

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

[www.jatekter.ro](http://www.jatekter.ro)

Játéktér 2020/tavaszi 9. évfolyam, 1. szám

játék  
tér

2020/tavaszi  
9. évfolyam  
1. szám

## TARTALOM

### KRITIKA

|                                                                                                                                                            |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Hegyi Réka: Etűdők kétségbeesésre<br>( <i>Kurázs mama és gyermekei</i> . Kolozsvári Állami Magyar Színház) .....                                           | 3  |
| Beretvás Gábor: Már csak bús emlék<br>( <i>Lila ákác</i> . Szigligeti Színház, Nagyvárad) .....                                                            | 7  |
| Fazakas Réka: Össz-színházi fesztivál<br>(Beszámoló a III. Mafesztről, Székelyudvarhely) .....                                                             | 12 |
| Ugron Nóra: A megváltás mint társadalmi és politikai változás<br>( <i>Mária evangéliuma</i> . teatru-spălătorie, Kisinyov – Theater Rampe, Stuttgart) .... | 19 |

### INTERJÚ

|                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Patkó Éva: Felelősségünk a saját döntésünkben rejlik<br>Beszélgetés Patrice Pavisszal ..... | 23 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|

### BURNOUT

|                                                                                                                                                                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Bíró Réka – Varga Anikó: A nagy mutatvány – burnout, cirkusz, kabaré<br>( <i>A nagy B – egy kabaré a burnoutról</i> . Sound Reactor / ZUG, Kolozsvár;<br><i>Burning</i> . Julien Fournier / L'Habeas Corpus Compagnie) ..... | 27 |
| Deák Katalin: Amikor láng nélkül maradsz<br>Beszélgetés Kasza Izabella pszichoterapeutával .....                                                                                                                             | 32 |

### SZÍNHÁZ ÉS VIRTUÁLIS VALÓSÁG

|                                                                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Chris Salter: Az érzékelés technológiái.<br>Az érzékelés kibővítése az immerzivitás korában .....                                        | 39 |
| Bakk Ágnes: Színház és transmedia storytelling:<br>szenzóriumok és a narrációs űr .....                                                  | 51 |
| Bakk Ágnes: A nézői test „félreérzékelése”<br>( <i>Az Immersive Embodiment. Theatres of Mislocalized Sensation</i><br>c. könyvről) ..... | 56 |

## KÖNYVRECENZÍÓ

- Győrffy Gábor: Az ideológiai éberség árnyalatai  
(A *Despre vigilența ideologică* c. kötetről) ..... 59
- Kiss Krisztina: Színháztörténet könyvkapszulában  
(Az *Erdélyi magyar színháztörténet – Philther-elemzések* c. kötetről) ..... 63

## TALÁLT KÉP

- Ozsváth Zsuzsa: Ül ..... 70

## DRÁMA

- Nicoleta Esinencu: Mária evangéliuma (Fordította András Orsolya) ..... 71

Hegyi Réka

# ETŰDÖK KÉTSÉGBEESÉSRE

## ***Kurácsi mama és gyermekei.* Kolozsvári Állami Magyar Színház**

Amin Petras rendezte a Kolozsvári Állami Magyar Színház és a Staatsschauspiel Dresden első közös produkcióját, a *Kurácsi mama és gyermekei* című Brecht-darabot. A bemutatót megelőző sajtóanyagokból, valamint az előadáshoz készült nyomtatványokból az derül ki, hogy a 17. században játszódó történet aktualitását a rendező elsősorban az egyedülálló nő figurájában találta meg, hiszen napjainkban is nehéz anyagi körülmények között boldogulnak az egyszülős családok.

Olaf Altman díszlettervező színpadképe – Norman Plathe-Narr fényterveivel és Cinzia Fossati jelmezterveivel kiegészítve – elemeli az előadás valóságát a konkrétumok szintjéről, a történet és az egyszerűen megfogalmazható utalások földhözragadtságától: az események fő sodra egy kiemelt térben, a nézőtér felé lejtő emelvényen játszódik. Színpad a színpadon, vagy a néhai piacterek kivégzésekhöz használt, kiemelt tere ez, mögötte a történelem nagy süllyesztőgödrével, amibe szálfagyenes gerinccel zuhannak bele a szereplők, és ahonnan nehezen tudnak kikecmeregni, ha újabb jelenésük van. Vízszintesen és függőlegesen az egész színházi teret benépesítik a szereplők: oldalt várakoznak, a nézőtérben és a színpad felett elhelyezett, a tér felső részét uraló, a színpad belső része felé lejtő rácsos díszletelemen is játszanak.

A fények az ürességet hangsúlyozzák és felerősítik a kontrasztokat – ennek köszönhetően az emberi alakok mintha sűrű ködben vagy légüres térben tapogatóznának. A jelmezek pedig a nélkülözést hangsúlyozzák: szedett-vedett, elhordott darabok, akár több réteg egymáson, kizárólag a praktikusságra koncentrálnak (még az utolsó képek harsányan színes paraszttasszonya is egy gombbal fekvőhelyé alakítható sárga paplant visel szoknyaként). Ahogy telik-múlik az idő és a háború egyre nagyobb nélkülözést jelent, a kopott rongyok is megfogytakoznak, a tömeg szinte meztelenül, vacogva, összebújva lesi, hogy felkel-e a nap.

Mert a koszos, éhező, becsapott kisemberek kórusa az előadás egyik legfontosabb szereplője, amelyet színis főiskolások és a kisebb szerepeket játszó színészek alakítanak. Nyugtalanító a jelenlétük, görnyedtségük, arctalanságuk. Nekik köszönhetően lesz rápillantásunk a háborúnak azon részére, ami nem szerepel a történelemkönyvekben. Ezeket a kisembereket nem a csatamezőn teszi tönkre a háború, miközben ők épp úgy áldozatok, mint a besorozott katonák. Aki nem csataterén harcol, az is küzd, nap mint nap a túlélésre törekszik a szűkülő lehetőségek között, és végül a sokféle háború egy-egy karja, az éhínség, hideg, betegség, nélkülözés, rettegés és bizonytalanság mindenkit leteper. Az előadás első részének pörgő történései után a második





*Jelenet az előadásból (középen Laczó Júlia). Fotó: Biró István*

felvonásban megtorpanva nézzük az arctalanok jeleneteit: mi jelenthet örömet számukra ebben a sivár háborús kontextusban? Egyszerre torokszorító és elborzasztó a féltve őrzött teafilter, aminek illatát csak titokban lehet élvezni, a kiadós, de halálos bőfögés, egy állat közelsége és melege, még akkor is, ha csak a hullájához férhetünk hozzá.

Izgalmas a rendező szereposztási döntése. Míg Kurácsi mamát legtöbbször idős, érett színésznők szokták alakítani, Kolozsváron ehhez a konvencióhoz képest jóval fiatalabb színésznő, Laczó Júlia kapta a szerepet: fiúsan rövidre nyírt hajával energikus Anna Firling, aki szinte naivan hisz abban, hogy a háború neki jó, hisz abban, hogy gyerekeivel együtt megúszhatja a borzalmakat (utolsó pillanatig úgy tudja, hogy legalább egyik fiával, Stüsszivel még találkozhat). Anyászkodó, jóságos, szerethető lény, aki inkább páncélként használja a durva szavakat, az elutasítást, keménységet. Tettei, gesztusai inkább arról árulkodnak, hogy míg van egy falat kenyere, azt jó szívvel megfedezi bárkivel. Közben persze őt is leteperik a történetek, elveszíti gyermekeit, nem marad mellette sem a pap, sem a szakács, akikkel hosszabb-rövidebb ideig osztozott a mindennapokban, akiktől elfogadott jó szót és tanácsot, akikkel együtt ókumlálták ki a túlélési stratégiát. Mert minden látszat ellenére nem lelketlen, számító némbor, hanem meleg, barátságos, a magánytól zsigereiben irtózó ember, a nagyon elvont, de számára mégis szinte kézzelfogható reménybe kapaszkodó anya.

A remény egyébként szó szerint kézzelfogható, egy-egy szereplő kezében látjuk: ilyen a szakács ütött-kopott tubája vagy Yvette piros cipője, amit Katrin dugdos sokáig. Fura ellentmondás, hogy a drámai történet ikonikus tárgya, az ekhós szekér, a család megélhetését biztosító járgány: láthatatlan. Utalnak rá, pantomimes mozdulatokkal, jelképesen húzzák, de a maga tárgyi valóságában nem jelenik meg. Jobb is, így a történet nem világháborús posztapokalipszis, nem a 30 éves háborút idéző történelmi tabló, hanem időből és térből kiragadott parabola: mindig voltak, mindig lesznek háborúk, benne olyanok, akik együtt sodródnak az eseményekkel, és nagyon

sokan olyanok, akik belepusztulnak, és legfeljebb statisztikai adatként jelennek meg, mint kollaterális áldozatok.

A színpadon kiemelt képek csak néhány történetet, sorsot mutatnak meg azok közül, amik a kulisszák mögött, fent, lent, azaz minden oldalon a háborúról szólnak. Az előadás egyik legnagyobb érdeme talán, hogy „rajta felejt” a fényt ezeken a képeken. A háború nagy puzzle-jéből minden kirakósdarabkát külön is ki lehetne ragadni, és a színészek kiváló játékának köszönhetően ezek a részek az egészről szólnak. Kató Emőke Yvette-je, Tótszegi Zsuzsa Katrinja, Balla Szabolcs papja és Sinkó Ferenc szakácsa nem csak egy-egy karakterszerep: mindegyikük sorsa legalább annyira gazdag, mint Anna Firlingé.

Az ősbemutatóhoz komponált Paul Dessau-dalok mellett, a jelenetek közötti intermezzók aláfestéséhez a kolozsvári előadásban burleszk zenei betétet és operaáriát használnak. A gazdag színészi játék mellett a hangszerelés és a „vendégzenék” is megerősítenek abban, hogy Armin Petras nem egy szikár, „elidegenítő”, hagyományos Brechtet akart bemutatni Kolozsváron, hanem olyan olvasatot, amelyből kiderül, mennyire eklektikus ez a mű.

Érdeemes kitérni az előadás létrejöttének módjára is, hiszen az ebben szereplő kolozsvári színészek közösen próbáltak a drezdai német kollégáikkal. A két, egymástól több száz kilométerre fekvő városi színpadok díszlete és a két külön előadás jelmezei szinte teljes mértékben azonosak (online kutakodva úgy tűnt, magasabb a drezdai színpadi tér, meredekebben lejt a „színpad a színpadon” elem is), valamint az eredeti, izgalmasnak ígérkező elképzelés szerint lesz majd szereplőcseré is, azaz a Kolozsváron bemutatott előadásban fellép majd több színész a drezdai társulattól, és fordítva. (A színlapok tanúsága szerint egyedül a néma lányt játszó Maria Tomoiagă szerepel mindkét előadásban.)

*Jelenet az előadásból (bal szélén Laczó Júlia, jobb szélén Fogarasi Alpár látható). Fotó: Biró István*



Ez a fajta együttműködés nem idegen a német rendezőtől: Kolozsváron legutóbb a 2016-os Interferenciák fesztiválon láthattunk hasonló módon létrejött produkciót, a Schauspiel Stuttgart és a nagyszebeni Radu Stanca Nemzeti Színház közös előadását, a *Bölcs Náthánt*, nemrég pedig drezdai, stuttgarti, budapesti és nagyszebeni színházak mutatták be közös alkotásként Dragomán György regénye alapján a *Máglya* című előadást.

Izgalmas színházi kaland lenne megnézni mindkét *Kurázi mamát*, illetve a vegyes szereposztást, ha megvalósul. Vajon a nyelvi, színházi, kulturális kontextusok különbsége hogyan jelenik meg a produkciókban, és a vegyes szereposztásban ezek miként találkoznak, keverednek? Vajon hogyan változtat az egyes képek vagy jelenetek tétjén az, hogy Kolozsváron egy fiatal, erős nő mondja, hogy „kurázi nélkül nem lehet élni”, Drezdában pedig egy jóval idősebb színésznő? És van még sok kérdés, ami már most megfogalmazható...

*Kurázi mama és gyermekei*. A bemutató dátuma: 2019. november 19., Kolozsvári Állami Magyar Színház és Staatsschauspiel Dresden. Rendező: Armin Petras; Szerző: Bertolt Brecht – Paul Dessau; Dramaturg: Katrin Schmitz; Díslettervező: Olaf Altmann; Jelmeztervező: Cinzia Fossati; Fényterv: Norman Plathe-Narr; Zenei vezető: Incze G. Katalin; Hangszerelés: Thomas Kürstner, Sebastian Vogel; Koreográfia: Denis Kooné Kuhnert; Rendezőasszisztens: Camilla Cecile Körner, Louisa Rogowsky. Jelmeztervező-asszisztens: Bocskai Gyopár. Zenei asszisztens: Anik Urich. Szereplők: Balla Szabolcs, Buzási András, Fogarasi Alpár, Jerovszky Tímea, Kató Emőke, Kicsid Gizella, Laczkó Vass Róbert, Laczó Júlia, Marosán Csaba, Ötvös Kinga, Platz János, Sinkó Ferenc, Tomoiagă Maria, Tótszegi Zsuzsa, Varga Csilla; Valamint: Ábrahám Antonella, Bálint Előd, Csutak Réka, Erdei Máté, Gyenge Tímea, Nagy Kopeczky Kristóf, Orbán Szabolcs, Pánczél Kata, Sepsi Melinda, Szalantai Gellért, Szallos Norbert, Szántusz Noémi, Szőcs Szilárd Péter, Tatár Zsuzsa, Varga Péter, Wagner Áron.

Beretvás Gábor

# MÁR CSAK BÚS EMLÉK

## **Lila ákác. Szigligeti Színház, Nagyvárad**

A *Lila ákác* (Egy fővárosi fiatalember regénye) először prózai műként jelent meg, 1919-ben. Ezután a kisregényt maga Szép Ernő írta át színdarabbá – a szerző adaptációját a színházak mind a mai napig játsszák. A *Lila ákác* (sic!) mégis az 1934-es filmként lehet leginkább ismerős a nagyközönség számára, már csak azért is, mert az akkor már sztárnak számító Kabos Gyula figurája volt benne a humor egyik forrása. A film az akkori korszellemnek megfelelően a Szép Ernő-szövegtől eltérően, azaz happy enddel végződik. (Talán érdekes lehet, hogy ugyanaz a rendező, Székely István 1972-ben, az eredeti címhez erősebben kötődve, *Lila ákác*ként újra filmre vitte a történetet, ekkor már jobban ragaszkodván az eredeti Szép Ernő-i cselekményvezetéshez is. Ebben a filmben a Kabos-szerep, némi változtatással persze, az idős Ráday Imréé lett, míg a főszereplők, Csacsinszky Pál és Tóth Manci szerepét Nagy Györgytől és Ágay Iréntől a Bálint András – Halász Judit páros vette át.)

Önkéntelenül is felmerül bennünk, hogy vajon mi mozgathatta a fiatal rendezőgenerációhoz tartozó Botos Bálintot, amikor a *Lila ákác*ot a nagyváradi Szigligeti Színházban, pontosabban annak stúdiójában színre vitte? Mi érdekelhette ebben az anyagban? Nem mintha nem vennék elő mostanság máshol is ezt a történetet. „Szerelmes história”-ként például Sebestyén Ába is megrendezte a Szabadkai Népszínházban. Illetve a budapesti József Attila Színház repertoárján is szerepel a darab, „zenés szerelmi látomás”-ként aposztrofálva. Ha ez utóbbi esetében csak a zenei hivatkozásokat vesszük alapul, akkor érzékelhető, ahogy Telihay Péter rendező a nyolcvanas évek ellenkultúráját idézi meg. Azaz a század eleji történetet századvégi elemekkel köti össze. Ami végül is érthető, hiszen Telihay zsenge fiatalsága épp a nyolcvanas évekhez köthető, lévén most 56 éves.

Ami közös Telihay és Botos párhuzamosan futó interpretációjában, az, hogy mindkét feldolgozásban Guelmينو Sándor átiratában hallhatja a közönség Szép Ernő szövegét. A szövegkönyv mellékesen a 2008-ban, majd 2011-ben is bemutatott *Lila ákác*hoz készült, amelyeket akkor Guelmينو maga is rendezett Győrött, illetve Tatabányán és a (Pesti) Magyar Színházban. (A rendező-dramaturg Guelmينو Sándor nevére onnan emlékezhetnek talán leginkább az erdélyiek, hogy a 2018-as temesvári TESZT fesztiválra elhozott tatabányai *A mi osztályunkat* például ő rendezte. Ez az előadás mély nyomot hagyott bennem, és, gondolom, nem csak bennem.)

Guelmينو a *Lila ákác*ban igyekezett meghagyni az eredeti szóhasználatot. Ez már önmagában is érdekes. Hiszen felmerül, hogy 2020-ban mit is lehet kezdeni a saját korában trendinek





Kardos M. Róbert, Román Eszter és Gajai Ágnes. Fotó: Vigh László Miklós

számító, de már több mint százéves pesti úri szlenggel? Mit is jelent pontosan a kroncsi, a hercig, a garni vagy a privát ezekben a színpadi helyzetekben? (A József Attila Színház erre vonatkozólag egy szótárat is elhelyezett a színház.org-on.)<sup>1</sup> Persze a kifejezések jelentése a színpadi kontextusból nagyjából kiderül ugyan, de fontos megjegyezni, hogy ezek a szavak ma már másként lélegeznek, mint a századelőn. Ami akkor trendinek számított, most inkább idegennek és viccesnek hat, inkább a korszakot, illetve annak hangulatát meghatározó elemként van jelen. Ez kétségkívül érdekessé tesz egy mai előadást, hiszen megmarad Szép Ernő stílusa, és a szövegben fellelhető a XX. század elejére oly jellemző társadalmi kasztosodásra való utalásrendszer.

Az persze jó kérdés, hogy a mai nézőt a saját korára is képes-e emlékeztetni ez a szöveg. A távolságot nem könnyű áthidalni. Mert a szöveg sugározta idegenség eltérítheti a kísérletet az eredeti céljától: hogy közvetlenül el tudjon beszélgetni velünk a főhős. Engem már eleve az nagyon érdekelt, hogy Botos Bálint hogyan tudja érzékletesen maivá varázsolni Szép Ernő történetét. Megtalálja-e benne azt a réteget, amit aztán érthetően és élvezetesen bemutat? Vagy előadása megmarad egy nem működő kísérletnek, mert nem tud túllépni a múltidézésen, s egy modernizált zenével és fényeffektekkal megtűzdelt panoptikum lesz.

Botosnak és a színészeknek persze nem lehetett könnyű dolguk. Egyrészt az orfeumi atmoszféra megteremtése, a liget hangulata, a lakásbelső, a szeparé, azaz a milió és a szövegben megjelenő társadalmi különbségek érzékeltetése mintha megtört volna a díszlettervező Bajkó Blanka Alíz lehetőségein vagy szándékán. A szekrénnel való játékon túl elbírtam volna még némi ötleteskedést. A játéktérbe becsempészett kétkazettás magnó sem igazán éreztette egy gramofon, egy zenekar vagy egy DJ jelentőségét. Tehát sem a régi milió, se annak valami modernizált

<sup>1</sup> Tóth Mancsi és Csacsinszky Pali személyes szótára – Lila ákác kisokos. szinhaz.org, 2018. március 8.

változata, sem pedig a semleges tér nem volt igazán meggyőzően jelen. Sokat segíteni ezen a fényváltásokkal sem sikerült, pedig egyértelműen megvolt rá az igyekezet.

Mellesleg Bajkó felelt a jelmezekért is, és mintha ott sem sikerült volna egyértelműen kamatoztatnia tehetségét. A jelmezek sem utaltak különösebben arra, hogy a szereplők nem tartoznak egyazon társadalmi kasztba. De ha ennek érzékeltetése mondjuk nem is lett volna cél, az sem biztos, hogy arra van szüksége egy színésznek, hogy a szerepét feltétlenül egy dekoltázs játssza el. Bár igaz, hogy ebben az előadásban ennek nem látta különösebben kárát Bizonyosné figurája. Ugyanakkor az is igaz, hogy a színésznek emiatt a jellemformáláshoz kevesebb lehetősége volt belülről hozzáadnia. Az pedig, ha az orfeumi művészvilág extremitásának kifejezése nem maradt volna meg ennyire bátoralannak és satírozottnak, szintén a jobb eredménynek kedvezett volna.

Hozzá kell tennem, hogy a hangulatért is felelős elemek közül a zene sem váltotta be az általam hozzá fűzött reményeket. Néha a máshonnan ismerős dalok áthangszerelt dallamaihoz fejben az eredeti szöveget is tudtam társítani. Számomra idegennek hatott, hogy a zenei betétek az előadás hangulatát inkább a mélabú irányába tolták el, mintsem hogy a megfelelő narratív pontokon a közönségre eléggé élénkítő módon hatottak volna. Lett volna erre pedig esély. Erre szolgálhatott volna a megkoreografált táncos jelenet. De, őszintén szólva, nem pezsdített fel. Holott talán a rendezői akarat szerint ott még nevetnem is illett volna.

*Kiss Csaba, Tasnádi-Sáhy Noémi, Balogh Attila, Sebestyén Hunor. Fotó: Vigh László Miklós*



„Nem untatlak?” – kérdezi meg kiszólva a nézőtérre a főszereplő, Csacsinszky Pál az előadás során. Bár a kérdés nyilván költői, mégis erősen hathat. Mert valójában a néző érdeklődése jogosan lankadhat a kérdés feltételének pillanatában. És nem feltétlenül azért, mert Sebestyén Hunor, Csacsinszkyjának megformálása során, nehezen képes levetkőzni biztonságot adó sármját, és így a játék során lassan bontódik ki a figura. Hiszen a rendezés is ennek dúcol alá. A színész sokszor csak ül és meredve próbálja a szövegben búvó mélységekkel találkozni a nézőt. De ez mintha már nem volna elég. És bár a szöveg erős elbeszélésjellegét próbálja a rendező apró intermezzókkal színesíteni, mégis, leginkább az marad meg bennünk, hogy a hangsúly a statikus színpadképekben egy ücsörgő és monologizáló figurára helyeződött.

A legfőbb feladat a dráma felépítése folytán is Sebestyén Hunornak jut. Az ő figurája van leginkább reflektorfényben. És végül Sebestyén a monológok, vagy, ha úgy tetszik, a közönséggel folytatott bizalmi beszélgetések során el is nyeri a bizalmat. Hajlamosak leszünk bólintani, amikor szerelembe esett fiatalembere öngazolásért folyamodik hozzánk. De akkor is, meg kell hagyni, hogy a bevezetőben még nagyon is fellengzősnek tűnő figura túl lassan enged csak fel az előadás során. A közbenső közös jelenetek pedig annyira nem gyorsítják az előadás ritmusát vagy erősítenek rá a karakterekre, hogy a lendület egyszerre legyen elég a mély érzelmek feldolgozására, a szövegben is erős társadalmi vonatkozások elsajátítására, sőt, még a humor befogadására is, úgy, hogy az előadás egy maradandóan élvezetes színházi élmény legyen.

Csacsinszky belső vívódásait annak kivetülései, legfőképpen a nők színen való feltűnései tenéik igazán élményszerűvé. Tasnádi-Sáhy Noémi Bizonyosnéjában nem találom a femme fatale-t, ami iránt a főszereplő epekedve vágyakozik. Nem igazán látom benne a szerelem kiüresedett tárgyát sem. Az ürességet úgy láthatjuk játékában, hogy a figurának csak teste van. Holott a szereplőnek többről kéne szólnia, hogy elhiggyük Csacsinszky és a többi férfi odaadó udvarlását. Kár ezért, mert ötletek vannak arra vonatkozóan az előadás során, hogy teljesen átlényegüljön, akárcsak egy pár pillanatra is, Bizonyosné figurája. Azokat érdemes lenne bátran kiaknázni, jobban elszakadni az üres nőtől, és erősen eltérő nőfigurákat megjeleníteni vele. Ezzel a színész megtestesíthetné azokat a vágyalmokat, amikre többször is történik utalás.

Az affektáló hanghordozás, amely egyenletesen végigkíséri a játékát, és Bajkó Blanka Alíz jelmeze tehát a felszínen tartják az alakítást. Ez baj. Mert kiemelkedően fontos a szerep. Látunk kellene ezt a nőt úgy is, ahogy Csacsinszky, vagy ahogy a többi férfi, illetve nő látja. De nem látjuk. Tasnádi-Sáhy Noémi nem vádolható azzal, hogy elválik a szereptől, Bizonyosnéja megmarad a hangi intonáció és az eltűzött testbeszéd hegyormán. Még akkor sem láthatunk különösebb érzelmeket, amikor a légyott percei eljönnek, vagy akár a lebukás következményeként sem. Érdekes, hogy Botos egy Barbie-szerű álmoképet fogalmazott meg, ahelyett, hogy rafinálttá, számíttvá, játékosná vagy jó értelemben véve ösztönössé tette volna Tasnádi-Sáhy Noémi Bizonyosnéját.

Csacsinszky Pali jellemének kibontásában a másik segítség a vele majd egyenlő jelentőséggel bíró Tóth Mancsi. Kislányosan évődő játéka során Román Eszter a „varrónassnek” egyfajta vidékről-jött-mosogatólány pózt adagol. Ez sokban az eredeti szövegben is fellelhető kiejtésbeli sajátságokból táplálkozik. Illetve Román mozgásában megfigyelhető némi tenyeres-talpasság, ami szintén ezt támogatja. Ezt majd csak a táncjeleneteknél vetkőzi le kissé. Az érdekes, hogy a színész bakfisos vihogása, mimikája, színpadi megjelenése taszítja leginkább a múlt porába a produkciót, azzal együtt, hogy az előadásra jellemző kissé eltűzött színpadiasság neki áll a legjobban. Román Eszter Tóth Mancijából hiányzik a megbúvó kecsesség, ami csak akkor halványulna el, amikor kinyitja a száját. Nem látunk átváltozást sem, ami az életmódváltás következménye lehetne. Nem válik rút kiskacsából hattyúvá sem. Ezen még a flitteres jelmezek sem segítenek. Román Eszter Tóth Mancija is állandó, bár nyilván másképpen, mint Tasnádi-Sáhy Noémi Bizonyosnéja. A főhőst inkább egy óvodás incselkedés szintjére húzza le Román nyelvöltögetős

játékstílusa. Kár, mert a szövegből következtetve a naiv ártatlanság megragadását várnám. Így sem Tóth Mancsi, sem Bizonyosné színre vitele nincs összhangban a monológokból kibomló Csacsinszkyval.

Zenés temető – hangzik el az előadás során. Ezt az orfeumra érti a főhős. Elég találó kijelentés, mert igazság szerint az előadásban a kifáradásról kapunk képet. Egyrészt Csacsinszky is elfárad önmaga illetően való keresgélésében, másrészt a többi szereplő jelenléte is, sajátosan ugyan, de a végnapokra figyelmeztet. Míg eredetileg a humor forrása lenne Angelusz és Zsüzsü számos jelenete, Botos Bálintnál inkább két csalódott transzvesztitát találunk, meglehetősen frázisszerű életbölcsesekkel. Hasonló a helyzet Majmóczy és Mínusz esetében is. Az, hogy a beszédhibákra építi fel Botos a két ügyefogyott figurát, kevés ahhoz, hogy, akár a főhőssel együttérezve is, az ilyen módon karikírozott alakokon nevessen az ember. Kiss Csaba és Balogh Attila is élt már meg komolyabban kimunkált szerepeket. Láttam.

Gajai Ágnes Hédi je a hullámzó kedélyállapotban megbúvó és az öngyilkosságot áruoló figura. Rajta keresztül megrajzolható lenne egy olykor kedélyjavítókkal oldott hangulatú depressziós nő, aki a társadalmi felkapaszkodás kísérleteibe bukik bele. Felvehetné a karakter a primadonnaság álcáit is olykor. Vagy, ha modernizálni próbálná a rendező, lehetne bipoláris zavarban szenvedő. Így azonban Gajai Ágnes Hédi je leginkább csupán a lehangoltság mintaképeként marad meg valahol halványan. Fábián Enikő virágárus Mili je is egy hasonló, lassan elhalványuló szereplő. Bár mindkét alak magában hordozza a tragédia lehetőségét, Mili sincs elég alaposan kibontva. Hajdu Géza Józsi főura pedig akkor működne igazán, ha a színen lévő többi szereplő leereagálná rendesen a benne rejlő lehetőséget, mert így, egyedül hagyva, leginkább a szomorkás hangulati tónus marad meg a pincéből is, mintsem a vicces jelenetek, ami, gondolom, az eredeti elképzelés lehetett. Mert az előadás sikere akkor teljesedhetne ki, ha a mélység és a humor lehetőségei egyszerre lennének kiaknázva a színpadon. Botos Bálint ezen rendezésében, sajnálatomra, ezzel ritkán szembesülhettem. Mintha nem sikerült volna igazán megragadnia és bemutatnia azt, ami eredetileg foglalkoztathatta ebben a Szép Ernő-műben.

*Lila ákác.* Bemutató dátuma: 2019. október 26.; Szigligeti Színház, Nagyvárad. Rendező: Botos Bálint; Író: Szép Ernő – Guelmino Sándor; Díszlet-és jelmeztervező: Bajkó Blanka Alíz; Koreográfus: Györfi Csaba. Szereplők: Balogh Attila, Fábián Enikő, Gajai Ágnes, Hajdu Géza, Ifj. Kovács Levente, Kardos M. Róbert, Kiss Csaba, Kocsis Anna, Lajter Márkó Ernesztő, Román Eszter, Sebestyén Hunor, Tasnádi-Sáhy Noémi.



Fazakas Réka

# ÖSSZ-SZÍNHÁZI FESZTIVÁL

## Beszámoló a III. Mafesztről

I. dén harmadik alkalommal rendezték meg a Magyar Színházi Szövetség (MASZÍN) szakmai seregszemléjét. A fesztiválon öt romániai magyar társulat vett részt: a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata, a Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, a nagyváradi Szigligeti Színház, a Csíki Játékszín, valamint a fesztiválnak otthont adó székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház.

Az eseménysorozat kettős célkitűzés jegyében született. Egyrészt a szervezők kihangsúlyozták, hogy a fesztiválból elsősorban a (helyi) közönség profitál: a nézők tágabb képet kaphatnak a jelenlegi erdélyi magyar színjátszásról, összevethetik a vendéglőadásokat a helyi társulat produkcióival. Másrészt, bár valóban az előadások és a közönség állnak a középpontban, a fesztivál igyekszik ezt a keretet kitágítani a társulatoknak nyújtott képzési lehetőségekkel. Így került be a programba egy háromnapos improvizáció-workshop Andrew Heffler vezetésével a színművészek, valamint két szakmai műhelymunka Keszeg Anna és Csoma Nóra kommunikációs szakemberek vezetésével az irodalmi titkárok számára.

A színházművészet egészét lefedni igyekvő programok másik ékes példája a *Poszter* elnevezésű színházi plakátkiállítás. Hét színházi grafikus: Benedek Levente, Ercsei Zsolt, Hodgyai István, Kiss Emőke, László Hajnalka, Németh László és Wanek Ferenc munkáit tekinthettük meg. Jóleső érzés volt ráismerni egy-egy előadás plakátjára, és átadni magam az ezek által előhívott emlékeknek. A kiállítás megnyitóján Győrfi Kata ezt az élménymozzanatot ragadta meg. Felidézte az első előadást, amit színházban látott, majd megjegyezte, mennyire szorosan összekapcsolódik az emlékekkel maga a plakát. A tervezők feladata (vagy szuperképessége) ugyanis egyetlen képbe sűríteni az előadás témáját, hangulatát.

A programok sokszínűségére jellemző teljességigény megmutatkozott a különböző előadások műfajában is. A prózai színházon kívül táncszínházi, ifjúsági és bábszínházi produkciókat is láthatott a közönség. Ez utóbbiak egyike a szatmárnémeti Harag György Társulat Brighella Bábtagozatának *Szélszabadítója* Bartal Kiss Rita rendezésében. A Gimesi Dóra szövegét alapul vevő előadás komoly témával dolgozik: egy olyan birodalom képét tárja elénk, melyben eluralkodik a félelem és a magány, megszakadnak a társas kapcsolatok és szüntelen szomorúság uralkodik. Mi lehet a kiút egy ilyen, a gyermekeknek nem ismeretlen helyzetből? Liza, az elszigetelt ország egyik lakója rászánja magát, és megteszi az első lépést: segélykérő palackpostát küld egy ismeretlennek. A cseppet sem magányos Samu épp kutyájával horgászik, amikor megtalálja az

üzenetet. Elhatározza, segít a birodalmon, ám átlépve a határt, egy pillanatra ő is magányossá válik, elszakad a kutyától. Liza és Samu ezután szembeszállnak a rettegő királlyal (akinek félelme rávetül az országra), és kiszabadítják az általa bezárt szelet. Az előadás által legnagyobb értékként felmutatott barátság és együttes bátorság képes lesz legyőzni a magányt. Bár a félelemmel való szembenézés ijesztő (a szabadon engedett szél először tombol), végül minden elrendeződik, és kisüt a nap. Aktuális és fontos produkció ez, hisz a gyerekeket érintő és foglalkoztató problémákról beszél, méghozzá izgalmasan, átgondolt színházi nyelven. A díszlet és a bábok összhangban vannak a cselekménnyel (tervező: Nagy Kovács Géza). Liza és Samu bábja azonos típusú, hasonlítanak egymásra, ez is jelzi a köztük szövődő barátságot, kettejük együvé tartozását. A király alakja, bár stílusában hasonlít a két gyerekre (ugyanolyan stílusú az arca, ruhája), kissé más: a báb testének alsó fele egy merev tojáshéjhoz hasonló, míg felsőteste csupán textilből van. Így a király rettegő természetét az is mutatja, hogy valahányszor megijed, mintegy önmagába rejtőzik el (az anyagrész a tojáshéjba süpped, csak a báb feje látszik ki). A szél (a félelem tárgya) más dimenzióhoz tartozó szereplő, így nem is lenne okos bábszerű testbe zárni. Alakját egy egyszerű, lámpával megvilágított nejlonzacskó testesíti meg (csupán kiszabadulása után kap „arcot” – ekkor egy lebegő szalagoktól körülvett maszkként jelenik meg). A zacskó mind fogságában, mind tombolásakor látványos játékra ad lehetőséget. A szél megfoghatatlanságát transzcendentálisan csengő hangja is jelzi. A bábokhoz hasonlóan az előadás díszlete is átgondolt. Az események színhelye néhány gurulós asztalka, melyre zöld és szürke színű házikók vannak felépítve. Ezek a különálló kis szigetek csak alkalmilag kapcsolódnak össze néha, átrendezésük, ide-oda forgatásuk könnyű és gördülékeny helyszínváltásokat biztosít, egyúttal jelzi, mennyire elszakadoztak az (emberi) kapcsolatok ebben a birodalomban. A végső diadalt a díszlet több ponton is jelzi: az addig uralkodó zöldes színbe vidám színek is keverednek, az összkép teljesen átalakul, amint

*Balázs Attila a IV. Henrikben. Fotó: Adriana Grand*



felkerülnek a házikókra a rózsaszín virágok és színes lampionok. Emellett lehetségessé válik az emberi interakció. Az asztalkák nemcsak egymáshoz kapcsolódnak szépen hozzá, hanem a díszlet szélén álló hajódochkhoz is, azaz a birodalmon kívüli valósághoz, ahonnan Samu érkezik.

A fesztivál három nagytermi előadását a Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, a Tomcsa Sándor Színház és a Csiki Játékszín produkciói adták. Bár nem beszélhetünk tematikus szempontokat érvényesítő válogatásról, mindhárom produkció reflektál valamilyen módon a színházi előadásra mint olyanra.

A Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház Victor Ioan Frunză *IV. Henrik* című rendezését hozta el Udvarhelyre. A színre vitt Pirandello-dráma hangsúlyosan feszegeti a színjátszás, a színház határait. Egy olyan világban vagyunk, ahol elmosódik a valóság és színház, a „természetes” és „felvett” szerep, az örület és józanság határa. Ki itt az örült? Aki játszik, vagy aki végignézi? Hogyan lehet túlélni? Ha szerepeket veszünk fel, vagy ha önmagunk maradunk (és egyáltalán, mit jelent önmagunkként létezni?). A főszereplő arisztokrata egy lovas baleset után *IV. Henrik*nek képzelet magát, családjá pedig egy egész színházat épít számára, ahol örültségét kiélheti (lesz itt díszlet, vagyis egy trónterem, színészek, vagyis fizetett lovagot játszó alkalmazottak). Érdekes vállalkozás egy ilyen drámát színpadra állítani: a szöveg színházra való rákérdezése hogyan alakítható át színházi nyelvre? Frunză *IV. Henrik*je talán a legegyszerűbb, legalábbis legbejáratottabb utat választja: a lélektani realista színre vitelt. A színre vitel módjából olvasva úgy vélem, a cél egy szövegű előadás elkészítése volt. A valóságű trónterem díszlete, a fal előtt álló életnagyságú képek ügyes megoldásai Pirandello helyszínleírásának. A dráma három felvonásra tagolását is megőrzi az előadás. A szöveghez keveset nyúlunk hozzá, a drámában megjelenő párbeszéddek és (azt kell mondanom, hogy sajnós) a monológok megmaradnak. A párbeszéddek belesimulnak az előadás tempójába, gördülékenyek (bár néha előfordul, hogy kissé érthetetlenek), a monológok viszont megakasztják a cselekmény folyását, túlságosan hosszúnak és fölöslegesnek hatottak számomra. *IV. Henrik* (Balázs Attila) monológjaiból mindössze annyit voltam képes kihámozni, hogy valami kulcsfontosságúról van szó. Olyan érzésem támad, hogy ez egy nagyszerű dráma, és biztosan remekül működik – szövegként. (Az, hogy nem értettem az előadás monologikus szövegeit, nem a színészi játékból fakadó hiba. Inkább annak tudható be, hogy az indokolatlan hosszúság miatt a fontos és nem lényeges mondatok kibogozhatatlanul és értelem nélkül összecsomósodnak.) Az egyetlen színházra, színjátszásra tett reflexiók azok, amelyek a dráma szövegében, cselekményében is megjelennek: pl. *IV. Henrik* monológja, a lovagot játszó beszélgetése saját szerepükről, a kívülről érkező látogatók jelmezfelvétele. S bár az előadás hűen igyekszik színre vinni a drámát, a rendezői értelmezés és a sajátos színházi reflektáltság hiánya pont egy ilyen dráma esetén válik veszélyessé. Így nemhogy a dráma tárulna fel a maga értelmében, hanem ellenkezőleg, ez az értelem pont a reflexió hiánya miatt csorbul. Így (az én értelmezésemben célnak vélt) hű adaptáció nem lesz sikeres, a végeredmény inkább filmszerű. Ezt nyomatékosítja a realista színjátszás, a felvonások közti, filmes hatást keltő szimfonikus zene. Az aktualizálásra kevés próbálkozás van, ezek pedig mind elvesznek és hangsúly nélkül maradnak, inkább poénforrásokként vannak elhelyezve: ilyen az egyik ór által használt okostelefon, vagy a mai popkultúra-referenciák a Mario és Luigi névpárossal, valamint a Jokerre is hajazó bohócmaszkkal.

Az udvarhelyi Tomcsa Sándor Színház *A mi kis városunk* című előadása Vladimir Anton rendezésében a fesztivál „otthoni” produkciója volt. Egy ilyen darabot székellyöldi kisvárosban színre vinni izgalmas és, mint kiderült, jövedelmező vállalkozás. Bár az előadás nem Udvarhelyről, hanem egy amerikai településről, Grover's Cornersről szól, a helyi közönség mégis sajátjának érezheti a látottakat, és a színpadon önmagát vélheti felfedezni. Ez nem csupán a kisváros színre vitelének, vagy az előadás egy emberi életet átfogó hármasszerkezetének (mindennapok, házasság, halál) köszönhető, de annak is, hogy az előadás több vonatkozásban igyekszik a

látottakat közel hozni a nézőkhöz. A szereplők más időből, az 1900-as évekből jönnek, mégis közülünk, a nézőtérrel (is) érkeznek a színpadra. A játéktér a színpadon kívül ugyanis egy hosszú, a közönségbe nyúló kifutóval is kiegészül. Az események számottevő része a színpadon játszódik, hagyományos módon, de a játéktér kitágítása figyelemre méltó gesztus. Olyan ez, mintha valóban bevonódnánk a cselekményekbe, és a szereplők kitekintenének ránk. Az aktualizáció kiszólások/kinézések szintjén is megjelenik: pl. amikor arról kérdezik Web szerkesztő urat (Dunkler Róbert), hogy miért van ekkora különbség a város szegényei és a gazdagok közt, a szerkesztő jelentősegteljesen a közönségre néz, és úgy kérdez vissza: „Vajon miért?” Ki más adhatna erre választ, ha nem a jelenlévők, vagyis az ebben a valóságban élők. Az udvarhelyiek az említett példákon kívül szó szerint is bevonódnak a játékba. Az előadásban a színház társulatán kívül ugyanis a Balázs Ferenc Vegyeskar tagjai, valamint helyi diákok is részt vesznek játésként. Az aktualizáción kívül más izgalmas vonala is volt a produkciónak: ez pedig a színházi eszközökre való reflektálás. Rögtön az előadás elején szembe találjuk magunkat a Rendezővel (Barabás Árpád): első mozzanatként ismerteti az előadás címét, megemlíti a rendezőt (vagyis az elsődleges rendezőt, Vladimir Antont), „felsorolja” a színészeket („játsszák: Barabás Árpád és a... többiek”). Rendezői mivolta abban áll, hogy ő válogatja össze azokat az epizódokat, amiket Grover's Corners életéből látunk majd. Egyes jeleneteket felgyorsít, másokat leállít, néha ő is beszáll egy epizódba, hogy így szabjon irányt neki. S bár az irányítás kétségtelenül rendezői attribútum, előadás közben sokkal inkább éreztem a karaktert egy mindentudó narrátornak, aki háttér-információkkal lát el minket a lakókról, múlt- és jövőbeli eseményekről, aki kommentálja és összefoglalja a történeteket, így adva epikus jelleget az előadásnak. Az említett szereplő tehát karakterének jellegével és megnyilvánulásaival is az előadás általában rejtve maradó munkafolyamataira hívja fel a figyelmet. Hasonló szerepe van a Pásztor Márk által megformált Sűgő

Vass Csaba a *Sirályban*. Fotó: Veress Albert







Szélszabadító. Fotó: Szatmárnémeti Északi Színház

karakterének, aki végig a színpad szélén ül, és a forgatókönyvet olvassa. A szerep beleillik az összkoncepcióba, szépen felépített (néha ráterelődik a figyelem, amikor kijavít egy szövegében megakadt szereplőt), ennek ellenére egyetlen jelenetben éreztem úgy, hogy cselekvése valóban gazdagon működik: a kocsmai jelenetben George (Jakab Tamás) és Emily (Kőmíves Boróka) annyira elfoglaltak egymással, hogy a sűgónak kell helyettük felolvasnia a szöveget. Az említett szereplőkhöz hasonlóan az előadás kellékeire és díszletére is reflektáltság jellemző. Az események egy transzparens térben játszódnak, mindössze néhány asztal, pad és egy zongora van a színpadon „azok számára, akik nem tudnak megenni díszlet nélkül” (tudjuk meg a Rendezőtől). Ezek a díszletelemek könnyen átrendezhetőek, és mindig megújulni képesek. Az első részben, a mindennapok bemutatásában csak mint szokványos padok jelzik két ház, a Gibbs és Webb porta határait. Egy ilyen kisvárosban nem is csoda, ha átlátszóak a falak, és mindenki (a nézőket is beleértve) akadálymentesen lát bele mások életébe. Nézőként még felülről is bekémlelhetünk a szereplők házaiba. George és Emily szerelmi jelenetét felső kamera veszi, mi pedig a hátsó kivetítőn látjuk viszont. Az addig telekhatárokat képező padok ülőfelülete világítani kezd, felülnézetből pedig két ház alakját rajzolják ki. Ugyanezek a világító felületek a második részben egy templomi hajó keresztjét, majd az utolsó részben sírköveket képeznek. A látványos díszlet használata mellett az előadás a kellékekről is lemond. Az előadás első felében főleg imitálva jelennek meg a különböző eszközök: a tejeskocsi, a sörcsap, de még a tejkihordó tehene is. A pantomimszerű jelenetek jó irányba gazdagítják az előadás nyelvét, használatuk azonban néha következetlen: a tejkihordó nem onnan veszi el a kocsiját, ahol a jelek szerint hagyta, egyes gesztusok mímeltek (pl. a borsóbontás, reggelikészítés folyamatában), mások nem (pl. az újságolvasásnál megjelenik az újság). Ebben a díszletről, kellékekről lemondó világban a színház egyetlen nyelvi eleme marad konvencionális: a jelmez. A szereplők korabeli, az 1900-as évek divatját idéző ruhákban jelennek meg – ez alól kivétel a Rendező és a Sűgó. Sehogy sem tudok arra választ találni, miért kellett a

jelmezeket jelmezszerűségükben meghagyni. Az előadás aktualizáló és reflektáló jellegéhez talán jobban illett volna, ha a ruhák is hétköznapiak maradnak.

Míg a temesváriak *IV. Henrikje* a színjátszásra, *A mi kis városunk* pedig a színházi hatáskeltés eszközeire reflektál, a nagytermi előadások sorát záró *Sirály* az alkotás aktusát és a formák felhasználását teszi témájává. A Csíki Játékszín Borisz Akunyin drámájára épülő előadása (r. Albu István) kezünkbe adja az értelmezés egyik lehetséges módját. A kezdő- és zárójelenetben Trepljovot (Vass Csaba) látjuk a színen, aki ugyanazt hajtogatva járkál a bizarr térben szétdobált kéziratok között. A közönség megérkezése közben csehovi sorokat mormol: „Olyan sokat beszéltem az új formákról, és most azt érzem, apránként a rutinba süllyedek.” Trepljov rögeszméje az új formákról kulcsproblémája az előadásnak. Nem véletlen, hogy a feldolgozott Akunyin-darab maga is formabontó: azzal, hogy megírja a csehovi *Sirály* folytatását, megbontja az eredeti tragédiát. Kiderül, hogy Trepljov öngyilkossága valójában gyilkosság, a tettest pedig ki kell nyomozni. A drámában szereplő valamennyi karakter sorra gyilkossá válik, mindenkinek meglesz a saját indítéka, így teljesen felbomlik a szokványos kriminarratíva. Albu István rendezése még egy lépéssel továbbmegy. Mintha mindaz, ami az előadásban a szemünk előtt zajlana, Trepljov írói útkeresésének lenne a része, aki különböző formákat használva próbál rájönni arra, hogyan érhet el a színpadi hatás csúcsára. Az előadásban Trepljov nem is hal meg voltaképpen: végignézi az újabb és újabb próbálkozásokat a gyilkosság felderítésére, reagál az eseményekre. (Ezt azonban csak mi látjuk, a többi szereplő valóban halottként kezeli.) Minden egyes nyomozás voltaképpen hatáskísérlet. Jó példa erre, hogy különböző hatáselemek jelennek újra és újra meg: ilyen például az eső vagy a színpad fölött uralkodó sirály alakjából ömlő vér. Polina Andrejevna vallomásánál Trepljov egy ventilátort helyez a nő elé, hogy megnézze, milyen lenne a jelenet, ha a tettes haja filmesen lebegne a szélben. Egy adott ponton a szereplők még a musical formájával is megpró-

*A mi kis városunk. Fotó: Balázs Attila*



bálikoznak, és a jól ismert *Lehetsz király* dallamára kezdik énekelni, hogy „Lehetsz sirály, hiába vagy...”. Sőt, Trepljov nem csak igazgatja a szereplőket, de bizonyos pontokon szájukba, azaz kezükbe adja, mit mondjanak. A színpad elején fekvő írógéppel megírja Irina Arkagyina (Fekete Bernadetta) vagy Nyina Zarecsnaja (Sándor Anna) szövegét. Innen olvasva, az előadás egész tere Trepljov belső gondolatvilágává alakul át, ahol szanaszét hevernek egy megkezdett dráma részletei, és ahová a többi szereplő csupán mint egy tökéletes gyilkosság szereplője lép be. Ezzel szorosan összefügg az előadás zárójelenete. Az immár újra egyedül maradó Trepljov most nem az új formákról beszél, hanem arról, hogy csupán képekben létezik. Újabb kulcs ez, hiszen az előadásra valóban jellemző egy erős képiség. Egyértelművé válik ez már az első pillanattól, amint megpillantjuk a szürreális díszletet (díszlettervező: Márton Erika): szőrös állatlábú asztal, téhen alakú zongora, világító szemű sirály – aligha kereshetünk itt logikát. Minden részletében fiktív ez a tér – hiszen a fikció tere. A képiség a szereplők jelmezében is érvényesül. Az önmagát nyomozónak kinevező Dorn nem csak eljátssza a nyomozót, de azzá is válik: franciás akcentusával és felfele kunkorodó bajszával valósággal Poirot-t látjuk a színpadon. Zarecsnaja vallomásából (amikor épp ő volt soron a gyilkos szerepének felvételekor) megtudjuk, hogy azért ölt, mert meg akarta védeni szerelmét, Trigorint (Puskás László). Ebben a jelenetben Trigorin a Zarecsnajához hasonló ruhát hord: mindketten fehérben vannak, nyakuk körül pedig arany sál. Arkagyina saját vallomásakor fehér alsóruhára vetkőzik, és a mennyezetről lógó vézró sirályhoz hasonlít. Trigorin mellére pókok vannak tetoválva – a díszletbe időnként ugyanilyen pók mászik be. Trepljov keretet képező színpadi megszólalásai tehát nem csak elkezdik és lezárják, de értelmezik is a látottakat.

A III. Mafeszt tehát, a MASZÍN célkitűzéseivel összhangban, egy olyan eseménysorozat volt, melyben minden színházrajongó és -csináló megtalálhatta a helyét. A közönség keresztmetszetet kapott a romániai magyar színjátszásról, a társulatok színészei és adminisztratív személyzete pedig lehetőséget kapott a továbbképzésre. A színház egészét sikerült lefedni itt.

Ugron Nóra

# A MEGVÁLTÁS MINT TÁRSADALMI ÉS POLITIKAI VÁLTOZÁS

**Mária evangéliuma. teatru-spălătorie, Kisinyov – Theater Rampe, Stuttgart**

A moldovai teatru-spălătorie és a stuttgarti Theater Rampe koprodukciójaként létrejött *Mária evangéliumát* (Evanghelia după Maria) a Tranzit Házban megrendezett Tranzíciók nevű kortárs előadó-művészeti programsorozat keretében láthattuk decemberben Kolozsváron. Az előadás a Who Run the World projekt első része, a másodikat viszont, *Lilith apokalipszisé*t (Apocalipsa după Lilith), amelyen a stuttgarti partner dolgozott, csak Németországban mutatták be. A Nicoleta Esinencu által írt szöveg alapján létrehozott produkciót négy alkotó jegyzi: Esinencu, Nora Dorogan, Kira Semionov és Doriana Talmazan, utóbbi kettő az előadás színészeiként.

A *Mária evangéliuma* a bibliai kanonikus evangéliumi történet intertextuális, feminista újraírása. Az újraírás a feminista, antirasszista és posztkolonális irodalomtudomány és -írás egyik bevett módszere, mely lehetővé teszi az elnyomó, patriarchális (ill. rasszista és kolonialista) rendszert képviselő történetek újraértelmezését vagy felszabadító szövegekké való átírását. Az antik görög mitológiai történeteknek és a klasszikus tündérmeséknek például<sup>1</sup> sokféle feminista olvasata és irodalmi újraírása is létezik, de ez a módszer felénk, és főleg a Bibliára alkalmazva még eléggé ismeretlen.

A klasszikus szövegek ilyen szempontú újraírásai a hatalmi viszonyok megmutatására és lebontására töreksenek. Nem elégséges az elnyomó-elnyomott pozícióinak pusztá megfordítása, ez a probléma felületes megmutatása volna. Úgy gondolom, hogy a jól sikerült újraírások a marxista alapú nézőpontelméletek (standpoint-theory) problémafelvetéséhez hasonló módon állnak

<sup>1</sup> Lásd például:

[https://www.stylist.co.uk/books/feminist-retellings-classic-stories-greek-myths-fairy-tales-gender-swap/263972?fbclid=IwAR1XSWAWI3o9hFS--bX0X023S0U3LF5Rk\\_teDN5dixyhsSa895zrCBwMkMU](https://www.stylist.co.uk/books/feminist-retellings-classic-stories-greek-myths-fairy-tales-gender-swap/263972?fbclid=IwAR1XSWAWI3o9hFS--bX0X023S0U3LF5Rk_teDN5dixyhsSa895zrCBwMkMU)  
Lásd még:

<https://www.goodreads.com/en/book/show/839646>

<https://www.goodreads.com/book/show/3342228-laughing-with-medus>

[https://www.academia.edu/10342901/Deviant\\_Will\\_to\\_Knowledge\\_The\\_Pandora\\_Myth\\_and\\_Its\\_Feminist\\_Revisions](https://www.academia.edu/10342901/Deviant_Will_to_Knowledge_The_Pandora_Myth_and_Its_Feminist_Revisions)

[https://www.goodreads.com/book/show/7731.Antigone\\_s\\_Claim?ac=1&from\\_search=true&qid=XTY0vFQJYW&rank=1](https://www.goodreads.com/book/show/7731.Antigone_s_Claim?ac=1&from_search=true&qid=XTY0vFQJYW&rank=1)

[https://www.goodreads.com/book/show/25780593-literary-spinoffs?from\\_search=true&qid=08XV9jbpk&rank=1](https://www.goodreads.com/book/show/25780593-literary-spinoffs?from_search=true&qid=08XV9jbpk&rank=1)

Whide Saragasso See, Kissing the Witch, Bloody Chamber, Foe.





Doriana Talmazan. Fotó: Csiki Réka Orsolya

hozzá a hatalmi viszonyok megvizsgálásához. A nézőpontelméletekben a személy különböző tapasztalatainak és szociokulturális helyzetének az összessége jelenti azt a nézőpontot (stand-point), amelyből a személy a világot szemléli és megérti – azzal a liberális felfogással ellentétben, mely szerint a társadalmi és történelmi tényezők jelentéktelenek ismeretelméleti kérdésekben.

A nézőpontnak kollektív, társadalmi jellege van, de nem esszencialista: a feminista nézőpontelméletek<sup>2</sup> például elutasítják azt az esszencialista elképzelést, hogy az egyén szempontjából létezne univerzális női tapasztalat, ami pusztán a biológiai nemből fakadna. De a patriarchális rendben a társadalmi munkaszervezés szempontjából a női tapasztalat minden társadalomban eltér a férfítól, hagyományosan azzal ellentétesen szerveződik, tehát nézőpontként szolgálhat, viszont más tényezőktől (rassz, etnikum, vallás, szexuális orientáció, gazdasági helyzet stb.) is függ, így pontosabb feminista nézőpontnak hívni. A feminista nézőpontelméletek szerint a tudás mindig társadalmilag beágyazott (socially situated), illetve a marginalizált csoportok nézőpontja episztemológiai privilégiumot élvezhet – akárcsak Marxnál a proletariátus nézőpontja – nemcsak a marginalizált csoportok helyzetének, hanem a hatalmi viszonyok és a társadalmi rend egészének jobb megértése érdekében. Sandra Harding példájával élve, ha a nők tapasztalatainak kutatásából indulunk ki, az a nők és a férfiak helyzetéről is kevésbé torz és kevésbé részrehajló tudást szolgáltat, mint az uralkodó, maszkulin nézőpontból nézve.<sup>3</sup> Hogy a másik oldalról is megmutassam: hogyha évszázadokon keresztül a dolgoknak egy bizonyos felállítását örökítjük tovább normaként, akkor a norma felől nézve nem látszanak az ettől eltérő tapasztalatok. A domináns nézőpont semlegesnek és transzparensnek tűnhet, pedig nem az, és ezért van szükségünk arra, hogy a dolgok állását több oldalról is megvizsgáljuk.

<sup>2</sup> <https://www.iep.utm.edu/fem-stan/>  
[http://phil.elte.hu/leszabo/womeninphil/kovacs\\_doga.pdf](http://phil.elte.hu/leszabo/womeninphil/kovacs_doga.pdf)

<sup>3</sup> <https://www.iep.utm.edu/fem-stan/#H3>

A *Mária evangéliuma* pontosan a feminista nézőpontelméleteket alkalmazza színházban. Tehát abból indul ki, hogy a patriarchális társadalomban, amelyben élünk, a nők egy olyan marginalizált nézőpontot képviselnek, melynek megvizsgálása révén jobban megérthetjük saját társadalmainkat és helyzetünket. Ahhoz, hogy ezt a marginalizált feminista nézőpontot megmutassa, a hegemon, patriarchális diskurzus egyik alappilléret bontja le – a bibliai beszédmodot, a keresztény hagyomány kanonikus evangéliumi történetét – és írja újra a nők tapasztalatainak szempontjából. A keresztény hagyomány és a Biblia a patriarchális társadalmi rend kialakulásának fontos alkotóeleme és formáló ereje máig nagy hatással bír, így az evangéliumi történet újraírásával, ami tulajdonképpen csupán eléggé rövid része az Újszövetségnek, az egész judeo-keresztény hagyomány és a történelmileg erre alapuló Globális Nyugatnak a neoliberais, kapitalista beszédmódját is dekonstruálja. Esinencu darabja komplex, átfogó szöveg, mely egyben erősen lírai is, recitálva performatív, így előadás közben, felirat nélkül nehéz az elbeszélte történet szociopolitikai kontextusának bonyolultságát összességében látni. Előadás után elkértem a szöveget a szerzőtől és majd csak az újraolvasás után láttam át a nézőpontok átfordításának finom, pókhálószerű összefüggéseit.

Az előadás/dráma a *Mária evangéliuma* nevet viseli, Mária Magdolnára, az evangéliumi történet leginkább marginalizált női szereplőjére utalva, aki a patriarchális rendből nézve csak egy prostituált, egy „kurva”. „És mivel annyira szereté a férfi a hatalmat/ mondá: Iris, Irina, Ivona, Elena, Corina, Tamara, Katrina, Ana,/ Maria Magdalena kurva” – hangzik el a darabban. És így a szöveg rávilágít arra, hogy a patriarchális társadalomban a nő kurvának nevezésével a férfi még több hatalmat nyer, és még ma is, sikeres nők elhitelteleníthetők néhány pletyka és a k betűs szó által. Évszázadok során a nőre vagy szent szűzként (Szűz Mária) vagy kurvaként (Mária Magdolna) gondoltak a patriarchális, judeo-keresztény világban. A szüzesség mint a lányok és nők értékét

Doriana Talmazan és Kira Semionov. Fotó: Csiki Réka Orsolya



meghatározó tényező ebben a kétpólusú nőképben alakul ki és ugyanúgy a lányok és nők fölötti kontrollt erősíti meg.

Bár Mária Magdolnára utal a cím és a fent idézett rész, az előadás nem konkrétan a Mária Magdolna nevű bibliai szereplőről szól, hanem az evangéliumi történetet alapul véve a Nő eljövetelének örömhírét adja át. A szöveg egy szimbolikus férfiról – aki egyben az istenit is képviseli – és nőről szól, illetve a bibliai jelleghez hűen példázatokot mutat be, amelyek valós, a világ különböző pontjairól származó nőkkel készített interjúkon alapszanak. Ezekben a példázatokban többek között hallunk nem kívánt lánygyermekéről; a gyerekházasságtól a lányát megmentő anyáról; egy informatikát tanult nőről, aki nehezen talál megfelelő munkahelyet, mivel a titkárnői és aszisztensi pozíció nem tükrözi a tudását; a feleségről és anyáról, akinek a férje külföldre ment dolgozni, de alig küld pénzt és majd meg is csalja otthon maradt, gyerekeiket nevelő és dolgozó feleségét, aki, hogy el tudja tartani családját, szintén külföldre kényszerül, magukra hagyva gyerekeiket. Társadalmainkra jellemző, gyakori, igazságtalan helyzetek ezek tulajdonképpen. Viszont az előadás pozitív, előremutató példázatokot is felmutat, a bibliai kenyérszaporítás jelenetéhez a mexikói Las Patronas ('A főnökök') menekülteket segítő nők történetét köti: egy napon a La Patrona településen bevásárolni indult Bernarda és Rosa előtt elhalad egy menekülteket északra szállító vonat és a két nő kenyeret ad az éhes menekülőknak. A darab a testvériség – románul a nők közti testvériséget jelentő *sisterhood*) szó szerepel a szövegben – példázatának nevezi a rojavai nők ellenállását és az Észak-Szíriai Demokratikus Föderáció melletti nemzetközi szolidaritást.

A *Mária evangéliuma* szerint a Nő eljövetele, Krisztus eljöveteléhez hasonlóan, a rossztól való megváltást, az éhezők és betegek támogatását, reményt és testvériséget, szolidaritást hoz a világba, viszont megmutatja a nők, szegények, menekülők, erőszakot elszenvedők és mindenféle kisebbségek által átélt igazságtalanságoknak a szisztematikus mivoltát. Az elnyomást és a hatalmi viszonyokat nem adottnak tekinti, mint az eredeti bibliai szöveg, illetve folyamatosan nem kívánja újratemteni az egyenlőtlen hatalmi pozíciókat, mint ahogy ezt a judeo-keresztény és kapitalista hagyományokban tapasztaljuk. A megváltás egy társadalmi és politikai változás a Mária evangéliumában.

Az előadás a lehető legminimalistább díszlettel és kellékekkel operál. A színtéren két pulpitust és azon egy-egy mikrofont és könyvet látunk – innen szólalnak meg a leíró részek felváltva Simonov és Talmazan hangján. A mikrofonban elhangzó szó, az Ige, fényt generál a pulpitusok fölött lógó villanykörtekben. A példázatokat a pulpitusok előtti részen, a nézőkhöz közelebb adják elő. A színtér egyszerű fekete háttérhez hasonlóan a színészek is egyszerű és nemileg semleges, fekete ruhában vannak: fekete sporttop, fekete rövidnadrág és fekete kimonó. És fásli, amit a példázatos részeknél mindig új helyre kötöznek a testükön, így a fásli rögzített mikrofon élőben felerősíti a különböző testrészek hangjait. A testhangok is fény generálnak a színtér fölött lógó égőkben. Nagyon hatásos érzékeltetése ez a lírai szövegben elhangzó érzéseknek és feszültségnek. A történeteket nem eljuttassák, nincsenek jelmezek, nincs díszlet, nincs cselekmény, hanem a tanúságtétel helyzetének fizikai valósága jelenik meg expresszionista módszerek révén. De ez az egyébként hatásos módszer a megértést is megnehezíti, mivel nincs felirat, és a váltakozó erősséggel dübörgő zaj olykor elnyomja a színészek hangját.

A *Mária evangéliumának* a folytatása lenne *Lilith apokalipszise*, amit nem láthattunk. A szerzők elmondása szerint a két rész külön-külön is élvezhető, azonban együtt alkotnak egészet. Azt hiszem, ez érződött is az előadáson, egy kicsit legalábbis. Bár a címhez hűen egy evangéliumnak vagyunk a tanúi, egy evangéliumi történetet látunk és hallunk, azonban azt nem tudjuk meg, hogy milyen új hagyomány kapcsolódhat ehhez az átitrt, új örömhírhez. A Biblia esetében ismerjük a keresztény hagyomány évszázados történetét, de vajon a *Mária evangéliumában* eljött, megváltó nő történetéhez milyen hagyomány kapcsolódhat? A megváltás egy társadalmi és politikai változás – de vajon milyen lesz a *Mária evangéliuma* utáni társadalom a miénkhez képest?

Patkó Éva

# FELELŐSSÉGÜNK A SAJÁT DÖNTÉSÜNKBEN REJLIK

## Beszélgetés Patrice Pavisszal

*M*arosvásárhelyen vezetett nemrég szakmai kutatóműhelyt A performativitás új formái címmel, a majd' minden kontinensről érkező résztvevőknek. Egyre több a nemzetközi workshop, fesztivál és közös produkció, mégis Európa itteni részén a színházak (természetesen vannak kivételek) a nagyvilág történései iránt kevésbé fogékony előadásokat mutatnak be, és nemigen kíváncsiak a performativitás új formái iránt. Nem gondolja, hogy ez így ellentmondásos?

Ellentmondásnak tűnik, de könnyen magyarázható, ha megfigyeljük egy nemzeti vagy regionális színház működését. Akkor is, ha szűkös a támogatás, a volt szocialista országokban, amilyen Románia is, a színházak megtartották a régi struktúrákat: például az állandó vagy félállandó társulati formát, az állami támogatás jól bejáratott gyakorlatát, megmaradt a kiemelkedő mesterségbeli tudás. Ugyanakkor ez a fajta szakértelem nem tűri a bírálatot és a kísérletezést, és ezért újra meg újra ugyanazt produkálja.

A mainstream színházak szeretnék befolyásolni a társadalom gondolkodásmódját, újfajta színházat ajánlanak. Az új performatív formákat kíváncsisággal fogadják, már csak azért is, hogy jól informálnak tünjenek, nyitott-

nak az ismeretlen vagy divatos kísérletezgetések iránt. És látszólag támogatják a fiatalokat, akik még nem illeszkedtek be a szakmába – de igazából nem veszik mindezt komolyan. A legtöbb színház új formák iránti kíváncsisága, legyen az posztdramatikus vagy poszt-posztdramatikus, általában felületes. Ez a formák „képlékenységevel” is magyarázható. Mit látunk: installációt, live eventet, helyspecifikus előadást, immerzív színházat? Az előadás gyakran estéről estére változik. Mi a különbség a közösen megtervezett, a kollektíven megrendezett vagy a devised előadások munkamódszerei között? Ki tudná megmondani? Semmiképpen nem a kulturális hivatalok!

*Majdnem érthető, miért és hány fiatal fogadja el ezt a felületes tájékozódást és kezdi el reprodukálni az örökölt módszereket és formákat. Ugyanakkor egyre többet beszélünk a színházcsináló felelősségéről a fiatalok körében vagy a #metoo mozgalom kapcsán.*

A #metoo mozgalom is a színházi felelősség egyik vetülete, és nem szoríthat ki más, főként politikai témákat, akkor sem, ha minden kérdés összefügg és végső soron politikai. A mi felelősségünk abban a törekvésben rejlik, hogy a világot egyenlőbbé és kiegyensúlyo-

zottabbá tegyük. És hogy merjük a színházat, az irodalmat fegyverként és eszközként használni, hogy jobban megérthessük a személyes és a politikai világunkat.

*A megörökölt (államilag vagy helyileg finanszírozott) színházi struktúra még mindig a legbiztonságosabb kísérletező műhely, ahol összeforrott művészi csapat kutathat és fejlődhet. Miközben a független (pályázatok által ugyancsak közpénzekből működő) szférában túl sok a nehézség. Egyiknek mindene adott a szabad alkotáshoz, a másoknak az alkotás szabadsága adott, ám béklyók foglya. Szemben állnak, ahelyett, hogy támogatnák egymást. Vagy közömbösek egymás iránt, ami ugyan csak ellenséges álláspont...*

Ha a francia nemzeti vagy regionális színházak helyzetét nézzük, gyakori a konfliktus a művészszemélyzet és az állandó szerződéses háttér-személyzet között. Például az aubervilliers-i Theatre de la Commune-ban a művészeti vezető, Marie-José Malis és a gazdasági igazgató nem hajlandó beszélni egymással. Egyre növekvő bürokráciával állunk szemben, az adminisztratív személyzet hatalma és fizetése egyre nagyobb, miközben a művészcsapatnak már nincs döntő szava. Sokan sztrájkolnak. Színházi rendezők, akik állami színházak élén álltak, most kivonulnak a közsférából és alternatív helyeken alkotnak, „gyárakban”, harmadrangú színházi terekben: ilyen Caroline Guiela Nguyen, Julien Gosselin vagy Sylvain Creuzevault.

A francia színházi krízishelyzethez még hozzá kell tennem, hogy sok színháznak kell forráskiegészítést keresnie az állami vagy az önkormányzati támogatások mellé, mert ez utóbbiak főként a helyi politikusok érdekeihez fűződnek. De a kiegészítő támogatás a bizonyos stílusokat vagy műfajokat kedvelő közönség további széttagolódásához vezet, azaz: megszűnik a népszínház [„théâtre populaire”], amely a társadalom egészét célozná meg. A pályázati szakmai kiértékelések betegsége a színházra is átragadt: a támogatást rövid távú

közönségsikerrel kell igazolni. A politikusok hírhedten műveletlenek lettek, csak azt támogatják, ami közvetlen módon hoz számukra szavazatot. Ezért a közzínházak akaratlanul is kiárusítják magukat. A művészet, a színház ismeretterjesztő művészeti neveléssé [„animation culturelle”] alacsonyodik. A színházat ugyanis arra készítetik, hogy ellensúlyozza az állam hiányosságait a társadalmi egyenlőtlenség, a bevándorlók elhibázott felzárkóztatása, a munkanélküliség, a faji gyűlölet, valamint az erőszak terén.

*Sok színházcsináló úgy „provokálja” önmagát, hogy kilép a komfortzónából, éber és friss akar maradni.*

A művészet és a humán tudományok terén elengedhetetlen, hogy kilépjünk a komfortzónából. A kutatásban új szempontokat veszünk fel, fókuszot váltunk, megnézzük, hogy az általunk tárgyalt kérdéshez hogyan közelítenek más kontextusban vagy más művészeti területeken. Természetesen nem könnyű döntés, ha egy jól fizetett állást akarsz otthagyni a kísérletezés kedvéért. Szerencsésebb, ha a kihívás nem meredeken vagy veszélyesen történik, hanem fokozatosan. Sokkal inkább arról van szó, hogy saját gondolkodásmódodat meggyőződésedet, hitedet tedd próbára.

*Két kontinensen tanít, szerte a világon vezet műhelymunkákat. Mit érzel, a fiatal színházcsinálókat (diákokat) mi érdekli? A világot megváltoztatni ma is cél, de muszáj a politikai kontextusnak mindig ott lenni, muszáj egy művésznak mindig valamelyik oldalra állni?*

Ez attól is függ, hogy a világ melyik részén tesszük fel a kérdést. Alapvetően van egy általános színházcsinálási mód, amelyben önmagunkat kifejezzük, a nagy kérdésekben véleményt nyilvánítunk és művészi értelemben cselekszünk. A fiatalokat valószínűleg ellenvilágok kitalálása érdekli. Megváltoztatni vagy megmenteni a világot ma gyakori színházcsinálási motiváció. Mindezzel együtt jár a politi-



kai változás iránti vágy, amit felerősít az ökológia perspektívája. Ma aktívabb ez a vágy, mint amilyen a 70-es vagy a 90-es években volt.

*Kijózanító olvasmány a brazil Presence Studies folyóiratban megjelent vallomása egyetemi tanári tapasztalatairól, a fokozatos kísérletezési szabadság csökkentéséről a felsőoktatási intézményekben, ahol tanított. Nálunk is beindult a megannyi standardnak való megfelelés kényszerű folyamata.*

Ez történik azokban a neoliberális rendszerekben, ahol a diákoknak óriási összegeket kell fizetniük a továbbtanulásért. A hallgatók ettől kezdve minden joggal felruházott vásárlók, akik a saját jegyeik, a program vagy az oktatott tartalom felett is dönthetnek. A tanárok pedig pusztán szolgáltatást nyújtanak és elvesztik minden szabadságukat. Ha az oktatás nem szabad (és nem ingyenes), megszűnik emberközpontú intézménynek lenni.

*A nemzetközi konzorciumok egyetemeket gyűjtenek egybe és a művészeti oktatás emberközpontúságára koncentrálnak, hiszen csak az emberi kapcsolatok által működhetnek: diákok, tanárok és adminisztratív személyzetet beleértve. Egymástól tanulni, hogy fejlődhessünk.*

De valóban együtt dolgozunk az elméleti kutatás területén vagy az alkotási folyamatokban? Ez csak társulatban történhet meg, ahol ugyanazok az emberek összeszokva dolgoznak egy előadás létrehozásán.

*Kevés embernek adatik meg a szerencse, hogy ilyen körülmények között foglalkozhasson színházzal. Van biztató válasz azok számára, akik alkotni szeretnének és nem tagjai egy társulatnak?*

Természetesen, sokféle színházcsinálási mód van. Mégis, társulatban, csoportban vagy

Patrice Pavis. Fotó: Biró István



színészközösségben együtt dolgozni könnyebb, a közös alkotás és fejlődés tapasztalatára lehet építeni. Ezt jelenti hosszú távon dolgozni. Nemcsak fellépni egy eseményen és aztán eltűnni. Fontos, politikai értelemben is, hogy milyen színházat akarunk érvényre juttatni.

*A szöveg újraélesztése a színházban, a színpadon ismét erőteljes tendencia, főként Franciaországban, ahol szerzők és színházcsinálók kiállnak a szöveg jogaiért. Ajánlana mai szerzőket?*

Sok fiatal szerző van, de az igazságos ítékezés még korai. Akit ajánlanék: Joël Pommerat, talán Andreea Badea Romániából, Jean Charles Massera, Catherine Anne.

*Volt valamilyen különleges története annak, hogy drámákat kezdett írni?*

Egyetemi pályafutásom vége felé szereztem meg magamnak azt az örömet, hogy szerző legyek (és ezt nem a szójáték kedvéért mondom), vagyis, hogy darabokat írok. Eddig azt éreztem, hogy valaki nem lehet tudós és művész egyazon időben, az időhiány miatt is, meg azért is, mert ez két különböző világot jelent, és úgy gondoltam: külön kell őket választani. Ráadásul az egyetemen a színházat történeti és elméleti tantárgyként tanítják, nem pedig művészszerzőként, ez inkább az akadémia vagy a főiskola feladata. Valószínű, hogy manapság ez a különválasztás már kevésbé indokolt, de továbbra is problémás lehet színházkutatónak és szerzőnek lenni egyazon időben. Mindamellet, ha megteheted és úgy érzed, hogy a két tevékenység nem mond egymásnak ellent, akkor rendben van, és a munka gyümölcsöző lesz mindkét területen.

Biró Réka – Varga Anikó

# A NAGY MUTATVÁNY – BURNOUT, CIRKUSZ, KABARÉ

**A nagy B – egy kabaré a burnoutról. Sound Reactor / ZUG, Kolozsvár  
Burning. Julien Fournier / L'Habeas Corpus Compagnie (BE)**

**V. Anikó:** Két különböző előadásról beszélgetünk, amelyek a burnout szindrómával foglalkoznak: te *A nagy B (egy kabaré a kiégésről)* című előadást láttad a kolozsvári ZUG-ban, én Julien Fournier *Burning* című dokumentarista újcirkuszi előadását Budapesten, a Trafóban. Mindkét produkció független-kísérleti közegehez kapcsolódik: a klasszikus repertoárszínházak mintha nehezebben jutnának el a kortárs létmódunkat érintő jelenségekig, holott lassan a burnout is beírhatja magát az olyan nagy témák közé, mint a szerelem, akkora össztársadalmi tapasztalatunk gyűlt össze róla. Ha a burnout „karrierjét” nézzük, érdekes, hogy míg ezzel a pszichológia a hetvenes években mint hangsúlyosan a segítő szakmákat érintő betegséggel kezdett el foglalkozni, addig napjainkban az erről való gondolkodás bekerült a filozófia keretei közé is – ez az expanzió vélhetően összecseng azzal, hogy ma mintha már nem lenne olyan életforma és munkatípus, ami ne lenne kitéve a kiégés kockázatának. Byung-Chul Han *A kiégés társadalma* című könyvében egyenesen kortűnetként beszél a kiégésről, a munka- vagy teljesítményelvű társadalom vonatkozásában. Han szerint a posztindusztriális kapitalizmus megváltoztatta a munka fogalmát: az immateriális javakra épülő termelés és a munkavállalói mobilitás formáinak (részmunkaidő, rövid távú szerződés, önfoglalkoztatás) elterjedésével, amelyeket a globalizáció és a digitális technológia tett lehetővé, nem csupán elmosódtak a klasszikus munka-pihenés-szórakozás határai, aminek következtében a munka behatolt az életünk minden területére, de mindez a túláradó pozitivitás jegyében történt. Vagyis a munkát már nem kívülről érkező kényszer szabályozza: ez a kényszer átkerül a szubjektumba és a még nagyobb hatékonyság és profit érdekében a szabadság és önmegvalósítás formáiként interiorizálódik. Ez a szabadság azonban megszünteti a lezáró jutalmazás lehetőségét, és ez vezet az önmagát túlteljesítő én összeomlásához.

Visszatérve a színházhoz, a témafelvető előadások egyik nehézsége, hogy egy témát önmagában nehéz definiálni, mivel ez mindig bele van foglalva más témákba: egy jelenségről komplex módon mindig más jelenségeken keresztül lehetséges beszélni. Nézőként az az élményem, hogy a témafelvető alkotói közelítések sokszor az ismeretterjesztés vagy illusztráció szintjén maradnak. Ezért kíváncsi voltam, hogy a *Burning* hogyan járja körül a kiégést. És könnyen kapcsolódtam Fournier alkotásához, hiszen okos, átgondolt előadás, ami a kiégést egy szélesebb társadalmi-gazdasági kontextusba helyezi. Ez akár közhelynek is tűnhet, hiszen sejtjük-tudjuk, hogy azzal

van összefüggésben, de közben – mivel a kiégést mint az énműködés válságát többnyire egyéni kudarcként éljük meg – rendkívül felszabadító, jótékony ez a kritikai és összefüggéseket kereső gondolkodás. De mit jelent *A nagy B* esetében a kabaré műfaja? És milyen gondolatokkal indultál megnézni? Mire számítottál, átírta-e az elvárásaidat az előadás?

**B. Réka:** Próbáltam nyitottan érkezni az előadásra, illetve végig kíváncsi maradni, magam mögött hagyva a prekoncepcióimat. Erre tudatosan készültem. Ez a tudatosság azért volt fontos *A nagy B* esetében, mert az a tapasztalatom, hogy a témafelvető előadásokra jellemző, hogy a komoly háttér munka ellenére a felszínen maradnak. Ahogy te is írod: az ismeretterjesztés vagy az illusztráció szintjén maradnak. Ennek az elcsúszásnak – amit nézői és alkotói pozícióból is tapasztaltam –, úgy érzem, különböző okai lehetnek. Az egyik, hogy bár látszólag könnyebb egy kijelölt témával foglalkozni, mert azt gondolnánk, hogy a téma ad egy jól meghatározott keretet, egy irányt, hogy személyesen érint minket, valójában súlyos teherré válhat, ha nincs szigorú szelekció, szűrés és sűrítés. Ez egyfajta lemondással jár, és ezt a döntést nem könnyű meghozni. Nehéz elengedni az izgalmas anyagokat, elvetni a folyamat során összegyűlt fontos kérdéseket. Egy téma kutatása során mindig kiderül, hogy annak tágabb összefüggései vannak, azaz nem vizsgálhatjuk a környezetéből kiragadva. A másik, amit megfigyeltem, hogy a kutatás után nehézkes színházi nyelvre transzponálni az összegyűlt anyagot. És itt történik meg az elcsúszás.

Ehhez hasonló gondolatokat igyekeztem magam mögött hagyni, amikor *A nagy B* előadásra készültem. Ugyanakkor azokat is, amiket az utóbbi időben tanulmányokból, interjúkból, beszélgetésekből összeszedtem a burnout jelenségével kapcsolatosan. Nem szerettem volna elvárásokkal érkezni, és végig arra koncentrálni, hogy az előadás kipipálja-e a kiégés összes jellemzőit. Szerencsére már az előadás elején kiderül, hogy ez nem is cél. Sikeres választásnak tartom a kabaré formát, hiszen ez a műfaj nem készítet bennünket arra, hogy a székünkben feszengve foglalkozzunk a burnout témájával. A kiégés végső stádiumának jellegzetességeit felnagyítva, de egy bizonyos távolságból nézzük, a műfaj könnyedsége pedig megengedi a játékosságot. Fel tudunk nevetni, biztonságban vagyunk. Ugyanakkor arra is használ, hogy egy keretet adjon a tág témának, lényegében leegyszerűsíti a téma komplexitását. Ennek nyilván vannak hátulütői is, viszont mindenképp jó döntésnek tartom, hogy az alkotók nem akartak többet vállalni.

**V. Anikó:** A műfaji keretezés vagy önreflexió mindkét előadás esetében erős, és azt sejtem, eltérő módon, de ugyanazt szolgálja: egy felszabadult és reflektált nézői viszonyulás kialakítását. *A Burning* műfaja dokumentum-színházi újcirkusz, ami eleve jelez egy kritikai irányt a téma színházi kibontását illetően. Fournier annak az élményét ragadja meg az előadásban, hogy milyen az, amikor valakinek teljesen kicsúszik a lába alól a talaj. Ezt szó szerint kell elképzelni: a kezdetben vízszintes plató, amin mozog, az előadás folyamán lassan megdől, és a végére függőleges helyzetbe kerül, miközben az előadó embertelen erőfeszítést tesz arra, hogy fenntartsa a „normál” mozgás illúzióját. Úgy tesz, mintha a plató még mindig vízszintes lenne, miközben már csúsznak le róla a tárgyak. Ezt a perspektíaváltást ugyanakkor az individuális élménynél jóval tágabb kulturális-társadalmi értelmezés keretezi. *A Burning*, miközben pontosan követi egy kimerülési folyamat fázisait, mégsem arra fókuszál elsősorban, hogy miként néz ki egyéni/pszichológiai értelemben a kiégés, hanem inkább azon gondolkodik, hogy ez milyen viszonyban áll a kortárs kulturális, gazdasági, társadalmi meghatározottságokkal. Kiszélesedő nézőpontot használ, amin keresztül a munkavégző egyén mellett magára a „talajra” is rákérdez, hogy ez miben áll. A kérdés színházi eszköze egyrészt a fent említett performatív vizualitás, a folyton dőlő plató és a mozgás közti feszült viszony. Másrészt az előadó mozgását egy felvételtől hallható beszéd-folyam kíséri gyorsuló tempóban, ami különböző vállalati pozíciókban és szakmákban dolgozó emberek vallomásaiból van összeszöve (ám egyetlen színésznő hangján halljuk mindezeket), és ez rávetül,

párbeszédben áll a mozgással. A platóra való vetítés, ami a mechanikus adatolás, a kiegészről szóló statisztikák a bolygók éjszakai képeit mutatja, szintén a tágabb rápillantást szolgálja.

Kezdetben, miközben egy vállalati dolgozó különböző – és globálisan szervezett – divíziókon átívelő munkafeladatairól hallunk monológszerű és pörgős beszámolót, Fournier a platón lévő kartondobozokat pakolja egymásra, egymásba, egymás mellé szüntelenül, mintha a munka konfigurációit modellezné sziszifuszi módon, ám lelkesen, energikusan. Mindez kiegészül egy extra dimenzióval és helyszínnel: a magánélettel, amelynek futópadján a munkás apa konkrétan is átbucskázik a fején, hogy egyszerre gombolja az ingét, telefonáljon, vigye a gyereket iskolába, hozza el onnan, rohanjon vele magánórára, sétáltassa meg a kutyát, egyen közben valamit, és a szabadidő maradék pillanataiban még fel is üssön egy könyvet. Ismerjük a ritmust, ami ilyen cirkuszi mutatványokra kényszeríti az embert, és aminek multitasking maximalizmusa szinte megvalósíthatatlan – ahogy az előadó is le-lecsúszik a futópadról. De azért a test fitt, jól teljesít, és ezeket az ironikus jeleneteket áthatja valamiféle eufórikus lendület: hogy ezt jelenti benne lenni az életben, élni.

Később aztán, amikor egyre nehezebbé válik magán a talajon megmaradni, a színpadi képet elönti a kiegész globális érzete: a félig megdöntött platóra már a műholdtávlatból mutatott éjszakai, nyüzsgő, fénylő városok hálózatával átszőtt földgolyó képe vetül, és ezek a városok egyszer csak lángolni kezdenek. És Fournier is – hatalmas erőfeszítéssel – kúszni-csúszni kezd a földre lassan merőlegessé váló talajon. Ami szintén szellemes ellentmondás – jókat is lehet nevetni rajta –, mert a kimerülésben az élet alapmozdulatai is rettentő erőfeszítésbe kerülnek. Úgy sejtem, talán a kabaré miatt, hogy *A nagy B*-ben másfajta, talán az emberi helyzetekre inkább alapozó humor működött.

*A nagy B – egy kabaré a burnoutról. Fotó: Tóth Helga*





**B. Réka:** Igen, jól sejted, hogy *A nagy B* esetében inkább az emberi helyzeteken keresztül közelítik meg a témát. A kabaré műfajának sajátosságából adódóan egymástól függetlenül sorakozhatnak fel a sztereotip emberi helyzetek, az ún. műsorszámok, amelyeket a konferanszié lazán, olykor a rá jellemző csípős megjegyzésekkel fűz össze. Három személy történetét látjuk, melyekben olyan tipikus foglalkozást vagy élethelyzetet mutatnak be, amely hajlamossá teszi az embert a kiégésre. Az első egy vállalati dolgozó (Corporatista Trista /A Szomorú Korporatista), aki szakmai elfáradásra panaszkodik, és egy team buildinges összejövetelen próbálja jelezni főnökének a problémáját, nyilván sikertelenül. A második egy anya (Mama Deea Medeea / Médea Mama), aki a szülői létbe fáradt bele, a harmadik egy orvos (Doctorul Fără De Minți / Téboly Doktor), aki ugyancsak szakmai kifáradással küszködik a túlterhelés miatt. A nézőket a konferanszié (Mc Pasiune / Mc Szenvedély) arra invitálja, hogy eldöntsék, ki az hármuk közül, aki leginkább ki van égve. A győztes egy pénzösszeget nyer, ami majd abban segíti, hogy rendbe tehesse életét. Tehát az egész játék lényegében egy versenyhelyzetet teremt a szereplők között, ami még inkább erősíti a kiégést előidéző teljesítménykényszer-feelinget. A műsorvezető mellett még egy zongorista is segíti a szereplőket, Mica Pianistă Care Nu Există (A Nemlétező Kis Zongorista), aki zongorán kíséri a dalokban elmesélt történeteket. Az előadás alatt rajta élesben láthatjuk, hogyan hajtják túl a munkában, a konferanszié állandóan sürgeti, lehurrogja, ami nem marad következmény nélkül.

A felvezető szövegben, illetve az etűdök összekötésében és folyamatos kommentálásában utalnak a kiégés jellemzőire, elhangzik, hogy milyen fázisok figyelhetők meg, milyen érzésekkel, gondolatokkal küszködik valaki, aki az elfáradás örvényébe került. Mindezt dallamosan, humorral, ironiával és önironiával mondják, de a teljesség igénye nélkül. Hangsúlyozzák is, hogy nem akarják untatni a közönséget tudományos tényekkel. Nem is untatják.

*A nagy B* egyéni helyzetekkel foglalkozik, kiemeli közegéből az egyént, és egy-egy magánváltást mutat be. Igaz, az egyének mellett még megjelennek az őt körülvevő szereplők (főnök, gyerek, asszisztens, páciens), de ők csak a helyzetteremtés *kellékei*. Jelenlétüknek nem az a szándéka, hogy megmutassák a másik oldalt is, hogy például jobban megértsük, miért hajszolja a főnök alkalmazottait, hanem csupán azért vannak jelen, hogy segítsék a szereplőt a történetmesélésben, hogy megértsük a kontextust. Az előadás a témát nem a csoport, a közösség felelőssége felől közelíti, hanem egyéni kudarcokat látunk. Nem kérdez rá a környezetre úgy, mint ahogyan a *Burning* rákérdez például a talajra – ahogy te írod. A humor az egyetlen, ami segít abban, hogy azt érezzük, ebben a történetben együtt vagyunk. Kíváncsi vagyok, hogy a *Burning* esetében megteremtődik-e valamilyenfajta feloldozás. Azt írod, hogy van *szellemes ellentmondás – jókat is lehet nevetni rajta* –, de valamiért nekem úgy tűnik, hogy ez inkább egy keserű nevetés, mintsem egy kibukó, feszültségoldó felkacagás, amire *A nagy B* játszik – olykor elcsépett poénnal, melyek mégis szerethetőek tudnak maradni.

**V. Anikó:** Ahogyan leírod, van ironia abban, hogy *A nagy B* versenyhelyzetként tálalja a burnoutot, ami maga is egy versengő gazdaság és kultúra terméke – ahol a nagyobb profit, tökéletesebb szerepmegfelelés érdekében nem csak másokkal, de önmagával is folyamatosan verseng az ember. Elgondolkodtató, hogy ebben a jóléti munkákat érintő groteszk versenyben is kiváltság a szünet, az újrakezdés lehetősége, amihez pénz és idő szükséges.

Az is jó kérdés, hogy a szünet ajándéka mire szolgálhat: hogy regenerálódva az ember még jobb, hatékonyabb termelőként térjen vissza? Talán nem véletlen, hogy mindkét előadást foglalkoztatja a burnout kapcsán az identitás és újrakezdés problémája: a *Burning*ben például nyitva marad, hogy mi következik a teljes kifáradás után. Miután láttuk Fourniertől az extrém kimerültség állapotát, amiben fizikailag sem bírja tovább vonszolni magát, a fallá emelkedett vízszintes játéktérből lenyílik egy ugródeszkaszerű pallócska. Erre fekszik ki – mintegy a semmibe – az

előadó, és kis ideig nem is csinál semmit, csak néz felfelé, a kezei lelógnak. Furcsa állapot ez, fáradtság és nyugalom egyszerre árad belőle. Az előadás pedig többértelmű képpel zárul: az előadó a palló végén áll, mintha ugrásra készülné, de nem tudni, hogy ez az önfelszámolás, az újrakezdés, vagy valami másnak a mozdulata lesz. Talán azt hordozza az eldöntetlenség, hogy nincs egyszerű válasz arra, miként fest a kiégésből való kilábalás, hiszen ha nem csak egyéni, de strukturális probléma is, akkor ez azzal a feszültséggel szembesít, hogy nem elég az ént „meggyógyítani”, de egy gazdasági szerkezetbe ágyazódó munkafelfogást szükséges egyszersmind megváltoztatni, újragondolni.

A *Burning* humora valóban fanyar, nem a paródia felharsanó, közös nevetése. Inkább a téma és a műfaj sajátos viszonyából fakad. A cirkuszi akrobatika a gravitáció könnyednek mutatott legyőzésére épül, a plató felemelkedésével viszont egyre jobban látszik a teljesítmény mögötti erőfeszítés, ami egybeesik annak az illúzióknak a lehetetlen fenntartásával, hogy az ember két lábbal áll a földön. Ennek a szellemes feszültségét viszi el a határig az előadó. Hogy nyújt-e feloldást a kiégés problémájára az előadás? Azt hiszem, a célja épp egy feszültség fenntartása, ami a kérdésfelvetés továbbgondolását szolgálja. Viszont kínál valamiféle választ a kimerülésre: a pihe-nés-kifekvés pár pillanatát. A teljesítő én elengedését. A lelassulást, az unalom állapotának – igaz röpké – felmutatását. Olyasmiket, amelyekhez egyszerűségük ellenére mindennél nehezebbnek tűnik hozzáférni manapság.

*Burning. Fotó: Hubert Amiel*



Deák Katalin

# AMIKOR LÁNG NÉLKÜL MARADSZ

## Beszélgetés Kasza Izabella pszichoterapeutával

*Izát két éve ismertem meg. Különbőféle projekteken dolgoztunk együtt a Kolozsvári Állami Magyar Színházban (ESZIK vagy isszák?– edukatív színházi különóra, Under Construction – közösségi színház a felnőtté válásról). Közös munkáink során többször tette fel a kérdést: ti tényleg nem szoktatok megdicsérni egymást? Máskor meg élesen szólt ránk: legyetek egy kicsit büszkéek a munkátokra! Nem tudom, mit válaszoltam ilyenkor, magamban viszont azt gondoltam: színházban ezt nem szokás. Kasza Izabella évek óta pszichológusként, pszichoterapeutaként dolgozik. A szakmai kiégés folyamatáról kérdeztem.*

### [miben dolgozunk? – a munkakultúránkról]

*Előfordulhat, hogy a nem megfelelő munkakultúra vezet az alkalmazottak kifáradásához, kiégéséhez?*

Igencsak fontos az egyén és az intézmény találkozása. Most a pszichológián túl: van a resztoratív szemlélet [szerk. megj.: a „restore” szóból ered, amelynek jelentése „helyreállítani”; más néven jóvátételi szemlélet – az emberi kapcsolatok helyreállítására törekszik, célja, hogy a felek minél inkább megismerjék egymás cselekedeteinek lehetséges indítékait]. Ennek egy része az úgynevezett fair process-szel foglalkozik – tisztességes eljárásnak hívom én. Ahhoz, hogy valaki megértsen egy helyzetet (azaz hogy abban pontosan mi történik), a következő három kritériumnak kell teljesülnie: (1) elkötelezettség, (2) magyarázatok és (3) az elvárások tisztázása. Amikor az egyén és az intézmény találkozik, ennek a három feltételnek szintén teljesülnie kell, mindkét fél részéről.

*Ezt értjük úgy, hogy nagyobb mértékben hajlamosít kiégésre az a munkaviszony, amelyben ezek nem teljesülnek?*

Ez a saját elgondolásom. Amióta kérted, hogy beszéljünk erről, azóta kezdtem ezt magamnak összetenni. Nézzük először az **elkötelezettséget**: bármilyen munkakörben dolgozom, fontos, hogy elkötelezett vagyok-e a munkám iránt, vagy csak azért vagyok bent, mert ott „kell” lennem. És az intézménynek is elkötelezettnek kell lennie velem szemben: tudnom kell, mennyire

vesz engem komolyan, mennyire biztos a szerződésem, azaz mennyire érzem magam biztonságban a munkahelyemen.

Második feltételként említettük a **magyarázatokat**: van-e dialógus köztem és az intézmény között, mennyire vannak letisztázva a történések és az azt követő érzelmi állapotok, mennyire értem a folyamatokat, látom-e a munkám értelmét? Az **elvárások**nál pedig: tudom-e, mit vár el tőlem az intézmény? Én megfogalmazhatom-e saját elvárásaimat a munkaadómmal szemben? És végül miként tudnak ezek egymással találkozni? Minél több feltétel nem teljesül a fentiek közül, a kiégés annál hamarabb fog bekövetkezni – ilyen értelemben beszélhetünk kiégésre hajlamosító intézményekről.

A kiégés folyamata mégsem ennyire egyszerű, mert akárhogy is, kapcsolódik például a makrohelyzetünkhöz, ahhoz a politikai rendszerhez, amelyben élünk. Ha csak azokra a személyekre gondolunk, akik a hetvenes-nyolcvanas években születtek – ez a harmincas, negyvenes korosztály –, kérdés, hogy ők hogy állnak a választás felvállalásával és egyáltalán a döntés szabadságával. Mi (én is ehhez a generációhoz tartozom) a kilencvenes évekkel egy olyan kultúrába csöppentünk, ahol óriási volt a választék (gondoljunk a termékekre, szolgáltatásokra, munkahelyekre), csak éppen arra nem voltunk megtanítva, hogyan válasszunk. Tehát, hogy mi alapján döntünk, mi alapján foglalunk el egy állást.

A saját korosztályomnál azt látom, hogy a munkalehetőségeinket többnyire még mindig nem mi határozzuk meg, hanem az, amit a piac kínál számunkra. A szüleinktől meg szintén azt a mintát kaptuk, hogy becsüld meg az állásodat, és bírd ki. Emlékszem, amikor először váltottam munkahelyet, szégyenérzet volt bennem – azt hiszem, éppen a szüleim generációjától látott modell miatt –, és nem igazán tudtam eldönteni, hogy a döntésem vajon a kudarcról vagy a bátorságról szól. A mostani huszonéveseknél, úgy látom, már nagyobb a fluktuáció, ők inkább keresik az újabb és újabb lehetőségeket. Ha úgy érzik, egy másik intézménynél nagyobb számukra a kihívás, könnyebben váltanak.

*A munkavállalók esetében tehát a mai napig érezhető a kommunizmus hatása. Mit gondolsz, mennyire igaz ez a munkaadókra?*

Az is a kommunizmusból maradtatott vissza, hogy (főleg az állami) intézményvezetők gyakran konfúzióban hagyják az alkalmazottaikat: akár információ-visszatartással, akár a személyek közti kapcsolatok kontrollálásával – ilyenkor a dolgozók közt klikkek alakulnak ki, különböző szövetségek kötődnek. A rossz vezetőségi modellek következménye az is, hogy a munkavégzők nem tudják, kollégáik pontosan mivel foglalkoznak, ki miért felel, és hogy ki mi miatt vonható felelősségre. És ebben a zavarosban próbálnak halászni.

Amikor kiégésről beszélünk, és hazai viszonylatban gondolkodunk, elengedhetetlen a hatalom kérdése, vagyis tulajdonképpen azé, hogy ki milyen pozícióban van. Nyugatról látszólag átvettük azt a szemléletet, hogy egy szervezetben belül mindenki egyformán értékes; ezzel pedig azt mondjuk: nem számít, hogy valaki igazgató és a másik takarító, mindkettőnek hasonlóképpen fontos a munkája. Érvelünk is azzal, hogy ha a takarító nem takarítja ki a mosdót, akkor az ember nem szívesen jár például színházba, mert esetleg még a mosdóba is el kell menni.

A kérdés csak az, hogy a takarító vajon érzi-e, hogy ő ugyanolyan fontos, mint az igazgató. Ahhoz, hogy minden dolgozó egyenrangúnak érezze magát, a szerepeknek kell egymással találkozniuk. Ez azt jelenti, hogy az igazgató szerepnek kell találkozniuk a takarító szereppel; és ez azért lényeges, mert a szerepek mindig egyenrangúak. De ameddig nem ez történik, ameddig a kommunikáció hierarchikus, addig baj van.

Ha egészséges emberi határookra gondolunk, akkor ahhoz, hogy jól tudjunk működni akár igazgatóként, színészként, adminisztrációs munkatársként vagy titkárként, tudnunk kell, miről

szól a szerepünk, azaz hogy pontosan mi a feladatunk, miért vállalunk felelősséget. Ehhez szükséges az is, amit a drámában [szerk. megj.: pszichodrámban] úgy hívnak: szerepalázat. Ami azt jelenti, hogy ha én például főnök vagyok, akkor nem attól vagyok én erős és hatalmas, mert nekem ez a pozícióm; hanem attól, hogy alázatos vagyok a szerepemmel szemben. Tehát megnézem, hogy ebben a szerepben mi az én feladatom. És akkor nem a grandomániámat fogom benne kiélni, nem azt fitogtatom, hogy »én milyen jó vagyok, és ti milyen hülyék vagytok«, vagy hogy »nekem milyen könnyen menne az, ami nektek nem megy«, hanem teszem azt, amit a szerep tőlem megkövetel. Ez jelenti azt, hogy alázatos vagyok a szerepemmel: nem élek vele vissza, hanem végzem a feladatomat. És hogyha a szerepalázat megvan, akkor tényleg nincs különbség színész és takarító közt, mert a takarító megteremti azt, hogy a színpad tiszta legyen azért, hogy a színész fel tudjon rá menni, hogy betöltse azt. Mindketten a színpadért vannak. Egyik sincs feljebb vagy lejjebb, csak más a szerepük. Az intézménynek meg ebből a szempontból az a szerepe, hogy az egésznek keretet adjon. A kiégést más néven szerepkudarcnak is hívják: egy feladatot nem tudok teljesíteni, belerokkanok a szerepembe – általában fizikailag is.

*Egy intézménynek lehet szerepkudarca? Kiéghet?*

Igen. Például hogyha nem tud megújulni. Akárcsak az emberi léleknek, az intézménynek is szüksége van a fejlődésre, hiszen ha elkezd stagnálni, az már egyenes út a kiégés felé. Az intézménynek is figyelnie kell arra, hogy fejlődésben tartsa magát. Azt kell megnézni, hogy az adott intézményben van-e spontaneitás, hogy régi helyzetekre képes-e új megoldásokat találni. Most arra gondolok, hogy a színház szerepéről azt szoktuk mondani, közösségteremtő meg kultúraformáló. Ebben az esetben akkor az lesz a kérdés, hogy a színház ezt a szerepét képes-e újra meg újra betölteni, frissen tartani. A szervezeti kultúrája szempontjából meg azt nézhetjük meg, hogy a színház önmagán belül képes-e közösséget teremteni. Ha az intézmény észreveszi önmagán a kiégés jeleit, akkor az lenne a fontos, hogy kérjen szakmai segítséget.

*A színházi szakmán belül szerinted kik azok, akik leginkább ki vannak téve a kifáradásnak?*

Szerintem a színészek és azok, akik a közvetítő szerepet töltik be az alkotói és az adminisztrációs folyamat között. Tehát azok, akik középen vannak, mert ők mindig ellenszélbe kerülnek.

### **[mi is az a kiégés? – tünetei, folyamata]**

*Mi a különbség a kifáradás és a kiégés között? Én eddig (talán helytelenül) egymás szinonimájaként használtam őket.*

A kiégés kicsit több, mint a kifáradás. Ha valaki egyszer már eljut a kiégés stádiumába, akkor sokkal többet kell dolgoznia azért, hogy ez az állapot megszűnjön.

*Maradjunk akkor a kiégésnél. Milyen lelki és fizikai tünetei vannak?*

Ingerlékenység, türelmetlenség, a kognitív funkciók hanyatlása: vagyis nem tudok kellőképpen koncentrálni, jól fókuszálni, elfelejtek dolgokat. Váltakozó a lelkiállapotom: egyik pillanatban nagyon jól vagyok, a másikban meg teljesen magam alatt. Ezekről kezdve egészen addig, hogy gyakran lebetegszem: virózikos fertőzéseim lesznek, meghűlök, belázasodom. De ide tartozhat a gyomorfájás, a fejfájás, vagy akár az is, ha megrándul a bokám vagy eltörik a lábam. Pszichoszomatikai szempontból ez azt is jelentheti, hogy kellene tennem egy lépést, de valami meg-



akadályoz ebben. Igazából minden olyasmi a kiégés tüneteire sorolható, amivel a szervezetem jelzi, hogy ez nekem rossz. Ha az agyam, a lelkem nem akarja felfogni, hogy elfáradtam, akkor a szervezetem kezd reagálni: azaz fizikai tüneteim lesznek. És gyakran az alapján indulok el, hogy mit érzek fizikailag, elkezdek gyógyszereket vásárolni vagy orvoshoz járni.

*Ilyenkor milyen irányba változhat a munkaközösségen belüli viselkedésem?*

Ez általában két irányba szokott történni. Az egyik a teljes elvonultság, elzárkózás a munkaközösségtől. A másik meg éppen a munkatársakhoz való túlzott kapcsolódás, amikor nagyon intenzívek a munkakapcsolatok. Ez az intenzitás pedig nem a közös munkában, a kreativitásban nyilvánul meg, hanem abban, hogy még munkaidő után is elégedetlenkedünk, tovább beszélünk arról, ami számunkra nem működik, azaz együtt szidjuk a rendszert, a munkakörülményeket. Voltaképpen a közös panaszkodásba kapaszkodunk.

*Hány év munkavégzés után indulhat el a kiégés folyamata?*

Ez a személyiségünktől és a pozíciónktól is függ, azaz hogy az adott munkahelyen éppen milyen szerepkörben vagyunk. Nincs erre szabály: ha például minden reggel összeszorult gyomorral megyünk be dolgozni, akkor a gyomorfekély akár egy év alatt is kialakulhat. De ha a munkahelyünkön migrénes fejfájásaink vannak, abból már két hónap is rettenetes hosszú idő.

Kasza Izabella. Fotó: Váczi Roland



Én például huszonöt évesen azt éreztem, hogy egyszerűen nincs még jogom azt mondani: elfáradtam.

Mert azt gondoljuk, hogy ilyen nincs: egy huszonöt éves ember nem fárad el. De igen, elfáradhat. Attól függ, hogy mekkora hőfokon ég, és hogy mennyire elkötelezett.

*Milyen szakaszai vannak a kiégés folyamatának?*

A szakirodalom azt mondja, hogy a kiégés első szakasza az **idealizáció**: (1) ekkor szupernek látom a munkahelyemet, szeretem a társaságot, és általában még a vezetőség is vagánynak tűnik. Vagy ha kevésbé is tűnik annak, ott vannak a remek munkatársak, akik a vezetőség hiányosságait kompenzálják. Ebben az időszakban tulajdonképpen mindent azon a bizonyos rózsaszín szemüvegen keresztül látok – éppen úgy, mint egy párkapcsolatban.

Egy idő után azonban rájövök arra, hogy bár szuper ez a munka, de rengeteg a buktatója. Ez a (2) **realizáció** szakasza. Minél nagyobb a különbség az idealizált és a reális állapot között, annál nagyobbat koppanok. A realizáció szakasza több szempontból fontos. Először is: itt tisztáznom kell önmagam számára, mi az, amit valóban szeretek a munkámban; vagyis voltaképpen azt, hogy mi az, ami miatt nekem ez megéri. Másodszor pedig a vezetőséggel is tudnom kell beszélni erről. Itt természetesen feltevődik a kérdés, hogy van-e olyan bizalmi kapcsolatom a többiekkel, ami megengedi, hogy felvállalhassam a szakmai nehézségeimet – akár a vezetőség, akár olyan munkatársak előtt (pl. HR-esek), akik érdemben tudnak nekem segíteni.

*A realizáció szakaszában tehát akkor még megelőzhető a kiégés?*

Amennyiben szabadságot és hozzászólási jogot kapok, igen. Viszont minél kevesebb a lehetőségem arra, hogy beleszóljak a saját munkámba, hogy én is alakíthassak a munkakörülményeimben, annál nagyobb a kiégés veszélye, mert egy idő után tárgynak érezhetem magam: nem számítok; olyan vagyok csak, mint egy bútordarab. Így is, úgy is az történik, amit egyesek eldöntenek. Innen lehet megérkezni (3) a **stagnálás** szakaszába. Ekkor áll be a rutin: tudom, hogy ha hétfő, akkor reggel nyolckor gyűlés. Pontosan tudom, hogy mikor melyik ajtón kell bekopogni. Már megszoktam. Tisztában vagyok azzal, mi a dolgom. Egyre kiszámíthatóbbá válnak a szituációk is, amelyekbe nap mint nap belekerülhetek a munkahelyemen.

*Ez bizonyos szempontból még hasznos is lehet, nem igaz?*

Csak hogy ezzel általában az is együtt jár, hogy azt érzem, mindennap ugyanazt csinálom, nem haladok, semmi új nem történik. Nincs már számomra kihívás. Feszültté válok, vagyis elérkeztem (4) a **frusztráció** szakaszába. Ekkor már nem tudok úgy figyelni, mint korábban, és egyre többször érzem fáradtnak magam. A kiégés végső szakasza pedig (5) az **apátia**, amikor már úgy vagyok a munkában, mintha ott se lennék. Ebben a szakaszban az ember egyfolytában fáradt, mindig tele van a hócipője. Egy kiégett ember elmegy két hét szabadságra, visszajön, és fél óra után újra hullafáradtnak fogja magát érezni. Ezért is hívják fizikai, szellemi és lelki kimerülésnek. Kiégsz: láng nélkül maradsz. Ez egy olyan állapot, amit többek közt a kilátástalanság jellemez. A kiégett ember nem látja a lehetőségeit. Ezért jó nem megvárni a kiégés végső fázisát, mert minél hosszabb ideig tart ez az időszak, annál hosszabb időre lesz szükség ahhoz, hogy az önbizalmat össze tudjuk szedni, vissza tudjuk szerezni. Innen már sokkal nehezebb a munkapiacra való visszatérés is, hiszen egy ilyen tapasztalat után már jóval több bennünk a kérdés, bizalmatlanabbak vagyunk, egyszerűen félünk. Az apátia szakaszába eljutottak közt sok a pályaelhagyó, aki soha

többet nem tér vissza ugyanahhoz a szakmához, amelyben korábban dolgozott. Bármilyen egyéb foglalkozna, csak azzal nem, amivel azelőtt.

### *A magánéletről le lehet választani a szakmai kiégést?*

Általában a magánélet is megsínyli, hiszen amikor ebbe az állapotba kerülünk, akkor otthon is fáradtak és türelmetlenek vagyunk, meg semmihez sincs igazán kedvünk. Persze, a magánéletünk is csak fokozatosan érzi ezt meg. Az elején még ezt mondjuk: »csak egy kicsit maradok ma bent«. Vagy: »csak éppen egy kicsit borult fel a családi program a munkám miatt«. Aztán egyre több saját programról mondunk le. Szövődik szépen észrevétlenül, mint a pókháló. De gondolom, ti is így vagytok ezzel a színházban: amikor benne vagytok egy-egy kreatív folyamatban, akkor nem álltok fel, hogy »na, most ebédidő, és befejeztük«. De mégis fontos lenne, hogy az ilyen terheltebb időszakban is ki tudjuk alakítani azt az időt, amikor magunkra figyelünk. Arra, hogy mennyit eszünk, mennyi folyadékot iszunk, mik a fiziológiai szükségleteink – nem beszélve a társas szükségleteinkről.

### **[mit tehetünk? – egyéni és szervezeti stratégiák]**

#### *Ezekon kívül milyen egyéni stratégiákat javasolnál a kiégés leküzdésére?*

Szóval, ott kezdődik, hogy rendesen eszem, eleget alszom és rendszeresen mozgok. Amikor beérek a munkába, időt szakítok arra, hogy megigyam nyugodtan a kávémat, majd pedig arra, hogy megegyem a tízórait. Persze, a józan ész határain belül, de arra is figyelek, hogy kivegyem az ebédszünetet. Továbbá, vigyáznom kell arra, hogy ne mossam össze a határokat: ne a munkám legyen a mindenem. Tudjuk, hogy akik elkötelezettek a szakmájuk iránt, azok hajlamosabbak túlórázni, programon kívül is bemenni. Ezt viszont kompenzálni kell: ha túlóráztam három hétig, akkor a következő három hétben annnyival hamarabb megyek haza. Mert ha ezek a határok összemossódnak, akkor nincs, ami egyensúlyban tartson. Olyan, mintha folyton csak a mérlegnek az egyik felébe pakolnám a súlyokat.

#### *Egyáltalán el lehet kerülni a kiégést vagy inkább csak késleltetni lehet?*

El lehet kerülni, csak hogy ahhoz tudatosság kell. Mivel most a szakmai kiégésről beszélünk, a tudatosságnak elsősorban a szervezet részéről kell meglennie. Azaz, a szervezeti kultúrát a szervezetfejlesztés különböző módszereivel kell kialakítani. Már a standard prevenció eszközök is sokat tudnak ebben segíteni: csapatépítés, továbbképzés, különböző motivációs rendszerek. Kutatások szerint viszont a kiégés mindezek ellenére be fog következni, ha az alkalmazott nem érzi fontosnak magát és a munkáját, ha nem kap megfelelő visszajelzést, elismerést, illetve ha nem érzi azt, hogy fejlődési lehetősége van.

A multicégek például figyelnek arra, hogy pénzt különítsenek el vízre, üdítőre, gyümölcsre stb. Kisebb cégeknél, ahol nem tudják megengedni, hogy mindennap legyen gyümölcs, ott akkor van, mondjuk, minden pénteken. Ezek a gesztusok azt jelzik, hogy a munkaadó megpróbál odafigyelni az alkalmazottaira. Ide tartozik az is, hogy annak függvényében, hogy az emberek milyen munkát végeznek, teremtsen a munkáltató számukra olyan környezetet, amiben fel tudnak tölteni, ahol kicsit meg tudnak pihenni. A színházban, gondolom, ilyen lehetne a pihenőszobák kialakítása. Vagy például a konditerembérlet biztosítása.

Egy jó HR-es osztálynak az is a feladata lenne, hogy kapcsolódási lehetőségeket teremtsen az alkalmazottak közt. És most nem az egyéni kapcsolódásokra gondolok, mert azok így is, úgy

is megtalálják az útjukat. Akár azért, mert munkatársakként kölcsönös szimpátiát érzünk egymás iránt, akár azért, hogy szövetséget kössünk valaki ellen, vagy éppen hogy valami ellen védekezzünk. A kapcsolódási lehetőség alatt most egy hálóra gondolok, ami összekovácsolhatná a nagy csapatot. Mert azt láttam, hogy a színházban kisebb csapatok dolgoznak együtt: a színész a rendezővel, a dramaturggal, a technikussal; az ügyelő mindenkivel; a kasszás néni egyedül; a kapus bácsi is egyedül. A HR-eseknek viszont arra is keresniük kellene a választ, hogyan érhetnék el azt, hogy például a könyvelő is értse, hogy a színész miért olyan, amilyen. És fordítva: a színész is próbálja megérteni a könyvelő munkáját.

Magamért még azt tehetem, hogy ha már úgy érzem, hogy egyre nehezebben tudok benne lenni egy adott munkafolyamatban, akkor elmegyek például továbbképzésre, szakmai beszélgetésekre, csoportos vagy egyéni megbeszélésre. Olyan találkozókra, amik szakmaiak ugyan, de magáról a folyamatról szólnak, arról, hogy minél inkább megértsem azt, ami velem és a munkámmal történik – elkerülve azt, hogy a kollégáimmal klikkesedjek, panaszkodjak a munkaidőn kívül. Mert amikor klikkesedünk, akkor ott az érzelmeinket tesszük-vesszük, és általában csak a negatív állapotaink mocsarában tapicskolunk. Végül pedig a lelki egészségnek, azt hiszem, egyik nagy titka a határok meghúzása és azok tiszteletben tartása. Gondolok itt a személyes és a szakmai határookra egyaránt: mi az, ami itt és most számomra még belefér, amit még megteszek, és mi az, amit már nem?

*A szervezet mit tehet akkor, ha az alkalmazottja éppen a kiégés valamelyik szakaszában van?*

Először is figyelnie kell a dolgozóira. Másrészt egy szakembernek, HR-esnek tudnia kellene megoldást javasolni ezekre az állapotokra: akár továbbképzést, akár intervíziós szakmai megbeszélést, ahol meg lehet vizsgálni azt, hogy az alkalmazott feladataiból pontosan melyek azok, amelyek őt leginkább kifárasztják. Az is kiderülhet, hogy ez az alkalmazott egyszerűen csak szakmailag túlnőtt egy szerepet, kinőtt belőle, és most már többre képes, többre van bátorsága. Szóval, a megoldás nem mindig a felmondás vagy a pályaelhagyás, lehet, hogy már a feladatkör átszervezése is tud segíteni. Az intézmény felől nézve talán az a legelső kérdés, hogy az mennyire tartja fontosnak az embereit. Mert végső soron erről van szó: hogy azokban, akikkel együtt dolgozik, hosszú távon gondolkodik vagy sem.

*És mit tehet a személy önmagáért?*

A legsúlyosabb esetekben, ha ezt felismerjük, terápiára van szükség. Illetve ha tényleg kiégésről beszélünk, akkor gyakran javasolt a pályaelhagyás vagy a feladatkör megváltoztatása. Továbbá, aki végigment a kiégés különböző szakaszain, annak számára nagyon fontos, hogy végignézze a folyamatot. Azt, hogy mi történt benne és vele, mi történt a munkájával, illetve mi játszódott le közte és az intézmény közt. Ez azért elengedhetetlen, mert a személyiségjegyeinket visszük tovább, és hasznos, ha tudunk róluk. Például arról, hogyha tökéletességre törekvők vagyunk. Vagy teszem azt, ha nehezen bírjuk a stresszt, és bekerülünk egy olyan környezetbe, ahol nagy a hajtás, határidővel dolgozunk, akkor tudnunk kell, hogy számunkra ezek olyan tényezők, amelyek elősegítik, hogy a kiégés bennünk hamarabb megtörténjen. Tehát mindeneelőtt tudnunk kell magunkról, hogy mit bírunk meg és mit nem. Hogy mi az, amit a következő helyzetbe is menthetetlenül magunkkal viszünk...

Chris Salter

# AZ ÉRZÉKELES TECHNOLÓGIÁI

## AZ ÉRZÉKELES KIBŐVÍTÉSE AZ IMMERZIVITÁS KORÁBAN

### Isteni színjáték

A közönség belép egy nagy helyiségbe, HAZMAT vegyvédelmi ruhák és méhészruhák keverékéhez hasonlító furcsa öltözékben.<sup>1</sup> Az öt „tesztalany” átvág az elsötétített téren, ahol csendesen, de áthatóan – inkább egy átlagosan zajos szellőzőhöz hasonlatosan – egy drón zümmög.

Vezetőik segítségével a látogatók felmásznak egy keskeny lépcsőn, amely egy széles medencéhez vezet. A fehér ruhás résztvevők egyenként belépnek a 30 centi mély sötétkék, zselatinszerű anyaggal töltött medencébe és megpróbálnak befeküdni a ragadós masszába. A látvány madártávlatból sokkoló: az öt résztvevő mozdulatlan a sötét, már-már magzatvízszerű zselében, amelyből csak fekete kesztyűs kezük és maszkkal takart arcuk látszik ki. Felettük, különböző szögekből és beállításokból, fluoreszkáló UV-fénnyel csövek világítanak, amelyek egymást keresztezve eltérő alakzatokat alkotnak: vonalakat, spirálokat, köröket és más kirobbanó formákat.

Az „élmény” elkezdődik. A szoba elsötétül. Az állandó ventilátorhang felerősödik, harmonikusvá válik. Az alfrekvenciák a zselés anyagba áttevődve vibrálást idéznek elő, hogy egy művészeti alkotásban ritkán érzékelhető szeizmikuszerű intenzitás élményét adhassák. Hirtelen az UV-fények, amelyeknek köszönhetően eddig sejtelmes, lilás fényben úszott a medence és a résztvevők porálló egyenruhája fehéren világított, kialusznak és pulzáló, villámló stroboszkópfény lép működésbe. A felvillanó robbanások frekvenciája megnő, és ritmusuk felgyorsul, a tér is megtelik szónikus vibrálással, miközben a közönség mozdulatlanul fekszik a nyálkás folyadékkal teli medencében. Ideges villámlások és világító poliritmusok váltakoznak, a mellbevágó villámok és a nézők szemei között interaurális és vizuális interferenciákat képezve. A szem, a test, a medence és a szoba közötti határok elmosódnak, amint a harmonikus kompozíció crescendóba fordul át...

A *Divina Commedia: Practice of Transformation or Praxis for Death* című performatív installációt 1991. augusztus 26. és szeptember 2. között mutatták be a japán Kobében található Xebec Hallban. Iwaki Akihisa esztéta, valamint Towata Masayuki és Matsumoto Yasuaki alkotók azt kutatták ezáltal, hogy miként „szimulálható a halál felé vezető folyamat” olyan gépek meg-

<sup>1</sup> A tanulmány eredeti megjelenési helye: *Limits of Knowing*. (Catalogue) Kerber Verlag, Berlin, 2017. 174–183.



építésével, amelyek „nyomás alá helyezik” és „terhelik” a tesztalanyok összes testi és környezeti érzékszervét.<sup>2</sup>

Mi több, Towata és Matsumoto szerint sikerült kifejleszteniük egy „módszert”, ami radikális szocio-technológiai és kulturális váltással küzd: a külső érzékelést ingerlő szenzoriális gépekről az olyan gépekre való áttéréssel, amelyek az idegi-kognitív síkon levő érzéki szintet direkt módon stimulálják. „Manapság, amikor a tudatunkat módosító eszközök lehagyták érzékelési képességeinket és ott tartanak, hogy már közvetlenül az agyunkat stimulálják”, a *Divina Commedia – Practice for Death* az „extrém anyagiságról az anyagtalanságra való áttérés” fizikai aspektusát hangsúlyozza.<sup>3</sup>

A *Divina Commedia* extrém szenzorikus benyomásainak „anyagtalán” performativitását valószínűleg nem fogjuk elfelejteni. Talán ironikus, de ennek a munkának fennmaradtak anyagi nyomai. 2016-ban a Kiotói Művészeti és Design Egyetemen meglátogattam tágas irodájában Towatát, ahol ezeket megmutatták az alkotók: nagyméretű nyomtatott fotókat, egy rossz minőségű videót, amely talán még ma is megtekinthető (a towata-matsumoto.net rég nem frissített weboldalán), és pár gondosan megrajzolt technikai vázlatot, amelyek mára elavultnak számító technikai vívmányokat ábrázolnak, mint a Dataflash stroboszkóp. Az 1995-ös kobe-i földrengés következtében Towata és Matsumoto munkásságának nagy része odaveszett. Így csupán ezek a töredékes nyomok, valamint az alkotók, kurátorok és kutatók rövid beszámolóí tudósítanak arról, mi történt ezen az 1991-es késő nyári eseményen.

Amire ez a mára már (sajnos) elfeledett performanszinstalláció rávilágít, hogy az a technológiai eszköztár és apparátus, amely akár extrém vagy határélményeket is képes szimulálni – és ezek, amint Dewey írja *Művészet mint élmény* (Art as Experience) című könyvében, „az én és a tárgyak, valamint események világa közötti teljes egymásbahatolásra utal”<sup>4</sup> –, tulajdonképpen fényből, hangból, építészeti elemekből és gépekből áll. Ám ha az olyan élményeket, mint a „halláközeliség (...)”, amelyet egy kötelező akusztikus és villanófényes masszázs szimulál”, miközben a résztvevők „egy kék zselével teli medencében lebegnek”, valóban le lehet gyártani, akkor mit árul el ez a különböző, késő kapitalizmus által létrehozott (ön)élményszerzési/átélési szenzoriális rendszerekről?<sup>5</sup>

Michel Foucault *Az önmagáság technikái* (Technologies of Self) című híres késői munkájában írta le azt a négy „technikát”, amelyek termelik és szabályozzák a modern egót. Foucault számára a technika vagy a „techné” a „tudatos cél által uralt praktikus racionalitás” formáit foglalja magába. Ezen a hierarchián belül a termelési technikák arra tesznek minket képessé, hogy megfogalmazzuk, előállítsuk, feldolgozzuk, valamint kezeljük a tárgyakat és dolgokat, míg a jelrendszer technikái arra a módozatra mutatnak rá, ahogyan a jeleket és szimbólumokat a jelentésképzés folyamatában használjuk. E két első „technika” a tudomány és a lingvisztika területére tartozik. Viszont a filozófus késői munkáit inkább a másik két technika, a hatalmi és az „önmagáság technikáinak” a leírása határozza meg.

Míg a hatalmi technikák az „egyének viselkedését” határozzák meg, amely által a szubjektumot „a dominancia egyfajta végleteként” tárgyasítják, az önmagáság technikája közvetlenül bevonja az önátváltozás technikáját. Ezek a technikák „az egyén számára lehetővé teszik, hogy egyedül vagy mások segítségével a saját testén és lelkén, a saját gondolatain, viselkedésén és

<sup>2</sup> Akihisa Iwaki: The Body as an Image Processor. In: Peng Gao, Jian Ping és Peng Feng (szerk.) *Diversities in Aesthetics: Selected Papers of the 18th Congress of International Aesthetics*. China Social Sciences Press, Peking, 2013, 213–223.

<sup>3</sup> Towata Masayuki és Matsumoto Yasuaki, *Divina Commedia*, <http://towata-matsumoto.net/>. Utolsó megtekintés: 2017. március 23.

<sup>4</sup> John Dewey: *Art as Experience*. New York, 1980/1934.

<sup>5</sup> Iwaki ibid. 216–217.

életmódján különböző műveleteket végezzen el, megváltoztassa önmagát, hogy ezáltal elérje a boldogság, a tisztaság, a bölcsesség, a tökéletesség vagy a halhatatlanság valamilyen állapotát”.<sup>6</sup>

Mindezek mellett szeretnék bemutatni itt egy ötödik „technikát”: az „érzékelés technikáját”. Ezt azok a módok, eszközök, folyamatok és stratégiák határozzák meg, amelyek más érzékek segítségével testeket és önmagasságokat alkotnak meg – olyan érzékek által, amelyek a világ érzékelésének, azaz a látás, hallás, szaglás, tapintás, ízlelés hagyományos szokásrendjét meghaladják. A kiegészítést Foucault kategóriáihoz nemcsak azért javasolom, hogy megérthessük, művészek miként használnak kortárs technikákat olyan régóta fennálló dichotómiák megingatására, mint test és környezet, én és másik, belső és külső érzékelési formák, hanem azért is, hogy megértsük az érme másik oldalát: ezeknek a technológiáknak köszönhetően az érzet és érzékelés új formái hatalmas mértékben állítódnak elő és kerülnek *megmérésre*. A telefonjainkba épített gyorsulásmérőktől kezdve az általunk hordott okosórákig, vagy Föld körül keringő szatellitokban található nagysebességű kamerákig az egész világ fokozottan és különböző, hatalmas tér- és temporális léptékekben: molekuláris, testi, népesség és bolygó szinten van érzékelve.

Tulajdonképpen eléggé megerősödhetett az a benyomásunk, hogy az érzékeink már megértettek erre – hogy az értelemadás történetileg és kulturálisan meghatározott útjai szétesnek a folytonos megörökítés, megfigyelés, elemzés és újracímkezés miatt. Az Apple Watchtól a villódzó relaxációs eszközökön és oxigéntartályokon át a molekuláris gasztronómiáig a kortárs jelentésszervező technológiák módok különböző típusú szenzorikus önmagasságot képeznek, a Facebook, Twitter és Instagram közösségi médiaoldalak stratégiáival párhuzamosan. Philip Mirowski közgazdász és történész szerint ezeknek a „társadalmi technológiáknak” sikerült a saját társadalmi és politikai ideológiáikat az általuk megálmodott felhasználókba és felhasználókra transzparensszerűen projektálniuk.<sup>7</sup>

Ahogy Marx is állítja, ebben az értelemben az öt érzék kialakulása a „világtörténelem jelenig tartó munkájaként” ugyancsak egy különleges ellentmondás töréspontjává vált: hiszen milyen szerepe van, vagy lehetne az esztétikának abban az episztémében, ahol az érzékelés egyszerre bővül, valamint szimultán termelődik és formálódik a technológizált figyelem, a kontroll és szenzorikus önállóállítás/transzformáció új formái által? A Towata, Matsumoto és más alkotók által ajánlott extrém élményformák, amelyekről szó lesz a későbbiekben, hathatnak-e a foglyul ejtett, kontrollált és így megváltoztatott érzékelés ellenszereként?

## A (technológizált) érzékelés

Caroline Jones művészettörténész szerint az „emberi érzékelés mindig is mediatizált volt. Az elmúlt évtizedekben viszont ez rendkívül felerősödött. Az erősödés, árnyékolás, áramlás, prosztetizálás, szimulálás és irritálás által az érzékelés jobban mediatizált, mint valaha.”<sup>8</sup> Az érzékelés fogalma már a technológiai változások előtt különös entitásnak bizonyult, amely egy még különösebb eredettel rendelkezik.

Az érzékelés szó a latin „érzékelés képességét” jelentő *sensus* kifejezésből származik; a 17. század közepén már az érzékek összességét jelentette, egyes kutatók szerint viszont már a 6. században is ilyen értelemmel bírt. A kutatások alapján Arisztotelész (a testben található hely,

<sup>6</sup> Michel Foucault: *Technologies of the Self*. In: L. H. Martin et al. (szerk.): *Technologies of the Self – A Seminar with Michel Foucault*. London, 1988, 16–49. (Magyarul: Az önmagasság technikái. In: Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, 2000, 345–369.)

<sup>7</sup> Philip Mirowski, személyes adatközlés, 2017.

<sup>8</sup> Caroline Jones: *Sensorium – Embodied Experience in Technology and Contemporary Art*. Cambridge, MA 2006, 5.

ahol az érzékek helyet kapnak) és Boethiusig (Isten a szenzórium vagy a *sensorium dei*) lehet visszavezetni, de Constance Classen kultúrtörténész szerint az érett és késő reneszánsz használja kimerítően a fogalmat annak érdekében, hogy az érzékek összességét hangsúlyozza.

Boethius ún. *Sensorium Dei* fogalma valóban érdekes és fontos, amennyiben két radikálisan különböző világszemlélet között oszcillál: a 17. század racionális és tudományos világszemlélete, amely Istent is a gondolati struktúrájába foglalja (Newton érvelése alapján), és ezzel ellentétesen Boethius már korábban tárgyalt szemlélete közt, amely a kozmosz spirituális rendjét írja le, ahol az érzékek különleges szerepet kapnak szimbolikus és, kisebb mértékben, élményszerű mivoltuknak köszönhetően. Bár maga az érzékelés egy specifikus kozmológiai világszemlélethez kötődött, amely a szaglás, látás, hallás és tapintás különböző érzékszervi regisztereire fókuszált, de emellett céllá vált a fogalom olyan irányú újragondolása, hogy az az érzékek szélesebb körét is magába foglalja, anélkül, hogy ezeket egymástól elkülönítené (ez főképp a látásra volt igaz).

A 19. század végén és a 20. század elején újból visszatér az érzékelést mint spirituális rendet leíró szemlélet. A 20. század progresszív fejlődésének következtében elkerülhetetlen volt, hogy az érzékeléssel foglalkozó európai és észak-amerikai művészek a perceptuális folyamatokban fellépő gyors változásokat a Friedrich Kittler által elnevezett „optikai médiumokkal” kombinálják: azaz a filmmel, televízióval, videóval és később a számítógépek által mediált jelenségekkel, mint a „virtuális valóság” vagy az interaktív élmények.

De az alkotók, miközben az új technológiai utóhatásaival szembesültek, közelharcba kerültek az új behatásokkal: a nem-európai, de formájukat és hatásukat tekintve ugyancsak kozmológiai jellegű kulturális hagyományokkal és gyakorlatokkal. Peter Sellars színházrendező több huszadik század eleji alkotóról írta, hogy egyrészt egy rendkívül felgyorsult és technológiailag meghatározott, másrészt egy spirituális, elmondhatatlan, leírhatatlan és transzcendens univerzum közé voltak szorulva. „Nem véletlen, hogy a polgári realizmus győzelme a tizenkilencedik századi színházban mély ellenreakciót váltott ki azokból a művészekből, akik olyan földi és kozmikus tevékenységek által, mint például a *Tavaszi áldozat* vagy *Az eksztázis költeménye*, ki akartak lépni a szalonokból és fogadószobákból. Ezeket a színeszterikus projekteket az északnyugati csendes-óceáni térségből, Guineából, Marokkóból, Brazíliából vagy Romániából visszatérő antropológusok extrém és lenyűgöző performatív gyakorlatokat megörökítő leírásai ihlették.”<sup>9</sup>

Valóban, ha az olyan, új technológiákkal is dolgozó kora 20. századi alkotók munkáit nézzük, mint Kandinszkij, Wilfred vagy Moholy-Nagy, már érzékelhető bennük a feszültség, amiről Sellars beszél: a formális absztrakció és a gépi nyelvezet (amely pl. a Bauhausra is jellemző) egy spirituális felvilágosodás hadiipari kutatásai mentén, a hidegháború homályában 1968-ban megszületve, majd számos kereskedelmi és katonai célú kutatás megtorpanásával és felívelésével, mint például a Scott Fischer által vezetett program a NASA Palo Alto-i Ames Kutatóközpontjában, el egészen az 1980-as évek végén tevékenykedő művészekig, mint Brenda Laurel, Rachel Strickland és mások, a VR az 1990-es évek közepére majdhogynem mitikus státuszra tett szert, amelyet Adam Curtis filmrendező „kaliforniai ideológiaként” nevezett el – a San Francisco Bay Areában trónoló techno-kulturális guruk azon szándékát illetően, hogy bebizonyítsák az új technológiai (és gazdasági) változások forradalmasító erejét.

A virtuális valóság egyik legkorábbi, 1990-es évekbeli példaként Scott Fisher így írta le Virtual Interface Environment Workstation (VIEW) című VR-kísérletét: „az emberi érzékelési és kognitív képességeknek leginkább megfeleltethető új média alapú kivetítő- és kontrollkörnyezet. A VIEW

<sup>9</sup> Peter Sellars: Preface. In: Chris Salter: *Entangled – Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge, MA 2010.

rendszere egy virtuális hangzást és sztereoszkopikus látványt szolgáltat, amely az operátor helyzetéből, hangjából és gesztusaiból fakadó inputokra válaszol”<sup>10</sup> (Fisher 1991, 108).

Bár Fisher leírása egy rendkívül józan technikai ábrázolása annak, amit ő és Brenda Laurel a Stanfordi Egyetem feletti dombokon, a Szilikon-völgytől elszigetelve kifejlesztettek a Telepresence Research központjában, a virtuális korai fogalma kevés közösséget mutat a VR mostani szószólóinak hamis szimulációit propagáló képzetével. John Rajchman filozófus emlékeztet arra, hogy a virtuális nagyon régi fogalom, amely a latin erőt vagy potenciált jelentő *virtus* fogalmára vezethető vissza. Ahogy Rajchman írja: „A virtuális gyakran párosul a ténylegessé, és az ezekből fakadó jelentés által a potencia vagy erő egyszerre látható és bír hatással.”<sup>11</sup> Ebben az értelemben a virtuálisnak kevés köze van a Szilikon-völgyi retorikához, annál inkább a transzformáció állapotához, az ismeretlen irányába történő elmozdításhoz.

Az, hogy a virtuális valamiféle erőt és potenciált ír le, még inkább helyénvalónak tűnik, ha arra gondolunk, mit jelent a „virtuális valóság” fogalma. Bár a Szilikon-völgybeli mitológia következetesen a technológiai fejlesztő és (jelenleg) kritikus Jaron Lanier nevéhez köti a fogalmat, a „virtuális valóság” eredete ennél sokkal jelentősebb. A színész és elméletíró Antonin Artaud már 1938-ban azt állította, hogy a színház az alkímia gyakorlatához hasonlóan egy *réalité virtuel*-t alkot, de nem az anyagi világ technológiai szimulációján keresztül, hanem egy fikciós megkettőződés által. „Arról van szó, hogy mind a színház, mind az alkímia csak afféle potenciális [virtuális] művészet, mivel egyik sem hordozza önmagában sem célját, sem valóságát.”<sup>12</sup>

Ezek a virtuális művészetek jóval azelőtt elfoglalták a világ színházi tereit, hogy az okostelefonok és a MacBook Prók létrehozták volna kollektív technikai tudatunkat. Az ázsiai színházi formák mint a nó színház, a kabuki, a bunraku vagy a kathakali a valósághű reprezentáció és naturalizmus iránti elkötelezettségtől ittas európai megfelelőiktől eltérően, de már rég igazolták Artaud megállapítását, amely szerint valóságukat nem önmagukban hordozzák. A sintó és buddhizmus gyakorlatáig visszavezethető japán nóban például állandó karakter a szellem. A nó színház transzszzerű mozgásával és tempójával, amely inkább közlekedik körbe-körbe és ciklusokban, mint egyenes irányokba, különleges, az ébrenlét és félig öntudatlanság közötti állapotot bocsát a közönségére.

Enhez hasonlóan a délkelet-ázsiai bábszínházi árnyjáték, a wayang kulit, amely a maláj nyelvben szó szerint a „szellem” vagy „árnyék” bőrét jelenti, szintén egy megkettőződött, a jelenlét és hiány közt fluktuáló valósággal játszik; egy olyan valósággal, amelyben az ősi védikus képmások mozgó árnyékvilága csupán a hosszú, fehér *keliren* (vetítővászon) kel életre, az emberi bábmester (dalang) és a pislákoló fényű villanykörte vagy kókuszolajmécsekes együttes erejének köszönhetően, az éjszaka legmélyebb sötétjében.

Nem európai eredete ellenére a wayang kulit érvényes színházi forma Artaud számára, aki úgy írta le ezt, „hogy olyan alapokra épül, amelyek minden művészetre egyformán érvényesek, s amelyek ugyanarra a hatékonyságra törekszenek a lélek és a képzelet birodalmában, mint amely a tárgyak világában az aranycsináláshoz szükséges”<sup>13</sup>, ugyanakkor a színpadain felragyogó emberi testek a különböző állapotokat emberfelettiként mutatják fel: mint jelek vagy „életre kelt hieroglifák”.

<sup>10</sup> Scott S. Fisher: Virtual Environments, Personal Simulation and Telepresence. In: T. Druckery (szerk.): *Electronica – Facing the Future*. Cambridge, MA 1991. 107–113.

<sup>11</sup> John Rajchman: *Constructions*. Cambridge, MA 1998. 114.

<sup>12</sup> Antonin Artaud: *The Theatre and Its Double*. Ford. M. C. Richards, New York, 1961. 49. (Magyarul: Antonin Artaud: *Az alkímista színház*. In: Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János. Gondolat Kiadó, Budapest, 1985. 106.)

<sup>13</sup> Artaud, 1961, 55–56. (Magyarul: Artaud, 1985, 112.)

Az ázsiai vagy afrikai egzotikum felé forduló kortársaihoz hasonlóan, Artaud számára is az 1931-es Párizsi Gyarmati Kiállítás Holland pavilonjában látott Bali-szigeteki tánc jelenthetett inspirációs forrást. Nagyon is élő leírásában a Párizsban táncoló bali barong táncosok „életre kelt bábokká” váltak, amelyeknek a „gesztusok, az előadásmód, a levegőbe emelkedő kiáltások útvesztőiben” sikerült megalkotniuk egy immár szavaktól és a reprezentáció súlyától felszabadított metafizikai előadás új formáját<sup>14</sup>.

Furcsának tűnhet, hogy írásaiban Artaud nem hivatkozik egyértelműen a wayangra. A dél-kelet-ázsiai színházi formák általa tárgyalt másik „virtuális művészete” ehhez hasonlóan primordiálisan az összművészetiség révén hat, mint Richard Wagner mára már klisének számító, a költészetet, zenét, mozgást és szöveget totális művészeti alkotásként összeolvasztó Gesamt-kunstwerk elgondolása.

Jóllehet Artaud vitatott és téves orientalista megközelítése<sup>15</sup> elvezetett a „keleti színház” problematikus fogalmához, de leírásai, amelyek ezeket az előadásokat a „szerveket elcsábító” és „az érzékenységbe áramló” érzéki spektakulumként tárgyalják, előrevetítik az élő előadások kortárs esztétikai tapasztalatait, amelyek a mi mediált, módosult tudatállapotunk és testetlen figyelmünk ellenében szeretnének fellépni.

## Immerzió

Bár a virtuális valóságot ennek bajnokai már régóta a tökéletes immerzív szenzoriális technológiának kiáltották ki, a látványos gépezetek panteonjában elfoglalt helye kérdéses, főképp, ha Brion Gysin legendás álmogépét, W. Grey Walter idegtudós fény-hang stimulációs kísérleteit, John Lilly lebegőkabinját vagy David Rosenboom biofeedback alapon zenét képező eszközeit is figyelembe vesszük. Még művészettörténeti útját tekintve is, azon technológiák széles és folytatódó sorában, amelyek az emberi érzékelés teljes alámerülését (immerzálódását) és elárasztását szolgálják, a VR alig több egy radarjelnél. Ahogyan Oliver Grau állítja 2003-as könyvében, hosszú út vezetett a művészettörténetben az illúziótól az immerzióig. „Minden korban hatalmas erőfeszítéseket tettek arra, hogy a hozzáférhető technológiákkal a lehető legmagasfokúbb illúziót előállítsák”.<sup>16</sup>

Az immerziót mindig is olyan stratégiaként határozták meg, amelynek célja, hogy olyan mértékben övezze a testet képekkel, amely meghaladja az emberi érzékelés szintjét. Grau érvelése szerint a vizualitás történetében ehhez a törekvéshez kapcsolódnak az illúziókeltés korai terei, mint az olasz magánotthonok freskói, a barokk templomok mennyezetét betöltő festmények, a 19. századi széles, katonai panorámafestmények, például Anton von Werner *Szedáni ütközet* című képe, és végül a 20. századi technológiák „képet és észlelőt egybeintegrálni” kívánó bősége – a Sensurround, az IMAX, a sztereoszkopikus VR-szemüvegek és hasonlóik.

Különösnek tűnhet, hogy Artaud nem jelenik meg Grau történelmi leírásában. De ha az immerzió az „az érzés, hogy valahol inkább bent vagyunk, mint kint állunk”,<sup>17</sup> ahogyan Michael Naimark meghatározza, akkor Artaud-nak nagyobb szerepe kell hogy legyen az érzékelést kibővítő immerziós technológiák történetében. Sajnos Artaud képzetét a „kegyetlenség színházáról”, amely „a tudat érzelmi és morális megműtésére”<sup>18</sup> irányulna, az 1960-as években olyan művé-

<sup>14</sup> Artaud, 1961, 56. (Magyarul: Artaud, 1985, 106.)

<sup>15</sup> Rustom Bharucha: *Theatre and the World – Performance and the Politics of the Culture*. London, 1990.

<sup>16</sup> Oliver Grau: *Virtual Art*. Cambridge, MA 2003, 5.

<sup>17</sup> Idézi Grau, 2003, 244.

<sup>18</sup> Susan Sontag: Előszó. In: *Antonin Artaud – Selected Writings*. Berkley, 1976, XXXVI.



szek sajátították ki, mint Jerzy Grotowski és Peter Brook, akik a színész sámánisztikus átalakulása érdekében megfosztották a színpadot a technikai mediáltságtól minden formájától.

Artaud leírását olvasva a *kegyetlenség színházáról*, lehetetlen nem megütközni az egyszerre sokkoló és felszabadító élményeket nyújtó szenzoriális gépezeten. Elsősorban: Artaud a színpad illuzórikus terét megszüntetni kívánta azért, hogy eltörli a közönség és az előadó anakronisztikusnak számító elválasztottságát. A színpadot teljes egészében eltávolítja azért, hogy ennek helyébe olyan tér lépjen, „amelynek teljes területén folyik a cselekmény. A néző a cselekmény kellős közepén foglal helyet, maga körül érezheti, akár meg is érintheti az előadást, s így helyreáll a néző és előadás, a színész és néző közötti kapcsolat.”<sup>19</sup> Másodsorban a hang, zene és fény formái által a médiumoknak kritikus szerepük lesz. A „zsigeri hangok, vadul kicsapódó ritmusok, rezgések és rezonanciák” fantazmagóriái „körbeölelnék a testet”, míg a kiegészítő világítási eszközök a „fényt hullámokként, tömbökként és tüzes nyilak sortüzeként” bocsátanak ki (95–96). Harmadsorban, az esemény helyszínének architektúrája is egyedi: a közönség a tér közepén, mozgatható székekben foglal helyet, így az előadás körbeveheti és magába merítheti őket, és ezáltal „olyan totális teremést idéz elő, amelyben az embernek nem marad más hátra, mint hogy elfoglalja helyét az álmok és az események között”.<sup>20</sup>

### Környezeti érzékenység

Artaud-nak a jövőbeli előadásokról mint az érzékek spektakulárjáról szőtt víziója egyformán alapul a láthatón és a láthatatlanon. Tulajdonképpen, történeti szempontból, az immerzió az olvasható, és így az emberi percepció szintjén politikai-technikai stratégiaként is alkalmazható képekre irányul. A vizualitásnak ez a fajta hangsúlyozása azonban már idejétmúlt a Mark Hansen médiateoretikus által „környezeti érzékenységgént” aposztrofált korban. Hansen a *Feed Forward: The Future of 21st Century Media* című könyvében emellett érvel, hogy az „érzékelésen alapuló környezetek” és a „világ érzékelésének” korában a környezet által lehetővé tett „technicitás” működik.<sup>21</sup> Az olyan környezetek, amelyek viselt vagy a környezet által elosztott érzékelő eszközök és kísérő algoritmusai formájában teljesen „tudatos” hardverekből és szoftverekből tevődnek össze, már túllépnek az olyan fenomenológiai kérdéseken, mint a világ külső manifesztálódásának belső testi érzékelése, és ehelyett az érzékelést átteszik az adatfelhők, információk és érzetek technikai atmoszférájába – amelyben ugyanakkor nincs szubsztanciálisan rögzített, érzékelő szubjektum, hanem diffúz és elosztott érzékelő entitások tömbje található.

Radikálisabb értelemben abban, amit Hansen a „21. századi médiának” nevez, éles váltás figyelhető meg a korábbi, az emberi érzékeléssel szembe fordított módon viszonyuló média felől a jelenlegi és jövőbeli média irányába, amely egy merőben új „élménygazdaságot” formál, ahol „az (emberi) élményeinket olyan folyamatok fogják alapvetően behatárolni és meghatározni, amelyekről nincs konkrét tapasztalatunk, ezekhez nincs közvetlen hozzáférhetőségünk, és lehetséges tudásunk sincs még róluk”.<sup>22</sup>

A különböző médiumok egymástól való, egyik vagy másik javára történő elszigeteltsége (pl. kép versus hang) viszont már nem fenntartható az „ember-környezet” konstellációt eddig még soha nem látott módon komplexsége miatt, igen elterjedt érzékelő hálózatok és algoritmikus folyamatok mellett. Leegyszerűsítve: a kép médiuma nem tartozhat csak a vizualitáshoz. Ahogyan Bergson *Anyag és emlékezet* című 1896-os művében világossá tette, a „képek” áradata, amely

<sup>19</sup> Artaud, 1961, 95. (Magyarul: Artaud, 1985, 155.)

<sup>20</sup> Artaud, 1961, 93. (Magyarul: Artaud, 1985, 151.)

<sup>21</sup> Mark Hansen: *Feed Forward: The Future of 21st Century Media*. Chicago, 2015. 4-8.

<sup>22</sup> Hansen, 2015, 6.

eléri a testet és amelyből a test szelektál, már nem a hagyományos értelemben vett reprezentációk, hanem inkább *anyagi jelenségek*. „Tulajdonképpen meg kell jegyezni, hogy egy külső tárgy mérete, alakja és színe is megváltozik, amint a testem közeledik hozzá vagy távolodik tőle; hogy egy szag erőssége, egy hang intenzitása nő vagy csökken a távolsággal; és végül, amit a távolság mindenekfelett reprezentál, az annak a mértéke, ahogyan a környező testek valamilyen módon biztosítva vannak a saját testem azonnali reakciói ellen” (Bergson 1991, 20–21)<sup>23</sup>.

Bergson elméletének érvényességét a „kép” (image) szó sokasodó multimodális alkalmazása is megerősíti, például amikor a kutatók „tapintható” és „akusztikus” képekről beszélnek. A „szenzoros helyettesítés” arénájában megtalálható a mexikói idegtudós, Paul Bach-y-Rita 1960-as agyi plaszticitást vizsgáló kutatása,<sup>24</sup> amelyben egy adott emberi érzetet használnak egy olyan információ fogadására, amely rendszerint egy másik érzethez kapcsolódik. Például a Bach-y-Rita által kifejlesztett TVSS rendszerben (Tactile Vision Substitution System – Taktilis Vizuális Helyettesítő Rendszer) elektrotaktilis stimulátorok mátrixa dolgozik azon, hogy olyan térinformációt mutasson, amely rendszerint a bőr érzékeléséhez kapcsolódik. Bach-y-Rita eszköze olyan „képet” állít elő, mind a bőr, mind az agy segítségével, amelyben a szubjektum ezt szó szerint kivetíti maga elé. Valóban, ezek az új „haptikus képek”, ahogyan Alois Riegl német művészettörténész nevezi őket (és amely elnevezést később Deleuze és Guattari tettek híressé), egy újfajta érzékelést ajánlanak, amely meghaladja a haptikus kép reprezentációként vagy szimulációként értett metaforáját, és az érintést/rezgést szó szerint *láthatóvá* teszi.

## Abszorpció

Ha az immerzió Artaud számára az (ön)transzformáció legvégső metafizikai aktuusa, akkor az ő érzékelésről szőtt víziója – amelyben egy technikai eszközkészlet annak érdekében sújtja az érzékelést, hogy létrehozzon egy „villámló képekkel és hangokkal teli teret” és egyúttal valamit, ami „csenddel és mozdulatlansággal” elégségesen telített – a testi tapasztalás rögzített határainak feloldásával kísérletező kortárs művészek munkásságában köszön vissza.<sup>25</sup> Cretien van Campen szociológus érvelése szerint a kortárs művészet immerzív természetének működése nem csak a látás és a tapintás érzékelési kategóriáiban érhető tetten, hanem a testen és a testben is.<sup>26</sup> Olyan kortárs művészek, mint Ryoji Ikeda, Sissel Tolaas, Diller+Scofidio, Carsten Höller, Kurt Hentschläger, a (már nem létező) japán Dumb Type kollektíva, Chris Salter, TeZ and Valerie Lamontagne, Sonia Cillari, James Turrell és mások, eltérő módon kísérleteztek az emberi érzékelés határaival.

James Turrell legújabb munkái, amelyekben a fény úgy állít elő tapintható és fiziológiailag érzékelhető atmoszférát, hogy közvetlenül soha nem ér a bőrhöz, az *Aten Reign* című 2013-as installációban csúcsoznak ki, amit a New York-i Guggenheim Múzeum újratervezett rotundájában mutattak be. A múzeum látogatói a masszív, ötemeletnyi magasságból lelógatott, „belülről látható lámpaernyők alatt fekszenek”: ennek az egyenként 1000 LED erősségű fényekből alkotott, koncentrikus köröket képező fizikai struktúrának a fénye 45 perces folyamatos ciklusokban halad végig a színskálán.<sup>27</sup>

Turrell azon döntése, hogy az installációjában használt fényekből dinamikus időprofilot alkosson (elhalványítva és felerősítve azokat), az *Aten Reign*-t szembeállítja korábbi szabadtéri és zárt

<sup>23</sup> Henri Bergson: *Matter and Memory*. Ford. N. M. Paul and W. S. Palmer, Cambridge, MA 1991. 20–21.

<sup>24</sup> Paul Bach-y-Rita et al.: Vision substitution by tactile image projection. *Nature*, 221.5184, 1969. 963–964.

<sup>25</sup> Artaud, 1961, 87.

<sup>26</sup> Cretien van Campen: Synesthesia in the Visual Arts. In: Julia Sinner and Edward M. Hubbard (szerk.): *The Oxford Handbook of Synesthesia*. Oxford, 2013. 635.

<sup>27</sup> Michael Gowan és Christine Y. Kim (szerk.): *James Turrell – A Retrospective*. New York, 2013.

téri alkotásaival, amelyekben a környezet statikus marad, és ezáltal időt hagy a szemlélőnek, hogy vizuálisan, fokról fokra felderítse magának a teret. Az *Aten Reign*-ben azonban a tér extrém, folyamatosan moduláló színekkel telítődik, ezáltal a rotunda tere olyan változásoknak van kitéve, amely a tériszonyhoz hasonlatosan elárasztja a látogató idő- és térérzékenységét.

Valóban, sok fentebb említett alkotó munkáiban a számítógép által irányított fények, valamint ezek időbeli és térbeli viselkedése meghatározó szerepet játszanak az előadó és/vagy néző testének transzformációjában. Abban, amit Sally Jane Norman a „jelenlét regisztereinek” nevez, „a fényt gyakran a cselekvő test atomizálására és újbóli összerakására használják a kortárs élő előadásokban ... az erős központozás a színpadképek egybeolvadása helyett itt inkább azok izolációját szolgálja ... ezekben a munkákban a jelenlét regiszterei a hiány pillanatai által csökkennek vagy növekednek”.<sup>28</sup>

Bár mostanában Turrell mind a *Roden Crater*, mind a híres, és a föld számos pontján újrainstallált *Skyspaces* című munkáiban a látvány mértékére fókuszál, érdemes részletesebben kitérni az egyik legkorábbi (és számomra leglenyűgözőbb) alkotására. 1968-ban Robert Irwin felkérte Turrellt, hogy vegyen részt Maurice Tuchman kurátor Művészet és Technológia című ambiciózus, a Los Angeles County Museum of Art-hoz kötődő programjában. Ebben mindkét alkotó olyan tudatváltozások feltárásával akart foglalkozni, amelyeket a szenzorikus érzetek minimálisra csökkentése idéz elő egy külső környezetben. Ennek a majdnem elfeledett kutatásnak az az érdekessége, hogy a két művész a hang és a kép feldolgozása közbeni agybeli folyamatok egymásra hatásának felerősítését tűzte ki célul.

Turrell és Irwin azért akart két szenzorikus apparátust összekötni, hogy a résztvevők a „saját érzékelésük képeire és hangjaira figyeljenek”.<sup>29</sup> Az egyik ilyen mesterséges környezetben a magányos résztvevő egy teljesen sötét, visszhangmentes kamrába kerül, ahol egyetlen hang sem pattan vissza, mert a szoba falai minden zajt felszívnak. Ennek a kísérletnek a végén a leültetett résztvevőt lifttel felhozták a levegőre, majd belépett egy újabb térbe, egy vizuális *ganzfeldbe*: egy jellegtelen, mélység és méret nélküli környezetbe, amely csak egy vizuális horizonttal rendelkezik.

A gyakori sztereotípiá ellenére, amely szerint a kép és a hang összekapcsolása egyfajta telítődéshez, az érzékek elárasztásához vezet, Turrell és Irwin végül megvalósulatlan gondolat kísérlete az érzetinformációk extrém lecsökkentését tűzte ki célul: arra tettek kísérletet, hogy egy jellegtelen mezőben új percepciók megjelenésének adjanak lehetőséget.

Egy, a hallás és fényérzékelés küszöbértémeire épülő fizikai környezet létrehozásával, amely egyszerre kikezdi és hangsúlyozza a percepciót, Turrell és Irwin magának az érzékelési élménynek a locusát (helyét) és aktusait kérdőjelezi meg – vagyis, hogy az hol, mikor és hogyan jön létre. A percepciónak ahhoz, hogy létrejöjjön, saját magának kell megteremtenie a feltételeit. „Az élményszerzés aktusa maga .... a »dolog« vagy a »tárgy«.”<sup>30</sup>

Más szóval, az esztétikai esemény nem tárgy és nem tér. Maga a *performansz*, az elcsúszás mezsgyéjén a látás és hallás folyamatával küzdő érzékelés *aktusa* az, ami létrehozza az alkotást. Bár Turrell kiszállt a projektből, később megvalósította ezt a kísérletét a *Perceptual Cells* című szülő-alkotás sorozatában, ahol a résztvevőket egyenként olyan környezetekbe helyezte, amelyekből vagy eltávolította az összes érzetjelenséget (*Solitary*), vagy túlárastotta a benne levő résztvevők testét fénnel és hanggal (*Gasworks*, *Alien Exam*, *Header*).<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Sally Jane Norman: *Acting Bodies: Apparitions, Blood and Guts. Theatre Etcetera – Zum Theaterfestival Spiel.Art '97 in München*. 1997. 107–108.

<sup>29</sup> Maurice Tuchman: *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967–1971*. Los Angeles, 1971, 132.

<sup>30</sup> Tuchman, 1971, 132–133.

<sup>31</sup> Kim Govan, 2013.

Turrell és Irwing kísérlete azért is érdekes, mert szenzoriális ingereket használtak annak érdekében, hogy a nézők „konfrontálódjanak és megtapasztalják saját látásukat”<sup>32</sup>, és ezáltal olyan állapotba kerüljenek, amelyben a figyelem is megváltozik; ezt az állapotot James Austin abszorpciónak nevezi. Más szóval, amennyiben a részvétel a fókusz intenzitásának a változásával jár, az abszorpció érzete jelzi a „fogva tartást, odaszögezést, odagyökerezést ... azt a folyamatot, amely során egy koncentrált energiátöbblet önkéntelenül bekerül a figyelem aktusába”<sup>33</sup>.

Austin, aki a Coloradói Egyetem idegtudományi emeritus professzora, és aki a zen buddhista meditáció agyra gyakorolt hatását is vizsgálta, az abszorpciót egy önkéntelen figyelemváltozásként írja le; olyan változásként, amelyre egyfajta szélsőséges világosság és koncentráció jellemző, amit egyébként csak hosszú távú meditációs gyakorlatok útján érhetnénk el. Sok szempontból az abszorpciós élményekhez csak a hosszan kitartott, élénk figyelem útján juthatunk el.

Austin a jelenséget tárgyalva azoknak a gyerekeknek a példáját említi, akik, ha nagyon figyelmesen néznek egy filmet, gyakran észre sem veszik, hogy elszibbadt a lábuk. „Később felfismerjük, hogy az általános testképünk teljesen elhalványulhat, amikor álmosak vagy rendkívül elfoglaltak vagyunk. Ezekből az általános élményekből kikövetkeztethetjük, hogy amikor a figyelemünk elterelődik, akkor sok mindent, még akár önmagunkat sem vesszük észre. Az abszorpció folyamán egy sokkal intenzívebb »önmagunkra való figyelemkiesés« is megjelenhet.”<sup>34</sup>

### Küszöbök/Veszteség

Nemrégiben az általam, TeZ, valamint Valerie Lamontagne öltözkékiegészítő designer által készített *Ilinx* című installációban, amely a *Haptic Field* című szenzorikus környezet előzményeként született, a közönség olyan wireless technikával készített haptikus öltözetet hordott, amely az egész testet beborította. Egy, a látvány, hang és tapintás modalitásait keverő audiovizuális környezetben navigálva az *Ilinx* az érzékelési benyomások vértetét hozza létre, amely egyszerre keveri a proprioceptív, haptikus, akusztikus, vizuális, ekvilibrioceptív (egyensúlyi) és időbeli érzeteket és hatásokat. Ironikus azonban, hogy bár a látogatók majdnem egymással ellentétes krosszmodális ingereket kapnak, a dramatikus struktúra előrehaladásával az installáció nem a figyelemelterelés, hanem a „repdeső” öntudat lecsitításának élményét nyújtja.

Az *Ilinx* berlini és hágai látogatóival készített interjúkból kiderül, hogy amint a környezet dinamikája változik, testük és testképeik érzékelése nagyon „diffúz”, „lebegő”, „elveszett” és zavart lesz. Ennek a kötött testnek és énnak a szinte már tapintható elvesztése az installációt megtapasztaló híres amerikai zenészekkel készült interjúkból is kiolvasható: egyikük szerint az élmény egyfajta halál utáni küszöbélményhez hasonlítható, míg egy másik alany egy, az övétől eltérő, újfajta én belakásának élményéről számolt be.

Miként lehetséges, hogy ilyen ellentmondásos élménygazdaság jön létre egy olyan környezetben, ahol az autonóm folyamatok időnként a testtudat szintjén, vagy azt meghaladva működnek? Mi válthatja ki az *Ilinx* technikai eszköztára által a nézőkben azt az érzetet, hogy eltűnik a határ a bőrük és a környezet között? Ahhoz, hogy ezeket a kérdéseket egyáltalán feltegyük (vagy akár megválaszoljuk), feltételeznünk kell, hogy az én és a világ közötti határ eleve plasztikus és változékony, a folyamatos változás és visszajelzés tárgya, amit a filozófus Evan Thompson az élő feldolgozás következtében kölcsönösen specifikáló kapcsolatként ír le.<sup>35</sup> Egy ilyen folyamat

<sup>32</sup> Kim Govan, 2013, 265e.

<sup>33</sup> James Austin: *Zen and the Brain*. Cambridge, MA 1998, 71.

<sup>34</sup> Austin, 1998, 71.

<sup>35</sup> Evan Thompson: *Mind in Life*. Cambridge, MA 2010.

során a határ érzete nem adott, hanem dinamikusan épül fel az ugyancsak nem stabil kontextus és környezet hatására.

Művészeti és kísérleti platformként az *Ilinx* azt a kérdést teszi fel, lehetséges-e az, hogy a test és a környezet közötti, vagy tágabb értelemben az én és a világ közötti határ a környezet látszólagos autonómiája miatt meglazul, és az érzékek újrendezése nagyon intenzívvé válik? Ha ez lehetséges, és mint igyekeztem rámutatni, erre személyes vallomások is utalnak, akkor a „mérhető én”, azaz egy statisztikailag megfigyelt, adatok által definiált és behatárolt én jelenlegi fogalma iránti érdeklődés világunknak a környezeti érzékelés és érzékenység új formái által keltett legnagyobb illúziója lehet.

### A(z érzékelhető) felosztása

Mi lehet a művészeti gyakorlatok keretében a kiterjesztett érzékelés jövője? Ahhoz, hogy ezt a kérdést megválaszoljuk, két rövid példát írok le, amelyek első pillantásra igen távol állnak egymástól. Az első példa az érzékelési tudományok (sensory studies) területéről származik, amely David Howes antropológus szerint „magába foglalja az érzékek tanulmányozásának kulturális, és a kultúra tanulmányozásának érzékközpontú megközelítését”.<sup>36</sup> Például ilyenek azok az antropológiai feljegyzések, amelyek a dél-afrikai szánok „távolságérzékelésének” furcsa fogalmával foglalkoznak: a szánok érzékelni tudják, ha egy messziről érkezett rokon közeledik a faluhoz, úgy, hogy különböző mértékű és erősségű nyomást éreznek a testükön; ezeknek az érzeteknek a helye pedig megegyezik a közeledő rokon testének korábban ütést vagy sérülést elszenvedő részeivel. „Ha egy távol lévő nő épp hazafele tart, a férfi, aki otthon ül, érzi a vállán annak a szíjnak a helyét, amellyel a nő magára csatolta gyermekét; pont ott érzi ezt az érzetet.”<sup>37</sup>

Hasonló a dél-ázsiai Siddha-gyógyászat hagyománya is: az orvosoknak hat pulzálást kell kitapintaniuk, hármat a bal és hármat a jobb csuklón, amely három humornak feleltethető meg. A diagnózist három lépésben végzik el: az „általános érzékelési” fázisban a páciens pulzusa az orvos ujjbegyéhez tapadva dobog; a „belső” (vagy általunk ellenpontozottnak nevezhető) fázisban az orvos a saját ujjbegyén és a páciensen egyszerre érzi a pulzálást; és a harmadik, „egyensúlyi” fázisban, az orvos a saját pulzusát modulálja, hogy az összehangolódjon és megegyezővé váljon a páciens pulzusával. Ezáltal képes lesz a páciensével azonos tüneteket saját magán is érzékelni, és az ő állapotát az „érintésátvitellel” első kézből megismerni.<sup>38</sup>

Bár ezek a más kultúrából származó „hiedelmek” első pillantásra vadnak és őrülnék tűnhetnek, az új technológiai eszközökre építő művészeti gyakorlatok már régóta foglalkoznak az érzékek testről tárgyra történő „átvitelével”. Alvin Lucier zeneszerző 1965-ben a *Music for Solo Performer* című darabjában az agyi elektromos kisülések által a különböző külső tárgyak megmozgatásának lehetőségét tárta fel. Az elektroenkefalográfia képi és technológiai lehetőségeitől inspirálva, Lucier korai agyhullám-erősítőt használt (amelyet a kibernetikus/matematikus Norbert Wiener egyik munkatársa, Edwin Dewan tervezett), egy elektródákból, erősítőkből, valamint hangszórókból álló sorozatot, amelyet ütős hangszerekkel – üstdobokkal, gongokkal, cintányérok, fém szemetesekkel és hasonlókkal – kötött össze közvetlenül. Luciernek egyértelmű célja volt: az agy alfahullámjainak kirobbanásait használva olyan hangokat akart képezni, amelyek hasonló rezonanciákra bírják a hangszereket.

<sup>36</sup> David Howes and Constance Classen: *Ways of Sensing – Understanding the Senses in Society*. London, 2013. 13.

<sup>37</sup> David Howes és Chris Salter: *Mediations of Sensation: Designing Performative Sensory Environments. Media-N: Journal of the New Media Caucus*, 2015. ősz.

<sup>38</sup> Howes, Salter, 2015.



Douglas Kahn szerint a *Music for Solo Performer* az energiák átalakításáról és átviteléről szól egy „belsőre koncentráló performansz” által, amely lehetővé teszi „a közönségben egy különféle belsők és külsők közti oszcillálás” létrejöttét.<sup>39</sup> Azon elmélkedve, hogy „a mozdulatlan, megbénult ember, aki vizuális figyelme váltogatásával képes egy széles körű, főképp spirituálisnak tűnő kommunikációs eszköztárat aktiválni”<sup>40</sup>, Lucier valójában túllép az átvitel korlátolt elképzelésein, ami olyan új eszközök működésébe ágyazódik, mint az Apple Watch – ennek segítségével a felhasználók „megoszthatják” egymással legintimebb jeleiket, például a szívdobogást. Lucier és a hozzá hasonló jövőbeli alkotók kezében az érzékelés technológiája inkább „tájképként”, semmint „technológiaként” funkcionálhat. Ha az érzékelés egyéni testről kollektív testekre való átmozdításáról és szétosztásáról gondolkodunk, anélkül, hogy az ebből származó adatokat rögzítenénk, akkor Jacques Rancière felhívása az érzékelhető igaz felosztásáról,<sup>41</sup> amelyet az érzékszervi érzékelés útján lehetséges politikailag elképzelni, talán valósággá válhat.

Fordította Bakk Ágnes

<sup>39</sup> Douglas Kahn: *Earth Sound Earth Signal – Energies and Earth Magnitude in the Arts*. Berkeley, LA 2013. 97.

<sup>40</sup> Kahn, 2013, 98.

<sup>41</sup> Jacques Rancière: *The Politics of Aesthetics – The Distribution of the Sensible*. Ford. Gabriel Rockhill. London, 2004.

Bakk Ágnes

# SZÍNHÁZ ÉS TRANSMEDIA STORYTELLING: SZENZÓRIUMOK ÉS A NARRÁCIÓS ŰR

## Bevezető

A transmedia storytellingről már sokan hallottunk, de kevesen tudjuk pontosan megfogalmazni, mit is jelent.<sup>1</sup> Bár az is lehet, hogy ma már csak keretmeghatározásként tekintünk rá, amely csupán nagyszabású, méretes büdzsével, designer és tartalomfejlesztő csapatok koordinált munkájával elérhető produkciókra vonatkozik. Persze emellett találkozhatunk a transmedia storytelling némileg automatizált lehetőségeivel is, mint például a londoni Conducttr<sup>2</sup> cég által tervezett rendszerekkel, amelyek előre meghatározott algoritmusok alapján vonják be a közönséget és „szórják szét” az információt. Az automatizáltság mellett azonban a színház/performanszművészet mint élő művészeti médium is ugyanúgy bekapcsolódik ebbe a transzmediális csoportosulásba. Miközben az alternate reality game (ARG) műfajában már láthattunk nagyhatású példákat, a műfaj színház felőli megközelítése Európában még viszonylag ritka (erre példa a spanyol Stroke114 társulat munkája). Nemrégiben francia kezdeményezésre az Európai Unió által finanszírozott nemzetközi műhelysorozat indult Open Access címmel, amely ezzel a témával foglalkozik. A műhely első állomásán jártunk 2019 márciusában a franciaországi Belfortban tartott csoportmunkán, ennek kapcsán írok a transmedia storytelling projektben elvárt narrációs úrról és annak szenzoriális kihasználási lehetőségeiről.

## Transmedia storytelling – rövid elméleti áttekintés

A tömegmédiumok elterjedésével a hírközlési, történetmegosztási és marketingstratégiáink is megváltoztak – nem beszélve a hamis hírek gyártási stratégiájáról. Mivel az információközvetítési rendszerek megváltozásával a fogyasztói szokások, illetve a hírterjesztés mechanizmusai is átalakultak, fontos lett megérteni ezek működését. Ezért egy rövid történeti áttekintés keretében megvizsgálom a transmedia storytelling koncepció eredetét.

<sup>1</sup> A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-3-I-MOME-5 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

<sup>2</sup> Ld. bővebben: [www.conducttr.com](http://www.conducttr.com) (Utolsó megtekintés: 2020. január 24.)

A média szó kapcsán, Frédéric Barbier és Catherine Bertho Lavenir szerzőpáros *A média története* című 2004-es könyvében megállapítja, hogy „médiának tekinthetünk minden társadalomilag létrejött kommunikációs struktúrát, sőt a definíciót kiterjesztve, médiának nevezzük ezen struktúrák hordozóit”<sup>3</sup>. Jelen értelmezés szerint médiának tekinthetjük a leírt, hangzó, audiovizuális és interaktív jelekre procedurális módon audiovizuális, vagy akár már taktilis jelzéseket kibocsátó eszközöket is, azaz a könyvtől kezdve a videojátékokon keresztül a VR-produkciókat is médiumnak nevezhetjük, hiszen üzenetet közvetítenek. Marie Laure-Ryan szerint „egy világ teremtesének a képessége – pontosabban annak a képessége, hogy a világ mentális reprezentációjának inspirációjaként szolgáljon – minden narratívának nevezett szöveg elsődleges feltétele”<sup>4</sup>. De vajon a különböző médiumok szövegei hogyan tudnak olyan struktúrákat létrehozni, amelyek összefüggő világot alkotnak úgy, hogy a bennük szereplő karaktereket és azok történeteit erősítik? Az ilyen történetvilágok azért kerültek a kortárs szórakoztatóiparban előtérbe, mivel a 20. században az élmény és a megélés fontossága is előtérbe került. Gerhard Schulze 1980-ban kialakított élménytársadalom-koncepciója (Erlebnisgesellschaft)<sup>5</sup> leírja, hogy a szűkösség társadalmi után, amelyet az étkezés és az alapvető funkciók kielégítése jellemezett, kibővültek az életmegélés lehetőségei, és a bőség korában az egyén megválaszthatja anyagi javait, kapcsolatait, élményeit, amelyeket a mobilitás és az újfajta kommunikációs lehetőségek elősegítenek. Az újfajta kommunikációs lehetőségek ugyanakkor a többféle médium közüli választás lehetőségét jelentik, ezáltal kihasználtságuk és bőségük ezek élvezetét is implikálja.

Marshall McLuhan egyik legismertebb művében, *A tömegmédiumok megértése: Az ember kiterjesztése*<sup>6</sup> című írásában foglalkozik azzal az azóta már elhíresült elgondolásával, hogy a médiumot kell tanulmányozni a tartalommal szemben, mivel az, médiaspecifikus tulajdonságai révén, nagyobb befolyásolóképeséggel rendelkezik magánál az üzenetnél. Másképpen fogalmazva: „Médium és üzenet viszonyában döntő, hogy minden médium tartalma vakká teszi felhasználóját a médium létmódjára, így a médiumok átláthatatlanok lesznek azaz: *mágikus csatornák*”<sup>7</sup>. Ebből az is következik, hogy a médiumok egymás struktúráiba ágyazódva még inkább alkalmasak a felhasználó immerziójára (és önmaguk láthatatlanná tételére), a koncentrált és divergáló történetmesélésre és akár a világépítésre is, de míg az ugyanazon a médiumon keresztül kifejlődő világok kontrollálhatóak, főképp mivel szerző(ik) ugyanazok a személyek vagy csapatok, addig a több platformon megjelenő történetek, illetve egyéb történetkiegészítők sokáig inkább fejfájást okoztak a készítőknél<sup>8</sup>.

A transmedia storytelling talán leghíresebb teoretikusa Henry Jenkins, aki 2003-ban kezdte el használni ezt a fogalmat. Számára ez egy több platformon keresztül történő történetmesélési technikát jelent, ahol egy összefüggő történetvilág kerül elbeszélésre úgy, hogy a különböző csatlakozó médiumokon keresztül más-más cselekményrészletek kerülnek közlésre. A történetvilág összekötő elemei a szereplők, illetve a fikciós világ azonos szabályai, míg a különböző elbeszélő történetek médiumfüggők. Persze nem csak Jenkins mutatott rá ezekre az összefüggésekre, de a 2006-os *Convergence Culture* című könyve, amelyben a médiumok szétszóródá-

<sup>3</sup> Frédéric Barbier – Catherine Bertho Lavenir: *A média története*. Osiris Könyvkiadó, Budapest, 2004. 15.

<sup>4</sup> Ryan Marie-Laure: Transmedia Storytelling and Transfictionality. In: *Media and Narrative*. <https://users.frii.com/mlryan/transmedia.html>, 2008. (Utolsó megtekintés: 2019. május 21.) Fordítás: s.k.

<sup>5</sup> Ld. Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Capmus, 1992.

<sup>6</sup> Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extension of Man*. MIT Press, Cambridge, London, 1995 (2. kiadás).

<sup>7</sup> Oláh Szabolcs: Médium. In: Kricsfalusi Beatrix, Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás, Tamás Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány kézikönyv*. Ráció Kiadó, Budapest, 2018. 318.

<sup>8</sup> Ld. Henry Jenkins: Transmedia storytelling. In: MIT Technology Review. Publikáció dátuma: 2003. január 15. (Utolsó megtekintés: 2019. május 31.) <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>

sáról és konvergenciájáról ír, termékeny talajt biztosított a további elméleti és gyakorlati kutatások és taxonómiák felállításához. Mellette a dán Anja Bechmann Petersen 2006-ban megalkotta a cross-media fogalmát, amely ugyancsak a médiumok egymás közötti kommunikációs stratégiáját írja le<sup>9</sup>. Stephen Jeffery-Poulter 2003-ban egy, a médiumok változását lekövető kutatási program összefoglalójában azonosította az interaktív digitális technológiák változó szerepét és azoknak különböző platformokon történő összeszőződését a multiple platforms fogalma által<sup>10</sup>. A transmedia fogalom viszont Marsha Kindertől származik, aki 1991-es könyvében, a *Playing with Power in Movies, Television and Video Games*ben<sup>11</sup> már az intertextualitás médiumok közötti viszonyának megfelelőjeként használta a kifejezést. 2004-ben Lisbeth Klastrup és Susana Tosca a transmedia worlds fogalmat használják: itt a történetvilágot tulajdonképp „absztrakt tartalomformaként” nevezik, amelyből deriválásra kerülnek a fikcionális történetek és karakterek.<sup>12</sup>

Az első transmedia storytelling projektek sokkal korábbiak az előbbieken felvázolt elméleti keretrendszerénél: egyrészt már az ógörög mitológiai történetek kibontását is tekinthetjük ennek előfutáraként; de a fogalom szigorúbb meghatározása szerint az 1910–20-as évek ponyva-folyóiratai sorolhatók ide, így pl. az egyik legkorábbi transmedia világot megteremtő alkotásnak tekinthető Tarzan-történetek. Ez az ipari kor masszív termelésének egyik hozadékaként is értelmezhető, hiszen ezáltal olyan licenzgyakorlatokat vezettek be, amely már a történetvilágok további bővítéséhez vezetett. Ennek első igazi termelője a Disney-univerzum volt.<sup>13</sup> A transmedia storytelling hatalmas karriert futott be azóta, ugyanakkor azt is bebizonyította, hogy egy több médiumon kibontakozó koherens történetvilág nehezebben születik egy „magányos szerző tollából”; inkább a széles apparátussal rendelkező, nagyobb merítésű büdzséből gazdálkodó projektek, mint a Lucasfilm produkciói (pl. *Star Wars*) vagy a *Harry Potter* sorozat tekinthető sikeres és összehangolt transmedia storytelling projektnek. Ahhoz, hogy a folyamatokat némileg leegyszerűsíthessék, különböző online platformok összehangolását szolgáló szoftvereket is megalkottak már, ilyen Robert Pratten Conducttr nevű programja<sup>14</sup>, amelyet többek között a *Trónok harca* című sorozat negyedik évadának alkotói is használtak egy massive multiplayer szerepjáték kialakításához Spanyolországban.<sup>15</sup> A program előre megadott inputok alapján, automatizált rendszeren keresztül értesíti a felhasználókat a megadott csatornákon, ezáltal összehangolt kampányt és játékmenetet biztosít a felhasználóknak.

### Színház a transmedia storytellingben?

A fentebbi Conducttr szoftver jól használható akár az itthon kevésbé ismert alternate reality games (ARG) kialakításában és koordinálásában is. Ez a magyarul alternatív valóságjátékként fordítható műfaj a közönséget egy valós és virtuális térben egyaránt zajló játékba hívja úgy, hogy

<sup>9</sup> Bechmann-Petersen, Anja: Internet and Cross Media Productions: Case Studies in Two Major Danish Media Organizations. In: *Australian Journal of Emerging Technologies and Society*. Vol. 4, No. 2, 2006. 94–107.

<sup>10</sup> Jeffery-Poulter, Stephen: Creating and Producing Digital Content Across Multiple Platforms. In: *Journal of Media Practice*. 2003, 3:3. 155–164.

<sup>11</sup> Kinder, Marsha: *Playing with Power in Movies, Television and Video Games*. University of California Press, 1991.

<sup>12</sup> Klastrup, Lisbeth és Tosca, Susana: Transmedial Worlds – Rethinking Cyberworld Design. In: *Proceedings of the International Conference on Cyberworlds 2004*, IEEE Computer Society. Los Alamitos, CA. [http://www.cs.uu.nl/docs/vakken/vw/literature/04.klastruptosca\\_transworlds.pdf](http://www.cs.uu.nl/docs/vakken/vw/literature/04.klastruptosca_transworlds.pdf) (Utolsó letöltés: 2019. május 20.)

<sup>13</sup> Freeman, Matthew: A World of Disney. Building a Transmedia Storyworld for Mickey and his Friends. In: Marta Boni (szerk.): *World Building. Transmedia, Fans, Industries*. Amsterdam University Press, 2017. 93–108., illetve lásd még: Scolari, Carlos Alberto – Matthew Freeman – Paolo Bertetti (szerk.): *Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*, Palgrave Macmillan, 2014.

<sup>14</sup> [www.conducttr.com](http://www.conducttr.com)

<sup>15</sup> További részletek: <https://www.conducttr.com/success-stories/game-of-thrones/> (Utolsó elérés: 2020. január 29.)

a valóságos fizikai, legtöbbször városi térben olyan jeleket helyez el (pl. plakátot), amelyeket intézményesített üzeneteknek is tekinthetünk, ezért sokszor nem kételkedünk valódiságukban. A spanyolországi Stroke411, amelynek alapítója Belén Santa-Olalla, a Conducttr egyik munkatársa is, a szoftver segítségével alkotott meg egy ARG és a színház műfaját ötvöző produkciót *The Trial* (A Per) címmel. Az alkotók létrehoztak egy honlapot, amelyet az utcán hirdettek előadók segítségével. Az érdeklődők megadtak pár személyes adatot, majd ezt követően váratlan időpontokban telefonhívásokat vagy e-maileket kaptak olyan kérdéssel, mint hogy „bűnösnek érzed magad”? Az alkotók Kafka híres regényét az abszurd modalitásait kihasználva adaptálták kortárs környezetbe: készítettek egy női Tinder-profilt, ahol a „karakter” a kölcsönös tetszikelés után azt kérdezte a kiszemelt férfiatól, szeretik-e a bűnösöket, vagy K. lakását, amelyet az elképzelt berendezéssel az Airbnb-n hirdettek. Eközben perdossziákat is készítettek, amelyet Spanyolország-szerte elküldtek hírességeknek, felkérve őket, hogy szerepeljenek az esküdtek között. Bár az előadás megelőző kampánynak ez csak egy részét képezte, ebből is látható, hogy mekkora energiákat összpontosítottak a produkció elkészültére. Maga az előadás hagyományos keretek között jött létre, de a kampánynak köszönhetően nagy visszhanggal.<sup>16</sup>

### Független alkotók, csoportmunka – szenzorikus élmények

Hasonló előadás létrehozása a célja a franciaországi L-EST/Laboratoire Européen Spectacle Vivant et Transmédia egyesületnek: a csoport egy nyertes Kreatív Európa pályázati program segítségével egy több ország partnerségével létrehozott transmedia storytelling és színház workshopsorozatot tervez.<sup>17</sup> A workshopsorozat 2020-ig tart, és írásomban az első, 2019. március 10–15. közötti műhelyalkalom tanulságait próbálom meg összefoglalni. A workshopra nyílt pályázaton lehetett jelentkezni, ahol a szervezők főképp a partnerországok delegáltjai közül válogattak. A workshopra 20 fiatal, főként színházi (előadó/performer, rendező, dramaturg, díszlettervező) vagy újmédia, bio-art és építészeti háttérrel rendelkező alkotót hívtak meg. Az első nap a transmedia storytelling (TS) fogalmi kereteiről tartott előadásokon igyekeztünk fogalmi konszenzust teremteni, annak ellenére, hogy a műfajt főképp a nagy költségvetésű amerikai TS-projektek példáján keresztül mutatták be. Mivel Jenkins transmedia storytelling modellje nagy produkciókat ír le, kis költségvetésű európai és nem központi irányítás mellett születő, tehát központi stratégia nélküli projektre kevésbé érvényesíthetők az általa felvetett olyan jellemzők, mint a szerialitás, a diszperzitás, az aktív részvétel. A szerialitás megfogalmazásakor különösen fontos arra figyelni, hogy lényeges és elkülönülő történetegységek legyenek egy-egy részben (vagy médiumon keresztül) elbeszélve. Számára fontos, hogy a tartalomban található ún. „narrative gap”-ek, azaz narrációs hiányok a rajongók által kitölthető tartalomnak adhassanak teret és lehetőséget. Ebből következőleg egy sikeres TS projekt számára fontos, hogy a rajongók által létrehozott ún. „fanfiction” alkotások számára legyen hely kiteljesedni.

Az Open Access workshopon a beszélgetések és a projekttervezet kidolgozásának kezdete-kor viszont világossá vált, hogy az alkotók nem gondolkozhatnak ilyen típusú alkotásokban, hiszen nem áll rendelkezésükre megfelelő „médiatér”, illetve a történetvilág megalkotásához szükséges infrastruktúra, amely segítene ennek a kidolgozásában. Ugyanakkor az autonóm alkotók sokkal inkább egy nagyobb önreflexióval bíró üzenet megalkotását szerették volna közvetíteni, amelyhez a kampányszerű mechanizmus nem alkalmas, hiszen ebben a médiumok határai láthatatlanokká válnak. Írásom célja nem a megtervezett projektek bemutatása, hiszen egyrészt ezek

<sup>16</sup> Ld.: *A New Grammar is on its Way*. Interjú Belén Santa-Olallával a Zip-Scene.com oldalon. <https://zip-scene.com/2017/06/23/a-new-grammar-is-on-its-way/> (Utolsó letöltés: 2019. június 25.)

<sup>17</sup> További részletek: [www.openaccess-project.eu](http://www.openaccess-project.eu)



ebben a formában nem készülnek el – inkább gondolat kísérletként működnek. Ugyanakkor azt az aspektust érdemesnek tartom kibontani, hogy az előzőekben említett narratív űrt miképpen lehet a színház médiumán keresztül megközelíteni. A kidolgozott tervekben (az egyik projekt egy szikla életét tervezte feldolgozni, egy másik tervezetben inkább olyan konceptuális és univerzálisabb fogalmakkal operáltak az alkotók, mint az élethez kapcsolódó érzelmek, élmények és azok megélése) világossá vált az ún. installatív alkotások fontossága. A résztvevők olyan TS médium-kategóriákon belül gondolkodtak, mint szöveg, videó, élő előadás, internet art, podcast, hang és installáció. Mivel az alkotók többségének előadó-művészeti jártassága volt, ezért érdekes volt megfigyelni, hogy mindezen kategóriákon belül miképpen gondolkodtak a jelenlét és az átélés, azaz az autopoetic feedbackloop működtetéséről, illetve arról, hogy a médiumok miképpen szorítják keretek közé a tartalmat. A tartalom kérdéséből kiindulva vált egyre fontosabbá, hogy miképpen lehet olyan élményeket is átadni, amelyek az antropocén korára reflektálva túlmutatnak a verbalizálható élményeken és történetrészeken.

Igy olyan installációs környezetek lehetőségét vázolták fel, ahol a résztvevő a látástól és a hallástól elkülönülő, egyéb érzékelési típuson keresztül is meg tapasztalhatja a projekt történetében és a történetvilágban való *benne levés* élményét. A színházi installációs terek olyan szempontból is alkalmasak multiszenzoriális élmények átadására, hogy megengedik a más szenzoriális meg tapasztalások lehetőségét és ezáltal újabb típusú (vagy éppen csak régóta elfeledett) interaktív megélési módok nyílnak meg a résztvevő, élményszerző előtt. Amennyiben az atmoszférát Tonino Griffero meghatározása alapján „térben formálódó, kvalitív és szentimentális *priusként*” fogjuk fel, „ahol érzékeinken keresztül találkozunk a világgal”<sup>18</sup>, úgy a transmedia storytelling számára az ilyen terek a kiteljesedés új terepét jelenthetik. Míg a marketingorientált TS-projektek célja, hogy a médiumokat a megmutatás által szinte teljesen átlátszóvá (és emészthetővé) tegye, addig a színház médiumának, az ehhez hasonló nagyobb méretű transzmédia világokat megteremtő projektjein keresztül az lehet a „hozzáadott értéke”, hogy pont olyan típusú helyzeteket és tereket dolgozzon ki, amelyek dramaturgiailag felépített, mégis egyéni átélésre, mondhatni egyénre szabott, a szubjektumot megcélzó élményadást tudnak kínálni. Ezekben elengedhetetlen a személyes út (trajectory) kidolgozása, akár analóg, akár mixed-media alkotásokon keresztül, amelyekben az ún. „orchestratorok” segítik az élményszerző útját<sup>19</sup>. Fontos kiemelni, hogy számos ponton lehet látni már hasonló kísérleti és akár már-már intézményesített formáját is az ilyen és ehhez hasonló színházi alkotási struktúráknak (valószínűleg még a 20. századi művészeti területfelosztási tradíciók miatt hívjuk ezeket színházinak): erre kiváló példa a brit Blast Theory csoport<sup>20</sup> munkássága.

Az alkotók a műhelyzáró prezentáción reflektáltak mindezekre, olyan további kérdéseket felvetve, hogy miképpen lehetséges a Henry Jenkins által felvázolt TS-projekt karakteres jellemzőit lefordítani olyan dramaturgiailag megindokolható, de méretüknél fogva kisebb hatóerejű projektekre, amelyek fő célja nem a marketingelvű szétszórhatóság, hanem a reflexió és a befogadók reflexióra történő ingerlése. A Jenkins által is fontosnak tartott narratív űr kitöltésére pedig az új, érzékszervekre ható multiszenzoriális és atmoszférateremtő környezetek is alkalmasak. Bár helyhez és személyes jelenlétéhez való kötöttségüknél fogva nem érhetnek el szélesebb közönségretet, új típusú meg tapasztalási lehetőségekhez juttatják a befogadót, ezáltal pedig a szenzoriális tapasztalás új formái is egyre inkább elterjedhetnek.

<sup>18</sup> Griffero, Tonino: *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Routledge, London, 2016. 5. (fordítás s.k.)

<sup>19</sup> Ld.: Benford, Steve és Giannachi Gabriella: *Performing Mixed Reality*. MIT Press, Massachusetts, 2011.

<sup>20</sup> Ld. bővebben: [www.blasttheory.co.uk](http://www.blasttheory.co.uk) (Utolsó letöltés: 2020. január 24.)

Bakk Ágnes

# A NÉZŐI TEST „FÉLREÉRZÉKELESE”

**Az *Immersive Embodiment. Theatres of Mislocalized Sensation* című könyvről<sup>1</sup>**

Dennis Kennedy, a közönségről szóló átfogó 2009-es könyvét, melynek címe *The Spectator and the Spectacle*, azzal a gondolattal indítja, hogy a közönségről általánosságban keveset lehet elmondani. Ez a szerteágazóság talán azért is van, mert az évszázadok során a közönségnek számos formában nyílt lehetősége arra, hogy aktívan, verbálisan vagy akár tettekig menően véleményt nyilváníthasson a színpadon látottak kapcsán, miközben társasági életet élt a nézőtérben, páholypadokban. Wagner a nézők figyelmét az intenzív műelvezetre szeretne volna irányítani, különböző eszközökkel gátolva a nézéstől eltérő interakciókat. Igazából azóta tekinthető a nézői lét igazából passzívnak, hiszen kevés szituáció adódik az előadásmóddal kapcsolódó véleménynyilvánításra vagy akár a közbeavatkozásra. De az avantgárd óta folyamatosan szélesedik a lehetőségek tárháza, a performanszművészet elterjedésével pedig egyre fontosabbá vált a nézői jelenlét és a részvétel hangsúlyozása. Az elmúlt évtizedben az ún. „immerzív színházi előadások” próbálják a színházlátogatók ágenciáját kihasználni. Az immerzivitás fogalma mára vált igazán elterjedtté: a kifejezés ezt megelőzően a pszichológia és a nyelvoktatás metodológiájában volt használatos, de a színházművészetről szóló kritikai beszédmódban főképp a videojátékok elméletéből szivárgott át, a VR-technológia újbóli feléledésével pedig a köznyelvbe is átkerült. Az „immerzió” kifejezés egy másik környezetben történő hirtelen transzportálást jelent, amelynek következtében a tapasztaló szubjektum egy eltérő, interakcióra alkalmas környezetben találja magát, ahol a szimulációs környezet lehetővé teszi, hogy a különböző cselekvési aktusoknak következménye is legyen. Az immerzió kapcsán gyakran felmerül a Csíkszentmihályi Mihály által megalkotott „flow” fogalma is, amely az alkotásban való elmerülést erősíti, és ez ugyancsak rokonítható azokkal az érzetekkel, amelyeket egy ilyen mesterséges környezetben megtapasztalhatunk. A fogalom angolszász területen – az élménygazdasági trendeknek köszönhetően – nagy népszerűségnek örvend, egyfajta kötelező marketingcímkévé vált, amely lassan már-már formától és esztétikumtól függetlenül minden produkciót „felértékel” (társágunkban viszont csak most kezd a fogalom a karrierjét).

Ezzel párhuzamosan a jelenség kutatói egyre inkább az immerzív színházi/technológiai produkciók megközelíthetőségéről szóló kritikai elmélet megalkotásán is dolgoznak, annak érdeké-

<sup>1</sup> Liam Jarvis: *Immersive Embodiment. Theatres of Mislocalized Sensation*. Palgrave Studies in Performance and Technology, London, 2019.

ben, hogy résztvevőként és kritikusként megfelelő nyelvezet segítségével lehessen leírni azokat az élményeket és affektusokat, amelyek ilyenfajta tapasztalatok során érhetnek minket. Ezen kutatók közé tartozik Liam Jarvis, az Essexi Egyetem tanára és az IFTTR konferencia (International Federation for Theatre Research – a Színházkutatás Nemzetközi Szövetsége) intermedialitással foglalkozó kutatócsoport vezetője, aki a 2019-es év végén megjelent *Immersive Embodiment* című könyvében az immerzió színházi megközelítéseivel foglalkozik. Jarvis az immerzív produkciók, és ezen belül is elsősorban a színházi jellegű virtuális valóságélmények sajátos paradoxonára mutat rá: arra, hogy a néző már nem csak az események szemlélője, hanem aktív résztvevője is egyben. Jarvis könyve ontológiai és relacionista szempontból vizsgálja az immerziót. Egyrészt elméleti szempontból járja körbe a fogalmat, másrészt három eltérő produkciótípus elemzésével bizonyítja tételét, vagyis azt, hogy milyen kognitív és etikai következményei vannak annak, ha valaki virtuálisan más valóságát és érzékbirodalmát birtokolja; milyen az, ha valaki más testtudatával él át bizonyos helyzeteket.

Bár az immerzió fogalma sokféleképpen meghatározható, Jarvis munkadefiníciója a jelenségre: a más testével való (át)ézés. Könyvében olyan produkciókat elemez, amelyek nem kifejezetten rendelkeznek élő jelleggel, hanem inkább olyan alkotásoknak tekinthetők, amelyeket a „félrelokalizált érzetek színházának nevez”.

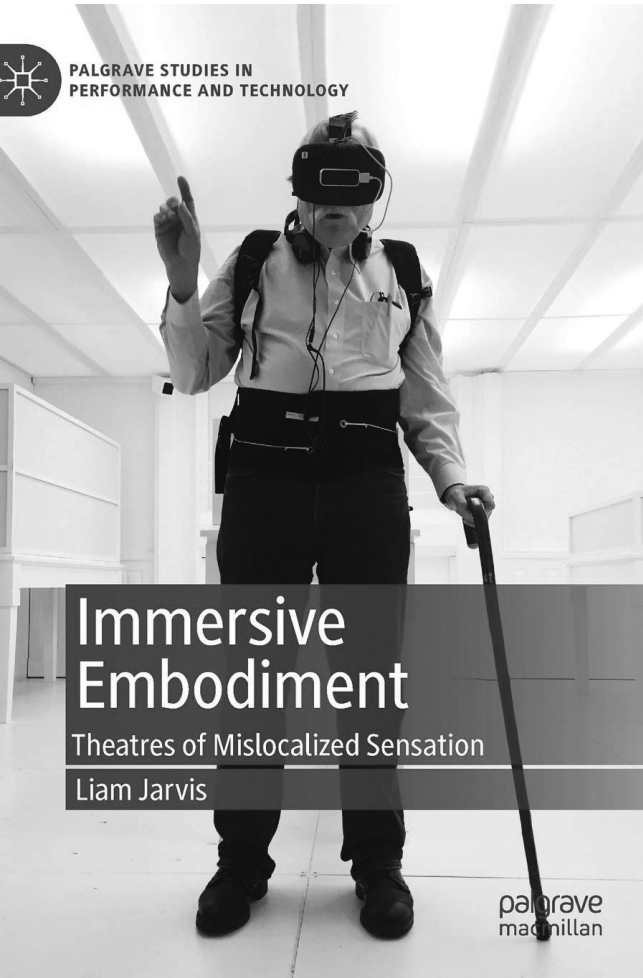
Jarvis könyvében az immerzív helyzetben levő test „mássá válására” színházi problémaként tekint, amelyhez a hatvanas–hetvenes években nagy vihart kavará Michael Fried *Művészet és tárgyiaság* (Art and Objecthood) című művét veszi kiindulópontként. Fried a festmények recepciója kapcsán két fő jelenségre mutat rá: az „abszorpcióra”, amelynek során olyan festményeket tárgyal, amelyekben a fő figura a saját szándékába merül el, és a kép nézője ebben nem kap szerepet; valamint a „színpadiasságra”, ahova az olyan alkotásokat sorolja, amelyekben a néző pozíciója nyíltan van kezelve, pillantását pedig irányítja a mű. Mivel Jarvis főképp olyan alkotásokat elemez, amelyekben a néző technológiai környezettel kerül interakcióba, azaz rendszert számítógép által vezérelt gépek határozzák meg az élményét, és a nézőnek változó intenzitású ágenciája/hatóereje lehet, ezért különböző, a kognitív fordulat óta elterjedt kifejezésekkel írja le ezeket, amelyek a megtestesült kognitív folyamatok (embodied cognition) fogalmi készletéhez kapcsolódnak. Ennek értelmében az elme megtestesült és mindig egy-egy szituációban értelmezendő, ezáltal pedig más szemszögből tudjuk a környezettel való interakcióinkat értelmezni.

Jarvis azzal érvel, hogy a megváltozott környezettel is szinkronizált testtudat és a testillúzió (itt az immerzió mint transzportálás hasonlatra utalva) mint az immerzív nézőiség egy bizonyítéka, a technologizált kulturális gyakorlatban megváltoztatja a világ érzékelését. Ez főképp abban a trendben azonosítható, amely egyre népszerűbb a posztdigitális előadásokban, ahol a néző saját testének digitális másával találkozik – ezáltal a néző fenomenológiai testtudata akár meg is kérdőjeleződhet. Ezek a művészetként aposztrofált tudományos kísérletek – a posztdigitális előadások –, amelyekben a résztvevő fenomenológiai öntudata instabilizálódott, Fried szubjektum–objektum bináris rendszerében az anti-színpadiasság pozícióját problematizálják. A könyvben elemzett alkotások – mint Jane Gauntlett *In My Shoes* vagy a BeAnotherLab *The Machine to Be Another* című VR-produkciói, amelyekben az „átélő” különböző betegségek állapotait tudja átélni vagy például kerekesszéket használóként virtuális lábak segítségével megtapasztalhatja a táncolás élményét – ehhez hasonló és más olyan első személybeli perspektívaátvitelt mutatnak be, amelyeket mediális közvetítés nélkül nehezen lehetne kivitelezni. Ezen alkotások mellett a szerző részletesebben tárgyal egy multiplayer, azaz több játékosnak szimultán virtuális élményt nyújtó alkotást, az orosz Vortex LLC cég munkáját. Ez a produkció tulajdonképpen egy zombi-shooterhez hasonlítható élményt nyújt, amely egy 200 négyzetméteres helyiségben játszódik; itt a játékosokat egy számítógépes „játékban való fizikai benne-levés” élményéhez hasonló tapasztalathoz segítik, amelyben a testtudat a grafikai környezet folyamatos renderelésének

köszönhetően kiemelten előtérbe kerül (a test végtagjainak reprezentációja követi azok valós fizikai helyzetét). Jarvis külön kiemeli, hogy mivel a technológia (2017-ben) még nem volt annyira fejlett, ezt teljesen hibamentesen nem lehetett megjeleníteni, ezért különböző grafikai hibákkal, a videojátékokból már jól ismerhető glitchekkel is találkozhatott az átélő, ez pedig pont az átérzés kizökkentésére alkalmas.

Jarvis mindezen példákon keresztül a virtuális valóságban történő nézői/résztvételi pozíciót mint lehetséges színházi helyzetet elemzi, amelyben a „néző” és a „nézett” valóban eggyé válik egy időre, és akár más testtudatot is „elsajátíthat”. A szerző ezen alkotások esetében a Fried által meghatározott dichotómiában színpadiasnak tekinti a befogadás mechanizmusát azáltal, hogy elmozdítja az élményalkotást a nézői test felé, és különböző érzetek, valamint affektusok érik a testet ezáltal, amelyben a nézői test is a művészeti alkotás részévé válhat. A könyv egy rendkívül széles tudományos és filozófiai spektrum gondolati és fogalmi készletén keresztül vezeti az olvasót, ezért az egységes gondolati rendszer sokszor nehezen követhető; ennek eredményeképpen nehezen lehet elmélyedni egy-egy gondolatmenetben. Ugyanakkor a szerző kevésbé reflektáltan használja a nézőt/befogadót illető kifejezéseket, nem használ egységes szókészletet a néző fogalmára sem – pedig a kortárs mixed-reality alkotások kritikai befogadásáról már számos tanulmány született, amelyek például az „experienccer”, azaz az élménytapsztaló kifejezést ajánlják (ld. a Benson–Giannachi szerzőpáros 2011-es *Performing Mixed Reality* című könyvét az MIT Press gondozásában). Jarvis könyvének erénye viszont ebben rejlik: kurrens színházi esztétikai és formaproblémákat boncolgat, előremutató lehetőségekkel, amelyekben a lehetséges etikai veszé-

lyeket is felvázolja, ugyanakkor az egyéni és közösségi élmények és tradícióépítések empátiára gyakorolt hatására is felhívja a figyelmet – ezt mindenképpen érdemes továbbgondolni. Jarvis azzal zárja gondolatmenetét, hogy az immerzió nem esztétikai vagy technológiai kérdés, hanem egy paradox kooperáción alapuló aktus, amelyben a saját fizikai jelenlét a digitális „másik testével” összemosódik. A szerző Fried elméletének újraértelmezésével és az immerzió fogalmának áthidaló összegzésével zárja könyvét: e szerint az ilyen típusú szinkronitással egy időben az immerziós szituációt átélőben az önmagát „félreérzékelés” érzete jelenik meg, amely így egy poszt-friedánus színpadias és abszorpciós nézői módnak feleltethető meg. Bár Fried elmélete képzőművészeti alkotások befogadását modellezi, Jarvis transzdiszciplináris újraértelmezése segíthet a színházi passzív nézői és résztvevői attitűd közti különbség újrafogalmazására, valamint a kortárs mixed-reality előadások, performansz-installációk vagy VR-produkciók során tapasztalt befogadási élmény újragondolására; de a fogalmi rendszer kikristályosítása még kétségkívül előttünk áll.



PALGRAVE STUDIES IN  
PERFORMANCE AND TECHNOLOGY

# Immersive Embodiment

Theatres of Mislocalized Sensation

Liam Jarvis

palgrave  
macmillan

Györffy Gábor

# AZ IDEOLÓGIAI ÉBERSÉG ÁRNYALATAI

**A *Despre vigilența ideologică* című  
kötetről<sup>1</sup>**

Plainer Zsuzsa tavaly román nyelven jelentette meg kötetét, amely a romániai kommunista diktatúra időszakának ellenőrzési mechanizmusaiba nyújt részletes betekintést. Az elemzés azt vizsgálja, hogyan működtek a nagyváradi nyilvánosság intézményei a Ceaușescu-rendszer idején, figyelembe véve ennek különböző időszakait. A helyi sajtóra vonatkozó vizsgálat mellett jelentős teret kap a tanulmányban az Állami Filharmónia és az Állami Színház ellenőrzésének bemutatása.

A nyilvánosság említett területeinek kiválasztása több szempontból is lehetővé teszi az összehasonlító elemzést. Habár a kötet előszavában a szerző megjegyzi, hogy a kutatatott anyag nem elegendő ahhoz, hogy teljes körű összehasonlítást végezzen a magyar és a román intézmények ellenőrzése között, mégis, a tanulmány rámutat a kisebbségi és a több-

ségi intézmények cenzúrázásának gyakorlata között tapasztalható különbségekre, a tiltott és megengedett témák jellegére. A helyi román és magyar napilapok, valamint a színház román és magyar tagozatainak ellenőrzésére vonatkozó példák a hasonlóságok és különbségek révén az ellenőrzés sajátos, időben változó ideológiai hátterét és kisebbségpolitikai elveit is szemlélteti. Ugyanakkor a filharmónia működése sajátos példa, amely abban tér el a sajtótól és a színháztól, hogy az ellenőrzés nyelvi komponense hiányzik, így a cenzúrának nem lehettek nemzetiségi vetületei, és szöveg szintű beavatkozások sem történtek: a gazdasági megszorítások mellett a korlátozások elsősorban a repertórium kialakítását és a vendégszereplések jóváhagyását érintették. A repertóriumban például nem szerepelhettek vallásos művek, és előírták a román, elsősorban hazafias, ideológiai töltetű alkotások kötelező arányát.

Az 1965 és 1989 közötti romániai nyilvánosság vizsgálata nem lehetséges annak a politikai kontextusnak a feltárása nélkül, amelyben a nyilvánosságot biztosító intézmények működtek, hiszen a politikai irányvonalból eredő hivatalos ideológia elemei nagymértékben

<sup>1</sup> Plainer Zsuzsa: *Despre vigilența ideologică. File din istoria cenzurii instituțiilor (maghiare) orădene în regimul Ceaușescu: presă, filarmonică, teatru*. Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca, 2019. (A szerző doktori dolgozata nyomán megjelentetett kötetnek tervben van a magyar nyelvű, bővített kiadása is – szerk. megj.)



meghatározták a nyilvánosság ellenőrzésének alapelveit. Nem véletlen tehát, hogy az ideológiai éberség fogalma a kötet címében is szerepel, utalva arra, hogy a cenzúra fokozottan arra figyelt, hogy a nyilvánosságba ne kerüljenek be a hivatalos ideológiának ellentmondó elemek.

A kötet első fejezetében a szerző felsorolja azokat a politikai, gazdasági és társadalmi folyamatokat, amelyek az elemzett időszakban hozzájárultak az egypártrendszer ideológiájának alakulásához. Az egyre súlyosbodó gazdasági válság, a politikai és gazdasági propaganda, valamint a személyi kultusz folyamatos erősödése mellett egyre fokozódik a nacionalista diskurzus, amit a homogén román nemzetállam ideológiája határoz meg. Plainer Zsuzsa külön alfejezetben tér ki a romániai magyar kisebbség helyzetének alakulására, az 1960-as évek végének látszólagos engedményeitől egészen a kisebbségi magyar identitás megszüntetésére tett kísérletekig, amelyek az 1980-as években már látványos formában jelentek meg a párt politikájában.

A 2006-ban elkezdett kutatás módszertanát két lényeges elem határozza meg. A tanulmány egyfelől az állami levéltárakban található iratokat tárja fel, amelyek a cenzúra feladatát ellátó különböző szervek tevékenységét dokumentálják: az 1977-ben megszüntetett Sajtóigazgatóság, a Bihar megyei Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács, valamint az RKP Központi Bizottságának Propaganda és Agitáció Osztályának dokumentumait. Másfelől az antropológusi háttérrel rendelkező Plainer Zsuzsa egy sajátos látásmóddal, a kulturális antropológia módszerével egészíti ki a levéltári kutatást, amely látásmód közelebb hozza az olvasóhoz a cenzúra működésének gyakorlatát. Az intézmények korabeli működtetőivel (igazgatók, titkárok, újságírók stb.) készített interjúkban a visszaemlékezések éppen annak a narratívának a hiányát pótolják, amely a száraz jegyzőkönyvekből nem derülhet ki: az ellenőrzés és a cenzori munka emberi vonatkozásait, a merev alapelvek és tiltások hátterében rejlő mozgásteret, a cenzorokkal való egyeztetések mindennapjait.

Plainer Zsuzsa külön fejezetet szán a romániai cenzúra intézményrendszerének leírására is. Vázolja a Sajtóigazgatóság intézményének felépítését, a cenzori munka követelményeit, a belső előírások rendszerét, az ellenőrzés lépéseit és mechanizmusait, ugyanakkor kitér az 1980-as évek színházi cenzúrájában szerepet játszó Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács működésére. A fejezet a cenzúra általános kereteit írja le, amelyek a kutatást tartalmazó következő fejezetekben konkrét formában jelennek meg, példák és esettanulmányok révén.

A nagyváradi pártszerveknek alárendelt korabeli helyi sajtónak az volt a feladata, hogy mindenben kövesse a párt országos szerveinek a politikai diskurzusát és a pártdokumentumok ideológiai vonalát. A Sajtóigazgatóság nagyváradi irodájában dolgozó négy cenzornak ezért folyamatosan tanulmányoznia kellett a párt dokumentumait, a pártfőtitkár beszédeit, és ennek megfelelően szűrték ki a felmerülő hibákat. A szerző csoportokba választja szét a *Crîșana* és a *Fáklya* napilapok ellenőrzése során felmerült ideológiai tévedéseket az 1960–70-es években: egyes sajtóanyagok rosszul értelmezték a párt és az ország történelmét, negatív társadalmi jelenségekről számoltak be vagy előtérbe helyezték a magyarság szerepét a románsággal szemben.

Plainer Zsuzsa a színház ellenőrzési folyamatát mutatja be a legrészletesebben, és ebben a fejezetben található a legtöbb adat és esettanulmány. Nagyváradon 1900-ban alapították a Szigligeti Színházat, melyet 1949-ben államosítottak, Állami Magyar Színház néven. A román tagozat létrehozása után, 1956-ban a Nagyváradi Állami Színház nevet vette fel. A többi kulturális intézményhez hasonlóan, az 1980-as években a színház működését a Megyei Néptanács és a Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács vizsgálta felül.

A színház műsorának kialakítása eleve a pártszervek irányításának függvénye volt, amely külön megszabta a román és a külföldi szerzők arányát. Ez az arány az évek során fokozatosan a román szerzők javára billent át, 1984-től a hat bemutatott darab közül ötnek

román szerzőtől kellett származnia. Ámbár, mivel a hivatalos álláspont szerint román szerzőnek minősült az összes alkotó, aki Románia jelenlegi területén született, a rendelkezés paradox módon lehetőséget nyújtott arra, hogy romániai magyar, sőt, magyarországi szerzők darabjai is színpadra kerüljenek. Ily módon mutathatták be például az 1980-as években Zilahy Lajos darabját, aki a 19. században született Nagyszalontán.

A magyar tagozat műsorát elsőként a színház vezetősége hagyta jóvá, majd következett a helyi pártszervek jóváhagyása, mielőtt a programot Bukarestbe küldték volna a végső engedélyezésre. Ezután a próbákat is külön megtekintették: a bírálóbizottság tagjai között voltak a darab rendezője, az irodalmi titkárok, a színházigazgató, a pártszervek képviselői, a helyi és esetenként a központi Szocialista Művelődési és Nevelési Tanács küldöttjei. A személyes visszaemlékezések azonban a rendszer abszurdítására is rávilágítanak: a helyi és a központi párthivatalnokokkal zajló tárgyalások előrehaladtát esetenként meg lehetett „olajozni” pár bukaresti utazással és ajándékkal.

A Plainer Zsuzsa által bemutatott esettanulmányok a kötet utolsó részében konkrétan szemléltetik a cenzúra ellentmondásos jellegét. Az engedélyezés vagy az elutasítás nem egy esetben az ellenőrzést folytató személyek jóindulatától függött, hiszen az 1980-as évek politikai légkörében az érvekkel és ellenérvekkel való zsonglörködés folyamatában a színdarabok mondanivalóját kellő ügyességgel hozzá lehetett igazítani a pártdokumentumok valamelyik paragrafusához. Az esettanulmányokból az is kiderül, hogy az engedélyezés és a darab bemutatása még nem volt garancia arra, hogy később nem merülhetnek fel problémák: egyes esetekben a többedik előadás után tört ki a botrány, és kezdődött előlről a kötélhúzás a pártszervekkel. A román tagozat műsorában szereplő *Jolly Joker* című darab például a galaci bemutatás alatt szűrt szemet egy helyi pártfunkcionáriusnak. A darabot engedélyező cenzor és a színházigazgató csak azért úszták meg enyhe büntetéssel, mert Tudor Popescu darabja szerepelt a Román

Akadémia által díjazott kötetben, és ez az érv sokat nyomott a latban.

Sütő András darabja, a *Vidám sirató egy bolyongó porszemért* szintén kalandos utat járt be. Miután a szöveget arra hivatkozva hagyták jóvá, hogy az aktuális pártpolitikai irányvonalnak megfelelően vallás- és egyházellenes darab, a próbák alatt mégis arról értesítették a színházat, hogy nem szerepelhet az 1986–1987-es évad műsorában. Az ügy végül Bukarestben oldódott meg: a színház vezetőségének egyik tagja a fővárosba utazott, és a szokásos ajándékkal, valamint megfelelő érvekkel meggyőzte a hivatalnokokat, hogy engedélyezzék a bemutatást. A következő évadban Erdély-szerte játszották a darabot, mielőtt 1988-ban Sütő Andrást végképp letiltották szerzőként.

Plainer Zsuzsa könyve az elnyomó hatalom és a kulturális elit viszonyának problematikájával együtt az ellenállás lehetőségeit és korlátait, a hatalmi kontroll emberi vetületeit, az



Plainer Zsuzsa

Despre  
vigilența  
ideologică

File din istoria cenzurii  
instituțiilor (maghiare)  
orădene în regimul  
Ceaușescu: presă,  
filarmonică, teatru

ellenőrzők és ellenőrzöttek között esetenként kialakuló cinkosságot is szemlélteti. A politikai ideológia nyelvezetének metaforikus, sokszor szubjektív értelmezéseket is megengedő jellegéből adódóan az engedélyek megszerzése folyamatos taktikázást, alkudozást és érvelést feltételezett, annak a közös értelmezési keretnek a kialakítását, amely a cenzorok pozitív döntését igazolhatta a pártvezetés előtt.

Kiss Krisztina

# SZÍNHÁZTÖRTÉNET KÖNYVKAPSZULÁBAN

## Erdélyi Philther-elemzések<sup>1</sup>

„Olyan kötetet tart kezében az olvasó, mely egyszerre regényes nyomozás, jól strukturált elbeszélésfűzér, árnyalt identitástörténet és néha lelkes fan-fiction” – ez áll az *Erdélyi magyar színháztörténet* (alcíme: *Philther-elemzések*) című, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Ungvári Zrínyi Ildikó szerkesztésében megjelent kötet hátoldalán. Ezzel a „bevezetővel”, még mielőtt az olvasó komolyabban beleásná magát a könyv tartalmába, elindulunk egy olyan szakkönyv feltérképezésébe, amelyhez szabad bejárást biztosítanak a szerzők, így az erdélyi színház(előadás)történet 1949 és 2011 közötti periódusában létrehozott produkciók bemutatásai – bár kronologikus sorrendet követnek – szabadon szemlélizhetők. Mivel magam kevesebb mint egy évvel ezelőtt olvastam a 2018-ban megjelent *A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története*i második kötetét,<sup>2</sup> mintha folytattam volna az időutazást az erdélyi színháztörténetben.

A szerkesztői előszavakban választ kapunk a kötet létrejöttével kapcsolatos esetleges kérdéseinkre. Ungvári Zrínyi Ildikó a koncepcionális kérdéseket tisztázza:<sup>3</sup> a 2011-től tervezett kutatómunka – az erdélyi Philther-projekt – intézményszinten a marosvásárhelyi színművészeti egyetem egykori színháztudománytanszéke, illetve a budapesti Theatron Műhely közös együttműködéséből indult útjára. 2013-ban megszületett az a váz, amely Kötő József színháztörténész, szakpolitikus és Kovács Levente színészpédagógus, rendező szakmai tapasztalatai alapján kiválogatott reprezentatív színházi előadásokból állt össze, amihez hozzáadták a budapesti műhely Philther-módszernek nevezett kutatási módszertanát. Ebben „a kiemelés, a »filterezés«, a hatástörténeti elv követése” (12) az iránymutató, amely nem egy kronologikus, egymásból következő pontok alapján kirajzolódó fejlődéstörténetet, sokkal inkább a létrejött előadások eseményként való fontosságát igyekszik bemutatni. Így „egy heterogén és élő, mozgó/átrendeződő archívum”

<sup>1</sup> Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Ungvári Zrínyi Ildikó (szerk.): *Erdélyi magyar színháztörténet – Philther-elemzések*. Eikon–UartPress, Bukarest–Marosvásárhely, 2019.

<sup>2</sup> Recenzió jelent meg a kötetről szintén Kiss Krisztina tollából a *Játéktér* 2019/őszi lapszámban. (Szerk. megj.)

<sup>3</sup> Ungvári Zrínyi Ildikó: *Az erdélyi színház közelmúltjának filterezése – Szerkesztői előszó – koncepcionális kérdések*. In: I. m. 9–27.

(11) hozható létre, amelyben folyamatos új információk és megítélések bukkanhatnak fel.

Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád az előszavukban<sup>4</sup> adnak magyarázatot arra, hogy pontosan mi is a Philther-projekt: „a Philther – a philologyból és a theatre-ből képzett mozaikszo – a magyar színháztörténet elmúlt évtizedeit dolgozza fel a digitális kultúra eszközeivel” (27). Ez a kutatás annak a generációnak szól, „amely az internet globális infrastruktúráján szocializálódott, és olyan rendszert hoz létre, amely a képi fordulat után felnövekvő közönség számára kínál megfelelő olvasási stratégiát” (28), tehát az online világ olvasási szokásaihoz is igazodnak a szövegek, amelyek olvasóbarát struktúrában jöttek létre. A szövegek kronologikus sorrendben követik egymást – a lapok tetején végigkövethető, hogy most pontosan hányas évszámnál is tartunk –, és címükben a rendezőt, az előadás címét, illetve a bemutató évszámát találjuk. Ezt követően egy felvezető/összefoglaló leaddel indítják a szerzők az előadásokról szóló írásokat, amit hat jól meghatározott problémakör követ: az előadás színháztörténeti kontextusa; a dramaturgia; a rendezés; a színészi játék; a színházi látvány és hangzás; illetve az előadás hatástörténete. Mindezeket pedig az előadás vizuális dokumentumai követik, fotók, plakátok, grafikák, így egy komplex, tömör és átfogó tanulmányorozatot lehet a kötetben végiglapozni.

A meglehetősen vaskos (535 oldalas) könyv szerzői között találjuk a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színháztudományi katedráján a kutatás elindításának periódusában tanító elméleti oktatókat – Albert Mária, Balási András, Boros Kinga, Kovács Levente, Lázok János, Novák Ildikó, Ungvári Zrínyi Ildikó –, és a kutatócsoporthoz volt teatrológus tanítványaik is csatlakoztak: Nagy B. Sándor, Orbán Enikő, László Beáta Lídia, Sz. Gál Boglárka, Keresztes Franciska, valamint Varga Anikó és Bíró Árpád Levente, illetve Kötő József egy tanulmánya

is megtalálható a könyvben. A magyarországi szakma irányából Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád (a Philther-projekt alapítói) és Nánay István színikritikus adta hozzá tudását a kötet létrejöttéhez. Ennek a csapatnak az összehangolt munkája révén hiánypótló kötet született meg, melyben törekvés van a vizsgált előadások kanonizálására, ugyanakkor egy folytatható, bővíthető színháztörténeti tanulmánykötet is ez egyúttal.

Az 1949-től 2011-ig terjedő periódusban létrehozott erdélyi előadások közül negyven produkciót lehet tanulmányozni a könyv segítségével. Az elemzések többsége a pártállami rendszer alatt létrejött előadásra vonatkozik, így a társadalmi-politikai-gazdasági kontextus körülhatárolása, az első és második nyilvánosság fogalma, a kettős beszéd, a színházi folyamatok ellenőrizhetősége, a magyar kultúrát visszaszorító állami intézkedések mind fontos elemei az elemzéseknek. Ezek elsősorban a köz- és szakmai megítélések, hatástörténeti szempontok, másrészt az esztétikai megközelítés, az újítás és a különböző formanyelvi törekvések szempontjából is fontosak. Így az egymást váltó romániai rendszereken keresztül a cenzúra különböző formáit is látjuk, személyes történetek és életutak elevenednek meg, ugyanakkor a színházesztétikai változásokra is reflektál a könyv, ahogy a realizmustól, a sztanyiszlavszkiji módszerektől a román reteatralizációs újhullámon át a rendezői színház megjelenéséhez is eljutunk benne – avagy „azt az izgalmas időszakot járja körül, amikor a drámai szöveg elveszíti színpad feletti uralmát, és lassan előtérbe kerül a látvány, a test térbeli retorikája, a performativitás” (21).

Mivel nem szeretnék kihagyni egyetlen, a kötetbe bekerült rendezőt sem, ezért a továbbiakban a könyv kronologikus sorrendjétől eltérően először a több előadással beválogatott alkotók előadásait próbálom egybefogni, majd az egy-egy adott rendező munkáját megemlíteni.

Az elemzések sorát Tompa Miklós és Szabó Ernő 1949-es előadásáé, az *Úri murié* nyitja.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád: *A Philther Erdélyben – Szerkesztői előszó – háttér, metodológia*. In: I. m. 27–33.

<sup>5</sup> Keresztes Franciska: *Felvállalt drámaiság*. In: I. m. 33–48.



Móricz Zsigmond regényének a Székely Színházban bemutatott adaptációjában Tompa módszere a játéklehetőségek felkutatásában állt, „rendezői attitűdje (...) szövegcentrikus, szinte »láthatatlan« rendezést képvisel, amely teljes mértékben hagyja érvényesülni az előadás alapjául szolgáló drámát” (38). Az ugyancsak Tompa Miklós rendezte, 1983-as *Pompás Gedeon élete, halála és feltámadása* című sepsiszentgyörgyi előadás<sup>6</sup> fontossága, hogy „a gedeonizmusban a hatalom hiposztázisát, a kommunista totalitarizmus abszurditását is megfogalmazó Sütő-darabot szocreál fejlődéstörténetként ábrázolták” (272). A Harag György által korábban rendezett, 1967-es marosvásárhelyi bemutatót néhány előadás után betiltják, ám ebben az esetben a *Pompás Gedeon* „mértéldkő lett a sepsiszentgyörgyi színház és az ideológiai felügyelő apparátus viszonyában” (278).

Harag György rendezései közül az embematikus és korszakalkotó, 1971-es *Özönvíz előtt* című előadásról Kötő József írt.<sup>7</sup> „Harag György elhagyott minden mikrorealizmust sugalló szerzői utasítást (...), hogy a csupasz szövegtest egy szürrealista kozmoszt idézzon meg szövegalatti és -mögötti áramlásával” (97). Ezt követően Harag első kolozsvári rendezői munkájáról, az 1973-as *Tornyot választok*<sup>8</sup> olvashatjuk, hogy az előadás „jelezte legmarkánsabban azt a szemlélet- és stílusváltást, amelyet az 1960-as években induló román rendezői iskola reteatralizálási törekvései inspiráltak életművében” (107). A szintén 1973-as, *Szerelem* című marosvásárhelyi előadásról szóló tanulmány<sup>9</sup> kiemeli, hogy „úgy a magyar tagozat, mint az egész színház számára csapatópító, arculatteremtő munka volt” (117), illetve hogy „a színészvezetéshez egyfajta színésznevelés is társult” (120). A kötet borítóján ebből az előadásból láthatunk fotót. Az 1975-

ös *Az ember tragédiájáról* szóló tanulmány<sup>10</sup> kiemeli a tömegnek a nevesített szereplőkkel egyenrangú funkcióját, illetve a rendező saját korára való reflektálását. A kolozsvári színházban rendezett Sütő-adaptációk közül az 1975-ös *Egy lócsiszár virágvasárnapja*,<sup>11</sup> az 1976-os *Csillag a máglyán*,<sup>12</sup> illetve az 1977-es *Vidám sirató egy bolyongó porszemért*<sup>13</sup> című előadások elemzéseit találjuk meg a könyvben. A Sütő-rendezésekben megjelenő „bármilyen hatalmi viszonyt a magyar kisebbség helyzetére vonatkozó allegorikus üzenetként dekódoltak: a kritika és a közönség túlnyomó többsége reflexszerűen azonosult a hatalom elleni lázadást megjelenítő szereplőkkel, az egyértel-

<sup>10</sup> Kovács Levente: *A manipulálás tragédiája*. In: I. m. 128–139.

<sup>11</sup> Lázok János: *A törvénytisztelő lázadás paradoxona*. In: I. m. 153–164.

<sup>12</sup> Lázok János: *Sütő és Harag tetralógiája*. In: I. m. 164–178.

<sup>13</sup> Lázok János: *Az „eszközemberek”*. In: I. m. 178–188.

## ERDÉLYI MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET

### Philther-elemzések

Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Ungvári Zrínyi Ildikó  
szerkesztésében



Eikon-UArtPress

<sup>6</sup> Boros Kinga: *A gedeonizmus*. In: I. m. 272–285.

<sup>7</sup> Kötő József: *Színházzá tett szövegfelmondás*. In: I. m. 97–105.

<sup>8</sup> Lázok János: *Erdélyi magyar abszurdoid*. In: I. m. 105–117.

<sup>9</sup> Albert Mária: *Realizmus helyett látomásteremtés*. In: I. m. 117–128.

műen elmarasztalt hatalmi oldal rovására. Ez az ideologikusan torzító korabeli értelmezés a Sütő-művek monolitikus olvasatát kanonizálta Erdélyben és Magyarországon is” (153). A Sütő-cikluson kívül itt találjuk még Harag 1978-as *Öreg ház-rendezését*<sup>14</sup> a maga szurrealista-látomásos megoldásaival, illetve az 1979-es *Éjjeli menedékhely*<sup>15</sup> című előadást, ahol a társadalmi térben megfigyelhető nyomorúságos körülmények egyértelmű párhuzamot mutatattak a nézők valóságával. A Harag rendezéseiről szóló szövegek kihangsúlyozzák a kemény magnak nevezett kolozsvári színészcsapatot, ahol az együttes játékkülönlegességét a Harag által használt színészvezetéssel, játéktílussal sikerült kialakítani.

Ezzel a maggal kezdett dolgozni később Tompa Gábor, akinek jelen kötet öt rendezéséről számol be. Az 1980-as sepsiszentgyörgyi Woyzeck<sup>16</sup> Tompa „első nagyszínházi rendezése, tudatos alkotói öndefiníció”, „Tompa meglátta a szövegnek alá nem rendelt színpadi alkotás lehetőségét a szerző által nem véglegesített darabban” (231). Az előadás különlegességét a teátrális-metaforikus formanyelv adta. Érdekesség az előadás kapcsán, hogy a korabeli kritikák szerint „félmeztelen női test ekkor jelent meg először az erdélyi színpadon” (241). Az 1985-ös kolozsvári *Tangó-rendezés*<sup>17</sup> abban az évadban a legkiemelkedőbb bemutatója volt a kolozsvári színháznak, és intézménytörténeti szempontból is fontos ez az év, hiszen „Harag György 1983-ban bekövetkezett távozásával, majd 1985-ös halálával elvesztette a társulat erőskezű művészeti vezetőjét, s Tompa Gáborra várt a feladat, hogy betöltse szerepét” (285). Az 1989-es *A buszmegálló* című előadás<sup>18</sup> kapcsán olvasható: „A buszmegálló szervesen illeszkedik Tompa Gábor rendezéseinek sorába: egyedi koncepciójú, hátborzongatóan pontos korrajzot kínál,

miközben beleszővi korábbi és későbbi előadásainak motívumait is” (320). A tanulmány olyan érdekességeket is közöl, mint hogy ez volt a kolozsvári színház első előadása, amelyben a nézők a színpadon ültek, vagy hogy 1990 februárjában ez a vendéjáték tekinthető első nyitásnak a magyarországi szakmai kapcsolatok irányába. A szintén kolozsvári *A kopasz énekesnő* 1992-es, nagy jelentőségű előadásának bemutatása<sup>19</sup> során szó esik többek között a Ionesco-művek diktatúra alatti tiltásáról, és érdekességgént olvasható benne Ionesco lányának, Marie-France Ionescónak a szöveg használatára vonatkozó intézkedése (340). A fecsegésről, a szavak kiüresedéséről szóló előadás „nagyszerűen illusztrálja Tompa munkáinak módszerét: a ritmus rendezés” (343). A 2005-ös, Sepsiszentgyörgyön rendezett *Godot-ra várva*<sup>20</sup> című erdélyi ősbemutatót nagy érdeklődés övezte, hiszen az ekkor két legfontosabbnak gondolt erdélyi színház alkotói, a kolozsvárié és sepsiszentgyörgyié hozták létre, együtt. „Az abszurd színházhoz különösen vonzódó Tompa ezúttal olyan társulattal dolgozhatott, amely nemcsak pontosan játszotta az általa vezényelt »partitúrát«, hanem egészen sajátjává tudta tenni azt” (451).

Bocsárdi László rendezései közül szintén öt előadást emel ki a kötet. Az 1987-es *Übű király*<sup>21</sup> a gyergyószentmiklósi ősz-Figura mozgásházi produkciója, mellyel „Bocsárdi László új színházi formanyelvet teremtett, amelyben a játékos mozgás, a csapatban létező és a térben mozgó emberi test vált az elsőrendű színpadi jellé” (297). Az előadás fontossága az alternativitásában rejlik, úgy alapozva meg ezáltal a Figura hírét, mint Erdély első, (nem-sokára) hivatásos kísérleti színházáét. A Figura kísérletező évei után a sepsiszentgyörgyi színház 2001-es *Ilja próféta* című előadásával folytatódik az elemzett Bocsárdi-rendezések so-

<sup>14</sup> Sz. Gál Boglárka: *Kolozsvári abszurd*. In: I. m. 202–212.

<sup>15</sup> Varga Anikó: *A mélyben*. In: I. m. 212–222.

<sup>16</sup> Boros Kinga: *A közönség között*. In: I. m. 231–249.

<sup>17</sup> Nánay István: *Betiltások történetei*. In: I. m. 285–297.

<sup>18</sup> Albert Mária: *Az indokolatlan reménység terében*. In: I. m. 320–328.

<sup>19</sup> Ungvári Zrínyi Ildikó: *Az emlékezés deficitje*. In: I. m. 338–354.

<sup>20</sup> Nagy B. Sándor: *Az időtlenség ritmusa*. In: I. m. 451–465.

<sup>21</sup> László Beáta Lúcia: *A test jelenlétének tragikumai*. In: I. m. 297–309.

ra.<sup>22</sup> „A rendezőnek sikerült felmutatni korunk egyre terjedő tömegőrületének jellemzőit is: az idegengyűlölettel, műveletlenséggel, ostobasággal, tévhitekkel, rögeszmékkel keveredő bizonytalanságérzet és a drasztikus megoldások kényszerét” (405). A következő előadás az egy évvel későbbi *A csoda*,<sup>23</sup> amely Bocsárdi Tamási-sorozatának részeként értelmezhető – korábban a szentgyörgyi közönség Tompa Miklós rendezéseiből ismerte a Tamási-darabokat. Bocsárdi „a Tamási-darabok érvényes színpadi megfogalmazását keresi a különben szilárdan szó-színházi, realista és hagyománytisztelő kontextusban” (425), és az előadás sikeressége mérhető úgy a román, mint a magyar szakma berkeiben, többen a legjobb Tamási-előadásként értékelték. A 2003-as *Antigoné*<sup>24</sup> kapcsán a tanulmány szerzője kiemeli, hogy „Bocsárdi művészi útkereséseinek fontos tendenciája a rituális színházi formák felfedezése. Az ebben felhalmozott tudás először az *Antigoné*-ban egyszerűsödik nemes és gazdag jelentésű színpadi formakultúrává” (437). A kötet utolsó elemzése Bocsárdinak a 2011-es *Bánk bán* című előadását járja körül,<sup>25</sup> amely – Bocsárditól nem megszokott módon – a haza, a nemzet fogalmait is tematizálja. „Bocsárdi a magyar nemzeti klasszikussal ugyan tiszteletudóan bánt, a kőre felépített szellemi-hazafias imázst azonban állandóan megkérdőjelezte a rendezés” (488). Az előadás vitákat gerjesztett, így közönségtalálkozókra is sor került egyes előadások után, melyekről több fotót is közöl a kötet.

Még két olyan rendezőt találunk a könyvben, akinek két-két előadását ismertetik a szerzők. Az egyik Parászka Miklós, akinek a Szatmárnémetiben rendezett 1988-as *A vihar* című előadásáról írnak.<sup>26</sup> E szerint „a száműzöttek szigetének története égetően fontos kérdést

vet fel a társulat olvasatában: a kultúra teremtesének, továbbvitelének vagy újrateremtésének kérdését és felelősségét” (309), a produkció hatása pedig újszerűségében rejtett. Az 1991-es *Kulcskeresők*<sup>27</sup> című Parászka-rendezés szintén időszerűsége miatt fontos, hiszen „az előadás pontosan leképezte azt a külső vagy belső segítségre vagy megerősítésre váró közérzetet, amely Erdélyben a kilencvenes évek első felét minden tekintetben (így színházi értelemben is) meghatározta” (328). Nánay ugyanakkor magányos teljesítményként értékeli az előadást, hiszen, a maga idejében elkönyvelt sikereket leszámítva, „sem Parászka pályájára, sem a darab előadás-történetére, sem az erdélyi magyar színházművészet alakulására érdemi hatást nem gyakorolt” (333).

A kötet Parászka mellett Victor Ioan Frunză két előadását is említi. Az 1993-as *Tom Paine*<sup>28</sup> a marosvásárhelyi színművészeti egyetem és a marosvásárhelyi Nemzeti Színház koprodukciójaként jött létre, és a rendszerváltás utáni színészképzés nagy eseményének számított, hiszen „már látható eredményeket hozott a megújuló pedagógiai szemlélet, az improvizációra épülő személyiség- és kreativitásfejlesztés addig nem látott formáinak beépítése a tantervbe” (363). Érdekesség, hogy az előadás kísérletet tett a nézők bevonására – az előadás szereplői egy adott ponton kötetlen vitát igyekeztek provokálni az előcsarnokban –, viszont egy idő után a rendező lemondott erről a kísérletről, ugyanis a nézők értetlensége, passzivitása negatív hatással volt a színészekre. A 2009-es, Temesváron rendezett *Rosencrantz és Guildenstern halott*<sup>29</sup> Balázs Attila igazgatósága alatt valósult meg, mintegy trilógiává egészítve ki a korábbi, Temesváron készült Frunză-Balázs közös munkákat (*Lorenzaccio*, *Hamlet*, *Rosencrantz és Guildenstern halott*). A tanulmány kitér arra, hogy a rendező pályájának fontos szakasza kapcsolódik Temesvár-

<sup>22</sup> Nagy B. Sándor: *Istenhit és cinizmus*. In: I. m. 405–424.

<sup>23</sup> Boros Kinga: „Játék Tamásival”. In: I. m. 424–437.

<sup>24</sup> Ungvári Zrínyi Ildikó: *A halál kiútatlanságában állni*. In: I. m. 437–451.

<sup>25</sup> Nagy B. Sándor: *Tragédia és népnemzet*. In: I. m. 488–511.

<sup>26</sup> Ungvári Zrínyi Ildikó: *Az értelmiségi felelőssége*. In: I. m. 309–320.

<sup>27</sup> Nánay István: *Magányos teljesítmény*. In: I. m. 328–338.

<sup>28</sup> Kovács Levente: *A forradalom elrablása*. In: I. m. 363–372.

<sup>29</sup> Varga Anikó: *Metateátrális burjánzás*. In: I. m. 475–488.

hoz, aki egyben lényeges tényező volt a színház művészi arculatának kialakításában is.

Áttérve az egy-egy rendező egy-egy előadására, kronologikus sorrendben megtaláljuk a könyvben Gergely Géza 1967-es marosvásárhelyi rendezését, *A kopasz énekesnő*,<sup>30</sup> amely magyar nyelvű ősbemutatóként egy új munkamódszer igényével valósult meg. „A kopasz énekesnő” recepciótörténete világosan mutatja, milyen történeti-intézményes (művészi-kritikai) nehézségekkel kellett megküzdeni az erdélyi magyar színház formaújító kísérletezésének. Ezek közé sorolható a magyar avantgárd színházi hagyomány hiánya, az intézet idős tanárai képviselte nagyrealista játéktechnika, valamint az, hogy nemkívánatosnak tartották a román avantgárd színház eredményeinek átvételét” (55). Megtaláljuk a könyvben Lohinszky Lóránd szintén 1967-es *Hat szereplő szerzőt keres*<sup>31</sup> című rendezését, amelyet nem feltétlenül nagy sikere, hanem szintén a korszak kísérletező előadásai közé tartozás okán emelnek ki. Megjelenik benne Kovács György 1968-as *Tóték*<sup>32</sup> című előadása, akárcsak Taub János 1969-es temesvári rendezése, *A gondnok*.<sup>33</sup> Kovács Levente 1980-as *Dobszó az éjszakában* című rendezése<sup>34</sup> egyrészt a brechti színjátszás és a brechti drámák általános hiánya miatt lényeges: a rendező-pedagógus 1976 és 1980 között öt Brecht-darabot rendez Marosvásárhelyen. Elemzi a könyv Kincses Elemér 1978-as *Ég a nap Seneca felett* című szatmárnémeti rendezését<sup>35</sup> is, amely a szerző-rendező antik tematikájú trilógiája első részének tekinthető. „A premier elhúzódságának fő oka a mű problematikája: (...) Néró viselkedése és érvrendszere, valamint a Ceaușescu-uralom ideológiája és gyakorlata között egyértelmű az áthallás” (188). A diktatúra rendszerének polcain elhelyezkedő

figurák kétarcúságát jelzi az a lábjegyzetben olvasható kis történet, amely a szerzőt szövégválogatásokra kényszerítette – ezek az „élő” történetek azok, amelyek a kötetben szereplő előadásokat árnyaltan helyezik kontextusba. Kövesdy István 1993-as, Szatmárnémetiben rendezett *Csirkefeje*<sup>36</sup> bár nem vert gyökeret sem előadásként, sem drámaformaként, kidolgozottságával és színészvezetésével egységes, újszerű előadásként hatott. Barabás Olga a sepsiszentgyörgyi *Don Juan*-ját 1997-ben vitte színre:<sup>37</sup> „a rendezés bravúrja az előadás ritmusa, tempója lett: olyan szinten pörgette fel a jelenetek sorát – fizikailag is –, hogy azok végig a robbanás előtti pillanatban játszódtak” (384). Vlad Mugur Kolozsváron rendezett, 1998-as *Csersenyéskertje*<sup>38</sup> „határozott olvasaton alapszik, melyhez tökéletesen rendeli hozzá az előadás összes elemét”, „az előadás tétje (...) hogy hogyan birkózik meg az ember – a szereplők és a nézők – az elmúlással” (394). Sikereségét rengeteg pozitív kritika, szakmai elismerés, díj támasztja alá. A román rendezők sorát folytatva Alexandru Colpacci is része a kötetnek, pontosabban 2007-es, *Yvonne, burgundi hercegnő* című marosvásárhelyi rendezésének<sup>39</sup> elemzése, melyben a szerző hangsúlyozza a lengyel drámairodalom és színház úttörő szerepének hatását.

A Philther-elemzések között meghatározó bábszínházi előadásokat is találunk. Fux Pál *Három bábpantomim*<sup>40</sup> című 1969-es előadása kapcsán a szerző elsősorban Fux Pálnak a nagyváradi Állami Bábszínházban végzett társulatvezetői munkáját, illetve a romániai bábművészetben betöltött programadó szerepét emeli ki. „Fux Pál nemcsak abban jeleskedik, hogy a grafikáira és festményeire jellemző absztrakt, expresszív világot sikerrel ülteti át a bábszínházi látványba, rendezései sokrétű

<sup>30</sup> Ungvári Zrínyi Ildikó: *A színház abszurd paródiája*. In: I. m. 48–60.

<sup>31</sup> Albert Mária: *Szerep az élet*. In: I. m. 60–69.

<sup>32</sup> Albert Mária: *Mértéktartó formabontás*. In: I. m. 69–81.

<sup>33</sup> Kovács Levente – Orbán Enikő: *Finoman rejtett szálak*. In: I. m. 81–89.

<sup>34</sup> Boros Kinga: *Brecht hiánya*. In: I. m. 222–231.

<sup>35</sup> Nánay István: *Ahogy lehet*. In: I. m. 188–202.

<sup>36</sup> Nánay István: *A ráismerés erénye*. In: I. m. 354–363.

<sup>37</sup> Balási András: *Posztmodern költőiség*. In: I. m. 384–394.

<sup>38</sup> Boros Kinga: *Elmulás*. In: I. m. 394–405.

<sup>39</sup> Kovács Levente: *A némaság abszurditása*. In: I. m. 465–475.

<sup>40</sup> Biró Árpád Levente: *Képzőművészet és bábszínház*. In: I. m. 89–97.

műveltségéről is tanúskodnak” (89). Kovács Ildikó kolozsvári rendezéseiről két szöveg tájékoztat, kiemelve a 20. századi romániai és magyarországi bábszínházi szakmában végzett sokrétű munkáját. Az 1975-ös *Karnyóné, vagyis a vénasszony szerelme* című előadásában<sup>41</sup> „a mozgás stilizáltsága, a színészi karakterek hangbeli megjelenítése is elidegenítő hatást gyakorol a nézőre” (145), 1980-as *Übű király* című rendezésében<sup>42</sup> pedig „Kovács Ildikó a bábszínház eszközeit felhasználva, a politikai színház működési elvének megfelelően, de a Jarry által előírt technikákat alkalmazva teremti meg a Ceaușescu-éra leg-sötétebb éveinek kezdetén az előadást” (249). Az *Übű király* kapcsán érdekesség, hogy öt-évtényi viszonylag nyugodt játszás után betiltották. Antal Pál marosvásárhelyi tevékenységei közül az 1982-es *A kék madár*,<sup>43</sup> valamint az 1995-ös *Óh, Rómeó, óh, Júlia*<sup>44</sup> című előadásokról olvashatunk a könyvben. „A kék madár a stilizálás, a tökéletes arányok és színpadi jelek összhangja okán kiemelkedik a korszak bábszínházi kánonjából, és a marosvásárhelyi Állami Bábszínház magyar tagozatának emblematisztikus előadása lett. Jelentősen hozzájárult a bábszínházról való beszéd megváltozásához: a bábszínház művészetként való átértékeléséhez a rendezői színház kontextusában” (262). A Shakespeare-szövegeket feldolgozó *Óh, Rómeó...* jelzi Antal Pálnak azt a törekvését, hogy rendezései ne csupán a gyerekeket, hanem a felnőtt közönséget is bevonzzák.

Látható tehát, hogy a kötet nagyon sokrétűen, szakszerűen foglal össze hat évtizednyi előadás-válogatást, egyfajta best-ofként mutatva be ezeket az alkotásokat. Köszönhetően a színháztörténeti/társadalmi kontextus leírásának, a kötetben szereplő írásokat – a szerzők eredeti elképzelése szerint – valóban lehet egyenként is olvasni. Ami számomra hiányossággént tűnik fel, az nem annyira a szöveges részre, hanem inkább a vizuális tartalomra

vonatkozik: a fotóanyag, amely többnyire a színházak, sajtóorgánumok dokumentációs tárából, magángyűjteményből származik, nem igazán kelti az újszerű megközelítés hatását. A fekete-fehér fotók felbukkanása és elhelyezése nyomdai szempontból teljesen érthetőek, azonban vizuálisan semmilyen élményt nem nyújtanak: viszonylag sötét képeket találunk a könyvben. Tetszett viszont a 2011-es *Bánk* című előadás utáni közönségtalálkozóról szóló képanyag, amely jelzi, hogy a „mábol” nézünk a dokumentumokra.

Ezt leszámítva, azt gondolom, hogy izgalmas és hiánypótló a kötet. Már-már tankönyvszerűen használható – e tekintetben a kötet végén található név- és címmutató is az olvasó segítségére van. Ám, bár mindenképp olvasmányos szövegek ezek, és a nem-szakmabeliekhez is szólhatnak, ugyanakkor mégsem árt, ha az olvasónak van némi tudása a színházesztétikai/színháztörténeti háttérrel.

A *Philther-elemzések* jó példa arra, hogyan lehet megpróbálni könyvkapszulába zárni az erdélyi színháztörténet egy részét. Miközben, ahogy az elején az egyik szerkesztői előszóban is megjelenik, „bármilyen nehéz, a kutatónak hozzá kell edződnie a színháztörténeti tények ideiglenes voltának gondolatához” (11).<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Novák Ildikó: *A nagyasszony Karnyónéja*. In: I. m. 139–153.

<sup>42</sup> Novák Ildikó: *Übű Erdélyben*. In: I. m. 249–262.

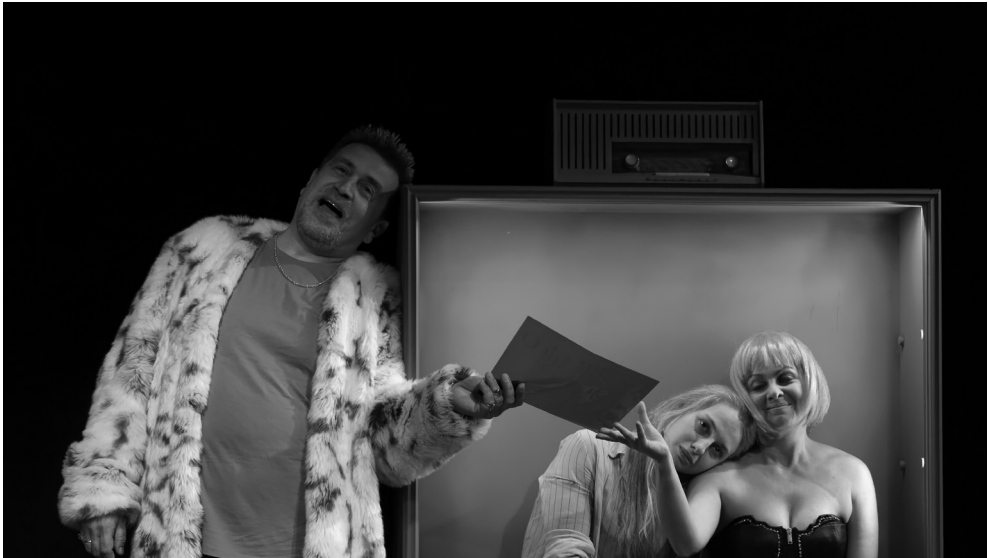
<sup>43</sup> Novák Ildikó: *Törekény univerzum*. In: I. m. 262–272.

<sup>44</sup> Novák Ildikó: *Látványpoéma*. In: I. m. 372–384.

<sup>45</sup> A fenti recenzióban bemutatott, az Erdély-tematikus kötetbe gyűjtött Philther-elemzések, kiegészülve magyarországi előadások ismertetéseivel, olvashatók a <http://www.philther.hu/> oldalon is. (Szerk. megj.)



## TALÁLT KÉP



## ÜL

Ó, a tarhonya módfelett szórakoztató étel! Pirított hódara a tányéron. A villa összes hegyére ildomos darabonként felszúrni őket. Semmi erőszak nincs ebben, ez a tarhonya helyes evési módozata. A borsóval szemben igazi kihívás. Az egészet meg kell enni, semmi sem maradhat a tányéron, másképpen szólva: nem tanácsos kihívni magunk ellen a sorsot. Jön az magától – hívatlan, mint egy irritáló vendég, és elkerülhetetlen, mint az idő. Olykor egészen kedélyes, a megtévesztésig nagylelkű. Még a keresztet is átveszi. De ha ott hagyják a nehéz tárggyal, sima arcát goromba barázdák szántják fel. Hát nem elég nektek a kisujjam, mindjárt az egész karom kell, kérdi méltatlankodva, aztán ledobja a keresztet, utána rohan a kegyelmezettnek, tarkón ragadja, és cibálja, mint a sánta kutyát. Maradsz.

Maradok. Ülsz, mondja. Ülök. Nehezen telik az idő, egyedül vagyok a térben. Szedegetem a morzsákat. Szeretnék mondani valamit, pedig nincs itt senki, és ha volna sem értené. Előre tudom, mit válaszolna: mindegy. Meg azt, hogy nem figyelsz rám. Aztán, hogy úgysem érdekel a véleményem. Találok még egy morzsát. Egy tál tarhonya alapvetően morzsák összessége. Azt mondanám, szép életünk lesz. Idáig jöttem, maradok.

Ozsváth Zsuzsa

A képet még az élőben nézhető előadások idején, egy előadás tapsrendje után készítette Ozsváth Zsuzsa (Háy János: *A lány, aki hozott lélekből dolgozott*. Nézőművészeti Kft. + Szkéné + Ördögkatlan Produkció. Szkéné, Budapest).



Nicoleta Esinencu

# Mária evangéliuma

## Első rész

- \* Lilith megszülte Nourát
- \* Noura megszülte Pirjót
- \* Pirjo megszülte Évát
- \* Éva megszülte Simonát
- \* Simona megszülte Torát
- \* Tora megszülte Celine-t
- \* Celine megszülte Chimamandát
- \* Chimamanda megszülte Ioanát
- \* Ioana megszülte Bojanát
- \* Bojana megszülte Carlótát
- \* Carlota megszülte Fatimát
- \* Fatima megszülte Meleket
- \* Melek megszülte Lait
- \* Lai megszülte Miryamot
- \* Miryam megszülte Alexandrát, hogy harcoljon
- \* Alexandra megszülte Azeminát, hogy boldog legyen
- \* Azemina nem szült, mert nem akart
- \* Leilani nem szült, mert nem tudott
- \* Sofia szült, pedig nem akart
- \* Verena egyedül szülte meg és egyedül nevelte gyermekét
- \* Mária szűz volt, de azt mondják, ő is szült,
- \* egy férfit
- \* és akkor az égen egy csillag kihűlt.
  
- \* Kezdetben volt az Ige
- \* és az Ige volt az igaz Világosság, ami világított
- \* a férfi pedig birtokába vette az Igét
- \* és a férfi azóta is könyveket ír a szűzről, aki szült
- \* és leírta, hogy az, akit a szűz megszült, az isten fiának mondaték
- \* az isten pedig maga a férfi volt.
  
- \* Kezdetben volt az Ige
- \* a férfi pedig birtokába vette az Igét
- \* és mondá a férfi, hogy a nő parancsot adott, hogy öljenek meg minden újszülött fiút
- \* mert el akarta veszejtetni azt, aki az isten fiának mondaték.

- \* és mondá a férfi, hogy a nő meg akarja ölni őt
- \* mert ő az isten
- \* és mondá a férfi, hogy a nő az ördög
  
- \* és mondá a férfi, hogy ő uralkodik az emberek fölött
- \* mert az ő birtokában van az Ige
  
- \* és mondá a férfi a nőnek, hogy hallgasson
  
- \* és akkor szózat lőn az égből, miként az oroszlán üvöltése
- \* és mondá:
- \* halljátok most a példázatot az üldöztetésről, ami születéstől fogva tart.

## Második rész

Anya gyűlöl minket. Engem meg a nővéremet. Azért nem szeret minket, mert lányok vagyunk. Akkor sem szeretett, mikor kicsik voltunk.

Apa miattunk hagyta ott őt. Mert anya nem volt képes fiút szülni, úgyhogy inkább elvett egy másik nőt.

A nővéremnek van egy kislánya, de amikor szült, kivették a méhét, nem lehet több gyereke. Nekem is van egy kislányom, és a második gyerekem is lány lesz.

A mi gyerekeinket se szereti anya, minden reménye ez a gyerek volt, de ez is lány lesz. Mi nem neheztelünk ezért anyára.

A lányok amolyan „másodosztályú” gyerekek.

Könnyebb férfinak lenni, mint nőnek. Könnyebb munkahelyet találni, könnyebb a családban, a mindennapokban. És úgy általában is, könnyebb élni.

A fiúk örömet hoznak, a lányok – azok nem.

A nők csak azután szednek fogamzásgátlót, ha már szültek egy fiút.

A 12. hét után csak egészségügyi okokból engedélyezik az abortuszt, ezért az olyan orvosok, akik nagyon korán „kitalálják” a gyerek nemét, alig győzik a munkát.

Ha pedig a gyerek neme „túl későn” derül ki, a nők maguk végzik el az abortuszt otthon, és csak akkor mennek be a kórházba, ha baj lesz belőle. Közülük sokan meghalnak, mert nem érnek idejében orvoshoz.

## Harmadik rész

- \* Abban az időben az, aki az isten fiának mondaték, felment egy magas hegyre
- \* és elváltozott az ő arca
- \* az arca képe megváltozott
- \* és ragyogott az ő arca, mint a nap
- \* ruhája pedig fehér lőn, mint a fényesség
  
- \* a férfiak pedig az égre emelték szemüket, hogy meglássák a hím galambot
- \* és nőtény galambot láttak.
  
- \* és íme, fényes felhő borította be őket, és szózat lőn a felhőből, mondván:
- \* Ő az alfa és az ómega

- \* a kezdet és a vég
- \* Ő az, aki van, Ő az, aki volt, és Ő az, aki eljövend
- \* ők pedig igen megrémültek és arcra estek
- \* mikor pedig szemeiket fölemelték, meglátták a NŐT
- \* és mondá nekik a NŐ:
- \* nem azért jöttem, hogy a próféciát eltöröljem, hanem, hogy beteljesítsem azt
- \* amikor azok, akik kint vannak, olyanok lesznek, mint akik bent vannak
- \* és azok, akik bent vannak, olyanok, mint akik kint vannak
- \* aki fent van, olyan lesz, mint aki lent van
- \* amikor a férfi és a nő egy lesz
- \* akkor tudjátok, hogy eljött az idő
- \* mert minden férfi, aki nővé válik
- \* megláthatja a nő eljövételét a földön
- \* és minden nő, aki férfivé válik
- \* szintén megláthatja a nő eljövételét a földön.

### Negyedik rész

- \* És akkor a NŐ leereszkedett a hegyről
- \* és magához hívott minden nőt
- \* és sok nő követte őt
- \* és apostolnőknek nevezte őket
- \* és mind elkezdtek szólni
- \* és prédikálni
- \* a NŐ pedig kezébe vette a könyveket, amiket a férfi írt
- \* és ekképpen olvasott belőlük a férfinak:
- \* mások tanítását pedig nem engedem meg a férfinak
- \* a férfi csendességben tanuljon teljes engedelmességgel
- \* a férj félje asszonyát
- \* a férfi illendő magaviseletű legyen
- \* ne pletykálkodjék
- \* legyen mértékletes
- \* legyen tiszta és házas
- \* legyen a nőnek mindenben engedelmes
- \* a férfiak hallgassanak a gyülekezetben, mert nincs megengedve nekik, hogy szóljanak
- \* hogyha pedig tanulni akarnak valamit, kérdezzék meg otthon az ő asszonyukat
- \* tudjátok meg, minden férfinak a feje az asszony
- \* a férfi nem ura a maga testének, hanem a felesége
- \* ámen!
- \* ámen!
- \* halljátok most okulásotokra a példázatot az engedetlenségről.

### Ötödik rész

A mi családukban sem édesanyámnak, sem nagymamának nem volt joga önálló döntéseket hozni. Ez a férfiak dolga volt. A család feje nagypám volt, később pedig édesapám.

Mikor tizenhárom éves lettem, megkérték a kezem, nálunk ez a szokás. A korai férjhez menés. Én még iskolába jártam, gyerek voltam. Akkor édesanyám megkérdezte, mit szeretnék az élettől, mik az én álmaim. Azt mondtam, hogy én nagyon szeretek tanulni. Édesanyám megértette, és nagyon... furfangos módon meggyőzte édesapámat, hogy legalább a nyolc osztályt el kell végeznem, s csak azután mehetek férjhez. Bármilyen furcsa is, de a fiú családja beleegyezett. Gyerekkorunk óta ismertük egymást. A családjaink mindig együtt ülték meg az ünnepeket.

Mikor tizenöt éves lettem, emlékeztettek a „megegyezésünkre”, édesanyám pedig azt kérte, hogy halasszuk el az esküvőt legalább addig, míg a kilencedik osztályt is befejezem.

Egy évre rá a fiú szülei úgy határoztak, hogy nem várnak tovább, míg elvégzem a középiskolát, és más menyasszonyt kerestek a fiuknak. Édesanyámnak hála, sikerült elkerülnöm, hogy olyan korán férjhez adjanak.

### Hatodik rész

\* És mikor látá a férfi a színeváltozást  
 \* felvitte a NŐT egy magas hegyre  
 \* megmutatta neki a világ minden országát és azok ragyogását  
 és mondá neki:  
 \* neked adom minden birodalom hatalmát és dicsőségét  
 \* mindezt neked adom  
 \* mert ez mind az enyém  
 \* és annak adom, akinek csak akarom  
 \* ha te, Nő,  
 \* leborulsz arccal a földre  
 \* és imádni fogsz engem  
 \* szolgálni fogsz engem  
 \* engedelmeskedni fogsz nekem  
 \* akkor mindez a tied lesz

\* a NŐ pedig azt felelte neki:  
 \* adjátok meg a nőnek, ami a nőé

\* Most halljátok, példázatot mondok nektek arról, hogy hogyan vette el a férfi a nőtől azt, ami a nőé.

### Hetedik rész

Egy IT-s Facebook-csoportban feltettem a kérdést, hogy egy bizonyos feladathoz milyen szoftvert ajánlanának. És azt is, hogy miért csak férfiak vannak ebben a csoportban.

„Mert a lányoknak természetükből adódóan nincs érzékük a technikai dolgokhoz. Milyen operatív memóriája van a számítógépnek, talán tudod?!”

Egy férfi kollégával részt vettem egy kutatási projektben, amit egy állítólag baloldali alapítvány finanszírozott, és fele annyi honoráriumot kaptam, mint ő, pedig mindketten ugyanannyit dolgoztunk.

Apámtól gyakran hallottam, hogy hülye vagyok, hogy semmire sem viszem az életben. Folyton azt szajkózta, hogy szerencsés nő vagyok, mert csinosan nézek ki, és ezért biztosan felvesznek majd eladónak egy ruhaüzletbe vagy szupermarketbe. Mikor megvédtem a doktori dolgozatomat, a kollégáim gratuláltak, és azt mondták: „És most eljött az idő, hogy egy babát is összehozz.”

Munkát kerestem. Elmegyek az interjúra, a projektkoordinátor állása volt kiírva. A főnök azt ajánlja, dolgozzak technikai asszisztensként. Elmagyarázom neki, hogy olyan munkát szeretnék, ami szellemileg is kihívás, nem pedig monoton, gépies feladatokat. A főnök azt mondja, ne aggódjak, mert az asszisztensi munkakör is kihívás. „Sokat telefonálsz, kimész vásárolni. Talán nem elég? De amúgy is, ne idegeskedj, nem sokáig ülsz majd ezen a széken. Két év alatt hat csaj dolgozott itt, mind elmentek szülési szabadságra. Mi másra is vágyhatna egy nő?!”

Egyik barátnőm terhes lett, mikor elsőéves volt a mesterin, és mivel nem volt szakmai tapasztalata, egy évig nem vették fel sehova. A családja arra biztatja, hogy maradjon otthon, mert a fia még kicsi, a férje pedig nem hagyhatja ott a munkáját, mert még két év tapasztalatra van szüksége a Várostervezési Hivatalban, hogy előléptessék.

Én férjnél vagyok, és nincs gyerekem. És nem is tudom, hogy akarok-e egyáltalán gyereket. Mintha bűn lenne kimondani, hogy nem akarsz gyereket. Hogyhogy nem akarsz gyereket!? Hiszen ez a legszebb dolog, ami történhet veled!

Vannak tabu témák, és vannak olyanok, amikben még gondolattal sem szabad vétkezni, és azt hiszem, ez is ilyen bűn.

Valószínűleg szülök majd, hogy ne kelljen még harminc évnyi lesajnálást elviselnem.

### Nyolcadik rész

\* Csak egy nő vagyok  
 aki tudja, hol a helye  
 kedves  
 illetudó  
 szófogadó  
 vallásos  
 férjezett  
 feleség  
 engedelmes  
 szerény  
 visszafogott  
 bájos  
 törekeny  
 érzékeny  
 szorgalmas  
 erőtlén  
 csak egy nő vagyok  
 aki otthon ül

\* csak egy nő vagyok  
 egy oldalborda  
 nem egy szempár  
 nehogy kacér legyek  
 nem egy fül  
 nehogy hallgatózzak  
 nem egy száj  
 nehogy fecsegyek  
 nem egy szív  
 nehogy féltékenykedjek



nem egy kéz  
nehogy csalogassak  
nem egy láb  
nehogy elkóboroljak

\* csak egy nő vagyok  
egy oldalborda  
egy csontocska  
egy szálkácska, ami a férfi torkán akadt

\* És sokan követték őt  
\* Ő pedig mondá nekik:  
\* engedjétek hozzám jönni a nőket  
\* mert övék a mennyek országa  
\* és sokan álmélkodtak azon, amit hallottak  
\* Ő pedig mondá nekik:  
\* a Nőt átadják majd a férfi kezébe, és halálra ítélik  
\* és kigúnyolják  
\* leköpi  
\* megostorozzák  
\* és végül megölik őt  
\* de a NŐ fel fog támadni

\* bizony mondom néktek  
\* most halljátok a példázatot a földi mennyországról.

### Kilencedik rész

Hároméves koromtól fogva a néném neveltek.

Anyám két nővére, meg egy barátnőjük, aki a mi falunkba jött, itt kapott tanítónői állást.

Az idősebbik néném beteg volt. Kicsi korában elkapta a gyermekbénulást. Fiatalon még tudott mozogni, de később már nem, ágyba került.

A húga tanított a falusi iskolában, és elvállalt egy takarítónői állást is, hogy valahogy megélhessenek.

Ők hárman neveltek fel. Jó dolgom volt mellettük. Nagyon szerényen éltünk, de mindhárman elhalmoztak a gondoskodásukkal, mindenre megtanítottak, amit csak tudtak.

Sokkal később tudtam meg, hogy a fiatalabbik nénémnek egyszer megkérték a kezét, de nem akarta magára hagyni beteg nővérét, ezért nemet mondott...

Három nő, aki soha nem ment férjhez. Nem volt férfi a háznál.

Soha nem hívták meg őket se névnapra, se lakodalomba, sehova.

Emlékszem, hogy még villanyunk se volt. Már mindenkinek volt a faluban, csak nekünk nem... A miénk volt a legutolsó ház, ahova bevezették... mert nem volt férfi a háznál...

A faluból minden asszony... de mindenik! hozzánk járt: a tyúkfarmról a főnök felesége, az iskolaigazgató felesége...

Az iskolaigazgató felesége nagyon szép hölgy volt... ő meg verte. Gyönyörű házuk volt, nagyon jól éltek. Mikor jól ment a sora, felénk se nézett. De mikor megverte, hozzánk jött.

A farmról a főnök felesége is sokszor megfordult nálunk.

Hozzánk menekültek a férjüktől, és meghúzták magukat a házukban. Biztosak voltak benne, hogy a férfiak soha nem fogják majd éppen nálunk keresni őket.

Emlékszem, egy lány a falunkból tizenhét éves korában született. A fiú otthagya, más lányt vett el. A családja se fogadta be. Még beszélni se akartak vele. Elkergették.

És ő is hozzánk jött. A néném keresztelték meg a gyerekét. Vettek neki egy kis paplant is.

Nehezen éltünk. De ők a semmiből is tudtak örömet csinálni.

Nálunk mindig nyugalom volt, megértés. Nem veszekedtünk, soha nem beszéltünk csúnyán, ez egy olyan... női mennyország volt.

### Tizedik rész

\* És mert úgy szerette a férfi a hatalmat

\* azt akarta, hogy csak ő legyen

\* a bibliában

\* az egyházban

\* a történelemben

\* És mert úgy szerette a férfi a hatalmat

\* mondá: Iris, Irina, Ivona, Elena, Corina, Tamara, Katrina, Ana,

\* Mária Magdolna kurva

\* és leírta, hogy Iris, Irina, Ivona, Elena, Corina, Tamara, Katrina, Ana,

\* Mária Magdolna kurva

\* és megkövezte Irist, Irinát, Ivonát, Elenát, Corinát, Tamarát, Katrinát, Anát, Mária Magdolnát.

\* És mert úgy szerette a férfi a hatalmat, mondá:

\* a nőt parázñaságon kapták rajta

\* meg kell őt kövezni

\* a Nő pedig felállt, és mondá nekik

\* hallgassátok okulásotokra a példázatot a birkózásról.

### Tizenegyedik rész

Mikor kiálltam az út szélére, nem tizenhat éves voltam, nem, hanem harminc. A gyárban dolgoztam, az esztergánál. És mikor bezárt a gyár, hát nem volt semmi munka... és azért álltam ki az út szélére.

A nő az nő. Úgy dolgozik, mint egy ló. Áll az út szélén, sorban áll a piacon, akár lop is... csak, hogy otthon legyen egy darab kenyér, egy darab hús, meg ami még kell... Kérdezze csak meg akármelyik lányt itt: Van-e barátod? Van! Na tessék. Áll az út szélén, és van barátja. Kérdezze meg, na! Mindegyiknek van barátja. De hogy itt áll a lány az út szélén, az őt nem érdekli, mert ő költi el majd a pénzt, amit a lány összeszed. Van, hogy a barátjuk megveri őket. Ma haza kell hozza egy ezrest. Ha nem hozza az ezrest, megveri. Minden öt percben hívja is a lány, hogy megmondja, mennyit szerzett. A szerelem meg az út széle, ez van...

Én itt tönkreteszem az egészségemet. És most még nyár van, de télen? Télen itt állunk egész nap a hidegben. Mindenféle volt már. Egyszer a temetőben valami fiúk úgy megverték, hogy mindenem kék lett. Még a kabátomat is elvitték, otthagytak meztelenül. Rám se lehetett nézni. Az egész arcom megkékült. Vannak itt tizennégy, tizenöt éves lányok is.

Elmentem az onkológiára, hogy megnézzessem a mellemet. Mert fáj a mellem. Az orvos azt mondja, hogy semmi bajom, menjek el a nőgyógyászhoz. Elmegyek a nőgyógyászhoz, ott megmondták, hogy három hónapos terhes vagyok. Megállok az ajtó mögött, és elkezdek sírni, mert terhes vagyok, és azt sem tudom, mit kezdjek a gyerekekkel. Odajön hozzám egy nővérke, kérdi, miért sírok. Hát terhes vagyok, mondom.

Hiszen örülnöd kellene. Ez a gyerek fog megmenteni téged. Na, így született Mása. Mária. Már tizenkilenc éves. Sportol. Azt szereti, a birkózást. Az önvédelmi sportot.

Nem mondtam a lányomnak soha semmit. Most nemrég tudta meg. Mert postán hazaküldik a rendőrségről a jegyzőkönyvet. Hát tud olvasni. Azt mondja: Hogyhogy, anya? Miért? Megbeszéltük, és három évet adott, hogy vessek ennek véget...

Szeretnék venni egy kötőgépet, hogy ruhákat kössek, és eladjam. Tudok kötni, de kézzel nem bírom sokáig, mert fájnak az ízületeim. Szeretek varrni is, meg hímezni. Mikor van időm, ikonokat hímezek gyönggyel.

A mi munkánkat nem tekintik munkának. Mindenki lenéz minket. Mi vagyunk a társadalom szemete. Nincs jogunk a rendes élethez. Az állam nem akar tudni rólunk. Senkinek se kellünk. Csak jegyzőkönyveket írnak... egyet, kettőt, hármat... annyi jegyzőkönyvem van... mindet magamra aggathatom, mint a karácsonyfára.

### Tizenkettedik rész

\* tudjátok-e a parancsolatokat?

\* Én vagyok, akit szolgasorba taszítottak, de az is, aki kilépett a szolgasorból  
Nő vagyok!

\* ne csinálj árut a nőből  
ne vásárolj meg és ne add el a nőt

\* a nőnek nevét hiába ne vedd és a nőt meg ne csúfold

\* vigyázz a nő napjára, hogy megtiszteld azt!  
úgy tiszteld a nőt, mint önmagad

\* ne becsüld alá a nő munkáját  
sem a háztartási munkát  
sem az érzelmi munkát  
sem másfélét

\* ne zaklasd a nőt  
sem érzelmileg  
sem szexuálisan  
sem otthon  
sem a munkahelyén  
sem az utcán  
sehol

\* ne öld meg a nőt. Pont.

\* ne lopj a nőtől, és ne gazdagodj meg a nő kizsákmányolásából

\* a nő ellen hamis tanúbizonyságot ne tégy

\* ne kíváncsi legyél, ami a nőé, ha a nő nem egyezik bele

\* ámen.

\* Tudjátok a parancsolatokat

\* tartsátok meg a parancsolatokat

\* most példázatot mondok arról, mennyire szereti a férfi a hatalmat.

### Tizenharmadik rész

Ez mindennapi dolog... Mondjuk, egy autó lehúzza az út szélén, és a sofőr felajánlja, hogy hazavisz, vagy idegen férfiak utánam fütyölnek, mikor elhaladok mellettük, meg mindenféle alakok elém ugranak, ha szaladni megyek.

Az iskolában, olyan hatodik-hetedikesek lehettünk, a fiúk álltak a folyosón szünetben, és a fenekünkre csapdostak.

Egyik nap a zsúfolt autóbuszon egy csávó melletttem maszturbált, és a cipőmre spriccelt a spermája.

Mikor tizenhat éves voltam, elmentem egy buliba. A legtöbben felnőttek voltak. Sok alkoholt ittam. Egy férfi hívott, hogy menjünk ki kávéért. Nagyon részeg voltam, az egyetlen dolog, ami emlékeztetett arra, hogy mi történt velem az út szélén, a fájdalom volt.

Mikor visszamentem a buliba, valaki más feltétlenül figyelmeztetni akart, hogy az a férfi házias, és hogy nem kellene kikezdenem vele.

Két év telt el, mire rájöttem, hogy aznap este nem a szüzességemet veszítettem el, hanem megerőszakoltak.

### Tizennegyedik rész

\* fekete teás pakolást teszek

feldagadt szememre

alapozót kenek a véráláfutásaimra

felteszem a napszemüvegemet

muszáj

visszafognom magam

visszafognom magam

visszafognom magam

\* a rendőr oda fogja dörzsölni a kezét az arcomhoz

\* a törvényszéki orvos végig fogja sétáltatni a kezét a combomon

\* a pszichológus be fogja csúsztatni a kezét a ruhám alá

\* az ítélőszék majd szabadon engedi a tárgyalóteremből

\* a haza őreit

\* akik megerőszakoltak engem.

\* Jaj nektek, férfiak, mert birtokba vettétek a földet

\* jaj nektek, férfiak, mert felfuvalkodottak vagytok

\* jaj nektek, férfiak, mert képmutatók vagytok

\* jaj nektek, férfiak, mert olyanok vagytok, mint a lefestett síremlékek,  
amik kívülről szépek tűnnek, de belül tele vannak a halottak csontjaival.

\* Ne gondoljátok, hogy békét hozni jöttem a földre

\* nem békét hozni jöttem, hanem kardot!

\* emlékezzetek

\* a férfiak üldözni és gyalázni fognak minket

\* de szörnyű lesz a mi bosszúnk

\* mert így üldözték és gyalázták az előttünk volt nőket is.

- \* Én pedig azt mondom néktek:
- \* álljatok ellen a férfinak
- \* ne fordítsátok oda a bal arcotokat annak, aki megüt jobb felől
- \* ne adjátok oda felső ruhátokat annak, aki elvette az alsót
- \* és aki titeket egy mérföld útra kényszerít,
- \* azzal egy lépést se menjete.
- \* Tanuljatok a Nőktől, akik átmennek Tűzön és Vízen, az anyák és lányok példázatából.

### Tizenötödik rész

Mikor kisebb voltam, gyakran szerettem volna férfi lenni.

Az ő életük sokkal egyszerűbbnek tűnt. Otthon úgy láttam apámat, mint annak az embernek a mintaképét, aki éli a dolce vitát, és mellette ott volt anyám, aki mindenét feláldozta, hogy felnevelhessen minket.

Anya kb. tizenöt évig volt háziasszony. Öt gyereket szült, óraműpontossággal háromévente.

Emlékszem, hogy mikor az öcsémrel kilenc hónapos terhes volt, még igazított ezt-azt a házon. Egyedül.

Napközben anya velünk törődött: főzött, takarított, segített a leckében... Este, mikor mi már lefeküdtünk, anya tapétát ragasztott. „Hogy érhet így a szülés, hogy még a tapéta sincs rendesen felragasztva?”

Apa tévézett.

Azt hiszem, anya soha nem szerette apát. Huszonhat éves volt, nem volt férjnél, gyereke sem volt. Kényszerből és attól való félelmében, hogy vénlány marad, nem ellenkezett, mikor apa elrabolta.

Aztán egyszer apa elszegődött egy építkezési céghez, külföldre jártak dolgozni.

Minden alkalom, mikor elindult, olyan volt, mint a lottó. Mikor jön vissza? Mikor ad hírt magáról? Vajon most fog küldeni pénzt is?

Ritkán küldött pénzt, és csak nagyon keveset. Anya mindenfélét kitalált, hogy valahogy eltartson minket. A legfinomabb mártást tudta megfőzni abból a gombából, ami a kapu mellett meggyfa tövében nőtt. És mind a haton jóllaktunk egyetlen gombából. Ünnepnap volt.

Vagy elküldött, hogy „látogassuk meg” nagymamát. És nagymama minden alkalommal pontosan megértette a látogatás célját. Megtöltött pár tarisznyát cukorral, meg paszullyal, meg liszttel. A lisztes csomagba beletett néhány tojást is, hogy ne törjenek össze az úton. A paszulyos csomagba meg pénzt tett. És cukorkát is adott.

Egy napon apa felhívta anyát, és megmondta, hogy ezentúl ne költsünk, mert ő már nem tud úgy eltartani minket, mint eddig.

Néhány hónap múlva megtudtuk azt is, mi volt az oka ennek: apa kivitte magához a szeretőjét, hogy vele éljen. Tizenkilenc éves volt. És már szinte egy éve együtt laktak.

Akkor anya belátta, hogy már nem függhetünk semmilyen formában apa jóindulatától, nem várhatjuk, hogy majd eltart minket.

Felhívott egy céget, amelyik munkásokat közvetített Izraelbe. És elment.

Anyának ez nagyon nehéz döntés volt. Ő semmilyen más világot nem ismert az otthonin kívül, és hirtelen gyökeresen meg kellett változtatnia az életét. Soha nem járt külföldön.

Nagyon ragaszkodott hozzánk, és félt magunkra hagyni minket, és félt egyedül maradni. El kellett indulnia egy olyan országba, amiről semmit sem tudott. Meg kellett tanulnia egy teljesen idegen nyelvet, idegen emberektől, kényszerből. Nem volt tankönyve, sem magánórái. Hallott egy szótaggubancot, belekapaszkodott, megpróbálta észben tartani. Aztán mindig, mikor újra meghallotta, figyelt a kontextusára, és ebből kihámozta, hogy mit jelenthet ez a furcsa gubanc.

Mikor elment anya, nekem sem volt könnyebb, pedig én otthon maradhattam. Amikor elment, az azt jelentette, hogy át kell vennem a szerepét. Felnőttként kellett viselkednem, és négy gyerek anyja lennem, tizenöt évesen. Mikor anya elment, a legkisebbik öcsém csak hároméves volt. Minden munkát el kellett végeznem: rendben tartani a házat, nevelni a gyerekeket, kézzel kimosni a szennyest, mert nem volt mosógépünk. A gyerekeket fegyelmezni, házi feladatot írni velük, szülőértekezletre járni. Túl nagy érzelmi teher volt, helyettesítenem kellett anyát, és ez lehetetlen volt, mégis mindent meg kellett tennem, hogy sikerüljön. És amellet kamaszlány és iskolás is voltam. Egyensúlyoztam a kamaszélet és a felnőtt élet között.

Anya 24 órát dolgozik a hét minden napján, szinte már kilenc éve. Ez az örület biztos receptje. Egy szabadnapja van hetente, és akkor egy másik családnál dolgozik. Takarít a házukban. És ezzel még keres egy kis pénzt. Izraelben az ápolónőket minimálbérrel alkalmazzák. Így is írja a szerződésben: a minimálbérre van joga.

Azonkívül anya minden pénteken főz, reggel héttől este hétig. Sokat kell főznie, és sokféle fogást. Elkészíti a sabbatra az ételt az egész családnak.

Anyának nincs ideje társaságba járni. Nem engedti a munkaideje. A kilenc év alatt csak ötször találkozott más nőkkel, akik ott dolgoznak.

Egyik nap felhívott, és azt mondta, hogy megerőszkolták egy parkban, ott Izraelben. És megkért, hogy ne kérdezzek semmit, és ne beszéljünk erről többet. És nem beszélünk.

### Tizenhatodik rész

- \* és a nő a vízen járt
- \* megállította a szelet
- \* lecsillapította a vihart
- \* meggyógyította a betegeket
- \* gondoskodott a szűkölködőkről
- \* vigasztalta azokat, akiket megvertek
- \* visszaadta a vakok látását
- \* feltámasztotta a halottakat

- \* és egy napon a NŐ megpillantott egy sokaságot, mind éhesek voltak, és semmijük nem volt, csak öt kenyér és két hal.
- \* akkor a NŐ leült a fűbe, vette az öt kenyeret és a két halat, és szétosztotta az éhezők között.
- \* mindenki evett és jóllakott
- \* és a NŐ mondá nekik:
- \* halljátok a példázatot Bernardáról és Rosáról, akik legyőzték a fenevadat.

### Tizenhetedik rész

A nevem Lorena Aguliar Hernández, a többi La Patrona-i nővel együtt vagyunk itt.

Las Patronas, így neveznek minket. La Patrona ennek a falunak a neve.

Ez a történet Bernardával és Rosával kezdődik. Egyik reggel a két lány elindult kenyeret és tejet vásárolni. A vasút átszeli a falut, és néha várni kell a sínek mellett, hogy biztonságosan átmehess. Bernarda és Rosa arra vártak, hogy elhaladjon a vonat, mikor a vonaton ülő férfiak ennivalót kértek tőlük.

Bernarda kinyújtotta a kezét, és egy zacskó kenyeret adott nekik, és így tett Rosa is. Mikor hazaértek, elmesélték az anyjuknak, mi történt.



Akkor még nem tudtam, honnan jönnek és merre tartanak ezek a férfiak, de azt tudtam, hogy éhesek.

Most már tudjuk, hogy Közép-Amerikából jönnek. Mi csak menekült gyerekeknek nevezzük őket. Minden évben menekültek ezrei haladnak át a falunkon, hogy az Egyesült Államokba juszanak: az ígéret földjére.

Vonattal mennek. A Fenevaddal. La Bestia. Így hívjuk mi ezt a vonatot...

La Bestia sokak életét elvette, és sok embert megnyomorított az útja során. A vonat nálunk nem áll meg, csak áthalad. És mikor áthalad, mi ennivalót adunk nekik. Kenyeret, paszulyt, rizst, tonhalat, mindent megosztunk velük, amink csak van. Csak néhány falat meleg étel, de a semminél több. Itt nem számítanak a határok, sem az államok.

### Tizennyolcadik rész

\* este pedig, mikor együtt ültek az asztalnál  
 \* az utolsó vacsoránál  
 \* a NŐ megtörte a kenyeret, és mondá:  
 \* vegyétek és egyétek, ez a mi testünk  
     amely megtöretik a mi felszabadulásunkért  
 \* és utána kezébe vette a borral telt poharat, és mondá:  
 \* vegyétek és igyátok  
 \* ez a mi Vérünk  
     amely kiontatik a mi szabadságunkért

\* az én testem  
 nem az enyém  
 hanem a népem egyházáé  
 az én vérem  
 nem az enyém  
 hanem az országomban dúló háborúé  
 az én fejem  
 nem az enyém  
 hanem a családomé  
 a családom feje  
 az én gyomrom  
 nem az enyém  
 hanem a bennem levő kapitalizmusé  
 az én gondolatom  
 nem az enyém  
 hanem a televíziómé  
 az én agyam  
 nem az enyém  
 hanem állami tulajdon  
 az én döntésem  
 nem az enyém  
 hanem az országomban uralkodó patriarchátusé  
 az én szívem  
 nem az enyém  
 hanem az anyámé

anyám összetört szíve  
 az én szépségem  
 nem az enyém  
 hanem a spermával befröcskölt magazinok szenzációjáé  
 az én szerelmem  
 nem az enyém  
 hanem a mi monogámiánké  
 az én pinám  
 nem az enyém  
 hanem a népem férfiáié  
 az én szorongásom nem az enyém  
 hanem a bennem levő intézményé  
 az én empátiám nem az enyém  
 hanem a bennem levő individualizmusé  
 az én fájdalomam  
 nem az enyém  
 hanem az én nyugtatómé  
 az antidepresszánsomé  
 az altatómé  
 a fájdalomcsillapítómé  
 az én életem  
 nem az enyém  
 hanem a személyazonossági igazolványomé  
 az én halálom  
 nem az enyém  
 még a halálom  
 sem az enyém

\* Vegyétek és egyétek,  
 Ez a kenyér a mi megvert testünk  
 \* Vegyétek és egyétek,  
 Ez a kenyér a mi véraláfutásos, sebes testünk  
 \* Vegyétek és egyétek,  
 Ez a kenyér a mi megalázott testünk  
 \* Vegyétek és egyétek,  
 Ez a kenyér a mi eladott testünk  
 \* Vegyétek és egyétek,  
 Ez a kenyér a mi megcsonkított testünk  
 \* Vegyétek és egyétek,  
 Ez a kenyér a mi megerőszakolt testünk  
 \* Vegyétek és egyétek,  
 Ez a kenyér a mi megfeszített testünk

\* Vegyétek és igyátok,  
 Ez a bor a mi vérünk  
 a kiontott vér  
 a megalvadt vér  
 a megszáradt vér

a letörölt vér  
a lemosott vér  
az elrejtett vér  
a mi vérünk.

### Tizenkilencedik rész

\* És a vacsoránál a NŐ mondá nekik  
\* Íme, közeleg az óra, és a NŐT  
\* átadják a FÉRFI kezébe.  
\* és valaki ezek közül, akik most itt ülnek velem az asztalnál, elad engem  
\* csókkal árul el engem

\* Bizony mondom néktek: ezek közül lesz, aki elad engem

You can now purchase Amelia Earhart, Olympic medalist Chloe Kim, Wonder Woman director Patty Jenkins, Frida Kahlo and 14 other female heroes in doll form. These dolls have been impressively designed to look extremely similar to their real-life models.

Buy It!

Barbie „Inspiring Women” series.

\* Bizony mondom néktek: ezek közül lesz, aki elad engem

In honor of International Women’s Day, the whiskey brand has launched a new bottle – Jane Walker. For each bottle men drink, the company will donate \$1 to campaigns that support women’s movements.

Buy It!

Johnnie Walker.

\* Bizony mondom néktek: ezek közül lesz, aki elad engem

For each pink bucket of fried chicken purchased, we will donate 50 cents to fight breast cancer.

Buy It!

KFC

\* Bizony mondom néktek: ezek közül lesz, aki elad engem

Our Jewelry will be donating 20 percent of proceeds from the sales of a necklace with the word Feminist engraved on it.

Buy It!

Nissa Jewelry

\* Bizony mondom néktek: ezek közül lesz, aki elad engem

Natural beauty line is loved by women everywhere which is why 10 percent of all sales will be donated to the foundation which helps survivors of sexual assault and domestic violence.

Resurfacing Mask

58 euro

Buy it!

Tata Harper

\* Bizony mondom néktek: ezek közül lesz, aki elad engem

100 percent of the profits will go to thousands of women from Burkina Faso who proudly work to harvest the shea butter. Solidarity Balm

6 dollars

Buy It!

L'OCCITANE

\* Bizony mondom néktek: ezek közül lesz, aki elad engem

Luxury retailer has partnered with five of-the-moment designers on a special collection of t-shirts, from which proceeds will be donated to an organization that helps female survivors living in war zones around the world rebuild their lives.

290 euro

Buy it!

Net-a-Porter

\* Bizony mondom néktek: ezek közül lesz, aki elad engem

Who run the world? Girls. A line of fitness wear that celebrates the hearts, minds and bodies of women and girls across the globe. A message of female empowerment is at the core of Ivy Park. Ivy Park, Beyoncé's new clothing line

Buy it!

Made by Women from Sri Lanka who work for 60 hours a week and make \$6.19 a day

Buy it!

Who run the world?

\* Bizony mondom néktek: ezek közül lesz, aki elad engem

\* de eljön az a nap is, mikor kétségbeesésében felakasztja magát.

### Huszdik rész

\* És miután a NŐ szétosztotta a kenyeret és a bort

\* felkelt az asztaltól, levetette felsőruháját, és egy kendővel körülkötötte magát

\* és vizet töltött a mosdótálba, és megmosta minden nő lábát,  
és megtörölte a kendővel, amivel körül volt kötve

\* most példát adok nektek

\* hogy ti is mossátok meg egymás lábát

\* ahogy én is megmostam a ti lábatokat

\* és meg ne feledkezzetek a világ végéről szóló példázatról.

### Huszzonegyedik rész

A 2000-es évek elején volt. Nem tudom pontosan, mikor. Nem volt meleg vizünk, a tűzhelyen kellett megmelegítenünk a mosdóvizet.

Egyik este a lavórban mostam a barátnőm lábát.

És anyám éppen akkor nyitott ránk. Mind a hárman összerezzentünk.

Anyám nem tudott semmit a kapcsolatunkról. Nem tudta, hogy egy nőbe vagyok szerelmes.

Anyám azonnal ki is ment a szobából.

Akkor azt gondoltam, ennyi volt! Most rájött. Mit mondjak neki? Ez a világ vége.

Pár nap múlva megkérdezte, hogy leszbikus vagyok-e.

Fel voltam készülve erre a kérdésre, és gondolatban újra és újra elismételtem a lehetséges válaszokat... Anya, nem! Hát persze, hogy nem! Nem vagyok az. Miféle kérdések ezek, anya. Ezt meg honnan szeded? Nem! Nem! Nem! A válaszokat tényleg sokszor elpróbáltam. A tekintetet, az arc kifejezést... hogy minél meggyőzőbb legyek.

Nem sokkal később anya beteg lett. Agyvérzést kapott, gond volt a memóriájával. Semmire sem emlékezett.

Úgyhogy erről nem beszéltünk többet. Anya meghalt.

Ez az első dolog, amit el szeretnék mondani neki, mikor majd találkozunk.

Anya, emlékszel arra a lányra, akinek megmostam a lábát?

Szeretem őt!

## Huszonkettedik rész

\* és akkor monda a férfi:

\* mit cselekedjek hát a NŐVEL?

\* a férfiak pedig mindnyájan mondák:

\* feszíttesék meg!

\* és egyre hangosabban kiáltottak: Feszíttesék meg!

\* és odagyűltek mind a NŐ köré

\* megostorozták

\* megfosztották ruháitól

\* bíbor palástot adtak reá

\* és tövisből fontak koronát

\* a fejére tették, és csúfolták őt, mondván:

\* örvendezz, NŐ

\* és leköpdösvén, a nádszálat a fejéhez verték

\* és miután megcsúfolták,

\* levették róla a palástot

\* és a saját ruhába öltöztették

\* és elvitték, hogy megfeszítsék őt

\* és kényszerítették, hogy vigye a maga keresztjét

\* és az úton méreggel és ecettel kevert bort adtak innia

\* miután pedig megfeszítették őt

\* elosztották maguk között ruháit,

\* sorsot vetvén, hogy ki mit vigyen el

\* a férfiak pedig ott őrizték őt

\* a feje fölé írván: Ímé, a NŐ

\* az arra menők pedig szidalmazták őt

\* a NŐ pedig hangosan kiáltott:

\* szomjazom!

\* és a NŐ nem monda:

\* bocsássatok meg nekik, mert nem tudják, mit cselekszenek!

\* hanem azt monda a NŐ:

\* ne bocsássatok meg nekik, mert tudják, mit cselekszenek!

\* és sötétség lőn az egész földön

\* és ímé, a föld megindult, és a sziklák megrepedeztek

- \* és szózat lőn az égből:
- \* tanuljátok meg nővéreitektől a női testvériség példázatát
- \* tanítsátok meg nővéreiteknek a női testvériség példázatát.

### Huszonharmadik rész

A mi társadalmunkban a nők látszólag rendelkeztek jogokkal, de ezeket a jogokat gyakorlatilag a férfiak tartották kézben. Ha mondjuk el akartad hagyni a házat, nem mehettél egyedül, csak akkor, ha elkísért az apád, a bátyád, vagy más férfi a családból. Bármilyen haladó szellemű volt is a családot, csak nagyon kevés olyan dolog volt, amit nőként egyedül csinálhattál.

Gyerekkorom óta dühített, hogy milyen szerepet szánnak a nőknek: akár a szüleim kapcsolatát figyeltem, akár a nővéreimet, akik már férjhez mentek, akár a tévében láttam nőket.

Mikor kitört a háború itt, Rojavában, mi, nők még nem voltunk elég erősek, de tudtuk, hogy fel kell készülnünk a harcra. Erősebbekké kell válnunk, és részt kell vennünk ebben a harcban. Hogy megadjuk magunknak egy jobb élet esélyét.

Meg kell döntenünk ezt a gondolkodásmódot, ami elnyomja a nőket.

Például az ISIS azt hirdeti, hogy ha egy nő oltja ki az éltedet, nem jutsz a mennybe. Vagyis a nőktől félnek a legjobban. Anyyra rájuk ijesztettünk. Mi már nem azok a nők vagyunk, akik egykor voltunk: nincs szükségünk a férfiak oltalmára, mert tönkretehetjük az ő elnyomó rendszerüket. Elég erősek vagyunk ehhez.

Harmincnégy éves vagyok. 2011-ben csatlakoztam a harchoz.

Harcolni sokféleképpen lehet. Harcolhatsz azért, hogy megvédd magad, harcolhatsz azért, hogy megismerhesd magad, harcolhatsz, hogy másokat elnyomj, hogy gyarmatosíts, harcolhatsz azért, ha valamit fel akarsz építeni. Számomra a harc két dolgot jelent: az önvédelmet és az elnyomást.

Már az elején felfigyeltem arra, hogy hogyan szerveződnek a női közösségek, és hogyan építik fel szabad identitásukat. És nemcsak azok a nők, akikkel együtt harcolok itt Kurdisztánban, hanem a jogaiért harcoló minden nő szerte a világon.

A természet számos példát kínál az önvédelemre. Minden élőlénynek szüksége van arra, hogy megvédhesse magát. De főleg a férfiak által elnyomott nőknek.

A háború a nők elleni erőszak kultúrája.

Én nem úgy tekintek magamra, mint egy egyedüli, elszigetelt nőre. Hozzám tartozik egy nő Afganisztánban, egy másik Pakisztánban, Németországban, Kanadában, egy nő Perzsiában, az arab országokban, Törökországban. Amikor az erőszakos férfiak ellen harcolok, a világ összes nője itt van velem.

Soha nem éreztem azt, hogy egyedül kell megvívnom ezt a harcot.

Nem számít, mennyire távol vagyunk egymástól ezen a világon, mi érezzük egymás jelenlétét.

### Huszonnegyedik rész

- \* és miután megfeszítették, a NŐ feltámadt
- \* ahogy azt megjövendölték
- \* a férfi pedig újra megfeszítette
- \* és a NŐ újra feltámadt a halottak közül
- \* és újra megfeszítették
- \* és újra feltámadt
- \* és minden nap újra megfeszítették
- \* és minden nap újra feltámadt.



\* ő az alfa és az ómega  
 \* a kezdet és a vég  
 az a NŐ, aki van,  
 az a NŐ, aki volt  
 és az a NŐ, aki eljövend  
 a Mindenható  
 ámen.

### Huszonötödik rész

nő vagyok  
 az új nő  
 az újra  
 újjászületett nő  
 az ismeretlen nő  
 az én halálom az enyém  
 ez az én feltámadásom  
 az én testem az enyém  
 ez az én beleegyezésem  
 az én vérem az enyém  
 ez az én áramlásom  
 az én gyomrom az enyém  
 és a pillangóké a hasamban  
 az én szerelmem az enyém  
 én vagyok a szerelem  
 nő vagyok  
 az én szívem az enyém  
 ez az anyám bátor szíve  
 nő vagyok  
 az én döntésem az enyém  
 ez az én megszelídíthetetlen akaratom  
 boszorkány vagyok  
 az én szépségem az enyém  
 az én szépségem a mellem:  
 lóg, és tele van striákkal  
 nő vagyok  
 az én álmom az enyém  
 én vagyok álmaim nője

nő vagyok  
 férjezett vagy  
 hajadon  
 fehér vagy  
 színes bőrű  
 heteroszexuális vagy  
 homoszexuális  
 vallásos vagy  
 hitetlen

felékesített vagy  
 meztelen  
 kisminkelt vagy  
 smink nélküli  
 szőrtelenített vagy  
 szőrös  
 baszott vagy  
 baszatlan  
 nő vagyok  
 az én pinám az enyém  
 PONT

nő vagyok  
 az én fejem az enyém  
 az én agyam az enyém  
 az én gondolatom az enyém  
 ez az én privát szférám  
 ez az én saját szobám  
 nő vagyok  
 az én szorongásom az enyém  
 ez az én egyensúlyom  
 nő vagyok  
 az én empátiám az enyém  
 ez az én politikám  
 nő vagyok  
 az én gyűlöletem az enyém  
 ez az én felszabadulásom  
 nő vagyok  
 a végzet asszonya  
 én vagyok az apokalipszis  
 én vagyok a világvége  
 annak a világnak a vége  
 amit a férfi irányít.

### Huszonhatodik rész

mi atyánk  
 aki a barátaiddal ittál, mikor anya kisfiút szült  
 mi atyánk  
 aki egyedül rúgtál be, mikor anya kislányt szült  
 mi atyánk  
 aki azt hiszed, hogy vér vagyunk a véredből  
 mi atyánk  
 aki undorodsz a mi vérünktől  
 mi atyánk  
 aki bögőmasinának tartasz minket  
 mi atyánk  
 aki soha nem sírsz

mi atyánk  
 aki igazi férfi vagy  
 mi atyánk  
 aki soha nem vagy itthon, mikor anya elaltat minket  
 mi atyánk  
 aki szerint a te munkád többet ér anya munkájánál  
 mi atyánk  
 aki megversz minket, hogy nevelj  
 mi atyánk  
 aki arra nevelsz, hogy tudjuk, hol a helyünk  
 mi atyánk  
 aki belénk sulykolod, hogy a mi helyünk a férfi közelében van  
 mi atyánk  
 aki a család fejének kiáltottad ki magad  
 mi atyánk  
 aki eldöntötte, hogy a nevedet kell viselnünk  
 mi atyánk  
 aki azt hiszed, hogy megvásárolhatod a szeretetünket  
 mi atyánk  
 aki azt hiszed, hogy a nő a te múzsád  
 mi atyánk  
 aki szerint nincs humorérzékünk, mert nem nevetünk a szőke nőkről és nemi erőszakról szóló  
 vicceiden  
 mi atyánk  
 aki szerint a férfi hormonok a legintelligensebb hormonok  
 mi atyánk  
 aki szerint a mi intelligenciánk szőke vagy barna  
 mi atyánk  
 aki azt hiszed, azért hoztál minket erre a világra, hogy szüljünk  
 mi atyánk  
 aki szerint a mi kötelességünk, hogy feleségek legyünk  
 mi atyánk  
 aki figyelmeztetsz, hogy fogjuk be a szánkat, ha ver a férjünk  
 mi atyánk  
 aki minket úgy szólítasz, nőcske  
 lotyó  
 pinavirág  
 picca  
 ringyó  
 ribanc  
 szűzkurva  
 szajha  
 cicababa  
 mi atyánk  
 aki ránk szólsz, hogy fogjuk be a szánkat, ha zaklat a szomszéd  
 mi atyánk  
 aki tekinteteddel levetkőztetsz

mi atyánk  
aki a péniszedet combunkhoz dörzsölöd a zsúfolt autóbuszon  
mi atyánk  
aki véresre vered anyát szerelemből és féltékenységből  
mi atyánk  
aki ránk parancsolsz, hogy mossuk le a vérnyomokat a falról  
mi atyánk  
aki iszol a rendőrrel, és azért is felpofozol, mert kihívtuk  
mi atyánk  
aki megerőszakolod anyát  
mi atyánk  
aki holtra versz, mert a kezekben van az életünk  
mi atyánk  
aki szerint  
a szexizmus  
a rasszizmus  
a klasszizmus  
a náciizmus  
a fasizmus  
mind a szólásszabadság megnyilvánulásai  
mi atyánk  
aki minden kiváltságra rátetted a kezed  
mi atyánk  
aki minden kormányra rátetted a kezed  
mi atyánk  
aki az elit vagy  
mi atyánk  
aki megalkottad az államot  
mi atyánk  
aki megalkottad a családot  
mi atyánk  
aki azt hiszed, te alkottad meg az egész világmindenséget  
mi atyánk  
aki azt hiszed, a nő általad van teremtvé  
mi atyánk  
aki azt hiszed, a nő belőled van teremtvé  
mi atyánk  
aki azt hiszed, a nő neked van teremtvé

mi atyánk  
aki istennek hiszed magad  
mi atyánk  
aki megtanítod nekünk az istenfélelmet  
mi atyánk  
aki istennek hiszed magad  
mi atyánk  
aki rabszolgáidnak hiszel minket

mi atyánk  
aki istennek hiszed magad  
aki előtt le kell térdelnünk  
mi atyánk  
aki istennek hiszed magad  
csak azért, mert férfi vagy  
fehér férfi  
mi atyánk  
aki a mennyekben vagy  
szállj le, és állj végre két lábbal a földön.

### **Huszonhetedik rész**

Mi Anyánk  
aki a mennyekben vagy  
szenteltessék meg a Te neved  
jöjjön el a Te országod  
legyen meg a Te akaratod  
amint a mennyben, úgy a földön is  
mindennapi kenyerünket  
add meg nekünk ma  
és bocsásd meg a mi vétkeinket  
miképpen mi is megbocsájtunk az ellenünk vétkezőknek  
és ne vígy minket a kísértésbe  
de szabadíts meg a gonosztól  
mert Tied az ország,  
a hatalom és a dicsőség,  
az Anya,  
a Lány  
és a Nő nevében  
Ámen.  
Ámen.

*Fordította András Orsolya*

## LAPSZÁMUNK SZERZŐI

**Bakk Ágnes Karolina** (Budapest) a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója, a Zip-Scene konferencia és magazin, valamint a Random Error Stúdió alapítója, a *Játéktér* folyóirat szerkesztője. A Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Rethinking Intermediality in Contemporary Cinema kutatóprogramjában vesz részt, ahol a VR és az immerszív színház sajátosságait vizsgálja.

**Beretvás Gábor** (Kolozsvár) kritikus. Debrecenben szerzett diplomát mint filozófus-esztéta. A Debreceni Egyetem és a kolozsvári BBTE óraadója, emellett más erdélyi felsőoktatási intézmények 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.

**Deák Katalin** (Kolozsvár) dramaturg. A Babeş-Bolyai Tudományegyetemen tanult színháztudományt. A Kolozsvári Állami Magyar Színházban többek közt közösségteremtő és edukatív (ESziK vagy isszák? – edukatív színházi különóra) projekteken dolgozott. 2016 őszétől szabadúszó. A dramaturgi munkái mellett interjúkat, riportokat közöl. A *Játéktér* szerkesztője.

**Nicoleta Esinencu** (Kisinyov) drámaíró, színházcsináló. A kisinyovi Művészeti Akadémián tanult színháztudományt és drámaírást, 2002-től az Eugen Ionescu Színház dramaturgja. 2010-ben megalapítja a teatru spălătorie független színházi műhelyt, amelynek azóta is vezetője. A *Fuck you, Eu.ro Pa!* (2005) című drámájával, amelyet a Schloss Solitude stuttgarti rezidenciáján írt, nemzetközi elismertséget szerez: bemutatják Kisinyovban, Bukarestben, Moszkvában és Nancy-ban. Művészeti ösztöndíjak segítségével dolgozott Stuttgartban, Párizsban, Bourges-ban, Berlinben. Drámáit és esszéit több nyelvre lefordították, számos nyugat-európai országban bemutatták. Erőteljes, kritikus hangvételű szövegeiben és előadásiban a posztkommunista országok társadalmi és politikai problémáit tematizálja.

**Fazakas Réka** (Kolozsvár) Sepsiszentgyörgyön született, a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen tanul színház- és bölcsészettudomány szakon. 2019 óta közöl színházi tárgyú írásokat, színikritikát, fesztiválbeszámolókat.

**Győrfy Gábor** (Kolozsvár) a BBTE Bölcsészkarán szerzett magyar–angol szakos tanári oklevelet. Doktori értekezését 2007-ben védte meg *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában. A romániai magyar nyilvánosság korlátozása a kommunista Romániában* címmel. Jelenleg a BBTE újságírási szakán egyetemi adjunktus. Kutatási területe a média története.

**Kiss Krisztina** (Marosvásárhely) teatrológus. Kolozsváron teatrológia alapképzésen, majd Marosvásárhelyen teatrológia és művelődésszervezés mesterképzésen tanult. Kulturális és színházi projektek szervezője, korábban dolgozott az András Lóránt Társulatnál. Rendszeresen közöl színházi írásokat.

**Patkó Éva** (Marosvásárhely) színházrendező, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem tanára. A Havi Dráma társalapítója és művészeti vezetője. Számos kortárs drámát (román, angol, francia) fordított magyar nyelvre.

**Chris Salter** (Montréal/Berlin) multimediális alkotó és kutató. A montréalai Concordia Universityn tanít és kutat, új médiával, új technológiákkal és az érzékelés különféle vonatkozásaival foglalkozik. Gazdaságot és filozófiát hallgatott, majd később színházrendezésből doktorált. Az 1990-es években Londonban, Berlinben, Salzburgban és Párizsban dolgozott többek között Peter Sellars rendezővel és William Forsythe koreográfussal. Számos könyvet és esszét írt. Több nagyméretű installációt készített a világ számos helyén, munkáit kiállították a Velencei Építészeti Biennálén, a Wiener Festwochenen, a linzi Ars Electronican és a sanghaji Chronus Art Centerben is.

**Ozsváth Zsuzsa** (Budapest) költő, képzőművész. Grafikusi diplomát Nagyváradon szerzett. Részt vesz az Élő Várad Mozgalom irodalmi-színházi projektjeiben; a Fiatal Írók Szövetségének tagja. 2015-2019 között a nagyváradai Szigligeti Színház Lilliput Társulatának volt irodalmi titkára. Jelenleg első verseskötetén dolgozik.

**Ugron Nóra** (Kolozsvár) bölcsész. A Babeş-Bolyai Tudományegyetemen magyar–finnt tanult. Az *aszem.info* irodalmi és társadalmi platform alapító szerkesztője és a Mentés másként pedagógiai csoport tagja. Korábban jelentek meg már versei, de az utóbbi években inkább aktivizmussal, fordítással, szerkesztéssel, színházkritikával foglalkozott.

**Varga Anikó** (Budapest) színikritikus, kurátor. Tanít a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen, a *Játéktér* folyóirat főszerkesztője.



## CRITICĂ

### **Réka Hegyi: Studii pentru disperare**

Armin Petras a regizat drama lui Bertolt Brecht *Mutter Courage și copiii ei* în coproducția dintre Teatrul Maghiar de Stat din Cluj și Staatsschauspiel Dresden. Réka Hegyi afirmă în critica sa că Petras consideră scena o tribună a istoriei, platoul înclinat din partea centrală a scenei fiind în contrast cu spațiul care îl înconjoară și care este groapa de gunoi a istoriei. Hegyi este de părere că, prin asta, spectacolul se concentrează nu numai asupra personajelor care au nume în poveste, dar și asupra celor care nu figurează în cărțile de istorie dar sunt victimele războaielor și a ale neajunsurilor.

### **Gábor Beretvás: Acum e doar o amintire tristă**

Gábor Beretvás constată despre spectacolul *Salcâm în floare (Lila ákác)* al Teatrului Szigligeti din Oradea, că este un experiment nu prea reușit al tânărului regizor Bálint Botos. Limbajul textului scris la începutul secolului 20 de Szép Ernő rămâne învechit și acest aspect nu ajută actualizarea spectacolului pentru publicul de azi. Criticul este de părere că nici muzica sau imaginea, nici interpretările actoricești nu reușesc să ofere experiențe durabile, spectatorul se întâlnește mai curând cu un spectacol melancolic, lent.

### **Réka Fazakas: Festival de teatru complet**

Réka Fazakas a scris un reportaj despre Festivalul Mafeszt, organizat a treia oară de către Uniunea Teatrală Maghiară (Magyar Színházi Szövetség – MASZÍN). MASZÍN acordă o atenție deosebită perfecționării profesionale, iar la evenimentele pe care le organizează atelierele profesionale se intersectează cu spectacolele oferite publicului, printre care sunt spectacole de animație, de mișcare și de teatru dramatic. Analiza lui Fazakas tratează în detaliu patru spectacole: *Henric a IV-lea* al teatrului din Timișoara, *Orășelul nostru* din Odorheiu-Secuiesc, *Pescărușul* din Miercurea-Ciuc și *Eliberatorul de vânturi* din Satu-Mare.

### **Nóra Ugron: Mântuirea ca schimbare socială și politică**

*Evangelia după Maria*, o coproducție între teatru-spălătorie din Republica Moldova și Theater Rampe din Stuttgart a participat la seria de programe de artele spectacolului contemporan Tranziții (Tranziciók) la Casa Tranzit din Cluj. Spectacolul bazat pe textul scris de Nicoleta Esinencu e semnat de patru creatori: Esinencu, Nora Dorogan, Kira Semionov și Doriana Talmazan, ultimele două nume fiind ale actorilor. *Evangelia după Maria* este o rescriere intertextuală, feministă a istoriei canonice biblice a Evangheliei, afirmă Ugron, prezentată de actori într-un mod minimalist, conectând relațiile vorbire-text-corp prin aluzii de semne.

## INTERVIU

### **Éva Patkó: Responsabilitatea este în decizia noastră proprie**

Patrice Pavis a condus un atelier profesional internațional la Universitatea de Arte din Tg-Mureș cu titlul *Noile forme performative*. Éva Patkó a purtat un dialog cu renumitul teoretician teatral mai ales despre schimbările estetice și structurale ale teatrului experimental și mainstream, despre mișcarea metoo, chestiuni ale educației teatrale universitare, precum și despre activitatea de dramaturg a lui Patrice Pavis.

## BURNOUT

### **Réka Biró – Anikó Varga: Marele număr – burnout, circ, cabaret**

Discuția dintre Réka Biró și Anikó Varga pornește de la două spectacole care prelucrează tema burnout-ului: spectacolul *Marele B – un cabaret despre burnout* a fost prezentat la ZUG din Cluj, iar *Burning* al lui Julien Fournier la Trafó din Budapesta. Discuția analizează cele două producții de teatru

independent concentrându-se asupra relației dintre alegerea tematică și cea a genului, precum și asupra încadrării temei.

### **Katalin Deák: Când rămâi fără flacăra**

Katalin Deák a realizat un interviu cu psihoterapeuta Izabella Kasza despre burnout-ul profesional. În cadrul interviului discută despre felurile în care cultura muncii poate influența sindromul de burnout profesional, precum și despre caracteristicile unei instituții predispuse spre acest fenomen. Sunt menționate simptomele fizice și psihice ale fenomenului, precum și stadiile acestui proces – idealizarea, realizarea, stagnarea și apatia. În final, cititorul are ocazia să cunoască câteva strategii personale și instituționale prin care o organizație sau un angajat poate face față sindromului de burnout.

## **REALITATE VIRTUALĂ**

### **Cris Salters: Tehnologiile sensului. Lărgirea percepției în epoca imersivității**

Studiul lui Chris Salter se ocupă cu rolul tot mai important al percepției și prezenței în arte. Salters cercetează felurile în care percepția mediului înconjurător prin tehnologie influențează fenomenul imersivității, arătând în același timp că procesele noastre senzoriale sunt determinate din punct de vedere cultural, deci pot fi diferite.

### **Ágnes Bakk: Teatru și transmedia storytelling: sensorium și vidul narației**

Conceptul de transmedia storytelling s-a răspândit de mult datorită marilor producători de filme americani. Povestirea desfășurată pe mai multe platforme, în care unitățile de conținut ale diferitelor medii completează narativa și arată complexitatea universurilor povestite din diferite perspective, se poate realiza mai ales în cadrul unor proiecte cu bugete mari. Anul trecut, grație unei finanțări UE a început o serie de ateliere teatrale cu scopul de a integra acest tip de posibilitate creatoare în modurile de creație teatrală, și cu scopul ca la finalul proiectului să se realizeze o creație transmedia storytelling de autor. Ágnes Bakk scrie despre atelierul din martie 2019 și despre posibilitățile transmedia storytelling.

### **Ágnes Bakk: „Percepția greșită” a corpului spectatorului**

Jarvis Liam explorează în volumul său apărut la sfârșitul lui 2019, *Immersive Embodiment* conceptul imersiunii, mai ales din perspectiva unor opere de artă și teatrale VR. Cartea analizează acele procese posibile care se pot derula în interiorul participantului/spectatorului în decursul unei astfel de recepții, oferind în același timp o abordare interdisciplinară în vederea interpretării.

## **RECENZIE DE CARTE**

### **Gábor Gyórfy: Nuanțele vigilenței ideologice**

Zsuzsa Plainer și-a prelucrat teza de doctorat și a publicat-o în 2019 într-o carte de limba română intitulată *Despre vigilența ideologică. File din istoria cenzurii instituțiilor (maghiare) ordene în regimul Ceaușescu: presă, filarmonică, teatru*. Despre cartea publicată la Cluj ne-a scris o recenzie Gábor Gyórfy. Lângă cercetarea asupra presei ordene, volumul se ocupă și cu prezentarea controlului exercitat asupra Filarmonicii de Stat și asupra Teatrului de Stat din Oradea, precum și cu prezentarea nuanțată a funcționării cenzurii.

### **Krisztina Kiss: Istorie teatrală în capsulă de carte**

Philther este un program de istorie teatrală amplu care cuprinde toată aria lingvistică maghiară. În cadrul ei s-a realizat volumul *Erdélyi magyar színháztörténet – Philther-elemzések (Istorie teatrală maghiară din Transilvania – Analize Philther)*, despre care Krisztina Kiss ne-a scris o recenzie. Autorii volumului sunt profesori ai Universității de Arte din Tg-Mureș și foști studenți de teatrologie care au scris analiza profesională a câte unui spectacol semnificativ din Transilvania, iar editorii Magdolna Jákfalvi,

Árpád Kékesi Kun și Ildikó Ungvári Zrínyi au redactat volumul. Spectacolele semnificative și regizorii lor sunt prezentați de autoarea recenziei în câteva propoziții.

## IMAGINE GĂSITĂ

### Ozsváth Zsuzsa: Stă

Eseul scurt scrisă de către Zsuzsa Ozsváth e un monolog al unui caracter solitar, care cugetă la soarta lui. În fotografia făcută la sfârșitul unui spectacol (Háy János: *A lány, aki hozott lélekbeől dolgozott*; Nézőművészeti Kft. + Szkéné + Ördögkatlan Produkció, Budapest) se vede scena goală cu două scauni.

## DRAMĂ

### Nicoleta Esinencu: Evanghia după Maria

Nicoleta Esinencu este una dintre cele mai cunoscute creatoare contemporane în materie de teatru și dramaturgie din Moldova. *Evanghelia după Maria*, tradusă în acest număr de Orsolya András este primul dintre cele două texte scrise de Esinencu în cadrul proiectului Who Run the World. Din acest text s-a făcut un spectacol într-o colaborare dintre teatru-spălătorie și Theater Rampe din Stuttgart. Drama lui Esinencu realizează transcrierea feministă a scrierii de bază canonice, cu scopul de a arăta inegalitățile între sexe și relațiile sociale ierarhice. Dacă Biblia este un text de bază care stabilește și propagă ordinea patriarhală, autoarea își propune să răstoarne și să rescrie acest text, cu scopul de schimba și a se schimba. Textul dramatic de un elan captivant se desfășoară pe două linii de direcție care se diferențiază și din punct de vedere lingvistic: porțiunile de text arhaizante, biblice sunt întrerupte de confesiunile personale ale unor femei de vârste și condiții socială diferite. Acest contrast accentuează nu numai condiționarea culturală adâncă a inegalității între sexe, legând trecutul de prezent, dar arată și posibilitatea performativă, activă a schimbării.

## CRITICISM

### Réka Hegyi: Etudes for Despair

Armin Petras directed his version of *Mother Courage and her Children* in a coproduction between the Hungarian Theatre in Cluj and Staatsschauspiel Dresden. Réka Hegyi considers in her review that Petras sees the stage as the promontory of history: the central part of the inclined plateau is in contrast with the space surrounding it, which becomes the dump-pit of history. Hegyi thinks that through this the performance focuses not only on the characters who have a name in the story, but also on people who are not mentioned in history books but suffer through the successions of wars and scarcity.

### Gábor Beretvás: Just a Sad Memory

Gábor Beretvás states about *Wisteria (Lila ákác)* at Szigligeti Theatre on Oradea, that it is not one of the successful experiments of young director Bálint Botos. The language of the text written by Ernő Szép at the beginning of the 20<sup>th</sup> century has remained old and this does not help the audience feel the present validity of the performance. The reviewer thinks that neither the music and visuals, nor the acting can become impressive experiences, and the spectator is confronted with a melancholic and slow performance.

### Réka Fazakas: Festival of Complete Theatre

Réka Fazakas reports about the third edition of Mafeszt, a festival organized by the Union of Hungarian Theatres / Magyar Színházi Szövetség (MASZÍN). MASZÍN lays stress on professional self-development; therefore at its events professional workshops intertwine with performances offered for the audience, among which there are puppetry, movement and dramatic theatre shows. Fazakas analyses

four performances in details: *Henry IV.* from Timișoara, *Our Small Town* from Odorheiu-Secuiesc, *The Seagull* from Miercurea-Ciuc and *Wind-releaser* from Satu-Mare.

### **Nóra Ugron: Redemption as Social and Political Change**

The coproduction of Moldavian teatru-spălătorie and Stuttgart based Theater Rampe, *The Gospel According to Mary* could be seen within the series of contemporary performing-arts events *Transitions* at Tranzit House in Cluj. The production based on a text by Nicoleta Esinencu credited four creators: Esinencu, Nora Dorogan, Kira Semionov and Doriana Talmazan, the last two being the actors of the performance. *The Gospel According to Mary* is the intertextual, feminist rewriting of the canonized Biblical gospel story, Ugron claims, in which the performance of the actors is minimalist and the speech-text-body implications are connected to each other in a signal-like manner.

## **INTERVIEW**

### **Éva Patkó: Our Responsibility Resides in Our Decisions**

Patrice Pavis conducted an international professional workshop at the University of Arts in Tg-Mureș, with the title *New Forms of Performativity*. Éva Patkó talked on this occasion to the renowned theatre theorist primarily about the aesthetic and structural aspects of experimental and mainstream theatre, the #metoo movement, issues of theatrical higher education, as well as about Pavis' own work as a playwright.

## **BURNOUT**

### **Réka Biró – Anikó Varga: The Big Act – Burnout, Circus, Cabaret**

The conversation between Réka Biró and Anikó Varga deals with two performances based on the theme of burnout: *The Great B – Cabaret about Burnout* (*Marele B – un cabaret despre burnout*) was on stage at ZUG in Cluj, Julien Fournier's *Burning* at Trafó in Budapest. The discussion tackles the two theatrical productions while focusing on the relationship between theme and genre selection, as well as on the framing of the theme.

### **Katalin Deák: When You Have No Flame**

Katalin Deák interviewed psychotherapist Izabella Kasza about professional burnout. They talked about the ways in which work-culture influences the burnout of employees, and the characteristics of workplaces prone for this syndrome. The interview deals with the physical and psychic symptoms of burnout – idealisation, realisation, stagnation and apathy. In the end the reader will get to know a few individual or institutional strategies meant to help in fighting the burnout syndrome.

## **VIRTUAL REALITY**

### **Cris Salters: Technologies of Sense. Expanding the Sensorium in the Age(s) of Immersion**

Chris Salter writes in his study about the more and more important roles that sense and presence play in arts. Salters analyses the ways in which the technological perception of the environment influences the phenomenon of immersion, while pointing out that our sensorial processes are culturally determined, and therefore they may be different.

### **Ágnes Bakk: Theatre and Transmedia Storytelling: Sensoria and the Narrative Void**

Thanks to the big American film production companies, the notion of transmedia storytelling has already become widespread. The multiplatform storytelling, during which the content units of different media complete the narrative and show the complexity of the universe of a story from different perspectives, can mainly happen within high-budget projects. Last year, as a result of an EU funding, a series of theatrical workshops was initiated with the aim to integrate this type of creative possibility in the theatrical modes of practice and to create a transmedia storytelling work by the end of the project.

Ágnes Bakk writes about the workshop from March 2019 and, in relationship to that, about the possibilities of transmedia storytelling.

### **Ágnes Bakk: The „Misperception” of the Spectator’s Body**

Jarvis Liam writes in his volume *Immersive Embodiment*, published at the end of 2019, about the concept of immersion, especially from the point of view of VR creations and theatrical performances. The book analyses those possible processes, which take place inside the participant/spectator during this kind of perception, providing at the same time a multidisciplinary approach for their interpretation.

## **BOOK REVIEW**

### **Gábor Győrfy: Nuances of Political Awareness**

Zsuzsa Plainer edited her doctoral thesis and published it in a book in 2019, in Romanian with the title: *Despre vigilența ideologică. File din istoria cenzurii instituțiilor (maghiare) orădene în regimul: presă, filarmonică, teatru.* (About Political Awareness. Pages from the History of the Censorship of Hungarian Institutions in Oradea during the Ceaușescu Regime: Press, Philharmonics, Theatre). Gábor Győrfy reviews the book published in Cluj. Next to the research about the press in Oradea, the volume dedicates significant space to the presentation of the political control of the local State Philharmonics and the Oradea State Theatre, as well as to the nuanced presentation of the mechanics of censorship.

### **Krisztina Kiss: Theatre History Encapsulated in a Book**

Philther is an extensive research project in the field of theatre history, covering the entire Hungarian linguistic area. It is within the framework of the project that the volume *Erdélyi magyar színháztörténet – Philther-elemzések* (Transylvanian Hungarian Theatre History – Philther Analyses) was published. Krisztina Kiss writes a review about the volume. The authors of the book are teachers at the University of Arts in Tg-Mureș as well as graduates of the Theatre Studies program, who have written the professional analysis of significant performances of Hungarian theatres in Transylvania in the book edited by Magdolna Jákfalvi, Árpád Kékesi Kun and Ildikó Ungvári Zrínyi. The author of the review presents the performances and their directors in a few lines.

## **FOUND IMAGE**

### **Zsuzsa Ozsváth: Sit**

The picture in our Found Image column was made by Zsuzsa Ozsvát after the performance *A lány, aki hozott lélekből dolgozott*. The picture presents the empty scene with two chairs. Ozsváth’s miniessay related to this photo is a monologue of a lonely character, who is wondering about his fate.

## **DRAMA**

### **Nicoleta Esinencu: The Gospel According to Mary**

Nicoleta Esinencu is one of the best-known contemporary Moldavian playwrights and theatre-makers. *The Gospel According to Mary*, published in our present issue in the Hungarian translation of Orsolya András, is the first of the two texts written by Esinencu within the project *Who Run the World*. The first production of this same text was a cooperation between *teatru-spălătorie* (laundry theatre) Theater Rampe Stuttgart. Esinencu’s drama performs a feminist rewriting of the canonical text with the aim to point at the current gender inequality and relations of social hierarchy. If the Bible is a basic text that records and promotes the patriarchal order, then the author attempts to subvert and rewrite it with the intention of change and transformation. The powerfully gripping dramatic text develops along two lines, which differ from each other linguistically as well: the archaic Biblical fragments are interrupted by the confessions of women of different ages and social statuses. This contrast enhances not only the deep cultural embedding of gender inequality, while connecting the past to the present, but also points to the performative, active possibility of change.

## JÁTEKTÉR – erdélyi színházi periodika

Szerkesztőség:

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

Munkatársak: Albert Mária, Rigán Lóránd (fordítás), Benedek Levente (borítóterv), Adrian Ganea (logó, dizájn), Kovács Emőke (korrektúra), Molnár Rozália (tördelés).

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

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

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

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

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

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

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

Készült a csíkszeredai ALUTUS nyomdában

Felelős vezető: Hajdú Áron igazgató

Csíkszereda, Hargita út 108/A.

Tel.: + 040 266 372 407



## TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap  
Communitas Alapítvány  
Kolozs Megyei Tanács  
Nemzeti Kulturális Alap

Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii  
și Identității Naționale

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



MINISTERUL CULTURII ȘI  
IDENTITĂȚII NAȚIONALE



Nemzeti Kulturális Alap



CONSILIUL  
JUDEȚEAN  
CLUJ