

játék tér

2022/2. szám
11. évfolyam

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

www.jatekter.ro

Játéktér 2022/2. szám 11. évfolyam



Játéktér – erdélyi színházi periodika

Címlap: a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház
és a Diogene Kulturális Egyesület *A párhuzamos város* című koprodukciója
a XIII. Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozón, a TESZT-en.

Fotó: Petru Cojocar

TARTALOM

SZÍNHÁZ ÉS JÓLLÉT

„Zsákmányold csak ki magad ügyesen” – riport a mentális egészségről, a jóllétről és a szakmai kiégésről	3
„Figyelem magam” – visszajelzések a pszichodramás foglalkozás résztvevőitől	23
Megéri kiégni – Kasza Izabella és Szőke Enikő pszichoterapeutákkal Biró Réka és Deák Katalin beszélgetett	25

KRITIKA

Kovács Bea: Lassan ébredező (XIII. TESZT – Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozó. Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár)	39
Beretvás Gábor: Tigriskarmok (X. HolnapUtán Fesztivál. Szigligeti Színház, Nagyvárad)	45
Jankó Szép Yvette: Hajrá, Oidipusz, király! (<i>Oidipusz</i> . Kolozsvári Állami Magyar Színház)	53
Rancz Mónika: Árnyak egy homorú tükörben (<i>Tartuffe, avagy az imposztor</i> . Csiki Játékszín, Csíkszereda)	58
Ozsváth Zsuzsa: A pénz miatt <i>Az öreg hölgy látogatása</i> Nagyváradon (<i>Az öreg hölgy látogatása</i> . Szigligeti Színház, Nagyvárad)	63

ESSZÉ

Bartha Réka: Szász exodus-értelmezések a hazai magyar és román színházban – összehasonlító elemzés a marosvásárhelyi Yorick Stúdió és a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színház <i>Eltűntek / Dispariții</i> című előadásairól	67
--	----

TANULMÁNY

David Schwartz: A politikai színház genealógiája a posztoszocializmusban. A „rendszer”-ellenes nihilizmustól az antikapitalista baloldalg (Fordította: Kovács Kinga)	73
<i>Lapszámunk szerzői</i>	94
<i>Kivonatok / Abstracte / Abstracts</i>	95

„ZSÁKMÁNYOLD CSAK KI MAGAD ÜGYESEN”

Riport a mentális egészségről, a jóllétről és a szakmai kiegészőről

A fókuszcsoporthoz vezető interjú vezetői: Kasza Izabella és Szőke Enikő.

A beszélgetés anyagát szerkesztette: Biró Réka és Deák Katalin.

*(k. m.) „Azt szeretném, hogy ültessünk palántát,
és beszéljünk a gondoskodásról, az önállóságról,
és azokról a dolgokról, amelyek megelőzik
a színházi kérdéseket.”*

*A Színház és jóllét című rovatban használt fényképeket (a portrék kivételével) a pszichodrá-
más foglalkozás és a fókuszcsoporthoz vezető interjú résztvevői küldték személyes fotótárukból. Olyan
fényképek ezek, amelyek kapcsán ők a mentális jóllétre vagy a szakmai kiegészésre asszociáltak.*



2022 májusában fókuszcsoportos interjúra került sor Kasza Izabella (továbbiakban K. I.) és Szőke Enikő (továbbiakban Sz. E.) pszichoterapeuták vezetésével a jóllét és a mentális egészség témájában – színházi alkotófolyamatokra vonatkoztatva az ezzel kapcsolatos kérdéseinket.

A beszélgetésnek tizenegy résztvevője volt: két kulturális menedzser (jelölésük: k. m.), egy egyetemi oktató (jelölése: e. o.), öt 20 és 50 év közötti színész – kőszínházban dolgozók és szabadúszók egyaránt (jelölésük: sz.), egy látványtervező (jelölése: lt.), valamint két szabadúszó dramaturg (jelölésük: d.). Az alanyok védelmének érdekében az egy kategóriába tartozókat (például a színészeket) az idézetek során egyformán jelöljük (sz.); válaszaikat nem módosítjuk: azok a mondatok, amelyeket idézetekként jelölünk, a beszélgetéseken – abban a formában, ahogy alább olvashatóak – elhangzottak. Az idézeteknél a szögletes zárójelben a szerkesztők egészítették ki egy-egy be nem fejezett mondatot az érthetőség érdekében.

{a szakmai kiégés tünetei}

(sz.) „Odáig kerültem, hogy vannak előadások, amikor állok a színpad mögött, és nem jön, hogy bemenjek.

Mindig eljátszok a gondolattal:

És akkor mi van, ha nem megyek be?

Közben meg ilyen légzési [nehézségek]...

Pánikbetegségem lesz egyszerűen, mert nem akarom ezt csinálni.”

Bemelegítésként Sz. E. megkérdezi a résztvevőktől: *Mennyire ismeritek a szakmai kiégés jeleit, tüneteit; észreveszitek-e, ha a környezetetekben valaki kiégéses tünetekkel rendelkezik?*

(e. o.) „Elvesztem az érdeklődésemet az iránt, amit addig élvezettel csináltam – szakmailag főleg. Már egyszerűen nem érdekel az a szakma. (...) Nincs az a lendületem, az a boldogságérzetem, az az eufóriám, amivel addig dolgoztam.” – hangzik az első válasz.

Majd az egyik színész, aki független és kőszínházi tapasztalattal is rendelkezik, fontosnak tartja kiemelni, hogy a két színházi rendszerben (kőszínházban és függetleneknél) különböző okok vezethetnek a kiégéshez: a függetleneknél – mint mondja – inkább a túlterheltség és a reménytelenség okozhatja a kifáradást. (sz.) „Egy idő után elveszti az ember a lendületét, a reményét, a motivációját. Értelmetlennek, szálmalomharcnak tűnik.” A kőszínházaknál viszont a kiégés – folytatja – a motiválatlanság, az elhanyagoltság érzéséből bontakozik ki: (sz.) „úgy érzed, nem figyelnek oda rád, hogy nincs szükség rád”.

Egy kulturális menedzser (aki évekig kőszínházban dolgozott) megjegyzi, hogy (k. m.) „A kőszínházban is nagyon világít a reménytelenség.” Ugyanő azt is kiemeli, hogy a motivációhiányon túl a kollégáinál az eltartást tartotta a kiégés legszembetűnőbb jelének: a munkatársak felvállaltan elhárítják a feladatokat, és már nem is akarnak úgy tenni, mintha meg szeretnék, meg tudnák oldani azokat. A megszólaló ezt elhatárolódás-effektusnak nevezi.

Az interjúban részt vevő színészek, elmondásaik alapján, szintén sokszor érzik, hogy (sz.) „hagyjon már békén mindenki”. Néha legszívesebben elmenekülnének egy-egy feladat elől, ahogy az fent is olvasható: (sz.) „állok a színpad mögött, és nem jön, hogy bemenjek”.

Előtte viszont ott a hiperaktivitás, jelzi az egyik dramaturg: (d.) „hogya nem megy, akkor még jobban megtolom, még többet, hogy valahogy lendítsem túl magam”.

Sz. E. kérdésére válaszolva egy pályakezdő színész, aki első évadát tölti egy kőszínháznál – és felismerte, hogy amióta alkalmazták, ő maga is többet panaszkodik, mint korábban, az egyetemen – így fogalmazza meg a közelmúltban szerzett tapasztalatait: (sz.) „Az idősebb színészeknél eljön az a pont, amikor azt mondják: mindegy. (...) Onnantól kezdődik az öltözőkben a cinizmus, a pesszimizmus. Azt hiszem, ez a legveszélyesebb része.” Azt mondja, látja a munkatársain: sokszor megúszásra játszanak; gyakran a „legyünk túl rajta” állapota jellemzi a próbákat – mindezeket ő a kiegészítő jeleként értelmezi.

Végül aztán a résztvevők megegyeznek abban, hogy belülről mégiscsak nehéz felismerni ezeket a tüneteket – leginkább a színházi alkotómunka vélt vagy valós sajátosságai miatt. (sz.) „A színházcsinálás gyakran jár bizonyos frusztrációkkal, amiknek a megélése nagyon hasonló a kiegészítő jeleivel, de még nem feltétlenül azok. És emiatt, azt hiszem, könnyen tudjuk úgy kezelni ezeket, hogy ezek csak a velejárói a színházcsinálásnak.”

Ugyanezt a jelenséget (azaz a *színházcsinálás* fent említett sajátosságát) az egyik dramaturg is megfogalmazza: (d.) „Egy próbafolyamatban mindenkinek vannak mélypontjai. Akkor azt hogy döntöd el? (...) Benne van a munkamódszerben vagy a folyamatban, hogy szarul kell lenni, mert másképp nem tudunk dolgozni. Mélyre megyünk. S ez természetesnek tűnik.”

Most Sz. E. a következőképpen összegzi a kiegészítő jeleit: „először agítálok, azaz mindenbe belekezek, és új dolgokba kapaszkodom. Csakhogy a kapaszkodást tanácsstalanság követi: *Jó, bevállaltam ezt is, azt is, de hogyan tovább? Van ehhez nekem elég erőm?* Eltanácsstalanodom tehát: már nem vagyok biztos abban, hogy vállalni tudom a munkámért a felelősséget. Ekkor már nincs meg bennem az a lelkesedés, mint korábban. Viszont, hogy mégis haladjak, kiépítek magamnak egyfajta rutint. Átváltok automata pilótára. Vagyis jól bevált rutinnal, kevés felelősséggel elvégzem azt, amit kérnek tőlem. Amibe belenyomnak. Így azonban, ha már csak a rutin működtet, egyre rosszabb lesz a hangulatom. Eluralkodik rajtam egyfajta krónikus fáradtság. Alig várom, hogy kilépjek a munkahelyről, és hazamenjek. Viszont otthon sem tudok kikapcsolni: fejben tovább dolgozom.”

Kezdődik a filmgyártás – teszi hozzá K. I.: nem tudom, hogy mi a valóság, „és mi az, amit én reagálok túl amiatt, hogy már van egy olyan ideg- vagy lelkiállapotom, amivel hozzáállok a dolgokhoz. Amiben a gyufa sercegése is bombaként hat”.



K. I. a tünetek sorához végül hozzáteszi, hogy megszűnik a kapcsolat: „nem vagyok kapcsolatban önmagammal, és nem vagyok kapcsolatban a többiekkel”.

{akikkel együtt égünk}

*(k. m.) „Amikor legelőször volt egy nagyon erőteljes pánikrohamom,
és fogalmam sem volt, hogy az mi,
akkor velem volt az egyik színész kollégám,
viszont ő nem tudta, hogy mi történik.
Úgyhogy az egyik állatorvos-barátomat hívtam fel,
aki szintén nem tudta, hogy mi történik.”*

Ha észre is vesszük egy-egy munkatársunkon a kiégés tüneteit, mit tehetünk? Vagy ha magunkon felismerjük ezeket, beszélhetünk-e róla? És egyáltalán: látjuk-e értelmét annak, hogy az ezzel kapcsolatos problémáinkat megosszuk a kollégáinkkal?

Van, akinek lenne igénye arra, hogy a kiégésről beszéljen, (It.) „csak hogy ezt szakmai körökben nagyon furcsán kezelik. (...) Nem szeretnek erről beszélni az emberek, én azt tapasztalom. Nem is azért, mert személyes szintekre kell terelni a beszélgetést, hanem azért, mert (...) van egy ilyen rossz ómen-jellegű érzet erről a jelenségről, ha te kifejezed a problémáid. Mert nekik nincs, csak neked.”



A színészek szerint meg lehet beszélni róla, csak értelmetlennek tűnik felvetni a témát, hisz egymás problémáit úgysem tudják megoldani: (sz.) „Igazából szaktudása nincsen egyik kollégámnak se, aki ebben tudna segíteni. Maximum egyetértően bólogatna, és ennyi. És hogy nincs igazán, akihez fordulni. (...) És közben január körül tudtam meg egyik kollégámról, hogy tizenöt éve jár pszichológushoz. Biztos nem azért, mert más területen vannak problémái, hanem azért, mert színész. Ezért jár pszichológushoz. És lassan kiderül mindenkiről, hogy k**va nagy problémái vannak az embereknek, csak egyszerűen, azt hiszem, azért nem beszélünk mélyebben erről, mert hogy feltételezem, hogy ő sem tudja megoldani az én kiégésemet, és én sem az övét. Tehát igazából nem tudunk hozzányúlni azon kívül, hogy biztatjuk egymást, hogy majd a következő, a következő, na az jó lesz. De nem lesz jó.”

Hogy a színházi alkotók egymásnak adott, kiégéssel kapcsolatos tanácsaik mennyire hasznosak vagy sem, azt a fókuszcsoporton részt vevő látványtervező a következőképpen fogalmazza meg: (It.) „segítséget kértem, be-

szélni hívtam a [munkatársamat], és az volt a javaslata, hogy próbáljam meg különválasztani az éneket. (...) A tudatomban nevezem meg a látványtervezőt, aki nem én vagyok. Ez az én agyamban egy furcsaság volt, de hallgattam. A másik feedback meg az volt, hogy »az az egy bajod van, hogy te túlságosan komolyan veszed a szakmát. Kicsit most már lazulj el. Mert itt, nyilván, vannak szabályok, meg vannak közös célok, meg van deadline, meg mindenféle megfelelés, karrierépítés stb., de ebben csak egy probléma van, hogy te túlságosan vérfkomolyan veszed. Ezt nem így kell játszani.« És ezzel az infóval sem volt, amit kezdjek.”

Az egyik dramaturg – visszaemlékezve korábbi, kőszínházi tapasztalataira – azt osztja meg velünk, hogy az irodalmi titkárságon, ahol dolgozott, a kiégéssel kapcsolatban az volt az általános, hallgatóságos megegyezés, hogy (d.) „ne beszéljünk róla, mert a másikat is lehúzó, és úgysem tudunk változtatni”. Amint viszont azon a munkahelyen felmondtak, szabadabban tudták egymás közt megosztani saját kiégésükkkel kapcsolatos tapasztalataikat. Csakhogy a még ott dolgozó, régi munkatársakkal vagy azokkal, akik jelenleg szakmai kiégésben vannak, továbbra is a hallgatás marad: (d.) „annyira máshol tartunk ebben a történetben, hogy velük meg azért nem lehet beszélgetni. Mert még benne vannak a rendszerben”. Ehhez kapcsolódó gondolatát az egyik színész így fogalmazza meg: (sz.) „nem tudsz a kollégán segíteni, mert ő annyira bezárkózik, hogy bármit mondasz, azt negatív kritikának, nem építőjellegűnek vagy segítő szándékúnak könyveli el”.

A megszólalás hiányának azonban súlyos következményei lehetnek, ahogy azt az egyik beszélgetőtárs élménybeszámolójából is láthatjuk: (k. m.) „Voltam rosszul a színházban, és csak akkor vették észre, amikor szinte mentőt kellett hívni, hogy valami nem oké. De azt, hogy hetekkel, hónapokkal azelőtt milyen jelei lehettek annak, hogy én mindjárt ott tartok, azt senkitől sem tapasztaltam, hogy jelezte volna. Ez nem zárja ki azt, hogy látta.”





Végül pedig arról, hogy mennyire válik stigmatizálttá az, akiről kiderül, szakmai kiégéssel küzd, a válaszadók a következőképpen vélekednek: (k. m.) „az első számú kiégésemnek (ha az az volt) voltak olyan következményei, hogy [a következő munkahelyen már úgy tudták:] pszichikailag labilis vagyok. Tehát elő volt készítve egy olyan terep, ennek a kontóján, hogy velem azért bajok vannak. Volt egy ilyen aspektusa is. Persze szerencsém volt, hogy mégis igényt tartottak rám, és nem vették ezt komolyan, de ez is benne lehet a pakliban.”

(d.) „Azt éreztem huszonhét évesen, hogy ez ciki. Azt gondoltam akkor, hogy ha negyvenévesen égek ki, akkor már van, amiért kiégni. De huszonévesen azt éreztem, hogy ez korai. Hogy még nem kéne. És lehet, hogy szégyen is társult hozzá. Nem szívesen beszéltem erről. Intézményes keretek között, színházban nem volt szakember, akihez fordulni. Magán-

emberként kellett megoldani. Nem is tudom elképzelni azt a helyzetet, hogy a főnököm elé állok, és azt mondom: *segíts, mert kiégtem.*”

A negatív élmények mellett viszont van, aki arról beszél, hogy bár a kollégái nem tudtak megoldást javasolni a szakmai kiégésre, emberileg teljes mértékben támogatták, és egyáltalán nem érezte, hogy megbélyegezték volna: (k. m.) „Voltak olyan kollégáim, akikhez bármikor fordulhattam bármivel. Igazából ez azért nehéz, mert elsősorban voltak barátaim, másodsorban kollégáim. És úgy lettek kollégáim, hogy szakmailag és emberileg is közel voltunk egymáshoz. Volt a környezetemben olyan ember, aki támogattott, akivel tudtunk beszélgetni. Amikor legelőször volt egy nagyon erőteljes pánikrohamom, és fogalmam sem volt, hogy az mi, akkor velem volt az egyik színész-kollégám, viszont ő nem tudta, hogy mi történik. Úgyhogy az egyik állatorvos-barátomat hívtam fel, aki szintén nem tudta, hogy mi történik. És utána nem éreztem semmilyen stigmát. Nem éreztem azt, hogy erről ne lehetne beszélni, hogy tabu lenne. És később több olyan kollégám volt, akinél tapasztaltam, hogy mi felé tart, beszélgettünk. Volt olyan, aki személyesen keresett meg azzal, hogy hogy érzi magát, és érzi, hogy baj van.”

{az égető (munka)körülmények}

(sz.) „*Nem kérdeznék meg arról, hogy Te jól vagy benne?*

Te szereted, amit csinálsz?

Vagy egyáltalán: Nem szeretnél kilépni ebből az egészből?

Ez olyan körülmény, ami biza az embert... Hát égeti.

Égeti rendesen.”

„Melyek azok a körülmények, amelyek felgyorsíthatják a kiégést?” – teszi fel Sz. E. a kérdést. A válaszadók pedig a színházi munkakörülménynek kilenc olyan jellemzőjét emelik ki, amelyek szerintük felgyorsítják a szakmai kiégés folyamatát. Ezek a következők: (1) kevés szabadidő,

(2) anyagi bizonytalanság, (3) tisztázatlan munkakör, (4) a döntés szabadságának hiánya, (5) visszajelzés-hiány, (6) elhanyagoltság, (7) negatív csapatszellem, (8) elmagányosodás, (9) hat hét vs. végtelen. Vegyük ezeket sorra.

(1) kevés szabadidő

(d.) „Annyira igénybe vesz,
 hogy igazából nincs más az életedben.
 Csak onnan kapsz bármilyen impulzust.
 Egyszerűen nincs időd a barátaiddal találkozni,
 vagy fenntartani normális kapcsolatokat
 a színházi közegegen kívül.”

Reggeltől estig tart a munkaprogram. A szabadnap luxusnak számít – néhány színháznál egyszerűen nincs is. Többen megfogalmazzák, hogy túl sokat vannak bent a színházban, túlhasználják ezt a munkatempót. Néhányan, mint mondják, úgy érzik, mintha örök buborékban élénének. (k. m.) „Amíg mélyen részese voltam egy gépezetnek, egyszerűen örültem, hogy hazaérek élve” – emlékszik vissza az egyik kulturális menedzser, majd hozzát teszi, hogy abban a hajszában egyszerűen nincs ideje az embernek figyelni, vigyázni magára.

És ez már az egyetemen elkezdődik, mondják többen: (sz.) „Egész három év alatt így dolgoztunk: reggel tíztől jobb esetben tízig. Minden nap. Hétfőtől vasárnapig.” De annak sem lazább, aki oktatóként vagy más, vezetői beosztásban dolgozik a színházi egyetemen: „non-stop, naponta tíz-tizenegyig bent vagyunk minden este”.

(2) anyagi bizonytalanság

(sz.) „Alkossunk, alkossunk,
 de legyen meg a havi fix.”

Az egyetemen nemcsak a megfeszített munkaprogramhoz kell hozzászokni a hallgatónak – mondják az interjúalanyok –, hanem ahhoz a gondolathoz is, hogy kevés az esélyük arra, hogy a képzés elvégzése után munkát találjanak, hiába lesz a kezükben diploma. Több színészt képeznek ugyanis, mint amennyi a betöltendő színész-állás Erdély-szerte. (e. o.) „Van három állami magyar színház, és akkor a többi [megyei vagy önkormányzati színház helyzete] attól függ, hogy a polgármesteri hivattal milyen kapcsolatokat ápol az igazgató vagy az igazgató. És ott annyi hely van [a színészeknek].”

Attól a pályakezdő színésztől, aki mégis, ilyen körülmények között is talált munkahelyet, a következőket halljuk: (sz.) „Látom azokat az osztálytársaimat, akik bár nem kaptak szerződést, keresik az útjukat, és igenis be vannak szarva, hogy *most van egy diplomám, akarok dolgozni*. És próbálnak önerőből, de hát nem olyan könnyű.”

Az a kulturális menedzser, aki korábbi, kőszínházi tapasztalataira gondol vissza, megjegyzi, hogy (k. m.) „[egy turnén] gyakorlatilag 27 lejes napidíjat kapott a színész azért, hogy másfél héten keresztül naponta fellépett”. Ez a helyzet tehát a kőszínházi szférában, és függetlenül vagy szabadúszóként sem egyszerűbb a megélhetés, sőt: (sz.) „Elvileg van egy szabadságod – ha független vagy –, hogy arra mondasz igent, amire akarsz. De ha ebből akarsz megélni, akkor mindenre igent mondasz”.

(3) tisztázatlan munkakör

(k. m.) „Aki szeretne belevinni energiát, azt hagyják [több munkakört is végezni], de addig, amíg tényleg túlhasználja magát.”

A kőszínházaknál a feladatkörök nem mindig tiszták, a függetleneknél pedig túl sok feladatkör jut egy emberre: ott a színész legtöbbször díszletet is épít, kelléket készít, ő maga a beszerző, a sminkes. Sőt, néha még a világosító és a hangosító munkáját is el kell végeznie, nem beszélve a műsorterv összeállításáról, az előadások népszerűsítéséről. És még sorolhatnánk. Ahogy egy független színész mondja, figyelni kell arra is, hogy (sz.) „legyen havi műsorrend, amit lehet játszani. És közben vannak egyáltalán nem művészi szempontokat figyelembe vevő igények, illetve intézményi prioritások. Ezek között eléggé elvesztődik az, hogy végül is mit is csinálunk. Mert már nem annyira egyértelmű. A közönség sem egyértelmű, hogy egyáltalán van, vagy igényli a színházat”.

Egy másik válasz egy fiatal (huszonöt éves) színész részéről: (sz.) „Ha független projektem van, akkor hetente kétszer-háromszor kiégek teljesen, a túlterheltség miatt. Örülök annak ilyenkor, hogy ha kivágnak egy jelenetből, vagy egy oldallal kevesebb szövegem van, vagy nem kell annyi mindent csinálni, mert akkor a többi mindenre is van idő. Azt érzem, hogy ezzel spórolok időt.”

A kőszínházi munkakörökről pedig szintén szó esik, így: (d.) „Talán az volt a legidegesítőbb, hogy nem tudtam, mi a feladatom. (...) Lehet, hogy a személyiségemből is adódóan, de azt gondoltam, hogy sokkal több minden a feladatköröm, mint ami igazából volt. Ezért több feladatkört szerettem volna megoldani, és egyszerűen túlhasználom magam, vagy olyan feladatköröknek a felelősségét vállaltam magamra, amik tulajdonképpen nem az enyémekek voltak, holott nem tudtuk, hogy kié. S azt láttam, hogy ha nem oldom meg, akkor nem lesz megoldva.”

(4) a döntés szabadságának hiánya

(sz.) „Jön a rendező, és azt kérdi:

Te mit gondolsz erről?

S én azt mondom: Nem tudom. Ezt te álmodod.

Én csak benne vagyok az álmodban.”

A színészek – a kőszínházban legalábbis – gyakran végrehajtóknak érzik magukat: nem a saját álmukat, hanem a rendezőét teljesítik: (sz.) „Az egyik legsúlyosabb körülmény az, hogy soha nem kérdezik meg a színészt, hogy te végül is mit akarsz itt.”

A tehetetlenséget viszont nemcsak a színészek, hanem az irodában dolgozók is érezték, a következőképpen: (k. m.) „Nem az én dolgom volt, és nem is számított volna, ha én hátrádólok, és felteszem a kérdést: *Gyerekek, mit csinálunk itt?! Hát, ku**ára nem érdekelt senkit, hogy én milyen kérdéseket teszek fel magamnak. Vagy velem együtt még nyolc ember. Tehát olyan helyzetek és körülmények vannak, amelyek egyszerűen nem osztanak és nem szoroznak, sajnos. És közben meg iszonyatos munka és korbács, és visszajelzéstelenség van benne.”*

És ha már eljutottunk a *visszajelzéstelenségig*, térjünk is rá arra az ötödik – megkérdézetek által megjelölt – munkakörülményre, amely a szakmai kiegészítést nagy mértékben felgyorsítja.

(5) visszajelzés-hiány

(sz.) „*Én nem emlékszem, hogy harminc év alatt valaha azt mondta volna valaki bemutató után:*

Gyerekek, fuck, ezt elbuktuk.

Csak siker van. Minden egyes előadás után.

Ez örület, ebbe bele lehet bolondulni.

Mert nem tudod, hogy mit csinálsz rosszul.”

A megkérdezettek – színészek és más munkakörben dolgozók egyaránt – kivétel nélkül megemlítették a szakmai visszajelzés hiányát, és annak következményét, azaz hogy reakció hiányában már ők maguk sem látják, hol hibáztak vagy éppen mi az, amit sikeresen végigvittek, vagy esetleg min volna szükséges a jövőben javítani: (k. m.) „Igazából rengeteg energia benne van valamiben, és úgy érzed, hogy csak te tudod, mi van benne. És arra vagy semmi visszajelzés nincs, vagy az, hogy *ez nagyon el van rontva*. De közben látszik, hogy nem is értik, hogy valami tényleg el van-e rontva, vagy nem.”

(6) elhanyagoltság

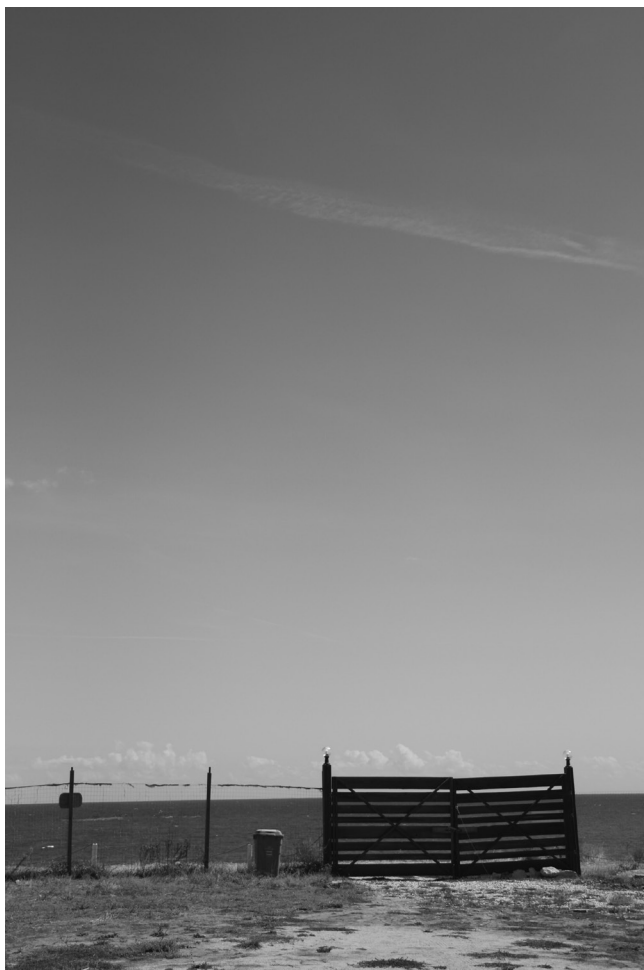
(sz.) „*Hónapokat ülsz, vagy éveket.*”

Főleg kőszínházi színészek részéről fogalmazódott meg többször is az, hogy (sz.) „A kőszínházban az elhanyagoltság az, ami megteremti ennek [a kiégésnek] a jeleit. Ott mindig úgy érzed, hogy te képes lennél, te tudnád csinálni, csak éppen valakinek nincs rád szüksége. Hónapokat ülsz, vagy éveket, és nem játszol, nem vagy kiosztva.”

(7) negatív csapatszellem

(sz.) „*Amikor bekerülsz egy társulatba, nagyon hamar elkezdesz rábólintani a panaszkodásokra, a cinizmusra.*”

Többen említik, hogy a színházban, ahol dolgoznak, nincs kommunikáció a munkatársak között. Nem kérdezik meg egymástól, ki hogyan érzi magát. Nem beszélnek arról, hogy éppen ki milyen problémákkal küzd: (k. m.) „Van olyan munkaviszony egy intézményben, amiben egyszerűen nem teremődik meg annak a lehetősége, hogy valaki annyira elengedje magát, hogy mondjon a helyzetéről valamit, vagy beszéljünk személyesen arról, hogy ő mit csinál, amikor nem dolgozik.” Szintén ez az interjúalany azt is hozzáteszi, hogy (k. m.) „Átmentünk egymás irodáján – vagy inkább én



az övén –, köszöntünk. A feladatokat elvégezte, s én is. De igazából soha nem beszélgettünk semmiről, ami személyes lett volna.”

A pályakezdők pedig, akiknek néhány éve, egyetemistaként volt rá lehetőségük, hogy az egyik kőszínházban szakmai gyakorlatot végezzenek, a következőképpen fogalmazták meg azt a kommunikáció-hiányt, amit ott, a társulaton belül tapasztaltak: (sz.). „Tudtuk, hogy *Na, tök jó, ezt nem akarjuk. Ez az, amit nem akarunk.* Nagyon megijedtünk, látva a két nagy próbafolyamatot. Hidegrázó volt [a színház] azzal a naivsággal, azzal a kevés tapasztalattal, amivel kijöttünk egyetemről.”

Egy idősebb színész, aki több mint harminc éve dolgozik a szakmában, erre válaszolva megjegyzi, hogy a negatív csapatszellemnek, tapasztalatai szerint, súlyos következményei lehetnek: (sz.) „Huszonkét-huszonhárom évesen az ember bekerül egy közegbe – mindegy, hogy ilyen vagy olyan – tele energiával, lendülettel, szerelemmel, mindennel, s hogyha abból mindig lenyírbálnak, vagy túlságosan kihasználják ezt a lendületet, akkor egy idő után az ember eljut oda, hogy *bocs, de beveszem a leszarós tablettát...*”

(8) elmagányosodás

(It.) „*A szabadúszásról azt tudom mondani, hogy egy rettenetesen magányos műfaj, és engem ez teljes mértékben felemészt.*”

Talán azt gondolnánk, hogy a szabadúszók munkakörülményei sok szempontból jobbak, ezt az egyik interjúalany viszont megcáfolja: (It.) „Nincsen közösségélményem, nincsen hovatarozás-feelingem, és számomra ez a legnagyobb trigger arra, hogy még inkább szarul érezzem magam abban, amit csinálok.”

(9) hat hét vs. végtelen

(sz.) „*Hat hét alatt ki kell hozd magadból a maximumot.*”

Egy előadás elkészítésére kőszínházban általában hat hetet szánnak. Az alkotócsapatnak minden energiáját erre az időszakra kell beosztania, ráadásul az sem enyhítő körülmény, hogy a különböző próbafolyamatokban (k. m.) „Különböző alkotókkal kell dolgozni, és különböző alkotók különböző dolgokat kérnek. Állandóan meg kell felelni valaminek, és ebben el tud veszni az ember.”

A függetleneknél már jóval több idő jut egy-egy előadás elkészítésére, viszont annak is megvannak a maga hátrányai: (It.) „Na, képzeld el, hogy független szférában van a végtelen. És az talán még nagyobb démon, mert ugye az a premissza, hogy akkor van kész, amikor a legjobb, amikor egyszerre érzi mindenki, hogy *na most.* És egymás szemébe nézünk: *most kész van, már érzed te is?* Na, ez a végtelenben történik, valamikor a megfogalmazhatatlan jövőben. (...) És nincsen biztonságod, hogy te l'art pour l'art, nagy szabadalommal nekifutsz a művészetcsinálásnak, és a végtelenségig csinálhatod, és csiszolhatod.”

{felleljük a felelőst?}

(sz.) „A rendszer meg azt sugallja, hogy
zsákmányold csak ki magad ügyesen.
Minél mélyebben, annál tehetségesebb vagy.”

„Ki a felelős a kiégésért?” – így hangzik a következő kérdés. És rögtön érkezik rá a válasz: „a rendszer”. Na, de ki vagy mi áll a sokszor emlegetett „rendszer” mögött?

Az egyik fiatal színész a következőképpen gondol vissza az egyetemi hangulatra: (sz.) „Már első évtől azt kaptuk, hogy *tök jó, hogy itt vagytok színin, nagyon jó buli, de igazából esélyetek sincs elhelyezkedni.* S már első évben megszületett egy félelem, hogy *nagyon sokan vagytok Vársárhelyen, Kolozsváron, Magyarországról ne is beszéljünk, és csak úgy lehet, hogyha mindent feláldozol, és semmi más nincs, csak a színház az életedben.* És sokkal több félelem fogalmazódott meg már első évben. Így kezdtünk el dolgozni, és magunknak kerestük az alkotásnak az örömét.” Ezt megerősíti egy másik fiatal színész is, aki egyik tanárának mondatát idézi az egyetem első napjáról: (sz.) „*Itt vagy te vagy a legjobb, vagy nem vagy. Vagy feláldozol mindent, vagy nem vagy.*”

Hogy a diákok bizonytalanok, hogy nincs bennük szakmai önbizalom, azzal a beszélgetésre meghívott egyetemi oktató is egyetért: (e. o.) „Még nem kezdett el kialakulni az a fajta működési keret, ami nekik bizalmat adna vagy optimizmusra adna okot.” Ezt követően az interjúvezetők arra is rákérdeztek, hogy van-e a színházi karnak pszichológusa. Erre pedig az volt a válasz, hogy az egyetemnek van, a színházi karnak viszont külön pszichológust nincs lehetősége alkalmazni. A diákoknak azonban lehetőségük van a pszichodramát mint tantárgyat választani, ami ugyan nem konkrét megoldás erre a problémára, viszont lehetőség arra, hogy a diákok pszichológussal találkozzanak, és ez talán elindíthat egyfajta önismereti folyamatot bennük.

Később, pályakezdőként sem igazán kapják meg azt az önbizalmat, amit korábban az egyetemnek kellett volna megadnia számukra: (sz.) „Bekerülsz egy kőszínházba fiatalként, és tőled várják el, hogy *Akkor most mutasd meg. Most akkor gyere. Most akkor te szántsd fel [a színpadot].* És tök jó, csak nem olyan könnyű egyedül, hogyha nincs, akit magaddal húzzál.”

Itt újra megfogalmazódik a jelenlevők részéről, hogy egy színházon belül a csapat igenis felelős lehet egy-egy személy szakmai kiégéséért: (sz.) „Nem veszed észre, és te is belekerülsz ebbe a körforgásba, és fel tud falni elég hamar egy csoportdinamika, ha csak nem kezdesz ellene dolgozni – ami nagyon-nagyon nehéz.”

Az egyik kulturális menedzser erre megjegyzi, hogy neki is hosszú időbe telt felismerni, hogy ő maga szintén felelős lehetett a munkatársai kifáradásáért: (k. m.) „A munkám



során biztos, hogy voltam felelős azért, hogy valaki kiégett amiatt, ahogy én dolgoztam. De évek kellettek ahhoz, hogy én belássam azt, hogy nekem a módszereim rosszak, és hogy egyáltalán megértsem, hogy miből fakad az én módszerem, hogy az mennyire hozott, és mennyire nyomásra történik, merthogy szeretnék megfelelni valaminek.” Majd hozzáteszi: (k. m.) „Ugyanakkor meg nyilván egyéni felelősség is, mert amikor én voltam teljesen kizsigerelve, akkor meg nem szóltam, hogy *Helló, hagyjatok békén.*” Ehhez kapcsolódik az egyetemi oktató: (e. o.) „Hogy mi mennyire veszünk részt valamiben, mennyire mondjuk egy adott pillanatban, hogy *jó, akkor eddig és nem tovább*, az nagyon erősen egy saját döntés eredménye.”

Úgy tűnik, egyértelmű választ nem találunk arra, hogy ki vagy mi a felelős a szakmai kiégésért. Sz. E. azzal zárja ezt a kört, hogy minden valószínűség szerint az intézményi kultúra; a környezet; az a csoport, amelyben dolgozunk és természetesen mi magunk is felelősek vagyunk a kiégésünkért. Hogy milyen arányban, az már másik kérdés – teszi hozzá végül.

{ami előrevisz}

*(k. m.) „Én a jót szeretném
adni magamból az intézménynek,
és az intézménytől a jót szeretném kapni.”*

A beszélgetés során az a kérdés is felmerült, hogy a résztvevők számára – munkafolyamataik során – melyek voltak azok a pontok, amelyek a szakmai kiégés megelőzésében segítették őket.

Válaszaik többnyire három kategóriába sorolhatók: (1) a szabályok pontos tisztázása, (2) az építőjellelű kiértékelés és (3) a közösségi élmény.

A feladatkörök pontos meghatározása, a játékszabályok tisztázása, úgy tűnik, valóban segít: (k. m.) „egyáltalán mondatok hangozzanak el, amihez vissza lehet kapcsolni. (...) Ezt fogalmaztam meg: *Én a jót szeretném adni magamból az intézménynek, és az intézménytől a jót szeretném*



kapni. És hogyha ezt csak így lehet, akkor ezt így. És igazából utána pár éven keresztül ez volt az a mondat, amit így reggelente vagy hetente, havonta elő tudtam venni, hogy ez történik-e”.

(k. m.) „Nálam egy ideig, a végső pontig az működött, (...) ha az egészet egy nagyon konkrét, lefektetett játékként – hogy mondjam? – játszmaként kezeltem, ami egyszerű szabályokon alapult: van egy csapat, (...) és hogyha valami van, egy feladat – felülről jön, vagy mi találtuk ki –, azt csináljuk meg rendezesen. (...) S ezt nem a rutin, nem a kiegész rutinja felől közelíteném meg, hanem tényleg, egy ilyen lelkes [elindulásként]. Levegőt be, s akkor nekifogunk valaminek. És utána lezárjuk ezt a valamit.”

(d.) „Ha azt láttam, hogy valaki mellettem elvégezte ugyanúgy a dolgát, ahogy beígérte, az nekem jó élmény volt, s másnap is volt kedvem a következő feladattal foglalkozni” – teszi hozzá a dramaturg, aki az irodai munkájára emlékszik vissza. Az egyik színész emellett azt is kiemeli, hogy saját magunk felelőssége is ezeknek a játékszabályoknak a lefektetése: (sz.) „Egy adott ponton elhatároztam, hogy én szabom meg a prioritásokat magamnak, hogy nem muszáj mindig a színház első helyen legyen. És ez nagyon felszabadító, hogy akkor azt mondom, hogy *most, erre a periódusra a sport van első helyen, és harmadik helyen van a színház. Most megint első helyen van. Vagy: most első helyen a barátok. S így tovább.*”

A visszajelzés megtapasztalása egy másik olyan fontos aspektus, amelyet a résztvevők – a munkájukban – hasznosítani tudnak: (d.) „normális kiértékelést, hogy mit lehetett volna javítani, vagy miben fejlődtem esetleg, vagy hogy mi a következő lépés, hogy akkor továbbmenjünk”.

Az egyik színész – mint mondja, kevés pozitív élményei közül – azt a tapasztalatát emeli ki, amikor ő adott visszajelzést a rendezőnek: (sz.) „Az egyik improvizációnak az volt a témája, hogy metamorfózis. (...) És akkor én kitaláltam egy jelenetet, (...) és neki nagyon megtetszett, és azt mondta, hogy *Nagyszerű, remek, jól van, akkor ezt elhelyezzük az előadásban.* S mondom, hogy *Nem helyezed el sehova.* S mondta, hogy *De miért?* S mondtam, hogy *azért, mert én találtam ki, és én nem adom a te előadásodhoz.* S azt mondja: *De hogy?* [Erre a színész:] *Azért, tudod, mert te álmodtad az előadásodat, ezt meg én álmodtam, és sajnos nem adom. Nem adom azt a jelenetet.* És dülva-fülva, de nem tette bele az előadásba, és ezt én nagyon-nagyon pozitív dologként éltem meg. Ez egy olyan pillanat volt, amikor én úgy éreztem, hogy igen, lehet szembemenni. Lehet szembemenni.”

Anyagi szempontból is fontos megvizsgálni a visszajelzést, hiszen a munka megbecsültsége az érte ajánlott összegben is megmutatkozhat: (d.) „Ha valaki ajánl egy honoráriumot, és azt úgy gondolom, hogy rendben van. Az is egy ilyen [jó élmény]. Meglepő, de nagyon nagy lendületet tud adni.”

A közösségi élmény is előre tud vinni egy munkafolyamatot, legyen az egy közös cél megfogalmazása, hasonló mennyiségű erőbedobás, elköteleződés a projekt iránt vagy csak annyi, hogy valakivel át lehet beszélni a szakmai nehézségeket: (d.) „Amikor úgy ült össze négy vagy öt ember, vagy akár több, hogy akart valamit közölni, vagy akartunk valamit csinálni, s mindenkinek fontos volt tulajdonképpen az a projekt vagy az a feladat. Amikor mindenki belerakta, amit tudott. Azt hiszem, ez nagyon feltölt. Az ellenkezője viszont nagyon leszív.”

(sz.) „Nekem például [arra van szükségem], hogy kibeszéljem magamból azt, amit belém próbáltak verni. Valakivel megosztani, megbeszélni – ez nekem mindig megkönnyebbülés volt. Ilyen lelki megtisztulás, ha nevezhetem így. (...) Hallgasson végig. És ha még mond is valamit, az

már hú, köszönöm, istenem. Hogy valahogy kiadjam magamból azt a rosszat. Úgy érzem, hogy rajtam ez segít.”

Hasonló közösségi élményt és újabb lendületet adhat az is, ha mások által létrehozott, jól sikerült előadást, azaz kollégáink sikereit látjuk: (sz.) „Amikor en bloc, úgy Erdélyben a kollégáim előadásait nézem, akkor nagyon sokszor van az, hogy *hú, de jó, hogy nem vagyok benne*. És van, amikor azt látod, hogy *ezt jó lett volna megcsinálni*. Ezzel tudsz azonosulni nézőként. Akkor valahogy a saját szakmaiságod is átértékelődik. Tehát hogy *na, hogyha egy ilyen lenne, az jó lenne. Az úgy megnyugtatna, az úgy vinne engem is*. (...) Ez még úgy erőt ad, hogy holnap is be lehet menni próbára.”

{önkizsákmányolás vs. mások általi kihasználás}

(k. m.) „*Ha kizsigereled önmagad, azt ki fogják használni, és kiégsz.*”

A beszélgetés alatt megkerülhetetlenek bizonyult különböző fogalmak átbeszélése, tisztázása. „Milyen a viszony a kiégés, a mások általi kihasználás és az önkizsákmányolás között?” – teszi fel a kérdést K. I. (sz.) „Szerelmi háromszög” – válaszolja az egyik színész, majd így folytatja: „Az önkizsákmányolást nagyon szépen lehet párosítani a mások általi kihasználással. Ebből egy perpetuum mobile tud keletkezni, amitől kiégünk. De addig egy jó sokáig működő mókuskereket lehet összehozni. (...) És azt hiszem, ezt könnyű egy lépéssel túlzásba vinni, és onnantól már csak nő a hógolyó. És hogyha van valaki, aki ezt megpróbálja meglovagolni vagy kihasználni, akkor meg aztán végképp nem könnyebb.”

Van, aki több éven keresztül nem gondol arra, hogy esetleg ő lenne az, aki saját magát túlhajszolja: (d.) „Az, hogy önkizsákmányolás, a fejemben meg se fordult évekig. Nem gondoltam, hogy ez rám érvényes lehet. Egyszerűen nem. Nem is gondoltam erre. Hogy mások kihasználják, arra igen. A munkakörülmények, a rendszer igen. Hogy a rendszer kihasznál, arra gondoltam. Hogy túl sok feladatot ad, vagy túlhajszol. De hogy én magamat, az nem. Most visszagondolva már egyértelmű, hogy igen, de akkor, amikor benne voltam, akkor nem. Ez ilyen szürke zóna volt. Vagy fekete.”



Az önkizsákmányolásnak több lehetséges okát is hangsúlyozzák a résztvevők. Az egyik a munkakultúránkra vonatkozik; a másik, hogy a színházi közegben az önkizsákmányolás a munkaközösség részéről elvárás: (d.) „Igazából már az egyetemen elkezdődött az, és aztán, belekerülve a színházba, ott dolgozva láttam, hogy az dolgozik jól, aki teljesen le van strapálva. Aki nem volt lestrapálódva, az azt jelentette, hogy az nem dolgozott rendesen. Az önkizsákmányolás a színházban, az szükségszerű dolog. Elvárás. Olyan, mintha a feladatköreid közé oda lenne írva, hogy neked ezt el kell végezned, mert a színházban ez egy feladat.” Ezt az elvárást, ami már az egyetemi közegben megfogalmazódik, az egyik színész is megerősíti: (sz.) „Szerintem – főleg színin meg színészként – erre vagyunk nevelve, hogy egy színésznek ez kb. a munkaköre. Hogy el van várva tőle az önkizsákmányolás: felmenjen a színpadra, minden. A mások általi kihasználás alap. Nincs miről beszélni.”

Az önkizsákmányolás a későbbiekben is folytatódik, egy előadás létrehozásának körülményei is ezt a fajta attitűdöt erősítik fel: (sz.) „És akkor annyira hozzászoksz, hogy van hat heted, hogy akkor nyilván saját magad hergeled bele abba, hogy akkor hat hét alatt ki kell hozd magadból a maximumot, vagy amit elvárnak. És az, aki elvárja, az pontosan tudja, hogy te meg fogod csinálni magadtól azt, amit kell. És akkor ez nagyon szép szimbiózisban van így, hogy én magamat is adom, el is várják, és akkor egy adott pillanatban mindig az van, hogy *akkor most kész van*. És közben lehet, hogy nincs kész.” Csakhogy saját magunk kihasználása sokszor alig észrevehető, azaz árnyaltabban lelhető fel a színházi szakmában: (sz.) „Nálunk az önkizsákmányolásnak van egy szakszava. Úgy hívják, hogy tehetség. Minél inkább kizsákmányolod önmagad, annál tehetségesebbnek tűnsz.”

Az interjúalanyok a három fogalom – kihasználás, önkizsákmányolás és kiegészítés – szoros kapcsolatát részben abban is látják, hogy a színházi pályaválasztás magasfokú érzelmi elköteleződéssel jár: (It.) „Szerintem abszolút mértékben függőségi viszony van a három között. Én végig azt éreztem, és az önkizsákmányolás mesterfokán tartózkodom jelenleg. És kicsit zadista módon, de valami élvezettel is szeretem csinálni. Merthogy szeretem csinálni, amit csinállok. (...) Annak ellenére, hogy felismertem, mágiával töltött el, hogy ez létezik, és hogy ezt tudom csinálni.” (d.) „Szerintem a művészetekre jellemző, hogy – még akkor is, ha én egy gondolat-vezérelte személyiség vagyok – amikor bementem a színházba, akkor az érzések uralkodtak, főleg az elején. Annak ellenére, hogy nem így éltem a hétköznapjaimat, vagy a világra nem csak érzelmek szintjén reagáltam, mégis ott az vezérelt, hogy szeretem a színházat; szeretem azt, ami történik a színházban.” Mindemelllett, az egyik színész egyfajta társadalmi elvárássra is kitér e kapcsán: (sz.) „Most már kulturálisan eljutottunk egy olyan szintre, ahol nincs szükség hajcsárra, mert belénk nevelődik az, hogy mi legyünk önmagunk hajcsárai azzal, hogy feltétlenül jobbnak kell lenni, ügyesebbnek kell lenni, nem szabad panaszkodni, kell csinálni mindent is, mindennek meg kell felelni: egészség, fizikai jóllét, karrier stb.”

K. I. így összegzi az elhangzottakat: „rájöttünk, hogy ez a kettő egymásnak nem ellentéte”. Majd felhívja a figyelmet arra, hogy a két fogalomban a kontroll a közös: „Az önkizsákmányolásban nálam van a kontroll. A mások általi kihasználásban a másiknál van a kontroll. A kérdés az, hogy ez a kontroll egyezik-e. (...) Amennyiben a másik kontrollja az én kontrollom, kizsákmányolom magam ahhoz, hogy ne legyek kihasználva. Mert amíg megvan a mások általi kihasználás, addig lehet ellenállás. Viszont amikor önkizsákmányolok, akkor nem tudom egyszerre magamat kihasználni, és egyszerre ellenállni.”

Mindkettő túlcsoordulása visszafordíthatatlan eredményhez vezethet, jelzi az egyik színész: (sz.) „Ha valamiből túlságosan, tehát mértéken felül kap az ember, az eljuttathatja szerintem a kiégésig vagy a depresszióig, vagy az öngyilkosságig.”

{elsősegély-csomag}

(sz.) „Megtanultam valamiért vigyázni magamra.”

Az alkotófolyamatokban lévő mentális egészség és jóllét kutatása során egyik legfontosabb kérdés számunkra az volt, hogy milyen megküzdési stratégiák léteznek, és melyek azok az eszközök, amelyek segítik a színházi dolgozókat a kiégés megelőzésében. A fókuszcsoporthoz interjú alatt tehát ezt a két kérdést is vizsgáltuk először az elsősegély-dobozzal, amely a prevencióban játszik szerepet; majd a túlélőcsomaggal, amely kiégés esetén használható.

A résztvevők több javaslatot is hoztak a megelőzésre. Egyik-másik már rendszerszintű változtatásokat igényel, de voltak olyanok is, amelyek egyéni szinten ajánlanának másfajta hozzáállást.

A rendszerszintű változtatási javaslatok elsősorban az alapvető színházi intézményes működés átgondolásának szükségszerűségére hívják fel a figyelmünket, vagyis a berögződött, nehezen működő mintázatok felismerésére, amihez azonban több idő és kommunikáció kellene.



(k. m.) „Próbáltam eltávolodni az intézménytől, egy picit eltartással kezelni és kívülről látni. Akkor már tisztábban láttam mintázatokot. (...) Mi mettől meddig tart, felelőségek is, [határ]idők, közben meg lehetőséget adni eltávolodásra, és (...) nem belehalni, mert hogy minek.” Ugyanakkor arra is felhívják a figyelmet, hogy a vezetők részéről – bár felelőségük nagy – a nyomásgyakorlás nem hatékony egy munkafolyamat során: (k. m.) „Nem a stresszt és a görcsöt adod tovább, hanem azt, hogy *oké, ha probléma lesz, megoldjuk*. De hogy nem katasztrófa. Semmi nem katasztrófa. Elmarad a bemutató? Elmarad a bemutató. Ok. Nem ezek a bajok. Tehát hogy így nem aggódní.”

A munkacsoporton belül, illetve a közönségünkkel folytatott kommunikáció, bár időigényes, valós perspektívákat adhat az alkalmazottak számára: (k. m.) „Közönséggel, bárkivel kommunikáljuk. Mit szerettek ti nézni? De mi alapján mondjátok, hogy ezt szeretnétek nézni? Azt próbáltátok, ezt próbáltátok? Sokkal gazdagabb a színházi kultúra, mint amilyennek látjuk, s a benne való munka is nagyon-nagyon sokféle.”

A másik fontos megelőzési stratégia, ami már többször elhangzott az eddigiekben is, az a visszajelző kultúra gyakorlása: (Sz. E.) „Egy pozitív kritika, tehát egy olyan kritika, ami építő, úgy megmondva, amitől nem lesújtanak a földre, hanem arra bátorítanak, hogy lépjen tovább.”

Ezt K. I. a konfrontálódás gondolatával egészíti ki, illetve hogy hogyan érdemes ezt kezelni: „amikor [a munkahelyen] konfrontálódok, akkor szakmai téren vagyok, szakmai problémánál”, azaz az egészséges munkaviszony fenntartásához szükséges különbséget tennünk a személyes és a szakmai konfrontáció között.

A megelőzés kérdésében az egyetemi oktatásra is kitérnek a résztvevők, hiszen többször megfogalmazódott a beszélgetés során, hogy a kiegészítés már ott elkezdődik. Elhangzik, hogy fontos lenne a színészi pálya lehetőségeinek színesebb bemutatása, mivel (e. o.) „egyre több köztes foglalkozás van, több olyasmi, ami talán jobban személyre szabható [a színészek számára]”. Emellett több olyan workshop szervezése is megkerülhetetlen, ahol *de-roling*-technikákat (belépés a szerepbe, és kilépés a szerepből) sajátíthatnak el a diákok. A tantervben nemrég újra megjelenő, opcionális tantárgyként választható pszichodráma is egyre nagyobb az igény – meséli az egyetemi oktató, és egy olyan változtatást is megoszt velünk, amely a jövőben a diákok elmélyültebb felkészülését segítheti: (e. o.) „jó hír, vagy hát jó lesz majd a jövőben, hogy visszaállunk ebből a beteg, hároméves gyorsított képzésről a négyévesre.”

A résztvevőket arról is kérdeztük, konkrétan mit tennének a saját elsősegély-dobozukba. (sz.) „Egy homokórát és egy tükröt. A homokóra arra van, hogy amikor döntéshelyzetbe kerülök, érezzem azt, hogy nem most kell válaszolnom, hanem van időm meghozni ezt a döntést. (...) A tükör meg csak igen/nem-mel tud válaszolni egy kérdésre, hogy *Az, amiben én vagyok, az most tényleg úgy rendben van, vagy nincs?* (...) És erre ő megmondja, hogy igen vagy nem.”

Tehát fontos lenne, hogy megfelelő időt tudjunk szánni arra, hogy egy döntést meghozzunk, ugyanakkor folyamatos reflektálásra is szükség lenne, hogy meg tudjuk állapítani, az adott helyzet milyen hatással van az egészségünkre. A jelenlegi színházi struktúrák ennek nehezen adnak teret. (k. m.) „Minden folyamatnak abból a kérdésből kellene kiindulnia, hogy mit gondolunk a munkánkról, magunkról, és ez közben meg egy luxus. Luxus, hogy megengedjük magunknak azt, hogy hátradőlünk, s azt mondjuk, hogy *Ok, miért is csináljuk?*”

Egy másik résztvevő az időt egy személyesebb szemszögből említi: (k. m.) „Időt tennék bele, az biztos. Minden napra azt a pontosan megszabott időt, amit magamra szánok.” Emellett, ugyancsak ő a megelőzésben a kihasználás és az önkizsákmányolás problémájának a megoldására fektetne hangsúlyt: (k. m.) „Valamilyen mágiikus detox-üvegcsét, amivel rábírom venni magam meg (nevezzük a rendszernek, mondjuk) azokat az embereket, akiktől esetleg függ ennek a kialakulása. Hogy meg tudjuk beszélni. És hogy én se keressem ezt a függőséget. Hát, igen, az önkizsákmányolás meg a mások általi kizsákmányoltság bonyolult viszonyát feloldja ez a kis üveg.”

Ehhez a gondolathoz csatlakozik az egyik dramaturg is, aki a határok pontos meghúzásában látja a megoldást: (d.) „Az én elsősegély-dobozomban van egy határtábla, ami arra jó, hogy én is meghúzzam a határaitam, és másoknak is jelezzem, hogy hol van az én határom. (...) Az, hogy hat után nincs munka.” Erre biztat egy színész is, aki nélkülözhetetlennek tartja a megelőzésben a véleményformálás szabadságát: (sz.) „Nem fogom be a számat ezután se, és ami nincs ínyemre, azt elmondom.”

Az egyik résztvevő már az elsősegély-dobozába betenné a szakemberrel való kapcsolattartást: (sz.) „Vinnék vagy tíz csomag pézsét és a pszichiáteremnek a telefonszámát.”

Többen is azt a választ adták, hogy a barátaikkal – (sz.) „néhány igazán jó barát, akinek, ha lehet, ne legyen direkt köze a színházhoz” –, az élettársukkal, a családtagjaikkal való szorosabb kapcsolattartás, a rájuk való támaszkodás segítene nekik elkerülni a szakmai kiégést. Volt, aki a sportot tartotta fontosnak; volt, aki az utazást használná azzal a céllal, hogy egy bizonyos távolságból tudjon rátekinteni a helyzetére: (sz.) „Rengeteg utazás, lehetőleg tengerpartra. És minél



több, mert engem az mindig nagyon kikapcsol. És akkor úgy kellő távolságra kerülök, és úgy [fel tudom tenni a kérdést]: *Miért fontosak ezek a dolgok? Miért?*

De van, akinek a megelőzés azt a tudatot jelenti, hogy van lehetőség más utat választani: (sz.) „Egy nyitott ajtó. Semmi más nincs: egy nyitott ajtó. Én azt kiveszem, és az ajtón kilépek. Mögötte bármi, nem számít.”

{túlélőcsomag}

(sz.) *„Megkérdőjelezni az önmagam létét abban a sejtrendszerben.”*

A megelőzési stratégiák mellett arra is kíváncsiak voltunk, hogy milyen eszközök léteznek akkor, ha már elkezdődött a szakmai kiégés folyamata. (sz.) „Valamivel ki kell védeni ezeket a dolgokat, egy falat építeni magad köré” – mondja az egyik színész.

A résztvevők szerint mindenekelőtt a helyzet felismerésére van szükség, és akkor elkezdődhet a (d.) „szembenézési folyamat”. Ehhez viszont kevés tudással rendelkezünk, nem ismerjük eléggé a szakmai kiégés tüneteit, sokszor a munkakulturánknak tudjuk be a jeleket, és több időnek kell eltelnie addig, amíg megtörténik a felismerés: (k. m.) „Nekem nagyon sok idő kellett ahhoz, hogy rákérdezzek, hogy *Így tényleg van ennek értelme?* S – mondjuk – visszavegyek a tempóból, és olyan kollégákkal, akikkel dolgozom, helyzetekben ne felemelt hangon beszéljek, hogy ez *nem jó, az nem jó*. Hanem azt tudjam mondani, hogy *én ezzel már nem akarok foglalkozni*. Tehát hogyha szarok a körülmények, akkor én azzal nem akarok foglalkozni, hogy más rekumozzak. Mert másképp nem tudom, nem is akarom, inkább nem csinálom.”

Ha már megtörtént a felismerés, akkor a határozott jelzés a munkacsoportunk vagy a vezetőnk felé, a tudatos konfrontálódás lehet még segítőeszköz számunkra: (lt.) „Ha már megfogalmazom azt a pillanatot vagy azt a helyzetet, ami egy olyan valamivé gyarapodhat, ami az én kiégésemhez vezethet – mert az elég exponenciális és elég gyors –, akkor szóváteszem, és nem személyesítem el, vagy nem személyes szintből vagy szempontból közelítem meg, hanem még maradok a szakmainál. De hogy még idő előtt rámutatok, hogy itt lehet majd egy ilyen helyzet, vagy itt már kialakulóban van egy ilyen furcsaság akár. Furcsaságok szoktak történni. S akkor figyeljünk erre oda közösen. És ezt legtöbbször a rendezővel szoktam kommunikálni, vagy ha nagyon nagy mázlim van, a csapattal. De az egy nagy mázli.”

A nehézségeken az is át tud lendíteni, ha azt érezzük, van, akivel kommunikálni, hogy a körülöttünk dolgozó kollégák nyitottak a beszélgetésre. Ha a kiégés első jeleit tapasztaljuk magunkon, még szükségszerűbbé válik a kommunikáció: (lt.) „Még nagyobb igényem van arra, hogy értékes és értelmes kommunikáció-formát úzzek azokkal, akikkel abban a pillanatban és azon a helyen együtt dolgozom.” (sz.) „Kérdéseink vannak, amikre nem hogy választ kéne adni, de mindenképp ezekről érdemes lenne beszélni. (...) Ne hagyjuk magunkat kizsákmányolni. És ha erről beszélgetések születnek, az szerintem már egy ajándék.”

A résztvevők a kiégés folyamatában segítő eszközöket konkrétan is megfogalmaztak: különféle meditációs, relaxációs technikák elsajátítása, fórumcsoportok szervezése, egy kovász életben tartása, házi növény, sport, terápia vagy akár egy olyan tér kialakítása, ahová időközönként el lehet vonulni: (sz.) „Mindig is akartam a színházban egy szobát, de nem ment bele sen-



ki, ahol lehet venni ilyen 50 banis tányérokot, egy kisebb tér, s oda valaki belép, s *Csapjad, csapjad, engedjed*. De nem egyeztek bele, azt mondták: *Jaj, ezt nem lehet*. Úgyhogy... Pedig, szerintem nagyon jó levezetés lett volna. Mindenkinek. A könyvelőségtől a díszletmunkásig, a jegyszedő néniig, mindenkinek. Bemenni két tányérral. Kis terápia.” (e. o.) „Egy bokszzsákot kéne vegyünk, és valahol ott az egyik alagsori terembe betenni, és akkor így programálni, hogy 10-től 10:30-ig valaki jöhet, és használhatja.”

A szakmai kiegészésben eljuthatunk arra a pontra is, ahol már kénytelenek vagyunk drasztikusabb eszközökhöz folyamodni: (lt.) „az abszolút túlélőben benne van egy füles, mert mikor már túl nagy a zaj, akkor én lecsatolom magam teljes mértékben”; (sz.) „kilépek ebből, és... Csak hát nyilván, ez nehéz, ezt mondani”.

Akárcsak az elsősegély-doboz esetén, a résztvevőket itt is megkérdeztük, hogy konkrétan mit tennének a túlélőcsomagjukba. Fontos, hogy legyenek referenciapontok, amelyekhez vissza lehet térni, illetve azt érezni, hogy értelme van a munkánknak, nyomot hagy a szakmai közegeen: (d.) „A túlélőben van egy papír meg egy ceruza, ez jutott eszembe. A papíron rajta vannak azok a gondolatok, amiket tiszta pillanataimban megfogalmaztam magamnak, hogy mire figyeljek. És azokat általában el szoktam felejteni, de jó újraolvasni. Például hogy ne zsákmányoljam ki magam stb. És azért ott még legyen egy ceruza, hogy ha valamit akarok a papírra... nyomot hagyni, akkor. Az eddig is erőt adott, hogy tudok nyomot hagyni.”

Többen az utazás gondolatához csatlakoztak: (sz.) „lakóautó, hogy tudjam vinni a két kutyámat, tudjam vinni X-et, a gyermeket, és lesz egy olyan polc benne, ahol csak fűszerek vannak, és akkor, amerre megyünk, akkor ott megállunk, és úgy fűszerezünk a napunkat, ahogy mi akarjuk”; (k. m.) „vinnék egy túracipőt vagy egy sportcipőt. Elvinnék egy társulatra való, közeli barátot”; (l. t.) „a hosszú távú csomagban... Én oda embert nem vinnék szerintem. (...) Egy kisebb méretű növényt vinnék”; (sz.) „a kutyám, egy doboz óvszer, és egy jegy Május 2.-re”.

A színházi közegben a kiegészés magányos jelenség, az alkotók és a színházi alkalmazottak egymástól elszigetelve, legtöbbször titokban küzdenek kifáradásukkal. A beszélgetésen a szolidaritás is felmerült, és az egyik színész túlélőcsomagjának megfogalmazásakor a kiegészéssel küzdő kollégáira gondolt: (sz.) „Egy olyan varázserőt kívánok, ami tud segíteni a hasonló helyzetben lévő színészeken. Nemcsak színészeken, hanem kiegészéget embereken. És ha nem tudnak meggyógyulni, akkor ezzel a varázserővel szívesen látom őket, a családommal együtt, egy szigeten, az óceán kellős közepén, ahol csak úszni lehet, napozni, horgászni, főzni, szeretkezni. És ennyi.”

„FIGYELEM MAGAM”

Visszajelzések a pszichodramás foglalkozás résztvevőitől

A fókuszcsoportos interjú mellett a *Játéktér 2022* tavaszán pszichodramás foglalkozást is szervezett, amelyen színészek (kőszínházban és független szférában dolgozók, valamint szabadúszók), egyetemi oktatók, valamint dramaturg és irodalmi titkár vett részt. A kétalkalmas találkozáson a színházi szakemberek az alkotófolyamatokban való jóllét és a mentális egészség kérdését térképezték fel dramatikus játékokkal. Ezek fókuszában a színházi szakmai szerepek, a személyes megtapasztalások álltak. A résztvevők közül néhányan visszajeloztek – ezeket az élménybeszámolókat a *Játéktér* olvasóival is megosztjuk.

A pszichodramás foglalkozást felszabadult, érdekes játékként éltem meg. Élveztem a feladatokat, a játékokat. Az mindig jó, ha az ember magával foglalkozik, ha gondolkodik az érzéseiről, megvizsgálja, tudatosítja őket.

Pár nap elteltével azon kaptam magam, hogy a feszültségvezetési módszereimet elemzem. A pszichodramás foglalkozáson – sok minden más mellett – a feszültséggel is foglalkoztunk. Talán ennek köszönhetően gyorsabban észreveszem, hogy feszült vagyok. Figyelem magam. Hogy hogyan reagálok. Korábban már találtam pár olyan feszültségvezető formát, amit eddig előszeretettel alkalmaztam, de rá kellett jönnöm, hogy bizony jobb lesz megválni tőlük.

A jövőbeli terveim, döntéseim meghozatalában is megerősített a pszichodramás foglalkozás. Örülök, hogy olyan emberek gondolatait, érzéseit hallhattam, akik többéves szakmai tapasztalattal rendelkeznek. Úgy érzem, engem egyelőre nem fenyeget a szakmai kiégés veszélye, de ha a jövőben sor kerülne rá, akkor van, amihez nyúlnom, mivel ezzel kapcsolatban is hasznos felismerésekre tettem szert a tapasztalt csoporttársaimnak köszönhetően.

Köszönöm a lehetőséget és az élményt. Ezzel is gazdagabb lettem.

.....

Milyen élmény volt számodra a pszichodramás foglalkozás?

Teljesen újszerű. Még soha nem vettem részt ilyen foglalkozáson. Tulajdonképp, amikor elfogadtam azt, hogy részt veszek, nem is tudtam, mire mondok igent. Eredetileg nem voltam benne a csoportban. Bekerültem másvalaki helyett, aki nem tudott részt venni ezen a két időpontra, mert foglalt volt. Tévesen úgy értesültem, konferencia lesz. Majd elbizonytalanodtam, amikor kiderült, nem az. Szóval, érdekesen indult, de amikor már ott voltam, akkor egyáltalán nem bántam meg, hogy így döntöttem. Hasznos volt.

Mit tanultál magadról?

Rendszereznem és szelektálnom kell szakmai téren. A prioritásaimat is át kell gondolnom.

A szakmádról?

Hogy szeretem.

Ha segített, miben?

Elvezetett a szakmai életem egy olyan múltbeli szakaszához, amivel nem akartam foglalkozni. Segített szembesülnöm vele.

Mire szeretnél ezután jobban odafigyelni a színházi alkotófolyamatok során?

Hogy realistább legyek.

.....

Ami szerintem hatással lesz a további munkámra: a foglalkozás egyik gyakorlata és a két vezető magyarázata felhívta a figyelmemet, hogy nekem nem kell feltétlenül megértenem a másik felet (például A főnökömet), hanem a helyzetet kell megértenem, amiben vagyunk. Én általában a beszélgetőpartneremet (aki néha a főnököm is) szeretném megérteni, empatikus lenni vele, aminek egyenes következménye, hogy a saját érdekeimet nem, vagy alig tudom képviselni.

.....

Kedves emberek, nekünk nagyon-nagyon jó élmény volt, még későig beszélgettünk az egészeiről.



MEGÉRI KIÉGNI

Kasza Izabella és Szőke Enikő pszichoterapeutákkal
Bíró Réka és Deák Katalin beszélgetett

Iza és Enikő két alkalommal tartott háromórás pszichodramás foglalkozást színházi szakembereknek, majd fókuszcsoportos interjút vezetett a mentális jóllét témakörében, amelyen szintén színházi alkotók vettek részt. Az itt olvasható beszélgetésünkben többek közt arra voltunk kíváncsiak, hogy szakemberekként mit gondolnak, mit jelent a mentális egészség egy művészeti folyamatban, illetve hogy a színházi alkotókkal való találkozásaik alapján mit látnak, hogy áll a színházi szakmai közeg a mentális jóllét szempontjából. Az interjú alatt még számtalan megkerülhetetlen kérdés felmerült e téma kapcsán, amelyek – reméljük – hasznosak lesznek mindazok számára, akik munkájuk során vigyázni szeretnének önmaguk és mások lelki egészségére.

Kasza Izabella pszichoterapeuta



Szőke Enikő pszichoterapeuta

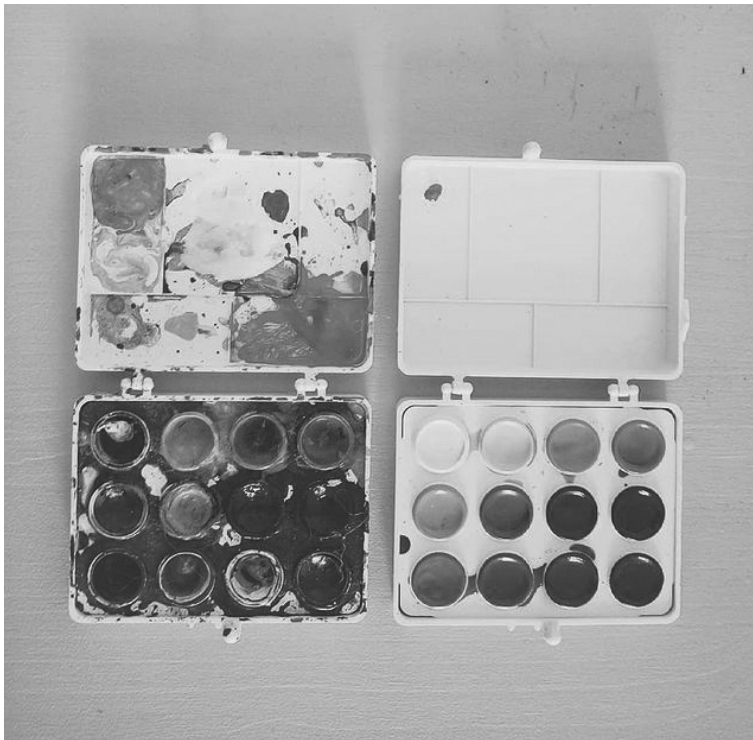


B. R.: *Mi volt a benyomásotok a két foglalkozás és a fókuszcsoportos interjú alatt?*

Sz. E.: A lelkemet az érintette meg igazán, ahogy küzdenek ezek az emberek a kiégéssel. A színház kapcsán leginkább arra szoktunk gondolni, hogy szórakoztató műfaj, de arra, hogy mi van mögötte, hogy ott is ugyanúgy emberek kínlódnak és szenvednek, arra kevésbé. Sőt, amikor ők kilépnek a színpadra, ez nem jöhet át. A találkozások alatt azt láttam, hogy mindezt szépen viselik, és gyűjtik az erőt ahhoz, hogy a nézők tényleg a jót kapják. Szóval nagyon jó tapasztalat volt velük dolgozni – a nyitottságuk és az őszinteségük miatt is.

K. I.: A színházi játékban most már én sem csak a tehetséget látom, hanem azt a sok munkát és a rengeteg áldozatot is, ami mögötte van. A téma megközelítése mindkét csoportban nagyfokú önfegyelmelmen keresztül történt. Ennél és az ehhez hasonló témáknál fennáll annak a veszélye, hogy átmegyünk hibáztatásba vagy panaszkodásba. Ez itt nem történt meg. Tehát, ahogy Enikő is mondta, őszintén, hitelesen, mélyen beszéltek arról, ami bennük van. A nagyfokú önfegyelem sokat elárul arról, hogy szakmai és személyiségfejlődés szempontjából ezek az emberek hol tartanak.

Engem pedig azok a pillanatok érintettek meg leginkább, amikor megéreztek a pszichodráma-színpadnak a lényegét. Hogy az miben más. Ezek mély, meghitt megnyilvánulások voltak önmagukkal szemben. Mert a pszichodráma-színpad nem az, ahol másoknak mutatunk, hanem ahol magunknak – annak ellenére, hogy ezt mások, a pszichodráma-foglalkozás többi résztvevői is látják.



{az égető (munka)körülmények}

D. K.: *A mentális jóllétnek, mit gondoltok, mit kellene jelentenie a színházban?*

Sz. E.: Elsősorban azt, hogy lehessen beszélni a problémákról.

K. I.: De a találkozásokból az derült ki számunkra, hogy egy-egy színházban nagyon nagy a tabusítás. Ezt szaknyelven *social contracting*-nek nevezzük, magyarul csoportelvárás. Ugyanebbe a kategóriába tartozik akár a panaszkodás is.

B. R.: *A bemutató után se illik örülni olyan nagyon. És csoportelvárás az is, amit az egyik fiatal színész jegyzett meg a fókuszcsoportos beszélgetésen: azt vette észre magán, hogy amióta bekerült abba a közösségbe, ő is egyre többet panaszkodik.*

K. I.: Panaszkodunk vagy egyáltalán nem beszélünk a problémákról. Abból, amit hallottunk és láttunk, úgy tűnik, van ebben a közegben egy nagyfokú tabusítás, titok: *Erről nem beszélünk. Mert ha beszélünk, akkor sem oldódik meg semmi.*

Sz. E.: Közben meg nagyon fontos lenne, hogy ne egyedül kelljen vinni a batyut. Merthogy elkerülhetetlen, hogy nehézség legyen, de szükség lenne beszélni ezekről valahol, valakivel, valamilyen módon.

K. I.: A mentális jóllét partneri kapcsolatokat is feltételez. Azt hiszem, a színházban nem csoportok szintjén, hanem egyéni szálak, egyéni szimpátiák mentén kapcsolódnak az emberek. Ez azért kár, mert a mellettük lévő kollegákat, akiktől tanulhatnak, akikből meríthetnének, akikkel nem a magánéletben, nem barátokként lehetnének együtt nagyon jól, hanem a szakmai szerepeikben, nem ismerik meg.

Ha pszichodrámás terminusban fogalmaznék, azt mondanám, hogy a szerepek, amikben benne vannak, szakmaiak és komplementárisak kell hogy legyenek. Komplementárisak, azaz nem alá- és fölrendelt helyzetek. Vagyis a rendezőnek, a dramaturgnak, a látványtervezőnek, a színésznek és az összes többi munkatársnak partnerként kellene részt vennie az alkotói folyamatban.

A találkozásokon, ennek ellenére, azt vettük észre, hogy a színházban dolgozók nem igazán látnak rá egymás munkájára. Nem tudom például, hogy a színészeknek mennyire van rálátásuk a rendező munkájára; arra, hogy mi van a rendező elképzelése mögött, és hogy egyáltalán mennyire tudnak ehhez az elképzeléséhez kapcsolódni. És az is kérdés, hogy a rendező mennyire tud kapcsolódni ahhoz, ami a színésznek a játéka, a megélése mögött rejlik. Azt kell tehát megnézni, hogy mennyire unidirekcionálisak ezek a viszonyok, és hogy ki az, aki a tempót megszabja.

B. R.: *A fókuszcsoportos beszélgetésen az egyik színész így fogalmazott: jön valaki, akinek az álmát ő megvalósítja.*

K. I.: És ő nincs benne abban az álomban. Tehát úgy játszik egy álomban, hogy nem is az övé. Így viszont biztosított a kiegészítés. Ha színészként többször azt tapasztalom, hogy a rendező úgy tekint rám, mint egy bútordarabra, aki csak ennyiben része az ő álmának, hiába van sikerélményem a magánéletemben vagy más szakmai szerepeimben, nem kompenzálja azt, hogy szakembereként, színészként mit élek meg.

Sz. E.: Tudjak én is hozzájárulni a teremtő-folyamathoz, adhassak a kreativitásomból: ne legyen abból folyamatosan lefaragva. De ez mindig attól függ, hogy a vezető mennyire engedi meg, hogy az alkalmazott hozzá tudjon járulni ehhez a teremtő-folyamathoz. Hogyha a színházban az alkalmazottak többször megélik azt, hogy úgy kell megvalósítaniuk egy szerepet, egy álmodást, egy előadást, hogy meg sem kérdezik őket arról, hanem csak alá kell vetniük magukat egy elképzelésnek, sokkal hamarabb bekövetkezik a kiégés.

K. I.: Ez olyan, mint amikor vásárolunk egy házat: már fel van építve. Nem tudjuk megváltoztatni, hogy hol legyen a konyha, a fürdő. Azt viszont, hogy ezeket hogyan rendezzük be, eldönthetjük. Ez a döntés lenne valahol az alkotás szabadsága.

D. K.: *A színházi szakmai kiégés, hogy látjátok, mennyire különbözik a más szakmákban fel-lelhető kiégéstől?*

K. I.: A többi szakma mellett itt van egy plusz faktor: a közönség. Ez plusz nyomás, mert a színésznek a színpadon azt kell eljátszania, hogy a szerep, amiben benne van, neki nagyon jó. Megtiszteltetés, hogy ő egyáltalán ott lehet. Csilloghat, ragyoghat. És azt hiszem, ezt a közönség – bár nem tudatosan – el is várja a színésztől. És amikor gratulálnak egy szerephez, ami kapcsán nem érzed, hogy te vagy benne, nem mondhatod el, hogy *pü-pü, nem járja, ne gratulálj, mert ez nem is az a szerep, nem is úgy játszottam, ahogy szerettem volna*. Mert azzal tartozol a szakmádnak, hogy fűnek-fának ne panaszkodj arról, hogy ez *nem az, ami te vagy*. Talán ez adhatja a plusz nyomást.

Más szakmában, ha kiégtem, lehetek durcás és nyomott, nem kötelező mosolyogni. De a kiégés, az mindenhol kiégés. Ugyanazokkal a folyamatokkal, ugyanazokkal a fázisokkal, meghosszabbodott vagy megrövidült szenvedésekkel.



{a szakmai kiégés tünete}

D. K.: *A találkozások alatt fedeztetek fel kiégéses tüneteket?*

Sz. E.: Nem kellett felfedezni. Volt, aki mondta. Néhányan már átestek rajta; és voltak olyanok is, akik éppen benne vannak. De ha nem is mondták, észrevehető volt abból, ahogyan beszéltek. A szakmai kiégéssel kapcsolatban mindenkinek volt tapasztalata. Még annak is, aki azt mondta, hogy nincs. Mert amikor elkezdett róla beszélni, rájött, hogy ilyesmit már ő is átélt.

K. I.: Voltak látható, fizikai jelek is: elakad a hang. Bepárásodik a szem. A mozdulatok kapkodóak lesznek. Ezek mind érintettségről szólnak.

Sz. E.: Tehát nem úgy beszéltünk a szakmai kiégésről, hogy azt se tudták, eszik-e vagy isszák. Valamilyen szinten ismerős volt mindenkinek.

B. R.: *Egy munkafolyamat során melyek azok a jelek, amelyek kiégésre utalhatnak?*

K. I.: Például amikor azon veszem észre magam, hogy kezdek túlpörögni: egyszerre öt dologhoz kapok, de egyiket sem fejezem be. Vagy kezdek egyre kedvetlenebb, apatikusabb lenni. Vagy amikor mindenkihez akarok kötődni. Esetleg klikkesedek. Ezek mind olyan jelek, amik arra hívhatják fel a figyelmemet, hogy alakulóban van valami, ami nem biztos, hogy az én egészségemet, testi és lelki jóllétemet szolgálja.

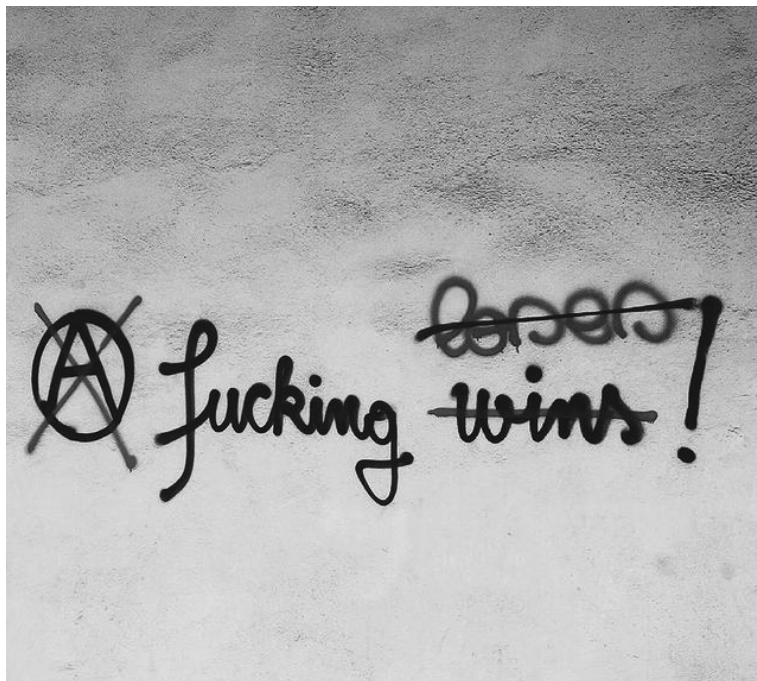
Merthogy a kiégésről általában csak érzelmi szinten szoktunk beszélni, de az a testi funkcióimra is kihat. Hányingerem van, undorodom. Van egy állandó fojtogató érzés. Vagy fáradt vagyok már reggel hatkor. Hiába pihenek, folyamatosan fáradt vagyok. És egy idő után lehet, hogy nem elég, ha azt mondom: *azért, mert sokat dolgozom*. Vagy *ideges vagyok, mert feszít idegesít a főnököm*. De ha mindig ideges vagyok, akkor az az egy ember nem tudja elvinni a balhét azért, mert én ideges vagyok. A mögött még van valami. És különben a véranalízisből, a szervezet különböző vitamin- és hormonszintjeiből is megállapítható, ha valaki közel áll a kiégéshez, vagy éppen benne van. Tehát, nemcsak érzelmi terhel, nemcsak a munkaképességünket befolyásolja, hanem azt is, hogy hogyan alakul az egészségünk, hogyan változnak a kapcsolataink, és tulajdonképpen az egész életünk.

Sz. E.: Nagyfokú tudatosság kell ahhoz, hogy rájöjjen, miben vagyok, vagy hogy amit hallok a kiégésről, azt magamra tudjam vonatkoztatni. Számít, hogy mennyire tudatosan figyelem magam. Csakhogy amikor benne vagyok valamiben, nem látom olyan tisztán, hogy mi történik. Főleg, hogy érzelmi leterhel.

B. R.: *A fókuszcsoporthoz beszélgetésen mondtad, hogy a rutin az egyenes út a kiégéshez. Sokszor tapasztaltam, hogy munkafolyamatok során rutinból dolgozunk, de ezt eddig a lustaságnak, s nem a kiégés jelének tudtam be.*

Sz. E.: Azért lehet a kiégés jele, mert azon a ponton már csak a rutin tud működni. És a rutinhoz nem kell az érzelmi szál, nem kell átgondolnom. *Nem jókedvvel csinálom, nem szenvedéllyel, csak azért, mert kell. Taposom a kijárt utat.* Ez a rutin. Automata-pilótára váltok. Nem társul a cselekvéshez az érzés, a lelkemből már nem tudok adni. Merthogy erről van szó a kiégésnél: a lelkem ég ki.

K. I.: A rutinban konzervekből élek. A színészeknél ez talán az a jelenség, amikor a saját szerepemben annyira meg vagyok rekedve, hogy csak azt tudom hozni minden alkalomkor. Például amikor apát játszom, mindig ugyanazt az apát hozom elő.



{felleljük a felelőst?}

K. I.: Fontos kérdés az is, hogy mikortól kezdődik a kiégés. Ha a kiégés már egyetemistakorban elkezdődik, ha már diákként úgy készülök a pályára, hogy semmire sincs esély, akkor annál többet kell dolgoznom ahhoz, hogy az erőforrásaimat össze tudjam kapargatni. Amikor más egyetemen tanuló diákokkal dolgoztunk, láttuk, hogy ők ehhez képest igenis megélik azt a fajta belső erőt, ami szükséges ahhoz, hogy pályakezdőként hittel induljanak el az újtjukon.

Hogy a hitem kialakuljon, elég nagy erőm kell legyen szakmailag álmodozni. És erőm kell legyen ahhoz is, hogy ezeket az álmokat majd gyakorlatba ültessem, és hinni tudjam, hogy *jó leszek akkor is, ha lámpalázás vagyok. Akkor is, ha szorongok. Akkor is, ha tudom, hogy rajtam kívül még vannak tizenötven, akik tehetségesek.* De úgy nehéz, ha a hitemet folyton össze kell kuporgatnom, mert jön valaki, aki újra meg újra letöri. Akinek az lenne a szakmai feladata, hogy biztasson, és hogy felhívja a lehetőségekre a figyelmemet.

Sz. E.: Meg hogy megadja a szakmai önbizalmamat. A pedagógusnak nem ez a feladata? Átadni a tudást, értékelni, és biztatni. Kitől kapd meg a szakmai önbizalmadat, ha nem a tanárodtól?

K. I.: Amikor azt hallottuk a fókuszcsoporthoz beszélgetésen, hogy már elsőéves egyetemistakoruktól azt hallják, hogy *tök jó, hogy itt vagytok színin, nagyon jó buli, de igazából esélyetek sincs elhelyezkedni...*

Sz. E.: Megfordulsz és elmész.

K. I.: Aki tud vigyázni magára, az megfordul, és otthagyja őket. Akit otthon tudatosan arra tanítottak, hogy *édes fiam, ott legyél, ahol neked jó, és arra vigyázz, hogy olyan emberekkel, akikkel jól vagy, az azt mondja, hogy na, jó, én ezt nem akarom.*

Sz. E.: Nagyon erős kell legyen az álmod, ha ezek után mégis ott maradsz.

B. R.: *Azt szokták mondani, ezzel az a cél, hogy a diákok edződjenek. Hogy felkészítsék őket a szakmára.*

K. I.: És mi van, ha ezek a diákok olyan helyre kerülnek, ahol erre nem lesz szükség? De mivel ők erre vannak edződve, mindenhol ezt fogják keresni, és egyből, a legkisebb konfliktusra vagy a legkisebb véleménykülönbségre is kinyílnak az antennáik.

D. K.: *Hogyan lehetne ezen segíteni?*

K. I.: Több szinten: tanárokkal, diákokkal. Egyrészt úgy képelem, hogy egy ilyen jellegű egyetemnek szüksége lenne saját pszichológusra, ahová a diákok el tudnak menni, és kapcsolatba tudnak kerülni szakemberrel akkor, amikor olyan élményeik, megéléseik vannak, amelyeket meg kell dolgozni.

Ezen kívül a szakmai szerepre való felkészülés, a csoportos szakmai szereptréning segíthetne, és talán arra is felkészítené őket, hogy másként viszonyuljanak a csoporthoz, hogy megtanulják a partnerséget, a partneri viszonyok működését.

A tanárok számára is fontos lenne, hogy találkozzanak szakemberekkel, hogy feldolgozzák a nehézségeiket, foglalkozzanak azzal, hogy ők hogyan élik meg a szakmai szerepüket, és hogy a tanítás milyen élményeket hoz elő belőlük, milyen modelleket alkalmaznak. Hogy feltegyék a kérdést: Mikor érdemes ezeken a modelleken változtatni? Mert ha felismerem, hogy *te jó isten, ugyanúgy csinálod, mint annak idején a tanárom, aki nekem sem tetszett*, az jó, de ha nem tudom, hogy mi mást tehetnék, akkor ez a felismerés csak feszültséget szül bennem. *Jó, legyünk partnerek. De hogy?* Szerintem van, aki szívesen lenne partner, ha tudná, hogyan kell azt csinálni.

Sz. E.: Eszembe jutottak a határok. A partnerségnél is tudnod kell, hol vannak a határaid. Ezért is érdemes megtanulni őket, foglalkozni velük. Meg kell húzni a határokat.

K. I.: Apropó, határok. Meddig tudnak elmenni velem? Van-e annak létjogosultsága? Értelme? Van-e szakmai hozadéka? Ki az, aki eldönti, hogy mennyire kell mélyre menni, és van-e annak a mélységnek szakmailag értelme? Melyik az a határ, amit érdemes színészként túllépnem a szakmai életemért? Melyik az, amelyiket nem?

Mert ha a szakmai szerepemben folyamatosan olyan határokat lépek át, amelyeket a magánéleti szerepemben nem tennék, előbb-utóbb meghasonulok. Kíégek. Depressziós leszek. Vagy előbb-utóbb nem ismerek magamra. Nem tudom eldönteni, hogy akkor én most ki vagyok. Az, aki képes megtenni ezt? Képes és hajlandó? Vagy az, aki nem?

Kíváncsi lennék, hogy – az egyetemen vagy később – a színészeket tanítják-e arra, hogyan vigyázzanak a saját lelkükre, hogyan lépjenek be szerepbe, hogyan lépjenek ki belőle. Van-e lehetőségük arra, hogy megtanulják, hogyan legyenek úgy benne egy szerepben, hogy közben lehet, hogy épp az ellenkezője zajlik az életükben? Arra gondolok például, hogy hogyan tudja egy színész úgy eljátszani a várandós nő szerepét, hogy lehet, azelőtt vetélt el. Hogyan tudjon a szí-



SZÍNHÁZ ÉS JÓLLÉT

nész úgy felállni a színpadra, és valaki vidámat játszani, hogy közben előtte két héttel temetett el valaki, számára fontos személyt? Van-e erre egyetemen és egyetem után lehetőség?

D. K.: *Nem hallottam róla, hogy az egyetemen lenne ilyen típusú képzés.*

B. R.: *Azt tudom, hogyha neked meghal valakid, az egyik szülőd például, és aznap előadásod van, nem halasztják el.*

D. K.: *Attól, hogy meghalt aznap, még játszol.*

K. I.: Lélekölő az, amit meséltek.

Sz. E.: A mély gyásznak az a jellemzője, hogy magadba fordulsz. Megszűnik a kapcsolatod a világgal. A hozzád legközelebb álló

személyekhez sem tudsz kapcsolódni, amikor gyászolsz. Nem hogy még bevállalj egy szerepet, és eljátszd.

K. I.: Ezek mély, emberi igazságok, amikre törvény is van. Amikor haláleset történik a családban, szabadnapot kapsz. És fizetettet, százszázalékosan fizetett munkanapot. Ez nem betegszabadság, nem 75%-os, nem jótékonykodás. És nem kérdés, hogy milyen dolgod van a munkában, vagy minek vagy a közepén. Romániában erre törvény van. Ez nem emberség, nem pszichológia. Ez törvény. Az élet nagy tragédiáival szemben törvény kötelez, hogy emberséges legyél. Hogy betartsd a törvényt.

Sz. E.: Ezek azok az alapvető, emberi határok, amiket flottul átlépnek.

B. R.: *Igen, de ebben a közegben a határok nem annyira egyértelműek, nem könnyű meghúzni őket.*

K. I.: A határmeghúzás arról is szól, hogy tudom, milyen jogaim vannak.

Sz. E.: És élek velük.

K. I.: Tudom-e, hogy a munkaszerződés szerint mi a kötelességem? Mi a munkáltatónak a kötelessége? A határmeghúzás nem arról szól, hogy *ma nincs kedvem dolgozni, vagy fáradt vagyok, hagyjál*. Arról viszont szólhat, hogy *figyelj, nem ellened vagyok, nem azt kérem, hogy ne dolgozzunk, csak jelzem, hogy ez egy nehéz periódus számomra*.

D. K.: *A színházban viszont, ha kiállok a jogaimért, például ha a szabadnapjaimat kérem, akkor számolok azzal, hogy ezért – nemcsak a felelteseim, hanem akár a közvetlen munkatársaim is – meg fognak bélyegezni.*

K. I.: A munkahelyen nem lehetnek személyesek a konfliktusok. Nem arról van szó, hogy én milyen vagyok, vagy te milyen vagy, hanem arról, hogy van egy helyzet, amit meg kell oldani.

Sz. E.: Az a rendszer, az a vezetőség, amelyik ragaszkodik az alkalmazottaihoz, az oda is figyel rájuk. És ha észreveszi, hogy gond van, akkor tennie kéne valamit. Ha akar tenni.

K. I.: A rendszer nem hogyha akar. A rendszernek kötelessége. A vezetőség attól vezetőség. Per definitio a vezetőségnek ez a feladatköre.

Sz. E.: Igen, a menedzsernek például az is kötelessége, hogy megadja számodra annak a lehetőségét, hogy tudj haladni a ranglétrán. Ne legyél beletaposva ugyanabba a munkakörbe, mert különben egy idő után nem látsz magad előtt jövőt, megunod, és azt mondod: *Na, viszlát!* Az emberi természetnek egyik jellemzője, hogy kíváncsi, álmodozik, tervez, és tesz azért, hogy elérje a céljait. Ha céltalanul egy helyben tartanak, akkor továbbálsz. Vagy megtörsz.

K. I.: Eszembe jutott a Maslow-piramis. A legalján a szükségletek vannak: fiziológiai (legyen enivalóm, meleg ruhám, jó szexuális élményem stb.), aztán jön a szeretet, az elfogadás egészen az önmegvalósításig. De ha a biztonság hiányzik, nincs önmegvalósítás.

Sz. E.: Ezért tudnak az anyagi biztonsággal csapdában tartani.

K. I.: A román állam viszont – politikáját tekintve – az alkalmazottakat védi. Arra törekszik, hogy biztonságot adjon, hogy a szerződések folytonosak legyenek, hogy megadja az alkalmazottaknak az előléptetés lehetőségét. Ezt nem csak a privát szférában alkalmazzák. A köztisztviselőt például háromévente előléptethetik, ha letesz egy vizsgát, és teljesít bizonyos feltételeket. Ami azt jelenti, hogy színesebb, gazdagabb, komplexebb feladatokat kap. És nagyobb fizetést.

A találkozásokból az derült ki, hogy ennek az alapbiztonságnak a hiánya nemcsak a kőszínházaknál jellemző (*a legtöbb erdélyi magyar kőszínház egy évadra szóló szerződéseket köt az alkalmazottakkal, ami szintén az alapbiztonságot veszi el tőlük – szerk. megj.*), hanem a függetleneknél is. Merthogy a független színházi kezdeményezéseknél például, ahogy a fókuszcsoportos beszélgetésen is mondták, nincs struktúra. Akkor ott a szabadság, hogy nem tudod, hol a keret. Nem tudod, mi a referenciapont. De valami referencia, valami keret csak kell hogy legyen. És azt tudjuk, hogy a túl nagy szabadság nem jó. Az nem a kreatitásunknak vagy a fejlődésünknek a titka. Az is kétélű fegyver.

A független társulatoknál is van tehát egy rendszer, még akkor is, ha diszfunkcionális. Látjuk, hogy sem a túl laza, sem a túl merev keret nem jó. Rendszerszemlélet szempontjából valahol a kettő között kellene mozogni, ahol stabilitást és biztonságot kaphatunk. A beszélgetésekből kiderült, hogy ha valaki nem kőszínházban dolgozik, az még nem biztosíték arra, hogy ne égjen ki. A fókuszcsoportnak talán az volt az egyik legnagyobb hozadéka, hogy ezt kimondták: a független színházi kezdeményezések nem az ellentétei a kőszínházaknak. A nem-kőszínház nem azt jelenti, hogy ott jobb.

A kiegészítés megvalósításában az intézmény vezetőségének felelőssége van. Nemcsak pszichológiai, hanem gazdasági szempontból. Merthogy hajlamosak vagyunk a kiegészítésnek csak a pszichológiai oldalát nézni. Nem: gazdaságilag is van. Egy kiegészített ember nem teljesít ugyanúgy. És az intézményvezető kiértékelésében sem mutat jól, ha nagy az alkalmazottak fluktuációja. Ezért nem kap plusz pontot. Sőt.

B. R.: *Amikor ezt a pályát választod, nagyfokú benned az elköteleződés, és sokáig kitart. Rengeteg mindent végigcsinálsz, amíg ezt a döntést megkérdőjelezed.*

Sz. E.: Pedig mindenki próbálja letörni. Lehet, hogy éppen ezért tartasz ki. Dacból, ellenszegülésből.

D. K.: *Még az is hozzájárulhat a foggal-körömmel való ragaszkodáshoz, hogy a színház felemészti minden idődet, és már egyszerűen nem látod, hogy ha azt feladod, attól még van élet. Reggel bemész, este vagy éjjel kijössz. Nincs szabadnap. Nincs semmi. Az lesz az életed. Az lesz a világ.*

K. I.: De miért kell bent ülni reggel 10-től éjjelig? Miért nem adom meg magamnak a tiszteletet? Miért veszem el a saját időmet? Az a rendszer, ahol az ember nem érték, nem tiszteli ezeket a szabályokat. De ahhoz, hogy az ember ne legyen érték, ahhoz én is úgy kell tekintsek magamra mint értéktelenre.

Sz. E.: Itt kezdődik a mentális egészség. Hogy betartod ezeket a szabályokat, amikre a szervezetednek egyszerűen szüksége van. A te felelősséged, hogy vigyázz magadra.

{túlélőcsomag}

B. R.: *Én egy jól fizető állást, egy jó lehetőséget hagytam ott azért, mert öt év alatt kiégettek. Olyan ez a munkakörnyezet, hogy én mindent oda kell adjak magamból neki, ami egyszer van. Szerencsére felismertem ezt, otthagytam, de közben kiléptem egy teljes bizonytalanságba, és a megélhetésemért küzdök azóta is. Annyi lehetőség nincs ebben a szakmában, hogy oké, akkor átmegegyek a másikhoz. Vagyis átmegegyek, de ott is ugyanez vár. És én már nem tudok bemenni egy ilyen közegbe, hiába, hogy kigyógyultam vagy most már jól vagyok, úgysem tudok.*

Sz. E.: Mert már nem úgy mész be. Már látod, felismered a buktatókat. Tudod, hogy min mentél keresztül, hogy neked mi nem volt megfelelő, és hogy mi volt rád negatív hatással.

K. I.: Amikor a kiégés megtörténik, annak az életünkben van egy vízválasztó-jellege. Onnan többet semmi nem lesz olyan, mint amilyen előtte volt. A kiégésből van kiút, van gyógyulás, de utána más leszek. Ott lesz bennem ez a tapasztalat. És ha ügyes vagyok, akkor tudom használni ezt az érzést, ezt a tapasztalatot mint egy eszközt vagy mint egy barométert, amivel mérem azt, hogy én most hol állok szakmailag.

Megéri kiégni. Akkor éri meg, ha utána tudom alkalmazni. Ha például megerősödöm a



szakmai szerepemben, és a következő szakmai helyzetbe úgy megyek bele, hogy azt mondom: *Jövök, de ezek a feltételeim. Eddig csinálom. Ezzel egyetértek, ezzel nem.* Tehát, a kiégés után már másként megyek bele. Ha kiégtem és jól dolgozom fel, látni fogom, hogy mit tudok elvállalni, és mit nem. Hogy mikor kell azt mondani, hogy *Oldd meg. Alkalmazz más embert.*

Sz. E.: Amikor valaki kiégés miatt mond fel, utána általában ugyanarra a helyre két vagy három embert vesznek fel. Mert tényleg nem tudja elvégezni egy ember azt a munkát. De az az egy valamiért bevállalta. Ki is égett. Lehet, hogy hamarabb. Lehet, hogy később. Itt is nagy szerepe van a vezetőnek. Hogy hogy tudja ezt a nagy lendületet vezetni.

K. I.: Ilyenkor érdemes elgondolkozni, hogy mennyi az anyyi. Azért, mert még meg tudnám ezt is csinálni, nem fogom. És ez nehéz. Akkor éri meg kiégni, ha utána tudok ezzel dolgozni, és tudok ennek függvényében fejlődni. Lehet, hogy már nem úgy fogok feszítvált szervezni, mint annak idején, teljes erőbedobással, éjt nappallá téve. Egy feldolgozott kiégés után már meg tudom mondani, hogy *Fél 11-kor hazamentem, reggel 6-kor találkozunk. Vagy: Reggel 6-kor hazamegyek, s déli 12-kor találkozunk.* Vigyázok magamra, a határimra. Értékes vagyok magam számára.

Sz. E.: Aki már többször átment rajta, vagy mélyebben megélte a kiégést, annak vannak túlélő-dobozai, technikái, amikkel távol tudja tartani magát bizonyos helyzetektől. Ha a kiégésből kigyógyultál, és megerősödtél, akkor következhet a jóvátétel. Megmutathatod, hogy ha nem szorítanak azokba a helyzetekbe, amelyek égetnek, jobban működsz, te annál jobb vagy. És megélheted magadat olyanak, amilyen vagy.

K. I.: A jóvátételnek sokféle módja van. Többféleképpen, más-más szerepünkben tudjuk érvényesíteni.



Sz. E.: Megmutatom, hogy tudok többet, hogy ki vagyok, mi vagyok, adok nekik abból az éneemből, aki felépült a kiégésből. És ezzel lezárom. Jóvátétel az, amikor megélem, hogy nem hiába égtem ki, mert tapasztalatot nyertem, ami az enyém, és amit tudok máshol vagy ugyanott is kamatoztatni. Megmutatom, hogy *innen kaptam, visszahozom, de csak ennyire. Nem dobom a lelkem még egyszer elétek*. De ha a tudatosság elvesztődik, és ismét kizárólag érzelemmel megyek bele a munkába, megint odaadom a lelkemet tálcán, akkor ugyanott vagyok.

K. I.: Van, aki megfeszített munkatempóban, nem ideális körülmények között dolgozik, mégsem ég ki. Elfárad, de nem ég ki. Mert megtanult reziliens lenni.

Sz. E.: A reziliencia a lélek rugalmas helyreállása. Azaz eltörhetünk (és ez elő fog fordulni, hiszen nehézségek mindig jönnek), de rugalmasan tudjuk kezelni a helyzeteket. A múlt feldolgozása például elengedhetetlen része a rezilienciának: szembenézünk vele, megdolgozzuk, lerendezzük. Csak így léphetünk tovább. Például, hogy ki merem mondani a szót: *kiégtem*. Ez fontos lépés. Az önismeretnek a legnagyobb mumusa a saját tükrünkbe való belenézés, és a beismerése annak, hogy az, amit látunk, nem a legszebb, nem a legjobb, viszont ha fel merjük vállalni, ha dolgozunk vele, akkor megerősít. Említettük, hogy a tanároknak is rendbe kellene tenniük a saját múltjukat. Ez azért fontos, hogy a sérelmeiket ne adják tovább a következő generációnak.

K. I.: Nem kellene átörökíteniük a saját fájdalmaikat. Például ha a diákok, ahogy a fókusz-csoportos beszélgetésen is elhangzott, részt vesznek egy kőszínházi próbafolyamatban, és azt mondják, hogy *na, ezt nem*, akkor a kérdés az, hogy ennek ellenére a tanárok hogyan készítik fel őket arra, hogy *de ezt igen*. Hogy vannak nehézségek, de lehet, hogy megéri azokon végigmenni.

És ami még fontos: aki reziliens, az nincs áldozat-pozícióban. Mert az áldozat azt kérdezi: *Miért pont én? Miért éppen most?* Aki reziliens, azt mondja: *Mit tudok ebből tanulni? Hogy tudom a legjobbat kihozni a helyzetből?* De ahhoz, hogy változást tudjak elérni magamban és a környezetemben, látnom kell, hogy van értelme. Lehet, hogy nehéz, mégis van értelme.

B. R.: *Ti mit tennétek a színházi pályakezdők kiégés-megelőző elsősegély-csomagjába?*

Sz. E.: Kérdőjeleket. Kérdőjelezzék meg, amit hallanak. Ne vegyenek mindent készpénznek.

K. I.: Ajándékba adnék nekik egy-egy életinterjút a kedvenc színészeikkel, akik a pozitív élményeiről mesélnék. Arról, ami az álom.

Sz. E.: És meséljék el azt is, hogy a szakmájuk mellett mi volt még. Hogy volt a saját életük. Mi történt velük magánemberként.

B. R.: *És a pályán lévők túlélőcsomagjába mit tennétek?*

Sz. E.: Szabadnapokat. Élvezzék egy kicsit. De komolyan.

K. I.: Meg filmnézős délutánokat. Amikor színpadi felvételeket néznek vissza saját magukról. És építőjelleget visszajelzéseket is beletennék, amikor a nézők megosztják velük, hogy egy-egy színészi játék, egy-egy hanglejtés, egy-egy mozdulat mit indított el bennük. Ezek sok erőt tudnának adni.

És team buildinget. Minden egyes próbafolyamat előtt, hogy a közösség már ott ki tudjon alakulni játékkal, lazán, könnyedén. Olyan alkalmak lehetnének ezek, ahol strukturáltan, mégis

szabadon tudnának a résztvevők kapcsolódni egymáshoz. És próbafolyamatot lezáró találkozókat is, ahol azzal foglalkozhatnának, hogy emberként hogy vannak benne a munkában. Szóval team building, team building, team building. Orrvérzésig. Mindenkinek.

Sz. E.: Én még baráti, személyes kapcsolódásokat tennék a csomagba, hogy lássák egymást emberként is.

K. I.: És a *secret friend* nevű játékot. Arról szól, hogy mindenki kihúz egy nevet, és annak lesz a titkos barátja. Az a feltétel, hogy úgy kell rá vigyázni, segíteni neki, hogy ő ne vegye észre. Minden évadban húztnék egy másik cetlit. Hihetetlen ereje van. Én ezt a titkos barátot tenném a túlélő-csomagba.

Sz. E.: Meg ölelést. Ami el tudja venni a feszültséget. A pszichodramás foglalkozáson is elhangzott, hogy milyen jó az ölelés. Ott kiderült, hogy volt, aki megtiltotta magának az ölelést azért, hogy tudja tartani magát, hogy az a kemény színész legyen, aki a mások vagy maga által kitűzött elvárásoknak megfelel. Lemondott az érzelmi kötődésről.

K. I.: Alul szoktuk értékelni az egyszerű dolgokat, viszont fontosak. Mennyit és hogy alszol? Mit és hogy eszel? Vigyázol magadra? Mennyit szeretkezel? Ki érint meg, és hányszor?

Bíró Réka, Kasza Izabella, Szőke Enikő, Deák Katalin



Sz. E.: Te mozogsz vagy mozgatnak.

D. K.: *Biztató, amik itt elhangzanak, mert nem is olyan rég még azt képzeltem a kiégésről, hogy onnan nincs visszaút.*

K. I.: Van, magától viszont nem múlik el. Attól, hogy munkahelyet váltok, vagy felmondok, nem tűnik el. Nem gyógyulok meg. Akkor sem, ha elmegyek három hónapra nyaralni. Nem fog eltűnni.

Sz. E.: Mint minden lelki gondot, ezt is meg kell dolgozni.

K. I.: De megdolgozva termőképes. És nagy lesz a szüret.

Kovács Bea

LASSAN ÉBREDEZŐ

**XIII. TESZT – Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozó,
Csiky Gergely Állami Magyar Színház**

Két év kihagyás után, *TESZT booster* címmel szervezték meg május 22. és 29. között a temesvári eurorégiós találkozót a Csiky Gergely Állami Magyar Színházban. A legutóbbi, 2019-es „fél-*TESZT*” után (amikor a fesztivál anyagi gondok miatt a műsorprogram megfelelésére kényszerült) idén 12 ország több mint 25 előadásán és több kiegészítő programon vehettek részt az érdeklődők. A fesztiválon visszatérő szakmai vendégek és társulatok is megfordultak, mint például a budapesti Forte Társulat, a szlovén Tomi Janežič, a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház, de látható volt az ugyancsak vajdasági származású, Párizsban dolgozó Nagy József egyik rendezése is. A temesvári színház előadásai mellett külön kuriózum volt az ukrajnai Dnipro-i Vitymo Ifjúsági Színház jelenléte, a társulat a háborús körülmények ellenére, meghívásra érkezett a városba, teltház és vastaps fogadta őket.

Ahogy az fesztiválokon általában lenni szokott, vannak egészen kiemelkedő és közepes előadások is, és az idei *TESZT* esetében sem volt ez másként. Jómagam három előadást leszámítva (*#dosztoievskij b@r/reopening*, *Leonce és Léna*, *III. Richárd betiltva*) valamennyi produkciót megnéztem. Általános érvényű konklúziók után nyúlva, első körben azt állapítanám meg, hogy azok voltak a művészileg emlékezetes produkciók, amelyek valamilyen formában, akár műfaji, akár metaszinten reflektáltak a színház színháziasságára, a színészi lét kihívásaira, a pandémia utáni, megváltozott munkaviszonyokra és nézői elvárásokra, illetve a színházi idő kérdéskörét feszegették újféle dramaturgiák bevonásával (*History of Motherfuckers*, *A párhuzamos város*, *Eichmann Jeruzsálemben*, *A Csókos Asszony Lovagjai: szabadkai szindikális operettgála, no title yet*). A program hangsúlyos részét tették ki a mozgás- és/vagy táncszínházi előadások, amelyek változó minőségűek voltak: amatőr/műkedvelő előadásoktól (*Je suis Giselle*) formabontó együttműködések át (*Empty Floor*) költői hullámmású produkciókat (*OMMA*) láthattunk. Az alternatív terekkel operáló produkciók (*A párhuzamos város*, *Animal Crossing*, *Moby Dick*) ugyancsak felrázták a hagyományos nézői élményt.

Kezdem a legvégén: már a program beharangozásakor nagy érdeklődés övezte Tomi Janežič új, rekordhosszúságú, tízórás előadását. Mondanom sem kell, a tíz órából tizenegy lett, ráadásul a fesztivál utolsó napján, de ez egyáltalán nem volt kibírhatatlan, sőt. A szlovén rendező, pszichodráma-terapeuta általában remek időérzéssel és dramaturgiai érzékenységgel képes kibontani a színházi idő amúgy is sűrű szövetét, és nézőként hajlandóak vagyunk vele menni ezen az utazáson, maratoni energiákat mozgósítva magunkban. Ez az utazás egyben a psziché vertikális rétegeibe is behatoló meditáció volt.



no title yet, Ljubljana Youth Theatre. Fotó: Petru Cojocar

A *no title yet* című, címnélküli előadásban Janežič és csapata egy évadon át dolgozott. A produkció kiindulópontja Don Juan karaktere, amely bűvópatakaként vonul végig a négy szünettel megtűzdelt eposzon, egyszerre tartóoszlopa és utóíze az előadásnak. Simona Semenič szerzővel közösen Janežič a színészek személyes történeteiből is inspirálódva a klasszikus és korszerű hódítástörténetek mechanizmusát, a csábítás, a vágy, a birtoklás, a féltékenység és az elhidegülés témáit boncolgatja. Janežič él a romantikával, az érzelmdús jelenetekkel, de kerüli az érzelgősséget. Érett, felnőtt, illúzióktól mentes módon közelít a szerelmi sokszögekhez, nem hisz a happy endben, de vitathatatlanul fontos, személyiségformáló szerepet tulajdonít az intim kapcsolatoknak. Ezt hivatottak jelezni azok az öntapadó matricák is, amelyekből a nézők is egyet-egyet kapnak, és a színészek mellén is ott áll az eddigi szexuális partnerek számával ellátva (kérdés marad, persze, hogy hiszünk-e a szemünknek és a számoknak, valóság-e az adatok).

Az előadás több helyszínen játszódtott: a színház nagytermének kiterjesztett terében, a stúdióban, illetve a híres TESZT-lépcsőn, a színház büféjében. A nagyteremben, amelyben a nézők először a tér végében, majd a záróútöknél a tér két oldalán helyezkedtek el, a klasszikus értelemben vett (jóindulattal így nevezett) cselekmény fordulópontjai elevenedtek meg, a stúdióban és a lépcsőn intermezzókat, rövidebb jeleneteket láthattunk. Az előadásban végig jelen és színen van maga a rendező, aki hol kommentárokkal egészíti ki azt, amit épp látunk, hol zenét rak, hol konkrét szereplővé válik, figuraként vagy önmagaként lép be egy-egy jelenetbe. A produkcióban több szereplő összeszővődő, egymásra tevődő szerelmi története bontakozik ki. Egyikük, egy fiatal nő (Anja Novak) balesetet szenved, hordágyon viszik a kórházba. Elhangzik, hogy az ágyról a földre való esés egy pillanatot ölel fel csupán, és ennek értelmében, mivel az egész produkció végigvonul a nő története, a *no title yet* voltaképp színházi kísérlet arra, hogy mennyire tágítható ki az az egy (halál előtti) másodperc, amibe egy egész élet belefér.

A szexualitás különböző dimenziói explicit és implicit módon is megjelennek előttünk: az ártatlan randizgatásoktól az élettársi elidegenedésen át a gyilkosságban csúcsosodó erőszakig számtalan formáját, ízét és szagát tapasztaljuk. Költői képekben és szinte nézhetetlen agresszióban teljeseznek ki ezek a rétegek, bejárva a nemiség eszmei és állati vonatkozásainak számtalan árnyalatát.

Ugyancsak a nézői tűróképesség határait feszegeti az *Eichmann Jeruzsálemben* (Zágrábi Ifjúsági Színház), amely szervezőelvként a *reenactment* (történelmi újrajátszás) technikájával mutatja be egyrészt a holokauszt borzalmait és a jeruzsálemi tárgyalásokat, másrészt a próbafolyamat fontosabb mozzanatait és a színészek személyes történeteit. Az előadás három és fél órájában elsősorban Hannah Arendt azonos című riportkönyvére és Claude Lanzmann *Shoah* című filmjére hagyatkozik, ezekből játszik újra részleteket a színház eszköztárával. Így elevenedik meg előttünk a haláltáborokban egymásra tornyosuló holttestek képe, a gázkamrák szörnyű, kaotikus percei, a sonderkommandósok vallomásai. Az előadás párhuzamosan építkezik: a népiertás egyes mozzanatainak plasztikus megelevenítése, szóbeli felidézése vagy előadása mellett a színpadi produkció létrejöttére is minduntalan reflektál. Nemcsak nézni nehéz ezeket a történetmozzanatokot, hanem az is egyértelművé válik, hogy színészként mekkora kihívás például az elgázosítás „életre hívása”, a szemtanúk és az elkövetők vallomásainak hiteles átadása. A horvát színészek személyes története, amelyek – legtöbbször fotókból kiindulva – a családi és a szakmai szférából egyaránt építkeznek, az *oral history* új rétegét hozzák be a produkcióba. A valahova tartozás, az identitás, az emberi mivolt köti össze a világháborús múltat az alkotói jelennel.

Urbán András rendezésében két előadást láthattunk, és bár mindkét produkció a szokásos in-er-face (*szembesítő színház*), klasszikus vonalat is felfedezhetünk bennük. A macedón Bitolai Nemzeti Színház társulatával készült *History of Motherfuckers* Shakespeare *Coriolanus*-tragé-

Eichmann Jeruzsálemben, Zágrábi Ifjúsági Színház. Fotó: Petru Cojocar





A Csókos Asszony Lovagjai: szabadkai szindikális operettgála, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka. Fotó: Petru Cojocar

diájára épül, és a római hadvezér emelkedésének és bukásának párhuzamával reflektál többek között az orosz–ukrán háborúra, demokráciára, nép és vezető viszonyára, és nem utolsósorban színész és színház, színész és közönség kapcsolatára. E két utóbbi téma a kiindulópontja *A Csókos Asszony Lovagjai: szabadkai szindikális operettgála* című zenés-táncos produkciónak, amely az operett hagyományos műfaji eszköztárával közelít ahhoz a jelenséghez, hogy a „néző” elégedetlen a „kortárs színházban” látott „művészkedéssel”. A színész szerephez való viszonya, illetve a rendező/igazgató autoritása (és az ezzel való élés-visszaélés) közös halmaza a két előadásnak, amelyek bár élnek a humorral és az öniróniával, mégiscsak az Urbán-skála két végén foglalnak helyet. A habos-babos, púderes operettetűdök „prasznyaságukkal” együtt is könnyedebb, önfeledtebb szórakozást kínálnak, míg a *History of Motherfuckers* a történelem sértett vezetőit és véres döntéseit hozza mikroszkopikus közelségbe, megkerülhetetlenné téve a kurrens folyamatokkal való szembenézést.

A Csiky Gergely Állami Magyar Színház és Diogene Kulturális Egyesület koprodukciójában létrejött *A párhuzamos város* című alternatív, városi térrel operáló előadás a fesztivál egyik legüdébb színfoltja. Kék és rózsaszín útvonalakat lehet választani, Martin (Balázs Attila) és Vicki (Magyar Etelka) szimultán történeteinek felfejtésére. Az akció Temesvár Józsefváros elnevezésű negyedében játszódik, ahol különféle autentikus helyszíneken (elhagyott koncerttér, pincekocsmá, Nokia-céggépület, Bega-part), a főszereplőket követve ismerkedünk meg azok jelenlegi kihívásaival és az életüket meghatározó, sorsformáló motivációival. Ana Mărgineanu rendezésében Peca Ștefan szövegei olyan rangidős és kortárs problémákkal is foglalkoznak, mint a menekültkérdés, a függőségek, a többnyelvűség, az elköteleződés és a család. A hősokeket utcáról utcára követve egyéb különc karakterekkel is találkozunk, akik népmesei módon hol segítik, hol akadályozzák, hol késleltetik a fontos küldetéseken lévő főszereplőket. A két történetszál egy meglehe-

tősen érzelmes, ám felemelő ponton találkozik és olvad eggyé, a nézői élmény pedig úgy teljes, ha mindkét színt kiprobáljuk, az érem (és a lávsztori) mindkét oldalát megismerjük.

Társadalmi és színházi szempontból is szívemarkoló kísérlet volt az ImPERFECT DANCERS társulat *Empty Floor* című előadása, amely hivatásos táncosok és különböző előrehaladottságú Alzheimer-kórral élők közös adománya, egy lelassított, majd újból felpörgetett filmhez hasonló rítus az élet korlátairól és lehetőségeiről. Szokásukhoz híven az előadók most is helybéli betegekkel dolgoztak, az összehatás pedig egyszerre volt megható, ünnepélyes és felkavaró. Egyfelől fiatalságuk és erejük pompájában táncoló profikat nézünk, másfelől sokszor dezorientált, el-el-fáradó idős és öregedő embereket, nőket és férfiakat, amint megpróbálnak részt venni a közös táncban, játékban. Elérzényekülünk a betegségnek való kiszolgáltatottságukon, és elcsodálkozunk a kalandban való részvételi szándékukon, életbátorságukon. Az előadást követő közönségbeszélgetésen felmerült az előadás etikai vonatkozása, hogy művészileg mennyire helyénvaló a kórnak kitett embereket színpadra állítani. Ina Broeckx táncos válaszként elmondta, hogy a temesvári idősek otthonából jött résztvevők örömmel és büszkeséggel zárták az estét, saját akaratuknak köszönhetően vettek részt, és emlékezetes élményként könyvelték el a fellépést.

A fesztivál markáns előadásai közt említhető továbbá az *OMMA*, amely Nagy József rendezésében nyolc afrikai táncos-előadó hullámzó, ciklikus mozgásával gondolkodik eredetről, hagyományról, univerzalitásról, de egy javarészt fehér nézőközönség előtt a mászt, a törzsi lét és a testiség kérdéseit is felveti. Különlegesség volt Maguy Marin koreográfus rendezésében a Beckett-szövegekből inspirálódó *May B* című táncelőadás is, amelyet a társulat, cserélődő színészekkel, 1981 óta játszik. Személy szerint a színpadról áradó forgácsszagtól (?) és az előttem vonagló élőhalott szereplőktől kontextuálisan annyira rosszul lettem, hogy csak az előadás végére tudtam koncentrálni, így sajnos a történelmi jelentőségű táncelőadás katarzisa nálam

Empty Floor, ImPERFECT DANCERS. Fotó: Petru Cojocar



elmaradt. Feltöltött viszont a román–magyar viszonyokról, a rendszert kijátszani próbáló határőrök minden-hájjal-megkentségéről és a menekültek kiszolgáltatottságáról gondolkodó *Animal Crossing*, amely a katonai laktanya udvarán játszódott, és súlyos témái ellenére a legtöbb nevetéssel jutalmazott előadások egyike lett. A formai bravúrokban bővelkedő, a misztérium- és bohócjátékok elemeivel operáló *Mister Buffo* ugyancsak éles kritikát fogalmazott meg a színész rendszerbeli helyéről és felelőségéről. A látványszínházi, szabadtéri *Moby Dick* egy hatalmas hajóra álmódott, rockoperás hangulatú küzdelemtörténetben foglalta le a temesvári nézőket.

A TESZT az utóbbi évek kihívásainak tükrében most kezd újból életre kapni. Az off-programok tekintetében talán kreatívabbak is lehettek volna a szervezők, az előadásokat végignézve pedig joggal tehetjük fel magunkat a kérdést: változott-e valamit a színház, a színházról való gondolkodás szinte két év fesztiválnélküliség alatt? Igen is meg nem is. A passzív nézőszerep még sok esetben megkövetelt, de számos társulat kísérletezik egy másfajta, direktebb, élőbb viszony kialakításával is. A színházi metareflexió talán erősebb most, mint pár éve, és a színész mint szuverén alkotó szerepe is egyre tematizálódik. Technikai újításokat felvonultató produkciókban nem dúskálhattunk idén, de ez a régió sajátosságának is betudható: mintha az erősen digitalizálódó, virtuálisba költözött világ valahogy kint rekedt volna a fesztivál falain kívül. Összességében jólesett estéről estére színházba járni, bár éreztem magamon az enyhe berozsdásodást. Majd jövőre gördülékenyebb, éberebb lesz minden.

Beretvás Gábor

TIGRISKARMOK

X. HolnapUtán Fesztivál. Szigligeti Színház, Nagyvárád

Az idén 2022. április 27. és május 1. között tizedik alkalommal megrendezett nagyváradi HolnapUtán Fesztivál már a szórólapjának, plakátjának, Facebook-oldalának dizájnjaival is mintha arra utalt volna, hogy Romániát is elérte a művészet megregulázásának szándéka. Ha valaki vak lenne a szórólapon tekergő sárga-fekete szalagra mint szimbólumra, azt most nem fogom átvezetni ezen a zebrán. Sorvezetőként ajánlom a *Nyílt levél a Bihar megyei kulturális intézmények mellett* című, a *Játéktér* online felületén is olvasható kiáltványt.¹ Sorai közül könnyen előkigyózik az, ami nagyban érinti a fesztiválnak otthont adó nagyváradi Szigligeti Színházat is, akárcsak Románia számos egyéb kulturális intézményét.

A külső renoválásra váró színházépület felállványzott homlokzata bár arról is árulkodhatna, hogy a századfordulós épület mind az állagmegőrzést illetően, mind kulturális funkcióját tekintve megbecsülésnek örvend, azaz már az utolsó simítások vannak hátra ahhoz, hogy minden a legnagyobb rendben menjen. Ám a fent szóba hozott helyzet és a homlokzati állványon tekergő sárga-fekete szalagok, melyek akár a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem blokádjának hasonló, piros-fehér szimbólumára is emlékeztethetnek, azt sugallják, hogy ez nem valószínű, még hozzá korántsem.

A sárga-fekete csíkozás mellesleg tökéletesen passzol a fesztivál nyitóelőadásához, *A tigris*-hez is, pláne, hogyha fesztiváltérnek nemcsak a klasszikus, a Fellner és Helmer építésziroda által tervezett színházépületet vesszük, hanem hozzárendeljük az előadásoknak szintúgy helyszínt adó, patinás jellegű Árkádia színpadát is. A fesztivál plakátján és szórólapján látható tigriscsíkok tehát akár a Gianiana Cărbunariu darabjából készült előadás külső invitációjaként is felfoghatók. Mint ahogy az összehangoltságra utalhat az is, hogy Cărbunariu számos erdélyi színházvezető mellett a kiáltvány aláírói között szerepel.

Az, hogy a neves drámaíró, színházi rendező, színházigazgató nevét emelem ki elsősre az előadás kapcsán, nem véletlen. Hiszen Cărbunariu neve fogalom, a nevével fémjelzett alkotások brandként működnek. Ezúttal sincs ez másként, Tóth Tünde rendezése kellőképpen érzékelteti Cărbunariu fonákjára fordított világát.

A kortárs problémákra érzékeny szerző darabjához jól illeszkedik, hogy Tóth még némileg aktualizálja is a drámát, földrajzilag is saját várostérképéhez igazítva az eredetileg Nagyszebenben

¹ Nyílt levél a Bihar megyei kulturális intézmények mellett. Elérhető: http://www.jatekter.ro/?p=36353&utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=nyilt-level-a-bihar-megyei-kulturalis-intezmenyek-mellett (letöltés dátuma: 2022. június 3.).



Fotó: Vigh László Miklós

játszódo történetet. Vagyis a rendező finoman, aránytartó módon, de hazabeszél. Még a váradi kulturális életben nem túl jártas nézőnek is könnyen feltűnhet a nemrég a kulturális csatározások pergőtüzébe került Várad folyóirat egy példányával való játék utalásértéke. És ahogy Cărbunariu egyetemes, és azon belül romániai társadalmi problémákra hívja fel a figyelmet, Tóth Tünde is mintegy ráközelít arra, hogy mennyire balkáni, erdélyi, illetve a csapat ötleteivel kiegészülve, mennyire váradi is ez a történet.

A dráma ihletője mellékesen az volt, hogy a szebeni állatkertből megszökött a Michaela névre keresztelt nőstény tigris, és míg az illetékes hatóságoknak sikerült bekeríteniük és altatólővedékkel elkábítaniuk, majd le is löniük, órákig bolyongott a városban. A tigris maga nem jelenik meg a színen, négy színész, Trabalka Cecília, Szotyori József, Tőtös Ádám, Balogh Attila és Dimény Levente közösen külön történetekben, külön nézőpontok szerint tárják a néző elé a megtörtént, ugyanakkor abszurd köntösbe öltöztetett esetet.

Az előadás zenés kabaré és mélyértelmű társadalomkritika is egyben. A könnyed és humoros előadásban felsejlik egy férccentrikus, elnyomó társadalmi rend problémavilága, ugyanakkor megjelennek benne az etnikai problémák, a generációk közötti harc vagy a hajléktalan-kérdésre tett reflexiók is. A magyar mellett az angol, a francia, a román nyelvet is magába építő előadásban a zenés betétek, az improvizációs, illetve a néző bevonását is igénylő gyakorlatok, vagy akár az, ahogy a színészek madár-perspektívából láttatnak bizonyos helyzeteket, mind az előadás érényére válnak. És annak ellenére, hogy érezhető volt az előadáson némi fesztiváldrukk, látható volt az is, hogy *A tigris* egy magas hőfokon égő, lendületes előadás, egyik legjobbjá a mostani váradi repertoárnak.

Florina Bellinda Vasilatos díszletéből kiemelném a színpad előterében elhelyezkedő fémkeretet, amelyet jelenetenként újra- és újraértelmeztek az előadás készítői: hol múlt századi pavilonként, hol kabarépódiumként, hol tévéstudióként vagy épp madarak pihenőhelyeként szolgáló

fakoronaként használták. Sőt, az előadás végén a keret átlátszó fóliával vonódik be, így ketreccé, egyfajta terráriummá válik. Az alkotók a folpack visszatükröző hatásával is ráerősítenek arra, ami a jól működő színháznak is lényege, hogy a néző úgy szemlélje a színpadon történetet, hogy önmagának lehetséges torzultságait is meglássa közben. Külön hozzátett a befogadói élményhez az is, hogy a fémdíszlet még beburkoltságában is összekongott a fesztivál idején a színház homlokzatát fogva tartó, tigriscsíkokkal tarkított, rideg fémszerkezettel.

A fesztivál második napján kétszer is műsorra tűzték Kárpáti Péter misztériumjátékát, amelyet Kárpáti íróként és rendezőként a hozzá kötődő budapesti Titkos Társulattal közösen hozott létre. Az egyszerűséget sugalló, azért nem minden ötletességet nélkülöző, jelzésszerű díszlet kifejezetten jól érvényesült a stúdiótérben. A Titkos Társulat ezáltal is, sajátosságaihoz híven, mintha a vándorszínészi világot idézte volna meg. És bár tudjuk, hogy nem ekhós szekereken, napokig zötykölődve érkeztek a váradi vendégszereplésre a színészek, mégis, mintha ebben is a Titkos Társulat szakma iránti alázata jelent volna meg.

Tegyem hozzá, a Kárpáti által megírt, az alkotóközösséggel együtt évek óta csiszolódó szerepek is ilyenek. A *Tótférő*ben mind a nyelvezet, mind a színészi játék összeért, amit a rutin nem igazán koptatott eleddig el. Persze a szerepek nem egyenrangúak ebben a történetben sem. És annak ellenére, hogy Szabó Zolának és Fekete Ádámnak mintha több szöveges feladata lenne az egy óránál valamivel többnyi játékidőben, mégis Stefanovics Angéla az, aki ezen a délutánon kimagaslóan az alkatahoz tudta igazítani a szerepet a sejtelmesen bevilágított stúdiótérben. Megjegyzem, a színészi megvalósításhoz hozzátett az, hogy a hagyományosabb szerkezetbe beékelte árnyjáték-betét és a zenés megoldások is jól működtek hangulatfokozó többletként. Fekete Ádám tubával való összenövése, Szabó Zola trombitajátéka a rézfúvósok karcosságát kölcsönözték a fülemben főmotívumként megmaradt *Let my people go* című számnak, amely a

Feuer Yvette, Alida Bevk. A megmentő, Láthatáron Csoport. Fotó: Vigh László Miklós



hangszerelés miatt Tom Waitset és azon keresztül Jarmusch világát is mintha hangulattársításként idézte volna meg.

Míg Kárpátiék előadása vizualitásában a sötétben pontozódó reménysugarak misztikumára épített, addig Radu Afrim brillben és fényárban alapozott meg hangulatilag a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház alkotógardájával közös produkciójának, az *Amikor tellhold ragyog a turkáló felettnek*. A szentgyörgyiek már többször is dolgoztak Afrimmal, ez a harmadik közös projektjük. A korábbi két előadással ellentétben a mostani, fesztiválon is bemutatott előadás mindenestül a szentgyörgyiekre volt írva és tervezve. Afrimot egyértelműen meghihlette Erdei Gábor, akire Golyó, a turkálótulajdonos karakterét szabta. Mint ahogy az influenszerként is népszerűvé váló Benedek Ágnes youtuber-alteregója, Claribella sem véletlenül része a show-nak. A színészként például a *Liliomban* lebilincselő Vass Zsuzsanna most lehetőséget kapott arra, hogy az előadás mozgását, táncos-koreográfiáját megkomponálja. Ezek mind azt bizonyítják, hogy Afrim a szentgyörgyi közegeből igyekezett inspirálódni, ezáltal az előadásnak is frissességet kölcsönözni.

Irina Moscu díszlete és jelmezei tágasságot árulnak, turkálójá egy divatház bemutatótermét idézi fel. Mondhatni Afrimék megteremtik ezzel a luxusturkáló fogalmát. Ez persze a rendező emelkedett világába teljesen belefér. És azzal együtt, hogy Afrim igyekszik kiaknázni az utóbbi próbafolyamatokban megismert színészek minden adottságát, valamint a zajos siker ellenére is, azt kell mondanom, hogy nem ez az előadás lett az Afrim-univerzum közepe. Az eddigi életműre visszatekintve nem ez az Afrim tollából kisercent legegységibb történet. Mint ahogy az is előfordulhat, hogy Afrimot, aki az egyedüli ötletek és a bátor vizuális és audióvisuális megfogalmazások fiatal tehetségeként vonult be a román színháztörténetbe, éppen a művészi megújulás előtt kaptam mostanság el.

Egyébiránt a sokmozgásos, pezsgő színpadi show látványos. Azonban kissé homályos maradt ezúttal, mit is akarhatott vajon Afrim az előadással. Talán ez is az oka, hogy a koreográfia megkívánta fegyelmezettséget és a szerző által árult határnélküliséget most mintha nem sikerült volna a színpadi önfeledtségben egybetapasztani. Moscu díszlete sem segített ezúttal, a vizuális kavalkádban nem tudott új és új fókuszpontokat találni a szem. Illetve a jelmezvilágban is feltűntek ismerős motívumok, csak kissé ötletlenebbül, mint az eddigi rendezésekben. Illetve lehet, hogy jót tenne az előadásnak az is, ami Afrim előadásainak hangulatiságát sokszor hatványra emelte már: a jelenetekhez igazított sok színnel operáló fénytechnikai beállítás. Ami itt, lehet, megtörné az elképzelt egységet, mégis, egy kísérletet talán megérne.

Igaz, nem saját környezetében játszott előadásról van szó, elképzelhető, hogy másként hat a saját sepsiszentgyörgyi terében, mint ahogy az is, hogy az újdonság parazsa is ki tud húlni, ha nem bolygatják különösebben meg. De akkor is, a rendezőnek mintha ez a munkája szerkesztelenebb lenne, mint amit a temesváriakkal vagy a marosvásárhelyiekkel sikerült létrehoznia az elmúlt pár évben. Persze Afrim ezúttal sem tagadja meg magát. Művészi kézjegye felismerhető. De igen, ebben az előadásban túlságosan rá lehet ismerni a panelekre. Igaz, szinte kétségek nélkül elhiszem, hogy aki most találkozott először azzal, ahogy a rendező a saját szövegével dolgozik, annak sorsfordító élményben lehetett része.

A Láthatáron Csoport az ígéretes című *A megmentővel*, Kincses Réka ujjgyakorlatával érkezett Nagyváradra. Az alcím: *családtörténet egy testvérpár szemszögéből*. Aki látta Kincses önéletrajzi ihletettséggű dokumentumfilmjét, a *Balkán bajnokot*, annak akár lehetett tétova ötlete arról, hogy mire fog kifutni esetleg az előadás. Igen, ez egy testvérkapcsolati dráma volt. És bár mondhatnám, hogy stúdióketrecben, de a hiba épp ott volt, hogy nem. Az összefüggésben robbanékony elegyet képező feszültség sűrűsége nem lobbant be.

Bár a színészek, Feuer Yvette és Alida Bevk egy családi testvérháborún keresztül igyekeztek a nézőt is utánajaratni annak, hogy milyen bonyolult is a kapcsolat a család fel- és lemenőivel, illetve hogy mennyire predesztinálja későbbi sorsunkat a gyerekkor traumája, de a délutáni elő-

adáson mintha pont ez sikkadt volna el. A kétszereplős előadás során a színésznők több szerepkörben kipróbálták magukat, sőt, szándékos szerepcserék és összekeverések is voltak az előadásban. Nálam a bevonódást azonban sajnos nem sikerült elérni, holott nem vagyok egyke. Gykeztem tehát sajátos stílusgyakorlatnak felfogni a színpadon történeteket.

Tény, hogy számomra érdekesebb volt, ami az előadás utáni, még a szeánszhoz tartozó beszélgetésen történt a színészek és a nézők között. Mert aszerint a művészek egy kitűnően működő projektet hoztak létre. Pontosabban Kincses problémafelvetései, a szülő–gyerek viszony, a szülők egymáshoz való viszonya, a generációs problémák, a testvéri féltékenység, illetve a felnőtté válás és a megbékélés kérdéskörei számos hozzászólóból zsigeri viszonyulást váltottak ki. A többség azonnal magára ismert a történetben. Szerencsére olyan hozzászóló is akadt, aki nem fogta fel tragédiaként és nem kente rokonaira az esetleges sikertelenségeit, és nem gondolta úgy, hogy a pódiumra szintén kiültetett pszichológus jelenlétéből bátorságot merítve suicid hajlamáról coming outol egyet.

Botos Bálint rendezése, *Az öngyilkos* kétségkívül már csak Golicza Előd munkája miatt is egy jó ötlet igényes megvalósítását sejtette a háttérben. A keretezett freskónak ható díszlet első látásra a lenyűgözött múzeumlátogató attitűdjét váltotta ki belőlem. Az előadás során azonban a profi világitásnak is köszönhetően a síkbeli ábrázolás térbeli értelmezésének számos rétege hívódott elő. Hogy mást ne említsek, szépen adagolták a tér megálmodói és a kivitelezésért felelős munkatársak, hogy a keretezés miatt kívülről, de egyre közelebb kerülve több rétegében tudjam érzékelni a teret. Ezáltal is azt a hatást érve el, hogy a néző távolról indulva, de ráközeleltén a színpadi térré váló környezetre, ráfókuszáljon az abban történetekre, kiemeljen magának részleteket, makronagyságúvá nagyítsa fejben a mimikális gesztusokat, ugyanakkor eltávolodva is értelmezze a kereten belül történeteket.

Kucsov Borisz, Fülöp Tímea. Dogville, Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka. Fotó: Vigh László Miklós



Az, hogy a díszlet távolról csodált kidolgozott olajfestményből szegényes és szűk élettérre vált, majd átértelmeződött egy deszkakoporsó még ennél is klausztrófbább terévé, nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az előadás utáni napokban is újrátjátszom magamban az ebben a speciális játéktérben és körülötte történeteket. Ehhez hozzáadódott Bajkó Blanka-Aliz jelmezvilága is, aki a díszlet szín- és érzetkompozíciójához igazodott. Mondhatni Golicza gyalult hatású fakoporsójához Bajkó érzékletesen hozzáfabrikálta és merev hatásúvá tette a jelmezeket, amelyek így nagyban segítették a színészeket.

A szereplők a XX. század eleji Oroszország egy nyomornegyedének élőhalottaiként vannak megjelenítve. Már ennek ötlete is összeköti a mával Erdman történetét. Aki meglehet, hogy simán ünnepelte volna Botos Bálint rendezését. Hiszen művésztársainak többségével ellentétben látta, sőt, túlélte azt, ahogy a cári idők után, Sztálin regnálását követően sem keveredik ki zombi-létformájából a nép. Erdman üzenetei Botos láttatásában arra is utalnak, hogy mennyire konzerválódtak az 1928-as darabban megírt viszonyrendszerek. Illetve az előadás ugyanúgy olvasható a bevezetőben már említett váradi események tükröződéseként is, mint ahogy reflektálhat a mai oroszországi helyzetre is. Az aktualizáltságon túl, Botos formai megoldásaival is új lendületet adott a váradi együttesnek. Az külön újszerű, hogy a tragibohózat műfajához nyúlt, illetve örömteli, hogy a színház elektronikus zenében is jeleskedő színészet, Trabalka Cecíliát kérte fel az előadás audiólis rétegének megkomponálására. Botos tömegmozgatásai vagy intermezzo-jelenetei nemcsak az abszurdot erősítő humor forrásai, és nem csupán tartalmi jelentőségük van, hanem képileg is ellensúlyozzák azt, hogy viszonylag igénybe veszi a nézőt a verbális túlsúllyal bírós és nyelvileg sem könnyed előadás.

Már csak ennek örvéen is érdekes, hogy egy olyan formanyelvileg meghatározó művet, mint a Lars von Trier nevéhez kötődő *Dogville* hogyan brutalizált a maga képére Urbán András. Elsőre ki kell emelnem, hogy az általam látott feldolgozások nem távolodtak túlságosan el Trier azon ötletétől, hogy a jelzesszerű díszletezés ráerősít arra, ne a történet legyen erős az előadásban/filmben, hanem a viszonyrendszerek. Urbánt ez a hagyomány, nem meglepő módon, majdhogyanem jöttányit sem érdekelte. Ígéretes kezdetű feldolgozásában a Grace-t alakító Fülöp Tímea volt az, aki, ha úgy tetszik, Trier-parafázisként a bevett lecsupasztatott díszletet jelképezte. Urbán azonban itt nem feltétlenül a színésznők kiszolgáltatottságáról szóló kiáltványként vetkőztette le Fülöp Tímeát, holott annak az értelmezésnek lenne potenciálisan feszültségkeltő erejére. Hanem a néző komfortzónából való kiakolbóltására igyekezett felhasználni (ismét) a póreséget.

Nem meglepő ez tőle. Nyilván a váradi közönség soraiban is akadt, aki még nem látta a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház színészeit odaadó meztelenségükben. Olyan is akadt (megint csak), akit sokkolt is a látvány, és elhagyta a nézőteret. A *Dogville*-ben nem voltak testszínű jelmezek, nem volt félmegoldásnak számító félpucérság, és a színészek nem egy paplan alatt nyögdécselve játszották el, hogy üzekednek. Illetve egyszer de, egy teherautóponyva alatt, és a kevesebb több elvén az is volt a leghitelesebb.

Urbán *Dogville*-je igazából a történeti síkon evezgetett. A kezdeti humor, ami hazabeszélő jelleggel a színészek testi és lelki lecsupasztatásaként is értelmezhető volt, egy baljóslatú történet-elbeszélésbe csúszott bele. Aki ismerte a Trier-filmet, illetve látta már más előadásban a darabot, annak nemigen okozhatott különösebb meglepetést ez a *Dogville*, kivéve persze, ha nem volt újdonság számára a színpadon látott tömeges meztelenkedés. A több ládányi alma színpadon való széttranszírozása, illetve a szétterített hulladékömleny szintén inkább vizuális orgiaként működött, mintsem a szituációk drámaiságát növelte volna. Az előadás elején elhangzó cinikus humorral megfogalmazott kezdőmondatok – „Ne a saját városukat képzeljék el. Ez a történet nem az önök városáról szól. Ez a történet nem önökről szól. Önök jó emberek...” – szépen rímelték a nyitóelőadásban, a *tigris*ben megidézett város képére. Ezzel, ha tetszik, egy keretbe zárva is értelmezhetjük az ideai HolnapUtán Fesztivált.

A fesztivál záróelőadását, amely Mácsai Pál Örkény-estje volt, *Azt meséld el, Pista!* címmel, bónuszként éltem meg. A budapesti előadás már több mint húsz éve fut, a szerep mondhatni összenőtt a sármos színésszel. Kétségkívül nagy élmény látni és hallani egy profi, érzékeli, hogyan éli meg a színész mesterséget. Technikai tudásán kívül az is érzékelhető, hogy évtizedek alatt csiszolódott simává ez az előadás. Mácsai a közönséggel nem szimplán kölcsönviszonyban van, hanem végig megtartja magának az irányítás jogát. Mácsai Örkény-estjének érdekessége, hogy mivel az előadás és a színész az évtizedek során összeöregedtek, Örkény neve lassan apó lett, nem is annyira a sorok mögött megbúvó Örkényre kíváncsi már a néző, hanem a hatvan fölötti színész tehetségére.

A szöveg egyébiránt ismerős lehet annak, aki meghallgatta ezt önvallomásként magától Örkénytől, aki Vitray Tamásnak adott televíziós interjújában mesélte el jó részét 1974-ben. Az író az eredetiben sajátos és szintén kellemes orgánumán szólal meg. Elbeszélői státusza miatt pedig a szöveg természetesen dokumentumjellegűnek, hitelesnek hat, oral historyként fogható fel, melyen átszűrődik az író sajátos humora is egyben.

Mácsai Örkénye nem ilyen. Mácsai egyszemélyes előadásában a néző saját családtörténete is felsejlik, mert Örkény története magába foglalja a XX. század tipikus és átkonvertálható elbeszéléseit. Örkény bővebb önvallomását Mácsai mellett Bereményi Géza igazította az eredeti, de nyersnek semmiképpen sem nevezhető szöveghez. Az *Azt meséld el, Pista!* mostanra egy üres színpadon ülő színész hangjával, jelenlétével és az előadás köré épült külön történetekkel összeérve mutatkozik meg. A hangsúlyozás, a színész energiája és főként a csendek kitaratásai a szövegen túlmutatóan is beszédesek. Az előadásban azonban Örkény humora egyre nosztalgikusabb lesz, amit Mácsai pótolni igyekszik azzal, hogy az író életelbeszélését aktualizálja. Az Örkény István Színház előadásának gesztikuláris hangsúlyai vagy éppen súlyai és szünetei felérnek a jelen történéseire reflektáló figyelemfelhívásokkal. Mikor Mácsai a háborúra tér ki, a

Mácsai Pál. Fotó: Vigh László Miklós



második világháborúra fedőlegesen ráhúzza a szomszéd országban folyó eseményeket is, ezzel aktualizálva a háborús traumát. Hozzátesz az Örkény-memoárként és -családtörténetekként való értelmezéshez, nem hagyja meg az előadást fényképalbum- vagy történelemkönyvszerűnek.

A HolnapUtán Fesztivált a szervezők könyvbemutatókkal is színesítették. Kiemelném, hogy nemrég jelent meg Boros Kinga *Kényelmetlen színház* című színháztudományi kötete, melynek kapcsán Bíró Árpád Levente beszélgetett a szerzővel. Illetve hogy a fesztivál éjszakai mellékrendezvényein a Lokál nevű színházközei kultúrköcsmában az elektronikus zene rajongóinak kedveztek. Többek között *Az öngyilkos zenei felelőse*, Trabalka Cecília állt be a dj-pult mögé és keverte a zenét hajnalig. A Lokált mellesleg így könnyű volt megszokni, bár nem mondom, hogy nem jutott eszembe a Moszkva nevű szórakozóhely alatti, téglagyárinak ható udvar, ahol a régebbi fesztiválok azonnal lehuppannak mindenki, az előadásról kijövet. De ne rágódjunk a tegnapelőttön, lássuk, mit hoz majd a következő HolnapUtán.

Jankó Szép Yvette

HAJRÁ, OIDIPUSZ, KIRÁLY!

***Oidipusz.* Kolozsvári Állami Magyar Színház**

„Mindent megfordít, de maga ugyanaz marad” – toldja meg Tiréziász, a thébai jós a jól ismert, rejtvényszámbe menő próféciákat egy harmadik, jóslatszámbe nemigen menő rejtvényrel Robert Icke *Oidipusz*-drámájában. A vak jós harmadik rébuszának megfejtése akár maga Icke korszerűsített Szophoklész-átirata is lehetne. Megfordít vagy még inkább felfogat mindent: konzervatív, háziolvasmányszagú várapozásokat, nehezen követhető, verses szöveget, antikizáló örökérvényt, veretes nyelvezetet, mitikus történetet és szereplőgárdát, véres és intim jelenetektől mentes, kvázirituális megtisztulást; közben mégis ugyanaz marad: az apját megölő, anyját feleségül vevő, dagadt lábú rejtvényfejtő önleplező nyomozásának zavarba ejtő tanulságokkal terhes meséje.

A Kolozsvári Állami Magyar Színház *Oidipusz*-előadásának drámai alapanyaga tehát egyfelől adaptáció, radikális újraírása az elsősorban Szophoklész mestertragédiájából ismert, de a freudi és poszt-freudi pszichológiában is fordulatos karriert befutott kitett gyermek történetének (Arisztotelésszel szólva: műhoszának), aki előre elrendelt sorsa elől menekülve sétál bele a végzet csapdájába. Másfelől nézve feszes szerkezetű, jól megcsinált krimi- és tragédia – ha úgy tetszik: tragikrimi – aktuális politikai áthallásokkal és enyhén papírmásé-pszichológiájú figurákkal. Tulajdonképp azt az arisztotelészi elvet pörgeti maximumra, hogy a dráma nem megtörtént események utánzása, hanem olyanoké, amelyek „megtörténhetnek és lehetségesek”. Valamikor napjainkban, valahol egy eresztékeiben recsegő-ropogó nyugati liberális demokráciában. A kényszerűen nyilvánosságra hozott születési bizonyítványok, eltussolt pedofilbotrányok, a közélet megtisztítására felesküdő idealista politikus szélmalomharca és önnön hübriszének köszönhető bukása a közelmúlt és jelen valós eseményforgácsait idézik, ezzel kísértetiesen valószínűvé téve Icke *Oidipusz*-át, bár korántsem dokumentarista valóságmásolatává. A brit szerző-újraíró által rendezett 2018-as amsterdami ősbemutató kapcsán olyan nyugati politikusok nevei (és kampányaik elemei) merültek fel párhuzamként, mint Barack Obama, Tony Blair, Boris Johnson és sokan mások, ugyanakkor a darabbéli elnevezések nem kényszermodernizálódtak, Oidipusz, Jokaszté, Kreón, Tiréziász és a többiek nem kaptak maibb címkét, polgári nevet. Egy elnökválasztás eredményvájójának hajrájára időzítve, egy konkrét helyhez nem rögzített kampányközpontba helyezve, a cselekmény és a szereplők (illetve a játékosan friss nyelvezet) egyrészt a merész aktualizáció és lokalizáció jeleit mutatja, másrészt nyilvánvaló benne az időtlenítés és konkrét helyhez nem



Szűcs Ervin, Kató Emőke. Fotó: Biró István

kötés szándéka. A dramatikus szöveget jórészt szinte kottaként követő kolozsvári előadás ennek a viszonylagos aktualizációnak a csapdájába látszik esni. Mintha bedőlné a készen kapott (négy-éves) maiságnak, (pedig négy év, különösen az utóbbi négy, nagy idő) és észre sem venné, hogy a darab naprakészsége széleseben avul, a szövegben felkínált lokalizáció pedig Kolozsvárról nézve távolítás: valahol a saját romlottságára vak, kiúttalan liberalizmusában fuldokló nyugaton történik mindez. Ezt húzzák alá az egykori Obama-kampányokat idéző plakátok és pólók, illetve az előadásban élő zenét szolgáltató színészegyüttes által Bruce Springsteen-es lendülettel játszott, elcsépeltségig ismert amerikai rockszámok. A rendező, Andrei Șerban, maga is tesz erre utalást az előadás igényes és praktikus zsebre álló műsorfüzetében közölt interjújában. A társulat tagjaiból összeállt színészenekar és az amerikai kampány-poprock sorsszerű találkozási pontja volt ez a klasszikus végzettragédia leporolását ügynökök rendezőlegenda koncepcionális boncasztalán. A mához való időbeli közelítés is relatív persze, hisz (több) évtizedes nosztalgia-rock harsog a színpadról, és az utóbbi pár évünket meghatározó világjárvány aktualizációs ziccerét is tudatosan hagyja ki a színpadra alkalmazó. Nem ragály sújtja az országot Oidipusz darabkezdő (kampányzáró) beszéde szerint, hanem valami mindent átható mérgezettség, ökológiai helyett morális mellékzöngékké terhelte, metaforikussá emelt betegség. Közöny és kihasználásra alkalmas passzivitás tehát az országra telepedő átok, hűen lcke 2018-as eredetijéhez. És ennek fényében különösen elgondolkodtató a kelet-közép-európai kontextusra való vonatkozathatóság teljes hiánya, ami az előadás verbalitáson túli kódjait (vizuális és hangzásvilágát, a szereplők politikusi habitusát) illeti, hisz nem úgy tűnik egyébként, hogy az abszolút szövegűség gúzsba kötné a kolozsvári színrevitelt. A műsorfüzetes interjú tanúsága szerint az élőben játszott zeneszámokon kívül egy teljes jelenet is újonnan került az előadásba, megbontva kissé az egyébként feszes drámai szerkesztést. A Jokasztét tizenhárom éves korában teherbe ejtő Láiosz pedofiliájának egyfajta előtörténeteként iktatták be az alkotók a thébai mondakör kevésbé ismert epizódját a

megrontott és öngyilkosságba kergetett Khrüszipposzról, Láiosz egykori vendéglátójának fiáról, ám a zavaróan illusztratív némajátékkal kísért beszámoló erről az „ösbűnről” (mely a mitológiai hagyomány szerint átkot hozott a Labdakidákra) nem sokat tesz hozzá motivációk tekintetében az Icke által következetesen elvarázstalanított és gazdaságosan összefűzött cselekményhez. Az pedig, hogy az egyébként minden szerepet stabilan külön emberre osztó színrevitelben a korábban Tirésziászként prófétáló színész tűnik fel egyszeriben a múltbeli Láiosz szerepében, alighanem összezavarni alkalmas leginkább a hagyományos szereposztás-konvencióba kényelmesegett nézőt. A kizökkentés önmagában nem lenne tán ördögötől való, ha szándékoltan elidegenítő vagy (értelmezés)mozgósító gesztusról volna szó, ám a jelenet inkább a háttérrel betöltő vetítővászon megelevenedő és a színpad mélyén, élő szereplőkkel előadott illusztratív extrák sorába illeszkedik, melyekkel a szövegértés mellé kínál vizuális mankót a színpadtechnikai adottságokat maximálisan kihasználni igyekvő előadás. A néző teljes körű kiszolgálásban részesül: egyik pillanatban elmerülhet a fényel komponált „analóg” színpadképek letisztult szépségében, a következőben pedig szölyefotelében hátradőlve élvezheti a kizökkentő átállás nélkül teljes hangerőre kapcsoló koncert illúzióját, illetve azon sem kell sokat törnie a fejét, mi zajlott vajon Láiosz titkosított kiruccanásain, vagy hogyan csüngött a kötélén az öngyilkos fiú, és végül milyen koreografikus eleganciával lőtte halántékon magát a dráma derekán előrelátóan a fürdőszobaszekrénybe készített eszehevi testörpisztollyal a vérfertőzésre ráeszmélő Jokaszté. Ráadásul színházfogyasztónk mindezt két különböző szereposztásban is végignézheti, ha elsőre valahol elvesztette volna a fonalat, vagy egyszerűen kedve támad a körmönfont adaptációban rejő ezernyi elménc kétértelműséget és intertextuális utalást egy újabb színházjegy árértékéért tovább fejtegetni, annak féllillúziójába ringatva magát, hogy két különböző előadást lát. Hisz bizonyos értelemben kettőt is lát, kettőt az egyben. Az egyik legizgalmasabb szemfényfeszítése talán épp ez Şerban *Oidipuszának*:

Tótszegi Zsuzsa, Gedő Zsolt, Buzási András, Bodolai Balázs. Fotó: Biró István



ahogy felkínálja, hogy a két szereplőgárda játékát ne csak önmagukban, hanem egymás tükrében is szemléljük. Ezzel tovább sokszorozza a keresztbe-kasul utalások és megfeleltetések lehetőségét, illetve a nyomozó-értelmezői feladatokat. Immár nem csupán a mítoszi, szophoklészi és ickői Oidipuszok, Lokaszték/Jokaszték, Kreónok között ingázik az intellektuális svédturnában kedvét lelő nézői figyelem, hanem a testi és színészi alkatukat, orgánumukat, tempójukat tekintve gondosan összeválogatott két főszereplőgárda (és a hozzájuk passzintva cserélgetett, keresztbeöltöztetett mellékalakok) szerepfarmálásának különbségeit is alkalmá nyílik vizsgálni, az alakítások referencialitásától elvonatkoztatva. Vagy legalább egy-egy pillanatra zárójelbe téve azt, hogy utána akár újreferencializálja, és a maguk kettősségében, hasadtságában lássa az azonos keretek közt két-két különböző színészi performanszként testet öltő skizoid figurákat: egy apát, aki fiú is, egy anyát, aki bántalmazott kislány, egy kampányfőnök-nagybácsit, aki potenciális csábító (a ragadozó Láiosz méltóbb utóda tehát az elnöki székben?). Bodolai Balázs kisfiúsabb, őszintébb, testvér-ikerfiaival egyenlő súlycsoportban kergetőző Oidipusza mellett Szűcs Erviné felnőttesebb, mesterkéltébb apafigura; Györgyjakab Enikő határozottságában is törékeny, kislányos Jokasztéjához képest Kató Emőkéé gesztusaiban is kimértebb, anyás-asszonyosabb. A kampányzenekar frontembereként is (mindkét szereposztásban) megmutatkozó Farkas Loránd laza Kreónjáról pedig – a görcsösebb, frusztráltabb alakot hozó Bács Miklóséval ellentétben – sokkal nehezebben hisszük el, hogy lelkiismeretes szorgalommal szolgálja Oidipusz megváltását, és sokkal könnyebben azt, hogy nem kislányként tekint (sőt, alkalomadtán ráhajtani is képes) a saját, kihívóan okos és merész unokahúgára.

A sort folytathatnánk akár az egyfelől totyogva apáskodó, másfelől titkon szerelmes háttéralak, a testőr Corin (Dimény Áron és Viola Gábor) kétarcúságával, illetve a mindenben (össze)különböző ikerfiúk szerepében (Gedő Zsolt és Kiss Tamás) vagy az Oidipusz lázadó lányaként és gyanúsan odaadó asszisztenseként (Román Eszter és Tótszegi Zsuzsa) egymást váltogató

Györgyjakab Enikő. Fotó: Biró István



színészpárokkal. A „fiatalosra” fazonírozott előadás üde színfoltjait minden technikai erőfeszítés és akusztikus extra ellenére a színészek jelentik, akiknek gyakran sikerül ellensúlyozniuk a háttér-vásznat minduntalan igénybe vevő videóvetítések üres illusztrativitását is. Fegyelmezetten hajtják végre a hézagmentesre cizellált rendezői koreográfiát, egy-egy markáns pillanat hangsúlyai mégis finoman eltolódnak szereposztástól függően. Például már csak a színésznek alkati különbsége miatt is más-más súllyal zuhan a földre a traumatikus emlékek felidézésének helyéül szolgáló (pszichológusi?) kanapé, attól függően, melyik Jokaszté borítja fel, hogy vallomásával aztán minden mást is feje tetejére állítson, ami addig adottnak és tán túl tökéletesnek tűnt.

Az egyéni színek ellenére az egységes tempót muszáj tartani, hisz a szophoklészi előképet követő analitikus dráma cselekménye valós időben játszódik: az elnökválasztás eredményének kihirdetésére való várakozás mindössze két és fél órája alatt (a végén egy kis kvázifilmes időcsavarral). Az egységes idő arisztotelészi elvét is maivá turbósítja a színpad fölött folyamatosan látható visszaszámlálás-jelző (a darabbéli szerzői utasításokhoz híven). A vörösen világító percekkel fogy el, semmisül meg mindaz, amire a szónak nem főnévi értelmében „király” Oidipusz egész idealista kampányát építette, és áll össze a néző fejében az Icke által precízen felépített, transzcendenciamentesen ketyegő óramű.

A mába átemelt tragikrimi nem kínál kétes értékű katariszt alámerülés útján a háziolvasmány-hősök lábvizébe. Nincs ananké (ismerősebb kifejezéssel: fátum), jól bevált krimireceptek vannak, illetve a thrillerek és akciófilmek untig ismételt közhelye, ahogy a felhőtlen boldogságukat naivul kimutatni merészülő figurák kihívják maguk ellen a forgatókönyvíró vezérelte sorsot. Szegény Oidipusz és Jokaszté, mennyivel jobban tették volna, ha nem ilyen fáradtságos-fárasztóan szerelmesek és hűségesegek egymáshoz két évtizedes házasságuk során, gondolhatná a hollywoodi recepteken edződött-savanyodott néző. Kiábrándító a következtetés, de némi házastársi konfliktus ironikus módon megkímélhette volna tán őket és egész családjukat az őszinte kitarulkozás által elindított igazságlavinától, a kölcsönös elhallgatásban éldegelés a pusztulástól. Hogy mindez hogy hat a reménytelenül mérgezett társadalomra, arra a biztonságos távolságban halódóra, nem tudjuk meg. Ennek a színrevitelnek, úgy látszik, nem is dolga ezzel foglalkozni. Minden technikai truváj ellenére vérbeli polgári illúziószínházat láthattunk. Fő, hogy sokoldalúan szórakoztunk holmi túl sokat gondolkodó és lelkiző, jóemberkedő úri népek szájalmas illúzióinak bukásán.

Oidipusz. Kolozsvári Állami Magyar Színház. A bemutató dátuma: 2022. március 11–12. Író: Robert Icke (Szophoklész nyomán); Fordítás: Upor László; Rendezés és fényterv: Andrei Șerban; Dramaturg, a rendező munkatársa: Dana Dima; Díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu; A díszlet- és jelmeztervező asszisztense: Bocskai Gyopár; Videó: Radu Daniel; Rendezőasszisztens: Kovács Kinga; Előadásvezető: Zongor Réka; Szereplők: Szűcs Ervin / Bodolai Balázs, Kató Emőke / Györgyjakab Enikő, Bács Miklós / Farkas Loránd, Tordai Tekla / Kicsid Gizella, Viola Gábor / Váta Lóránd, Tótszegi Zsuzsa, Román Eszter, Gedő Zsolt, Kiss Tamás, Dimény Áron, Fogarasi Alpár / Buzási András, Ferencz Ádám / Alex Hegheduș, Kovács László, Fehér Krisztina-Hanna, Kristály Petra-Panna; zenekar: Bajusz Gábor, Balla Szabolcs, Dubovan Viktor, Farkas Loránd, Kovács László, Viola Gábor.

Rancz Mónika

ÁRNYAK EGY HOMORÚ TÜKÖRBEN

Tartuffe, avagy az imposztor. Csíki Játékszín

„A színpadi törvénykezés ott kezdődik, ahol a világi törvények területe véget ér.”¹

Ezen az ítélszéken a feddhetetlen bíró, maga az igazság ül Rhadamanthüszként, írja Friedrich Schiller 1784-ben. Tanulmányában a színházi tapasztalat hatókörét méri fel, melyet a gondolatmenet haladtával egyre szélesebbre húz, míg nem egy olyan kiterjedt univerzáléhoz érkezik, mint az egyetemes emberi horizont feltárulásának lehetősége. Az egyre fokozódó (és lelkesülő) érvelés szerint a komoly művelődés és a habkönnyed szórakozás két végpontja között állva a színház az erkölcs kedves szavú oktatója, mely a szembenézés kínossága nélkül is elvezethet a helyeshez és az igazhoz. *A színpad mint morális intézmény* (hangzik a cím) olyan gondolatot takar, mely bár számos ellenvetésbe ütközik (álljon itt példaként Jean-Jacques Rousseau neve, aki D’Alemberthez írt levelében hosszasan értekezik ennek ellenkezőjéről), mégis legalább ugyanannyi támogató alkotásra talál, mely az elv szoros hitében jön létre.

A maszkos játék, az álarcok és tettetések tere a színpad, melyben látszólagos ellentmondásként mégis lelepleződik valami. Schiller az igazság megmutatkozását tekinti a játék elvének, s melléfüzi az igazságosságot, mely révén a színpad ítél önmaga – kitaláció vagy valóság után ihletett – anyaga felett. A színház úgy beszél a világról a maga nyelvén, hogy a vétség és az erény olyan dimenzióit, mélységét képes feltárni, melyek az ítélet más társadalmi tereiben – mint a morál vagy a törvénykezés – láthatatlanok maradnak. Ez a sajátos nyelv számunkra azt mutatja, hogy a színház alakokat mozgat, s mi csak tehetetlenül nézzük, hogy „mint árnyak egy homorú tükörben, vonulnak el századuk borzalmai szemünk előtt, s gyönyörteljes iszonyattal átkozzuk el emlékezetüket.”² A mutatott árnyak hatást gyakorolnak: a néző egyszerre ítél és átél, lelepleződik számára valami és azt magáévá is teszi. A valódi történet ebben áll: ami a valóságban nem átlátható vagy nem megérthető, az, ami az árnyakban alakot kap, előlép és feltárul a néző számára. Nem a színpadi játék válik valóságosabbá vagy kevésbé mesterkéltté, hanem a néző arcát takaró, vakságát okozó álarc hullik le. Ugyanakkor Schiller nem azt állítja, hogy az ott szerzett megér-

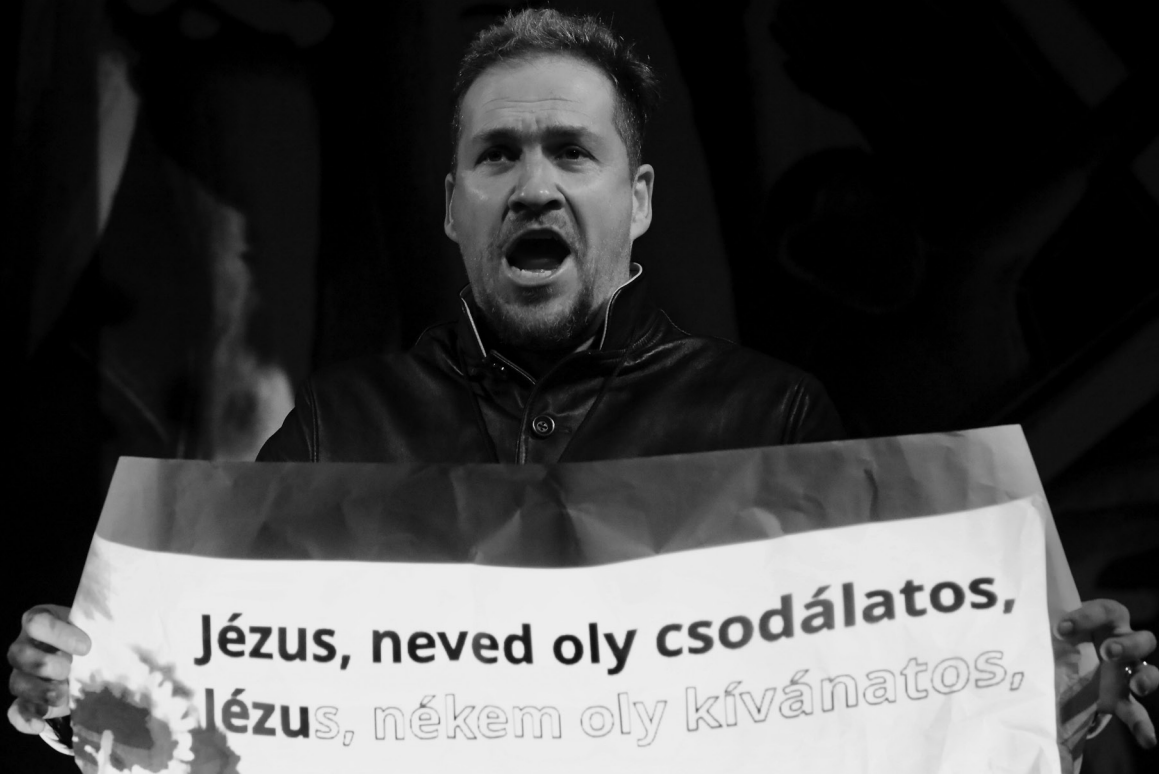
¹ Schiller *válogatott esztétikai írásai*. (Ford. Székely Adorné, Szemere Samu, Vajda György Mihály.) Magyar Helikon, Budapest, 1960. 45.

² Uo. 45.

téstől a színházi világból kilépő egyszersmind át is alakulna, erkölcsei csettintésre megjavulnának vagy akár a legcsekélyebb mértékben is jobbá válna a világ a morálisnak minősített intézménytől. Szerinte a haszon másban keresendő. A függöny mögött feltáruó új ismertté válik, az újra és újra látott színpadi csalás, áruulás, merészség, ártatlanság és egyéb vétkek, erények felismerhetővé válnak a nézőtérről kilépve is, úgymond edzettek leszünk a világ dolgaiban, azokban, amelyeket a művészet megvilágít és érthetővé tesz számunkra. Ha magunk jobbak ugyan nem leszünk a látottól, magában a nézésben mégiscsak fejlődünk, az észlelés és az azzal való együttélés, állítja Schiller, válik könnyebbé. Ha már tapasztaltuk a színházban az átélés folytán annak sokféleségét, ami sorsszerűen vagy tervszerűen bekövetkezhet, akkor, teszi hozzá, talán azzal szemben is megértőbben viseltetünk, ami mással megyesik, s ítéletünk nem fordul át ítélezésbe. Schiller ennél is tovább megy: ha a színház felnyitja a szemünket az addig át nem látottra, ha ezzel előmozdítja, hogy felismerjük magunkban és másokban az egyes erényeket, ha mindebben közös megértésre tudunk jutni, amelyet az összetartozás szoros érzése követ, akkor itt lehetőségünk van meglesni, mi az, ami általánosan emberi.

A totalitás felől való értelmezés a színház számára egyfajta nyitottságot biztosít. Itt arra gondolhatunk, hogy a bemutatott felszabadul az alól a kényszerítő elv alól, mely szerint valamit „épp úgy” kell érteni, ahogy azt az elsődleges értelme súgja. A színház álarcba öltözteti a valóságot, eljátssza, hogy ez most így van, vagy lehetne, esetleg sosem lesz, de talán mégis. Teszi ezt azért, mert magára – továbbra is Schiller gondolatmenetén haladva – mint kísérleti terepre tekint, az univerzális emberi laborjaként. Indokolt, sőt szükségszerű tehát, hogy a bűnös, a giccses, a borzalmas és hasonlók is részét képezzék a repertoárjának. Történt ez így a Csiki Játékszín *Tartuffe*-előadásának esetében is, mikor a reklámanyagának grafikája értelemszerűen felháborodást keltett a környezetében. Ennek következtében a keresztre feszített Vénuszt leváltotta egy ta-

Kozma Attila. Fotó: Adriana Grand





Tóth Jess, Veress Albert. Fotó: Adriana Grand

lán még hatásosabb megoldás: mivel új dizájnt talán a szűkös idő sem engedett meg, így minden szórólap, plakát és Facebook-bejegyzés élénksárga háttérrel kapott, amelyen mintha csak úgy a levegőbe maradtak volna a címet, színészeket, rendezőt és a többi információt hirdető sorok. A színház tudatában van a jelentés-értelmezések szabadságának, s így az új látvány úgy tudja ugyanazt jelenteni, mint a régi, hogy egyetlen elemében sem utal rá, hiányként tartja magában azt a valamit, amit kifejez. A színház csodája, hogy úgy van ott, hogy nincs.

A világi törvénykezés itt tehát véget ért, s a színház elkezdte tevékenységét, hogy ítéletet hirdessen Tartuffe-re és körére vonatkozóan a színpadon. A Victor Ioan Frunzä rendezte előadás, mely a *Tartuffe, avagy az imposztor* címet viseli, Molière *Tartuffe*-darabjából dolgozik. Teszi ezt úgy, hogy közben nem utal az őt övező valóságra. Az előadás nem kérdez rá arra, hogy miképp kapunk álhírt aprópénzért, valódi híreket azonban nehezen megkeresett bankókért, ahogy arról sem beszél, hogy milyen természetű az az álvilág, mely a virtualitásból nő ki. Nem ezekből a kérdésekből szövi anyagát az előadás, helyette élénk állítja Tartuffe-öt, az álszentet és a körét, hogy kísérleti laborjában az imposztor beágyazottságában, a fogalmat az általános felől közelítse meg. Tartuffe nem korunk gyermeke és nem is egy valamikor élt figura, ő az álszent, s a színház mint morális intézmény, ebben a távolságban mutatja fel őt számunkra.

Milyen tehát az álszent? A kérdésre nyilván nem definíciószerű a válasz, az előadás ellentétek mentén terel minket, hogy lássuk a *megtartóztatott* társaságot, és azt, hogy miképp ül be a bolha közéjük, hogy aztán elefánt legyen belőle.

Az álszentség egyszerre túlzó és természetes

Az előadás már a kezdőképben behívja Tartuffe-öt (Veress Albert), bár megszólalni és a történészekbe konkrétan is belépni csak később fog, mégis már az elején figyelmet kap, legalábbis

figyelemfelkeltést. Egy betétjelenetben, amely az előadás során még ismétlődik, az ájtatos arcot vágó Tartuffe és a vezénylő mozdulatokkal intó Lőrinc (Borsos Tamás) gyűrűjében Orgont (Kozma Attila) láthatjuk. Utóbbi imaszékén egyszerre ül és térdpel, kezében gyűrött fehér lap, amin kivétítve követhetjük annak a dalnak a szövegét, amit ő torkaszakadtából, lelke-igazából, de közben rettentően giccsesen énekel. A jelenet az előadás kezdőhangja, többszöri ismétlésében pedig szervezőegységgé is válik, mely kisebb eltéréseivel együtt is hasonlóan szól. Ez a tömjénfüstös giccsjelleg ismétlődik egyes kellékekben is, például a hamisarany keresztben, ami a mellénytől a földig végigvándorol a színpadon vagy a sötétben is világító műanyag Mária-szoborban, illetve a hozzá illő műanyagkeresztben. Emellett a túlzást a játék is segíti, hiszen önmagában egy sárgarépa vagy egy darab kifli se nem vicces, se nem tekinthető fallikus szimbólumnak, csak akkor kapnak egy kis alpári humor-zamatot, ha a szereplők ezeket épp játékba hozzák. A széles mimikával megfogott Tartuffe, aki a színpadi eszközökkel való kapcsolatában is elrajzolt (öltözétéről a biztonság kedvéért két kereszt is lóg, viszont ezek sem tudják megállítani, hogy viselőjéről folyton le ne vándoroljon az öv), mégis olyan természetes módon járkal az idegen családban, akik közé parazita-mód költözött, mintha kifosztásukkal szent kötelességét teljesítené. A környezet hasonló ösztönösséggel reagál: a ház ura, Orgon és a teljes családot rikácsolva szidó Pernelle asszony (Fülöp Zoltán) úgy nyeli le Tartuffe hazugságát szőröstül-bőröstül, mintha az ostya volna – a család többi tagja látja, hogy az valójában béka, beleértve a zűrzavar közepébe keveredő, de csak önmagukkal foglalkozó szerelmespárt is. Bár rendre megpróbálják, egymást meggyőzni az érveikkel képtelenek, mert vélekedésük nem az észre, hanem az ösztönre alapszik.

Balázs-Bécsi Eszter, Jakab Tamás. Fotó: Adriana Grand



Az álszentség áttetsző, mégsem átlátható

A rendezővel jellemzően együtt alkotó díszlettervező, Adriana Grand fokozatosan kitáruló, rétegesen felépülő színpadképet alakított ki. A már említett kezdő- és visszatérő jelenet a színpad elején egy festett függöny előtt játszódik, ezt elhúzva feltárul a teljes tér, melyet egy újabb festett, függönyszerű anyag határol. Azonban ennél is van beljebb: a színpad harmadik mélyülését a néző elől eltakart térrész jelenti, ahonnan ki- és bejárni egy ajtón keresztül lehetséges. Mégsem láthatatlan ez a harmadik rész, az eltakarásra és elválasztásra hivatott könnyed anyagon kirajzolódnak az alakok formái, vagyis a rendezés árnyszínházat játszat a háttérben. Az árnyak, Schillerrel szólva, elvonulnak szemünk előtt, s a takarásból kilépve emlékezetünkben felidézik, átláthatóvá teszik a történéseket, miközben mi egyre mélyebbre és mélyebbre tekinthetünk azokba. Itt azonban semmiféle emelkedettségről nincs szó, a rendezés a játékban inkább a bohóctréfára épít. Ez jól működik a gúnyos, eszes és mozgékony Mariane (Szabó Enikő) megformálásában, aki a legnagyobb veszélyt jelenti a gátlástalanságában átlászó Tartuffe-re, ugyanakkor ellentétként lép fel a hiszékeny és kissé lomha Orgonhoz képest, aki a nő mellett egy szomorú bohócnak tűnik. A komikum azt is megengedi, hogy Orgon dühében egy tortát vágjon Mariane arcába. Ez a fajta bohóctréfa egyszerűsége kiegészül a megkettőzöttségekkel, a megtévesztés játékaival, mely tetetesként jelenik meg (Lőrinc sántítást színlel), a női szerep férfi által való játszásával (Fülöp Zoltán mint Pernelle asszony) vagy épp fordítva (Bartalis Gabriella mint Cléante), esetleg olyan néma szereplőkkel, akik mintegy árnyékként követik, kiegészítik valaki másnak a karakterét (Flipote és Lőrinc képviselik ezt a fajta duplikáltságot).

A látás motívuma ellentétes előjellel egy másik aspektusban is megjelenik. Orgon vak az ellene irányuló csalással szemben, s mivel épp azt mutatják neki, amit látni szeretne, ezért képtelen belátni, hogy az valójában csak ámtítás. Vak a valóságával szemben, s mikor mégis szembesül azzal, már-már megvakítaná magát, de neki nem jár egy *Oidipusz* típusú tragédia, s kismimmizését végig kell néznie, annak tudatában, hogy a pusztító ő maga volt.

Frunzä Tartuffe-je ugyanis mindent visz a végén, nincs felmentés vagy segítség, a családot kilakoltatják. Orgont megtévesztette az álszentség, és hiszékenysége épp akkora vétség, mint a kifosztója kegyetlensége. Végül hiába ismeri fel az igazságot, az már nem jelent megváltást. A nézők könnyedén végignevetgélnek ezt a bohóctréfának álcázott szomorújátékot, annak tudatában, hogy csak egy tanmese a gonoszról, és talán abban is reménykednek, hogy a végén mindenki azt kapja, ami kijár neki. Végignézik azt is, ahogy előttük pakolják el a színpadról a bútorokat, egyesével becsomagolva, leragasztva. A csendben a ragasztószalag kihúzásának, rögzítésének és elszakadásának újra és újra ismétlődő zaja olyan, mint egy szomorú végefőcím-dal. A *Tartuffe* nem ámtít azzal, hogy itt bármit is meg lehet ismerni az álszentekről, vagy ha mégis sikerülne, akkor attól a világban valós változás menne végbe. Ehelyett ez a morális intézmény árnyakat vonultat fel homorú tükrében, hogy iszonyattal vagy anélkül szokjuk a látásuk.

Tartuffe, avagy az imposztor. Csíki Játékszín. A bemutató dátuma: 2022. március 18. Rendező: Victor Ioan Frunzä; Díszlet- és jelmeztervező: Adriana Grand; Dramaturg: Lőkös Ildikó; Fordító: Vas István; Ügyelő: Kraft Noémi; Súlyó: Balázs Hunor; Első rendezőasszisztens: Veress Albert; Második rendezőasszisztens: Bartalis Gabriella; Szereplők: Kozma Attila, Veress Albert, Tóth Jess, Szabó Enikő, Bartalis Gabriella, Fülöp Zoltán, Balázs-Bécsi Eszter, Nagy Gellért, Jakab Tamás, Borsos Tamás, Balázs Hunor, Lőrincz András Ernő, Kraft Noémi.

Ozsváth Zsuzsa

A PÉNZ MIATT | AZ ÖREG HÖLGY LÁTOGATÁSA NAGYVÁRADON

Az öreg hölgy látogatása. Szigligeti Színház, Nagyvárad

Nagy zöld placc, fűlsiketítő vonatsipákolás, pianóban befordul a tér (forgószínpad), a térer párlépcsős emelvény, rajta Claire Zachanassian, az öreg hölgy, szül. Klára Wascher. Ez itt Güllen? – ez az első mondat, amely elhagyja száját. A nagyváradai Szigligeti Színház Szigligeti Társulatának előadásán járok: Friedrich Dürrenmatt Az öreg hölgy látogatása című darabját Novák Eszter rendezésében láthatja a közönség. Az előadás címszereplője a pályakezdésének negyvenedik jubileumát ünneplő Fábíán Enikő, akinek mintegy jutalomjátékkul ajánlja a produkciót a színház.

Hát, ez itt Güllen. Egy időtállóan poros kisváros a maga zárt rendszerével. A történet szerint „Klári” fiatal korában szerelemben esik egy bizonyos Alfred III nevű férfivel, akitől teherbe is esik, majd a férfi – nem vállalván apaságát – a bíróságon hamis tanúk segítségével besározza a lány becsületét, aki azután elhagyja kényszerül a várost. Ami várja őt, az magány, gyermekének egy-éves korában érkező halála, és nyomor. De Klára felülkerekedik az életen és a normákon, férfiakat fogyaszt el, választ egy dúsgazdag férjet, akitől megörökli hatalmas vagyonát, ezáltal hölgygyé avanzsál, további férjeket szed össze, és mindvégig forralja magában tervét: visszatér Güllen porfészkébe és bosszút áll az őt ért sérelemért.

Szóval visszatér (rögtön le is fizeti a kalauzt) a kíséretével (aktuális férj; inas, aki egykor az őt elítélő bíró volt; Toby és Roby, a gitáros maffiózó szolgálói; illetve Koby és Loby, a két – immár – vak férfi, akiket anno, hamis tanúzásuk miatt, Klára megvakíttatott és kiheréltetett). Ruházatuk drága, fekete-fehér jelmezük tiszteletet parancsoló; a vakoké ezüstmetál. Megérkeznek a városlakók is: a polgármester, az orvos, a tanár, a rendőr, a végrehajtó, a plébános, a polgárok. És hát Alfréd.

A két csoport közt ott ül, lébecol Klára fiatal verziója (Trabalka Cecília) elveszetten és magányosan. A két idősik egymásba olvasztása jelzi, hogy itt tragédia volt, van, lesz. Nevetséges a város lakóinak fenéknyalása, igazán igyekeznek remek színben feltüntetni magukat. A városlakók színészi csoportjátékban, halrajként működő dinamikával reagálnak a situációkra, de az egyes szereplőknek mind van valamilyen furcsasága; jól áll a színészeknek a stílizálás, a karikatúra-szerűen felskiccelt jellemábrázolás. Mindig van kit nézni, van kin mosolyogni – a szó kedvező értelmében. Amikor a hatalom láttán értelmetlen megfelelési kényszerben és bizonyításvágyban evickélő polgárok előadnák magukat az öreg hölgynek és bandájának, nagy robajjal hajt el egy-egy vonat (a hangosítópultból legalábbis észlelni az érkezését), és csak mozgó szájakat, testeket



ifj. Kovács Levente, Tóth Tünde, Tótság Ádám, Gajai Ágnes, Hunyadi István, Szotyori József, Molnár Júlia, Fodor Réka, Szabó Eduárd, Kardos M. Róbert. Fotó: Vigh László Miklós

látok. Ezeket a részeket szeretem, valamiért megejtőek számomra, hisz a belebegtetett bosszú is kisztílvé, jelentéktelenné zsugorodik általa.

Szeretem azt is, amikor a múlt és a jelen ismét keveredik: körkörösén, rollerezve cikázik a színen az ifjú Klára és az ifjú Alfréd (Sebestyén Hunor) még gondtalanul és szerelmesen, de nem tarthat soká a felhőtlenység, mert már vonul is be az öreg hölgy és kompániája, illetve Alfréd (ifj. Kovács Levente), míg a maffiózó-duó (Kiss Csaba és Csatlós Lóránt) a *Summertime* című dalt éneklés és pengeti; a két öreg pedig felidéz a régmúlt szerelmüket.

De végig szorongat a sejtetés, hogy e látogatásnak nem lesz jó vége. Amikor egy nagy zöld pult mögött, a széksor közepén helyet foglalva Klára bejelenti a városnak, hogy sose látott összeggel járul hozzá életük feljavításához, az emberek üdvrivalgásban törnek ki. Kár, hogy csak a felállított pultszerű díszlet mögött (mintegy kirakatban) ujjonganak, ugyanis eléggé elzárva érzem magamtól a jelenetet. Persze az is lehet, hogy szándékos ez a fajta érzeteltetés. Az üdvrivalgás után csendes zavar követi a feltétel bejelentését, miszerint egymilliárd jár annak, aki megöli Alfréd Illt. Nagy ára van az igazságnak, az önkénynek szintén. Innentől elkezdődik a város polgárainak pszichológiai sorvadása.

A pénz szaga egyre hívogatóbb lesz, majd megkezdődik a hajtvadászat. Először csak Claire elszökött fekete párduca ügyében (amely egyébként Alfréd ifjúkori beceneve volt), majd annak leterítése után Ill megérti, hogy ő lesz a következő áldozat. A díszlet türkizes zöldje komorabb zöld lesz, és az előadás hangulatáról eszembe jut a *The Lobster* című film lappangóan szorongató millióje; a jelmezek, vagyis a polgárok ruházata is egyre drágább és kifinomultabb lesz; a szerencsétlen alakok lassan önértetes és számító alakokká válnak, de a kissé abszurd humor sem vész ki a csoportdinamikából, így a jelenetek hangulata sem megy át thrillerszerűbe: komolyság és humor közt lavíroznak. Elvégre tragikomédiáról beszélünk.

Áldozat Güllen városának népe, mert ha eleinte ágálnak is a bosszúfeltétel abszolválása ellen, szép lassan bedarálja őket a hatalom keltette manipuláció, a szükség és a pénz miatt a tisztesség maradék látszata is lemegy kutyába. Áldozatnak nevezem a népet, mert két bűn közül csak bűnt lehet választani; mindenki korrumpálódik; az előadás végére pedig maga a régmúlt bűnben fetregő Alfréd is megtisztulásnak érzi az őt illető halált.

Az egyre neveltségesebbé váló környezetbe megérkeznek a sajtó képviselői; híre megy a Güllenben történő pénzesőnek, a bulvár felkapja a szerelmi szálát, van riporternő, vannak cameramanek. Alfréd egyre inkább lecsatolódik társairól, családjáról, a gyorsan nyert gazdagság és jólét teljesen elhülyíti a lakókat. Alfréd már csak lejáratos idejű szellem lesz a csilivili pasztelldíszletek, a jólfésült hajak és jólfésült kosztümök közt. Mintaváros lesz Güllen fényes épületekkel, Claire egy nyolcadik, sőt, egy kilencedik férjet is összehoz magának – mintegy reprezentáció céljából.

Az előadás „klimaxpontja” egy közszemlére tett gyűlés, avagy sorsfordító közösségi esemény, amelyen az egész város, illetve hát a nézőtér is részt vesz, mert az előadás világa kibővül, immár interakcióba kerül a belső és a külső világ. A közvetítők szerepét a riporterek (Kovács Enikő, Tasnádi-Sáhy Noémi) és a szinkrontolmács (Balogh Attila) veszik fel – természetesen a valós idejű angolra (félre)fordítás szépen adagolja a humort az amúgy majdnem drámai jelentőségű beszédek között, körött, amelyek a társadalmi igazságosságról szólnak, és amelyek a köztünk lakozó bűn kiirtása mellett teszik le voksukat.

Alfréd a nyilvános morális kivégzés ítéletében egy véletlen, azaz áramszünet következtében nyer fizikai egérutat, a pár másodperces sötétben eltűnik, hogy aztán a városlakók hatásosan induljanak utána, egy kör közepébe zárva a férfit, saját tömegüktől mozdulva, kollektíve végezzenek vele. A bűn közös. Az öreg hölgy most már indulhat Capri szigetére a halott fekete párducral. A megtorlás nem örömteli, csak szükségszerű. A tér közepén ott a koporsó, rajta ül Claire,

*Szotyori József, Scurtu Dávid, Tótós Ádám, Tóth Tünde,
Gajai Ágnes, Tasnádi-Sáhy Noémi. Fotó: Vigh László Miklós*





Fábíán Enikő. Fotó: Vigh László Miklós

végig egységesen kiegyenlítettnek az előadás működési ívét. De hát az igazság sem szabályos dolog, olykor meglepően igazságtalan.

Az öreg hölgy látogatása. Nagyváradi Szigligeti Színház, Szigligeti Társulat. A bemutató dátuma: 2021. november 17. Rendező: Novák Eszter; Díszlettervező: Zeke Edit; Jelmeztervező: Kiss Zsuzsanna; Zeneszerző: Selmeczi György; Dramaturg: Kárpáti Péter. Szereplők: Fábíán Enikő, Dobos Imre, Hajdu Géza, Szabó Eduárd, Scurtu Dávid, Csatlós Lóránt, Kiss Csaba, Balogh Attila, Kocsis Gyula, ifj. Kovács Levente, Kardos M. Róbert, Dimény Levente, Hunyadi István, Molnár Júlia, Szotyori József, Tóth Tünde, Tőtös Ádám, Gajai Ágnes, Fodor Réka, Kovács Enikő, Tasnádi-Sáhy Noémi.

bevonul a társulat, kört formál, majd elindul a színpad is körbe, és közös kánon zárja az előadást. *Sok van, mi csodálatos, / De az embernél nincs semmi csodálatosabb* – éneklük, és tényleg milyen csodálatos az emberi kegyetlenség.

Az általam megtekintett előadás különös együttállás volt: betegség miatt Dobos Imre szerepét (aki eredetileg az inast játszotta) Kocsis Gyula vette át (aki eredetileg az egyik vakot alakította), így az ő helyére az éppen Nagyváradon rendező Botos Bálint rendező ugrott be – szerintem teljesen jó párost alkotnak Balogh Attilával. Összességében Fábíán Enikőnek valóban jutalomjáték ez az előadás, és a társulat minden tagja igyekszik hozzátenni a millióhoz valami sajátosat, valami egyénit, viszont a csoportdinamika az, amit főként dicséretesnek érzek: jól működnek a kettősök, és a nagyobb „halrajok” is, mondhatnám, hogy egységben az igazi erő, ezért is írtam korábban, hogy olykor jólesik csak úgy „legeltetni” a szemem az egyes színészi munkák sajátos, apró gegjein a nagycsoportos jelenlétekben. Ezek az összeadó finomságok sokat segítenek azon részeken is, amelyeken amúgy a figyelmem lankad, mert nem érzem

Bartha Réka

SZÁSZ EXODUS-ÉRTELMEZÉSEK A HAZAI MAGYAR ÉS ROMÁN SZÍNHÁZBAN

Összehasonlító elemzés a marosvásárhelyi Yorick Stúdió és a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színház *Eltűntek / Dispariții* című előadásairól

Ha két alkotócsoport eltökélt szándéka lett volna, hogy egymástól szinte mindenben gyökeresen eltérő színpadi értelmezését „szüli meg” ugyanannak a drámai szövegnek, még akkor sem sikeredett volna ilyen tökéletesre a kísérlet, mint ahogy azt a marosvásárhelyi Yorick Stúdió, illetve a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színház mintázza Elise Wilk *Eltűntek / Dispariții* című drámájának előadásával. Azonban elsőként arról kell itt említést tennem, hogy mindazt, amit a hazai oktatás és a társadalom nagyobb szeletére kiterjeszthető történelmi traumafeldolgozás elmulaszt, azt itt egy dráma vállalja magára, ráadásul úgy, hogy nem is az ímént említett szándék az elsődleges cél, hanem az, hogy művészeti szempontból hiteles ábrázolását nyújtsa hazai egyéni sorstragédiáknak, amelyekből a végére kirajzolódik a közösségi is. Ilyen szempontból is megállapítható, hogy Elise Wilk rendkívül sokféleképpen értelmezhető színpadi nyersanyagot szolgáltat – román eredetiben és magyar fordításban –, amelyből hiányzik a kifejezett „közösségsiratás”, emiatt pedig a nagyon különböző nyelvű, kultúrájú és színházi hagyománnyal rendelkező társulatok is sajátjuknak érezhetik ezt a szöveget, amelyben egyidejűleg van jelen a líraiság és a komikum.

Az „itthon” és „otthon” tragédiái (a dráma jellegzetességei)

Az *Eltűntek* című dráma eredeti szövegét románul, *Dispariții* címmel írta a brassói, szász származású drámaíró, Elise Wilk, aki közössége, hazai történelemkönyvekből nem igazán ismeretes történetét dolgozta fel, annak is három, különböző történelmi időszakát: 1989–1990 telének, 1944–1945 telének, illetve 2006–2007 telének eseményeire reflektálva. Ez egyben az a sorrend is, amelyben a dráma idősíkjai váltakoznak, három fontos időszak, hiszen az erdélyi németység történetében ekkor lényegi változások következtek be. Az első dátum a hazai forradalmat jelöli, ami itt azt jelentette már, hogy lehetőségük volt a szászoknak szabadon kitelepedni Németországba (már nem akadályozta őket a kommunista rezsim az útlevelemgszerzésben, mint ahogyan azt a megelőző időszakban tette), ekkor már nem eladták őket az anyaországnak, hanem önként választhatták – és választották is sokan – az emigrációt.

A következő megjelenített időszak a második világháború hazai németiséget érintő atrocitásait vázolja, a szibériai munkatáborba való deportálást, amely a közösség sorait jelentősen megtizedelte: sokan odavesztek, aki pedig túlélte, visszatértek nem ide, hanem egyenest Németországig vonatozott, és soha többé nem tért haza szülőföldjére.

A dráma által tematizált harmadik időpont pedig Románia európai uniós csatlakozását jelenti, amikor némiképp okafogyottá vált már a kitelepedés, hiszen ugyanannak az európai közösségnek a részeként a két társadalom közti addigi különbségek is csökkenni kezdtek, de ez egyben az a választóvonal is, amikor az elszármazottak már csupán nosztalgiazni járhattak haza, beépülni a hajdani szülőföld német közösségébe nem tudtak volna, így hát az erdélyi német közösség eltűnése (a beolvadás mellett) egyértelmű irányt vett...

Annak, aki nem ismeri a drámát vagy a szöveg bármelyik színrevitelét, meglepetés lehet, hogy a *Disparitii* – a felsorolt történeti támpontok ellenére – mégsem történelmi, hanem egy tizenkét-szereplős családtörténeti dráma, amelyet a szerző utasításai szerint hat színész játszik a színpadon.

A szöveg fontos sajátossága, hogy a szász közösség történetének meghatározó jelenségeit egy család történetében láthatjuk, így ez a mikroközösség tulajdonképpen a hazai németiség kicsiben: az útlevelekre váltott lakás és a titkosszolgálati zaklatás; a kommunista Romániából Szerbián keresztül való szökés Németországba; a deportálástól való menekvés román házastárral való frigy révén a második világháború idején; a be nem jelentett és búcsúzkodás nélküli emigráció a kommunizmus idején, amely az itt maradtoknak sokkoló tapasztalatot jelentett (ez az az „eltűnés”, amely a dráma címét is adja); az idegenség érzete és a teljes gyökértelessé válás; a megfeneklett életek Németországban; aztán meg a teljes kommunikációs csőd az elszármazottak és az itthon maradtok között; végül pedig az „eltűnésnek” egy másik formája, a drasztikus hazai demográfiai csökkenés, a szászok exodusának hatása...

Kathi, Martha, Emma, Max, Edgar, Gerd, Luise, Lilli, Ida, Paul, Rainer, Holger négygenerációs történetében viszont sok a lírai és komikus nyelvi fordulat, hiszen a drámaíró az önmagukban is súlyos témákat nem a tragikum és drámaiság igen kézenfekvő szövegeivel láttatja, szájbarágsággal, hanem egy olyan partitúra révén, amely a mai nézői érzékenységet sokkal inkább megérinti, megszólítja. Egyébként Elise Wilk drámáinak népszerűsége is ennek tudható be: a fajsúlyos témák helyenként poétikus-komikus láttatásának. Az *Eltűntek* esetében meg külön érdekesség, hogy a magyar, illetve a román színrevitel nagyobb hangsúlyt fektet egyik, illetve másik jellegre, ezáltal pedig két merőben különböző előadás jön létre: az egyik poétikusabb, egyszersmind melankolikusabb, a másik tragikomikusabb, bohózszerűbb.

Melankolikus közösségi megfoghatóság (a magyar nyelvű színrevitelben)

A dráma ősbemutatója magyar nyelvű fordításban valósult meg 2019 szeptemberében a marosvásárhelyi Yorick Stúdióban, Sebestyén Aba rendezésében, a színrevitel történetébe pedig beleszólt a világjárvány, hiszen a produkció éppen romániai turnéra indult, amikor a körút felénel berekesztették a színpadi játszást a járványügyi korlátozások miatt. Magam is felvételről láthatam, így a színpadközelség hiányában bizonyára eltompultak olyan jelentések, amelyeknek élőben erőteljesebb hatásuk lehetett. Azonban ebben az összehasonlító elemzésben, a színházban látott román verzióval való párhuzamban, így is kiláglanak a különbségek.

A dráma ismeretében egyértelműen megállapítható, hogy a marosvásárhelyi értelmezés a színpadi történet melankolikusabb megközelítését választotta, és ez két vonatkozásnak is betudható: egyfelől az a szász tapasztalat, amiről Elise Wilk mesél, része volt a romániai magyar és hangsúlyosan a marosvásárhelyi közösség életének (a kényszerű emigráció; a szülőfölddel való

szoros érzelmi viszony; utána meg az elidegenedés; a közösségi megfogyatkozás drámája 1990 márciusát követően), másfelől pedig a dráma magyar fordításának hangsúlyai, finomhangolásai is a melankólia irányába hajlanak. S bár a fordításból nem hiányoznak, azaz ott is szemléletesek a komikus fordulatok, a színrevitelben ezek másodlagos szerepet kapnak és ezt a megközelítést a színészi játék is támogatja. Amit itt fontos kiemelni (a román színpadi értelmezés tükrében is), hogy az előadásnak az is elég egyértelmű irányt szab, meghatározza a történet megközelítését, hogy a „mater familiast”, a röghöz kötött szász vénkisasszonyt, Kathit alakító színész nő hogyan formálja meg a szerepet. A magyar változatban Szilágyi Enikő a történelmi események által keménnyé tett, de alapvetően lágy, elhunyt nővére családjáért aggodalmaskodó, határozott értékrendjéhez és (fogadott) családja egyben tartásához a végletekig ragaszkodó matróna. A román adaptációban ettől merőben eltérő értelmezést látunk, amit a maga kontextusában elemzek majd.

A szövegrecepció másik meghatározó eleme a játéktér kialakítása: itt egy forgószínpad a főszerep, ami amolyan emlékeket őrző és fel-felidéző zenedoboz benyomását kelti, így az idősíkok szubjektív, nem kronologikus váltakozása mellett nem a „hic et nunc”-jelleg, hanem éppen az emlékszerűséget emeli ki. A történetértelmezésnek is határozott irányt ad az a folyamatos érzés, hogy egy már lejátszott képsornak a szemlélői vagyunk. Ez kölcsönöz egyfajta távolságtartást is, amely inkább a közösség, nem pedig az egyes szereplők tragédiájának olvasatát részesíti előnyben. A román változattól a magyar ősbemutató ebben a tekintetben is lényegesen különbözik, hiszen ott – az előadás sok más eleme mellett – a térkialakítás miatt nem tudunk ennyire kívül maradni az egyéni élettörténeteken.

Cári Tibor egyedi zenéje itt a sztori markánsan jelenlévő hangulati aláfestése, amely a drámaiság, helyenként a melankólia és az emlékszerűség támpontja. És bár erősen hat az érzel-

Tóth Zsófia, Szilágyi Enikő, Bajkó Edina, Sebestyén Ábá. Eltűntek. Marosvásárhelyi Yorick Stúdió. Fotó: Cári Tibor



mekre, a produkció többi elemével – a drámaibb színezetű, csupán helyenként játékos színészi alakításokkal és a zenedobozszerű, de körhintára is hajazó forgószínpaddal – a történet egyéni dimenzióitól való balladai távolságtartásra sarkall. Fura lehet, hogy egy alapvetően lírai hangvételű, elméletileg az érzelmi közeledést ösztönző elemről, a zenéről ezt állapítom meg, de fontos itt az, hogy a többi elemmel való összjátékban milyen szerep hárul rá, és itt éppen az emlékező távolságtartást segíti.

Hozzáteszem gyorsan, hogy azért is sikerült a produkció alkotóelemeit külön-külön is megfigyelnem, mert az előadást videofelvételről láttam és ez már eleve olyan filter, ami az elemző szemléletmódot bátorítja. Amúgy – érdekes módon – ebben a formában lengyel játékfilm hangulatát idézte bennem, tökéletesen ott volt minden hozzávaló: a drámai-melankolikus fénytechnika, a tragikusabb színezetekre kihegyezett színészi játék és még a szöveg is tökéletesen szolgáltatta ezt a lengyel filmes olvasatot.

Arcunkra fagyó nevetés sorstragédiákon (a román színpadi adaptációban)

A sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színházban 2022 januárjában megvalósult színrevitel – az ezúttal román nyelvű, eredeti szöveggel – már világlámpa és korlátozások utáni „termék”. Azért sem felejténém el a magyar ősbemutatótól eltelt időszaknak ezt a meghatározó tapasztalatát, mert ezalatt a színházi látásmódunk, érzékelésünk is változott – ha tetszik, ha nem (nyilván, egyéneknél más-más vonatkozású lehet ez a változás). Bár sikamlós terep és túl sok bizonyítékom egyelőre nincsen erre, pusztán a saját érzékenységem, mégis megkockáztatnám: egyfajta nézői türelmetlenséget tapasztalok magamban a színpadon kibontakozó jelentések tekintetében, és ez egész konkrétan azt jelenti, hogy az egyenesen, nyersen és azonnal megmutatkozó tartalmakkal szemben nyitott, elfogadó vagyok (szívesen görgetem tovább a megfejtést az előadás vége után), ahol viszont az összefüggések nehézkesen, sok-sok áttételesség és összefonódás keresztmetszetében bukkannak fel, az előadás nehezen tud megnyerni magának (ha egyáltalán...).

Ezt azért tartom fontosnak, mert Cristian Ban rendezése ezt a nyers, egyszerű, azonnal fagyasztható tapasztalatot nyújtja: kidomborítja a szöveg humorát, komikus fordulatait, a poézist pedig pusztá tényközléssé minimalizálja. Egyik sem fura, mert ez a román színházi hagyomány egyik sajátossága, hogy súlyos, nehéz tartalmakat odavet a nézőnek játszi könnyedséggel, ezek pedig úgy hatnak, mint az időzített bombák, hiszen nevetés közben döbbenünk rá a közltek súlyára: arcunkra fagy a mosoly.

Ebben, az alapvetően komikus megközelítésben a játékoság odáig „fajul”, hogy az idősík és szereposztás intermezzójában elidőznek a szereplők, tréfát űznek abból is, hogy – akár a spanyol szappanoperákban – külön oda kell figyelnünk arra, ki kinek a kije ebben a családtörténetben. Ami a magyar változatban pusztá adatközlés és konvenció, szerzői utasítás, abból itt néhányperces játék lesz, „kiszólás” a színpadi történetből, ny is szerepelnek ezek a részek a dráma eredeti szövegében. És aztán zavartalanul gördül tovább a történet, mert ebben az értelmezésben megfér az ilyen poénkodás (miközben a magyar színrevitelbe bele sem tudom képzelni, annyira idegen lenne tőle).

Nyilván – a járvány utáni, kissé módosult színházszemléletünk mellett – a sepsiszentgyörgyi komikus megközelítéshez az is hozzátartozik, hogy az „emigráció” fogalma és értelmezési tartománya a román társadalom számára más, mint a szász és a magyar közösség esetében. Hiányzik belőle a kényszerűség töltete (a gazdasági indokú emigráció nem kényszerű, hanem racionálisan megtervezett, szabad döntés eredménye, még akkor is, ha az egyén a minimálbértől „menekül” a decens javadalmazás irányába, s mint ilyen: mentes a konkrétan kitapintható tragikumtól). Ez alapvető különbség a magyar színpadi értelmezéssel való összehasonlításban. És

míg a komikus megközelítés egyfajta őszinte felvállalása ennek a hiányzó töltetnek, tapasztalatnak, nem jelenti azt, hogy az előadás nem „üzen haza” a kitelepült románságnak: a kommunista rezsim elől a Dunát átúszva menekülő Reiner már Németországban született fia, Holger kizárólag németül szólal meg az előadás utolsó színeiben.

Cristian Ban rendezésében ez nem a szász valóságnak valamiféle beidézése, mert a szászok alapvetően közös nyelvükön, németül beszélnek egymással, itt pedig ezt a közös nyelvet a román jelenti a színpadi konvenció szerint, hanem éppenséggel azt a jelenséget hozza be igen érdekesen, miszerint a kitelepedett románok gyermekei már csak a befogadó ország nyelvén beszélnek szüleikkel (itt éppen németül, gyakrabban olaszul vagy spanyolul).

A „mater familiast”, a röhöz kötött szász vénkisasszonyt, Kathit formáló Elena Popa bohózatira veszi a figurát, karikózza, ami csupán a pontos színészi játéka miatt nem válik eltűzöttá, így pedig a szereplő szentenciaszerű, éles vélekedése a világról nyersebben hat, mint a magyar színpadi változatban. Hitelesen játssza a szereplő középkorú, a fiatal, illetve a halál felé közeledő, demenciában szenvedő énjét is, valamint azt is szemügyre vehetjük, hogyan válik keménnyé és merevvé a történelmi megpróbáltatások hatására.

A román színpadi változat a családi szétesettséget és leépülést hozza közelebb a nézőhöz, a közösségre ebből következtethetünk – a mikrotársadalom gondjaiból a makrotársadaloméra. Ezt a megközelítést a játéktér kialakítása is támogatja, hiszen olyan széles nyitású, amfiteátrumszerű térről beszélünk itt, amelynek bármelyik pontjától alig egy-két méterre helyezkednek el a nézők, így pedig gyakorlatilag „benne ülünk” a történetben, az ódon szász ház magas falai között, ahol ezek az életek zátonyra futnak.

Jelmezek jelentései: a fehér és a krémszín játéka

Szándékosan elemzem együtt a két előadás jelmezeit, hiszen mindkét színpadi adaptáció a monokromatikus jelmezeket választja, elképesztően különböző jelentéseket teremtve. A magyar színrevitelben valamennyi szereplő tetőtől talpig hófehér jelmezt öltött és ez mintegy a nemlében lebegést és emlékképszerűséget hangsúlyozza, kiemeli a szereplőket a földi létezésből, az előadásnak pedig a lejátszott történet jellegét kölcsönzi.

Mădălina Mușat, Iulian Trăistaru, Elena Popa, Sebastian Marina, Costi Apostol, Anca Pitaru. Dispariții. Sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színház. Fotó: Volker Vornehm



Mindeközben a román változat szereplői ettől mindössze egy árnyalattal eltérő, világos krémszínű jelmezekbe bújtak, ami viszont a Németország-érzést hozza be a történetbe, a nyugati világ kifinomult eleganciáját, egyben jelzi azt az egyetlen terepet, amelyen az itthon maradottak is megteremthették idehaza azt a bizonyos „nyugatszerűséget”, egyfajta belső emigrációt: az öltözékben (tehát a külsőségekben). Szinte érezzük is a szereplők „Németország-illatát”, amelyet a drámaíró felidéz egyik szereplője első Németország-élményeként.

A jelmezválasztásban megmutatkozó hasonló elv itt ugyanazt példázza, amit elemzésem bevezetőjében megállapítottam: Elise Wilk drámája két, gyökeresen eltérő, magyar és román színpadi változatot eredményezett. És ezek az eltérések még a hasonlóságokban is megmutatkoznak.

Eltűntek. Marosvásárhelyi Yorick Stúdió. Bemutató időpontja: 2019. szeptember 18. Írta: Elise Wilk; Fordította: Albert Mária; Rendező: Sebestyén Aba; Zene: Cári Tibor; Zenészek: Domahidi Katalin és Vilhelem András; Díslet- és jelmeztervező: Sós Beáta; Rendezőasszisztens: Máthé Barbara; Dramaturg: Cseke Tamás. Szereplők: Szilágyi Enikő, Bajkó Edina, Scurtu Dávid, Szabó János Szilárd, Tóth Zsófia, Sebestyén Aba.

Dispariții. Sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színház. Bemutató időpontja: 2022. január 14. Rendező: Cristian Ban; Díslet: Irina Chirilă; Animáció: Ördög-Gyárfás Ágota. Szereplők: Elena Popa, Anca Pitaru, Mădălina Mușat, Sebastian Marina, Costi Apostol, Iulian Trăistaru.

David Schwartz

A POLITIKAI SZÍNHÁZ GENEALÓGIÁJA A POSZT- SZOCIALIZMUSBAN

A „rendszer”-ellenes nihilizmustól az antikapalista baloldalig¹

Kontextus. A „tendenciális színház”-ról

Az elmúlt 20 évben a helyi színházi térben a politikai, felvállaltan militáns irány lassú, de biztos körvonalazódását és fejlődését figyelhetjük meg. A politikai militantizmus felvállalását és a marginális perspektívák színpadi megjelenítését a 2000-es évek elején majdhogynem eretneknek tekintették – a színpadon még a közönséges káromkodás is gyalázkodásnak, a Színházi tér (nagy Sz-szel) megszállásának minősült a „külvárosi” nyelvezet által, amely – nem igaz? – kizárólag a népi, „műveletlen” rétegekre jellemző. Ma azonban, kevesebb, mint egy generációval később, a tiltakozásokra való utalások vagy a különböző politikai pártok és mozgalmaknak a színházi diskurzuson keresztül történő egyértelmű támogatása „divatosná” vált még a legkonzervatívabb és legelitistább rendezők körében is – lásd a közelmúltbeli, a PSD-ellenes jobboldallal való, a „színházi” fegyvertárat is bevető közösségvállalásokat olyan előadásokban, mint a 2018-as *Akasztottak erdeje (Pădurea spânzuraților)* Radu Afrim rendezésében, vagy a 2018-as *III. Richárd (Richard al III-lea)* Andrei Șerban rendezésében². Ugyanakkor azt is mondanám, hogy elég nagy teret nyert a felvállalt baloldali, a kapitalizmussal szemben kritikai álláspontot képviselő, a belső hierarchiakra vagy a művészi közösség önképzési folyamatára reflektáló, az elnyomó társadalmi-gazdasági struktúrák leleplezéséhez és megrendítéséhez hozzájáruló ambíciókat magában hordozó színház is.

¹ Jelen cikk a *Critica socială și artistică a capitalismului românesc* (Presa Universitară Clujeană Kiadó, 2021) nevű kötetben jelent meg, amely a *Studia UBB Sociologia* nevű folyóiratban 2019-ben megjelent anyag enyhén átdolgozott változata – David Schwartz: Genealogy of Political Theatre in Post-socialism. From the Anti-System Nihilism to the Anti-Capitalist Left. *Studia UBB Sociologia*. LXIV/2, 2019. 13–40.

² Bizonyos értelemben ez a felvállalt politikai diskurzus a klasszikus (vagy kortárs, de allegorikus) szövegeken alapuló előadásokban nem éppen újdonság, létezik megfelelője az 1990-es évek előadásaiban, melyekbe számos jelentős rendező (Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu és mások) emelt be a kor politikai kontextusára vonatkozó utalásokat, különösképp az F.S.N., az 1990 és 1996 között hatalmon lévő struktúrákkal szembeni kritikát, valamint a szocialista rendszer post factum kritikáját. Ez szerintem nem véletlen; úgy tűnik, hogy a politikai véleményeknek a társadalom egészére kiterjedő polarizálódása az utóbbi időben (különösen 2015 óta) a közvetlenül poszt-szocialista időszakhoz hasonló szintet ért el.

Jelen szöveg célja, hogy tömören nyomon kövesse a baloldali étoszú szociálpolitikai színház genealógiáját és főbb irányvonalait, nevezetesen a posztoszocialista kapitalista rendszerrel szemben kritikus álláspontra helyezkedő színházi mozgalom kikristályosodását. A nézőpont felvállaltan szubjektív; egy, a helyi politikai színház kialakulásának folyamatában közvetlenül résztvevő „bennfentes” perspektívája lesz. A szerző minden távolságtartási törekvése ellenére, úgy gondolom, a szöveget nem annyira objektív, még kevésbé kimerítő elemzésnek kell tekinteni, inkább belső, az események közvetlen közeléből történő olvasatnak, a mind a kulturális szférában, mind az általánosabb baloldali területen működő kritikusokkal és történészekkel szemben támasztott kihívásnak, hogy elmélyítsék a témát.

A színházkritikában hárman követték figyelemmel és elemezték folyamatosan a kapitalizmus-szal szemben kritikai álláspontot képviselő színházi megközelítéseket, és ezt a politikai olvasatban is megpróbálták érvényesíteni: Mihaela Michailov, Lulia Popovici és Oana Stoica. Az utóbbi években az újságírás, a kritikai elmélet vagy a társadalomtudományok területén aktív szakértők is írtak közvetlenül egy-egy projektről – a legkövetkezetesebben Maria Cernat, de Dora Constantinovici, Claude Karnouh, Veronica Lazăr, Bogdan Popa és Adrian Schiop is. Néhány jelentős művész – Gianina Cărbunariu³, Bogdan Georgescu⁴, Radu Apostol⁵ – tudományos munkákban elemezte és teoretizálta saját megközelítését. Az én doktori disszertációm pedig olyan művészek és különböző alárendelt csoportok közötti kapcsolatokra összpontosított, akikkel politikai színházi projektekben dolgoztam együtt.⁶ Végül, tudomásom szerint az egyetlen, a helyi politikai színház kialakulási és reprodukciós kontextusának történeti elhelyezésére és elemzésére vonatkozó ambiciózus (és sikeres) kísérletek Lulia Popovici-től (különösen az *Elefánt a szobában. Romániai független színházi kalauz / Elefantul din cameră. Ghid despre teatrul independent din România*⁷; de a *Teatrul.ro*-ban megjelent tanulmányok is: *30 – új nevek / 30 – noi nume*⁸) és Cristina Iancu-tól (*A román drámai szöveg helyzete 1989 után / Condiția textului dramatic românesc după 1989*⁹) származnak. Popovici és Iancu munkái nagyon következetesek, és társadalmi-politikai kontextusba helyeznek a politikai színház fejlődését tekintve nagyon fontos szempontokat, mint például a színészek és színésznők hozzájárulása a munkafolyamathoz a dokumentumszínházi gyakorlatban, vagy a drámaíró szerepének különböző elhajlásai a 2010 és 2015 közötti időszakban kialakult, felvállaltan baloldali dramaturgiában (illetve látványvilágban), mindezt olyan kritikai megközelítés révén, amely figyelembe veszi az anyagi és produkciós feltételeket. Ezidáig azonban egyikük sem foglalkozott kizárólag és közvetlenül az 1989 utáni, a kapitalizmus kritikáját gyakorló színház elemzésével¹⁰.

³ Gianina Cărbunariu: *Regizorul dramaturg / A drámaíró rendező* – doktori disszertáció. UNATC, Bukarest, 2011.

⁴ Bogdan Georgescu: *Teatrul comunitar și arta activă / Közösségi színház és aktív művészet* – doktori disszertáció. UNATC, Bukarest, 2013.

⁵ Radu Apostol: *Teatru social: perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea / Társadalmi színház: perspektívák a színház társadalmi szerepének tekintetében*. UNATC Press, Bukarest, 2018.

⁶ David Schwartz: *Teatrul perdanților tranziției post-socialiste. Perspective etice și politice / A posztoszocialista átmenet veszteségeinek színháza. Etikai és politikai szempontok* – doktori disszertáció. Babeș-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, 2016.

⁷ Lulia Popovici: *Elefantul din cameră. Ghid despre teatrul independent din România / Elefánt a szobában. Romániai független színházi kalauz*. IDEA Design & Print, Kolozsvár, 2017.

⁸ Oltița Cântec (szerk.): *Teatrul.ro – 30. Noi nume / Teatrul.ro 30 – új nevek*. Timpul, Jászvásár, 2019.

⁹ Cristina-Maria Iancu: *Condiția textului dramatic românesc după 1989 / A román drámai szöveg helyzete 1989 után* – doktori disszertáció. Babeș-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, 2019.

¹⁰ Lulia Popovici szövegei (különösen a *Gianina Cărbunariu: Lungul drum către un teatru al prezentului / Gianina Cărbunariu – A hosszú út a jelen színházához* és a *Cum a «inventat» David Schwartz un teatru independent / Hogyan «találta fel» David Schwartz a független színházat* című fejezetek. In: Oltița Cântec (szerk.): *uo.*) következetesen elemzik egy-egy politikai színházi megközelítés esztétikai javaslatait. Mivel ez a precedens létezik, de mindenekelőtt azért, mert alapvető szubjektívitásom megakadályozza az ered-

A helyi politikai színház hosszabb távú története – bár művészeti, de különösen politikai téren igen összetett és ellentmondásos, ugyanakkor érdekes figurák és mozgalmak szövik át – mind- eddig rendkívül kevésbé ismert és tanulmányozott. Ennek okai sokrétűek és meghaladják a jelen szöveg kereteit, de a helyi kritika és művészetelmélet érdeklődésének ez a hiánya a baloldali (munkás, proletár, szakszervezetekhez és szocialista vagy kommunista pártokhoz kapcsolódó) színházi mozgalmak iránt elengedhetetlen a 2000 után érvényesülő, viszonylag erős szociálpoli- tikai színházi mozgalom kialakulásának és modelljeinek megértéséhez.

A két világháború közötti időszakból számos érdekes példa dokumentálható a kor militáns művészeiről, illetve a népszínházi, proletárszínházi csoportosulásokról, a munkásoknak vagy/és munkásokkal létrehozott színházi megnyilvánulásokról. Néhányan a kor legfontosabb drámaírói közül népszínházzal foglalkoznak – Victor Ion Popa vezeti a „Munka és jókedv” („Muncă și voie bună”) tömegnevelési színházat, amelyet 1938-ban a munkaügyi és szociális védelmi miniszter, a baloldali szociológus Mihai Ralea¹¹ kezdeményezésére hoztak létre. A legismertebb jiddis színházi rendező, Iacob Sternberg a Bukarester Iidișe Teater Studii¹² előadásaiiban nem hivatásos, munkásosztálybeli színésznőkkel dolgozik. Max Hermann Maxy szürrealista művész Sternberg politikai előadásainak díszletterveiben működik közre¹³. Bernard Lebli Makszim Gorkij *Éjjeli menedékhelyét* állítja színpadra, szintén nem hivatásos, munkásosztálybeli színészekkel. A gyulafehérvári (törvényen kívül helyezett) kommunista párt egyik vezetője, Dumitru Ciumburdean megírja és kiadja (természetesen illegálisan) *A kor polgára – társadalmi satíra XI képben / Burghezul timpului – satiră socială în XI tablouri* című színdarabját. A csernovici születésű Izo Șapira rendező, a spanyol polgárháború köztársasági csapatainak soraiban, a fronton agitációs színházi brigádot vezet. Közvetlenül 1944. augusztus 23-a után Scarlet Calimachi egy dokumentumdarabot ad ki, melyet valószínűleg a háború alatt írt a bukaresti pogromról. És a lista folytatódik. Bár e szerzők közül néhányan a szocialista rendszer bevezetése után jelentős közéleti személyiségekké válnak, a két világháború közötti baloldali színház történetének strukturált és teljes helyreállítására nem kerül sor. Ahogy Iulia Popovici helyesen megjegyzi az 1989 után tudomásom szerint egyedül- álló, a két világháború közötti proletárszínházról szóló cikkében: lehetséges, hogy a ennek a színháznak legteljesebb történeti forrása maga az Állambiztonság – a politikai rendőrség, amely szorgalmasan követte egy-egy Ciumburdean vagy Lebli illegális tevékenységét¹⁴. Ebben a kon- textusban, illetve tekintettel a színházkritika 1990 és 2000 közötti teljes érdektelenségére a téma iránt, természetes, hogy a két világháború közötti baloldali munkásszínház létezésére hazai téren elsőként a korszakot tanulmányozó történészek figyelnek fel (Mihai Burcea vagy Marius Rotar – bár eddig ők sem publikáltak tanulmányokat és kutatásokat a témában, csak dokumentumokat a Facebookon).

A szocialista időszakban a helyzet, ahogy ez várható is volt, 180 fokos fordulatot vesz. A proletárszínház – külön kivételből és a szocialista militánsok kísérletéből, akik szabadságukat kockáztatva gyakorolták azt – az egész országban elterjed: gyárakban, mezőgazdasági szövet- kezetekben, oktatási intézményekben és kultúrotthonokban szovjet mintára több ezer amatőr szintársulat, agitációs művészbri- gád és esztrádegüttes alakult. De ennek a hatalmas tömeg-

ményes formai (ön)elemzést, jelen szöveg csak mérsékelten foglalkozik a helyi politikai színház sokszínű esztétikájával, ehelyett inkább egy történelmi-politikai perspektívára tesz javaslatot.

¹¹ Iulia Popovic: A Theatre for the Workers, Protest as Performance, and the Political Police as (Art) Historian. A Plea for the Rediscovering of Interwar Peripheries. *Studia UBB Dramatica*. LXII, 2, 2017. 69–86.

¹² Israil Bercovici: *100 de ani de teatru evreiesc în România / A romániai zsidó színház 100 éve*. Kriterion, Bukarest, 1982.

¹³ Camelia Crăciu: Bucureștiul interbelic, centru emergent de cultură idiș / Bukarest a két világháború között: a jiddis kultúra kiemelkedő központja. *Romanian Jewish History Review*. 1, 2016. 65–82.

¹⁴ Iulia Popovic: A Theatre for the Workers. In id. folyóirat.

mozgalomnak a története, belső ellentmondásai és különbségei, árnyalatai és bonyolultsága egyelőre szintén teljesen tanulmányozatlanok maradtak.¹⁵

A különböző munkáskörnyezetekben végzett személyes, járulékos kutatásaim során a művészbriádok és propagandaműsorok sokkal összetettebb képet mutatnak, mint a megszokott antikommunista képzeletvilágban. Zsil-völgyi bányászok mesélték, hogy ezek nemcsak csoportkohéziót, szórakozást és kikapcsolódást generáló tevékenységek voltak, hanem egyben ürügyül szolgáltak a hivatalos politika szigorának megkerülésére is – a művészbriádok például karácsonyi énekeket adtak elő, köztük vallásos énekeket is¹⁶. Az olyan országokban, mint a Szovjetunió/Oroszország, Kuba vagy Nicaragua, a népszínházi mozgalmakat igen komolyan tanulmányozták, a művészi és politikai fejlődéshez való hozzájárulásukat felismerték és részletesen megvitaták. Helyi szinten, sajnos, a legnagyobb munkásszínházi kísérlet, az elsősorban alárendelt csoportokat megcélzó baloldali színház története a színházkritika nagy része számára érdektelen és teljesen ismeretlen maradt.

Így – bár a szövegeket követve nyilvánvaló, hogy az 1880-as évek híres irodalomkritikai vitájában, mely a „művészet a művészetért” és a „tendenciális művészet” között folytattak le, ez utóbbi híve, Constantin Dobrogeanu-Gherea egyértelmű fölényrel nyert ellenfelével, Titu Maiorescuval szemben – száz évvel később kiderült, hogy „a zöld asztalnál” a vitából valójában Maiorescu került ki győztesen. A szocialista rendszer vereségét követő első években a művészet a művészetért, az esztétikumnak a politikai vagy társadalmi kérdéssel szembeni fölénye kétségkívül hatalmi fölényrel bírt. Ez éppoly égbekiáltó, mint amilyen kényelmes ellentmondáshoz vezet: az 1990-es években a társadalom darabokra esik, az erőforrások, a termelési eszközök, a közjavak és a közterületek privatizálódnak, a munkások és a parasztok gazdasági és szociális helyzete leromlik, a gazdaság összezsugorodik, a társadalmi és etnikumközi konfliktusok erőszakosan törnek ki¹⁷. Mindeközben a színházi rendezőket – különösen a legjelentősebbeket és legsikeresebbeket – nagyrészt a formai kísérletek foglalkoztatják, és amikor politikai témákhoz nyúlnak, azt inkább antikommunista, öngyarmatosító szemszögből és egy illuzórikus „nyugati” kapitalista modell védelmében teszik. A színházkritika is elsősorban formalista, antimaterialista esztétikai szempontból minősít és érvényesít, amelyben a téma, a tartalom és az üzenet általában másodlagos, a produkciós körülmények pedig teljesen érdektelenek. Ugyanígy a kortárs román színdarabok (amelyek a szocialista időszakban mégiscsak fontos helyet foglaltak el a színházak repertoárjában) mára szinte teljesen kívülkerültek, a fiatal drámaírók kevesen vannak és peremre szorultak, a társadalmi és politikai témák pedig csak nehezen kapnak helyet¹⁸. Amikor a korszak drámaíróinak szövegeiben megjelennek a posztoszocialista „átmenet” problémáira vonatkozó utalások, a megközelítés hasonló a rendezőkéhez – a társadalmi problémákat általában mize-rabilista, a társadalom anyagi és erkölcsi leépülését előtérbe helyező hangnemben kezelik, és ezt a leépülést a „kommunista örökséggel” hozzák kapcsolatba – mindez egyformán érvényes az egyébként stílusosan nagyon különböző szerzők, mint Matei Vișniec, Radu Macrinici, Valentin Nicolau vagy Alina Nelega darabjaira. Ez a látásmód némileg ahhoz a paradigmához közelít, amelyet Lucian Pintilie vagy Mircea Daneliuc filmjei, irodalmi téren pedig egy, a korszak társadalmi láttelele szempontjából egyébként érdekes író, Radu Aldulescu (nem melleleg Pintilie *Terminus*

¹⁵ Ld. David Schwartz: uo.

¹⁶ Ld. uo., valamint Mihaela Michailov, David Schwartz (szerk.): *Teatru politic 2009-2017 / Politikai színház 2009-2017*. Tact, Kolozsvár, 2017.

¹⁷ Ld. Radu Florian: *Controversele secolului XX / A XX. század vitái*. Diogene, Bukarest, 1997. Vladimir Pasti: *Noul capitalism românesc / A román újkapitalizmus*. Polirom, Jászvásár, 2006. Cornel Ban: *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc / Függőség és fejlődés. A román kapitalizmus politikai gazdaságtana*. (Ford. Ciprian Șiulea.). Tact, Kolozsvár, 2014.

¹⁸ Cristina-Maria Iancu: uo.

Paradis című filmjének forgatókönyvírója) művei közvetítenek. Aldulescu meg is fogalmazza a lehető legvilágosabban: „A kommunizmus egy olyan rossz volt, amely egy még nagyobb rosszat hagyott maga után”¹⁹.

Más szóval: az életkörülmények, a társadalmi struktúrák és viszonyok leromlásáért nem a neoliberalis „reform”, nem az új, kapitalista rend a hibás, hanem épp ellenkezőleg, elsősorban „a múlt rendszer öröksége”. Nem ragaszkodnék ennek a paradigmának a taglalásához, ha nem lenne fontos két okból is: egyrészt ez egyben kifejeződése/alapköve a baloldali legitimitáshiányának a közsférában, így a színházban is; másrészt, ami ezzel közvetlen összefügg, és talán még ennél is lényegesebb, hogy mély nyomokat hagyott még a 2000 utáni, társadalompolitikailag elkötelezett színház első szerzőinek látásmódjában és gyakorlatában is. Ahhoz, hogy a kritikai elmélet, az irodalomkritika vagy a politikai kommentár terén viszonylagos hitelességgel bírjon, a valamennyire is „baloldalinak” tekinthető, az akár minimálisan is szociálisnak mondható perspektíva felvállalásának kezdetben együtt kellett járnia a reálszocializmus illegitim és kizárólag szenvedést generáló voltának elítélésével.

Prekursorok. Visszatérés a realizmushoz és a társadalomkritika magjai

Történelmi szempontból tekintve 1945 előtt a baloldali diskurzus és mozgalmak amúgy is meglehetősen mérsékeltek voltak Romániában, legalábbis a szomszédos országokhoz (Magyarországhoz, Szerbiához, sőt Bulgáriához és természetesen a Szovjetunióhoz) képest. Ennek okai sokrétűek, és valószínűleg több tényező együttesének tudhatók be, amelyekben kulcsszerepet játszott a gyenge iparosodás, a földek széttagoltsága, a kollektív gazdálkodás hiánya a mezőgazdaságban, a lakosság igen alacsony iskolázottsági szintje (magas írástudatlanság, kisszámú oktatási intézmény stb.) és az elnyomó struktúrák (hadsereg, csendőrség, titkosrendőrség) antikommunista/szocialistaellenes erőszakos fellépése. A helyi értelmiség vagy művészeti elit, különösen az állami erőforrásokhoz kötődő, láthatóbb része, szintén ellentétben állt a szomszédos országok nagyrészt konzervatív értelmiségének hagyományával. A szocialista időszakban is, a rövid sztálinista/internacionalista közjáték után az értelmiségi és művészeti elit nagyrészt visszatért a nacionalista, konzervatív, akár antikommunista felhangokat is hordozó diskurzushoz (lásd például a két világháború közötti politikai és kulturális elit, köztük néhány fasisztabarát 1970 utáni újrafelfedezését). Ez magyarázza, mint fentebb láttuk, a művészet társadalmi dimenziójával szembeni határozottan tartózkodó magatartást és a militáns politikai színház története iránti érdektelenséget 1989 után. Hogyan magyarázható ennek a folyamatnak az ismeretében az a határozottan baloldali, militáns fordulat, amelyet a független színházak jó része (és nem csak) vett, és amelyhez a 2000 utáni időszak számos jelentős művésze és alkotója csatlakozott²⁰?

Hipotézisem az, hogy a magyarázatnak van egy fontos anyagi dimenziója – a művészeti téren érvényesülő történelmi és termelési körülmények, természetesen bizonyos járulékos elemekkel (elsősorban a nyugati kulturális és intézményi befolyással) kombinálva, nagymértékben meghatározták számos művész és kollektíva balra tolódását (vagy legalábbis a társadalmi-politikai rendszerrel szemben megkérdőjelező álláspontra helyezkedő, polémikus törekvéseit). Nézetem szerint (némileg összhangban Cristina Iancu megközelítésével²¹) az első olyan helyi színdarab, amely a mizerabilista, antikommunista és öngyarmatosító paradigmát a jelenlegi rendszer lehetséges társadalomkritikája felé tolja el, az a *Ha fűtülni akarok, fűtülök / Eu când vreau să fluier*,

¹⁹ Radu Aldulescu: *Cronicile genocidului / A népiirtás krónikái*. Cartea Românească, Bukarest, 2014 (hátsó borító).

²⁰ Ld. például Oltița Cântec kötetét, ahol a tárgyalt személyek és kollektívák legalább fele az általuk gyakorolt színház társadalmi-politikai dimenzióját hangsúlyozza.

²¹ Lásd Cristina-Maria Iancu: uo.

fluier, amelyet Andreea Vălean írt 1997-ben. A darab a szerzőnek a szociológia kar hallgatójaként egy kiskorúak börtönében végzett szakmai gyakorlattal kapcsolatos személyes tapasztalatait fikcionálja, klasszikus szerkezetű, és egy egyszerű alaphelyzetből indul ki: amikor egy fiatal hallgató érkezik felmérő interjúkat készíteni kiskorú bűnözőkkel, hogy „javítson a körülményeiken”; nagyon szigorú hierarchiakon alapuló, kemény világgal találja magát szemben, ahol az a legerősebb, aki a legtöbb erőforrással rendelkezik és a legjobban boldogul, a legszegényebb és legkiszolgáltatottabb pedig a többiek rabszolgája. Ez a kapitalista „átmenet” társadalmának a börtön mikrouniverzumában koncentrált röntgenképe. A darab kezdetben azt a benyomást keltheti, hogy nem nélküli az antikommunista felhangokat – a börtönőr elítéli a szocialista társadalom „rendjét”, amelyben a milicistáknak hatalmuk és erőszakmonopóliumuk volt, a fiatal bűnözőkkel szemben érvényesülő „emberi jogi” káosszal, amely feltehetően túl sok szabadságot adna nekik. Végül azonban kénytelenek vagyunk megállapítani, hogy a hajdani „javítóintézet” merevségét és „vasmarkát” egyfajta „dzsungel törvénye” váltotta fel, amelyben egy szegény, neuroatipikus parasztyereket be lehet zárni szekérlopásért, és ahol a szökésről valójában álmodni sem lehet. A darab igencsak jól érzékelteti azt a feszültséget is, amely a „kiszolgáltatottak megsegítésének” új NKSz-es közege és a konkrét, helyszíni realitások között feszül.

A darab két jellegzetessége érdekel különösképpen, mivel ezek csomópontokat jelentenek a társadalmilag elkötelezett színház további irányát tekintve. Először is, valószínűleg ez az első olyan darab a posztoszocialista jelenről, amely melegséggel, empátiával és nyíltszívúsággal bánik elnyomott szereplőivel, és amely a származásukkal kapcsolatos életrajzok és társadalmi struktúrák gondos elemzése által magyarázza a helyzetüket és viselkedésüket irányító rendszerszintű logikát. Az empátiának, a posztoszocialista közbeszéd által megbélyegzett, különböző alárendelt csoportok rehumanizációjának ez a leckéje a baloldali politikai színházi kezdeményezések állandó és fontos jellemzője lesz. Másodsorban, a darabban tetten érhető egyfajta nihilizmus, amely a szociálisan gondolkodó színházban majd még inkább előtérbe kerül, legalábbis a 2010-es momentumig, vagy akár azon túlmutatva is. Végül a három fiatalember, akik túsul ejtették a diákot, és azt remélték, hogy így megszökhetnek a börtönből, majd az országból, halálos mérgezés áldozatai lesznek, miután sorra felfedik szökéssel kapcsolatos álmaikat. Ezt a pesszimizmust, amely a realizmus számos (nem csak színházi) formájára jellemző, miszerint „nincs menekvés”, „a helyzet kilátástalan”, kritikátlanul veszik át a következő generációk is, beleértve egyes előadásokat, amelyek alkotócsapatának én is részese voltam. Andreea Vălean darabját a jászvásári ősbemutató után 1998-ban a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház is színre vitte, Theodor Cristian Popescu rendezésében. Ez a második színrevitel akkoriban jelentős sikert aratott – meghívást kapott a nagyszebeni és bukaresti országos színházi fesztiválokra, ezeken elismerést is nyert, és legalább két olyan művészt indított el a pályán, akik később a helyi állami színházi téren is megállták a helyüket: Sorin Leoveanu színészt és Ada Milea zenészt. Szintén a marosvásárhelyi előadás jelentette egyben a kényelmes színházterem és közönség elhagyásának (valószínűleg) első élményét: a darabot – az előadás utáni beszélgetésekkel együtt – a marosvásárhelyi börtönben adták elő, kizárólag foglyokból, valamint az őrség és a gondozószemélyzetből álló közönség előtt²². Ilyenformán szintén ez a szöveg eredményezi az első kísérletet arra, hogy közel hozza (és bevonja) azokat az alárendelt csoportokat, amelyekről a későbbi politikai színház nagy része

²² Miruna Runcan: *Un mic regal. Premiera 1998 / Egy kis megörvendeztetés. 1998-as bemutató*. Liternet.ro. 2010. Elérhető: <https://editura.liternet.ro/carte/264/Andreea-Valean/Eu-cand-vreau-sa-fluier-fluier.html> liternet.ro (letöltés dátuma: 2019. december 10.).

beszélni kíván. Ez az első óvatos jele²³ az olyan színház eszméihez és gyakorlatához való visszatérésnek, amely a művelt középosztályon kívüli közönséghez is szólni tud.²⁴

A következő fordulópontot Radu Apostol által a Ion Creangă Színházban rendezett előadás, az *Otthon / Acasă* (Ljudmila Razumovszkaja szövege alapján) jelenti majd. A politikai potenciál itt nem annyira magában a szövegben rejlik, hanem a rendezőnek abban a választásában, hogy hajléktalan gyerekekkel dolgozzon, akik két színhallgatóval együtt játszanak az előadásban. 1989 óta először, állami színház színpadán egy rendkívül elnyomott csoport (az utcán élő tinédzserek) nem hivatásos színészei lépnek fel és beszélnek a problémáikról. A tapasztalat nemcsak a társadalmi-politikai színház tekintetében bír formáló erővel, hanem a rendező számára is, aki majd folyamatosan pályája fordulópontjaként emlegeti az előadást²⁵, a román színház „hivatalos” szférája számára (Apostol az előadás rendezéséért 2002-ben megkapja az UNITER debütdíját), de ami igazán fontos: az érintett tizenévesek számára is. Florian Vodă, az egyik hajléktalan fiatal, aki fellépett az előadásban²⁶, így mesél erről: „Emlékszem arra az érzésre, amikor az *Otthonban* láttuk az első három sorban könnyes szemmel ülő embereket, és úgy éreztük, a történetünk eljutott valahová, amikor azt mondjuk nekik: »Nézzétek, erről is szól az élet, azokról az utcagyerekekről, akik mellett nap mint nap elmentek, és akiknek látszólag semmi esélyük. Látjátok, hogy állnak a dolgok? Valahogy így állnak... változtassunk magunkon kicsit! Mit szóltok hozzá, akarjátok? Nem lehet örökké figyelmen kívül hagyni a valóságot!»²⁷

Apostol előadása a művészek és egy elnyomott csoport közötti, gyümölcsöző együttműködés meglehetősen egyedülálló példája marad, amelynek tétje az utóbbi önreprezentációja, egészen hat évvel későbbig, a Rahova–Uranusbeli *A nagylelkűség offenzívája / Ofensiva generozității* nevű projektekig. Apostol Văleannal és két másik generációs kollégájával, Alexandru Berceanuval és Gianina Cărbunariuval együtt Nicolae Manda, a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egye-

²³ Meg kell jegyeznünk, hogy a gyakorlatban, annak érdekében, hogy az előadásban érintett társadalmi csoportot legalább aktív nézőként bevonják, Theodor Cristian Popescu már egy évvel korábban, a *Copiii unui Dumnezeu mai mic / Egy kisebb isten gyermekei* (777 Company, Sounds of Progress és Odeon Színház, 1997) című produkciójában is kísérletezett, ahol hallássérült személyek vettek részt a próbákon és az előadásokon (ld. Theodor Cristian Popescu: *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pioneerii mișcării independente în teatrul românesc post 1989 / Embertöbblet vagy ötlettöbblet. A független mozgalom úttörői a román színházban 1989 után*. Eikon Kiadó, Kolozsvár, 2012). Ott azonban a közösség bevonása végső soron művészi szükségszerűséből fakadt – olyan művészcsapat számára, ahol senki sem hallássérült, nagyon nehéz volt közvetlen dokumentáció nélkül megérteni, megismerni és magáévá tenni az ilyen emberek helyzetét és tapasztalatait. A fegyházbeli *Ha fűtyülni akarok, fűtyülök* című előadás esetében azonban a döntés szigorúan politikai jellegű volt, és az előadás társadalmi hatását célozta meg.

²⁴ Van egy figyelemre méltó, kevéssé dokumentált kivétel, amelynek története szinte párhuzamos a helyi elismert színházakéval: egy kezdetben független, majd városi kezelésűvé vált színház, amely még az 1990-es évek elejétől Bukarest utcáin, parkjaiban és külvárosában lépett fel. A Masca Színházról van szó, amelyet Anca Florea és Mihai Mălaimare alapított. Egy olyan színház, amely egy felvállaltan militáns program hiányában is, de népszerű akart lenni, és a művelt középosztályon kívül más (vagy leginkább más) közönségkategóriákat is meg akart szólítani.

²⁵ Ld. Radu Apostol, *op. cit.*, valamint Oltița Cântec, szerk., *op. cit.*

²⁶ A Mihaela Michailov által 2015-ben, majdnem 15 évvel a bemutató után Florian Vodával készített interjúból azonban levonhatjuk az egyik legkeményebb, a kortárs helyi politikai színházra szinte általánosan érvényes következtetést: a színházi előadásban való részvétel, bár a személyes, az intellektuális és a társadalmi fejlődés szempontjából, sőt, a legjobb esetben az elnyomott csoport vagy nép politizálása szintjén is transzformatív erejű, szinte soha nem vezet konkrét változáshoz az anyagi – szociális és gazdasági – körülmények tekintetében, amelyben élnek. Így a tét – ritka kivételektől eltekintve – elsősorban a közszférára gyakorolt befolyás, a megítélés és a szemléletek átalakításának szintjén marad, a politikailag tudatos kritikus tömeg létrehozásának reményében.

²⁷ Mihaela Michailov: *Orice om pe lumea asta trebuie să aibă un loc unde să doarmă, să mănânce și să se spele / A világon minden embernek kell legyen egy helye, ahol alhat, ehet és megmosdhat*. Gazeta de artă politică, 2015. Elérhető: <http://artapolitica.ro/2015/12/10/orice-om-pe-lumea-asta-trebuie-sa-aiba-un-loc-unde-sa-doarma-sa-manance-si-sa-se-spele/> (letöltés dátuma: 2019. december 12.).

tem (U.N.A.T.C.) professzorának²⁸ támogatásával 2000-ben megalapítja a dramAcum csoportot, amely a kortárs román drámairodalom létrehozását és népszerűsítését tűzi ki célul. A dramAcum keretében tűnik fel néhány olyan drámaíró, aki központi szerepet játszik majd a társadalmi-politikai színház fejlődésében és éretté válásában (elsősorban Bogdan Georgescu és Mihaela Michailov, de Peca Ștefan vagy Vera Ion is).

A legélesebb társadalmi megközelítés továbbra is Gianina Cărbunariué, aki már az első szövegekben is a kapitalista társadalom legsúlyosabb problémáinak kritikájával foglalkozott. A 2001-es *Stop the Tempo!* három középosztálybeli fiatal antikonzumerista lázadásáról szól, akik nem találják a helyüket (néha még munkát sem) a mértéktelen fogyasztás (ital, zene, drog, „szórakozás”) Bukarestjében. A 2003-as *mady-baby.edu* az emberkereskedelemről, a fiatalok prostitúciójáról és a romániai bevándorlóknak nyugaton való nagyfokú beilleszkedési nehézségeiről beszél. Az előadások, amelyeket szintén Cărbunariu rendezett, lényegi hatással voltak a jövő rendezői és drámaírói generációra, amelynek én is tagja voltam. A *mady-baby.edu* meglepett bennünket mind a bevándorlók helyzetének hiperrealista, szuperkemény és nagyon hiteles kritikai elemzésével, mind pedig ennek a realizmusnak a költői síkkal történő ellenpontozása által. Számunkra, akik akkoriban diákok voltunk, ez igazi lecke volt arról, hogy hogyan lehet színházat csinálni minimális anyagi forrásokkal, erősen felvállalt társadalmi-politikai üzenettel, amely nemcsak érzelmeket vált ki, hanem egyben gondolkodásra és vitára hív.

A közel húszéves politikai színházi gyakorlat és politikai önképzés távolságából nézve Cărbunariu két első szövege, akárcsak a dramAcum-pályázatokon felfedezett kollégák szövegei (pl. Vera Ion *Vitaminok / Vitamine* című drámája egy tévé- és médiafüggő család történetéről, vagy Maria Manolescu *With a Little Help from my Friends* című, a tizenévesek konfliktusairól és problémáiról szóló szövege) inkább egy dezartikulált lázadást javasol, pontos cél nélkül, és anélkül, hogy bármilyen kiutat ajánlana. Nem annyira egy új társadalmi rend megteremtése érdekében történő forradalom ez, mint inkább bármilyen társadalmi rend vagy a társadalom rendezésére vagy megalapozására tett kísérlettel szemben táplált düh. Nihilista megközelítés (amely csak kezdetekben van jelen Andreea Vălean 1997-es szövegében), szkeptikus minden pozitív politikai projekttel szemben, fenntartások nélkül kritikus mind a szocialista múlttal, mind azzal a kapitalista jelennel szemben, amely számára csak a társadalom egészének felégetése marad hátra. Amit Nicolae Măndea professzor, a dramAcum támogatója és társalapítója az előadás utáni egyik beszélgetésen „anarchikus színháznak” nevezett.

Ez a hozzáállás gyakran azzal a kifejezett elutasítással járt együtt, hogy megoldásokat kínáljon, vagy hogy egy politikai projekt részévé váljon; egy olyan hozzáállás, amely inkább Csehov elképzelésében hitt, miszerint a színháznak nem válaszokat kell adnia, hanem kérdéseket kell feltennie, mint Brecht imperatívuszában, miszerint a művészetnek nem tükrözni, hanem átalakítani kell a világot. Ez a végső soron alapvető szkepticizmus a politikával szemben (nemcsak a pártokkal szembeni bizalmatlanság szigorú értelmében, hanem bármely – legyen az akár felvállaltan baloldali – politikai projekt érvényességével szembeni bizalmatlanság értelmében) nagy valószínűséggel a 90-es évekre jellemző, bármilyen társadalmi projekttel, különösen a struktúrákkal és intézményekkel szembeni abszolút bizalmatlanság szelleméből fakadt.²⁹ Természetesen

²⁸ Nicolae Măndea meghatározó szerepet játszik (a fogalmak, a módszertan és a megvalósítás eszközeinek tisztázásában) *A nagyelkűség offenzívája*, ennek a Rahova–Uranus negyedben a színházi eszközökkel történő társadalmi beavatkozás alább részletesen ismertetett kezdeményezésének létrejöttében is, valamint számos, művész és politikai diskurzust vállaló alkotó – Alexandra Badea, Gianina Cărbunariu, Bogdan Georgescu, Vera Ion, Ioana Păun, Catinca Drăgănescu – képzésében az egyetemi évekkel kezdődően. A magam részéről jórészt neki köszönhetem a szociálisan elkötelezett színház iránti érdeklődésemet és baloldali irányú politikai nevelésem kezdeteit.

²⁹ Adrian Schiop író is például hasonló megállapításokat tesz erre az 1990-es évekre jellemző nihilizmusra, a 2000-es irodalmi nemzedék ideológiai hivatkozási alapjainak vonatkozásában. Bizonyos értelemben a dol-

ebből a heterogén, a rendszerellenes düh és lázadás által egyesített, de ideológiailag nem elkötelezett csoportosulásból később felvállaltan militánsan színházi projektek is kikristályosodtak (mint például a Bogdan Georgescu által kezdeményezett projektek, de maguknak a dramAcum kezdeményezőinek az előadásai is), emellett viszont felvállaltan szélsőjobboldali nézetek is, mint például Marius Ianuș költőé (akinek verseit felhasználták a *Stop the tempo!*-ban).

Összefoglalva, azt mondanám, hogy a helyi baloldali politikai színház alkotóelemeinek csírái az 1997 és 2002 közötti időszakban kezdtek megmutatkozni, és mindezen elemek a dramAcum csapatának tagjaihoz (különösen Radu Apostol, Gianina Cărbunariu és Andreea Vălean) kötődnek. Ezek a következők lennének: a dokumentarista elemeket felmutató realizmusnak, mint a drámai szöveg konstrukciója szempontjából szükségszerű és egyre nagyobb teret nyelő legitim módszernek az újbóli bevezetése; az új-kapitalista rendben elnyomott csoportok és kategóriák, a posztoszocialista „átmenet” vesztesei felé való orientálódás, ezeknek az előadás közönségeként és résztvevőjeként/közreműködőjeként való aktív bevonása; a lázadás és a düh szelleme a társadalom strukturális igazságtalanságaival és a „klasszikus” (=konzervatív) színház tehetetlenségével szemben, hogy ezekre az igazságtalanságokra reagáljon.

A kapitalizmus baloldali rendszerkritikájának megszületése három szakaszban

Meglátásom szerint, amely nagymértékben egybeesik Iulia Popovici megfigyeléseivel³⁰, a rendszerellenes kritika baloldali politizálódásának a helyi színházi térben három kulcsmomentuma van: a Rahova–Uranusban megvalósuló dzsentrifrikációellenes közösségi színházi projektek (2006–2007); a *Verespatak – fizikai és politikai vonalon / Roșia montană – pe linie fizică și politică* című, a bányászati kitermelés ellenében létrejött előadás (2010); a *földAlatt – a Zsil-völgye 1989 után / subPământ – Valea Jiului după 1989, 2011–2012* nevű projekt dokumentálása, munkafolyamata és a bányavárosokban való turnéztatása. Aligha véletlen, hogy ez a három pillanat foglalja keretbe az Európai Unióba való belépés diadalmas lelkesedésétől a 2009–2010-es globális pénzügyi válság utáni megszorításellenes tüntetésekig terjedő átmeneti időszakot. Ez az időszak pedig egybeesik a helyi független antikapitalista baloldali mozgalmak (újja)születésével (lásd az *Indymedia* vagy a *CriticAtac* megjelenését³¹). Vegyük őket sorra.

Egy multidiszciplináris művészkollektíva³² (rendező, drámaírók, színészek, vizuális művészek, zenészek, koreográfusok stb.) által a bukaresti Rahova–Uranus–Sabinelor körzetben létrehozott projektek 2006-ban kezdődtek, és meglehetősen tekervényes pályát futottak be, amely a lakónegyedbeli közösség néhány tagjának emancipációjában csúcspontot ért el, akik saját kulturális egyesületet működtettek és különböző művészekkel együttműködve oktatási és kulturális programokat szerveztek. Nem fogom részletesen ismertetni ezt a legalább tíz évet átfogó folyamatot, nemcsak azért, mert a jelen szöveg terjedelme nem teszi lehetővé, hanem főként azért, mert már legalább két egymást kiegészítő belső nézőpont létezik, amelyek közül az egyik az enyém.³³

gok egymást inspirálják – Vera Ion, a dramAcum által indított drámaírók például kétezres nemzedék költője is egyben (eredetileg Zvera Ion álnéven).

³⁰ Iulia Popovici: *Cum se spune povestea stângii românești / Hogyan szövődik a román baloldal története*. Observator cultural. 794, 2015. Elérhető: <https://www.observatorcultural.ro/articol/cum-se-spune-povestea-stingii-romanesti> (utolsó letöltés: 2020. december 13.).

³¹ Ld. Ovidiu Țichindeleanu: *Contracultură. Rudimente de filosofie critică / Ellenkultúra. Kritikai filozófiai alapfogalmak*. IDEA Design & Print, Kolozsvár, 2016; valamint Alex Cisteleanu *De la stânga la stânga. Lecturi critice în câmpul progresist / Balról balra. Kritikai olvasmányok a progresszív mezőnyben*. Tact, Kolozsvár, 2019.

³² Az *Ofensiva generozității* nevű kezdeményezés – társkezdeményező: Miruna Dinu, Maria Drăghici, Irina Gădiuță. Bogdan Georgescu, Vera Ion, Ioana Păun, David Schwartz.

³³ Ld. Bogdan Georgescu, *op. cit.* és David Schwartz, *op. cit.*

Röviden: a projektek egyaránt tartalmaztak művészeti tevékenységeket (a lakónegyed közösségének szociális problémáit feltáró színház, koncertek a negyedbeli gyerekekkel stb.), valamint polgári és politikai tevékenységeket (a lakónegyedbelieknek nyújtott szociális segítségnyújtástól és a városházával való kapcsolatuk közvetítésétől kezdve a nyilvános vitákig és tiltakozásokig). Bár nem volt célja, hogy (kizárólag) színház vagy (kifejezetten) politikai színház legyen, valószínűleg ez volt az első baloldali, militáns politikai színházi projekt 1989 után. Kezdetől fogva, a környéken végzett kutatás és a lakónegyedbeliekkel való interakció kezdeti szakasza után a résztvevő művészek közül sokak számára nyilvánvalóvá vált, hogy a lakosok (egy etnikailag sokszínű közösség – roma és nem roma románok, de nagyrészt munkásosztálybeli, az oktatáshoz korlátozottan hozzáférő emberek) legalább két szinten komoly társadalmi problémákkal küzdenek. Először is, a közvetlenül fenyegető kilakoltatások az államosított épületek visszaszolgáltatásának ürügyén³⁴, a Bukarest központjához közel eső terület dzsentifikációjával összefüggésben. Másodszor, a rendszerszintű rasszizmus, amely megnehezíti számukra a munkaerőpiachoz és az egyébként is bizonytalan szociális szolgáltatásokhoz való hozzáférést. Ilyenformán már a környék parkjában 2006-ban megrendezett első színházi projektek óta a művészi megközelítés egyidejűleg politikai célt szolgált – a közösség önreprezentációhoz való hozzáféréseinek megkönnyítését, aminek kifejezett téjeje volt, hogy támogassa a közösség harcát a sokszor illegális kilakoltatások ellen.

A projekt több szempontból is alapvető fontosságú volt a politikai színház fejlődésére nézve. Először is, igazi iskola volt sok olyan művész számára, akik a későbbiekben kritikai-politikai színházat műveltek – a társkezdeményező Bogdan Georgescu rendezőtől kezdve Irina Gâdiuță rendezőn és díszlettervezőn át Mihaela Michailov drámaíróig és azokig a színészekig és színésznőkig, akik közül néhányan később saját, felvállaltan politikai színházi projekteket kezdeményeztek (Alexandru Fifea, Alice Monica Marinescu, Andrei Șerban). Személyes szempontból tekintve saját baloldali irányú politizálódásom elsősorban a kapitalizmus e neoliberais verziójának működéséről szóló tankönyvi leckével való közvetlen szembesüléshez kapcsolódik. A Rahova–Uranusban a törvényesség és a „történelmi igazságtétel” helyreállításának álcája alatt az osztályelnyomás és az általános rasszizmus kiegészítették egymást abban, hogy megkönnyítsék a közlakások privatizációját. Ennek a folyamatnak a feltárása, az ezeknek az intézkedéseknek a nyomán közvetlenül és súlyosan szenvedő emberekkel való ismeretség és barátság kialakulása számomra (de nem csak) a tudatosság felébresztésének folyamatoként működött, ami arra készítetett, hogy egyre nagyobb érdeklődéssel forduljak a baloldali elmélet és a világnak ebből a perspektívából való megértése felé, de arra is, hogy egészen másképp tekintsek a színházi aktus téjére és lehetőségeire. Másodszor, ami a színházi előadások által felvetett témákat illeti, azt mondanám, hogy legalábbis a *Ki! / Afară!*³⁵ című előadás a helyi színházi tér szempontjából új perspektívát vezetett be: nemcsak a konkrét társadalmi probléma kritikai átültetését (egy szegény munkásosztálybeli család állami lakásból való kilakoltatása, aki nem engedheti meg magának a piaci áron való lakhatást), hanem magának az erkölcsösségnek és igazságosságnak a megkérdőjelezése, amelyet a *restitutio in integrum* fogalma a szocialista időszakban államosított ingatlanok tekintetében feltételez. Ez a pillanat azért fontos, mert egy olyan gondolati rés megjelenését jelzi a színházi szférában, amely helyi szinten más elméleti vagy művészeti területeken még csak alig bukkant fel: a kötelező antikommunista paradigmából való kilépés bátorságát, valamint azon mechanizmusok helyességének megkérdőjelezését, melyek a köztulajdon csökkentésének és a magántulajdon

³⁴ Az állami lakásállomány privatizációjának ürügyeként alkalmazott *restitutio in integrum*ról mind Romániában, mind más kelet-európai országokban (pl. Lengyelországban) gazdag szakirodalom áll rendelkezésre. A folyamatot részletesen leírtam doktori disszertációmban (ld. David Schwartz, *op. cit.*).

³⁵ Szöveg: Mihaela Michailov; díszlet: Maria Pitea; szereplők: Florina Gleznea, Alice Monica Marinescu, Maria Obretin, Sorin Poamă, Alec Secăreanu, Andrei Șerban. Bemutató: 2007 szeptembere, az *Construiește-ți comunitatea! / Építsd a közösséged!* című előadás része.

koncentrálásának mechanizmusaira vonatkoznak. Végül: harmadszor a Rahova–Uranusbeli tapasztalat az első, a Moses Rosen idősoththonban létrejött *A 4. kor / Vârsta4*³⁶ program mellett ezidáig csupán egy az összesen két példa közül arra, hogy nem hivatásos művészek hosszú távú politikai színházi projekteken vesznek részt, és az egyetlen, amelyben az általuk előadott társadalmi-politikai kérdések által közvetlenül érintett, negyedbeli nők egy csoportja hosszú távon vállalta művészeti-politikai-oktatási tevékenységek (színházi előadások, gyermekeknek szóló műhelyek, nyilvános tiltakozások stb.) koordinálását.

A második fontos projekt az antikapitalista politikai színház születése szempontjából a dramAcum csoport 2010-es előadása, a *Verespatak – fizikai és politikai vonalon*³⁷. Ha a munkaformát tekintve az előadás a dramAcum tagjai által megkezdett irányt erősíti is meg (a dokumentációs időszak mint kötelező első munkaszakasz, amelyet a fikcionalizálás folyamata és a szövegnek a próbákon, a színészcsapattal együtt történő kidolgozása követ), az előadás azonban radikálisabb politikai pozicionálást hoz magával – nem csupán a rendszer elleni tompa lázadást képviseli, mint a 2000-es évek elején, hanem már a bemutató szöveg alapján felvállaltan „a Gold Corporation ellen” és „a polgárait cserbenhagyó állam ellen” létrejött projektként határozza meg önmagát. Ilyen módon a művészek csoportja politikai szempontból kifejezetten korporációellenes és a nemzetközi bányavállalatok mellett cinkoskodó állam elleni pozíciót képviseli.

Az előadásnak magának fontos esztétikai-politikai érdemei vannak – olyan jelenetei, amelyek kiválóan érzékeltetik annak a társadalmi szétesésnek a mértékét, amelyet az agresszív és invazív nagyvállalat egy olyan faluban okoz, amelyet a szegénység és az egyébként is diszfunkcionális családi kapcsolatok urálnak³⁸.

De a helyi politikai színház történetéhez való talán legjelentősebb hozzájárulása másban rejlik: ez az előadás minden más előadásnál jobban megmutatja az oly sokat hangoztatott „szólásszabadság” határait a peremvidéki kapitalista rendszerben. Bár tagadhatatlan kritikai sikert aratott (hazai és nemzetközi fesztiválokra válogatták be, a temesvári Román Drámafesztiválon elnyerte a legjobb előadás díját stb.), az előadást saját létrehozója, a Kolozsvári Állami Magyar Színház szabotálja, majd temeti el. A szabotázs több szinten zajlott: a nemzetközi fesztiválokra való részvételnek a különböző ürügyön történő megtagadása a létrehozó színház által, de még a verespataki Fân-Fest tiltakozófesztiválon való részvétel is (ahol az alkotócsapat végül felolvasószínházi előadást mutatott be, amelyen maguk a rendezők olvastak fel); az előadás műsorra tűzésének megtagadásáig, sőt a tervezett előadásokra szóló jegyek értékesítésének megtagadásáig.³⁹ Röviden, az előadást cenzúrázták, és végül levették műsorról. Az egész projekt érdeme tehát, hogy teljes pompájában feltárja a kapitalizmusban működő cenzúra mechanizmusait, hogy relativizálja és ismételten új megvilágításba helyezze a szocialista tapasztalatokat. Olyan körülmények közepette, amelyekben a reálszocializmus ellen leggyakrabban felhozott érvek egyike az, hogy

³⁶ *Vârsta4* – 2009-ben indult közösségi művészeti program idősök bevonásával, amely ma is folytatódik a bukaresti Amalia és Dr. Moses Rosen főrabbi Idősoththonban, Paul Dunca, Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Mihaela Michailov, David Schwartz koordinálásával.

³⁷ Rendezte: Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean, Radu Apostol; szöveg: Peca Ștefan, Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean; szereplők: Albert Csilla, Buzási András, Farkas Loránd, Köllő Csongor, Molnár Levente, Toma Cristina; dizslet, videó, fényterv: Andu Dumitrescu; koreográfia: Florin Fieroiu; zene: Bogdan Burlăcianu; fordítás: Demény Péter; koproducerek: Kolozsvári Állami Magyar Színház, dramAcum.

³⁸ Ld. még Mihaela Michailov: *Capitalismul morțitor / A halottak kapitalizmusa*. Gazeta de artă politică, 2013. Elérhető: <http://artapolitica.ro/2013/02/21/rosia-montana/> (letöltés dátuma: 2019. december 12.).

³⁹ *Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Peca Ștefan, Andreea Vălean: Despre adevăruri neconvenabile / Despre neadevăruri convenabile – Roșia Montană – pe linie fizică și pe linie politică / Kényelmetlen igazságokról / Kényelmetlen hazugságokról – Verespatak – fizikai és politikai vonalon*. Liternet.ro, 2011, augusztus. Elérhető: <https://agenda.liternet.ro/articol/11995/Gianina-Carbunariu-Radu-Apostol-Peca-Stefan-Andreea-Valean-Tompa-Gabor/Despre-adevaruri-neconvenabile-Despre-neadevaruri-convenabile-Rosia-Montana-pe-linie-fizica-si-pe-linie-politica.html> (letöltés dátuma: 2019. december 11.).

az aláásta a véleménynyilvánítás szabadságát és a véleményszabadságot, a közsféra most szembesült az első, a „demokrácia” teljében létrehozott színházi előadás *de facto* betiltásának botrányával annak okán, hogy az kritizálta és zavarta a nemzetközi tőke egyik képviselőjét.

Végül, a harmadik és egyben utolsó művészeti-politikai törekvés, amelyet reprezentatívnak tartok ennek a szakasznak a tekintetében, ismét egy olyan projekt, amelyben közvetlenül részt vettem. A *földAlatt – a Zsil-völgye 1989 után*⁴⁰ kezdettől fogva a privatizáció által sorsfordító módon érintett bányászközösségek életének és problémáinak dokumentálását tűzte ki célul, és egy, a poszt szocialista időszakban megbélyegzett társadalmi kategória méltóságának helyreállítását. A projekt egy sor dokumentuminterjúból, a Zsil-völgyben élő gyermekek és tizenévesek számára szervezett interdiszciplináris műhelymunkákból, valamint a bányászok életéről és munkájáról szóló színházi előadásból állt. Az így létrejött előadás bemutatója 2012 májusában volt Bukarestben, majd tizenegy (volt) bányászhelységben voltak előadásai Hunyad és Máramaros megyében.

Ezúttal is az előadásnak magának a kigondolásánál és létrehozásánál sokkal érdekesebb volt a turné élménye. Az ötlet nem feltétlenül volt új – 2009-ben Bogdan Georgescu koordinálta a *Turné vidéken / Turneu la țară* nevű projektet, amelynek célja az volt, hogy hozzájáruljon a vidéki kultúrházak eredeti rendeltetésének visszaállításához és ezeknek szociokulturális terekké való átalakításához a helyi közönség számára. A *földAlatt* esetében azonban, mivel egy fontos történelmi dimenzióval rendelkező előadásról van szó, amely egy szakmai kategória és egy egész térség felemelkedését és összeomlását tárgyalja, a kezdeményezés új dimenziókat öltött és egy másik meghatározó élményhez vezetett. Először is, rendkívül nehéz volt biztosítani a bányászok vagy volt bányászok előadásokon való részvételét. Egyrészt azért, mert sokan már elhagyták a térséget (visszatértek falura vagy külföldre mentek). Másrészt, mert az emberek kifejezetten szkeptikusak voltak a színházba való meghívással kapcsolatban. A legtöbb Zsil-völgyi vagy nagybányai bányászmedencei helységben – melyekre a szocialista időszakban rendkívül lendületes kulturális élet volt jellemző, amikor az ország színházai folyamatosan járták a kisvárosokat és községeket – 2012-ben a legfiatalabbak még soha nem láttak felnőtt színházi előadást, a legidősebbek pedig 1989 óta nem láttak színházat. Így nem volt meglepő, hogy egy több mint 80 éves miszmogyorósi néző egyik előadás végén felkiáltott: „1989 óta nem hangzott el ekkora igazság!”. A színház-bajárási szokás hiánya egyfajta spontán interakcióhoz vezetett, amikor a közönség hagyta magát rábeszélni, hogy belépjen a terembe – az emberek beszélgettek az előadás alatt, párbeszédet folytattak a színészekkel, akiknek meg kellett szakítaniuk az előadás előre meghatározott menetét, hogy válaszoljanak nekik, és integrálják a közönség beavatkozásait. A közönség részvétele az előadásban természetes, spontán módon, a kortárs előadások „részvételi” pretencióin túlmutatva egy olyan párbeszéd-szituációban zajlott, amelyben a közönség valóban felhatalmazva érezte magát arra, hogy kérdezzen, megkérdőjelezzen, kritizáljon vagy bányászdalokat énekeljen a színészekkel együtt. Így a népszínházi előadásnak egy olyan formáját állítottuk vissza, amelyben az emberek nemcsak azt érezték, hogy ezek saját történetüket és nézőpontjukat közvetítik, hanem azt is, hogy joguk van beavatkozni és megváltoztatni a színpadi történések menetét⁴¹.

A *földAlatt* létrehozásában végzett munka tapasztalata, a dokumentációs folyamatától a turnéig, egyfajta művészi, de mindenekelőtt politikai érettségi vizsga is volt, ami a közösségünk által indított későbbi politikai színházi projektek magjává vált. A közelmúlt, a velünk kapcsolatba kerülő

⁴⁰ Koncepció: Mihaela Michailov és David Schwartz; szereplők: Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potocean, Andrei Șerban; zene: Bobo Burlăcianu; díszlet, jelmez: Adrian Cristea; videódokumentáció: Vlad Petri. Ezt a projektet is csak röviden ismertetjük ebben a cikkben. Az egész folyamatról szóló teljes beszámolót találunk David Schwartz, *op. cit.* II. rész, 3. fejezetében.

⁴¹ Részletesebb kiegészítő leírásért ld. még Mihaela Michailov: *Teatrul spectatorului indecent / A modortalan néző színháza*. Gazeta de artă politică, 2014. január 6. Elérhető: <http://artapolitica.ro/2014/01/06/teatrul-spectatorului-indecent/> (letöltés dátuma: 2019. december 12.).

emberek történetéhez való méltányos viszonyulás és a politikai tétek következetességének mérceje, amelyekhez mindig visszatérünk, amikor úgy érezzük, hogy egyik vagy másik törekvésünkben nehézségekbe ütközünk⁴². A megszokott színházi közönség számára viszont, Bukarestben, de más városokban is, ahol felléptünk (Kolozsvár, Jászvásár, Galac, Temesvár stb.), ez az előadás jelentette az egyik első találkozást a szocialista időszak másfajta ábrázolásával. Nem egy idealizált ábrázolásról van szó – az előadásban egy disszidens bányász monológja is elhangzik, aki 1977-ben tiltakozott és a biztonságiak nyomozást indítottak ellene, és aki szövegében leírja a bányában végzett munka keménységét és a bányászok rendkívül nehéz helyzetét 1989 előtt. Hanem egy kiegyensúlyozott beszámoló, amely mindkét rendszer problémáit és megoldásait mérlegre teszi, és a kapitalizmus legnagyobb veszteségeinek – a bányászok és családjaik⁴³ – szemszögéből vizsgálja. Egy olyan jelentés, amely megfordítja a perspektívát, és a munkást mint történelmi alanyt helyezi újra a középpontba.

A 2007–2013-as időszak – legalábbis az olyan művészek egy része számára, akiket a társadalmi tétekkel rendelkező színház különböző formái érdekeltek (amelyeket különböző és időben egymást követő formulákban közösségi színháznak, aktív művészetnek, dokumentumszínháznak, politikai színháznak stb. neveztek) – a politikai irányvonal felfedezésének és megszilárdításának időszakát jelentette, az anyagi feltételek jelentős változásának következményeként⁴⁴ – a Basescu–Boc-kormány által érvénybe léptetett gazdasági megszorító intézkedések, annak a társadalmi katasztrófának a logikájában, amely a közpénzekről függő összes területen bekövetkezett, a független kultúra finanszírozásának drasztikus csökkenését is magukkal hozták – egy olyan időszakot jelentett, amelyben a művészek jó része nem művészi munkából vagy családi támogatással élt, és szinte ingyen dolgozott. Alig néhány évvel az Európai Unióhoz való csatlakozás után, amely a „kapitalizmus felé vezető diadalmenet” végállomását volt hivatott jelezni, a gazdasági helyzet majdnem olyan súlyossá vált, mint az 1990-es években. Ez a gazdasági válság logikájával és következményeivel való közvetlen szembesülés pedig felébresztette és serkentette

⁴² A *földAlatt* színészcsapata, amelyhez Alexandru Fifea is csatlakozott, az elmúlt 8 év során egy olyan csoportot alkotott, amelyben viszonylag közös elképzeléseink vannak a színházról és a politikáról, amelyek eredete több olyan projektben való munkában keresendő, amelyek elképzeléseinkre nézve formáló erejűek voltak (elsősorban a Rahoma–Uranus-projektek, A 4. kor-program és a *földAlatt*). Ezek a tapasztalatok olyan csapatot kovácsoltak össze, amely együttesen vállalja a kezdeményezéseket, és megpróbálja felrúgni a színházi projektekben megszokott hierarchiákat – nem abban az értelemben, hogy „mindenki mindent csinál”, hanem abban az elgondolásban, hogy mindenki egyformán felelős, egyformán tudatában van és egyformán elkötelezett az előadás által közvetített üzenettel szemben. Az előadásnak ez a kollektív felvállalása, amely művészeti programunk fontos részét képezi, még a helyi baloldali politikai színházra sem feltétlenül jellemző. Az egyetlen politikai színházi csapat, amely hasonló, sőt még radikálisabb és exkluzívabb módon dolgozik, a Moldovai Köztársaságból származik – a Nicoleta Esinencu, Nora Dorogan és Doriana Talmazan köré tömörült csapat a kisinyovi Mosoda Színházban (Teatru-Spălătorie).

⁴³ Nem véletlen, hogy a bányászok számos helyi és nemzetközi baloldali művész kedvenc témáját képezik – Lazăr Zin vagy Mina Byck Wepper festményeitől Emile Zola *Germinal* című regényéig, az olyan dokumentumfilmekről, mint a *Harlan County U.S.A.* egészen Herbert Biberman vagy Ken Loach filmjeiig.

⁴⁴ Érdekes lenne egy párhuzamos tanulmányt készíteni a moldovai társadalmi-politikai tétekkel rendelkező színház fejlődéséről: egyrészt a drámaíró és rendező Nicoleta Esinencu pályájáról, aki ugyanabból a generációból származik, mint a dramAcum tagjai, és akinek pályafutása valamiképpen összefoglalja a romániai politikai színház fejlődését – a nihilista és establishmentellenes (disz)artikulációtól a kapitalizmus és a neoliberalizmusnak az interszekcionális *queer*-feminista pozíciókból történő explicit kritikáig; másfelől a generációjához tartozó más művészek (pl. Luminița Țăcu) pályájáról, akik társadalmi és szociálisan elkötelezett projekteket hoztak létre, főként nemzetközi civil szervezetek felkérésére ezek napirendjén szereplő témák mentén, és akik az utóbbi időben integrálódtak a helyi állami színházakba. Mind a viszonylag közös előzmények (a közjavak és közpénzek leépítése a poszt-szocializmusban), mind pedig – talán – bizonyos véletlenek (Ovidiu Țichindeleanu kisinyovi tevékenysége vagy a Mosoda Színház és romániai művészek – Bogdan Georgescu, Alice Monica Marinescu, alulírott – együttműködése) miatt úgy tűnik, hogy Esinencu csapata számára is 2012–2013-ban következik be a fordulópont a kapitalizmus közvetlen kritikája felé.

a baloldali értelmiség jelentős részének politikai tudatát. A folyamat intellektuális és aktivista pezsgést keltett a társadalmi színházzal foglalkozó művészek és előadók körében, és inspirációként szolgált a *Politikai Művészeti Hírlap* (*Gazeta de Artă Politică*) nevű kiadvány 2013-as létrehozása, valamint az Éves Politikai Színházi Évad megszilárdítása tekintetében (amelyet 2013 óta valóban minden évben megrendeztek, még akkor is, amikor a források nagyon korlátozottak voltak).

A társadalmi tétekkel rendelkező színház kirobbanása

A társadalmi tétekkel vagy törekvésekkel rendelkező színház 2012 utáni fejlődése olyan sokrétű és szerteágazó, hogy aligha lehetne megfelelően feldolgozni, akár egy teljes kötet keretein belül. Az biztos, hogy az így létrejött projektek, művészeti terek, csoportosulások és előadások jó része inkább társadalmi szerepet vállal magára – különböző társadalmi problémákra hívja fel a figyelmet, ami nem feltétlenül politikailag meghatározott és nem feltétlenül a kapitalista rendszer szembeni kritikus megközelítés. A rendszerkritika mindazonáltal világosan megmutatkozik a felháborodott előadások sokaságában, amelyek a témák széles skálája mentén, általánosabb vagy nagyon is konkrét kérdések körül jönnek létre: a nemi szerepek strukturáltsága, a szexuális identitás és az LGBT+-személyek elnyomása, a romák helyzete és a rendszerszintű rasszizmus, a román–magyar interetnikus kapcsolatok, a zsidók és romák üldözése a fasiszmusban, a rabszolgaság, a *bullying*, a *body-shaming*, a menekültek helyzete, a romániai bevándorló munkásnők helyzete, az abortuszellenes tanácsadás elítélése, a multinacionális vállalatokban történő kizsákmányolás, szabadságuktól megfosztott emberekről és emberekkel létrehozott előadások, idős emberek, akik színpadon mesélnék tapasztalataikról és kritikusan elemzik a közelmúlt eseményeit, a bevándorló nők helyzete és az otthon maradt gyermekek élete, az építőipari munkások helyzete vagy a független művészek helyzete. A lista folytatható. A társadalmi és politikai törekvéseket felmutató színháznak ebben a pezsgésében számos olyan művész és alkotócsapat különböztethető meg, akik szemtől szemben és közvetlenül kritizálják a kapitalizmus strukturális problémáit általában két egymást kiegészítő nézőpontból: az egyik az új gazdasági és társadalmi rendszerre jellemző munka- és tulajdonviszonyaira összpontosít, a másik egy interszekcionális, identitásközpontú megközelítésből, amely azt magyarázza, hogyan artikulálódnak a különböző alárendelt csoportok elnyomásának mechanizmusai.

Az első kategória képviselőjeként a legkövetkezetesebb szintén Gianina Cărbunariu, aki az elmúlt években több olyan előadást is írt és rendezett, amelyben a kapitalista városfejlesztés dinamikáját és az ezzel járó társadalmi és etnikai osztályszegregációt (*A tigris / Tigru siberian*, a dramAcum produkciója, 2012), a nyugati multinacionális vállalatok romániai föld- és erőforrás-rablását (*Eladó / De vânzare*, Odeon Színház, 2014) vagy a Németországba dolgozni ment román munkások kizsákmányolását (*Csendet beszéltek? / Vorbiri tăcere?*, Radu Stanca Nemzeti Színház, 2017) tárgyalja. Cărbunariu valószínűleg a kapitalista mechanizmusok pusztító hatásai és a posztiszocializmusban tetten érhető központ–periféria dinamikájának kritikai elemzése által leginkább foglalkoztatott helyi rendező és drámaíró (ezt a véleményt osztja Iulia Popovici is, aki részletesen tanulmányozza Cărbunariu előadásait ebből a szempontból⁴⁵). Ugyanitt és ezirányban a dramAcumban vagy a Rahova–Uranusban dolgozó művészek és csapatok más projektjeit is meg kell említeni.

A Rahova–Uranusból kilakoltatott nők (Gabriela Dumitru, Cristina Eremia, Cornelia Ioniță) különböző művészekkel együttműködésben létrehozott projektjei a bizonytalan lakhatás és az ingatlanspekuláció problémáira összpontosítanak, de ugyanakkor a rasszizmusra, a szociális

⁴⁵ Ld. Iulia Popovici: *Gianina Cărbunariu – Lungul drum către un teatru al prezentului / Gianina Cărbunariu – A hosszú út a jelen színházához*. Oltița Cântec, szerk., *op. cit.*

szolgáltatások működésképtelenségére és a legszegényebb munkavállalók helyzetére is utalnak (*Támasz nélkül / Fără sprijin*, koordinátor: Bogdan Georgescu, 2012, *Csúfságból / La Harneală*, rendező: Mihai Lukács, 2014, *A lakhatás szubjektív múzeuma / Muzeul subiectiv al locuirii*, rendező: Andrei Șerban, 2016). Bogdan Georgescu *ForTheWin* (O2G, 2012) című előadása a nagyvállalatok által kiszákmányolt női munkások helyzetét tárgyalja, egy fiatal nő valós esetéből kiindulva, aki halálra dolgozta magát. Mihaela Michailov és Radu Apostol *A család offline / Familia Offline* (2013) című előadása, amely egy bukaresti lakónegyedi iskolában tanuló gyerekekkel készült, a gazdasági migrációról és az otthon maradt gyerekek és idősek helyzetéről szól. Végül, a művészek új generációja foglalkozik időnként hasonló témákkal – a lakhatási körülmények, a munkaügyi kapcsolatok és a munkavállalók helyzetének romlásával a poszt-szocializmusban –, például Raul Coldea és Petro Ionescu *Ideiglenes / Provizoriu* (Reactor, 2015) és *Menedékek / Refugii* (Reactor, 2016) vagy Catinca Drăgănescu *Rovegán / Rovegan* (2016) című előadásaikban. A munka-, tulajdon- és lakásvizonyok (az összes említett példában negatívnak érzékelt) megváltozásával kapcsolatos megközelítések egy újabban megjelenő alkategóriáját a történelmi megközelítésre törekvő előadások képviselik, amelyek elkerülhetetlenül erőteljesebben irányulnak a poszt-szocialista „átmenet” politikai és rendszerkritikájára. Ezek közül kettőben magam is közvetlenül dolgoztam: ’90 (Macaz Teatru Coop, 2017, Alex Fifea, Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potocean és Andrei Șerban színészekkel közösen írt szöveg), amely a családi történeteinkből kiindulva készíti röntgenfelvételt az 1990 utáni társadalmi átalakulások traumatikus hatásairól; és *A kolozsvári csoda / Miracolul de la Cluj* (Reactor, 2017, szöveg: Petro Ionescu), amelyben az 1990-es évekbeli Caritas-piramisjáték dokumentálásából kiindulva követjük nyomon a poszt-szocialista társadalom polarizálódását és finanszírozódását. Ugyanebbe az alkategóriába sorolható két olyan előadás, amely nem hivatásos színészekkel dolgozik, akik saját történetüket játsszák: a Lorand Maxim által rendezett *Cuhász / Tuhaus* (Macaz Teatru Coop & Reciproca, 2017) című előadás, amelyben Vlad-Florin Bălțeanu, egy volt fegyenc járja újra végig személyes útját a könnyű pénzszerzésről szóló vállalkozói álmoktól a „büntetett előéletű” személyé válásig; és a Nicoleta Esinencu moldovai drámaíró által koordinált, Raul Coldea közreműködésével létrejött projekt, *Az emlékezet balladá / Baladele memoriei* (Reactor, 2018), amelyben Ionela Pop, egy kolozsvári nyugdíjas meséli el saját és barátnői, valamint az elmúlt 30 év társadalmi pusztulásának és gazdasági hanyatlásának történetét.

A második kategóriába illeszkedő, a különböző testek és identitások elnyomásának vagy marginalizálásának a kapitalista társadalomban tetten érhető módjait vizsgáló produkciók esetében a reprezentatív előadások száma, bár első pillantásra számos, jelentősen csökken, ha valamivel szigorúbb interszekcionális kritériumokat alkalmazunk, beleértve az osztálydimenziót is. Így a leglényegesebb példákat szerintem a roma feminista színtársulat, a Giuvlipen (amelyet Mihaela Drăgan és Zita Moldovan színésznők alapítottak 2014-ben Mihai Lukács rendezővel együtt) előadásai szolgáltatják. Produkcióik közül a *Ki ölte meg Szomna Grancsát? / Cine a omorât-o pe Szomna Grancsa?* (2017, rendező: Mihai Lukács) fogalmaz meg a legpontosabban egy rendszerszintű, roma feminista szemszögből történő kritikát, beleértve az oktatási rendszerben tapasztalható rasszizmust, a vidéki környezetre jellemző szegénységet és bizonytalanságot, a patriarchális előítéleteket mind a roma közösségen belül, mind a többség körében, valamint a média szenzációhajhászásának kritikáját. Egy másik előadás, amely figyelemre méltó eredményeket ért el az erőszak különböző formái – a *queer* személyek, a szegények, a nők, a bináris nemi normáktól eltérő testtel rendelkezők ellen irányuló erőszak – átfedéseinek és metszéspontjainak feltárásában, a Carolina Vozian által kezdeményezett *Hibátlan / Negreșită* (Macaz Teatru Coop, 2018). Két másik, egymást némileg kiegészítő példa a globális dél migránsainak és menekültjeinek helyzetét tárgyaló színházra, amelyek a tőkefelhalmozás feltartóztatatlan versenyfutásának következményeire (a háború és a klímaválság) és a nem európai népségekre

diszlokációjára, valamint a fenti folyamatokhoz rendelődő rasszizmus közötti közvetlen kapcsolatra kívánunk rávilágítani, a *Nem jó helyre születünk / Nu ne-am născut în locul potrivit* (Alice Monica Marinescu és David Schwartz, 2013), valamint a *Bűnös / Vinovat(ă)* (Teatru Beznă-munkaközösség, 2018).

Végül, létezik ezen a palettán egy sajátos előadás, amelyen magam is dolgoztam egy nagy, színészekből, drámaírókból, koreográfusokból, történészekből, újságírókból álló multidiszciplináris csapat tagjaként. A *Mik lennénk, ha tudnánk – tiltakozó politikai fantáziaműsor / Ce-am fi dac-am ști – feerie politică protestatară*⁴⁶ című előadásról van szó. A 2015-ben, egyévnvi dokumentációs periódus végén létrejött előadás a baloldali színház talán legambiciózusabb politikai projektje – a munkástüntetések tömörített történetének hosszú időszakát – gyakorlatilag az egész 20. századot – átfogó bemutatását tűzte ki célul, amelyet Neagu-Negulescu *Arimania*⁴⁷ című műve által inspirált politikai utópia elemek ellenpontosznak. Az eredménynek, legalábbis a művészi erő tekintetében, talán nem sikerült megütni az előfeltevések szintjét, és lehet, hogy a megközelítés egy túl didaktikus vagy túl szigorú és nehézkes oldalra tévedt⁴⁸. Az előadás azonban egyedülálló pillanatot jelentett: egy olyan kulturális dolgozókból álló csoport által közösen vállalt projektet, amely nyíltan és fenntartások nélkül kinyilvánítja a baloldali eszmékhez való csatlakozást és a munkásosztály által megnyert tiltakozások és politikai küzdelmek történetéből való eredeztetés igényét.

A felsorolt előadások minden tekintetben igen különbözőek – szó szerinti dokumentarista és brechti stilisztikai megközelítések, klasszikus realizmus és a költői realizmus különböző formái; az alkotócsapat személyes történeteivel való munka és olyan projektek, amelyekben elnyomott személyek saját nézőpontjuk megszólaltatói, sőt, egyes előadások kezdeményezői is; a szerző-rendezők által kezdeményezett előadások és olyan kollektív projektek, amelyekben a rendezés fel sincs tüntetve; nulla költségvetésű független produkciók és jelentős nemzetközi finanszírozású projektek. Mindezek a kezdeményezések kifejezik azt a változatosságot és belső sokrétűséget, amelyet a kapitalista renddel szemben kritikus politikai színház az elmúlt tíz évben szerzett. Annál is inkább, mivel szigorú szelekciót végeztem, egyrészt azért, hogy nem említettem hasonló, ugyanabba az irányba mutató projekteket, másrészt annak az objektív kritériumnak az alapján, hogy legalább hallgatólagosan bennfoglalt kritikát (és nem csupán a különböző társadalmi normák vagy működési zavarokkal szembeni célzott kritikát) fogalmazzanak meg a helyi és/vagy globális kapitalizmus működésével kapcsolatban, valamint annak a megkerülhetetlenül szubjektív kritériumnak az alapján, hogy általam ismert előadásokról beszélek. Bár a helyi színházi és kulturális kontextusban a felvállaltan társadalmi-politikai színház még mindig alárendelt pozíciót foglal el, amelyen belül a kapitalizmussal szemben kritikus színház alig résnyi területet képvisel, kiterjedése és láthatósága az elmúlt 20 évben exponenciálisan megnőtt. Ilyen körülmények között ahhoz, hogy legalább egy hipotézist megfogalmazzunk e színház produkciós és előadási feltételeiről, legalább összetevőleg meg kell vizsgálnunk a színház erőforrásainak és produkciós eszközeinek történetét is – a finanszírozó és létrehozó intézmények, nemzetközi partnerek és együttműködők, kiadványok és kulturális támogatók stb. szempontjából.

⁴⁶ Létrehozó csapat: Mădălina Brândușe, Paul Dunca, Adela Iacoban, Alice Monica Marinescu, Mihaela Michailov, Katia Pascariu, Alexandru Potocean, Cătălin Rulea, David Schwartz, Andrei Șerban, Ionuț Sociu, Marius-Bogdan Tudor. Az O2G Egyesület produkciója, 2015.

⁴⁷ Létrehozó csapat: Mădălina Brândușe, Paul Dunca, Adela Iacoban, Alice Monica Marinescu, Mihaela Michailov, Katia Pascariu, Alexandru Potocean, Cătălin Rulea, David Schwartz, Andrei Șerban, Ionuț Sociu, Marius-Bogdan Tudor. Az O2G Egyesület produkciója, 2015.

⁴⁸ Luliu Neagu-Negulescu szakszervezeti aktivista által 1921-ben, politikai tevékenysége miatti börtönbüntetése idején írt utópia, amely a *Mik lennénk, ha tudnánk* bemutatója után újra kiadásra került – ld. Luliu Neagu-Negulescu: *Arimania sau Țara Buneînțelegeri / Arimánia vagy a Jómégerítés Földje. Pagini Libere*. Kolozsvár, 2018.

Produkcíós apparátus és produkciós feltételek – honnan jön a pénz és hogyan terjed a diskurzus?

Amint fentebb említettük, a nyugati kultúrával (és bizonyos politikákkal) való interakció döntő befolyásoló tényező volt, legalábbis a társadalomkritikus színház első elemeinek kialakulásában. Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov a londoni Royal Courtban töltötték drámaírói rezidenciát, Radu Apostol és Bogdan Georgescu a Los Angeles-i Cornerstone közösségi színházi intézet ösztöndíjasai voltak, a dramAcumot eredetileg a londoni Rațiu Alapítvány finanszírozta, és az Open Society Institute és a Nyílt Társadalom Alapítvány is finanszírozott a kortárs román dráma támogatását célzó projekteket. Miközben egyértelmű, hogy az említett művészek és alkotóközösségek szövegei, előadásai és társadalmilag elkötelezett projektjei a valóságra adott mélyen szubjektív, az őket körülvevő erőszakos valósággal szemben megfogalmazott személyes érzelmi és intellektuális válaszokból születtek, esztétikai megnyilvánulásukat és bizonyos politikai irányultságukat minden bizonnyal befolyásolta a nyugati színházi kultúrával, valamint a nyugati „progresszív” intézmények értékrendjével és világról alkotott felfogásával való találkozásuk. A helyi társadalmi-politikai színház hagyományára és történetére vonatkozó referenciapontok teljes hiányában természetes volt, hogy az inspiráció és a hatások – esztétikai, ugyanakkor ideológiai téren is – a kéznél lévő nemzetközi projektek felől érkezzenek. Az olyan formulák használatát, mint a közösségi színház (egy adott téma által érintett és/vagy egy adott téma körül kialakult közösséggel közösen létrehozott előadás) vagy a *verbatim* technika (meglévő anyagok, általában interjúk szóról szóra történő átírása és reprodukálása) nem lehet öngyarmatosítással vagy „kulturális imperializmussal” vádolni, ahogyan azt a nyugati színházi kritikusok időnként elhamarkodottan állították.⁴⁹ Ezeket a globális kapitalista rendszer perifériáján felmerülő, strukturális politikai problémákra adott szinkretikus válaszokként kell értelmezni, amelyek közül az egyik fő probléma éppen a saját politikai ellenállási mozgalmak és akciók történetének eltörlése. Olyan körülmények között, amikor a határozottan öngyarmatosító folyamatok eredményeképpen a helyi baloldal története és a proletárművészet története minimalizálva vannak és feledésre ítéltetnek⁵⁰, a politikai színház számára két megoldás létezik: a nulláról való újrakezdés vagy a hozzáférhető modellekből való ihletmerítés – egy kulturálisan, pénzügyileg és politikailag a nyugati országok által uralt világban nyilvánvalóan nagyrészt nyugati modellekről van szó.

Az esztétikai dimenzió túl, anyagi vonatkozásban a nyugati finanszírozási struktúrák (a fent említettek, de például a ProHelvetia is) fontos szerepet játszottak a kezdeti társadalmi szerepvállalású színházi projektek túlélésében, különösen az előadás nem-produkciós dimenzióinak tekintetében (versenyek, szövegfejlesztő műhelyek, dramaturgiai és közösségi színházi műhelyek stb.). A helyi állami színházak alkalmanként és általában nagyon rövid időre kapcsolódtak be. Az egyetlen figyelemre méltó kivétel a bukaresti Kis Színház (Teatrul Mic), amely külön termet (Nagyon Kis Színház / Teatrul Foarte Mic) szentelt a „kísérleti” projekteknek, de különösen a román kortárs szövegeken alapuló előadásoknak (itt mutatták be a dramAcum csoport néhány fontos

⁴⁹ Mind a felmerült esztétikai és politikai viták, mind az adott pillanatban a történelem és a politika színházi megközelítéséről szóló átfogó beszélgetés tekintetében, lásd Iulia Popovici: *Cum se spune povestea stângii românești / Hogyan mesélhető el a román baloldal története*. Id. folyóirat; Valentina Iancu: *Ce-am fi dac-am ști / Mik lennénk, ha tudnánk*. Revista Arta, 2015. november 24. Elérhető: <https://revistaarta.ro/ro/ce-am-fi-dac-am-sti/> (utolsó letöltés: 2019. december 12.); Veronica Lazăr: *Direct politic. Note despre spectacolul Ce-am fi dac-am ști / Direkten politikai. Jegyzetek a Mik lennénk, ha tudnánk előadásról*. Academia.edu, 2015. Elérhető: https://www.academia.edu/25891963/Direct_politic_Note_despre_spectacolul_Ce_am_fi_dac_am_sti_%C8%99ti (utolsó letöltés: 2019. december 10.).

⁵⁰ Andrew Haydon: *Romania Round-Up. (Theatre) / Románia körkép (Színház)*. Postcards from the Gods, 2013. szeptember 26. Elérhető: <http://postcardsgods.blogspot.com/2013/09/romania-round-up-theatre.html> (utolsó letöltés: 2019. december 17.).

társadalmi-politikai tétellel bíró előadását, mint amilyen a *mady-baby.edu*, a *Vitaminok* vagy *A család offline*).

A 2006–2007-es időszakkal kezdődően a dolgok két irányból is jelentősen megváltoztak. Először is, megjelent egy független projektek számára létrehozott funkcionális finanszírozási struktúra – a Nemzeti Kulturális Alapkezelő (A.F.C.N., *ford. megj.*)⁵¹–, amely felvállalt irányvonalain és prioritásain keresztül támogatja a társadalmi érdekeltségű kulturális projekteket. Ez a folyamat a társadalmilag és politikailag elkötelezett színházi projektek megsokszorozódásához és jelentős fejlődéséhez vezetett, ahogyan a prioritásoknak a társadalmi-politikai-nevelési hozzájárulás irányába való eltolódása is (különösen a produkciós támogatás, a kulturálisan hátrányos helyzetű közönség bevonásának támogatása és a kortárs román drámaírás támogatása tekintetében) új lendületet adott a baloldali politikai színháznak 2014 után. Másodsor, a kritikus politikai színház egyik legelkötelezettebb művészeinek egyike, Gianina Cărbunariu, nemzetközi szintű ismertségre és számottevő sikerre tett szert (három kontinensen számos nyelvre lefordított és színpadra állított szövegek; meghívások saját előadásainak színpadra állítására nyugati színházakba, valamint az olyan jelentős fesztiválokra való meghívások, mint Avignon stb.) Ez a nemzetközi siker – ahogy az a peremterületeken szinte törvényszerűen bekövetkezik – a helyi szakma elismerését hozta magával, ami két UNITER-díjat és egy harmadik jelölést eredményezett, és Cărbunariu számára az állami színházakkal való együttműködések megsokszorozódását. Az áttöréssel egyidőben az igen érzékeny politikai témájú, erős kritikai dimenzióval rendelkező előadások – persze inkább csak alkalmasszerűen – utat találtak a nyilvános színházak felé. Ugyanakkor az A.F.C.N. költségvetésének növekedése, valamint egyes művészek és művészeti alkotócsoportok professzionalizálódása a projektmenedzsment és a támogatási kérelmek megírása terén hosszú távú programstratégiák kidolgozásához vezetett (beleértve az európai strukturális alapok bevonását is). A kritikai szemléletű, politikai irányultságú projektekre szánt közpénzek növekedése egybeesett a nemzetközi finanszírozás részleges megvonásával (amely kisebb mértékben támogatja az uniós országok kulturális tevékenységét). Ez a jelenség egybeesett a politikai diskurzus radikalizálódásával is, amely a tőkével és a nyugati uralmi struktúrákkal szemben kritikusabb irányba mozdult el. Ha az állami színházakban az elfogadható radikalizmusnak még mindig komoly határai vannak (amint azt a *Verespatak – fizikai és politikai vonalon* című előadás példája bőségesen bizonyította), a vissza nem térítendő finanszírozások csupán az általános irányt szabják meg a programok célkitűzéseinek és prioritásainak megjelölésével, de a programok ezidáig nem tartalmazzák a művészi vagy politikai cenzúra semmilyen formáját.

2014 után a társadalmi-politikai színház olyan terekben vált rendszeressé, mint a bukaresti Replika Oktatási Színházi Központ (Centrul de Teatru Educațional Replika) vagy a kolozsvári Ecsetgyár (Fabrica de Pensule) és Reactor; 2016-ban pedig egy művészekből és aktivistákból álló munkacsoport, amelynek én is tagja voltam, megalapította a MACAZ Színház és Kocsma Koop-ot (MACAZ Teatru Bar Coop.), az 1989 utáni első politikai színháznak szentelt helyi teret, egy nem hierarchikus, interszekcionális és antikapitalista elvek alapján szervezett színházi és kocsmaszövetkezetet⁵². A MACAZ három évig működött, majd a politikai kontextusra jellemző okból (a tulajdonos nem volt hajlandó meghosszabbítani a hely bérlésére vonatkozó szerződést) bezárt. Ebben az időszakban több mint húsz előadás (társ)létrehozója volt, amelyek közül több ebben a cikkben is említésre került, és társszervezőként egyéves politikai színházi évadnak, vala-

⁵¹ Ld. még Ovidiu Țichindeleanu elméletét (*op. cit.*) az antikommunizmusról mint az önkolonizáció helyi kontextusban való artikulálásának tipikus formájáról.

⁵² Vasile Ernu és Iulia Popovici beszélgetése: *Az elmúlt 500 évben senki sem fedezett fel egy módszert, amely által a színház, az opera vagy a szimfonikus zene nyereségessé válhat*. Baricada, 2017. október 24. Elérhető: <https://ro.baricada.org/iulia-popovici-teatru-interviu/> (utolsó letöltés: 2019. december 18.).

mint politikai színházi műhelyeknek, vitáknak és a politikai művészet szerepéről vagy a független kulturális szférában dolgozók helyzetéről szóló nyilvános beszélgetéseknek adott teret.

Az állami színházak viszonylagos nyitottságán, a vissza nem térítendő támogatási mechanizmusokon keresztül történő önffinanszírozáson és a sajátos terek és fesztiválok megjelenésén túl (mindenekelőtt a kolozsvári Temps d'Images, amely 10 éven át került megszervezésre, 2017-tel bezárólag), a baloldali politikai színházi projekteket kevés kritikus támogatta, ezek viszont a legelismertebb helyi kiadványok némelyikébe írtak (írnak) – Iulia Popovici az *Observator culturalba*, Oana Stoica a *Dilema veche*-be és a *Scena9*-ba. Az előadások természetesen felkeltették a független értelmiségi baloldal meglehetősen szűk közösségének figyelmét, a legfontosabb alkotók állandó vendégei voltak a rádióműsoroknak, vagy írásban megjelenő interjúk készültek velük. De azt mondanám, hogy a helyi politikai színház terjesztésének és fejlesztésének egyik fontos eszköze, a baloldali eszmék népszerűsítéséhez is vezetett a művészek körében, maguknak a művészeknek a formális és nem formális oktatásához való hozzájárulása. 2007 óta legalábbis a politikai színházzal foglalkozó művészek közül néhányan (Cărbunariu, Georgescu, Michailov, Schwartz, Marinescu, Pascariu, Șerban) viszonylag folyamatosan tartottak műhelyeket, kurzusokat és szemináriumokat a társadalmi színház számos formájáról diákoknak, egyetemi hallgatóknak vagy fiatal diplomásoknak, különböző (egyetemi, fesztiváli, független kezdeményezésekből eredő) kontextusokban: a bukaresti (U.N.A.T.C.), kolozsvári és nagyszebeni színházi karokon; olyan fesztiválok keretén belül, mint a kolozsvári Temps d'Images, a temesvári Román Drámafesztivál (Festivalul Dramaturgiei Românești), az Alexandriai Fesztivál (Festivalul de la Alexandria), Telcs-i Nyári Egyetem (Școala de vară de la Telciu); olyan független projekteken, mint a *Focus Atelier*, *Fresh Start*, *Politikai Színházi Iskola* (Școala de Teatru Politic).

Jelen és jövő: az intézményesülés szükségessége és a jobboldali „militáns” színháztól való elhatárolódás között

A fent felsorolt strukturális és intézményi tényezők valamilyen módon mind hozzájárultak a helyi politikai színház fejlődéséhez, különösképpen – de nem kizárólag – Bukarestben és Kolozsváron. Mindazonáltal, legalábbis néhányunk számára, különösen a mi politikai színházi munkaközösségünk esetében (amely a *földAlatt / subPământ*-hoz hasonló projektek közös tapasztalatai által szilárdult meg, és amely a MACAZ színházi komponensét kigondolta), a kilátások nem annyira biztosak. A független művészek bizonytalan helyzete, amelyről az elmúlt években többen is írtak,⁵³ egyeseket közülünk arra késztet, hogy projektekről projektre létezzenek, olyan munkákat vállaljanak, amiket nem akarnak, vagy olyan művészeti projekteken dolgoznak, amelyek nem képviselik őket. A mi esetünkben, akik megpróbáltunk egy viszonylag stabil munkaközösséget létrehozni olyan emberekből, akik bár különböző és egymást kiegészítő formulákban, de együtt dolgoznak, és akik nemcsak egy művészi irány tekintetében, hanem a politikai hitvallásban is osztoznak, a pénzügyi és intézményi biztonság hiánya alááshatja a csoport egységét. Egy másik problémát a művészeti tevékenységhez járulékosan kapcsolódó területeket lefedő szakemberek krónikus hiánya – különösen a menedzsment, a produkció, a technikusok, a PR és népszerűsítés területén.

Mindezek az igények, amelyeket a független rendszerben dolgozó művészek és alkotócsoportok többsége érez, az intézményesülés egyre sürgetőbb szükségességét hangsúlyozzák. Állandó és biztos erőforrásokkal rendelkező intézmények nélkül a baloldali politikai színháznak

⁵³ A projekt történetének részletes leírását lásd Dana Andrei Veda Popovicicsal és Iulia Andreijel folytatott párbeszédben, *Măsura identității noastre politice stă în acțiunile noastre / Politikai identitásunk mércéje a tetteinkben rejlik*. DEA artă + societate, 54, 2019. Elérhető: <https://idea.ro/revista/ro/article/XfN5ERAAA-Do1bdNf/masura-identitatii-noastre-politice-sta-in-actiunile-noastre> (utolsó letöltés: 2019. december 19.).

mindezt a pezsgését az a veszély fenyegeti, hogy kevesebb mint egy generáció alatt fölemészthető (azt hiszem, ugyanez igaz a kritikai elméleti produkcióra, a vizuális művészetekre vagy bármi másra is). Egy olyan kontextusban, ahol a militáns színház szakmai, anyagi vagy szimbolikus elismerése nem jön túl gyakran, sem túl könnyen, bármilyen erős is az ügy iránti elkötelezettség, a döntő tényező a biztonság és az előreláthatóság – a hosszú távú folyamatosság és fejlődés garanciája – lesz.

Ugyanakkor az utóbbi években megfigyelhető az a paradox, de nem éppen meglepő jelenség, amelyről a cikk első részében is írtam: a politikai, militáns színház ismét érdekes és vonzó az *establishment* számára. Liviu Dragnea beszédeinek parodizálása vagy a „rezist” („ellenállók”) tüntetéseinek fetiszizálása olyan nyilvánvalóan politikai elemek, amelyek a bukaresti Bulandra vagy Nemzeti színpadán is megjelentek. Ennek azt kellene jeleznie, hogy a konzervatív értelmiség, legalábbis a színházban, elhagyta az „elefántcsonttoronyot”, és a politikai arénába vetette magát. Bizonyos értelemben ez is történik: a középosztály jobboldalra történő radikalizálódása az elmúlt években, radikalizálódás, amely virulens szegényellenes, idősellenes, „segélyezett”-ellenes attitűdökben csúcsozott ki, PSD-ellenes militáns magatartásban kodifikálódott és olyan jelszavakban öltött testet, mint a „Le a vörös pestissel” / „Jos Cioma Roşie”; „Le a korrupcióval!” / „Jos corupția!” vagy „SZOPSZ, PSD!” / „MUIE PSD!”, kis késéssel a színház világát is elérte. Ez bizonyos értelemben jó hír: a társadalmi rétegek közötti konfliktus már nem a „művészet a művészetért” és az „általános emberi problémákról” szóló esztétizált beszédekben van elhomályosítva és szublimálva, hanem közvetlenül a baloldali és az újabban kendőzetlenül felvállalt jobboldali politikai színház közötti konfrontációban fejeződik ki.

Jelenleg tehát a militáns baloldali színház bizonyos értelemben új kihívással néz szembe – azzal, hogy nem egy olyan diskurzussal kell közvetlenül versenyeznie, amely a militáns művészetet rossznak vagy akár nem-művészetnek minősíti, hanem egy alternatív, valójában ellentétes militáns diskurzussal, amely viszont végtelenül számottevőbb pénzügyi és intézményi forrással rendelkezik. Ebben a kontextusban az egyetlen esélyt az új erőforrásokért (intézményekért, finanszírozási mechanizmusokért, népszerűsítő eszközökért) folytatott küzdelem jelenti. Az ezirányú törekvésekben nagyon fontos tétje van az új közönségrétegek megnyerésének, annál is inkább, mivel a felmérések azt mutatják, hogy a színházlátogatók száma a teljes lakossághoz mérten valójában nagyon alacsony, még a nagyvárosokban is.

2019-ben történt néhány ezzel kapcsolatos lépés. Munkaközösségünk számára az egyik lehetséges irány a szakszervezeti mozgalommal való együttműködés kezdeményezése. A szakszervezetek már Brecht vagy Piscator kísérletei óta⁵⁴ a politikai színház hagyományos munkatársai. És ami a helyi kontextust illeti, a szakszervezeti mozgalom is megújulási folyamatban van. A szakszervezetek országos szinten a tagok jelentős hálózatával rendelkeznek, de népszerűsítő és alternatív nevelési eszközökre van szükségük. Ily módon olyan közönséget tudnak biztosítani, amely magas potenciállal rendelkezik a baloldali értékek befogadása iránt. Az első lépést ebbe az irányba az Általános munkás / *Lucrător universal*⁵⁵ elnevezésű projekt tette meg, amely dokumentációs munkát, részvételi színházi műhelyeket és egy, a multinacionális kiskereskedelmi vállalatok dolgozóinak életéről és munkájáról szóló előadást foglalt magába. Egy másik nagyon fontos irányt, amely tulajdonképpen a *Turné vidéken* vagy *földAlatt* által megkezdett irányt fejleszti tovább, a színházi előadások kisvárosokban és vidéki területeken történő létrehozása jelenti. 2019 ebből a szempontból is érdekes év volt – a zilahi Szilágy Megyei Történelmi és Szépművészeti Múzeum, Valer Simion Cosma történész-kutató jelentős közreműködésével két politikai színházi

⁵⁴ Ld. a Vasile Ernu és Iulia Popovici beszélgetését, id. cikk.

⁵⁵ Ld. Bertolt Brecht: *Brecht on Theatre – A Development of an Aesthetic* (szerkesztette és fordította: John Willet). Methuen, London, 1988; Erwin Piscator: *Politikai színház*, Radu Beligan előszava. Editura Politică, Bukarest, 1966.

előadás koprodukciós partnere volt (olyan körülmények között, hogy Zilah az ország egyik olyan megyeszékhelye, ahol nincs városi színház). A két, a neoliberais politikával szemben kritikus álláspontra helyezkedő előadás egymást kiegészítő témákkal foglalkozik: a *Gyárak és üzemek / Fabrici și uzine*⁵⁶ az Armătura-gyárban dolgozó munkások családjainak életét dokumentálja, és azt, ahogyan a gyár bezárása kihatással volt rájuk; *A szerencsések közé tartozom / Sunt una dintre fortunate*⁵⁷ a Szilágy megyei falvakból történő gazdasági migráció történetét meséli el. A két előadás már más városokban is turnézott, és Zilahon is többször előadták.

A zilahi Szilágy Megyei Történeti és Művészeti Múzeum megközelítése, úgy vélem, modellként szolgálhat a jövő baloldali politikai színháza számára: intézményi támogatás; kulturálisan marginalizált területek (egy színház nélküli város és a környező vidéki települések) megcélzása; olyan közönség megnyerése, amely más színházi formákhoz csak nagyon korlátozottan fér hozzá, és amely közel érzi magát az előadásokban felmerülő gondolatokhoz és tapasztalatokhoz. Röviden: a küzdelem hatókörének kiszélesítése.

2020. január

Fordította: Kovács Kinga

⁵⁶ Szereplők: Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potocean, Andrei Șerban; zene és dalszövegek: Maria Sgârcitu; díszlet, jelmez: Irina Gădiuță; koreográfia: Carmen Coțofană; dramaturg és rendező: David Schwartz; az O2G Egyesület produkciója a Kereskedelmi Alkalmazottak Szakszervezeteinek Szövetségével partnerségben.

⁵⁷ Rendező: Adina Lazăr; dramaturg: Alexandra Felseghi; díszlet, jelmez: Silviu Medeșan; grafika: Paul Muresan; szereplők: Ioana Chitu, Emanuel Cifor, Lucian Teodor Rus, Simina Seliștean; dokumentáció: Bianca Felseghi, Valer Simion Cosma; asszisztensek: Turian Mihai, Denisa Gordan, Reka Domokos, Catalin Ilies; projektvezető: Andrei Herța; a Centrul pentru Studierea Modernității și a Lumii Rurale (A Modernitás és a Vidéki Világ Tanulmányozásának Központja) a zilahi Szilágy Megyei Történeti és Művészeti Múzeummal partnerségben.

LAPSZÁMUNK SZERZŐI

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

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.

Biró Réka (Kolozsvár) dramaturg. A Babeş–Bolyai Tudományegyetemen színháztudományt, majd a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen drámaírást tanult. A Kolozsvári Állami Magyar Színházban online kommunikációval és közösségi projektekkel foglalkozott. 2019-től szabadúszó.

David Schwartz (Bukarest) rendező. A román független színház, illetve a kortárs román politikai színház egyik legismertebb alkotója. Schwartz számtalan színházi projekt kezdeményezője és résztvevője, amelyek témájukat, esztétikájukat és munkamódszerüket tekintve is a társadalmi felelősségvállalást, a kollaborációt, a kritikai szemléletet állítják középpontba. Társalapítója a bukaresti MACAZ nevű bárszínháznak, amely szövetkezeti alapokon működik.

Deák Katalin (Kolozsvár) dramaturg, illusztrátor. A Babeş–Bolyai Tudományegyetemen tanult színháztudományt. A kolozsvári színházban többek közt közösségteremtő és edukatív (*ESziK* vagy *isszák?* – edukatív színházi különóra) projekteken dolgozott. 2016-tól szabadúszó.

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

Kovács Bea (Marosvásárhely) esszéíró, szerkesztő. A Babeş–Bolyai Tudományegyetemen szerezte mesteri diplomáját bölcsészkaron.

Kovács Kinga (Kolozsvár) kulturális menedzser. 2004-ben végzett a Babeş–Bolyai Tudományegyetem színháztudományok szakán. A Román Kulturális Intézetnél kommunikációs és PR-szakértőként, illetve irodavezetőként dolgozott, majd 2013 és 2019 között a Kolozsvári Állami Magyar Színház programigazgatója. Több fesztiválon is közreműködött, 2008 és 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.

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.

Ozsváth Zsuzsa (Nagyvárad) költő, képzőművész. Grafikus diplomát Nagyváradon szerzett 2014-ben. Részt vesz az Élő Várad Mozgalom irodalmi-színházi projektjeiben; a Fiala Írók Szövetségének tagja. A nagyvárad Szigligeti Színház Lilliput Társulatának munkatársa. Jelenleg a kolozsvári BBTE Színház és Film Karának teatrológia szakos hallgatója. Verseskötete: *Előző részek* (2020, Fiala Írók Szövetsége).

Kivonatok / Abstracte / Abstracts

TEATRU ȘI BUNĂSTARE

„Doar continuă să te exploatezi” – sănătate mintală, bunăstare și epuizare profesională în procesele creative teatrale

Conducătorii interviului de tip focus grup au fost Izabella Kasza și Enikő Szőke. Materialul conversației a fost editat de Réka Biró și Katalin Deák. Grupul de unsprezece participanți la discuția care a avut loc în mai 2022, era compus din următorii membri: manageri culturali, un cadru didactic universitar, un designer vizual, dramaturgi și actori cu vârste cuprinse între 20 și 50 de ani, atât liber profesioniști, cât și angajați permanenți ai unor teatre.

Principalele întrebări în interviul de tip focus grup au fost: Care sunt simptomele epuizării profesionale? Le putem oare recunoaște? Ce condiții pot accelera burnout-ul? Cine este responsabil pentru acest lucru? Care este relația dintre burnout, exploatarea de către alții și exploatarea de sine? La cine putem apela? Este posibil să vorbim despre aceste probleme într-o instituție teatrală? Și, în sfârșit, ce am include într-o trusă de prim ajutor care ne poate ajuta să prevenim epuizarea? Și ce punem în trusa de supraviețuire în caz de epuizare acută? Reportajul investighează situația creatorilor de teatru transilvăneni în primăvara anului 2022 în ceea ce privește sănătatea mintală și burnout-ul profesional.

„Sunt atent la mine însumi” – feedback de la participanții sesiunii de psihodramă

Revista *Játéktér* a organizat o sesiune de psihodramă în două părți pentru profesioniști de teatru, în decursul căreia aceștia au explorat problema bunăstării și a sănătății mintale în procesele creative prin intermediul unor jocuri dramatice. Accentul s-a pus pe rolurile profesionale în teatru și pe experiențele personale.

Merită să te epuizezi – Réka Biró și Katalin Deák în dialog cu psihoterapeuții Izabella Kasza și Enikő Szőke

Intervistații noastre au ținut de două ori sesiuni de psihodramă de câte trei ore pentru profesioniști ai teatrului, urmate de un interviu tip focus grup despre bunăstarea mintală, la care au participat, de asemenea, creatori de teatru. În discuția noastră ne-au interesat printre altele gândurile lor, în calitate de profesioniști, despre semnificația sănătății mintale într-un proces artistic; precum și în evaluarea situației actuale a mediului profesional din teatre în ceea ce privește bunăstarea psihică, pe baza întâlnirilor lor cu creatorii de teatru. Iza și Enikő au răspuns la aceste întrebări, și au ridicat multe altele care se leagă inevitabil de această temă, și care sperăm că vor fi utile tuturor celor care doresc să se comporte în mod responsabil față de sănătatea mintală proprie și a celorlalți în timpul muncii.

CRITICĂ

Bea Kovács: *Trezire lentă*. Al XIII-lea Festival Euroregional de Teatru Timișoara (TESZT)

După o pauză de doi ani, Festivalul Euroregional de Teatru a revenit la Timișoara, oferind cele mai semnificative spectacole din ultimele stagioni de teatru, atât unui public profesionist, cât și iubitorilor de teatru. Producțiile cele mai de succes ale acestui festival post-pandemie au fost cele care au reflectat într-un fel sau altul asupra poziției schimbate a spectatorului și a teatrului în general, precum și cele care și-au focusat atenția asupra teatrului ca un mod de comportare și asupra actorului văzut ca și creator. În reportaj, autoarea discută în detaliu câteva producții memorabile și inedite atât în ceea ce privește dramaturgia, cât și limbajul vizual folosit.

Gábor Beretvás: *Gheare de tigru*. Al X-lea Festival PoiMăine

Teatrul Szigligeti organizează deja cea de-a zecea ediție a Festivalul PoiMăine (HolnapUtán Fesztivál) la Oradea. Dintre spectacolele din cadrul evenimentului care a avut loc între 27 aprilie și 1 mai 2022, Gábor Beretvás menționează ca fiind memorabilă producția trupei orădene: *Tigrul sibian*, precum și spectacolul solo al lui Pál Mácsai intitulat *Spune-o pe aia, Pista!* Critica evocă, de asemenea, și unele clipe strălucite din spectacolul *Când coboară luna plină peste second hand* al Teatrului Tamási Áron din Sfântu Gheorghe, în regia lui Radu Afrim; din *Sinucigașul*, o premieră recentă a trupei locale, în regia lui Bálint Botos; piesa *Tótféri* montată de Péter Kárpáti și „Trupa Secretă” (Titkos Társulat) de la Budapesta; spectacolul „Grupului Orizont” (Láthatáron Csoport) intitulat *Salvatorul*; precum și

spectacolul *Dogville* regizat de András Urbán, prezentată de Teatrul Kosztolányi Dezső din Subotica, Serbia. Festivalul, completat de programe conexe variate, este considerat un succes de către autor.

Yvette Jankó Szép: *Haide, Oedip, ce tare!*

Piesa *Oedip* scrisă în 2018 de autorul-dramaturg britanic Robert Icke a avut premiera în limba maghiară pe scena Teatrului Maghiar de Stat Cluj în martie 2022. Spectacolul regizat de Andrei Șerban urmărește îndeaproape textul lui Icke și îl consideră actual în mod indubitabil. Cu toate acestea, de la 2018 au trecut deja patru ani, și în plus nu cei mai obișnuiți ani din viața noastră, notează Yvette Jankó Szép. Criticul își pune întrebări și despre posibilele motive ale distribuției duble din perspectiva unui spectator entuziasmat cu aplecare spre rezolvarea ghicitoarelor. În cele din urmă, criticul remarcă faptul că jocul actorilor este aspectul cel mai captivant al acestui spectacol cu un „aer tineresc” forțat, împovărat de proiecții video redundante și de scene suplimentare uneori plictisitor de ilustrative.

Mónika Rancz: *Umbre într-o oglindă concavă*

Cea mai recentă colaborare a lui Victor Ioan Frunză cu Teatrul „Csiki Játékszín” din Miercurea Ciuc este punerea în scenă a piesei *Tartuffe sau impostorul* de Molière. Mónika Rancz investighează în acest articol modul în care curtea de justiție teatrală își pronunță hotărârea asupra umbrelor animate de ea, și modul în care spectacolul își formulează deciziile pe scenă și în afara scenei. Și fie ca toți ipociții, credulii, proștii, chiar și statuile fosforescente ale Mariei care se profilează în fumul de tămâie să tremure în fața acestor judecători severi și a publicului!

Zsuzsa Ozsváth: *Din cauza banilor. Vizita bătrânei doamne la Oradea*

Criticul analizează spectacolul Teatrului Szigligeti din Oradea, o reluare a piesei *Vizita bătrânei doamne* de Friedrich Dürrenmatt în montarea regizoarei Eszter Novák. Figura centrală, bătrâna doamnă este interpretată de Enikő Fábíán, spectacolul fiind totodată jubileul actriței care are în spate o carieră de patru decenii. Știm că răzbunarea este un fel de mâncare servit cel mai bine rece, mai ales dacă cineva și-a pus întreaga viață în slujba răzbunării. Întrebarea este dacă scena teatrului orădean poate suporta greutatea orașului Güllen.

ESEU

Réka Bartha: *Interpretări ale exodului sașilor în teatrul transilvănean maghiar și român* O analiză comparativă a două montări ale piesei *Dispariții / Eltűntek* la Studioul Yorick din Târgu Mureș și la Teatrul Andrei Mureșanu din Sfântu Gheorghe

Chiar dacă cele două grupuri de artiști ar fi fost cu totul hotărâte să dea naștere celor mai diferite interpretări scenice ale aceluiași text dramatic în aproape toate privințele, experimentul nu ar fi putut duce la un rezultat atât de perfect ca în cazul montărilor piesei *Dispariții / Eltűntek* de Elise Wilk de la Studioul Yorick din Târgu Mureș și de la Teatrul Andrei Mureșanu din Sfântu Gheorghe. Criticul consideră textul Elisei Wilk – inițial în limba română și în traducere maghiară – un material dramatic deschis, care se poate interpreta în feluri variate. Deoarece textul nu dă glas unui „bocet” expres asupra dispariției unei comunități anume, el poate apela la creativitatea unor trupe complet diferite, cu moduri de exprimare scenică disimilare, sau care aparțin unor culturi și tradiții teatrale diferite. Oricine se poate simți acasă în lumea acestui text care îmbină cu succes lirismul cu comicul.

STUDIU

David Schwartz: *Genealogia teatrului politic în postsocialism. De la nihilism anti-„sistem” la stânga anti-capitalistă* (Tradus de Kinga Kovács)

Textul lui David Schwartz reprezintă o analiză a contextului emergenței, a dezvoltării și a actualelor dificultăți ale teatrului politic de stânga, critic față de sistemul capitalist, care a apărut în România începând cu anii 2000. Totodată, pentru o mai bună contextualizare istorică, autorul face un gest recuperator evocând memoria teatrului politic interbelic de stânga și din perioada comunistă, aproape necunoscute lumii și publicului teatrului contemporan. Acest hiatus informațional care a dus la suprimarea unei istorii de rezistență politică prezentă în teatru a făcut ca tinerii creatori de teatru social-politic din țară să fie mai degrabă influențați de modelele culturale occidentale, la care au avut acces, acestea inspirându-i estetic și ideologic.

THEATRE AND WELL-BEING

“Just Keep Exploiting Yourself” – Mental Health, Well-Being and Professional Burnout in Theatrical Creative Processes

The leaders of the focus group interview were Izabella Kasza and Enikő Szőke. The transcript of the conversation was edited by Réka Biró and Katalin Deák. The group of eleven participants in the discussion, which took place in May 2022, included cultural managers, a university lecturer, a visual designer, dramaturgs and actors between the ages of 20 and 50, both freelancers and permanent employees of different theatres.

The main questions in the focus group interview were: What are the symptoms of professional burnout? Do we recognize these? What conditions can accelerate burnout? Who is responsible for it? What is the relationship between burnout, exploitation by others, and self-exploitation? Who can one turn to? Is it possible at all to talk about these issues in a theatre institution? And finally, what would we include in a first aid kit that would help us prevent burnout? And what about the survival kit to be used in case of acute burnout? The report sheds light on the situation of Transylvanian theatre creators in the spring of 2022 as regards mental health and professional burnout.

“I Pay Attention to Myself” – Feedback from the Participants of the Psychodrama Session

The *Játéktér* journal organized a two-part psychodrama session for theatre professionals, during which they explored the issue of well-being and mental health in creative processes through drama games. The focus was on professional roles in the theatre and personal experiences.

It's Worth Burning Out – Réka Biró és Katalin Deák in discussion with the Psychotherapists Izabella Kasza and Enikő Szőke

Our interviewees held three-hour psychodrama sessions for theatre professionals on two occasions, which was followed by a focus group interview on mental well-being, which was also attended by theatre creators. In our discussion, we were interested among other things in their thoughts on the significance of mental health in an artistic process; as well as in their assessment of the present situation of the professional environment in theatres as regards mental well-being, as based on their encounters with theatre artists. Iza and Enikő answered these questions, and raised many other unavoidable problems related to this topic, which hopefully will be useful for all those who want to take care of their own and others' mental health during their work.

REVIEW

Bea Kovács: *Waking up Slowly*. The XIII. Euroregional Theatre Festival (TESZT)

After a two-year hiatus, the Euroregional Theatre Festival was organized again in Timișoara, presenting the most significant performances of recent theatre seasons to both a professional audience and theatre lovers. The most successful productions of this post-lockdown festival were those which in some way reflected on the changed position of the spectator and of theatre in general, as well as those that put theatre as behaviour and the actor as a creator into the focus of reflection. In her review, the author discusses in detail a few memorable and novel productions as regards both their dramaturgy and visual language.

Gábor Beretvás: *Tigre Claws*. X. DayAfterTomorrow Festival

This is the tenth time the Szigligeti Theatre has organized the DayAfterTomorrow Festival (HolnapUtán Fesztivál) in Oradea. From among the performances invited to the event taking place between April 27 and May 1, 2022, Gábor Beretvás highlights as memorable the performance of the Oradea company entitled *The Tiger* and Pál Mácsai's one-man show *Now Tell Me, Pista!* He also offers glimpses of the performance *When The Moon Shines On The Second Hand Shop* of the Tamási Áron Theatre of Sfântu Gheorghe directed by Radu Afrim; *The Suicide*, a recent performance of the local company directed by Bálint Botos; the play *Tomfairy* staged by Péter Kárpáti and the Secret Company from Budapest; *The Savior* by Réka Kincses performed by the Horizon Group; as well as a new theatrical take on *Dogville* directed by András Urbán, played by the Kosztolányi Dezső Theatre from Subotica. The festival, which was complemented by related programmes, is deemed a success by the author.

Yvette Jankó Szép: *Oedipus rulez!*

The British author-rewriter Robert Icke's 2018 drama *Oedipus* premiered in Hungarian translation at the Hungarian Theatre of Cluj in March 2022. The performance directed by Andrei Șerban follows Icke's dramatic text closely, and considers it highly contemporary and topical. However, four years have passed since 2018, and not the most usual kind of years, notes Yvette Jankó Szép in her critique of the Cluj *Oedipus*. The author poses questions about the possible reasons for the double casting, too, from the point of view of an enthusiastic theatregoer bent on solving riddles. Finally, the critic notes that the actors' performance still represents a bright spot in this "youthfully tailored" show encumbered with pointless video projections and sometimes boringly illustrative extra scenes.

Mónika Rancz: *Shadows in a Concave Mirror*

Victor Ioan Frunză's most recent collaboration with the "Csíki Játékszín" Theatre of Miercurea Ciuc is the staging of Molière's *Tartuffe, or The Impostor*. In the case of this performance, Mónika Rancz investigates how the theatrical court of justice pronounces its judgment over the shadows it animates, and how the performance formulates its decisions on and off stage. And may all the hypocrites, the gullible, the foolish, and even the phosphorescent statues of Virgin Mary looming in the smoke of incense tremble in front of these stern judges and before the eyes of the audience!

Zsuzsa Ozsváth: *Just for the Money. The Visit of the Old Lady in Oradea*

The critic took a close look at a performance of the Szigligeti Theatre of Oradea: Friedrich Dürrenmatt's *The Visit* directed by Eszter Novák. The central figure of the drama, the old lady visiting her hometown is played by Enikő Fábíán, who celebrates this year the 40th anniversary of her career in acting, and the production is regarded as her "benefit performance". We know that revenge is a dish best served cold, especially if one's entire life is centered around revenge. The question is whether the stage of the Oradea theatre can bear the weight of the town of Gullen.

ESSAY

Réka Bartha: *Interpretations of the Saxon Exodus in Transylvanian Hungarian and Romanian Theatre. A comparative analysis of two stagings of the play called *Disappearing at the Yorick Studio in Târgu Mureș* and at the Andrei Mureșanu Theatre in Sfântu Gheorghe*

Even if the two groups of creators had been utterly determined to "give birth" to the most different stage interpretations of the same dramatic text in almost every respect, the experiment could not have produced such a perfect result as in the case of the stagings of Elise Wilk's play *Disappearing (Eltűntek / Dispariții)* by the Yorick Studio of Târgu Mureș and by the Andrei Mureșanu Theatre of Sfântu Gheorghe. According to Réka Bartha, Elise Wilk's text – originally in Romanian and in Hungarian translation – is a variously interpretable dramatic material. Since it lacks any express "lament" for a certain community it may appeal to completely dissimilar companies using different theatrical languages, belonging to different cultures and theatre traditions. All may feel at home with this text that successfully blends lyricism with comedy.

STUDY

David Schwartz: *The Genealogy of Political Theatre in Post-Socialism. From Anti-system Nihilism to the Anti-capitalist Left (Translated by Kinga Kovács)*

David Schwartz's text is an analysis of the context of the emergence, development and current difficulties faced by left-wing political theatre, critical of capitalism, which has been starting to assert itself in Romania since the 2000s. At the same time, for the sake of historical contextualization, the author makes a gesture of recovery, evoking the memory of the interwar political theatre of the left and that of the communist period, almost unknown to the world and to the contemporary theatre audience. This information hiatus that led to the suppression of the history of political resistance once present in Romanian theatre, may be the cause why young artists interested in socio-political theatre are influenced rather by Western cultural models to which they had access, and which inspired them aesthetically and ideologically.

JÁTÉKTÉR – erdélyi színházi folyóirat és portál

A lapszám felelős szerkesztői: Biró Réka és Deák Katalin

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

Munkatársak: Deák Katalin (Jatekter.ro), Kovács Bea (Jatekter.ro); Marton Orsolya (segéd-szerkesztő), Benedek Levente (borítóterv), Adrian Ganea (logó, dizájn), Molnár Rozália (tördelés), Deák Szidónia (korrektúra), 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.

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

Responsabilitatea revistei noastre este de a găzdui opiniile, oricât de diverse, ale colaboratorilor noștri. Responsabilitatea pentru conținutul fiecăruia text aparține autorului.

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

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Kolozs Megyei Tanács
Nemzeti Kulturális Alap

Revistă culturală finanțată
cu sprijinul Ministerului Culturii

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

A kiadvány megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatja.



MINISTERUL CULTURII

nka

Nemzeti Kulturális Alap



KOLOZS
MEGYEI
TANÁCS



CONSILIUL
JUDETEAN
CLUJ