

játék tér

2023/2. szám
12. évfolyam

Kiadja a Játéktér Egyesület, Kolozsvár
Publicat de Asociația Spațiu de Joc, Cluj-Napoca
Published by the Playing Area Association, Cluj-Napoca

www.jatekter.ro

Játéktér 2023/2. szám 12. évfolyam



TARTALOM

KRITIKA

Bálint Ildikó: Világok között (<i>A doktor.</i> Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár)	3
Rancz Mónika: Du has(s)t (<i>Woyzeck.</i> Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat, Szatmárnémeti)	7
Hegy Réka: Panamák kora (<i>Rokonok.</i> Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár)	12
Gyürky Katalin: „Volna egy lány...” (<i>Édes Anna.</i> Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár)	16
Kocsis Tünde: Szárnyaszegett repülés (<i>Hullám.</i> Váróterem Projekt, Kolozsvár)	19
Bálint Ildikó: „Szép regét hallani halált hozó szerelemről” (<i>Ármány vs. Szerelem.</i> Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely)	23
Fazakas Réka: Hogyan érdemes színházat csinálni? (Reflex5 Nemzetközi Színházi Fesztivál, 1. modul, Sepsiszentgyörgy)	27
Balázs Helga: Reflexpont (Reflex5 Nemzetközi Színházi Fesztivál, 2. modul, Sepsiszentgyörgy)	34

ESSZÉ

Rancz Mónika: Egy maroknyi metafora <i>Hegedűs a háztetőn</i> három erdélyi színházban	39
---	----

INTERJÚ

Dálnoky Réka: A légtornászt is azért nézzük, mert lehet, hogy leesik – beszélgetés Andrew Hefler amerikai származású improvizációs alkotóval	45
Bartha Réka: Requiem für eine Jungfrau – Magyar alkotói triász egy nagyszabású német <i>Antigoné</i> -adaptációban	51

TANULMÁNY

Szabó Róbert Csaba: A boldog hadifogoly. A fogságból hazatérő hős alakja Metz István <i>Jánoska</i> című egyfelvonásosában	60
---	----

TALÁLT KÉP

Bartha Katalin Ágnes: Részletek az Erdélyi Magyar Kortárs Kultúráért díjban részesülő Imre Éva laudációjából	67
---	----

KÖNYVRECENZÍÓ

Balázs Nóra: Kifulladásig (A THEALTER30(+1) színháztudományi konferenciakötetről)	68
--	----

DRÁMA

Berezki Csilla – Selmeczi Bea: Sokadik pillangó	70
---	----

<i>Lapszámunk szerzői</i>	91
---------------------------------	----

<i>Kivonatok (román és angol nyelven)</i>	93
---	----

Bálint Ildikó

VILÁGOK KÖZÖTT

Robert Icke: *A doktor*. Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár

„*M*int mederbe torkolló folyót, / Úgy fogadnak minket az álmok. / Bocsánatra kész istenek / Készítik el a Másvilágot” – írja Rafi Lajos gyergyószárhegyi költő, aki nem volt eléggé cigány, de nem is volt eléggé magyar, így a két közösség közötti senki földjén élt egészen tragikus haláláig. Verse az átkelésre, az útra kész ember tömör számvetése, aki tisztában van azzal, hogy élettere nem a világok legjobbika, de reméli, hogy van egy másik, ahol az istenek várnak rá, ahol bocsánatot kap és végre békére lel.

Hasonló felismeréshez jut el Ruth, *A doktor* főszereplője is. Robert Icke rendező, drámaíró 2019-ben *A doktor* címmel írt adaptációt Arthur Schnitzler *Bernhardi professzor* (1912) komédiájából. Icke úgy tekint a szövegre, mint egy szerkezetre, amit alkatrészeire bont, és újjáépít, hogy aztán a jelen valóságához igazítsa. Megkeresi Bernhardi professzor és a többi szereplő 21. századi utódját, és íróelődjéhez hasonló radikalizmussal bemutatja az identitásukat jelentős mértékben befolyásoló jelen társadalmat. Prizma ez, vagy tükör, döntse el a befogadó, ahogyan azt is, hogy a darab valóságát mennyire tekinti a sajátjának. Az előadás a *Fekete tükör* (Black Mirror) filmes sorozathoz hasonló éles törésszögből mutat rá a jelen és a belátható jövő társadalmi visszasságaira.

Miről szól, miért időszerű Schnitzler drámája? Az eredeti darab cselekménye röviden: a bécsi Erzsébet Klinikán haldoklik egy lány. A diagnózis: vérmérgezés, és bár nincs kimondva, de az orvosok utalásaiból sejtjük, hogy egy rosszul elvégzett abortusz miatt került ebbe az állapotba. A gyógyszerek elkábítják, ezért nem tudja, hogy hamarosan meghal. A nővér papot hív a lányhoz, de Bernhardi professzor, a klinika igazgatója megtiltja, hogy a pap feladja az utolsó kenetet, mert nem szeretné, ha a lány megtudná, milyen közel a vég. A lány meghal, de az esete sajtónyilvánosságot kap, botrányvá dagad. A morális vétségéből hamarosan politikai kérdés lesz, a professzor esete a bíróság asztalára kerül. Döntése a katolikus egyház elleni támadásnak minősül, ezért börtönbüntetésre ítélik, ahonnan csak két hónap múlva szabadul, amikor kiderül, hogy hamis vádak miatt ítélték el. Állását elveszíti, orvosi praxisát felfüggesztik, visszavonul.

Robert Icke *A doktor* című drámájában Bernhardi professzor 21. századi utódját Ruth Wolffnak hívják, így, „két ff-fel”. Intézményvezető és kutatóorvos. Bőrszínét tekintve fehér, származása szerint zsidó ő is, mint elődje. Amint azt a neve is jelzi, farkas, ráadásul farkavezér, akit a kollégái a háta mögött csak BB-ként emlegetnek. BB, mint BigBad. Boszorkányok leszármazottja, aki jóslás helyett diagnózist állapít meg, gyógyfüvek helyett orvosságot ír ki a betegeknek, és mindig



Lőrinczi Rita, Aszalos Géza. A doktor, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár. Fotó: Cojocar Petru

kijavítja mások hibás mondat szerkezeit. Csak névleg nő, elsősorban orvos. Demenciakutató, aki a tudatnak nevezett megfoghatatlan valamit próbálja konzerválni. Aztán behoznak egy betegget, egy haldokló, tizennégy éves lányt, és kizökken az idő.

A darab öt nap eseményeit mutatja be. Icke körkörösén építi fel a történetet: úgy tűnik, hogy a cselekmény lineárisan halad előre, ám a végpont ugyanaz lesz, mint a kezdet, így kénytelenek vagyunk átértékelni mindazt, amit láttunk: vajon a valós, fizikai térben, vagy Ruth egyszemélyes valóságában, álmában járunk? Icke gyors perspektíva váltásokra kényszerít, miközben kognitív disszonanciák között feszengünk, és próbálunk eligazodni ebben a furcsa világban. Mintha a történet önmagát írná, és újra meg újra megisméltódné.

Icke nemcsak az események, de a szereplők folyamatos újragondolására, átértékelésére is kész. Aprólékos szerzői utasításokba foglalja javaslatait: „a színész személyisége egyértelmű disszonanciában kell legyen a karakterével”, valamint „a színészi játék pedig meg kell őrizze a titokzatosságot, amíg a dráma le nem leplezi” – írja.

Míg Schnitzler drámájában jól látható férdominancia körvonalazódik (tizennégy férfi és egyetlen nő szerepel benne), addig Icke történetében a nemi identitás ennél jóval bonyolultabb. Legtöbb szereplője nemsemleges, ezért a rendezőre bízta, hogy férfi vagy nő játssza el az adott szerepet, de az is előfordul, hogy valaki – fehér bőrszíne ellenére – feketének vallja magát, megkérdőjelezhetetlen magabiztossággal.

Schnitzler társalgási drámája morális tézisdráma lesz Icke átíratában, amiben mindannyiunkat érintő morálfilozófiai, társadalom- és identitáspolitikai valamint egzisztencialista kérdéseket vet fel. Egyéni döntés kérdése, hogy kik vagyunk önmagunk, a társadalom számára, mi a bőrszínünk, melyik ideológiai csoportba, székértáborba soroljuk be magunkat, vagy már az orwelli duplagondol korszakába léptünk, és minden szavunkat a politikai korrektség vagy más ideológiák elvárásaihoz igazítjuk?

Robert Icke darabját, megírása óta, több európai színház játszotta sikerrel. Múlt év végén, Romániában elsőként a temesvári színház magyar társulata is bemutatta. (Az angol nyelvű drámát André Ferenc fordította magyar nyelvre.)

Az előadás rendezője Andrei Șerban, aki 1969-es emigrálása óta az Amerikai Egyesült Államokban él. Kezdetben a La MaMa underground színház társulatánál dolgozott New Yorkban, később olyan mesterektől tanult, mint Peter Brook vagy Jerzy Grotowski. A világ számos híres színházában, operaszínpadán rendezett, színházi workshopokat vezetett, művészeti egyetemen tanított, majd pár éve úgy döntött, hogy a továbbiakban kizárólag rendezői munkákat vállal el. Szívesebben dolgozik európai vagy hazai színpadokon, mert az Amerikai Egyesült Államokban a woke, a pc és a cancel culture kommunikációt, társas érintkezést korlátozó, gyakran abszurd és túlzó intézkedései miatt egyre kevésbé érzi azt a művészi, alkotói szabadságot, amit a hetvenes évek Amerikájában megtapasztalhatott. Andrei Șerban számára a színház Prospero szigete, az a kiemelt fontosságú, biztonságos hely, ahol még nyíltan és következmények nélkül beszélhetünk korunk előítéleteiről, hazugságairól.

A *doktor* című előadásban a rendező látetelet állít ki egy beteg társadalomról, egy ember sorsszerű bukásán keresztül. A történet két helyszínen játszódik: egy valóságon belüli és egy azon túli, másvilági térben, ahol minden színről színre látható, és nincs helye mellébeszélésnek. A valóságos világ helyszíne az előadásban egy átlátszó, háromlélű, üvegfalú hasáb. Ez a forgószínpadra helyezett modern konstrukció az előadás egyetlen díszlete és játéktere (Irina Moscu munkája), ami leginkább egy mobilházra hasonlít. Az üveghasáb három szejletében kapnak helyet Ruth életterei: a kórház, a váróterem, az otthon. Falai lebontható, kinyitható ablakok, amelyeken kilépve a szereplők egy különleges, világok közötti, metafizikai térbe jutnak, egy téren és időn kívüli senki földjére, modern purgatóriumba, ahol a megtisztulni vágyó lelkek történeteikkel megbocsájtásra, továbblélésre várnak.

B. Fülöp Erzsébet. A doktor, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár. Fotó: Cojocar Petru



Ruth Wolff (B. Fülöp Erzsébet) az előadás kezdetén egyedül áll a rivaldán, a díszlet előtt, és telefonon halálesetet jelent egy mentőközpontnak. Kicsit zavarban van, mert nem szokott segítséget kérni. Egy pizsamás, sapkás, félnék alak kutyaszemekkel figyel. Mint kiderül, ő Charlie (Magyar Etelka), néhai és egyben képzeletbeli párja, hiszen Ruthon kívül más nem látja. Ő az, aki őrzőangyalként végigkíséri Ruth pokoljárásának öt napját, és szertartásmesterként napokra bontja Ruth idejét, hogy az emlékezésnek rítusa legyen.

Száraz dobszóló (Cári Tibor zenéje) jelzi, hogy kezdetét veszi a cselekmény. (Bár nem szerepel a rendező/szerző instrukciói között, de a darab ősbemutatóján is dobzenét használtak.) A forgószínpadon, a szerkezetben belül beindul az élet. Mindenki fecseg, hangoskodik, zavaróan hamis, művi hangon kiabál. A művéség is része annak a disszonanciának, amiről a szerzői utasítások szólnak, és Andrei Șerban híven követi azokat. Nem egyszerű színészi feladat, de a fiatal társulat ebben az előadásban is bizonyítottan jól teljesít. Sok múlik a főszerepet játszó B. Fülöp Erzsébet játékán, aki olyankor a legszerethetőbb, amikor mesterségbeli tudásán túl a szereplő sebezhetőségét is meg meri mutatni.

A dobozban zajlik az élet. Átlagos kórházi nap, kiegészítve orvosokkal. Minden futószalagon, gyorsan történik, és ahogyan Schnitzlertől már ismerjük, a kórházba nemrég behoztak egy ott-hon elvégzett abortusz miatt haldokló lányt, akihez szülei papot (Bandi András Zsolt) küldenek, de Ruth úgy dönt, hogy nem engedi be a pácienshez. A megosztó eset kikerül a digitális térbe, és Ruthra, még ha nemes vad is, kilövési engedélyt adnak, megkezdődik a hajtóvadászat. Az orvosi csapat összezárni látszik, de ahogy gyűlnek a közösségi médiában a lájkok, úgy apad a falka Wolff körül. Van, aki kicsit, és van, akit nagyon áruló lesz. A mesterien képmutató, karrierista Hardiman (Tokai Andrea), az intrikus Murphy (Mátyás Zsolt), a csupanó Flint (Borbély B. Emília), a nőiségét fegyverként használó miniszter asszony, és végül az intézet jövőjét féltő Cyprian is (Tar Mónika). Egyedül Ruth állíthatná meg ezt a folyamatot, de nem teszi.

A totális kivégzésre egy talkshow-ban kerül sor, ahol különböző érdekcsoportok részvételen aktivistái (akad köztük lelkész, ügyvéd, egyetemi oktató, akadémikus, vagy „a faji érzékenység önkéntelen beidegződéseit vizsgáló” kutató) szembesítik Wolffot létezésének legnagyobb bűnével: egy kiváltságos elit csoport tagjaként nem tanúsít elég megbánást, nem vállal felelősséget a gyengébbekért, nem szolidáris kevésbé szerencsés felebarátaival. Wolff védőbeszéde rosszul sült el, és nem mellesleg sikerül elárulnia fogadott barátját, Samet (Vajda Boróka).

Ruth arra a sorsra jut, mint Bernhardi professzor: elveszti állását, társadalmi pozícióját, azzal a különbséggel, hogy vele együtt pusztul, válik pokollá az a világ is, amiben addig élt, amit felépített. Szakmai és magánélete is romokban. Sam után még képzeletbeli társa, Charlie is eltűnik. Az előadás zárójelenetében a szétvert szerkezet értelmetlen forgásba kezd, benne csak a részeg és tehetetlen Copley (Aszalos Géza) forog. Ruth tehetetlenül nézi, majd mentőt hív, ugyanúgy, mint az előadás kezdetén, de nem tudjuk meg, hogy Charlie-nak vagy magának, ahogy azt sem, hogy a történet véget ér, vagy újra megismétlődik.

A tragikus hős és mindaz, amit értéknek hitt, elpusztul. Andrei Șerban kicsit megállította ezt a kizökkenő világot, hogy meglássuk ellentmondásokkal, hazugságokkal, képmutatással teli működését, és merjük felülbírálni, átértékelni mindennapi hazugságainkat.

Robert Icke: **A doktor** (fordító: André Ferenc). Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár. Bemutató: 2022. december 16. Rendező: Andrei Șerban; Társrendező: Daniela Dima; Díszlettervező: Irina Moscu; Zeneszerző: Cári Tibor. Szereposztás: B. Fülöp Erzsébet, Mátyás Zsolt Imre, Tokai Andrea, Aszalos Géza, Bandi András Zsolt, Tar Mónika, Jancsó Előd, Lőrincz Rita, Magyar Etelka, Vajda Boróka, Borbély B. Emília, Czüvek Loránd, Molnos András Csaba, Kiss Attila, Lajter Márkó Ernestszó, Vadász Bernadett, Hegyi Kincső.

Rancz Mónika

DU HAS(S)T

Georg Büchner: Woyzeck. Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat

„Du hast (...)
Du hast mich gefragt (...)
und ich hab' nichts gesagt (...)

*Willst du bis der Tod euch / scheidet / treu ihr sein für alle Tage?
Nein.”*
(Rammstein)

Beszélnünk kell a Rammsteinről. Képzeljünk el egy ipusztériális rockot játszó bandát, militáns megjelenéssel, karakteres, az arcot torzító sminkkel, olyan show-kkal – legyenek azok klipek vagy élőben előadott koncertek –, amelyek fürdenek a horrorisztikus elemekben, és rengető effektek orkánját szabadítják a néző-hallgatóra. E megjelenéshez, mintegy borzongató háttérként, a tisztelt publikumot gyakran felháborító, megrázó, elborzasztó történeteket tartalmazó dalszövegek társulnak. Ehhez képest meglepőnek tűnhet, hogy a szövegekben (legalábbis a statisztikák tanúsága szerint) leggyakrabban a „szerelem”, valamint a „szív” szavakkal találkozunk, és szövegírójuk, Till Lindemann német klasszikusok műveiből merít inspirációt a dalokhoz, vagy merő szójátékokból építi fel azokat.¹ Nézzünk erre egy példát az írás elején idézett *Du hast* című szám néhány sorából, melynek játékosságát fordításban ugyan nem lehet visszaadni, magyarázatában azonban érzékelhető a benne ejtett és rejtett szótánc. A címadó kezdősort rögtön két jelentésben is érthetjük, németül a birtokolsz (du hast) és az utálsz (du hasst) szavak írásmódjában fennálló különbséget az énekhang elrejté, s eldönthetetlené teszi a kérdést, hogy egyikről, avagy másiról kell gondolkodnunk, esetleg mindkét értelem egyszerre fennáll. A folytatásra kell bízunk a kérdés eldöntését. Az azonos sorok ismétlődését nem számítva, valamint kihagyva az amolyan csalogatónak szánt félmondatokat („du hast mich”), a második sor úgy hangzik: „Te megkérdeztél engem.” („Du hast mich gefragt.”), ami mindössze két új szó beszúrásával egy, az

¹ A Rammstein-szövegek értelmezéséhez lásd: Martina Lüke: Modern Classics: Reflection on Rammstein in the German Class. *Die Unterrichtspraxis/Teaching German*. 2008. (1.) 41. 15–23.

előzőktől függetlennek tűnő értelmet alkot. Ha ezt összevonjuk a rá adott reakcióval (a harmadik sor: „És én nem mondtam semmit.”), akkor a birtoklást kifejező „haszt” mellett kell döntenünk (hiszen ezekben a mondatokban a nyelvtani helyesség az egy s-sel írt verziót támogatja, még akkor is, ha az eltérő jelentésben áll, mint a kezdősorban). Végül az esküvői szertartás kulcskérdésére emlékeztető „Akarsz, amíg a halál el nem választ, hűséges lenni hozzá minden nap?” mondattal, illetve a hozzá tartozó válasszal – „Nem.” – ismét visszatérhetünk a „haszt”, vagyis az „utálni” jelentésű ige értelmezési körébe. A kérdés eldönthetetlen egyik vagy másik szóértelem mellett, a dalszöveg egymásba játssza át, összevonja a jelentésüket. Emlékeztetőül: még mindig ugyanarról a bandáról van szó, amelynek tagjai unalmas percekben tüzet okádó maszkokat és gitárokat használnak a színpadon, de a perzselő hévtől fűtve gyűjtöttek már fel színpaddíszletet és egy lelkes rajongójukat is.

Beszélnünk kell a *Woyzeck*ről. Képzelnünk el egy Büchner-darabot, füstszagú, komor atmoszférával, katonai környezetbe ágyazottan, formai töredezettségbe bújtatva. Mindehhez mintegy bűnügyi háttértörténetként olyan cselekmény adódik, mely egy gyilkosság eseményeit követi, megborozgatva az arra érdemes közönséget. A torzó meglepő módon összetett, befejezetlensége ellenére is lezártnak hat, melyet az utalásszerűség és a ki nem mondottság fűz szorosra.

Itt van tehát egy zenekar, amely saját műfajához képest is kivételesen színpadias, és előadásában központi jelentőségű a történetmesélés gesztusa, míg – feltételezhető előítéleteinkkel szemben – dalszövegeiben finom utalásszerűségekkel, szójátékokkal ámit el. Másrésről itt áll előtűnk egy darab, amelynek szerkezete felkéri a vele foglalkozó rendezőt, hogy tapints ki anyagában a hézagokat, és tölts fel azokat a saját koncepciójával. Így mindenki, aki a *Woyzeck*kel foglalkozik, egészen eltérő ritmusra hangolhatja a szöveget, a *Woyzeck*-feladat megoldása ugyanis a felhangoláson múlik. Maga a szöveg, amely bővelkedik zenei utalásokban (gondoljunk a szereplők dalbetéteire), számos zenés feldolgozást ihletett, mint például Alban Berg *Wozzeck*-operáját²). Innen kell megértenünk Albu István rendező döntését, aki a szatmári társulat előadásában egy Rammstein-koncerttel ötvözött *Woyzeck*et tesz színpadra. Az elsőre meglehetősen meghökkenítőnek ható párosítás az előadás végére olyan magától értetődő választásnak tűnik, hogy a néző nem is érti, hogyan lehetett eddig egyiket a másik nélkül rendezni. Az összehangoltság érzetét annak is köszönhetjük, hogy a szatmári társulat rendkívül jól hangszerelt, akár az éneklés, akár a hangszertudás terén. Itt azonban többről van szó, mint egy jól sikerült koncertről. A zene úgy hat, mintha feltépné a prózai játék szövetét, amelynek hasadákaiból fel-feltör, mintha túldagadná önmagát, és valahol ki kellene ömölnie, utat kellene keresnie. A néző előtt a rockkoncert és a *Woyzeck*-játék képei váltogatják egymást, ebben a szakadozottságban úgy él tovább a szöveg töredékessége, hogy egy-egy egymástól eltávolított jelenet laza fűzérévé teszi a drámai cselekményt. A forma durva, hézagos, kirojtosodott szövet, akárcsak a megelevenedő életek, vagy a Rammstein-dalok kérgessége. Az előadás-show során nincs jelzés arra nézve, hogy a két sík szükségképp összefüggene egymással, és ezért azokat egyetlen világ részének kellene tekintenünk. A szálak párhuzamosan futnak, mégis szükségképpen érintkeznek egymással: az egyik a másikat értelmezi, mondhatni áthangolják egymást.

Erős fémszerkezet, fémfüggöny, fémesen csillogó anyagok, rockkoncert-hangulat alakítja a „metálos” látványvilágot, és egyben *Woyzeck* környezetét is megépíti, aki ebben a rideg vasszerkezet-keretben szerencsétlen légyként bolyong, újabb és újabb döngések között igyekszik szabadulni a számára nem érzékelhető akadályon, az ablaküvegen túlra. A vaskalitka forgószínpadra épült, s három egymástól elkülönülő térrészt mutat, melyeket sorra a színpad mozgatása fed fel

² A helyes írásmód az opera esetében a *Wozzeck*, a színdarabban pedig *Woyzeck*. Ennek drámatörténeti okai vannak. A két mű összefüggéseiről lásd: George Perle: *Woyzeck and Wozzeck*. *The Musical Quarterly*. 1967. (LIII) 2. 206–219.

előttünk. Egymástól elhatárolt terekben egymástól elválasztott képek jelennek meg, leszámítva azt, amikor a játék úgy kívánja, hogy a néző átlásson ezeken a falakon, s a mögötte zajló, de a szereplők által nem látható cselekményekbe legyen betekintése. Leleplezés és elrejtés kettőse egyszerre van jelen a díszletben, melyet az tesz lehetővé, hogy a durva fémszerkezetet egy könnyű, fehér anyag borítja. A kifeszített szövet egyben azt is engedi, hogy nekiütődjék a hátsó reflektorok fénye, és valóságos fényárba vonja a közönséget, ugyancsak egy rockkoncert esztétikáját eleve-
nítve meg. A rendezés ellentétek mentén fűzi fel a színpadi elemeket, nem csupán a díszletezés, de a színészi játék, a történetmesélés színterén is. A kontraszt-logika érvényesül Nagy Csongor Zsolt és Paco, a német juhászcutya duettjében, előbbi Woyzeck, utóbbi Andres szerepében tűnik fel, és az előadás egyik fontos értelmezési szféráját nyitják meg. Állati és emberi egymás mellett szerepeltetése – melyet nemcsak a fent említett párosba, de sok más kellékbe, mozgásba is belekódolnak – az előadásban sokféleképp megfogalmazott ösztönösség princípiumának keretét teremti meg, az embert öntudatlan mozgató erőt jeleníti meg, és ez olykor az ártatlanság (anyai szeretet, gyermeki tisztaság), olykor pedig a bűn (kiszolgáltatottság a test kívánalmainak, gyilkos vágy) dimenzióját nyitja meg. Ez az utóbbi értelemben vett negatív ösztönösség építi fel azt a durva szövetű, kíméletlen világot, amiből voltaképp nem rí ki, hogy főszereplőnk féltékenységi dühe túlcsoportulását meggyilkolja szerelmét, maga is csatlakozva a környezete könnyű brutalitásához. Másrészt Woyzeck személyes magányosságát ismerhetjük fel Andreasszal közös, mélyen partneri játékában, ahogy a leeresztett fémfüggöny előtti szoros térben közös morfondí-

Rappert-Vencz Gábor, Nagy Csongor, Diószegi Attila. Woyzeck, Harag György Társulat, Szatmárnémeti. Fotó: Tibor Jäger



rozásra, egyeztetésre, gondolkodásra hívja a – válaszolni nyilván képtelen – lényt. Woyzecknek közelségre lenne szüksége, egy élőlény testi (de nem szexuális jellegű), valamint lelki jelenlétére. Hiányzik ez a Marie-val (Budizsa Evelyn) való kapcsolatából, aki lepkékenyű lény Woyzeck nehézségével szemben, folyton kirepül a szorító karok elől, hogy valahol távol tőle a saját és – az egyébként főszereplőnkkel közös – gyermeke boldogságát üldözze. Ugyanakkor a közelség és a kötődés Woyzeck más viszonyainak is hiánytárgya. Mikrotársadalmának elnyomott, kihasznált és csendben, félig elfordított arccal kinevetett tagja ő, a kinkenyérért dolgozó kisember, aki keresetért vagy saját testét kell értelmetlen kísérleteknek felajánlania, vagy borotválnia kell a vele hatalmaskodó hatalmasságokat.

A dualitás mint szervezőelv a szent és profán elemek egymásmellettiségében is megmutatkozik, ahogy az előadás egyes elemeiben is láthatjuk, például Marie alakjának, környezetének a megalkotásában. A három színpadrész közül azt, amelyben Marie fő jelenetei játszódnak, hatalmas fénykereszt díszíti, mintegy védő keretbe helyezve a gyermekét egyedül nevelő nő sorsát. Ezzel egy időben ugyanaz a motiváció (gyermeke és saját jólétének keresése) vezeti oda, hogy beszálljon a bűnös táncba, amely végképp elsodorja Woyzeck bizalmától, és felszámolja az előbbi értékeket. Halála után nemcsak az ő, de a kicsi sorsa is tragikus fordulatot vesz, amely egy mese a mesében szerkezetű, öntükröző jelenetben kap kifejezést. A bolond (Bodea Gál Tibor) az apját-anyját elvesztő, magányos gyermek mítoszáét meséli, miközben megszabadítja a babát pólyájától, az abba rejtett hangszórótól, aztán végtagjaitól, csupán egy torzóban maradt testet hagyva hátra. Az előadás minden szereplőjének elrajzoltóságában, elemeltségében van valami poétikus, de ez a jelleg itt különös felhangot kap: a baba-játékban az elrejtés és felfedés újabb gesztusa a történetmesélés technikáját fedi fel. A mítosz mesél, és nem egyszerű tárgyilagosságában fejt ki témáját, nem a magyarázás vagy érzékenyítés a célja, hanem a rejtés és sejtetés

Nagy Csongor, Paco. Woyzeck, Harag György Társulat, Szatmárnémeti. Fotó: Tibor Jäger



játékában tart *valamit*. Úgy mutat meg, hogy elleplez, úgy fed el, hogy mégis előtár. Az egymásra való vonatkozások, a párhuzamosságok és az ellentétezés bonyolult szövevénye vezet az előadásnyelv kifejezéseire.

„Olyan szép az idő, az embernek kedve lenne beleverni egy szöveget, és felakasztani rá magát.” Talán ez a kijelentés jellemezheti találoán Woyzecknek és egész világának az életkedvét. Lebegő életekkel találkozunk, melyeknek lehet, hogy még maguk számára sincs súlyuk, úgy tűnik, mint ha állandó orosz rulettet játszanának az élettel. Így is van: az előadás egyik legemlékezetesebb jelenetében az egyébként is állandóan fegyverrel hadonászó Kapitány (Diószegi Attila) és a Doktor (Rappert-Vencz Gábor) felváltva próbálgatja az életszerencséjét az egyetlen tőlténnyel feltárazott pisztollyal. Fergeteges jelenet alakul a hogyan-próbáljunk-elsűtni-egy-pisztolyt című játékból, ami csak nem akar elsűlni, bohóctréfa ez a halállal, könnyörtelen nevetés a vicc üres helyén, konok hallgatás egy jó poén után. Végül eljutnak a „szerencsés” hatodik golyóig, ami a levegőbe süvít, megfosztva őket saját tragédiájuktól. Itt nincs tragédia, az ember egy kósza láng, ami úgy alszik ki, hogy talán maga sem érzi meg. Utálva birtokolni, és birtokolva utálni, ilyen románcban állnak saját életükkel. Pehelykönnyű lét egy szorító vaskeretben, fásult lelakottság, fáradtság pusztán attól, hogy létezőnk – ez Woyzeck élete. Egy olyan lét, ami felé mégis értelmezőleg igyekszik viszonyulni, megragadni s egyben megalkotni valami lényegit, fontosat és jelentőset, ami rögzíthetné a lét lángtermészetét. Woyzeck gyakran megejtett filozofálását a Doktor nagy örömmel tulajdonítja hallucinációnak, a szigorú borsódiéta eredményének, s így az élet értelmét keresni örült beszédé válik, olyaná, melyben valóban nincs rendszer.

Georg Büchner: **Woyzeck**. Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat. A bemutató dátuma: 2022. március 18. Rendező: Albu István; Díszlet- és jelmeztervező: Szőke Zsuzsi; Zenei vezető: Moldován Blanka, Nagy Csongor Zsolt; Light design: Albu István, Erőss László; Súlygó: Varga Katalin; Ügyelő: Fábri Zoltán; Gyakornok-asszisztens: Jankovics Kata. Szereplők: Nagy Csongor Zsolt, Budizsa Evelyn, Orbán Zsolt, Rappert-Vencz Gábor, Diószegi Attila, Bodea Gál Tibor, Rappert-Vencz Stella, Péter Attila Zsolt, Szabó János Szilárd.

Hegyi Réka

PANAMÁK KORA

Móricz Zsigmond nyomán: *Rokonok*. Kolozsvári Állami Magyar Színház

Többféle színház találkozik Bocsárdi László legújabb rendezésében, a Kolozsváron bemutatott *Rokonok*ban. Van, amit könnyen fel lehet ismerni, mert a szöveg kezünkbe adja a kulcsot, más részletet meg lehet fejteni egy kis színházi jártassággal, viszont bőven maradnak olyan elemek is (itt leginkább a túlságosan elburjánzó, durva mozgásra gondolok), amelyek nyugtalanító energiákat árasztanak. Nekem, mint nézőnek az az érzésem, hogy túl sok mindent kellett befogadnom két-három óra alatt, és valahol valami részlet biztosan fontos lehetett még, hogy összeálljon az összkép, és hogy megértsem, hogy a Móricz-regény dramatizálásában *itt és most* mi fontos az alkotók számára.

Persze az *itt* vagy a *most* éppen annyira szubjektív fogalom lehet, mint a személyes ízlés. Bocsárdi korábbi rendezéseit felidézve megkockáztatom, hogy nála hatványozottan relatív fogalmak ezek, hiszen színpadi alkotásai nem „konzervek”: többször felújítja, frissíti előadásait, nem riad vissza jól észlelhető hangsúlyeltolódások bevezetésétől sem. Ezekről lesz érettebb, kerekesebb, tisztább egy-egy produkció, és ezért a felvállalt folyamatért érdemes az előadásokat többször megnézni. No meg a színészi játék tanulmányozásáért. Úgy tűnik, Bocsárdi számára fontos, hogy a tizedik, huszadik vagy negyvenedik előadáson is őszinte, tiszta legyen minden hang, és inkább másképp szólaljanak meg, mint a bemutatón, mintsem hamisak, unottak, túlzók vagy éppen semlegesek legyenek. Mindezek miatt fontosnak tartom megjegyezni, hogy az alábbi kritika „ideje” a bemutatót követő második/harmadik előadás.

Térjünk vissza a színházi eklektikához, azokhoz az elemekhez, amelyek a kolozsvári *Rokonok*at felismerhetően egy-egy színjátszási korszakhoz kapcsolják, ami értelmezhető úgy, mint Bocsárdi főhajtása egy-egy ikonikus alkotó előtt. Ezek közül Bertold Brechtre nemcsak a játék során utalnak, hanem egy idézet is elhangzik tőle Bocsárdi László és Kali Ágnes színpadi adaptációjában. Az elidegenítési effektus jegyében a szereplők kifordulnak a nézőtér felé, elmesélik, mi történik a jelenetben, mit éltek meg a „színpalak mögött”, és reflektálnak arra, amit mondanak vagy bemutatnak a következő jelenetben.

A szövegadaptáció és a dramaturgi munka nem segít térben és időben elhelyezni a Móricz-regényből átvett történetet és szereplőket. Az archaizáló kifejezések a „dzsentrivilág” sajátos nyelvhasználatát idézik meg. A proletár *Internacionálé* éneklése (és Pista dúdolása később) egy olyan jövőbeli időszakra vonatkozik, amely Móricznál éppen csak az utalás szintjén jelenik meg.

De ebben a „kortalan”, akár száznál is több évet felölelő színpadi időben van okostelefon (igaz, csak egyetlen jelenetben), amikor Pista ezen olvassa az online híreket kinevezése másnapján, megjelenik egy laptop, amelyen a polgármester pötyög elmélyülten, és láthatunk hordozható nyomtatót is, amin Kardics az előszerződést írja.

Bocsárdi előadása Meyerhold színházát is megidézi, elsősorban a többszereplős jelenetekben. Bezsán Noémi koreográfusnak és Cs. Kiss Zsuzsanna jelmeztervezőnek köszönhetően a fogadásokon megjelenő, a regényben éppen csak megemlített mellékszereplők, a rokonok arcátalan, steampunk-álarcos tömeggé, zöldbe öltöztetett biomasszává alakulnak, jelképesen bekebelezik Pistát első munkanapján.

A kolozsvári *Rokonokra* visszagondolva a zöld jelmezes tömeg mellett két látványelem égett még a retinámra: a játéktér legfontosabb díszleteleme, egy zsinórfüggöny, és a szereplők között megjelenő ismeretlen, rejtélyes nő (Kató Emőke). Nem viseli a zöld egyetlen árnyalatát sem, fekete alakja és a cselekményt néha kellékesként vagy ügyelőként irányító gesztusai Tadeusz Kantor árnyékát idézik, aki saját előadásaiban sokszor feltűnik, hogy karmesterként dirigáljon színészeinek.

Bartha József díszlete nemes egyszerűséggel szolgálja a játék sokszínűségét. Egy zsinór-függöny osztja ketté a teret, gyakorlatilag lezárja a színpad felét. Mint egy paraván vagy kulissza mögött, a rendező fényterveinek köszönhetően, felsejlik néhány használaton kívülinek tűnő szék, amelyeken azok a színészek foglalnak helyet, akiknek éppen nincs jelenetük. Áttetsző bútordarabokat tolnak be innen a zsinór-függöny elé, ezek közül talán az ágy az, amely (aki) el tudná mesélni Pista történetét. Az első jelenetben alásimul, kényelmét szolgálja, rendeltetésének megfelelően ágynemű van rajta, ez a frissen kinevezett, pityókos főügyész alvóhelye, illetve a házaselet fő helyszíne. Később, mikor már nagyon felpörögtek az események, a Pistát alakító Viola Gábor bravúros tornamutatványokkal egyensúlyoz a támláján. A végén pedig, amikor tovább nem is

Viola Gábor, Bács Miklós. Rokonok, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. Fotó: Biró István



eszkalálódhat az örület, a polgármester is ezen az ágyon ül, nemcsak jelképesen, de durván és érzéketlenül belemászva Pista intim terébe. Innen kerül át Pista Magdaléna zárt terébe, a Boronkay-villát jelképező üvegkalitkába.

Imre Éva alakításában Magdaléna egy tökéletes, dekoratív próbababa, sőt, talán hasonlít Sophiára is, a szaúdi állampolgár humanoid robothoz. Elérhetetlen, megközelíthetetlen diva. Ha jól emlékszem, a regényben neki van egy zöld ruhája, ami Pista emlékeiből vissza-visszatér, talán ez ihlette a jelmeztervezőt a színválasztásban.

A szereplők „állandó jelzője”, attribútuma a jelmez. Mindenki ugyanazt viseli a teljes előadás alatt: a hivatalnokok zöld öltönyt, Adél kockás ruhát, Kati néni szolid, zöld „nagy-mama-ruhát”, Magdaléna csillogó estélyit, Lina kötényruhát. Ő is megmarad ebben a jelmezben, még akkor is, amikor bálba kíséri el urát. Csinos, visszanyerte leányos kedvét, örvendezik Pista. Később, amikor elvakítja a hatalom, már ráncosnak látja, cselédnek, olyan társnak, aki visszafogja szárnyalását. Györgyjakab Enikő alakításában ezek a női szerepek pontos, precíz ívben alakulnak át, mint egy tükörkép, a meghasonult, talajt vesztett Kopjáss tükreben. Neki jut talán a legtöbb bútoratologatás is, és Pista mellett ő az, aki a legtöbbször kibeszéli a szerepéből.

Bács Miklós kettős szerepben jelenik meg: először a polgármester titkáráként tologatja a bútorokat: említettük már, mennyire nyugtalanító a sok térrendezés, a zsinórfüggöny mögé tologatott, majd onnan újra előhúzott ágy és az áttetsző, polikarbonát székek, amelyekkel hosszú percekig babrál a titkár. Fura kettőzés: Bács alakítja a polgármestert is, hévvel, mindent és mindenkit félszóval lendülettel. Ő az urambátyám-világ megtestesítője, aki a legtöbbet játszmázik ezen a politikai-cirkuszi porondon. Mellette a dörzsölt Kardics (Dimény Áron) is kispályásnak tűnik, talán mert nem annyira szókimondó, ő gazdasági hatalommal, nem politikai befolyással dolgozik. S ha már itt tartunk, a kortárs közéletből talán a leginkább ismerős ez a minden hájjal megkent bankár-befektető, aki nem riad vissza attól sem, hogy ártatlan embereket hálózson be, hogy minél kevesebbet veszítsen egy-egy rossz üzleti döntés miatt.

Az ellenzéket megtestesítő Martiny (Farkas Loránd) is szinte tragikusan mai figura: ő csak azért nem becstelen, mert nem rúghatott még labdába ebben a kisvárosban. Szerepét összevonták Mándyéval: a fővárosban ő viszi el Pistát a hőzöngő proletárok, az ellenzék megtestesítői közé. Egy másik, tragikusan mai jelenetben whiskyt vedelnek, és a kocsmasztal mellől „váltják meg” a világot. Egyébként Pista meghasonulásának az általa fogyasztott italok is jelképei: az első jelenetben pezsgőspohárral „táncol”, de a fővárosban már ő is erős szesszel issza le magát.

A regényből megidézett mellékszereplők és rokonok is egy-egy ideának a megtestesítői. Pista testvérei, Albert, illetve Menyhért (Orbán Attila) a szürke eminenciást, illetve a tékozló fiút hozzák be ebbe a sokszínű képbe. Adél (Kicsid Gizella) a női emancipáció hírnöke lehetne, hiszen a család akarata ellenére kötött házasságot, de szerepe nem teljesedhet be. Lina elítéli, amiért sok gyermeket szült, és a férje első házasságából származó gyermekeket is neveli. Linát egyébként remekül jellemzi az is, hogy szemében Adélnál már a csak a gyermektelen Magdaléna értékeletlenebb nő. Ő megelégszik két gyerekkel, akit jól öltöztet és „szépen” nevel.

Berci bácsi (Bíró József) és Kati néni (Varga Csilla) a regény címét adó rokonok legjellegzetesebb példányai, akik sietnek tiszteletüket tenni a jó állásba, hatalmi pozícióba kerülő unokaöccsüknél, támogatást, könnyű megélhetést remélve. Az előadásban fontos szerepet szánnak a rokoni viszonyok bemutatásának, a nepotizmusra utaló regénycímet is megtartották, de ennél sokkal hangsúlyosabbá tették Kopjáss István szenvedését és bukását.

A frissen, fiatalon kinevezett főügyész tragikus vétsége az, hogy úgy véli, létezik becsületes politikus. Szinte megható naivsággal hiszi, hogy igazságosan és tisztességesen fogja gyakorolni hatalmát. Számára nem világos, hogy nem szűnt meg az urambátyám-világ, és a vezető beosztású jó szakember az államgépezetben ritka, mint a fehér holló. Az előadásban erős Tudor Giurgiu-áthallást véltem felfedezni. A *De ce eu?* című filmje arról a Cristian Panait nevű ügyészről

szól, aki nagyon fiatalon került a közélet és a politika darázsfészkébe, és minden bizonnyal a „nagykutyák” hathatós machinációja után 2002-ben öngyilkos lett.

A színpad hátsó fala, a zsinórfüggöny mögött szélgépek indulnak be, hogy Pista saját bőrén is érezze, amint egy felette álló hatalmi gépezet mozgatja a szálakat. Valóban, itt nincs más út: vagy sodródik az árral, vagy ellenszegül, de akkor vesznie kell.

Móricz Zsigmond nyomán: **Rokonok**. Kolozsvári Állami Magyar Színház. A bemutató dátuma: 2023. február 5. Rendező: Bocsárdi László. Díslettervező: Bartha József. Jelmeztervező: Cs. Kiss Zsuzsanna. Koreográfus: Bezsán Noémi. Rendezőasszisztens: Dávid Helga. Előadásvezető: Zongor Réka. Dramaturg: Kali Ágnes. Fényterv: Bocsárdi László. Világítási tanácsadó: Bányai Tamás. A szövegkönyvet a regényből adaptálta: Bocsárdi László és Kali Ágnes. Szereplők: Kató Emőke, Albert Csilla, Viola Gábor, Györgyjakab Enikő, Bács Miklós, Dimény Áron, Farkas Loránd, Orbán Attila, Kiss Tamás, Bíró József, Imre Éva, Varga Csilla, Kicsid Gizella, Gedő Zsolt, Bíró Gergő, Fazakas Hunor, Filep Gergő, Tulogdi Botond.

Gyürky Katalin

„VOLNA EGY LÁNY...”

Kosztolányi Dezső nyomán: *Édes Anna*. Kolozsvári Állami Magyar Színház

„Cudarul bántak vele” – indokolja a főhős kettős gyilkosságát a szerző szócsöveként és „alteregójaként is értelmezhető szereplő, Moviszter Miklós, Kosztolányi Dezső *Édes Anna* című regényében. A Kolozsvári Állami Magyar Színház Lőkös Ildikó dramaturg és Szabó K. István rendező készítette adaptációjában azonban ez a kulcsmondat nemcsak hogy nem szerepel, de még hiányérzetet sem kelt a nézőben. Hogy miért nem, arra a következőkben igyekszem rávilágítani.

Az idézett mondat kihagyásának legalább olyan erős és következetes dramaturgiai oka van Szabó K. István rendezésében, mint az elhangzásának a Kosztolányi-regényben. Ahogyan Kosztolányi sorról sorra építi fel azt a világot, amelyben egyedül Moviszter Miklós látja tisztán mindazt, ami a gyilkossághoz vezet, úgy a színpadi jelenetek bennünket, nézőket egyenként és egyként tesznek Moviszterre, azaz a rendezés sajátos atmoszférája teremti meg számunkra a lánnyal, a lányban zajló folyamat érzékelésének lehetőségét. Nem mintha a Bíró József megtestesítette Moviszter doktor nem volna „elég” ahhoz, hogy az előadás egy nagyon lényeges pontján (amikor az emberiség szeretete és az egyes ember szeretete közötti különbséget ecseteli az arra teljesen süket nagyúri társaságnak) nekünk, nézőknek is jelezze: baj lesz abból, ahogyan Annával, és általában véve a cselédekkel bánnak – ellenkezőleg, nagyon is erős a színművész játéka. Ám Moviszterként a végső következtetés kimondása Szabó K. adaptációjában már szükségtelen, felesleges hatást keltene, hiszen addigra végigkövettük, magunkban elemeztük Anna sorsát, sőt vele együtt szenvedtünk is. Román Eszter kifejező játéka ugyanis elhiteti velünk, tudjuk, látjuk, milyen iszonyatosan cudarul bántak vele.

Hogy miért éppen vele bántak cudarul, és miért éppen ő lázad fel az urai ellen, azt a rendezés szintén egyértelműsíti, anélkül, hogy szájbarágóssá válna az adaptáció. Szabó K. István olyan stilizált előadást hoz létre, amelyben mindennek megvan a másodlagos, harmadlagos, sokadlagos értelme, és szinte semmi nem az, aminek látszik. A szürreális hatást keltő díszlet a maga sejtelmes, szürke színeivel és füstös homályba burkolt kellékeivel önmagában tartalmaz olyan elemeket, amelyek a szereplőkben zajló lélektani folyamatok tükréivé válnak. A színészi jobb oldalon, a konyha előtt található „kanapészerűség”, ha jobban megnézzük, nem más, mint a bölcsőt követően a kisgyermeknek fekhelyéül szolgáló kiságy – csak a negyedik oldala hiányzik, így le is lehet ülni rá, nemcsak belefeküdni. Azzal pedig, hogy ez elvileg Anna fekvőhelye, ám

közben Vizyné (Kali Andrea) kedvenc ülöalkalmatosságául is szolgál, még inkább szimbolikus tartalmakat hordozó kellékké válik. A valaha a kisgyermekét elvesztő, és őt azóta a cselédjeiben „kereső”, szerencsétlen, üldözési mániás, a tutyimutyi, kasztrált férje, Kornél (Bogdán Zsolt) miatt szexuálisan is kielégítetlen asszony – aki szó szerint elélvez egy új cseléd adta lehetőségtől, a Ficsor (Sinkó Ferenc) kimondotta szavaktól: „volna egy lány” – nem véletlen, hogy itt szeret ücsörögni. Miközben Anna is ide bújik el, amikor rájön: Patikárius Jancsi (Kiss Tamás) teherbe ejtette. Az anyamotívum, pontosabban az anyaság fájdalmas hiánya ezzel az egyetlen kellékkal a regény történéseihez képest jóval fajsúlyosabbá válik. Sőt, Vizyné lelkiállapota is új fénytörést kap, miközben nem sérti a klasszikus írói elképzeléseket sem, sokkal inkább továbbgondolja, ki-egészíti a regénybe foglaltakat. Ezzel nekünk, „Movisztereknek” hangsúlyosabban üzeni: a gyermektelenség hatalmas kárt tud okozni egy gyermekre vágyó nőben, főleg akkor, ha a megtalálni vélt tökéletes cselédje, a „gyermekpótléka” egyszer csak férjhez kíván menni, el akarja hagyni. Miközben a rendező értelmezésében és az általa instruált színészi játékból, valamint a művészek használta újabb díszletelemből adódóan Anna tette is sokkal inkább következik a gyermek utáni meddő vágyból, mint azt a regényt olvasva feltételezhetnénk. Patikárius Jancsi – ahogyan az irodalmi műben is – sült gesztenyével „tudja le” azt, hogy „felcsinálta” a cselédlányt, majd élete legkeserűbb porával megitatva hajtja el a magzatát. Letaglózó, ahogyan Anna ebből a gesztenyéből és a neki finoman udvarló kéményseprő (Orbán Attila) állandó kellékéből, a gyufaszálakból gesztenyebábut készít, jelezve, hogy Báthory hajlandó a gyermek felnevelésére is. Ám az, hogy Anna ezt a gyermeket formázó figurát nem másnak, mint a szintén gyermektelen úrnőjének ajándékozza, a két nő sorsközösségére is rávilágít. Ők közös sorsuk ellenére vagy éppen amiatt ellenségek, ha Moviszter szavaiból indulunk ki. Mindketten babára vágnak, ám amikor Vizyné Annából, mint olyan nőtársából, aki szintén gyereket akar, a maga csendes terrorjával neki meg-

Középen Román Eszter: Édes Anna, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. Fotó: Biró István



felelő babát, bábut akar faragni, ez nem más, mint az Anna személyiségébe való legdurvább beavatkozás, amely felér egy lelki abortusszal.

Anna így a gyermektelen asszonytársában önmagával is végez, a saját boldogságát öli meg az úrnőjében. (Az úr, Víz elpusztítása itt – ahogyan a regényben is – csak „járulékos veszteség”.) Hogy miért a sajátját, és miért nem az összes többi cselédlányét, arra megint Moviszter figyelmeztet. Az emberiség és az egyes ember szeretete közötti különbség érzékeltetésével jelzi: az úri kompánia hajlandó „masszaként”, önálló személyiséggel nem rendelkező csordaként tekinteni a cselédekre. Ezt pedig a darab díszletelemei után a legalább annyira szimbolikus jelmezek is tükrözik: amíg minden más cselédlány ugyanolyan fekete-fehér ruhát visel, Anna a szürke egyberuhájában egyértelműen kitűnik közülük. Jelleme, egyénisége van. S mégis úgy bánnak vele, mint az összes többivel, szó szerint úgy – ahogyan azt a hátborzongató és zseniális szófordulatot tartalmazó, Vízékhez történő „beállása” jelenetében látjuk –, mint a lovakkal a lóvásáron. Még a fogát is megvizsgálják.

S hogy miért éppen Anna ől, erre így már ezekből a jelenetekből előre megkapjuk a választ: a több lány, Stefi (Albert Csilla), Etel (Vindis Andrea), Katica (Varga Csilla), Ilonka (Kántor Melinda), Böbe (Tótszegi Zsuzsa) – az előadásban kórust alkotva, ezzel is az „egyformaságukat” szimbolizálva – jól elvan a sorsával: nem lázad ellene, inkább pimasz kikapukon keresztül igyekszik szó szerint és átvitt értelemben is kilépni az urai szorításából. Ezzel szemben Anna a gépszerű munkavégzésével, a halkszavúságával, azzal, hogy nem kér a piskótából – lásd Moviszter erre irányuló mondatait –, szeretné kifejezni önmagát, szeretné az egyéniségét hangsúlyozni, kitűnni a masszából, de nem teheti. Pimaszságra pedig – az egy Patikárius Jancsit kivéve – nem vete-medik, és amikor mégis megteszi, azért a római katolikus vallása tanainak megfelelően magzata elvesztésével jócskán megkapja a maga „méltó” büntetését, amelyre már csak egy újabb bűnnel képes felelni.

Hogy miféle bűnnel, arra az előadás rendezője ismét kiváló színházi formanyelvet talált. Az élet és a halál összejátszatását kapjuk meg itt – szó szerint sokkoló módon. Ebben az adaptációban a szemünk láttára folyik egybe a Víz államtitkári kinevezését ünneplő, őt élető báli forgatag és a gyilkosság, mint az élettel összeegyeztethetetlen tett. A már véres fehér hálóruhában/báli egyenruhában a színen megjelenő Víz-házaspár és az őket ünneplő – nagyon is életigenlő – úrnép tobzódása Szabó K. István rendezésében bizarr haláltáncá alakul. Ehhez a látványhoz szó szerint vétek volna bármit is szóban hozzátenni. Hiszen hogy Annával mennyire cudarul bántak, és hogy a lánynak erre a bánásmódra és az őt ért összes – addig elfojtott, mélyre száműzött – sérelmére nem is lehet más válasza a haláltáncban való részvételén kívül, az szavak nélkül is világossá válik. Ahogyan Anna ott táncol kiszípolozói között, az a tettéért járó majdani, törvény kiszabta büntetése felől nézve úgyis felér egy öngyilkossággal. Vagy, ha úgy tetszik, a Vízyné csendes terrorja kifejllesztette „magzati burokból” való önkéntes és tragikus kitöréssel.

Kosztolányi Dezső nyomán: **Édes Anna**. Kolozsvári Állami Magyar Színház. Bemutató dátuma: 2023. április 5. Rendező: Szabó K. István. Dramaturg: Lőkös Ildikó; Díszlettervező: Artúras Šimonis; Jelmeztervező: Bianca Imelda Jeremias; Zeneszerző: Cári Tibor. Szereplők: Román Eszter, Kali Andrea, Bogdán Zsolt, Kiss Tamás, Sinkó Ferenc, Bíró József, Csutak Réka, Dimény Áron, Kicsid Gizella, Orbán Attila, Vindis Andrea, Albert Csilla, Varga Csilla, Kántor Melinda, Tótszegi Zsuzsa.

Kocsis Tünde

SZÁRNYASZEGETT REPÜLÉS

Hullám. Váróterem Projekt, Kolozsvár

Ki ne szeretne feloldódni egy olyan közegben, ahol jól érzi magát és teljesen ellazulhat, miközben tudja, hogy aminek parányi alkotóelemként a részévé vált, az felmérhetetlenül nagyobb, nagyszerűbb, fontosabb nála. Ugyanakkor ez a nagyszerű és fontos egész őt, a kis rész(ecské)t is jelentőssé avatja, csupán azért, hogy helye van benne.

Ilyen érzés, sőt élmény azoknak, akik úszni szeretnek, a tengeruniverzum lélegző víztömege, a vízmolekulák ölelése, ilyen a hívő embernek az intenzíven megélt istentudat, a biztonságérzet, hogy bármi történik, vigyáznak rá, és minden cselekedetével hozzájárulhat a jobbuláshoz. De ilyen tapasztalatot nyújthat megannyi közösség is, amelyben ki-ki megtalálja a helyét: a munkahelyek, bár távolról sem a teljes biztonságot és oldottságot jelentik, azzal a tudattal mégis szolgálnak, hogy amit tesz az egyén, az fontos a társadalom vagy akár az emberiség számára. A jó közösségben én is fontos vagyok érzésének a megtapasztalásáról, valamint az úr, a hiány, a szükség és szükségszerűség mozgásban levő feketelyukairól szól a kolozsvári Váróterem projekt független színházi társulat előadása,¹ amely *A hullám* című, 2008-as német filmdráma adaptációja. A produkció téje tehát az, hogy a film² tömör, feszes és fokozódó dramaturgiája és realitása a színházi stúdiótérben is ugyanolyan vagy hasonlóan ütős, felzaklató, intim, részletező, egyszersmind sodróan, töretlenül élményszerű és megdöbbentő legyen.

A darabválasztás kétségkívül remek, és a szereposztás is színes és találó. A hivatásos öt felnőtt színész mellett tizenegy-tizenöt középiskolás³ diák is játszik. Ők, és az egyik szereposztásban Mostis Balázs bábszínész, diákokat formálnak, a meghívott színészek⁴ akár három-négy felnőtt szerepet is megtestesítenek.

¹ <https://www.varoteremprojekt.ro/hu/eloadasok/>

² <https://port.hu/adatlap/film/tv/a-hullam-die-welle/movie-93874>

³ Három diákszerep dupla szereposztásban van.

⁴ Imecs-Magdó Levente a társulat vezetője és színésze, Erdei Emese szabadúszó színész, Kicsid Gizella a Kolozsvári Állami Magyar Színház színésznője, Mostis Balázs bábszínész a kolozsvári Puck Bábszínházban, Mostis Gergő pedig szabadúszó színész és vállalkozó: többek közt a Planetárium Café söröző, kávézó és szórakozóhely alapítója, a Kreatív Kolozsvár (alkotói és vállalkozói készségfejlesztésre szakosodott) program koordinátora.

A történet szerint középiskolai tanároknak egy hét alatt szabadon választható módszerekkel kell bemutatniuk egy-egy társadalmi-politikai rendszert. Szalai Judit igazgatónő (Kicsid Gizella) keményen, de emberségesen vezeti az intézményt. Az anarchizmussal foglalkozni kívánczó fiatal és vállalkozó szellemű tanár, Dégi Kristóf (Imecs-Magdó Levente) a projekthétre az autokráciát kapja, mert Köblényi Árpád, a hagyományosabb módszerekkel dolgozó, eléggé karót nyelt idősebb kolléga elhappolta előle az anarchiát. Dégi Kristóf élettársának, a szintén tanár Nagy Ágotának (Erdei Emese) teljesen adekvát a demokrácia államforma.

Dégi Kristóf osztályának tanulói, akik a nézőkkel egy körben ülnek, oly szabadosak, mint az amerikai filmek szabadszájú, fegyelmezetlen, lázadó habitusokkal, daccal telített nagykamaszai, ők a digitális bennszülöttek legjava, akikből mostanság bőven akad a romániai iskolapadokban is.

Az előadás alapkérdését Dégi tanár úr teszi fel: itt és most, a mai felvilágosult és demokratikus Európában vajon létrejöhet-e egy autokratikus társadalmi rendszer? Mivel a diákok nem tartják ezt elképzelhetőnek, elindul a kísérleti úton, amelyen tanítványait helyzetbe hozza, stimulálja, hogy azok tapasztalati úton jussanak napról napra közelebb a válaszhoz. Lépésről lépésre haladnak az autokrácia pszichológiai oldalait is aktiváló cselekvésekbe: az osztálynak kiépítik az identitását, megkülönböztető jegyeit egyre radikálisabban érvényesítik, miközben ezek egyre inkább szervesülnek a diákokban. Az, aki eddig céltalanul tengett-lengett vagy kisebb klikkekhez csapódott, az most öntudatosan és katonai fegyelemmel egy közös cél szolgálatába áll.

Az orosz–ukrán háború közelsége már sokat koptatott a naiv elképzeléseken, de az alapkérdés (megisméltódnak-e a legembertelenebb diktatúra) továbbra is aktuális. A mai németországi fiatalok eleve egy lelki teherrel, a náci időszak saját családjaiba nyilalló hagyatékaival keresik identitásukat, míg országos szinten az éppen kompenzációként felfogható menekültpolitika nehézségeinek kellős közepén találják magukat. A film elkészülte, 2008 óta a politikai radikalizálódás

Hullám. Váróterem Projekt, Kolozsvár. Fotó: Bethlendi Tamás



látványos, világszintű fokozódása miatt is, ez a kérdés hatványozottan élelőssé vált minden ország állampolgára számára.

A színpadon a diákok fokozatosan lendülnek bele a saját bőrükön is megtapasztalható, kialakulóban levő autokratikus rendszerbe. A többséget a személyre szabott konkrét feladatok, a sodró közös(ségi) akarat és a potenciális hírnév lelkesültté teszi, de akadnak néhányan, akik távolodnak a tanár merész és szigorú módszereitől, ahogyan a játékra kapható osztályközösségtől is. A törés leginkább egy pár: Karina és Márk kapcsolatán keresztül a legmarkánsabb.

De vegyük lépésről lépésre az autokrácia-készítés „Molotov-koktélját”. 1. Az alapfogalom tisztázása után megválasztják a Vezetőt. 2. A vezetőnek tisztelet jár, a tiszteletnek pedig jele van (vigyázállás). 3. Kötelezővé teszik az egyenruha viselését. 4. Nevet adnak a mozgalomnak, az új identitás neve: Hullám. 5. Létrejön az első közös gesztus. 6–7–8. Instagram- és Facebook-profil készül. 9. Logót terveznek. 10. Matricákat nyomtatnak és iskolai, majd városi szintű reklámkampányt folytatnak. 11. Megfogalmazzák a közös célokat, és felelősöket választanak. 12. Önként megalakul a védelem: ellenőrzés, jelentések azokról – illetve megtorlások azokkal szemben –, akik bomlasztják a rendszert. 13. Megírják a mozgalom himnuszát.

A problémák nem az alkotótevékenységek mentén kezdődnek az osztályban (honlap, logó létrehozása), hanem az egyenruha kötelező viselésével. Ott, ahol az egyéniségnek a közös cél érdekében le kell mondani a személyes stílusról, identitásjegyről, amely számára a szabadságot és biztonságot is jelentette. Karina (Benkő Boróka / Szilágyi Gabriella) és néhány osztálytársa itt kiszáll a buliból, ezért megbélyegzik. A vészjósló jelek több ponton is megmutatkoznak, például Guszti (Mostis Balázs / Balázs Joshua) iskolán kívül ajánlja fel védőszolgálatát a tanárnak. A Hullám mozgalma egyeseket túl magával ragad, összerosódik személyiségükben a régi és új identitás. De a tanár naivan bízik a józan észben, abban, hogy diákjai éppoly könnyen tudják a határokat a valóság és a szerepjáték, az iskolai gyakorlat között, mint ő. Nem veszi észre, hogy az általa javasolt dinamikus világ érzelmi űröket tölt be, frusztrációkat, szorongásokat szabadít fel valami elsőprően lelkes, de olykor korlátozhatatlan energiákká.

Az előadás során szépen kibomlanak a klasszikus sarkított szerepek, a bélyegek, amelyek mindannyiunk számára ismerősek iskolás korunkból: a jó tanuló: Karina (Benkő Boróka / Szilágyi Gabriella), a rossz tanuló, de cseppet sem buta nagymenő(k): Bendzsi (Péntek Balázs), Kuruc (Szekeres Alpár), az osztálybohóc és a szerelmes Márk (Román János), a különcök: Sára (Czakó Réka), Andi (Brenzovics Elő) és a lúzer: Guszti (Mostis Balázs / Balázs Joshua).

Míg a nagymenők mindig együtt lógnak, sőt manipulálják egymást, a lúzer egyedül van, kiközösített, lenézett. Ő a legkiszolgáltatottabb, és benne a legerősebb a bizonyításvágy. Az otthoni becsmélő környezet csak megerősíti a kisebbségi érzéseket és a szorongást. A biztonság, a figyelem, a törődés és a kedvesség olyan Guszti számára, mint a mindennapi kenyér, ami épp az orra előtt fog el. A Hullám által Guszti is új lehetőséget kap arra, hogy valaki legyen, végre bizonyíthat, hasznossá válhat és felnézhetnek rá.

A Hullám olyan hangos és annyira látványos lesz, hogy átárad az iskola más osztályaiba (ők is csatlakoznak a mozgalomhoz), sőt a város utcáin is hömpölyög, beszívárogo Dégi Kristóf és Nagy Ágota szobájába. Az igazgató az elején büszkén nézi az égis csapóan lelkes mozgalmat, de sokan szökőár jeleit vélik felfedezni, és riadót fújnak. A szülők érzékelik a változást, de közönyük, egocentrizmusuk rideg falát hiába csapdossa holmi gyerekes iskolai program hevülete.

Ágota és Kristóf kapcsolata harmonikusnak, szilárdnak látszik, de a krízishelyzet felhossa a kielégületlen vágyak, kudarcok miatti frusztrációikat, a veszekedés ösztöne pedig az ítékezés tételmondait engedi szabadon: egoizmus, féltékenység, irigység, röpködnek a vádak, és véssődnek kitörölhetetlenül a léleknegatívokba. Ha két ember összekapcsolja az életét, együtt kell élnenek társuk legrosszabb jegyeivel is, árnyoldalával is, és lehetőleg csendben. Talán azon múlnak a kapcsolatok, hogy az egymásra figyelésen alapuló szeretet szövődése milyen erős, mennyire

toleráns a mássággal, és mennyit bír el a „rosszból”. Ágota és Kristóf esetében a sok éven át magukban csendben hordozott „salak” túl gyorsan, túl explicit tör fel. Elérkeznek a határig.

A Hullám mozgalma kitermeli az ellentábor is: egyes diákok tiltakozó röpcédulákat gyártanak, petíciót írnak, ám a demokratikus, békés eszközök hatástalanok az agresszió fölényével szemben, amely ezek teljes likvidálásán dolgozik. Vajon mikor erősebb a józan személyekben a félelem: az ilyen szintre jutott autokráciában, a „kemény önféjűség” idejében, vagy az anarchiában, a „teljes fejetlenség” káoszában?

Az előadás (és az alapjául szolgáló film) mintapéldája a tanítási dráma drámapedagógiai módszere hatásának és veszélyének (bár ez a veszély a közoktatásban korántsem akkora, mint ahogy az előadásból lejön). Amikor a pedagógus ennyire intenzív, tapasztalat-, sőt élményalapú eszközökkel tanít, akkor osztályszinten is alaposabb és építőbb az oktatás a csupán lexikális nevelésnél. Ily módon az előadás az autokrácia kialakulásának lappangó veszélyeire hívja fel a figyelmet, nem pedig a tanítási dráma módszere ellen beszél.

Imecs-Magdó Levente és Erdei Emőke játéka tiszta, feszes és erős jelenlét, Kicsid Gizella alakításai jól elkülöníthető gyengé(de)n figyelmes vagy karakán nőalakok, a legkidolgozottabb színészi játék Mostis Gergő apafiguráiban és drogárus szerepében érthető tetten. A diákszerepekben mindenki adekvát és hiteles. Az Imecs-Magdó Levente és Visky Andrej rendezte előadás a filmhez képest a színházi jelenlét többlete mellett azt is kínálja, hogy ahol lehetett, erdélyi kontextusba helyezték a történetet. A szereplők mellettünk, köztünk élnek, a történelemtanár például EMKE-díjas, tehát a rendezés időben és térben szervesítve tálalja az amúgy merev és szépen építkező dramaturgiát.

Az előadást különösen a diákoknak ajánlom, akik a színház biztonságában járhatják végig az autokráciává alakulás folyamatát, hogy aztán saját következtetéseikkel vértéződjenek fel az önkény ellen. A megcincált energiájú felnőttek is tükröt tarthat az előadás: vajon elég alaposan figyelek a gyermekeimre? Érintéssel, szavakkal, kedveskedéssel eléggé kimutatom az érzéseimet? A szülői jó szándékot megfelelő viselkedéssel közvetítem?

A „mi” gyermekeink előadása után Dennis Gansel filmjét se hagyjuk ki, amelynek a vége nem annyira nyitott, mint a színházi előadásé. Előbbit leginkább a más hangsúlyokért és az árnyalatokért érdemes megnézni. Ugyanakkor mindkét produkció a romániai magyarnak is üzenhet: az emberséges értékrenddel bíró kisebbség és a másság érték, nem pedig gyengeség.

Hullám. Váróterem Projekt, Kolozsvár. A bemutató dátuma: 2023. április 23. Az azonos című film alapján színpadra alkalmazta és rendezte: Imecs-Magdó Levente és Visky Andrej. Jelmeztervező: Bocskai Gyopár. Zene: Visky Péter. Videó: Bethlendi Tamás. Hang és fény: Sipos Júlia. Szereplők: Imecs-Magdó Levente, Erdei Emese, Mostis Gergő, Kicsid Gizella, Benkő Boróka / Szilágyi Gabriella, Román János, Mostis Balázs / Balázs Joshua, Horváth Anikó / Gál Alexandra, Brenzovics Eli, Péntek Balázs, Sarkadi Antónia, Görög-Czintos Orsolya, Szekeres Alpár, Czako Réka, Ajtay Dorka, Török Júlia.

Bálint Ildikó

„SZÉP REGÉT HALLANI HALÁLT HOZÓ SZERELEMÉRŐL”¹

Friedrich Schiller: *Ármány vs. Szerelem*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat

Az *Ármány vs. Szerelem* című előadás helyszíne a hetvenes évek elején épített Marosvásárhelyi Nemzeti Színház előcsarnokának impozáns belső tere. A földszintet az emelettel két, párhuzamosan futó csigalépcső köti össze, a betonfalak hidegségét faburkolatok, textil-tapéták, csillárok oldják. Az egykor modernnek számító épület mára már avittá vált, csillogása megkopott, korszerűsítése, felújítása aktuális, megoldandó feladat.

Fehér Balázs Benő talált tárgyként tekint erre a rendhagyó térre, amelyhez úgy rendeli hozzá a schilleri történetet, hogy megkeresi az adott felvonás legadekvátabb helyét, miközben a keresés folyamatát nézői élménnyé is teszi: a felvonásközi szünetekben Von Kalb udvarnagy (Galló Ernő) eseményszervezőként, körültekintő gondoskodással kíséri helyszínről helyszínre a közönséget. Szereplők és nézők egy közös térben vagyunk, elég közel ahhoz, hogy szimultán láthassuk az előadásnak éppen előttünk vagy távolabb zajló történéseit. A kétszintes, tágas és huzatos előcsarnokban gyakorlatilag nincs hagyományos díszlet, így a tér funkcionális és díszítőelemei válnak az előadás díszlet- és látványelemeivé. Az előadás atmoszféráját meghatározza a sok textúra (kő-, textil-, faburkolat), a csillárok fénye és a faburkolatok komor sötétje, a kárpitok kopott színei, poros falai, vörösbársony padlószőnyege. Minden fellelhető tárgy az előadás kelléke: a nézők fogadására elhelyezett székek és padok, a lépcsők, az ajtók vagy éppen az ablakpárkányok. Ebben a rendhagyó színházi térben próbálja a társulat számukra is érthető és átélhető, átérezhető módon elmondani ezt a klasszikussá érett, 18. századi történetet.

Az *Ármány és szerelem* nemcsak egy mesterien megszerkesztett, jól megírt polgári szomorújáték, társadalmi dráma, hanem a végzetes, halálos szerelem mítoszának története is. A német *Rómeó és Júliának* is nevezett mű megírásakor Schillerre a Sturm und Drangon túl alapvetően a nyugati líra szerelemkultusza hatott, amely nem annyira az érzéki gyönyört, a beteljesült szerelmet dicsőíti, hanem a szerelmi szenvedélyt. Ez egyszeri és megismételhetetlen, misztikus csoda, és a halál teszi halhatatlanná.

A rendezés egyértelművé teszi, hogy Luise (Kádár Noémi) először szeret életében, szerelme azért különleges és értékes. Luise számára minden egyértelmű, a birtoklás is természetes,

¹ Joseph Bédier: *Trisztán és Izolda regéje* (ford. Pap Gábor). Magyar Helikon, Budapest, 1966. 7.

sorsszerű evidencia: „*Ferdinánd az enyém, ő hozzám tartozik, és őt az én gyönyörűségemre teremtette a szerelem istene*” – jelenti ki. Valósága széthasad: a szerelem álomvalóságára, ami-ben ketten Ferdinánddal (Varga Balázs) boldogan élnek, és egy hétköznapi kérdéseket feltevő, elvárásokat megfogalmazó, nyomasztó hétköznapi valóságra. Ezt a kettészakadt valóságot valós képként, kivéve látjuk, miközben a Millerné (Fülöp Bea), Miller (Tollas Gábor) és Wurth titkár (Kovács Botond) arról beszélnek, hogy Luise lányuk misén van, mögöttük a lépcsőn, Ferdinánd és Luise egy könyv fölött zavartalanul, a külvilágról tudomást sem véve, szerelmesen csevegnek. Mivel jelenlétük a schilleri szöveghez képest csak adalék, ezért jócskán megkérdőjelezi a szereplők állításának igazságtartalmát, ugyanakkor a képbe foglalt sokatmondó jelenet felülírja a történetet, új értelmezési lehetőségek irányába visz. A történet képi kiegészítése megakasztja a lineáris történetmesélést, megnehezíti a szereplők motivációjának és szándékának a megértését, ezért ilyen súllyal csak a kezdő jelenetben kap helyet. A későbbiekben ez a fajta képi narráció leegyszerűsödik, felvillanó, képi utalásként van jelen. Ilyenkor egy párbeszédben emlegetett személy hirtelen felbukkan a sötétből a tér valamelyik távolabbi pontján, saját képmásának meglevenítőjeként, kényszerűen hozzáadva, rendelve magát a jelenethez. Csak megáll, szemrevételezi a szereplőket, jelzi, hogy köze van a történethez.

A bevilanó kép néha sokszereplős. Például ilyen a Millerék kezdőjelenetét felváltó tablókép: a háttérben, a lépcső tetején, fokain, szétszórva, mint egy elmosódott, régi fotón, megjelennek a történet szereplői. Mozdulatlanságuk kitakarja és megállítja egy percre az időt. A képet koszos dagerrotípiá hatását keltő, vakuszerű, összevissza villanó vörös fények kísérik. Ez a drámaiságot fokozó vörös fény a későbbi, drámai jelenetek állandó (és kiszámítható) kísérője lesz, hasonlóan a különös fényjelenséget kísérő disszonáns akusztikus zene, zaj. Ennek a zajnak az ellentétéként a lírai jeleneteket melankolikus zongorajáték kíséri (zeneszerző: Józsa Tamás). Több zene nincs, pedig Miller muzsikusként még indokoltta is tenné a zene hangsúlyosabb, előbb jelenlétét. Így csak a humor oldja fel az olykor hosszúra nyúlt, patetikus, operaáriákra emlékeztető monológok monotonitását. A Forgách András és Vas István fordításai alapján készült szöveggönyv ritkán közelít a hétköznapi nyelvhez. Az elemelt, költői beszédmódot csak alkalmanként, elvéve törlik meg, oldják fel a hétköznapi, élő nyelv nyers, olykor trágár szófordulatai.

Először szövegközpontú színházat látunk, amely óvatosan, kísérletező próbálkozással használja a posztdramatikusság eszközeit, Fehér Balázs Benő előző rendezésétől, Boris Vian *Piros fű* című regényének színházi adaptációjától eltérően, ahol a szürreális történethez egy színben tobzódó, különleges látványvilágú, képi színházat rendelt. Az *Ármány vs. Szerelem* sokkal inkább rendhagyó színházi kísérletnek tűnik, amely egy nem konvencionális színházi térforma és egy konvencionális történetmesélés kölcsönhatását vizsgálja, szinte laboratóriumi eszköztelenséggel.

Ebben az előadásban a látvány egyedüli, hangsúlyos vizuális eszközei a jelmezek (Szakos Kriszta munkái). Minden szereplő elegáns, több kor divatját eklektikusan ötvöző ruhát visel. A ruha szó szerint szalonképessé teszi őket. Senki nem lóg ki, nem öltözik alul, legfeljebb túl. Az elegáns ruha minden szereplő identitásának része, személyiségének tükröje, ami viselőjének emberi méltóságot, önbizalmat, státust ad.

Fehér Balázs Benő rendezésében sok feladat hárul a színészekre. Díszletek és kellékek hiányában birtokba veszik a nézők fogadására kialakított tér funkcionális elemeit. Nemcsak a használati tárgyakkal, a térrel is sajátos viszonyt alakítanak ki: számukra nem elég benne lenni, de hangsúlyosan jelen kell lenni, be kell járni, futni, lakni ahhoz, hogy valóban játéktérre váljon. Ennek szélsőséges példája Von Kalb, aki körbeszárgulja, mert képtelen beérni a tér egyetlen szeletével, legszívesebben minden szegletében jelen lenne, hogy sütkérezhessen a rá irányuló nézői figyelemben.

Bár Schiller nem a színház világából jött, mégis kitűnő színpadi érzékkel alkotta meg szereplőit. Egyszerű lenne, hogy szereplőit a jók vagy a rosszak táborába soroljuk aszerint, hogy az ármány vagy a szerelem oldalán állnak (az előadás címéből a vs. = versus, valamint a plakát is ezt a szembenállást hangsúlyozza). A szembenállás alaphelyzetén belül elsősorban olyan árnyalt, jól kidolgozott szerepformálásokat látunk, amiben a jót és a rosszat felváltja az emberi esendőség.

A világ drámairodalmának egyik emblemikus, szerelmes női szerepe a Luiséé, akit általában áldozatként, sematikus hős szerepben ábrázolnak, egy végzetes szerelem áldozataként. Kádár Noémi azonban szembemegy ezzel a sztereotípiával: alakításában Luise pragmatikus, büszke, erős nő, inkább végzet asszonya, mintsem félnék naiva. Érzelmait transzcendentális síkon éli meg, a szerelem számára visszavonhatatlan, végleges, egyszeri megtapasztalás. Mindig gyorsan és józanul cselekszik. Tökéletesen kiegészíti az egzaltált, korántsem ilyen nyugodt, magabiztos és céltudatos Ferdinándot (Varga Balázs). Az ő szerepe talán a legnehezebben értelmezhető a logika mentén. Váltásai kiszámíthatatlanok, ösztönösek, érzelmei széles skálán mozognak. Ezek közül leginkább a derűt szerettem, amire végzetes tette után rátalál. Képtelen racionális döntéseket hozni, rögtön ítél. Úgy viselkedik, mint egy önző, éretlen, kamaszgyerek, aki mindent meg szeretne tartani addigi életéből. A szerelem számára a bizonyosság, biztonság, az otthon, a megérkezés. Kettejük kapcsolatát a legtalálóbban a zárókép mutatja be: a földön fekvő, haldokló Luise egy intésére kiskutyaként bújik hozzá.

Ha Luise az Ész, Ferdinánd az Ösztön. Luise egyszerű, hosszú, kék selyemruhát visel, a szűzi, égi tisztaság színét, ami alól a vörös diszkréten csak kivillan: a ruha ujjának bélése, élénk vörösre festi harisnyáját, cipőjét. Épp csak belelépett az ösztönélet vörösébe, de nem oldódott fel benne. Ferdinánd ennek a ruhának a negatívját viseli: vörös öltönye alatt kék színű zsabós inget, zakója zsebében kék díszzsebkendőt. Különös szerelem az övék. Formális szakítással indul, amit hosszú, folyamatos verbális kínzás, szenvedés követ. Nem egymáshoz lesznek hűtlenek, hanem

Varga Andrea, Korpos András, Kovács Botond, Varga Balázs, Kádár Noémi. Ármány vs. Szerelem, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely. Fotó: Bereczky Sándor



a szerelemhez, és ezt képtelenek megbocsátani önmaguknak, egymásnak. A halál kibékülést, egymásra találást, nyugalmat hoz, lezárást, békés feloldódást.

A többi szereplő összetettsége miatt izgalmas. Rejtett titkaik vannak, amiket vagy elmondanak, vagy csak elárulják egy gesztussal, szomorú félmosollyal. Hogyan lehet Schiller karaktereinek sebzettségét hitelesen megmutatni úgy, hogy az átérezhető legyen? Az ármánykodó rosszak józanok, cinikusan kiábrándultak, mai szóhasználattal túlélők. Von Walter miniszterelnök (Korpos András) elszánt karrierista. Képtelen megérteni, hogy lázadó fia épp ezeknek a kétes értékek ellenében határozza meg magát. Magabiztos és cinikus, megvásárolhatóan tart mindent és mindenkit. A Herceg hiányában az önkényes, láthatatlan, fenyegető hatalom eszköze. Mindig katonai, felsővezetői egyenruhát hord. Szövetségese, az ármányok kitalálója Wurm (Kovács Botond), a Hernyó. Nevéhez méltóan puha, a simulékonyság nagymestere. Negédes hangja, mozgása Kabos Gyulát idézi. Civil ruhás titkosügynök, az a fajta, aki lehallgatja mások életét, de képtelen megtanulni, hogyan élje a sajátját. Ezzel együtt mer önironikus és felvállaltan szerencsétlen lenni, ami nagyon szerethetővé is teszi. Pontos, következetes, jól végiggondolt színészi alakítás, szereplő és szerep kivételes találkozása ez. Ebből az előadásból kimarad a rosszak végső leplezése, büntetése. Ahogy a szerelem méltó jutalmát, a gonoszság sem e világban nyeri el méltó büntetését.

Varga Andrea Lady Milfordja törekeny, kifinomultan frivol, arisztokratikusan bájos nő. Rafináltságát jól kifejezi az a ruha, amiben Luisét fogadja. Egy sokat sejtető, de mégsem közönséges lila túllruhát visel. A lakáj (Meszesi Oszkár) tragikomikus, szerethető, emberi, akárcsak Simon Boglárka Sophie komorna szerepében, akinek minden apró mozdulatán átüt az elfogadó, segítő szándék.

A Miller házaspár modern idők narcisztikus polgárai. Millert soha nem halljuk zenélni, praktikusabb ténykedések kötik le. Millerné a nyers és úrhatnám polgár vastag ecsetvonásokkal ábrázolt karikatúrája. Miller szellemi fölénye nyilvánvaló. Távolságtartó ironikus kivülállása, hirtelen hangulatváltozásai a komikum állandó forrásául szolgálnak. Komikus kettősükhöz társul Von Kalb udvarnagy, marsall (Galló Ernő), az est házigazdája, fő játékmestere. Túlmozgásos, tüsténkedő mindenese, aki csak a főbejáraton át érkezhetsz, arany konfettiesőben, ruhakölteményben. Ez a minimum. Narcisztikus, gátlástalan, gyáva nyúl, és született balek, akinek banális, de fergetesesen előadott történetei ismét bizonyítják, hogy Galló Ernő született bohóc.

Az eszmék bokszeccs-szerű harcában csak látszólag győz az ármány. A záróképben az egymást halálukban átölelő szerelmesek ugyanabba a kétszemélyes buborékba térnek vissza, ahonnan a történet elkezdődött. Béke van.

Ármány vs. Szerelem. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. A bemutató dátuma: 2022. október 25. Rendező: Fehér Balázs Benő; Író: Friedrich Schiller; Dramaturg: Komán Attila; Zeneszerző: Józsa Tamás; Jelmeztervező: Szakos Kriszta; Rendezőasszisztens: Dobrovski Dóra; Ügyelő: Rigmányi Lehel; Súlyó: Tóth Katalin. Szereplők: Korpos András, Varga Balázs, Galló Ernő, Varga Andrea, Kovács Botond, Tollas Gábor, Fülöp Bea, Kádár Noémi, Simon Boglárka-Katalin, Meszesi Oszkár, Rigmányi Lehel, Zólyomi Endre.

Fazakas Réka

HOGYAN ÉRDEMES SZÍNHÁZAT CSINÁLNI?

Reflex5 Nemzetközi Színházi Fesztivál, 1. modul, Sepsiszentgyörgy

Úton a Reflex Nemzetközi Színházi Fesztivál ötödik kiadása felé önkéntelenül rám telepedik a nosztalgia. Az előző Reflex – amin érettségi előtt álló önkéntesként vettem részt – mai napig a legmeghatározóbb színházélményem. A Sepsiszentgyörgy felé tartó vonaton játszom: lássuk, hány előadást tudok öt évvel ezelőttről felidézni. Kapásból megélenkül előttem két produkció: a lengyel Song of the Goat Theatre *Songs of Learje* és a Hodworks *Grace*-e. Az előbbin állva tapsoltam, az utóbbin (akkor még) megbotránkoztam. Mindkét reakció kiváltó oka ugyanaz: olyan koncepcióval találtam szemben magam, ami átírta azt, amit addig színházként ismertem. Mindez összecseng a fesztivál célkitűzésével: a kortárs európai színházi irányvonalait feltérképezve tágítani a színházról alkotott képünk. A meghívott produkciókat ennek szellemében nem egy közös tematika vagy formanyelv köti össze, hanem a kortárs valóságra és a színház keretrendszerére történő reflexió: miről lehet és hogyan érdemes színházat csinálni?

Az elmúlt öt évben, a negyedik Reflex óta sok minden megváltozott: a COVID-járvány, Ukrajna lerohanása, a hirtelen infláció felfokozta a mindennapok bizonytalanságát. A fesztivál fő kérdése idén nemcsak a miről és hogyan, a hangsúlyok módosulnak, visszalépünk a kérdés alapfokára: egyáltalán lehet-e, érdemes-e ma színházat csinálni? „Van-e értelme a művészetnek ebben az egzisztenciális gondoktól terhelt világban? Ha igen, mi lehet a szerepe, küldetése? Tud-e együtt lélegezni a korrall? (...) Milyen új tartalommal és formával kell megtölteni a színházat, hogy érvényes maradjon ebben a folyamatos határhelyzetben, utat mutasson a káoszban?” – írják a szervezők a fesztivál weboldalán¹.

A kérdések sorozatát kiegészíthetjük egy további, szervezésre vonatkozó felvetéssel is: hogyan lehet ma színházfesztivált szervezni? Erre a válasz kézenfekvőbbnek tetszik: nem úgy, mint öt évvel ezelőtt. Az idei Reflex eltér az előzőktől abban, hogy egy nagy fesztivál helyett három rövidebb egységből épül fel: a márciusi első modult két további követi majd májusban és októberben. Ez egyrészt anyagi könnyebbséget jelent mind a színház, mind a nézők számára, másrészt a kisebb időintervallumok felkínálják az egyszerűbb tervezés lehetőségét: a mostani modul öt napot tartott, ami a helyiek és ideutazók számára is előnyös (utazás, szállás szempontjából különösen). A kisebb modul ugyan kevesebb előadással jár együtt, de ezek többszöri játszása

¹ <https://www.reflexfest.ro/a-fesztivalrol/>

válik lehetővé: nem kell a helyszíneken osztozni, sietve díszletet bontani. Az első modul kínálatában hat előadással találkozhattunk: a három külföldi meghívott mellett három sepsiszentgyörgyi produkciót láthattunk. A meghívottak listáján szerepelt a Rimini Protokoll egyik alapítója, Stefan Kaegi, a Vilnisi Állami Kis Színházzal együtt dolgozó Tomi Janežič és a Witkacy Színház társulata. A hazai társulatok egy-egy előadással képviselték magukat: az Andrei Mureșanu Színház a *Blastedot*-ot, a házigazda Tamási Áron Színház a *Gyévkaszt*-ot, míg az M Stúdió a *romeo@julia.com*-ot adta elő (ez utóbbiról két alapos kritika is született már a *Játéktér* virtuális és fizikai hasábjain,² így jelen beszámolómban nem térek ki rá). Milyen válaszokat adnak ezek az előadások az imént felvetett kérdésekre? És milyen kérdéseket indítanak el ők maguk?

[nyílt kérdések]

A Witkacy Színház *A mézárászék* című vendégjátéka (rendező Andrzej St. Dziuk) direkt módon tematizálja a művészet korunkban elfoglalt helyét, létjogosultságát. A Sławomir Mrożek rádiójátékán alapuló előadás olyan valóságban játszódik, ahol az evés, ölés, eltömegesedés kiszorítja a tiszta zenét: a mézárászékek ellepik a várost, az állatok bőgése elnyomja a filharmónia koncertjeit. Főszereplőnk, a zenész (Krzysztof Wnuk) kezdetben minden idejét és személyes kapcsolatát feláldozza a hegedülés és művésszé válás érdekében, ám egyik koncertjén ráébred arra, hogy zenéjével nem képes érzelmeket kiváltani egy mézárásból (Piotr Łakomik). Az ölés művészetéhez képest saját zenéjét fölöslegesnek és az élettől eltávolodottnak látja, így tehenek gyilkolására adja a fejét a filharmónia új típusú produkcióinak keretében. Az előadás kontextusában az élet és művészet két egymástól elkülönült szféra, az ember nem tartózkodhat egyszerre mindkettőben. A zenésztanya (Dorota Ficoń) választás elé helyezi: vagy a hegedülésre koncentrálni, vagy együtt lesz szerelmével, a csellistával (Agnieszka Michalik), de akkor sosem válik igazi művésszé. Paganini megélt szobra (Łakomik) szintén szembeállítja az élet örömeit a művészi zsenialitással: feláldozza saját talentumát az evés és fizikai érzékelés javára (a zsenialitástól megfosztott Paganini később a mézárás alakjában tér vissza). Felötlik bennem a kérdés: általában lehetetlenül el ma a művészet, vagy éppen az élettől, a társadalmi relevanciától elszakadt művészet sorsa ez?

Bár a cselekmény szintjén a művészet fölöslegessé válását és lecsupaszodását követhetjük végig, a vizualitás szintjén az előadást sűrű színházi motívumok, erős gesztusok hálózják be. A szereplők nem komplex karakterekként, hanem szimbólumokként vannak jelen a térben (a művész, a zseni, a mézárás, az igazgató). Névtelenségükön kívül erősíti ezt fehérre festett, maszkyszerű arcok és színészi játékok felfokozott teatralitása is. Az előadás egész világára jellemző egyfajta álomszerű kavargás. Kezdetben ugyan egy hagyományos szobabelső két oldalán foglalunk helyet (velünk szemben asztal és perzsaszőnyeg, a sarokban ágy, kétoldalt masszív faszekrények), mégsem egy realista térben járunk. A ruhásszekrények ajtóinak kitarukozása rendre látomásos, valóságtól eloldott képeket, rövid jeleneteket villant fel: a kavargó, lilára-zöldre színezett füstből hol bikafejek, törpék tűnnek elő, hol száraz levelek sodródnak be, némelykor pedig Paganini szobra kel életre. (Látványtervező: Rafał Zawistowski.)

A képek eleveisége ellenére azonban az előadás erősen szövegcentrikus marad. A művészet létjogosultságának kérdése filozofikus, önméltóvá váló passzusokon keresztül bomlik ki; ezek hosszúsága a jelenetek meglepetésszerűségét, erős vizualitását egy idő után kiüresíti, az epizódokat statikussá teszi. (A benyomásomat természetesen befolyásolja az, hogy feliratról olvasom a fordítást.) A párbeszédnek, monologizálásoknak sokkal sikerültebbnek találom azt a pontot, ahol az előadás performálja a művészet ellehetlenedését: egy jelenetben nem halljuk a zenész játékát a fülsiketítő állatbőgés miatt. A zárójelenet szintén tartalmaz egy performatív

² Kedves Kriszta: Erőszakkal valóságos – <https://www.jatekter.ro/?p=39587> és Kovács Emese: Történetek a Flow-ról – <https://www.jatekter.ro/?p=40488> című szövegei.

gesztust, ezt azonban nem érzem annyira erősnek, mint az előbbit: a végső mézszárláskoncerten felállítanak minket a székeinkből, és ránk adnak egy meztelen testet ábrázoló tógát – lám, milyen könnyen váltunk meztelen tömeggé. A gesztus élet csorbítja az utána jövő hosszas beszéd és az előadás hirtelen lezárása. A zárt interakció elszigetelt pont az előadás egészében (a nyitást semmi sem készíti elő, és semmi sem következik utána), így némiképp súlytalanná is válik.

[erőszakelbeszélések]

Ugyancsak aktuális téma áll a Tamási Áron Színház *Gyévuskájának* és az Andrei Mureșanu Színház *Blastedjének* középpontjában. Mindkét előadás a háború és erőszak kétségbeejtő logikátlanságát mutatja fel, nyelvezetük és eszközkészletük azonban igen eltér egymástól. A *Gyévuska* (rendező: Hegyemegi Máté) a II. világháború, pontosabban a Don-kanyari történekek idején játszódik. A magyarok a náci Németország utasítására elindulnak kelet felé, hogy megszabadítsák országukat a vörös démontól. A konkrét történelmi esemény(sorozat) könnyen beazonosítható, előzetes tudásunk aktivizálásához elegendő a kezdőjelenetben feltűnő horogkereszt és a megvilágított szovjet zászló. A vörös zászló maga a zárókép, egy végtelennek tűnő percen át nézzük, amíg ránk nem kapcsolják a fényt (meglehetősen kényelmetlen érzés). Bár a látottakat történelmi valóságunkhoz tudjuk kötni, az előadás több ponton is kontextuson kívülre helyezi a szereplőket, hiszen nem realista ábrázolásmóddal vagy színészi játékkal állunk szemben. Ezt már az alkotás műfaja is jelzi: a Pintér Béla és Darvas Benedek által szerzett darab ugyanis zenés mű, amelyben összefonódnak katonaindulók, operarészletek, operettdallamok és huszadik századi magyar slágerek. Ugyancsak eloldja a valóságtól a történekeket a tér elrendezése: a díszlet egy kör alakú forgószínpadból áll, a háttér a színház fekete belseje (díszlettervező: Kupás Anna). A színészek mozgása jól koreografált, az egyes dalok alatt olyan pozíciókat vesznek fel a szűk

A mézszárszék. *Witkacy Színház, Zakopane. Fotó: Iwona Toporowska Photography*





Gyévuska. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy.
Fotó: Barabás Zsolt

térben, hogy együttesükből festményszerű képek alakulnak ki. A forgó talajjal a konkrétnek tűnő események átkerülnek a bizonytalanság örök körforgásába. Az egyetlen stabil pont a tér közepén lévő zászlórúd, amelyre az est során különböző totalitárius hatalmak jelképei kerülnek.

A háborús helyzet esztelenségét és kegyetlen logikátlanságát is érzékelteti a színpad, ami gyakran a szereplők mozgásirányával ellentétesen forog, így egy adott ponton hiába tekerik biciklijüket a katonák, hátrafelé haladnak. A körkörösségből csak a hatalmi pozícióban lévő német tiszt és orosz partizán tud kilépni, ők a reflektorok magasságából lépnek a játéktérbe. A ruhák és kabátok egyforma szürkésége, a férfiak kopaszága uniformizálja az individuumokat. A helyzet eredendő reménytelenségét jelzik a jelmezeken a piros golyónyomok, kinek a fején, kinek a hátán, kinek az oldalán (jelmeztervező: Pető Kata). Az előadás már-már közhelyes háborús sorsokat fon egybe (otthon maradó várandós feleség, zsidó származását titkoló tiszt, az ellenségbe beleszerető katona, a fiát eltartani akaró munkaszolgálatos), ezeknek mégis tud a zenés keretek közt hitele lenni. A komoly alaphangoltság nem zárja ki azonban a humort, sőt pont a helyzetek súlya

erősíti fel az egyes epizódok komikumát. A magyar honvédségnek kerékpáros lövészezrede van; Felkay ezredes (Páffy Tibor) kitűnően káromkodik dallamra; az ezredes felesége, Gizella (Gajzágó Zsuzsa) medvékről énekel a fronton járó katonáknak; Heinz Ármin munkaszolgálatos (Varsányi Szabolcs) hűségesen fordítja a róla szóló német szidalmakat saját felettesének.

A Gyévuskában nyílt színi erőszak helyett egy-egy félbehagyott vagy eltűzött gesztus (pl. meginduló, de megmerevedő, levegőben álló kéz) jelzi a kivégzés, pofoncsapás eseményét. Ezzel szemben az Andrei Mureșanu Színház *Blasted*-ja (rendező: Bobi Pricop) arcunkba tolja a bántalmazás aktusát. Az előadás alapjául szolgáló Sarah Kane-darab cselekménye nem kötődik direkt módon idő- és térbeli koordinátákhoz, egy történelmen kívüli hotelszobában játszódik. Itt erőszakoskodik az újságíró Ian (Sebastian Marina) Cate-tel (Mädälina Mușat), majd a háború hirtelen kitörése után itt esik ő is áldozatul egy katona (Costi Apostol) agressziójának. Az előadás realiztikus ábrázolásmódja az erőszakot nem érzékelteti, hanem felmutatja, eljuttatja, ezzel pedig létrehozza, éppen történővé teszi. Ian a szemünk láttára mászik rá az ájult Cate-re; a lány kezét nadrágjába téve maszturbál; az előadás végén, miután a katona megvakítja őt, vér folyik az arcán. A verbális terror és a testi fenyegetettség életszerű reprezentációját a lélektani realista színészi játék és a valóságghú díszlet erősíti. Az előadás játéktere a tulajdonképpeni hotelszoba, amelynek egyetlen bútordarabja egy központi ág. A helyiség teljesen körbeépített: négy oldalról falak zárják össze, fölötte mennyezet. A háború kitörésével a látvány is megváltozik: a luxushoteleket idéző ág szétroncsolódik, egy gerenda ékelődik a tér közepébe, körös-körül törmelékek és füst. Az előadás díszlettervezőjét, Oana Micut munkájáért UNITER-díjra jelölték.

A tér a néző pozicionálásának is fontos eszköze: a szoba falai tulajdonképpen a kihallgató-szobák egyirányú tükréből épülnek fel, ezek választják el a nézőket a színészekről. Az üveg külső oldalánál ülve úgy követjük végig a történéseket, mintha akváriumba tekintenénk. A felvonások közben a belső tér van megvilágítva, mi látjuk a színészeket, ők viszont nem láthatnak minket. Átállásokkor a játéktér borul sötétbe, a nézőteret pedig megvilágítják: hirtelen saját tükörképünkkel, saját tekintetünkkel kerülünk szembe. Nemcsak a játéktértől vagyunk elzárva, hanem nézőtársainktól is: külön fülkékben ülünk, külön fejhallgatóval a fejünkön (ezen keresztül halljuk a szobában zajló párbeszédet). Helyzetünk ijesztően hasonlít a magánéleteket lehallgató ügynökökére. Az alkotók a szemtanú szerepébe helyeznek minket, nyilvánvalóvá teszik voyeurségünket. A pozicionálással erkölcsi felelősség is jár: tekintetünkkel asszisztálunk a látottakhoz. Az előadás végén mintha számon is kérnék rajtunk ezt a passzív szemlélést: mindkét oldalon felkapcsolódnak a lámpák (tehát a tükrök átlátszó üveglapokká válnak), a színészek a falak mentén haladva mélyen a szemünkbe néznek. Eddig „könnyű” dolgunk volt, néztük az erőszakot, de most hús-vér emberekkel találjuk szembe magunkat az. Az utóbbi időben sokat foglalkoztatott a nézői felelősség kérdése. Nemcsak saját döntésemen múlik, hogy csendben nézek végig egy előadást, vagy sem, hiszen maga a produkció is determinálja azt, mit tehetek meg. Bár mindig határozhatok úgy, hogy kiabálni kezdek, esetleg elhagyom a termet, ezzel nem sokat változtatok a színpadi cselekmény folyamatán. Kivonulásom, hangos elégedetlenségem legjobb esetben zavart okoz. Vajon mennyire válok cinkossá egy olyan előadás közben, ami nyelvében előkészíti a passzív szemlélést, és egyszerűen nem ad teret a nézői reakciónak. A mellettem levő fülkében ülő nő hangosan megkérdezi: „Ezután akkor hogyan tapsoljunk?”

Uncanny Valley. Rimini Protokoll, Berlin. Fotó: Barabás Zsolt



[jelenlétjátékok]

Én is felteszem magamnak ezt a kérdést az *Uncanny Valley* után (konceptió és rendezés: Stefan Kaegi). A Rimini Protokoll alkotóitól megszokhattuk, hogy munkáikban a színház keretrendszerére irányítják a figyelmet, megbontják és elmozdítják a bevett konvenciókat. Az *Uncanny Valley* a színházdefiníciók alapegységét, a jelenlétet kezdi ki. „Ha azért jöttek ma este ide, hogy egy színészt lássanak, rossz helyen járnak. Ha azért jöttek, hogy valami eredetit lássanak, akkor is rossz helyen járnak” – hangzik el az előadásban. A 2018-ban bemutatott *Uncanny Valley* lecture performance, ember és gép viszonyát járja körül: milyen szerepet töltenek be a gépek az életünkben? Helyettesíthetnek-e minket? A kérdés aktualitásához kétség sem fér ma, a ChatGPT korában. Válaszok után kutatva az alkotók a játékeret teljes mértékben átengedik egy humanoid robotnak. Az előadás szövegét a szerző, Thomas Melle hangján halljuk, de nem az ő, hanem egy róla mintázott, fotelben ülő gép előadásában. A Mellére sikeresen hasonlító robot szemből teljesen élethű – beszéd közben mozog a szája, képes mimikára, tekintete ide-oda jár –, a terembe lépve első ránézésre semmi háborzongatót nem tapasztalok. Ahogy azonban oldalra fordítja a fejét, kilátszik a szerkezet fémváza és kábelhálózata. A humanoid az előadás teljes ideje alatt Melle szócsöve, nem hivatkozik magára gépként.

A jelenlét a színházról való beszéd axiómája, itt mégis a hiányával szembesülünk. A színészi játék jelenidejűsége és esetlegessége szűnik meg azzal, hogy egy előre megírt program fut le előttünk. A robot minden mondata olyan mértékben másodpercre pontosan kiszámítható, hogy

Ványa bácsi. *Vilnisi Állami Kis Színház, Vilnius. Fotó: Barabás Zsolt*



a szöveg magyar és román fordítása nem szinkrontolmácsolásban, hanem előre felvett hangfelvételtől futott. Számomra nem kérdés azonban, hogy színházat nézek (ahogyan színháznak tartom a rádiójátékokat vagy a hangsétákat is), és hogy a saját jelenlétem teszi ezt azzá. A szokatlan helyzet nem megsemmisíti a színházcsinálás megszokott formáját, hanem felfedi annak mechanikussá vált szegmenseit (mint a végső taps, ami ez esetben sem marad el, bár nincs színész, akihez szólhatna). Egy erős rendezői koncepció szintén lerögzíti, „beprogramozza” az előadást. Ha hirtelen rákiabálok a robotra, semmit sem változtatna a végkimenetelen – változtatott volna bármit, ha a *Blasted* közben ugrom fel?

Az *Uncanny Valley* koncepciója kétségtelenül sok izgalmas kérdés továbbgondolására szolgáltat terepet, akár a színház médiumát, akár emberi mivoltunkat, akár az empátia működését nézzük. Az előadás azonban néhány ponton túl direkt módon utal egyes levonandó következtetésekre, így helyenként didaktikussá válik: túl sokszor hangsúlyozza ki például a színház gépszerűségét vagy cselekedeteink kulturális és rutin általi beprogramozottságát. A lecture performance tartalma jól strukturált, az ember–gép problematikában mégsem mutat sok újdonságot. Az ember cyborggá válása (pl. egy beültetett készülék vagy protézis által), a szerkezetek irányíthatósága és önrendelkezése, a Turing-féle számítógépek olyan csomópontok, amelyek rendre előkerülnek, ha a témáról van szó.

Míg az *Uncanny Valley* a (színészi) jelenlét kérdését a hiányon keresztül tárgyalja, a vilnusi Kis Színház *Ványa bácsija* pont ennek felfokozottságával dolgozik. Számítalan Csehov-darab (egyemáshoz túlságosan hasonlatos) színpadi átdolgozását túlélve kíváncsian vártam, mit tartogat számomra a négy és fél órás Janežič-rendezés. Ha nem is hatott rám a mindent felforgató újdonság erejével, mégis azt éreztem, végre nem adaptációt nézek. Az előadás úgy tudott friss és időszerű lenni, hogy erőltetett aktualizáció helyett a színészi jelenlétre épített. Sem a Sepsy Aréna nézőterének mérete, sem a számomra ismeretlen litván nyelv nem csorbította a játék intenzitását. A préseltfa-lemezekből álló játéktérben bizonytalan és jövőkép nélküli emberek kapcsolatteremtési kísérleteit követjük végig. Az előadás alaphangulata mégsem az elkeseredettség és kétségbeesés, kimozdítja ezt a jól etalált önironia (az a fajta, amiben megengedő nevetés lappang a keserűség mögött). A humor forrása az egész színházi keret játékba hozása, a hiperrealisztikus ábrázolásmóddal való élcelődés. Külön szereplő lesz a színházi effektusok felelősből (Tomas Rinkūnas); ő keni össze sárral a sétából hazatérők lábát, fújja a kipufogófüstöt Asztrov (Martynas Nedzinskas) motorbiciklijé után, pumpálja az esőt a viharjelenetnél, töri le a fenyőfa csúcsát a puska eldördülésekor.

A helyzetek őszinteségének és a felfokozott figyelemnek a kulcsát nemcsak a kész produkcióban kell keresnünk, hanem az azt megelőző próbafolyamatban is (újabb örök kérdés a színházról: hol kezdődik az előadás?). A fesztiválon tartott közönségtalálkozón a Jelenát játszó Indrė Patkauskaitė kiemelte: Tomi Janežič-csel dolgozni különös élmény. Nem egy, a rendező által elképzelt jelenet megvalósítása a cél, hanem a színészek helyzetbe hozása. A több hónapos próbafolyamat alatt közösen kísérleteztek, saját élményanyaggal dolgoztak; nem volt kezdetektől leszögeztet szereposztás, mindenki belebújt mindenki bőrébe. Simó Emese próbanaplójában³ többször is hangsúlyozza a rendező és színészek közti partneri viszonyt, amelyben semmi sem kötelező érvényű, ha nem inspiráló. Egy ilyen társszerzői felfogás tudatosítását és kiemelését igen fontosnak tartom most, amikor kiderült, hogy Zholdak UNITER-jelölését nem vonja vissza a bizottság.

A Reflex mint találkozási pont jó alkalom arra, hogy a színházcsinálásról és -befogadásról alkotott meglévő kérdéseink előtérbe kerüljenek és újakkal egészüljenek ki. Elgondolkodtató előadásokból nem volt hiány, korai lenne azonban következtetéseket levonni a fesztivál egészére vonatkozóan, hiszen még csak az út egyharmadánál járunk. Ami biztos, hogy a májusi modulra jövet az *Uncanny Valley*-ről és a *Ványa bácsi* színészeiről nosztalgizárok majd.

³ Simó Emese: Háromszázhatvan fok I. – <https://www.jatekter.ro/?p=40301>; II. – <https://www.jatekter.ro/?p=40310>

Balázs Helga

REFLEXPONT

Reflex5 Nemzetközi Színházi Fesztivál, 2. modul, Sepsiszentgyörgy

I dén három modulra bontva szervezik meg Sepsiszentgyörgyön a Reflex fesztivált. A második modulon jártunk május 21–26. között. Hat nap alatt három külföldi és öt határon belüli (négy szentgyörgyi és egy kolozsvári) előadást láthattak a résztvevők. Színes volt a program: talált magának néznievalót felnőtt és gyerek, fiatal és szépkorú egyaránt. A meghívott előadások „többnyire társadalmi kérdéseket járnak körül” – olvasom a programfüzetben, és hasít belém a gondolat: akár azt is mondhatnám, hogy reflexpontokat keresnek: testünk és gondolataink melyik pontjára kell finoman rákoppintani, hogy megmozduljanak, görcsbe ránduljanak és reagáljanak?

A második modul nyitóelőadása bár Belgiumból érkezett, témája helyinek és ismerősnek bizonyult. A méltán híres Ultima Vez társulat a Wim Vandekeybus által rendezett előadását, a *Tracest* hozta el a fesztiválra. A rendező romániai utazásából inspirálódott: többek között a medvékkel való együtt(?)élés foglalkoztatta. Kereste és követte a saját nyomait, amik visszavezethetnek az ősi, természetes emberi ösztönökhöz. Az egymásnak feszülő erők ember – állat, természet – civilizáció, egyén és csoport konfliktusában rajzolódtak ki. Egészen elképesztő volt nézni, ahogy a tíz táncos játszik: valahányszor táncelőadást nézek, elképedek, hogy mennyi mindenre képes a test, amire a hétköznapiakban nem gondolnánk, amit legtöbbször nem használunk ki. Az előadásban jelen volt egy dekódolhatatlan verbalitás is, így talán erősítve a megérteni akarás csalóka vágyát, azt a sejtést, hogy egy lineáris történetet látunk, melynek végére a természet harmóniája megbomlott. Az erdőt jelképező vászon földre hullt, a nézőtérre benzinszag keveredett, és az addig jámbor medvék az emberek gyilkos ellenségeivé váltak. A három medve – miután mindenkit megölt a színpadon – a nézők felé vette az irányt: mi vagyunk a következők?

Másnap szintén tánccal folytattuk: ezúttal a Háromszék Táncegyüttes *Tragédiájával*. Könczei Árpád Madách Imre *Az ember tragédiájából* készült adaptációja után maradtak bennem kérdések. Vajon tényleg szükség volt a verbalításra az előadásban, vagy épp akkor érvényesül igazán a tánc, ha teljesen helyettesíti a szót? Az előadás vetítéssel kezdődött és ért véget: kislányok angyalkórusa játék közben, és egy kisfiú-isten keretezte a látottakat. A jelenetek és színek között a Földanya énekelt fohászokat, megszakítva és reménnyel feltöltve a tragédia felé vezető utat. Jó volt ennyi táncost egyszerre, összhangban a színpadon látni. Nem tapasztaltam még hasonlót: a táncegyüttes ötvözte a néptánc, a kortárs tánc és mozgásművészet elemeit, egy új nyelvet megalkotva ezáltal. A Balázs Gyöngyi díszlet- és jelmeztervező által megalkotott egyetlen – de

számtalan formában használható – díszletelem külön színfolt volt a remek táncosok mellett. A mindig új és új formában felhasználható, félkör alakú libikóka Lucifer eszközüvé vált: örökös himbálózás jó és rossz között. Rajtunk áll, hogy melyik oldalra billentjük a mérleget...

Ezt követően a szintén sepsiszentgyörgyi Cimborák Bábszínház előadását láthattuk. Vajda Zsuzsanna rendezésében három színész játszotta el Benedek Elek meséjét, a *Feketeországot*. Felüldülés volt. Az alkotók gondoltak a felnőtt nézőikre is: a látvány folyamatos változása, a díszletelemek új és új felhasználása, a bábok izléses és izgalmas kivitelezése, továbbá az előadás humora végig fenntartotta figyelmemet. Nem lehet könnyű gyerekeknek játszani – gondoltam, mikor az első sorból örömteli kiáltásokat hallottam. Más a főszereplő Gyurka miatt aggódom, megint más pedig sírásközeli állapotban kérdezte az édesanyjától: „Mikor megyünk haza?”. Ennek ellenére a színészek töretlen lelkesedéssel és jókedvvel jelenítették meg a királylányt, a sárkányt, Gyurkát, a hangyát, az oroszlánt, és kalauzoltak el bennünket egyik varázslatos országból a másikba.

Harmadik nap. *Rokonok*.

A Kolozsvári Állami Magyar Színház előadása Bocsárdi László rendezésében egy lecsupasztított, csontváz-szerű térbe adaptálta Mórícz Zsigmond regényét. Ebben a világban még a falnak is füle van. Itt valaki mindig hall, lát, figyel, hasznót húzni igyekszik. A látvány által keltett ridegség és kényelmetlenség mellé társult a színészek távolságtartó játéka: gyakran beszéltek kifelé a szereplők, narrálva karakterük tetteit, gondolatait, érzéseit, elrugaskodva ezáltal a realista ábrázolástól. A műsorfűzet „idegen nőnek” nevezi azt a szereplőt, akinek titokzatos, sorszerű karaktere is kizökkentette a nézőt a megszokott befogadói állapotából, hiszen azzal szembesített, hogy ő irányítja a cselekményt, a szemünk láttára rendezi és felügyeli az előadást. Bár Kolozsváron készült, mintha most ért volna haza az előadás: a nézők élvezték, sajátjuknak érezték. Talán egy

Traces. *Ultima Vez, Sint-Jans-Molenbeek. Fotó: Barabás Zsolt*





Napraforgó. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Fotó: Barabás Zsolt

kisebb városban jobban érvényesül a gondolat, hogy bármerre indulunk, ismerőssel, rokonnal találkozunk. Hosszú sorokat írhatnék az előadásban tematizált problémákról, de még másik négy előadásnak is szeret kell adnom, így hát legyen most annyi: mi hogy döntenénk Pista helyében, ha választanunk kéne szerelem, család, pénz és becsület között?

Az előző mondatomban jobb híján úgy fogalmaztam, írnom „kell” még további előadásokról, pedig épp a következőkről beszámolni kifejezetten öröm számomra: *Hedda Gabler*, *Napraforgó*, *Egy örült naplója*. De haladjunk sorjában.

Székely Kriszta rendezése modernkori környezetbe helyezte Ibsen klasszikusát: cseléd helyett takarítónőt, kalap helyett blézert, kályha helyett iratmegsemmisítőt látunk az előadásban. A Katona József Színház előadása egyszerre volt életszerű, közvetlen, mintha bármelyikünk hétköznapijait mutatná meg, és közben mégis elrajzolt, látomászerű. Kíváncsi voltam, ebben a világban milyen értékek válnak fontossá Hedda számára, mi lesz majd, ami vívódást okoz neki. Nos, talán az a válaszom, hogy semmi nem okoz neki vívódást. És ezzel nem mondom jót vagy rosszat: csupán egy opciót. Jordán Adél Heddája ugyanis nem egy egyszerűen féltékeny, boldogtalan nő. Sokkal inkább egy démoni jelenség, akinek sorsa és tettei egészen korán, mondhatni első perctől eldöntöttként hatnak. Így nem okoz kérdést, hogy mit fog kezdeni a tulajdonába került kéziratral, vagy hogy meghúzza-e a ravaszt. Ugyanakkor ez az érzelmi túlfűtöttség és felfokozottság megfosztja az előadást attól a hullámmástól, ami fenntartja a néző figyelmét. Az előadásból továbbá Jörgen Tesman (Bányai Kelemen Barna) karakterét emelném ki, aki túllépett „papucsférj” szerepén, és sokkal összetettebb, „maibb” jellemként létezett az előadás visszafordíthatatlan világában.

Mielőtt folytatnám a már említett három személyes kedvencem elfogult leírását, rövid kitérőt teszek, hogy megemlítssem az időrendben következő és egyben a harmadik szentgyörgyi előadást, az Andrei Mureșanu Színház *La Ronde* című produkcióját. Már előadás közben azon gondolkoz-

tam, hogy mit fogok erről írni, írjak-e egyáltalán, ha igen, hogyan. Erőt veszek magamon, hogy arról is beszéljek, amiről nem feltétlenül szeretnék. Ez az a pont, ahol megnyugszom, hogy nem egy terjedelmes kritikát kell írnom, hogy nem vagyok kritikus. Diák vagyok és fesztiválbeszámolón dolgozom. Talán ebbe még belefér, hogy elmondjam, az előadást nézve számtalanszor fordult meg a fejemben, hogy az alkotók túl sokat akartak megmutatni, kimondani. Ennek eredményeképp aligha található meg a valódi mondanivaló a kialakult káosz-orgiában. Egy idő után nem volt kérdés, hogy mit tartogat a következő jelenet: tudtam, mire számíthatok, csak a hogyan volt kérdés. Az pedig nem tartotta fenn a kíváncsiságomat. Izgalmas volt egyébként az előadás szerkezete: a történet elindul egy szereplőtől, aki találkozik – szexuális viszonyba kerül – egy másikkal, aki egy következővel, a következő egy újabbal, míg végül az utolsó az elsővel, ezzel bezárva a kört. Ahogy az a plakáton is látható: a kígyó a farkába harapva megmarja magát.

Negyedik szentgyörgyi előadás: *Napraforgó*.

Nem titok, hogy kíváncsian vártam a Tamási Áron Színház produkcióját, ahogy az sem, hogy valóban nem okozott csalódást. Egyik pillanatban könnyesre neveltük a szemünket, a következőben pedig már összeszorult torokkal figyeltük Jankát és családját. Pass Andrea darabját Radu Afrim rendező számos improvizált jelenettel díszítette: ettől vált még közelebbé, aktuálisabbá a történet. Az előadás úgy emelte ki, és mutatta meg a tízéves Janka családjának nehézségeit és tragédiáját, hogy közben elrejtette azt: pontosan úgy, ahogy a valóságban szokás. Megismerjük és megértjük a szereplőket, kibontakoznak előttünk a küzdelmeik: a beteg anyát, aki mindenkit elűz maga mellől; a két tűz között lévő, de békét kereső apát; a tehetséges, de magára hagyott, sérült kislányt, aki kétségbeesetten keresi a napfényt a túléléshez. Külön felemelő volt látni annak a fényforrásnak a lehetőségét, amit a roma gyerekek barátsága ajánl: a segítség, a törődés származástól és hovatarozástól független.

Hedda Gabler. Katona József Színház, Budapest. Fotó: Barabás Zsolt



A második modul záróelőadása már korábban is járt Reflexen, nem véletlen, hogy Keresztes Tamást ismét elhívták, és három alkalommal is játszotta a Bodó Viktor által rendezett *Egy őrült naplóját*. Elképedtem már akkor, amikor megláttam a díszletet – talán nem is a díszlet a megfelelő kifejezés rá, hiszen a látvány mint eleven és közreműködő partner él az előadásban. Utólag tudtam csak meg, hogy ez is a színész munkája, pedig már az lenyűgöző, hogy egymagában mennyi mindenre képes. Jelenetről jelenetre – a napló szerint napról napra – megújult, átforgalmazta valamit a saját testén, ruháján, vagy környezetében: eleinte csak a bútorokat rendezte át, később azonban már az egész lakást szó szerint a feje tetejére állította. Az általa kreált világhoz élőben, saját hangjából készített „zenét”, Popricsin elméjének zakatolását. Olyan volt az egész, mintha valóban a főszereplő fejében lennénk, gondolatai megelevenedtek, megszűnt tér, idő és gravitáció, hirtelen csak az létezett, amit ő akart, amit létezni engedett. Fokozatosan rugaszkodtunk el a többség által valóságnak nyilvánított konvencióktól, és lépésről lépésre egyre mélyebbre merültünk Popricsinnel saját igazságaiba. Úgy éreztem, megértem őt, és ezáltal megkedvelem. Izgalmas felismerés volt számomra: talán senki nem tud olyan őrült lenni, hogy megismerve ne találjunk benne legalább egy szerethető vonást. Nevettünk. Sokat. Azóta sem tudom, mi volt improvizáció és mi lepontozott, de épp ez az izgalmas: az újdonság erejével hatott minden fordulat. Úgy telt el a másfél óra – a terembéli fülledt meleg ellenére – mintha néhány perc lett volna. Elhangzott az utolsó szó, elhangzott az „anya”, és méltó vége lett. Nemcsak az előadásnak, de a fesztiválnak is.

*Egy őrült naplója. Katona József Színház, FÜGE, MASZK Egyesület (Szeged),
Orlai Produkciós Iroda, Budapest. Fotó: Barabás Zsolt*



Rancz Mónika

EGY MAROKNYI METAFORA

Hegedűs a háztetőn három erdélyi színházban

Az ókori görögök a metaforát a retorika eszközeinek tartották, tehát nem a szó vagy a kép művészetéhez, hanem a meggyőzés eszköztárának elemei közé sorolták, ahogy erre Hans Blumemberg tanulmánya¹ is rámutat. Ez a felfogás a kifejtés és a megértés hathatóságának zálogaként értelmezi a metaforát, amelynek szerepe több annál, mint szóvirágokkal gazdagítani a beszédet. Átvitt beszéd a metafora, tehát eláll attól, hogy közvetlenül és haladéktalanul kimondja, amit ki kell mondani. A mi szemléletmódunkban márpedig éppen az észérvek egyenessége vezet az igazság, és ezáltal a meggyőzés szigorú, és ellentmondást, de főként homályt nem tűrő területére. A metaforának pedig marad a szóvirágzás.

A művészet emlékszik arra, hogy a fantázia nem önkényes ámítás, bájolás, hanem nagyon is komolyan gondolt varázslat, a mágiák sorának azon fajtája, amely elindítja a képezetet, és nem tűrve korlátoltságot vagy határt, értelmet teremt. A metafora egy katalizátor. Elindítja az értelmi képességek egymással való – ahogy Kant fogalmaz – szabad játékát, és gondolkodásunk struktúráinak egyik alapozójává válik, nem zárja ki, sokkalta inkább kiegészíti a ráció mozgását. Nem holmi önkényes képzetekkel való játszadozásról van tehát szó, hanem összjátékról, amely szemlélethez vezet.² Szemlélésre ösztönöz a metafora, hogy az esztétikai építményt mint Rubik-kockát forgassam, találgassam, melyik forgatás hová vezet, és próbálgassam, míg ki nem rajzolódik egy minta.

Így kell „forgatnunk” a *Hegedűs a háztetőn* kezdő jelenetét is. Tevje, a tejesember vezet be a közössége, Anatevka zsidóságának történetébe, mesélőként rajzolja fel az alapvonásokat: milyen értékek szervezik a mikrotársadalmukat, hogyan élnek benne, és kik a meghatározó alakjai. Narrátorunk már első szavaival jelzi, hogy a közösséget semmivel sem tudná jobban azonosítani, mint egy hegedűssel a háztetőn, aki egyensúlyozás közben igyekszik kellemes dallamokat előhívni az élet húrozta vonós hangszerből. Stabilitását a hagyomány biztosítja, mely otthonához, a földhöz köti. (Mindeközben meggyőzően szól a háttérben a hegedűszo. A nyitójelenet keretbe helyezi a következő történéseket, felkéri a nézőt, hogy ezt a képet ne tévessze szem elől. Az előadás tehát a hegedűs a háztetőn metaforáját bontja ki. Mintha csak azt mondaná: egy kö-

¹ Hans Blumemberg: Paradigmák egy metaforológiához. (Ford. Király Edit.) In: Uő: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2005. 199–388.

² A szemlélet fogalmához lásd: Hans-Georg Gadamer: *Szemlélet és szemléletesség*. (Ford. Kukla Krisztián.) In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2003. 123–136.

zösséget mutatok, de egy népre gondolok, és egy népre gondolok, de értékeket mutatok (a sor tetszőlegesen folytatható).

Már az első szavak elindítják a metaforagépezetet, mely megannyi elemben meghagyja nyomát, vehetjük példaként főszereplőnk nevét (Tevje héber jelentése: „Isten jó”), vagy Iova sántaságát, aminek köszönhetően húznia kell a sors nehéz kordáját. No, mégsem kell a tragikus nagyság képébe öltöztetnünk a mi Tevjénket, aki komótosan mozog, humorosan billeg, mintha háztetőn járna. Legközelebbi vitapartnere maga Isten, akivel hol kérélelésre, hol könyörgőre fogva nyit disputát, miközben a közösség is gyakran megízleli a jelenlétet, amikor Tevje nyakra-főre a Bibliából idéz, csak hogy rendszerint teljesen pontatlanul. A *Hegedűs a háztetőn* és tejesembere a néző tekintetét lesi, vajon látja-e, vajon követi-e ezt a metaforákba öltöztetett, imbolygásában is kedvelt, sorsáért kesergő hegedűst.

Gondolkodnunk kell a metaforizáltság e tételelességén azért is, mert az erdélyi magyar színházak egyik kedvelt musicaljéről van szó. Olyannyira szívesen látott a *Hegedűs a háztetőn*, hogy a 2022/23-as évadban három színház játszotta egymással párhuzamosan. A Csíki Játékszín³ és a szatmári Harag György Társulat⁴ egyaránt ez év elejére időzítették az előadás bemutatóját, míg a Kolozsvári Állami Magyar Színház 2020-tól tartja repertoárján.⁵ Mindhárom általam látott előadást telt ház kísérte, melyből arra következtethetünk, hogy a közönség is szívesen látja Tevje és Anatevka történetét. A musicalt először 1964-ben játszották a Broadwayen⁶, majd 1971-ben Oscar-díjban részesített filmfeldolgozás⁷ született belőle, mely megőrizte elődjének zenés jellegét. A két alkotás hangos sikerének köszönhetően Európában is játszani kezdték, az első magyar nyelvű – szintén nagy tetszéssel fogadott – előadásra⁸ 1973-ban került sor. Nem csupán az első színpadra tételében, de sok további magyarországi rendezésben megismétlődött a mű sikere. Mindez magyarázattal szolgálhat az erdélyi színházakban tapasztalt *Hegedűs*-bőségre.

A *Hegedűs a háztetőn* színre vitele egész társulatot megmozgató feladat. A darab nagyszámú szereplőre íródott, ezért mindhárom színháznak külsősökre, vendégszínészekre volt szüksége az előadás létrehozásához. Több tömegjelenetet tartalmaz, amelyekben a színészek közös, kiterjedt koreográfiát kapnak, a rendezések együttes és összetett játékra invitálják a színészeket. Mindeközben adott egy központi szereplő, akire kivételes hangsúly kerül, amennyiben neki kell végigvezetnie a nézőt és a nagy forgatagban könnyen szétszóródó figyelmét a cselekményen. A történetmesélés számos helyszínt kíván meg, külső és belső terek létrehozását vagy jelölését, melyekben a szöveg megkövetel (az ennyiben kikerülhetetlen, vagy csak nagy áldozatok árán kihagyható) bizonyos díszletelemeket, kellékeket, és ez viszonylag behatárolhatóvá teszi, hogy mi kerül be a színpadi térbe. A *Hegedűs a háztetőn* összjátékot kér színésztől, rendezőtől, díszlettervezőtől, a koncepciótól a bemutatóig minden résztvevőtől. Ha mindezek alapján minőségekben szeretnénk megfogni az előadásokat, az összehasonlításban nyilvánvalóvá válik, hogy a megkötések mentén milyen eltérő megoldások születnek.

³ Rendező: Erwin Šimšensohn. A bemutató dátuma: 2023.01.06.

⁴ Rendező: Márkó Eszter. A bemutató dátuma: 2023.02.22.

⁵ Rendező: Béres László. A bemutató dátuma: 2020. 02. 21.

⁶ Az Imperial Theater mutatta be az előadást, Zero Mostel főszereplésével. A szöveget Joseph Stein adaptálta Sólém Aléchem műveiből, a zenét Jerry Block szerezte, a szöveggönyv pedig Sheldon Harnich munkája. A rendező és koreográfus Jerome Robins volt.

⁷ A filmet Norman Jewison rendezte 1971-ben, Hajím Topól főszereplésével. Az alkotás öt Oscar-díjban részesült. A magyar szinkron érdekessége, hogy Tevje hangját Bessenyei Ferenc adta, aki egyébként a magyar nyelvterületen az első, és utólag elhíresült *Hegedűs a háztetőn*-előadásban alakította az anatevkai tejesembert.

⁸ Az első magyar nyelvű *Hegedűs a háztetőn*-előadást Vámos Miklós rendezte a Fővárosi Operettszínházban. A fordítást Reményi Gyenes István végezte, a dalszövegeket G. Dénes György írta.

A Kolozsvári Állami Magyar Színház egy letisztult, a harmóniát vizualításban és koncepcióban hangsúlyozó előadást hozott létre, a szatmári társulat egyszerre teremtette meg a musicalhez nagyon jól illő harsányságot és az azt ellenpontozó szimbolizmust, míg a Csíki Játékszín előadására egyfajta józan életszerűség, a részletezés jellemző. Nézzük meg például Tevje kordéját. Ez egy olyan eszköz, amely a szöveg komoly megnyirbálása révén lenne esetleg kiírható, miközben olyan erős jelenlétet lehet általa megteremteni – mutatják ezt a megvalósításai –, mintha maga is szereplő volna. A tejhordó alkalmatosság Kolozsváron csak két tejeshordó egy fabothoz madzaggal rögzítve, amely így könnyű, nyakba málhaként akasztható hordozóeszköz lesz. Bogdán Zsolt Tevjeként szinte táncra kel vele, az előadást is sodró energiákkal hívja játékra, lóbálja, felugrik rá, vagy ha egy merengő pillanat úgy kéri, megpihen rajta. A szatmári előadásban Rappert-Vencz Gábor egy szépen formált, két keréken guruló apparátust kap, melyet komótosan igyekszik húzni-vonni maga után, olykor elakad vele az úton. Az eszköz követi a főszereplő mozgását, és tükröz valamit abból, ahogy ő érzi magát: a család fenntartását jelentő felelősség nehézségeit cipelik közösen, miközben néha Istennel állnak meg beszélgetni vagy őket állítják meg a környezet egyre szorítóbbá váló akadályai, végül együtt hagyják el Anatevkát, megpakolva a múlt tárgyi és nem tárgyi emlékeivel. Csíkszeredában Kányádi Szilárd kénytelen – legalábbis a három közül – a legsúlyosabb szerkezetet cipelni, egy klasszikus szekérformára emlékeztető, kopottas járművel közlekedik. Minden súly az ő vállát nyomja, legyen az a tejeskocsi, a családjáé, a közösségé, a nemzeté vagy az emberi szenvedésé.

Érdemes kitérnünk az egyes rendezések különbségeire, amelyek megvilágíthatják az előadások közötti hangsúlyeltolódásokat. A kolozsvári színház produkciója Béres László rendezésében került színpadra, aki korábban is dolgozott már a társulattal, jellemzően nagyszínpadi, többször zenés előadásokat vagy musicaleket vitt színre. A társulat a prózai játékokban igazán kiemelkedő, pontos, rendezett a teljesítményük, még véletlenül sem téveszt senki szót vagy tesz a koreográfiába nem illő mozdulatot. Az előadás attól válik kérlelhetetlen sodrásúvá, hogy a dramaturgiába beépített fokozás egyre növekvő súlyú gondokkal találkoztatja Tevjét, a kisembert, aki útja során a naggyal, a végtelennel, az istenivel kíván szóba állni, meg akarván győzni, hogy könnyörüljön

Hegedűs a háztetőn. Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. Fotó: Biró István





Hegedűs a háztetőn. *Csiki Játékszín, Csíkszereda. Fotó: Rátonyi Ráchel Sára*

meg a sors rajtuk, hogy ezúttal válasszon ki valaki mást. Tevje legerősebb pillanatai azok, amikor már-már kilép a színpadról, és egészen közel kerül a nézőhöz, mégis valahová egészen máshová, egy másik dimenzió felé beszél. Az előadásokban megjelenő hegedűs nem pusztán metafora, hanem színpadra lépő zeneművész, aki ebben a megfogalmazásban nem fedi fel önmagát, hiszen olykor a hold árnyékában tűnik fel, máskor pedig bohócálarc mögé bújjik. Végül nem a sors, hanem a történelem lesz az, amely nem köt üzletet a tejesemberrel, nem hagy reményt egy új kezdetre. Az Anatevkából elüldözött lakók mögött csak kereszték maradtak.

A lezárás tekintetében egészen másképp fogalmaz Márkó Eszter rendezése Szatmáron. Az előadás kevésbé a sors kérlelhetetlenségével, mint inkább a mélyből való felemelkedés, az újrakezdés kicsengésével hagyja a nézőt. Így érzünk a történelem során is, hiszen a játék egy kellemesen ismerős mesei atmoszférába és a nevetés közösségébe vonz be. Az előadás ugyanis humoros elrajzoltságukban ragadja meg a karaktereket, és részletekig menően kihasználja a jelenetekben rejlő helyzetkomikum gazdag lehetőségeit. Látható ez például abban, ahogy az egyes kellékek a cselekménnyel párhuzamos, saját történeteket járnak be: egy jelenetben valószínűleg körtáncot jár a krumpli, ahogy a hámozástól eljut a vízestálig. A kézzől kézre járó krumpli találkoztatja a szereplőket, kifejezve egyrészt a közös munkában (és sorsban) való együttes jelenlétüket, de külön-külön az egymáshoz való konkrét viszonyaikat is. Az előadás megtalálja azokat a megoldásokat, amelyekben ez a kettős jelleg elválaszthatatlanná válik, a szimbolikus formák a helyzetek humorából fakadnak, míg a nevetés olykor épp a nézői megértést szolgálja. A rendezés erőt próbáló, összehangolt játékot várt el a színészektől. A csapat tagjai között több gyerekszínészt is találunk, akik nem kevésbé részei a közösségnek, mint felnőtt társaik, maguk is egy-egy középponti szerepet kapnak. Ilyen a hegedűs, aki a gyermeki lét ártatlanságából hívja elő a dallamot, kíséri el útjukra az anatevkaiakat, s így egy közülük, egy velük, sors és közösség összhangzatot alkotnak.

A Csíki Játékszín előadásában szintén érdemes kitérnünk a zenei aspektusra, mely annak egyik legerősebb vonása. A társulat kivételes teljesítményt nyújt e téren is. Rendkívüli hangok szönek mesét a mindennapi eseményekből a változással küzdő közösségről, amit végül úgy rádiroz ki egy erő, hogy az a színen nem jelenik meg, így láthatatlanul nyeli el a közösség jövőjét. E hatalom jelentette fenyegetés abszolút módon meghaladja azokat a létkérdéseket, melyekkel Anatevka lakóinak szembe kell nézniük. Erwin Šimšensohn első csíkszeredai rendezése márpedig a hagyományra, a csoport önszerveződésének alapjaira kérdez rá. A változás mely foka az, mely még nem hagyja az egyéni identitást felszámolódni, de enged az új szavának? Aprólkosan megalkotott világban járunk itt, melynek egyes elemei a tradícióról üzennek, annak kifejezői. Hirdeti ezt a térrel és a jelmezekkel is, melyek – fordulatosságon – épp annak a tervezőnek, Carmencita Brojboiunak a munkái, aki a kolozsvári díszletezésért is felelős. Mégis, különbözőbb alig lehetne e két hely: a kolozsvári előadás letisztultságával, monokróm színválasztásaival szemben a csíkszeredai Anatevka csupa nyüzsgés. A jelenetek ígéreihez szabható, könnyen ki- és befordítható faházakban történik a játék, a kocsmasztal hordó, a kordén szekérkerék, s mindezeknek a fából készült anyagoknak ellenpontozásaként a színpadot belepik a fehér szövetek, melyek az ajtó- és ablakrések takarásaként, fejkendőkként, asztalterítőkként köszönnek vissza. E színes világnak nem része a hegedűs, ő inkább a zenekar tagjának tűnik, így a sors ahhoz a szférához tartozik, mely kívül esik a közösség bensőséges terén.

Mit jelenthet tehát e sokféleképpen, de legalább három úton értelmezett metafora? A kérdésre adott válaszunk magyarázhatja a *Hegedűs a háztetőn* népszerűségét, szimultán jelenlétét a romániai magyar színpadokon. Nyilvánvalóan nem egyetlen válasszal kell számolnunk. Gondolkodhatunk úgy, hogy a darab a kisebbségi létben élő közösséget mutatja fel, amellyel könnyen azonosul az erdélyi közösség. Fennáll az a lehetőség is, hogy az előadásoknak a jelenleg Ukraj-

Hegedűs a háztetőn. Harag György Társulat, Szatmárnémeti. Fotó: Harag György Társulat



nában zajló háború szolgált apropót, ahol nem mellesleg egy Anatevka elnevezésű település is található. Ugyanakkor ennek valószínűségét kisebbíti az, hogy a kolozsvári előadás bemutatója, a szatmárinak pedig az ötlete megelőzi az ukrajnai háborús konfliktus kialakulását, még a Játék-szín produkciójában sem találni erre való utalást. Aztán beszélhetünk egy általánosabb perspektíváról is: a hagyomány fogalmának a kibontásáról. A műben együttesen van jelen a tradícióhoz való ragaszkodás, az azzal való konfrontáció és az abban beálló változás tapasztalata. Talán ezek sem idegen problémák a kortárs gondolkodás számára. A metafora e nagyszerű bőségben mindezeket a lehetőségeket megtámogatja. Ha megfordítjuk a Rubik-kockánkat, egy etikai problémát láthatunk kirajzolódni. Az etika az ember beágyazottságában gondolkodik, aki mindig egy nagyobb összefüggés vagy rend részese, ezért meghatározása csakis a közösségében elfoglalt helye, szerepe által történhet. A létezőnek célja van, méghozzá az, hogy betöltsen ergonját, amely egyszerre jelent szerepet, és ettől nem függetlenül, létrehozott művet is. Tevje világát áthatja ez a szemlélet, melyhez a *Hegedűs a háztetőn* hozzáfűzi a maga kritikai részét: vajon mennyiben tartható még ez az álláspont egy változó világban, a folyton alakulásban lévő körülmények között? Biztosak lehetünk azonban abban, hogy az előadások nem pusztán egy-egy etikai probléma illusztrációi. Nézhetünk úgy rájuk, mint az egzisztencia önreflexiójára: a saját halandóságával szembesülő ember létre való rácsodálkozására, amint azt figyelni, ahogy tűnő árnyakként vonulnak el szeme előtt az ismerősséget, otthonosságot jelentő képek. Az ember ragaszkodása a régi és nosztalgikus iránt saját végességével játszott kártyaparti. A Rubik-kockánkat forgatva újabb és újabb képeket látunk, amelyek nem a metafora illékony, megállapodni sehol sem bíró könnyűségét mutatják. Ezt a kaleidoszkóp-gazdagságot szemlélni talány, biztosan fel nem oldható rejtély, mely arra hív, hogy mozgásba hozzuk a fantáziánkat. A képzelet szárnyalása nem öncél, hanem reflexió e furcsa lényre, a hegedűsre, aki ott imbolyog a háztetőn.

Bibliográfia

- Blumentberg, Hans: Paradigmák egy metaforológiához. (Ford. Király Edit.) In: Uő: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2005. 199–388.
- Gadamer, Hans-Georg: Szemlélet és szemléletesség. (Ford. Kukla Krisztián.) In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2003. 123–136.

Dálnoky Réka

A LÉGTORNÁSZT IS AZÉRT NÉZZÜK, MERT LEHET, HOGY LEESIK

Beszélgetés Andrew Hefler amerikai származású improvzínházi alkotóval

Andrew Hefler a 2022/2023-as évadban rendezte meg első erdélyi improvzínházi előadását, melyet *Afterparty* címmel mutattak be a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színházban. A próbafolyamat ürügyén kérdeztem zenéről, filmről, színházról és az improvzínház működési mechanikájáról.

Kezdjük a legnyilvánvalóbb kérdéssel. Téged úgy hívnak, hogy Andrew Hefler, és mégis magyarul beszélgetünk. Miért költöztél Magyarországra?

Hát a börtön után jött az elköltözés ötlete.

Remélem, hogy a humorod nyomtatásban is érthető lesz!

Igazából volt bennem egy ambíció, hogy egy-két évig Európában éljek. És abból lett harminc. Szóval így tervezek.

Te Székelyudvarhelyre már az improvzínház gurujaként érkeztél, de kíváncsi vagyok, hogy hogyan találkoztál ezzel a műfajjal.

Véletlenül. Ötödikes koromban volt egy tanárom, aki Chicagóban nőtt fel, és gyerekkorában Viola Spolin drámakörére járt, aki Amerikában az improvizáció kútja és forrása volt. Az egész XX. századi improvzínház gyakorlatilag onnan ered, hogy egy Neva Boyd nevű szociológus megteremtette Chicagóban azt a hagyományt, hogy drámaórákat tartott bevándorló gyerekeknek azért, hogy jobban szocializálódjanak, és megtanulják az angolt. Az én tanárom erre a drámakörre járt évekig, és ezt a hagyományt hozta magával Kaliforniába is. Mi történelmet, irodalmat, mindent színházi gyakorlaton keresztül tanultunk, így az improvzínházi szótáram már gyerekkoromban kialakult.

Az Afterparty próbafolyamata alatt sokat beszélgettünk arról, hogy a klasszikus Csehov- vagy Shakespeare-drámákkal szemben milyen történeteket lehet improvzínházi technikával megmutatni...

Szerintem ezeket a szövegeket a megszővés miatt szoktuk újra és újra leporolni, vagy nem is leporolni, mert nem hagyjuk őket elég

sokáig a polcon ahhoz, hogy porosak legyenek. Ez a megszokás azt kommunikálja, hogy a színpadnak egy biztonságos helynek kell lennie. És szerintem meg pont az a lényeg, hogy nem. Persze, legyen Csehov meg Shakespeare, mert ez két fantasztikus drámaíró, csak annyira sok *Hamlet* volt már, hogy kialakul egy verseny, hogy én hogyan csinálom meg az én *Hamlet*emet. Közben bele se gondolunk, hogy milyen klassz lenne nem a *Hamlet*tal, hanem új drámákkal dolgozni.

Nemrég járt le Sepsiszentgyörgyön a Reflex fesztivál, melynek keretén belül láthattunk egy olyan Ványa bácsit Tomi Janežič rendezésében, amiben a színészekkel folyamatosan a kényelmetlenség érzését keresték, hogy semmi ne rögzüljön, és ezért tele volt improval. Ilyen formában például tudnának foglalkoztatni a klasszikus szövegek is?

Persze. Sőt, azt is el tudom képzelni, hogy megtanulom a *Ványa bácsi* szövegét, de az előadást minden este improvizálom. Azt szoktam mondani, hogy ha nem improvizálsz jobban közönség előtt, mint ahogyan próbálsz, akkor csinálj előre megírt színházat. Nem azért, mert az improvizáció jobb, hanem mert nincs értelme kinyírni bármelyik hatékonysági körét. Én nem tudom versenyeztetni őket, a közönségnek meg szerintem mindegy. Nekik csak az számít, hogy értsék a játékot, a kapcsolatokat, és azok csikizzék őket, az önképüket, a fantáziájukat, a figyelmüket és az érzelmeiket. Én már azon is láttam sírni embereket, hogy egy filmben csigák csókolóztak.

És szerinted mi „csikizi” a nézőt, mi az, amiért megéri beülnie a színházba?

A közönség azért jön, hogy pár órán keresztül tévesen azt tudja hinni, hogy ez nem is vele történik. Keith Johnstone, az improvizínház egyik legfontosabb alakja mondta egyszer nekem, és azóta is ez az egyik legfontosabb dolog, amit valaha hallottam az előadóművészetről: az a cél, hogy az emberek úgy menjenek el a színházból, a koncertteremből, a

moziteremből, hogy beszélgetnek egymással, egymásról. Tehát ez a csúc, ez a legeslegjobb, amit el tudsz érni. Szerintem a nézők azért járnak színházba, moziba, koncertre, hogy ez hátta megtörténik.

A színészi és improvizációs munkád mellett workshopokat és tréningeket vezetsz, de van egy zenekarod is, a Kéknyúl, amit a Csíki Jazz Fesztiválon az erdélyi közönség többször is hallhatott.

Szerintem a zene a tökéletes művészet. Ha színészeket látsz egy sarokban játszani, akkor elfordulhatsz, nem kell nézned őket, de ha szól a zene, még akkor is, ha nem szereted, nem hagy nyugodni. A zenében is az együtt alkotáshoz keresem, szeretek sztorikat, érzéseket és élményeket adni a közönségnek. Valójában ugyanolyannak látom, mint a színházat, más médium, más eszköz, de a miértje nekem ugyanaz. Kvázi minden, amit emberekkel csinállok, improvizációból és készségfejlesztésből ered.

Amikor elvállaltad ezt az interjút, azt kérte, hogy az én véleményem és az Afterpartyban játszó színészek véleményét is vonjuk be. Számomra ez nagyon jellemzi a veled való munkát, és ennek margóján érdekelne, hogy hogyan viszonyulsz a hierarchia és az autoritás kérdéséhez a színházban?

Szerintem az előadóművészeti alkotás nem demokratikus terület. Valakinek mindig vállalnia kell a felelősséget azért, hogy ne négy órán át beszéljünk arról, hogy most melyik kép maradjon a falon. Viszont az is nagyon fontos, hogy a hangokat, tapasztalatokat, energiákat mindenki adja be a közösbe, hogy mindenki azt érezhesse, részben övé is a projekt. És általában ilyenkor senki nem sajnálja, ha hierarchiában létezik, mert itt a hierarchia nem autoritásból fakad. Az autoritás az árnyaltság kinyírását jelenti: vagy igen, vagy nem, így jó, így rossz. Egy bináris világ alakul ki, ami félelmet és bizonytalanságot szül. A vezetői képességek csak egy kis részét képezik azoknak a tulaj-

donságoknak, amelyekre szükségünk van. És nem csak a „vezetőnek” van rá szüksége, az emberek bármilyen projektben kamatoztathatják. A csoportmunka lényege a változatos képességek találkoztatása, és amikor ez jól működik, az emberek azt érzik, jó helyen vannak, van céljuk, hogy átalakulhatnak, és megoszthatják történetüket másokkal is. A vezető azért felel, hogy ez létrejöhessen.

A veled való munka kapcsán több színész is azt fogalmazta meg, hogy milyen meglepő, hogy ilyen nyitott, őszinte, támogató közegben is lehet színházat csinálni, miközben egyes rendezőknek az a stílusa, hogy „kiverik” a színészből a zsenialitást.

Én nem hiszem, hogy az az eredményesebb út. És ha mégis, akkor szerintem annyira nem fontos a színház, hogy ezt megengedjük magunknak.

Annak ellenére, hogy az Afterparty minden pillanata improvizált, a bemutató előtt hosszú hetekig tréningezted a színészeket. Egyikük edzőtábornak, színészi El Caminónak nevezte, amiben újra találkozhatasz a társaid és a magad lelkével.

Én nagyon sok időt töltöttem Keith Johnstone-nal, akit a színjátszás pszichés állapottai és folyamatai foglalkoztattak. Mindig azt mondta, hogy mindent át kell gondolni a közönség szemszögéből is, de nem azért, hogy populáris sláger-dolgokat csináljon, mert az nem feltétlenül érdekelte őt, hanem azt kereste, hogy a néző miért megy vissza a színházba. Például hazamegyek, és ott van egy betörő. A nézők valóban kíváncsiak arra, hogy a színpadon lévő ember hogyan reagál erre a helyzetre, mert közben azt kérdezik maguktól, hogy én vajon mit csinálnék ilyenkor. Ha a színész

Dálnoky Réka, Wagner Áron, Jakab Tamás, Andrew Hefler, Tóth Árpád, Esti Norbert, Lukácsi Emőke, Mezei Gabriella, Fincziski Andrea, Nagy Xénia-Abigél, László Kata, Szűcs-Olcsváry Gellért. Afterparty. Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely. Fotó: Balázs Bence



azt keresi, amit szerinte a közönség viccesnek vagy zseniálisnak fog tartani, akkor többnyire elbukik. Ha azt mondja ki, amit a karaktere vagy ő maga érez, a közönség remeknek fogja őt tartani. Ezért folyton azt keressük a színészekkel, hogy milyen érzés abban a bizonyos helyzetben lenni: Milyen hatással van rám? És akkor bármi, amit csinálunk, egy felismerhető állapotot fog idézni, és valamilyen érzelmi hatást fog gyakorolni a nézőre is.

Néha az az érzésem, hogy van egy ilyen tévhit, hogy az impro árra megy ki, hogy aktívabb, viccesebb legyél, csattanókat szúrd be a szövegbe, és emiatt nagyon jólesett, hogy a próba folyamat alatt mennyire promováltad a csendeket. Szerinted mitől tud a csend érdekes lenni, mi a csend működési mechanikája?

Amikor nem zavarod össze a közönséget verbális fehér zajjal, a csend aktiválja a fantáziájukat és a vetítést. Ha verbális kifejezéseket használsz, mindenki tudja, hogy „image-menedzselés” megy, hogy hazudhatsz, háríthatsz vagy tévedhetsz, és nézőként állandóan azt próbáljuk megérteni, hogy miért éppen azt mondd, amit, így hirtelen egy nagyon intellektuális területre kerülünk. Ha csend van, előtérbe kerül a metakommunikáció, a testi kommunikáció, az emocionális hangok, a lélegzés, a lehetetek, a mimika, a pislogás száma, a fejtartás. Ezért zseniális a homo sapiens: a verbalitáson túl egy sokkal komplexebb nyelvezettel is rendelkezik, ami elmélyíti közös tapasztalati és érzéki világunkat.

Mivel az improban minden élesben megy, és szinte bármi megtörténhet, a próba folyamat alatt sokat foglalkoztunk az érzékeny figyelemmel és az intimitásréninggel. Említetted, hogy a filmiparban ez egyre inkább jelen van, sőt elvárás, míg a színházban még mindig ritkaságszámba megy.

Az utóbbi nyolc évben nagyon megváltozott a világ véleménye az intimitásról, jogi, szórakoztatási és művészi szempontból egyaránt. Szeretnénk intim, erős, feszült, komplex,

nehéz helyzeteket is megmutatni a színpadon, viszont ehhez eszközöket és szótárat kell adni a színészeknek. Ahhoz, hogy a színpad egy veszélyes hely lehessen, a színészeknek muszáj biztonságban érezniük magukat.

Ez a szemlélet már a színészképzésben meg kéne jelenjen, hiszen még mindig az az alapvélemény, hogy a rendező elvárhatja a színésztől, hogy telepatikusan kiolvassa gondolatait, és ha ezt a színész nem tudja megcsinálni, akkor nem jó, sőt lehet, hogy nem is lehetséges. Ennek az az eredménye, hogy kialakul egy lélekkel kereskedő világ, amiben az előadóművészek megjártassák, hogy minden rendben van, és nem merik, vagy nem is tudják jelezni, ha valami nem jó.

Amikor a színészek az improval szembeni félelmeikkel küzdöttek, mindig azt mondtad nekik, hogy: „Legfeljebb sikerül.” Hogyan viszonyulsz a sikerhez?

Megjátszani, hogy tudsz valamit, kevesebbet ér, mint valóban tudni. Viszont valóban tudni valamit, melóval jár: kísérletezés, kutatás és szerénység kell hozzá. Elvárni, hogy mindig minden jól menjen, nemcsak irreális, de a munkát is alábecsüli. Ugyanolyan problematikus az, ha valami sikerül, mint hogyha nem. Mindenki hárítja a bukást, emiatt nagyon sok érzelmi energiát fektetünk abba, amikor valami jól jön össze, de sikerek után nehéz fejlődni. Viszont a rosszul sikerült pillanatok után nagyon egyszerű. Szerintem ha valamit kiválóan szeretnél csinálni, a bukások aranyat érnek.

A próba folyamat alatt azt a házi feladatot adtad a színészeknek, hogy nézzenek meg egy sorozatot, olvassanak el egy könyvet, amit nagyon régóta szeretnének, és írjanak naponta tíz percet. Szerinted ez miben segíti a színészt?

A színésznek mind nyelvileg, mind színészi-leg és vizuálisan nagyon fontos, hogy magába gyűjtse a megfelelő muníciót, hogy a narratív hagyományokból, a kortárs filmek kifejezőeszközeiből táplálkozzon. Egy színész inkább sportoló, mint művész: ha jó akar lenni, folyama-

tosan edzenie kell. Szerintem az átlagszínész nem foglalkozik a szakmájával, házi feladatként tekint saját karrierjére. Bemegy, próbál, hazamegy. És akkor sajnos nem jó karriert választottál magadnak, mert színésznek lenni óriási nagy felelősség, és ha nem fejleszted magad állandóan, 55 évesen se leszel jobb, mint 35 évesen.

Az egyik színész azt mondta a próbafolyamat után, hogy próbaruhában, munkafényben néha sokkal érvényesebb pillanatok születtek meg, mint más előadásokban hat hét próba után, csak az ilyen pillanatokhoz sok csillag összeállása szükségeltetik.

Ez babona. Nem a csillagok állása kell, hanem technika és figyelem. Az improvizálás nem kifogás arra, hogy ne kelljen próbálni, mert ak-

kor is kell. A próbák sokszor arra jók, hogy csökkentsék a szorongást.

Az előadásokban viszont én estéről estére láttam ezeket a nagyon érvényes pillanokat, amikor beszivárogtak a színészeket épp foglalkoztató témák.

Ami foglalkoztat valakit, akár tudatos, akár tudat alatti szinten, az előbb-utóbb ki fog jönni, főleg ha nincs rögzített szöveg. Udvarhelyen nem egy terápiás közeget építettünk ki, amiben a színpadon feldolgozhatod a traumádat, hanem egy olyan színészi technikát, amiben azt keressük, hogy neked most mi a nyilvánvaló. A jelenetben kialakult egy helyzet – az a karaktered, aki eddig megszületett, hogyan reagálna erre? Ahhoz, hogy ez működjön, a légkörben és a helyzetben is benne kell legyen

Afterparty. Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely. Fotó: Balázs Bence



például a csalódottság, hiszen rögtön látszik, ha valaki csak megjátssza azt.

Az improvizációs színház egyik fantasztikus tulajdonsága, hogy nem kell tizenkét évig várni, hogy mondjuk egy, az afgán háborúról írt dráma felkerüljön a színpadra. Az, ami ma számít neked, ami ma megérint téged, azt holnap már fel lehet tenni a színpadra, és ha ez jó technikai képességű alkotókkal történik, akkor ennél izgalmasabb, jelen idejűbb, relevánsabb színházat nagyon nehéz csinálni.

Az imprószínház folyamatosan megújuló jellege miatt nem koncepciót és rendelkezést hagyta a színészekre, hanem dramaturgiai elveket, színészi technikákat: például az előadások előtt a színészek körbemennek, és egyesével mindegyik fellépő társuknak azt mondják: „Számíthatsz rám.” Ezt miért tartod fontosnak?

Mert szerintem nagyon sokszor van az, akár a hagyományos színházban is, hogy a színészek alig látják egymást. Letolják a szöveget, megcsinálják a mozgást izommemóriából, de annyira félnek attól, hogy elrontják, hogy nem látják egymást. Tehát ez egy módszer arra, hogy nézzenek egymás szemébe, és egyrészt tudatosítsák, hogy én ma veled fogok játszani, másrészt aktiválják magukban azt a felelősséget, hogy nemcsak a saját szerepükért, hanem

a többiekért is felelnek. A színésznek nemcsak az a dolga a színpadon, hogy a saját szerepét játssza, hanem az is, hogy zsenit csináljon a másiktól, hogy úgy adja a labdákat, hogy végig tudatában legyen annak, hogy azokkal a másik szerepét is építi.

Egy másik hagyatékod, amit azóta is sokat emlegetünk, hogy: „Merj veszíteni.” Mi van emögött?

Mindenki nagyon akar nyerni, de amikor a gyerekek például lövöldözőst játszanak, a játék nem működik, ha csak lőnek, de annak nincs következménye. Szerintem az hat igazán ránk, ha látjuk, hogy valaki mer veszíteni, amikor azt érezzük, hogy tényleg van tétje az egésznek. A légtornászt is azért nézzük, mert lehet, hogy leesik. Az improvizáció pedig egy sokkal több-rétű élményt tud nyújtani, ha nézőként azt látom, hogy ott van tizenhét színész, akik egymásból építkeznek, és egy ennyire jelen idejű, közreműködő légkörben léteznek. Reményt ad nekem, hogy mint homo sapiens, azért jutotunk el idáig, mert ennyire együtt tudtunk dolgozni.

Egyébként meg aki valóban tudja, hogy mit csinál, az mer veszíteni. Neki nem kell, hogy mindig igaza legyen.

Bartha Réka

REQUIEM FÜR EINE JUNGFRAU

Magyar alkotói triász egy nagyszebeni német Antigoné-adaptációban

Boldizsár Emőke színésznővel, Bordos László Zsolt fényművésszel és Dunkler Réka dramaturggal, az *antigone. ein requiem* előadás alkotóival Bartha Réka beszélgetett.

Huszonegyedik századi társadalmi problémákat, dilemmákat és főként visszásságokat tematizáló Szophoklész-adaptációt vitt színre a nagyszebeni Radu Stanca Nemzeti Színház német tagozata. Thomas Köck, a harmincas éveiben járó osztrák drámaíró az antik görög forrásanyagot erőteljesen, majdnem politikai elkötelezettséggel állítja jelenkori tartalmak közvetítésének szolgálatába 2019-ben írt, nagylélegzetű drámájában, az *antigone. ein requiem* címűben.

Köck szövegének militáns lendületéhez **Dunkler Réka** dramaturg munkája révén egy tömörebb változatban kerültünk közel Nagyszebenben, Florin Vidamski rendező pedig közösségi történetét gyúrta a színpadon az ógörög sztorit.

A gondolati örvénybe a nézőt a játéktér kialakítása, illetve **Bordos László Zsolt** fényművész szereplővé formálódó fényrajzai által is közvetlenül bevonja, bevonzza a nagyszebeni német produkció.

Az előadásban sok meglepő, új árnyalatot fedezünk fel a Szophoklész tollából ismert szereplőkben: teljesen jelenkori köntösben láthatjuk őket, és nemcsak szó szerint, a jelmezek jelenkorisága révén, hanem gondolati síkon is. Nincs ez másként **Boldizsár Emőke** színésznő, a színpadi adaptáció harmadik magyar alkotója által megformált Hírnökkel sem.

A produkció három magyar alkotóját, munkatársát faggattam erről az igencsak rendhagyónak mondható színpadi folyamatról, hogy több oldalról is rálássak arra, hogyan öltött formát ez a német nyelvű produkció, amelyhez imigyen jelentékeny „magyar ihlet” is hozzájárult. A bemutató másnapján beszélgettünk, így mindenkiben friss volt még a kész művészeti termék élménye.

Az illemszabályt ideiglenesen felfüggesztem, és veled kezdeném ezt a beszélgetést, Zsolt. Már csak azért is, mert ebben a produkcióban te vagy az az alkotó, akit nem színházi közegből ismerek: láttam korábbi fényalkotásaidat, de ezek önálló, öntörvényű munkák voltak. Hogyan kellett átkalibrálnod a gondolkodásod, hogy a munkáid szervesen beépüljenek ebbe az Antigoné-átiratba?

Bordos László Zsolt: Azt itt előre kell bocsátanom, hogy nem először veszek részt színházi produkcióban. Nyolc vagy kilenc operaelőadásban dolgoztam, tehát hozzá szoktam a színház, opera közegéhez. Nem érzem kényszert vagy nyomást azt illetően, hogy valamit egy adott térben kell elhelyeznem. Az épületvetítés, ugye, egy épület homlokzatán történik, itt azonban egy másfajta környezet állt rendelkezésemre. Tulajdonképpen egy projektben erősen meghatározza a lehetőségeket az, hogy milyen technikát lehet felhasználni, mert azért a vetítéshez szükséges projektorok drága technikai eszközök. Itt igazából az volt az érdekes, hogy adott volt három felület, amire két projektorral kellett vetíteni, ezért aztán javasoltam egy túllfüggönnyt, amin áthatol az egyik projektor fénye, így rávetülhet a szín hátsó falára, ezért a rendelkezésemre álló két projektor révén három felületre sikerült vetíteni.

Zsolt fényrajzait valóban tekinthetjük az előadás önálló szereplőinek, annyira kézzelfoghatóan jelenvalók, azonban most a produkció

Bordos Zsolt. Fotó: Weronika Tylec



hús-vér szereplőjét, Emőkéét kérdezném, aki a színház német társulatának tagjaként alakította a Hírnököt a Köck-adaptációban. Ugye, ezt a szöveget tézisdramának is nevezhetjük, ilyen értelemben pedig az elvek, eszmék, jelképek kelnek életre benne, ezek pedig nem nyújtják a színésznek ugyanazokat a fogódzókat, amelyeket egy olyan szöveg adhat, amely lépésenként felsejülő történetet mutat be. Milyen volt számodra ez a munkafolyamat, amelyben eszmék „törtétek”, keltek életre, és ezeket kellett megjeleníteni?

Boldizsár Emőke: Nagyon szerettem ezt a drámát már akkor, amikor a társulatvezető elküldte az eredeti változatát. Persze, az a bemutatott szövegnél sokkal gazdagabb, rétegzettebb, és komoly adaptálásra volt szükség, hogy beleférjen ebbe a másfél órás előadásba. Amikor olvastam, elgondolkodtam, hogy vajon melyik szereplőt szeretném játszani, a Hírnök pedig különösen megtetszett, be kell vallanom őszintén. Aztán ő lett a szereplőm. A Hírnök persze ott van Szophoklész *Antigonéjában* is, itt azonban három szereplőből áll össze tulajdonképpen egy szerep. Az ógörög tragédiában nemcsak maga a hírnök hozza a híreket, hanem egy katona is, hiszen ő adja hírül azt, hogy Eteoklész eltemették, és közben nagyon fél Kreón haragjától, aztán később szintén ő hozza azt a hírt, hogy Antigoné az, aki a tilalom ellenére eltemette őt, ugyanakkor továbbra is fél a megtorlástól, Kreón reakciójától. A szophoklészi történet végén pedig két hírnök megosztva hozza a többi halálhírt – a Haimónét, Eurüdikéét és Antigonéét. Thomas Köck ezt a három szereplőt egy szereppé alakítja, ráadásul kimondottan női szereppé, mert a *Botin* németül hírnöknőt jelent... De hogy visszatérjek a kérdésemre: természetesen nagyon sok tézis, filozofikus gondolat van a drámában, az én esetemben viszont egy picit kevesebb, mivel a Hírnök itt is a híreket, a konkrétumot hozza. Bejövök és elmondok valamit, ami előreviszi a történetet, úgyhogy ilyen szempontból nekem könnyebb volt, mint a kollégáimnak, Kreón és Antigoné megtestesítőinek, ahol tényleg elvek ütköztetéséről van

szó, és ezeket az elveket kell színre vinni, élővé tenni. Én híreket hozok, és ezekhez viszonyulok valamilyen módon. Persze volt olyan is, hogy Florin néha odaszólt, hogy ne így, mert ez már túl, túl, túl..., és ennél kevesebb kell a játékba. Úgyhogy eltelt egy kis idő, amíg rájöttem, hogy hol vannak ezek a túlzások, hol van az a nagyon finom határ, amit nem kell átlépni, ameddig lehet színezní, karaktert építeni, és hol kell megállni és hagyni, hogy a szöveg kerüljön előtérbe, hogy a néző azt jobban megértse. Az adaptált szöveg is nagyon gazdag, így a nézőnek időre van szüksége, hogy ezt mind fel tudja dolgozni, fel tudja fogni.

Szépen alakítja magát ez a beszélgetés, mert Emőke elárulta, hogy a szöveg igen jelentős változásokon ment keresztül, ez pedig dramaturgiai munkát feltételez. Réka, mi volt a vezérelv itt, hogy alakult ki az a szövegváltozat, amely végül a nagyszabású produkció szövegváltozatává lett? Bevallom őszintén, hogy a német nyelv felületes ismeretében meg kellett birkóz-

nom a szövegsűrűséggel, hogy követni tudjam a tulajdonképpeni akciót, a szereplők közötti konfliktus mélyrétegeit...

Dunkler Réka: Igazából ebben a dramatisztikában a mozgástól egészen a fényig az előadás valamennyi eleme szempont volt, hiszen a rendezői koncepció alakította a szövegtestet. A legfontosabb pedig az volt, hogy miként tudjuk sűríteni a szöveget, megtartva a dráma vezérfonalát, hogy az ne sérüljön, hogy minden, amit Köck gondolati síkon megfogalmazott, benne legyen az előadásban.

Milyen hagyományokhoz nyúlnak vissza, amikor ez a szöveg bekerült a színpad terébe? Azért is kérdezem ezt, mert számomra ez az előadás felidézte a középkori misztériumjátékok hangulatát is, amelyekben a szereplők ugyancsak eszmék megtestesítői. Megidéztek-e itt valami effélét is, vagy konkrétan csak annyit kell itt látni, amennyire maga Köck utal a drámaszerkezet révén?

Boldizsár Emőke. Fotó: Sebastian Marcovici @TNRS



D. R.: Nem volt ez hagyományközpontú alkotói keresés, nem törekedtünk semmiféle hagyomány megidézésére. Inkább az volt itt a kihívás, hogy miként tudjuk ezt a nagyon erős társadalmi kérdésfeltevéseket és problematikákat felvonultató szöveget közel hozni a nézőhöz, hogy a szöveg megszólaljon, és tényleg érthetően, világosan tudjon szólni az előadás közönségéhez. Az volt a vezérelv, hogy amennyire lehet, lebontsuk azokat a falakat, amelyeket a néző felépíthet egy ennyire sűrű szöveg hallatán egy klasszikus színházi térben. Intenzíven kerestük azt a módozatot, ahogy a dráma a legideálisabb formájában meg tud szólalni.

Időzzünk el még egy kicsit a szövegnél egy másik szemszögből. Zolt, milyen kiindulópontokat nyújtott számodra Köck szövege? Miből tudtak kinőni ezek a markáns vizuális jelenvalóságot teremtő fényrajzok?

B. L. Zs.: Az alkotófolyamatban a Köck szövege mentén haladtam, de Florin, vagyis a rendező vezetésével. Többször is találkoztunk személyesen, mielőtt ezek az alkotások létrejöttek volna, összedugtuk a fejünket, és beindult a *brainstorming*, amelyben gyors egymásutánban jöttek különböző ötletek, hogy milyen képi világra lenne itt szükség. Florin azt is elmondta, hogy például egy realiztikusabb szövegrész-nél szeretné, ha a tenger uralná a képet, ezért igyekeztem olyan képi világot behozni, amely minden realizmusa ellenére nonfiguratív vizuális nyelvezetben ölt formát. De eleve úgy történt a közös munka, hogy mindent, ami eszünkbe jutott, bedobtunk a kalapba, utána pedig kisakkasztuk, hogy az előadás koncepciójába mi illik bele, és mi nem. Nyilván, nem haladtunk minden pillanatban a szöveggel, mert ha csak ezt vesszük figyelembe, fennáll annak a veszélye, hogy didaktikus lesz, túl egyértelműre sikerednek a dolgok. Ezért is érdemes kicsit összekeverni és szétbontani a kalapba került ötleteket, megbontani a linearitást. Azt élveztem nagyon a Florinnal való együttműködésem során, hogy nagyon jó volt köztünk a *flow*, és ha valamelyikünk egy-egy újabb ötlettel állt elő, az elég gyorsan elfogadásra talált, szinte

azonnal egyetértettünk. Nyilván, ha valaki sok órányi munkát fektet bele egy alkotásba, óhatatlanul kialakulnak különböző ragaszkodások egy-egy ötlethez, kitalált megoldáshoz. Itt ilyen nem volt. Hiába dolgoztam három napig valamin, nem került be a végleges változatba, ha nem talált bele. Egyszerűen egymásra néztünk, és kész... Nem is kommunikáltunk erről a klasszikus értelemben, egy pillantással egyetértettünk abban, hogy lemondunk róla. Ez a munkafolyamat alkalmas tér volt a nagykaliberű gondolkodásra. Szokták mondani, hogy a művészet nem demokratikus, azonban a mi együttműködésünk nagyon is az volt.

D. R.: Hihetetlenül inspiráló volt az összhang, a kreatív tér, ami létrejött az alkotó csapaton belül. Már akkor, amikor a szövegen dolgozni kezdtünk Florinnal, kerestük a fényrajzok „helyét”, ahol meg tudnak nyitni egy másfajta rálátást, gazdagítják a mondanivalót. Az alkotófolyamat során rendkívüli ajándék volt annak a megélése, ahogy játszki könnyedséggel épültek egymásba a javaslatok.

B. L. Zs.: Igen, Réka meg Florin nagyjából összerakták, hogy a drámai szerkezetben hol látják, érzik úgy, hogy helye lenne a vetítésnek, és akkor nekem ez egy fantasztikus mankó volt, amit aztán néhol felülírtunk, máshol elengedtük vagy megváltoztattuk, de hát, ugye, valamiből ki kell indulni, és ez nagyon jó alap volt. Réka jól ismerte és követte a szöveget, amit persze én is elolvastam, de más, amikor valaki azzal a töltettel néz rá, hogy minden ízét ismeri, sőt sok más kapcsolódó infót is.

Most már van egy rálátásunk az előadás vázának létrejöttére, így visszatérnék kicsit a színészi játékra, amelyben számomra igen érdekes kihívásnak tűnt az, hogy az egyes szereplők időközönként „feloldódnak” egy kórusban. Emőke, számodra mennyire volt nehéz vagy éppenséggel kézenfekvő tömegszereplőből egyénitődni, majd ismét beolvadni a tömegbe?

B. E.: Ha jól emlékszem, Florin mondta is már az első próbák egyikén, hogy itt az igazi főszereplő a kórus, amely mindig jelen van,

soha nem lép ki teljesen a színről, legfeljebb ideiglenesen háttérbe szorul, hátrébb lép. Mindig ebből a kórusból lép ki vagy jön elő egy-egy szereplő, pontosabban itt ő azt a kifejezést használta, hogy a kórus „kiköpi” magából a szereplőt, aki eljártssza, elmondja a mondanóját, melynek utána a kórus ismét „elnyeli” az illető szereplőt, ismét kórustag lesz. Tehát ezt eleve tudtuk, és a kórusrészeket nagyon sokat is próbáltuk koreográfus segítségével, akivel korábban már dolgoztunk, ő Edith Buttingsrud Pedersen. A kórusban az is érdekes volt, hogy ott voltak a „gyerekek” – mi így neveztük a négy főiskolást, aki szerepel az előadásban –, akik most puhatojják ki a szakmát. És akkor mi bevettük őket a szárnyaink alá, és mondtunk nekik ilyeneket is, hogy „figyelj, ha oda állsz, akkor van fény, ha meg oda, akkor felejtse el, mert nem lát senki”, és persze sokat neveltünk is közben. Sok szempontból nagyon fontos része volt ennek a munkának a kórus jelenléte, ezeknek a jeleneteknek a kidolgozása, megtalálni a helyét a térben az előadás tel-

jes időtartama alatt. Persze ha színészként ott van az a kihívás is, hogy olykor ki kell lépned belőle, akkor ezeket a pillanatokot meg kell oldanod egyénileg is. Egyfelől tehát azt, hogy a kórusban milyen utat kell bejárnod érzelmileg és fizikailag, illetve hogyan lépsz ki belőle, mindenféle előkészítő nélkül, önálló szereplőként.

Elérkezettnek látom a pillanatot beszélgetésünkben, amelyben áttérhetek az előadás nyelvééről való faggatózásra, mert itt mi most magyarul beszélgetünk, de ne feledjük el azt sem, hogy ez egy német nyelvű előadás. Réka, stílus szempontból milyen finomságokat emelnél ki ebből a szövegből? Tenném hozzá gyorsan azt is, hogy neked erre vajmi kevés a rálátásom beható német nyelvtudás hiányában...

D. R.: Elsőként itt azt kell kiemelnem, hogy Köck Szophoklész-adaptációjának alapja Friedrich Hölderlin német nyelvű fordítása. Tehát már maga a hölderlini szöveg is egyfajta átdolgozása az antik görög tragédia szövegé-

antigone. ein requiem. A Radu Stanca Színház német tagozata, Nagyszeben. Fotó: Sebastian Marcovici @TNRS



nek. Ráadásul Köck egy nagyon izgalmas zenei dramaturgiát is használ, így a szövegnek jól érezhető muzikalitása is van, ez egy posztdramatikus dráma – bár én szívesen kerülöm az ilyen címkéket –, szövegfolyamként írta meg a szerző, ami a dráma eredeti szövegének elég széles értelmezési szabadságot is kölcsönöz. Ez pontosabban azt jelenti, hogy ahhoz, hogy ez a szöveg megszólaljon, meg kell hozni a központosításáról szóló döntést: hová helyezed a hangsúlyt, ezáltal mit szóaltatsz meg és hogyan. Ez nagyon érdekes munka volt, amelynek a munkafolyamaton belül is megvolt a maga értéke.

Ha jól sejtem, Zsolt, akkor esetekben nem is magának a nyelvnek, hanem az általa megidézett germán kultúrának lehetett szerepe abban, ahogy a fényalkotásokat beletaláltattad az előadás egészébe. Javíts ki, ha nem jól fogalmaztam...

B. L. Zs.: Ez így van, de azt se felejtjük el, hogy a vetítés is egy önálló képi nyelv, amely vizuális eszközökkel kommunikál. Nincs konkrét kötődése a beszélt nyelvhez, érzelmileg és érzékelés szintjén viszont kapcsolódik, és teljesen más hatása van, mintha egy másik nyelvhez társítanánk ugyanezeket a képeket.

Dunkler Réka. Fotó: Kovács Levente



Az én némettudásom is részleges, így nagyon érdekes volt, mert volt egy angol nyelvű AI-fordítás, amelyre Réka azt mondta, hogy egészen rendben van... Akkor azt fedeztem fel, hogy a beszélt nyelv csupán a képek érzelmi befogadásába szólhat bele, de másként nem.

Emőke, te viszont készen kaptál egy drámai nyersanyagot, amelyet aztán életre kellett keltened. Hivatalosan a nagyszebeni német nyelvű társulat tagja vagy, folyamatosan német nyelven játszol, így az érdekelne, hogy spéci ezzel a szöveggel milyen volt a tapasztalatod? Milyen nyelvi, stílári kihívásokat érzékelteél benne?

B. E.: Magyar anyanyelvű vagyok, a román nyelvet óvodás koromtól tanultam, harmadikos koromban pedig elkezdtem németül tanulni, később német intenzív osztályba jártam, 2007-től pedig a nagyszebeni német társulat tagja vagyok. Az idők során csiszolgattam, gazdagítottam a némettudásomat, de azt hiszem, hogy eddig ez volt az egyik legkomplexebb szövegem. Volt még egy Heiner Müller is, a *Kvartett*, ami szintén nem volt könnyű. De a Köck szövege talán komplexebb. És nem csak amiatt, amit Réka mondott, miszerint van ez a szövegfolyam, amelyben nincsenek írásjelek, és nem adott egy bizonyos értelmezés. Persze ez ad egy szabadságot is, de ebben a szabadságban el is lehet tévedni – hogy hol is kezdődik a gondolat, és hol van vége. Nyilván aztán megkaptuk a központosításos szöveget, hogy ne tévelyegjünk, és akkor mindenki megnyugodott egy kicsit, hogy „hú, ez így már jó”. Ugyanakkor a szöveg továbbra is elvárta a színésztől, hogy a gondolatmenet ívét végig tudja követni, miközben mondja a szöveget. Ez nem is annyira egyszerű, mert sok közbeékel gondolat van benne, amely után folytatódik a központi gondolat. Előbb magadban kell összeraknod, hogy akkor ez hogyan is van. De miután ez megtörtént és ráérezteél, hogy mik is a játékszabályok, akkor már megy.

D. R.: Ezt a gondolatsort azzal egészíteném ki, hogy amikor a próbafolyamatot elkezdjük, már megvolt a színpadi változatunk, de ragaszkodtunk ahhoz, hogy a színészek

megismerjék az eredeti szövegváltozatot is, hogy találkozhassanak, megérezhessék annak a ritmusát, hogy az eredeti verzió vezesse be őket ebbe a világba, és ne a sűrített változat.

És a riadalmat láttátok-e a társulat arcán, amikor azt a nagy mennyiségű papírt megkapták a színészek...?

D. R.: Inkább azt, hogy miként viszonyulnak ehhez a tudatos döntéshez. Nem sokkal ezután már a központozással ellátott szövegen dolgoztunk, de ragaszkodtunk ahhoz, hogy ne ez legyen az első találkozás. Persze így sokkal érdekesebb volt a munkafolyamat, mert voltak részek, amelyeket újra lehetett értelmezni. Nagyon fontos volt, hogy ne egylépcsős folyamat legyen, az alapkonceptióban is benne volt az, hogy az előadás eseményé tudjon válni, lényeges volt minden alkotótárs, így a színészek aktív részvétele is a szöveg kibontásában.

Számba vettük eddig az alkotói világokat, és akkor most a logikai sorban a néző világa következne. Itt és most ezt én testesíteném meg avatott nézőként, így elsőként azt kérdezném tőletek, hogy zavarna-e egy olyan megközelítés, amelyben az előadás első sorától az utolsóig valakinek az ukrajnai háború kattogna az agyában? Mert számomra ezt hozta be elsőként például az, ahogy ez a szöveg referál a tetemekről, a halálról, a test ilyen helyzetben való „szentségtelenné” válásáról... Bántó-e számotokra egy ilyen jellegű leegyszerűsítő megközelítés?

B. E.: Elmondom őszintén, én is az ukrajnai háborúra gondoltam elég gyakran. Hogy miért? Azért, mert itt van, most történik. Ezek a szörnyűségek, amelyekhez Köck a drámáját köti, egy kicsit régebbiek, és jobban megszoktuk őket. Azt is tudom, hogy ez így szörnyen hangzik... Az ukrajnai háború még nem hagy egészében hidegen minket, és akkor persze, hogy bejönnek a bucsai mézszárlás képei, mert még látjuk ezeket magunk előtt. Én magam is, amikor erről beszélek a színpadon, azokat a tetemeket látom magam előtt.

D. R.: Köck szövege attól briliáns, hogy nagyon mélyen kérdez rá dolgokra. A mi társadalmunk erőteljes etikai és filozófiai problémákkal és ezek megoldásával küzd, és ezek hasonlóan erőteljes kérdéseket vetnek fel: milyen felelősséggel tartozunk mi gazdasági, társadalmi és politikai téren? Az is érdekes benne, hogy például a halottakhoz, halálhoz, tetemekhez való viszonyulásunk kapcsán az összes uralkodó diskurzusnak hangot ad, így mindenki ahhoz kapcsolódik, ami személyesen foglalkoztatja. Ez adja a szöveg értékét, hogy ennyiféle álláspontot és hozzáállást megjelenít.

B. L. Zs.: Azt gondolom, hogy az ókori drámák azért örökérvényűek, mert az emberiség folyamatosan municiót szolgáltat ahhoz, hogy örökérvényűek maradjanak. Láthatjuk azt is, hogy az emberi butaság, az egymásnak feszülés habitusai is örökérvényűek: úgy tűnik, hogy a háborúból még mindig nem nőttünk ki. Ilyenképpen pedig aktuális egy kétezer évvel korábbi dráma. Az önmagában is drámai.

Igen, az emberiség örökérvényű butaságának ezt az örvényét, amelyről itt beszélsz, én képi „fordításban” is felfedeztem az előadás legvégén, amikor az emberi alakok spirálszerű forgását, „táncát” követően ezek pontszerűvé zsugorodnak, majd el is tűnnek a szemünk elől, egyszerűen semmivé válnak...

D. R.: Igazából az előadás alapvető problematikája az, hogy mi a felelősségünk, és hogyan járulunk mi, emberi közösségként hozzá többek között a „halott-termeléshez”. Tudom, hogy ez egy durva kifejezés, de a dráma is éppen ezt firtatja, hogy ezzel szembe kell néznünk. Ezen mindenkinek egyénileg kell elgondolkodnia: mit tehet azért, hogy a tetemek száma ne nőjön körülötte.

Éppen ehhez a témához kapcsolódna a következő kérdésem, amely eléggé intim, így csak az válaszoljon közületek, aki jönnek látja: hogyan kapargatta fel ez a drámaszöveget a ti halálélményeiteket? Beledátok-e magatokból azt, amit saját haláltapasztalásként azonosítottatok?

B. L. Zs.: Itt ilyen jellegű, konkrét összefüggés nem volt az én esetemben. Azonban halálközeli élményem több is volt. Azt hiszem, hogy ezért is foglalkozom vetítéssel. Például amikor elcsapott egy autó, és nagyon bevertem a fejem, akkor amolyan sztroboszkópszerű villanásokat láttam. Utólag jöttem rá arra, hogy én mindig ezt a fényt akartam valamilyen formában vizionálni. Úgyhogy igen, abból táplálkozunk, amik vagyunk és amiből vagyunk, a halál pedig része a történetnek, ott kell lennie.

D. R.: Az én esetemben sem volt a munkafolyamatban ilyen konkrétum, helyzet, amely a saját halálélményemmel szembesített volna. Nekem is volt halálközeli élményem, de itt inkább az varázslott el engem, hogy ez a szöveg milyen sokrétűen szólaltatja meg és adja a társadalom kórképét a halálhoz és halottakhoz való viszonyulásaink megmutatásával. Úgyhogy sok vonatkozásban inkább ez a társadalmi, filozófiai és etikai vetület fogott meg, és készített továbbgondolásra.

B. E.: Az én legközelebbi halálélményem a sibaesetem volt. Akkor jöttem rá a halál jelenvalóságára, hogy mindig ott van a közepünkben és liheg a tarkónkba. Egyszer csak ránk lehel, eltűnünk, és ennyi volt... Az is igaz, hogy én alapvetően nagyon pozitív szemléletű ember vagyok, és még a legrosszabb helyzetben is azt szoktam mondani, hogy „innen már csak felfelé vezet az út”. A jövőt is csak így tudom szemlélni. Persze, ebben benne van az is, hogy a negatív dolgokat, így a halált is egy picit elutasítom, próbálok nem elmélyülni benne, mert azt hiszem, hogy egy ilyen gondolkodásból nagyon nehéz visszajönni. És ezt teszi a szereplőm is az előadásban: amikor el kellene mondania egy hírt valamely szörnyűségről, akkor ez nehezebbre esik, nem nagyon akarja, óvakodik kimondani...

Utolsó kérdésként a dráma, egyszersmind az előadás, Hannah Arendttől származó mottójára kérdeznék rá, azonban ugyancsak a nézői szemszögéből. Úgy hangzik, hogy: „akik a kisebbik rosszat választják, gyorsan elfelejtik, hogy mégis a rosszat választották”, és nekem erről a kommunizmus időszaka ugrott be,

amikor az ilyen léthelyzetek garmadával kellett megbirkózniuk szüleinknek, nagyszüleinknek. Ti hogyan viszonyultatok ehhez a kulcsmondathoz? Kifejezetten a jelenre, vagy erre az „átkos” múltra is gondoltatok?

D. R.: Köcknek ezt, a Hannah Arendttől választott mottóját kifejezetten a jelenünkre vonatkoztattam, mert erőteljesen érzem azt a társadalmunkban, hogy egyénileg elég sok helyzetben igyekszünk a felelősségünket minimalizálni, nem látni a személyre szabott felelősséget a társadalom irányválasztásában. Fontos gondolatnak tartom ezt a mottót, amit érdemes lenne naponta felidézni, és megvizsgálunk a saját életünkben ezt a „kisebbit rosszat” – el egészen odáig, hogy megvásároljuk-e, vagy sem azt a műanyag poharat, zacskót és így tovább.

B. L. Zs.: Kétszer is volt alkalmam nem a számítógép mögül nézni, hanem a néző szemszögéből megtapasztalni az előadást. Azt szerettem benne, hogy állandó asszociatív gondolkodásra készített a szöveg, mindig megtalálhatjuk benne azt, ami által személyesen kapcsolódni tudunk hozzá. Folyamatosan processzálunk kellett a kapott információkat, jó szellemi torna volt. Mivel a drámáiró nem köti semmi konkrétumhoz a mondandót, megvan az a szabadság, hogy mindenki a saját gondolatmenete, eszmerendszere alapján értelmezze a látottakat, hallottakat. Azon is elgondolkodtam közben, hogy vajon miért szeretjük annyira a vetítéseket? Rá kellett jönnöm, ugyanazért, amiért a „laterna magicát” is több száz évvel ezelőtt: csodákat teremt. Mi sem teszünk mást: folyamatosan vetítünk és kivetítünk. A saját elképzeléseinket, meggyőződéseinket vetítjük rá a világra.

D. R.: Igen, ez a jelleg, a folyamatos gondolkodás, agyalás a munkafolyamatban is jelen volt. Rengeteget beszélgettünk csapaton belül a folyamat során, mert ez a szöveg olyan vitákat, perspektívákat nyitott meg, amilyenekre kevés szöveg képes. Ez külön ajándéka volt a közös alkotásnak.

B. E.: Amikor az Antigonét megformáló Theodora Sandu kolléganőmet hallottam, amint

ezt a mondatot Kreónhoz vágja, nekem mindig a 2000-es államelnök-választások jutottak eszembe, mert akkor láttam konkrétan ezt a helyzetet, amelyben a két rossz közül a kisebbik rosszra voltunk rákényszerülve, és hogy ez az egész mennyire hiábavaló volt. De, ha őszinte akarok lenni, akkor a napi kompromisszumokat is jelenti, azokat a határokat, amelyeken túl már saját magunk elárulása van. Én a kompromisszumok embere vagyok, de azért én is elgondolkodtam, meddig nevezhető egy kompromisszum annak, és hol kell megállni.

Igen, örülök, hogy említetted Antigonét, mert ehhez a beszélgetéshez talán azt tenném hozzá – ugyancsak nézőként –, hogy éppen a címszereplő az, akiben támpontra találtam ebben az átvitt értelemben, de konkrétan és képileg is örvényszerű meditatív folyamatban. Számomra ő testesítette meg itt a világ lelkiismeretét. Aztán meg az is lehet, hogy ezt azért gondolom így, mert – amint azt ti is említitek – azt az otthonos narratívát jelenítette meg, amellyel

egyértelműen azonosulni tudok: a lecsupasztott humanizmust, amely összetettségében is olyan alapértékekhez nyúl vissza, mint amilyen a végtisztesség kirekesztésmentessége, az embertelenség néven nevezése, a halál misztériumának tisztelete, a cselekvő emberség militáns képviselete, az egyén felelősségvállalása, a törvények szerepének liberális megvilágítása, a cselekvésképtelen és áldilemmázó társadalom betegségeinek beazonosítása. És még lehetne sorolni tovább is... A kórossal összehasonlítva, amely különböző narratívákat kínál fel és reflexióra megérett témákat zúdít ránk, Antigoné egy értékrend határozott és kompromisszumokat nem tűrő képviselője, aki a politikum és államiság képlékeny erkölcsiségét képviselő Kreón fejére olvassa ezt az örök érvényű köpönyegforgatást.

Azt hiszem, hogy én ebből az előadásból ezt az ellentétpárt viszem haza onnan, a közönség soraiból, nektek pedig köszönöm ezt a nagyon sokrétű beszélgetést!

Szabó Róbert Csaba

A BOLDOG HADIFOGOLY

A fogságból hazatérő hős alakja Metz István Jánoska című egyfelvonásosában

Bevezető

A Román Munkáspárt 1948-as győzelme után a Sztálin 1953-as haláláig tartó időszakban az államhatalom kultúrpolitikája, kulturális (és színházi) emlékezetet alakítani igyekvő szándéka a hivatásos és a műkedvelő színjátszás közötti szakmai határvonalat megpróbálta elmosni abból a célból, hogy ideológiailag egységesítse. Állításom az, hogy mindamellelt, hogy az államszocializmus a kultúra irányának megfordítása révén (a magaskultúra műfajait próbálja integrálni a népi kultúra világába), valamint azzal, hogy hivatásos színházi mintákat oszt meg a kultúrotthonok használóival, a legfontosabb eszköze a történelem újramondásában az lesz, hogy olyan új hősöket teremtsen meg, akik mindkét regiszterben (hivatásos és műkedvelő) ugyanazt a jelentést képesek hordozni. A hős alakja az, amely közös nyelv gyanánt használható a negyvenes évek legvégén és az ötvenes évek elején, és a hős az, aki az államhatalom szándékait egyesítve beszéli a Párt nyelvét. Meglátásom szerint a hős típusainak vizsgálata révén a korszak színházi emlékezetének egyik fontos tényezőjét tárhatjuk fel. Ha a hős alakját megvizsgáljuk, közelebb jutunk a korszak színjátszásának értelmezéséhez. Az államhatalom emlékezetpolitikája által létrehozott új hősök azonosítása érdekében a *Művelődési Útmutató* hasábjain 1948–1953 között publikált mintegy 140 egyfelvonásos áttekintését végeztem el. A fogságból hazatérő hős alakját Metz István *Jánoska*¹ című egyfelvonásosa, illetve annak hivatásos és műkedvelői előadásai elemzése révén vizsgálom.

Az „új, jobb életbe vetett hittel” való hazatérés narratívája

Az *Igaz Szóban*, a szovjet hadifogságban lévő magyarok lapjában 1947-ben azt olvassuk, hogy a következő üzenetet küldik haza a foglyok: „Politikailag megtisztulva akarunk hazamenni és otthon igazi demokrataként dolgozni az új haza felépítésén.”² 1944 szeptembere után körülbelül 20 000 magyar nemzetiségű civil fiút és férfit deportálnak a Szovjetunió területére (tehát nem csak hivatásos katonákat³), amihez hozzáadódik a fronton fogságba esett, szintén 20 000-re tehető katonák száma, valamint az 1945 januárjában deportált német ajkúak 15 ezres tömege.

¹ Metz István: Jánoska. *Művelődési Útmutató* (a továbbiakban: *MÚ*), 1948/11.

² A 339/11. sz. tábor antifasisztái: Tábori élet. *Igaz Szó*, 1947/17. 2.

³ Stark Tamás: „...akkor azt mondták kicsi robot.” *A magyar polgári lakosság elhurcolása a Szovjetunióba korabeli dokumentumok tükrében*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2017. 25.

Az elhurcoltak nagy része 1947–48-ra szabadul.⁴ Ana Pauker román külügyminiszter egy magyar–román, állami szintű találkozó után jelenti be a román–magyar határon a hadifoglyok hazatérését: „A csoportos hazatérés alkalmával tapasztalni fogják, hogy minden hadifogoly testben, lélekben megerősödve, felvilágosultan, új, jobb életbe vetett hittel tér haza.”⁵ A hadifoglyok és a külügyminiszter nyilatkozata is pozitív tartalmú, bizakodó, azt sugallja, hogy a hadifogság az embert jó irányba átformáló állapot, a Szovjetunió pedig az a hely, ahonnan a foglyok újjászületve és megtisztulva érkeznek vissza. Mihály Róza *Jó szerencsét!*⁶ című egyfelvonásosában a hazatérő férjére alig ismer rá az őt váró felesége – de nem a megpróbáltatások miatt, hanem mert úgy „megemberesedett” a fogságban, hogy „amikor felpróbálta a régi ruháit, rá se mentek, annyira megerősödött”.⁷

Mivel a hivatalos nyilatkozatokban, a korabeli sajtóban nincs szó a fogságban elviselt szenvedésekről, ezért nyugodtan beszélhetünk a szenvedéstörténet nyílt tagadásáról, a fogságot átélt emberek tapasztalata, az abból létrejövő narratíva elfedéséről, behelyettesítéséről akkor, amikor a hadifogságról való hivatalos beszédről tárgyalunk. A behelyettesített narratíva középpontjában pedig az újjászületett hős áll. A szenvedő hadifogly narratívája így teljes egészében eltűnik, illetve nem jelenik meg 1948 után, helyébe a *boldog hadifogoly* lép. A boldog hadifogoly 1944 előtt esett fogságba, felvilágosultan tér haza, és a szovjet nép barátságát hozza magával.

A *Művelődési Útmutató*ban 1948 novemberében jelenik meg először a hadifogság témája, illetve a hadifogságból hazatérő hős motívuma. Metz István *Jánoska* című egyfelvonásosában a hazatérő egykori foglyot a cselekmény szerint nem az átvonuló szovjet csapatok hurcolták el, hanem az még 1941-ben esett fogságba. A Román Munkáspárt hatalomátvétele előtt ugyan elszórtan a napi sajtóban megjelennek a hadifoglyok hollétére rákérdező cikkek, ám ez a Munkáspárt kormányra kerülése után eltűnik. Vagyis a hazatérő hős narratívájában tabuként kezelendők az 1944–45-ös elhurcolások, mintha azok nem is léteztek volna. Jó példa erre a Szilágylompérről elhurcolt civilek holléte után érdeklődő cikk a *Világosság* című napilapban, 1947-ben. A szovjet hadsereg által a front átvonulása után Szilágylompérről a Szovjetunióba elhurcolt civil férfiak hollétét firtató cikk már 1947-ben sem nevezi meg a foglyul ejtést végző hadsereget, ám még utal az elhurcolás tényére (az *elvitt* kifejezést használja).⁸ A civilek elhurcolása 1948-tól eltűnik a nyilvános beszédből, az pedig, hogy főképp a Romániában élő kisebbségek (magyarok és németek) köréből származó ezrek esnek hadifogságba, és szintén közülük visznek ezeket kényszermunkára a Szovjetunióba, az államhatalom által szorgalmazott román–magyar testvéri együttélés narratívájába nehezen vagy egyáltalán nem illeszthető bele, ami össze is csengett a szovjet állásponttal, mivel „szovjet részről sohasem ismerték el a polgári lakosság elhurcolását”.⁹

Ahogy egyre inkább távolodunk a második világháború befejezésétől, a hivatalos narratívákban a foglyok is hamarabb szabadulnak: például az 1952-ben mozikba kerülő román film, a *Mitrea Cocor* címszereplője már 1945-ben visszatér, hogy szülőfalujában levezényelje az agrárreformot, átváltozott, felvilágosult hősként, aki a szovjet mintát akarja gyakorlatba ültetni.

⁴ Murádin János Kristóf: A kollektív emlékezet peremén. Magyar civilek szovjet fogságba hurcolása Erdélyben, 1944–1945-ben. In: *Erdélyi Krónika*, <https://erdelyikronika.net/2020/10/17/magyar-civilek-szovjet-fogsagba-hurcolasa-erdelyben/> (2023. március 27.)

⁵ Sz. n.: Rövidesen hazatérhetnek az összes hadifoglyok. *Erdély*, 1948/21. 3.

⁶ Mihály Róza: *Jó szerencsét!* *MÚ*, 1951/8.

⁷ Mihály Róza, i. m., 5.

⁸ Szerző nélkül (Sz. n.): Ki tud rólu? *Világosság*, 1947. szeptember 7. 2.

⁹ Stark, i. m., 35.

Színpadai mű mint társadalmi szelep

Metz István¹⁰ egyfelvonásosát a marosvásárhelyi Székely Színház mutatja be 1949 januárjában, Szabó Ernő rendezésében, de ami még figyelemreméltóbb, hogy a *Művelődési Útmutató*-ban történt közlés után az egyik legnépszerűbb játszott mű lesz a népi színjátszócsoporthoz repertoárjában. Ugyanebben az évben a *Gyárigazgató* című drámával együtt az Állami Kiadó nyomtatásban is megjelenteti a *Jánoskát*, vagyis még szélesebb hozzáférést biztosít az egyfelvonásosnak és a szerzőnek. Metz darabjának sikere meglátásom szerint éppen a hadifogságról való beszédmódnak a kettős tapasztalatából fakad. Egyfelől a hivatalos, nyilvánosan engedélyezett és forgalmazott beszédmód a boldog hadifogságról szól, míg a tabusított, a szenvedéseket elhallgatni kényszerülő tömeges tapasztalat ezzel gyökeresen ellentétes tudást birtokol. Ugyanakkor a hadifoglyok hazatérése a néma várakozásra tesz pontot, ami után a nyilvános beszédmódban is megjelenhet a hadifogság, a fogságból való hazatérés élménye, vagyis egyfajta társadalmi szelepként működhet a darab és az előadás. Metz egyfelvonásosára úgy is tekinthetünk, hogy mivel az az államhatalom által ellenőrzött és engedélyezett fórumban lát napvilágot, illetve egy hivatásos színház tűzi műsorára, így a hadifogság élményéről való beszéd mintáját adja az olvasók és nézők kezébe. Vagyis úgy próbálja alakítani a hadifogságról való emlékezetet az államhatalom, hogy pontosan kijelöli annak koordinátáit. Mivel több tízezer ember került fogságba, tehát a társadalom egy nagyon széles szeletét érintette a kérdés, és a napi aktualitást meghatározó problémát tematizált, Metz művének sikere érthető. A szerző ugyanakkor több utalást rejt el egyfelvonásosában, ami többszörösen visszavesz az államhatalmi szándék uralta emlékezetelakító szándékból, illetve megerősíti a tabusított, a hadifogság élményével hazatérő, de a nyilvánosságot nem használható, hallgatni kényszerülő közösségi vagy egyéni emlékezetet.

A *Jánoska* cselekménye röviden: a hadifogságból hét esztendő után hazatérő apa hűtlenséggel vádolja a sok éven át hű feleségét. Az eltelt évek alatt a szocialista gyűlésekre járó, feminista öntudatra szert tevő falusi asszony ártatlanságát kisfiuk, Jánoska tanúsítja az apa előtt. Az asszonyt elcsábítani igyekvő módos nagygazda félreáll a halottnak hitt, de mégis hazatérő férj útjából, aki belátja tévedését.

Az 1949. január 27-ikei marosvásárhelyi bemutató után, illetve a *Művelődési Útmutató*-ban való közlést követően a műkedvelői színtársulatok országsszerte műsorra tűzték a *Jánoskát*. Az 1948 után meghirdetett és szervezésre kerülő kultúrversenyek kedvelt műve lesz, a könyves megjelenésről pedig neves színházi szerzők írnak.

Molter Károly könyvismertetőjében, bár elismeri, hogy a gyermek véletlenszerű megjelenése (és megoldást hozó közbelépése) a mű dramaturgiailag gyenge pontja, mégis hitelesnek, a „jellemekből következő akciónak” gondolja az apa megvilágosodását, valamint a „pártos és művészi mondanivaló” egyensúlyát látja megvalósulni a műben.¹¹

Szabó Lajos¹² eleven figurákról, jól kibontott jellemekről beszél a *Jánoska* kapcsán, továbbá kiemeli a szereplők párbeszédének minőségét („ízes”), hangsúlyozva, hogy a szerző láthatóan ismeri a világot, ahol művének cselekménye játszódik. Szabó szerint a *Jánoska* az egyszerű helyszín (falusi ház belső tere) miatt is kiválóan alkalmas a népi színjátszók számára (a legkisebb falusi kultúrotthon színpadján is előadható), továbbá mert „a szerző élő emberekkel mutatja a

¹⁰ Metz István (Budapest, 1894. máj. 8. – Marosvásárhely, 1983. máj. 10.) orvos, orvostörténész, színműíró, novellista. 1952–54 között az Állami Székely Színház irodalmi titkára.

¹¹ Molter Károly: *Jánoska. A gyárigazgató. Metz István egyfelvonásosai. Népszerűség, 1949/164. 2.*

¹² Szabó Lajos – (Alsóölkény, 1912. szept. 21. – Mv., 1983. aug. 13.) – drámaíró. 1941-től a kolozsvári Nemzeti Színház dramaturgja volt. 1945-től a konzervatórium, majd folytatólag 1948-tól a Magyar Művészeti Intézet, illetve a Szentgyörgyi István Színművészeti Főiskola színház-történet tanára, a magyar tagozat igazgatója. 1954-ben a főiskolával együtt költözött Marosvásárhelyre, ahol 1976-ig a főiskola rektora is volt.

valóságot, mert írói módon kezelte a témát, lehetőséget nyújt a reális, ábrázoló játékra”.¹³ Úgy tűnik tehát, hogy a korabeli szaksajtó a minőségi és ideológiailag is megfelelő művet látta Metz egyfelvonásosában.

A Székely Színház bemutatója

A Székely Színház bemutatója rendhagyónak tekinthető, mivel három egyfelvonásost tűzött műsorra egyszerre akkor, amikor a *Jánoskát* színpadra állította. Metz darabja mellett két szovjet író egyfelvonásos vígjátékát mutatták be. Csakúgy, ahogy Metz *Jánoskáját*, Averjanov *Viszontlátásra* és Karatigin *Az elcsereált kabát* című művét is Szabó Ernő rendezte. A bemutató kapcsán Molter a színház „rokonszenves” kezdeményezéseként ír az estről, a három előadás mindegyikében „jellemeket és életünkben előforduló alakokat”¹⁴ látott a színpadon a kritika szerzője. Hány Lajos „kulisszáit” mesterieknek tartja Molter, Szabó rendezését pedig „aprólékos műgonddal” megvalósítottak. A színészi játék tekintetében a hadifogságból hazatérő apát játszó Jenei Ottó Molter szerint a belépőjekor „határozatlan (...), szerepének második felében kitűnő lesz, mert emberi húrt pendít meg, az atyai szeretet hatalmát”.¹⁵ A férjét hazaváró anyát alakító Hamvai Lucynek a jelmezét kifogásolja Molter, játéka viszont „fegyelmezett”. A kerítőnőt játszó Técsi Zsuzsa „vénasszonyos káromlását” Molter a falusi környezet erősítéseként értelmezi, míg a kulák szerepét magára öltő Kiss László a „darab egységét és hangulatát szolgálta”. Molter kritikájából az is kiderül, hogy a kislány, Jánoskát egy kislány, Tóth Manyi játszotta, aki „értelmesen tagolt beszédével megkönnyeztette a közönséget”.¹⁶

Metz egyfelvonásosának marosvásárhelyi előadásaszámáról nincs különálló adat a színház archívumában, a nyilvántartás Averjanov *Viszontlátásra* című előadását rögzíti az 1949. január 27-ikei bemutatóként. Csak feltételezhetjük, hogy mivel a bemutaton mindhárom egyfelvonásost előadták, az a további tíz előadás során is így történt. A marosvásárhelyi tíz előadás mellett összesen négy kiszállást élt meg az Averjanov–Metz–Karatigin trió, az előadásokat mindösszesen 5568 néző látta.¹⁷

A műkedvelő társulatok *Jánoska*-bemutatói

Molter szerint a Székely Színház nagy sikerrel játszotta a *Jánoskát*, ám emellett kiemeli, hogy a falusi műkedvelő szintársulatok szerte az országban „szívesen mélyednek e darab megkönnyeztető témájába”.¹⁸ Molter a maroshévízi színjátszókat említi, akik Metz egyfelvonásosával nyerték meg az 1949-es kultúrversenyt. Az 1949–1950-es évek napi és kulturális sajtóját olvasva az látszik, hogy a *Jánoskát* valóban Románia-szerte játszották. A *Szabad Szó*ban az olvasható, hogy a szovátai műkedvelő színjátszók 1949. szeptember 5-ikén adták elő Brassóban Metz darabját.¹⁹ A szovátai bemutató az egyik legkorábbi ismert műkedvelő előadás: 1948. szeptember 4-én, szombaton a Hargita étterem „technikai berendezés nélküli kis színpadán”²⁰ mutatták be a *Jánoskát*. A *Művelődési Útmutató* az 1949-es márciusi számban a levelezőknek fenntartott rovatban a csíkszépvízi népi színjátszók előadásáról ad hírt. A csíkszépvízi előadás olyannyira sikeres volt, hogy öt alkalommal kellett újra előadniuk, majd a műkedvelő társulat a szomszéd falvak színpadjain is fellépett Metz egyfelvonásosával.²¹ Az áprilisi számban egy olvasói levél szerint a

¹³ Szabó Lajos: Két egyfelvonásos népi színjátszók részére. *Utunk*, 1949/14. 16.

¹⁴ Molter Károly: Három egyfelvonásos. *Utunk*, 1949/4. 15.

¹⁵ Molter, uo.

¹⁶ Molter, uo.

¹⁷ Előadás- és nézőszámok. Marosvásárhelyi Színháztudományi Kutatóintézet.

¹⁸ Molter Károly: *Jánoska*. A gyárigazgató. Uo.

¹⁹ Sz. n.: A szovátai népi színjátszók Brassóban. *Szabad Szó*, 1949/32. 2.

²⁰ V. G.: *Jánoska*. *Népújság*, 1948/205. 6.

²¹ Sz. n. *Művelődési Útmutató*, 1949/3. 47.

nagyajtai színjátszók a regionális kultúrversenyen adják elő a *Jánoskát*.²² A gyergyószentmiklósi körzeti kultúrversenyen Gyergyóremete műkedvelő társulata lépett fel Metz egyfelvonásosával.²³ A köpecbányai kultúrcsoport a járási kultúrversenyre Metz darabjával készült.²⁴ A Csík, Háromszék, Udvarhely és Marostorda (az akkori hivatalos elnevezése szerint: Maros) megyék körzeti versenyét a maroshévízi kultúrcsoport nyerte meg a *Jánoska* című egyfelvonásossal.²⁵ A gyimesloki fiatalok a *Jánoskát* mutatták be sikerrel a székelyföldi kultúrversenyen.²⁶ A nyárádszeredai járási kultúrversenyen a nagyadorjányiak Metz egyfelvonásosát adták elő.²⁷ Az aurélházi kultúrcsoport 1949-es *Jánoska*-előadása a testvéri együttélés jegyében szervezett rendezvényen valósult meg, német, román és magyar közönség előtt.²⁸ A kolozsvári Orion gyár műkedvelő társulatát a szovjet fogságból frissen hazatért színész, Forrai Ferenc segíti. A Kolozsvári Állami Magyar Színház társulatának tagja az olvasópróbákon elemzi ki a szereplőket, a darab tartalmát, az író célkitűzéseit.²⁹ Anélkül, hogy további példákkal szemléltetném a *Jánoska* műkedvelők általi sikerét, összefoglalva kijelenthető, hogy a korabeli napisajtó kultúrhírei világossá teszik, Metz István *Jánoska* című egyfelvonásosát nem kizárólag a Székely Színház mutatta be, hanem nagyon sok műkedvelői társulat is. A *Jánoska* színpadra állítása 1948 végén veszi kezdetét, az 1949-es évben előzőnli a falusi kultúrotthonok színpadjait, végül 1950-ben, a resicai kultúrcsoport előadásáról találunk róla utoljára hírt.³⁰

Rejtett utalások és a sematikus ábrázolástól eltérő írói fogások

Bár Metz István a *Jánoska* születéséről úgy nyilatkozik, hogy a mű megírása előtt tanulmányozta a „szocialista társadalom formanyelvét”,³¹ az egyfelvonásos negatív szereplőjének, Csíki Károly karakterének elemzésekor az tűnik föl, hogy a *Művelődési Útmutató*ban közölt dramatikus igényű szövegek negatív hőseihez képest Metz szereplője kevésbé sematikus van megírva. Metz nem használja a *kulák* kifejezést Csíki karakterére, ehelyett a *nagygazda* jelzőt illeszti mellé. Csíki ugyan hencegő, de alapvetően hiányzik belőle a gonoszság, az ármánykodás, ami más, a korszak szövegeire jellemző módon jelen van a módos karakterek esetében. Csíki nem készül szabotázsra, nem akarja megakadályozni a terményversenyt, nem akarja lebeszélni az embereket arról, hogy beálljanak a termelőszövetkezetbe. Csíki így jellemzi magát: „A vakulással teszem a munkát s kakással kelek”,³² amit a többi szereplő igazságként fogad el, valamint azt vallja, hogy nem politizál. Csíki a szerzői utasítások szerint magabiztos, „jómóddal öltözött gazdaember”. Nem lusta, nem kövér, ahogy a korszak szövegeiben általában ábrázolják a módosabb gazdákat. Csíki egyetlen célja társat szerezni – megnősülni, és fiatalkori szerelmét, a férjét a hadifogságból hazaváró Mányinak kezd el udvarolni. Egyetlen vétsége, hogy túlságosan rámenős – mivel túl sokat iszik, nem hajlandó hazamenni, így késő éjszakába nyúlóan Mányi házában marad, amit a hazaérkező férj félreért. Amikor azonban Csíki előtt is világossá válik, hogy a torzonborz külsejű, szakadt ruhájú, éjszaka betoppanó idegen nem más, mint Mányi férje, azonnal megpróbálja megvédeni Mányit a férje előtt. De a nőszövetség gyűléseire jár, újságot olvasó, a női egyenjo-

²² Dr. Kerekes Istvánné sajtólevelező Nagyajtáról. *MÚ*, 1949/4. 44.

²³ Ocsovszky Béla sajtólevelező Gyergyószentmiklósról. *MÚ*, 1949/6. 55.

²⁴ Pethő László sajtólevelező. *MÚ*, 1949/8. 58.

²⁵ Sz. n.: A Csík, Háromszék, Udvarhely és Marostorda megyei kultúrotthonok színjátszó csoportjainak körzeti versenye. *MÚ*, 1949/9. 49.

²⁶ tk: Táncol, dalol a Székelyföld. Tízezrek készülnek a kultúrversenyre. *Falvak Népe*, 1949/23. 14.

²⁷ Sz. n.: 27 falu – 2000 néző Nyárádszeredán a járási kultúrversenyen. *Népújóság*, 1949/135. 1.

²⁸ Szekeres György sajtólevelező. *Szabad Szó*, 1949/103. 5.

²⁹ Sz. n.: Az Orion-gyár kultúrgárdájának próbáján. *Világosság*, 1949/219. 2.

³⁰ Szerző nélkül: Élénk politikai kulturmunka az MNSZ resicai szervezetében. *Szabad Szó*, 1950/26. 1.

³¹ k. m.: Mit írnak írónk? *Népújóság*, 1948/260. 4.

³² Molter Károly: *Jánoska*. A gyárigazgató. Uo.

gútságot és a gyerekvállalás ésszerűségét hirdető, férjét hazaváró nő, Mányi alakjának megrajzolásában sem követi a korabeli mintákat a szerző. Mányi új embersége visszafogott, nem tolokodó, nem *agitál* – azaz senkit nem akar meggyőzni a saját igazságáról. Saját választott világnézetét természetesként fogja fel, feladatát abban látja, hogy kisfiát nevelje és gondozza. Fogságban lévő férjének hazatérésében bízik, hiába nőgatják, nem hajlandó újra férjhez menni. Állhatatos és kitartó, és még akkor sem szánja rá magát a házasságra, amikor Csíki a férje halálhírét hozza. Metz tehát a korszak sematikus, az államhatalmi ideológiának megfelelő és abból kinövő hős karakterből alaposan visszateker, de nem annyira, hogy például az előadásról vagy a könyv alakjában megjelent egyfelvonásosról író kritikusok azt szóvá tegyék. Molter és Szabó is kiemelik kritikáikban a *Jánoska* megfelelő ideológiai alapozását. Molter szerint Metz „a szocialista építés korszakát”³³ dramatizálja, Szabó Lajos pedig a régi és új világ összezsapását látja megelevenedni a *Jánoskában*.³⁴ Meglátásom szerint a hadifogság tematizálása mellett ez a hőseit visszafogottan ábrázoló módszer az egyik kulcsa a *Jánoska* sikerének.

A hadifogság mellett a második világháborúra történő utalás is előfordul rejtetten az egyfelvonásosban, ami, úgy vélem, szintén a nézőknek a *Jánoskához* való kapcsolódását segítette elő. Csíki, amikor hírt hoz Mányi férjéről, arról beszél, hogy az a „26-osoknál szolgált”. A 26-os dési gyalogezred a kolozsvári 25-ös és a marosvásárhelyi 27-es (vagyis az erdélyi katonákkal feltöltött) gyalogezreddel az 1944 szeptemberében lezajlott tordai csata legfontosabb harcoló alakulatai voltak, eredményesen vették fel a harcot a sokszoros túlerőben lévő szovjet csapatokkal szemben, olyannyira, hogy egy hónapra megállították az addig szinte feltartóztathatatlanul előretörő Vörös Hadsereget. A véres csatában a gyalogezredek nagy része megsemmisült vagy fogságba esett.³⁵ Ráadásul a csata után bosszúból a szovjetek Tordáról mintegy 2000 fiút és férfit hurcoltak el kényszermunkára a Szovjetunióba.³⁶ A hősiessé, de egyben tragikus végkimenetelű tordai csatára, illetve a harcokban odaveszett férfiakra való illetően megemlékezés a kulturális emlékezeti térbe helyezi át a kollektív és egyéni emlékezetben több éven át őrzött narratívát.

A háború és a megtorlások, valamint a hadifogság közösségi emlékezetét ilyen módon mozgásba lendítő szöveg másik eszköze a gyermekszereplő használata. A hadiárvaság mint a korszak jelentős problémája Metz egyfelvonásosa zárlatában ugyan megnyugtató módon van jelen (a fiú visszakapja apját), ám mivel a katonák és a hadifoglyok jelentős része nem tér vissza 1948-ra, ezért a *Jánoska* a remény üzenetét is közvetíti.

Azt is ki kell emelnünk, hogy a gyermek válik címszereplővé, Metz ezzel is a gyermek szemzőgére hívja fel a figyelmet. Az ártatlanságot képviselő gyermek szempontjával azonosuló nézői tekintet James Young szerint egyben azt is jelenti, hogy mivel „a (az ártatlan) gyerek ikonját emeljük át a nemzeti ikonográfiába”³⁷, ezáltal az ártatlanság képzelete is részévé válik a nemzet önmagáról való gondolkodásának.

Az egyfelvonásos végén a hazatérő apát a gyermek nem ismeri fel annak torzonborz kinézete miatt. *Jánoska* egy fényképet mutat az idegennek gondolt férfinak, ami az apját ábrázolja katonaruhában, fiatalon és életvidáman. A katonafotó használata szintén a közösségi emlékezésre apellálás, hiszen sok esetben a katonafényképek voltak az egyedüli tárgyi emlékek a fogságba esett vagy eltűnt férfiokról. Boros Géza az 1956-os forradalom emlékkultuszában kutatott fotóhasználat kapcsán a magán- és a közösségi emlékezet találkozásáról beszél akkor, amikor a harcokban elhunytak fotói jelennek meg a síremlékeken, amelyek emlékezeti helyekként működ-

³³ Molter, uo.

³⁴ Szabó, uo.

³⁵ Berekméri Róbert: A marosvásárhelyi 27. székely könnyű hadosztály története megalakulásától 1944 szeptemberéig. *Hadtörténelmi Közlemények*, 2005/1–2. 153.

³⁶ Murádin, uo.

³⁷ Orbán Katalin: Emlékmű: mártírium vagy dialógus? Beszélgetés James Younggal. *Műértő*, 2004/6. 8.

nek.³⁸ A magánemlékezetnek a kollektív emlékezeti helyre való behívása történik meg Metz egyfelvonásosában akkor, amikor a hazatérő hőst egykori önmagával szembesíti az egykori apjára emlékező fia, jelen esetben pedig az előadásra szánt szöveg, vagy maga az előadás válik a Pierre Nora-i értelemben vett emlékezeti helyé.

Ugyanakkor Metz darabjában a tévedését felismerő hazatérő férj/apa a cselekmény végéig nem öltözik át civilbe, csupán hozzálát a tisztálkodáshoz, hogy a gyermeke végre felismerhesse és a mutatott fényképhez hasonulhasson. Az átváltozás meg nem történése a végtelenített befejezésbe helyezi a történetzárlatot, ám lényegében a hazatérés reményét végteleníti.

Metz István *Jánoska* című egyfelvonásosa az 1948–1953 közötti időszak romániai magyar társadalmának egyik legélesebb problémáját tematizálja, nevezetesen a hadifogságból való hazatérés kérdését. A *Jánoskát* a Székely Színház mutatta be, de nemcsak a hivatásos színjátszás, hanem a műkedvelő társulatok is műsorukra tűzik. 1949-ben a népi színjátszó társulatok óriási sikerre viszik Metz egyfelvonásosát, a magyarokta vidékek színjátszói megszámlálhatatlanul sok előadásban villantják fel az idegen földről, fogságból hazatérő ember történetét. Metz ideológiai szempontból visszafogottan megrajzolt karaktereinek és különböző rejtett utalásainak köszönhetően is a hadifogság igazi, nem hivatalosan megjelenített élményének narratíváit a magánemlékezet a közösségi emlékezet közegébe helyezhette át a *Jánoska* színpadi reprezentációjában, de ami a legfontosabb, hogy a hazatérés reményét avagy annak illúzióját, boldog képzetét hozta létre a színház eszközeinek segítségével.

³⁸ Boros Géza: Eltemetett képek. *Mozgó Világ*, 2007/1. 75.

TALÁLT KÉP



Imre Éva. Ifjú barbárok. Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. Fotó: Biró István

„Hogyan töri meg a csendet a színész, s hogyan mozdítja ki a nézőt? Hogyan szabad és lehet vagy kell ma színésznek lenni?

A színészi szakma provokációk sorozata, s napjainkban egyre inkább világossá válik, hogy a színpadi munka észszerű, személyiséget tiszteletben tartó korlátok nélkül nem folytatható.

Miközben Imre Éva színésznő szavakban megragadható jelenségén gondolkodtam, a fenti kérdések forogtak a fejemben. Ahogyan játszik a színész, az mindig minőségi kérdés, s egyben időben lehorgonyzott is. És voltaképpen ezekért a hoganokért járunk színházba.

Törékeny bája, poétikus lebegése eleve szelíd, visszafogott alakok megformálását tenné egyszerűvé számára. Színésznői lénye azonban a szerepkörökön és tipológiákon túli beskatulyázhatatlanság. Ezt magyarázhatnánk a (kő)színház intézményi kontextusával, amiben elvileg mindenki minden színpadi szerepben helyettesíthető, ahol a karrier kevésbé van a színésznők kezében, mint inkább a szereposztókéban. (...)

Hogyan lehet a zeneművész alkotói keresését színésziileg közvetíteni lényegien, és nem mimetikusan?

Hiszen az a mód, ahogyan egy energikus női test Bartókká szellemül át, a színházban meg tapasztalható csodák egyike. A feladat valóban nem egy hétköznapi színészi trouville; olyan kísérletező kedvre, erőre vall, amely megkövesedett színházi formanyelveket tör át, kényelmes fogásokkal megy szembe, s a néző lélegzetét elállítja. Improvizációkon alapuló mozgásvilágának nem evilági figurativitása olyan személyes találkozást valósít meg a zeneművész zsenivel, amit csakis az Imre Éva energiákkal dúsitott testi-szellemi jelenléte/művészete nyújthat. Az átlényegült test a nézői találkozás esélye: a felismerhetetlen Imre Éva Bartókban, s a felismerhető Bartók Béla Imre Évában találkozik, hogy az előadás kortárs színházi nyelven megcselekvő gesztusvilága, zenéje, elhangzó és szavakon túl jelzett történetei valóban teret és lehetőséget kapjanak színpadon s nézői fantáziákban egyaránt. (...)

Bartha Katalin Ágnes

Részletek az Erdélyi Magyar Kortárs Kultúráért díjban részesülő Imre Éva laudációjából.

Balázs Nóra

KIFULLADÁSIG

A THEALTER30(+1) színháztudományi konferenciakötetről

A mikor ezeket a sorokat írom, július van, Kolozsváron hetek óta tikkasztó hőség és egymást érő viharok, Szegeden pedig éppen véget ér a THEALTER harmincharmadik kiadása. Összeszámoltam, összesen hat alkalommal vettem részt az évek során a THEALTER-en – és azóta is minden évben kíváncsian (és növekvő aggodalommal) követem a fesztivál sorsát. A THEALTER szervezőinek ugyanis nem csupán az egyre forróbb nyarakkal kell évről évre megküzdeniük: Magyarország legrégebbi nemzetközi és független színházfesztiváljának fennmaradása sosem volt magától értetődő.

Hogy minek köszönhető az, hogy a THEALTER harminchárom év után még mindig létezik, és szemlélatomást létezni is akar, dacolva az egyre abszurdabb gazdasági-politikai kontextussal? Erre a kérdésre is megfogalmazhat magának egyfajta választ az, aki a fesztivál első harminc évét összefoglaló tanulmánykötetet elolvassa.

A kötet alapjául szolgáló színháztörténeti konferenciát 2020-ra, a fesztivál harmincadik kiadására tervezték, olyan kutatók, alkotók, diákok megszólaltatásával, akik valamilyen módon kötődnek a fesztiválhoz, és saját szempontjaikat teszik hozzá a közös (és felvállaltan mozaikos) THEALTER-képhez. A világjárvány miatt az eseményre végül egy év késéssel ke-

rült sor, a konferencia anyagát kötetben pedig 2022-ben, online letölthető formában adták ki.¹

A *THEALTER30(+1) színháztudományi konferencia* kötetének szerkesztője a borító tanúsága szerint is a futás metaforája. Jászay Tamás jegyzi meg szerkesztői előszavában, hogy a futás mint életforma és szemlélet több szempontból is jól illik a THEALTER-hez. A kötet fő fejezetei így – a konferencia szekciólnevezéseivel összhangban – szintén e területről kapták címüket.

A nyitó, *Síkfutás* fejezetben színháztudománnyal foglalkozó tapasztalt kutatók tanulmányai kaptak helyet, melyekben a fesztiválhoz kötődő alkotók, műhelyek munkáit vizsgálják. A kötethez Kiss Gabriella tanulmánya adja meg a felütést. Kiss a szentesi Horváth Mihály Gimnáziumnak a THEALTER-en látható utcaszínházi produkcióit helyezi elméleti-filozófiai perspektívába, miközben arról is gondolkodik, milyen jelentősége van a THEALTER névben az L betűnek. Olyan, a fesztivál kapcsán gyakorta visszatérő jelzőket és fogalmakat hoz játékba, mint a fésületlenség, a szabadság, vagy a fi-

¹ Jászay Tamás (szerk.): *THEALTER30(+1) színháztudományi konferencia, 2021. július 29–30.* SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék – MASZK Egyesület, Szeged, 2022. http://www.complit.u-szeged.hu/wp-content/uploads/2022/08/thealter_all_final_3aug2022.pdf, letöltés ideje: 2023. július 31.

gyelemre méltó alkotók és előadások előtérbe helyezése a jóval vagy *legjobbal* szemben.

Ebben a fejezetben olvashatunk Gergye Krisztián multimédiás performanszairól, Nagy József legendás *Woyzeck*jéről, a szentpétervári függetlenekről (aki valaha járt a THEALTER-en, a fesztivál ősz-nézőitől biztosan hallott róluk), vagy a szegedi Metanoia Artopédia *Jég-doktrínák* című előadásáról. Rihay-Kovács Zita a tanulmányában jogi szempontokat elővezetve vizsgálja a Székéné Színház és a THEALTER-t működtető MASZK Egyesület hatását a magyarországi független szcénára, Jászay Tamás pedig a fesztiválkutatás szemszögéből figyeli a THEALTER megszületésének kontextusát.

A *Sprint* fejezet a fiataloké és a rövidebb lélegzetvételű munkáké: egyetemi hallgatók, doktoranduszok gondolkodnak a THEALTER-en megismert előadásokról, alkotókról. Ladányi Andrea, Ivo Dimcsev, Hajdu Szabolcs, Pintér Béla, a k2 Színház – az elmúlt évek magyarországi független színházi szcénájának meghatározó alkotói kivétel nélkül megfordultak Szegeden.

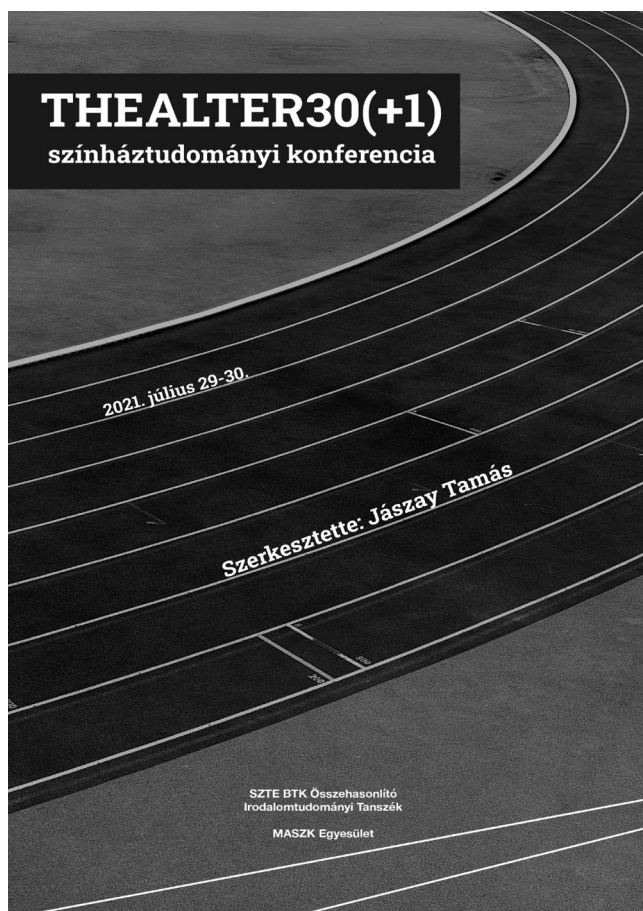
A hiánypótló jellegű *Gátfutás* szekció elmélyülésre hív: színházi alkotók írásait olvashatjuk itt, amelyekben munkamódszereikről, alkotófolyamatokról vallanak, és egyszerre vizsgálják az általuk megélt folyamatokat tudományos és művészi szempontokból. Izgalmas párhuzamok rajzolódnak ki: Fábíán Péter rendező-dramaturg a k2 Színház és saját szövegírói módszereit elemzi két próbafolyamat alapján – korábban Czabala Zsófia tanulmányát olvashattuk épp róluk, ám külső, befogadói nézőpontból. Adorjáni Panna lényeges megfigyeléseket tesz a kollektív, horizontális alkotófolyamatok lehetőségeiről és nehézségeiről, míg Rácz Attila a Stúdió K és a Hólyagcirkusz alkotójaként a rendezői színház és a közös alkotás közti, gyakran nehezen beazonosítható határmezsgyéről beszél.

A kötet zárása a Független *maraton* fejezet, ami a legizgalmasabb, és színháztörténeti szempontból is legértékesebb anyagot nyújtja: Fuchs Livia, Imre Zoltán és Nánay István beszélgetésének szerkesztett változatát a magyarországi független színház elmúlt száz

évről és jelenéről. A 19. századtól a 2010-es évekig ívelő átfogó történeti perspektíva tanulmányai és sokrétű összefüggérendszerre többeszi újraolvasásra invitál.

A teljes kötetet olvasva is minduntalan az az érzésem, egy kiterjedt, jóval több mint harminc évnyi alkotót, döntéshozót, elméleti szakembert, nézőt átfogó viszonyrendszerben járok (én nem futok, inkább lassan figyelem meg a látottakat), melynek központjában a THEALTER áll. Ezen a bonyolult térképen saját pillanatnyi érdeklődésemnek megfelelően újabb és újabb gondolatok irányába indulhatok tovább.

Szívesen olvasnék egyszer például arról is, egy másik, akár kultúrmenedzsment-konferencia anyagaként, hogy micsoda heroikus erőfeszítésbe kerülhetett harminc éven át az egyre növekvő ellenszélben működtetni ezt a fesztivált. Tanulságos látélet lehetne ez a régió kultúrpolitikai fejlődéséről (?), és a fesztivál maroknyi szervezőgárdájának sokszor emberfeletti munkája is biztosan megérdemli bár az utókor elismerését.



Selmeczi Bea – Bereczki Csilla

ELŐSZÓ A SOKADIK PILLANGÓ – AVAGY PÉNELOPÉ ODÜSSZEIÁJA CÍMŰ ELŐADÁSUNK SZÖVEGÉHEZ

„Zavarba ejtő időkben élünk. Egyre gyanúsabbak számomra azok az emberek, akik bizonyos dolgokat illetően. Honnan veszik ezt a bizonyosságot? Mit fednek el vele? Én bizonytalan vagyok. Úgy érzem, hogy egyetlen dolgot tehetek. Kérdéseket teszek fel.”

(Moira Buffini)

Kérdéseket teszünk fel, és a kérdéseken keresztül mesélünk. Miért? Hogy leváljunk a saját történeteinkről, hiszen ha nem osztjuk meg őket, kevesebb az esély, hogy túllépünk rajtuk. Az elmesélt történetek emlékeztetnek és tudatosítanak, láthatóvá tesznek és érzékenyítenek. Ha pedig egy adott történet kapcsán megtaláljuk a legmegfelelőbb kérdést, az jó eséllyel magában rejti a választ is.

Ezért döntöttünk úgy, hogy női sorsokat idézünk, amikor a TÁP Színház megbízott minket, hogy írjunk egy darabot Andai Kati és Háda Fruzsni számára, amit a Tavaszi Fesztivál keretében a Kugler Art Salon mutat majd be. A projekthez csatlakozott Fátyol Kamilla, majd Keresztény Tamás is, akit először zeneszerzőnek kértünk fel, de ahogy haladtunk az írással, rájöttünk, hogy a történetek nem korlátozódnak csak az egyik nemre, így Tamás színészként is bekerült az előadásba. Az identitáskeresés, a sztereotípiák, a nemi szerepek kérdése, a hagyományok megújítása, az alkalmazkodás kényszere, a generációs konfliktusok, a társadalmi elvárásoknak való megfelelés mindenkit érintenek valamilyen módon.

A darab szövegének kiindulópontja egy interjúkötet volt, amelyben az amerikai Blackburn-díjat elnyert női drámaírókkal készült interjúk olvashatók.

A Blackburn-díjat 1978-ban alapították, és minden évben az év legkiválóbb, angol nyelvű színházi darabját jutalmazza vele, amelyet női szerző írt. A másik kilenc döntős is magas pénzdíjazásban részesül. A döntőbizottság három brit és három amerikai irodalmárból áll. A díjátadó ünnepséget – melyre minden döntős meghívást kap – felváltva tartják Londonban, New Yorkban és Houstonban. A világ legjelesebb szerzői is képviseltetik magukat az eseményen. A díj előmozdította a női színdarabírók térnyerését az Egyesült Királyságban, Írországban, az Egyesült Államokban és más, angol nyelvet beszélő országokban. A döntősök közül többen később Pulitzer-díjat is kaptak dráma kategóriában.

Amikor rátaláltunk az interjúkötetre, felvettük a kapcsolatot a Susan Smith Blackburn Prize-zal, és elkértük tőlük az interjúkat. Nagyon lelkesen fogadták azt, amit a készülő előadásról meséltünk nekik, és ideadták a riportokat szabad felhasználásra, sőt azt is írták, hogy szeretettel várnak minket New Yorkban. Sajnos a pandémia keresztülhúzta a számításainkat, így a New York-i útból nem lett semmi.

Az amerikai szerzőnők mellett magyar művésznők interjúiból válogattunk, majd a darab egyre bővült, és megjelentek sportolónők és bántalmazott nők vallomásai, sőt férfiak is bekerültek a szövegbe. Az általunk idézett szerzők névsora: Rukhsana Ahmad, Anna Margit, Lundy Bancroft, Gurpreet Kaur Bhatti, Moira Buffini, Pearl Cleage, Lin Coghlan, Fatima Dikey, Durica Katarina, R.

D. Laing, Sharman Macdonald, Makai Viktória, Emily Mann, Heiner Müller, Marsha Norman, Dael Orlandersmith, Renner Erika, Cindy Sherman, Diana Son, Meryl Streep, Kathrine Virginia Switzer, Tóth Krisztina, Maxie Wander, Cheryl L. West, Loretta Young.

És hogy mi köti össze őket? Az a kérdés: „ki vagy te?”.

Az idézetek, ahol másképp nem jelezzük, az előadás kiindulópontjául szolgáló interjúkötetből származnak: Greene, Alexis – Norman, Marsha – Kilgore, Emilie S.: *Women Writing Plays. Three Decades of the Blackburn Prize*. University of Texas Press, Austin, 2006.

A kötetből vett idézeteket Selmeczi Bea fordította.

Selmeczi Bea – Bereczki Csilla

Sokadik pillangó – avagy Pénélopé Odüsszeiája –

A rendezőasszisztens tollakat és fejenként hat üres cetlit oszt ki a nézők között.

KAMILLA: Minden cetli énünk egy-egy darabja. Írjunk rájuk egy-egy identitást, amelyekkel a leginkább azonosítjuk magunkat! Megmutatni nem kell, ez a saját utazásunk.

KATI (*Maxie Wander*¹): F fiatal házasként részt vettünk az összes maszkabálon, amit a művészegyesület rendezett. Mondhatom, valami csodálatos volt. Mi még tudtunk mulatni. Nem hagytunk ki semmit: cselédbál, bál a tengerfenéken, csillogtak a korallszirtek, lebbentek a tengeri szörnyek és a tintahalak, fönn meg kéken-zölden ringatóztak a hajók. Na és a jelmezek! Berlin krémje mind bejáratos volt a művészegyesületbe, ami anyagilag nagyon sokat jelentett. Úgy ismertem a művészeket, mint más a szomszédait. Apám szertheágazó érdeklődése folytán még az antropológiai ülésekre is eljutottam. A társaság egyik tagja jó barátságban volt egy indián törzsfőnökkel, aki fiává fogadta, és bevezette a sátrába is. Nos, ez az ember ismerte az indiánok legtitkosabb szokásait is. Rengeteg élményben volt részem, ezért is lettem ilyen sokoldalú. Hát ez az, ami ma nagyon hiányzik. Manapság a politika a lényeg, és ezzel ki is merül a választék. Engem bezzeg nem gyötörtek ilyesmivel. Semmi sem volt kötelező, csak a zongora, a tánc és a vidámság, csupán ennyi. Micsoda élet folyt a művészegyesületben! Ott volt Isadora Duncan, ő táncolt a világon először mezitláb, fátyollal, Mozartnak vagy kinek a románcára. Vagy ott volt Hans Bohrdt professzor, a híres hajófestő, őt is ismertem. Vilmos császárt minden útjára elkísérte. Néha mi, fiatalok, különváltunk a társaságtól, és lementünk Theuerkauf papával a zongorához. Ott folytattuk a táncot. A szex akkoriban nem játszott ekkora szerepet. Emlékszem, egy vendég benyúlt valamelyik hölgy szoknyája alá. Micsoda botrány lett, a lába nem érte a földet, úgy kipenderítették. És hogy szégyenkeztek, akik meghívták a pernahajdert. A Kroll Operában megváltozott a helyzet, ott már el lehetett tűnőgetni a kulisszák mögött. Eleinte nem sokat értettem a dologból, mármint a férfiak és nők különbözőségéből. Vegyük például a strandokat. Warnemündében deszkakerítés választotta el a férfiakat a nőktől, de a görcsöket gondosan kifűrészelték a kerítésből. 1903-ban még ilyen idők jártak. Jobbra a hölgyek, balra az urak. A fürdőruha mindent eltakarta, anyám direkt úgy varratta. Az Északi-tengernél guruló fürdőházikóval vittek le bennünket a vízre. Visszafelé ugyanúgy, be a házikóba, függönyt be, és indulás. Erről őrzök is egy fényképet. Bizony, a szemem előtt foszlott semmivé az egész.

¹ Wander, Maxie: Vendégségben Goethénél. Júlia (ford. Juhász Edit). In: Uő: *Jó reggelt, szépségem!* Európa, Budapest, 1987. 323–334.

KAMILLA (*Moira Buffini*): Zavarba ejtő időkben élünk. Egyre gyanúsabbak számomra azok az emberek, akik bizonyosak a dolgokat illetően. Honnan veszik ezt a bizonyosságot? Mit fednek el velem? Én bizonytalan vagyok. Úgy érzem, hogy egyetlen dolgot tehetek: kérdéseket teszek fel.

KATI (*Dael Orlandersmith*): Az emberek folyton arról beszélgetnek, hogy mi az, ami elválaszt minket, de engem az érdekel, hogy mi az, ami összeköt.

KERI (*Lin Coghlan*): Szerintem a történetmesélés és a gyógyítás között kapcsolat van. Nagyon érdekel, hogy a történetek hogyan fejtik ki gyógyító hatásukat, és hogyan kapcsolják össze az embereket.

KAMILLA: Az identitás mindig nagy téma volt a számomra, mert nekem nincs. Illetve nem egyféle van. Valószínűleg a vegyes háttérem miatt. Mindig kívülállónak érzem magam. Bárhol is vagyok.

KAMILLA – KATI (*Cheryl L. West*): Anyám mindig azt mondta: „Ha egy ajtó bezárul előtted, egy másik kinyílik.” Egy nap megkérdeztem tőle: „De mi van akkor, hogyha sohasem nyílik ki?” Mire ezt felelte: „Akkor odamész, kislányom, és szétvered, bazmeg.”

FRUZI: Tíz év után beszéltem az exemmel.

KERI: Férjhez mentél, vagy még hajadon vagy?

FRUZI: Kérdezte. Doktor.

KERI: Válaszolta.

KATI (*Sharman Macdonald*): Hogy pénzt szerezzek a Drámaisiskolára, elmentem go-go táncolni egy nem túl egészséges bárba Edinburgh-ba, a Fűpiacra. A jelmezem egy combközépig érő, platform-talpú, piros bőrcsizma volt és egy farmerbikini, udvariasan kurvás. Nézzetek, ne érintsetek, de fizessetek! Eladtam, amit tudtam, hogy megkapjam, amit akarok. 1984-ben a gyönyörű fiam, Caleb, ötéves volt, és én abbahagytam a színészkedést. Fogalmam sem volt, hogy mit csináljak helyette. Két dolgot tudtam csak: soha többé nem akarok játszani, és akarok még egy gyereket. Az előadók élete különös. Hatalmas örömök vannak benne, de többnyire – semmi pénz. A férjem, Will, akkor is színész volt, és most is színész. Egyáltalán nem engedhettünk meg magunknak egy második gyereket. Elkezdtem írni, rettegve, aggódva, dühösen, örömmel, és megtaláltam a hangomat. A csodálatos férjem elolvasta, amit írtam, és rávett, hogy újra és újra átírjam. Aztán ajánlatot tett. Ha eladom a kéziratot, lehet egy második gyerekünk. A Bush Színház megvette az *Amikor kislány voltam, ordítottam és sikoltottam* című darabomat. Nem sokkal később megszületett a lányunk, Keira. Keira Knightley.

(*Tündérmesék, légy a párom*)

KERI – KAMILLA (*R. D. Laing*²):

férfi válaszolj akkor a kérdésemre
nő mi is volt a kérdés?

² Ld. R. D. Laing: *Tényleg szeretsz...?* (ford. Tandori Dezső). Helikon Kiadó, Budapest, 1983.

férfi miért vagy olyan negatív?
nő nem vagyok negatív
férfi pedig úgy néz ki
nő egyáltalán nem nézek ki úgy
férfi pedig ez van veled
nő egyáltalán nem ez van velem
férfi dehogynem
nő nem és nem
férfi és hogy nem tehetsz róla?
nő ahogy mondom
férfi hogyanne tehetnél
nő mondom hogy nem
férfi és még te nem vagy negatív?
nő nem vagyok
férfi akkor mi vagy?
nő már nem is tudom
férfi nem tehetsz róla az vagy ami vagy
nő nem vagyok az ami vagyok
férfi már dehogynem
nő nem nem vagyok az
férfi akkor mi vagy?
nő (csend)
férfi akkor te
nő (csend)
férfi te vagy te
nő nem én nem vagyok én
férfi miért vagy ilyen negatív?
nő nem vagyok negatív
férfi ne játszd ezt velem
nő muszáj és kész
férfi add fel és kész
nő mit adjak fel?
férfi a védekezésed
nő és akkor mi lesz?
férfi miért mit képzelsz?
nő nem tudom ki vagyok
férfi miért nem vagy kevésbé önközpontú?
nő nincs azonosságom csak amit tőled kapok
férfi túl sokat foglalkozol magaddal
nő nincs igazi énem
férfi magad vagy az önellentmondás
nő nem tehetek róla
férfi miért nem hagyod hogy én tegyek akkor
nő mit kellene tennem?
férfi együttműködnöd egy kicsit
nő és azt hogyan?
férfi válaszolsz a kérdésemre
nő miféle kérdésre?

férfi pillanatnyilag én kérdezek és te válaszolsz
 nő tehát mi volt a kérdés?
 férfi hogy miért vagy olyan bonyolult?
 nő nem vagyok bonyolult

KERI (*Gurpreet Kaur Bhatti*): Szeretek játszani. Már maga a szó is izgatottá tesz. A játék, az álom és a tettetés szabadsága alapvető emberi jog. E nélkül a szabadság nélkül nem létezne művészet, és a művészet nélkül nem lennénk emberi teremtmények. A kreatitásunk ugyanolyan alapszükségletünk, mint a lélegzés, evés és alvás. A külső megjelenés mellett ez különbözteti meg az embereket egymástól. Képzlet nélkül a saját gondolkodásunk különleges lehetőségétől lennénk megfosztva. A kreatitás isteni ajándék, ami az őszinte és szenvedélyes igazságból született. Éppen ezért azt gondolom, hogy senkinek sincs joga cenzúrázni a másik művészetét. Miért félnek néhányan a másik ember képzeletének erejétől?

KERI (*Hubay Miklós*³): Rémesek vagyunk. Mi vagyunk a legrémesebb emberpár a világon. De ha akarod: a legszeretetremlőbb emberpár a világon. És a legeslegszebb emberpár a világon. És a legeslegrondább emberpár a világon... Egyetlen emberpár a világon. Most már mindenben mi vagyunk a felsőfok. Nincs többé konkurencia. És nincs összehasonlítási alap. Például nyugodtan elmondhatjuk, hogy te vagy a legelegánsabb asszony a világon. Ezt is megértük. Hogy hajszolta magát az emberiség! Most ennek vége. Lazíthatunk. Darwin többet nem érvényes.

KAMILLA: Menj innen a cinikus vicceiddel...

KERI: A legcinikusabb vicc az volt, hogy rábeszélteél, ne legyen több gyerekünk.

KAMILLA: Én beszéltelek rá a sterilizálásra, jó. És engem?... Minden újság tele van képekkel, hogy a modern asszony nem szül összevissza... Tele volt... Hogy milyen boldog az az anya, aki megtervezi a családját. Hogy rajtunk múlik, hogy ne legyen demográfiai robbanás...

KERI: Ettől most már igazán nem kell tartanunk, drágám.

KAMILLA (*Maxie Wander*⁴): Nem tartozom azok közé a nők közé, akik azt képzelik, hogy csak egyetlen férfival tudnak boldogok lenni. Én állandóan találkozom férfiakkal, akik tetszenek nekem, és akiknek én is tetszem. Ha valóban csak két ember jöhetne szóba egymás számára a Földön élő sok millió közül, hogy találna egymásra az a kettő? Nem, ki kell választani egyet, és akkor ő lesz az, aki boldoggá teszi az embert. Én nem vagyok gátlásos. Konkrétan? Konkrétan ágyba bújok alkalomadtán egy-egy férfival, vagy kimegyek velük a zöldre. Furcsa, hogy ezt bevallom. Furcsa, mert egy férfi ezt minden további nélkül bevallja, sőt még növeli is vele a presztízsét. De vajon növeli ez a vallomás az én presztízsemet is? Aligha. Életemnek ezt a részét elrejttem a többi ember elől, mert tudom, hogy ítélik meg a magamfajta nőket, és milyen rossz fényt vetne ez a férjemre. Erénycőszök nem is annyira a férfiak szoktak lenni, inkább a nők szeretik a boszorkányüldözést, akik irigységüket rejtik erkölcsi felháborodás mögé. De hát ezzel nem mondok újat.

³ Ld. Hubay Miklós: A bál után. In: *Uó: A zsenik iskolája*. https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/HUBAY/hubay00001a_tart.html, letöltés dátuma: 2023. május 26.

⁴ Wander, Maxie: A ház, amelyben lakom. Rosi (ford. Koch Júlia). In: *Uó: i. m.* 5–24.

KATI (*Marsha Norman*): Tinédzser koromban nyitotta meg a Louisville-i Színész Színház a kapuit egy öreg, belvárosi épületben. A kis színpad a rozoga lépcsők tetején állt, a fényt kosarakba rakott csupasz izzók adták. Ezeken a rozoga lépcsőkön ismerkedtem meg a színházzal. Az első darabokat, amiket itt láttam – pontosabban az első száz darabot – mind férfiak írták: George Bernard Shaw és Arthur Miller, Aiszkhülosz és Eugene O’Neill, Shakespeare és persze Shakespeare. A darabok központi figurái szintén férfiak voltak, ahogy a darab cselekménye is férfias volt – nagy és tragikus. Mégis a színháznak akartam írni.

Amikor megírtam az első darabomat, a színházat még egy maroknyi férfi uralta, akik saját maguk adták át a stafétát a klub új tagjainak. Ezek a férfiak – kevés kivételtől eltekintve – New Yorkban laktak, és állandó szakmai és társadalmi kapcsolatot tartottak fenn a producereikkel. Amikor Richard Rodgersnek eszébe jutott egy musicalötlet, felhívta a producerét, aki felhívta a színháztulajdonosokat, és lefoglalta a színházat. Nyilván leegyszerűsíttem a folyamatot, de ez akkor is egy klub volt, ahová csak úgy juthattál be, ha bevitt valaki, aki már a tagja volt. Minden nyugodtan és precízen ment.

Aztán a hatvanas-hetvenes években megváltoztak a dolgok. Létrejöttek a nem profitorientált színházak, amelyeket olyan férfiak és nők alapítottak, akik nem a turnézó Broadway-show-knak akartak helyszínt biztosítani. Új megközelítésben szerettek volna színházat csinálni. Sok darabot nők írtak, ami teljesen új volt az amerikai színházi világban. Még egy nagy cikk is megjelent a New York Timesban a drámaírónőkről. Újabb és újabb produkciók születtek, a színészek imádtak, a támogatók imádtak, de még a kritikusok is imádtak minket. A nők a színház részévé váltak. A regionális színházak mellett néhányan még a Broadwayre is eljutottak. De ahogy véget ért a hetvenes évek, az új darabok keresése furcsa fordulatot vett. A színházak kizárólag az újdonságot hajhászták, és bizarrabbnál bizarrabb ötletekkel álltak elő: így jöttek létre a tízperces színdarabok, a kétperces színdarabok, a színdarabok a strandon, a színdarabok az üvegalackban, és még sorolhatnám. Ezek a darabok maximum ujjgyakorlatok voltak, és az lett a következményük, hogy a helyi közönség elvesztette az érdeklődését, sőt már azt sem tudták megmondani, hogy ki igazi író, és ki önjelölt. Lehetőséget kaptak a rendezőnők, és sok nő kezdett el nagyobb színházak művészeti vezetőjeként dolgozni. Mégsem mutattak be több női darabot.

KAMILLA (*Moira Buffin*): Mindig ugyanoda lyukadok ki: akarok írni egy kedves, jól nevelt darabot, aztán a végén véres lesz a szőnyeg.

KATI (*Marsha Norman*): Egy színikritikus egyszer azzal viccelődött, hogy azért sikeresek a munkáim, mert a nőknek az összes darabomban fegyvere van. És a viccet félretéve, ez igaz is. A női főszereplő problémáit még mindig nem látják univerzálisnak a színházban. Ha azonban harcol, vagyis felveszi a férfi viselkedésjegyeket, akkor sokkal több esélye van rá, hogy csodálják. Ha elfogadja a veszteséget, keresztüljut egy életszakaszon, megkönnyíti egy másik ember szenvedéseit, a kritikusok rásütik a passzív bélyeget. Vagyis a női karaktereknek ugyanazzal a nehézséggel kell megküzdeniük, mint a valódi nőknek: szépnek, gyengének és tragikusnak kell lenniük. Ha a férfiak rólunk írnak darabot, az többnyire a bántalmazásról és az elnyomásról szól. Nekünk az a feladatunk, hogy másképp írjunk magunkról, mint ahogy a férfiak írnak rólunk. Hogy úgy adjuk át a belső életünket, hogy azt érdekes legyen nézni. Olyan történeteket kell találnunk és elmondanunk, amelyek megmutatják, hogy kik vagyunk.

KAMILLA (*Diana Son*): Folyamatosan megkapom, hogy: „Tudod, csalódott vagyok, amiért ázsiai-amerikai drámaíróként, akít a New York-i színházak játszanak, nem írsz az ázsiai témákról vagy kultúráról, és még a karaktereid sem kifejezetten ázsiai-amerikaiak.” Sohasem akartam fajspe-

cifikus lenni, mert azt akartam, hogy a darabjaim jelentése univerzális legyen. Valaki egyszer az utcán így mutatott be egy ismerősének: „Ez itt Diana Son, ázsiai-amerikai színdarabíró.” Mellesleg az illető is ázsiai-amerikai volt. Arra gondoltam, hogy ez milyen bizarr és felesleges. Hiszen az illető, akinek bemutatott, előttem áll, és lát engem. Ugyanígy érzek a darabjaimmal kapcsolatban is. Nem nyilvánvaló, hogy abból a perspektívából írok, aki vagyok, azokból a tapasztalatokból, amiket szereztem, így többek között abból is, hogy ázsiai-amerikai vagyok?

KATI (*Meryl Streep*): Néha megkérdezik: „Gyakran játszol erős nőket... Miért választod ezeket a karaktereket?” Bla-bla-bla. Soha férfitől még nem kérdezték: „Gyakran játszol erős férfiakat. Miért?”

KAMILLA (*Tóth Krisztina*): Harminc éve publikálok, ez alatt a harminc év alatt több száz interjút adtam. Ezeknek az egymáshoz sokszor kínosan hasonlító nyilvános beszélgetéseknek a párlatát írom le alább. A kérdések mindegyikét hozzám, mint női szerzőhöz intézték. Nézzünk bele ebbe a görbe tükörbe!

KAMILLA: Üdvözlöm. Örülök, hogy el tudott jönni közénk. Mondja, ki vigyáz ilyenkor a gyerekre?

KERI: ?!

KAMILLA: Az új könyve kapcsán szeretnék feltenni önnek néhány kérdést.

KERI: Tessék, örömmel válaszolok.

KAMILLA: Arra volnék kíváncsi, hm, hm, hogy írás közben vajon mennyire foglalkoztatta önt a saját férfiasága, mint téma. Mennyire jelenik meg ebben a könyvben a... hogy is mondjam csak... (*kis huncut mosoly*) a férfit mint speciális problémakör.

KERI: Semennyire. Nem ez áll a történet középpontjában.

KAMILLA: Nézze, akárhogy is nézzük, nehéz elvonatkoztatni a tényről, hogy ön mégiscsak férfi. Ezt ugye nem tagadja? Ez azért, mondjuk ki, egy elég speciális nézőpont, nem gondolja? Az olvasó itt olyasmibe nyer betekintést, ami eddig számára ismeretlen terület volt. Valami csodálatosan mély, titokzatos és érzékeny...

KERI: Úgy gondolom, hogy az olvasó minden jó irodalmi mű esetében valami addig ismeretlenbe nyer betekintést.

KAMILLA: Látom, önben igen erős ellenállás van a témával kapcsolatban. Netalán zavarja a saját férfi volta? Problémája van a férfiaságával?

KERI: Nincs, esküszöm, nincs. Csak szeretném, ha végre magáról a könyvről beszélhünk. Eddig nemigen esett szó a regényről.

KAMILLA: Megértem a háritást és az ingerültséget, nehéz lehet férfi írónak lenni, főleg ha valaki ilyen hangsúlyozottan férfias jelenség. Sokszor élte meg, hogy ez problémát jelent? Származott belőle hátránya, hogy ön férfi? Esetleg (*hamiskás félmosoly*) előnye?

KERI: Három éve kezdtem írni ezt a könyvet, a munka során apránként megképződött bennem a történet, mint ahogy az is világossá vált, hogy nem egyszerű családra...

KAMILLA: Kérem, ne terelje másra a szót, maradjunk az eredeti kérdésnél! Foglalkoztatja önt a férfiassága? Gondolom, ebben közösséget érez más férfi szerzőkkel. Feltételezem, sok más férfi szerzőt olvas, mert van önök között, férfi szerzők között egyfajta, hogy is mondjam csak... férfiszolidaritás, nemde?

KERI: Ahogy mondtam, nem egyszerűen családregényről van szó. Arra törekedtem, hogy egy család életén keresztül...

KAMILLA: ...apró villanásokban, utánozhatatlan bájjal és kedvességgel mesélje el a férfit hétköznapjait. Őszinte és érzékeny vallomás egy...

KERI: Nem vallomás! Egyáltalán nem vallomás! Fikciós mű. Három generáció tör...

KAMILLA: Köszönöm a beszélgetést! Mint láthatják, a mai adást a férfitéma köré szerkesztettük. A témánál maradva, két másik érzékeny férfi szerzőt szeretnék az önök figyelmébe ajánlani...

FRUZZSI (*Dael Orlandersmith*): Mindig címkézni akarnak minket. Te női drámaíró vagy, te fekete női drámaíró vagy. Fogalmam sincs, hogy ez mit jelent. Mint amikor valaki azt mondja:

KERI: Nagyon jól írod meg a férfi karaktereidet, kapcsolatban állsz a férfi oldaladdal?

FRUZZSI: Mi az istent jelent ez? Egymásról írunk, nem egymásnak. Nem akarok több monodramát csinálni, mert mindenki azt hiszi, hogy amit írok, az önéletrajzi ihletésű, és valami nagy vallomás. Mintha a karakter, akit eljátszol, a saját lenyomatod lenne. Egy kritikus szerint az első egész estés darabomat a gyerekkoromból merítettem. A darab 1950-ben játszódik. Mi köze lett volna a gyerekkoromhoz? Hiszen akkor még meg sem születtem. Egyszerűen nem feltételezik egy nőről, hogy a képzelete mélyebbre tud menni, mint a személyes tapasztalatai. Mivel az egyik darabomban szerepel egy tizennégy éves lány, akinek viszonya van egy idősebb férfivel, mindenki azt hiszi, hogy nekem is viszonyom volt tizennégy évesen. Köztük a saját anyám is. Amikor megnézte az előadást, ezt kérdezte tőlem:

KATI: Dávidról írtál?

FRUZZSI: Nem, kitaláltam. Érted, kitaláltam! Ez volt életem legszörnyűbb bókja.

KATI: Olyan csodálatos, hogy így meg tudod írni az életedet.

FRUZZSI: Igen, csodálatos, mert kitaláltam. Újra és újra ezt kapom, és szerintem azért, mert nő vagyok. Minden arról szól, hogy:

KERI: Olyan empatikus vagy, eredeti forrásból dolgozol, te magad vagy az élet.

FRUZZSI: Nem, én csak leírtam.

KERI (*Rukhsana Ahmad*): A nagymamám nagy történetmesélő volt. Nem tanították, ezért minden történetet megjegyzett, amit valaha hallott. Tudott mesélni a Bibliából csakúgy, mint a Koránból, de a világ összes tájáról ismert meséket. Akkoriban a piacra jártak, hogy történeteket hallgassanak a nagy mesélőktől. Azt hiszem, ez munkál bennem is, hogy a történeteket átadhassam. Apám mérnök volt. Nagyon dinamikus, erős és energikus ember. Apám és anyám teljesen egymás ellentétei voltak. Apám a falusi kultúrát hozta magával, anyám a városit, ő ugyanis Delhiből jött. Nagyon gátlásos volt, elegáns és bájos. Gyönyörű nő. De apám igazi szoknyapecér volt. Amikor a legfiatalabb testvéreim megszülettek, anyám mellé új feleséget hozott. Anyám hazaköltözött a családjához, és azt mondta nekik, hogy el akar válni. De a rokonok azt válaszolták, hogy akkor ki fogja támogatni a hét gyerekeket. Mindannyian tíz év alatt voltunk, nem tudott minket egyedül eltartani. Lehetetlen helyzet volt. Hazá kellett mennie. Apám szóban és néha fizikailag is bántalmazta, nagyon erőszakos tudott lenni. Ez sajnos az írásaimon is nyomott hagyott. Remélem, hogy egyszer ez majd megváltozik, és jobban fogom élvezni a történetmesélést. Meg kell engednem magamnak, hogy örömből meséljek.

KATI (*Fatima Dike*): Dél-Afrikában, a hetvenes években nem lehetett egy nő színész, és nem csinalhatott karriert, de író lehetett. Színházi írónak lenni azonban nagy kihívás volt. Itt férfiak írtak férfiaknak. A '70-es évek elején alapítottunk Cape Townban egy független társulatot, a Space Színházat, ahol a szigorú cenzúra és a támogatás teljes hiányának ellenére bemutattuk az első darabomat. Olyan volt, mintha én lettem volna a királynő, és mindenki más körülöttem dolgozó méhecske. A társulat férfitagjai nem fogadták ezt túl jól. Be akarták bizonyítani, hogy ez az ő játszóterük, ezért vagy a korkülönbségre hivatkoztak, vagy ágyba akartak bújni velem. Mégis gyönyörű időszak volt. Aztán nagyon hirtelen véget ért, mert a színházat betiltották. Az emberek kezdtek eltűnedezni... és beállt a csönd. Csak 1975-ben éledt újra a szellemi élet, amikor a költő Sue Clark felolvasásokat rendezett az otthonában. Ez volt az egyetlen hely, ahol találkozni tudtunk. A '80-as években megváltozott a helyzet, és elkezdtek a nők is darabokat írni. Megtalálták a hangjukat, és elkezdték kifejezni magukat. Ennek ellenére hihetetlenül nehéz körülmények között dolgoztak. Ahhoz, hogy írj, szükséged van bátorításra, arra, hogy higgyél magadban, és hogy erős legyél. Én azért tudtam megmaradni, mert mindig társulatokkal dolgoztam, főként fiatalokkal, és a darabjaim a nőkre fókuszáltak. Negyvenhat évig éltünk félelemben. A kormány megosztott minket, egymás ellenségévé tette az embereket. Mi vagyunk a közelmúltunk sétáló könyvtárai, a népünk szabadságért való küzdelmének lejegyzői. Fontos, hogy a gyermekeink ismerjék a történetünket.

FRUZI (*Pearl Cleage*): Afroamerikai írónóként régen tisztán láttam a feladataimat. Az előőrshöz kellett tartoznom. A szó harcosai és más kulturális téren dolgozók között, akik új nyelvet teremtenek a szabadság, szabad akarat és az önállóság felé haladó emberek számára. A munkám a felszabadulásért való küzdelemben gyökereztek. De a dolgok megváltoztak. A kollektív optimizmust felváltotta a munkanélküliség, a szegénység, a droggal való visszaélés és az erőszak, az AIDS, a cinizmus és a félelem. Útkeresztvezetődshez érteztünk. Ha meg akarod találni az afroamerikai nőket a 21. század kezdetén, az első kérdés az, hogy hol vagyunk. Mindenhol és sehol. Megverve a középpontban, és lapítva a periférián. A napi sajtó első oldalán találsz minket, bántalmazva, elhagyva, megkínózva, megerőszkolva, összeszabdalva, elhagyatott autókban vagy üres házakban rejtőzve, amíg a szomszédok ki nem hívják a rendőrséget, hogy véget vessenek a szörnyű bűznek, a híradóban bemondják, hogy a nő holttestét nem sikerült azonosítani, és senki sem tudja, ki lehet, és nem is jelentkezik érte senki. Sztriptizklubokban dolgozunk, és menekülünk az ex-szeretőink, a különélő férjeink és a birtokló hajlamú pasasaink elől. A gyermekeink apja túszként tart minket fogva, és meglapulunk a sarokban, ha

örjöngeni kezd tehetetlenségében, vagy a féltékenységtől vagy a dühtől, aminek nincs neve, tárgyalunk a rendőrséggel, miközben ő épp azon gondolkodik, hogy megöljön-e minket vagy hagyjon elmenni, és a kint virrasztó, zokogó rokonok nem tudják, ki mondja el nekünk, hogy a baba torkát már elvágta.

És ez nem egy színdarab. Ez egy igazi halott gyermek, egy igazi zokogó nő, és ahogy nézem a reggeli újság színes képét, még mindig rejtély számomra, hogy ez hogy történhet meg. Nyomokat keresek, közelebről megnézem a fiatal gyilkos afroamerikai apa fotóját, aki ott áll félmeztelenül és őrülni, csizmásan és szakállasan és fenéig letolt farmerban, szőrtelenül, barnán, izmos mellkassal. Akár Tupac Shakur öccse is lehetne.

A fekete női író feladata hat szóval leírható: mondd el az igazságot az embereknek. Ennyi. Mindig ennyi. Mondd el az igazságot az embereknek. És én azt teszem. Elsősorban ezért kezdek darabokat írni. Mert tudtam, hogy Che Guevarának igaza volt, amikor azt mondta, hogy a valódi forradalmat szeretettel kell vezetni.

KAMILLA (*Laura Mulvey*⁶) A patriarchális kultúrában a nő a férfi jelölőjeként szolgál, egy olyan szimbolikus rendbe fogva, melyben a férfi kiélheti fantáziáit a nő néma képmásán, ahol a nő mint a jelentés hordozója, s nem mint a jelentés megteremtője áll. A nő kielégíti, és egyben jelöli is a férfiúi vágyat. A nő mindig a nézett, a nézés tárgya, a cselekvés passzív elszenvetője, sohasem aktív résztvevője. A női test kizárólag a férfi tekintetén keresztül értelmezhető és értékelhető. A közfelfogás szerint a nők azért szépítik magukat, hogy a férfiaknak tetszenek. A nők a férfiak szemével látják magukat szépnek vagy csúnyának, passzív tárgyai, illetve kivételései a férfi vágyának, élvezetének, s az ő nőkről alkotott képeinek akarnak megfelelni. Ez a *male gaze*, azaz a férfitekintet. Vagyis a nők férfitekinteten keresztül való szemlélése egyenlő a testük szexuális tárgyiasításával.

FRUZZSI (*Emily Mann*): A férfitekintet volt a nyugati színház irányító ereje az ókori görögök óta. Talán azért, mert férfiak voltak a drámaírók, a producerek, a kritikusok, a rendezők és a történészek is. De hol van a női tekintet? Amikor darabokat kezdtem írni, néhány téma el volt zárva a nők elől. Ilyen volt például a háború. Ez csak akkor kristályosodott ki számomra, amikor megírtam a *Csendélet* című darabomat 1980-ban, ami egy vietnámi veteránról, a feleségéről és a szeretőjéről szól, és Londonban mutatták be. A veterán nem tud beilleszkedni a társadalomba, ezért a feleségén tölti ki a dühét, és folyamatosan bántalmazza. Az újságíró, aki interjút csinált velem, biztos volt benne, hogy azért írtam meg a darabot, mert viszonyom volt egy ilyen katonával. Egy naiv kislány vagyok, akinek elcsavarták a fejét, és a darab az én erotikus fantáziám. Döbbenetes volt. Mindez majdnem tíz évvel a *Keresztapa* után, amelyben a karaktert, akit Talia Shire játszott, a férje péppé veri a konyhában. Az a jelenet amúgy csodálatos volt a rendezés, játék és vágás szempontjából, és sajnos volt benne valami vadul szexi. A média azon az állásponton volt, hogyha egy férfi ennyi szenvedéllyel és erőszakkal fordul egy nő felé, az bizony szerelem. Úgyhogy elhatároztam, hogy nem a bántalmazást mutatom meg a színpadon, hanem a következményeit. Azt akartam, hogy a *Csendélet* felesége kiüljön a színpadra, csak üljön, és mesélje el a történetét – a fásultságát, a terhességét, a dühét, az elrejtett zúzóadásait és a törött csontjait. Egy nő szemszögéből akartam megmutatni a hideg igazságot a nők elleni erőszakkal kapcsolatban ahelyett, hogy egy jóképű srácról írnék, aki épp lekever egy pofont a gyönyörű, szerelmes, zokogó nőjének.

⁶ Ld. Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Braudy, Leo – Cohen, Marshall (eds.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford University Press, New York – Oxford, 1999. 57–69.

KERI (*Emily Mann*): A nyugati kultúrában a háború mindig a férfiak játéka volt. A férfiak felöltötték a páncélt, kúsztak a lövészárokból, férfiasították a fegyvereket. A nők pedig otthon maradtak. Az anyák zászlóval integettek a frontra masírozó fiaiknak. A feleségek és szeretők türelmesen és könnyes szemmel vártak a hadvonalak mögül érkező levelekre, a lányok úgy nőttek fel, hogy apjuk hazafias küldetésének történetét hallgatták. A nőknek legfeljebb mellékes szerep jutott a háborúban: lehetek ápolónők, mentőautó-vezetők, énekesnők vagy táncosnők a katonai bárókban, és markotányosnők. A nőknek és a férfiaknak különböző hely jut a háború idején. A férfiaknak a csatamező, a nőknek a kandalló. Az első világháború ismert angol slágerének első sora is ez volt: „Vigyázzatok az otthon tűzére.”

1. kidobás

KAMILLA: *Képzeletben egy léghajóban utazunk, és szeretnénk minél magasabbra repülni, ezért egy identitásunktól meg kell válnunk. Egy fecnit dobjunk el! Csalni nem ér.*

FRUZI (*Emily Mann*): Úgy tartják, hogy a nők nem tudják, a férfiak min mennek keresztül a háborúban. Éppen ezért a férfiak privilégiuma, hogy beszéljenek róla. A drámaíró nők lassanként nyúltak csak ehhez a témához, amikor rájöttek, hogy az élményeik ugyanúgy érvényesek. Ezek a nők már meglátták a kapcsolatot a háborús és az otthoni erőszak között. A nyugati kultúrában a háború és a szex azóta összefonódott, hogy a görögök harcba mentek Helénéért, egészen a jelenig, amikor felállították a boszniai erőszak táborokat. Ha a háború egyfajta átkeelési rítus a férfikorba, akkor az ellenség nőinek elfogása és megerősztetése a bizonyíték, hogy a harcos igazi férfi. Vagyis az ellenség legyőzése után az asszonyaik megerősztetése különös jelentőséggel bír, mert ezáltal az ellenség legértékesebb tulajdonát mocskolják be, miközben a hódító megőrzi saját asszonyainak szentségét otthon, a tűz mellett. A nyugati mítoszok és az irodalom folyamatosan erotizálják a háborút. Egy darabban a főhős így írja le a vietnámi élményeit:

KERI: It was power... mint a legjobb cucc, a legjobb szex, a legvadabb rock 'n' roll.

FRUZI: A gyilkolás teljesen megváltoztatja a főhőst, aki ezt a vágyat aztán hazaviszi, és a felesége ellen fordítja. A csatater átkeles a nappaliba, így leplezve le a háború dicsőségének és férfiasságának hazug voltát. A nők felhívják a figyelmet a háború céltalanságára, ürességére, a szerelmi és szexuális kapcsolatok intimitásának elpusztítására.

KERI: A túlélők számára nem a háború volt a poklok pokla, hanem a jelen. A jelen, és benne a fojtogató rémálmodok verejtéke, a végtagok bénultsága, a kifocmodott mondatok dadogása. Az ilyen férfiaknál megfigyelhető az emberi kapcsolatok ellentmondásossága: hol kontrollálatlan dühkitöréseik vannak, hol pedig képtelenek elviselni bármiféle erőszakot. Egyrészt együttérzéssel, védelmezően közelednek másokhoz, és még a gondolatát sem tudják elviselni, hogy valakit bántsanak, másfelől a családjukkal szemben hirtelen haragúak és ingerlékenyek. Az intim kapcsolatokból visszahúzódnak, ugyanakkor kétségbeesetten keresik azokat. A traumán kívül a szégyenérzet, a bűntudat, a kisebbségi érzés és a világba, másokba és önmagukba vetett hit mélységes megingása váltja ki ezt.

2. kidobás

KAMILLA: Még magasabbra szeretném szállni a léghajóval, váljunk meg egy másik identitásunktól is!

KAMILLA: Bármennyire furcsának is hangzik, de ötven évvel ezelőtt a nőket, arra hivatkozva, hogy szervezetük képtelen megfelelni bizonyos megterheléseknek, számos sportág gyakorlásából kizárták. Egyesek azzal riogatták a futni vágyó nőket, hogy a hosszútávfutástól elmozdul a méhük, szőrös lesz a mellkasuk, vagy megnő a lábméretük. A Boston Maraton, részben ezeknek a sületlen álelméleteknek köszönhetően, kizárólag a férfiak megmérettetése volt 1967-ig. Switzer azonban másképp látta a dolgokat, és elhatározta, hogy megcáfolja az eszement hiedelmeket. Keményen edzett, egy-egy tréningje alkalmával ötven kilométeres távokat is futott. A versenyre való jelentkezésnél Switzer egy egyszerű trükkhöz folyamodott, és a nevezési lapon csak keresztneveinek kezdőbetűit tüntette fel, így a K. V. (Kathrine Virginia) Switzer senkiben nem keltett gyanút. 1967. április 19-én Kathrine Switzer 261-es számmal állt a rajt-hoz. Ám Jock Semple versenyigazgató ezt nem vette jó néven, és megpróbálta ellökni a lányt. „Takarodj a versenyemről, és add ide a rajtszámodat!” – ordította a versenyigazgató, miközben megpróbálta megragadni a lány vállát. Semple nyers mozdulatát egy robusztus, narancssárga tréningfelsős fiatalember akasztotta meg, aki, akár egy elszabadult mozdony, egy jól irányzott bodicsekkel sző szerint kirepítette az útról az őrjöngő versenyigazgatót. A megtámadott lány, Kathrine Switzer 261-es rajtszáma barátjának, az amerikai futballista Tom Miller professzionális lökésének köszönhetően a helyén maradt, és a lány sporttörténelmet írhatott. Ő lett az első nő, aki lefutotta a Boston Maratont, 4 óra 20 perces idővel, bizonyítván, hogy a nők, akárcsak a férfiak, képesek teljesíteni a klasszikus távot. Nők 1972-től vehettek részt hivatalosan a Boston Maratonon, a rákövetkező évben pedig az NSZK-ban található Waldnielben megrendezték az első női maratoni futóversenyt is.

3. kidobás

KAMILLA: Tovább távolodnánk a földtől léghajónkkal, vessünk ki egy harmadik identitást is!

KAMILLA (*Makai Viktória*): 2018. október 14-én, edzés közben megtámadtak, brutálisan megvertek és megerősakoltak. Férjem mentette meg az életem, aki a keresésemre indult. Addig verte a fejem H. István, a „megtört családapa”, míg már egyik szememen sem láttam, az orrom meg-repedt, a szám felszakadt. Annyi vért nyeltem, hogy még másnap is azt hánytam. Mondhatnám, hogy életem leghosszabb félórája volt, de mikor tudom, hogy ez valószínűleg az utolsó fél óráam, akkor a hosszú sem lehet elég hosszú... Néhány szava belém égett, és egy életre megváltozott a jelentéstartalmuk számomra. Ilyen a „finom vagy”, a „ne rángasd”, „kussolj”. Nem volt olyan pillanat, ami kiesett, de mikor a tárgyalóteremben felolvasták a vallomását, s elhangzott, hogy „csak dugunk egyet!”, mintha villám hasított volna belém: Úristen! Tényleg pont ezt mondta. A patológiás részegség állapotában állítólag semmire, vagy bizonyos dolgokra nem emlékszik az ember. A szándéokra ezek szerint elég konkrétan emlékszik. A bíróság épületében kb. húsz kamerát toltak az arcunkba, ahogy beértünk. Sokkoló volt. Majd hat „símászkos” őr láncrea verve bekísérte a lehajtott fejű H. Istvánt, aki ugyanazt a kb. húsz kamerát megkapta az arcába. Részvételem éreztem iránta. Nem azért, mert sírt. A támadás utáni hetekben sokat csörgött a telefonom: Szia! A ... újságtól vagyok. Nem zavarlak? Jó napot, most nem alkalmas!

Csak azt akarom mondani, hogy találkoztam a támadójával. Ott voltam az első tárgyaláson, ahol az előtérben láttam ezt a magas, megtört, jó kiállítású szőke férfit!

Nem tudtam pontosan, hogy provokál, viccel, vagy coming outol. Gondoltam, még a végén számonkér, hogy nekem miért nem volt jó...

Ezt most miért mondja nekem?

Mert én azt hittem, hogy egy cigány, vagy migráns, vagy hajléktalan.

Köszönöm, hogy elmondtad! Viszhall!

A vádlottal kapcsolatban leggyakrabban elhangzó szavak ezek voltak: sír, megtört, szőke. Mindhárom jelző jogos viselője volt H. István a tárgyaláson is.

Azon gondolkoztam, milyen különbözőek vagyunk. Én egy alkalommal sírtam a támadás kapcsán. Mikor a kórházból hazaérve szívből, szeretettel próbáltam mosolyogni a kisgyerekeimre, és ők megkértek, hogy viseljek napszemüveget, mert ijesztő vagyok. Még három hétig az voltam...

A tárgyalás nagyon kemény volt érzelmileg! Úgy éreztem, a tisztesség erőssé tesz. H. István sírt. A támadás után jogi tanácsot kértünk. Az ügyvéd elmondta többek között azt is, hogy a folyamat során engem akkor fognak értesíteni, ha az ügy szempontjából szándéka van velem a hatóságoknak. Így némiképp tompított a döbbenetemen, mikor kedd este pörgettem a fb-t, és belebotlottam a posztba: „Kiengették a börtönből a Makai Viktóriával erőszakoskodó H. Istvánt.”

Dr. Vidákovics, H. István ügyvédje azt nyilatkozta: „az, hogy a védelem az otthonában tartózkodhat és védekezhet, ugyan könnyebbséget jelent számára, de a büntetőeljárás súlya még most is nagyon nyomasztja”. Futók közül sokan alszanak a GPS-es órájukban. Hasonló, mint ami H. István lábán van. A bíróság bizonyos útvonalakat engedélyezhet a házi őrizetes elkövetőknek. Nem félek attól, hogy ezt még egyszer megteszi velem, de zavarba hozna, ha összefutnánk a közértben...

Tényleg azért nem vonható felelősségre, mert patológiás részeg volt? A „megtört családapa” botlás nélkül ért utol edzés közben, és hiba nélkül vitte be az összes ütését az arcomba mellkasának magasságában, ágyéka magasságában, és a földön fekvő is vagy 10 percen keresztül, majd az ahhoz szükséges koncentrátsággal futott el a férjem elől, aki gyakorlott versenyfutó, akárcsak én.

A tévében dr. Funk Sándor addiktológust kérdezték az eset kapcsán a patológiás részegségről. A riportban a tőle elhangzó utolsó mondat: „fel kell menteni”.

KERI – KAMILLA:

férfi válaszolj akkor a kérdésemre

nő mi is volt a kérdés?

férfi miért vagy olyan negatív?

nő nem vagyok negatív

férfi pedig úgy néz ki

nő egyáltalán nem nézek ki úgy

férfi pedig ez van veled

nő egyáltalán nem ez van velem

férfi dehogynem

nő nem és nem

férfi és hogy nem tehetsz róla?

nő ahogy mondom

férfi hogyne tehetnél

nő mondom hogy nem

férfi és még te nem vagy negatív?
 nő nem vagyok
 férfi akkor mi vagy?
 nő már nem is tudom
 férfi nem tehetsz róla az vagy ami vagy
 nő nem vagyok az ami vagyok
 férfi már dehogynem
 nő nem nem vagyok az
 férfi akkor mi vagy?
 nő (csend)
 férfi akkor te
 nő (csend)
 férfi te vagy te
 nő nem én nem vagyok én
 férfi miért vagy ilyen negatív?
 nő nem vagyok negatív
 férfi ne játszd ezt velem
 nő muszáj és kész
 férfi add fel és kész
 nő mit adjak fel?
 férfi a védekezésed
 nő és akkor mi lesz?
 férfi miért mit képzelsz?
 nő nem tudom ki vagyok
 férfi miért nem vagy kevésbé önközpontú?
 nő nincs azonosságom csak amit tőled kapok
 férfi túl sokat foglalkozol magaddal
 nő nincs igazi énem
 férfi magad vagy az önellentmondás
 nő nem tehetsz róla
 férfi miért nem hagyod hogy én tegyek akkor
 nő mit kellene tennem?
 férfi együttműködnöd egy kicsit
 nő és azt hogyan?
 férfi válaszolsz a kérdésemre
 nő miféle kérdésre?
 férfi pillanatnyilag én kérdezek és te válaszolsz
 nő tehát mi volt a kérdés?
 férfi hogy miért vagy olyan bonyolult?
 nő nem vagyok bonyolult

KAMILLA: Jordan, a huszonkét éves Alex Skeel egykori barátja és két gyermekének az anyja az első olyan brit nő, aki párkapcsolaton belüli erőszakos viselkedés miatt tölti börtönbüntetését. A BBC brit hírcsatornának most Jordan volt párja, Alex nyilatkozott, aki azért vállalta, hogy nyilvánosság előtt beszél a vele történetéről, mert szeretné felhívni a figyelmet a hozzá hasonlóan bántalmazott férfiakra.

KERI: Sosem fogom elfelejteni a pillanatot, mikor Jordan először öntött rám forrásban lévő vizet. Nem szépítem, a bántalmazás addigra már a mindennapjaim része volt: valahányszor olyasmit csináltam, amit Jordan helytelenített vagy idegesítőnek talált, mindig rám támadt. Volt, hogy a laptopja töltőkábelével ütlegelt, de olyanra is volt példa, hogy borosüveget vert szét a fejemen. Aznap, miután először sarokba szorított, a vízfalalóbból öntött rám tűzforró vizet.

KAMILLA: Alex három évig élt együtt Jordannal, de minden bizonnyal tovább is mellette maradt volna, ha a rendőrség nem avatkozik közbe. A végletekig elgyötört, megkínzott fiatalember életét végül az egyik aggódó szomszéd mentette meg. Ő riasztotta a hatóságokat, akik kiszálltak Alexék otthonához.

KERI: Korábban ilyenkor mindig falaztam Jordannak: elhittem a rendőrökkel, hogy a szomszédok csak túlreagálják a dolgot. Hogy miért? Mert félttem, ha nem így teszek, megöl. De még ennél is jobban rettegtem, hogy ha nem rajtam, akkor a haragját majd a közös gyerekeinken vezeti le.

KAMILLA: Aznap, mikor a rendőrök kiszálltak, Alex mindent elmondott nekik.

KERI: Volt, hogy nem engedtem enni. Persze, igyekeztem megváltoztatni a viselkedését, jeleztem neki, hogy számomra nem elfogadható, amit csinált, de sikertelenül. Rádadásul valahányszor szembeszegültem, Jordan mindig megbüntetett. Fogalmam se volt, mit tehetnék ellene. Épp ezért nem is nagyon kerestem kiutat, legyen bármilyen furcsa is. Egy idő után elhittem, hogy én ezen nem nagyon fogok tudni változtatni. Ha volt egy olyan napom, amikor Jordan eggyel kevesebbszer ütött meg, már boldog voltam. Ilyen egyszerű.

KAMILLA: Jordant 2018 áprilisában hét és fél év letöltendő börtönbüntetésre ítélték.

KERI: Amikor láttam egy felvételt arról, hogy beszállítják a börtönbe, nagyon megkönnyebbültem. Ez volt az első olyan nap hosszú óta, mikor szorongás vagy bármilyen félelem nélkül tudtam aludni.

4. kidobás

KAMILLA: Léghajónkkal már egészen magasan járunk, de az utazást még nem szeretnénk befejezni, ezért a három identitás közül az egyikőtől megválnak. A választás itt már nagyon nehéz, ezért adunk egy kis időt. Reméljük, addig nem kezdünk el zuhanni.

KERI: Bene Krisztián, a budai Irgalmasrendi Kórház egykori főigazgatója 2013-ban öntötte le lúggal korábbi barátnője nemi szervét, miután a nő szakított vele. A támadó által használt vegyszer maradandó károsodásokat okozott az áldozatnak. A férfit első fokon mindössze négy évre ítélték, majd másodfokon kilenc évet kapott. Ezt az ítéletet azonban a Kúria arra hivatkozva semmisítette meg tavaly júniusban, hogy nem állnak rendelkezésre kellő bizonyítékok a vádlott ellen. Az öt évig folyó per idén júliusban zárult le, a férfit tizenegy év letöltendő börtönbüntetésre ítélték életveszélyt okozó testi sértésért. A lúgos támadás áldozata a tavaly júliusi jogerős bírósági ítélet óta nem kapott kártérítést, az elkövetőnek viszont 591 ezres kártérítést ítélték meg a rossz börtönkörülmények miatt.

KAMILLA (*Renner Erika*⁶): Az elsőfokú tárgyaláson, amikor a bíró a tárgyalóteremben feltette a kérdést, hogy ez a fajta sérülés a mindennapjaimban okoz-e nekem bármiféle problémát. Először nem hittem, hogy valóban ezt kérdezi, próbáltam újra és újra értelmezni a kérdést, de nem ment. Aztán segítségkérően ránéztem a bíró két oldalán ülő ülnökökre. Mindkettő nő volt. De ők rezzenéstelenül ültek ott fent a pulpitonon a bíró mellett, várták erre a kérdésre a választomat. Pedig ők kisegíthették volna a bíró urat annak megértésében, vajon egy lúggal szétmaratott hüvely milyen hatással tud lenni a mindennapokra. De ők némák maradtak. Úgy éreztem, hogy ők akkor, ott elárultak engem, és nemcsak engem, hanem velem együtt az összes olyan áldozatot, akinek a tárgyalótermekben megalázó és oda nem illő kérdésekre kell válaszolnia. Azt éreztem, minden egyes tárgyalásra meztelenül megyek, ahol bármit megtehetnek velem és a testemmel. Két évvel a bűncselekmény elkövetése után, annak örök stigmáit viselve a testemen, műtétek előtt és műtétek után, a rendőrség elrendelt egy igazságügyi pszichológiai vizsgálatot. Ez a vizsgálat négy és fél órán át egy szűk és levegőtlen rendőrségi kihallgató szobában zajlott, aminek egy részét végigzokogtam, miközben azt éreztem, hogy a szakértő asszony minden empátia és minden emberi együttérzés nélkül folytatta a vizsgálatomat, még egy pohár vizet sem kért számomra. Ellenben a szakvéleményében sehol sem említette meg a traumatizáltságomat. Az egészségügyben volt, aki megpróbált rábeszélni, nem lenne-e jobb kibékülni az elkövetővel. Volt egy orvos, aki fontosnak tartotta éppen műtetre menet elmondani, hogy a felesége ismeri az elkövetőt, és szerinte az egy nagyon rendes ember.

KERI: Ha a barátja vagy a férje erőszakol meg egy nőt, rögtön bonyolultabbá válik a helyzet. A nő rögtön hazudósabbá válik, a férfi szerelmessé, érzelmektől túlfűtöttté, hiába beszélünk ugyanolyan súlyos erőszakról, sokkal nagyobb eséllyel kezeli magánügyként a társadalom, és az erőszak lekicsinylése természetessé válik. Pedig a házastárs, élettárs vagy családtag követi el a legtöbb esetben a nőekkel szembeni, halálos végkimenetelű bűncselekményeket – derül ki az ENSZ tanulmányából.

(Csend)

A hollywoodi cenzúra, az ún. Hays-code⁷ (1934–1968) miatt a korszak filmjeiben minden és mindenki sokkal ártatlanabbnak tűnik, mint modern társaikban. Egy olyan korban járunk, amikor a házasságon kívüli szex – nem is beszélve egy gyerekről – mélyen elítélendő volt. Hollywoodra ez még inkább igaz volt. Épp ezért a Hollywoodban dolgozó színésznőket a stúdiók erőszakkal vagy zsarolással kényszerabortuszra kötelezték, mert egy botrány tönkretelhetne volna a színésznők és a stúdió jó hírét, és a már befutott, sok-sok pénzt hozó sztárjaik helyett újat kellett volna találniuk. Howard Strickling, az MGM PR-főnöke mondta azt egyszer, hogy „az abortusz volt a mi születésszabályozó védekezőeszközünk”. De nemcsak az egyedülálló, hanem a férjezett színésznőknek is tilos volt a terhesség és a gyerekvállalás karrierjük legfontosabb, első szakaszában. A stúdiók szerint ugyanis egy első vonalbeli fiatal színésznő népszerűsége azonnal nagyságrendekkel kisebb lesz, amikor gyereket vállal, és rögtön elveszti sztár státuszát. Abban a korban a színésznők tényleg csak fiatalon, húsz-harminc évesen lehettek sztárok, mert 40 körül már öregnek számítottak mind a közönség, mind a stúdióvezetők szemében. A színésznők kiszolgáltatottságát tovább fokozta, hogy akkoriban a nem kívánt terhesség kizárólag a nő „sara” és problémája volt, amivel férfi partnerük támogatása nélkül kellett megküzdeniük, és még fogamzásgátló tabletták sem álltak a rendelkezésükre.

⁶ Ld. Renner Erika: „Elárultak, és nem csak engem” – Renner Erika, a lúgos orvos áldozatának üzenete az emberi jogok világnapján. <https://merce.hu/2018/12/10/elarultak-es-nem-csak-engem-renner-erika-a-lugos-orvos-aldozatanak-uzenete-az-emberi-jogok-vilagnapjan/>, letöltés dátuma: 2023. május 26.

⁷ Ld. *Hollywood aranykorának pletykái és botrányai*. <https://timegoesby.blog.hu/>, letöltés dátuma: 2023. május 27.

KAMILLA – KATI – FRUZZSI: Loretta Young 1917-től 61-ig filmezett. Pályafutása során kétszer kapott Oscar-díjat, emellett három Emmy-díjat is besöpört. Clark Gable-lel az 1935-ös Jack London regényből készült *A vadon szava* című film készítésekor találkoztak. Ekkor Gable éppen második házasságában élt, Loretta pedig független volt. Már az első pillanattól kezdve bohózkodtak és flörtöltek egymással, amit egy esetben még a kamera is megörökített, ami egy jelenet felvétele után „véletlenül” bekapcsolva maradt. Gable, ha Loretta-t kereste, mindig a „Where’s my girl?” felkiáltással tette, Loretta pedig élvezte a felé irányuló figyelmet. A forgatás befejeztével az egész stáb vonattal utazott vissza Hollywoodba. A szerelvényen a két főszereplő külön egyszemélyes kabinokat kapott, míg a stáb többi tagja a vonat más részein aludt. Az éjszaka leple alatt Gable bement Loretta kabinjába, aki teherbe esett. Young csak évtizedekkel később mondta el részletesen, hogy mi is történt aznap éjjel. Szégyellte, és megalázva érezte magát, ráadásul továbbra is együtt kellett dolgoznia a férfival. A mélyen vallásos színésznő nehéz helyzetben találta magát. Ha elmondja a terhességét a 20th Century Foxnak, akkor a stúdió nagy valószínűséggel azonnal abortuszra küldi. Loretta úgy döntött, hogy titokban tartja, és megszervezi a szülését. A családja segített neki végrehajtani a nagy tervet. Loretta a következő pár hónapban leforgatott gyorsan még két filmet, miközben egy csomószor megjelent a nyilvánosság előtt, hogy mindenki láthassa: teljesen rendben van, majd június 29-én az anyjával Angliába hajózott „vakációzni”. A terhesség legnagyobb részét ott csinálta végig, majd egy hónappal a szülés előtt valahogy sikerült visszacsempésznie magát az USA-ba, konkrétan az anyja kaliforniai házába, aztán nem sokkal a szülés előtt megszervezték egy interjút Dorothy Manners bulvárságíróval, akinek húsz percet engedélyeztek a riportra. Loretta ez idő alatt az ágyban ült, és egy csomó párnával vették körbe oly módon, hogy ne látszódjon a terhessége. A szülés közeledtével egyre inkább azon kezdtek el aggodni, hogy mi lesz, ha a vajúdás fájdalmai miatt sikítózó nőt valaki meghallja. Loretta anyja és húgai ezért hangszigeteltté tették a házat. Ennek ellenére szüléskor az orvos még kloroformmal is elnémitotta Loretta-t, aki egy egészséges kislánynak adott életet. Judynak nevezte el Saint Jude, azaz Szent Júdás Tadeus, a nehéz helyzetbe jutottak védőszentje után. Aznap délután egy táviratot kapott Clark Gable, aki ekkor éppen New Yorkban tartózkodott a *Lázadás a Bountyn* premierjén, azzal a szöveggel, hogy „csodaszép, kék szemű, szőke kislány született ma reggel 8:15-kor”. Gable állítólag összetépte az üzenetet. Ezután Loretta a kislányát a Los Angeles-i St. Elizabeth árvaházba küldte, ő pedig újra megjelent a nyilvánosság előtt. Januárban már újra forgatott, mégpedig úgy, hogy a mellét szorosan becsavarta, hogy a tej ne csöpögjön ki. Szülés után másfél-két évvel Loretta interjút adott Hollywood egyik leghírhedtebb, nagy hatalmú pletykaújságírójának, Louella Parsons-nak, és kijelentette, hogy örökbe akar fogadni két kislányt. Ezután elment az árvaházba, ahol magához vette kislányát, Judyt, majd a sajtónak azt nyilatkozta, hogy „A másik gyereket sajnos visszamondták az örökbe adók, így csak a fiatalabbat adoptálom”. A színésznő sokáig elzárta a gyereket a nyilvánosság elől, mert annyira hasonlított az apjára – még annak jellegzetesen elálló füleit is örökölte –, hogy attól félt, azonnal kiderül az igazság mindenki számára. A gyerek ezért egy ideig csak sapkában mehetett ki a házból, majd Loretta odáig ment az óvatosságban, hogy hétéves korában megmúttatta a kislány füleit. Judy csak felnőttkorában tudta meg, hogy ki a biológiai apja, amikor anyjával együtt nézték 1998-ban a Larry King Live Showt, amelyben a showman a „date rape” kifejezést használta, és elmondta, hogy az azt jelenti, amikor valaki olyannal vagy együtt, akit ismersz, akiben megbízol, akit esetleg szeretsz, de nemet mondasz, ezt azonban ő nem veszi tudomásul. Ekkor anyja felkiáltott:

KATI: Pontosan ez történt köztem és Clark között.

KATI – KAMILLA – FRUZZI (*Heiner Müller*⁸): Ophélia vagyok. Ophélia, akit nem tudott megtartani a folyó. A nő az akasztófán. A nő felvágott erekkel. A nő túladagolt AJKÁN KÓLÁVAL. A nő fejével a gázsütőben. Tegnap követtem el utolsó öngyilkosságomat. Egyedül vagyok mellemmel, combommal, ölemmel. Összetöröm rabságom kellékeit, a széket, az asztalt, az ágyat. Elpusztítom a csatateret, mely otthonom volt. Kitépem az ajtót, hadd jöjjön be a szél és a világ sikolya. Betöröm az ablakot.

Vérző kezemmel összetépem az összes férfi képét, akiket szerettem és akik használtak ágyban, asztalon, széken, padlón. Felgyújtom börtönömet. Ruháimat tűzre vetem. Kiásom mellemből az órát, mely egykor a szívem volt. Kimegyek az utcára, saját vérembe öltözve.

KAMILLA (*Maxie Wander*⁹): Már túl vagyok azon, hogy mindenért a férfiakat okoljam. Voltak egész rendesek is, akik kibírták volna velem és a gyerekekkel, de valahogy, nem tudom, miért, valami mindig hibádzott. Ha elgondolom: olyan különböző férfiak voltak, és úgy ragadtak rám, mert nekem még nincs kialakult egyéniségem. Sok mindent belém képzelhettek, én meg mind egyikükhöz alkalmazkodtam. Ez az, amitől megőrülök! Az első szeretőimmel rögtön terveket kovácsoltunk, de ezek sohasem az én terveim voltak. Volt egy fazekas, csodálatos ember: vele gondolatban már az Érc-hegységben éltünk egy parasztházban, és együtt formáltuk az edényeket. Egy másik, aki félig portugál volt, eltökélte, hogy Genfbe megy az ENSZ-hez, és ott portugál tolmács lesz. És nekem azonnal el kellett kezdenem portugálul tanulni, hogy vele mehessek. És ezt magától értetődőnek tartottuk! Csak most kérdezem magamtól, hogy hol voltam én ezekben a históriákban. Hol van az én életem? Halvány gőzöm sincs. Olyan sok sorsot ismertem meg, csak a magaméval nem vagyok tisztában.

FRUZZI (*Durica Katarina*¹⁰): Amikor a munkám kezdtem, az asszonyok még nem beszéltek a családon belüli dolgaikról. Nem mesélték el senkinek, hogy a férjük családja és üti-veri őket, szégyellték. Pedig fiatal, kezdő fodrászként is láttam, hogy a szemükben ott a fájdalom. Aztán a kilencvenes években elsírták, hogy a férjük szeretőt tart. Zokogtak, bántotta őket, de az új frizúra után kifújták az orrukat, letörölték a könnycseppeket, és mentek haza vacsorát készíteni. Aztán az az időszak jött a kétezres évek elején, amikor a megcsalt feleségek válni kezdtek. Nem voltak tovább hajlandók hazugságban élni.

Ott voltunk akkor is, amikor a sikeres férfiak összejöttek az asszisztensükkel, aki mellesleg a lányuk lehetett volna. Én nem szóltam bele, csak vágtam, festettem, daueroltam, ha a véleményem kérték, akkor mindenkinek ugyanazt tanácsoltam.

Egyetlen dolog van, amit megtehetsz, ha egy férfi el akar hagyni. Segítesz neki csomagolni! Mondogattam, és azt is, hogy az életben a legjobb tanácsot a fodrászok adják: emeld fel a fejed! Ennél nincs fontosabb.

Az utóbbi években azt figyeltem meg, hogy most már nem forog minden a férfiak körül. Ha leül valaki a székemre, és megkérdezem, hogy van, akkor nem a Laci, a Zoli, a Roli körüli dolgait meséli, hanem a sajátjait. Tanulmányok, vállalkozás, utazás, önmegvalósítás. Nagy szociológiai kutatást végeztünk mi itt a szalonban, az már biztos.

KATI (*Cindy Sherman*¹¹): Már tizenkét éves kislánként ki akartam próbálni, hogy milyen érzés lehet öregnek lenni, hajlott háttal és vastag, receptre írt szemüveggel, régi szalmakalapban és bokánál gyűrődő harisnyanadrágban. Most, hogy nemsokára elérem a nyugdíjaskort, kíván-

⁸ Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: Uő: *Werke 4*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001. 545–554.

⁹ Wander, Maxie: *Csodavárás*. Ruth (ford. Mártinké Kovács Anna). In: Uő: i. m. 62–79.

¹⁰ Ld. Durica Katarina: *A rendes lányok csendben sírnak*. Libri, Budapest, 2019.

¹¹ Ld. Adams, Tim: Cindy Sherman: 'Why am I in these photos?'. *The Guardian*, July 3, 2016.

csian és daccal várom. A közelmúltban olyan középosztálybeli, botoxolt amerikai feleségek és exfeleségek bőrébe bújtam, akik a plasztikai beavatkozások nyomait háborús sebesülésként hordozzák.

Long Islanden nőttem fel, öt gyerek közül a legfiatalabbként, a korban hozzám legközelebb álló testvérem kilenc évvel volt idősebb nálam. Olyan volt, mintha egyedüli gyerek lennék, mintha nem lennék tagja a családnak, ami már annyi évvel előttem is létezett. Ebből a szorongásból fakadt a jelmezekbe bújás gondolata. Mintha azt mondtam volna (*kislányos hangon szólal meg*): „Ne feledkezzetek meg rólam, srácok, emlékezzetek rá, hogy én, Cindy is itt vagyok!” Azt akartam, hogy érdekeljem a családot. Azt gondoltam: „Ha így nem szerettek, akkor talán így fogtok? Göndör hajjal? Vagy kis loknikkal? Vagy szeplősen?” Nagyon sokáig tartott, amíg rájöttem, hogy ki vagyok, és mire van szükségem. Addig a különböző karaktereimtől kérdezgettem: talán ő akarok lenni? Furcsa volt, egy órára laktunk New Yorktól, de a családom nagyon félt a várostól. Csak akkor jöttünk ide, amikor elmentünk karácsonykor a Radio City Music Hallba. Sohasem voltam múzeumban, és csak egyetlen művészeti könyvünk volt otthon: *A világ 100 legszebb festménye*. Amikor New Yorkba költöztem, a beöltözések arra szolgáltak, hogy legyőzzem a félnélségemet. Kísérleteztem az arcommal, hogy idősebbnek látszódjak, vagy úgy nézzek ki, mint egy férfi. A partikon mindig különféle karaktereként jelentem meg, voltam terhes nő és Lucille Ball, az *I love Lucy* című 1950-es amerikai sitcom sztárja. Az akkori szerelmem és művésztársam, Robert Longo sokat bátorított, hogy fotózzam le ezeket a transzformációimat. A mostani divafotóimmal anyámra reflektálok. Az én koromban ő már nagyon öregnek látszott. Apám negyvenkilenc éves volt, amikor születtem. Olyan öregek voltak, mint a barátaim nagyszülei, és úgy is néztek ki. Anyám olyan volt, mint egy mártír, jó ember, de hibásan jó. Mindig jó kislányt akart belőlem faragni. Kamaszkoromban valamennyire lázadtam, de nagyon nehéznek találtam, hogy kiálljak magamért, és egyáltalán rájőjjek, azt hogy kell.

Egyik bátyám, aki a legközelebb állt hozzám, megölte magát huszonhét éves korában. Én még csak tizenöt voltam. Akkor határoztam el, hogy művészeti iskolába megyek. Sohasem gondoltam úgy a művészetre, mint terápiára, de azt hiszem, akkor az volt nekem. Persze később hagyományos terápiára is elmentem. Tizenkét évig tartott. A családom mindig ellene volt, mintha ezt mondogatnák: nincs szükségünk semmilyen segítségre! Erősek vagyunk, magunktól is meg tudunk birkózni a dolgokkal! Sok mindent átvittem ezekből a kapcsolataimba is. Tizenhét évig voltam házas a videóművész Michel Auderrel, aki ez idő alatt többnyire heroinista volt. Azt hittem, hogy át tudom segíteni az addikcióján, de ez nem így működik. Rájöttem, hogy felszabadító érzés egyedül lenni. Egész felnőtt életemben félttem attól, hogy egyedül maradok, és ha valaki úgy viselkedett, mintha egy kicsit is szeretne, akkor rögtön azt mondtam, hogy oké, te vagy az új pasim. Nagyon nehezen szakítok, ezért benne maradok olyan kapcsolatokban, amikről ma már azt gondolom: mit kerestem e mellett az ember mellett ennyi ideig? Azt gondolom, hogy ez mind visszavezethető a testvérem öngyilkosságára. Mivel rajta nem tudtam segíteni, más férfiakon akarok. Ezért választottam annyiszor rosszul. Bárcsak korábban elmentem volna terápiára. Ez a fajta felszabadító „túlélem”-érzés táplálja a legutóbbi fotósorozatomat is: a divákat. Vannak nők, akik sok mindenben keresztülmentek, és kijöttek az alagút túoldalán.

KAMILLA (*Anna Margit*¹²): Egyre pontosabban éreztem a határ szükségességét, csak határolja el azt, ami még belül van, palástolja el az igazi arcomat, ami egyre inkább maszkyszerű, fehér és

¹² Ld. Váraljai Anna: *Hommage á Anna Margit. Anna Margit fiktív önéletréje*. <https://tiszatajonline.hu/kepzo-muveszet/hommage-a-anna-margit/>, letöltés dátuma: 2023. május 27.

üres tekintetű, lassan elvesztem magamat, minél mélyebbre ások, annál több éneket dobá-
lom ki magamból, s végül attól tartok, nem marad már más, csak az az egy.

5. kidobás

*KAMILLA: Eljutottunk utazásunk végére. A két megmaradt identitás közül válasszunk ki egyet, a
másikat engedjük el! Ez a legfontosabb számunkra.*

MINDENKI:

Marsha Norman vagyok.
Cheryl L. West vagyok.
Emily Mann vagyok.
Sharman Macdonald vagyok.
Pearl Cleage vagyok.
Diana Son vagyok.
Dael Orlandersmith vagyok.
Gurpreet Kaur Bhatti vagyok.
Fatima Dike vagyok.
Maira Buffini vagyok.
Rukhsana Ahmad vagyok.
Lin Coghlan vagyok.
Tóth Krisztina vagyok.
Kathrine Virginia Switzer vagyok.
Makai Viktória vagyok.
Renner Erika vagyok.
Julie Delpy vagyok.
Meryl Streep vagyok.
Cindy Sherman vagyok.
Loretta Young vagyok.
Scarlett O'Hara vagyok.
Ophélie vagyok.
Andai Kati vagyok.
Fátyol Kamilla vagyok.
Háda Fruzszi vagyok.
Keresztény Tamás vagyok.

LAPSZÁMUNK SZERZŐI

Balázs Helga (Gyergyószentmiklós) jelenleg a BBTE Magyar Színházi Intézet teatrológus hallgatója. „Utakat keresgélek, ajtókat nyitogatok: bár szívesebben alkotok, mint értékelek, most mégis erre teszek újabb kísérletet, és osztom meg annak eredményét” – írja a szerző.

Balázs Nóra (Kolozsvár) a Babeş–Bolyai Tudományegyetemen végzett színháztudományt, majd kortárs színház mesterképzést. Dolgozott színházban mint irodalmi titkár, dramaturg, rendezőasszisztens. 2019 óta projektmenedzser egy branding stúdiónál.

Bartha Katalin Ágnes (Kolozsvár) színház- és irodalomtörténész, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karának adjunktusa. Főbb kutatási területe a 19. századi színház és társadalom kapcsolata, valamint az 1918 utáni romániai magyar irodalmi és színházi hagyatékok művészeti és társadalmi vonatkozásai. Korábban a Szabédi Emlékház kutatója és vezetője. A MTA Bolyai János kutatási projektjének fókuszában a dualizmus kori Kolozsvári Nemzeti Színház komplex vizsgálata áll.

Bartha Réka (Brassó) kulturális újságíró, kommunikációs tanácsadó. A Babeş–Bolyai Tudományegyetem román tannyelvű teatrológia szakán végzett 2001-ben. Színikritikát, színházi esszét ír kulturális és szakfolyóiratoknak, az Etnikumközi Kapcsolatok Hivatala (DRI) államtitkárának kommunikációs tanácsadója.

Bálint Ildikó (Marosvásárhely) színháztudományt tanult Marosvásárhelyen, majd pár év színházi munka után drámapedagógiát, színházi szakírást Budapesten. Alkalmanként színházi kritikákat, jegyzeteket ír.

Bereczki Csilla (Kaposvár) a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen végzett színházrendező, bábrendező szakon 2013-ban. Jelenleg a kaposvári Csiky Gergely Színház tagja.

Dálnoky Réka (Sepsiszentgyörgy) drámaíró, dramaturg, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem óraadó tanára. Érdeklődési körei: kortárs erdélyi magyar színházi szövegalkotás, kísérleti, interaktív és közösségi színház.

Fazakas Réka (Kolozsvár) Sepsiszentgyörgyön született, a Babeş–Bolyai Tudományegyetemen tanult színház- és bölcsészettudomány szakon. 2019 óta közöl színházi tárgyú írásokat, színikritikát, fesztiválbeszámolókat. Kutatási területe a színházi műtfeldolgozás, dokumentarizmus.

Gyürky Katalin (Debrecen) irodalomtörténész, színikritikus, műfordító. A Debreceni Egyetem magyar–történelem–orosz szakán végzett, Dosztojevskij művészetéből doktorált. Fő kutatási területe a klasszikus és kortárs orosz illetve szláv nyelvű próza. Irodalom- és színikritikái, műfordításai többek között a *Jelenkor*, az *Élet és Irodalom*, az 1749.hu, a kulter.hu, a *Forrás*, az *Opus* hasábjain jelennek meg.

Hegyi Réka (Kolozsvár) színikritikus, 1976-ban született Brassóban. 1999 óta rendszeresen közöl színikritikát. 2004 és 2012 között a hamlet.ro színházi portált szerkesztette.

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

Rancz Mónika (Kolozsvár) doktorandusz hallgató a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Történelem és Filozófia Karán. A BBTE Magyar Színházi Intézetében végezte alapképzés szintű tanulmányait, majd mesteri diplomáját az Alkalmazott médiatudományok szakon szerezte. A Bolyai Társaság, valamint annak égisze alá tartozó Egyetemi Műhely Kiadó programfelelőse, adminisztrátora és felelős kiadója.

Selmeczi Bea (Budapest) dramaturg, színdarabíró, augusztus 1-től a székesfehérvári Vörösmarty Színház dramaturgja.

Szabó Róbert Csaba (Marosvásárhely) író, a *Látó* szerkesztője.

REZUMATE

CRITICĂ DE TEATRU

Ildikó Bálint: Între lumi

Regizorul de teatru și dramaturgul Robert Icke a adaptat comedia „Profesorul Bernhardi” (1912) de Arthur Schnitzler într-o piesă de teatru intitulată „Doctorul” în 2019. De atunci, piesa lui Icke a fost jucată cu succes în mai multe teatre europene, iar la sfârșitul anului trecut a debutat în România pe scena Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din Timișoara. Cronica semnată de Ildikó Bálint analizează instrumentele regizorale folosite de Andrei Șerban pentru a crea o viziune dureros de precisă asupra societății bolnave a timpului nostru prin intermediul căderii fatale a protagonistului.

Mónika Rancz: Du has(s)t

Nu este o coincidență faptul că piesa „Woyzeck” de Georg Büchner a fost adaptată de atât de multe ori pentru scena muzicală, textul în sine fiind bogat în referințe muzicale. În recenzia ei, și Mónika Rancz are muzica în centrul atenției, atunci când analizează versiunea regizorală a lui István Albu, o montare combinată cu un concert de cover-uri Rammstein, interpretată de Compania „Harag György” a Teatrului de Nord din Satu Mare.

Réka Hegyi: Epoca Corupției

Spectacolul intitulat „Rubedeniile”, care poate fi văzut pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, este o adaptare a romanului clasic cu același nume al lui Zsigmond Móricz. În recenzia sa, Réka Hegyi dezvoltă ideea că spectacolul este un omagiu adus de regizorul László Bocsárdi unor artiști emblematici ai teatrului, precum Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold și Tadeusz Kantor.

Katalin Gyürky: „Ar fi o fată...”

În recenzia sa, Katalin Gyürky alege ca punct de plecare o frază-cheie din romanul „Anna Édes” de Dezső Kosztolányi, o replică care lipsește cu desăvârșire din adaptarea pusă în scenă la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, și analizează apoi motivațiile și consecințele dramaturgice categorice și coerente ale omisiunii frazei în spectacolul regizat de István Szabó K.

Tünde Kocsis: Zbor cu aripi frânte

Spectacolul intitulat „Valul” al companiei de teatru independent Váróterem Projekt din Cluj este o adaptare scenică a filmului german cu același titlu din 2008. Recenzia semnată de Tünde Kocsis analizează în ce măsură spectacolul montat pe o scenă mică, de studio, cu o dramaturgie compactă, reușește să aibă asupra publicului un efect la fel de tulburător, intim și șocant ca și filmul.

Ildikó Bálint: „De vrei să auzi o poveste de dragoste și de moarte”

Regizorul de teatru Balázs Benő Fehér a pus în scenă la Teatrul Național din Târgu Mureș cunoscuta piesă a lui Friedrich Schiller („Intrigă și iubire”) sub titlul „Intrigă vs. Iubire” cu actorii Companiei Tompa Miklós. Recenzia semnată de Ildikó Bálint explorează modul în care acest experiment teatral, folosind spații teatrale neconvenționale, dar o narațiune convențională, devine o experiență teatrală neconvențională.

Réka Fazakas: Cum ar trebui să facem teatru?

În acest reportaj, Réka Fazakas rezumă primul modul al Festivalului Internațional de Teatru Reflex din acest an, care a avut loc în luna martie la Sfântu Gheorghe. Prin analiza a cinci spectacole, autoarea ne prezintă câteva răspunsuri valide oferite de spectacolele participante la între-

barea centrală a festivalului: este posibil să faci teatru, merită să faci teatru astăzi? Mai mult, din reportaj putem afla ce întrebări noi a ridicat evenimentul despre teatru și receptare.

Helga Balázs: Punct reflex

Helga Balázs ne oferă o perspectivă de ansamblu asupra celui de-al doilea modul al Festivalului Internațional de Teatru Reflex organizat la Sfântu Gheorghe. În acest reportaj autoarea ia, cu propriile ei cuvinte, câte o înghițitură din fiecare spectacol al festivalului împreună cu cafeaua, spunându-i cititorului: „dacă nu ai fost acolo, poți totuși să arunci o privire asupra festivalului, iar dacă ai fost acolo, suntem oare de aceeași părere?”.

ESEU

Mónika Rancz: Un pumn de metafore

„Scripcarul pe acoperiș” este unul dintre musicalurile preferate ale teatrelor maghiare din Transilvania. În stagiunea 2022–23 piesa a fost jucată de trei teatre în paralel. Atât Teatrul Csíki Játékszín din Miercurea Ciuc, cât și Trupa Harag György a Teatrului de Nord din Satu Mare au programat premiera pentru luna ianuarie a acestui an, iar Teatrul de Stat Maghiar din Cluj are piesa în repertoriu încă din 2020. Studiul comparativ semnat de Mónika Rancz abordează și analizează cele trei spectacole din punctul de vedere al metaforelor, învârtindu-le ca pe un cub Rubik, ghicind unde va duce fiecare rotație, continuând jocul până când apare un tipar comun.

INTERVIU

Réka Dálnoky: Ne uităm la trapezist pentru că s-ar putea să cadă

În acest interviu îl cunoaștem pe Andrew Hefler, un artist de teatru de improvizație de origine americană, cu ocazia spectacolului de improvizație „Afterparty” al Teatrului Tomcsa Sándor din Odorheiu Secuiesc. Andrew Hefler a făcut cunoștință cu metodele practice dezvoltate de Viola Spolin în copilărie și, mai târziu, a fost puternic inspirat de ideile lui Keith Johnstone. Interviul abordează și relația lui Hefler cu muzica, cu filmul și cu teatrul, dar se concentrează în primul rând pe explorarea gândirii sale teatrale, care are în centru ideea că teatrul nu trebuie să fie un spațiu sigur, și că arta are o miză reală doar atunci când creatorii îndrăznesc să piardă.

Réka Bartha: *Requiem für eine Jungfrau* - Un trio artistic maghiar într-o adaptare germană a „Antigonei” la Sibiu

Adaptarea originală a lui Thomas Köck după „Antigona” lui Sofocle a avut premiera în România la Secția Germană a Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu în luna decembrie a anului trecut. Spectacolul intitulat „antigone. ein requiem” abordează probleme sociale, tensiuni, dileme și mai ales anomalii ale secolului XXI. În articolul ei, Réka Bartha îi interviuează pe cei trei colaboratori maghiari ai producției: Emőke Boldzsár (actriță), László Zsolt Bordos (light design) și Réka Dunkler (dramaturgie).

STUDIU

Róbert Csaba Szabó: Prizonierul de război fericit. Figura eroului care se întoarce din captivitate în piesa într-un act „Jánoska” a lui István Metz

După venirea la putere a Partidului Muncitoresc Român în 1948, politica culturală oficială a statului a urmărit să unifice teatrul profesionist și cel amator prin crearea unor noi eroi care să poată transmite același mesaj ideologic în ambele sfere. Un astfel de erou a fost prizonierul

de război care se întorcea din captivitate, reprezentând triumful socialismului și prietenia popoului sovietic. Piesa într-un act „Jánoska” scrisă de István Metz prezintă un fost prizonier care se întoarce acasă și îmbrățișează noile valori socialiste. În timp ce discursul oficial încerca să șteargă experiența suferinței din timpul captivității, această piesă a servit ca o supapă de eliberare a tensiunii din societate, permițând posibilitatea reconstruirii unei narațiuni ascunse despre greutățile cu care se confruntă prizonierii de război. Piesa a fost jucată inițial de Teatrul Secuiesc din Târgu Mureș și, ulterior, a devenit populară în rândul trupelor de teatru de amatori, promovând narațiunea oficială și transmitând speranța întoarcerii prizonierilor, în timp ce contesta în mod subtil anumite stereotipuri ideologice.

IMAGINE GĂSITĂ

Katalin Ágnes Bartha: Laudația actriței Éva Imre

Uniunea Democrată Maghiară din România decernează anual Premiile pentru Cultura Contemporană Maghiară din Transilvania. În 2023, premiul la categoria artele spectacolului a fost acordat actriței Éva Imre, membră a trupei Teatrului Maghiar de Stat din Cluj. Fotografia lui István Biró surprinde un moment din spectacolul intitulat „Tinerii barbari”, în care Éva Imre interpretează rolul compozitorului Béla Bartók. În discursul ei de elogiu, Katalin Ágnes Bartha acordă atenție specială acestei performanțe excepționale, care este „mai mult decât un truc actoricesc; dă dovadă de un spirit de experimentare și o putere artistică care transgresează formele de exprimare teatrală fosilizate, merge împotriva convențiilor confortabile și taie respirația publicului”.

RECENZIE DE CARTE

Nóra Balázs: Până la ultima suflare

Festivalul internațional al teatrelor independente THEALTER are o istorie de treizeci și trei de ani în Ungaria. În 2021, s-a organizat o conferință în cinstea celei de-a 30-a aniversări, iar lucrările prezentate au apărut într-un volum publicat online în 2022. Volumul editat de Tamás Jászay include atât scrierile unor specialiști și creatori de teatru experimentați, cât și lucrări aparținând generației tinere. Potrivit recenzentei, cel mai interesant text din carte este versiunea editată a unei discuții publice între Lívía Fuchs, Zoltán Imre și István Nánay despre ultimii 100 de ani, precum și prezentul teatrului independent din Ungaria.

DRAMĂ

Bea Selmeczi – Csilla Bereczki: Al nu știu câtelea fluture

De ce spunem povești și ale cui povești le spunem, de ce și cum? Spectacolul creat de Bea Selmeczi (dramaturgia) și Csilla Bereczki (regia), dornice să exploreze aceste întrebări, a fost inspirat de piesa lui Álmos Szalay intitulată „Sokadik pillangó” („Al nu știu câtelea fluture”), și se bazează în principal pe interviuri realizate cu autoare nominalizate în ultimele decenii la premiul The Susan Smith Blackburn Prize. Această serie de monologuri și dialoguri scurte se concentrează pe viața femeilor, pe problematica responsabilității, conformității și a rolurilor sociale.

ABSTRACTS

CRITICISM

Ildikó Bálint: Between Worlds

Theatre director and playwright Robert Icke adapted Arthur Schnitzler's comedy *Professor Bernhardt* (1912) into a play entitled *The Doctor* in 2019. Since its birth, Icke's play has been successfully performed in several European theatres. At the end of last year, it premiered in Romania on the stage of the Csiky Gergely Hungarian Theatre of Timișoara. Ildikó Bálint's article examines the directorial tools employed by Andrei Șerban to create a painfully accurate vision of the sick society of our time through the fateful downfall of the protagonist.

Mónika Rancz: Du has(s)t

It is no coincidence that Georg Büchner's play *Woyzeck* has been adapted for the musical stage so many times, since the text itself is rich in musical references. Mónika Rancz's review also has music in focus when analysing István Albu's directorial take on *Woyzeck*, a staging combined with a Rammstein cover concert, as played by the Harag György Theatre Company of the Northern Theatre of Satu Mare.

Réka Hegyi: The Age of Corruption

The performance entitled *Relatives* presented by the Hungarian State Theatre of Cluj is an adaptation of Zsigmond Móricz's classic novel of the same name. In her review, Réka Hegyi views the performance as the director László Bocsárdi's homage to iconic theatre artists as Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold and Tadeusz Kantor.

Katalin Gyürky: "There Is a Girl..."

In her review, Katalin Gyürky chooses a key sentence from Kosztolányi's novel *Anna Édes* as a starting point, a sentence which is completely missing from the adaptation staged at the Hungarian State Theatre of Cluj, and then she examines the emphatic and consistent dramaturgical motivations and consequences of the omission of the quoted sentence in the performance directed by István Szabó K..

Tünde Kocsis: A Flight With Broken Wings

The performance entitled *The Wave* of the independent theatre company Váróterem Projekt (Waiting Room Project) based in Cluj is a stage adaptation of the 2008 German film by the same title. In her review, Tünde Kocsis traces the extent to which the production, set on a small studio stage, with its tight dramaturgy, succeeds in having a similarly disturbing, intimate and shocking effect on the audience as the film.

Ildikó Bálint: "If You Would Hear a High Tale of Love and of Death"

The theatre director Balázs Benő Fehér staged Friedrich Schiller's well-known play (*Intrigue and Love*) under the title *Intrigue vs. Love* with the actors of the Tompa Miklós Company at the National Theatre of Târgu Mureș. Ildikó Bálint's review explores how this theatrical experiment, using unconventional theatre spaces but conventional storytelling, becomes an unconventional theatrical experience.

Réka Fazakas: How Should We Make Theatre?

In her article, Réka Fazakas reports on the first module of this year's three-part Reflex International Theatre Festival, which took place in March in Sfântu Gheorghe. Through the analysis of five performances, the author presents us with the valid answers provided by participating

performances to the central question of the festival: is it possible, is it worth to make theatre today? Furthermore, we may find out what new questions the event raised about theatre making and reception.

Helga Balázs: Reflex Point

Helga Balázs overviews the second module of the Reflex International Theatre Festival organized in Sfântu Gheorghe. In her report, as she herself puts it, the author takes a sip of each festival performance along with her coffee, telling the reader: „if you were not there, you may still take a look into it, and if you were there, I wonder if we agree?”

ESSAY

Mónika Rancz: A Handful of Metaphors

The *Fiddler on the Roof* is one of the popular musicals played by Transylvanian Hungarian theatres. In the 2022-23 season, three theatres performed it in parallel. Both the “Csíki Játékszín” Theatre and the Harag György Company of the Northern Theatre of Satu Mare scheduled the premiere for January this year, while the Hungarian Theatre of Cluj has been playing it since 2020. Mónika Rancz’s study approaches and analyses the three performances from the point of view of metaphors. She turns them around like a Rubik’s cube, guessing where each rotation would lead, and keeps trying until a common pattern emerges.

INTERVIEW

Réka Dálnoky: We Watch the Trapeze Artist Because He Might Fall

The author interviews Andrew Hefler, an American-born improvisational theatre artist, on the occasion of the Tomcsa Sándor Theatre’s improvisational performance *Afterparty*. Andrew Hefler encountered Viola Spolin’s practical methods as a child and was later strongly inspired by the ideas of Keith Johnstone. The interview explores Hefler’s relationship with music, film and theatre, too, but it focuses primarily on exploring his theatrical thinking, which has at its core the idea that theatre should not be a safe space, and it has real stakes only when creators dare to lose.

Réka Bartha: Requiem für eine Jungfrau – A Hungarian Creative Trio in a German Adaptation of Antigone in Sibiu

Thomas Köck’s adaptation of Sophocles’ *Antigone* premiered at the German Department of the “Radu Stanca” National Theatre of Sibiu in last December. The performance entitled *antigone. ein requiem* deals with social problems, tensions, dilemmas and especially the anomalies of the 21st century. In her article, Réka Bartha interview the three Hungarian contributors of the production: actress Emőke Boldizsár, light designer László Zsolt Bordos and dramaturge Réka Dunkler.

STUDY

Róbert Csaba Szabó: The Happy Prisoner of War. The Figure of the Hero Returning From Captivity in István Metz’s One-Act Play Jánoska

After the coming into power of the Romanian Workers’ Party in 1948, the state’s cultural policy aimed to unify professional and amateur theatre by creating new heroes who could convey the same ideological message in both spheres. One such hero was the war prisoner returning from captivity, representing the triumph of socialism and the friendship of the Soviet people. István

Metz's one-act play *Jánoska* portrays a former prisoner returning home and embracing the new socialist values. While the official discourse erased the experience of suffering during captivity, this play served as a societal release valve, allowing for the possibility of a hidden narrative about the hardships faced by war prisoners. The play was initially performed by the State Sekler Theatre of Târgu Mureş and later became popular among amateur theatre groups, spreading the official narrative and transmitting the hope of homecoming, while subtly challenging certain ideological stereotypes.

FOUND IMAGE

Katalin Ágnes Bartha: Laudation of Éva Imre

The Democratic Alliance of Hungarians in Romania bestows the Transylvanian Hungarian Contemporary Culture Awards annually. In 2023, it was Éva Imre, an actress of the Hungarian Theatre of Cluj, who received the award in the category of performing arts. István Biró's photo captures a moment from the performance entitled *Young Barbarians* in which Éva Imre plays the role of the composer Béla Bartók. In her laudation, Katalin Ágnes Bartha highlights this exceptional performance, which "is not ordinary theatrics; it shows a spirit of experimentation and a power that transgresses fossilised forms of theatrical expression, goes against comfortable conventions and takes the audience's breath away."

BOOK REVIEW

Nóra Balázs: Till the Last Breath

The THEALTER international festival of independent theatres has been organised in Hungary for thirty-three years. In 2021, a conference was held in honour of the 30th anniversary, and the papers presented were published in an online volume in 2022. The publication edited by Tamás Jászay includes the writings of both experienced and young experts and theatre makers. According to the reviewer, the most exciting reading in the book is the edited version of a conversation between Lívía Fuchs, Zoltán Imre and István Nánay on the past 100 years and the present of independent theatre in Hungary.

DRAMA

Bea Selmeczi – Csilla Bereczki: Umpteenth Butterfly

Why are we telling stories, and whose stories we tell, why, and how? The production created by dramaturge Bea Selmeczi and director Csilla Bereczki, keen on asking these questions, was inspired by the idea of Álmos Szalay's play, *Sokadik pillangó (Umpteenth Butterfly)*, and is mainly based on interviews conducted with female playwrights nominated in the last decades to The Susan Smith Blackburn Prize. This series of monologues and short dialogues focuses on the lives of women, responsibility, compliance, social roles.

JÁTÉKTÉR – erdélyi színházi folyóirat és portál

A lapszám felelős szerkesztője: Dunkler Réka.

Szerkesztőség: Bakk Ágnes Karolina, Biró Réka (jatekter.ro), György Andrea, Jankó Szép Yvette, Marton Orsolya (jatekter.ro), Ungvári Zrínyi Ildikó, Zsigmond Andrea.

Munkatársak: Adrian Ganea (logó, dizájn), Benedek Levente (borítóterv), Dunkler Réka (jatekter.ro), Kövesdi Krisztina (segédszerkesztő), Molnár Rozália (tördelés), Rostás-Péter Emese (korrektúra), Jankó Szép Yvette (fordítás), Varga Anikó (tanácsadó).

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.

Folyóiratunk 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 noștri. Responsabilitatea pentru conținutul fiecăruia text aparține 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

A JÁTÉKTÉR A KÖVETKEZŐ KÖNYVESBOLTOKBAN VÁSÁROLHATÓ MEG:

Kolozsváron:

Gaudeamus Könyvesbolt, Iuliu Maniu u. 3. szám

IDEA Könyvesbolt, Kossuth Lajos utca (December 21. sugárút) 14. szám

Marosvásárhelyen:

Gutenberg Könyvesbolt, Rózsák tere 56. szám

CsíkSZeredában:

Gutenberg Könyvesbolt, Petőfi u. 4. szám

SzékelYudvarhelyen:

Gutenberg Könyvesbolt, Márton Áron tér 8. szám

Bagolyvár Könyvesbolt, Márton Áron tér 2. szám

Sepsiszentgyörgyön:

Gutenberg Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 1. szám

Budapesten:

Írók boltja, Andrásy út 45.

Előfizetés 2023-ra:

Éves előfizetés Romániában: 39 RON + postaköltség, Magyarországon: 3500 HUF + postaköltség, az EU további államaiban: 9 EUR + postaköltség.

Támogató tagság részére: Romániában: 80 RON + postaköltség, Magyarországon: 10000 HUF + postaköltség, az EU további államaiban: 41 EUR + postaköltség. Támogató tagjainkat feltüntetjük a lapszámokban, továbbá rendezvényeinkre meghívót kapnak.

Kérjük, előfizetési vagy támogató tagsági szándékát jelezze Kovács Gábornak a kovacs.jatekter@yahoo.ro e-mail címen.

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap

Communitas Alapítvány

Nemzeti Kulturális Alap

Revista culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii



Nemzeti
Kulturális
Alap



MINISTERUL CULTURII