

játek tér

2023/1. 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 2023/1. szám 12. évfolyam



TARTALOM

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

Una Chaudhuri: „Ebben a tóban biztosan sok a hal”. Egy ökológiai színházz szemlélet felé	3
TALÁLT KÉP az erdélyi magyar ökológiai színház hiányának ellensúlyozására	14
Işıl Şahin Gültür A tudományos tényeken túl. Klímaváltozás és válság a <i>Földrengések Londonban</i> című drámában (fordította Bakk Ágnes Karolina)	15
„A színházra a mindennapok részeként tekintünk” (Kovács Kinga beszélgetése Györgyjakab Enikővel és Köllő Csongorral)	27
Marton Orsolya: Színházzal a klímaválság ellen. Chantal Bilodeau ökológiai színháza	38
Chantal Bilodeau két drámája	39
Velem kezdődik el	39
Anyá	42

KRITIKA

Köllő Kata: IFESZT-reflexiók (Interetnikai Színházi Fesztivál, Harag György Társulat, Szatmárnémeti)	45
Turbuly Lilla: Identitás-keringő (<i>Magyarosaurus Dacus</i> . Szigligeti Színház, Nagyvárad)	53
Beretvás Gábor: Passzív rezonancia (Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál. Kolozsvári Állami Magyar Színház)	56

TANULMÁNY

Schneller Dóra: Színház és festészet kapcsolata Antonin Artaud színházi tárgyú írásaiban és leveleiben.	64
--	----

KÖNYVRECENZÍÓ

Holpár Anna: Kerülgetve közelítve. Tizenkét hang az erdélyi színház közelmúltjáról (<i>A Test – hatalom – intézmény. A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben</i> című tanulmánykötetről)	71
--	----

Kovács Emese: „Abban segít, hogy élj”
(Bálint Etelka *Színházi nevelés Erdélyben* című kötetéről) 77

Rancz Mónika: Ismét Csehov?!
(Patrice Pavis *Óleljük meg egymást* című drámakötetéről) 81

DRÁMA

Elise Wilk: *Feminin* (fordította André Ferenc) 85

Lapszámunk szerzői 103

Rezumate 105

Abstracts 108

Una Chaudhuri

„EBBEN A TÓBAN BIZTOSAN SOK A HAL”

Egy ökológiai színházzsemlélet felé!

Mint minden kultúratudományos elméletalkotási kísérlet napjainkban, az ökológiai színház lehetőségére irányuló teoretizáció is a közelgő ezredforduló árnyékában zajlik majd. És természetesen ez fordítva is igaz: magát az ezredfordulót – a színpadon és azon kívül is – az ökológia nyelvén fogják köszönteni. A színpadon a nyugati színházi képzeletben az évszázad dereka óta kísértő visszaszámlálás helyébe – a gombafelhővel kísért nagy világrobbanásig – most valami még nyugtalanítóbb, az ökológiai katasztrófa ketyegő időzített bombája lép. Annyi biztos, hogy az amerikai színpadon egyre gyakrabban felbukkanó apokaliptikus angyalok szoros kapcsolatban állnak az ökológiai katasztrófával. A profetikus látomásosság és a megkésetttség bennük keveredő bénító elegye Walter Benjamin *Angelus Novus*-át idézi, „a történelem angyalát”, aki mintha előre látta volna a századunkban még egyre zajló ökológiai öntudatra ébredést. Az angyal, mondja Benjamin, a történelmet nem események láncolataként szemléli, hanem „ő egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelenül romot romra halmoz [...]. Időzne még, hogy föltámaszsa a holtakat és összeilleszse, ami széttört. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és olyan erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul úzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben az égig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.”²

Az amerikai történelem angyala valami olyasmivel szembesül, ami kevésbé költői, ugyanakkor halálosabb, mint a benjamin *„Angelus Novus”* lába előtt felhalmozódott hulladék: egy egész szemétheggyel. Amerika (és a világ) szemételezése, annak a jövőre nézve katasztrófális hatásaival együtt – a szó szoros értelmében – a teljes művön átívelő igazság José Rivera nemrég bemutatott, *Marisol* című angyaldrámájában³, amely az ökológiai színház egyik leggyakoribb formáját példázza. A darab egész világát áthatja a háttérül szolgáló, disztópikus ökológiai állapot. Dr. Stockmann városának szennyezett patakvizetől kezdve Beckett szeméteskukáiig és azokon is túl, egy jórészt

¹ Una Chaudhuri nagy hatású írása eredetileg a *Theater* színházi folyóirat hasábjain jelent meg 1994-ben. A rengeteg vendégszöveget és elméleti forrást mozgósító, esszéisztikus szövegben szereplő idézetek pontos forrásmegjelölése hiányzik, az idézett művek adatai csak a záró könyvészetben szerepelnek. A fordításban igyekeztünk az írást a *Játéktér* hivatkozási konvencióihoz igazítani, ám ez csak kisebb hiányosságok árán sikerülhetett.

² Benjamin, Walter: A történelem fogalmáról. In: Uő.: *Angelus Novus* (ford. Bence György). Magyar Helikon, 1980, 966.

³ Rivera, José: *Marisol*. *American Theatre*, Vol. 10, No. 7/8. 1993.



negatív ökológiai vízió itatja át a 20. század színházát.

Bármennyire is áthatnak azonban mindent, e képek kifejezetten ökológiai jelentés-tartalma – szemben a puszta színházi jelenlétükkel – eddig homályban maradt, észrevétlenül, ami abból a végzetes egybeesésből ered, hogy a 19. század második fele egyszerre jelentette az ökológia korának eljövételét és a naturalizmus születését. Az iparosodás korában született egyéb diskurzusokkal együtt a 19. századi humanizmus a társadalmi és természeti környezet közötti táguló szakadékra helyezte in-

gatag alapjait, és olyan törekeny építményt konstruált, amely csak a nem-emberi világ igényeinek szándékos szem elől tévesztése árán volt képes fennmaradni. Ahogy Alan Read fogalmaz a *Theatre and Everyday Life (Színház és mindennapi élet)* című könyvében: „A természet annyira problematikus a kultúratudományok számára, hogy kénytelenek teljesen figyelmen kívül hagyni, nehogy veszélyeztesse az uralkodó és alárendelt kutatási területek között fennálló erőegyensúlyt”.⁴

A színházban a naturalizmus (majd – még tendenciózusabban – a realizmus) úgy álcázta az iparosítás természetgyűlöletével való cinkosságát, hogy ragaszkodott az emberi élet mindenestől társadalmi szempontú bemutatásához. Miközben a környezet determinisztikus erejét hangsúlyozta, a naturalizmus gondosan elrejtette saját környezetdefiníciójának hiányosságait. Azzal, hogy az emberi létezést hézagmentes *társadalmi* hálózatként írta körül, a naturalizmus akaratlanul is a 19. századi humanizmus történelmi ellenségességének adott hangot az ökológiai valósággal szemben. Bár tematikája a cseresznyéskertek, vadkacsák és szennyezett fürdőhelyek képein keresztül tartotta a kapcsolatot a természettel, a realizmus ideológiai diskurzusa a nem emberi világot a homályba számúzta, ahonnan furcsán fenyegető – de élettelen – tárgyak kísérteties alakjában bukkant elő. Pinter, Mamet, Shepard és mások szeméttel borított, hulladékkal telezsúfolt színpadai szemmel láthatóvá teszik a naturalizmus – régóta titkolt – aggodalmát az ember és a nem-emberi világ közötti, egyre mélyülő szakadék miatt.

A realista színpadok peremén halmozódó, gazdátlan szemétkupacok egy elképzelhető ökológiai színház teréül kínálkoznak. Új szemszögből – mintegy a szemétdomb felől – nézve erre az eddig elhanyagolt anyagra, arra is fény derülhet, hogy a modern dráma ellenhagyománya (beleértve a szürrealizmust, az epikus és az abszurd színházát) milyen mértékben alapozta a 19. századi humanizmussal szembeni vádbeszédét arra, hogy az emberi létállapot feltárását – legyen az pszichológiai, politikai vagy metafizikai – a természeti világ sürgető igényeinek felismerésébe ágyazva végezte el. Akármennyire vérszegénynek tűnik is ez a világ (itt-ott egy-egy vitatott völgy vagy lecsupaszított fa), mégis ott kísért, és azt követeli, hogy az általunk kialakított társadalmi vagy filozófiai rendszerek egytől egyig ismerjék el jelenlétét, ismerjék fel radikális másságát.

⁴ Read, Alan: *Theatre and Everyday Life*. Routledge. London – New York, 1993. 140.

Más perspektívákat kínálnak az ökológiai színház számára azok a darabok, amelyek – a realizmus uralkodó tendenciáival szemben – az ökológiai kérdéseket helyezik a középpontba. Egyre több kortárs színdarab foglalkozik kifejezetten környezeti kérdésekkel, hozzájárulva ezzel, Lynn Jacobson kifejezésével élve, egy „öko-kánon” megteremtéséhez, kezdve az „ökológiai színdarabok öregapjával”, *A nép ellenségével*.⁵ Ezekkel a darabokkal az a probléma, hogy egy olyan színházi esztétika és ideológia (nevezetesen megint csak a 19. századi humanizmus) keretein belül próbálnak mozogni, amely, ahogyan az alábbiakban érvelni fogok, programszerűen ökológiaellenes. Az egyik megoldás erre a problémára az, hogy az ökológiai kérdésfelvetést összekapcsolják a „helyspecifikus” színház munkamódszereivel, olyan műveket hozva létre, amelyek közvetlenül az adott környezet tényleges ökológiai problémáival foglalkoznak. Jacobson olyan csoportok munkáit ismerteti, mint a kaliforniai Blue Lake-ben működő Dell’Arte színiiskola csapata vagy a Merrimack Repertory Company a Massachusetts állambeli Lowellben, illetve a New Orleans-i Contemporary Arts Center társulata, amelyek mindegyike klasszikus, kortárs vagy vadonatúj szövegek színpadra állításával kapcsolódott be a saját közösségét égetően foglalkoztató környezeti vitákba. Ezek a beszámolók egy új, materialista ökológiai színházi gyakorlat születését körvonalazzák, egy olyan színházét, amely elutasítja a természet univerzalizálását és metaforizációját.

A másik lehetőség, az ökológia metaforikus értelmezése annyira szerves részévé vált a modern realista, humanista dráma esztétikájának, hogy paradox módon könnyű átsiklani a reménybeli ökológiai színházra gyakorolt hatása felett. Épp a mindenütt jelenvalósága teszi láthatatlanná, amint arra ragyogóan világít rá Tony Kushner darabja, *Angyalok Amerikában*, amelyről azt is mondhatjuk, hogy (az egyik fontos szereplő szemszögéből nézve legalábbis) közvetlenül az ózonlyuk alatt játszódik. A darab főszereplői közül az egyetlen nő, Harper az egyedüli, aki felismeri, hogy a fizikai és kulturális életet sújtó csapások sora Amerikában nem független a bolygónkat pusztító, ember okozta betegségektől. Harper – kicsit Mary Daly és Carolyn Merchant ökofeminizmusát idéző módon – látja azt, amit a darabban szereplő férfiak egyike sem ismer fel: hogy a földi atmoszféra kényes ökológiájának megtépázásával a természetes „örangyalainkat” pusztítjuk el. Az első rész végén megjelenő angyal számos, jellemzően amerikai fantáziaképet és mitológiai elképzelést egyesít magában, de a legjelentőségtelesebb dolog vele kapcsolatban az a dermesztő következtetés, hogy az ózonlyukon keresztül ereszkedett le a Földre. Úgy tűnik, hogy Amerika önmagáról alkotott víziójának a legvégsőig a jól megszokott pusztítás útját kell követnie.⁶

Mondanom sem kell, hogy ez a pusztítás hosszú történetre tekint vissza, Amerika határain belül és kívül egyaránt. A legvirulensebb szakasz kezdetét színházi keretek közt a múlt századfordulón észlelte Csehov Asztrov doktora, aki látszólag valamiféle leopoldi földetika és esztétika hívéül szegődött, ám az irodalom sok ökológusához hasonlóan megrekedt a természet és a kultúra, az emberközpontú ökológia és a valóban földközpontú ökológia egymásnak ellentmondó vonzásai között. Asztrov szenvedélyes kiállását és fáradhatatlan erőfeszítéseit a környezet érdekében folyamatosan ellensúlyozzák a haladással kapcsolatos vágyálmai, illetve feltétlen racionalizmusa, amelynek kóros viszonyulását az ökológiához jellemző tünetként kíséri a doktor kényszeres térképrajzolása. Az erdők iránti veleszületett szeretete ellenére Asztrov nem tudja ökotérképeit ökológiai szempontból olvasni, tehát a természet folyamatos, ember általi pusztításának vizuális elbeszéléseként; inkább a kulturális alulfejlettséget rögzítő dokumentumokként értelmezi őket, mondván: „ha ezeknek a kiirtott erdőknek a helyén utak vezetnének, vasutak, ha

⁵ Ld. Jacobson, Lynn: *Green Theatre: Confessions of an Eco-reporter. American Theatre*, Vol. 8, No. 11. 1992, 16–25.

⁶ Kushner, Tony: *Angels in America: Millennium Approaches*. New York Theatre Communications Group, 1993.

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

itt gyárak, üzemek, iskolák állnának – a lakosság egészségesebb, gazdagabb, okosabb volna, de hát itt erről szó sincs! A járásban ugyanannyi a mocsár, a szúnyog, ugyanúgy nincsenek utak, nyomor van, tífusz, diftéria, tűzvészek... Olyan hanyatlással állunk szemben, amely a létért vívott kilátástalan küzdelemnek a következménye; ez a hanyatlás a renyheségtől, a tudatlanságtól, az öntudat teljes hiányától van...⁷ Asztrov számára az anyagi és kulturális fejlődés igazolja a természet pusztítását. Az általa képviselt szemlélet végső soron az, amit ma „erőforrás-centrikusságnak” (resourcism) vagy sekély ökológiának neveznek, és azt a – fogyasztói-gazdasági rendszer számára kényelmes – fikciót támogatja, hogy a természet egy ökogépezet, egy virtuális gyár, amely csak úgy ontja magából a nyersanyagokat, hogy azokat aztán az ember árucikké alakíthassa át.

Azok a nagy viták, amelyek ma a mély és sekély ökológia, a természetmegőrzés és a természetvédelem hívei között dűlnak, talán a színháztudomány érdeklődési körétől távolinak tűnnek, de ezek jelentik a megfelelő keretet egy hasznos ökológiai színház útkeresését célzó minden kísérlethez. Ráadásul e kérdések kutatása nem csupán a színház társadalmi tekintélyének és politikai relevanciájának bizonyítása szempontjából kívánatos, hanem magának az ökológiai mozgalomnak a jövője, azaz általában véve a jövő szemszögéből is kulcsfontosságú. Tisztában vagyok vele, mennyire nagy szavaknak tűnnek ezek, de csak a következő két egyszerű dolgot értem alattuk:

Először is ökológiai szempontból jócskán túl vagyunk már a történelemnek azon a szakaszán, amikor a dolgok maguktól helyreállhattak volna, ha egyszerűen békén hagyjuk a környezetet. Sürgős ökológiai cselekvésre van szükség, és elkerülhetetlen, hogy ez a cselekvés – vagy a további tétlenség – jellegét és irányát tekintve politikai súllyal bírjon, illetve erőteljesen kihasson életünk minden területére. Másodsorban pedig: ha van valami, ami világossá vált az ökológiai gondolkodás és környezeti erőfeszítések eddigi egy évszázada alatt, akkor az az, hogy a Földet most már nem lehet félmegoldásokkal, szabályok és előírások bütykölgetésével és babrálásával, különböző szokások és gyakorlatok körüli pizsmogással megmenteni. Akár tetszik, akár nem, az ökológiai válság az értékek válsága. Az ökológiai győzelemhez olyan mélyreható áttértékelésre lesz szükség, hogy az jelenleg szinte elképzelhetetlen. Ebben pedig a művészeteknek és a human tudományoknak – beleértve a színházat is – aktív szerepet kell játszaniuk.

Nyilvánvaló, hogy pusztán a felelős ökológiai színházcsinálásra való felhívás semmit sem ér (emlékezzünk csak, mit válaszolt Hóvér Glendower dicsekvésére, miszerint „A szörnyű mélyből rémeket hívok”: „De jönnek-é vajjon, midőn hívod?”⁸). Úgy vélem, tanácsosabb belátnunk, hogy makacs akadály tornyosul ennek a halaszthatatlan tudatosság-erősítő programnak az útjában. Ismét csak Csehovnál találjuk ennek a helyzetnek egy korai megfogalmazását. A *Sirály* a természet és a kultúra közötti törést éppen egy színpad képével ábrázolja, így az ökológiai elidegenedés, ugyanakkor pedig a potenciális ökológiai öntudatra ébredés helyszínéként azonosítva a színházat. A fiatal Trepljovnak a Szorin-birtokon színre vitt, lidérces pszeudo-szimbolista színdarabja után Trigorin azt mondja Nyinának:

„Semmit nem értettem belőle. Egyébként nagy kedvvel néztem. Maga olyan őszintén játszott. És a díszlet is gyönyörű volt.

Szünet.

Ebben a tóban biztosan sok a hal.”⁹

⁷ Csehov, A. P.: *Ványa bácsi* (ford. Morcsányi Géza). Magvető, Budapest, 2022. 59.

⁸ Shakespeare, W.: *IV. Henrik király. Első rész* (ford. Lévy József). <https://mek.oszk.hu/04600/04611/html/1/magyar.htm>, letöltés dátuma: 2023. február 13.

⁹ Csehov, A. P.: *Sirály* (ford. Morcsányi Géza). Magvető, Budapest, 2022. 29.

Trigorin hézagos és széteső szavai valójában egy ambiciózus színházi ökológia ígérését hordozzák magukban, amely a dráma konstitutív feszültségeit – szöveg és jelentés, szerepjáték és lét, előadás és helyszín között – azzal az alapvető hasadtsággal kapcsolja össze, amely itt oly váratlanul és komikusan furakodik be ember és természet közé, és amely a dráma játékszabályai között (és nem csupán azok között) a természetet pusztá színpadi háttérre – „díszletté” – fokozza le.

Ez a szakadék az ember és természeti környezete között világosan észrevehető szubtextusként jelenik meg a romantika utáni drámairodalom jelentős részében, különösen Ibsen és Csehov műveiben. Ám ennek a sorok közt bujkáló témának a kritikai tudatosítása lassanként zajlott, mivel a kérdést elhomályosította vagy összezavarta a naturalizmus feltételezett környezettudatossága. A *Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism (Társadalmi környezet és színházi környezet. Az angol naturalizmus esete)* című esszéjében Raymond Williams különbséget tesz az („egyszerűen a »díszlet« és a »háttér« fogalmaival leírható”) „illusztratív” naturalista természetábrázolás, illetve a „tüneti és kauzális környezet [között] a kiteljesedett naturalizmusban”, amikor „a szereplők élete átítatódik a környezetükkel [és]... a környezet is átítatódik az ő életükkel”. Ám az a fajta hasadtság szereplő és környezete között, amelyre itt utalok, nem ez előtt vagy után, hanem a naturalizmusnak éppen *ebben* a hiper-környezettudatos pillanatában jelenik meg. Ez a felfokozott környezettudatosság, mint Williams világossá teszi, a társadalmi dráma szolgálatában áll (amelyben a színpad egy „társadalomtörténeti folyamatok által kialakított és azokat alakító” tér), ezért figyelmen kívül hagyja – vagy tudatosan el is rejti – a környezet „nem társadalmi” elemeit. Egyszerűen fogalmazva, a naturalizmus természet-ellenes; a környezettudatossága (a Williams által használt értelemben) ökológiellenes.¹⁰

Amit Csehov Trigorin és a halak révén fejez ki ravaszul – nevezetesen, hogy a természet és a művészet diszkurzív alakzatai annyira külön utakon járnak, hogy immár semmilyen összefüggésben nincsenek egymással –, az egy egészen más kontextusban, egy csaknem száz évvel később keletkezett dráma utószavában sokkal közvetlenebbül jelenik meg. Az ökofeminista Bryony Lavery a brit feminista társulat, a Monstrous Regiment számára írt *Origin of the Species (A faj(ok) eredete)* kapcsán így számol be a darab létrehozásának folyamatáról:

„Abba az információba botlottunk, hogy amennyiben az idő egészét egy naptári évnek tekintjük... az emberi fajhoz tartozó lények az év utolsó éjszakájának éjfél előtti utolsó három-négy másodpercében jelennének meg... vagy valami ilyesmi... eljátszottunk azzal a gondolattal, hogy az előadásunkban a színészek az idő 99 százalékában teljesen mozdulatlanul ülnek, miközben egy hang leírja az ősrobbanást, a csillagok és a Föld születését, a mikroorganizmusok létrejöttét, a dinoszauruszok kihalását, a hüllők, madarak és emlősök megjelenését... majd a darab utolsó néhány másodpercében... amikor az emberi tudat kialakul... a két színész a színpadon rohangál, verekedik, veszekedik, fegyvereket talál fel, és általában olyan pusztító zűrzavart kavarr, amilyen csak a mi fajunknak szokása. Úgy éreztük, hogy formailag volna is benne némi igazság... de az idő 99 százalékában talán mégiscsak kissé drámaiatlan volna ez a forma. Olyan faj vagyunk, amelyik leginkább önmagával van elfoglalva... Úgyhogy a darab az év utolsó éjszakáján, épp éjfél előtt játszódik, mielőtt véget érne a nap, és talán... hacsak nem teszünk ellene valamit... mielőtt véget érne a világ.”¹¹

¹⁰ Ld. Williams, Raymond: *Social Environment and Theatrical Environment: The Case of English Naturalism*. In: *Problems in Materialism and Culture*. Verso, London, 2005 (1980). 127–149.

¹¹ Lavery, Bryony: *Origin of the Species*. In: *Plays by Women*, Vol. 6. Methuen, London, 1987. 65–82.

Miközben megtanulja azt a leckét, amelyet Trepljov elmulasztott – hogy ti. a passzivitás és be nem avatkozás a természet életébe nem különösebben drámai dolgok –, Lavery arra is ráérez, hogy az ökológiai realitásokat hogyan lehetne mégis drámai formába önteni, ha nem másként, a színház saját térbeli és időbeli adottságainak metaforikus kiaknázása útján.

Ám ha a színház javasolhat metaforákat az ökológiai problémák kifejezésére, akkor az ökológia is szolgáltathat metaforákat a színház bizonyos fajtái számára. Ezt a lehetőséget példázza néhány írásában Bonnie Marranca, akinek a „színházi ökológiák” kifejezést egy olyan színházi hagyomány megjelölésére alkotta meg, amelyet Csehovtól kezdve, el egészen „Gertrude Stein, Thornton Wilder, Sam Shepard, Maria Irene Fornes, Lee Breuer, Richard Foreman, Robert Wilson és Heiner Müller” színházáig „a színpadi térben, és nem *díszlet*ben való gondolkodás” jellemez. Marranca röviden kifejti, mit ért ez alatt az ellentét alatt az avantgárd értékek jegyében, szembeállítva a díszlet „zártságát” a tér „dinamizmusával”. Ez utóbbi azonban csak abban az elvont értelemben minősül „ökológiai”-nak, hogy egyetemes összefüggések foglalkoztatják, és szélesebb keretet nyújt *az emberi tettek megtapasztalására és értékelésére*, mint a díszlet. („Háromdimenziósságában az a felfogás tükröződik, hogy az emberi viselkedésnek globális jelentősége van, rezonanciái messze túlterjednek az egyes gesztusok körén.”)¹²

Marranca fantáziadús és gyakran lírai megközelítési kísérletei a színházi ökológiával kapcsolatban megmutatják a metaforikus beszédmód értékeit és korlátait is ebben az összefüggésben. Kétségtelen, hogy az olyan ökológiai fogalmak, mint a kölcsönös összefüggés, holizmus és organikusság, hatásos nyelvi eszközöket nyújtanak például a Wilsonéhoz hasonló innovatív színházi alkotásmód leírásához. Ahogy Max Oelschlaeger is rámutat a *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology* (A vadon eszméje. A történelem előtti időktől az ökológia koráig) című kötetében, a posztmodern gondolkodás általános mintái (különösen az olyan ellentétpárok felszámolása, mint az elme és anyag, vagy a szubjektum és objektum kettőssége) és a kialakulófélben lévő ökológiai modellek között figyelemre méltóak az összecsengések, mintha arra szövetkeztek volna, hogy a tudás új paradigmája felé mozdítsák el a gondolkodásunkat. Oelschlaeger, a filozófus Richard Rortynak a párbeszédéről mint ismeretelméleti modellről alkotott gondolatát továbbfejlesztve, amellet érvel provokatívan, hogy „a vadon [kortárs] filozófiája és irodalma az az élvonalbeli terület, amelynek révén a természet emberiséggel folytatott kísérlete a modernitásból a posztmodern korba lép át”¹³. George Sessions hasonló véleményt fogalmaz meg a *Shallow and Deep Ecology: A Review of the Philosophical Literature* (Sekély és mély ökológia. A filozófiai irodalom áttekintése) című tanulmányában, mondván, hogy „egy új világnézet és társadalmi paradigma van születőben”¹⁴ azoknak az ökofilozófusoknak az elképzelése nyomán, akik szerint „nem engedhetjük meg maguknak azt a luxust, hogy az ember csak »az embert fejtsse meg«”¹⁵.

Az ökológia fogalmának metaforikus használata azonban néha hamis színben tünteti fel a valódi ökológiai problémákat. Egy újabb írásában, amely a „Dramaturgia mint egyfajta ökoló-

¹² Ld. Marranca, Bonnie: *Ecologies of Theatre*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996.

¹³ Ld. Oelschlaeger, Max: *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven – London: Yale University Press, 1991.

¹⁴ Ld. Sessions, George: *Shallow and Deep Ecology: A Review of the Philosophical Literature*. In: C. Schultz – J. Donald Hughes (ed.): *Ecological Consciousness*. University Press of America, Washington, D.C., 1981.

¹⁵ Sessions Alexander Pope közismert sorát idézi szabadon az *Essay on Man* (Bessenyei György klasszikus fordításában *Az embernek próbája*) című költemény második részéből. Itt Tellér Gyula újabb fordításának részletét használtuk fel. Alexander Pope: *Értekezés az emberről*. In: Szenczi Miklós – Kéry László – Vajda Miklós (szerk.): *Klasszikus angol költők a középkortól a XX. századig*. I. Európa, Budapest, 1986. 669.

gia”¹⁶ alcímet viseli, Marranca Robert Wilson *The Forest (Az erdő)* című Gilgames-adaptációjának sűrű intertextuális hálóját értelmezi egyfajta ökológiaként, arra hivatkozva, hogy a világirodalom könyvtárát erdőként láttató előadás „a könyv kettős életét [térképezi fel] a természet és kultúra részeként”. Wilson dramaturgiája ökológiai, véli Marranca, olyan értelemben, hogy a szövegek és képek legváltozatosabb fajtáit válogatja össze a nagyvilág archívumából, majd felmutatja a termékenységüket és alkalmazkodóképességüket új környezetben”. Ellenpéldaként, Robert Pogue Harrison a *Forests: The Shadow of Civilization (Erdők. A civilizáció árnyéka)*¹⁷ című könyvében úgy olvassa a Gilgamest-eposzt, mint a legkorábbi megőrkítését annak az alapvető, vallási eredetű ellenségességnek, amelyet Vico¹⁸ – a modern kor küszöbén – az emberiség intézményei és az azok körén kívül húzódó erdők között vélt felfedezni. Az emberiség és a természet traumatikus viszonyát – mondja Harrison – az erdőkben és az erdőkön demonstrálják. Ebből a szempontból az erdők metaforaként való kezelése, mégpedig a civilizáció legfőbb jelképének, a könyveknek a metaforájaként, joggal tűnhet a meggyalázás netovábbjának. (Kicsit olyan ez, mintha a kapitalizmust egyfajta ökológiának neveznénk azon az alapon, hogy hisz a „növekedésben”.)

Az ökológia fogalmának metaforaként való használata azt jelenti, hogy akadályt gördítünk egy olyan súlyosan ellentmondásos klasszifikációs probléma színházi megközelítése elé, amely az ökológiai filozófia központi dilemmája: hogy vajon mi, emberek (tevékenységeinkkel, például a színházcsinálással együtt) szerves részét képezzük-e a természetnek, vagy radikálisan elkülönülünk tőle? Ez a kérdés áll minden olyan törekvés hátterében, amely egy környezeti etika körvonalazására, a nem-emberi világ iránti erkölcsi felelősségünk megfogalmazására irányul. Számunkra, a humán tudományok művelői számára, ez különösen nagy kihívást jelent, mert a kérdésfelvetés formája eleve megkérdőjelezi a humán tudományok azon képességét, hogy túllépjenek a beléjük kódolt „embersovinizmuson”, és felnőjenek az ökológiai kihíváshoz. A nyugati gondolkodás egyik központi tantétele, a művészet halhatatlanságának gondolata ennek a beállítódásnak az egyik sarokköve, ahogyan azt Marranca *Theatrewritings*¹⁹ című kötetének Hannah Arendttől kölcsönzött mottója is példázza: „a műalkotások vitathatatlanul minden egyéb dolog felett állnak; mivel bármi másnál hosszabb ideig maradnak a világon, ezért mindennél világibbak.”²⁰ Ahogyan hajlamosak vagyunk meglepedezni a természeti dolgok hosszú életű voltáról, ugyanúgy a komplexitásuk is elkerüli a figyelmünket. Az ökológus költő, Gary Snyder írja: „Annyira lenyűgöz bennünket a civilizációnk és az általa létrehozott dolgok, a gépeink, hogy nehezen ismerjük fel: a biológiai világ összehasonlíthatatlanul összetettebb mindezekenél”. Lynn White mérföldkőnek számító esszéje, az 1967-ben megjelent *The Historical Roots of our Ecological Crisis* (Ökológiai válságunk történelmi gyökerei)²¹, indította el a nyugati „teológia és filozófia központi hagyományai ellen irányuló, egyre szélesebb körű vádbeszédet: a judaizmus és a kereszténység ellen az általuk képviselt antropocentrizmus miatt; a klasszikus görög filozófia ellen azért, mert nem tekintette

¹⁶ Ld. Marranca, Bonnie: Robert Wilson and the Idea of the Archive: Dramaturgy as an Ecology. *Performing Arts Journal*, 1993, Vol. 15, No. 1. 66–79.

¹⁷ Harrison, Robert Pogue: *Forests: The Shadow of Civilization*. University of Chicago Press, Chicago – London, 1992.

¹⁸ Harrison a 18. századi olasz tudós, Giambattista Vico civilizációtörténeti kutatásaira utal, elsősorban *Az új tudomány* címmel magyarul is megjelent művére.

¹⁹ Marranca, Bonnie: *Theatrewritings*. Performing Arts Journal Publications, New York. 1984.

²⁰ Arendt, Hannah: A kultúra válsága. In: *Uő: Múlt és jövő között. Nyolc gyakorlat a politikai gondolkodás terén* (ford. Módos Magdolna). Osiris, Budapest, 1995.

²¹ Lynn White: The Historical Roots of Our Ecological Crisis. *Science*, Vol. 155, No. 3767, 1967. 1203–1207.

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

a természetet az emberi felelősség körébe tartozónak; a reneszánsz tudományfilozófiája ellen, amiért a természetet emberi felhasználásra alkalmas, semleges anyaggá redukálta²².

A színháznak az antiökologikus humanista hagyománnyal való cinkossága joggal tölt el bennünket súlyos aggodalommal, ugyanakkor azonban érdemes felfigyelnünk ugyanennek a cinkosságnak az önreflexív színreviteleire is. Vagyis a színház kulturális produktumokat előállító művelődési intézményként nem szabadulhat a státuszával járó felelősség alól; azt viszont elkerülheti, hogy ezt a státuszt tévesen természetesnek ismerje el. Alan Read receptje a színház számára pontosan az, amit én is sürgetek ebben az írásban: „A természetet nem figyelmen kívül hagyni kellene, hanem egy élesebb határ meghúzására van szükség a politikai, etikai és alkotói értelemben vett haladás, illetve a természetben való élet között, ami egyébként elkerülhetetlenül a természet átalakítását jelenti.”²³ Azzal, hogy színpadán teret ad az általa is megerősített törés folyamatos felmutatásának – természet és kultúra, erdők és könyvek, őszinte színészi játék és valódi halak között –, a színház az elengedhetetlenül szükséges ökológiai tudatosság felébbresztésének terévé válhat.

Az ökológiai színház számára maga a színháztörténet is kínál elméleti forrásokat, és én épp egy ilyen példával szeretném zárni e sorokat. A színházi leképeződését annak az általános öko-filozófiai klasszifikációs problémának, hogy mi, emberek, a természet részei vagyunk-e vagy sem, elképesztő jövőbelátással ábrázolja Ibsen *A vadkacsa* című darabjában, az Ekdal család padlásán berendezett beltéri vadon alakjában. Amint ez a különös tér sugallja, az ökológia színházi továbbgondolása annak a szimbolizmus és szószertiség között észlelhető feszültségnek az újratárgyalását jelenti majd, amely a színházművészet ismertetőjegyének számít.

A beltéri vadon legtöbb értelmezése – a kritikusok és a darab szereplői részéről egyaránt – inkább szimbolikus olvasat, kivéve az öreg Ekdalét. Az ő számára a padlásan létrehozott természetutánc a szó szoros értelmében a válasz egy olyan kérdésre, amely az ezt megelőző két évszázadban egyre jobban foglalkoztatott minden európaít: „hogyan élhet egy [olyan] ember, [...] aki hozzászokott a szabad levegőhöz, négy fal közé bezárva, a város fojtogató levegőjében?”. A padlás egy arra irányuló stratégia az öreg Ekdal számára, hogy feldolgozza a kényszerű elidegenedést, a megfosztottságot mindattól, „amit odafönt megszokott: a hűvös, friss levegő, az erdők és mezők végtelen világa, az állatok és a madarak”. Ami a fia, Hjalmar szemében csupán az isten háta mögötti erdőiség, az az öreg Ekdal számára a szépség, kiválóság és kiteljesedés helye. Ekdal komolyan veszi a természetet, szó szerint érti, amit róla mond. Arra a hírre, hogy gyermekkorra erdejét irtják, így reagál: „Veszélyes dolog az, hallja-e? Abból baj lehet. Az erdő bosszút áll.”²⁴

Ibsen darabja azt mutatja be, amire Harrison is felhívja a figyelmünket Vico beszámolójában a civilizáció eredetéről, nevezetesen a vadon és az emberi intézmények közötti vészterhes kapcsolatot a nyugati világ kulturális képzetében. Vico „fantasztikus meglátása” Harrison szerint az, hogy „az erdőktől való irtózás a nyugati világ történetében mindenekelelt abból eredeztethető, hogy – a görög és római idők óta legalábbis – az égimádók civilizációja vagyunk, egy mennyei atya gyermekei”. A sötét, mindent körülfogó erdők ennek a civilizációnak az ellenpólusai voltak: „az első embercsaládoknak ki kellett irtaniuk a tölgyfákat, hogy egy másfajta fát, a családfát ültethessék a helyére. Tisztást égetni az erdőbe, és azt a család szent földjeként birtokba venni – ez volt Vico szerint az az eredeti kisajátítási aktus, amely először nyitott teret a polgári társadalom

²² French, Roderick S.: *The Humanities and the Challenge of the New Ecological Consciousness. American Studies International*, Vol. 19, No. 1. 1980. 17–38.

²³ Read i. m. 140.

²⁴ Ibsen, H.: *A vadkacsa* (ford. Kúnos László). Magvető, Budapest, 2018. 67.

számára. Ez volt az első döntő, vallási indíttatású tett, amely a városok, nemzetek és birodalmak alapításához vezetett”.²⁵

Az otthonnak ez az első változata, akárcsak kései, parodisztikus verziója az Ekdal-házban, az erdő pusztítására épül. Ibsen darabjában, amely jóval azután játszódik, hogy a családfák is veszélybe kerültek, Gregers félresikerült kísérletei a család új alapokon nyugvó helyreállítására tulajdonképp a fák harca: Høidal varázslatos erdejét az váltja fel, amit Gregers szerint az „eszmény” követel, azaz a bibliai Tudás Fájának általa elképzelt változata. Két vallás csatája ez, amelyben (bármennyire szekularizált formában is) a kereszténységnek egy absztrakt és ideális másvilágba vetett hite áll szemben az öreg Ekdal panteista erdőimádatával. Ez a szimbolikus és a szó szerinti gondolkodás közötti versengés.

Az Ekdal család tetőterének kialakítását részben talán a 19. században elterjedt különös építmény, az üvegház ihlette. Ahogy Georg Kohlmaier és Barna von Sartory írja a jelenségről szóló, *Das Glashaus (Az üvegház)* című kötetben: a nagy költséggel és a közönség hatalmas örömére épült üvegházakra egyfajta „természetszínházként” tekintettek, amelyben „a természetes folyamatok tudományos irányítása – ami az új ipar alapját jelentette – az üveg, a vas és a gőz felhasználásával valósult meg a növénytermesztésben”. Ezek a „múzeumok”, melyek részben a világ gyarmati kizsákmányolása fölött érzett kollektív európai szorongás kifejeződései voltak, részben pedig annak elismerését jelentették, hogy a természet az iparosodás következtében árucikké alakul, a „természet remekműveit” mutatták be az egyre szélesebb társadalmi osztályokhoz tartozó, elragadtatott közönségnek, elfedve a „természet darabokra szedését, [ami] a színpalak mögött zajlott, [miközben] a vágyálmok paradicsoma minden korábbinál távolabbra került”.²⁶ A későbbi nagy világkiállítások (amelyek közül az elsőre Joseph Paxton Kristálypalotájában került sor 1851-ben) és óriási tömegszórakoztató rendezvényeinek előfutáiraiként, az üvegházak az emberi és a természeti világ új viszonyát képezték le, az utóbbit az előbbi felsőbbrendűségét jelző kitüntetett tereppé téve.

A természetet ilyen látványos módon őrző és ápoló nyugati ember a veszélyeztetett zöld világ urának szerepében lépett színre. Az üvegház mint tér azonban világosan jelezte ennek a képmutató agyszüleménynek az ellentmondásait is. Ahogy Kohlmaier és von Sartory fogalmaz: az „üvegház az elvonulás helyét jelentette, menedéket a való világ elől, ugyanakkor az aktuális politika színteréül is szolgált”.²⁷ A gyorsan változó társadalom gazdasági feszültségei és osztálykonfliktusai fontos szerepet játszottak a „néppaloták” és „stratégiai zöldterületek” kialakítását célzó tervekben, amelyek a munkásosztály egyre súlyosbodó helyzetének ellensúlyozását szolgálták:

„Az emberről azt gondolták, munkaerő, közben pedig mégiscsak több, mint pusztá munkaerő: gondolkodó, érző, testi lény, aki a város körgenetegében szinte egész valójában bérmunkássá vedlett, és elszakadt valódi természetétől. Az üvegház formáját öltő utópiának az volt a célja, hogy visszaadja neki ezt a természetet. Az efelé vezető útnak pedig nem a természethez való visszatérést kellett jelentenie, hanem továbblépést egy olyan humanizált iparosítás felé, amelyben a mezőgazdaságról, a természetről és a társadalomról egyaránt gondoskodnak majd.”²⁸

²⁵ Harrison i. m. 6.

²⁶ Kohlmaier, Georg – Sartory, Barna von: *Houses of Glass: A Nineteenth-Century Building Type* (ford. Harvey, John C.). The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1986. 1.

²⁷ Uo. 7.

²⁸ Uo. 14.

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

Az agresszív kapitalizmus kontrolláló hatalma érhető tetten tehát Ekdalék vadon-padlásának felszíni szentimentalizmusában éppúgy, mint a korabeli télikertek bűbájosságában. A kapitalista kizsákmányolás – legyen az az erdőké vagy az embereké – mindkét esetben a természet mesterséges reprodukálását, megőrzését és közszemlére vételét követte meg.

A színházi ökológia, elképzelésem szerint, a szószertiség felé való fordulást, a természet metaforaként való felhasználásával szembeni következetes elvi ellenállást szorgalmazza majd. A padlás szó szerinti újraértelmezése pedig azt jelenti, hogy azt kizárólag a vadon reprezentációjaként olvassuk, és nem másként. A padlás egy reprodukció, egy másolat, és ezt a kópiaszzerűséget erősíti az a tény is, hogy épp egy fotóstúdió mögött található. A fényképezés, a modern kor lényegét magában sűrítő reprezentációs médium mintegy keretbe foglalja a padlást, és vele azt, amit viszont a padlás keretez: a vadont. E konfigurációnak köszönhetően a kérdés, amelyet a különös ibseni tér felvet, nem az, hogy „Mit jelképez a beltéri vadon?“, hanem inkább az, hogy „Hogyan befolyásolja a reprezentáció – maga a mimézis, a közvetítés ténye – a természet jelentését?“ Ez a Benjamin által megfogalmazott kérdés másik oldala: „Korábban már sok hasztalan eszme-futtatást pazaroltak annak a kérdésnek az eldöntésére, hogy vajon művészet-e a fotográfia. S történt ez anélkül, hogy feltették volna az előzetes kérdést, ti. vajon a művészet összjellege megváltozott-e a fényképezés feltalálásával.”²⁹

Ekdalék padlása nem szimbolikus, hanem szimptomatikus tér, amelyben a természetesség és mesterségesség kategóriái ütköznek össze és torzítják egymást, akárcsak a modern világban általában. Ennek az összeütközésnek a példaértékű terméke ez a konstrukció, a mesterséges környezet, amely mára, Ibsen darabjának megjelenése után száz évvel, meglehetősen ismerőssé vált számunkra. A jelenséggel kapcsolatos saját tapasztalataink visszamenőleg talán Ibsennek az ember alkotta természet paradoxonát megjelenítő, profetikus elképzelésére is vethetnek némi fényt. E paradoxon fő jellemzője, hogy a mimetikus technológia fejlődése (amelynek a fotográfia csak a kezdetét jelentette) olyan hamis világok létrehozatalához vezet, amelyek redukálhatatlanul *különösek*. A kortárs tömegszórakoztatás szimulált világai – a vidámparkok, világkiállítások, szafariparkok, trópusi bevásárlóközpontok és így tovább – annál bizarrabbak lesznek, minél tökéletesebbé válnak. Ahogy a reprezentációs technológiák egyre jobban közelítenek a reprodukciós technikákhoz, úgy válik a hihetetlen precizitással újraterepített világ számunkra egyre kevésbé megfoghatóvá.

Ahhoz, hogy visszakapjuk, ugyanarra lesz szükség, mint a bolygó megmentéséhez: egyfajta pálfordulásra, a humanizmus újratervelésére az Ibsen-darabban halványan felvázolt vonalak mentén. Ugyanis napjaink szimulákrumszerű műkönyezeteivel ellentétben, amelyek csak önmagukra utalnak, a vadon-padlás egy olyan eredeti reprodukciója, amely – az öreg Ekdal szószertiséghez való ragaszkodásának köszönhetően – képes demonstrálni az erejét. Ekdal látásmódja olyan környezetbarát világnézetről árulkodik, amely a Robison Jeffers által provokatívan „inhumanizmusnak” nevezett irányzathoz hasonlít. Ez a perspektíva nem emberellenes és nem is embertelen, hanem abból a meggyőződésből indul ki, hogy a természeti világ elsődlegesen éppúgy nem az emberi létállapotról vonatkozó szimbólumok és metaforák forrása, mint ahogy nem merülhet ki abban, hogy a fogyasztásunkra alkalmas nyersanyagok lelőhelye legyen. Önálló létezéssel és autonóm hatalommal rendelkezik, mi pedig teremtményeiként ki vagyunk szolgáltatva a hatalmának. Amint azt ebben a században egyre gyakrabban és egyre rémisztőbb formában tapasztaljuk, amikor a természetet sérelem éri, az erdő valóban bosszút áll. Ahogy az öreg Ekdal egyedülként látja Ibsen darabjában, a természet óriási hatalommal bír felettünk. A színház, amely

²⁹ Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* (ford. Kurucz Andrea – Mélyi József). http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html, letöltés dátuma: 2023. február 26.

olyan régóta támogatja a humanizmust abban, hogy leplezze mindezt, a továbbiakban e hatalom kinyilatkoztatásának kitüntetett színhelyévé is válhat.

Sok-sok évvel azután, hogy Trigorin azoknak a bizonyos halaknak a létezéséről elmélkedett a színházban és azon túl, az ökológiai disztópia színháza a következő víziót hozta létre Harold Pinter *A gondnok* című darabjában:

„DAVIES Gyomosnak látszik.
 ASTON Elvadult.
 DAVIES Mi az ott, tó?
 ASTON Az.
 DAVIES Mi van benne, hal?
 ASTON Nem. Nincs benne semmi.
Szünet.”³⁰

Ahogy közeledik az ezredforduló, és Pinter szereplőihez hasonlóan minket is utolér a világvége-hangulat a természet állapotát szemlélve, álljunk meg egy pillanatra. Hadd osztozzunk Trigorin vágyakozásában: abban a tóban igenis sok halnak kell lennie.

Fordította Jankó Szép Yvette. A magyar változat Chaudhuri írásának első kiadása alapján készült: Chaudhuri, Una: “There Must Be a Lot of Fish in That Lake”: Toward an Ecological Theater. *Theater*, 1994, 25/1, 23–31.

³⁰ Harold Pinter: *A gondnok* (ford. Bartos Tibor). In: Uő.: *Drámák*. Európa, Budapest, 2005, 155.

TALÁLT KÉP

Az erdélyi magyar ökológiai színház tátongó hiányának ellensúlyozására

„DONALD Minden jegesmedve... tud beszélni?
MEDVE Tulajdonképpen mi tanítottuk meg az Önök fajtáját beszélni.
DONALD Bocsásson meg... *(nyel)*
MEDVE Csak tessék.
DONALD Akkor miért nem beszélgetnek velünk?
MEDVE Nincs miről.”

(Részlet a A Vadász Esélye és a Szerb Antal Színház 999¹ című előadásának szövegekönyvéből)



András Gedeon és Nagyhegyesi Zoltán a 999 című előadásban. Forrás: <https://howlround.com/>

¹ 999. A Vadász Esélye és a Szerb Antal Színház koprodukciója. A bemutató dátuma: 2020. november 4. Trafó Klub. A kolozsvári vendégszereplés időpontja és helyszíne: 2023. január 14. ZIZ – Art and Social Area.

Işıl Şahin Gültür

A TUDOMÁNYOS TÉNYEKEN TÚL. KLÍMAVÁLTOZÁS ÉS VÁLSÁG A FÖLDRENGÉSEK LONDONBAN CÍMŰ DRÁMÁBAN

A természet és a kultúra szembeállításának kérdése a legnagyobb kihívás, amellyel a környezeti humán tudományok szembesülnek. Ennek a megosztottságnak a gyökereit vizsgálja Carolyn Merchant (1980, 193. o.)¹, aki a „tudományos forradalom messzemenő hatásával” hozza ezt összefüggésbe, és ezzel igazolja a természet ember általi ellenőrzését és kizsákmányolását. Merchant kutatásaival párhuzamosan Val Plumwood (1993, 5. o.) is megállapítja, hogy a karteziánus filozófia és az ember természet felett gyakorolt kontrollja között szoros kapcsolat áll fenn. Azt írja: „[A karteziánus gondolkodás] szélesítheti és mélyítheti az emberi identitás és a természeti világ meghatározása közötti szakadékot”. Wendy Arons (2010, 156–157. o.) is visszatér erre, és ennek a színháztörténet-írásra kifejtett hatását vizsgálja, arra kérvén a színháztudósokat, hogy az ember és a több-mint-emberi kölcsönös viszonyát gondolják újra. Másképp fogalmazva, arra törekcsenek a környezeti humán tudományok és művészetek területén, hogy a természet és a kultúra közötti szakadékot áthidalják azáltal, hogy ökológiai tudatosságot és törődést mutatnak a több-mint-emberi világgal szemben. Merchant szavaival: „Az embereknek hatalmukban áll elpusztítani a tudomány és a technológia segítségével a nem-emberi környezetet és akár saját magukat is, ezért óvatossnak kell lenniük és önmérsékletet kell tanúsítaniuk, miközben biztosítják a természet lényeiének a tovább létezéshez szükséges szabadságot” (1995, xix. o.). Merchant megalkotja a „földgondozás” (*earthcare*) kifejezést, és egy olyan új vizsgálódási keret felállítását sürgeti, amely elősegíti a több-mint-emberi világgal kialakított kölcsönös megértést és a természet ágenciájának újragondolását.

Paul J. Crutzen és Eugene F. Stoermer az ember és a több-mint-emberi világ közötti kapcsolat újragondolására tett kísérlete során „az emberiség geológiában és ökológiában betöltött központi szerepét hangsúlyozza”, és ezt nevezik ők „antropocénnek” (2000, 17. o.). Az antropocén fogalma az emberiségnek az elkövetkező évezredek során a geofizikai és biológiai rendszerekre gyakorolt hatását sűríti. Elgondolásukban az is felmerül, hogy a Föld jelenleg egy olyan geológiai fázisba lépett, amely „érdemben rámutathat az éghajlat szélesebb, nem-emberi (*non-human*) aspektusaira” (Trexler, 2015, 4. o.) és „az emberi faj pusztító hatására” (Clark, 2015, 61. o.). Astrid Bracke szerint (2017, 16. o.) az „éghajlati válság” és az „antropocén” kifejezések nem

¹ A fordításban meghagytuk az eredeti Chicago-style – szövegen belüli – jegyzetstílusát, amely nem egyezik meg a *Játéktér* folyóirat hagyományos jegyzetstílusával, mivel az ilyen típusú tanulmányoknál helyökönómiai szempontból ez a megfelelőbb.

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

cserélhetőek fel egymással; azonban mindkettő azokat az ökológiai problémákat tömöríti magába, amelyekkel az emberiségnek ma szembe kell néznie. Nem véletlen tehát, hogy az emberi magatartásból eredő ökológiai problémák, valamint azoknak a geológiára és ökológiára gyakorolt hatása már eddig is általánosan áthatották az emberi képzeletet. Irodalmi és kritikai művek egész sora próbált megbirkózni a jelenlegi ökológiai problémákkal, köztük az éghajlatváltozási válság valóságával. Ezek az alkotások ezáltal rámutatnak arra, hogy a válság tudata világszerte a különböző kultúrák részévé vált. Ebben az értelemben, mivel a művészetek mindig is úttörő szerepet töltek be a társadalmi változásokban, az ökológiai gondolkodásra gyakorolt hatásuk elvitathatatlan.

Mindazonáltal itt egy alapvető paradoxonnal szembesülünk, ami a természet és kultúra közötti ellentét hagyományos működését illeti a művészetben. A különböző művészetekre régóta olyan kifejezési formaként tekintenek, amely sok esetben elválasztja az embert a természettől. Ami a színházat illeti, az emberek közötti kapcsolatokba való beágyazottsága és az emberi szubjektivitás hangsúlyozott szerepe miatt ezt a művészeti ágat a skála ellenkező végére helyezi. A színház és performativitás jelenségének olyan kutatói, mint Wendy Arons, Una Chaudhuri, Theresa May, Carl Lavery, Clare Finburgh és Shoni Enelow, nagy reményeket fűznek a színházhoz, mint az emberiség több-mint-emberi környezethez való viszonyának átformálójához, mivel a színház az ökológiai kérdések artikulálásának döntő fontosságú helyszínévé válhat szöveges és vizuális lehetőségeinek köszönhetően. Ahogy Una Chaudhuri (1994, 24. o.) is rámutatott, „a művészeteknek és a humán tudományoknak – beleértve a színházat is – aktív szerepet kell játszaniuk” az embereket és a több-mint-emberi világot fenyegető ökológiai problémák kezelésében. Chaudhurival párhuzamosan Wendy Arons (2007, 93. o.) is megjegyzi, hogy „az emberiség környezethez fűződő kapcsolata sürgős és aggályos probléma”. A színház tehát a természet újragondolását követeli meg, és erre az újrakonfigurálásra sürgősen szükség van, amennyiben a színházról azt várjuk el, hogy részt vállaljon az ökológiai kihívásokkal szembeni emberi hozzáállás alakításában. Ahogy Chaudhuri és Arons említi, az előadóművészek számára is eljött az idő, hogy ennek az intellektuális perspektívának a térnyerését olyan színházi élmények megalkotásával mozdítsák elő, amelyek megragadják a közönség képzeletét, fokozzák a kulturális tudatosságukat, és párbeszédet generálnak az éghajlatváltozásról. Mivel az előadások egy szélesebb körű, a több-mint-emberi világgal való összekapcsolódásra ösztönzik a jövőre vonatkozó egyéni és kollektív elképzeléseket, a színház képes megváltoztatni az ember és a természet közötti kölcsönhatással kapcsolatos felfogást és átalakítani a közönség gondolkodásmódját. Ebben az értelemben a XXI. század elejétől kezdve számos drámairó adaptálta színpadra az éghajlatváltozási válságot. A korábbi jelentős művek közé tartozik többek között Clare Pollard *The Weather* ([Az időjárás]; 2004), Caryl Churchill *We Turned on the Light* ([Felkapcsoltuk a villanyt]; 2009), Stephen Swell *It Just Stopped* ([Egyszerűen megállt]; 2006), John Godber *Crown Prince* ([A koronaherceg]; 2007), Steve Water *The Contingency Plan* ([Vészhelyzeti intézkedési terv]; 2009), Mike Bartlett *Earthquakes in London* ([Földrengések Londonban]; 2010), Richard Bean *The Heretic* ([Az eretnek]; 2011), Simon Stephen *Wastwater* ([Wastwater]; 2011) és *Greenland* ([Grönland]; 2011), Moira Buffini, Matt Charman, Penelope Skinner és Jack Thorne kollektívában végzett munkája is (Johns-Putra, 2016, 270. o.).

Ezeknek az előzetes megfigyeléseknek a fényében ez a tanulmány Mike Bartlett *Earthquakes in London* (Földrengések Londonban) című darabjára összpontosít azért, hogy megvizsgálja, miképpen mutat rá a mű színházi kontextusban a klímaváltozás kérdésére a klímatudomány közvetítésével, valamint annak a generációk közötti emberi kapcsolatokra gyakorolt hatásaira. Az éghajlatváltozással foglalkozó színháznak két jellegzetessége van. Elsősorban jellemzően egy katasztrofális éghajlati eseményre utal, vagy úgy, hogy elevenen ábrázolja azt, vagy pedig az általa előidézett események disztópikus világába helyezi a cselekményt. Másodsorban gyakran

foglalkozik egyrészt azon politikai és etikai problémákkal, amelyekkel az éghajlatkutatók szembeesülnek, másrészt a döntéseik intergenerációs kapcsolataikra gyakorolt hosszú távú hatásai-
val. A cikk ebben az értelemben először is az ökológiai színház éghajlatváltozással kapcsolatos szerepvállalását vizsgálja elméleti szempontból, majd a klímaváltozást tematizáló színháznak a klímaváltozás tudományához való kapcsolódási pontjaira fókuszál. A cikk rámutat arra, hogy az éghajlatváltozás színháza eszközként szolgálhat az emberek számára oly módon, hogy azok kapcsolatba kerüljenek a klímaváltozás válságával – a tudományos megközelítéssel túlmenően –, ezáltal pedig újragondolhassák azt, miképpen hat rájuk mindez egyéni vagy közösségi szinten, ahogy ezt Robert Crannock éghajlatkutató tapasztalatain keresztül elemzem az *Earthquakes in London* című előadásban.

A tényektől az érzésekig:

Az éghajlatváltozás tudománya és az éghajlatváltozás színháza

A színház és performativitás kutatói a színháznak a klímaváltozási válsággal szembeni tartózkodása kapcsán úgy érvelnek, hogy a színház többnyire az ember–ember közötti kapcsolatokkal foglalkozik, hiszen a művészeteket hagyományosan az embert a természettől elválasztó tevékenységeknek tekintik (Arons & May, 2012, 1. o.). Courtney Ryan (2014, 236. o.) szerint a modern nyugati színházban a természetet arra kárhozzatják „hogy az emberi konfliktusok színpadi háttérül [szolgáljon]; a távoli, mozdulatlan és passzívként ábrázolt természet azzá a díszletté válik, amely megerősíti és kiemeli az emberi cselekvés »valódiságát«”. A színház mint művészeti forma részt vesz a természet és a kultúra közötti megosztottság megerősítésében azáltal, hogy a természetet az emberi tevékenységnek alárendeltként ábrázolja. A színházkutatók munkáiban azonban erre a megosztottságra vonatkozóan számtalan lehetőség kínálkozik a dichotómia újragondolására. Una Chaudhuri sokat idézett *„There Must Be a Lot of Fish in That Lake”* című cikkében megkérdőjelezi a természet/kultúra megosztottságát, és azt írja: „Azzal, hogy színpadán teret ad az általa is megerősített törés folyamatos felmutatásának természet és kultúra [...] között, a színház az elengedhetetlenül szükséges ökológiai tudatosság felébresztésének terévé válhat.” (1994, 28. o.) Chaudhuri kritikával illeti a nyugati színházat, mivel az ragaszkodik a természet és kultúra szétválasztásához, és írásában a *„felelős ökológiai színház”* arra irányuló lehetőségeivel foglalkozik (1994, 23. o.), hogy ökológiai öntudatra tegyen szert. A humanista paradigmát érintő kritikájában hangsúlyozza a színháznak az emberen túli világgal való kapcsolódási lehetőségeit, és elutasítja az a felfogást, hogy a színház „az emberi élet mindenestől társadalmi szempontú leírását” (1994, 24. o.) nyújtja. Hasonlóan vélekedik Carl Lavery és Clare Finburgh (2015, 6. o.), akik a nyugati színház antropocentrikus behálózottságát hangsúlyozzák, és megjegyzik, hogy „jelenlegi domináns formáiban a színház története az emberi szubjektivitás történetével esik egybe”. Nem véletlen tehát, hogy Theresa May is kiemeli a színház megkülönböztetett helyzetét, amelynek köszönhetően „részletesen bemutatathatja annak a módját, ahogy az emberi képzelet részévé válik, sőt szerves részét alkotja az ökológiai »beágyazottságunknak«” (2007, 95. o.). Azzal érvel, hogy a színháztudomány eddig nem foglalkozott elég hatékonyan az ökológiai kérdésekkel. Itt az ideje azonban, hogy olyan ökológiai színházat képzeljünk el, ösztönözzünk, sőt hozzunk létre, amely feltárja a környezet jogtalan kizsákmányolásának problémáját, és rávilágít az emberek és az emberen túli világ közötti szoros összefonódásra (2007, 98. o.).

Az „Ökodramaturgia” ebben az értelemben „az ökológiai kölcsönösséget és közösséget a színházi és tematikai szándékainak középpontjába helyezi” (May, 2010, 6. o.). Mivel az ökodramaturgia mind színházi, mind tematikai értelemben az ökológia szempontjaihoz igazodik, alapvetően azt a kérdést teszi fel, hogy „a színház- és a performanszművészet hogyan tudna rádöbenteni minket az elkerülhetetlen kölcsönös függőségekre és közös esetlegességekre” (Arons & May, 2012, 4–6 o.) a több-mint-emberi világgal szemben. Így lehetőséget ad az ember és

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

a környezet közötti interakciók reprezentációira a színház keretei közt. Az ökodramaturgia továbbá képes leleplezni a kultúra/természet vagy az emberi/nem-emberi közötti különbségtelemek hibás kereteit és téves feltételezéseit. Ezáltal számos olyan kapcsolódási pontot kínál, amelyeken keresztül az ökológiai kapcsolatok megtestesülnek, és a közönség számára is közvetíthetők lesznek. Chaudhuri és Enelow a következőképpen vélekedik a jelenségről:

„Az a felismerés, hogy a »kultúra« a mi fajunk természete (természetének része), illetve ennek a fordítottja is, hogy a nem-emberi világot e kultúra elemei (nevezetesen a nyelv) egyszerre alakítják és teszik megtapasztalhatóvá, a kortárs ökokritika számára nem zsákutatót jelent, hanem éppen az ellenkezőjét: az ökológiai és ökokritikai gyakorlat új színterének és új módozatainak megjelenését.” (2014, 29. o.)

Az ökodramaturgia tudományosság megkérdőjelezi azt a bináris gondolkodást, amely különválasztja az emberi kultúrát és a több-mint-emberi világát, és a színház történet-írás új konfigurálását kéri annak érdekében, hogy újragondoljuk a több-mint-emberi világnak az ember kulturális termékeire gyakorolt hatását. Számos színház- és performanszkutató tett eleget annak a felkérésnek, hogy újragondolják az emberi és több-mint-emberi világ kölcsönhatásának színházi ábrázolását. A színház, mint megtestesülésen alapuló művészeti forma, egyedülálló helyzeténél fogva nyitott teret kínálhat a tudományos és materiális értelemben újrafogalmazható ökológiának. A színház- és performanszkutatók „a szó szerintiség felé való fordulást, a természet metaforaként való felhasználásával szembeni következetes elvi ellenállást” hangsúlyozzák (Chaudhuri, 1994, 29. o.), illetve az ember „anyagi beágyazottságára és összefonódására [fókuszálnak] a több-mint-emberi környezettel, amely magába foglal és fenntart bennünket” (Arons & May, 2012, 2–3. o.). Ilyen értelemben az ökológiai színház megkérdőjelezi az olyan, természetábrázolásra vonatkozó sztereotípiákat, mint a vadon vagy a táj fogalma, mivel „a színház egyszerre élő művészeti forma és hely, ahol testek, közösségek, politika, kereskedelem és képzeletbeli lehetőségek anyagi módon keresztezik egymást” (May, 2007, 97. o.). Az ökodramaturgia ezt a nézőpontot figyelembe véve megkérdőjelezi az ember és a több-mint-emberi közötti irodalmi kapcsolatokat, a köztük lévő anyagi relációkat helyezve ezzel előtérbe. Így az emberek és a több-mint-emberi világ közötti materiális kapcsolatok hangsúlyozása több beavatkozási lehetőséget kínálhat a környezeti erőszak minden élőlényre gyakorolt pusztító hatásának megállításához.

Mindazonáltal azok a drámaírók, akik az ökológiai krízissel foglalkozó történetekkel és azok színrevitelével foglalkoznak, sajátos kihívásokkal szembesülnek. Ezek a történetek valójában a több-mint-emberi, többdimenziós léptékben játszódnak le, és így ellenállnak az ábrázolásnak (Arons & May, 2012, 5–6. o.). Mivel az ökodramaturgia az ökológiával kapcsolatos tartalmaknak mind a színházi, mind a tematikus oldalára figyel, a térbeli, időbeli, személyes és globális léptékű történések egyidejű szem előtt tartására ösztönöz. Más szóval, az ökodramaturgiai nézőpont megköveteli, hogy az éghajlatváltozás személyes és globális hatásait egyaránt figyelembe vegyék. Az éghajlatváltozást bemutató színház az ember és a több-mint-emberi-világ közötti összetett kapcsolatot az említett többdimenziós skálák figyelembevételével vizsgálja, hiszen az emberi viselkedés ökológiára kifejtett hatása a klímaváltozás megtestesült következményeiben mutatkozik meg. Ebben az értelemben az éghajlatváltozást tematizáló színház hidat képez az ökológiai kérdés és az élő előadás létrehozásának folyamata között. Chaudhuri és Enelow az éghajlatváltozás színházát az alábbiak szerint vázolja fel:

„Úgy gondolunk erre az alműfajra, mint egy korszerűsített öko-színházra, amely az élőművészeti megtestesülésen alapuló performatív esemény hatalmas erőforrásait annak a radikális újragondolási programjának szolgálatába állítja, amelyet a fajunkat és másokat is érintő veszélyes helyzet követel.” (2014, 2. o.)

Ahogy a fenti idézet is jelzi, a klímaváltozás színházának alműfajaként jelenik meg az ökodramaturgia, amelynek célja, hogy a performanszművészetten keresztül fogalmazza meg az

éghajlatváltozás válságának következményeit. A megtestesülésen (is) alapuló előadóművészet egyedülálló adottságainak kihasználásával a drámaírók disztópikus narratívákat és klímatudósokat építenek be a drámai struktúrába, annak érdekében, hogy a közönséget az éghajlatváltozás következményei elleni cselekvésre ösztönözzék. Fontos azonban megjegyezni, hogy a jelenség súlyossága és kiterjedése önmagában rendkívülivé teszi a probléma kezelését. Hogy világosabban fogalmazzak, az időjárási eseményeket közvetlenül meg lehet figyelni; az éghajlat azonban ettől függetlenül olyan komplex és diffúz mechanizmus, hogy az az emberi tudat számára nehezen felfogható. A spektrum túl széles, és az okok összességének felsorakoztatása túl bonyolultnak bizonyul a színpad számára. Külön kihívást jelent tehát a klímaváltozás művészeti ábrázolásában az, ahogy Chaudhuri és Enelow (2014, 23. o.) is azt sugallja, hogy az időjárásal ellentétben a klímaváltozást soha nem lehet közvetlenül megtapasztalni. Az éghajlatváltozást nemrég „lassú erőszaknak” (Nixon, 2011, 4. o.) is nevezték, ez pedig olyan történések miatt van, amelyek hatásai, bár pusztítóak, mégsem azonnaliak, sem mélyrehatóak vagy megrázóak, ezért az éghajlatváltozás „ellenáll” az ábrázolásnak. Nem véletlenül töreksenek arra a drámaírók, hogy kreatívan közelítsék meg a témát. A klímaváltozást tematizáló színház ezt a dilemmát azáltal próbálja kezelni, hogy az éghajlatváltozás kutatását beépíti a dráma struktúrájába. Az éghajlatváltozással kapcsolatos színdarabok többségében a főszereplők tudósok, akik az éghajlatváltozással kapcsolatos tényeket magyarázzák, miközben a személyes drámáik bonyolult környezeti problémákba ágyazódnak. Így az éghajlatváltozással foglalkozó színdarabok hidat képeznek a művészetek/humán tudományok és a természettudomány, illetve a természet és a kultúra közötti szakadék felett. Kirsten Shepherd-Barr (2015, 1–2. o.) szerint „a színház különösen hatásos és lenyűgöző példája annak, hogy a tudományos elgondolások miképpen tudnak belépni a kultúra kontextusába, hiszen az élő jelleg, a közvetlenség a cselekvő, kinetikus emberi testek és a két szinten érzékelt (»valóságos« és »színházi«) idő kombinációját jelenti”. A tudomány és a kultúra közötti szakadékot áthidalva a színház lehetővé teszi, hogy a tudományt emberi törekvésnek fogjuk fel. Ennek a törekvésnek köszönhetően a tudomány a közönséggel és az előadóval egy közös térben és időben osztozik, megszabadítva azt elvontságától, így kevésbé lesz átláthatatlan, és könnyebben hozzáférhetővé válik. Ebben az összefüggésben a színház tényközlő elemként funkcionál, és kulturális intézményként méltó lesz az ünneplésre, mivel képes a tényeket történeteken és azok előadásán keresztül, az érzésekre apellálva közölni.

Amint fentebb említettük, az éghajlatváltozás hosszú távú, közvetlenül nem megtapasztalható hatása továbbra is komplex problémakör marad a klímaváltozás színházában. Az éghajlatváltozással foglalkozó drámaírók azonban ezt a komplexitást az idősíkok váltogatásával és a megtestesítés kínálta kritikai potenciál szemszögéből közelítik meg. Azzal, hogy a múltat, jelent és jövőt egy behatárolt időkeretben kreatívan kezelik, és a közönség így az „akkor”-hoz és a „most”-hoz is kapcsolódhat, a drámaírók ráirányíthatják a figyelmet arra, hogy az éghajlatváltozás miképpen hatott az emberiségre a történelem során. Shepherd-Barr rámutat: „Úgy tűnik, hogy a tudományos érdeklődésű drámaírók jobban megmozgatják a közönség képzeletét, mint ahogy azt általában a színházban szokás” (2006, 2. o.). Más szóval, a korszakok váltogatásával a tematikus és dramaturgiai struktúrán belül ezek a drámaírók megkérdőjelezzik azt az elképzelést, hogy a „jelen” az emberiség egyetlen „valósága”, és ez így is marad. Ezért aztán a klímaváltozás színháza olyan magabiztossággal közelíti meg a globális éghajlatváltozási krízist, ahogyan arra egyetlen más művészeti ág sem képes. Azzal, hogy a jelent, jövőt és múltat a megtestesülést kiaknázó előadásban „valódi” előadók által színre vitt, együttérzést kiváltó karaktereken keresztül mutatja be, a színház lehetővé teszi az éghajlatváltozás okozta válság radikális újragondolását. Ez a műfaj továbbá a klímaváltozás hatásait is megeleveníti, előtérbe helyezvén ezzel az emberek és a több-mint-emberi világ közötti kölcsönös függőséget. Ezáltal az éghajlatváltozást tematizáló színház egyszerre mozgósítja a közönség elemzőképességét és érzelmeit. Hagyományosan azt

hangsúlyozza, hogy az antropocén érzelmi, esztétikai és élő tapasztalatának aspektusainak vizsgálata által figyeljünk a klímatudósok figyelmeztetéseire.

Az éghajlatváltozás okozta válság Mike Bartlett *Earthquakes in London* (2010) című művében

Mike Bartlett *Earthquakes in London* (Földrengések Londonban) című ötfelvonásos darabja a klímakutatók, politikusok és aktivisták közötti összetett viszonyrendszert mutatja be. Ennek a viszonyrendszernek a megjelenítése a londoni színházi életben fontos előrelépésnek számít az éghajlatváltozás tematizálását illetően. A darabban Bartlett összetett ökológiai kérdéseket a közönség számára jobban ismert személyes drámákkal vegyít; Michael Billington (2010) meg is jegyzi: „Bartlett hosszú, epikus, átfogó darabot írt az éghajlatváltozásról, a nagyvállalati korrupcióról, apákról és gyermekekről”. Catherine Love (2020, 226. o.) szerint az ökológiai problémák és a személyes drámák vegyítése azzal a veszéllyel jár, hogy a nyugati színművekben megszokott módon az emberi szubjektivitás válik benne hangsúlyossá; hozzáteszi azonban, hogy a klímaváltozás színháza várhatóan úgy alakítja át saját stratégiáit és reprezentációs politikáját, hogy elkerülje ennek a kockázatát. A *Földrengések...* egy klímakutató történetét mutatja be, aki rájön, hogy a repülőgépek nagy szerepet játszanak a környezetpusztításban, de a cége érdekében elhallgatja ezeket a kutatási eredményeket. A fő cselekmény valójában a klímatudós rövid távú döntéseivel és azok hosszú távú következményeivel foglalkozik, és egybefonja ezáltal a családi és az ökológiai összeomlás kérdéseit. Ahogy Billington (2010) írja: „Bartlett darabja 1968-tól a távoli jövőig terjedő időszakot öleli fel, és lényegében a Földünk semmibe vételével foglalkozik. Ezt a hatalmas témát bölcsen, egyetlen család sorsán keresztül mutatja meg.” Bartlett a bonyolult családi kapcsolatokat „udvariatlanul egymásba ütköző jelenetek” szándékos és folyamatos változtatásával ábrázolja (2010, 5. o.). Ez az előre és hátra ugrálás, a drámaíró által folyamatosan változtatott idősíkok teszik igazán izgalmassá a darabot; Alex Sierz (2010) is kiemeli: „a *Földrengések Londonban* nézése közben részint az örömforrást, hogy nem tudjuk, mi és hol fog történni legközelebb”. A több évtizedet felölelő darab alkalmat szolgáltat a drámaíró számára, hogy összetömörítse az időt a színpadon. A történetek különböző szálai átfedik egymást, és egy folyamatosan változó, epizodikus struktúrán keresztül folyamatosan újraszövődnek, izgalmas kollázst hozva létre. Ily módon a darab az emberiség több-mint-emberihez való viszonyulásának kritikáját kínálja, valamint azt a hosszú éveken át tartó pusztító működést, amelyet a klímaváltozásnak a családra gyakorolt hatásán keresztül mutat be. Bartlett tehát a klímaváltozás jelenségének múltját, jelenét és jövőjét a Crannock család életén keresztül mutatja be, a jelenség világos színházi megfogalmazását kínálva ezáltal.

A darab 1968-ban kezdődik, egy olyan jelenettel, amelyben a klímakutató Robert Crannock és Grace összeházasodnak, és három lányuk születik: Sarah, Freya és Jasmine. A következő jelenet, amely a jelenben, azaz 2010-ben játszódik, a kormánytisztviselő Sarah-t mutatja be, aki az Éghajlatügyi Minisztériumban dolgozik, a terhes Freyát és a férjét, Steve-et, Jasmine-t és barátját, Tomot különböző helyszíneken. Steve épp vakációzni készül, ami nagyon elkeseríti Freyát, mivel retteg a földrengésektől és az anyává válásának közelségétől. Freya és Steve szóváltása Jasmine és Tom beszélgetésével keveredik Jasmine aznap estére tervezett, „nagyon politikai” (Bartlett, 2010, 20. o.) előadásáról. Steve távozása után Freya táncol és iszik, a hátralévő napot pedig képzeletbeli vendégével, Peterrel tölti. Freya és Peter jelenetét egy másik szakítja meg, amelyben a légitársaság üzleti képviselője, Carter Sarah-val, az éghajlatváltozással foglalkozó kormánytisztviselővel tárgyal a Heathrow repülőtér lehetséges harmadik kifutópálya-bővítéséről, és diskurzusuk az ökológiai gondolkozást beárnyékoló politikai képmutatásról árulkodik, amint azt Sarah szimbolikusan meg is fogalmazza: „El kell hitetnünk, hogy mindent megteszünk a szén-dioxid-kibocsátás csökkentése érdekében” (Bartlett, 2010, 24. o.). A jelenet az ágakba és

levelekbe öltözött Jasmine környezetvédelmi tematikájú burleszkjére vált át. Fokozatosan lehámozza a leveleket, amíg csak néhány marad rajta, a létfontosságú helyeken „a la Ádám és Éva” (Bartlett, 2010, 29. o.), majd egyenként mutatja fel a következő feliratokat: „A esőerdők szándékos pusztítása” [...] „Valaha több mint tizenöt millió négyzetkilométernyi trópusi esőerdő létezett” [...] „Ennek már csak egyharmada maradt meg” [...] „Ne hagyjuk meztelenné válni a világot!” (Bartlett, 2010, 29. o.) Jasmine ökoelőadása a darab vizuális és szövegbeli gazdagságáról egyaránt árulkodik. Ahogyan Bartlett fogalmaz: „A darab a mértéktelenségéről szól” (Bartlett, 2010, 5. o.); ezért a lehető legtöbb jelmezt és díszletet használja fel. Jasmine ökoperformansza az első felvonás legfontosabb környezetvédelmi figyelmeztetése. Nem véletlen, hogy ez az előadás a Sarah és a kormányzat környezetvédelmi problémákkal szembeni politikai tétlenségéről szóló jelenet után következik. Előadóművészként Jasmine felhívja a figyelmet az ökológiával kapcsolatos emberi magatartásra, és egy kölcsönös bizalmon alapuló konstrukcióba rendezi az ember és a több-mint-emberi közti viszonyt. Ezzel kapcsolatban érdemes hozzátenni, hogy az ökoelőadás lehetővé teszi a közönség számára annak megértését, hogy a színházi tér- és időhasználat egyedi módon léphet kölcsönhatásba az ökológiai gondolkodással. A szöveg gazdagságát vizuális mértéktelenséggel kombináló performansz előadója a színpad közepén helyezkedik el, és egy többdimenziós történetet kelt életre. A színház tehát olyan kulturális jelenségnek tekinthető, amely a történetmesélés és az élő előadás erejének köszönhetően kiemelt helyszíne az éghajlatváltozás okozta válság kommunikálásának.

A második felvonás első jelenetében 1973-ban járunk, amikor két üzletember, Roy és Daniel, azt a kérdést teszi fel, hogy „milyen hatása lesz ennek a szüntelen légi közlekedésnek? A sok károsanyag-kibocsátással. A légkörbe”, és mi lesz a hosszú távú hatása ennek „a világra. A környezetre” (Bartlett, 2010, 41. o.). Amint a párbeszédből kiderül, az üzletemberek arra utasítják Robertet, hogy a jelentést az ő kívánalmai szerint írja meg, ők pedig munkát ígérnek neki a jövőben „*az autópárhuzon, olajtársaságoknál*”, illetve magas munkadíjat is ajánlanak neki (Bartlett, 2010, 42. o.). A darab drámaian ábrázolja a koppenhágai COP15 csúcstalálkozó kudarcát követő kulturális kétségbeesést, mivel akkor a globális vezetők nem tudtak megegyezni a szén-dioxid-kibocsátás globális csökkentését illetően (Bottoms, 2012, 344. o.). Robert múltbeli rövid távú döntéseinek a hosszú távú következményeiről szól a Jasmine barátja, Tom és Sarah közötti beszélgetés a jelenben. Tom a hazája, Eritrea és családja miatt is aggódik a klímaváltozás hatásaival kapcsolatban. Így vélekedik a problémáról: „Ez történik most az olyan emberekkel, mint én vagy a családom. És ha nem hisznek nekem... Ott vannak a levelek, fényképek, mérések a családomtól, Eritreából. Csapadékmenyiség, a termés növekedése...” (Bartlett, 2010, 52. o.). Tom azzal vádolja Sarah-t, hogy tudatában van a klímaváltozás mezőgazdaságra gyakorolt hatásainak, de nem tesz lépéseket ez ellen. Tom protestálásának köszönhetően láthatóvá válik az éghajlatváltozás erőszakos hatása, „amelyet jellemzően egyáltalán nem tekintenek erőszaknak” (Nixon, 2011, 2. o.). Ahogy fentebb említettük, ez a „lassú erőszak” különösen „az erőforrásokkal nem rendelkező emberekre” gyakorol hatást (Nixon, 2011, 2–4. o.). Tom esete is szemlélteti azt, hogy ennek az erőszakformának sokkal kiszolgáltatottabbak a marginalizált társadalmak, fajok, vidékek és nem emberi lények. Ahogy Jasmine burleszkje rávilágít arra, hogyan kínálhat a színház teret és időt az ökológiai problémák feldolgozására, úgy Tom egyszemélyes tiltakozása is megmutatja a klímaváltozásnak a helyi közösségekre, azok életkörülményeire és jóllétére kifejtett kézzelfogható és erőszakos hatásait. Így ezek a testesüléssel járó előadások, elbeszélések és történetek rámutatnak arra, hogyan mélyíti el az ökológiai pusztítás mint lassú erőszak a különbségeket, az igazságtalanságokat, a sebezhetőséget, és ami még fontosabb, az ezeket támogató ellenőrzési mechanizmusokat (Woynarski, 2020, 5. o.). Érdemes hozzáfűzni: az ökológiai színház nemcsak az éghajlatváltozással foglalkozik, hanem a „zöld üzleti gyakorlatokkal, a fenntartható várostervezéssel, a környezeti igazságossággal, az élelmezésbiztonsággal, fogyasztással,

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

a demokratikus vízgazdálkodással, a globalizációval és sok más emberi problémával” is (May, 2007, 97. o.). Ilyen értelemben a darab célja az – amint azt Bartlett az előadásbeli valós szereplőkön és azok tapasztalatain keresztül is hangsúlyozza –, hogy leleplezze a rendszerszintű környezeti igazságtalanságokat. Emellett rámutat arra, hogy a kulturális alkotások a környezeti igazságosságért folytatott aktivizmus kreatív katalizátoraként is működhetnek.

Tom szemrehányásaira Sarah politikai érveléssel válaszol: „Különböző környezeti, gazdasági, társadalmi tényezőket veszünk figyelembe. Mivel mindent figyelembe kell veyünk, ez komplikált” (Bartlett, 2010, 53. o.). Sarah megjegyzése a közelgő változás alapvető struktúráját jelentő aktuális politikai és szociális valóságra irányítja a figyelmet. Ebben az értelemben a színház teret kínál a hatalmi struktúrák és igazságtalanságok újragondolására azért, hogy az éghajlatváltozással kapcsolatos tudatosságot növelje. Jasmine és Tom esetében a drámaíró az ökokritikai gondolatokat az ökológiai pusztítás konkrét képeivel támasztja alá, hogy így reflektáljon az éghajlatváltozás kézzelfogható hatásaira. Másképp fogalmazva, Jasmine levélhullató ökológiai burleszkje és Tom tiltakozási aktsa az ökológiai pusztulás helyi közösségekre gyakorolt hatásáról szóló jelentések kapcsán képes megváltoztatni a közönségnek az éghajlati válságról alkotott elképzeléseit, mivel a színház mint közösségi élmény részt vállalhat az éghajlatváltozásról szóló párbeszédben. Mivel „az éghajlatváltozás kollektív társadalmi cselekvést igényel” (Priest, 2016, 164. o.), a színház, azon belül a performansz mint közösségi élmény, az éghajlatváltozást társadalmi igazságossági kérdésként kezeli azért, hogy ihletforrásként szolgáljon a fenntartható éghajlatvédelem megvalósulása számára.

A harmadik felvonás ismét Robert beszámolójára fókuszál, amely a légkörbe kibocsátott hatalmas mennyiségű szén-dioxid „potenciálisan hőmérsékletemelkedést okozó” (Bartlett, 2010, 67. o.) következményeiről szól. Roy és Daniel azonban elégedetlen Robert jelentésével, és „több forrást [ajánlanak neki]. Hogy tisztábban lássa a dolgokat” (Bartlett, 2010, 67. o.). Amikor a jelenet átvált a jelenbe, Carter elárulja: Robert arról számolt be, hogy „az üzemanyag elégetésének és a szén-dioxid-kibocsátásnak alig vagy egyáltalán nincs hatása” (Bartlett, 2010, 74. o.), majd azt sugallja, hogy ez a jelentés felelős az iparág ilyen mértékű terjeszkedéséért, és ez hosszú távon klímaproblémákat okozott. A következő jelenetben a még élő, hetvenes éveiben járó Robertet meglátogatja Freya férje, Steve, akivel Robert megoszthatja a klímaváltozással kapcsolatos tudományos ismereteit. A következőképpen nyilatkozik a jelenségről:

„A bolygón minden létező függ egymástól. Folyamatosan változó, állandóan fejlődő egyensúlyban van, akárcsak egy gigantikus organizmus [...] A fajok élnek és halnak, fejlődnek, a bolygó is fejlődik hideg és meleg ciklusokon át, és reagál az élet igényeire, és az élet is reagál a bolygó igényeire. [...] Tulajdonképp egy viszonylag stabil éghajlatrendszer áll fenn, de aztán történik valami, és a rendszer túlterhelődik, egy pillanat alatt összeomlik és megváltozik, nem több ezer, hanem csupán pár száz év alatt” (Bartlett, 2010, 87–88. o.).

Klímakutatóként Robert a klímaváltozás geológiai nyomain keresztül azt kutatja, hogy az éghajlatváltozás milyen mértékben érinti az emberiséget. Robert szerint az emberiség visszaélő módon használta az emberi és több-mint-emberi világ közötti szimbiotikus viszonyt, majd azt a következtetést vonja le, hogy: „A világ végül is rendbe jön, és tudja, mit akar. Meg akar szabadulni tőlünk [...] Az emberiségnek vége. Látni fogjuk” (Bartlett, 2010, 89–90. o.). Erre a kölcsönösségi viszonyra hivatkozva Robert megállapítja, hogy a klímaváltozás az ökológiai egyensúllyal szemben gyakorolt emberi magatartás következményeként született meg, és ez az emberiség végét fogja okozni. Figyelembe véve Robert pesszimista nézőpontját, megállapítható, hogy az éghajlatváltozás színháza megpróbál betekintést nyújtani annak a komplexitásába, hogy mit jelent túlélőnek lenni a klímaváltozás valóságának világában. A színház sajátos jellemzői „az olyan készségek, mint a radikális empátia, elmélyült odafigyelés, a kollektív megtestesülés gyakorlata és a közösségiség – egytől egyig a színház központi elemei” (May, 2016) – lehetővé teszik

a drámaírók számára, hogy az éghajlatváltozás hatásaival foglalkozzanak, és együttérzésre sarkallva az embereket, új jövőképeket kínáljanak. A közönség részt vehet a jövőre vonatkozó elképzelések kitalálásának folyamatában az éghajlatváltozásnak a színpadon felkínált különböző forgatókönyvei alapján. Ez a folyamat egy közös élmény részeként zajlik, és számos lehetőséget kínálhat a közösségépítésre. Bár ez az élő tapasztalat korlátozott számú nézőhöz jut el, korántsem olyan széles közönséghez, mint a filmek vagy regények, ez a közösségi élmény az általa kínált jelentőségelteli és egyedi pillanatok révén megértetheti közönségével az éghajlatváltozás kérdésének fontosságát.

Robert nézőpontja nem csupán az ökológiai tudatosság sürgős felvállalását kéri számon a művészeteken és a humán tudományokon, hanem arra is lehetőséget kínál, hogy a tudományt a kultúra részének tekintsük, transzparenssebbé és hozzáférhetőbbé téve azt, hogy áthidalhatóvá váljék ezáltal a művészetek és a tudomány közötti szakadék. Ezután az éghajlatváltozás színháza az éghajlattudomány és -politika kérdéseinek feltárásához, valamint a Föld jövőjének felvázolásához is népszerű helyszínként szolgálhat. Robert tudományos előadása lehetőséget kínál arra, hogy kulturális gyakorlatnak tekintsük a tudományt; az éghajlatváltozás színháza újratárgyalja tehát annak a kulturális felfogásban betöltött szerepét. A klímatudományi diskurzus előadásba való beépítésével Bartlett kifejezetten informálni akarja a közönséget az ökoszisztémák hirtelen összeomlásáról. Ebben az értelemben „a »valódi« tudományos eszmékkel való közvetlen foglalkozás, a komplex etikai diskurzus, valamint a forma és a tartalom közötti kölcsönös összefüggés, az, ahogy az előadás gyakran tudományközvetítő szerepet játszik” (Shepherd-Barr, 2006, p. 2), hatásosabbá teszi az éghajlatváltozás színházának előadásait, amelyek a tudományos tényeken túl az antropocén érzelmi, esztétikai és átélt tapasztalatára appellálva hatnak a közönségre. Ilyen megközelítésben az éghajlatváltozással kapcsolatos színdarabok fel akarják rázni a közönséget a jelenlegi kábultságból, ahogyan Robert is teszi a darabban. A jelenet átvált egy másikba, amelyben Jasmine és Colin az Arcade Fire *Rebellion (Lies)* című dalára (Bartlett, 2010, 91. o.) táncol, majd ismét visszatér Roberthez, aki folytatja disztópikus prezentációját a veszélyeztetett fajokról, a túlnépesedésről, világháborúkról, éhínségről és a klímaváltozásról. Robert szerint a legjobb megoldás „a karbonlábnyom csökkentése”; majd így folytatja: „Zöld akarsz lenni? [...] Tartsd vissza a lélegzetet” (Bartlett, 2010, 95–96. o.). Mellesleg azt is elmondja a közönségnek, hogy Freya meglátogatta őt, és tanácsot kért tőle a gyermekvállalás kapcsán, és ő azt mondta neki, hogy megbánná azt, ha egy ilyen szörnyű világra szülné gyermeket, így azt tanácsolta neki, hogy „ölje meg” (Bartlett, 2010, 96. o.). Mint az idézetből kiderül, Robert a szörnyű világviszonyok és a növekvő népesség között összefüggést lát, a megoldása pedig a „nem élés, és ezt a gondolatot az unokája születésének a megakadályozására is kiterjeszti” (Hudson, 2012, 266. o.). Robert folytatja pesszimista előadását, és az emberiségre leselkedő veszélyre hívja fel a figyelmet: „Az ellenség úton van, de nincs nála fegyver, sem mérges gáz, hanem szele van és esője, viharai és földrengései” (Bartlett, 2010, 97. o.). Azzal, hogy az ember által befolyásolhatatlan geofizikai erőkre hivatkozik, Robert az éghajlatváltozással kapcsolatos előrejelzéseinek tudományos igazságtartalmáról akarja meggyőzni a közvéleményt. Robertnek a természettudomány következményeinek feltárására irányuló erőfeszítései a szerző innovatív dramatizálásának köszönhetően segíthetnek átalakítani a közönség véleményét a közelgő válságról. Ezután az emberek megtehetik a következő lépést egy, mind az emberek, mind a több-mint-emberei fajok számára élhető bolygó megteremtésének irányába. Ahogy Shepherd-Barr (2006, 10. o.) rámutat: „a színpad eszközeinek, illetve a tudomány eszméinek és kérdésfelvetéseinek összeházasítása soha nem látott kreatív lehetőségeket teremt”. Vagyis a tudományos tények beemelése a művészeti és bölcsészettudományi diskurzusba olyan kreatív elkötelezettségre vall, amely reményt és változást ígér.

Robert és Steve fent említett beszélgetése rávilágít Freya hisztérikus állapotának hátterére is a darabban. Az ő földrengéstől való rettegése (Bartlett, 2010, 16., 30. o.), a Peter nevű fiktív

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

szereplővel való szürreális kapcsolata, az anyasággal kapcsolatos pesszimista gondolkodásmódja, illetve az őt vizsgáló orvosnak tett kijelentése, miszerint: „Meg kellene szabadulni tőle. A gyerektől. Mielőtt túl késő lenne.” (Bartlett, 2010, 76. o.) – mind-mind Robert disztópikus jóslatait idézik a jövőről. Klímakutatóként Robert pesszimista jövőképe, a klímaválsággal kapcsolatos megoldásai, beleértve a „nem-élésre” vonatkozó ötletét és az unokái magzatkori elhajtását, mind a nézők sokkolására szolgál annak érdekében, hogy felismerjék ezt az közelgő krízist. A harmadik felvonás egy szürreális pillanattal zárul, amikor Freya magzata azt kiáltja: „Mami? Segítség!” (Bartlett, 2010, 99. o.). Ez a jelenet Freya növekvő aggodalmát tükrözi születendő gyermeke sorsa iránt, és a környezeti válságnak a jövő generációi számára elkerülhetetlen következményeire utal. A magzat segélykiáltása az utódok jövőjének és az ökológiai aggodalmaknak az újragondolására szólítja fel a nézőt.

A negyedik felvonás azon jelenetei, amelyekben Steve szembeszáll Robert pesszimista jövőképevel, kijelentve, hogy „a világ jobb lesz [benne a lánnyal]. Ő is hozzájárul majd valami különlegessel” (Bartlett, 2010, 110. o.); illetve mikor Sarah elutasítja apja örökségét, és végleg leállítja a repülőter expansionját (Bartlett, 2010, 118. o.), egy némileg optimistább jövőképet rajzolnak elénk. E jelenetek azt mutatják, hogy az éghajlatváltozás következményeire adott egyéni és politikai reakciók egyaránt hatékonyak lehetnek, és ígéretes lehetőségeket kínálnak. A Sarah, Carter és Tom között zajló, a klímaváltozás politikai vonatkozásairól szóló vitajelenet után egy jegesmedvének öltözött Greenpeace-aktivista jelenik meg a színpadon, és azt mondja: „Haldoklom [...] Tudom, hogy az egész élőhelyem eltűnik [...] Olvadó jéghegyek, egész kiirtott ökoszisztémák” (Bartlett, 2010, 124. o.). Amint Jasmine performansza és Tom nagymonológja is kiemeli az előző felvonásokban, úgy a jegesmedve színpadi megjelenítése is kihangsúlyozza a klímaváltozás színházának azt a célkitűzését, hogy a marginalizált népekkel, fajokkal és a nem-emberi lényekkel szembeni erőszakról alkotott felfogást megváltoztassa, mivel ők ennek az erőszaknak sokkal kiszolgáltatottabbak. Ebben az összefüggésben a színház keretet kíván biztosítani ahhoz, hogy ezek a másoknál kiszolgáltatottabb lények közös térben és időben jelenhessenek meg a közönséggel. Ennek révén a színház rávilágít arra az erőszakos bánásmódra, amelynek ki vannak téve, és ezáltal láthatóbbá válhatnak. Az éghajlatváltozás színháza értékékként tekint a biológiai sokféleségre, a környezeti igazságosságra és a jövő generációjára, ugyanakkor problematizálja a színpad humanista paradigmáját. Az utolsó jelenetben Freya téveszmés állapotban jelenik meg, Petert a hamarosan megszülető kislányának, Emilynek képzele, aki figyelmezteti őt arra, milyen zord körülmények várnak rá a jövőben, mint többek között a légszennyezés, betegségek, áramszünet, kijárási tilalom, szárazság, bűnözés (Bartlett, 2010, 132. o.). Freya valójában az apja pesszimista jövőképeinek a jelenre vetített változatát tartja kilátástalannak. Vagyis a világ szörnyű állapota fölött érzett hosszan tartó kétségbeesése a klímaváltozással analóg. Freya, mintegy utolsó kísérletként, hogy megszabaduljon a babától, felmászik a hídra, majd ekkor egy földrengés rázza meg a várost, és ő lecsúszik a hídról.

Az ötödik felvonás a dráma szerzői instrukciói alapján 2525-be repíti a nézőket. A felvonás prológusa összegzi a több-mint-emberi világgal szembeni antropocentrikus erőszakot. Az elbeszélő a következőképpen fogalmazza meg ezt:

„Azt mondják, hogy a régi időkben, a huszonegyedik század első éveiben az emberiség csak önmagára gondolt. Az emberek kirabolták a földet és kifosztották a tengereket, öldökölték az állatokat, kivájták az ásványi anyagokat a földből és megmérgezték az eget. És amikor a Föld egyre sötétebb lett, a nap egyre fényesebben sütött, a tenger szintje pedig emelkedni kezdett, az emberek egyszerűen behunyták a szemüket, ittak, táncoltak és megpróbáltak nem venni tudomást a biztos pusztulásukról.” (Bartlett, 2010, 138. o.).

A prológus a távoli jövőből szól a közönséghez, beszámol az emberiség közömbösségéről, az ökológiai pusztulásról és a rá váró szomorú helyzetről. Bartlett az idősíkok kreatív ide-oda

váltogatásával felhívja a nézők figyelmét arra, hogy a klímaválság többet jelent annál, mint amit érzékelünk és jelenleg átélünk. Arons és May is megerősíti, hogy „az ökológiai degradáció a következő évszázadban valószínűleg hatalmas társadalmi és politikai felfordulást fog előidézni, és ezzel együtt megjósolhatatlan és elképzelhetetlen hatást fog gyakorolni az emberi közösségekre és kultúrákra”. (2012, 2. o.) A klímaváltozás színháza ebben a tekintetben kísérleti környezetben materializálja az időt, hogy meggyőzzön bennünket az antropogén valóságról. A darab disztópikus jövőképe arra biztat minket, hogy alakítsuk át a több-mint-emberi világról alkotott gondolkodásmódunkat, mert ezen múlik a testi létünk. A darab azt sugallja, hogy az emberiség közömbössége a több-mint-emberi világgal szemben nemcsak a túlélés olyan alapvető feltételeit fenyegeti, mint a tiszta levegő, a víz- és az élelmiszerellátás, hanem a környezeti igazságosságot és a jövő generációit is. A darab Freya halálával ér véget, a gyermeke viszont életben marad, és ez új teret nyit a reménynek. Emily Sullivan, „tizenhat éves, [...] optimista, intelligens, ragyogó jelenség”, virágos ruhában tűnik fel (Bartlett, 2010, 156. o.) a darab végén. A mindenki által várt, látnoki képességekkel megáldott vezetőként ábrázolják, aki „a föld közepe, és mindent megváltoztat” (Bartlett, 2010, 144. o.), több reményt ígérve a jövőre nézve, és felébresztve a nézőkben az ökológiai fejlődésbe vetett hitet.

Következtetés

A tanulmány rámutat arra, hogy az ökodramaturgia részt vesz az ökológiai kérdésekkel kapcsolatos emberi attitűdök átalakításában azáltal, hogy kihasználja a színház nyújtotta képzeletbeli lehetőségeket. Az ökodramaturgia elveti a nyugati színház humanista paradigmáját, és vitába száll az uralkodó természet/kultúra dichotómiával is azáltal, hogy az embert és a több-mint-emberi világot kölcsönös egymásrataltságában ábrázolja. Az éghajlatváltozás színháza az ökodramaturgia alműfajaként jelenik meg, és a klímaválsággal foglalkozó dráma struktúrájába beépíti a klímatudományt. Az éghajlatváltozás színháza a klímatudósokat a cselekmény katalizálására alkalmazza, és így hidálja át a művészet és a tudomány, valamint a természet és a kultúra között tátonog szakadékot. Ezért a színház a tények kommunikálására potenciálisan alkalmas eszközként jelenik meg, és ezáltal kiemelt kulturális produktummá válik, mivel a történetmesélés és -előadás által képes az érzésekre apellálva közvetíteni a tényeket. Nem véletlen, hogy az éghajlatváltozás színháza magabiztosan közelít a globális éghajlati válság kérdéséhez, és hangsúlyozza a marginalizált társadalmaknak és több-mint-emberi világnak kijáró környezeti igazságosság fontosságát. Ez a cikk rámutat arra is, hogy miképpen válhatnak a kulturális produktumok az ökológiai mozgalmak reformjának kreatív előfutáraivá. A tanulmány a színházban alkalmazható környezetvédelmi szemlélet elméleti kihívásait vizsgálva a természetről alkotott kulturális elképzelések újragondolására tett kísérletet, majd rámutatott arra, hogy a színház változásra ösztönző képességét nem lehet túlbecsülni. A fent említett színház- és performanszkutatók szerint az emberiség környezethez való viszonyának átalakításában ígéretes pozíciót tölthet be a színház, mivel a történetmesélő erejénél és a megtestesülésben rejlő tartalékainál fogva kulcsfontosságú teret jelent az ökológiai gondolkodás és az ökológiai tudatosság serkentése számára. Összefoglalóként, ahogyan a *Földrengések* elemzése is rámutatott, az éghajlatváltozás színházának köszönhetően a klímatudományt emberi törekvésnek foghatjuk fel, mivel az éghajlatkutatót színész alakítja a színpadon. Az éghajlatváltozás színháza a tudós éghajlati ismereteinek és családi kapcsolatainak együttes ábrázolásával kiemeli az éghajlati válság kérdését a tudomány elvont területéről, és a művészet és humán tudományok diskurzusába illeszti be azt. Ennek köszönhetően a tudomány, a közönséggel és az előadóval közös térbe és időbe kerülve, közérthetővé válik. Így az éghajlatváltozás színháza egyedi alkotófolyamata során a klímaváltozás különböző forgatókönyveiből kiindulva alakít ki különféle jövőviziókat, ezzel változatos lehetőségeket kínálva a közösségépítésre, az empátiára és a globális jelenség fontosságának kellő megértésére.

Fordította: Bakk Ágnes Karolina. A tanulmány eredetileg a *Journal of Literature and Humanities* 2022/68 számának 120–126. oldalán jelent meg, angol nyelven.

Irodalomjegyzék

- Arons, Wendy: Introduction to Special Section on "Performance and Ecology". *Theatre Topics*, 2007, 17(2), 93–94.
- Arons, Wendy: Beyond the Nature/Culture Divide: Challenges from Ecocriticism and Evolutionary Biology for Theater Historiography. In: Bial, H. – Magelssen, S. (ed.): *Theater Historiography: Critical Interventions*. University of Michigan Press, 2010, 148–161.
- Arons, Wendy – May, Theresa J.: *Readings in Performance and Ecology*. New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- Bartlett, Mike: *Earthquakes in London*. London, Methuen Drama, 2010.
- Billington, Michael: Earthquakes in London. *The Guardian*, 2010. 08. 05. <https://www.theguardian.com/stage/2010/aug/05/earthquakes-in-london-michael-billington> (hozzáférés: 2023. 04. 10.).
- Bottoms, Stephens: Climate Change 'Science' on the London Stage. *WIREs Clim Change*, 3, 2012, 339–348.
- Bracke, Astrid: *Climate Crisis and the 21st Century British Novel*. Bloomsbury, 2017.
- Chaudhuri, Una: "There Must Be a Lot of Fish in That Lake": Toward an Ecological Theater. *Theater*, 1994, 25/1, 23–31.
- Chaudhuri, Una – Enelow, Shonni: *Research Theatre, Climate Change, and the Ecocide Project*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Clark, Timothy: *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. Bloomsbury, 2015.
- Crutzen, Paul J. – Stoermer, Eugene F.: The 'Anthropocene'. *IGBP Newsletter*, 2000, 41, 17–18.
- Hudson, Julie: 'If You Want to Be Green Hold Your Breath': Climate Change in British Theatre. *New Theatre Quarterly*, 2012, 28(3), 260–271.
- Johns-Putra, Adeline: Climate Change in Literature and Literary Studies: From Cli-fi, Climate Change Theater and Ecopoetry to Ecocriticism and Climate Change Criticism. *WIREs Clim Change*, 2016, 7(2), 266–282.
- Lavery, Carl – Finburgh, Clare (ed.): *Rethinking the Theatre of the Absurd: Ecology, the Environment and the Greening of the Modern Stage*. Bloomsbury Methuen Drama, 2015.
- Love, Catherine: From Facts to Feelings: The Development of Katie Mitchell's Ecodramaturgy. *Contemporary Theatre Review*, 2020, 30(2), 226–235.
- May, Theresa J.: Beyond Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theatre Studies. *Theatre Topics*, 2007, 17(2), 95–110.
- May, Theresa J.: Kneading Marie Clements' Burning Vision. *Canadian Theatre Review*, 2010, 144, 5–12.
- May, Theresa J.: Radical Empathy, Embodied Pedagogy, and Climate Change Theatre. *HowlRound*, 2016. 04. 20. <https://howlround.com/radical-empathy-embodied-pedagogy-and-climate-change-theatre> (hozzáférés: 2023. 04. 10.).
- Merchant, Carolyn: *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. Harper & Row, 1980.
- Merchant, Carolyn: *Earthcare: Women and the Environment*. Routledge, 1995.
- Nixon, Rob: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.
- Plumwood, Val: *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge, 1993.
- Priest, Susanna: *Communicating Climate Change: The Path Forward*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Ryan, Courtney: Puppet Planets and Spirit Soldiers: Staging Ecological Representations in Baby Universe and Forgotten World. In: Besel, Richard D. and Blau, Jnan A. (ed.): *Performance on Behalf of the Environment*. Lexington Books, 2014, 235–258.
- Shepherd-Barr, Kirsten: *Science on Stage: From Doctor Faustus to Copenhagen*. Princeton University Press, 2006.
- Shepherd-Barr, Kirsten: *Theatre and Evolution from Ibsen to Beckett*. Columbia University Press, 2015.
- Sierz, Aleks: Earthquakes in London, National Theatre. The Arts Desk.com, 2010. 08. 04. <https://theartsdesk.com/theatre/earthquakes-london-national-theatre> (hozzáférés: 2023. 04. 10.).
- Trexler, Adam: *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. University of Virginia, 2015.
- Wojnarski, Lisa: *Ecodramaturgies: Theatre, Performance, and Climate Change*. Palgrave Macmillan, 2020.

„A SZÍNHÁZRA A MINDENNAPOK RÉSZEKÉNT TEKINTÜNK”

Györgyjakab Enikővel és Köllő Csongorral Kovács Kinga beszélgetett

A Shoshin Színházi Egyesület 2014 óta szervez helyi és nemzetközi, különböző közösségeket megszólító rezidenciákat és workshopokat. Több Erasmus+ projekt társ partnere, négy alkalommal szervezték meg a KaravanAct utazó színházi fesztivált, az Out of the Frame nemzetközi színházi fórum pedig tavaly ősszel érte meg második kiadását. Alakulásuk óta több vidéki helyszínen is megfordultak, jelenleg a kolozsvári ZIZ művészeti és közösségi térben működnek. A Shoshin célkitűzéseiről, az évek alatt megvalósított projektjeiről, a környezeti elemek színházi használatáról és a hazai vidékjáró hálózat kialakításának eddigi lépéseiről az egyesület alapító tagjaival Kovács Kinga beszélgetett.

A Shoshin bemutatkozó szövegében többek között azt fogalmaztatok meg, hogy projektjeitek által a színház eszközein keresztül próbáltok meg hatni az élet szerveződésének különböző szintjeire. Mit jelent ez a gyakorlatban?

Gy. E.: Alva Noe filozófus, akinek az írásait most a doktori dolgozatom írása közben tanulmányozom, sokat foglalkozik a szerveződés és a szervezettség kérdésével. Többek között azt állítja, hogy mi, emberek, alapjában véve a szervezettség állapotában létezünk. Szervezünk, megszerveződünk, szerveződésben vagyunk. Amikor a Shoshinnal színházi környezetben dolgozunk, akkor értelemszerűen elsősorban erre a típusú szerveződésre próbálunk hatni. Én például, ha megfigyelem, mi történik körülöttem – színházi környezetben vagy az életben –, és egy adott ponton úgy érzem, hogy bele tudnék nyúlni ebbe a szerveződésbe, vagy valamilyen eszközzel hatni tudnék rá annak érdekében, hogy javítsak a saját életminőségemen vagy a másén, akkor megpróbálom lépéseket tenni ez irányba. Az életminőség javítása alatt itt persze nem az anyagi helyzet javítását értem, hanem például azt, ahogyan a kommunikációm javításával vagy azáltal, ahogyan megvizsgálom, hogyan tudok jobb kapcsolatot létesíteni a másikkal, hatással lehetek a környezetemre. Projektjeink minőségét tekintve számomra a legfontosabb a találkozás, valamint az, hogy olyan környezet megteremtésén dolgozzunk, ahol az emberek meg tudnak szólalni, tetteik által is érdemben meg tudnak nyilvánulni. Ha a Shoshin rezidenciaprogramot szervezett, akkor arra törekedtünk, hogy a résztvevők számára olyan körülményeket hozzunk létre, amelyben a művészi tett megvalósítható. Például egy falubeliekkel létrehozott barter estjén megszületik egy művészi tett, de ehhez olyan vezetőt és olyan résztvevőket kellett meghívni, akik hozzá tudnak járulni ennek megvalósításához, és olyan kézzelfogható munkakörülményeket kellett biztosítani, amiben az alkotók azzal tudnak foglalkozni, amivel foglalkozniuk kell. Az említett példa esetében ezt egy falu kontextusában tettük, és ez a művészi tett visszahatott a falu életére.

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

A visszahatást konkrétan kell értelmezni, ugyanis ebben a folyamatban falu lakói résztvevőkként, nem egy művészi produktum nézőiként voltak jelen. Ilyenformán közvetlen kapcsolat alakult ki a művészi tett és a civil résztvevő között.

Az említett barter példájánál maradva: ha jól értem, elsősorban művészi tettet akartatok létrehozni bizonyos specifikus körülmények megteremtésével, és ehhez valamilyen módon kapcsolódott egy falu közössége. Hogy történt ez?

Gy. E.: Olyan területet kerestünk, ahol valamiféle éhség, kopárság érhető tetten, ahol szükség van arra, hogy egy ilyen tett létrejöjjön. A városban sokszor nehéz megtalálni a helyét egy új művészi tettnek, ha ennél a kifejezésnél maradunk. Létrejön egy előadás, és azzal szembe-sülünk, hogy nagyon nehéz eladni. Ezt nem kereskedelmi értelemben értem, hanem annak a nehézségeire gondolok, hogy megtaláljuk a helyét a város kulturális kínálatában, továbbá annak kihívásaira, hogy hogyan szólítod meg vele az embereket. A faluban attól, hogy nincs a színházi kínálatnak rendszeres formája, sokkal nagyobb tere van egy-egy ilyen javaslatnak. Másfelől az is igaz, hogy nem bejáratott közönségről van szó, itt is ugyanúgy meg kell szólítani az embereket, de ha ez sikerül, akkor megteremtődik az a helyzet, amelyben az előadás meg tud szólalni.

Egy nem színházhoz szokott közönséggel könnyebb bánni?

Gy. E.: Nem könnyebb, hanem más. Nincsenek meg a színházba járás rítusai, hogy felöltözöm, elmegyek, tapsolok, mosolygok, társalgok stb. És jó is, hogy nincsenek meg, mert sokkal tisztábban szembesít azzal, hogy amit javaslunk, az-e, aminek lennie kell. Mert lehet, hogy nem az, és ez esetben a néző nem fog megszokásból kacagni, vagy nem fogja tovább nézni, hanem elmegy.

K. Cs.: A színház élestszerző hatása alatt én a különböző szintekkel való interakciót értem. Az individuuum szintjén, amikor a színházból érkező eszközökön keresztül bizonyos gyakorlatokat, módszereket, eljárásokat alkalmazunk – mindez tulajdonképpen arra a módra vonatkozik,

Györgyjakab Enikő, Köllő Csongor. Kide, 2014. Fotó: Biró István



hogy hogyan szervezzük meg az együtt töltött időt. Megpróbálunk hatni az emberre annak érdekében, hogy egy élményben legyen része, hogy valamit felfedezzen magával kapcsolatban, hogy valamivel szembesüljön önmagából, hogy kérdéseket fogalmazzon meg, és mindez képes legyen hozzáférni az érzékeléséhez, érzékenységéhez, érzéseire, gondolataihoz. Aztán van a következő szint, ami a mikroközösség szintje. Egyszer az egyik kollégánk azt mondta – miután több workshopunkon részt vett –, rájött, hogy ezek által a foglalkozások által mi tulajdonképpen közösségeket szervezünk még akkor is, ha időben nagyon behatárolt mikroközösségekről van is szó. A műhely természetesen egyszer véget ér, de mi ebben a behatároltságban nem azt tűzzük ki, hogy oktassunk valakit, hanem azt, hogy a szakmából érkező és a nem szakmából érkező emberek arra az időre közösséget alkossanak. A nem szakmából érkezők közösségének esetében is úgy közelítünk a csoporthoz a színház eszközeivel, hogy közben tudatában vagyunk annak, ők nem színészek, és nem is akarnak azok lenni, de ugyanúgy egy élményen mennek keresztül – egyéni szinten, de a mikroközösség szintjén is. Ha ezt most visszavetítem a vidéki környezetre, egy olyan helyzetre, amiben falubeliekkel dolgozunk együtt, akkor elmondható, hogy a négyéves résztvevőnkől a hetvennyolc évesig, az a tíz vagy tizenöt ember egy kis közösséget alkot arra az időre, amíg együtt dolgozunk. A mikroközösségi szint után van a legfelsőbb szint, ami a tágabb értelemben vett társadalom szintje. Ha ennek a falunak a példájánál maradok, ez azt a szintet jelöli, amikor meghívjuk a többiek nagy csoportját, hogy nézzék meg ezt a kis közösséget, amelyik arról beszél, hogy milyen számára a nagy csoport része lenni, hogyan gondolkodik erről a nagy csoportról és a benne való létezésről. Ez nyilván kitágítható a társadalom egészére, az ennek szerveződéseire való hatás viszont a munka utópisztikus része.

Tevékenységek jelentős része a falakon, a hagyományos színházi kereteken kívül zajlik. Utcaszínházi projektek, helyspecifikus előadások, vidéki közösségekkel létrehozott barterek, részvételi színházi projektek, stb. Szólnátok pár szót arról, hogy milyen törekvés fűzi össze ezeket?

Gy. E.: Számomra az egyik ilyen törekvés, hogy hogyan jussunk el azokhoz, akik számára nem egyértelmű a színházba járás. Akiknek nincs benne a szokásrendjükben, mert nincs rá idejük, pénzük vagy lehetőségük, mert nem akarják stb. A nem nézők, mindazok, akikkel egy valódi találkozás jöhet létre, akik számára tényleg valamit jelenthet az a tett, ami ott létrejön, mert valóban megérinti őket, mert kizökkenti őket, mert elutasítják, mert tetszik nekik, vagy mert egyszerűen kiragadja őket a hétköznapiakból. Egyszerűen: hogy ne csak azoknak szóljon a színház, akik számára gyerekkoruk óta egyértelmű, hogy színházba kell járni, és ezt meg is engedhetik maguknak. Egy másik dolog, ami kapcsolódik a workshopjainkhoz: hogyan tud létrejönni egy olyan munkaközösség ahol, még ha nem is jön létre egy kiemelkedő művészeti produktum, az emberek mégiscsak hitelesen tudnak találkozni egymással vagy a problémával, amit felvetünk, vagy azzal, amiről épp beszélgetnek. Sokszor élem meg azt szakmai találkozókon, fesztiválokon vagy értelmiségi körökben, hogy nem tudunk értelmesen beszélni egymáshoz, nem merünk megfogalmazni valamit, ami a meggyőződésünk, és inkább felszínes dolgokról beszélünk vagy udvariaskodunk. Szerintem az említett projektekben mind jellemző az, hogy a nehezített körülmények között (vagy miatt) az emberek rá vannak kényszerítve arra, hogy értelmesen megszólaljanak, és állást foglaljanak valami mellett. Tulajdonképpen nincs meg a luxusa a félrebeszélésnek. És ez nem arról szól, hogy ezek nyomán fantasztikus előadások születnek.

A kultúr keresése, mint törekvés, valóban erőteljesen jelen van ezekben a projektekben, többek között abban is, amit a rezidenciaprogramjainkkal kapcsolatban foglalmaztunk meg az idők folyamán. Az első, Kisdében tartott rezidencia szervezésekor például fontos szempont volt, hogy ne városban legyen, hogy a résztvevő ténylegesen szakadjon ki a hétköznapi lét kereteiből, és tudjon másképp dolgozni.

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

Mit értesz ezalatt a másként alatt?

Gy. E.: Mindnyájunkra nagy hatással van a környezet. Engem például kimondottan izgatnak a város terei, sokkal jobban, mint egy üres előadói tér, szóval azok a terek, amelyekbe nem beleképelek dolgokat, hanem ahol vagyok. Ami izgalmassá teszi ezt számomra, az a létező tér és a színész (vagy nem színész) viszonyának tematizálása, ahogy ez utóbbi rákényszerül arra, hogy a létező térhez képest fogalmazza meg a saját helyét. Nemcsak az utcaszínházi projektjeinkben, de a vidéki környezetben létrehozott helyspecifikus előadásainkban is ez érhető tetten. Azzal az elképzeléssel szemben, hogy egy üres térben létrehozzak valamit, amit megálmodtam, sokkal közelebb áll hozzám az a kérdésfelvetés, hogy egy adott környezetben hogy tud valami stilizált lenni, vagy hogy tudunk találkozni abban a térben másként, mint a hétköznapiakban.

Szóval alkotóként mindenképp számolsz a helynek, az architektúrának, a panorámának valamiféle visszahatásával.

Gy. E.: Igen, fontosnak tartom, hogy elsősorban észrevegyük azt, amiben vagyunk, és reflektáljunk arra, ami körülvesz.

Mondanál egy példát arra nézve, hogy hogyan építkeztek egy táj vagy egy városrész elemeiből, hogyan épül be a környezet a munkátokba?

Gy. E.: Mi sokat tanultunk más társulatoktól, akikkel kapcsolatunk volt. Az egyik ilyen társulatnak, a Kud Ljudnak az egyik előadása számomra egy erőteljes példa erre. A *Street Walker*ben, ami tulajdonképpen egy városi séta volt, és amit a Shoshinnal közösen is megcsináltunk az egyik fesztivál alkalmával, volt egy olyan rész, hogy az egyik színész felment egy magas épületnek a tetejére, és a társulat úgy irányította a sétáló nézők figyelmét, hogy egyszer csak meglássák a színészt. Ennek tulajdonképpen az volt a lényege, hogy a néző tekintetét felemelje a járókelők, a kirakatok szintjéről, abból, amiben általában benne van.

Kide, 2014. Fotó: Biró István



K. Cs.: Egy vidéken létrehozott barter esetében nyilván ez egy alapvető dolog. Meg kell találni hozzá a megfelelő helyszínt, azt a helyet, ahol létrejöhet a találkozás.

Mit jelent a barter?

K. Cs.: A kereskedelemben ez ugye cserét jelent, ebben az esetben kulturális értelemben vett cserét értünk alatta. Ez a csere úgy jön létre, hogy én megmutatok neked valamit, ami az én kultúrámnak a része, és cserébe te is megmutatsz valamit, ami a te kultúrádnak a része. Ez lehet egy vers, egy ének, egy tánc, de lehet egy mesterség vagy éppenséggel egy traktor, ahogyan az a Mérában szervezett barterben is megjelent a „színpadon” – azaz az udvaron – mint helyi kulturális elem. Mert az is része a kultúrának, mint ahogy a ló vagy a többi állat vagy ahogy a helyi kötőgető vagy önkéntes tűzoltó egyesület. Ez utóbbiaknak is van egy specifikus kultúrájuk, ahogyan a karatézó gyerekeknek vagy a rappelgető tinédzsereknek is. Amikor azt mondom, hogy az „én kultúrámm”, akkor nemcsak a *Nemzeti dalra* gondolok, hanem mindenre, ami az életemben a saját mikrokultúrámm része.

És a barter ezt megpróbálja valamilyen szinten megszervezni?

K. Cs.: Igen, előre meghatározott dramaturgia mentén szervezi meg a cserét. A csere ilyen értelemben nem spontán; előre fel van térképezve, meg van szervezve, és meg van rendezve. Gyakorlatilag egy előadásról van szó, aminek nincsenek nézői, illetve lehetnek olyanok, akik csak nézni jöttek, de a barter arra törekszik, hogy felszámolja a klasszikus értelemben vett színész és néző között húzódó határvonalat. A helyiek csoportja cselekvővé válik azáltal, hogy belépnek a saját kulturális elemeikkel, és a színészek cselekvővé válnak a saját elemeik behozásával; így jön létre az a tér, amelyben minden résztvevő cselekvője és nézője a történéseknek, egy olyan előadás, ami csak egyszer van eljátszva, vagyis maga a találkozás.

Több bartert is szerveztetek már?

Gy. E.: Igen, három nagyobbat és még néhány kisebb cserét.¹

K. Cs.: És még többet szeretnénk. Nemcsak falvakban, hanem a ZIZ-ben is. Amikor megnyitottuk, akkor elképzeléseink szerint a hely kultúrájának a része lett volna az, hogy két-három havonta egy bartert szervezünk különböző helyi közösségekkel.

A ZIZ-t művészeti és közösségi térként határozzátok meg. Milyen ideál mozgatja egy ilyen térnek a működését, és hol tart most a ZIZ ennek a megvalósításában?

K. Cs.: Ez a hely a gondolatainknak a meghosszabbítása, vagyis egy olyan tér, amit azért alakítottunk ki, hogy azoknak a dolgokat, amiket részben fent is említettünk, teret biztosítsunk, egy helyet, ahol elmélyültebben, rendszeresebben, biztonságban tudunk szervezni.

Gy. E.: A ZIZ elsősorban teret kell biztosítson annak a kérdésnek, hogy mi a színház. Sajnos jelenleg nincs kapacitásunk arra, hogy produkciónkat vagy elmélyült művészi munkát igénylő projekteket hozzunk létre, ezért a ZIZ-nek leginkább az a része valósult meg – aminek én nagyon örülök, és büszke vagyok rá –, hogy workshopok indultak el benne, és egy helyen jött létre sok olyan, közösséget formáló foglalkozás, ami szerintünk konzisztens módon egy másfajta minőséget nyújtott a résztvevők számára.

Kiket szeretnétek résztvevőként a workshopokon vagy előadásokon látni?

Gy. E.: Tulajdonképpen bárkit; a részvétel kérdése nem szakmához kötött. Persze korosztályhoz köthető projektek is vannak, de általában minden olyan korosztály felé nyitunk, aki jól érzi magát a mozgásban. Más kérdés, hogy a Shoshin vagy a ZIZ hogyan tudja megszólítani ezeket az embereket. Viszont időközben azt is megértettük, nem feltétlenül cél, hogy nagy tömegeket vonzzunk be, hanem hogy azok a közösségek, amik egy-két órára létrejönnek, működőképesebbek legyenek.

¹ *Csomópontok, időpontok*, Kide, 2014; *Regula contra regulam Open Session*, Kide, 2015; *The singing body*, Méra, 2019; Bonchida, 2017.

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

Említetted, hogy a műhelyek azokhoz szólnak, akik jól érzik magukat a mozgásban. Ezek szerint leginkább mozgásworkshopokról van szó?

Gy. E.: Ez valószínű azért van így, mert akik ilyen műhelyeket tartanak, valahogy megtalálták a ZIZ-t, és kapcsolódni akartak velünk, de minket ugyanúgy izgat, hogy, mondjuk, fizikusokkal dolgozzunk együtt.

Ideális esetben akkor a ZIZ egy olyan hely lenne, ahol megtermékenyítő módon hatnak egymásra gondolatok?

K. Cs.: Igen, az a hely lenne, ahol különböző emberek, csoportok, gondolatok, esztétikák, elképzelések, javaslatok tudnak találkozni, kommunikálni, ütközni, tanulni egymástól. Azt, hogy jelen pillanatban hol tart a ZIZ ennek a környezetnek a megteremtésében, legfőképpen a pandémia határozta meg, hisz megnyitása után azonnal be is zártuk. Az azóta eltelt időszak sem volt sokkal könnyebb. Az elején belementünk abba, hogy folyamatosan tervezzünk és újratervezzünk, de mindennek a folyamatos felülírása sok hasznos energiát felőrölt. Jelenleg is egyfajta várakozásban vagyunk. Ennek az időszaknak azért fontos hozadéka, hogy elkezdtek megtalálni bennünket különböző emberek és kezdeményezések, és a tér kezdi organikusán kitölteni magát sok olyan dologgal, amiket mi eleve elképzeltünk.

Ez a mezsgye, amin mozogtok, mintha annak a dinamikáját tartaná fenn, amit az átjárás, az éppen be- vagy kilépni készülés szabadsága határoz meg.

Gy. E.: Igen, számomra ez lényeges szempont. Bár alapvetően vágyunk rá, a társulati lét mégiscsak furcsa lét. Mivel nem szeretek olyan emberekkel dolgozni, akik megunták, amit csinálnak, azt szorgalmazom, találjuk ki úgy a társulati felépítést, hogy abban az embereknek legyen meg a lehetőségük arra, hogy néha elmenjenek, és néha visszajöjjenek.

K. Cs.: Mikor megfogalmazódott bennünk ennek a szervezetnek a gondolata és az első ideáljai is alakot öltöttek, fontos volt, hogy ne abból induljunk ki, hogy ha színházat csinálunk, akkor ahhoz egyértelműen kapcsolódik egy állandó társulat, ami repertoárszerűen hoz létre produkciókat, amelyeket plakátokkal hirdetve havi rendszerességgel játszik. Egyszóval nem az, hogy kőszínházi logika mentén dolgozzunk, csak kevesebb pénzből, és esetleg alternatívabban. Ezért tartottuk fontosnak rákérdezni minden ilyen építőelemre. Már az elején felmerült a tér és a társulat kérdése, viszont úgy gondoltuk, hogy ehhez organikusán kell megérkeznünk. És ez hat-hét év elteltével megtörtént a tér tekintetében. Amikor meghoztuk a döntést, hogy létrehozuk a ZIZ-t, akkor természetesen az is felmerült, hogy itt az ideje, hogy a társulat létrehozása irányába is lépéseket tegyünk. Ez még nem történt meg, mert a történelem közbeszólt.

Mi az az ideális szakmai állapot, vagy „táj”, amihez társakat kerestek?

Gy. E.: Szerintem az a szakmai állapot, amiben kérdéseket lehet feltenni. Ahova nem tudással, hanem kérdésekkel lépünk be.

K. Cs.: Amit a nyitottság, a nem merev hierarchiakon alapuló szerveződés jellemez.

Eltávolodva kicsit a közösségektől, amik a ZIZ körül jönnek létre: a Kolozsvár környéki, jelentős magyar lakosságú falvakban a Shoshin tevékenysége az, ami az utóbbi években folyamatosságot mutat a közösségeket bevonó színházi munkában. Milyen igény fogalmazódik meg itt a kultúra-fogyasztással kapcsolatban?

Gy. E.: Arra mindenképp van igény, hogy rendszeresen előadásokat nézhessenek. Emellett, amikor kapcsolatba kerülünk egy-egy falu közösségével, nagyon sokszor merül fel a letűnt színjátszó körök hagyománya is, és valamiféle reális nosztalgia övezi azokat az időket, amelyekben a falu közösségének nagy hányada része volt ilyen csoportoknak. Ha nem is mindenhol, de nagyon sok helyen mutatkozik igény amatőr társulatok fenntartására. Ez persze az idősebbek esetében van így, kérdés, hogy a fiatalok is szeretnének-e ilyenben részt venni.



A fekete bika és más történetek, 2017. Fotó: György Tamás

És hogyan látjátok, szeretnének?

K. Cs.: Szerintem igen. A mai fiatal korosztályt nehéz megszólítani bárhol is. Amikor mi ilyen felvetéssel mentünk el egy-egy faluba, ott is nehéz volt, főleg azért is, mert intergenerációs dolgot javasoltunk. Talán ha másképp céloztuk volna meg őket, és a fiatalok tudták volna, hogy csak az ő korosztályuk vesz részt a projektben, másféle válaszokat kapunk. Az amatőr színjátszó mozgódások ezekben a falvakban pontosan a közösségről szóltak, arról, hogy az emberek egy bizonyos időt együtt töltsenek. Ez már nincs, mert nincsenek meg azok a formák, amikben az emberek találkoznak, beszélgetnek, megismerik egymást másképpen is.

Amikor arról beszélünk a falubeliekkel, hogy milyen előadásokat szeretnének látni, akkor sok elképzelés van. Nyilván szeretnének operetteket, bohózatokat, komédiákat vagy néptáncot látni. Amihez könnyen tudnak kapcsolódni. De mindeközben nyitottak arra, hogy valami egészen mással találkozzanak. Valahányszor valamivel komplexebb vagy egyszerűen más típusú előadást mutattunk meg a vidéki közönségnek, mint aminek általában ki van téve, mindig pozitív visszajelzéseket kaptunk. Ilyen volt például Raúl laiza XIV. századi egyházi énekekre alapuló előadása², ami nagy hatással volt a falubeliekre. Nemcsak arra van tehát igény, hogy valami könnyen emészthető kulturális termékhez legyen hozzáférés, hanem arra is, hogy találkozhassanak olyan dolgokkal, amelyekben benne lehet a nevetés és valami más is.

A különböző beavatkozásaitok során előadásokat tettetek elérhetővé a falvakban, és azt is kipróbáltátok, hogy a helyiekkel közösen hozzatok létre színházi eseményeket.

K. Cs.: Mi mindig olyasmit vittünk magunkkal ezekbe a közegekbe, amivel mi rezonálunk, de nem azzal a szándékkal, hogy ezt rákényszerítsük bárkire is, hanem, hogy megmutassunk egy másik lehetőséget, annak a lehetőségét például, hogy egy barter keretében is tudunk nevetni egymáson, nemcsak úgy, hogy viccelődünk egymással. Jellegét tekintve az fontos, hogy a javaslatnak legyen egyfajta, jó értelemben vett egyszerűsége, hogy közvetlenül és reálisan szólaljon

² *Stand'al mondo senza'l mondo* (Laudákon alapuló rituálé). Az olaszországi Regula contra Regulam Teatro és a lengyelországi Grotowski Intézet koprodukciója, r. Raúl laiza, KaravanAct, 2015.

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

meg, hogy esetleg nem közismert színházi formákon keresztül, de olyan témákkal dolgozzunk, amelyek segítségével a helyiek kapcsolódni tudnak az előadáshoz. Aberrált dolog lenne azt várni a nézőtől, hogy mindenféle szofisztikált megoldásra rezonáljon, ezért az előadás feladata, hogy olyan kapcsot mutasson, amivel felajánlja a csatlakozás lehetőségét.

Segít-e az ebben, ha a tájnak, a helyi panorámának az elemeit hívják be az alkotás során? Érdelke a munkátoknak az a része, ami ott történik, ahol a három fal nem határoz meg, nem dönt el dolgokat.

Gy. E.: Példaként felhozhatnám a Buza nevű falut, ahol *A fekete bika és más történetek*³ című előadást játszottuk. Az előadásban három góyalábas figura volt minimális jelmezben, de a táj, amit megtaláltak az előadás hátterének, egyszerűen lenyűgöző hatással volt. Persze mindehhez a színészi játék, a góyalábasok és az előadás sok más eleme hozzájárult, a nézők is, ahogy körbeállták a játzókat azon a bizonyos domboldalon, vagy az, ahogyan a rengeteg falubeli gyerek egyszerre, mint egy madárraj, felkapkodta a szereplők által, az előadás bizonyos pontján szét-szórt papírpénzt. De mindez kétségkívül attól a dombtól volt olyan, amilyen. Mitől lesz színház az, hogy adott természetes környezetben olyan hangulat kerekedik, mint ahogy Buzában történt? Kellenek-e a reflektorok és a fekete tér ahhoz, hogy azt mondhassuk, színházat nézünk? A mi válaszuk szerintem egyértelműen az, hogy nem kellenek; ez esetben abban a bizonyos környezetben meg kell nézni, hogy mitől születhet meg a színházi élmény.

És hogy fog neki három góyalábas művész annak a feltérképezéséhez, hogy jó-e az a bizonyos domboldal?

K. Cs.: *A fekete bika és más történetek* akkori turnéját előkészítendő elmentem mind az öt részt vevő faluba, beszéltem azokkal az emberekkel, akik kapcsolatot tudtak teremteni a saját közösségükkel, kikértem a véleményüket, hogy hol vannak nyitott, vagy hangulatos, izgalmas, a közösség számára jelentőséggel bíró terek, ahol játszhatnánk stb. Amikor egy ilyen előkészítő munka után a csapattal együtt kimegyünk a faluba, akkor körbejárjuk az előadás vagy az egyes jelenetek helyszíneit. Ilyenkor kerül sor az olyan típusú beszélgetésekre, hogy mi lenne, ha az egész játékeret egy picit erre fordítanánk, mert akkor ott megnyílna az a rész is, ami mögött látszik az a magas fa ott a csúcson, vagy a templomnak a tornya, és ha a színész onnan jön be, akkor mi mind arra fogunk nézni, és ott egyszer csak a háttérben lesz a kert. És mi lenne, ha mondjuk ebből az egyértelműen körülhatárolt, limitált helyből, amiben az egyik jelenet játszódik, átmennénk egy kapun, és egyszer csak megnyílna a panorama végtelensége? Kicsit olyan, mintha díszletet építenél, de a meglévő elemekből. Így találod meg azt, hogy az anyagod hogyan igazodhat a helyhez, megtalálod az ekvivalenciáját a számodra szükséges elemeknek, ilyenformán a tájjal dolgozol, az architektúrával, azzal, ami körülvesz. Ez persze alapvetően különbözik attól, hogy egy színház kimegy és felépít egy színpadot óriási alumíniumszerkezettel, ponyvával, ugyanannyi reflektorral, mint ahánnyal a színházi épületben is játsszák az előadást, és olyan hangosítással, ami képes legyűrni az új viszonyokat, egyszóval minden erejével azon van, hogy elrejtse azt, ami az általa felépített színpad mögött van. Egy másik szemlélet kérdése, hogy ne húzzunk fel újabb falakat, hanem azt vegyük figyelembe, ami eleve ott van, ami lehet egy épület, lehet egy domb vagy egy tó.

Mit jelent ezeknek a közösségeknek a számára a színház?

Gy. E.: Ha egy ilyen kisebb vidéki közösségben felteszed a kérdést, hogy mi a színház, akkor bizonyára konvencionális válaszok fognak elhangzani. Bársonyfüggöny, reflektor, színpad – ebben a környezetben is mindenki elsősorban ezekre az elemekre asszociál. De ha részt vesz egy eseményen, és azután teszed fel a kérdést, hogy ez szerinte színház-e, akkor hajlandó lesz

³ *A fekete bika és más történetek*, utcaszínházi előadás, projektvezetők: Györgyjakab Enikő, Köllő Csongor, 2017.

elgondolkodni rajta, és átértékelni azt, amit eddig gondolt róla. Biztos vagyok benne, hogy Méréban a *Mítosz a közösség hátterében*⁴ című előadás ötletes előkészítési folyamatát követően bárki a résztvevők közül erre a kérdésre nem a bársonyfüggönnyt adta volna meg válaszként. Hanem nagy valószínűséggel azt, hogy amiben épp részt vett, az egyértelműen színház volt. Azelőtt talán eszébe sem jutott volna, hogy színészként részese tud lenni egy előadásnak, holott bárki bármikor részese lehet egy előadásnak.

A falun létrehozott projektekből a helybéliek performerekként könnyen belehelyezkednek egy ilyen helyzetbe? Azon túl, hogy az első számú kihívás megtalálni és meggyőzni őket, hogyan kezelték őket színészként?

Gy. E.: Érdekes, hogy mit lehet megcsinálni velük, mert ugye nem mindent. Én bizonyára nem kérném őket, hogy valamiféle karaktereket vagy történeteket játszanak el. De ők se ezt várják egy ilyen munkától. A kapcsolódási pontunk az ő történeteiken keresztül van, ennek mentén pedig nagyon szép folyamat az, ahogy közösen megérkezünk oda, hogy ez színház legyen. Hogy ezt létre tudjuk hozni, hozzák a figyelmüket, emellett ritmussal és hangerővel dolgoznak, mint minden előadó.

Az egyik mérai előadásokban a közösség egyik idős tagja, mindazzal, amit a személye a közösség számára jelent, bele van helyezve egy nagyon személyes saját történetbe.

K. Cs.: Gyuri bácsi⁵ eleve performer, otthonosan mozog ezen a téren, mivel a mérai bivalymúzeum igazgatójaként gyakran tart kiselőadásokat a hely történetéről, a bivalytenyésztésről és a tej feldolgozásáról. Ebben az előadásban viszont egy nagyon személyes történetet mesél el. Az utolsó jelenethez azt kértük a résztvevőktől, írják le, mit jelent számukra Méra, más jelenethez pedig azt, hogy írjanak le valamit, ami számukra gyerekkorukban sok ideig hangsúlyos kérdésként megmaradt a hellyel kapcsolatban. Gyuri bácsi írt egy hatoldalas családi történetet, tulajdonképpen az édesanyja halálának történetét.

Hogyan viszonyult a közösség ehhez, az előadás nyilvános terében megosztott vallomáshoz?

Gy. E.: A faluban persze van egyfajta közös tudás arról, hogy hogyan halt meg Gyuri bácsi édesanyja. De az, hogy valaki erről vall, és ezt közben valakik nézik, az egy teljesen más helyzet. Számára nagyon furcsa utazás lehetett, hogy a falu előtt ő, aki mindig a bivalyokról vagy a helyi szokásokról mesél, egyszer csak elmondja azt, hogy mi történt vele, ők pedig hajlandóak meghallgatni, mert mindez egy előadásban van elhelyezve. Az előadás olyan körülményt tud teremteni, ami máskor nem biztos, hogy létrejön, mert tulajdonképpen nincs olyan felület, ahol érzékeny dolgok érzékenyen kerülnének megosztásra.

Az olyan nagyszabású nemzetközi projektek kapcsán, amelyeknek több kiadásában is részt vettetek, mint a SPARSE vagy a RIOTE, elég sokszor elhangzik az, hogy mára már sikerült Kolozs megyében egy kisebb vidéki turnékat működtető hálózatot kiépíteni. Ennek az alap gondolata az említett projekteknek köszönhető?

Gy. E.: Leginkább az említett projekteknek köszönhető, és a hálózat kiépítéséhez lépésenként érkeztünk meg. Sokat tudunk tanulni ezekből a projektekből, sok új kapcsolat alakult ki, amelyek közül párat más formában, elmélyültebben vagy más kontextusban sikerült kamatoztatni. Az első uniós projekt, amiben részt vettünk, kettős környezetet – városi (utcaszínházi) és vidéki környezetben létrehozott színházi formákat – célzott meg. A következőbe ennek köszönhetően kerültünk be partnerként, és ez már az európai, úgynevezett *rural touring* hálózatok kiépítésére és megerősítésére irányult.

⁴ *Mítosz a közösség hátterében*, projektvezetők: Györgyjakab Enikő, Köllő Csongor, Méra, 2021.

⁵ Varga György helytörténész, a mérai bivalymúzeum egyik alapító tagja és a helyi iskola egykori igazgatója.

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

Hogyan került bele a Shoshin az említett első projektbe?

Gy. E.: A Kideben szervezett színházi táborunk résztvevője volt Pintér Géza⁶, akivel azóta is folyamatosan együttműködünk. Az ő kezdeményezése volt ez a vidéki környezetet és utcaszínházat egyszerre megcélzó projekt, amibe bennünket is meghívtak.

K. Cs.: Gézára elég nagy hatással volt az a tapasztalat, amiben Kideben volt részünk. Gyakorlatilag az első olyan aktivitás volt, amit falun szerveztünk, és az ott megjelenő gondolatok és témák, amik már ebbe az irányba mutattak – kapcsolódás a tájhoz, a falu történetéhez, közösségéhez és sajátos ritmusához – számára is fontosak voltak. Géza ugyanakkor az utcaszínházi formák felől jön, így kitalált egy olyan projektet, ami valamilyen formában ezeket az érdeklődési szférákat ötvözte.

Ezzel a kidei táborotokkal kezdődött azoknak a projekteknek a sora, amelyeket vidéki környezetben hoztak létre?

Gy. E.: Igen, *Csomópontok, időpontok; az emlékezés vidékein*⁷ volt a címe. Szerettük volna, ha falun létre tudnánk hozni egy alkotóközpontot, egy kihelyezett teret, amelyben rendszeresen workshopokat szervezünk. Miközben a résztvevőkkel dolgoztunk, elkezdtük az első bartert is szervezni. A munka része volt az is, hogy résztvevőkként kapcsolatot alakítsunk ki a helybéliekkel, többek között tőlük beszerzett kellékeket építettünk be a folyamat során.

K. Cs.: Fontos volt a faluval való kapcsolatban, hogy hova megyünk, és milyen viszonyban vagyunk azokkal, akik ott élnek. Vagyis eleve nem egy kolonizáló attitűddel érkeztünk. A műhelymunka

⁶ Pintér Géza színész, a szabadtéri színház kutatója, a Sinum Színház társalapítója, 2016-tól a RIOTE Erasmus+ program koordinátora.

⁷ *Csomópontok, időpontok; az emlékezés vidékein*, Kide, 2014.

Streetwalker, KaravanAct, Kolozsvár, 2018. Fotó: Kerekes Emőke



mellett szerveztünk egy bartert, és természetesen az előadásra is, amit a workshop végén mutatunk be, mindenkit meghívtunk.

Projektjeitekben kapott-e külön helyet az ökológia fogalma?

Gy. E.: Ha az ökológia fogalmát most csak az ökológiai tudatosság felől közelítjük meg, akkor, ha nem is közvetlenül, de közvetett módon biztosan számolunk ezzel a kérdéssel, legalábbis abban, ahogyan a környezeti vagy építészeti elemeket felhasználjuk a munkánk során, illetve abban a mentalitásban, ahogy a workshopjaink szerveződnek. Az eszköztelenség – amellett, hogy ebbe a költségvetési tényezők is beleszólnak – másféle lehetőségeket nyújt, amiket rendszerint nem használunk ki, mert esetleg eldöntöttük, hogy csak az a színház, amibe rengeteg erőforrást beleöltünk.

K. Cs.: Tágabb értelemben véve pedig mindaz, amit említettünk, természetesen valahogy része ennek. Projektjeinkben megpróbálunk szembemenni azzal az elképzeléssel, ami a színházat és a színházcsinálást úgy értelmezi, mint elvont, a realitástól távol levő művészi tettet, amit kevés ember érthet meg igazán, emiatt egy szűk, beavatott elíthez szól. Ellenkezőleg, a színházra a mindennapok részeként tekintünk.

A jövő színháza nem létezhet úgy, hogy nem veszi figyelembe azt, ami körülötte van. Emiatt a jövő színházának, színházi embereinek, rendezőknek, a díszlet- és jelmeztervezőknek, a színészeknek és a színházigazgatóknak viszonyulni kell a klímaválság kérdéséhez, a leszakadó rétegekhez – az emberekhez. Pataréthez, a falusiakhoz, az Irisz- és Bulgária-telepekhez, a monostori proletárokhoz. A közösséghez, aminek része, a városhoz, aminek a valóságában létezik. E tekintetben számomra nagyon erős jelentőséggel bír Milo Rauék 2018-as genti kiáltványa, *A jövő városi színháza*⁸. Ez már egy olyan törekvés, ami egyértelművé teszi azt, hogy fel kell ismernünk: beágyazottságban, kapcsolatokban létezőnk. Ez azt jelenti, hogy valós felelősségünk van. Hogyan válunk fenntarthatóvá? Hogyan gazdálkodunk az erőforrásokkal, a hasznosság, a gazdaságosság jegyében? A színházunknak mennyi része ténylegesen nyitott a közösség számára? Milyen típusú élményeket nyújtunk bennük? Mit kezdünk az épületünk energiahasználatával? Nem maradhatunk annál az elvárásnál, hogy színházba kell járni, színházba pedig az jön, aki ki tudja fizetni a jegyet. Van egy Petra Hroch-tanulmány, amire akkor találtam rá, amikor a doktori dolgozatomat írtam, *Encountering the "Ecopolis": Foucault's Epimeleia Heautou and Environmental Relations*⁹ a címe. Az „ökopolisz” kifejezés ebben az írásban nem a köznyelvben és szakmai használatban meghonosodott, ökológiai szempontból fenntartható várost jelöli, amely lépéseket tesz a fenntarthatóbbá válás érdekében, hanem arra a térre vonatkozik, amelyben úgy gondolkodunk magunkról és a környezetünkről, mint amik együttesen alkotnak egy politikai teret, amelynek nemcsak az ember és az ember alakította környezet a része, hanem mindaz, amit természetnek nevezünk. Ez a cikk találkozott akkor azzal az egyre inkább körvonalazódó meggyőződéssel, hogy a színház és a színházat csináló embereknek reálisabban és konkrétan kellene kapcsolódniuk a társadalomhoz és mindahhoz, ami körülvesz bennünket. Hogy a színháznak olyanfajta ágensnek kellene lennie, ami ennek az ökopolisz szóval leírható elképzelésnek a megvalósítását hivatott segíteni. A színház nem egy sötét terem egy nagy épületben, színpaddal, nézőtérral és reflektorokkal. Hanem valami, ami kapcsolatot tart fenn másokkal, és ami folyamatosan azon dolgozik, hogy a kapcsolódásnak a lehetséges modelljeit létrehozza.

⁸ Rau, Milo – Bláske, Stefan – Heene, Steven – De Boelpeap, Nathalie: *A jövő városi színháza: Genti manifestum*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Színház 51, Budapest, 11. sz., 2018. 40–41. Elérhető: <http://szinhaz.net/2018/12/28/a-jovo-varosi-szinhaza/>, letöltés dátuma: 2023. február 7.

⁹ Hroch, Petra: *Encountering the "Ecopolis": Foucault's Epimeleia Heautou and Environmental Relations*. Elérhető: <https://riote.org/2020/02/17/encountering-the-ecopolis-foucaults-epimeleia-heautou-and-environmental-relations/>, letöltés dátuma: 2023. február 3.

Marton Orsolya

SZÍNHÁZZAL

A KLÍMAVÁLTSÁG ELLEN

Chantal Bilodeau ökológiai színháza

CHANTAL BILODEAU New Yorkban él, drámaíróként és fordítóként dolgozik, munkái a tudomány, politika, művészet, és mindenekelőtt a klímaváltozás témakörei köré szerveződnek. Az Arts & Climate Initiative (korábbi nevén: The Arctic Cycle) egyesület művészeti vezetője: színházi előadásokkal, aktivista eseményekkel, workshopokkal szeretné felhívni a figyelmet a klímaváltságra, cselekvésre ösztönözve az embereket.

Chantal Bilodeau művészi hitvallása¹:

„Québeci drámaíróként egy kisebbségi kultúrában és nyelvi környezetben nevelkedtem. Most, hogy az Egyesült Államokban élek, és angol nyelven írok, gyakran találok magam különböző utak kereszteződéseiben, nyelvek, kultúrák, társadalmi osztályok között. Emiatt természetes, hogy legtöbbször a közvetítő szerepét vállalom magamra: olyan embereket hívok meg egy-egy hosszabb beszélgetésre, akiről azt gondolom, hogy maguktól nem szólítanak meg egymást.

Szenvedélyesen szeretem a színházat arra használni, hogy a társadalmi igazságosság és a környezeti problémák kérdését a nyilvános viták témái közé emeljem. Hiszem, hogy a művészek olyan egyedi képességekkel rendelkeznek, amelyek segítségünkre lehetnek közös jövőnk formálásában. Figyelembe véve, hogy társadalmunk mennyire polarizálttá vált, azok a narratívák, amelyek ki tudnak zökkeneni a politika megosztottságából és az apokaliptikus gondolkodásból, tagadhatatlanul nélkülözhetetlenek.

Darabjaim kikezdi az örökölt drámaszerkesztési elveket, kolonialis és patriarchális

¹ Chantal Bilodeau: *Artistic Statement*. <https://www.cbilodeau.com/statement>, letöltés dátuma: 2023. február 23. (Ford.: Marton Orsolya.)

Chantal Bilodeau. Forrás: www.cbilodeau.com9



rendszereket és a bevett társadalmi nemi szerepeket. A saját magunk és a mások felé irányuló felelősségérzet közötti egyensúlyról beszélnek. Arra törekednek, hogy megértsék a veszteség jelenségét, annak minden szívszaggató megnyilvánulásával együtt – de a humor sohasem maradhat el. Végül is, a nevetés a leghatásosabb gyógyír.

És mivel a világunk többről szól, mint pusztán az emberiségről, írásaim sokszor szólítják meg azokat a csodálatos teremtményeket, akikkel a bolygónkon osztozunk, és azokat is, akik más birodalmak lakói. Érdeemes meghallgatni őket, hiszen tudásuk nem mindennapi. És sokkal több ideje laknak itt, mint mi.”

Chantal Bilodeau két drámája

Fordította Marton Orsolya²

Velem kezdődik el

Ez a darab Greta Thunberg, Katharine Hayhoe, Wangari Maathai, Alexandria Villaseñor, Naomi Klein, Rebecca Solnit, Sheila Watt-Cloutier, Alexandria Ocasio-Cortez, Christiana Figueres és számtalan olyan nő hatására született, akik értünk harcolnak.

Gondolatok erre a darabra úgy, mint egy csatakiáltásra. A cél, hogy elsöprő erő és energia lengje be a termet. Ennek érdekében használjatok annyi különböző korú, testalkatú, bőrszínű színésznőt, amennyi szükséges, és egy fokozatosan erősödő előadást építsetek fel.

MEGJEGYZÉS:

A darab során jeleztem, hogy egyszerre egy vagy több színész (kórus) beszél, de a szöveg a társulat igényeihez mérten értelmezhető és osztható szét a színészek között.

Egy nő a színpad közepén áll. A többi nő/lány az első megszólalása közben lép be vagy válik láthatóvá.

EGY HANG: Velem kezdődik el

Egy nővel

Egy nővérrrel

Egy anyával

EGY HANG: Velem kezdődik el

Egy lánnyal

Egy unokahúggal

Anyám lányával

² Marton Orsolya fordításait a szerző engedélyével közöljük. A *Velem kezdődik el* eredetije a Chantal Bilodeau és Thomas Peterson által szerkesztett, *Lighting the Way* című röviddráma-antológiában olvasható: Chantal Bilodeau – Thomas Peterson (ed.): *Lighting the Way: An Anthology of Short Plays About the Climate Crisis*. Centre for Sustainable Practice in the Arts, 2020. Az *Anyá* a szerző által az interneten közzétett, szabadon hozzáférhető, továbbgondolható és továbbfordítható, *Mother* című monológ fordítása: <https://static1.squarespace.com/static/53a78591e4b04c7d7b8debb8/t/5691c01a05f8e2070782617c/1452392474450/Mother.pdf>

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

KÓRUS: Velem kezdődik el

EGY HANG: Egy diákkal

EGY HANG: Egy tudóssal

EGY HANG: Egy rangidőssel

KÓRUS: Velem

EGY HANG: Egy politikussal

EGY HANG: Egy környezetvédővel

EGY HANG: Egy íróval

KÓRUS: Velem kezdődik el

EGY HANG: Mert lehet, hogy még fiatal vagyok

De képes vagyok odaállni a világ vezetői elé

És követelni, hogy végezzék a munkájukat

EGY HANG: Mert lehet, hogy szegény vagyok

De harcolhatok a nők jólétéért és a Föld védelméért

Együtt

EGY HANG: Mert lehet, hogy kirekesztenek

De tudást meríthetek az őshonos kultúrákból

És meggyógyíthatom a Földet

EGY HANG: Mert lehet, hogy zöldfülű vagyok

EGY HANG: Nagyravágyó

EGY HANG: Dühös

EGY HANG: Vallásos

EGY HANG: És az is lehet, hogy én én vagyok csak

EGY HANG: De épp eleget túrtem a partiarchátus hatalmát

Hogy végre lerántsam róla a leplet... és leromboljam

EGY HANG: Épp eleget néztem az alkalmatlan politikusokat

Hogy induljak a választásokon... és győzök

EGY HANG: Elegem van a kapitalizmusból

EGY HANG: A kapzsiságból

EGY HANG: A fehér felsőbbrendűségből

EGY HANG: A tagadás kultúrájából

EGY HANG: Hogy ne törődjem azokkal, akiknek érdekében áll a status quo fenntartása – és kezembe vegyem az irányítást

A hangok fokozatosan kezdjenek el erősödni.

KÓRUS: Velem kezdődik el!

EGY HANG: Mert tizennégyszer nagyobb az esélye, hogy belehalok egy természeti katasztrófába
Mint egy férfi!

EGY HANG: Mert négyszer nagyobb az esélye, hogy klímamenekült leszek
Mint egy férfi!

EGY HANG: Mert háromezreszer nagyobb az esélye, hogy egy természeti katasztrófa után bántalmaznak
Férfiak!

EGY HANG: Mert ki vagyok téve a szennyező és mérgeanyagoknak!

KÓRUS: Szüntelenül!

EGY HANG: Emberkereskedelemnek!

KÓRUS: Szüntelenül!

EGY HANG: Nyomornak, éhségnek és halálnak!

KÓRUS: Szüntelenül

A hang tovább erősödik.

KÓRUS: Velem kezdődik el!

EGY HANG: Mert hajlandó vagyok áldozatokat hozni azért, hogy csökkenjen a károsanyag-kibocsátás

KÓRUS: Igen!

EGY HANG: Mert én felelek a globális szintű élelmiszer-termelés feléért

KÓRUS: Igen!

EGY HANG: Mert hajlok arra, hogy jóváhagyjam a nemzetközi környezetvédelmi megállapodásokat

KÓRUS: Igen!

EGY HANG: Mert ezentúl nem engedem, hogy bántsanak!

KÓRUS: Nem!

EGY HANG: Ezentúl nem maradok csendben!

KÓRUS: Nem!

EGY HANG: Ezentúl nem fognak félresöpörni, elűzni és mellőzni!

KÓRUS: Nem!

Már csak egy lépés. Menjetek el a végsőig! Nők vagytok. Adjatok ki magatokból minden ezzel kapcsolatos érzelmet: reményt, dühöt, félelmet, csalódást.

EGY HANG: Velem kezdődik el! *(hangosan dobbant a „velem” szóra)*

KÓRUS: Velem kezdődik el! *(dobbantás)*

EGY HANG: Velem kezdődik el! *(dobbantás)*

KÓRUS: Velem kezdődik el! *(dobbantás)*

Ismételjétek ezt a két sort addig, amíg a legtöbb nő és férfi a közönségből csatlakozik a kórushoz. Mindent tegyetek meg ezért – intsetek nekik, menjetek oda hozzájuk, ültessetek színészeket a közönség közé stb. Amikor sikerült, ismételjétek még egyszer-kétszer, majd folytassátok a következőkkel:

EGY HANG: Én! *(dobbantás)*

KÓRUS: Én! *(dobbantás)*

EGY HANG: Én! *(dobbantás)*

KÓRUS: Én! *(dobbantás)*

EGY HANG: Én! *(dobbantás)*

KÓRUS: Én! *(dobbantás)*

Csend. Tartsd! Szünet után –

EGY HANG, *gyengéden*: Én! Velem kezdődik el!

Mert nélkülem nem menekül meg senki

A Föld sem

A színészek megölelik egymást. A közönség is érezze azt, hogy jó lenne megölelni egymást. Ha helyénvaló, öleljétek meg a nőket és lányokat a közönségből.

Anya

Egy kortalan nő

NŐ
Nézz rám
Miért nem nézel rám?

Meglepetés voltál
Senki nem várt
Senki nem számított rád
Meg sem fordult a fejemben
hogy létezhetsz
Egy nap csak úgy felbukkantál a semmiből
Egy teljesen kifejlett teremtmény
Egy kis szörnyeteg saját akaraterővel
készen arra
hogy meghódítsa a világot

Természetesen számíthattam volna rá
Rá kellett volna jönnöm
mikor kimásztál az óceánból
hogy valami történik
hogy valami elkezdődött
De az igazság az
hogy olyan véletlenszerű volt
Egy kis változás itt
egy kis változás ott
és bumm
ott teremtél hirtelen
a nagy fejeddel és a hatalmas agyaddal
büszkén arra
hogy meg tudsz állni a két kis lábadon

És ez a szép benne
Ez az igazi csoda
Hogy valahogy
Egy geológiai villanás alatt
a káosz benned rendezkedett be

Miért nem nézel rám?

És egy nap aztán megtörtént
Egy nap kitérted szárnyaidat
és kirepültél
hogy meghódítsd a világot
Tisztán emlékszem arra a napra!

Saját erődtől megrészegülve fületél
 láttál és ízletél
 Tapasztaltál és tanultál
 Feltaláltál és felfedeztél
 Rendeztél és leltározta
 Annyira mámorító volt!
 Végignézttem
 ahogy felnősz
 ártatlanul és gondtalanul
 még gondolni is képtelenül arra
 Mármint
 talán nem is változtatott volna semmin

Egymás szemébe bámultunk
 emlékszel?
 Alkonyattól virradatig és virradattól alkonyatig
 Az ölemben ringattalak és elvesztünk egymás rejtelseiben
 Ez azelőtt volt
 hogy elkezdted Anyának hívni
 Még mielőtt bármit Anyának hívhattál volna
 Én te voltam és te meg én
 Nem volt távolság
 nem volt mit áthidalni
 nem volt másság
 nem volt mit néven nevezni
 Ez volt a saját Édenkertünk
 A mi kis Paradicsomunk
 Tudod
 Talán azt a bizonyos almát mégsem egy fáról szakították
 Talán a földből vajták elő

Nézz rám
 Bárcsak rám tudnál nézni
 csak úgy
 büntudat és szégyen nélkül
 Beteg vagyok ugyan
 és sűrű fekete vér szivárog belőlem
 de nem vagyok dühös
 Ismerlek téged
 Több milliárd éven keresztül
 Hordtalak a méhemben
 Te belőlem vagy
 Te
 örökkévalóságom kicsiny darabkája
 pici csodám

SZÍNHÁZ ÉS KÖRNYEZET

Én tudom
hogy nem akarsz rosszat
hogy nem vagy hanyag
hogy nem vagy gonosz
Te törődsz velem
Te a legjobbat akarod
Te szeretsz
Igenis
Talán tökéletlenül
De szeretsz

Hagyjuk a múltat
Engedd el
És a jövő
A jövő örökre rejtve marad a sejt mélyén tekergő kettős spirálban
De a most
A most az itt van
A most mi vagyunk
Most érkezett el a mi időnk
hogy megbocsássuk ami történt
Hogy újra felfedezzük
ami elveszett
Hogy begyógyítsuk a sebeket
Itt az esély arra
hogy újra áthidaljuk a távolságot
és visszaszerezzük az Anya előtt létezett
Édenkertet

Nézz rám
Kérlek
Ha látom magam a szemedben
Tudni fogom
hogy minden rendben

Köllő Kata

IFESZT-REFLEXIÓK

Négy év kényszerszünet után ismét Interetnikai Színházi Fesztiválon (IFESZT) vehettünk részt 2022 novemberében Szatmáron, ahová Románia kisebbségi (magyar, német, zsidó és roma) színházainak vándorfesztiválja 2016 után újra visszatért. A seregszemle főszervezője ezúttal is a Harag György Társulat és a mellette működő Proscenium Alapítvány volt, ők vették fel a 2018-ban megszakadt szálat, amikor is a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház látta vendégül a rendezvényt.

„Az idei fesztivál sok szempontból első: az első pandémia utáni IFESZT, egyben az első olyan fesztiválkiadás is, amely visszatér egy korábbi helyszínére. Mindezek mellett az első olyan is, amelyet – a seregszemle megálmodója, Zsehránszky István áldásával és a főtámogatók egyetértésével – már a Magyar Színházi Szövetség (MASZÍN) kötelékében szervezhetünk. Szimbolikus erővel bír, hogy éppen városunkban indulhat újra ez a kiemelkedő jelentőségű vándorfesztivál, hiszen színházi szövetségünk létrehozásának gondolata is éppen itt, a 2016-os szatmári IFESZT-en született. Idén – négyévnyi kényszerszünet után – már e szövetség kötelékében éled újjá, hogy tagszínházaink között vándorolva folytassa útját további állomásai felé” – írja a fesztivál műsorfüzetében Bessenyei Gedő István fesztiváligazgató, a Harag György Társulat művészeti vezetője.

Ha minden jól megy tehát, és nem üt be ismét valamely világméretű akadály, lett légyen az egészség- vagy gazdaságügyi válság, akkor a MASZÍN tagszínházai – a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, a Szatmári Északi Színház Harag György Társulata, az Aradi Kamaraszínház, a nagyvárad Szigligeti Színház, a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház és a Csiki Játékszín – vállalják magukra két évente az IFESZT szervezését, amely korábban a gyergyói Figura Stúdió Színház által szervezett Kollokviummal felváltva zajlott, egyelőre azonban a Kollokvium szünetel. A hírek szerint a MASZÍN szatmári elnökségi gyűlésén megszületett a döntés: 2024-ben a temesvári színház szervezi a soron következő interetnikai fesztivált.

Az IFESZT megálmodója Zsehránszky István újságíró, lapszerkesztő volt, és szintén az ő nevéhez fűződik a Nemzetiségi Színházi Kollokvium felélesztése, amely 2001-ben az ő kezdeményezésére kapott új lendületet Gyergyószentmiklóson. Az IFESZT 2002-ben indult útjára Bukarestben, nem aratott ugyan nagy sikert, hiszen aránylag kevés hírerést kapott, de már akkor eldőlt, hogy vándorfesztivállá alakul, és két évente szervezik meg, a közbeeső években pedig a Kollokviumra kerül sor. Mindkét fesztivál főtámogatója az Etnikumközi Kapcsolatok Hivatala, amelynek akkor-tájt, 1999-ben Kisebbségügyi Hivatal volt a neve, igazgatója pedig Zsehránszky István, aki később, nyugdíjazása után főtanácsosként munkálkodott. Zsehránszky 2021 áprilisában hunyt el életének



Szigligeti Színház: Az öreg hölgy látogatása (r. Novák Eszter). Fotó: Vigh László Miklós

78. évében, még az év őszén az ő emlékére jelentette meg a nagyváradai Holnap Kulturális Egyesület a *Marad(j)unk ebben – Válogatás a bukaresti rádióban elhangzott jegyzetekből* című kötetet, amelyet a szatmári fesztiválon is bemutattak.

A két említett seregszemle folyamatos megszervezését azért is tartom fontosnak, mert ezek révén a jelen lévő szakmabeliek – gondolok itt kritikusokra, színházi szakírókra, teatrológus diákokra stb. – évente átfogó képet kaphatnak a romániai kisebbségi színházi kultúráról, arról, hogy az egyes kőszínházak vagy független társulatok hol is tartanak színházi gondolkodásmódban. Ilyen szempontból nem szerencsés persze, ha az egyes színházak ugyanazt az előadást „delegálják” mindkét fesztiválra, tapasztalatom szerint ugyanis előfordult már ilyesmi, amikor még rendszeresen szervezték mindkét seregszemlét. És hát nyomban ellent is mondok a fenti megállapításomnak, ami az átfogó képet illeti, egyrészt, mert a színházak nem mindig a legfrissebb előadásaikkal mutatkoznak meg ezeken a rendezvényeken – ez persze adott esetben tér kérdése is –, nincs ugyanis válogatás, a résztvevők maguk ajánlanak a szervezőknek előadás(oka)t, másrészt ilyen-olyan okok miatt nem mindig vesz részt minden színház, független társulat a fesztiválon. A 2022-es szatmári IFESZT-en például nem volt jelen a Kolozsvári Állami Magyar Színház, a szintén kolozsvári Váróterem Projekt független színházi társulat és a sepsiszentgyörgyi M Studio mozgásszínházi műhely sem. Az is fontos szempont, hogy ilyenkor a társulatok lehetőséget kapnak megmutatkozni más városok közönsége előtt, amire anyagi, de egyéb okok miatt is egyre ritkábban nyílik lehetőségük.

A 2022-es szatmári IFESZT programjában összesen 18 előadás szerepelt, a vendéglátókkal együtt 12 romániai magyar színtársulat, valamint a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem és a *Látó* folyóirat Havi Dráma nevű felolvasószínházi projektje vett részt, és láthattunk produkciót a két német színháztól – a nagyszebeni Radu Stanca Nemzeti Színház német tagozatától és a Temesvári



Tamás Fábíán Csanád, Galló Ernő, Kis Bora a Tompa Miklós Társulat A doktor úr című előadásában. Fotó: Ilovszky Béla

Állami Német Színházról –, a bukaresti Állami Zsidó Színházról, és a szintén bukaresti Giuvlipen független roma színtársulattól.

A november 4-én kezdődő tíznapos fesztivál nyitó előadását a nagyváradai Szigligeti Színház tartotta, *Az öreg hölgy látogatása* című Dürrenmatt-darabot Novák Eszter rendezte, a produkció a 2021/2022-es évad bemutatója volt. A hivatalos megnyitó előtt *Bartis Attila: Amikor...* címmel Bogdán Zsolt 2020-ban bemutatott önálló estjét láthattuk a Szakszervezetek Művelődési Házában, a marosvásárhelyi Spektrum Színház produkciójaként. Bogdán Zsolt nem először vállalkozik önálló estre, több pódiumműsora is volt, most azonban első ízben nyúlt prózai alkotáshoz. A Bartis Attila hat novellájából született előadásban egyszemélyes stábként szerepel a színművész, az információk szerint ugyanis szerkesztette, rendezte, a díszletet tervezte és előadja Bogdán Zsolt. A marosvásárhelyi Spektrum Színház feltehetően producerként szerepel az előadást létrehozásában, Bogdán Zsolt korábban már együttműködött ezzel a magántársulattal.

A nagyváradai *Öreg hölgy...* utolsó alkalommal került színpadra a szatmári fesztiválon. Novák Eszter rendező az előadástemetéssel kapcsolatban a szakmai beszélgetésen megemlítette, hogy reménykednek ugyan egy esetleges magyarországi vendégjátékban, de Váradon már kijátsozták az előadást, nem tartják tovább műsoron. Novák rendezői koncepciója szerint a Fábíán Enikő által megformált Claire Zachanassiant még mindig komoly érzelmek fűzik ifjúkori szerelméhez, Alfred III-hoz (Kovács Levente), vagyis nem kizárólag csak a bosszú, az önbíráskodás vezérli, amiért a férfi csúnyán elbánt vele hajdanán, hanem az is, hogy halálát „megvásárolva” végre együtt lehessen vele, még ha csak a koporsóban is. Bár Claire figurája egysíkúsága ellenére is jó szereplehetőség egy színésznőnek – a váradi színház például jutalomjátékul ajánlotta a pályakezdése negyvenedik jubileumát ünneplő Fábíán Enikőnek –, Dürrenmatt darabjában mégis a tömegé, Güllen lakóié a főszerep. Rajtuk keresztül mutatkozik meg az, hogyan válnak ki az arctalan

KRITIKA

tömegből az egyének, majd zár össze ismét a közösség, és ölti magára a kikényszerített kollektív bűnösség bélyegét. A teljes társulatot felvonultató előadásban is – némelyek több karaktert alakítanak – a tömegjelenetek, illetve az egyéni felvillanások alapján rajzolódik ki leginkább Dürrenmatt tragikus komédiája – ahogyan maga a szerző határozza meg a darab műfaját. Vannak jól és kevésbé jól sikerült jelenetek, egyéni pillanatok, ezek működőképessége leginkább attól függ, hogy milyen kulcsban dolgoznak a színészek. Mert igaz ugyan, hogy a darab groteszk példázat a társadalomról, de a néhol túlságosan elrajzolt figurák határozzák meg az összkép kialakulását.

Nem áll szándékomban részletesen kitérni minden előadásra, inkább csak szemelgetek a tíznapos fesztiválkínálatból. Itt van például a marosvásárhelyi Tompa Miklós Társulat produkciója, *A doktor úr*, Molnár Ferenc bohózatának Kellér Dezső és Zerkovitz Béla által átdolgozott „zenés-táncos szalonvígjátéka” Keresztes Attila rendezésében. Keresztes neve egyfajta védjegynek számít a vígjátékok színpadra vitelében, ez ezúttal is bebizonyosodott. Molnár ifjúkori bohózatának eleve kissé elrajzolt figurái a rendező „keze alatt” szokás szerint többszörös elrajzoltságon esnek át, de eszünkbe se jut megkérdőjelezni a létjogosultságukat, hiszen ha valahol, akkor ebben a (rendezői) világban helye van ennek. És persze a társalgási színmű tematikai alkategóriájaként besorolt darab is csak annyiban nevezhető szalonvígjátéknak, amennyiben a cselekmény egy szalonfélében zajlik. Apropó díszlet, a színpadképet is jegyző rendező fekete-fehér, letisztult – valljuk be, nem egy szalonvígjátékba illő – formavilágot képzelt el, ebben játszatja a több korszaka-

*Wagner Áron és Fincziski Andrea a Székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház Leenane szépe című előadásában.
Fotó: Ilovsky Béla*





Füst Milán: Boldogtalanok (r: Albu István), a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház előadása

kot fel- és megidéz, nagyszerű alkotótársakkal létrehozott előadást. Múlt század eleji magyar filmtörténeti szál keveredik az *Addams Family*ből ismert horrorisztikus hangulattal és fekete-fehér bohócvilággal, s mindez megspékelve egy abszolút zseniális ötlettel: az élőzenével kísért dalok mindegyikében Bokor Barna kölcsönzi az énekhangját a különböző figuráknak bravúros vokális változatossággal. Összegezve: kiváló csapatmunka, remek szereposztás, nagyszerű színészi játék jellemzi a Tompa Miklós Társulat előadását.

Martin McDonagh *Leenane szépe* című kamaradarabja anya és lánya gyűlölettel terhes, fojtogató, tragédiába torkolló történetét tárja elénk, amely azért rendelkezik némi fekete humorral. A darabot a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színházban állította színpadra Barabás Árpád. Mag és Maureen összezárva, szinte egymáshoz láncolva élnek egy eldugott kis írországi településen, Leenane-ban, kölcsönösen keserítik egymás életét. Bár McDonagh tipikusan írországi történetet mesél el, az mégis könnyen vonatkoztatható a hazai viszonyokra, hiszen az elszigeteltség, a kilátástalanság, illetve az ezekből fakadó egymásrautaltság az itteni zárt közösségek életéhez is hozzátartozik. Leenane tetszés szerint behelyettesíthető bármelyik erdélyi település nevével, ismerős számunkra ez a fajta kilátástalanság, ezért is működik Barabás Árpád rendezése. No, meg azért is, mert olyan teret, illetve színészi játéktípust rendel hozzá, ami lefejt a történetről az ír jellegzetességeket, és marad maga a csupasz fekete komédia, ahogyan a szerző nevezi a darabját.

A Csíki Játékszín is egy Barabás Árpád-rendezéssel volt jelen a fesztiválon. Tracy Letts amerikai színész, dráma- és forgatókönyvíró neve nem igazán ismerős tájainkon, magyarországi színpadokon leginkább a 2007-ben írt fekete komédiája, az *Augusztus Oklahomában* (amelyből 2013-ban film is készült), és a 2017-ben született, *A jegyzőkönyv* című darabja szerepel. Ez utóbbit vitte színre Barabás Árpád a csíkszeredai társulatnál, a bemutató 2022 októberében volt. Mindkét rendezést ugyanazon a napon láthattuk az IFESZT-en. Nyilván ebben az esetben

sem kerülhető meg a „vajon mi motiválta a színész-rendező a darabválasztáskor”-kérdés, Letts darabjának története ugyanis egy amerikai kisváros önkormányzati gyűlését helyezi előtérbe, annak sajátos napirendi pontjaira, illetve a képviselő-testület előző ülésének hiányzó jegyzőkönyvére fókuszálva, amelyről később kiderül, hogy mégsem hiányzik... Jó ideig „csak” annyit látunk, hogy nincs igazán nagy különbség egy amerikai, illetve egy akármilyen, mondjuk székelyföldi kisváros képviselő-testülete között: ugyanúgy működik a „rendszer”, ugyanúgy ütköznek az érdekszférák, és ugyanúgy érvényesül a kéz kezét mos elv. A lassan csordogáló történet a városka hagyományőrző fesztiváljának az ismételt megszervezésénél vesz drámai fordulatot, hiszen, mint kiderül, tömény történelemhamisításra épül ez a fajta „brandépítés”, az igazságot nyilvánosságra hozó képviselőt pedig természetesen gyorsan ki kell zárni a testületből. Bár igyekeztem mindezeket a szempontokat figyelembe venni, de további pozitívumot nem tudnék a Csiki Játékszín előadásához társítani, ha csak azt nem, hogy a rendező odafigyelt arra, hogy a színészek által megformált karakterek ne legyenek visszatetsző módon elrajzolva.

Az IFESZT-et szervező színház egy 2021-es bemutatóval, a Sardar Tagirovsky rendezte *Csongor és Tündével* vett részt a fesztiválon. A bemutató óta szerettem volna látni ezt az előadást, mert nagyon kíváncsi voltam Tagirovsky rendezői elképzelésére, de valahogy mindig elkerültük egymást, hálás vagyok tehát a Harag György Társulat vezetőségének, hogy e mellett a produkció mellett döntött. Köztudott, hogy Vörösmarty Mihály drámai költeménye, akárcsak másik két „nemzeti drámánk”, nagy kihívás minden rendező számára. Sardar Tagirovsky sikeresen megbirkózik ezzel „az élet értelmét, célját kutató nagy filozofikus művel”, és Kupás Anna díszlet- és jelmeztervezővel együtt olyan mágikus világot teremt a színpadon, amely ugyan magán hordozza a romantika jegyeit, mégis minden pillanatában a máról és a mához szól. Tanúja ennek az időnként csodás elemeket, olykor pedig nagyon is földi dolgokat megjelenítő előadásnak maga a szerző, Vörösmarty Mihály, és annak „reménytelen szerelme”, Perczel Adél (Etelka) is, az ő néma jelenlétük „foglalja keretbe” mindvégig a több mint négyórás előadást, amelynek, hosszúsága ellenére minden perce részletekbe menően kidolgozott mind látványban, mind színészi játékban. A produkció másik erőssége a mélyreható szövegértelmezés – manapság sajnos ritkaságnak számít –, ami nagy segítséget nyújt ennek a romantikus költői vízióknak az alaposabb megértéséhez. Erős színészi jelenlét jellemző az előadásra, különösképpen örültem Moldován Blanka Mirigyének, végre nem vén, gonoszkodó anyót látunk, hanem életerős, tudatos, okos nőt, aki céljai eléréséhez beveti teljes „boszorkányfegyverzetét”. De minden karakterre általában jellemző egyfajta sajátos, nem megszokott jegy, ezért is különleges a szatmári *Csongor és Tünde*.

A boldogságkeresés „fordítottját” is láttuk az IFESZT-en, Füst Milán *Boldogtalanok* című darabját Albu István vitte színre a gyergyói Figura Stúdió Színház társulatával. Albu és a dramaturgi munkát jegyző Keresztes Franciska változata szerint Húber Vilmos nem papi nyomdász, hanem gyártásvezető, a szerelmi háromszöghöz tartozó két nő – Róza és Vilma – pedig televíziós munkatárs. Ez a változtatás minden valószínűség szerint a rendezői koncepció miatt történt, a gyergyói *Boldogtalanok* ugyanis hangsúlyosan használ filmes eszközöket, az előadás alatt mindvégig jelen van három operatőr, a kifésztett filmvászon pedig gyakorlatilag a díszlet egyik fő eleme. Így utólag rekonstruálva magamban Albu István rendezését, felmerült bennem a következő értelmezés is: Húber Vilmos – kihasználva gyártásvezetői pozícióját – tulajdonképpen dokumentálja saját életét, bizonyos hozzá kapcsolódó személyeket, illetve történetstörédekeket jobban, részletekbe menően, másokat kevésbé kiemelve, attól függően, hogy épp milyen hangulata van. Nyilván önkényes értelmezés ez a részemről, a tény az, hogy érdekes előadás született, néhány jó színészi alakítással, fekete-fehér árnyalatban.

Még két produkcióról szeretnék szólni, az egyik a Temesvári Állami Német Színház *Emberék. Eladók*, a másik pedig a bukaresti Giuvlipen roma társulat *Városi test* című előadása. A német színháznak a Carmen Lidia Vidu által írt és rendezett produkcióját dokumentum-színházként

nevezi meg a műsorfüzet (bár gyanítom, hogy ez fordítói hiba, és valójában dokumentarista színház akar lenni), amelyből leginkább a dokumentumrész hangsúlyos, kevésbé a színházi, ez utóbbi csupán abban érhető tetten, hogy bizonyos szövegrészeket színészek mondanak el egy kamera előtt. A rendező több mint két éven át dokumentálódott a tematikát illetően: 1969 és 1989 között Románia mintegy 225 ezer szász, illetve sváb származású állampolgárát „adta el” az akkori Német Szövetségi Köztársaságnak, kvázi hivatalosan, a két ország között kötött titkos paktum alapján. Ennek a különös emberkereskedelemnek „köszönhetően” tett szert a Nicolae Ceaușescu által vezetett Románia mintegy négy milliárd dollárra, derül ki a kutatásokból. A látottak alapján multimédiás eszközökkel készült dokumentarista produkciónak, vagy inkább, ha egyáltalán van ilyen műfaj, „élő szereplős” dokumentumfilmnek nevezném az *Emberek. Eladók*-at. Ez persze nem meglepő, hiszen aki ismeri Carmen Lidia Vidu nevét, az tudja, hogy a filmrendezőként is tevékenykedő alkotó az elmúlt években kizárólag ilyen jellegű alkotásokat hozott létre a *Romániai napló*-sorozatban (*Jurnal de România*), amelynek mindegyike egy-egy városhoz kötődik. Eddig öt rész született meg, a projekt első állomása Sepsiszentgyörgy volt (2016), majd következett Konstanca (2017), Temesvár (2018), Bukarest (2020), és Bákó (2021). A *Napló*-sorozathoz képest az *Emberek. Eladók* már csak a tematikájánál fogva is érthető módon hangsúlyosabban támaszkodik inkább a filmes, mint a színházi eszközökre, hiszen itt nem a színészek vallanak magukról, családjukról, városukról, színházról, társadalmi problémákról stb., hanem történelmi események hiteles tanúit, illetve a témát kutató személyeket szólaltat meg a rendező, részleteket vág be korabeli híradókból, ettől érezzük tehát úgy, hogy inkább dokumentumfilmet látunk, mint színházi előadást. Nevezzük, aminek akarjuk, a lényeg az, hogy fontos információk, vallomások hangzanak el, és olyan részleteket tár fel a témával kapcsolatban, amelyekhez az átlagembernek eddig nem igazán volt hozzáférése.

Mihaela Drăgan és Zita Moldovan a *Városi test* című előadásban. Forrás: giuvlipen.com



KRITIKA

A bukaresti Giuvlipen roma társulat ezúttal is olyan előadást hozott a fesztiválra, amely a roma nők problémáival-helyzetével foglalkozik, a *Városi test* (Corp urban) című produkció négy roma nő történetét meséli el fikcionalizált formában. Az alapítók – Mihaela Drăgan és Zita Moldovan – bevallottan feminista roma színházi társulatként határozzák meg magukat, nem csoda tehát, hogy minden előadásukra jellemző egyfajta aktivizmus. Mindig örülök, amikor találkozhatok a társulat valamelyik előadásával, egyrészt, mert láthatom a szakmai fejlődésüket, másrészt pedig mindannyiszor új és új témát dolgoznak fel, szövegeik pedig minden esetben dokumentarista jellegűek. A *Városi test* szövegkönyve is részben egyéni történetek, részben pedig statisztikák és sajtóanyagok alapján született meg, ezt formálták monológokká a rendezővel, Catinca Drăgănescuval együtt. A Mihaela Drăgan és Zita Moldovan által előadott történetekhez Ardeja Fraga komponált zenét, és ő maga játssza-éneklie el, olykor a szereplőkkel együtt. És hogy miről szólnak ezek a történetek? Szülésről, anyaságról, prostitúcióról, családon belüli erőszakról a diszkriminatív bánásmód, a rasszizmus és a stigmatizáció tükrében.

Tartalmas időt töltöttünk Szatmáron, szinte minden napra jutott egy-egy könyvbemutató, naponta volt szakmai beszélgetés. Jó volt találkozni különböző társulatokkal, beszélgetni, érdeklődni terveikről, meginni egy pohár bort rég nem látott kollégákkal, ismerősökkel. Dicséretet érdemel a Harag György Társulat kis létszámú stábjá, amely gigászi feladatot oldott meg, hiszen olajozottan működő, zökkenőktől mentes tíznapos fesztivált sikerült megszerveznie.

Turbuly Lilla

IDENTITÁS-KERINGŐ

Magyarosaurus Dacus. Szigligeti Színház, Nagyvárad

Nopcsa Ferenc (1877–1933) élete kalandregénybe illik, vagy akár színes, szélesvásznú filmre kívánczok. A báró azon kevesek közé tartozott, akik sok életet képesek egyetlenbe sűríteni. Gyerekkori élményének hatására fordult a paleontológia felé, amelyben komoly tudományos eredményeket ért el, járta a világot, felfedezte Albániát, ahol legszívesebben királlyá koronáztatta volna magát, de kémkedett, és eltérített repülőgépet is. Ellentmondásos személyiség volt, jó és rossz kevercse, aki tragikus pontot tett gazdag életére.

Gianina Cărbunariu rendező és Boros Kinga dramaturg olyan drámaalapanyagot látott meg benne, amely képes kiindulópontként szolgálni egy, a közép-kelet-európai térség múltjáról és jelenéről gondolkodó előadáshoz. A bemutatót nagy várakozás előzte meg, a szakmabeliek sokat emlegették korábbi, emlékezetes közös munkájukat, a marosvásárhelyi Yorick Stúdióban dokumentarista módszerekkel létrehozott *20/20-at* (2009), amely a Fekete Március néven ismert, 1990-ben zajlott marosvásárhelyi etnikai összecsapásokat dolgozta fel. A nagy várakozások mindig veszélyesek, ráadásul az alkotók most egy jóval régebbi korszakhoz nyúltak, amely bizonyos szempontból biztonságosabb terep, hiszen nem fenyeget azzal, hogy a még élő kortársak szubjektív ítélőszéke elé kell állni. De az előadás nem okozott csalódást: egy rendhagyó, színes, inspiratív este élményével távozhattunk, amely nem a jófésűtségével és a lekerekítettségével, hanem éppen a maga érdes frissességével nyeri meg az ilyenfajta színházra nyitott nézőt.

A Gianina Cărbunariuval készült interjúból¹ is tudható, hogy a rendező bevett módszere szerint most sem kész szöveggönyvvel álltak neki a próbafolyamatnak. A színészeket is arra biztatták, hogy ássák bele magukat Nopcsa életrajzába, az újságcikkekbe, egyéb kutatási anyagokba, így a hagyományos színészi munkán túl is váljanak az előadás alakítóivá. A dramaturgiai alapötlet az, hogy ezt az egy emberben megférő sokféle életet, Nopcsa különböző arcait más és más színész játssza. Más a paleontológust, az albán szálat, az antiszemitát, a társa felett uralkodó szerelmi partnert. Ez a megközelítés eleve elveti a linearitást, hiszen a személyiségen belül egyszerre, horizontálisan létező irányokat jeleníti meg. Ehhez kapcsolódó döntés az is, hogy a haláláról szóló rész valahová az előadás közepére kerül, kiküszöbölve azt, hogy a tragikus zárlat a fókuszról másfelé terelje a néző figyelmét.

Mert ez a fókuszpont inkább az, hogy Nopcsa személye képes a mi ellentmondásokkal, belharcokkal teli közép-kelet-európai sokféleségünk metaforájaként működni. Identitásában ugyanis

¹ <https://www.szigligeti.ro/hirek/szigligetatarsulat/1031>

KRITIKA

ötöződik a magyar a románnal, az Osztrák–Magyar Monarchia gyermeke az albánnal, a Kelet a Nyugattal, a tudós a nyáját legeltető pásztorral. Kicsit úgy, mint a József Attila-versben: „Árpád és Zalán, Werbóczi és Dózsa – / török, tatár, tót, román kavarog / e szívben” (A Dunánál). E személyiségrétegek gyakran kerülnek konfliktusba egymással, nem képesek a hosszú távú, békés egymás mellett élésre, mindez pedig elvezethet a mások és önmagunk ellen forduló agresszióhoz.

A szerkezetről még annyit, hogy Nopcsa különböző arcait különálló jelenetekben mutatják meg, azonban mielőtt ide eljutunk, kapunk egy in medias res kezdést, amely a nagypapa, Nopcsa Elek színházi intendáns visszaéléseit idézi meg. Ez az alkotók számára különösen fontos színházi botrány, korabeli metoo-ügy, amelyhez a társulat színésznői bizonyára könnyen tudtak kapcsolódni, mégis kissé leválik az előadás egészéről. Az utána következő jelenet családi „fotója” azonban rögtön képbe helyezi a nézőt, hiszen jól követhető, kompakt és humoros összefoglalót mutat a Nopcsa családról, és végig biztos kapaszkodóként szolgál.

Mindezt minden görcsös igyekezettől mentesen, játékosan látatják. Irina Moscu jelmezei harsogóan színesek. Tiritarka harisnyák és színes felsők a bakfisnak öltöztetett színésznőkön (Tasnádi-Sáhy Noémi derekára kötve felismerem az előző heti MAFESZT szivárványszínű logójával ellátott ajándékpulóvert), fényes tréningalsók, mintás felsők a férfiakon. Vibrál tőlük a színpad. Irina Moscu jegyzi a díszletet is. Kevés, de látványos díszletelemmel (dinoszaurusz, dzsungelmintás színházi függöny) teremt erős látványvilágot, amelyet a világítás is megsegít. Meghatározó színek a zöld és a liláskék. Ehhez a látványvilághoz maradéktalanul passzol a Dimény Levente által tervezett színpadi mozgás, legyen szó friss és lendületes táncbetétekről, vagy az őslények mozgásának imitálásáról.

A sokszereplős játékban van, akinek hangsúlyosabb, és van, akinek kisebb szerep jut. Ebben az esetben ez valószínűleg nagyobb mértékben múlott azon, hogy ki mennyire tudott nem „csak”

Csatlós Lóránt és Hunyadi István a Magyarosaurus Dacus című előadásban. Fotó: Vigh László Miklós





Az előtérben Scurtu Dávid a *Magyarosaurus Dacus* című előadásban. Fotó: Vigh László Miklós

interpretáló, hanem alakító módon is bekapcsolódni a próbafolyamatba. Biztosan az utóbbiak közé tartozik Trabalka Cecília, aki egyben az előadás zeneszerzője és zenésze is, miközben például az „albánjával” sokszor ridegen, hierarchikusan viselkedő szerelmes Nopcsát is játssza. Erőtéljes Tóth Tünde jelenléte, azért is, mert neki talán a legvitathatóbb szelet jutott Nopcsából: az antiszemita. Erre színészként reflektál is. Szintén meghatározó jelenléttel bír Tasnádi-Sáhy Noémi és Fodor Réka, a zenészként is jelen lévő Dimény Levente és Szotyori József, valamint Hunyadi István. De igazságtalan lenne bárkit is kihagyni, hiszen mindenkinek vannak emlékezetes percei, a lényeg pedig a társulati összjáték, ahogyan a társulat legfiatalabb, középgenerációs és idősebb tagjai együtt rezdülve, egymásra figyelve vesznek részt ebben a számukra is minden bizonnyal szokatlan játékban.

A közelmúltban Temesváron egy, a nagyváradi színház történetét fontos előadásokon keresztül feldolgozó tanulmánykötet bemutatóján² jártam. Hogy egy előadás mennyire lesz meghatározó egy színház életében, azt az idő dönti el. Az azonban komoly vállalás, hogy a nagyváradiak az „operettszínház” évtizedeket meghatározó bélyege ellen az utóbbi években folyamatosan és fokozatosan építkeznek, és ebben a kortárs színházat előtérbe helyező folyamatban a *Magyarosaurus Dacus* fontos lépésnek számít.

Magyarosaurus Dacus. Nagyváradi Szigligeti Színház, Szigligeti Társulat. A bemutató időpontja: 2023. február 3. Írta és rendezte: Ganina Cărbunariu. Dramaturg és fordító: Boros Kinga. Díszlet- és jelmeztervező: Irina Moscu. Video és lighting design: Cristian Niculescu. Zene: Trabalka Cecília. Nopcsa's Band: Dimény Levente, Szotyori József, Trabalka Cecília. Rap: Szotyori József. Színpadi mozgás: Dimény Levente. Ügyelő: Vajda Bogi. Játsszák: Csatlós Lóránt, Dimény Levente, Fodor Réka, Firtos Edit, Gajai Ágnes, Hunyadi István, Kocsis Gyula, Kovács Enikő, Scurtu Dávid, Szabó Eduárd, Szotyori József, Tasnádi-Sáhy Noémi, Tóth Tünde, Tőtös Ádám, Trabalka Cecília.

² Boros Kinga, Jákfalvi Magdolna, Kékési Kun Árpád (szerk.): *Nagyváradi magyar színház történet 1950–1990. Philther-elemzések.* Erdélyi Múzeum-Egyesület – UArtPress, Kolozsvár – Marosvásárhely, 2022.

Beretvás Gábor

PASSZÍV REZONANCIA

Beszámoló a 8. Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztiválról

Ha kolozsvári színházi kultúráról beszélünk, akkor nemcsak arra gondolhatunk, hogy a magyar színháztörténet kőszínházi kezdetei ehhez a városhoz kapcsolódnak, hanem arra is, hogy mennyire színes a mai Kolozsvár magyar vonatkozású színházi intézményeinek a palettája. A Kolozsvári Állami Magyar Színházzal egyazon épületen osztozó Kolozsvári Magyar Opera, a ZIZ-ben játszó függetlenek, a Puck Bábszínház magyar tagozata vagy a BBTE egyetemi szintű színészképzése mellett az elmúlt tizenöt évben felkerült az Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál is a csoportképre, és a város kulturális életének egyik meghatározó eseményévé vált. Még akkor is, ha nem minden évben váltotta be maradéktalanul a hozzá fűzött reményeket.

Természetesen román színházi intézmények előadásait is látogathatjuk Kolozsváron. A függetlenek közül legismertebb a Reactor csapata, a kőszínház pedig ebben az esetben is egyazon épületen osztozik az operával. A Nemzeti (a Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca), a magyar társulathoz hasonlóan, szintén szervez nemzetközi találkozót – Întâlnirile Internaționale de la Cluj –, de ezek a minden év őszén megtartott találkozók alig pár naposak, és nemzetköziség ide vagy oda, elsősorban mégiscsak a romániai szcénára fókuszálnak. (Az Interferenciák a KÁMSZ rendezvényeként nagyobb szabású eseményként tekint magára – legutóbb, 2022-ben például november 17-től 27-ig tartott.)

Az Interferenciák fesztivál, legalábbis a PR-anyagok szerint, nagyban igyekszik hozzájárulni egy XXI. századi, többnyelvű, kulturálisan nyitott város arculatának megrajzolásához. Eközben Kolozsvár a színházon kívül egyéb művészeti ágak révén is igyekszik becsatlakozni Európa élvonalába. A Transilvania International Film Festival (a TIFF), a Jazz in the Park, az Untold, vagy kicsit távolabbról az Electric Castle csak néhány rendezvény azok közül, amelyek Kolozsvárt felteszik a nemzetközi kulturális események térképére, és amelyekhez az Interferenciákat esetleg viszonyítani tudjuk.

Az Interferenciák versenytársait úgy is megtalálhatjuk, ha Kolozsvárról kilépve, Erdély tágabb közegében közelítünk rá egyéb színházi eseményekre. A legnagyobb múltú, sokrétű nemzetközi színházfesztiválnak a régióban egy nagyszabású rendezvény számít (román neve: Festivalul Internațional de Teatru Sibiu, rövidítése: FITS), melynek idén nyáron a 30. kiadására kerül sor.

A romániai magyar színházak közül a temesvári honosított meg ugyancsak évente sorra kerülő, eurorégiósnek nevezett színházi találkozót: a TESZT-et idén májusban a 15. alkalommal rendezik meg.



Prométheusz'22. Fotó: Bíró István

Továbbá kiemelendő a Reflex Fesztivál is, melyet megközelítőleg háromévente szervez meg a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház csapata. A magyar nyelvterület legkeletibb nemzetközi színházi találkozója a világjárvány miatt néhány év kihagyással, 2023-ben érkezett el az ötödik kiadásához. (Idén három modulban, márciusban, májusban és októberben kerül sor a fesztivál rendezvényeire.)

Az Interferenciák, melyet 2007 óta szervez meg a Kolozsvári Állami Magyar Színház, így módon is beilleszthető tehát egy képbe. Ezt a fesztivált mellesleg 2010 óta mindegyik páros évben, késő ősszel tartották meg, így novemberben a nyolcadik kiadására került sor – igaz, 2020-ban a fesztivál, a pandémia miatt, csupán az online térben jelentkezett.

Amikor az Interferenciákat a TESZT-tel hasonlítják össze, azt emelik ki általában, hogy a TESZT nagyobb skálán mozog, ami az alternatív műfajokat illeti, például az utcaszínházi előadások vagy az egyszemélyes performansz is nem egy alkalommal jelen voltak a repertoárján. A TESZT ugyanakkor nem lép túl a közép-kelet-európai, illetve balkáni régióján, míg Kolozsvárra szokásosan még Távol-Keletről is érkeznek vendégek: a dél-koreai előadónőt, Jaram Lee-t a fesztivál törzsközönsége legutóbb például már jó ismerőseként üdvözölte.

A visszahívás szokása persze nem egyedi jelenség, a temesvári találkozón is van számos visszatérő előadó, például a bolgár Ivo Dimcsev már többször lépett fel ott koncertelőadással. Ugyanígy a Reflexnek is vannak visszatérő vendégei, itt elsőként a szlovén Tomi Janežič előadásait említeném. (A sepsiszentgyörgyi Reflexszel való összehasonlításkor még a „nagyagyúk” számát szokták összevetni: idén például újrázik a Reflexen a német Rimini Protokoll is. 2018-ban hasonló szenzáció volt az Interferenciákon Milo Rau egyik előadásának meghívása.)

Az Interferenciákon a kísérőrendezvények között is megtaláljuk néhány visszatérő alkotó munkáit. Akik színházi rendezvényen képzőművészeti kiállításra volnának kíváncsiak, ezúttal is elmerülhettek a csíkszeredai Részegh Botond festményeinek a szemlélésében, a dzsessz

KRITIKA

kedvelők pedig idén is meghallgathatták a román származású, New Yorkban élő zongoristát, Lucian Bant. A délelőtti szakmai beszélgetéseken ismét a fesztivál igazgatója, Tompa Gábor és a KÁMSZ művészeti igazgatója, Visky András beszélgettek tapintatosan a vendégtársulatokkal, ahogy tették ezt a korábbi években is.

A programot általában könyvbemutatók is színesítik. A fesztivál ezen kiadásán sor került a *Színházról színházig – 36 interjú Tompa Gáborral* című gyűjteményes kötet, illetve Visky András friss önéletrajzi regénye, a *Kitelepítés* bemutatására. Több román és angol nyelvű színházi könyvet is bemutatottak, a könyvstandon pedig többnyire román nyelvű kiadványokat lehetett megvásárolni.

Ami még érdekes lehetett a magyar közönségnek, az a „*Ha a játék valósággá változik*” című, Harag Györgyről készült dokumentumfilm, Dala István rendezésében. Illetve kiemelendő egy másik fontos kezdeményezés: a román színház multimédia-szótára – *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc* –, amit Cristina Modreanu vezetésével készít több színháztudós, diákjaikkal együtt. A kutatás, amely romániai magyar alkotókra is kiterjed, a magyarországi Philther-projekt-hez hasonlóan kiemelkedő huszadi századi színházi alkotások portfólióját próbálja megalkotni.

Az Interferenciák legutóbbi kiadását, első ránézésre, mintha kisebb költségvetésből rendezték volna meg, mint az előzőeket. A színházjegyek ára borsosnak tűnt a nézőknek, és a meghívott előadások többnyire kis szereplőgárdával rendelkeztek. Bár a szervezők mindegyik alkalommal megmutatják egy-egy saját előadásukat is, a 2022-es fesztivál műsorába illesztve, a szokásoktól eltérően, a nézők több, öt hazai, azaz a Kolozsvári Állami Magyar Színház által létrehozott előadást tekinthettek meg.

Mérvadónak tűnik, hogy a döntnökök a klasszikusok feldolgozásait igyekeztek a fesztivál műsorába bevonni. Jelzem, a kolozsvári színház saját repertoárja is így épül fel. A nyitóelőadás, Shakespeare *Hamletje*, illetve a kolozsvári blokk keretében is értelmezhető *Prométheusz*'22, amely egy Aiszkhülosz-adaptáció, arra engedhet következtetni, hogy az előadások rendezője, Tompa Gábor, aki a fesztivál védnöke is egyben, a klasszikusoknál keresi a választ a világ mostani állapotának a kérdéseire. Ugyanígy a színházban vendégrendezőként állandósult Andrei Șerban egy Szophoklész-átíratot, Robert Icke *Oidipuszát* rendezte meg a KÁMSZ-ban, ez az előadás is szerepelt a fesztivál repertoárján – ahogy a szintén sokadjára visszatérő Silviu Purcărete *Macbettje* is.

Egyedül az *Ifjú barbárok* tér el ettől a szabálytól, amelynek a szöveggönyvét a kolozsvári bemutatóra készítette ifj. Vidnyánszky Attila, aki a rendező is egyben, valamint alkotótársa, Vecsei H. Miklós. (Az előadást bővebben elemzem a *Játéktér* 2022/3-as lapszámában.)

Vecsei H. Miklóssal más minőségben ugyan, de találkozunk Tompa *Hamletjében* is: ő játssza, meghívott vendégként, a főszerepet. A darab egyébiránt nem áll távol Tompa Gábor rendezőtől, aki negyedik alkalommal nyúl ehhez a klasszikushoz. Vecsei H. színészként való alkalmazása új színfolttal gazdagítja a kolozsvári színházat, bár én hiszek abban, hogy Erdélyben, akár a kolozsvári társulatban is akad olyan színész, aki erre a szerepre alkalmas lehetne. Ám mi tagadás, a fesztivál-előadáson valamelyest látszott, hogy Vecsei H. *Hamletje* egy másik, a többiekétől eltérő színésziskola eredménye, még akkor is, ha játéka engem most nem egészen győzött meg.

Az előadásban felfedezhető az újító szándék. Rosencrantz és Guildenstern női szerepek lettek, incselkednek is Hamlettel. Gertrud futópadon joggingol. A bajvívásból ketrecharc lesz, mely Hamlet és Laertes küzdelmének adhatna egy vérszagúbb löketet, ám sajnos, ez volt az egyik legkevésbé sikerült, a leginkább mímelt-szagú jelenet. Van tehát megújulásra törekvő igyekezet, csak ez mind benne ragad egy mára már ódivatúvá vált színházi nyelvben.

A profán díszlet ezzel áll összhangban. Egyszerre ad teret a Gutenberg-galaxis végét is szimbolizáló könyvespolc kisöprés-jelenetének, a színházi szeánsznak, melyet átírtak egy kissé, vagy a piros-fehér szalaggal elkerített veszélyzóna/védett terület képeinek. Nem mintha ki lehetne

sajátítani egy ilyen jelképet, de a magyarországi SZFE-ügy tükrében nyilván van egy ilyen aktuális olvasata is ennek a díszletelemnek.

A rendező vetítőfalként használja a hátteret, és ez az eljárás szakértői támogatással még akár jól is működhetne. Emlékezetes, ahogyan hatalmas kivetített koponyák színesítik a képet, bár ezzel is a pusztán vizuális élmény lett megint csak növelve. A nyitóelőadás, mindent egybevetve, kissé mintha úgy fogalmazta volna meg a fesztivál alaphangulatát, hogy az megreked a „valami búzlik” mottónál.

Andrei Şerban *Oidipusza* is erre az érzetre épített nálam. A nem titkoltan egy amerikai választási tömeggyűlés átélését célzó Icke-adaptáció előzenével támogatja meg az előadást, bár igaz, a zenészek nagyrészt takarásból nyomják a rock-klasszikusokból álló repertoárt. Szűcs Ervin, aki mellesleg a *Hamlet* Claudiusa és az *Iffjú barbárok* Kodálya, ebben az Szophoklész-átiratban az általam látott szereposztásban a címszereplőt játssza. A három lehetőség közül a színész mintha a Şerban-rendezésben, a kezdetben energikus politikus közszerelő alakjában találta meg leginkább a figuráját.

Icke 2018-as *Oidipusza* modern társadalomkritikai színeket mutat. Şerban rendezésében pedig az aktualizáltság és a hangsúlyok egyértelműsíteni igyekeznek az ókori drámába burkolt, ugyanakkor jelenkorba átültetett történet ideológiai sorvezetőként való alkalmazását. Külön hangsúlyt kap a bevándorlás, a pedofília, és persze az ókori dráma örvén a vérfertőző viszony is. A színpadi díszlet igazából nem ötletelen. Kiemelendő az abúzus-jelenet dódzsója, és a pulzáló képernyőktől hemzseggő választási színhely. Egy dolog nagyon zavaró: az, hogy az irodai környezetben a plexifalak mögött a színészek beszéde sokszor nehezen érthető.

A nézők bevonására, megénekeltetésére tett próbálkozás erős antrét teremtett a főszereplőknek. A zene alapjában véve jól működött. Bár az, hogy a számok élőben mentek, akkorát nem dobott a színrevitel, mivel az előadásban nem volt különösebben szükség rá, hogy meg is mutassák a zenészeket. Előbukkanásukkal a koncert-feeling erősödött, és leleplezésük a kart megmutató gesztusként működött. Ami ennek az előadásnak is inkább ártott, mint használt, hogy a vetítéseket nem szakember állította össze. A nagyban kivetített videóbetétek a világban nyitott szemmel járó, de a ma vizuális kultúráját már nehezen befogadó alkotó látásmódját tükrözték.

Az Interferenciák az eddig említetteken felül is erős kolozsvári vonatkozásokkal bírt. Tompa Gábor rendezése, *A székek* a Luxemburgi Nemzeti Színház vendégelőadásaként érkezett a fesztiválra. A francia nyelven zajló stúdióelőadás Patrick Le Mauff és a román Oana Pellea kettősén alapult. És bár az előadás szintén kínált némi aktuálpolitikai-társadalomkritikai olvasatot, nem ebben állt a legfőbb ereje. Ionescónak és az abszurd köntösének köszönhetően a két színész dinamikáján, egymásra hangoltságán volt a hangsúly, illetve azon, ahogy eljátszották a színpadon nem jelenlévő karaktereket. A legmaradandóbb mégis a díszletért és a jelmezekért felelős Dragoş Buhagiar munkája volt. A körszerű alaprajzú díszletből számos ajtó nyílott, ezeket ki is használta a két szereplő. A padlózat és a mennyezet szinte tükörképei voltak egymásnak. Illetve a plafonról lógó Thonet-székek szimbolizálták a fordított világlátást. A díszlet hangulata, bevilágítása tetszett, de inkább a kivitelezés, mint maga az ötlet.

Tudott módon Ionesco nem áll távol a fesztivál- és színházigazgató ízlésvilágától, ezért sem meglepő, hogy a Kolozsvári Állami Színház produkciója, a *Macbett* szintén e meghatározó színpadi szerző írását vette alapul. A társulatot Silviu Purcărete instruíta, a díszletet Helmut Stürmer tervezte. Grandiózusabb kereteket kell elképzelni, mint a *A székek* esetében. Ez a nagyszínpadi előadás is beleillik a fesztivál fősodrába, jelesül abba, hogy nagyrészt a klasszikusokhoz nyúlnak vissza. Itt ráadásul úgy, hogy Shakespeare Ionesco-féle interpretálása Purcărete rendezésében szintén beilleszthető a társadalomkritikai megfogalmazások sorába.

Ezért is hatott üdítően Nagy József/Josef Nadj *Ommája*, amelyet a két Ionesco közé ékeltek be. Semmi díszlet. Semmi hivalkodó fény. Nyolc afrikai, fekete öltönyös táncos, akik összehan-

KRITIKA

golt koreográfiával a mozgás ősi gyökereihez, egységgé formáló erejéhez térnek vissza, és az egyéni kifejezés utáni vágyuk engednek teret. A cím, *Omma* (ógörögül: szem) magába foglalja a látni és láttatni fogalmát. Már csak azért is volt fényhozóan üdítő az *Omma*, mert a fesztivál előadásaitól nagyban elkülönülő nyelven szólalt meg, mozgásban foglalva egybe az ősit és a modernt. Nagy József rendezése felszabadító módon közvetített mélységeket. Jó arányérzékkel, szándékoltan és felszabadítóan kelt derűtséget, mikor a nonverbális előadásban elhangzik magyarul, de kis akcentussal a szó: fekete. A humor melleleg végigkíséri ezt a nem egészen egy órát. A táncosok vitalitása pedig nyilván lenyűgöző is egyben. Születnek olykor mozgásszínházi előadások Erdélyben, de – talán érthető módon – ritkán fut bele az ember ebbe a minőségbe.

Kiemelném, hogy Nagy József csapata volt az egyetlen, amely improvizatív könnyedséggel és humorral kezelte a tapskor a fesztivál köszönetnyilvánításaként egy vázában a színpadra bevitt fehér virágcsokrot. A táncosok nem csupán bámulták (és tudomást sem vettek róla, mint az bevett), hanem szétbontották, és bohóckodva a mellkasukhoz tartottak egy-egy hófehér virágot, ezzel is újabb hangsúlyt adva a fekete és a fehér kontrasztjának és harmóniájának. Ez szépen megkoronázta azt, hogy az előadók a színpadról nem provokálták, hanem magukhoz húzták a közönséget.

Ezzel szemben Urbán András a tőle megszokott módon nagyon is provokatív. Előadását talán elhamarkodott döntés volt egy napra tenni a *Macbett*-tel. Az *Úr nevében* sokkal lecsupaszítottabban ugyan, mint a *Macbett*, de szintén intenzív, a kettő együtt pedig a túltöltekeztetés kockázatának vállalását jelentette a szervezők részéről. A szabadkai Kosztolányi Dezső Színház előadása viszont nemhogy nem nonverbális, hanem igencsak ordító módon szókimondó. Az *Úr nevében* monológjai a menekültügy, a vallási és kulturális különbségek témáit vetették fel. Az ideológiai álcákat magukra öltő politikai lózungok párbeszédét láttuk. Az ellenpontozásokkal

A székek. Fotó: Bohumil Kostohryz



játszó előadás a fesztiválon a közönségről is némi érdekességgel szolgált. Az előadás ugyan- is olyan politikai beszédekre hajazó szövegrészleteket tartalmaz, melyek pár nézőből helyeslő kommentárokat váltottak ki, így a színpadi helyzetekre adott kéréstelen nézői válaszok még inkább aktuálisá tették a darabot.

A színpad itt is szinte teljesen csupasz, egy szószék, pár kereszt, néhány karóba húzott csontváz gazdagítja olykor a képet. Az előadás szövegcentrikus, a színészek a közönség felé fordulva monologizálnak leginkább, néha nyelvet váltanak, de végig érthetőek maradnak. A színészek az Urbán-előadásokból ismerős, erősen polgárpukkasztó attitűdöt hozzák. Hangosak, odacsapósan agresszívak, és nem meglepően meztelenkednek is a színpadon. Urbánék előadása a nézőpontváltásokkal gondolkodtat el, erősen provokál, még akkor is, ha erre fel van készülve az ember.

A fesztivál programjában idén Christoph Marthaler volt az egyik olyan húzónév, amely felcsigázta a szakma kíváncsiságát. Marthaler rendezése *Nincs ötletem* címmel nagyban épített a nézők képzeletére. A rendező saját nyilatkozatai szerint is nagyvonalúan kezelte mind a történeti keretet, mind a színészi instrukciókat. Mondjuk úgy, hogy hagyta Graham F. Valentine-t és Martin Zellert improvizálni, egymásra hangolódni és kibontakozni. A kész díszlet, akárcsak a fesztiválon látott luxemburgi előadás esetében, itt is meglehetősen sok ajtóból állt. A színészek itt is igyekeztek is hasonlóképpen kihasználni az ebben a koncepcióban rejlő lehetőségeket. Igaz, a tér itt steril volt, és fontos, hogy szemben *A székek* díszlettervezőjével, Duri Bischoff nagyobb térben gondolkodva, nagyobb mozgás lehetőségét biztosította a két szereplőnek. De azon kívül, hogy a hangszereken játszó zenész Zeller és a minőségi színjátszást képviselő Valentine összhangja megvolt, engem rádöbentett, hogy túl nagy elvárással voltam a produkció iránt, mert az előadás legfőbb erénye, a humor már a hetvenes évek Monty Python-csoportjától ismerős volt, csak itt a poénok nélkülözték az önfeledtséget.

Hasonlóan nagy várakozás övezte Heiner Goebbels rendezését, *A cselekvés szabadságát* is, mely a francia és német nyelvet váltogató David Bennent jutalomjátékaiként kecsegtetett. Mint ahogy az is kiemelt érényként szerepelt a színlapon, hogy a világhírű Ensemble Modern két zongoristája kezeli majd a hangszereket, mintegy az erősen szövegalapú előadást kiegészítve némi zajjal és zenével. Ez annyiban sikerült is, hogy az előadást végigkísérő, kaotikusságot árasztó zenei hangvételbe egy darabig teljesen beilleszthető volt a mögöttem fuldoklóan horkoló néző ordító lélegzése. Ezt mások is észlelték. Így a nézőtér ezen részén kútba esett a szövegben megbúvó mélységek átélése.

Az Interferenciák nemcsak a nyugati, hanem a távol-keleti színház felé is nyitni szokott. Mint volt szó róla, Kolozsváron már közönségkedvencnek számít Jaram Lee Dél-Koreából, aki a hazájában a színjátszás alapjainak számító phanszori formára épített idén elhozott előadásában is. Ezúttal Hemingway *Az öreg halász és a tenger* című műve volt Jaram Lee előadásmódjában elmesélve/eljátszva/megénekelve. Jaram Lee mindent a hangjával, a ritmussal és gesztusrendszereivel közvetített. Junhyung Lee ősi dobjátéka volt a produkció egyetlen kiegészítő eleme.

A szokásokhoz híven több román előadás is szerepelt a fesztivál műsorában. Catinca Drăgănescu rendezése, az *Itt Moszkva!* és a Diana Mititelu által jegyzett előadás, a *Játékok a hátsó udvarban*. Az általam látott Mititelu-rendezés stúdióelőadás, egy izraeli megtörtént esetet dolgoz fel, melynek végkimenetele, hogy 17 éves fiúk megerőszakolnak egy 14 éves lányt a játszótéren, majd az esetből bírósági eljárás lesz. A konstancai színház két szereposztással jött az Interferenciákra. Az általam látott előadás sajnos egy diákszínjátszókör produkciójának minőségével ért fel. A színészek alakították a gyerekeket, illetve a bírósági terem vádlóit is egyben.

Érdekes, hogy echte magyarországi színházat nem hívtak meg a fesztiválra, pedig korábban visszatérő vendégnek számított itt például Eszenyi Enikő Vígszínháza, amely ma már Rudolf Péter irányításával működik. A magyarországi szcénát a már említett Vecsei H. Miklós és

KRITIKA

ifj. Vidnyánszky Attila kivételével, akik kolozsvári előadások alkotói voltak, csupán id. Vidnyánszky Attila képviselte, de ő is egy régebbi beregszászi előadóssal. Így, mondhatni, a magyar rendezők közül csupán határon túliak előadásai kaptak meghívást a fesztiválra.

Mivel a 2018-as Interferenciáknak a hívószava a háború volt, így idén aktualitása ellenére még egyszer nem lett volna ildomos ezt ellőni. A tényleges háborús időszakot, illetve annak hátországi történetét a leginkább érintett Beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház és a Gyulai Várszínház közös produkciójában láthatta a közönség. Örkény *Tótékjáról* van szó – a szakma már ismerhette az előadást. A stúdióelőadás egyik érdekessége a rádióbemondó szerepe. Rádióból értesül a néző arról, hogy merre mozog a front a történet közben. Az előadást óhatatlanul áthallásossá tette, hogy Kárpátaljáról származó színészek játszották. Mellesleg az előadás utáni beszélgetés is vett egy aktuálpolitikai irányt. Itt közeli képet kapott arról a hallgatóság, hogy a háború milyen hatással van a kisebbségiekre, a kisebbségi színjátszásra, általában a kárpátaljai emberekre. Ennek folytán a beszélgetés maga kötötte össze az előadás által megteremtett háború-tematikát az idei fesztivál két hívószavával, a „félelem/remény” iránymegjelöléssel.

A tizenegy napos 2022-es Interferenciák Shakespeare-t, Beckettet, Ionescót helyezte előtérbe. Nem volt könnyű rezonálni ezekre, főleg mivel túlsúlyban voltak a Kolozsvárhoz köthető rendezések, ami a nemzetközi fesztivál hangulata helyett egyféle kolozsvári minievad-jelleget kölcsönzött az előadássorozatnak. (És még nem is említettem Tompa Gábor közel tizedjére megrendezett *Godot-ra várva* című előadását, amit ezúttal egy portugál társulat előadásában láthattunk.)

Külföldi rendezők nem túl érdekes munkáival is megtűzdelték a fesztivált – említhetjük példaként a párizsi Odeon Színháznak *Az öröm napjai* című előadását, amely túl hosszasan hömpölygve mutatta be az élet kis örömeit és nagy bánatait. Nem csoda, ha idén magyar rendezők

Godot-ra várva. Fotó: Tuna TNSJ



munkái vitték a prímet. Nekem legalábbis az Urbán András- és a Nagy József-produkció, illetve a kolozsváriaktól az *Iffjú barbárok* marad meg leginkább az emlékezetemben.

A fentiekből talán az szűrhető le, hogy a fesztivál regionális súlya csökkenni látszik. Egyrészt egyre jobban elveszni látszik a kolozsvári egyéb, igényes művészeti események tengerében, másrészt a színházi fesztiválok térképén is mintha halványodna a neve. A fent említettek mellett ráadásul idén konkurensként jelentkezik az Interferenciák számára a Budapesten komoly anyagi háttérrel megrendezésre kerülő Színházi Olimpia is.

Némileg csodálkozom azon, hogy a Román Színházi Szövetség, az UNITER a 2022-es évet értékelő díjazása keretében megítélte a fesztiválnak a Ion Caramitru Kiválóság Díjat, mert engem a rendezvény inkább rezignálttá tett. Mi több, szurkolok, hogy a következő Interferenciákon a megszokott Shakespeare, Beckett és Ionesco-alap kiegészüljön valami egészen frissel. És bár a sokrétűség híve vagyok, nemzetközi fesztiválról lévén szó – igazából annak is örülni tudnék, ha a kolozsvári színház csapata még több fiatal tehetséggel működne együtt, hiszen színháznyelvi újításra lenne szükség. Amennyiben erre építene a színház, azzal jót tenne magának, jót tenne a fesztiválnak, és persze jól járna a fesztiválközönség is 2024-ben.

Schneller Dóra

SZÍNHÁZ ÉS FESTÉSZET KAPCSOLATA ANTONIN ARTAUD SZÍNHÁZI TÁRGYÚ ÍRÁSAIBAN ÉS LEVELEIBEN

Antonin Artaud költő, színész, esszéista, színházi rendező, a „kegyetlen színház” teoretikusa a festészet iránt is szenvedélyesen érdeklődött. Ifjúkorában festett és rajzolt, 1920-tól, Marseille-ből Párizsba való érkezését követően művészeti kritikákat írt a Szalonokról, e nagyszabású képzőművészeti kiállításokról, a független művészek kiállításairól és a fiatal festőket bemutató galériákról, színházakról. 1924-ben csatlakozott a szürrealista mozgalomhoz, amelynek két éven át nagyon aktív szereplője volt. Ebben az időszakban születtek Paolo Uccello és André Masson festészete által ihletett prózaversei. A harmincas évek elején fedezte fel Balthus festészetét, a lengyel származású festőművész első egyéni, párizsi kiállítása során 1934-ben ő írta az egyik első, egyik legértőbb és máig is érvényes kritikát.¹ Balthus festészetéről később is írt esszéket. 1936-ban mexikói útja során revelációként hatottak rá Maria Izquierdo indián származású, mexikói festőművész képei, művészete bemutatásának több esszét is szentelt.² 1947-ben írta meg, nem sokkal halála előtt, a Van Gogh festészetéről és utolsó hónapjairól szóló, kiváló esszéjét.³

Artaud művészeti kritikái, festészeti tárgyú prózaversei és esszéi szellemi nyitottságról, az elmúlt századok európai festészetének, valamint a kortárs festészeti irányzatoknak kitűnő ismeretéről tanúskodnak. Elképzelhető, hogy a festészet iránti intenzív érdeklődés az egyik magyarázata annak, hogy színházi tárgyú írásaiban és a színházi rendezőkhöz, színészekhez, drámaírókhoz, barátokhoz írt leveleiben is nagyon gyakran bukkan fel a két művészeti ág: színház és festészet összehasonlítása. Színház és festészet szoros kapcsolatának és párhuzamba állításának azonban más okai és aspektusai is vannak, amelyeket szeretnék ebben a tanulmányban bemutatni.

Artaud gyakran használja a „varázslat” vagy „mágia” [*magie*] szavakat filmművészeti és színházművészeti írásaiban egyaránt, amikor az általa megvalósítani kívánt filmről vagy színházról ír. Az egyik legfontosabb filmes témájú írása a *Varázslat és film* címet viseli, amelyben Artaud egy

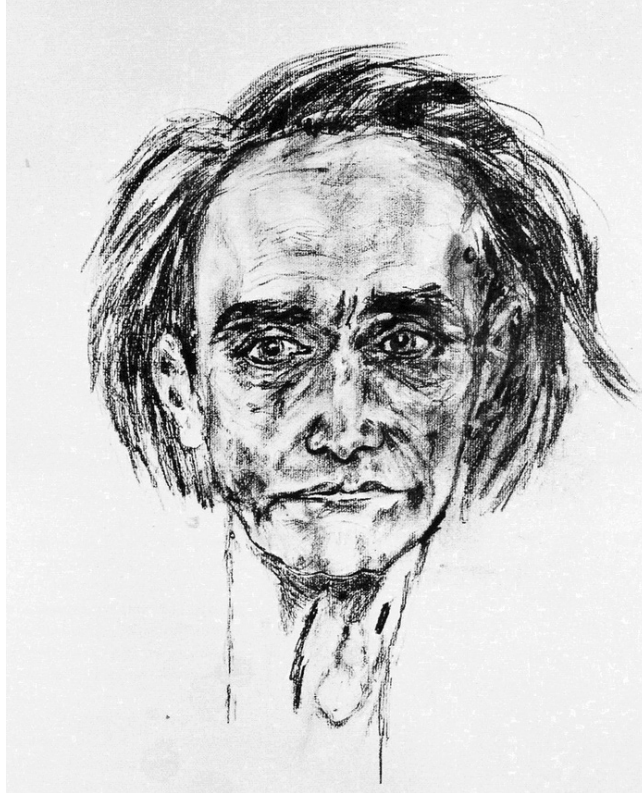
¹ Antonin Artaud: Exposition Balthus à la Galerie Pierre. In: *Œuvres*. Gallimard (Quarto), Paris, 2004. 489. Artaud és Balthus barátságáról és együttműködéséről lásd: Schneller Dóra: Artaud és Balthus. *Új Forrás*, 2019/1.

² Antonin Artaud: Maria Izquierdo festészete (fordította Schneller Dóra). *Új Forrás*, 2015/3.

³ Antonin Artaud: Van Gogh, akit megöngyilkolt a társadalom (Nagy Andrea fordítása). *Átváltások*, 1996/6.

szürrealisztikus és fantasztikus ihletettségű avantgárd filmért száll síkra.⁴ Az Alfred Jarry Színház megalakulásának idején keletkezett esszéikben és kiáltványokban a színházat „*vérbeli mágikus műveletként*”⁵ határozza meg. A *Színház és hasonmása* kötet *Színház és kultúra* című előszavában összehasonlítja a nyugati és a mexikói kultúrát. A nyugati kultúra és művészetfelfogás Artaud szerint élettelen és szenvedtelen, míg az igazi kultúráké, mint amilyen a mexikói kultúra is, mágikus és szenvedélyes. Az a forradalmi változás, amelyet Artaud a filmművészetben és a színházművészetben próbál megvalósítani, már lejátszódott korábban a festészetben és a költészetben. Gondoljunk csak a festészet vonatkozásában az expreszszionizmusra, a fauve-okra, a kubizmusra, a dadára, a szürrealizmusra vagy az absztrakt festészetre. Az afrikai „primitív” művészet felfedezésének hatására, és ettől teljesen függetlenül is, az európai festészet varázslattá és varázslatossá vált.

Artaud tökéletesen tisztában volt az európai, s különösen a francia színház festészettel szembeni lemaradásával. A húszas évek elejétől kezdve gyakran hasonlítja össze vagy állítja párhuzamba korának festészetét korának színházával. Az első ilyen utalást, analógiát egy ifjúkori, 1923-ban keletkezett, *A díszlet fejlődése* című esszéjében találjuk, amelyben csírájában már minden fontos gondolat megtalálható a szövegnek túlzott jelentőséget tulajdonító nyugati színházról. Artaud ezt írja a festészetről esszéjében: „Vessünk egy pillantást a festészetre. Ma vannak fiatal festők, akik megtalálták az igazi festészet értelmét. Sakkozókat és kártyázókat festenek, akik istenekre hasonlítanak.”⁶ Néhány évvel később, az Alfred Jarry Színház megalapításának idején is foglalkoztatja a színháznak a többi művészeti ággal szembeni alávetettsége. Az 1926-ban fogalmazott, *Az Alfred Jarry Színház* címet viselő rövid kis esszében Artaud azt írja, hogy ezt a színházat többek között azért alapították, hogy „visszaadja a színház számára a zenében, a költészetben és a festészetben létező teljes szabadságot, amelyről mind ez ideig különös módon megfosztották.”⁷ Az összehasonlítás újra felbukkan egy Louis Jouvet színházi rendezőnek címzett levélben: „Úgy hiszem, van mondandóm a színházi rendezésről, méghozzá nagyon személyes mondandóm, akárcsak egy mai festőnek. Úgy gondolom, hogy a közönség tudat alatt azt várja, hogy a színház is megadja számára azt, amit a festészet, a zene vagy a költészet adott. A fiatal drámaírók színdarabjai közül egyetlen modern



Antonin Artaud: Önarckép (1946)

⁴ Antonin Artaud: Varázslat és film (Szeredás András fordítása). In: *A színház és az istenek*. Orpheusz, Budapest, 1999, 75–77.

⁵ Antonin Artaud: Kiáltvány egy elvetélt színház ügyében (Betlen János fordítása). In: *A színház és az istenek*. Orpheusz, Budapest, 1999, 95.

⁶ Antonin Artaud: L'évolution du décor. In: *Œuvres Complètes*. Vol. II. Gallimard, Paris, 1980, 10. (Saját fordításom, S. D.)

⁷ Antonin Artaud: Le théâtre Alfred Jarry. In: *Œuvres Complètes*. Vol. II. Gallimard, Paris, 1980, 35. (Saját fordításom, S. D.)

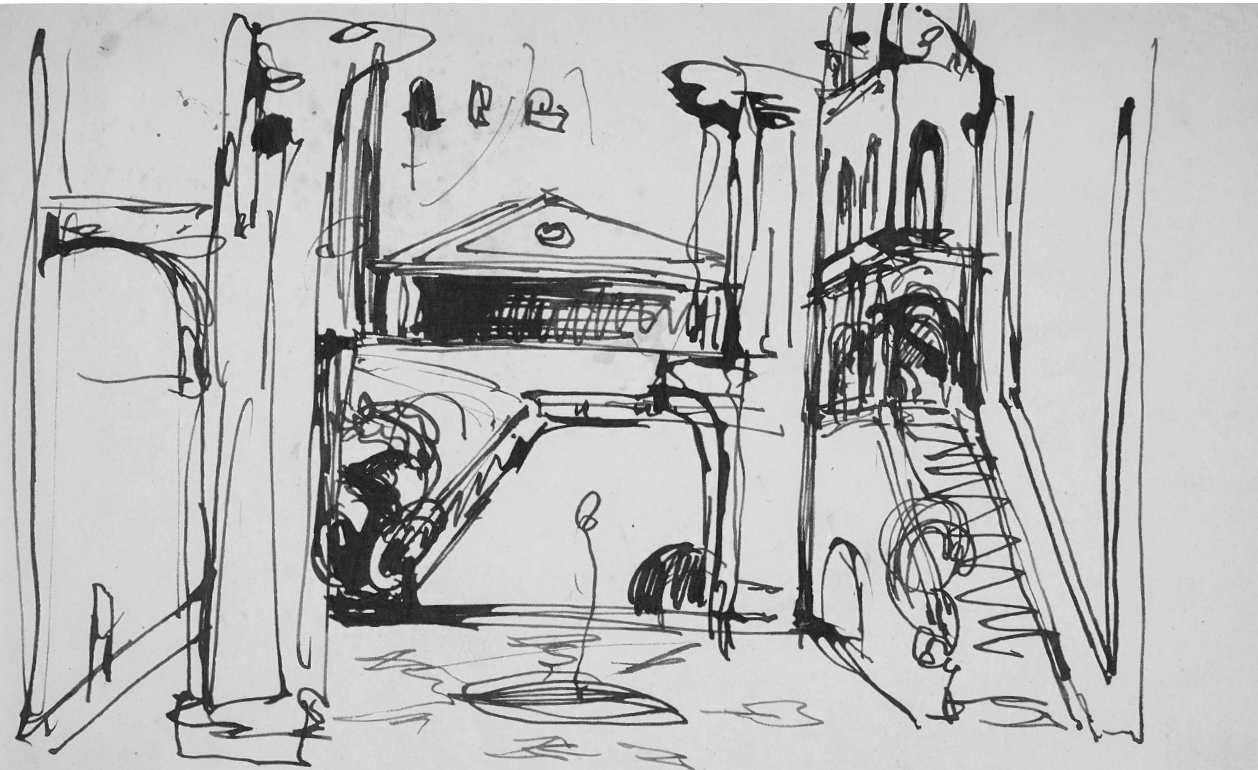
TANULMÁNY

színdarab – kivéve talán néha és mulékony módon Salacrou színdarabjait – sem adja meg a színház számára azt, amit például Chirico vagy más kortárs festők a festészetben alkottak.”⁸ Talán nem meglepő, hogy Chirico metafizikus és melankolikus festészete mintául szolgált Artaud számára. Artaud csodálta Chirico festészetét, és büszke volt arra, hogy a festőművész nézőként részt vett az Alfred Jarry Színház előadásain. A festészetre való utalások, mint azt később látni fogjuk, *A színház és hasonmása* esszéiben is fontos szerepet játszanak.

Nézzük most meg egy másik aspektusát színház és festészet kapcsolatának. A díszlet fejlődésére gondolok. Artaud pályafutása kezdetétől fogva lelkesen és érdeklődve figyelte a díszlet fejlődését, mondhatni teljes átalakulását. A festészetben és az építészetben bekövetkezett változásoknak következtében, a legjelentősebb európai rendezőknek, festőknek és építészeknek köszönhetően, a díszlet koncepciója teljesen átalakult a két világháború között. Tudjuk, hogy Artaud nemcsak lelkes szemtanúja volt ennek a forradalmi változásnak, hanem aktív résztvevője is, hiszen ő maga is tervezett díszleteket és jelmezeket Charles Dullin színháza számára, majd az Alfred Jarry Színház számára. Mondanunk sem kell, hogy a díszlet Artaud számára nem a szöveg illusztrációja, meghosszabbodása, hanem a rendezés szerves része. Többek között ezért is kell véget vetni véleménye szerint a festett díszletek használatának, és a díszlet megalkotásánál a színpad mélységét és magasságát is figyelembe kell venni. René Daumal költőnek címzett levelében a következőképpen foglalja össze a színházban végbement változásokat: „Az orosz balett visszaadta a színház számára a színek értelmét. Ezentúl egy előadás rendezésénél számolni kell a vizuális harmónia szükségletével, Piscator után a mozgás dinamikusságának és plasztikusságának szükségletével, Meyerhold és Appia után a díszlet építészeti koncepciójával, nemcsak a színpad mélységét, hanem a magasságát illetően is, a perspektívát tömegekkel, terjedelmes

⁸ Antonin Artaud: *Lettre à Louis Jouvet*. In: *Œuvres Complètes*, Vol. III.. Gallimard, Paris, 1978, 212. (Saját fordításom, S. D.)

Balthus (Balthasar Klossowski) színpadterve a Cenci-házhoz



tárgyakkal kell megteremteni, nem lapos felületekkel és a valóságot a megtevesztésig hűen ábrázoló festéssel.⁹ A hagyományos díszlet megkérdőjelezése természetesen nemcsak Artaud-t jellemezte. A díszletet a két világháború között egyre gyakrabban festőművészek tervezték. Artaud a harmincas években is érdeklődéssel kísért figyelemmel minden díszlettervezéssel kapcsolatos kérdést, problémát. 1936-ban mexikói tartózkodása során született *A háború utáni színház Párizsban* című esszéje, amely először Mexikóvárosban az Alliance Française előadótermében hangzott el. Az esszé átfogó képet ad a két világháború közötti francia színházi életről, bemutatja a korszak legjelentősebb színházi kísérleteit, de találunk ebben az írásban több utalást is a díszlettervezésre vonatkozó forradalmi változásra is. Artaud emlékeztet többek között arra, hogy 1918 után Jacques Hébertot adott elsőként lehetőséget színházában az avantgárd festőknek. Láthatta színházában a közönség Picasso, Georges Braque, Othon Friesz, André Derain, Giorgio di Chirico díszleteit, de olyan szürrealistákéit is, mint Max Ernst és Joan Miró. A díszletet illetően a legújítób színház a Vieux-Colombier Színház volt, itt használták a legkorábbi világítóberendezést, amely „azonkívül elsőként alkalmazott stilizált díszletet. Az úgynevezett »konstruktív díszletnek« ez az előadás volt a francia főpróbája. Falak és falsíkok jelennek meg itt a díszletben, mint valami hatalmas kockajáték elemei, melyekből tetszés szerint építhető palota, pince, síkátor, barlang vagy akár egy egész világmindenség.”¹⁰ Artaud előadásának végső összefoglalásában is a játéktérrel foglalkozik: „A francia színház azért kísérletezik a térrel, hogy megsokszorozhassa benne kifejezőképességét, a mexikói művészethez hasonlóan ki akarja bontakoztatni a teret, mert úgy véli, a színház mindmáig elfeledkezett arról, hogy megszólaltassa.”¹¹

Milyenek voltak az Artaud által tervezett vagy elképzelt díszletek? Mindenekelőtt meg kell jegyeznünk, hogy az Alfred Jarry Színház rendkívül kis költségvetéssel rendelkezett, Artaud álmodni sem mert arról, hogy a játéktér kialakítását híres festőre vagy építészre bízta. Florence de Mèredieu, az *Antonin Artaud. Portré és amulettek* című könyv szerzője szerint a húszas években két díszlettervezési koncepció közül választhatott: az egyik elgondolás a naturalista színházból örökölt verizmus, amely a valóságot hűen ábrázoló festett díszleteket valós tárgyakkal helyettesítette, a másik, az illúziókeltő elgondolás a lapos, festett díszletet részesítette előnyben. Artaud az Alfred Jarry Színház számára az első megoldást választotta.¹² Nem beszélhetünk azonban realizmusról, naturalizmusról még kevésbé, inkább a végletekig kifigurázott realizmusról, megkockáztatnám a szót: szürrealizmusról. Roger Vitrac szürrealista költő és drámaíró *Viktor, avagy a gyermekuralom* című színdarabjához Artaud egy karikatúrához hasonló polgári díszletet tervezett. Az előadásról készült fotókon jól látszik, hogy az első felvonásban egy hatalmas, hosszú, templomban használt gyertyákkal díszített születésnap torta trónolt az asztalon, a második felvonásban pedig egy három méter magas cserepes pálma állt a szalonban. Artaud díszleteit és díszletterveit később is jellemezte az ellentétek és a disszonancia szeretete. Roger Vitrac másik szürrealista színdarabjához, *A szerelem rejtelmei*hez szintén szürrealista díszletet tervezett. A már idézett *A háború utáni francia színház* című előadásában így mutatta be a mexikói közönség számára a színpadi teret: „A darab sikere a rendezésnek volt köszönhető. Első ízben lehetett valódi tárgyakat látni a színpadon: széket, szekrényt, kályhát, koporsót, a hétköznapi valóságtól eltérő szürrealista rendben, de az életben hirtelen testet öltő álom mélyebb logikájának megfelelően. E tárgyakat a hasonlóképpen különös logikának engedelmeskedő, egyensúlyra és zeneiségre

⁹ Antonin Artaud: Lettre à René Daumal. In: *Œuvres Complètes*, Vol. III. Gallimard, Paris, 1978, 216. (Saját fordításom, S. D.)

¹⁰ Antonin Artaud: A háború utáni színház Párizsban (Szeredás András fordítása). In: *A színház és az istenek*. Orpheusz, Budapest, 1999, 264.

¹¹ Uo. 273.

¹² Florence de Mèredieu: *Antonin Artaud. Portraits et gris-gris*. Blusson, Paris, 1994, 17.

törekvő, sokszínű és több forrásból származó fények világították meg.”¹³ A leírás akár egy szürrealista festmény bemutatása is lehetne.

Az Alfred Jarry Színház díszletei és a „kegyetlen színház” színpadi tere között nagy a különbség. Ennek legfőbb oka az, hogy Artaud a harmincas években végleg szakított a szöveg elsőbbségét hirdető színházzal. A Bali-szigeti színházhoz hasonlóan megpróbálta újra felfedezni a színpad konkrét és fizikai értelmét, és az általa csodált színház plasztikusságát dicsérve ezt írta: „a színpadi teret teljes egészében betöltő mozdulatokból és forgásokból olyan újfajta testi nyelv bontakozik ki, amely jelekre, és nem szavakra épül. E mértani alakzatú jelmezekbe öltöztetett színészek életre kelt hieroglifákra emlékeztetnek.”¹⁴

Artaud szándékai szerint a „kegyetlen színházban” nincs díszlet, vannak viszont óriási bábok és tárgyak. A valós tárgyak mellett a színész-hieroglifák állnak a középpontban, akik extravagáns jelmezeikkel és a hatalmas bábukkal alkotják a „díszletet”, egy plasztikus, színes, festői színpadi teret.

A „kegyetlen színház” egyetlen előadásáról: *A Cenci-házról* sokan írtak. Én most csak a Balthus által tervezett díszlet és jelmezek rövid bemutatására törekszem. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy Artaud szerint ez még nem a „kegyetlen színház” megvalósulása volt, de előkészítette azt. Artaud és Balthus barátok voltak, és az előadás rendezése során kerültek igazán közel egymáshoz. Balthus, aki Artaud szerint tökéletesen jól ismerte a formák és színek szimbolikáját, egy képzeletbeli palotát tervezett, amelynek építészeti elemei nyugtalanító és félelmetes légkört teremtettek: oszlopok, oszlopfők, létrák népesítették be a teret, amelynek a szereplők a foglyaivá váltak. Artaud Balthust bízta meg a színészek jelmezeinek és arcának „megfestésével”, akik ily módon egy festmény szereplőivé váltak. Artaud így ír az egyik főszereplő színésznő arcáról és jelmezéről: „Balthus úgy festette meg Iya Abdyt, ahogyan egy itáliai primitív festő festett meg egy angyalt, ugyanolyan biztos mesterségbeli tudással, a teret alkotó vonalak, árkok és fények ugyanolyan biztos ismeretével, és Balthus portréján Iya Abdy élő alakká változik: úgy kiált, mint egy dombormű, olyan, mintha egy Achim Arnim-meséből lépett volna elő. Iya Abdy arcát és kezét felfalja a fény, de mintha egy másik lény költözött volna e mögé az arc mögé és ebbe a testbe, mint egy boszorkány.”¹⁵

Balthus több évtizeddel a *Cenci-ház* előadása és Artaud halála után a következőket nyilatkozta egy vele készített interjúban: „Ez egy újszerű, forradalmi előadás volt, amelyhez a közönség nem volt hozzászokva. De hát az egész modern színház *A Cenci-ház*ból ered, a kegyetlen színház teoretikusától.”¹⁶

Artaud talán legismertebb műve, *A színház és hasonmása*, 1938-ban jelent meg a Gallimard kiadónál. A kötet megjelenésekor Artaud már elmebetegintézetben volt. *A színház és hasonmása* esszéi a harmincas évek elején születtek. Korábbi színházi tárgyú írásaival ellentétben elméletibb szövegeket tartalmaz a könyv, amelyben Artaud egyetemesebb érvényű gondolatokat fogalmaz meg. A kötet központi helyét elfoglaló esszéje, *A rendezés és metafizika* fő témája a festészet és színház kapcsolata, vagyis inkább úgy fogalmaznék, hogy a festészet mint minta, mint a színházban is követendő példa. Érdekes tény, hogy az esszé eredeti címe a *Festészet* volt. 1931-ben, néhány nappal a Bali-szigeti színház előadásának megtekintése után, Artaud a Louvreban járva fedezte fel a 16. század első felében alkotó antwerpeni festőművész munkáját, a *Lót le-*

¹³ Uo. 272.

¹⁴ Antonin Artaud: A Bali-szigeti színházról (Betlen János fordítása). In: *A színház és az istenek*. Orpheusz, Budapest, 1999, 151.

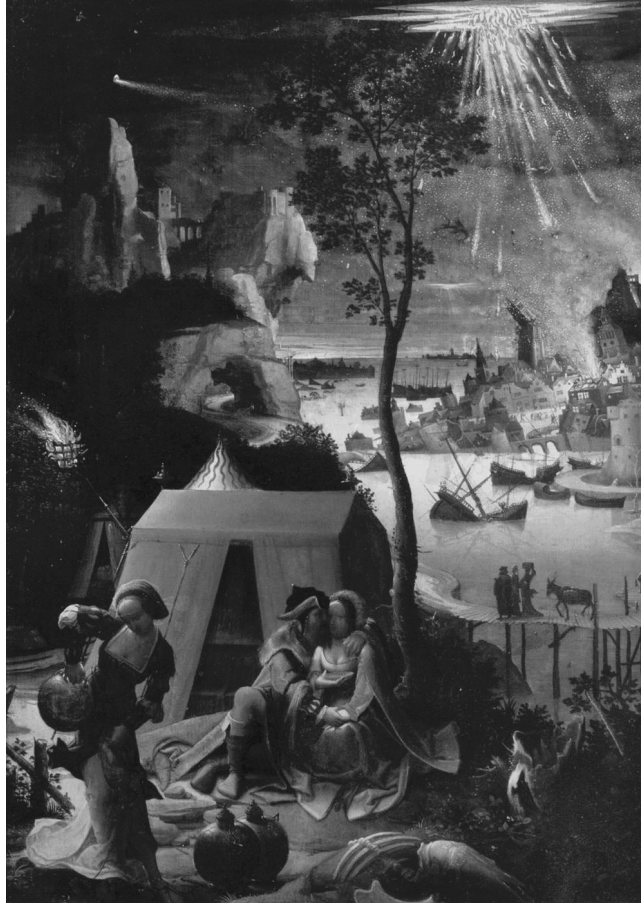
¹⁵ Antonin Artaud: *Les Cenci*. In: *Œuvres*. Gallimard (Quarto), Paris, 2004, 644. (Saját fordításom, S. D.).

¹⁶ Constanzo Constantini: *Balthus à contre-courant*. Éditions noir sur blanc, Paris, 2001, 55. (Saját fordításom, S. D.)

ányai című képet, amelyet korábban tévesen Lucas van Leydennek (Artaud a levélben Lucas Van den Leydenként említi) tulajdonítottak. A Louvre-ban tett látogatás után Jean Paulhan barátjának többek között ezt írta: „Látta a Louvre-ban Lucas Van den Leyden festményét? Van némi hasonlóság e festmény és a Bali-szigeti színház között. Egy fenséges színházat juttat eszembe, minden bizonnyal ezoterikus ihletettséjú színházat, amelynek minden saját magát tisztelő, igazi színháznak lennie kellene.”¹⁷

A *rendezés és metafizika* esszéében központi szerepet kap a *Lót leányai* című kép leírása. Ez talán az egyetlen példa Artaud életművében a képleírásra, „ekphrasis”-ra. Festészeti tárgyú írásaiban, például a Balthus vagy Maria Izquierdo festészetéről szóló szövegekben a kép témája mindig kiindulópont általánosabb érvényű esztétikai gondolatok megfogalmazására. Itt azonban részletes képleírást találunk, igaz, bizonyos értelemben ez is egyfajta kiindulópont egy, a nyugati színházi tradíciótól eltérő plasztikus színház létrehozására, amelyben az új színhadi nyelvet már nem a szöveg, hanem a rendezés hozza létre. Anélkül, hogy a beszédet teljesen megszüntetné, Artaud lényegesen csökkenteni kívánja jelentőségét, és nagyobb szerepet kapnak a jelek, a formák, és a gesztusok, amelyek képesek egy intenzív színhadi költészetet teremteni.

Az esszében kiválasztott festmény több szempontból is mint a maga számára: „Szenvedélyessége mindenesetre már távolról is szembeszökő, vizuális harmóniája dermesztő, mint a villámcsapás, a maga egészében hat, egyetlen pillantással átfogható. Még mielőtt átláthatnánk, miről is szól a kép, már érezzük, hogy valami nagyszabású dologgal állunk szemben, amely már-már a fülünket is csaknem ugyanúgy megjégézi, akár a szemünket. Minden jel szerint nagy szellemi horderejű dráma sűrűsödik össze a vásznon, mintha a szél vagy valami sokkal közvetlenebb végzettségű parancsára hirtelen összeverődnének a felhők, hogy összemérjék villámaik erejét.”¹⁸ Ebben a költői részletben több fontos dolgot megtudunk, például a vizuális harmónia fontosságát vagy azt, hogy a kép egy pillantás alatt átfogható és azt, hogy egy dráma sűrűsödik össze a festményen. Az igazi rendezésnek ezzel a festménnyel kell versenyeznie. A *színház és hasonmása* esszéiben más utalást is találunk a festészetre. Artaud az antwerpeni mester képén kívül az igazi színházhoz hasonlítja Goya, El Greco és Bosch bizonyos festményeit is. Nem arról van tehát szó, hogy bármilyen festmény rivalizálhat a rendezéssel. Artaud olyan remekműveket, olyan zseniális festményeket választ ki, amelyeken Balthus képeihez hasonlóan egy mentális dráma játszódik le, vagy az erők konfliktusa, esetleg egy tragikus látomás látható.



Ismeretlen németalföldi festő: Lót és leányai (kb. 1520)

¹⁷ Antonin Artaud: Lettre à Jean Paulhan. In: *Œuvres Complètes*, Vol. V. Gallimard, Paris, 1979, 55. (Saját fordításom, S. D.)

¹⁸ Antonin Artaud: *Rendezés és metafizika* (Betlen János fordítása). In: *A színház és az istenek*. Orpheusz, Budapest, 1999, 133.

Mi lehet még a magyarázata annak, hogy Artaud színházi tárgyú írásaiban gyakorlatilag több az utalás a különböző korok festészetére, mint más színházi mintákra vagy esetleg más művészetekre? Florence de Mèredieu, Artaud avatott szakértője, azzal magyarázza a festészet válságát, hogy a vizuális szférát minden másnál jobban jellemzi a kifejezés sűrítése, és mindent egyszerre látunk. Az idő felold és elválaszt, a tér összesűrit és egybeköti. Véleménye szerint az energiáknak ezt a szélsőséges összesűrűsödését fedezhetjük fel Artaud 1946-ban készült rajzaiban, portréin és önarcképein, amelyek ragyogó középpontja a tekintet.¹⁹ Paule Thévenin, az *Összes Művek* szerkesztője szerint Artaud elsőrangú jelentőséget tulajdonít a vizuális effektusoknak, a kép revelatív erejének, ez a legfőbb magyarázata színház és festészet szoros kapcsolatának.²⁰

Egyetértek e két magyarázattal, de szeretném kiegészíteni, mert úgy gondolom, legalább két másik oka van még színház és festészet intenzív párbeszédének. Artaud gyűlölte a szövegnek, a szerzőnek és a remekműveknek alávett színházat. A festészetet „néma színháznak”²¹ is nevezi a nyelvről írt leveleiben, amely azonban sokkal beszédesebb, mint ha egy artikulált nyelv lenne a kifejezőeszköze. A második ok véleményem szerint a színek hatalmának tulajdonított jelentőség. A színek érzelmeket, szenvedélyeket fejeznek ki, hatnak az érzékekre, csökkentik a nézők passzivitását, ezért a rendezőknek és a díszlettervezőknek Artaud szerint is tisztában kell lenniük a színek szimbolikájával, hogy az előadásban dramaturgiai célokra is használhassák. Artaud hitt a színek hatalmában – a festészetben és a színházban egyaránt. A kolorista festőket kedvelte (Van Gogh, Maria Izquierdo), festészeti tárgyú írásaiban számtalanszor írt a színek hatalmáról, de a színek színházi tárgyú esszéiben, leveleiben is megjelennek. A már idézett, Jean Paulhan íróhoz a *Lót leányai* című képpel kapcsolatos levelében Artaud azt is írja, hogy az 1453-ban készült kép „színei olyan intenzívek és frissek, mintha egy nappal ezelőtt festették volna őket”.²² Talán nem túlzás művészeti írásaival kapcsolatban egy önálló esztétikai elképzelés és a festészet poétikájának születésén kívül a színek poétikájának születéséről beszélni.

¹⁹ Florence de Mèredieu: i. m., 19.

²⁰ Paule Thévenin: Rajz, festészet, színház (Schneller Dóra fordítása). In: Darida Veronika (szerk.): *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete*. Kijárat, Budapest, 2011.

²¹ Antonin Artaud: Lettres sur le langage. In: *Œuvres*. Gallimard (Quarto), Paris, 2004, 579. (Saját fordításom, S. D.)

²² Antonin Artaud: Lettre à Jean Paulhan. In: *Œuvres Complètes*, Vol. V. Gallimard, Paris, 1979, 55. (Saját fordításom, S. D.)

Holpár Anna

KERÜLGETVE KÖZELÍTVE

Tizenkét hang az erdélyi színház
közelmúltjáról

**A Test – hatalom – intézmény.
A színházi nyilvánosság szerkezetvál-
tozásai Erdélyben című tanulmány-
kötetről¹**

2021 áprilisában, online térben rendezték meg a Test – hatalom – intézmény. A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai című konferenciát, javarészt erdélyi és budapesti teatrológusok, (színház)történészek részvételével, s az esemény előadásából készült tanulmánykötet ugyanebben az évben meg is jelent Ungvári Zrínyi Ildikó és Kricsfalusi Beatrix szerkesztésében, az Eikon és az UArtPress könyvkiadó gondozásában. A MTA Kolozsvári Akadémiai Bizottság online rendezvényeinek sorába illeszkedő kötetbemutató tanúsága alapján azonban a három hívószó nemcsak egy konferencia erejéig tartotta össze a kötetben publikálókat: kutatócsoportként dolgoztak az azt megelőző fél évben, ami módszertani és tematikai szabadságot biztosított a tagoknak, de kijelölte azokat a csomópontokat is, melyek összekötik az általuk elemzett jelenségeket, mikrotörténeteket. A kötet előszavában a szerkesztők azt fogalmazzák meg célkitűzésükként, hogy feltárva az államszocialista időszak rendezőközpontú színházának belső nyilvánosságát – intézmények, események, tendenciák vagy személyek köré

csoportosítva, legtöbbször sajtóban megjelent forrásokra támaszkodva – észrevehetővé tegyék a mai színházi gyakorlat hierarchikus berendezkedésének alapjait, sőt, a „hallgatólagos konvenciók által uralt színházi beszéd-tér” is felülírhatóvá váljon. Előbbire erőteljes kísérleteket találunk a tanulmányok megfontolt érvelésében, az utóbbi során viszont néhol a „hallgatólagos konvenciók” továbbviteleként érzékelhető a megvalósult államszocializmus és a baloldaliság közötti különbségtétel árnyalatlansága. A tanulmányok nem alkotnak homogén diskurzust, s ez egyrészt játékra hív, hogy a több helyről összegyűjtendő információmorzsák vagy jelenségegyüttesek lassan koherens képpé álljanak össze a befogadó fejében, másrészt élvezetessé teszi a kötet olvasását a megközelítésmódok és a megszólalók hangjának változása. Ezt felismerve amellett döntöttem, hogy az egyes tanulmányok állításait egyenként tárgyalva mutatom be, saját olvasati útvonalam mentén rendezve újra a szövegek sorrendjét.

Ungvári Zrínyi Ildikó kötetkezdő tanulmánya nemcsak a kötet alcímére rímelő címe miatt tekinthető a gyűjtemény fontos pillérének. Az írás bevezetője alkotja azt a súlypontot, melyet a folytatás hét kisebb alfejezete tablószerűen illusztrál: felvázolja, hogy a színház – mint kulturális, politikai és valós városi, intéz-

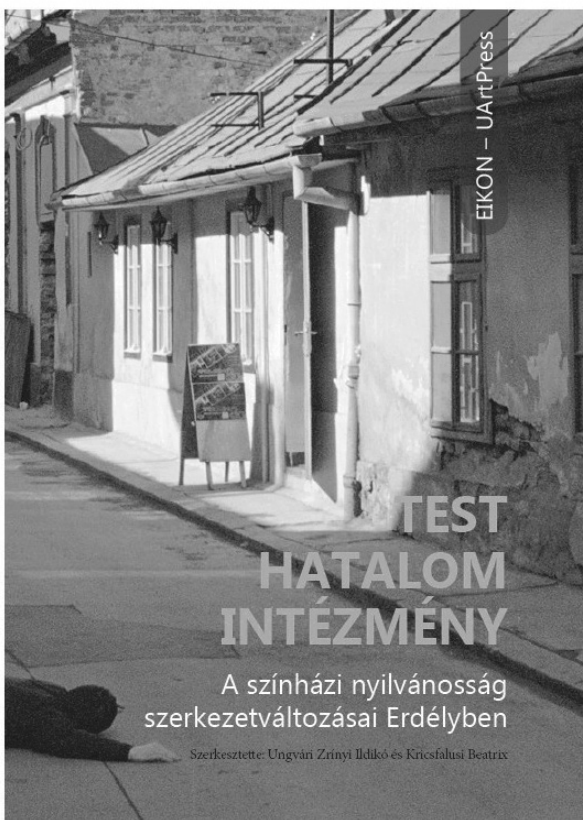
¹ Ungvári Zrínyi Ildikó – Kricsfalusi Beatrix (szerk.): *Test – hatalom – intézmény. A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*. Eikon Kiadó – UArtPress Kiadó, Bukarest – Marosvásárhely, 2021.

KÖNYVRECENZÍÓ

ményi tér, különböző érdekek ütközőzónájában szerveződő egység – a nyilvánosság mely formáit hozza létre. A szerző ennek öt típusát különbözteti meg: elkülöníti a sajtó által képviselt és dokumentált, legitim nyilvánosságot; az intézményen belüli, alig rögzített viszonyrendszereket, a háttér-nyilvánosságot; a köztereken zajló vagy félnyilvános terekben tapasztalt nyilvánosságot; a színházi reprezentáció nyilvánosságát, az előadások láthatóságát; illetve az intim, belső terekre, pl. próbateremre jellemző nyilvánosságot, s ezek tudatosítása mentén próbálja rekonstruálni a marosvásárhelyi Székely Színház 1946-os alapításának gyakran ellentmondásokkal terhelt történetét. Ungvári Zrínyi kiemeli a hatalommal nem rendelkezők taktikáit, például Tompa Miklós beszédcselét a színház „államivá” minősítésekor, mikor is az igazgató egy nyilvános beszédé-

ben tényleges megállapodások nélkül hivatkozott állami státuszra intézményét illetően, s ez a húzása a korábbi tárgyalásoknál sikeresebbnek bizonyult a cél elérése érdekében. A tanulmány példatárában olyan apró, jellemző mozzanatok is előtérbe kerülnek, mint például a színésznői ruhatár tulajdonviszonyainak változásai vagy az öltözőtér megjelenésének értékelése („az átlényegülés államosítása, kolonializációja”), de nagyobb folyamatokba is betekintést nyújt, például a két világháború között működő vernakuláris játékmód gyakorlatába, amelyben igencsak eltérő végzettségű alkotók hoztak létre helyi érdeklődésre számot tartó előadásokat.

Az Ungvári Zrínyi által képviselt szemléletre talán Imre Zoltán rezonál legjobban: arra vállalkozik, hogy a Székely Színház 1958-as magyarországi vendéjátékát övező sajtóvisszhang mögül kihallja az annak megvalósulását alakító „rejtett forgatókönyveket”, politikai játszmákat. Bevezeti a rejtett/nyilvános forgatókönyv James S. Scott által használt fogalmát: eszerint az uralkodó és az alárendelt csoportok közti nyilvános kommunikáció (mely a felek részéről konszenzuálisan és homogén módon megerősíti előbbi uralmát) nem tartalmazhatja az elnyomottak tényleges álláspontját helyzetüket illetően, sem az uralkodó csoport tényleges hatalmi technikáit, hiszen ezek „nyilvánosan nem megvallhatók”. Ebből kifolyólag léteznek rejtett forgatókönyvek is, melyek kirajzolják a hierarchikus struktúrában élők együttműködésének változékony határvonalát, s Scott szerint felfedezésük és tudatos használatuk az elnyomókkal szembeni ellenállás új módját jelentheti. A szöveg bőséges történeti kontextust teremt tárgyköréhez: végigvezet a román–magyar kapcsolatok világháborúk utáni alakulásán, kiemelt tekintettel az 1956-os magyarországi események romániai visszhangjaira és a nemzetiségpolitikára. Az esemény, egy erdélyi magyar társulat háromhetes turnéja, így nem elsősorban interkulturális csere lesz, örömnemzet vagy „két, szocializmust építő testvéri nép mély barátságának dokumentuma”, hanem visszhangja és műsorválasztása rejtett forgatókönyvre utaló



nyomokként is olvashatók, olvasandók. Imre következtetései szerint erre a „színjátékra” a barátság demonstrálása és a kisebbségben élő magyarok ’56 utáni helyzetének szimbolikus javítása miatt volt szükség; tanulmányának keretrendszere applikálhatónak tetszik megannyi hasonló diskurzus, gesztus elemzésére.

Forrásanyagában és műfajválasztásában figyelemre méltó Adorján Beáta tanulmánya, aki az 1950-60-as évek neves erdélyi színésznőivel készült interjúból véli kiolvashatónak a napjaink színházi szcénájában jelen lévő „erőszak-jelenségek” forrását. A professzionális színészképzéshez társított szókészletről (pl. a színészeket „meg kell csinálni”), a kikényszerített önkritika-körökről, a színpadra lépés előtti, „hatás érdekében” elcsattanó pofonokról és a próbatermi megalázásokról szóló beszámolókból épít fel egy foucault-i értelemben vett kommentárt, melynek, mint idézi, „mindig első ízben kell elmondania azt, amit elmondtak már, és szakadatlanul ismételnie kell, amit pedig még soha nem mondtak ki”². A szöveg e költői paradoxon kínálta mélységekből azt valósítja meg, hogy rákérdez, miért is olyan természetesek a színésznők különböző testi-lelki sérelmei pályájuk során, hová tűnik (már a képzés során) a magánélet és a szakmai szempontok határa, s az interjúk személyes példáiból levezetve a strukturális hibák felé fordul magyarázatért. Válasza szerint a hatalom birtoklásának rögzítése, az alá-főle rendeltség fenntartása a diktatórikus rendszer sajátossága, s ennek lesz áldozata a rendező, aki egyedül felel döntéseiért, és a színész(nő) is, akit megfosztanak tisztánlátásától, saját teljesítményének érzékelésétől, a teste és pszichéje feletti rendelkezéstől. Érdekes ugyanakkor a zárlatban idézett kortárs publicisztika, Proics Lillának a *Mérce* online folyóiratban megjelent írása, melyben a színésznőket ért sérelmek a kritikus-újságíró privát lencséjén keresztül szűrve kapnak hangot; az előzőleg tárgyalt tanulmányok kategóriáit alkalmazva, a szöveg

a civil, vagy intézményen belüli nyilvánosság szintjén terjedő információkat hangosítja ki. Ezzel azt a benyomást kelti, hogy a mindennapi strukturális sérelmek „hírértéke”, azoknak az érintettek – mai színész(nő)k – részéről történő nyilvános artikulációja visszaszorul, finomodik, egyedül a botrányok körül válik kibeszélhetővé. Ma azt látjuk, a növendékeknek a(z) azóta a *me too*-diskurzussal átítatott) közbeszédből feltételezhetően bőséges ismereteik vannak arról, mire vállalkoznak, amikor színészeti képzésre jelentkeznek, s kénytelenek olyan intézmények közül választani, melyekben a személyiség átférférfálásának vállalt szándéka sokszor – a tanulmány címében megfogalmazott módon – „szakmai módszerekre álcázott erőszakba” csap át. A szöveg narratívája szerint ennek változatlan, már-már hagyományos volta magyarázható a hatalom „napjaink színházi gyakorlatában még mindig élő (...) jogi-marxista, elnyomó felfogásával”, de úgy tűnik, az nem hagy sok utat a cselekvésnek, ha a „kommunista” múltira csupán szomorú, korszakspecifikus, de a ma élő alkotók generációjában még mindig jelen lévő, s ezáltal elnyomó struktúrákba kényszerítő hagyatékként tekintünk. A kommunizmust a megvalósult államszocializmussal azonosító logika mintha elvágná azt az utat, hogy a (művészeti intézményrendszerekben) fennálló hierarchiák égető problémáira baloldali gondolatok mentén fogalmazzunk meg magyarázatokat és megoldási lehetőségeket, például a feminizmus szótárával vagy mozgalmi eszköztárával.

Izgalmas tézissel dolgozik Adorjáni Panna az amatőr színjátszásról szóló diskurzuselemzésében: az 1960–80-as évek sajtómegjelenései alapján amellett érvel, hogy az intézményesített és a nem hivatásos színjátszás oppozíciójának fenntartása (így a potenciális reformhatások elmaradása, a két kategória hierarchikus megkülönböztetése) mind a kommunista propagandának, mind a színházi intézményrendszernek érdekében állt. Előbbi érvrendszerének kiindulópontja a népevelő és közösségképző cselekvések propagálása, azok társadalmi hasznosságának hangsúlyozása, míg utóbbi inkább esztétikai,

² Foucault, Michel: *A diskurzus rendje* (ford. Török Gábor). *Holmi*, 1991. július, 874.

minőségi különbözőségeket felmutatásával, a professzionalizálódás lehetetlenségére hivatkozva távolítja el magától az amatőröket, akik számára – a szóhasználatban kódolt szinten is – ez a folyamat elérhetetlen. A tanulmány meggyőzően mutatja be, hogy a két érdekcsoport képviselői ugyan eltérő konnotációkkal használhatták a „közösségi színház” kifejezést (tehát Nyugat-Európában létező formákra vagy pártideológiái fogalmakra utaltak vele), ugyanakkor a „színház, nagyszínház, sőt, SZÍNHÁZ” határait a műkedvelői színház, színjátszás vagy egyetemi színpad kategóriáitól egyértelműen elhatárolták. A következtetés szerint ez az elhatárolódás annak példája, hogy az intézményesült „szakma” álláspontja úgy különülhet el és állhatott ellen burkoltan az ideológiai propagandának, hogy – csúsztatással élve érvelésében – a hivatalos irányvonalnak nem mondott ellent. Hibás tehát ebből arra következtetni, hogy az alulról szerveződő csoportok és színházcsinálók ötletei egyedül az egységesen rendszerhű irányvonal cenzúrájának következtében marginalizálódtak volna a színházról való gondolkodásban.

Bessenyei Gedő István az 1953-ban Nagybányán alakult, 1956-ban Szatmárnémetibe költözött, napjainkban Harag György Társulat néven működő intézményről, színházi műhelyről ír kimerítően alapos tanulmányt. (A társulatot egyébként ma ő vezeti, ahogy ez a könyv szerzőket bemutató oldalán olvasható). Az első, Kolozsváron végzett színészosztály még a Living Theatre vagy Jerzy Grotowski kollektíváit megelőzően hozott létre Nagybányán együtt élő és gondolkodó, összeszokott társulatot. Jól dokumentált történetükből a szerző fókuszra irányul, hogy az egyes korszakokban (alapítás, Harag György társulatvezetése, a Szatmárra való átköltözés, a vendégrendező irányítása vagy a vezetőcseré idején, amikor a „tanítványokra” hárultak át az irányítói feladatok) milyen gesztusokban érhető tetten a hatalmi mikrostruktúrák működése az intézményi és a politikai hatalom, illetve az intézmény és a benne lévő alkotók közt. Bessenyei körülmekintő fogalmazásmódja lehetővé teszi az olyan tényezők bemutatását,

mint a színészosztály dinamikájának működése (rangsorok nyílt vagy rejtett felállítása, egyes tagok közegen belüli önértékelésének dimenziói), a vezetői pozíció meghatározásának és kommunikációjának fázisai, a tanítói hatalom és a vezetői hatalom differenciálása, illetve ezek bemutatása különböző retorikákban. A tanulmány tárgya történelmi kontextusának felvázolásában is kimagasló, nagyszerűen vezet el egymás mellett a színház történetét és a kultúrpolitika párhuzamait, nem hagy reflektálatlanul beidegződött narratívákat – valamelyest az arányos kötetbeli terjedelem és befogadhatósága kárára.

Novák Csaba Zoltán történész tanulmányában a Ceaușescu-rendszer kultúrpolitikájának kezdeti szakaszát igyekszik feltárni: történeti anyagával, megközelítésével a többi írás háttérben néhol csak a vázlatosan kifejtett körülményeket részletezi. E szöveg tehát (a gyűjteményben domináns mikrotörténeti megközelítéssel szemben) átfogóan beszél generációs alkotócsoportokról, repertoárpolitikáról, a magyar kisebbségi színház lehetőségeiről, különös tekintettel a Ceaușescu-korszak ideológiai kereteinek változásaira. A kötetre egyébként is jellemző, hogy bizonyos témák vissza-visszatérnek, egyes eseményeket többször érintenek a szerzők, de az olvasó talán ebben a szövegben találkozik leggyakrabban már máshol is leírt tényekkel. Érdekes különbség, hogy míg a tanulmányírók több szövegben (néha ugyan kevésbé kifejtett módon, de) a kívánatosnak tartott foucault-i hatalmfelfogáshoz illeszkednek, mely a hatalmat nem a rendszerek és vezetőik, hanem a rendszerben élő szubjektum lehetőségei felől szeretné megragadni, ebben a szövegben mindez felülnézeti összefoglalásban jelenik meg.

Találunk olyan írásokat is a válogatásban, melyek inkább a színház belső munkájához, mintsem intézményi működéséhez kapcsolódva értekeznek a címbe hivatkozottokról: Kricsfalusi Beatrix szövege például két meghatározó színészvezetési technikát, a Sztanyiszlavszkij-féle, illetve a Brecht nevével fémjelzett megközelítést tárgyalja. Írása jól rimel több tanulmány fejtegetésére, ahol azok a

Sztanyiszlavszkij-féle, bele- és átélésre építő színjátszás dominanciájáról beszélnek az álamszocialista Erdélyben, amely megközelítés alig hagyott helyet a brechti dramaturgia elidegenítő mechanizmusainak, amelyek a néző kritikai érzékeit is megmozgatták. Összevetésének legszemléletesebb eleme az, amikor az elhíresült brechti „utcai jelenet” mellé állít egy hasonló, balesetről készült leírást *A színész munkájából*, s ennek elemzésével az 1950–60-as évek Erdélyében – részben a kétes hitelességű fordítások miatt elterjedt – Sztanyiszlavszkijhoz kapcsolt félreértések kritikáját is elvégzi.

Szabó Attila társalgási metadramaként tételezi *A kopasz énekesnő* című Ionesco-drámát, s két színpadi olvasatában (Kapás Dezsőnek a Pesti Színházban és Tompa Gábornak a Kolozsvári Állami Magyar Színházban rendezett előadásában) kritikák és előadásfelvételek segítségével az abszurd minőség megvalósulását vizsgálja. A tanulmány finom utalásokkal körvonalazza a rendszerváltás körüli magyarországi és erdélyi színpadi nyelv különbözőségét is, bár az előadások súlycsoportbeli különbsége mintha ennek árnyalása ellen dolgozna: Tompa korszakos rendezése nehezen tehető a (kritikák leírása alapján) nem kifejezetten sikerült budapesti előadás mellé. Az írás ugyanakkor a társalgási drámákban jelen lévő hatalmi helyzetekkel kapcsolatban, illetve az előadások elemzése kapcsán is izgalmas megfontolásokat tartalmaz.

Megkapó anyagot dolgoz fel Lázok János írása, amely Éghy Ghyssa mozdulatművész-táncoktató naplójának elemzésére vállalkozik. Az 1938-tól vezetett napló idézetei kezdetben a felkészülés éveinek szakmai maximalizmusáról adnak hírt, részletesen bemutatva egy berlini tanulmányutat, melynek keretei közt Éghy Ghyssa progresszív európai irányzatok képviselőitől tanult; a második világháború hiátusa utáni nagy sikerű szólóesteket; a váratlan politikai kompromittálódást, valamint az ezt követő pedagógiai munkásságot. E napló azért tűnhet a kötet céljához illeszkedő, meggyőző illusztrációnak, mert személyes tükre helyi és globális folyamatoknak: szikár

mondatai plasztikusan rögzítik azokat a kortárs németországi és erdélyi/romániai politikai viszonyokat, melyek erőteljesen befolyásolták Éghy művészi kiteljesedését. Az alkotó gondolkodásának és életművének felfedezésre méltó, sallangmentes, jól strukturált bemutatása üdítő olvasmány.

Novák Ildikó a marosvásárhelyi magyar bábszínház 1949-es indulását mutatja be. Kiemeli, hogy az intézményt szovjet mintára, tudatosan a fiatal generáció ideológiai nevelésére hozták létre, de az a játéktechnikai hagyomány és előképek hiányában különböző, néha a rendszerváltás következtében politikailag ellehetetlenült alkotók kísérletező terepévé vált. A tanulmány által kínált keresztmetszet a kezdeti amatőr próbálkozások, majd a professzionizálódó intézmény útkeresése apropóján kiterjed a bábjátékot alkotó elemek, az élő és bábtestek komplex viszonyrendszerére is.

A kötet két utolsó tanulmánya (jelentős átfedésekkel bár, de) átfogó képet nyújt a már neoliberais modellben működő erdélyi színházról. Sz. Gál Boglárka fókuszában a magyar–román kétnyelvű előadások állnak, amelyek többnyire az együttélés tapasztalatát tematizálják, s ennek színreviteléhez, állítása szerint, a rendszerváltás után az aktuális közügyek felé nyitó, megváltozott munkamódszerekkel működő alkotócsoportokra volt szükség. Ők jártak elől az addig kibeszéletlen történetek feldolgozásában. Három elemzett előadás (*20/20*, *99,6%*, *Double Bind*) kapcsán megállapítja, hogy az alkotók a testek, az előadói tér és a nyelv/hangzóság használatával (pl. magyar anyanyelvű előadó egy román szereplő élettörténetét meséli sajátjaként, mondaton belüli nyelvváltások) a hétköznapi tapasztalatok érzékelését igyekeznek kibillenteni, azokat új összefüggésekbe helyezni.

Varga Anikó kolozsvári független csoportok (Vároterem Projekt, GroundFloor Group, Reactor) infrastrukturális körülményeivel (pl. játszóhely, finanszírozás) foglalkozik, de bemutatja a rendszerváltás előtti előzményeiket, esztétikai törekvéseiket illetve az új csoportok meghatározásának, a róluk való beszédmód kialakításának nehézségeit is. Az esszészzerű, széles

KÖNYVRECENZÍÓ

látóköri írás utal a könyv borítóján végül helyet kapó Ciprian Mureșan-fotográfiára is (*Leap into the Void, after Three Seconds*) a Nyugat-Európában virágzó, az ezredforduló utáni korszak Kelet-Európájában azonban helyüket nem találó neoavantgárd irányzatok kapcsán.

A *Test – hatalom – intézmény* című kötet komplex kutatómunkáról ad látleletet, amelyet a társszerzők annak érdekében végeztek, hogy a címben foglalt három fogalom kézzelfogható mozzanatokhoz legyen társítható a közelmúlt erdélyi színháztörténetével kapcsolatban, és így tudatosíthatóvá váljon a tágabban értett kortárs kulturális mező megannyi jelensége is.

A nyilvánosság szerkezetváltozásaira való érzékenység olyan rétegek felfedését teszi lehetővé, melyeket különböző szintű források (publicisztikák, visszaemlékezések, rendelkezések) önmagukban nem világítanak meg, s egymás melletti olvasásuk rajzolja ki a közös ügyekről fennálló, különböző mértékben hozzáférhető „forgatókönyvek” halmazát. E kötet is érthető egyfajta forgatókönyv felkínálásaként, sőt, talán aktív részvételre buzdít annak összeállításában: a szerzők kisebb megfontolásainak diverzitása olyan pluralitást eredményez, amely miatt nemcsak a színháztörténeti diskurzushoz járul hozzá a kötet, hanem a közösen gondolkodás egy modelljét is adja.

Kovács Emese

„ABBAN SEGÍT, HOGY ÉLJ”

A Színházi nevelés Erdélyben című kötetről

A színházi nevelésben mint diszciplínában nagy lehetőségek rejlenek – akár a színház, akár a pedagógia felől közelítünk hozzá. Örömmel tölt el, ha látom, hogy ez a terület másokat is foglalkoztat Erdélyben. Így egyre tekintélyesebb lesz a hivatkozási alap a kételkedőkkel szemben, és egyre inkább elkezd bekerülni a színházi nevelés a perifériáról a szakmai látószögbe. Az irány ki van jelölve. A recenzióban arról szeretném meggyőzni az olvasókat és magamat is, hogy a színházi nevelés Erdélyben jelen van.

A Bálint Etelka 2019-ben megvédett doktori disszertációja nyomán született könyv azokat a romániai (magyar) kezdeményezéseket tárja fel, amelyek beilleszkednek az említett diszciplína valamelyik szegmensébe. A szerzőnek nem volt könnyű dolga. Utat vágni a fogalmak között igen nehéz, engem valahányszor összezavarnak a különböző színházi nevelési írások, mert gyakran következtelen bennük a szóhasználat. Mostanra azonban az elméleti keretezés origójává vált a *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*,¹ és

remélem, lassan sikerül vele elérni a területhez tartozó fogalmak kanonizálását, vagyis hogy ugyanazt értsük egy-egy szakkifejezés alatt beszélgetéseink közben.

Bálint Etelka könyvének tagolása nagyon szépen követhető a tartalomjegyzékben. Különösen értékesnek találok, hogy a szerző, magyartanár lévén, a pedagógiai vonatkozásokra is nagy hangsúlyt fektet. Sőt elsődlegesen pedagógusként nyilatkozik például arról, hogy milyennek látta az említett előadásokon részt vevő tanítványait, és így hitelesen tud beszélni az említett programok fiatalokra tett hatásáról, illetve ennek mentén a létjogosultságukról. A színházi szempontokat érintő részek is pontosak és részletesek, bár én onnan olykor hiányoltam a kritikusabb elemzést.

A fogalmakat a példák segítségével tudjuk megérteni, és a könyv erre fókuszál: jól láttatja előttünk a leírt kezdeményezéseket, sőt a kijelölt irányokat is. Irigykedve olvastam a külföldi modellekről szóló fejezetet, például azt, hogy Németországban, ahonnan a színházpedagógia eredeztethető, a színház közösségi térként funkcionál, vagyis nemcsak este van nyitva a közönség számára, néhány órán át, hanem egész nap, teret adva a nevelésnek, az aktív közösségi részvételnek.

Tény, hogy ennek a megteremtéséhez szakemberek kelljenek, akik a színház és a nevelés terén egyaránt jártasak. Így kerülhető el az, ami miatt a legnagyobb az eltartás

¹ Czibolya Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. InSite Drama, Bp., 2017. Online: https://www.szinhazineveles.hu/wp-content/uploads/2018/01/Szinped_Prog_Final_6.pdf.

az alkotók részéről, és amely problémáról a disszertációban is olvashatunk: az ilyen kezdeményezéseknél gyakori hiba, hogy a pedagógiai cél felülírja a művészi szempontokat. A szerzőnek azonban sikerül meggyőznie az olvasót arról, hogy a jó színházi nevelési programok mentesek a didaktikusságtól, és nem hiába szerepel a nevükben a „színház”, hiszen alapvetésük ugyanaz: kérdező műveket kívánnak létrehozni.

A klasszikus értelemben vett előadásokkal ellentétben azonban nemcsak képletesen, hanem konkrétan is kérdeznak az alkotók, és a fiatal nézőknek lehetőségük van válaszolni itt és most. Ugyanis ezek az előadások a terminológiát tisztázó Czibolya-kötet szempontrendszere szerint elsősorban közoktatásban résztvevőknek készülnek, akik érdemben reflektálhatnak a látottakra, vagy akár bele is avatkozhatnak az előadás menetébe. Ugyan-

akkor, ahogyan azt a könyvben is olvashatjuk, a színházi nevelési előadások célja elsősorban nem a pótközönség kitermelése, hanem a társadalmi felelősségvállalás serkentése.

Hogy a módszer mennyire hatásos, azt egy nemzetközi kutatás² bemutatásával bizonyítja a szerző – emellett saját, reprezentatív kutatásokat is végzett diákjai körében, és ebből az derült ki, hogy a diákok szívesen vesznek részt ilyen előadásokon, sőt igényük van arra, hogy minél több hasonló alkotással találkozzanak.

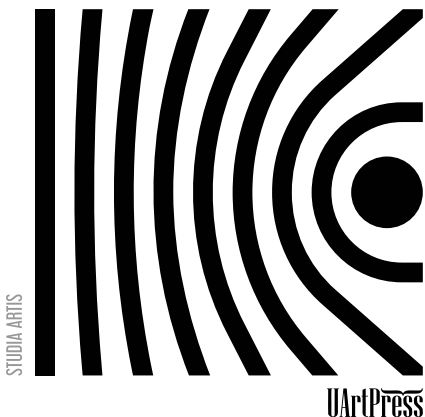
A szerző a kutatása során belemerül a közoktatást érintő problémákba, és megmagyarázza, hogy miért nem képezi a romániai tanügyi rendszer szerves részét a művészetpedagógia. Van az a „then vs. now” típusú mém arról, hogy milyen volt száz éve és most: a technológia, a divat, az orvostudomány, a művészet stb., majd a végén az iskola. Míg mindegyik esetben óriási a változás, utóbbinál mindkét időszakhoz ugyanaz a kép társul, a frontális tanításé: a diákok rendezett sorokban ülnek szemben a tanárral a poros osztályteremben. A kritikai gondolkodás, amelyet korábban említettem a színházi szegmens feltárása terén, jogosan megjelenik az oktatást érintő részben – nem véletlenül, hiszen ez a szerző saját közege. A fejezet állítása szerint Románia az Európai Unió szegénye az oktatás terén: az állam által a köznevelésbe fektetett pénz neveltséges, a korai iskolaelhagyások száma kétségbeesítő, a rossz módszerek miatt a funkcionális analfabéták száma rendkívül magas. Itt fel is tehető a kérdés: ha az iskolába járó diákok közel fele nem képes értelmezni egy szöveget, hogyan várhatnánk el, hogy érdemben reflektáljanak egy színházi előadásra?

Akadnak azért úttörők az országban, akik hisznek a színház alkalmazott formáinak lehetőségeiben. A disszertációból az derül ki, hogy a romániai kezdeményezések érdekes módon nem a kísérletező gyakorlat felől indulnak, hanem a tudatosan „behozott” elmélet felől. Romániában bécsi mintára szerveztek

² DICE Kutatási Projekt – lásd <https://kavaszinhaz.hu/dice-kutatasi-projekt/>.

BÁLINT ETELKA

SZÍNHÁZI NEVELÉS ERDÉLYBEN



konferenciát, amely a színházi nevelés fontosságával foglalkozott, és utólag több hasonló találkozóra is sor került. Jól látni, hogy a nyugati mintákhoz képest jóval később, a 2010-es évek elején került sor a konferenciákra, és erre az évre tehető a bukaresti Replika Központ³ megalakulása is, amely kifejezetten színházi neveléssel foglalkozik. Bálint Etelka részletesen tárgyalja a román nyelvű kezdeményezéseket is az erdélyi magyarokat érintő fejezet előtt. Bár inkább az derül ki, hogy a két nyelvterület nem hatott egymásra ezen a téren. Az első magyar nyelvű programok inkább magyarországi mintákra épültek, vagy sajátos próbálkozások útján jöttek létre.

Ilyen sajátos, nehezen besorolható kísérletezés az Osonó Színházműhely színházi nevelési tevékenysége, amelyet a szerző hosszú fejezetben tárgyal. Én magam is dráma osztályos voltam,⁴ sőt a könyvben egy képen is szerepelek, ugyanis játszottam az *Ismeretlen barátok társasága, avagy piknik egy japán szőnyegen* című előadásban. Különleges, kettős nyilatkozás így a következő néhány sor részemről – reflektálok az előadásról készült írásra, de nem tudom figyelmen kívül hagyni a saját emlékeimet sem. (Ha belemerülnék a saját élményeim bugyraiba, az írásomnak nem lenne vége. Remélem, egyszer valaki beszél majd bővebben is a teljes képről.)

A dráma tagozatról tehát nem beszélek. De az kérdés számomra, hogy a Bálint Etelka által hosszán tárgyalt *Ahogy a víz tükrözi az arcot...* című előadás mennyire illik a kutatásba. A Cziboly-kötetben a 10. oldalon említett öt kritérium mindegyikének ugyanis nem felel meg. Például elsősorban nem közoktatásban résztvevőknek készült, nem is készülhetett nekik, hiszen rengeteg olyan súlyos problé-

mát érint az előadás, amelyre az iskolások nem tudnak érdemben reflektálni – és ez a másik probléma. Ugyan érintheti őket a családon belüli erőszak, az iskolai zaklatás, a szülők válása, a kivándorlás, a pénz kérdése, az ilyen vagy olyan függőség, a rossz tanügyi rendszer fogsága, az abortusz, sőt ez egyszerre mind jelen is lehet egy fiatal életében, sajnos. De mit kezd az a tizenéves mindezzel, aki látja az előadást? Ugyan van közönségtalálkozó, de ezekre a témákra érdemben nem tud reflektálni, az előadásban pedig nincs feloldás, csak erős felsorolás és szembesítés. Nem kérdőjelezem meg az alkotás relevanciáját és erősségét. Csupán azt állítom, hogy ez az előadás nem tekintheti elsődleges közönségének a közoktatásban részt vevő, tizenéves fiatalokat.

Mert, ahogy írtam, a problémák nagy része érintheti az iskolásokat, a fejlődésben lévő személyiségük, az önreflexió kiforratlansága miatt nem tudják eltartani maguktól ezt a fajta reprezentációt. Az előadásban szereplő fiatal színészek mélyen átéli a tragikus monológban elhangzottakat, személyessé teszik a történetet, tehát nincsenek karakterek, nincs távolság. Nincs olyan rendszer, amelyet a színházi nevelés sajátosan felépít, amelyen keresztül a nézők is beszélhetnek a problémákról. Így saját magukon keresztül kell beszélniük, önmagukat kellene feltárniuk a közönségtalálkozón. Ez egy iskolás diák esetében pedagógiailag veszélyes, mert utána egyedül marad a feltépt sebével, ha nincs egy olyan szakember mellette, aki észrevegye, megfelelően kezelje, leereagálja a megnyilvánulásait.

Nem kérdőjelezem meg annak a színháznak a relevanciáját, amely kegyetlenül szembesíteni kíván. De diákok esetében ez igenis kérdőjeles. Azt sem állítom, hogy az előadást nem láthatja iskolás diák, de arról mindenképp fontos lenne beszélni, hogy hány éveseknek szól elsősorban. Az pedig, hogy ebben az előadásban iskolások szerepelnek, ma már különösen elfogadhatatlan részemről. Épp amiatt a technika miatt, amelyet a színészek alkalmaznak: teljes átélés. Az egy-másfél órás előadásban több olyan témát kell érinteniük

³ Centrul de Teatru Educațional Replika – lásd <https://centrulreplika.com>.

⁴ A sepsiszentgyörgyi Plugor Sándor Művészeti Líceum két évente induló középiskolai dráma osztályáról van szó. Fazakas Misi az Osonó Színházműhely és a dráma tagozat vezetője. Gyakori jelenség, hogy az Osonó színészeinek jelentős része dráma tagozatos diák.

a diákszínészeknek, amelyek egyenként is igen kényesek, és egyenként is hosszú beszélgetéseket igényelnének annak érdekében, hogy a diák helyre tudja magában tenni mindazt, amiről a színpadon halálkomolyan beszélt úgy, mintha az a trauma a sajátja lenne.

Ezzel szemben az *Ismeretlen barátok társasága, avagy piknik egy japán szőnyegen* teljesen más kezdeményezés. Sokkal barátságosabb és diákközelibb. Míg az előbb felsorolt problémák legtöbbször szélsőséges és tragikus eset, addig a *Piknik* (mi így hívtuk) olyan témát dolgoz fel, amely az erdélyi magyarokat és románokat javarészt érinti, és, bár fűződhetnek hozzá személyes bántások, ezek mégis teljesen más jellegűek, mint például a családon belüli erőszak, az abortusz, a kivándorlás és a szenvedélybetegség egyszerre.

A *Piknik* munkafolyamata önmagában hasznos volt, színházi és nevelési (!) szempontból egyaránt. A pedagógiai cél ez esetben egyértelműen meghatározható, sőt azáltal, hogy románok és magyarok is részt vettek alkotóként a próbafolyamatban, a hatás ebben a csoportban meg is történt – békességben, az előítéleteinket, frusztrációinkat és nyelvi korlátainkat lebontva töltöttünk el egymással hosszú időt. Azok a diákok, akik megnézték az előadást, érdeemben tudtak rá reflektálni, hiszen olyan kérdések hangzottak el, mint például: *Szerintetek együtt vagy külön jönnek vissza a társaság tagjai?* (miután összevesztetek); vagy: *Mit tehettek volna másképp? Mit kellett volna másképp tenniük?* Ez nagyon fontos. Az előadás rendszere miatt, amely a nézőknek szerepet kínál (ők is a román–magyar szülinapi buli meghívottai), és amelyben egyértelmű karakterek vannak, akiknek a tetteit elemezni lehet, a fiatalok nincsenek kitéve a személyeskedésnek, úgy beszélhetnek magukról, hogy közben másról beszélnek, vagyis

a cselekményen keresztül tudnak reflektálni a saját életükben megjelenő problémákra. Ez az előadás egyébként eredetileg fórumszínházként volt elgondolva, tehát a néző-résztvevőknek lehetőségük lett volna megváltoztatni a cselekmény menetét, ám ez a módszer később kimaradt belőle sajnos.

Ez talán azért is ment nehézkesen, mert az erdélyi iskolás közönség nincs hozzászokva az interaktivitáshoz, szóban még csak-csak megnyilvánul egy középiszkolás, de arra, hogy cselekedjen is (az osztálytársai előtt), nemigen vehető rá.

A módszer mára azonban egyre elterjedtebb. Öröm arra gondolni, hogy a könyv megjelenése óta mennyi színházi nevelési előadás született, olyanok is, amelyeket valóban, érdeemben így lehet hívni, nem kísérletek, nem próbálkozások, hanem a műfaji sajátosságoknak megfelelő alkotások, amelyek gazdagítják az erdélyi színházi nevelési palettát. Marosvásárhely, Nagyvárad, Kolozsvár, Nagyszeben, Sepsiszentgyörgy, Gyergyószentmiklós, Székelyudvarhely – mind rendelkeznek előadásokkal vagy programokkal. Két példát emeltem ki a kötetből, inkább csak amiatt, hogy a különbségekre és a terület körülhatárolásának fontosságára felhívjam a figyelmet. De számos más, nagyszerű program és előadás szerepel leírva a könyvben, érdemes olvasni.

A szerző, Bálint Etelka gyakran használta a 'részvevő' szót, ritkábban a 'részrtvevőt'. Helyes is ez a különbségtétel, hiszen a felsorolt előadások nagy részében a gyerekek csak *részvevők* voltak, nem teljes bevonódás folytán *részrtvevők*. Azt remélem, hogy egyre több *részrtvevőnk* lesz, mert, ahogyan azt az említett DICE kutatás is bizonyítja, ez a diszciplína aktív részvételre nevel azáltal, hogy társadalmi és erkölcsi kérdéseket feszeget. Erre pedig nagyon nagy szükség van.

ISMÉT CSEHOV?!

Patrice Pavis *Öleljük meg egymást* című drámakötetéről¹

3 + 1. Három Pavisos Csehov és egy másik. A *Csehov à la Pavis*ok közé bekerült egy más Pavis-szöveg, és ezek keverékéből áll össze az *Öleljük meg egymást* című drámakötet. Az oktatói tevékenysége mellett szakírói munkásságáról ismert Patrice Pavis négy drámáját az UArtPress és a Lector kiadó adta ki a DramArt sorozat második köteteként. Gianina Cărbunariu szövegei után a Pavis-kötetben is a kortárs drámaírás lép színre a fordítások közvetítésével. A fordítás problémája tehát ebben a vállalkozásban két különböző oldalát is mutatja: a Csehovot „fordító” Pavis mellé a Pavis fordító Patkó Éva lép, mintegy ellentétként pedig beékelődik a kötetbe egy nem csehovi *másik*, hogy megtörje az összhangot, és gondolkodni indítson az eredetiség és ismételhetőség kérdésein.

Fordítani annyi, mint kifordítani vagy megfordítani azt, ami már eleve benne rejlik az eredetiben. A fordítás a bennerejlés felszabadítása, a nemláthatóság felszámolása nélkül. Itt áll *valami*, ami újabb és újabb arcot ölt, ahogy

¹ Pavis, Patrice: *Öleljük meg egymást*. (ford. Patkó Éva.) UArtPress – a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Kiadója, Marosvásárhely, 2021.

különböző nyelvi terekbe kerül. A regiszter pedig, Wolfgang Iser szemléletes példájával élve, olyan, mint egy cipőkanál, „amellyel egyre közelebb próbáljuk magunkat tuszkolni a megértés felé”². A fordítás illeszkedést hoz létre. Ebben az illésben azonban mindig akad valami nem oda illő. A fordítónak, ennek a mágnusnak, aki a köztességek játékát űzi, be kell látnia, hogy valójában tehetetlen a távolság ellen, ami az eredeti és a visszaadott között feszül. Miközben az illesztés lenne a feladata, az összecsatolandó reménytelenül ellenáll a közelítési kísérleteknek. A szemben állók fel nem oldható másságukban találkoznak a fordító előtt, akinek munkájában épp itt rejlik a csoda, ahogy azt Gadamer fogalmazza meg: az idegenségek legyőzését végzi. A különbség azonban ténylegesen megszüntethetetlen, így a „mérlegelés és megfontolás ingadozásában”³ pusztán kompromisszumos eredményre juthat. A fordító a teljes megértés illúziója mögött hiányokkal dolgozik. Középen állva ahhoz járul hozzá, hogy érintkezésbe kerüljön mindaz, ami voltaképp idegen egymásnak.

² Iser, Wolfgang: *Az értelmezés világa*. (ford. Lajos Krisztina.) Gondolat Kiadó – ELTE, Budapest, 2004, 20.

³ Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. (ford. Bonyhai Gábor.) Gondolat Kiadó, Budapest, 1984, 271.

KÖNYVRECENZÍÓ

Pavis három Csehovja (*Ványa és a nő, Öleljük meg egymást a cseresznyés kertben és Az én három nővérem*) szemléletesen mutatja a fordítói tevékenység párbeszédjellegét. A szövegek egymással cseverésznek, egy-egy vitás ponton az elődre mutogatnak, kiemelik, amit abból érvényesnek tartanak, miközben önállóan gondolkodnak, nem pusztán (tovább) értelmeznek. Nem csak a darabok, a szereplők is így társalognak: gyors, éles sorokban, szinte egymásra beszélve, néha egymáson túlbeszélve. Ez utóbbi a szerzői utasításokban is megjelenik, mely olykor jelzi, hogy a beszélő mesélőként van jelen, vagyis a nézőkhöz beszél. Pavis nem újírja Csehovot, hanem szóba áll vele, s bár nem abba az értelemben nyúl hozzá egy korábbi szöveghez, mint ahogy azt Patkó Éva teszi az ő darabjaival, viszonyulását mégis értelmezhetjük egyfajta fordításként.

Lássunk erre egy példát. Pavisnál rövid, címmel ellátott jelenetek pörögnek egymás után, jellemzően elkülönülő bevezető és záróképpel keretezi a darabot (ezt jelezheti egy cím vagy megkülönböztető jelleggel a számozás hiánya is), összességében kevés szereplőt mozgat, mintha kisebb, kísérletező társulatok számára írta. Ezek az alapvetések nem jellemzőek a megidézett Csehovok egyikére sem. Hogyan működhet mégis az érintkezés? A kötetkezdő, *Ványa és a nő* című darabja négy elkülönülő részből, mondhatjuk, felvonásból áll, ebből az első és a negyedik egy-egy jelenetet tartalmaz, míg a második és a harmadik egyaránt tízet. Kirívóan szimmetrikus szerkesztést alkalmaz tehát a szerző, a két keretező jelenet, a bevezető és a zárórész nem kap számozást. Ez a két jelenet a darab szerkezetét körkörösnek, önmagába visszafordulónak mutatja, és nem csupán formailag, hanem a történések szintjén is: a cselekmény logikája szerinti legkorábbi történés a szöveg végére, míg a legkésőbbi az elejére kerül. A körköröség végtelen mozgását a címek is mutatják, *Az utazás vége* című résztől jutunk el *Vissza a kezdetekhez*. Mindez már illeszkedik Csehov *Ványa bácsi*-jének négy színből felépülő, keretes szerkezetéhez. Hasonló megfeleléseket nem pusztán a szerkesztés, de a motívumok, a karakterek, a köztük lévő viszonyok vagy például a szövegritmust tagoló csendek között is láthatunk. Pavis nem továbbgondolja, hanem átülteti egy másik színházi-nyelvre azt, amit a csehovi világból kiválaszt. Az olvasó a címek alapján könnyedén rájöhet, hogy melyik Csehov-dramára kell gondolni, majd sorról sorra haladva meglepődik azon, hogy például *Ványa és Jelena* egy teljesen más korban, közegben, viszonyban áll, mint amire számíтана. Két idegenség áll egymással szemben, a köztük lévő távolságot pedig időben is kifejezhetjük. Az elmúlt és a most között a különbség felszámolhatatlan, legyen az a színházi nyelv, a hozzá kapcsolódó intézményi háttér vagy a kulturális kontextus változása. Pavis ezért a cipőkanál után nyúl, és a két másság elkezd illeszkedni egymáshoz. Esetenként úgy tűnik fel a régi, az időben távolabbi, mint egy idegen test:



PATRICE
PAVIS

Öleljük meg
egymást

Fordította Patkó Éva
DramArt [002]

idézteként látjuk viszont, a fordító vagy a szerkesztő hivatkozásától kisérvé (Csehov mellett találkozhatunk Corneille-jel, Marivaux-val vagy Molière-rel is), hogy vértanulán új irányba mozdítson el egy-egy megszólalást. Máshol úgy bukkan fel egy puska – egy virágcsokor, egy lasszó és egy kötél között – mintha sosem lett volna máshol, mintha sehová máshova nem tartozna, mint ehhez a világhoz.

Az előzőekből kitűnik, hogy az olvasó (amennyiben túljutott a címeken) nem gondolhatja, hogy a szövegek pusztá utánnymotok lennének. Csupa Csehovval ízesített Pavis. A rövidke második darab, a *Kórházi látogatás* mégis másképp eredeti, mint a többi három szöveg. Egy szösszenet, egy lélegzetvételnymi kitekintés, a maga ártatlanságában Cécile-nek és minden nagyapának ajánlva. A kórházban egyik vizsgálattól a másikig rohangáló nagyapa jeleneteiből hiányzik a többi szövegre jellemző abszurd íz. Az elemeltség az unoka már-már angyali jelenletében sűrűsödik, ahogy kíséri a nagyapát őrizve-vigyázva, közös játék-ká formálva a szenvedéstörténetet. A darab ellenpontozza a többit, ugyanakkor ráébreszt, hogy a kötet 3 + 1 darabja egyaránt eredeti színházi szöveg.

A három „Csehovval ízesített” darab további összefüggéseket is mutat. Három variációban áll előttünk az, ami meg- és kifordul, hogy több oldala váljon láthatóvá: az egymáshoz való távolodó közeledés és közeledő távolodás játéka. Mintegy tételként hangzik el Ványától: „minél több álarcot veszek, annál jobban távolodsz tőlem”, mire Jelena megfordítja. „Minél több álarcot felveszek, annál inkább közeledsz hozzám.” A szét és összetartás váltakozásából adódik a darabok feszültsége, a teljes találkozás lehetetlensége és az összeérés kétségbeesett szüksége feszül egymásnak. Milyen lehetőségei vannak annak, hogy az emberek, ezek az egymás számára való másságok, egymáshoz érhessenek? Hogyan képesek a maguk távolságából átlesni a másik által kijelölt idegenségbe? Az első darabban Ványa és Jelena életútja úgy viszonyul egymáshoz, mint egy inga a két végpontjához, állandó már-már sorsszerűségtől hajtott

vonzásban állnak egymással, de mikor révbe érnének, valóban összefonódhatnak, mégis eltaszítják egymást. Ezek a majdnem összeérek többször ismétlődnek a kapcsolatukban évente sorra kerülő, egyszeri rítusszerű találkozásokkor. Az ebből fakadó már-már örületig fokozódó hiányban formálódik a másik jelenléte iránti vágy, mely olyan méreteket ölt, hogy a közös jelenlet sem csíthatja. A darab szerkezete által megteremtett körkörösség végteleníti ezt az ingaszerelemet. Várakozás és felhevültség kettősségében elmúlik az élet, és nem marad idejük ott lenni, meg is érkezni valahová.

Az *Öleljük meg egymást a cseresznyés-kertben* című darab központi alakja, Simplet utcai ölelésterapeuta: a szembejövő idegeneket öleli meg, hogy azok kiadják ebben a mozdulatban minden bánatukat, megélik a közelséget. A darab által felölelt hosszú időszakban (pontosan 1968-tól 2008-ig) az ölelés olyan hivatássá válik, amiből egyre nehezebb megélni. A darab egyes jelenetei olyan címeket kapnak, melyek mutatják, milyen sokféleképp érthetjük az ölelést: egymás karjaiban esni, karnyújtásnyira, tárt karokkal, a testet átölelő karok – variációk ugyanarra a témára, ugyanakkor más és más kapcsolatot jeleznek. A többi három szereplő szintén variáció: Gallant, Varja és Amour maszkok, akik egymáshoz képest határozódnak meg. A darab ölelés négy témára, az érintkezések négy szólama.

A záródarab, *Az én három nővérem* szintén játszik a szerepek maszkyszerűségével. Mindhárom szövegre jellemző, hogy bár kevés szereplőre íródtak, azok újabb és újabb maszkokat öltenek fel, szerepekbe lépnek át, ezzel megsokszorozva a megmutatott alakokat, és arra is lehetőséget teremtve, hogy a jelenbeli történések múltbeli vagy egészen máshol, mással történő jelenetekkel kapcsolódjanak össze. Az utolsó darabot Aurórának, Eminek és Fuennek ajánlja a szerző, akikkel a darabban is találkozhatunk (így egy külső vonatkozás belsővé fordul át). A három nővért, művésznevükön Olgát, Mását és Irinát hívják így. F1 nővérei ők, aki André Manuelként mutatkozik be, mégis végig F1 a szerepneve. Férfi 1

KÖNYVRECENZÍÓ

üres hely, amit játékkal kell feltölteni. A három nővér egyenként két nevet kap, sőt tovább erodálva identitásukat, meg is kétszereződnek. Ugyanis F1-et egy bírósági ítélet arra kötelezi, hogy Koreába települve manökenlányokat tanítson a híres-hírhedt Cordon Rose-ban. Diákjai szintén épp hárman vannak, három nővér, nevük pedig megegyezik az előbbi hárommal. F1 francia nyelvelkét tart, a lányok járását javíttatja, dresszírozza őket, s közben lelki nővéreiket keresi bennük, általuk. Izzó sóvárgása betölthetetlen marad, de a szurreális dadavilágban (minden csehovi vagy stílustörténeti áthallás ellenére itt a dada a távol-keleti nyelvre utal, melynek mondatai rendre a -da szótagban végződnek) végül mégis képes az összehangolásra, az ő szavaival: a háromszög geometriájának fenntartására. A távolságok teremtik meg a közelségek rendjét.

3 + 1. Három változat az érintkezés drámájára, plusz egy másik. A fentiek alapján ezt

szemléljük három összefüggésben:

Egy. Az érintkezés a szerep kontextusában a színházi szituációban megalakuló éntudatot jelentette, mely sosem egymagában, lehatároltságában jelent meg, hanem a másikkal való összefonódásában, felcserélhetőségében, átjárhatóságában.

Kettő. Az emberi viszonyulások bonyolult hálójában az érintkezés olyan mozgatóelv, mely vágyként a hiányok és telítettségek egyik végletben sem megállapodó feszültségeként valósult meg.

Három. A nyelvi közegben az érintkezések az idézettöredékekben, az utalások és referenciális elemek sokaságában álltak, jelen és mégis máshol, ottlétbe oltott hiányokként.

És + 1. Pavis ilyen értelemben fordító: idegenségeket helyez egymás mellé, melyek másságukat el nem veszítve illeszkedni kezdenek, úgy fuzionálnak, hogy megtartják a sokszög geometriáját.

Elise Wilk

Feminin

Fordította André Ferenc

Szereplők

LÁNY
HÚG
ANYA
NAGYNÉNI
BARÁTNŐ
OSZTÁLYTÁRSNŐ

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ
ÜGYVÉDNŐ
RENDŐRNŐ
TANÁRNŐ
IGAZGATÓNŐ
A MÁSIK

1. PROLÓGUS

ANYA: akkor még nem akartam gyereket
túl korainak éreztem
szerettem volna még egy kis időt
HÚG: amikor anyu hasában volt
állandóan rugdosta a lábaival
mindenki azt hitte fiú lesz
apu azt mondta focista lesz belőle
LÁNY: amikor megszülettem
apám hozott anyámnak egy nagy csokor nárciszt
ANYA: egy esős áprilisi nap volt
NAGYNÉNI: a gyöngyös nyakláncot vettem fel
kiálltam a garázsból a zöld opellel
és elmentem a szülészetre
ANYA: szülés után hamar rendbe jöttem
szerencsés voltam
csendes gyerek volt
RENDŐRNŐ: az apja minden reggel
egy drapp babakocsiban tologatta a tömbház körül
ÜGYVÉDNŐ: a szomszédok
néha a falakon keresztül is hallották ahogy az anyja zokog
KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: amikor először találkoztunk
a szobájában volt
csörrikés pizsamában
horrorfilmeset játszott

a szőnyegen ott hevert három lefejezett barbie baba
BARÁTNŐ: amikor először találkoztunk
épp elállt az eső
háromnegyedes zokniban volt
térdén hatalmas horzsolás
és azt kérdezte nincs-e kedvem gilisztákat vagdossni
egy csorba sörösüveggel
OSZTÁLYTÁRSNŐ: amikor először megláttam
azt hittem fiú
egyik télen arra kényszerített hogy megegyek egy egész hóembert
ANYA: öt éven át osztályelső volt
TANÁRNŐ: a körme mindig tiszta
makulátlan fehér gallér
rövid haj
IGAZGATÓNŐ: és úgy nézett ki mint egy fiú
NAGYNÉNI: esténként az irodában ült és egy vonalas füzetbe rajzolgatta
a kicsi írott „a” betűt
ha túlment a vonalon
az anyja kitepte a lapot
ANYA: egész éjjel ott ült amíg tökéletes betűkkel meg nem töltötte az oldalt
KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: amikor elesett sielés közben és eltörte a lábát
az anyja nem vitte be azonnal a kórházba
előbb hazamentek és azt mondta neki
ANYA: ha elsétálsz az ajtóig és vissza megveszem neked az elektromos zongorát
NAGYNÉNI: mindig első akart lenni

DRÁMA

ÜGYVÉDNŐ: megtépte a padtársa haját
mert jobb jegyet kapott nála
IGAZGATÓNÓ: futóversenyeken
mindig próbálta néhány centivel
a vonal elé tenni a cipőjét
BARÁTNO: egyszer le kellett rajzoljuk
a családunkat
IGAZGATÓNÓ: az ő rajzán az anyjának színes
ruhája volt
magas sarkú cipője
és három óriási feje
OSZTÁLYTÁRSNO: a kítátozott szájak okádták a
tüzet
HÚG: engem magát és aput
egészen kicsiben rajzolt oda az egyik sarokba
LÁNY: akkor behívták anyámat a suliba
NAGYNÉNI: engem
még csak oda se rajzolt
ANYA: a második gyerekeket már akartam
HÚG: a második gyerek
kellett volna a békító gyerek legyen
NAGYNÉNI: ám ahelyett hogy javult volna a helyzet
csak még rosszabb lett
RENDŐRNÓ: a szomszédok egész nap hallották
a falon át a veszekedést
ÜGYVÉDNŐ: de a gyerekekkel szépen bántak
HÚG: karácsonykor egy nagy kartondobozt ta-
láltam a fa alatt
benne egy piros bicikli volt két pótkerékkel
LÁNY: a nagy doboz mellett
volt egy kicsi doboz
benne csak egy sál
NAGYNÉNI: a kicsi
késő éjjelig biciklizett a folyosó csempéjén
ANYA: dudálgatott
KÉPZELTBELI BARÁTNO: és boldog volt
LÁNY: megvártam amíg mindenki elalszik
és egy konyhakéssel kivágtam a kerekeit
RENDŐRNÓ: ezen kívül jó gyerek volt
IGAZGATÓNÓ: talán kicsit fiús
BARÁTNO: régebben
csak tréningnadrágot
és bő pólókat viselt
TANÁRNÓ: de egy ideje elkezdett megváltozni
IGAZGATÓNÓ: elkezdett magas sarkúban járni
HÚG: csillogó testápoló a lábán
BARÁTNO: szemén kék szempillafesték
OSZTÁLYTÁRSNO: ami szétfolyt az arcán amikor
elsírta magát
HÚG: vett magának egy kulcsot hogy bezárkóz-
zon a szobájába
és órákon át beszélt egy fiúval
skype-on
ANYA: nem tudtam hogy van barátja
BARÁTNO: egy helyes sráccal járt
TANÁRNÓ: órák után ott várt rá az iskola előtt
BARÁTNO: bármikor cseréltem volna vele

IGAZGATÓNÓ: amíg egyszer csak
OSZTÁLYTÁRSNO: minden megváltozott
BARÁTNO: egyetlen nap alatt

2. A HÚG

LÁNY: mit akarsz
HÚG: akarod hogy megcsináljam a körmöd
van csillámos lakkom
LÁNY: tűnj el
HÚG: vasárnap elmegyünk burgerezni
azt mondta apu
LÁNY: nem érdekel
tűnj el
HÚG: tudok mindent
LÁNY: azt mondtam tűnés
HÚG: az egész sulit tudja
LÁNY: hagj békén
HÚG: megvan mindenkinek a telefonján
láttam én is
LÁNY: na és
HÚG: feltették a netre
LÁNY: kik
HÚG: valami fiúk a suliból
nem ismerem őket
LÁNY: rohadjanak meg
HÚG: szupersztár vagy
LÁNY: rohadj meg te is
HÚG: ma megkérdezték én vagyok-e annak a
csajnak a húga aki
tudod
LÁNY: fuck off
HÚG: nagyszünetben mi is kimentünk a mosdó-
ba és csináltunk ilyen képeket
alexandra kigombolta az összes gombját
kítette facebookra
345 lájk
nekem összesen nincs 345 barátom
ő minden fura alakot elfogad
akarod látni
LÁNY: nem

Néhány másodpercig senki nem mond semmit.

HÚG: még meddig tart
LÁNY: mi meddig tart
HÚG: amíg megint szabad lesz együtt leülünk az
asztalhoz
LÁNY: nem tudom
HÚG: anya egy hülye tehén
LÁNY: miért beszélsz így
veled szépen bánik
HÚG: mert a kajádat az ajtó elé teszi
LÁNY: who cares
HÚG: mutasd meg nekem is a srácot
LÁNY: milyen srácot

HÚG: a szeretődöt
 LÁNY: nincs szeretőm
 HÚG: akkor azt akitől kaptad azt a képeslapot a két puszilózó elefánttal
 LÁNY: megint a cuccaim közt kutattál
 HÚG: cigit kerestem
 LÁNY: a zoknis fiókban
 HÚG: honnan tudjam hol tartod a cigit mindenütt kerestem amúgy sem nekem kellett én nem cigizek undorító
nagyon csúnya amikor egy lány cigizik
 ezt mondta a biosztanár
 miért mondja mindig *ha lány vagy* és sosem *ha fiú vagy*
 LÁNY: mert egy kretén
 HÚG: akkor megmutatod nekem a barátodat
 LÁNY: nem
 HÚG: tudod ma egy fiú az osztályból azt mondta nekem hogy elvinne téged egy körre mire gondolt amikor azt mondta egy körre
 LÁNY: ...
 HÚG: nem értem miért mondja mindenki hogy undorítóak nekem tetszenek én is továbbküldtem
 LÁNY: mit csináltál
 HÚG: de csak egyet
 LÁNY: kinek küldted
 HÚG: csak két lánynak a balettről azt mondták nem küldik tovább
 LÁNY: tűnj el innen
 vagy azt akarod hogy az ablakon dobjalak ki

3. AZ IGAZGATÓNŐ

IGAZGATÓNŐ: el tudod nekem magyarázni kérlek hogy mi történt ma biológiaórán
 LÁNY: a tanár nő elkobozott egy telefont
 IGAZGATÓNŐ: miért
 LÁNY: mert az egyik osztálytársam bámulta és röhögött az egész osztály röhögött a tanár nő azt mondta én is szeretném látni mi olyan vicces elvette a telefont a képernyőre nézett és azonnal kirohant a teremből
 IGAZGATÓNŐ: és mi volt a képernyőn
 LÁNY: nem tudom gondolom küldtek valamit whatsappon
 IGAZGATÓNŐ: és te nem kaptál semmit
 LÁNY: én le vagyok merülve

IGAZGATÓNŐ: és szerinted mit küldözgettek egymásnak
 LÁNY: nem tudom talán valami képet
 IGAZGATÓNŐ: tényleg nem tudod
 LÁNY: nem
 IGAZGATÓNŐ: akkor mit gondolsz miért hívatlak ide
 LÁNY: nem tudom
 IGAZGATÓNŐ: halványlila gőzöd sincsen
 LÁNY: nincs
 IGAZGATÓNŐ: érdekes akarod hogy elmondjam én ki van a képeken ezeken a képeken te vagy meztelenül
 LÁNY: én az lehetetlen
 IGAZGATÓNŐ: nem tagadhatod te vagy rajtuk mikor iak a képek
 LÁNY: tetszik tudni én
 IGAZGATÓNŐ: te vagy az vagy nem te vagy az
 LÁNY: ...
 IGAZGATÓNŐ: te vagy vagy nem te vagy ott a képen dönts má el felismered a képet
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
 LÁNY: ...
 IGAZGATÓNŐ: jól van mikor készültek a képek
 LÁNY: ...
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
 IGAZGATÓNŐ: gyereünk beszélj most teszed itt a szégyenlőst amikor csináltad őket akkor nem szégyellted magad
 LÁNY: de én...
 IGAZGATÓNŐ: miért csináltad őket
 LÁNY: nem én vagyok a képeken
 IGAZGATÓNŐ: aha érdekes nem akarod beismerni ezt tanították neked itt az iskolában hogy hazudj és hogy pucéran pózolj ez egy oktatási intézmény itt van egy rendszabályzat amit nem lehet csak úgy semmibe venni itt ilyesmi nem megengedett
 LÁNY: sajná...
 IGAZGATÓNŐ: felhívtam anyádat hogy jöjjön és vigyen haza két hétig otthon ülsz hogy lenyugodj
 LÁNY: elmondta...

DRÁMA

IGAZGATÓNŐ: mégis mit gondoltál
LÁNY: én többé nem akarok bemenni az osztályba
nem tetszik tudni kihozni a táskámat
IGAZGATÓNŐ: most mit bõgsz
amikor a képeket csináltad nem bõgtél

4. A BARÁTNŐ

BARÁTNŐ: mindent tudni akarok
LÁNY: az a kretén sami
hozott magával a kirándulásra
12 doboz óvszert
az összeset kiloptuk a táskájából
BARÁTNŐ: mekkora marha
LÁNY: amikor a vendégházhoz értünk
felfújtuk az összes óvszert
és kiíszítettük a szobát
mint egy fucking esküvőn
és utána elmentünk a szaunába
és a fiúk írtak nekünk egy csomó üzenetet
hogy gyertek a tóhoz tök király van sörünk is
BARÁTNŐ: mindig lemaradok a legjobbbról
LÁNY: és a tónál
full sötét volt
egyik srác elhívott egyet vízibiciklizni
olyan sűrű köd volt nem lehetett látni semmit
és amikor a tó közepére értünk megcsókoltuk
egymást
aranyos
lucas-nak hívják
majdnem mindenki összevegyült valakivel a ki-
rándulásra
BARÁTNŐ: mindig akkor történnek dolgok
amikor nem vagyok ott
LÁNY: tegnap írt nekem
hogy szeretne találkozni
BARÁTNŐ: tehát akkor most együtt vagytok
LÁNY: gőzöm sincs
nem hiszem
talán még kell egy kis idő
nem tudom hányadik randi után mondhatom
hogy együtt vagyunk
BARÁTNŐ: vajon van arra esély hogy sohase le-
gyen pasim
LÁNY: nem hiszem
BARÁTNŐ: e ha soha senkinek se fogok bejönni
LÁNY: nem hiszem hogy ez lehetséges
BARÁTNŐ: bármi lehetséges
LÁNY: de nagyon kicsi rá az esély
talán 0,0000001 százalék
BARÁTNŐ: 0,0000001 százalék
az mégiscsak valami
tehát akkor van rá
egy ici-pici esély
hogy soha ne legyen pasim
a csókolózás sokkal egyszerűbb

mert vannak akik csak úgy összecsókolóznak
egy estére
ha csak megcsókol
az még nem azt jelenti hogy a barátod
még várnod kell
hogy felhívjon
ki akarna pont engem
annyi másik van
mi van ha nem kerül senki
LÁNY: nézd meg a biosztanárnőt
még neki is van valakije
BARÁTNŐ: te nem izgulsz
LÁNY: miért
BARÁTNŐ: mert randizol vele
LÁNY: nem
BARÁTNŐ: furán viselkedsz
LÁNY: hogyhogy
BARÁTNŐ: mintha egy kicsit se örülnél
én annyira boldog lennék ha volna egy randim
miért kell megvárnom
hogy egy srác kihívjon a városba
nem hívhatom
ki én
nem mondhatom neki én
tudod szeretnék csókolózni veled
LÁNY: nem tudom
fura volna
én nem hiszem hogy képes volnék rá
BARÁTNŐ: a neten azt írja
ha lány vagy
neked kell jeleket küldened
és akkor ő jönni fog
nem tudom hogyan kell jeleket küldeni
miért ilyen bonyolult

5. A SZERELEMPRŐL

TANÁRNŐ: egy üres kólásüveg forog nagyon
gyorsan a saját tengelye körül
majd lassulni kezd
és épp veled szemben áll meg
az osztálytársad cristina nappalijában vagytok
a levegő izzadságtól és olcsó deóttól bűzlik
a szőnyegét felcsavartátok és körben ültök a
padlón
az üveget raul pörgette
épp előtted állt meg
ami azt jelenti hogy csókolóznod kell vele
ez lesz az első csókod egy fiúval
tudod már hogy kell
tavaly egész nyáron gyakoroltál danielával
sötétedés után a közért mögött
csak nem vagy biztos benne hogy ez most
rendben van-e
mert *csak a harmadik randi után csókolózol és
csak olyannal akit szeretsz*

de te nem szereted rault
és most 10 másodpercig csókolóznotok kell
a nyelve chips- és narancsosfanta-ízű

ÜGYVÉDNŐ: a szobában sötét van
a tévé az egyetlen fényforrás
a kanapén zsúfolódtatok össze
nyolcan vagy kilencen vagytok
nem ismered mindenkit
alina bátyja egy olyan videókazettát tett be
amiben két ember teljesen levetkőzik
egymásra fekszenek
és nagyon furán mozognak
nem nagy dolog
nem érted hogy
otthon amikor filmet néztek és egy férfi meg-
csókol egy nőt az ágyon
miért mondja anyád hogy takard el a szemed
eddig öt embert láttál meztelenül
egy
egy idősebb lányt a toronyházból aki pénzért
lehúzta a bugyiját
kettő
egy nőt egy magyarországi gyufásdobozon
három
tavaly nyáron a strandon
egy férfit akin nem volt semmi
bement a női öltözőbe
és olyan hangosan sikoltoztatok hogy futásnak
eredt
négy és öt
a férfit és a nőt a filmből
nem érted miért kell ilyen röhejes hangokat ki-
adjanak
biztos vagy benne hogy te sose fogsz ilyesmit
csinálni
igazából haza szeretnél menni
kicsit furán érzed magad
melléd ült egy fiú
érzed a kezét a combodon
nem tudod mit csinálj
el szeretnéd tolni
de nem akarod megbántani
még csak nem is ismered
úgyhogy meg sem moccansz
a film végéig

RENDŐRNŐ: első nagy szerelmed
a gesztenyehajú riporter
minden este hétkor megjelenik a tévében
mindig amikor valami szörnyűség történik
például
kigyullad egy ház
lezuhan egy helikopter
vagy
a rendőrök elfognak valakit aki hullát tart a hűtőben
minden este a tévé előtt ülsz
és reménykedsz hogy valami szörnyűség történt
hogy megjelenjen

NAGYNÉNI: első nagy szerelmed george
szemüveg kockás ing nagyon sovány
szilveszterkor 12 után egyből
mindenki csókolózik valakivel
rajtatok kívül
a kanapén ültök
hallgattok egy darabig
majd megkérdezi volna-e kedved neked is csó-
kolózni
amúgy sincs mit csináljatok
reggel amikor hazakísér már szerelmes vagy
belé
útközben kerülgetitek a latyakos
tőcsákat
és azt mondja neked hogy szerelmes egy lány-
ba
de az visszautasította amikor táncolni hívta
és valaki mással csókolózott
amikor a tömbházad elé értek
érzed hogy egész életedben szeretni fogod
mielőtt bemennél a lépcsőházba
egy női hangot hallotok
ahogy a sarki telefonfülkében
a kagylóba üvölti éppen
tönkretetted az életemet
csakhogy a sarki telefonfülke már évek óta nem
üzemel

ANYA: az utolsó éjszakán amikor még együtt
laktok
odajön az ágyba hogy veled aludjon
és úgy tapad neki a hátadnak
mintha sohasem lett volna távol
az ő felén mindig simább a lepedő
néhány nap múlva fedezed fel
hogy a műanyagpapucs a fogas alatt maradt
az előszobában
soha nem fogod eltenni onnan

BARÁTNŐ: mielőtt bementek a medencébe
ugyanazzal a vízálló szemceruzával kenitek ki
magatokat
az öltöző tükrében
ma megdicsért az edző
amikor megfújja az ezüstsípot
a vízbe kell ugornotok
megcsillan a víz
a csillogáson át látod ahogy a padon ül és sípol
annyira szép hogy alig kapsz levegőt
amikor elmentek előtte
mindenki kitolja a mellét
és behúzza a hasát
egyesek a hajukba túrnak
vagy szándékosan kioldják a fürdőruhájuk mell-
tartóját
amikor a közelükben van
a te fürdőruhád kinyúlt
a medence klórjától
és egyáltalán nem szexi

sohase fog rád nézni
és mégis
amikor megmutatta hogyan kell lebegni
finoman a hasadhoz ért
és ott tartotta a kezét
kicsit túl sokáig is
ma utolsónak maradtál
épp az öltözőben szárítkozol
amikor érzed hogy egy kéz a hajadba túr
és erősen megragadja
a következő pillanatban magához rántja a fejed
holnap fájni fog a hasad
és többé nem mész úszni

IGAZGATÓNŐ: külön a vele való randira
vettél új ruhát magadnak
egy cuki kis éttermet választott
bejelenteni hogy nyáron összeházasodik valaki
mással
két hónap múlva egy másik fiú
ugyanabba a vendéglőbe visz el
két héten át könyörgött neked
mire igent mondtál
kezd kopaszodni
és fülig érő szájjal nevet
a menüt nézegeti
és panaszkodik hogy drága
amíg beszéltek
tetőtől talpig végigméri
az összes nőt aki belép az ajtón
kicsivel később
amikor a jelzőlámpánál vártok hogy átmehes-
setek az úton
megfogod a kezét
és olyan szorosan tartod
mintha soha többé nem akarnád elengedni

OSZTÁLYTÁRSNŐ: egy hosszú hajú
srác sátrában alszol
nem tudod hogy hívják
a te sátradig túl
hosszú volt az út
ráadásul egy évezredbe
telt volna megtalálni
sötét van szédülsz és fázol
a hosszú hajú fiú
a nadrágodat húzogatja
te ellököd a kezét
amíg bele nem fáradsz
ölelkezve alusztok el
arra ébredsz hogy nem kapsz levegőt
elhúzod a cipzárt
a sátorba beragyognak a csillagok

TANÁRNŐ: elárulnád nekem is
hogy mi járt a fejedben amikor a képeket csi-
náltad

LÁNY: ...

TANÁRNŐ: szóval hallgatlak
mire gondoltál amikor a képeket csináltad

LÁNY: arra gondoltam
vajon hogy álljak hogy ne tűnjek kövérnek

TANÁRNŐ: még szemtelenkedsz is

LÁNY: meg tetszett kérdezni mire gondoltam és
én elmondtam

TANÁRNŐ: mielőtt ilyesmit csinálsz
ezerszer végiggondolod
hogy megéri-e vagy sem
és meglásd
többé nem csinálsz ilyet

LÁNY: oké

TANÁRNŐ: néhány másodperc boldogság
és életed végéig fizetsz érte

LÁNY: és most mi fog történni

TANÁRNŐ: arra való tekintettel
hogy az iskolának rossz hírért keltetted

LÁNY: de a képeket nem a suliban csináltam

TANÁRNŐ: ne vágj a szavamba
természetesen következményei lesznek
nem hunyhatunk szemet ilyesmi fölött
ha nem reagálunk azonnal
a diákok azt fogják hinni hogy ebben az iskolá-
ban bármit lehet
a büntetésed a többieknek is szól
hogy ne csináljanak ilyet mint te

LÁNY: és mi lesz a büntetés

TANÁRNŐ: az igazgató ki akar rúgni

LÁNY: de

TANÁRNŐ: bizonyos szempontból jobb így neked

LÁNY: nem tudna beszélni vele
hogy adjon nekem még egy esélyt

TANÁRNŐ: a tanári bizottság szavazni fog
de megmondom neked
az összes kolléga a kirúgás mellett van

LÁNY: maga is

TANÁRNŐ: én is

LÁNY: én azt hittem hogy...

TANÁRNŐ: nekem személy szerint semmi bajom
veled
de nem tehetek úgy mintha ez nem történt vol-
na meg
csak mert osztályelső vagy
éppen ezért kérdezem
mi volt a fejedben
te okos lány vagy
de aki meztelenül pózol és a képei kikerülnek
a netre
bocsáss meg hogy ezt mondom
az hülye

LÁNY: nem én küldtem el a képeket mindenkinek
 TANÁRNŐ: ha nem lettek volna a képek
 akkor nem lennének rajta minden telefonon
 az újság is megírta
 el tudod képzelni mit gondolnak rólunk most az
 emberek
 hogy züllött az egész iskola
 LÁNY: privát fotók voltak
 nekik nem volt joguk továbbküldeni
 TANÁRNŐ: tőled indult minden
 érted
 LÁNY: és aki továbbküldte a képeket
 azzal nem történik semmi
 TANÁRNŐ: akkor ki kéne rúgnunk mindenkit
 LÁNY: privát fotók voltak
 TANÁRNŐ: ennyi idősen nem csinálsz pucér fo-
 tókat
 LÁNY: kérem adjon még egy esélyt
 TANÁRNŐ: jobb lesz neked ha átmész egy másik
 gimnáziumba
 ahol nem ismer senki
 hogy soha többé ne csinálj ilyet
 és mások se csináljanak
 LÁNY: kérem
 TANÁRNŐ: sajnálom
 nem kelhetek a védelmedre
 LÁNY: kérdezhetek valamit
 TANÁRNŐ: kérlek
 LÁNY: ha volna egy lánya
 és úgy járna mint én
 ugyanezt csinálná
 egyetértene azzal hogy kirúgják
 TANÁRNŐ: igen
 LÁNY: látszik hogy nincsenek gyerekei

7. ANYA

ANYA: áruld el nekem kérlek
 mit vétettem én hogy ezt kapom
 a legjobb tudásom szerint neveltelek titeket
 sok áldozatot hoztam
 és ez a hála
 már négy napja nem alszom
 LÁNY: ...
 ANYA: apád szokás szerint
 fűtyül rá
 nem mintha valaha is érdekelte volna
 amikor 42 fokos lázad volt
 a szomszéd szobában nézte a tévét
 én cserélgettem rajtad az ecetes zoknit egész
 éjjel
 amikor kihívtam a mentőt
 ő már rég aludt
 maga a megtestesült nyugalom
 én beleadom a lelkem
 és a végén mégis én veszítek

LÁNY: ...
 ANYA: megoldottam egyedül
 voltam az igazgatónőnél
 adtam neki valamit
 nem fog kirúgni
 csak levonja a magaviseleted
 mindent nekem kell megoldani
 ő meg úgy viselkedik mintha mi sem történt
 volna
 LÁNY: ...
 ANYA: biztos csak majmoltál valakit
 nem magadtól csináltad azokat a képeket
 nézz rám
 mondd meg ki tanított erre
 ki csinált még ilyen képeket
 mondd meg kicsoda
 te nem olyan lány vagy
 miért kell mindig mások után menned
 én nem úgy neveltelek hogy ilyeneket csinálj
 milyen példát mutatsz a húgodnak
 LÁNY: ...
 ANYA: úgy érzem mindenki engem bálmul az utcán
 hogy mindenki tudja
 jön hogy zacskót húzzak a fejemre hogy ne is-
 merjenek fel
 el tudod képzelni mit mondanak rólam az em-
 berek
 egy ilyesmi miatt
 elveszíthetem a munkámat
 erre nem gondoltál
 mielőtt a képeket csináltad
 nálunk vannak szabályok
 semmi dekoltázs
 nyakig gombolt ing
 térd alá érő szoknya
 mi tisztességes cég vagyunk
 tisztelnek engem
 éveken át dolgoztam hogy odajussak ahol vagyok
 és a lányom pucér képeket csinál
 azért álltam szóba azzal a riporternővel is
 hogy lássa nem vagyunk akárkik
 hát mégiscsak egy becsületes család vagyunk
 ezt tudnia kéne az egész világnak
 hogy én téged szépen neveltelek
 LÁNY: ...
 ANYA: egy nő számára
 semmi sem szörnyűbb mint
 ha rossz a hírneve
 többé senki se fogja tisztelni
 ha egyszer oda a tisztelet
 soha többé nem szerzed vissza
 apád azt mondta hogy ne gyerekeskedjek
 azt mondta hogy az emberek elfelejtik
 az emberek nem felejtenek
 nem olyan könnyű eltüntetni a képeket az in-
 ternetről
 és ha el is tünteted

DRÁMA

újra előkerülnek mit tudom én hány év múlva
elég ha csak egyetlen ember
nem töröli le
ha majd dolgozni fogsz
és megtudja a főnököd
tíz év
húsz év múlva
akkor mit csinálsz

LÁNY: ...

ANYA: mindenki rám fog mutogatni
azt kérdezik majd
hogyan hol voltam én amikor mindez történt
az irodában voltam túlóráztam
hogyan jövőt biztosítsak számatokra
én azt hittem te itthon vagy és tanulsz
és mit csináltál ez idő alatt
pornóképeket a tükör előtt
rám egyáltalán nem is gondoltál
gyereket csinálsz felveve
halálra hajszolod magad hogy mindene meglegyen
és ez a hála

8. NAGYNÉNI

NAGYNÉNI: karikás a szemed

LÁNY: ...

NAGYNÉNI: próbáltál uborkát tenni a szemedre

LÁNY: ...

NAGYNÉNI: nekem elmondhattad volna

LÁNY: ...

NAGYNÉNI: azt hittem barátnők vagyunk

ez volt az egyezés
nem

Néhány másodpercig senki nem mond semmit.

LÁNY: anya azt mondta hogy szégyent hoztam rá

NAGYNÉNI: nem kéne titkolóznod előtte

bármilyen megtenne érted

LÁNY: nem látszik

NAGYNÉNI: de nekem elmondhatod

ha valami baj van
erről a fiúról sem mondtál semmit
a fiúk ebben a korban nagyon veszélyesek

LÁNY: tudom

de nem mind
ő rendes

NAGYNÉNI: egyikük se rendes

LÁNY: nem ismered a többit

nem ismered theót

bármilyen csak ne kerülj fel theo instagramjára

NAGYNÉNI: mi van theo instagramján

LÁNY: ő egy srác a suliból

van egy instája
ahová lányokról tesz ki képeket
leszedi őket a facebook-profiljukról
és felteszi instagramra
mindenféle mocskolódo leírással

nem akarsz oda kerülni

higgy nekem

NAGYNÉNI: mondtam én

a fiúk ebben a korban nagyon veszélyesek

LÁNY: és van még ez a dolog a planettel is meg
minden

NAGYNÉNI: mi az a planet

LÁNY: egy bár a sulival mellet

theo és a haverjai az ajtóban állnak

ha lány vagy át kell menned a szépségteszten

hogyan beengedjenek

NAGYNÉNI: téged beengedtek

LÁNY: igen mindig

de a többi lányt nem

NAGYNÉNI: ilyenek a férfiak

csak ki akarnak használni téged

vigyáznod kell

semmirekellők

kiskoruktól fogva

ez is miket mondott neked

ha nem akarsz levetkőzni

azt jelenti hogy nem is jelentek neked olyan so-

kat

fogadjunk ezt mondta

fogadjunk azt mondta

különleges vagy

láttni akarlak

ezt mondta

és te megcsináltad a képeket

és elküldted neki

féltél nehogy elveszítsd

néha annyira ostobák vagyunk

miket meg nem tettem én is értük

nem éri meg

mióta vagy ezzel a fiúval

LÁNY: nyolc hónapja

NAGYNÉNI: gyakran találkoztok

LÁNY: heti kétszer

talán

NAGYNÉNI: amikor találkoztok mit csináltok

LÁNY: csak a szokásos

elmegyünk a plázába

filmet nézünk

egyszer főztünk

csirkés spagettit

ő jó fiú

ne keverd bele ebbe

nem csinált semmit

NAGYNÉNI: egy jó fiú

aki néha-néha arra kér

hogyan küldj magadról meztelen fotókat

aztán meg továbbküldi az egész sulinak

LÁNY: soha nem kérte hogy küldjek neki meztelen fotókat

NAGYNÉNI: azt akarod mondani

LÁNY: nem neki csináltam a képeket

9. A GYEREKEKRŐL

BARÁTNŐ: nem kell hozzá más csak egy gyűrű
 meg egy hajszál
 átfűzöd a hajszálat a gyűrűn utána felemeled
 és vársz
 ha a gyűrű balra fordul lányod lesz
 ha jobbra fordul akkor fiú
 te fiút és lányt is akarsz
 a férjed magas lesz
 szőke és teniszcipős
 reggelente a gyerekeket piros kabrióval viszi
 iskolába
 te az ablakban állsz majd és integetsz
 HÚG: a legjobb barátnőd egy hétig hiányzott a
 suliból
 amikor visszatér olyan sápadt látszik minden
 vénája
 úgy tudtad vakbélműtétje volt
 de két hét budiban cigizés után elmondja hogy
 igazából terhességmegszakítása volt
 úgy nézel rá mint egy ufóra hirtelen idegennek
 tűnik
 RENDŐRNŐ: reggelig kocsmákban ültök
 este fogkefével a táskában mentek el otthonról
 mert nem tudni hol fogtok aludni
 még minden rendben
 aztán sorra mind megházasodtok egyik a másik
 után
 vajon miért mondják az emberek minden eskü-
 vőn hogy
várjuk hogy jöhessünk a keresztlőre
 az élet nem sokat változik
 amíg egyszer csak egy délután a barátnőd be-
 jelent
7 hetes vagyok
 5 évvel ezelőtt egy klub vécéjében ülve mind-
 ketten terhességi tesztet csináltak
 amikor mindkettőtöknek csak egy rózsaszín vo-
 nal jelent meg
 örömtökből lerészegedtetek
 most fordítva van
 örülsz hogy két vonal van
 aztán egyik reggel jön egy sms
megszületett alex ma 6.18-kor 53 cm és 3.60
kg
 nem tudod mit válaszolj úgyhogy nem csinálsz
 semmit
 régebb hajnali 4-kor is felhívhattad
 most is megtehetnéd
 biztos ébren van
 mert amikor kisgyereked lesz többé nem alszol
 csakhogy már nincs ideje a te problémáidra
most hogy gyerekem lett már nem érdekel
majd megérted amikor neked is lesz
 ÜGYVÉDNŐ: a dolgozószobádban van egy kicsi
 porlepte kartondoboz

a dobozon egy csillag az áll rajta
 converse all star
 benne egy pár piros teniszcipő
 nagyon kicsi
 esküvői ajándék volt
 mellette egy cetli amin azt írja
viselje majd egészséggel a kisfiú/kislány
 néha letöröd a port a dobozról és kiveszed be-
 löle a teniszcipőket
 feleakkorák mint a tenyered
 ma a parkban ültél egy padon
 és egy kisfiú azt kérdezte
a te gyereked hogy hívják
 TANÁRNŐ: négyre ott kell legyetek náluk
 tudod már mi lesz
 mert minden alkalom ugyanolyan
 zseni volt aki feltalálta a proseccót
 fél üveg után már az se érdekel hogy egy órája
 megállás nélkül
 pelenkamarkákról beszélnek
 nyilvános szoptatásról
 oltásokról
 gyereknevelési workshopokról
 a legjobb óvodákról
 a legrosszabb joghurtról
 meddig szabad cumiztatni
 hogy embertelen vagy sem ha egyedül alszik az
 ágyban
 úgyhogy megisszátok a másik felét mert amúgy
 sincs aki megigya
 most már komoly emberek
 és az új barátaik is komoly emberek
 mindig arról beszélnek hogy nagyobb házat
 vagy autót akarnak venni
 amióta ilyen összejövelekre kezdtél járni
 megtudtad hogy az öböl az nem csendes elzárt
 része a tengereknek hanem egyfajta babaágy
 és amikor erszényről beszélnek nem a kengu-
 rukra gondolnak hanem fura gyerekhordozó
 zsákokra
 amióta ilyen összejövelekre kezdtél járni
 új szavakat tanultál mint például
 bébiór
 előke
 sophie a zsiráf
 és miután órákon át gyerekekről beszélgetnek
 a többiek észreveszik hogy ti is ott vagytok és
 azt mondják
addig szórakoztatok amíg még tudtok
addig utazzatok amíg még tudtok
mert miután gyereket csináltok
már nem fogtok tudni
 egy adott ponton elfogy a narancslé és téged
 kérnek meg
lemész kérlek a boltba te kipihent vagy nincs
gyereked

DRÁMA

és megfogadod hogy utoljára mentél el egy ilyen összejövételre
búcsúzáskor a barátnőd azt mondja
legközelebb a városban találkozunk
arra gondolsz mi értelme
úgyse tudtok beszélni semmiről
a gyerek bőg
máskál a földön
belenyúlkal a tejszínes sütibe
forrócsokit spriccel a fehér blúzodra
ezt azért hogy lásd te is mi vár rád
azt mondod maradjon nyugton és hagyjon titeket beszélni
de a barátnőd azt mondja
nem szabad fenyíteni
hagyni kell hogy kifejlődjön a kreativitása
nem tudod milyen
ha egyszer neked is lesz gyereked majd megérted
még vannak napok amikor egyedül jön
te mondd meg hol találkozunk te ismered a kocsmákat mert neked nincs gyereked
az egykori sörök helyett most a spirulinás turmix csúszik
a magas sarkú helyett barna csizma amit ahhoz se húznál fel hogy kividd a szemetet
te néhány olyan dologról mesélsz neki ami egyáltalán nem biztos hogy érdeklí
amikor megjön az étel megkönnyebbül
füstölt lazacos penne cukkinivel
tényleg passzol a fehér borhoz
egyszer csak mesélni kezdi hogy
a gyerekek hasmenése volt és összespriccelte az egész kanapét
te undorodva nézel rá de nem veszi a lapot részletgazdagon mesél tovább
és arra gondolsz talán tényleg igaz hogy szülés után csökken a neuronok száma
azt mondod undorító amit mondasz inkább együtt
ő azt mondja *nem undorító ez a gyerekem nem értheted amíg neked se lesz*
egy darabig azt mondogatja: *majd megérted, ha gyereked lesz*
egy idő után azt mondja: *majd megérted, ha lesz valaha gyereked*
és egy ideje azt kezdte mondogatni: értenéd, ha neked is lett volna gyereked
RENDŐRNŐ: mi gyerektelenek
eleinte sokan vagyunk
még viccelhetünk a gyerekesekkel
akiknek nincs életük
még irigyek ránk
milyen kirááááály nektek mert ti még szórakozhattok
aztán a mi csoportunk lesz egyre kisebb és kisebb

amíg a végén ketten vagy hárman maradunk a többiek eltűnnek
mint a dalban a 10 kicsi négerrel
egyik a másik után
már csak facebookon látod őket
először ultrahangfotókat posztolnak amikből nem látszik semmi
azután képeket a hatalmas hasukról amire valaki fákat kisautókat cicákat rajzolt
aztán jön a kötelező fotó amin a szemük karikás fejükön orvosi sapka és fáradtan mosolyognak karjukban az újszülöttelel
azután eltűnnek egy időre a virtuális életből is majd egy idő után olyanokat kezdenek egymás falára posztolni mint
a legnehezebb munka napi 24 órában a szabadság és fizetés nélküli anyaság
és olyan oldalakat osztanak meg mint mamákésmanók.hu
mindig többes számban és kicsinyítőképzőkkel kezdenek beszélni
egyiket a másik után követed ki már nem tagjai a gyerektelenek klubjának
most már a parkos anyukák klubjába tartoznak akik babakocsit tologatnak hátborzongató népség távolról
úgy néz ki mint támadásra kész óriási színes szörnyeteg
akinek a támadása így fest
nem csinállok semmit minden nap ugyanolyan de ez a legszebb az egészben
12 órán át képes volnék ülni és bámulni öt gyereket csináljatok ti is gyereket talán most jó így nektek de majd később
mit fogtok csinálni egész nap
ő a legjobb dolog ami valaha történt velem
ő az én legnagyobb sikerem
te nem szólsz semmit ő meg olyan tekintettel bámul téged ami azt mondja
magányos vénasszony leszel 25 macskával
de nem csak ők törődnek a te jövőddel aggódnak a jóindulatú ismerősök is
akik egy idő után egyre gyakrabban kérdezik
mikor csinálsz egy kisunokát anyádnak és apádnak
már ők is alig várják
fogadni mernél
hogy ha anyád összefutna egyik ismerősével az utcán és azt mondaná neki
a lányom megkapta az orvosi Nobel-díjat
az ismerős azt kérdezné
de gyereke mikor lesz
egyre gyakrabban és gyakrabban hallod
kell valaki aki majd hoz neked egy pohár vizet a halálos ágyadon

aki továbbviszi a neved
 teljesítened kell a társadalom iránti kötelességed
 tegye meg ő amit én nem tehettem
 legalább neki adasson meg az esély
 az életben kell valamit hagynod magad után
 ahogy a mondás tartja: ültess fát csinálj
 gyereket mi is volt még
 minden barátomnak lett
 úgyhogy nekem is kellett nem
 NAGYNÉNI: a karácsonyi összejövetelen hőség
 van és rossz a zene
 a fotós kiabál
 most minden szülő és minden gyerek álljon a fa
 köré a télapós fotóhoz
 te vagy az egyetlen aki az asztalnál marad
 gyere te is ne ülj ott egyedül
 mintha meg lennél büntetve
 elhárítod azzal a kifogással hogy kimész egy
 cigire
 a fotózás egy örökkévalóságig tart
 hol valaki elfelejti a mackóját ami mindenképp
 rajta kell legyen a képen
 hol valaki üvölt mint a sakál
 az étel rég kihűlt
 amikor végre asztalhoz ültök
 valaki azt mondja
 hajh nehéz a gyerekekkel
 azt hiszitek mi nem akarnánk bulizni mint régen
 és akkor arra gondolsz hogy most mondanál
 valamit
 amitől leesik mindenki arca bele egyenesen a
 beszemléltetésbe
 de nem mondasz

IGAZGATÓNÓ: sorban állsz kenyérért
 egy ismeretlen férfi tengerkék ballonkabátban
 azt kérdezi nincs kedved meginni vele egy kávét
 azonnal igent mondasz
 akkor is ha várnak otthon a gyerekek
 akkor is ha lobog a leves a tűzhelyen
 kis lángon
 nagyon kis lángon
 két órával később
 megigazítod a hajad a tükörben
 egy hotelszoba mosdójában
 két utcányira a lakásodtól
 a gyerekek eloltották egyedül a gázt
 megették a levest
 elmosták a tányérokat
 alszanak már
 este megcsinálod velük a házi feladatot
 kitergeted a ruhákat az erkélyen
 tésztát gyúrsz
 a pitét a sütőbe teszed
 amire a férjed hazaér
 az egész lakást betölti
 a cseresznyeillat

10. EGY OSZTÁLYTÁRSNŐ

BARÁTNŐ: befejezted
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: igen
 BARÁTNŐ: mi telt ennyi időbe
 megint rád kellett várnom
 ugye jól oldottad meg a feladatot
 mert széttörlek
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: helyesen van
 BARÁTNŐ: láttad
 van egy lyuk a táskádon
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: tudom
 BARÁTNŐ: szerintem valaki eloltotta rajta a cigijét
 légy figyelmesebb
 ma 2-kor várj meg az udvaron
 hogy adjam oda a füzeteket a hétvégére
 bioszról kell írunk egy dolgozatot a kromoszó-
 mákról
 vigyázz ne másolj túl sokat a netről
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: a szemüveg
 BARÁTNŐ: milyen szemüveg
 esetleg hétfőn
 miután visszaadod a füzeteket
 és megcsinálod a házikat
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: kérek
 szükségem van rá
 BARÁTNŐ: jobban nézel ki nélküle
 jó mondjuk te amúgy is gáz vagy
 de azzal a szemüveggel
 még gázabbnak nézel ki
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: nem látok jól távolra
 BARÁTNŐ: amúgy sincs nálam
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: akkor hozd el
 ma estére
 BARÁTNŐ: ma este
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: ma este
 a bulira
 BARÁTNŐ: milyen buli
 bevettek abba a facebook-csoportba
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: már nincs facebookom
 letöröltem
 meguntam hogy folyton sértő üzeneteket ka-
 pok
 BARÁTNŐ: milyen jól csináltad
 okos lány vagy
 csakhogy a bulira
 nem jöhetsz hívatlanul
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: van valamim ami érdekelhet
 téged
 ha megmutatom
 jöhetnek-e én is
 BARÁTNŐ: felőlem akár a fejedre is állhatsz
 akkor sincs ott semmi keresnivalód
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: miért
 mert theo 4-est adott
 BARÁTNŐ: áá hogy theo 4-est adott a planet
 bejáratánál

DRÁMA

OSZTÁLYTÁRSNŐ: ha megmutatom mi van a telefonomon
megváltozik a véleményed
figyelmeztetlek
nagyon kemény cucc
BARÁTNŐ: most akkor megmutatod vagy sem
OSZTÁLYTÁRSNŐ: ha megmutatom jöhetnek-e a buliba
BARÁTNŐ: tudod mit
nem érdekel milyen hülyeségek vannak a telefonodon
és ne gyere nekem ilyen feltételekkel hogy jöhess te is a buliba
ha meg akarod mutatni mutasd meg
ha nem akarod ne mutasd meg
OSZTÁLYTÁRSNŐ: várj
ne menj el
nézd

11. ÜGYVÉDNŐ, RENDŐRNŐ

ÜGYVÉDNŐ: értesülesem szerint
az iskolai incidens után
a vezetőség úgy döntött hogy otthon maradsz két hétig
amíg kicsit elcsendesednek a dolgok
ez idő alatt az a határozat született hogy nem rúgnak ki téged
csak levonják a magaviseletedet
mi történt aznap amikor visszatértél
LÁNY: valaki fekete markerrel
ráírta a padomra hogy
kurva
RENDŐRNŐ: tudod ki lehetett
LÁNY: akárki
ÜGYVÉDNŐ: és ezután mi történt
LÁNY: lemostam szesszel
másnap megint odaírták
ÜGYVÉDNŐ: úgy értesültem hogy történtek egyéb incidensek is
LÁNY: szünetben körbevette a padomat
öt vagy hat fiú
azt kérdezték hogy nem akarok-e levetkőzni nekik
az egyik fiú feltöltötte a képeket több oldalra is a telefonszámommal együtt
és pénzt kért hogy leszedje őket
mindenféle idegenek hívogattak és sértegettek
minden nap durva üzeneteket kapok megvan mind a telefonomon
RENDŐRNŐ: szeptember 3-i dátumon az informatikateremben voltál
LÁNY: lehetséges
RENDŐRNŐ: lemerült a telefonod
és egy e-mailt kellett küldened beléptél egy számítógépről

elküldted a mailt és elfelejtettél kijelentkezni
ÜGYVÉDNŐ: miután elkészítetted a képeket a telefonodról letörölted de az e-mail-fiókodról nem
valaki megtalálta és lementette őket
egy ideig őrizte őket pontosabban 3 hónapig
ami után a képek a barátnódhöz kerültek aki csinált egy anonim e-mail-címet és elküldte a képeket a barátodnak lucas-nak
LÁNY: nem lehet
ő nem tenne ilyesmit biztos valami félreértés
ÜGYVÉDNŐ: lucas továbbküldte egy barátjának azzal az üzenettel
nézd milyen fotókat csinált nekem a barátja
továbbküldte egy osztálytársadnak hogy
ez a csaj nem a te sulidból van
és a fiú az osztályodból továbbküldte a többit tudod
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
ÜGYVÉDNŐ: amikor belépsz egy idegen számítógépről
mindig kijelentkezel
LÁNY: tudom
RENDŐRNŐ: az osztálytársaid három rendbeli bűncselekményben vétkesek
levélváltás bizalmosságának megsértése
jogosulatlan adattovábbítás egy informatikai rendszerből
kiskorúakat ábrázoló pornográf anyagok terjesztése
ÜGYVÉDNŐ: szeretnél panaszt tenni ellenük
Néhány másodpercig nem mond senki semmit.
LÁNY: nem akarok problémát okozni senkinek
az én hibám volt
nagyon kérem
fejezzük itt be az egészet
(elmegy)
Néhány másodpercig nem mond senki semmit.
RENDŐRNŐ: én beperelném őket
a bört is lenyúznám róluk
ÜGYVÉDNŐ: én nem
én mihamarabb el akarnám felejtetni
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
RENDŐRNŐ: mondhatasz akármit
de a mi időnkben nem csináltak ilyeneket
ÜGYVÉDNŐ: hát de akkoriban internet se volt
RENDŐRNŐ: ugyan minek a net előhívtad a filmet
kinyomtattad a fotókat

és kiragasztotta a táblára az iskola büszkeségei közé

ÜGYVÉDNŐ: te ezt csináltad volna

RENDŐRNŐ: nem

de én nem is pózoltam volna meztelenül

ÜGYVÉDNŐ: akkor sem ha a legmenőbb srác kéri a suliból

RENDŐRNŐ: akkor se

ÜGYVÉDNŐ: nem csináltál soha életedben egyetlen ilyen fotót sem

nem feltétlenül meztelenül

de ami úgy szexisebb

RENDŐRNŐ: talán csináltam

ÜGYVÉDNŐ: majdnem mindannyian csináltunk ilyen képeket

az egyetlen különbség köztünk és közte

hogy nekünk szerencsénk volt

neki nem

12. KÉPZELETBELI BARÁTNŐ

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: száz év telt el

LÁNY: milyen jól áll a hajad

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: nem az én érdmem te képzelted ilyennek

LÁNY: talán azért mert az enyém

soha nem áll ilyen jól

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: viszont ez a póló borzalmas

legközelebb légszi képzelj egy másikat

LÁNY: bocsi

siettem

azt akartam hogy jöjj mihamarabb

azt hiszem hülyeséget csináltam

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: milyen hülyeséget

LÁNY: elküldtem valakinek

magamról néhány meztelen képet

és ezek a képek

eljutottak a suliban az összes telefonra

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: hogy kerültek oda

LÁNY: valaki megtalálta őket az e-mailemben

és elküldte az egész osztálynak

látta már őket minden tanár

anyám

a húgom

mindenki

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: wow

Néhány másodpercig nem mond senki semmit.

LÁNY: azt hinnéd ennél rosszabb már nem is lehet

de még ennél is sokkal rosszabb

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: mit akarsz mondani

LÁNY: van egy barátom

lucas

aranyos

de nem tudom hogy kötődöm-e hozzá

tavaly nyár óta

valaki mással beszélgetek neten

minden nap beszélünk

egy csomó mindenről

lucasszal nem beszélék ennyit

elég unalmas

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: és miért nem szakítasz lucasszal

hogy ezzel az új fiúval legyél

neki csináltad a képeket

LÁNY: ennél sokkal bonyolultabb

félek

azt hiszem kitudódott kinek küldtem a képeket

még ennél is sokkal rosszabb lesz

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: kinek küldted

LÁNY: kicsit félek

hogyha elmondom akkor megváltozik rólam a véleményed

talán többé nem akarsz majd a barátom lenni

talán többé nem jelensz meg amikor hívlak

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: mindig meg fogok

jelenni amikor hívsz

LÁNY: ígéred

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: ígérem

LÁNY: oké

te vagy az egyetlen

akinek elmondom

a képeket

egy lánynak küldtem

Néhány másodpercig nem mond senki semmit.

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: ő kérte

LÁNY: nem

meg akartam lepni őt

még soha nem láttuk egymást

azt hiszem tetszik nekem

nagyon

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: ő tudja mi történt

LÁNY: írtam neki

azóta nem válaszol az üzeneteimre

szerintem megijedt

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: gondolod hogy te is

tetszel neki

LÁNY: azt hittem

de már nem vagyok olyan biztos

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: írd meg neki

írd meg hogy szeretnél beszélni vele

LÁNY: tudnál segíteni kérlek

hogy többé ne féljek így

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: én bármit megtehetek mert nem létezek

LÁNY: akkor viszlát a következő alkalommal

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: remélem lesz következő alkalom

emlékszel még mikor hívtál utoljára

LÁNY: már nem emlékszem

KÉPZELETBELI BARÁTNŐ: amikor a szüleid elváltak

DRÁMA

és nem tudtad mit csinálj hogy kibéküljenek
szalvétákat tettél a postaládába
és az ablaktörők alá
amikre szíveket rajzoltál

LÁNY: hogy anyu azt higgye aputól vannak
régebb amikor elmentünk együtt a cukrászdába
szíveket rajzolt neki a szalvétára

KÉPZELTBELI BARÁTNŐ: felteszem nem bé-
külték ki

LÁNY: nem

KÉPZELTBELI BARÁTNŐ: azóta jó sokat nőttél

LÁNY: te is

gondoltam hogy mindig annyi idős kéne legyél
mint én

KÉPZELTBELI BARÁTNŐ: szerintem ez jó ötlet

LÁNY: biztos jönni fogsz majd amikor hívlak

KÉPZELTBELI BARÁTNŐ: biztos

amikor következő alkalommal jönni fogok
minden rendben lesz

LÁNY: reméltem hogy nem lesznek ilyen szituk
hogy

nem kell szégyelled magad

minden rendben lesz

minden meg fog oldódni

teljesen kikészít

miért mondja mindenki

minden rendben lesz

amikor világos

hogy semmi sem lesz rendben

KÉPZELTBELI BARÁTNŐ: ahogy múlik az idő

sokkal jobb lesz

LÁNY: mikor

amikor olyan leszek mint anyu

találtam róla egy fotót amin annyi idős volt mint

most én

az arca maszatos volt a tortától

olyan lánynak nézett ki rajta akivel akár össze is

tudnék barátkozni

most teljesen más

nem akarok olyan lenni mint anyu

miért változnak meg az emberek

félek

13. AZ ÖREGSÉGRŐL

HÚG: lilinek sárga haja van kerek fülbevalója és
pirosra festett körmei
keresztbe tett lábbal ül a kanapén és kávét iszik
lili egy boszorkány

ezt mondta nagynénéd

nem tudod hogy ez most igaz-e vagy sem

az összes könyvben és az összes filmben

a boszorkányoknak hosszú orra van

nagy hegyes kalapja

hosszú földig érő ruhája

és seprűnyélen röpködnek

lili taxival jött biztosra tudod

egész reggel az ablakban ültél hogy lásd amikor
ideér

ráadásul pici az orra és farmert visel
amikor becsengetett a szekrénybe bújtál

talán mégis boszorkány

most a résnyire nyílt ajtón át figyeled

és szépnek tartod őt

a nagynénéd azt is mondta liliről

gonosz mert ellopta az apádat

de te is elloptál valamit

ez nem jelenti azt hogy rossz lenni

elloptál egy radírt dana tolltartójából

csillogó unikornis volt rajta

egy radírt el lehet lopni

de az embereket nem

talán lili bement a lakásotokba amíg aludtatok

és ellopta apukádat

ő már nem lakik veletek

minden második szombaton elmész az új laká-
sára

a kanapén ültök pizzát esztek kartondobozból

tubusból nyomjátok rá a majonézt

és krimit néztek éjjel 1-ig

otthon 10-kor ágyban kell lenned

és levest kell egyél

amíg anyád nem figyel a kagylóba öntöd

tegnapelőtt éjjel arra ébredtél

hogy a konyhában ég a villany

anyád az asztalnál ül és cigizik

mellette ül nagynénéd és azt mondja

nem látod mind ezt csinálják

*előbb vagy utóbb mind otthagynak egy fiata-
labbert*

vagyis lili fiatal

anyád meg öreg

ez hülyeség

mert az öregeknek fehér a haja és lassan to-
tyognak

anyádnak fekete haja van és magas sarkúban

szalad a busz után

úgyhogy a nagynénéd hazudik

vagy talán mégis igaza van

ha öreg vagy jön egy fiatalabb és ellopja a férjed

te soha nem leszel öreg

amikor vendégségben voltál alinánál az első
padból

a fürdőben a tükör mellett találtál egy dobozt

amin azt írta

ránctalanító öregedésmegelőző krém

bekented vele az arcod a tested a lábad a kezed

amíg mind elfogyott

BARÁTNŐ: felhúztad anyád magas sarkúját

hogy felérj a kagyló fölé

és kimosd samponnal a babáid ruháját

most ugyanolyan magas vagy mint a nővéred

az ajtókeretre vonalkák vannak rajzolva

egyik fele piros a másik zöld
 a zöldek mutatják meddig nőttél te
 a pirosak mutatják meddig nőtt a nővéred
 egy nap megállsz a növésben
 és az ajtókereten nem lesz már több új vonal
 amikor a babaruhákat a szárítóra teregeted
 egy kicsit úgy érzed magad mint a nagyok
 OSZTÁLYTÁRSNŐ: hány éves vagy
 kérdezed angela nénitől
ilyet nem illik kérdezni
egy nő nem árulja el a korát
 mondja a nagynénéd
 biztos vagy benne hogy angela néni legalább
 200 éves
 olyan a bőre mint egy gyűrött ing
 szeme körül sok-sok apró vonal
 úgy néz ki mintha valami nagyon kicsi korcsolyázók
 csúszkáltak volna az arcán
 mint a jégen
 és csikokkal karcolták volna tele
látszik hogy fiatal korában gyönyörű volt
 ezt mondják róla
 ezt te nem igazán hiszed el
 az ágya fölött
 egy fekete-fehér fotó rajta egy férfi és egy nő
 a nő elég szomorú
 te is szomorú volnál
 ha úgy nézne ki a menyasszonyi ruhád mint egy
 függöny
 és a fejedben mintha egy képviselőfánk lenne
 ez a nő angela néni
 és egyáltalán nem tűnik szépnek
 most remeg a keze
 amikor feléd nyújtja a csokis dobozt
 a bonbonokra vékony fehér réteg rakódott
 úgy kell tenned mintha megennéd a bombont
 mert úgy illik
 kemény mint a kő
 biztos már azelőtt lejárt mielőtt megszületté
 a tenyeredbe kőpöd
 talán majd később
 angela néni lehajol hogy megpusziljon
 szagában naftalin keveredik olcsó kölnivel és
 pisivel
 ezt a szagot sohasem fogod elfelejteni
 a te szagod is ilyen lesz amikor megöregszel
 RENDŐRNŐ: még táncolhatsz a hajnali 6 órai
 busz rúdjin
 amikor mindenki munkába megy te meg a disz-
 kóból jössz
 még dobálhatsz vizes zacskókat az
 emberekre akik elsétálnak az ablakod alatt
 még hordhatsz miniszoknyát és csillogó topot
 ami a köldököd fölé ér
 még lecsúszhatsz a park csúszdáin úgy hogy
 senki sem néz furcsán

még napozhatsz topless a kollégium tetején
 még elkérik a személyidet amikor bemész a do-
 hányboltba
 amikor nagyon nevelsz a szemed körül egy
 csomó ránc jelenik meg
 eleinte kevesebb aztán egyre több és több
 krémmel alapozóval korrektorral takarod el
 ha feketébe öltözöl öregít
 ha alsó szemhéjad szemceruzával húzod ki
 öregít
 ha térden alul érő szoknyát viselsz öregít
 ha nem mosod le este a sminked hamarabb
 megöregszel
 ha dohányzol hamarabb megöregszel
 még sok van addig
 ÜGYVÉDNŐ: egy este amikor delegációban van
 skype-on keresztül kéri meg a kezéd
 nem bírta kivárni amíg viszontlátjátok egymást
 igent mondasz
 mi mást is mondhatnál
 még aznap este
 egy központi bárban csak úgy nyakalod a whis-
 keyt egyiket a másik után
 reggel egy bőrkanapén ébredsz
 hozzád tapadva egy idegen hát amire sárkány
 van tetoválva
 gyalog mész haza
 feltolod a napszemüveged
 szélesen mosolyogsz mindenkire aki szembe-
 jön az utcán
 valaki megállít
 és azt mondja szép vagy
 ANYA: új kollégátok van
 nagyon fiatal
 az első munkanapján
 meg kell vele beszélned
 az egyik projektet
 felállsz a székről
 de ahelyett hogy az irodájába mennél
 a mosdóba indulsz
 előveszed táskából a rúzszt
 tükörbe nézel
 nem tudod miért
 de tetszeni akarsz neki
 NAGYNÉNI: a tömbházatokkal szemben egy
 szupermarket épül
 reggel amikor a megálló felé mész
 néhány munkás áll az állványokon
 sietősebbre fogod
 mint mindig amikor építkezések mellett haladsz
 el
 csak hogy ez alkalommal
 senki sem fűtyül utánad
 senki sem kiabál disznóságokat
 talán nem vettek észre talán másra
 figyeltek
 másnap szoknyát veszel

DRÁMA

magas sarkút húzol ami kicsit szorít
amikor az állványokhoz érsz lelassítasz
megállsz
keresel valamit a táskádban
semmi reakció
még egy fűtyszó sem
egy ideje mindenki néninek hív
a gyerekek *csókolomot* köszönnek
a srác a coffee to go-ból
aki eleinte azt kérdezte
szia mit kérsz
most úgy köszön *jó napot mivel szolgálhatok*
tegnapelőtt volt egy alak a buszon aki kikezdett
minden nővel
leültél mellé
remélted hogy neked is mond valamit
még csak rád sem nézett
mintha láthatatlan lennél
tavaly ilyenkor
egy férfi elstetett melletted az úton és megfogta
a melled
most órákon át sétálhatsz
a központi utcákon
nem ér hozzád senki
IGAZGATÓNÓ: leszállsz a vonatról
a város legzsúfoltabb utcájára érsz
már majdnem semmit sem ismersz fel
de feltűnik
hogyan visszatért a divat
neked is volt trapézfarmerod
bakancsod
hajadban virág
ugyanazt a rolling stones-lemezt nyolcszor hall-
gattad végig egyetlen éjszaka alatt
ő ezalatt az öledbe hajtotta a fejét
fehér garbó barna haj
azt képzelted hogy 2000-ben majd repülő au-
tókban utazgattok együtt
a hotelben a virágos ruhádat veszed fel
mit számít mit szólnak az emberek
*egy bizonyos kor után nevetséges színes ruhá-
kat hordani*
ezekben a vénasszonyokban már egy csepp
jókedv sincs
nem akarsz olyan lenni mint ők
tudod hogy megházasodott
és él még a felesége
úgyhogy nem akarod otthon felkeresni
valaki mást kértél meg hogy felhívja
hogyan mondja meg neki hogy a central hotelben
várod
most a szobában vagy
az ágy szélén
kézzel egyengeted a virágos ruhád
tárcsázod az 1-0-0-t
recepció
megkérdezed nem keresett-e valaki

vársz
tárcsázod az 1-0-0-t
vársz
megkérdezed nem keresett-e valaki
vársz
aztán megszólal a telefon
*ha szeretne jöjjön le az előtérbe az úr nem megy
fel*
valamivel később
plüssfoteleken ültök
meghívtad egy teára
remeg a keze amikor a bögréhez ér
a másikkal egy botra támaszkodik
csak a szeme maradt ugyanolyan
először összekever valakivel
aztán úgy tesz mintha emlékezne
előveszel néhány fotót
furcsán néz
azt kérdezi hogy az ott ő
mielőtt elmegy még azt mondja
nem érti mért hívtad őt ide
otthon dolga van
ezek mind már nagyon régen voltak
ülsz a zöld plüss fotelen
és nézed ahogy távolodik
léptei aprók
nagyon aprók

14. IGAZGATÓNÓ, TANÁRNŐ

IGAZGATÓNÓ: ki szolt a sajtónak
TANÁRNŐ: nem tudom
IGAZGATÓNÓ: a főtanfelügyelő
a rendőrség
az ügyészség
a szülők
mindenki az újságból tudta meg
mit gondolsz honnan kezdődött
TANÁRNŐ: akárcsak lehetett
IGAZGATÓNÓ: te mit mondtál a gyerekeknek
aznap amikor elkaptad őket a fotókkal
TANÁRNŐ: azt mondtam hogy töröljék le mind
IGAZGATÓNÓ: de azt nem mondtad
hogyan ne mondják el senkinek mi történt
ezt a helyzetet itt az iskolán belül
kellett volna megoldanunk
magunk között
te kinek beszéltél róla
mondd meg őszintén
TANÁRNŐ: én nem mondtam semmit
senkinek
IGAZGATÓNÓ: naa ne mondd
hogyan nem mondtál semmit
a teraszon vagy hová szoktatok kijárni
alig vártad hogy elmeséld
hogyan az egyik lány meztelen fotókat csinált

TANÁRNŐ: nem mondtam senkinek
de ezek a dolgok
kiderülnek
IGAZGATÓNŐ: nem derülnek ki
amikor az megszült a IX-ikből
három évvel ezelőtt
nem derült ki
TANÁRNŐ: az kivétel volt
IGAZGATÓNŐ: mit fognak rólunk most mondani
hogy züllött iskola vagyunk
milyen szülő küldi a gyerekeit
olyan iskolába ahol ilyesmik történnek
TANÁRNŐ: az emberek elfelejtik
IGAZGATÓNŐ: nem felejtik el
minden nap itt van a rendőrség az iskolában
állítólag a bűnösöket azonosítják
úgyhogy repülnek az iskolából mind
akik továbbküldték a képeket
bezárják az iskolát mindenestől
TANÁRNŐ: azt mondta hogy nem jelenti fel őket
IGAZGATÓNŐ: hiába
hivatalból eljárást indított az ügyészség
meglásd mi vár ránk
kihallgatások
fegyelmi bizottságok
vizsgálatok
meglátod micsoda botrány
még épp ez hiányzott
és még te is hülyeségeket beszélsz a tévében
ahelyett hogy
TANÁRNŐ: én csak az igazat mondtam
IGAZGATÓNŐ: ne vágj a szavamba
döntéseket hozol helyettem
aznap amikor mindenkit hazaküldtél
jóváhagytam-e hogy hazaküldd őket
újabbán még interjúkat is adsz helyettem
mostantól ha akarsz valamit
csakis írott kérvénnyel
és nem adsz több nyilatkozatot
senkinek
TANÁRNŐ: megértettem
szeretnék benyújtani egy kérvényt
hogy kimenjek a mosdóba
IGAZGATÓNŐ: hogy merészelsz
ironizálni
velem
elfelejtetted mennyit segítettél nekem
és álljunk csak meg kicsit
hogyhogy minden épp
a te órád alatt kezdődött
ez azt jelenti hogy a diákok
megengedhetik maguknak hogy képeket kül-
dözzgessenek whatsappon
a te órád alatt
nem tudsz tiszteletet követelni
nálam senki nem telefonozik
kikapcsolva tartják

a táskában
TANÁRNŐ: kérem nyugodjunk meg
és nézzük meg most mit tehetünk
IGAZGATÓNŐ: beszélj az anyjával
hogy adjon egy nyilatkozatot
amiben ott írja feketén-fehéren
hogy a fényképek nem az iskola területén ké-
szültek
TANÁRNŐ: persze hogy nem ez világos
IGAZGATÓNŐ: még ennél is világosabb kell le-
gyen
és még valami
holnap háromra behívtam ezt a csajt
TANÁRNŐ: milyen csajt
IGAZGATÓNŐ: te is tanítottad
vagy 6 éve végzett
aki most a tévénél dolgozik
elfelejtettem hogy hívják
TANÁRNŐ: rendben és miért hívta el
IGAZGATÓNŐ: hogy csináljon egy riportot
amiben lehetőségünk van
szép dolgokat mondani az iskoláról
holnap reggelig
készíts egy listát azokról a diákokról akiknek ki-
emelkedő eredményeik vannak
mindenkiről
TANÁRNŐ: hát nincs semmi átlagon felül
IGAZGATÓNŐ: majd beszélj te is a versenyeken
elért dicséretekről
volt az az atlétikabajnokság
volt az a kreatív írás
ne kérsd magad volt elég
TANÁRNŐ: nem hazudhatok
IGAZGATÓNŐ: azt hiszed hogy valaki nekiáll és
leellenőrzi
te nem fogod fel hogy az iskola hírnevéről van
szó
jönnek filmezni
kiteszünk a folyosóra egy táblát rajta az összes
diákkal akikre büszkék lehetünk
holnap 9-kor
bemutatod nekem a listát

15. A MÁSIK

LÁNY: bocsi
késett a busz
A MÁSIK: semmi gond
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
LÁNY: tetszik a fülbevaló
jól áll
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
azt hittem hogy már nem vársz meg
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
MÁSIK: azt hittem hogy már nem jössz
egy adott ponton azt mondtam

DRÁMA

elszámolok 100-ig
és ha nem jön
elmegek
LÁNY: és meddig jutottál el
MÁSİK: 379-ig
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
LÁNY: milyen furcsa
egyesek azt mondják
hogy ezeket a dolgokat tartsd meg magadnak
azaz hogy ne mondj el a másíknak mindent
amit érzel
szerintem ez hülyeség
szerintem el kell mondani
MÁSİK: akkor gyere mondjuk el
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
LÁNY: azt hittem megsértődtél
miért nem írtál
MÁSİK: hülyén éreztem magam
az én hibámból történt minden
nem tudtam mit mondjak
LÁNY: nagyon féltém
azt hittem hogy már soha többé nem válaszolsz
az üzeneteimre
és miután válaszoltál
azt gondoltam hogy nem fog működni
ha találkozunk
olyan sokat beszéltünk neten
majdnem mindent tudsz rólam
féltém
tudod
amikor valakivel élőben találkozol
teljesen más
MÁSİK: és teljesen más
LÁNY: igen
de jobb így
örülök hogy itt vagy
MÁSİK: én is örülök hogy itt vagy
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
LÁNY: van elég bátorságod megfogni a kezem
és elsétálni így az utca végéig
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
LÁNY: megint megváltoztatom a telefonszámom
ezt is feltették a netre

mindenféle furcsa alakok hívogatnak
MÁSİK: sajnálom
LÁNY: nincs miért
most pszichológushoz járok
elég okés
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
tudod néha arra gondolok hogy nincs értelme
tovább élni
de csak néha
MÁSİK: ha tudok valamiben segíteni
LÁNY: nem kell hülyén érezd magad
most már sokkal jobb
csak
mintha volna egy gomb a fejemben ami
amikor jobban érzem magam megnyomódik
és akkor eszembe jut minden
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
MÁSİK: gyere beszéljünk valami másról
LÁNY: holnap jó lesz
apával kimegyünk
a tóhoz biciklivel
van kedved jönni
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
MÁSİK: nem tudom hogy fog-e ez működni
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
MÁSİK: felvettek egy amerikai egyetemre
nem akartam reményt kelteni benned
azért írtam ritkábban
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
LÁNY: és elmész
MÁSİK: igen
nyáron
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
LÁNY: sok van még addig
addig még találkozhatunk
Néhány másodpercig senki nem mond semmit.
LÁNY: jó volt beszélni
MÁSİK: írsz majd
LÁNY: szeretnéd hogy írjak
MÁSİK: csak akarom tudni hogy jól vagy
LÁNY: oké akkor így lesz
MÁSİK: és most
elmegyünk kézen fogva az utca végéig

vége

LAPSZÁMUNK SZERZŐI – rövid bemutatások

André Ferenc (Csíkszereda), Kolozsváron élő költő, slammer, a kolozsvári *Helikon* folyóirat szerkesztője, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem doktori iskolájának hallgatója, a Fialal Írók Szövetsége és a József Attila Kör tagja, a Bretter György Irodalmi Kör elnöke. A Beatwándor zenés spoken word csapat tagja. Verseit számos folyóirat és antológia közölte. Kortárs román lírát fordít, irodalmi és slamrendezvényeket szervez. Az I. Erdélyi Slam Poetry Bajnokság győztese, a *Látó* folyóirat nivó-díjasa, 2013-ban a Communitas Alapítvány alkotói ösztöndíjasa.

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

Beretvás Gábor (Kolozsvár) kritikus. Debrecenben szerzett diplomát mint filozófus-esztéta. Korábban a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskolájában szerzett abszolutóriumot, jelenleg a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem PhD-hallgatója. Több felsőoktatási intézmény (pl. a Debreceni Egyetem, a kolozsvári BBTE) óraadó tanára vagy vendégoktatója. Legfőképpen filmről és színházról publikál, erdélyi és magyarországi folyóiratokban.

Bilodeau, Chantal (New York) drámaíró és fordító. Az Arts & Climate művészeti kezdeményezés igazgatója, így jelentős ráhatása van arra, hogy éghajlatváltozással kapcsolatos cselekvésre ösztönözze az amerikai és nemzetközi közönséget előadásain, írásain keresztül.

Chaudhuri, Una (New York) New York-i Egyetem angol, dráma és környezettanulmányok professzora. Már számos nemzetközi konferencián és eseményen tartott előadást. A modern dráma, az előadáselmélet, az animal studies és az ökokritika témakörében publikál.

Holpár Anna (Pécs, Kolozsvár) a kolozsvári BBTE teatrológia szakos hallgatója, és a Pécsi Tudományegyetem hallgatója klasszikus fuvola-előadóművész szakon. 2022-től a *Színház* folyóirat Színkritikus Mentorprogramjának résztvevője.

Jankó Szép Yvette (Kolozsvár) drámafordító és egyetemi oktató. Kutatási területei: színházi és drámafordítás, a színházi szöveghasználat módoszatai, színházi szerzőség, kortárs finn szerzői színház, kreatív fordítás és alkalmazott dráma az oktatásban. Fontosabb drámafordításai: Kristian Smeds: *Jégképkockák*; Mika Myllyaho: *Káosz*; Leea Klemola: *Majd ha fagy!*; Anna Paavilainen: *Play Rape*.

Kovács Emese (Sepsiszentgyörgy) 2019-ben végzett Kolozsváron, teatrológia alapképzésen. A mesterit drámaírás szakon folytatta Marosvásárhelyen, majd elvégezte a FreeSZFE Személyes színház nevű képzését. Fő érdeklődési területe az alkalmazott színház és a színházi nevelés. Jelenleg drámaórákat tart gimnáziumi csoportokban, a 2022/2023-as tanévtől óraadó oktató a kolozsvári BBTE teatrológia szakán.

Kovács Kinga (Kolozsvár) kulturális menedzser. 2004-ben végzett a Babeş–Bolyai Tudományegyetem színházstudományok szakán. A Román Kulturális Intézetnél kommunikációs és

PR-szakértőként, illetve irodavezetőként dolgozott, majd 2013–2019 között a Kolozsvári Állami Magyar Színház programigazgatója. Több fesztiválon is közreműködött, 2008–2018 között az Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál koordinátora. Emellett számos dramaturgi, fordítói és rendezőasszisztensi munkája volt. 2019-ben a kolozsvári Ecsetgyár ügyvezető igazgatója, jelenleg szabadúszóként dolgozik különböző kulturális projekteken.

Köllő Kata (Kolozsvár) színikritikus.

Marton Orsolya (Marosvásárhely) a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem teatrológia szakos hallgatója, 2022-től az online *Játéktér* társszerkesztője.

Rancz Mónika (Kolozsvár) doktoranduszhallgató 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.

Şahin Gültür, Işıl (Ithaca, New York) a Cornell Egyetem vendégkutatója, a törökországi Fırat Egyetem docense.

Schneller Dóra (Budapest) Tanulmányait az ELTE francia szakán végezte, majd színház-történetet tanult Párizsban. Jelenleg franciatanárként és fordítóként dolgozik, és Antonin Artaud életművét kutatja.

Turbuly Lilla (Budapest) költő, író, színikritikus. Budapesten és a Zala megyei Náprádfán él.

Wilk, Elise (Brassó) drámaíró, újságíró, műfordító. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetemen diplomázott újságírásból, majd irodalomból és kommunikációból szerzett mesteri fokozatot a brassói Transilvania Egyetemen, illetve drámaírásból a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. Darbjait német, román és magyar nyelven is játsszák.

REZUMATE

TEATRU ȘI ECOLOGIE

Una Chaudhuri: „Trebuie să fie mult pește în lac.” Către un teatru ecologic

În acest eseu de referință din 1994, Chaudhuri discută perspectivele unui posibil teatru ecologic în umbra începutului noului mileniu. Pornind de la deconstruirea ecologismului superficial și antropocentric al tradiției dramatice realist-umaniste, Chaudhuri pledează pentru o nouă practică teatrală ecologică care să participe la dezbateră crizei de valori cu care se confruntă omenirea. În locul „exploatării” metaforice a naturii, o practică care poate reprezenta problemele ecologice reale într-o lumină falsă, autoarea propune o rezistență programatică față de universalizarea și metaforizarea naturii, astfel încât artele și științele umaniste să poată juca un rol semnificativ în conștientizarea dezastrului ecologic iminent.

Işil Şahin Gülter: Dincolo de fapte științifice. Criza schimbării climatice în piesa „Earthquakes in London”

În recentul ei studiu Işil Şahin Gülter face incursiuni dincolo de noțiunea de „ecodramaturgie” pentru a pune în discuție măsura în care valorile general acceptate pot fi reevaluate privind relația dintre natură și cultură. Pornind de la relația dintre teatrul care abordează tema schimbării climatice și climatologia, articolul analizează piesa „Earthquakes in London”(2010) de Mike Bartlett, în care dramaturgul oferă publicului posibilitatea de a se implica în dezbateră problematicii crizei climatice, dincolo de abordarea științifică. În acest sens, acest studiu arată că teatrul ecologic care face apel la emoții prin intermediul narațiunii și al spectacolului, poate oferi o încurajare publicului să acționeze împotriva crizei climatice.

„Noi vedem teatrul ca parte a vieții de zi cu zi”. Kinga Kovács în conversație cu Enikő Györgyjakab și Csongor Köllő

Din 2014, Asociația Teatrală Shoshin organizează rezidențe și ateliere pentru diferite comunități locale și internaționale. Este copartner al mai multor proiecte Erasmus+, a organizat patru ediții ale festivalului de teatru itinerant „KaravanAct”, iar forumul internațional de teatru „Out of the Frame” și-a sărbătorit a doua ediție în toamna anului trecut. De la înființare, organizația a funcționat în mai multe locații rurale, iar în prezent își desfășoară activitatea la spațiul artistic și comunitar ZIZ din Cluj-Napoca. Kinga Kovács a stat de vorbă cu Enikő Györgyjakab și Csongor Köllő, membri fondatori ai Asociației Shoshin, despre obiectivele organizației, proiectele pe care le-au implementat de-a lungul anilor, încorporarea elementelor legate de mediu în munca teatrală și pașii făcuți până acum pentru a crea o rețea de teatre rurale în Ungaria.

Două piese de Chantal Bilodeau cu o introducere semnată de Orsolya Marton

Născută la Montreal și stabilită la New York, Chantal Bilodeau ca dramaturg și traducător se concentrează asupra îmbinării ficțiunii cu conștientizarea crizei climatice într-o formă performativă. Cele două texte dramatice scurte publicate în acest număr, „It Starts With Me” și „Mother”, demonstrează diversele modalități de exprimare și forța performativă a teatrului ecologic în acțiune.

STUDIU

Schneller Dóra: Relația dintre teatru și pictură în scrierile teatrale și scrisorile lui Antonin Artaud

Studiul semnat de Dóra Schneller abordează concepțiile marelui vizionar al teatrului francez, Antonin Artaud despre pictură, precum și influența acesteia asupra scenografiei în opera sa teatrală. Schneller argumentează că decorurile lui Artaud dezvăluie un realism dus la extrem, aproape suprarealist, în ciuda faptului că Teatrul Alfred Jarry funcționa cu un buget extrem de limitat. Mai târziu Artaud a renunțat la această practică și, după exemplul teatrului balinez, a încercat să redescopere sensul concret

și fizic al scenei. Autoarea interpretează abordarea lui Artaud asupra artei și viziunea sa revoluționară prin studiul scenografiei celui mai faimos spectacol al său, „Familia Cenci”, precum și prin intermediul scrisorilor și scrierilor sale teatrale.

CRITICĂ DE TEATRU

Lilla Turbulu: Vals de identitate

În recenzia ei despre spectacolul „Magyarosaurus Dacus” al Teatrului Szigligeti, montat la Oradea, Lilla Turbulu urmărește modul în care regizoarea Gianina Cărbunariu și traducătoarea-dramaturg Kinga Boros folosesc biografia baronului paleontolog aventurier Ferenc Noposa ca punct de plecare pentru un text scenic care poate fi văzut ca o reflecție asupra trecutului și prezentului Europei Centrale și de Est.

Kata Köllő: Reflecții despre IFESZT

După o pauză de patru ani, Festivalul Interetnic de Teatru (IFESZT), o întâlnire itinerantă a teatrelor minoritare (maghiare, germane, evreiești și rome) din România, a avut loc în noiembrie 2022 la Satu Mare. Organizatorul principal al evenimentului a fost din nou Compania Harag György și partenerul său, Fundația Proscenium. În recenzia sa, Kata Köllő subliniază importanța acestui eveniment, pe de o parte, pentru că oferă profesioniștilor o imagine cuprinzătoare a culturii teatrale minoritare din România, iar pe de altă parte, pentru că oferă companiilor o oportunitate excelentă de a se prezenta publicului din alte orașe, într-un moment în care, din motive financiare și de altă natură, aceste oportunități devin din ce în ce mai rare. Oferind o scurtă analiză a câtorva spectacole reprezentative, autorul ne convinge că festivalul interetnic s-a dovedit a fi un eveniment cu adevărat semnificativ.

Gábor Beretvás: Rezonanță pasivă

Festivalul Internațional de Teatru Interferențe 2022, organizat de Teatrul Maghiar de Stat Cluj, a avut loc la Cluj-Napoca în noiembrie 2022. Shakespeare, Beckett și Ionesco au fost în centrul atenției celor unsprezece zile de festival, această a 8-a ediție purtând titlul „Teamă / Speranță”. Din cauza predominanței producțiilor legate de Cluj-Napoca însă, evenimentul a semănat ușor cu o ministagiune clujeană lărgită, în loc să creeze o atmosferă de festival internațional. Reportajul lui Gábor Beretvás prezintă ultima ediție a festivalului într-o manieră amănunțită, oferind în același timp o imagine de ansamblu asupra trecutului evenimentului și o analiză a perspectivelor pentru viitor.

RECENZIE DE CARTE

Anna Holpár: Abordare prin ocolire. Douăsprezece voci despre trecutul recent al teatrului transilvănean

Volumul colectiv „Test – hatalom – intézmény” („Corp – putere – instituție”) recenzat de Anna Holpár cuprinde articole științifice scrise de un grup divers de cercetători (profesori și doctoranzi ai Universității de Arte din Târgu-Mureș) asociați cu un proiect inițiat de editorii publicației, Ildikó Ungvári Zrínyi și Beatrix Kricsfalusi. Cercetarea s-a axat pe schimbările structurale ale sferei publice teatrale din Transilvania, explorând modul în care structurile de putere ale modelului instituțional acceptat al teatrelor est-europene au reprodus structurile ierarhice ale regimurilor dictatoriale unipartine. Multiplicitatea vocilor și a metodelor de cercetare din acest volum de nișă este apreciată de recenzentă ca o provocare revelatoare.

Mónika Rancz: Cehov din nou?

Mónika Rancz recenzează culegerea de piese de teatru scrise de renumitul teatrolog francez Patrice Pavis, și traduse în limba maghiară de Éva Patkó. Volumul a apărut în cadrul seriei DramArt inițiată de UartPress în colaborare cu Editura Lector cu scopul de a promova dramaturgia contemporană prin intermediul traducerilor. Prin analiza individuală și comparativă a celor trei texte dramatice (post-)cehoviene completate de o piesă scurtă necehoviană, recenzentul pune în lumină nu doar anumite trăsături și motive dramaturgice comune în textele lui Pavis, ci și bogatele posibilități de interpretare ale noțiunii de traducere.

Emese Kovács: „Te ajută să trăiești”

Volumul „Színházi nevelés Erdélyben”(„Educația teatrală în Transilvania”) de Etelka Bálint, are la bază teza de doctorat a autoarei și a fost publicată de UArtPress, editura Universității de Arte din Târgu-Mureș. În recenzia sa despre carte, Emese Kovács subliniază faptul că autoarea, fiind profesoară de limbă și literatură maghiară, se concentrează în primul rând asupra aspectelor pedagogice. Deși secțiunile referitoare la aspectele teatrale sunt clare și detaliate, recenzenta regretă uneori lipsa unei analize mai critice, și în unele cazuri nu înțelege de ce un anumit spectacol a fost inclus în această publicație. Cu toate acestea, recenzenta salută și apreciază inițiativele de educație teatrală prezentate în volum.

DRAMĂ

Elise Wilk: Feminin

Personajul central al dramei Elisei Wilk, tradusă de Ferenc André, este o adolescentă ale cărei fotografii nude apar într-o zi pe internet, ceea ce declanșează un scandal. Circumstanțele incidentului și natura hărțuirii la școală sunt explorate treptat de personajele din jurul fetei, toate feminine. În același timp, vocile individuale ale surorii, mamei, mătușii, prietenei, colegei de clasă, avocatei, polițistei, profesoarei, directoarei, precum și vocile individuale asociate cu cazul, conturează diferitele experiențe și probleme ale feminității, imaginea mozaicată a acesteia dezvăluind natura construită a rolurilor de gen în societate. Wilk a scris piesa la comanda directoarei Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, Gianina Cărbunariu, iar premiera a avut loc în 2018, cu o distribuție exclusiv feminină, acesta fiind unul dintre criteriile prealabile.

ABSTRACTS

THEATRE AND ECOLOGY

Una Chaudhuri: “There Must Be a Lot of Fish in That Lake”: Toward an Ecological Theater

In this seminal essay from 1994 Chaudhuri discusses the prospects of a possible ecological theater in the shadow of the then approaching millennium. Starting from the deconstruction of the shallow, anthropocentric environmentalism of the realist-humanist drama tradition, Chaudhuri calls for a new ecological theatre practice that participates in the discussion of the crisis of values faced by humanity. Instead of the metaphorical exploitation of nature that may misrepresent the actual ecological issues at hand, she proposes a programmatic resistance to the universalization and metaphorization of nature, so that the arts and humanities could play a role in raising awareness of the imminent ecological disaster.

Işıl Şahin Gültür: Beyond Scientific Facts: Climate Change Crisis in *Earthquakes in London*

In her study, Işıl Şahin Gültür goes beyond the notion of “ecodramaturgy” to question the extent to which general values can be rethought in the relationship between nature and culture. Drawing on the relationship between climate change theatre and climate science, the paper examines Mike Bartlett’s play *Earthquakes in London* (2010), in which the playwright offers the audience the opportunity to interact with the climate crisis beyond the scientific approach. In this respect, this study shows that theatre about climate change which appeals to the emotions through story and performance encourages audiences to take action against the climate crisis.

“We See Theatre as a Part of Everyday Life”. Kinga Kovács in Conversation with Enikő Györgyjakab and Csongor Köllő

The Shoshin Theatre Association has been organising residencies and workshops for different communities locally and internationally since 2014. It is a co-partner of several Erasmus+ projects, it has organised four editions of its *KaravanAct* travelling theatre festival, and the *Out of the Frame* international theatre forum celebrated its second edition last autumn. Since their inception, they have toured several venues in the countryside and currently operate at the ZIZ Arts and Social Area in Cluj-Napoca. Kinga Kovács interviewed Enikő Györgyjakab and Csongor Köllő, founding members of Shoshin, about its objectives, the projects it has implemented over the years, the use of environmental elements in theatre and the steps taken so far to create a network of rural theatres in Hungary.

Two Dramas of Chantal Bilodeau with an Introduction by Orsolya Marton

The work of the Montreal-born, New York-based playwright and translator Chantal Bilodeau focuses on the intersection of storytelling and performative awareness raising about the climate crisis. Her two short dramatic texts, *It Starts With Me* and *Mother* demonstrate the versatile possibilities of expression and show the performative force of climate change theatre in action.

STUDY

Dóra Schneller: The Relationship Between Theatre and Painting in Antonin Artaud’s Theatrical Writings and Letters

This paper discusses how the French theatre visionary, Antonin Artaud thought about painting and how this influenced the set design in his theatrical work. The author argues that Artaud’s sets reveal a realism that is played up to the extreme, almost surreal, despite the fact that the Alfred Jarry Theatre was able to operate on an extremely small budget. He later gave up this practice and, like Balinese theatre, tried to rediscover the concrete and physical meaning of the stage. The author interprets Artaud’s approach to art and his revolutionary vision through the set design of his most famous performance, *The Cenci*, as well as through his studies and writings.

CRITICISM

Lilla Turbuly: Identity Waltz

Lilla Turbuly's review of the Oradea Szigligeti Theatre's production of *Magyarosaurus Dacus* follows how director Gianina Cărbunariu and dramaturg Kinga Boros use the life story of adventurous paleontologist Baron Ferenc Nopcsa as the basis for a drama that reflects on the past and present of the Central and Eastern European region.

Kata Köllő: IFESZT Reflections

After a four-year hiatus, the Interethnic Theatre Festival (IFESZT), a travelling festival of Romanian minority (Hungarian, German, Jewish and Roma) theatres, was held again in November 2022 in Satu Mare. The main organiser of the event was again the Harag György Company and its partner, the Proscenium Foundation. The report by Kata Köllő stresses that the organisation of this event is important both because it gives the professionals present a comprehensive picture of minority theatre culture in Romania and because it provides a great opportunity for companies to present themselves to audiences in other cities at a time when, for financial and other reasons, the opportunity to do so is becoming increasingly rare. With a brief analysis of a few representative performances, the author convinces us that the recent IFEST has proved to be a truly meaningful event.

Gábor Beretvás: Passive Resonance

The International Theatre Festival Interferences 2022, organised by The Hungarian Theatre of Cluj, took place in Cluj-Napoca in November 2022. Shakespeare, Beckett and Ionesco were the focus of the eleven-day theatre festival. The predominance of productions linked to Cluj-Napoca gave the event a kind of Cluj mini-event rather than an international festival atmosphere. Gábor Beretvás's report presents the latest edition of the festival in a thoroughly detailed manner, while providing a comprehensive overview of the event's past and an analysis of its future potential.

BOOK REVIEW

Anna Holpár: A Roundabout Approach: In Twelve Voices About the Recent Past of Transylvanian Theatre

The collective volume *Test – hatalom – intézmény (Body – Power – Institution)* reviewed by Anna Holpár comprises scholarly articles written by a colourful group of researchers (teachers and doctoral students of the University of Arts Târgu-Mureş) associated with a project initiated by the two editors of the publication, Ildikó Ungvári Zrínyi and Beatrix Kricsfalusi. The research focused on the structural changes of the theatrical public sphere in Transylvania, exploring the ways in which the power structures of the accepted institutional model of East-European theatres reproduced the hierarchical structures of dictatorial one-party regimes. The multiplicity of voices and research methods in this niche-filling publication is appreciated by the reviewer as an eye-opening challenge.

Mónika Rancz: Chekhov Again?

Mónika Rancz reads and comments on the collection of Patrice Pavis' plays translated into Hungarian by Éva Patkó, a volume published as part of the DramArt series started by UartPress in collaboration with the Lector Publishing House in order to promote contemporary plays by way of translation. Through the individual and comparative analysis of the three (post-)Chekhovian dramatic texts completed by one non-Chekhovian play written by the well-known theatre scholar, the reviewer sheds light not only on certain common dramaturgical features and motifs in the texts but also on the rich interpretation possibilities of the notion of translation.

Emese Kovács: "It Helps You to Live"

Etelka Bálint's book *Színházi nevelés Erdélyben (Theatre Education in Transylvania)* is based on the author's doctoral thesis and was published by UArtPress, the publishing house of the University of Arts Târgu-Mureş. In her review of the book, Emese Kovács points out that the author, being a teacher of Hungarian language and literature, focuses primarily on pedagogical aspects. Although the sections on the theatrical aspects are clear and detailed, the reviewer sometimes misses a more critical

analysis, or does not always understand why a particular performance was included in the overview. The reviewer nevertheless welcomes the theatre education initiatives presented in the volume.

DRAMA

Elise Wilk: Feminin

The central character in Elise Wilk's drama is a teenage schoolgirl who one day has naked photos of herself posted on the internet, which turns into a scandal. The circumstances of the incident and the nature of bullying at school are gradually explored by the characters around the girl, all of whom are women. At the same time, the individual voices of the sister, mother, aunt, friend, classmate, lawyer, policewoman, teacher, headmistress, and the individual voices associated with the case, outline the different experiences and problems of femininity - the mosaic-like image of femininity emphasises the constructed nature of gender roles in society.

Wilk was commissioned to write the play by Gianina Cărbunariu, director of the Youth Theatre in Karachonka, and it was premiered in 2018, with the all-female cast being one of the criteria for the commission. The text, translated by Ferenc André, can be read in our magazine.

JÁTÉKTÉR – erdélyi színházi folyóirat és portál

A lapszám felelős szerkesztői: Bakk Ágnes Karolina, Jankó Szép Yvette

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

Munkatársak: Benedek Levente (borítóterv), Adrian Ganea (logó, dizájn), Fekete István (tördelés), Rostás-Péter Emese (korrektúra), Deák Szidónia (korrektúra), Bakk Ágnes Karolina (fordítás), Jankó Szép Yvette (fordítás).

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

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

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

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 fiecărui 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, Luliu 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

Sepsiszentgyörgyön:

Gutenberg Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 1. szám

Budapesten:

Írók boltja, Andrassy 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

Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii

Kolozs Megyei Tanács



BETHLEN GÁBOR
Alap



MINISTERUL CULTURII

KOLOZS
MEGYEI
TANÁCS



CONSILIUL
JUDEȚEAN
CLUJ

nka

Nemzeti Kulturális Alap

