

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

www.jatekter.ro

Játéktér 2019/tél 8. évfolyam, 4. szám

játéktér

2019/tél
8. évfolyam
4. szám



Játéktér - erdélyi színházi periodika

A címlapon a Sírunk, nevetünk c. előadás látható

Rendező-koreográfus: Góbi Rita, M Studio, Sepsiszentgyörgy

Fotó: Vargyasi Levente

TARTALOM

KRITIKA

Beretvás Gábor: A pokolgép ketyegése (<i>Rasputyin</i> . Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat)	3
György Andrea: Felemás közösségi kísérlet (<i>A nép ellensége</i> . Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompai Miklós Társulat)	7
Varga Anikó: Színes kis öregek (<i>Sírunk, nevetünk</i> . M Studio, Sepsiszentgyörgy)	10

TÁNC

Tasnádi-Sáhy Péter: Tánc és közösség Beszámoló a Nagyvárad Táncegyüttes nevelési programjairól	13
Novák Ildikó: Az az igazság, hogy csodálatos dolog a tánc Beszélgetés Selyem Ildikóval	16

ÚJ DRAMATURGIÁK

Kiss Gabriella: A „Z generáció” színháza, avagy a dráma- és színházpedagógia színeváltozása	23
Zsigó Anna: A dramaturg próbája – tapasztalatok a dramaturg változó szerepeiről	32
Cosmin Matei: Egy befogadás anatómiája – <i>The Encounter</i>	38

FENNTARTHATÓSÁG

Deák Katalin: Segít vagy akadályoz? – a dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben	46
Bogdán Zenkő: Egy menedzser (meg)alkotása	53

KÖNYVRECENZÍÓ

Kocsis Tünde: Kerek beszéd (A 10 év drámái c. kiadványról)	56
Csepei Zsolt: A színésztől az íróig és vissza (A Színház az orrod hegyén c. drámakötetről)	61

TALÁLT KÉP

Sándor Anna: A színház szemete – az én szemetem	64
---	----

DRÁMA

Sarah Vanhee: Feledés (fordította Seprődi Attila)	65
---	----

Beretvás Gábor

A POKOLGÉP KETYEGÉSE

Raszputyin. Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat

Szőcs Géza *Raszputyin küldetése* című darabját már bemutatták orosz és olasz nyelven. Idén a szatmári magyar társulat tűzte műsorára, teszem hozzá, elsőként magyar nyelven (román felirattal). Előrebocsátanám, az utóbbi évadokon végigtekintve, hogy jelenleg a *Raszputyin* a Harag György Társulat talán legimpulzívabb hatású előadása.

Szőcs a darabot az első világháború kitörésének századik évfordulójára írta, számba véve a világégés előzményeit, és máig kiható következményeit. Sardar Tagirovsky ezt tovább aktualizálta, a darab megírása óta bekövetkezett eseményeket is az előadás szövetébe szőve. A *Raszputyinra* egyszerűsített cím mögött felsejlik a XX. század történelme. Így az előadás egyrészt történelmi és szellemtörténeti lecke, másrészt filozofikus okfejtések láncolata is egyben, Raszputyin élettörténeti szálára felfűzve. A főhős jó, előre látja, amit a ma nézője is tud. Tagirovskyék viszont egy olyan játékra invitálnak bennünket, amelyben a főhősnek megadatik, hogy éljen meggyőző erejével és megmásiítsa a történelmet. Erre az időutazásra invitálják a nézőt a szerzők.

Isteni megmérettetés ez. Raszputyin az egész emberiség ügyvédjeként lép fel. A korszak döntőnökeihez utazik, és megpróbálja meggyőzni őket arról, hogy ne a már általunk ismert döntéseket hozzák meg. Láttatni próbálja velük a következményeket. A fatális háború elkerülésére igyekszik rávenni őket. Ideje kevés, hiszen a cselekmény előrehaladtával egyre közelebb kerülünk az elkerülhetetlenhez. Mintha a humanizmus védelmére felkért ráció próbálna eltéríteni valami eleve elrendeltet, akár a Gavriló Princip által kilőtt golyót, melyet aztán még számtalan követett. Az események véletlenszerűségén is elrágódva, Tagirovsky komplex képet igyekezett festeni az eleve elrendeltetettségről, isteniről és emberiről a véges és a végtelen relációjában, a kitágított idő (az időtlenség) kontextusában.

Az előadás főszereplője/mediátora vitatott megítélésű, létező történelmi figura: Grigorij Jefimovics Raszputyin, a cári család bizalmasa, a muzsikból felemelkedett pap, ha úgy tetszik, orákulum, parafenomén, szent ember, az Istennel való kapocs, vagy ahogy másfelől vélekedtek róla, az ördög küldönce. Mindenesetre személyét misztikus köd veszi körül a mai napig. Életét és halálának körülményeit történelmi bizonyítékok és legendák teszik egyaránt rejtélyessé. Az általános történeti vélekedés az, hogy Raszputyin háborúellenes figura volt. Egy olyan befolyásos ember, aki a világégés(ek) elkerülésének érdekében számos dolgot tett. Így állítja be őt Szőcs és Tagirovsky is, így ebből a perspektívából építi fel a szinte állandó színpadi jelenléte megkívánó



Rappert-Vencz Gábor és Budizsa Evelyn. Fotó: Czinzel László

szerepét Rappert-Vencz Gábor, aki szépen bontogatja ki szerepének szirmait az egyébiránt jobbra puritán színpadi térben.

A fehér díszlet kiemeli az egyszerű, sötét papi ruhába öltöztetett főszereplőt, aki sokszor a színpad elején, a közönséghez fordulva monologizál, de van, hogy leereszkedik a nézőtérre, és szinte testközelből kommunikál. A párbeszédes formáknál inkább a színpad mértani közepén helyezi el a jeleneteket a rendező. Olykor a főszereplő hagyja kibontakozni a kar játékát, de nem vonul ki a takarásba, hanem csak az első páholyhoz, úgy, hogy végig játékban marad, csupán a figyelem nem teljesen órá összpontosul.

Az előadás értelmezését megsegítendő, a semleges háttérrel vetített inzertek jelennek meg. A gyakori feliratozással a rendező a történelmi kontextust teremti meg, illetve a néző műveltségében esetlegesen fennálló lyukakat igyekszik betömni a kiírt magyarázatokkal. Bár a kronológiának megfelelően halad a cselekmény, a felirat előre biztosítja a nézőt, hogy 1914 elején, majd augusztusában és 1916 szilveszter éjszakáján játszódnak az események, hogy az ne vesszen el az idő problematikáját erősen feszegető műben.

„A nyilvessző sem repül visszafelé” – hangzik el többször is a háromfelvonásos előadás során, melynek játékeje a szünetekkel együtt négy óra körül jár. (Ez nem feltétlenül marad így, hiszen Tagirovskynak szokása, hogy szemmel tartja a bemutató után előadásait, gondolja azokat az összeérés közben.) Mellesleg az előadás közbeni szünetekben sem kerülünk túl távol a színpadi szeánszélénytől, hiszen Tagirovsky nem engedi el teljesen a néző kezét, a Sztjopát alakító Péter Attila Zsolt a folyosókon is hallható balalajkajátékával tartja hangulatban a nézőt. Fontos, hogy az előadás szorosabb nézőközelségbe hozásán szorgoskodó rendező a színészeit többször is a nézőtérre és a páholyokba invitálja. Azaz nemcsak a címszerepet alakító Rappert-Vencz Gábor mutatja meg közvetlen közelről játékának színeit, hanem van úgy, hogy az arctalanságba bugyolált szereplők osztogatnak rózsát, szolgálnak fel pezsgőt, vodkát uborkával vagy

kávét és aprósüteményt. Ezek nem csupán szórakoztató jellegű intermezzók persze, hanem a néző részvételét erősítik, mi több, szimbolikus utalások is. Hiszen mikor Proustra és az *Eltűnt idő*...-re hivatkoznak, míg aprósüteményt osztogatnak, az értő néző az első harapáskor könnyen érezheti egy kicsit a madeleine ízét. Ha valakinek ezek nem jutnának eszébe, azt a kivetített felirat megsegíti.

Mint ahogy a zenei betétek sem csupán hangulatfestő jelleggel vannak az előadás szövetébe fűzve. Példának okáért az Alla Pugacsova nevéhez köthető *Millió rózsaszál* (magyar nyelven S. Nagy István magyarításában és Csongrádi Kata tolmácsolásában lehet inkább ismerős) dallama-ira osztanak szét rózsákat a nézőtéren, és nem véletlenül, hiszen a virágszimbólum végigkíséri az előadást. Az előadás zenéi persze a tempót is diktálják sokszor, az óra ketyegésére utaló ritmusok felidéznek bennünk az időzített bomba képét is. Mint ahogy fellelhető a zenei motívumok közt olyan is, melyhez Morriconét és a Leone-féle westernnek végső elszámolásainak párbajképeit társíthatja a néző.

A darab szerint Raszputyin először II. Miklóst akarja meggyőzni Oroszország háborútól való távolmaradásáról és egy sokkal nagyobb katasztrófasorozat ekképpen való elmaradásáról. II. Miklós szerepében Gaál Gyula egy jobbára komor és filozofikus szellemi partnert fogalmazott meg Raszputyin számára. Ellentétben az Orbán Zsolt alakította Vilmos császárral, aki személyben, feltehetően a rendező kérésének megfelelően, inkább egy karikírozott császárhoz van szerencsénk, így erősítve a humorvonalat az előadásban. (A humort egyébiránt olykor a feliratok

Balról jobbra: Zákány Mihály (a háttérben), Kovács Éva, Frumen Gergő, Rappert-Vencz Gábor, Gaál Gyula. Fotó: Czinzél László



is nagyban támogatják.) Frumen Gergő V. Györgye abszurd ízt hoz be mondataival a közös térbe. Zákány Mihály pedig egy olyan elaggott Ferenc Józsefet alakít, aki ódivatú hivatalosságával már nem is értheti meg az új idők szavát, így elemi csökönységről tesz tanúbizonyságot, mint aki igazán a múlt embere.

De nemcsak a „jelenben”, 1914-ben és ’16-ban próbálkozik a rendező utánajárni a történeteknek, hanem az időutazáson belül van egy visszacsatolás Raszputyin ifjúkori éveire is. E művészi tekintetben kiemelkedő jelenetben a rendező érzékenyen és finom szimbolikával mutat rá az előadás egyik komoly tanulságára. Sztjopa és Raszputyin találkozása – Péter Attila Zsolt és Rappert-Vencz Gábor személyében – meghatározó képiséggel és mondanivalóval bír. Ez az előadás talán legmélyebb jelenete.

A produkció sűrű és pörgő annak ellenére, hogy jobbára szövegalapú. Csak úgy repkednek a Nietzsche-re, Adyra, Proustra, Deleuze-re, Petőfire, vagy akár Dalíra való hivatkozások. Szóba kerül Hitler, az örmény népirtás, a sztálini tisztogatás, de ilyen hívószavak is fel-felmerülnek, mint Auschwitz, Hiroshima, Kambodzsa, Ruanda, mind a maguk negatív jelentéstartománnyal.

A színpadon Rappert-Venczhez hasonlóan végig jelen van Poszet Nándor, ő viszont néma tanúként követi az eseményeket. Egyszer csak életre kelti Gavriló Principet – vészjósló csendessége ezen a ponton nyer újabb értelmet. Némassága az előadást végigbeszélő Rappert-Vencz Raszputyinja ellenpárjává teszi. Egyébiránt egyes színészek több szerepet is magukra vesznek. Míg Gaál Gyula Proustot is eljátssza, addig Orbán Zsolt a Raszputyin elleni összeesküvés Juszipov hercegét is alakítja. Ezáltal történik utalás Raszputyin szexuális életére és étvágyára is, amit Budizsa Evelyn Loulouja is megsegít. Bár meg kell hagyni, hogy kettősüknél mintha kissé alábbhagyna az előadás tempója.

A tempóhoz erőteljesen hozzájárul az arkangyalok kara. Színpadi mozgásuk, ütemes kopácsolásuk feszültségkeltő elemeket hoz be az előadásba. Kupás Anna jelmezei náluk az igazán hangsúlyosak. Különösen jól működnek a Székhelyi Dániel fénytervező és Tagirovsky által hangulatilag igencsak megkomponált megvilágításokban. Nemcsak az arkangyalokat, hanem a többi szereplőt is erős maszk különíti el a címszereplőtől, aki nincs kifestve. Az arcoknak külön szerep jut, hiszen van olyan jelenet, amikor a vasfüggönyt leeresztik, a játék pedig ez előtt folyik. A szigorú hátteret portréfotókkal ékesítik, amelyek közé egy ponton fehér lapokat aggatnak, melyek a történetünk folytathatóságát is jelölik. Az ezeken felfutó fejpénz-fény a színpad fölé kifüggesztett színházi jelképen, a komédia és a tragédia maszkján végül megállapodik. Ezzel a rendezői gesztussal zárja le és egyben nyitva is hagyja Sardar Tagirovsky az előadást.

Raszputyin. A bemutató dátuma: 2019. október 4., Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat. Rendező: Sardar Tagirovsky; Szerző: Szőcs Géza; Dísztet, jelmez: Kupás Anna; Zeneszerző: Bakk Dávid László; Dramaturg: Sardar Tagirovsky; Fénytervező: Sardar Tagirovsky; Székhelyi Dániel; Dramaturgiai munkatárs: Pável Réka, Szigeti Bálint; Smink: Kupás Anna, Moldován Blanka; Zenei vezető: Manfrédi Annamária; A zeneszerző asszisztense: Szigeti Bálint; Performansz: Pável Réka; Ügyelő: Szabó Ritta; A rendező munkatársa: Székhelyi Dániel. Szereplők: Bándi Johanna, Bogár Barbara, Budizsa Evelyn, Frumen Gergő, Gál Ágnes, Gaál Gyula, Kovács Éva, Laczkó Tekla, László Zita, Méhes Kati, Orbán Zsolt, Péter Attila Zsolt, Poszet Nándor, Rappert-Vencz Gábor, Rappert-Vencz Stella, Varga Sándor, Zákány Mihály.

György Andrea

FELEMÁS KÖZÖSSÉGI KÍSÉRLET

***A nép ellensége.* Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat**

A Keresztes Attila eddigi marosvásárhelyi előadásai markáns rendezői koncepcióra épülő, zárt reprezentációjú, stúdiótérbe helyezett, különleges látvány- és hangzásvilágú, igen hatásos színházi események voltak. Új rendezése azonban, amely felemás eredménnyel próbálja összehétközíteni a klasszikus szövegközpontú rendezői színházat a közösségi színházzal, nem sorolható ebbe a vonulatba. *A nép ellensége* egy formailag eklektikus előadás, amelyet az ibseni szöveg aktualizáló értelmezésén túl interaktív jellege is izgalmassá tehetne.

Nem meglepő, hogy a rendezés az erős társadalomkritikát hordozó klasszikus drámát átülteti a jelenbe, kortárs miliőbe helyezve a történetet. A puritán hatású lakásbelső ábrázoló színpadképet a fekete-fehér színek kontrasztja határozza meg. Hófehér a padló, a falak, a székek, a családi étkezőasztal, amelyre szürke-fekeete teríték kerül. Ebbe a látványba illeszkednek a jelmezek is, a többnyire sötét, fekete vagy szürke mindennapi mai viseletek, és ebből virít ki a pink dossziétartó, amely Stockmann doktor tanulmányát rejtj arról, hogy szülővárosa gyógyfürdőinek vize fertőzött. A játékeret megvilágító erős fehér fény metszően hideg hangulatot teremt, annak ellenére, hogy az előadás meghitt családi jelenettel indul: Stockmannék jókedvűen vacsoráznak, majd az apa biciklizni indul két kamasz gyermekével. Nem csak a fényhatások, de az előadás hangzása is hordoz magában valami baljósulatút. A felvételtől bejátszott angol szövegű fémes dallam mintha vég nélkül ismétlődne: ez csendül fel az egyes jelenetek között, de az előadásban is ez szól a napilap főszerkesztőjének a hangfalából, vagy a doktor lányának az okostelefonjáról, miközben egyre jobban irritálja a közönséget. Ennek a nyomasztó hangulatú, vontatott melódiának a szándékolt ellentéte a *Love story* című film szívfacsaróan érzelmes főcímdalának a zongoraátírata, amely ironikusan ellenpontoszza a teljesen hiábavaló, manipulált, majd meghamisított eredményű lakossági szavazást.

Első látásra jó, az előadás végére már kevésbé jó ötletnek tűnik a passzázsszínpad, amelynek az egyik oldalán ülő nézők a nagyszínpadra helyezett székeken, a velük szemben levők pedig a színház hagyományos, rögzített széksoraiban foglalnak helyet. Ugyanis a nagy nézőtér irányába az előadás tere túlságosan kitágul (itt jóval több nézőnek jut hely, mint a szemközti oldalon), egyfajta aszimmetriát hozva létre. E hibrid térforma (sem stúdió, sem nagyterem) nemcsak a bensőségeséget nélkülözi, de nézőterének két térfelét különböző nézői perspektívát és élményt kínál. A közönség kisebbik része viszonylag intim közelségből szemlélheti végig a játékot, a másik része pedig onnan és abból a távolságból, amelyre a nagytermi előadások befogadásakor szocializálódott.



Moldován Orsolya és Sebestyén Ábá. Fotó: Bereczky Sándor

A színészek olyan természetesen vannak jelen a színpadon, hogy néha megszűnni látszik a színész és a szerep közti távolság. Sebestyén Ábá pontosan, érzékenyen felépített Stockmann doktora a hatalmi gépezetbe tökéletesen belesimuló nyomdatulajdonos (Henn János) ellentéte. Henn az eddigi szerepeihez hasonlóan most is egy tenyérbe mászó karaktert alakít hitelesen.

Keresztes új színházi formákkal kísérletezve próbálja bevonni a nézőt az előadás létrejöttének alkotói folyamatába, amikor Thomas Ostermeierhez hasonlóan lehetőséget ad arra, hogy a színház fórummá váljék. Az előadás leghangsúlyosabb része a népgyűlés, amelyben az előadás a társadalmi színház felé mozdul el, vitaszínházzá válik, teljesen lebontva a falat a nézőtér és a játéktér között. A negyedik fal lebontása nem váratlanul történik, hanem tudatosan előkészített, és fokozatosan megy végbe. Már az előadás megkezdése előtt a színészek elvegyülnek a közönség soraiban. Bartha László Zsolt és Galló Ernő a színház halljában sétálgatva beszélgetnek, Henn János pedig beül a nézőtérre, onnan kapcsolódik be a színpadi eseményekbe. A színészek folyamatosan keresik a szemkontaktust a közönséggel, odafordulnak hozzánk, ránk mutatnak, megszólítanak, egyértelművé téve, hogy mi vagyunk az előadásbeli „élhető” kisvárosnak a döntőképes polgárai, „a demokratikus nép”, „a győzedelmes nép”. Közben támogató nyilatkozatot kell aláírnunk, később pedig szavazócédulákat kapunk, és voksolunk arról, hogy Stockmann doktor a nép barátja-e vagy ellensége. Az általam látott produkciót nyugdíjas bérletes előadás-ként hirdették meg, ezért a nézőteret körülbelül nyolcvan százalékban az idős korosztály töltötte meg, akik sajátosan reagáltak erre a színházi ajánlatra. A negyedik fal lassú, de biztos lebontása egyre felszabadultabbá tette őket, volt, aki lazán, félhangosan megszólította a szomszédját és véleményezte a történeteket. Az előttem ülő idős hölgy, talán kissé konzervatívabb, értetlenkedő szomszédjához fordulva boldog felismeréssel súgta: „Ez annyira aktuális. És interaktív.” A lakossági fórumot a nyomdatulajdonos vezeti, aki a manipulációt magas szinten gyakorolja. Minden finomkodás nélkül, nyíltan teszi fel kérdéseit egy-egy találomra kiválasztott nézőnek: „Ön szerint

demokráciában élünk?” Vagy: „Mit gondol, érvényesülnek-e nálunk a nyelvi jogok?” A közönség tagjai zavartan, aztán lassan kinyílvá, kíváncsiságuknak engedve belemennek a játékba, és először csak kötelességtudóan, majd egyre lelkesebben szólalnak fel. Véleményüket persze rendre kiforgatja az ülés elnöke. Ennek ellenére a nézők beleélik magukat a doktor megmentésébe, Stockmann monológja alatt például bekiabálják, hogy igaza van, valaki azt is, hogy „a doktor úr egy igaz ember”. Bár a nézők, és közülük főként a nyugdíjasok nagyon intenzíven reagáltak, hiszen a történet a marosvásárhelyi, sőt romániai korrupciós ügyekre való áthallással szolgált számukra, számomra mégsem valós, hanem álszituációnak hatott a jelenet. Nemcsak a vitakultúra hiányával magyarázható az, hogy nem tudott valódi párbeszéd kialakulni, hanem azzal is, hogy túl hosszúra nyúlik, nem megfelelően vezetett, így szükségszerűen ellaposodik az előadásnak ez a része. Az idős nézők, amennyire élvezik az elejét, annyira el is unják egy idő után a fórumot, és nem rejtik véka alá türelmetlenségüket. Egyikük hangosan megjegyzi, hogy a kultúra politikamentessége érdekében itt és most be kellene fejezni a politizálást. Aztán a népszavazás eredményeinek a kihirdetése után sor kerül a meditatív zárójelenetre, amelyben a Stockmann család elbúcsúzik a várostól. Belátják, hogy semmi más nem maradt számukra, mint az, hogy elköltözzenek. De még mielőtt erre sor kerülne, a nézők közül néhányan eldöntik, hogy vége az előadásnak, megbeszélik, hogy felállva tapsolnak, és miután megtették, már-már kivonulnak a nézőtérről, amikor rájönnek a bakira, és visszaülnek a helyükre. Miként az előadás, a befejezés is ilyen felemás.

A nép ellensége. Bemutató dátuma: 2019. november 8.; Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Rendező: Keresztes Attila; Író: Henrik Ibsen; Fordító: Kúnos László; Dramaturg: Szabó Réka; Szereplők: Bartha László Zsolt, Bíró Sára, Galló Ernő, Henn János, Kilyén László, Moldován Orsolya, Ördög Miklós Levente, Róbert Szilárd, Sebestyén Ábá, Tollas Gábor.

Tollas Gábor. Fotó: Bereczky Sándor



Varga Anikó

SZÍNES KIS ÖREGEK

***Sírunk, nevetünk.* M Studio, Sepsiszentgyörgy**

Az M Studio az állami fenntartású romániai magyar táncegyüttesek sorában egyedülként, és az utóbbi években egyre erősebben építi profilját kimondottan a kortárs tánc- és mozgásszínházra, ezt jelzi azon koreográfusok meghívása, akik, mint Fehér Ferenc vagy Frenák Pál, visszatérő vendégművészként, illetve közös projektek keretében dolgoztak a sepsiszentgyörgyi társulattal az utóbbi időszakban. Ebbe a sorba – voltaképp a társulatformáló munkákra alapozó művészeti vezetői elgondolásba – illeszkedik szervesen Góbi Rita meghívása is, aki rendező-koreográfusként jegyzi a szeptemberben bemutatott *Sírunk, nevetünk* című előadást.

Góbi szemléletmódjára a technikai precizitás, az apró mozdulatokra való figyelem, valamint az ironikus játékosság egyaránt jellemző, mindez visszaköszön a *Sírunk, nevetünk* koreográfiájában. Amelyben sok a szín: a narancssárga, sárga, zöld, kék, piros térdzokniban és pólóban élénk kerülő előadók szinte kivirítanak a fekete táncteréből, és bár ez a jelmezvilág jól illik a gyerekség-öregség állapotait asszociatívan kibontó előadáshoz, ami ezt az alig ötvenperces produkciót átítatja, minden, csak nem édelgő, bohókás könnyedség. Komor-komolykodás sem: a szerkesztésmód inkább a mozdulatvilág groteszk jellegét hangsúlyozza, amelyet gondosan reflexív távolságban tart a nézőtől. Gyerekek, állatok, idős emberek mozdulataira ismerünk a táncban, de mintha messzelátóval néznénk mindezt; (olykor hisztérikusan, artikulálatlanul kitörő) síró és nevető hangokat hallunk, mégsem felszabadító vagy megnyugtató az egész.

Ahogy a Szegő Dávid – Góbi rendszeres munkatársa – által szerzett elektronikus zene megszólal, valamiféle neutrális hidegséget teremt: szívdobogás ez, csak az EKG fémes, szaggatott hangeffektjén keresztül. Az előttünk fekvő táncosok, hiába tűnnek éppen ébredező-éledező, a saját végtagsaikkal ismerkedő, a koordinációt, kézzel-lábbal tapogatózást próbálgató csecsemő-gyerekeknek, rovarszerűen idegenek. Az élet kezdeti fázisa lenne ez, vagy az utolsó? Talán mindkettő és az is, ami között van. A színpad mélyén háttal álló két táncos váll- és hátizmának ritmikus rángását látjuk – később egy lassított-gyorsított verekedésbe fognak, amely a Super Marióból, a Mortal Kombattól, a gyerekbalhékból és a cicaharcból egyaránt merít. Kettejük közül az egyik elterül, a másik odavonszolja őt a földön fekvő csoporthoz, majd meggörnyed, mintha a fájdalomtól, és szép lassan ő is beleolvad ebbe a fekvő napközis tornasorba.

Góbi koreográfiája persze inkább absztrakt, nem narrál, de ebben a kis részletben sok minden megjelenik, amelyeknek az elemeit a későbbiekben kibomlani látjuk, és felvillannak azok a mozgásregiszterek is, amelyekkel dolgozik: a (gyermeki és idős) testek önuralom alól kisikló moz-

dulatai, a görnyedtség, kézremegés, a mimikus és gesztikus tikkek, a sport, a torna, az úszás, az önfeledt, szabad(ságra törő, szinte repülő, felemelkedő, felugró) játék mozdulatai, a robotikus-elektronikus és nem utolsósorban az állati mozgás, ami a hernyókúszáson át a delfinezésig finoman átítatja a táncot. És amelyek gazdag asszociativitással olvadnak egymásba: így válik ki például egy oldalt felsorakozó „úszórajtból” a legelső táncos, hogy egy szép diagonál mentén elszólózgasson a többiek szeme láttára. Vagy a kézremegés közösségi paskoló-tapssá, a másik testén csoportosan végrehajtott gyöngéd masszázssá, majd erőszakosabb ütögetéssé-veréssé, vagy éppenséggel a földön elterült test felélesztésévé alakul.

A tánc a mozdulatsorok és motívumok ismétlődésben való kibővítésére épül – a variációk (el)különböző elvére –, a dramaturgiai szerkesztés azonban jó ritmusérzéssel elébe megy annak, hogy pusztán formai elemmé váljanak az egyes szekvenciák. Pontosan kiszámított pillanatokban halkul vagy némul el a zene, vált sávot a fény, tolódik a hangsúly a tér másik szegletére, és ez a rendezői komponálás arra a kérdésre is ráirányítja a figyelmet, hogy vajon kiket látunk, és akiket látunk, azoknak mi közülük van egymáshoz. A sírás-nevetés, gyerekség-öregség témája mellett ugyanis a magányos és közösségi létezés különböző aspektusait is felmutatja a tánc: a csoportból kiváló „szólósok” (akik nem csak mozgásuk, de kitartott mozdulatlanságuk révén is elkülönülnek a többiektől) és a csoport közötti interakciók a kizárás és visszafogadás szándékait idézik, emellett fontos szerep jut a majmoló utánzás jelenségének, ami vicces mozgássorok alapját képezi. Például egy táncos elkezd egy mozdulatot, ez átragad a többiekre, majd valaki más megtöri/megváltoztatja ezt egy új mozdulattal: az együttműködés, összehangolódás, ellenállás, versengés, kíváncsiság és nyomásgyakorlás egyaránt megjelennek ezekben a folyamatokban.

Az M Studio előadása már a címmel is felvet egy antropológiai szempontot, Helmuth Plessner, a filozófiai antropológia egyik képviselője például épp a sírás és nevetés két szélső állapotáról

Jelenet az előadásból. Fotó: Vargyasi Levente



gondolja, hogy ezek mintegy kivetik az embert a tudat és test mindennapi összehangoltságának állapotából, és az ilyen kilépések és visszarendeződések körvonalazzák azt az excentrikus pozíciót, amely szerinte az emberre egyedülállóan jellemző; tehát hogy olyan lény, aki önmagából kilépve képes rápillantani önmagára. Ez a gondolat – amely végső soron azzal foglalkozik, hogyan van mindenféle értelemben felépítve az ember – nem tűnik idegennek Góbi koreográfiájától. Jóllehet, ha megfogalmazható valamiféle hiányérzet ezzel a kétségkívül feszes és struktúrájában is izgalmas alkotással kapcsolatban, az éppen a címben szereplő ellenpont „mindent” átfogó igényének elmélyültebb kidolgozása lenne. Nézőként ez abban érhető tetten, hogy bár a tudatos szerkesztés ellentart a mozgássorok formaivá válásának, olykor azt érezni, hogy éppenséggel ezzel a veszéllyel számolva töri meg és irányítja át valami másra a tekintetet, anélkül viszont, hogy egy újabb potenciális rétegét, jelentéstartományát bontaná ki az előadásnak. Ezzel a megjegyzéssel azonban nem a szerkesztés tudatossága és pontossága ellen szeretnék szólni: ha valami lenyűgöző Góbi rendezésében, akkor az épp a szakmai gondosság, ahogyan – alkotótársaival együtt – a fény, zene, jelmez jelzéseit a mozgás komplex kibontásában használja.

Sírunk, nevetünk. Bemutató dátuma: 2019. szeptember 15; M Studio, Sepsiszentgyörgy. Rendező-koreográfus: Góbi Rita; Dramaturg: Zsigó Anna; Jelmeztervező: Marie Gourdain; Zeneszerző: Szegő Dávid; Fénytervező: Zuzana Režná. Előadók: Bajkó László, Deák Zoltán, Gáll Katalin, Nagy Eszter, Polgár Emília, Szekrényes László, Veres Nagy Attila.

Jelenet az előadásból. Fotó: Vargyasi Levente



Tasnádi-Sáhy Péter

TÁNC ÉS KÖZÖSSÉG

Beszámoló a Nagyvárad Táncegyüttes nevelési programjairól

Tánc és közösség: a Nagyvárad Táncegyüttes Bihar megyei amatőr néptáncscsoportokat támogató mentori programját, illetve a vele párhuzamosan futó *Ki vagy te, táncszínház?* című kortárs táncszínházi beavatató projektjét talán éppen ez a két szó kapcsolja össze, még ha más-más viszonyt is ápolnak velük. Előbbi esetében egy közösség ragaszkodik saját táncához, szeretné ápolni, megőrizni azt, a másikban pedig a tánc(művészet) egy szelete keresi közösségét-közönségét egy számára új közegben.

Hídavatás, Tánc az Ugaron, Hazatérés

A színház és a néptánc viszonya nem mentes a feszültségtől. Első ránézésre könnyen mondhatjuk, okkal: egy adott tájegységre jellemző koreográfia önmagában, mindenféle idézőjel nélkül, az eredeti közegét jelentő, és az általa kódolt világképet kizárólagosan valló, zárt, hagyományos falusi társadalmak felbomlásával nehezen értelmezhető jelen időben, míg a színház, definíció szerint, a másról, a másból szól. A Szigligeti Színházhoz tartozó Nagyvárad Táncegyüttes Bihar megyei amatőr néptáncscsoportokat és középiskolai színjátszó köröket célzó, harmadik évadát kezdő nevelési programja ezt a feszültséget törekszik feloldani, több más egyéb fontos feladat mellett – de a projektzáró előadás-sorozat rendező-dramaturgjaként talán nem bűn, ha ezt említem először.

Merthogy a legfontosabb cél talán mégsem (csak) ez – a kortárs táncszínházi gondolatnak sokkal kifejezettebb fóruma a *Ki vagy te, táncszínház?* program –, hanem hogy a Nagyvárad Táncegyüttes, Bihar megye egyetlen professzionális táncársulataként (az Emberi Erőforrások Minisztériuma és a Csoóri Sándor Alap támogatásával) ingyenes szakmai háttérrel biztosítson az ehhez egyébként nehézkesen és komoly anyagi ráfordítással hozzájutó amatőr táncscsoportok tevékenységéhez. Minden évben új, a repertoárjukat gazdagító koreográfiákat tanítanak be az amatőr csoportoknak, melyekkel aztán önállóan is felléphetnek saját, kisebb közösségük rendezvényein. Az idei listán huszonegy bihari település csapata szerepel, ez hozzávetőleg százötven fiatal táncost jelent. A program során minden évben más tájegység hagyománya kerül terítékre: első évben mezőpaniti, legutóbb tyukodi táncokat tanulhattak, idén pedig sárréti lépésekkel ismerkedhetnek a részt vevő diákok. A koreográfia elsajátításában, a csoportvezetők bevonásával, a Nagyvárad Táncegyüttes táncművészei segítik az amatőr csoportokat. Érdemes megemlíteni, hogy a projektben több olyan Bihar megyei település is szerepel, ahol csak alsó tagozaton van

magyar nyelvű oktatás, így az amatőr néptáncscsoport a helyi magyar fiatalok közösségi életének meghatározó fóruma. Messze nem mindegy hát, hogy a csoportban szakmai szempontból milyen munka zajlik, (másik oldalról: kultúrafogyasztóként milyen igényeket ébreszt) – hiszen a program a Szigligeti Színháznak arra is lehetőséget teremt, hogy a korábban nagyrészt a hatókörén kívül helyezkedő közösségekkel kapcsolatot építsen. Mint már érintőlegesen említettem, az erre technikailag alkalmas helyszíneken (jelenleg: Belényes, Nagyszalonta, Érmihályfalva, Margitta és Nagyvárád) a projektet a Nagyvárád Táncegyüttes zenészei által kísért előadás-sorozat zárja, helyszínenként kettő-négy, Nagyvárádon nyolc amatőr táncscsoport, illetve, ahol van, a helyi középiskolák bevonásával. Utóbbiak „feladata” az első bekezdésben említett feszültség oldása: az elmozdulás lehetősége a hagyományos értelemben vett néptáncgálától a színházilag releváns, amatőr szereplőket mozgató előadás irányába, a megyei színházhoz méltó pluszt kínálva ezzel a projekt résztvevőinek. A nevelési program első két évében – a *Híddavatás* illetve *Tánc az Ugaron* címen futó projekteken – a középiskolások az aktuális emlékévhöz, először Aranyhoz, aztán Adyhoz kapcsolódóan készítettek jeleneteket, első évben a Szigligeti Társulat színészei, legutóbb pedig jómagam vezetésével. Az apropó szerencsésnek mondható, hiszen mind a két költő kapcsolódik Bihar megyéhez, illetve az életművük is alkalmas arra, hogy, ha nem is közvetlenül a néptánchoz, de a népi kultúrához, és tágabb értelemben véve az identitás témájához kapcsolódási pontokat adjon. Az első évben, a *Híddavatás* esetében, a projektzáró előadások dramaturgiai szempontból, illetve a diákokkal készített jelenetek választott színházi nyelvét tekintve lazábban kapcsolódtak egymáshoz. A *Tánc az Ugaron* esetében viszont igyekeztünk

Tánc az Ugaron Belényesben. Fotó: Nagyvárád Táncegyüttes



egységesíteni a formátumot, illetve mind a négy színjátszó csoport – a Horváth János Elméleti Líceum (Margitta), az Arany János Elméleti Líceum (Nagyszalonta), az Érmihályfalvi 1. Számú Technológiai Líceum, illetve a belényesi helyszín esetében a tánccsoportok – felkészítése ugyanazon módszertan alapján zajlott. Alapvető testtudatébresztő gyakorlatok mellett azt vizsgáltuk a diákokkal, hogy egy-egy fogalomhoz tartozó jelentésmező miként sűrűsödhet gesztussá. A *magyar Ugaron* ciklus verseiből általuk választott szavakra készítettünk egyéni, illetve csoportos mozgásimprovizációkat, amiket aztán az egyén és a közösség, illetve közeg viszonyára reflektáló, laza dramaturgiai szerkezetbe rendeztünk.

A tapasztalatokat összegezve úgy tűnik, hogy a diákokkal készült jelenetsor önmagában működött, viszont nem érette össze előadássá a bemutatott koreográfiákkal, jóllehet azt a bizonyos, első bekezdésben említett időzőjelet mindenképpen sikerült kitenni. Az idei, *Hazatérés* című projekt most lép a megvalósítási fázisba. A tervezéskor hangsúlyosan célként fogalmaztuk meg, hogy a projektet záró esemény semmiképpen sem ragadhasson meg a tanultak összegzésének szintjén, mindenképpen egy új táncszínházi előadás igényével vágunk neki a feladatnak. Az idénre választott sárréti (bihari) koreográfia mellett az előző két év anyagait is „újrahasznosítjuk”, a diákszínjátszókkal pedig a három tájegység jellegzetes mondáinak feldolgozásával járjuk körbe az utazás-útkeresés-hazatérés gondolatkört. A munkafolyamatról, a tavalyi évhez hasonlóan, idén is készül dokumentumfilm.

Ki vagy te, táncszínház?

Egy kortárs táncszínházi előadást nem feltétlenül könnyű befogadni a hagyományos nézői attitűddel, hiszen nehéz benne valamiféle konkrét üzenetet, jelentést felfedezni, ebből következően a néző bizalmát is nehezebb megnyernie, főleg egy olyan városban, ahol a műfaj nem rendelkezik gyökerekkel, sőt, komoly előítéletekkel kell megküzdenie. A Nagyváradi Táncegyüttes 2018/19-es évadban indult *Ki vagy te, táncszínház?* projektjének alkotói, Györfi Csaba rendező-koreográfus vezetésével éppen ezt a bizalmat szeretnék kiépíteni az általuk létrehozott beavatkozó előadással, mellyel eddig több mint ezerkétszáz Bihar megyei diákot, illetve felnőttet sikerült elérniük.

A mintát bevallottan a Közép-Európa Táncszínház *Ki vagy te, kortárs tánc?* című nevelési projektje adta, jóllehet jelen esetben a bemutatott világ műfajilag sokkal szélesebb spektrumon mozog. A bemutatott mozgásanyag részleteket tartalmaz az együttes kortárs repertoárján szereplő előadásokból, természetesen készültek hozzá új, rögzített koreográfiák, illetve vannak improvizatív részei is. A foglalkozásokat Györfi Csaba moderálja, és, mint mondja, sokkal többet kérdez, mint mesél. A résztvevők pedig válaszolnak, sokszor termékeny vita alakul ki, a látottakban pedig számos esetben olyan tartalmakat, összefüggéseket is felismernek, amelyek még az alkotók számára is újdonságként hatnak. A falak pedig ledőlni látszanak, hiszen a foglalkozások végén láthatóan más szemlélettel távozó nézők – az esetek nagyobb részében diákok – a statisztikák szerint később az együttes más előadásaira is jegyet váltanak.

A sikeren felbuzdulva a projekt alkotói a következő évadban szeretnék tovább lépni az intimitás jegyében: a hagyományos előadásként is értelmezhető formátumot interaktív műhelymunkára cserélve, ahol a résztvevők a táncszínházi élményt a saját testükön is megtapasztalhatják, még inkább közösséggé kovácsolva nézőt és alkotót.

Novák Ildikó

AZ AZ IGAZSÁG, HOGY CSODÁLATOS DOLOG A TÁNC

Beszélgetés Selyem Ildikóval, az MME nyugalmazott mozgásművészet-tanárával

Selyem Ildikó Nagyszalontáról származik, negyven éven keresztül mozgásművészetet tanított a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben, mai nevén a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. Balerina és színésznő végzettséggel irányította számos jeles, a színpadon ma is látható színművész szakmai fejlődését. Előadói és oktatói munkásságáról Novák Ildikó beszélgetett vele.

Mikor jöttél rá, hogy jobban érdekel a tánc, mint minden egyéb?

Hatéves koromban szerepeltem életemben először színpadon, a helyi kultúrházban Szalontán. Fux Pál¹ rendezett egy balettelőadást, a *Hamupipóké*t, amely úgy kezdődött, hogy ültém a hintán és elaludtam, az egész előadás kvázi az én álmomban történt meg. Meghatározó élmény volt számomra. Utána rögtön elkezdtem balettdrámákra járni. Az érdekes az volt, hogy elvégeztem a hét osztályt a szülővárosomban, de nem sikerült a felvételem a nyolcadik osztályba, mert édesapát tisztviselőként tartották számon, jöllehet nem volt az, abban az időszakban, amikor zajlott a kollektivizálás. Szóval kilenc fölötti médiával nem sikerült a felvételem, így egy évig otthon voltam. Akkor Magdi néni, a balett-tanárnő² azt mondta, hogy „Ildi, próbáljuk meg Kolozsváron a balettiskolát”. Kolozsváron Imre Mária balerina³ megnézett, azt mondta, hogy tehetséges vagyok, de tánctechnikában nem tudom már utolérni az ötödéveseket. Ezután Váradra jártam balettdrámákra Abódi Éva balett-tanárnőhöz. Ősszel elmentem felvételizni Kolozsvárra és felvettek, de csak negyedévre. A negyedév a hetedik osztálynak felelt meg, tehát én ezt kétszer jártam. Kolozsváron 1966-ban elvégeztem a balettiskolát és ezután a Iași-i operához helyeztek ki minket, ahol egy Balogh Béla nevezetű magyar balettmester dolgozott. Viszont mi a barátnőmmel nem akartunk Iași-ba menni, attól féltünk, hogy soha nem tudunk eljönni onnan, ezért inkább a

¹ Fux Pál (1922–2011) képzőművész, reklámgrafikus, 1955–1972 között a nagyváradi Állami Bábszínház díszlettervezője és rendezője. Később családjával együtt kivándorolt Izraelbe, ahol képzőművészként dolgozott. Az említett balettelőadás koreográfusa Zelenák Magda volt.

² Zelenák Magda, balett-tanárnő, Nagyszalonta.

³ Imre Trăilă Mária (1922), a Kolozsvári Magyar Opera szólotáncosnője, a Kolozsvári Balettiskola egyik alapítója és tanára.

brassói zenés színházhoz szerződünk. Közben édesapa biztatott, hogy jöjjenek el Vásárhelyre és próbáljam meg a Színiakadémiát, felvételiztem és sikerült. Ezért hagytam abba a balettet, de a szívem azért mindig fáj. Az az igazság, hogy csodálatos dolog a tánc.

Miért fontos egy táncosnak, hogy klasszikus balettet tanuljon?

Azért, mert ugyanúgy, ahogyan a zenében a szolfézs az alap, a tánc ábécéje a klasszikus balett – még akkor is, ha manapság ez már nem így van. Tehát a táncosnak a balettgyakorlatok, különösen a rúd-gyakorlatok, nagyon fontosak. Igaz, hogy nemrég láttam az egyetemen egy mozgásművészet-vizsgát, ami nagyon szép volt (Kis Luca Kinga irányításával), de úgy érzem, hogy én ezt már nem tudnám csinálni. Nagyon megváltozott a modern tánc – nagyon szép és értékes, de nem tudnám már követni.

Balerinaként színésznő lettél és azután mozgástanár.

Amikor elvégeztem a Színiakadémiát, én voltam az egyetlen, akinek balerina és színésznő diplomája is volt. Éghy Ghyssa néni éppen nyugdíjba készült, és engem itt tartottak. Kovács György akkor azt mondta nekem, hogy „ldi, egy dolgot ne felejtse el: hogy színészeket fog tanítani! Nem táncosokat. Mindig arra vigyázzon, hogy az a színész jól érezze magát, amikor táncol. Nem a maga egyénisége-koreográfiája kell érvényesülni a színpadon, hanem a színésznek kell jól éreznie magát a színpadi mozgás, a tánc közben”. Rengeteget tanultam Ghyssa nénitől az évek során, nagyon sokat tudott a színpadi mozgásról. Diákként a metamorfózisgyakorlatoktól az állat- és virággyakorlatokon keresztül sok mindent megtapasztaltunk vele.

Milyen előnye volt a kettős képesítésednek?

*Selyem Ildikó negyedéves
színművészeti hallgatóként (1970).*

A színpadi mozgás egészen más, mint egy balett vagy egy tánc. Egy színész munkája komplexebb, mint egy balett-táncosé, sokoldalúbb. Ezt állítom, annak ellenére, hogy nagyon szeretem a balettet. Ha visszatekintünk a balett történetére, Noverre⁴ volt az első, aki azt mondta, hogy a tánc nem csupán a megkomponált mozgást jelenti, hanem át kell érezni és ki kell fejezni mimikával is. Beauchamp⁵ alapította meg a Királyi Táncakadémiát Párizsban, de Noverre volt az, aki már az ezerhétszázas években az átélésre, a belső érzések kifejezésére hívta fel a táncosok figyelmét.

⁴ Jean Georges Noverre (1727–1810), balettmester, táncos. Nevéhez kötődik a *ballet d'action* megalakítása, amely a 19. századi narratív balett előzményeül szolgált.

⁵ XIV. Lajos 1661-ben Párizsban megalapította a Királyi Táncakadémiát, amelynek a vezetője Pierre Beauchamp (1636–1705) volt.



Fiatalon, amikor ide kerültél a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetbe, mennyire jelentett neked kihívást a mozgástanári feladatkör?

Nem volt kihívás, mert ha őszinte akarok lenni, akkor én az életben soha nem akartam tanítani, eszembe sem jutott. Persze az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy senki sem volt, aki itt maradjon. Akkoriban az volt a szabály, hogy amikor végeztünk, kihelyeztek bennünket valamelyik színházhoz és ott kellett maradnunk három évig gyakornoki időszakra. Én a Szatmári Északi Színházhoz kaptam kihelyezést. Engem tehát úgy tartottak itt, hogy engedélyt kértek a Minisztériumtól, és ez alapján felvettek asszisztensnek. Azt mondta Szabó Lajos⁶, hogy a tanítás mellett játszani fogok a színházban is – úgy, hogy nem leszek társulati tag, de szerepeket vállalhatok. Még a legelején történt, hogy kaptam egy ösztöndíjat Leningrádba, azt is úgy, hogy senki sem jelentkezett rá, mert senki nem akart a Szovjetunióba menni. Én pedig boldogan elfogadtam. Három hónapot voltam a leningrádi Színművészeti Főiskolán.

Miért fogadtad el „boldogan” a leningrádi tanulmányutat? Kolozsváron szerztél már előzetes ismereteket az orosz balettművészetről, operáról, mozgáskultúráról, tehát sejtetted, hogy mi vár rád? Mennyit változtatott ez az ízlésvilágodon, művészi gondolkodásmódodon?

Nem csupán Kolozsvárról, már Szalontán tudtam, hogy világhírű a leningrádi balett. Nem beszélve arról, hogy abban az időben az iskolában tanultunk orosz irodalmat, drámairodalmat, művészettörténetet. Voltak ismereteim az orosz kultúráról, a nyelvet is tanultuk az iskolában, természetesen tudtam, hogy mi vár rám. Ott pedig csodálatos előadásokat láttam, minden este színházban voltam. Adtak mellém egy kísért, egy grúz lányt, Dánját, aki minden előadásra elkísért. Hogy mennyit változtatott az ízlésvilágomon? Semmit, csak megerősítette bennem azt, amit addig is tanultam és szerettem a színház- és táncművészetben.

A pártállami időszakban nem sok lehetőségünk volt külföldi képzésre. Hogy lehetett mégis olyan helyzetbe kerülni, hogy az embert elküldjék Leningrádba?

Az egyetem kapott két tanulmányi ösztöndíjat, egyet Bulgáriába és egyet a Szovjetunióba. Kovács Levente ment Bulgáriába, Leningrádba viszont senki sem akart elmenni. Abban az időben Zsigmond Ferenc volt az irodalmi titkár, ő találta ki, hogy hívjanak be, és kérdezzék meg tőlem, hogy érdekelné-e a lehetőség. Én meg boldogan elmentem 1972 októberében, és decemberben jöttem haza. Akkor repültem életemben először Bukarestből Moszkvába. Moszkvából egy másik repülővel mentünk Leningrádba. Rengeteget késett a repülő, együtt utaztam két román mérnökkel, akik szintén tanulmányútra mentek, velük Bukarestben kapcsoltak össze, hogy ne utazzak egyedül. Az történt, hogy a repülő, amivel Leningrádba kellett volna mennünk – a Leningrád és Moszkva közötti járat – lezuhant. Nem tudtunk semmit arról, hogy miért várunk, de édesanyáék Szalontán látták a budapesti hírekben a televízióban, hogy lezuhant egy gép.

Tudtál oroszul, amikor elmentél?

Az iskolában tanultunk oroszul, de amikor megtudtam, hogy megyek Leningrádba, akkor elkezdtem oroszórákra járni: a Teleki Tékaiban volt egy csodálatos öregúr, egy orosz tanár, Kononov Iván, hozzá jártam.

⁶ Szabó Lajos a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet rektora 1954–1976 között (a Magyar Színművészeti Lexikon szerint).

Színészként vagy balerinaként küldtek ki Leningrádba?

Színészként, de mozgásórákra jártam. Minden típusú mozgásórára. Egy fantasztikus vívótanár volt a katedrafőnök, Ivan Edmondovics Koch. Egyébként én az elején Kakucs bácsi mellett vívást is tanítottam a főiskolán. A Szovjetúnióban láttam olyan típusú koordinációs gyakorlatokat, amit aztán itt is bevezettünk, hogy vívás közben monológokat és más színpadi szövegeket mondanak a hallgatók. Nagy élmény volt. Igaz, már Budapesten is láttam hasonlót 1971-ben vagy 1972 elején, amikor vendégtanárként voltam a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Az ottani frissen indult zenés-színész osztályban egy időben táncoltak, énekeltek, szöveget mondtak. Amikor Budapestről hazajöttem, Ghyssa néni rám bízta a harmadéveseket (Györffy András és Csoma Juditék évfolyamát), akiknek én tartottam a balettórákat. „Ildi, azt csinálsz, amit akarsz, te balerina vagy, olyan rúdgyakorlatokat állíts össze, amilyeneket jónak látsz”. Ugyanis Ghyssa néni fantasztikus mozgásművész volt, de nem volt balerina. Közelebb állt a pantomimhez, mint a tánchoz. Amikor Leningrádból visszajöttem, én is elkezdtem bevezetni a mozgás és ének koordinációját a tananyagba. Aztán bevezettem harmadéven a musicalt is, és jazzbárát csináltam Gershwin-dallamokra. Volt zongorista az óráimon, és a diákok Gershwin-dalokat énekeltek.

Mivel sohasem akartam tanár lenni, valahogy soha nem tudtam készülni az óráimra. Mert, ha meg akartam tanítani egy mozdulatsort, és nem jött ki egy lépés, vissza kellett vezetnem a diákot oda, ahonnan meg tudta közelíteni azt a mozdulatot, és annyi mindent kellett csinálni, hogy arra nem lehetett otthon felkészülni. Azt éreztem, hogy mintha maguktól mentek volna a dolgok.

Sok színészgeneráció nevelésében vettél részt. Milyen érzés volt, hogy táncosként az életed nagy része azzal telt el, hogy tökéletesítsd a tested és a mozdulataidat, ugyanakkor tanárként olyan embereket kellett tanítanod, akik nem tudtak táncolni? Nem volt nehéz, hogy valaki nem tudott tökéletesen megcsinálni egy mozdulatot?

Nem, dehogy. Nekem nem az volt a lényeg, hogy egy diák hogyan táncol. Ha elég tehetséges volt, – és ismertem a diákokat, egyetlen beszédtechnika- vagy mesterségvizsgájukról sem hiányoztam –, akkor számomra nem volt érdekes, hogy nem tudott egy reverence-ot tökéletesen megcsinálni. Mert ha egy színész tehetséges, a mozgása is kifejező, nem a külsőségek számítanak.

Ebben a felfogásban talán az is benne van, hogy én is sokat voltam színpadon, másodéves koromtól minden előadásban játszottam a Stúdióban, és nagyon szeretett Lohinszky és Tompa mester is. *A nap fiaiban*⁷ imádtam a Dada szerepemet. Csíky Ibolya, Márton Er-

*A Szarkafészek (1968) című előadásban.
R.: Lohinszky Lóránd, Stúdió Színház*



⁷ Makszim Gorkij: *A nap fia* (1968), r. Tompa Miklós; Stúdió Színház, Marosvásárhely.



Selyem Ildikó a kolozsvári balettiskola
Spartacus (1966) c. diplomaelőadásában,
 koreográfus Roman Morawski.

zsike és Ádám Erzsébet voltak a partnereim; nem akarok dicsekedni, de Lázár László újságíró egy kritikájában engem emelt ki a Dada szerepében.

Persze, másokhoz viszonyítva, akik színházban éltek le az életüket, keveset voltam színpadon, mégis megkaptam az alapokat. Sohasem felejttem el, hogy *A nap fiai*-ban szerezttem egy szemüveget és boldogan mentem Tompa mesterhez: „Mester kérem, nézze meg ezt a szemüveget, ez jó lesz a szerepemhez?” S ő azt mondta: „Leányka, nem a szemüveg a lényeg, mert az külsőség, hanem hogy maga hogyan hozza ezt a Dada szerepet, belülről. Ne a szemüveg érdekelje magát.” Sokat jelentett nekem a Stúdió színpad. Tehát az, hogy elvégeztem a Színiakadémiát, előnyt jelentett a tánctanításban.

Ehhez hozzátartozik, hogy amikor a balettiskolában végeztem, a *Spartacus*-ban táncoltam. Az a táncom is inkább a belső kifejezésre törekedett, nem a technikára. Akkoriban mi még nem ismertük a modern táncot, a balettiskolában csak klasszikus balettet és népi táncot tanultunk: külön a román karaktertáncot és az általános karaktertáncokat, a spanyolt, a polkát, a mazurkát. De a balettórákon is mindig a belső kifejezőerő erősítésére törekedtünk. Egy egyszerű mozdulatnál is, amikor felemeled a kezed, az a fontos, hogy annak legyen belső indíttatása. Legalábbis nekem mindig ez volt az elvem.

Sok külső munkád volt, különböző színházakban, a bábszínházban. Ez mennyire befolyásolta a tanítási módszereidet?

Nem gondolom, hogy lényegesen befolyásolta volna. Sohasem felejtettem el, amit Kovács György mondott nekem, és sokat dolgoztam, mert nagyon szerettem, amit csináltam.

Tanítótól pantomimet és vívást is. Miért tartottad fontosnak ezeket a színpadi munkában?

Én nem tartom magam nagy pantomimesnek, bár ismertem Marcel Marceau munkásságát. Egy dolgot nem szeretek a pantomimben, a fehér maszkot az arcon. Mint említettem, Noverre már elég korán megfogalmazta, mennyire fontos a táncban az érzelmek arccal, mimikával való kifejezése, a pantomim pedig semlegesíti az arcot. A testtel való kifejezést erősíti fel, ami fantasztikus technikát követel, hogy az arcjáték hiányában, szavak nélkül is ki tudj fejezni a történéseket. Éppen ezért kevésnek éreztem a pantomimet, viszont az alapgyakorlatokat, a technikát nagyon hasznosnak tartottam. De színészként nem vagyok pantomimpárti. Mert a színésznek

az arcával is ki kell fejeznie azt, ami benne történik. Az érzéseknek tükröződniük kell az arcán, a tekintetében, a semleges fehér maszk pedig nem engedi érvényesülni az arcot.

Amikor elkezdtem a tanítást, az első két évben mozgásművészet-órák voltak és harmadéven egy félév klasszikus balett. Aztán, ahogy telt az idő, és lassan minden átalakult, kevesebb diák lett és bevezették az egyéni mozgásórákat, ezek során tudtam a koordinációs gyakorlatokat kifejleszteni a beszéd- és énektanárokkal való közreműködésben. Nagyon szerettem például monológokra beállítani a mozgást, a gyönyörű görög drámai monológokra. Az egy nagyon jó korszaka volt az egyetemnek. Persze, kevés diák volt akkor, hárman voltak egy évfolyamon. Soha nem felejttem el, egy évfolyamon volt Kovács Levike, Somody Hajnal és Illyés Barna. Volt olyan, hogy ketten elmentek valahová, és én egyedül Kovács Levikének tartottam az órákat.

Gondoltál már arra, hogy leírd a saját módszertanodat?

Bár sok mindent csináltam, sajnálom, hogy soha nem szerettem írni. Így nem merült fel, hogy írásban rögzítsem a gyakorlataimat, a módszereimet. Imádtam felelni iskolában, de dolgozatokat írni soha nem szerettem. Az íráshoz külön tehetség kell.

Igaz, hogy amikor Leningrádban voltam, az idős professzor azt kérte tőlem, hogy írjam le az órák anyagát, és ott mindent lejegyeztem, a mozgásórák, a balettórák és a vívóórák anyagát is. Balettórákra a leningrádi opera primabalerinjéhez jártam, Kuznyecovhoz. Ezek az anyagok megvannak.

Utólag azt is látom, hogy a művészeti nevelésben nem lehet egységes módszertanról beszélni, ez különösen az egyéni órák alatt fogalmazódott meg bennem, hiszen mindenkihez másképp kellett közelíteni, mindenkivel mást kellett kijavítani. Én sohasem azt néztem egy diáknál, hogy milyen tökéletesen táncol, hanem azt, hogy milyen tehetséges színészjelölt. Ha egy színész tehetséges, nem az a lényeg, hogy hogyan emeli fel a jobb kezét, mert azt a közönség észre sem veszi, hanem az, hogy a nézőre milyen hatással van. Szóval én színészpárti vagyok.

Kik voltak a rendezők, akikkel sokat és szívesen dolgoztál?

Anatol Constantin, Dan Alecsandrescu, Kincses Elemér... A Főiskolán mindenkivel dolgoztam, főleg Gergely Gézával, Tompa Miklóssal, Lohinszkyvel, a bábszínházból pedig Antal Pállal. Anatol sokszor felkért, hogy játsszak is az előadásában, és sokszor vállaltam szerepet nála, még ha azok kicsik is voltak. Egy alkalommal – a *Lady Windermere* legyezőjében⁸ – kiosztott egy olyan szerepre, ahol csak „élő díszlet” voltam. Vicces történet, hogy amikor Csíkszeredában turnéztunk az előadással, egy, még Kolozsváron megismert képzőművész ismerősöm az előadás után így gratulált: „Nagyon szép voltál, Ildi, és szép volt a ruhád!”

*Csodálatos mozgáspartitúrákat dolgoztál ki különböző előadásokban. Hogyan alkottad meg azokat a koreográfiákat, amelyek konkrét stílusokat képviseltek? Gondolok például a *commedia dell'artera*, vagy bizonyos karaktertáncok stilizált alkalmazására.*

Mindig ösztönösen dolgoztam, de természetesen a rendező elképzelése volt a lényeges szempont. Ha olyan darabról volt szó, ahol egy konkrét művészettörténeti korszak mozgásmo- delljét kellett megalkotni, akkor nyilván több szempont alapján dolgoztam. Attól függött, hogy mit szeretett volna a rendező, milyen zenére dolgoztunk, illetve milyen színészekre kellett a mozgást

⁸ Oscar Wilde: *Lady Windermere legyezője* (1971), r. Anatol Constantin; Marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar tagozata.

megkomponálni. Mindig fontos volt számomra, amit Kovács György mondott, hogy a színész érezze jól magát tánc közben.

A marosvásárhelyi Ariel Színházban Antal Pállal voltak olyan közös munkáim, ahol konkrét stílusokat kellett szinte másodpercre pontosan megalkotni. Ilyen esetekben, mint az *Óh, Rómeó, óh, Júliában*⁹ a próbákat megelőzően felkészítő mozgásórákat tartottam és gyakorlatilag egy folyamat során készült el a színpadi mozgás kidolgozása. Ugyanígy történt ez a *Don Quijote* esetében is – amelyet Cervantes nyomán, Szabó K. István és Kovács István átíratában, Szabó K. István rendezett –, amikor a próbafolyamattal párhuzamosan a spanyol tánc- és gesztusvilág megismerésére mozgásórákat tartottam a darabban játszó bábszínészeknek, de hasonlóan dolgoztam az Antal Pál rendezte *Faustban*¹⁰, ahol udvari táncot, például a térden játszó bábszínészeknek menüettet, vagy a maszkos színészeknek automatákat utánozó táncot kellett betanítanom.

Ilyen esetekben fontos volt-e számodra a színész mozgás közbeni arcjátéka, vagy csak a testére, a gesztusaira irányítottad a figyelmet?

A tiszta karaktertáncoknál, a stilizált mozgásoknál természetesen a test kifejezőerejére, a gesztusokra irányult a figyelem. Ám ez mindig a rendezői koncepciótól függött. Nagyon sokat dolgoztam különböző rendezőkkel és mindenkihez tudtam alkalmazkodni, de Gergely Gézától és Antal Páltól tanultam a legtöbbet, ők voltak a mentoraim. Mert nemcsak nagy tudású rendezők, hanem különlegesen jó emberek is voltak. Én mindig ösztönösen dolgoztam, de ők megtanították nekem a módszeres pontosságot és tiszteletet, azzal, ahogyan dolgoztak. Igazi úriemberek voltak.

⁹ *Óh, Rómeó, óh, Júlia* (1995), r. Antal Pál, díszlettervező: Haller József, zene: Szabó Albert, koreográfia: Selyem Ildikó; Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház magyar tagozata.

¹⁰ *Az híres D. Faustus János históriája* (1999), r. Antal Pál, díszlettervező: Haller József, zene: Hencz József, koreográfia: Selyem Ildikó; Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház magyar tagozata.

Kiss Gabriella

A „Z GENERÁCIÓ” SZÍNHÁZA,

AVAGY A DRÁMA- ÉS SZÍNHÁZPEDAGÓGIA SZÍNEVÁLTOZÁSA

„Maradjatok autonómok, és ne engedjétek, hogy elmeséljenek benneteket!” – ezekkel a szavakkal ért véget 2009-ben Christoph Schlingensief fluxus-oratóriuma.¹ A tüdőrákban szenvedő performer monumentális liturgiája azt igazolta, hogy a halál küszöbén elveszítethetjük „ép” (de hirtelen működésképtelennek bizonyuló) centrumunkat, és létrehozhatjuk „sérült” (de különös erővel sajátunkként) identitásképpünket.² Vagyis *A bennem élő idegentől való félelem* röntgenfelvételekkel, festett csontvázakkal, gyermekkori fényképekkel díszített *templomában* úrvacsorát osztó performer amellel érvelt, hogy Krisztus testét és vérének csak akkor érdemes magunkhoz venni, ha az önkifejezés művészi eszközeivel és a társadalom különböző diszpozícióit elemezve tesszük fel a „Ki vagyok Én?” kérdést.³

Az európai ember 2500 éve történetek ex-centrikus (Plessner) hálójaként szövi saját önképét. E történetmesélés azon a Helmut Plessner-i tézisen alapul, mely szerint minden mimetikus-narratív eljárás alapja az a tény, hogy az ember az egyedüli létező, aki „azzal, hogy beszél, szól magáról, ítélkezik önmaga felett és ábrázolja magát, illetve másokat és a világot, s azzal, hogy kapcsolatot ápol önmagával, a társadalommal, a természettel, Istennel – értelmezi önmagát.”⁴ Ha ebből a színház-antropológiai horizontból tekintünk a „Z generáció” nagy konjunktúrájának örvendő (ezért messzemenőig erodálódott) fogalmára,⁵ akkor két szempontból is termékenyvé válik az a belátás, mely szerint „kevés elmeséltebb generáció van, mint a „Zé”.⁶ Egyfelől a teatrológia előfeltevés-rendszerével közelíthetünk az 1995 és 2009 között született fiatal felnőttek identitáskonstrukcióihoz. Ily módon ez az idegen pillantás automatikusan árnyalni tudja az „Y” és

¹ Christoph Schlingensief: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, RuhrTriennale, 2009. Vö. Christoph Schlingensief: „So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein” *Tagebuch einer Krebserkrankung*. Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2009.

Jelen tanulmány az OH-KUT/6/2017 jelzésű kutatótanári program részeként készült.

² Vö. Szauder Erik: Marginalitás és liminalitás a gyógypedagógiában. *Gyógypedagógiai Szemle*, 2006/7–9. 198.

³ Az előadás kontextusában ez elsősorban az egészségügy és a katolikus egyház betegséggel kapcsolatos álláspontját és annak ideológiai vonatkozásait jelentette. Vö. Kiss Gabriella: „Itt és most” Gondolatok a Berliini Színházi Találkozóról. *Színház*, 2009/9. 57–58.

⁴ Helmut Plessner: A színész antropológiájáról. *Játéktér*, 2016/1. 24. ford. Besze Flóra.

⁵ Tari Annamária: *Z generáció: klinikai pszichológiai jelenségek és társadalomlélektani szempontok az információs korban*. Tericum, Budapest, 2011.

⁶ Nina Tecklenburg: *Performing Stories. Erzählen im Theater und Performance*. Bielefeld, transcript, 36.

„X” generációról szóló szakirodalom legtöbbször meg- és elítélő, vagy épp szánakozó attitűdjét. Másfelől egy olyan szaktudomány szemüvegén keresztül vizsgálhatjuk önképeik megcsináltságát, amely a kilencvenes évek óta tézisként kezeli, hogy nemcsak a nyelven, hanem a testen kívül sem képzelhető el a *conditio humana* alapját alkotó gondolkodás.⁷

Olyan posztdramatikus formanyelveken edződött (előadás)elemző stratégiákkal dolgozhatunk, amelyek kulcsfogalmai (mindenekelőtt az atmoszféra és megtestesülés) arra a Merleau-Ponty-féle belátásra épülnek, mely szerint „a test általános eszközünk arra, hogy világgal rendelkezünk”.⁸ Vagyis e testrepresentációk sokféleségével foglalkozó diszciplína számára az elemzés természetes tárgya, hogy a „zék” a legkülönbözőbb testtechnikák olyan virtuális valóságában meséli el önmagukat, amely „már nem elkülönül a tényleges realitástól, hanem a grafikus felhasználói felületen keresztül keveredik vele [*mixed reality*]”⁹ Mi több: figyelmét elsősorban nem is az a tény köti le, hogy pl. a „superwoman” nevű vlogger saját tizenötmillió követővel és számos utánozóval rendelkező E-valóságában él együtt Connor Franta által megtestesített agyával / okostelefonjával / menstruációjával / világhálójával.¹⁰ Hanem annak a jelhasználati módnak a leírására, elemzésére és megértésére koncentrál, melynek során a kortárs művészeti nevelés szubjektuma az adatkonfigurációkat párhuzamosan több felületen újra és újra rendező klikkelés során önmaga permanens teremtményévé és pusztítójává válik.¹¹ Ily módon egy olyan (hiper)kulturális mátrix termelője és fogyasztója, amelyben extrém gyorsasággal, speciális ritmusban és vég nélkül sokszorozódnak meg, illetve tűnnek el az Én elsősorban képdramaturgiai optimalizálására törekvő fabulavázak.¹²

A napjainkban színházi alkotóvá és nézővé váló „zék” számára tehát semmiképp sem tragikus, hanem magától értetődő, hogy a történetmesélés Seherezádé-paradigmájának vége van.¹³ Hiszen az *instagram* lakóinak sem alkotóként, sem befogadóként nem céljuk lezárt történetek újraélése, és nem motiválja őket a befejezés vágya. Kollektív magányban létrejövő és eltűnő elbeszéléseik jelentése és jelentősége nem a kész produktumban, hanem a produkció folyamatában keresendő: nem a referenciát vesztett tartalom, hanem a keletkezés folyamatában feldolgozandó információkat újra és újra konfiguráló technikák felől érthetőek meg. Vagyis olyan narratív stratégiákkal írják és olvassák önmagukat, amelyek az elbeszélés tartalmáról annak módjára, mi több: a bevett gyakorlatok játékkára, változtathatóságára, azok hatáira irányítják a figyelmet.

A modern színházstudomány a kilencvenes évek óta kultúratudományos modellnek tekinti az előadás, a színrevitel, a testiség és az észlelés összjátékában artikulálódó teatralitást.¹⁴ A továbbiakban három olyan 2018-as előadásra fókuszálok, amelyek prizmaként verik vissza a „Z generáció” identitásképzésének azt a móduszt, amely „a jelenlévő másik fél perspektivikus viszonylagosításától és eltorzításától a cselekvők és a nézők kölcsönös észlelhetőségének megszakításán át a másik fél teljes távollétéig terjed”.¹⁵ A *Secondhand* című „szovjetüdök”, a Daoud Dániel, Kliment János, Somló Dávid és Szabó Veronika által moderált *Animal City*, a TRAFÓ

⁷ Vö. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Balassi, Budapest, 2009. ford. Kiss Gabriella.

⁸ Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. L'Harmattan, Budapest, 2012. 170. ford. Sajó Sándor.

⁹ N. Katherine Hayles téziséét idézi Kricsfalusi Beatrix: Test. In: K. B., Kulcsár Szabó Ernő, Molnár Gábor Tamás, Tamás Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Ráció, Budapest, 2018. 203–204.

¹⁰ Superwoman: *If my Period was a Person*, <https://www.youtube.com/watch?v=gkRDqSeCFes> (2019.06.15.)

¹¹ A szubjektumalkotás e fogalmához lásd Andreas Reckwitz: *Subjekt*. Bielfeld, transcript, 2007. 10.

¹² A hiperkultúra fogalmához lásd Byung-Chul Han: *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*. Merve, Berlin, 2005.

¹³ Vö. Nina Tecklenburg: I. m. 24–36.

¹⁴ Erika Fischer-Lichte: A színház mint kulturális modell. *Theatron*, 1999/3. 67–80. ford. Meszlényi Gyöngyi.

¹⁵ André Eiermann: Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása. In: Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*. Kijarat, Budapest, 2013. 171. ford. Kerekes Annamária.

színházpedagógiai programja által megvalósított *#mindenkitörténet* – különböző formában és mértékben – játékosok és nézők olyan interakciójára, kooperációjára, majd kollaborációjára épül, amely esztétikai tapasztalattá teszi a „Z Én” színrevitelének elektronikus részvételen szocializálódott önmenedzsmeniének határait.¹⁶ Ezek a megcsináltságukat tekintve nagyon különböző előadások ugyanis három szempontból hozhatóak közös nevezőre. (i) A színpad nagytíóján keresztül teszik láthatóvá a „Z Én” egyik legnehezebben fejleszthető kompetenciáját: a kollektív kreativitás képességét.¹⁷ (ii) Plakatív tökéletlenségük (felvállalt kiragadottságuk, hiányosságuk, disszonanciájuk, kontingenciájuk) tematizálja és problematizálja a „Z Én” optimalizálásának interaktív, fragmentális és médiatudatos rendjét.¹⁸ (iii) A pontosan áradó ingerek és szimultán áramló képek ritmusának leírása során termékenynek bizonyul, ha az előadások szövetét a Gavin Bolton-i (nem csak C típusú) tevékenységtípusok teatralizációjának fogjuk fel.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem prózai rendező osztályának mesterségvizsgálója, a Daoud Dániel, Kliment János, Somló Dávid és Szabó Veronika által animált interaktív szerepjáték, illetve a TRAFÓ színházpedagógiai programjának produktuma nem csupán történeteket mesél

¹⁶ A részvétel e három fázisához lásd Max Glauner: *Get involved! Partizipation als künstlerische Strategie*. Kunstforum International, Bd. 240, Köln, 2016. 122–131. <https://maxglauner.com/2016/05/28/get-involved/> (2019.05.01.)

¹⁷ Vö. Hajo Kurzenberg: *Kollektive Kreativität: Herausforderungen des Theaters und der praktischen Theaterwissenschaft*. In: Stephan Porombka, Wolfgang Schneider, Volker Wortmann (szerk.): *Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis*. Francke, Tübingen, 2006. 53–69.

¹⁸ Vö. Aleida Assmann: *Utopie der Medien, Medien der Utopie: Druckerpresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur*. In: *Archiv und Wirtschaft*. 2003/Heft 1. www.wirtschaftsarchiv.de/zeitschrift/m_assmann.htm (2014.03.04.); Lothar Harles, Dirk Lange (Hg.): *Zeitalter der Partizipation: Paradigmenwechsel in Politik und politischer Bildung?* Schwalbach am Taunus, Wochenschau Verlag, 2015.





Secondhand. Örkeny Színház, Budapest. Fotó: Horváth Judit

el, hanem az elbeszélés szerkezetét és folyamatát (pontosabban annak hagyományait) teszik témává. Mindenekelőtt az elbeszélői pozíciót, hiszen a *Secondhand*, az *Animal City* és a *#mindenkitörténet* alkotói a színpadokon kollektívaként léteznek.¹⁹ S ez a filológiai tény megengedi feltenni azt a kérdést, hogy mennyiben foghatóak fel próbafolyamatok olyan színreviteleinek, amelyek során a munka- és alkotófolyamat mindegyik résztvevőjének joga és kötelessége aktívan közreműködni a folyamat paramétereinek meghatározásában és megváltoztatásában.²⁰ Vagyis mennyiben képesek megkérdőjelezni az „egy szöveg – egy szerző – egy rendező” centrikus, patriarchális struktúrát?²¹

¹⁹ Szvetlana Alekszijejics írásai alapján (*Elhordott múltjaink, Csernobili ima, Fiúk cinkkoporsóban, Nők a tűzvonalban*): *Secondhand* (szovjetüdők), R. Bagossy László és Kovács D. Dániel, valamint Antal Bálint, Benkő Claudia, Dyssou Bona, Sándor Dániel Máté, Vilmos Noémi, Walters Lili, a Színház- és Filmművészeti Egyetem harmadéves színházrendező osztályának hallgatói, Örkeny István Színház, 2018. Gondolat Generátor (játsszók: Cseh-Szombathy Márton, Csetri Orsolya, Koszty Andrea, Márta Matild, Papp Katalin, Sulyok Rozi, Szetlik Péter, Szikszai Bálint, Várhelyi Valentina; dramaturg: Szász Hanna; konzulens: Kelemen Kristóf; asszisztens: Elefánti Emma; csoportvezetők: Szepes Anna és Török Tímea): *#mindenkitörténet*, TRAFÓ Kortárs Művészetek Háza, 2018.; Daoud Dániel (forgatókönyvíró), Kliment János (táborvezetői instruktor), Somló Dávid (zenész, interdiszciplináris alkotó), Szabó Veronika (színész-rendező): *Animal City*, TRAFÓ Kortárs Művészetek Háza, 2018.

²⁰ A próbafolyamat és dráma-, illetve színházpedagógiai produktumokat létrehozó „próbáló közösségek” kapcsolatához lásd pl. Ute Pinkert: Transformationen des Alltags. Materialisierbare Theaterproduktionen in der Theaterproduktion. In: Christoph Nix, Dietmar Sachser, Marianne Streisand (Hg): *Theaterpädagogik*. Theater der Zeit, Berlin, 2012. 72–81.

²¹ A *Devising Theatre* és a dráma-, illetve színházpedagógiai produktumok kapcsolatához lásd pl. Wolfgang Sting: *Devising Theatre*. In: Gerd Koch, Marianne Streisand (szerk.): *Wörterbuch der Theaterpädagogik*.

A Bagossy László és Kovács D. Dániel vezette osztály hat hallgatója diploma nélkül használhatja az Örkeny Színház apparátusát arra, hogy Szvetlana Alekszijejics írásai apján megismerhessék „a marxizmus–leninizmus laboratóriumában [létrejött] külön emberi alfajt: a homo sovieticust”.²² A Gondolat Generátor műhely egy nyáron át gyűjtött fesztiválokon személyes történeteket arról, hogy „Mit jelent húszévesnek lenni?”. Majd egy olyan közösségi színházi előadással ünnepelte a Kortárs Művészetek Házának huszadik születésnapját, amelyben kilenc vegyes életkorú, a két hónapos próbaidőszak során színházcsinálók közösségévé kovácsolódott civil mesél húszas éveik elejéről.²³ Az Átváltozó Egyesület művészetpedagógiai módszertana alapján készült performansz pedig a TRAFÓ félhomályba és szénaitatba burkolózó, szalmabálákkal, papírokkal, fahasábokkal, állatbőrökkel dzsungellé változtatott színháztermének valóságában kutatta „az ember és az állat közötti határterületet”.²⁴ Közben mind a négy nagyvadnak öltözött játékos, mind a néző-résztvevők maszkot viseltek, és az első pillanattól fogva tilos volt az emberi beszéd. Vagyis a másodéves rendezői mesterségvizsga, a két hónapba sűrített színházpedagógiai projekt és a szociálpszichológiai kísérlet nem ideiglenes jelleggel és alternatív helyeken, hanem rendszeresen és az ország két különleges státuszú intézményében került repertoárra. Ily módon pusztán láthatóságuk megkérdőjelezi a művészszínház polgári apparátusának azt a *status quo*-ját, mely szerint a színpad azoké, akik egy legtöbbször drámaszöveg alapján dolgozó rendező koncepciója szerint, professzionális módon képesek idegenek előtt egy olyan textuális létezőt megtestesíteni, akik nem önmaguk.

A szociológiai fordulat [*social turn*] és a színházpedagógia ismeretében azonban legalább ennyire fontos, hogy a színházcsinálásnak e kollektív-kollaboratív módja nem (vagy nem csak) a végső produkcióra fókuszál.²⁵ Ennek okán az előadásszövegek leírása során kifejezetten termékennyé válik a projektpedagógia „produktum” fogalmának alkalmazása,²⁶ a nézői magatartás elemzése során pedig kiemelt jelentőséget kap a figyelem (a *mise en scene* ritmusának jelentés-

Schibi, Uckerland, 2003. 73–74.

²² Szvetlana Alekszijejics: *Elhordott múltjaink*. Európa, Budapest, 2013. 7. ford. Iván Ildikó. Vö. Kollár Zsuzsanna: Időhurok, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7520/szvetlana-alekszijejics-secondhand-szovjetudok-orkeny-szinhaz/> (2019.06.01.)

²³ „A történetek fontosak. Történeteket használunk megismerésre éppúgy, mint menekülésre, vagy szórakozásra. Történetté válnak az emlékeink, amint elmeséljük őket. Mesélünk piacon, utcán, konyhában, iskolában és uszodában. Mesélünk most színházban! Mindenkinnek van története, és mindenki története számít. Mi most hangot adunk ezeknek a történeteknek, a Trafó mindenkire kíváncsi. Mit jelent húszévesnek lenni? Úgy értem, számodra? Mi az a történet, amit szívesen megosztanál másokkal? Ami meghatároz? Valami, ami vicces, szokatlan, vagy éppen intim? Hányat írtunk éppen? Milyen volt a politikai helyzet? Mik voltak a céljaid? Érezted, hogy felnőttél? Mi változott azóta? Van olyan, hogy »húszévesesség«?” <https://szinhaz.org/plusz/csak-szinhaz-apro/2018/07/22/huszevessegrol-var-torteneket-trafo-kozossegi-szinhazi-eloadasahoz/> (2018.07.22.)

²⁴ „Más vagy, amikor maszkot viselsz? Öszintébb? Felszabadultabb? Bevállalósabb? Mit gondolsz, van különbség között és az állati éned között? Egyáltalán mi a különbség az állatok és az emberek között? A Budapest Főváros Önkormányzata által meghirdetett STAFÉTA tehetséggondozó programban megvalósuló *Animal City* egy olyan, az előadók és a nézők által közösen életre keltett színházi előadás, mely az állati és emberi társas viselkedés metszéspontjain tesz fel kérdéseket. Egy állatmaszkokat viselő fikciós klubközösség felépítésének apropóján egy játékos tevékenységekből felépülő mikrokozmoszt tár elénk, mely a csoportos cselekvésekből, az együttműködés és az engedelmség mechanizmusából teremtmődik meg.” <https://libriarius.hu/2018/11/16/mi-a-kulonbseg-az-allatok-es-az-emberek-kozott/> (2018.11.16.)

²⁵ Vö. pl. Alison Oddey: *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*. Routledge, London, New York, 1994.

²⁶ A projektpedagógia és a színházpedagógiai produktumok kapcsolatához lásd Kiss Gabriella: A megfelelés-kényszer apolitikussága, avagy mibe tudnak és mibe nem tudnak beavatkozni a színházpedagógiai programok? Balassa Zsófia, Görcsi Péter, P. Müller Péter, Neichl Nóra (szerk.): *Színházi politika # Politikai színház*. Kronosz, Pécs, 2018. 221–232.

képző szerepét vizsgálni hivatott) ökonómiája.²⁷ Az előbbi a gesztikusan bekeretezett etűdökből építkező Én-dramaturgián és a művészszínházban a néző számára láthatatlan próbafolyamat színrevitelén érhető tetten.²⁸ Az utóbbi szempont érvényesítése pedig azt segíti, hogy konstrukcióként tekinthessünk az előadások sikerét garantáló atmoszférára.²⁹

A rendkívül dinamikus *Secondhand* esetében a textuális alapanyag kínálja fel azt a szerkezetet, amely Paul de Man-i értelemben erősíti meg és fel a Nobel-díjas Szvetlana Alekszijevice interjúinak és a kilenc személyes történetnek az önéletrajzi jellegét.³⁰ A tizenhét posztszovjet etűd pontosan annyi arc(maszkj)át mutatja meg a többszörösen traumatizált, ma már külön országokban élő és más nyelvet beszélő, mégis azonos „emberi alfajnak”, ahány el- és lehordott ruhából áll a színpadkép. A ruharongy hegy ugyanis nemcsak tere és terepe, hanem metruma is az előadásnak. Mert bár kiemelkedik néhány nagyinterjúhoz és sztárszínészhez köthető nagyjelenet és nagymonológ,³¹ a jelmezként és kellékként is használt díszletelemek kavalkádja hatványára emeli a folyamatosan a színpadon lévő tömeg kóruszerű hatását, és a színészi, illetve rendezői eszköztár üdítően infantilis enciklopédikusságát.

Ezért is van az az érzésünk, mintha a különböző színjátéktípusok és formanyelvek drámás játékokban megjelenő, még fésületlen csíráit látnánk színpadi kollázssá rendeződni.³² Az egyperces interjú technikájából a glaznoszty hat másodperces szubjektív helyzetértékelése lesz: kinek a személyi kultusz történetét összefoglaló csasztuska („Lenin, Sztálin, Jelcin, Putyin, kokain”), kinek a „menni vagy maradni” kérdés („Egy váltóbugyi, hogy tiszta legyek, egy rúzs, hogy senki ne sajnáljon, és húzás a vérbe Oroszországból.”) formájában. A szkafanderbe öltözött bábszínészként is működő, örkényes színészek egyfelől csernobili kisállatok, másfelől az Afganisztánban elesett fiát temető anya vörösen világító szemű, óriásmarionett-kísérteteit animálják. A kötött tárgyra épülő improvizáció esztétizálódik, amikor az afgán kontra indulók játéka során az öt WC-kagyló kórusa dzsippé, keresztken miniatűr portrékká, puskvává, hangszerré, hányásvödörre, majd cinkkoporsóvá válik. Kreatív zenei játékok sora szüremkedik át a hangulati ellenpontozást garantáló Peresztrojka-kórus, a Csernobilopera vagy a „szocikomikapitali”-rap hangulatán. Állatokat egyre több energiával utánzó játéknak tűnik, amikor a színész lábát törte lóként ugrik, hempereg, ágaskodik, és csak több lövésre döglik meg. S háborús filmeket idéző monumentális élőképpé válik az emberekből és ruhákból összetákolt trojka, mely a *Poljuszka* című mozgalmi dalra indul csodaútjára, és a lovak izzadságát a ventilátor légvonatába locsolt víz jeleníti meg.

A *Secondhand* szinte állandóan kavargó ruhaesőjében teátrális fragmentumokként idéződik meg, és a linkek logikája szerint kerül egymással kapcsolatba a konyhai ellenzék, a vidéki átlagember, a kerületi párttitkár, az örök Sztálin, az „orosz Gandhi”, az örmény–azeri Rómeó és Júlia, illetve a *Nyolcadik utas a halál*, a *Patyomkin páncélos*, a Pussy Riot és az Amúri partizánok. S pontosan annyiféleképpen tűnnek el, ahányféle az őket megteremtő huszonegy színész, két énekes, hat rendezőhallgató, egy végzős dramaturg és két osztályfőnök színészi és színházi látásmódja. A nézői figyelem ökonómiája pedig egy bemutató-kötelezettséggel járó workshop

²⁷ Vö. Knut Hieckethier, Joan Kristin Bleicher (Hg.): *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie*. Münster, Hamburg, London, LIT Verlag, 2002.; Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. I. m. 181–190.

²⁸ „A próbák nem csupán előjátékok, nem csak a tulajdonképpen, a bekövetkező előadás előképei, hanem munkafolyamatok előadásai.” Vö. Annemarie Matzke: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Transcript, Bielefeld, 2012. 114.

²⁹ Vö. Török Ákos: 10XL-es méret. <http://kutszelistilus.hu/szinhasz/kritika/582-torok-akos-10xl-es-meret> (2019.05.01.)

³⁰ Vö. Paul de Man: Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji*, 1997/8. 93–107. ford. Fogarasi György.

³¹ Csáki Judit: Egy ajtó, <https://revizoronline.com/hu/cikk/7521/svetlana-alekszejevics-secondhand-orkeny-szinhasz/> (2019.06.01.)

³² A drámajátékok megnevezéséhez lásd Kaposi László: *Játékkönyv*. Marczibányi Téri Művelődési Központ, Budapest, 2013.

ritmusban dolgozza fel a szünet nélkül 110 perces turbulenciát. Ugyanakkor épp a Halász Péter-díjra jelölt *#mindenkitörténet* ismeretében figyelemre méltó, hogy ugyanezeket a szövegeket egy évvel ezelőtt Drezdában nem színészek, hanem a posztszovjet világból az egykori keletnémet városba menekülő és ott élő orosz állampolgárok tolmácsolták, s Alekszijejics etűdjeit élettörténeteik, illetve személyes véleményük keretezték be.³³ A TRAFÓ repertoárján szereplő „közöségi színházi előadás” ugyanis olyan civileket engedett a színpadra, akik cselekvő részvételének köszönhetően az előadás „végül nem csak a felnövésről, felelősségvállalásról és szabadságról szólt, hanem arról is, hogy mindenki történet”.³⁴

Sőt! Nemcsak történet, hanem olyan tárgy (tükör, óra, kulcscsomó, mesekönyv, dobókocka, fényképezőgép stb.), amely előhívja és színpadon elmesélhető emlékké teszi az életkezdesi válságokkal erősen megterhelt énidő egy-egy eseményét.³⁵ Így az előadás első egysége, a játékon és nézőtérén kívül elhelyezkedő én-installációk közös szemlélése olyan „narratív sémának” bizonyul, amely nemcsak a húszéves önmagával találkozni vágyó orvostól, óvónőről, vagy a húszéves bizonytalanságát Londonban megélt diáklánnyról, hanem az emlék szívetéséről mesél. A kilenc személyes történet elmeséltségét ugyanis az tette lehetővé, hogy a kilenc magányos felnőtt két hónappal a premier előtt figyelmes hallgatóra talált egymásban. Az Én autentikus színrevitelének

³³ Miriam Tscholl: „Die Pluralität einer Stadtgesellschaft abbilden” – Das Modell Bürgerbühne. In: Christoph Scheurle, Melanie Hinz, Norma Köhler (szerk.): *Partizipation: teilhaben/teilnehmen*. I. m. 183–190.

³⁴ Kneipp Virág: Újra találkoznom kell a húszéves Petyával, <http://www.sugopeldany.hu/2018/11/ujra-talal-koznom-kell-husz-eves.html> (2019.06.10.)

³⁵ Két Lámpás: *Gondolat Generátor Fesztivál 2019*. https://ketlampas.blog.hu/2019/05/29/gondolat_generator_fesztival?fbclid=IwAR0z5onu9XaRTTb1J09FXuX1A7gXTC82ujqRIEKtOcotWGReZe5cygCCf8Q (2019.06.10.)

#mindenkitörténet. TRAFÓ Kortárs Művészetek Háza, Budapest. Fotó: Takács Márton



egyik sztanyiszlavszkijj stratégiája a koncentrált figyelemre épül.³⁶ A *#mindenkitörténet* esetében az elbeszélő és a hallgató közötti kontaktus azért profikat meghazudtolóan intenzív, mert ez esetben az elhangzó szöveg születése is a két drámainstruktor vezette két hónapos program (a tulajdonképpeni próba) kontextusához kötött. Következésképp az írásvetítő-fóliára rajzolt életút-térkép, a játsszók testéből formálódó kinetikus szobrok, élőképek, a kontakttánc-koreográfiák és bizalomjáték-törédek nem csak illusztratív és nem is csak atmoszférateremtő funkcióval bírnak. Úgy hozzák létre a történetet és a történetmondót, hogy dokumentálják az együtt töltött idő közösségképző erejét.³⁷ S ez teremti meg azt a biztonságot, amely a civilek számára is lehetővé teszi, hogy valódi nevükön bemutatkozva, de „színpadra lépve” ajándékozzanak meg minket a személyesség illúziójával.

A Gondolat Generátor előadása arra irányítja a figyelmet, hogy a színészi játék „autentikusságát” egy olyan kollektív munkafolyamat is garantálni tudja, amelyben „nincsenek erős hierarchikus viszonyok, hanem szerepek és feladatok vannak, amelyek akár dinamikusan változni is tudnak.”³⁸ Ennek a *Devised Theatre* világában jól ismert tézisnek a szélsőséges próbája az *Animal City*. A színészként párdúc, gorilla, keselyű és oroszlán jelmezében dolgozó kvázi drámatanárok révén instrukciók és narrációk (bemelegítő, munka- és levezető fázissá szerveződő) sorozatából építkező, „csoportos játéktevékenység” jön létre. 2000 forintért a résztvevők felépíthetik a különböző állatok fiktív világát, ebbe szereplőként vonódnak be, ott valós problémákkal találkozhatnak, s ebből valós (ön- és csoportismereti) tudásra és tapasztalatra tesznek szert. Ennek az átváltás-történetnek az igazi tétje, hogy az *Animal City* Klub aktuális „gyűlése” tekinthető-e a csoport szerepbe helyezését és a magatartásmód/vélemény demonstrációját lehetővé tévő drámás konvenció szavak nélküli megvalósulásának.³⁹

A TRAFÓ nagyszínpadán közösen eltöltött téridőben az történik velünk, ami egy állattal történhet. Egy kezítükr segítségével lelassulunk, figyeljük magunkat és egymást, eleséget gyűjtünk és rejtünk, vackot építünk, kapcsolatot teremtünk, vagy épp elbújunk. S mire leszáll a vaksötét éj, már csak a dzsungel hangjai és emberállatok vonyítása, makogása, vijjogása, illetve a professzionális technikával létrehozott vihar és az éhes állatemberek vélt vagy valós erőszakossága okozta páni félelem marad. Vagyis miközben saját ritmusunkban felépítjük és végigéljük egy állat biográfiáját, nem degradáljuk őket a reprezentáció tárgyává, hanem épp a nekik tulajdonított készségek és képességek (koncentrált figyelem, testtudatosan láthatatlanná és mozdulatlanná válás, felvállalt agresszió) révén érthetjük meg az *Animal Studies* egyik előfeltevésének parafrázisát: „ember – bullshit = állat”.⁴⁰ Azt az Énünket, amely reggelre kelve vagy képes a hatalmas táború köré települni, és szótlannal megosztani a másikkal az eddig elrejtett diót, mogorót, vagy tovább dobálózni, és saját társát rakja fel a tűzre égő áldozatként. S ez az az (előadásról előadásra más, a néző-résztvevőtől függő és a színész-drámatanárra felelősségét igazoló) döntés, amelyet az *Animal City* gyűlése hoz meg az önmenedzsment egyént meg- és túlterhelő impe-

³⁶ Vö. Erika Fischer-Lichte: *Theatralität und Inszenierung*. In: E.F.-L., Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Francke, Tübingen, Basel, 2000. 11–27.

³⁷ „(...) a *#mindenkitörténet* fogjuk vinni nyáron két fesztiválra is, ami azért is érdekes, mert tavaly ezeket a személyes történeteket éppen, hogy művészeti fesztiválokon gyűjtöttük. A Bánkitónál, az Ördögkatlanon, a Művészetek Völgyében és a Kolorádón. Szóval igazából visszavisszük hozzájuk a sztorijaikat.” A személyes történet is elég izgalmas ahhoz, hogy művészet szülessen belőle. Szepes Annával és Török Timeával Malik Andrea beszélget. <https://deszkavizio.hu/a-szemelyes-tortenet-is-eleg-izgalmas-ahhoz-hogy-muveszet-szulethessen-belole-interju-szepes-annaval-es-torok-timeaval/> (2019.05.21.)

³⁸ Szabó Veronika: „A férfiak dominálta világ működtetése a férfiak számára is megterhelő”, https://szinhaz.hu/2018/02/07/_a_ferfiak_dominalta_vilag_mukodtetese_a_ferfiak_szamara_is_megterhelo (2019.05.05.)

³⁹ Vö. Jonathan Neelands: *Dráma a tanulás szolgálatában*. Magyar Drámapedagógiai Társaság, Budapest, 1994. 75. ford. Szauder Erik.

⁴⁰ Vö. Joe Zammitt-Lucia: *Practice and Ethics of the Use of Animals in Contemporary Art*. In: Linda Kalof (ed): *The Oxford Handbook of Animal Studies*. University Press, Oxford, 2017. 121–145.

ratívuszárol, illetve az önkormányozó mentalitás (Foucault) paradoxonjáról. Arról a tkp. hatéves kortól (vagyis erősen korlátozott valós tudás és tapasztalat birtokosaként) elvárásnak számító kulturális aktivitásról, amelynek mozgatórugója, hogy szabadon választhassak a számomra adott életvezetési stratégiák és munkaformák között, s aminek előfeltétele, hogy ne csak bizonyítsam, hanem szerepként vigyem színre én-hatékonyaságomat, asszertivitásomat és problémamegoldó képességemet.⁴¹

A kortárs művészsínház a dramatikus, a posztdramatikus és a posztspektakuláris színház diskurzusainak ismeretében értelmezi önmagát.⁴² A dramatikus színház diskurzusának közép-pontjában a „megértés és megjegyezhetőség” vágyát kielégítő „dráma” áll.⁴³ A posztdramatikus színház diskurzusát az a kérdés motiválja, „hogyan egyáltalán hogyan és milyen következményekkel lehet megrepeszteni, feladni a színháznak azt az eszméjét, amely egy olyan fiktív világ ábrázolására irányul, amelynek zárttságát a dráma és a neki megfelelő színházesztétika garantálta”.⁴⁴ Az általunk elemzett előadásokat viszont már a *részvétel* színészi és nézői kompetenciájának fejlesztése és annak a figyelem ökonómiájával összefüggő keretfeltételei érdeklik.⁴⁵ A TRAFÓ-ban látható két előadás egyértelműen, az Örkényben látható előadás pedig a hazai művészsínház „gyáva” apparátusán belül kockázatos [*Risk*],⁴⁶ mert megrendezetségük szerves részét alkotják a nem-tervezhető elemek. Extrém módon valóságnak [*Reality*] érezzük őket, mert kimozdítanak komfortzónánkból, nézői szokásrendünkbe nehezen illeszthető feladatok elé állítanak minket. Ugyanakkor az egyértelműen közölt szabályok [*Rules*] és az eseményeket struktúrává rendező ritmus [*Rhythm*] mindezt biztonságos keretek közé szorítja.⁴⁷ A színházpedagógiával az alkotófolyamat színrevitele rokonítja: a *Secondhand* egy szakma elsajátításának egyik fázisát dokumentálja, a *#minderkitörténet* egy közösségi színházi projekt produktuma, az *Animal City* pedig rítusként inszcenizált drámaóra. A drámapedagógiával a dramaturgia diszkurzivitása hozza kapcsolatba: a (professzionális próbák és tréningek alapját képező) dramatikus tevékenységformák révén írható le az előadások etűdszerkezete és ritmusa. A posztspektakuláris színházzal pedig az a kritikus attitűd rokonítja, amely reflektálni akar a Z generáció számára megszokott spektakulum (Guy Debord) „megváltozott viszonyai[ra, hogy] lehetővé tegye azok megértését”.⁴⁸ Politikusnak pedig azért nevezhetőek, mert a nézők alapvető szellemi erőforrásainak mozgósításán keresztül mutat rá az intézményről intézményre és színházról színházra változó strukturális erőszak természetére.⁴⁹

⁴¹ A foucault-i önkormányozó mentalitás (Kelemen Gábor: A biztonsági társadalom. *Szociológiai Szemle*, 2008/1. 150–156.) paradoxonához lásd Stephan Münte-Goussar: Identitätsmanagement – Netzparadigma und Ökonomisierung des Selbst. In: Jahrbuch für Pädagogik. Entdemokratisierung und Gegenauflklärung. Peter Lang, Frankfurt a. M., 2009. 201–215.

⁴² André Eiermann: I. m.

⁴³ „A dráma egy modell. Az érzékinek alá kell vetnie magát a megértés és a megjegyezhetőség törvényének.” Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Balassi, Budapest, 2009. 40. ford. Kricsfalusi Beatrix.

⁴⁴ Hans-Thies Lehmann: I. m. 27.

⁴⁵ Vö. Johannes Kupp: Theaterpädagogik im „Zeitalter der Partizipation”? In: Christoph Scheurle, Melanie Hinz, Norma Köhler (szerk.): *Partizipation: teilhaben/teilnehmen*. Koaped, München, 2017. 25–35.

⁴⁶ „A mai magyar színház gyáva. Gyáva, és ennek oka nem csupán a szubvenciók szűkös és föltételes mivoltában keresendő. Általában sem szeret kockáztatni. Félti a bőrért a néző dühétől, a kritikától, a szomszéd színházától, a minisztertől, az időjárástól, nagyjából mindentől.” Térey János: *Teremtés vagy semmi. Élet és Irodalom*, 2008. november 7.

⁴⁷ Vö. Dorothea Hilliger: *Kleine Didaktik der performativen Künste. Theaterpädagogisch handeln im Framing von Risk, Rules, Reality, und Rhythm*. Schibri, Milow, Strasburg, Berlin, 2017.

⁴⁸ André Eiermann: I. m. 151–152.

⁴⁹ Vö. Kricsfalusi Beatrix: *Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?* In: Görösi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina (szerk.): *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*. Kronosz, Pécs, 2016. 17–29.

Zsigó Anna

A DRAMATURG PRÓBÁJA

– tapasztalatok a dramaturg változó szerepeiről

— Na, és mi a helyzet a dramaturgia világában? – kérdezi gyakran egy kedves, nem szakmabeli ismerősöm. Amíg megpróbálok összeszedett választ fabrikálni a kérdésre, általában elterelődik a téma. A helyzet ugyanis minden pillanatban változik.

Három és fél éves kisfiammal előkerül néha az *Amerikából jöttem...* kezdetű játék. Figyelem, ahogy a szabályokat a saját kedvére formálja. Szabadon játszik, de érzi a határokat. Az ötleteit gyakran nem a valóságból meríti és a pillanat határozza meg, hogy kivé, mivé változik, ráadásul néha játék közben is szerepet vált: például először ordít, mint egy tigris, aztán szöveget ver be kalapáccsal, végül kisbabává változik. Kitartóan igyekszik mozgással, hanggal körülírni a képzeletében élő szerepet. Mindig van egy közös halmaza az eljátszott figurának és saját magának.

Ez a fajta szabad, játékos létezés jut eszembe arról, amikor a saját és dramaturg kortársaim színházi tevékenységéről gondolkodom. Ettől függetlenül nem érdemes nekivágni a dramaturg elmutogatásának egy *Amerikából jöttem...* keretein belül, mert az a játék sosem fog véget érni.

A dramaturg tevékenysége az ismert feladatok mellett rengeteg egyéni vonást hordoz. Ezek a bevett keretek és feladatok ráadásul változóban vannak, bizonyos szerepkörök elkezdtek kikopni, más, korábban csak járulékos feladatkörök pedig egyre nagyobb hangsúlyt kapnak a mai színházi működésben. Erre egy példa lehet a dramaturg mint munkahelyi pozíció kérdése. A nagyobb kőszínházaknál a mai napig dolgozik állásban dramaturg, de egyre gyakrabban találkoznunk vándorló dramaturgokkal, akik egy-egy rendezővel párt alkotva mindig ott dolgoznak, ahova hívják őket, vagy saját projektjeiken dolgoznak. Így a kőszínházban előfordulhat, hogy egy előadásnak két dramaturgja is van: egy a rendező társa, a másik pedig a színház dramaturgja, aki átfogóbban, a színház szempontjából vesz részt a próbafolyamatban. Ugyanígy a műsorfüzet-készítés, szinopszisírás, darabkutatás mellett, melyek háttérben is végezhető tevékenységek, manapság sokkal aktívabban vesznek részt dramaturgok a próbákban is. Ez összefügg a színházi szövegek átalakulásával is: ma már az is gyakori, hogy egy szöveg nem készül el az olvasópróbára, tehát a példányon folyamatosan dolgozik a rendező és a dramaturg a próbák alatt is, így sokszor kisebb jelentősége van az előkészítő fázisban „készre” csinált, meghúzott, íróasztalnál kitalált szövegpéldánynak, hiszen a próbák mint nyílt végű kérdések, beleszólhatnak a szöveg további alakulásába.

Talán éppen emiatt a dramaturg személyisége, személyessége, a sajátos vonások most láthatóbbá válnak. Ebben a változó folyamatban érdemes gondolkodni a dramaturgiai munka olyan részeitől is, amelyek nehezebben körberajzolhatók, mivel partikulárisak és érzékenyek. Az aláb-

biakban személyes tapasztalataimon keresztül szeretnék néhány olyan érdekes, szélsőségesebb szempontot felvetni, amelyek talán láttatják a dramaturg szerepének átalakulását a mai magyar színházban. A leíró megfigyelések helyett most gócpontokra, viszonyrendszerekre, helyzetekre fókuszálva közelítem a témát, hiszen minden egyes munkafolyamat más és más, emberek, gondolatok, körülmények konstellációi határozzák meg az alkotás menetét.

Közösség

Állok egy sötét, nyirkos budapesti utcán. Kezemben diktafon, bekapcsolva. Nagy a zaj, esti autóforgalom. Elöttem a távolban halad két alak. Egy hátizsákos lány és egy magas, kapucnis fiú. A lány tétova léptekkel sétál, olykor megtorpan, figyel. A fiú kutyahússággal követi, de ilyen távolságból nem lehet eldönteni, hogy összetartoznak-e. A fiú követi a lányt, én követem mindkettőjüket. A diktafont idővel a zsebembe csúsztatom, itt a figyelmemmel kell rögzíteni. Még nem látnak, de tudják, hogy valahol ott kell lennem; készenlétben állok. Ahogy telik a próba és járkálunk a kis utcákon, egyre erősebben érzékeljük egymás jelen(nem)létét, úgy csökken a köztünk lévő távolság. Végül tíz centire állok már tőlük, mégis teljesen láthatatlan vagyok. Az a vicces az egészben, hogy néha még egymásra is mosolygunk, vagy egy törtmásodpercre kikacsintanak rám – de már nem esünk ki a szerepünkből, se ők, se én.

(Kárpáti Péter: Két nő. A fent leírt próbán Hegedűs Barbara és Téri Gáspár vettek részt.)

Kárpáti Péter író, rendező munkáiban azért is hálás szerep dramaturgként részt venni, mert minden egyes próbafolyamat újra- és átértelmezi a saját, dramaturgi szerepemet is a színházi munkában. Ezek a közösségi alkotások figyelemre és a jelen idő fontosságára tanítanak. Dramaturgként is aktív együttműködés zajlik a társalkotókkal, színészekkel, tervezőkkel, zenészekkel stb. A fenti leírás a *Két nő* című előadás egyik korai, improvizációs próbáját idézi fel. Az előadás

Point of no return. Nemzeti Táncszínház, Budapest. Fotó: Puskel Zsolt



a megszokott kb. hat hétnél sokkal hosszabban, fél év alatt jött létre. Leírt szövegek könyv nem készült, rögzített helyzetekből épült fel a darab. Kárpáti Péter gyakran használja a „meglepetésimprónak” vagy „életszimulációnak” is nevezett saját technikáját, ami önmagában egy külön tanulmányt érdemelne. A dramaturgi munkát tekintve sok olyan szempont válik itt fontossá, ami egy kötött, előre elkészített szöveg esetében kevésbé érvényes. A próbafolyamat során helyzeteket teremtettünk, a színészekkel közösen emlékeket, történeteket gyűjtöttünk, szerepeket alkottunk, megkerestük azokat a valóságos pontokat, amik elemelhetők és beilleszthetők a fikcióba. Nagyon szoros munkakapcsolat alakulhat így ki dramaturg és színész között: eleinte nincs szöveg, tehát nincs még olvasat vagy olyan szerepértelmezés, ami a dramaturg kezét megkötné.

A kezdetekkor csak alapvetéseink voltak, egy laza kanavász. A fent leírt próba talán érzékelteti azt a fontos különbséget, hogy ezek az improvizációk nem jelenetgyártási célból születnek, hanem gyakran a szereplők közös emlékeit, érzeteit hozzák létre. Itt a dramaturg egyfajta kísérő és történetalakító szerepet tölt be, nem pedig aktív szövegalkotó. Segít kereteket alkotni és tulajdonképpen az improvizált szöveg, helyzet, történet kurátoraként működik. Ez a szemlélet nem csak a teljesen improvizált, de a „színdarab alapú” előadások létrehozásakor is működik (*Tótferi, Díszelőadás*).

Kölcsönhatások

– Az úgy volt... Igen, pontosan emlékszem, amikor... Tudom, de az egy másik... Aha... Aha... Volt neki egy ilyen... Hát persze!... Ahogy azt tudta mondani, hogy... Vagy van még az is, tudod... Köszí... Nem, dehogyis!... Várjál csak!... Pontosan.

(Nagy Zoltán: Point of No Return)

A dramaturg feladatainak képlékenységét, eseti voltát még inkább felerősíti a színházi műfajok, a kő- és független színházak közti átjárás. Ez a mozgalmasság egy kölcsönös oda-vissza hatást eredményez. A sokféle begyűjtött tapasztalatok a viszonyok egyfajta újrendeződését eredményezhetik.

A fenti idézet a *Point of No Return* című kortáránc-előadásból származik. Készülődés, melegítés, beszélgetés. A tér sarkában két mikrofon áll. Ketten próbálgatják, összefüggéstelen kötőszavakkal, félbehagyott mondatokkal – beszélgetnek. Ez még nem a próba része, csak játszanak. Egyre jobban belejönnek, egymásra licitálnak, nagyszerű katyvasszá áll össze a „szöveg”. Lassan kialakul egy szövegtest, ami tartalmilag erősen hiányos, funkcióját tekintve viszont pontosan illeszkedik a darabhoz. A darabban ugyanis folyamatosan hangzanak el különböző szövegek, melyek később hangfüggőnné, zenévé alakulnak át. A táncosokkal közös kutatás során kerestük meg azokat a szövegeket, melyek belülről, belőlük születnek meg. Célom volt, hogy „rárakott” szövegek ne kerüljenek az előadásba, tehát a kívülről beemelt ajánlataimat is hosszas kipróbálások, kísérletezések után fixáltuk.

A táncdramaturgia, különösen a kortáránc-dramaturgia egyik legérdekesebb kérdése számomra a szöveg és a mozgás konfliktusa. A kettő nem zárja ki egymást természetesen, sorolni lehet a példákat a jobbnál jobb szöveges táncelőadásokra. Mégis, egy alapvetéssel mindig szembeálják magukat az alkotók: a nézők többsége elsősorban a verbalitáson keresztül fogadja be a színházi élményt, pontosabban, amikor mozgás és szöveg egyszerre jelenik meg a darabban, akkor az elhangzott szó sokkal hangsúlyosabbá válik, túlértelmezi a látottakat. Elképesztően nehéz feladat ide-oda kapcsolgatni a befogadói szemszöveget a verbálisról a sokkal érzékibb, tágasabb értelmezési síkok felé, mint például a mozgás, a tánc, vagy a zene. Szerencsére egyre több táncos produkció alkalmaz dramaturgot, de ez a terep és ez a fajta munkakapcsolat még rengeteg felfedeznivalót rejt. Eddigi munkáim között voltak több, illetve kevesebb szöveget igény-

lő táncdarabok, de volt olyan is, ahol csak a tánc és a mozgás absztrakt nyelvén készült a darab. A tánc esetében két olyan, egymáshoz képest ellenirányú dramaturgiai nézőpontot lehet felfedezni, amiknek a tanulságai a prózai színházban is remekül gazdagítják a dramaturg eszköztárát. Az egyik a tágasság megőrzése: ügyelni arra, hogy a szöveg és az értelmezés ne uralkodjon el a táncon, megőrizni azt a szabad és asszociatív értelmezési keretet, amire a mozgás esetenként sokkal alkalmasabb, mint a beszéd. (Prózai daraboknál általában pont ennek ellenkezőjéről gondoskodik a dramaturg: egyértelműsít, pontosítja a metaforákat, figyel a kijelölt irányra.) A nonverbális kortártánc-daraboknál pedig a klasszikus „külső szem” szerepkör érvényesül, ahol a próbákat pont verbalizálással, értelmezéssel, a külső és a belső ütköztetésével tudja előrelendíteni a dramaturg. Asszociációkkal, vagy épp konkrétumok kiemelésével, a téma kínálta keret vizsgálatával, szabad inspirációkkal építi az előadás dramaturgiáját.

De miért olyan fontos tapasztalatok ezek egy dramaturgnak? Vannak olyan dolgok, amik annyira természetesen az életünk részei, hogy szinte észre sem vesszük őket, nem tudatosítjuk a jelentőségüket. Egy szöveg, akár csak egyetlen kimondott szó megjelenése a mozgás terében sokkal nagyobb jelentőséggel bír. Belehasít a tudatunkba, és ahogy elhangzik, képek, emlékek, érzelmek, gondolatok tömkelege lepi el a látóterünket. Ez a fajta asszociatív gondolkodás képes felszabadítani egy-egy színházi helyzetet, lazítja a dramaturgiát és megőrzi a fontos titkokat a néző számára.

Egy másik, hosszú távú, kortárs táncdal foglalkozó projektben, mely a *Nibiru* címet viseli, dramaturgként egy interdiszciplináris alkotói munkába kapcsolódtam be. Az előadást, melyben gyerekek vettek részt, műhelymunkák előzték meg. A fókusz csak a folyamat legvégén került az előadás létrehozására, de addigra a gyerekek már mindent megtapasztaltak abból (anélkül, hogy tudatosult volna bennük), amiből a darab felépült. Így a dramaturgi szerep sem kizárólag az előadásra vonatkozott, hanem a munkafolyamatok, egymással csak lazán kapcsolódó események összefűzésére, a különböző területekről érkező alkotótársak munkájának vizsgálatára. Az ilyenfajta, mellérendelő alkotói viszonyban nemcsak az előadásnak, hanem a folyamatnak is dramaturgiává válik az ember. Itt ismét, az azonnali cselekvésen és instant alkotáson keresztül, egy, még megfigyelői pozícióban is aktív szerep jut a dramaturgnak.

Konfliktusok

– Úristen, hogy lehet ezt a szöveget elmondani? Ki volt az, aki ezt leírta? – Az előadás előtt másfél órával, a lejáró próbán hangzik el a kérdés. Emlékszem a pillanatra, amikor a félkész szövegkönyv fölött ülve a rendezővel rájövünk a nyelvi leleményre, ízlelgetjük a mondatot, mulatunk az elképzelt helyzeten. Egy komplikált helyzet következtében a legegyszerűbb megoldásnak az bizonyult, ha dramaturgként én ugrok be az előadásba, miután az egyik színész nem tudta tovább vállalni a játszást. Szerencsére megtart a rendező humora, bizalma és látható kétségbeesése is. – Nem kéne kihúzni?

(Kárpáti Pál: Váratlanul, FAQ Társulat)

A dramaturg univerzum tágulása óhatatlanul konfliktusokkal jár. A konfliktus dramaturgiai értelmében itt valamiféle termékeny elmozdulás, határsértés, ütköztetés történik. Ideális esetben nem a jó és a rossz találkozásáról van szó, hanem egy közös tanulási folyamatról. Legelső munkám a Zsámbéki Színházi Bázison a *király mulat* című előadás volt Kárpáti Pál rendező mellett. Az ott töltött egy hónap alatt tapasztaltak, a közösségi alkotás felelőssége azóta is meghatározó iránytű számomra.

Nagyon ritka kényszerhelyzet az, ahol a dramaturg ugrik be az előadásba. Ebben a helyzetben érezhető volt a belső konfliktus az író-dramaturg és a „színész-dramaturg” között. Még a



Előadás utáni foglalkozás - Váratlanul, FAQ Társulat. Fotó: Szalontai Zoltán

próbán ülve is könnyen tart távolságot a színésztől a dramaturg, hiszen ő mindenkifelett a szöveget képviseli. Szintén nagyon érdekes belső konfliktusokról mesélt Radnai Annamária osztályfőnököm is. Ő a fordító-én és a dramaturg-én vitáiról rendelkezett komoly tapasztalatokkal. Olyan mondatokról például, amiknek fordítóként nem tud az ember ellenállni, később viszont, amikor már dramaturgi minőségben dolgozik az anyaggal, más szempontok vezérlik. Észrevehetően kezdenek elmosódni a határok a különböző színházi szakmák között, megjelenik egy univerzálisabb színházi alkotói felfogás. Így bővíülhet a dramaturg szerepe is, hiszen képes betölteni a piaci réseket. Azt is mondhatnánk, hogy vannak olyan dramaturgok, akik időről időre szakmát váltanak (pl. Kelemen Kristóf vagy Fekete Ádám dramaturg kollégáim, akik írnak és rendezik is saját darabjaikat), de íróként és a szöveg képviselőjeként teljesen másfajta rendezői eszköztárral dolgoznak.

A dramaturg természetesen nem szűnik meg, de egyre több esetben vesz részt aktívabban az alkotófolyamatban. Ez a jelenség kő- és független színházakban egyaránt megjelenik, de az utóbbi esetében talán erősebben érvényesül.

Kőszínházi keretek között a struktúrából adódóan (fix, viszonylag rövid próbaidő, sok munkatárs) a dramaturg gyakran csendes megfigyelőként vesz részt a próbákon, és meglátásait a rendezővel a próbaidőn kívül osztja meg, hiszen nincs idő a vélemények azonnali ütköztetésére. Ezért itt kevesebb látszata van annak a munkának, amit a dramaturg a próbaidőn kívül elvégez, nehezebben kézzelfogható a részvétele a közös alkotófolyamatban, könnyen magányossá válik. A kisebb infrastruktúrájú, hosszabb próbaidővel és előkészítési fázissal rendelkező, alkotócsoportként fellépő produkciókban a dramaturg több megnyilvánulási lehetőséghez jut, néha a rendezővel egyenlő mértékben szól hozzá és ad eligazítást a próbákon. Ez a két attitűd merőben eltér, más szabályok érvényesek és különös érzékenység kell ahhoz, hogy a dramaturg képes legyen alkalmazkodni, saját magát előtérbe, vagy éppen háttérbe szorítani az adott helyzetben.

Láthatatlan munkának nevezik a társadalomtudósok azokat a háztartási tevékenységeket, amiket klasszikus értelemben nem ismer el munkának a társadalom. Ilyen például a gyereknevelés, egy háztartás vezetése, idősök, betegek ápolása. De ide sorolják az ún. érzelmi munkát is, ami egy családban pl. mások érzelmi szükségleteinek kielégítését, a külső kényszerek és belső igények összeegyeztetését, az odafigyelést jelenti. A dramaturg munkájához is kapcsolódik egy adag láthatatlan érzelmi munka. Azokban a helyzetekben, ahol dramaturgot érintő konfliktus vagy határátlépés történik, gyakran láthatóvá válik a láthatatlan munka is, a dramaturg kiszolgáltatottsága, de egyben szabadsága is. Pont a „külső szem” szerepkörből adódhatnak olyan helyzetek, ahol egy folyamatban a dramaturg kerülhet két tűz közé, közvetítővé, konfliktuskezelővé válhat (pl. a színészek és a rendező, vagy a színház és a rendező között). Természetesen egy elmélyült és tartalmas munka során a dramaturgnak személyes kötődése alakul ki a szöveghez és az előadáshoz, viszont ismét Radnai Annamária szarkasztikus szavait idézve: „a dramaturgot akkor említi a kritika, ha valami nem működött az előadásban”. A közösségi, aktívabb dramaturg szerep, a műfaji kísérletezések, az adaptációk, dokumentarista előadások, a próbáról próbára születő szövegek mind egy olyan irányba mutatnak, ahol a dramaturg felelőssége nő, az érzelmi munka viszont jobban eloszlik az alkotótársak között.

Dramaturgként tehát sokszor kell szerepet, attitűdöt váltani. Ez egy tudatos feladat, ami folyamatos, kritikus öndefiníciót igényel. Hol a rendezővel egyenrangú alkotótárs, hol csendes megfigyelő, hol teljesen, hol félig-meddig a darab írója, hol a szerzővel együtt dolgozik, hol tőle függetlenül nyúl a szöveghez. Ráadásul a bemutató közeledtével általában távolodik az anyagtól, hiszen jó esetben az előadás már megszületett. (Kivéve persze az utolsó utáni órában lázasan kihúzott jelenetek esetében.) Útjára kell engedni a darabot, és ez sokszor nehéz, fájdalmas elszakadást jelent.

A sokféle szerepelvárással nem egyszerű megbirkózni. Vannak, akik a szakosodást választják, mások a sokféleségben, a különböző munkamódszerekben való megmártózásban találnak stabilitást. Érdekes lenne megfordítani a kérdést: vajon hogyan látja a dramaturg szerepét a többi színházi alkotó?

Mindezt leginkább a stoppoláshoz tudnám hasonlítani. Elindulunk valahonnan, létezik egy cél, de ha nem oda jutunk, abból sincs feltétlenül baj. Néha egy szakadt Suzuki, máskor kisbusz vagy kamion visz. Útközben létrejön a szöveg, és már az sem számít, hogy ki visz kit, ebből lesz a történet, az autópálya közepén kiszállni meg nem érdemes.

Cosmin Matei

EGY BEFOGADÁS ANATÓMIÁJA — *THE ENCOUNTER*

A *The Encounter*¹ című előadás Petru Popescu *Revelație pe Amazon*² című regényének dramatisztálására épül, amely egy Loren McIntyre nevű, a National Geographicnél dolgozó fényképész utazásáról szól. McIntyre-nek sikerül megtalálnia az Amazonas forrását és kapcsolatba lépnie a *mayourna* bennszülöttekkel, a perui és braziliai dzsungel lakóival (akiket *macskaemberek*nek is neveznek, az arcukon viselt, bajuszra emlékeztető kiegészítők miatt). Egy rejtékhelyről való fotózáskor magvalósult rövid találkozása a *mayourna*kkal olyan eseménnyé alakul át, amely megváltoztatja a fényképész életfelfogását, mivel elvarázsolja őt a törzs életfilozófiája. Személyes kapcsolatokat létesít a közösség tagjaival, különösképp vezetőjükkel, Barnacle-lel (akit szemölcsös bőre miatt hívtak így), fiával Tutival és Cambióval, aki portugálul beszél McIntyre-rel, és minden mondatot a *cambio* szóval zár, amit távirati stílusú *stop*ként használ, és ami egyébként *cserét* jelent. Cambio végül Dante Vergiliusához válik hasonlónak, aki végigvezeti a fényképészt ezen az ismeretlen vidéken.

A *Complicité* társulat alapvető jellemzője, hogy mindig a létező vagy lehetséges narratív konstrukciók sokrétű kutatása vezérli, melyeket aztán rendeznek, csiszolnak, hogy a környező kaotikus valóságot koherens spektrummezővé alakítva mutassák be az anyagot (és folyamatos munkának vessék alá), anélkül azonban, hogy bezárnák a hátsó kikaput, amely a káoszhoz vezet vissza. Ilyen módon megkérdőjeleződik az okozatiság vagy a linearitás, az értelmi struktúrák nem jelentik a dramatikus anyag magától értetődő célját, a narratív szál vagy a szereplők lélektani dimenziója a változás veszélyének vannak kitéve, ezáltal pedig a teátrális világ hierarchiájának destrukturalódásához vezetnek bennünket, hogy szemtől szembe kerüljünk az élettel. Mindezek egyidejűleg különböző hozzáférési módokon keresztül vezetnek bennünket tovább a narratív struktúra körkörösége és az idő észlelésének irányába, sokkal inkább a szinopszisútvonalak idegkisüléseinek *tanúivá* téve bennünket, mintsem egyetlen idegközpont *lakóivá*.

A performansz játéktere a közönséggel való párbeszédben képződik meg, és egy valós és fiktív életről tartott beszéddel kezdődik. Gondolatokat mutat fel különféle politikákról, melyek

¹ *The Encounter*. *Complicité*, London, 2015. Rendezte Simon McBurney és Kirsty Housley, Petru Popescu *Revelații pe Amazon* c. regénye nyomán. Performer: Simon McBurney; Rendezőasszisztens: Jemima James; Szcenográfia: Michael Levine; Hang: Gareth Fly, Pete Malkin; Fény: Paul Anderson; Videoprojekció: Will Duke.

² Petru Popescu: *Revelație pe Amazon*. Román nyelvre fordította Radu Paraschivescu. Cartea Românească, Bukarest, 1993.

csak a fejünkben léteznek. Beszél a lányáról, aki egy adott ponton megjelenik a hangtérben és a performer úgy viszonyul hozzá, mintha a színpadon lenne. Majd az egy vagy két évvel ezelőtti felvétellel, vagyis saját másod- és harmadik énjével beszél; a jelenben lennének egyáltalán? Nem, hanem egy hat hónappal ezelőtti felvételt játszik le nekünk, az előadás készítésének idejéből, de mégis minek köszönhető, hogy azt érezzük: itt és most vagyunk? Fogalmak hangzanak el, melyek tudományos szempontból nem tisztázottak, de számunkra rendkívül valóságosak, mint például az idő, illetve, olyan kulcskérdésekkel szembesülünk, mint hogy *Létezik tudat emlékezet nélkül? Elválasztható a képzelet az emlékezettől?*

Az audiotermékeket gyártó Sennheiser céggel történő együttműködésben egy olyan mikrofonszivacs-huzatot hoztak létre az alkotók, amely stilizált fej formájú, egy Húsvét-szigeteki moai szobor ábrázatára emlékeztet. Ennek belsejébe két professzionális binaurális funkcióval rendelkező, hangrögzítő mikrofont szereltek, amelyek egyenesen a közönség tagjai által viselt fülhallgatókba közvetítenek. A szerkezetet különböző helyszíneken állították fel: Simon otthonától a próbatermen át egészen az amazonasi dzsungelig, ahol a dokumentálódás java része zajlott. A performer a hangot választotta a teatralitás és a technológia összekapcsolódásának fő elemeként, és ez utóbbi az emberi szellem meghosszabbításaként működve, a valóság és percepció közé ékelődő rezgéssé vált.

McBurney kilép a performer szerepéből és az első percekben civilként nyilvánul meg a színpadon, nonverbális kommunikációja pedig arra enged következtetni, hogy leginkább a velünk, nézőkkel való interakció foglalkoztatja. Ez a fellépés megszünteti a denegáció és a történetben való elmerülés iránti elvárásokat.

Mivel azonban nemrég tértem vissza egy Jan Fabre-workshopról, nehezen tudnék lemondani arról, amit ez a sokat vitatott alkotó minduntalan hangoztatott, amint végigvezetett minket a gyakorlatokon: „*Egy performernek, akár szubjektum, akár objektum, a színpadon vagy nyilvánosságban fontos elkerülnie, hogy extázisba essék, függetlenül attól, hogy mennyire ingerli a fantázia, ugyanis az önpercepciójában neki mindig kapcsolatban kell lennie ösztöneivel, és pillanatról pillanatra párbeszédben kell állnia a képzelettel, amelyet azért állít elő, hogy ne szakítsa meg a felfedezés folyamatát.*”³

Magamban tudom, hogy már elkezdődött az előadás, még akkor is, ha Simon azoknak a nézőknek a rovására ironizál, akik még nem érkeztek meg a színház büféjéből, ahol talán sokkal izgalmasabbak a történetek, mint a színpadon. Majd azzal, hogy a figyelem a későkről az új technológiai médiumokra terelődik, melyek megváltoztatni látszanak azt, amiképpen a valóságot érzékeljük, több értelemben működő feszültséget kelt bennünk. Egyrészt beindítja a saját valóságdefinícióink körüli vizsgálódást: vajon egy személyes történet részesei vagyunk, vagy a kollektív tudat által folyamatosan kibocsátott anyagban élünk? Vagy a magunk identitásától való fokozatos eltávolodásra készít fel, megváltoztatva a jelrendszereinket, melyekben szocializálódunk? Megingatja a bizalmunkat a valóság személyes/kollektív szematikájában.

A következőkben a performer jóvoltából tanúi leszünk a még nem dramatizált anyag feldolgozásának, amelynek folyamatában augmentálódik az érzékelés és dekonstruálódnak a színészet, rendezés, dramaturgia és scenográfia határai, és egy felfele ívelő, felhalmozódó szemantikai oszcilláció bontakozik ki a dramaturgia és színpadi rendezés (mise en scène) között. A színész többé nem pusztán tolmács, hanem a nézők új, nem várt tapasztalatait felelős személy, nem tolmácsol üzenetet vagy szöveget, és nem is jellemez egy szereplőt, hanem segít nekünk belsővé tenni, megtestesíteni egy intim folyamat információit, sérülékeny alakzatait, amelyek egy drama-

³ Masterclass, Jan Fabre. Teaching Group, Troubleyn/Laboratorium, Antwerpen, Belgium, 2018. január 22–26.

tikus figura döntés- és viselkedés-mintáival való organikus interakcióból származnak. Biztosít minket arról, hogy itt maga a változás/metamorfózis/folyamat az üzenet.

A beszéd a tudatos figyelmemet a lehetséges valóságok sokaságára irányítja, amelyeknek a külső és belső határai elmosódottá válnak, akár az egymásra helyezett pauszpapírok, melyek saját nézői identitásomat árnyékolják be, aki pedig most egy laptop előtt ülök és az előadás két évvel ezelőtt készült felvételét nézem, amelyről határozottan szeretném azt hinni, hogy most történik, anélkül azonban, hogy észrevétlenül abba csúsznék át, amire Fabre felhívta a figyelmünket.

Egy másik lehetséges valóság, hogy ez az egész szintetikus immerzió, ami egyben analitikus is, egyetlen diskurzussal fonódik össze fatikusan, a performerével, aki magába foglalja a színházi eszközöket is, melyeket használ, és melyek metaszínházi funkciói ahhoz az idiómához hasonló elvárásokat rajzolnak meg, ami a jól ismert viccbe jelenik meg: Móricka, aki egyedül maradt otthon, szeretne mesét hallgatni felvételről: „Gyerekek, most elmondok nektek egy mesét!”

Simon says: „Technological tricks!”⁴

Skizofrén kapcsolat ez mind az elismerő, mind az elutasító érzelmekkel, ezzel az előjátékkal együtt, melynek auditív formája izgalomba hoz azzal, ahogyan a hang a két fülkagyló közötti utat megteszi, sőt valójában elképzelteti velem, ahogyan egy kisember ezt a távot bejárja:

Simon says: „2.5 kg of electrified pate that we call our brain.”

Erotikusnak látom a ránk irányuló meggyőző erejét, hogy saját határait átlépje a befogadási konvenciók képlékennyé tétele érdekében. Különösképp abban a pillanatban, amikor a performer úgy dönt, hogy gyermeki módon még *szórakozik* kicsit a rendelkezésére álló játékokkal és fiziológiai manipulációval: meleg levegőt fújva a binaurális mikrofonba, a fülhallgatókon keresztül a jobb fül elkezd felmelegedni, hiszen az agy ezt parancsolja neki.

Azt kezdem érezni, hogy a szívdobogások ritmusa úgy gyorsul, ahogyan McIntyre fényképész dramatikus figurájának tulajdonképpen azonosítása elkerülhetetlenné válik. Arra ösztönöz minket, hogy elmélkedjünk azon a tézisen, mely szerint az események történhetnek kronologikusan és szimultán módon is, ez a reflexió pedig nyugtalanítóvá válik. Ám hirtelen megszakítják ezt a földön levő technikai pedálok segítségével létrehozott *loop*ok, melyek egy digitális hangkeverőhöz vannak kapcsolva, hogy a saját kimondott szavaiból ismétlődő hanghurokakat hozzanak létre. Ugyanakkor a különbözőképpen használt színpadi eszközökkel létrehozott hangok a befogadás szintjén olyan természeti fenomének illúzióját keltik, melyek csak a képzeletünkben jönnek létre, ezáltal pedig elnyel minket egy hangzavarból álló fekete lyuk, amely fokozatosan egy Cesna repülőgépmotor hangfelhőjévé alakul át, ahová bedobnak minket és hirtelen az Amazonas felett repülünk, Loren McIntyre szerepében.

A hangok által kiváltott első érzetek a testi egyensúly megőrzésével kapcsolatosak, akkor, amikor a repülőgép a vízen landol; ez máskülönben jó érzéssel tölt el, hiszen rájövök, hogy tudatos társszerzővé váltam.

A dzsungel közege, a hely feltérképezésével kapcsolatos kartográfiai megfigyelések és észrevételek a mély tónusú zenével együtt, a szinte néma csöndben is felerősítik a *mayourna* emberekkel való találkozás kiszámíthatatlanságát. A találkozás érzelmi felerősítése és az emberek követése az erdőn át a McBurney által diktált ritmushoz igazítja a lélegzetet. Élénk figyelmet teremtő lélegzetvétel ez, készenlétbe helyezi a test tűrőképességét. A suttogó hang élesíti az érzelmeket,

⁴ Simon McBurney: *The Encounter*. Complicité, live stream videofelvétel, YouTube 2016. március 1. A következőkben Simon, McBurney, Cambio és McIntyre szavait ugyanerről a felvételről idézzük.

míg a képzelet elkezd a közeggel kapcsolatos részleteket hozzáadni ehhez, akár egy vékony ecsetvonással rajzolt, egyre jobban körvonalazódó vázlaton. A gondolati sík sietve igyekszik lépést tartani a dramatikus szituációk konstrukciójával. A nyelvi jelek az erdő képeire fordítódnak, és időről időre hatalmas párában merülök el, melynek az erdő foszforeszkáló színárnyalatot ad.

Egy faajtó nyikorgásának hangja ránt ki az őslakosok elhelyezkedésének látványából és a családiassá váló hangulatból. Hirtelen Simon lakásába kerülünk át, ahol lánya felébredt álmából, az éjszaka első felében. Némi egyezkedés után az apja visszaküldi aludni, majd az amazonsai erdők különféle rovarainak és állatainak hangját reprodukálja neki. Ezek számomra is nyugtatólag hatnak és újra felveszem a macskaemberek falujába történő kalandozás narratív szálát.

A hangok egyre gyorsuló ritmusa, amit a földre csapódó fák okoznak, és amelyek aztán körülöttem egybegyűlnek, együtt sürgetik McIntyre-t a történet folytatására. Hajsza következik az erdőben, amit a szereplő légzési ritmusán keresztül teszek testem valóságává. 1,2,3 belégzés, 1,2 kilégzés, 1 be... 1,2,3 ki, 1,2 ki, 1 be. Ez idő alatt az agyam újabb, a Troubleyn Laboratóriumból ismert gondolatokat hív elő, melyek szerint a szintetikus expresszivitás egyfajta háromszög alakzatának kell fennállnia a performer megosztott figyelme, folyamatos önmagára figyelése, ennek nyilvános megmutatása, és emellett a cselekvés tényleges időtartamának számon tartása által.

Simon hears in his head: „Some of us are friends!”

és én is ezt halom. És ezáltal elindul egy másik reflexív folyamat azzal kapcsolatban, hogy mi, emberek telepatikusan is kommunikálhatnánk egymással. Amilyen mértékben hajlanék arra, hogy átengedjem magam a figyelem ilyenfajta újraosztásának, a fényképész képe ugyanolyan mértékben tart a fiktív szituáció perifériáján; fokozatosan csoportosítom át a figyelmem.

Simon and I are thinking: „Hey buddy, I am a friend too!”

a feltehetően Barnacle-től érkező súlyos válaszra pedig: „*I know!*”, valahogy összereződül a gyomrom. Nem is tudom, mikor, vagy tudatosult-e egyáltalán bennem ez a válaszreakció.

Adott ponton majd, ugyanez a belső remegés az ellenkezőjévé alakul, undorrá, a színpadon javasolt önkényes intertextualitás révén. A hideg esőben, amelyet személyes testemlékezetem megidéz, a telepátia gondolatán elmélkedve, a fülhallgatóban minket körülölelően hangzik fel egy tévéreklám csilingelése, a modern világ hangja, egy, a gyerekeket a pszichológia megismerésére invitáló rajzfilm. És miközben Simon kislányának hangját halljuk számolni, ami mintha siettetné a hipnózisból való felébredést, az undor kegyetlenül átváltozik néhány könnycseppé.

I am thinking: „Some of us are friends!”

Nehezen tudom megállítani a sírást, főleg amikor meghallom Petru Popescu szavait, a civil McBurney telefonjából: „*A paradox is presented to us by the fact that every time a modern man encounters a tribe man it happens the fact that you bring them faster towards civilization, while the modern man has the privilege and the choice to find out more about himself and about his roots. But it is our gain and their loss.*”⁵

A megszólalásban levő megállapítástól nagyon dühös leszek a modern emberre. Tudom, hogy átcsúszom az agyam által létrehozott, vagy ahogy Jan mondja, a pillanatnyi képzeletben létrejövő

⁵ „Azzal a paradoxonnal állunk szemben, hogy valahányszor a modern ember találkozik egy törzsi emberrel, az történik, hogy közelebb hozzuk őt a civilizációhoz, miközben a modern embernek kiváltsága és választási lehetősége van abban, hogy magáról és gyökereiről többet megtudjon. De ez a mi nyereségünk, és az ők vesztesége.”

szupra-narratívába, de nehezemre esik cenzúrázni e zsigeri gondolataimat. Hogy engedhetjük meg magunknak, hogy beleavatkozunk ezeknek az embereknek az életébe? És az agyam máris elvesztődik a tények megítélésében, miszerint ezeknek az embereknek, vagy talán akár nekünk is, még sok fejlődnie/valónk van, és nagy időtávokat kell befutnunk még, sok generáción keresztül..., azonban rájövök, hogy az utolsó megjegyzés a saját ismeretlentől, haláltól, újrakezdéstől való félelemről szól. Így lett úrrá rajtam a szégyenérzet. Tisztában vagyok vele, hogy sokszor türelmetlenségből cselekszem. Mindig szeretném felgyorsítani a megismerést eredményező szubjektív műveleteket, hogy előbb megértssem és kihasználjam az azonnali eredményeket.

A belső diskurzusom háttérbe szorul a továbbkalandozásban való részvétel ígéretéhez képest, de valahol a mélyben marad valami szorongás, ami nem engedi magát félreállítani és semlegesíteni, majd feloldódik az anyagi társadalom fölötti szemlélődésben, majd pusztán az anyag szemlélésében...

Végül teljesen átadom magam a Tuty-tánc mentális megalkotásának (Tuty egyike a törzs rengeteg gyerekének), egy ősi táncnak, amely néhány esőcsepp tanulmányozásából indul, a képzeletünket pedig a Popescu regényéből McBurney által olvasott költői kommentárok ösztönzik a tánc kezdeteiről, melyek egész életünkön át elkísérnek. Itt az eseményeket szimultán éljük meg.

A kontemplatív átcuszás szintén nem következik be, hanem egy másik eseménybe transzformálódik. Miközben a fényképész észreveszi, hogy az őslakók elkezdik tűzbe dobálni a holmijaikat, feldühödve a tényen, hogy képtelen verbális kommunikációt folytatni velük, elkezd a törzsfőnök körül szaladgálni, mintha varázslatot szórna rájuk, frusztrációját és elkeseredettségét mutatva ki ezzel. Aztán rájön, hogy a fényképezőgépét egy majom ellopta és kettétörte, a filmtekercsek pedig a fákról lógnak lefelé vagy a tűzre kerültek. Az érzelmek felerősödése itt két irányba működik, a jelentésalkotás/találás szándékával. Egyrészt empatikus vagyok a kétségbeesett Lorennel, hiszen az itt élő emberek dokumentálásának és a másik világban való bemutatásuknak minden bizonyítékát elveszíti, másrészt meglep Barnacle reakciója, aki egyszer csak futva elindul az ellenkező irányba, hogy visszavonja a varázslatot, amit az előbbi rájuk szórt. A kíváncsiságomat itt az emberek magától értetődő hite ébreszti fel, miszerint semmi sem esetleges, és hogy saját fizikai cselekedeteinknek minden bizonnyal valóságos hatása van. A dolgok éppen annyira elszomorítóak, mint amennyire újszerűek az új nyelvezet elsajátítását tekintve.

Éjszaka kiáltások hallatszanak és kitör a kavargás. Az érzékek felborzolódnak egy jaguárüvöltés hallatán. A kábulat hamar átterjed ránk, az emberek vokális reakciói hallatszanak a teremben, meglepettek, gyerekeket hallunk sikítani és sírni, míg McIntyre egyedül próbál menedéket találni. Én remegek, és várom, hogy új szavakat kapjak, amelyek mentén elkísérhetem őt ebben az összevisszaságban, sötétségben. Menekülnünk kell. De hová? Bárhonnan kiugorhat a jaguár. Minden figyelmünk az erdő eleven részleteinek közelségére összpontosul. Hasonló érzeteket keltenek bennünk a pánik, dehidratálás, kiszáradt száj szavak. Mindegyik színpadon elhangzó szó és cselekedet a túlélési ösztönök szintjére redukálja a részt vevő elmét. Egy uborkához hasonló gyümölcs válik vízforrássá, amelyből a performer, mint több napja szomjazó állat, vadul iszik. Ez alkalommal magam szakadok el a történetstől, hiszen tudom, hogy Simon vicces megjegyzése következik arról az eshetőségről, hogy az elfogyasztott folyadék mérgező lehet, ami nyilvánvalóan be is következik.

Meglehet, hogy az előadás által kibontott legfontosabb gondolatok egyike a valóságérzékelés, valamint az idő ciklikus természetéhez való értelmezői viszonyunk.

„Twinkle, twinkle little star...”

Az öntudatlansággal egyenértékű állapot elérése ismét megszakítja a kronológiai rendet, a történeteket, melyeken McIntyre keresztülment és újra a performer otthonában vagyunk, aki az előadás összerakása közben elaludt az íróasztalán, és lánya egy altatódalt énekel neki.

A történetmesélés gazdaságossága érdekében, melynek társszerzője lennék magam is, szeretném, ha Simon többé nem szakítaná félbe ilyen pillanatokkal a mesélést.

De gyorsan átsiklunk e közjáték fölött, és néhány nap elteltével Loren arra ébred, hogy a törzs újraegyesült más, korábbi tagjaival. Közöttük van Cambio is, akit írásom első felében már bemutattam, és aki a továbbiakban másodnarrátorként fogja közvetíteni a fényképész pszichofiziológiai tapasztalatait.

Simon asks: „Como es tu hé's falando Português?”

Ez felerősíti a párbeszédet a narratív rétegek között, különösképpen ahogy közeledünk a csúcspont felé, amely az élet kezdeteinek jelentésére épül, erre utal a törzs által performált rituálé.

Ezt egy, a modern ember nézőpontjából ellentmondásos átalakulás követi, az idegenek társadalmi cselekedeteit és ezek értelmezését illetően, akik minden tulajdonukat elkezdik elégetni. A testem nyugtázza ezt a történetet, különösen a következő megszólalás fényében:

Cambio: „Their spirits are holding us still from returning at the beginning.”

És a performer, Simon McBurney, ezúttal egy földrajzilag párhuzamos utazásra visz minket, pontosabban Washington D.C.-be, ugyanazon rituális cél teljesítése érdekében. Hisztérikusan sürget, hogy kezdjük el megsemmisíteni anyagi javainkat és a megtisztító rituálé zárásaként pedig dobjuk tűzbe a kormánytól kapott szociális segélykötvényeket. Eluralkodik az örület. Eufórikus állapotba ejt. Ennek a fantazmának már nem próbálok ellenállni. Gyertek, kedves szomszédaim, menjünk ki mindnyájan a tömbházunk elé, csöngessünk be az ajtókon, hívjunk ki mindenkit és együtt dobjunk el mindent, mindent! Majd Simon azt javasolja, hogy bélyegezzük meg a rossz valódi forrását: a mobiltelefont. Abban a pillanatban, nyilvánvaló, meg is szólal a telefon. Simon kislánya újra felébredt, egy pohár vizet kér. Minden megszűnik. Éppen, amikor minden érzékem erőteljesen és felelősséggel reagált a buzdításra, rájövök, hogy a mobiltelefon diszpozitívumán keresztül úgy rendeződnek az élethelyzeteim, hogy időm legnagyobb részében magam is csupán így tudom tartani a kapcsolatot a fiammal.

Barnacle, Cambio és Loren beszélgetni próbálnak a rituálé első szakaszának befejeztével.

„McIntyre: Look Cambio please translate to Barnacle that I can speak with the government of Brasil to stop damaging the forest because people live here...

Barnacle: NO! They will always come with guns, and machines, and drinks for the oil that is here!”⁶

Rögtön olyan atrocitások jutnak eszembe, melyeket a kormányok a „normalitás” nevében követnek el. Hirtelen különféle megoldásokra gondolok, többé vagy kevésbé felháborítóakra, együttérzést nélkülözőkre. A párbeszéd átköltözik a belsőmbé. Majd belőlem az előadásba, aztán újra a belsőmbé. Arra gondolok, hogy ez az erdő valamiképpen majd azokhoz is beszélni fog, akik végülis azért jönnek, hogy majd kiirtsák.

Barnacle: „The beginnings run parallel with our time.”

⁶ „McIntyre: Cambio, kérlek, fordítsd le Barnacle-nek, hogy beszélhetek a brazil kormánnyal, hogy álljanak le az erdőirtással, mert itt emberek élnek... / Barnacle: Nem! Mindig fegyverekkel, autókkal és italokkal fognak jönni az olajért, ami itt van!”

Ezek hallatán újra az előadás befogadására összpontosítok. A testem még izgalomban van attól a lendülettől, amit az anyagi javaik elégetésének lendületéből nyert. Kíváncsi vagyok, ragadozóhoz hasonlóan feszült a várakozás izgalmaitól, azzal együtt, ami ennek a *Kezdetnek* a megtapasztalását jelenti. Szükségem van Simon irányítására ebben a történetben, ami jóval fölény kerekedett. Elkezdődött. A emberek hosszú sorba állnak. Hideg verejték fut le a hátamon. Mozgunk.

*„one, two, three steps to the left,
two to the right,
one back, and...
Clap! And again.
one, two, three...,
two to the right,
one back, and...
Clap!”*

A test hipnózisban válaszol erre a mozgásmintára. Az agy elkezd vándorolni a testben, majd a képzeletben. Érzem, hogy valahol a testem középpontjában, a szívem alatt sok energia gyűlik össze. Barnacle újra telepatikusan próbál kommunikálni McIntyre-rel. És az erőteljesen földhöz verődő lábak ütemére rajzolódnak ki a szavak: *„You will prove/that this/is real... and Clap!”* A háttérben, a rituáléval párhuzamosan egy értelmiségi önelégült szónoklata hallatszik a tudatosság-ról, az absztrakcióban való létről, a térről és meditációról, és azt magyarázza nekünk, hogy ezek a tudattal való találkozások hatalmas illuzórikus fantazmák. Az ellentmondás az iróniát növeli, az én válaszom pedig így hangzik: menj a francba!

*„one, two, three steps to the left,
two to the right,
one back, and...
Clap! You have to/ believe!”*

1,2,3/1,2/1 és... taps! A teremben tapsol a közönség! Majdhogynem érzem Simon testének kimerültségét.

„WRAAAAAGH”

És az emberek elkezdnek különböző hangokat kiadni, állatokat megtestesítve, talán megvágni magukat, békák hátáról nyalni a folyadékot, de McIntyre számára nem történik semmi. Minden túl kaotikus, túlon túl fárasztó.

McIntyre: „Quando morreremos?”

Nekem pedig eszembe jutnak a workshop utolsó napjai Jan Fabre-val, amikor a performerei jelenetrészleteket játszottak nekünk a *Mount Olympus*-ból, a 24 órás performance-ukból. Egyes emberek valóban át tudnak változni mindenféle lényekké. A szereik pedig olyan szakadékokká válnak, melyekbe egyetlen épeszű ember sem szeretne belemerülni. Most ez utóbbi képek erősebbek, mint ami a laptopom képernyőjén történik.

Várom, hogy újra átélhessem a pillanatot, amikor McIntyre teljesen felébred a rituáléból, és az emberről, a természetről és a közöttük levő szoros kapcsolatról fog beszélni. A modern ember szá-

mára a kinyilatkoztatás csak posztrituálisan, reflexíven történhet meg, csupán ébredés után, amikor minden, amit meg lehet állapítani, azt mondja ki, hogy valóban mély, energetikus szimbiózisban vagyunk a természet minden elemével. Mit kívánhatnánk ennél többet? Miért kívánnánk ennél többet?

McBurney jelenik meg a színpadon az előadás végén és a közönséghez fordul: számára a *The Encounter* egy ellenállási aktus. Ugyazzal a szenvedéllyel, mellyel arról beszél, milyen öröm volt számára találkozni és meghallgatni az őslakosokat az amazonasi dokumentálódás ideje alatt, átadja üzenetüket: *Létezünk, itt vagyunk!*

És én is itt vagyok és minden jókívánságomat küldöm.

„*The feeling is the Prayer, not the words!*”⁷

Ezek a szavak visszhangzanak egyre a fejemben és... elcsúszom. Nehezemre esik most leállni, és arra kérni magam, hogy egy pozitív gondolatot közvetítsek felétek, akik messze vagytok...

A szomorú az egészben, hogy még mindig az az érzésem, hogy nem találtam meg a történetet, a saját történetem – ahogyan Simon McBurney megtalálta, akivel teljesen egyesülök, ezáltal pedig teljes egészében a közönségnek adom át magam. Patetikus érzés lenne és irigykedés a színészekre? Most pedig magamról ítélek. Lehet, hogy az igazság tényleg valahol középen van. Ahogyan Nick Cave is mondja, az ember állandóan saját maga jobbik énjének megalkotásán dolgozik. De ezek mindig maszkokban, társadalmi szerepekben rejlenek, a középnek pedig szüksége van egy műsára, aki támogassa. Az identitás koncepciója gyakran ördögi körként jelenik meg. Lehet, hogy Fabre-nak igaza van: „*The artist always has to be in a constructive dialog with his instincts. Never fall to ecstasy! Put the ego aside*” – csak gondolkodom.

Petru Popescu bevallotta a színésznek: „*Ennek a történetnek nincs ideje. A mayournák ma is életben vannak. Arról tudósítanak, hogy mit jelent megtapasztalni olyan emóciók és gondolatok érzéseit, melyek valószínűleg nem a sajátjaink.*”⁸

Az előadás végén McBurney, mértéktelenül esendőnek mutatkozva, megismétli a mondatot, amit ismételten küldött neki Barnacle telepátikusan: „*Some of us are friends!*”

Az előadás olyan köztételt is tartalmaz még, melyben McBurney lánya közbelép. Noma gyakran felébred és kinyitja apja dolgozószobájának ajtaját. Az ő jelenései az apja munkája körüli kérdések és az anyja köré épülnek – aki egy buddhista táborban vagy alkotótáborban vesz részt, ahogyan azt civilként McBurney elárulja –, vagy csak egyszerűen valami kaját kér. A gyermek figyelmeztet minket az élet sebezhető és törekeny mivoltára, és azt mondja nekünk, hogy a világ, amit létrehozunk, egyre aggasztóbbá válik. Ő lesz az az elem, amelynek célja, hogy összekapcsoljon minket abba a valóságba, amit ismerünk, de minden visszatéréskor megváltozva jutunk vissza hozzá.

A közönség számára az immerzió fokozatosan történik meg, és azonosulási folyamatai McBurney által szabályozottak, irányítottak, hogy amikor a drámai figura környező világának észlelése megváltozik, számunkra is, empatikus úton, létrejöhessen annak a világkoncepciónak az újragondolása, melyben nap mint nap élünk. Az előadás nyitottá, kíváncsivá tesz, arra késztet minket, hogy szabaduljunk meg a félelemtől, hogy a sors kezére bizzuk magunkat. Megteremti számunkra egy *valós* tapasztalat közegét, olyan erővel, melyekkel eddig csak olvasáskor, filmnézéskor vagy fiktív világok létrehozásakor léptünk kapcsolatba.

Néhányan közülünk barátok vagyunk!

Fordította Sz. Gál Boglárka

⁷ Gregg Braden: *Matricea divină*. For You Kiadó, Bukarest, 2007.

⁸ Simon McBurney: *The Encounter*. Complicité, live stream videofelvétel, YouTube 2016. március 1.

Deák Katalin

SEGÍT VAGY AKADÁLYOZ?

– a dramaturg és az intézmény viszonya Erdélyben

Ez az esszé annak a korábbi írásomnak a kiegészítéseként (is) olvasható, amely a *Játéktér* előző, őszi számában jelent meg ezzel a címmel: „Sztárdramaturgokról még nemigen tudunk” – a dramaturg megbecsültségéről. Akkori és mostani szövegem alapjául is azok az interjúk és fókuszcsoportos beszélgetések szolgáltak, amelyeket 2018-ban készítettem Erdélyben dolgozó dramaturgokkal és színészekkel.¹

Többek között arról kérdeztem a dramaturgokat (a továbbiakban: *d.*), hogy az őket alkalmazó színház hozzáállását a munkájukhoz mennyire érzik támogatónak. Színészekkel (sz.) beszélgetve pedig arra voltam kíváncsi, mi az, amit ők érzékelnek a dramaturg és az intézmény viszonyából, illetve hogy ennek a jól vagy kevésbé jól működő viszonynak milyen hatásai lehetnek a színészi munkájukra.

Amikor kőszínháznál dolgoztam, úgy láttam, hogy az irodalmi titkárként alkalmazott dramaturg munkája PR- és marketingtevékenységekkel, különböző irodai feladatokkal egészül ki, amelyek hátráltatják őt abban, hogy a készülő előadásra maximálisan figyelhessen. Később, a beszélgetéseket készítve, kíváncsi voltam arra, az interjúalanyok szerint milyen előnyei és hátrányai lehetnek annak, hogy az erdélyi színházakban ma legtöbbször az irodalmi titkár végzi el a dramaturgi feladatokat is. Esszéim első alfejezetében tehát ezt a kérdéskört bontom ki.

Továbbá arról kérdeztem alanyaimat, hogy szerintük mi lehet az oka annak, hogy a színházak még mindig nehezen értelmezik a dramaturg szerepkörét, és hogy ehhez a munkához vajon miért nem sikerül megfelelő anyagi fedezetet rendelni – az előző, szintén a *Játéktér*-ben megjelent esszéim ötödik, *A dramaturg anyagi értékelése* című fejezetét szeretném ezzel a résszel kiegészíteni.

További megnyitott irányok az esszémben: az anyagi juttatás mellett vajon kapnak-e a dramaturgok más, nyilvános elismerést a színházak részéről? Társulati díjátadáskor például gondolkodik-e a dramaturgra? Szintén fontos kérdés, hogy bemutató után milyen mértékben tart igényt az intézmény a dramaturg további munkájára az adott előadással kapcsolatban.

Az utolsó két fejezetben megoldási javaslatok után kutattam, illetve a munkahelyi stressz jelenségére, következményeire próbáltam felhívni a figyelmet.

¹ A beszélgetések azokkal a dramaturgokkal készültek, akik 2010 és 2017 közt a legtöbb dramaturgi munkát végezték az erdélyi magyar kőszínházaknál és független társulatoknál, valamint azokkal a színészekkel, akik ezeknél a társulatoknál jelenleg is játszanak. Összesen kilenc dramaturggal és ötvenkét színésszel készült interjú.

Ezeket a kérdéseket azon információk alapján vizsgáltam, amelyeket az interjúk során a beszélgetőtársaim velem megosztottak. A következőkben megfogalmazott intézménykritika ennek megfelelően tehát szubjektív, és csak részleges képet ad a jelenségről.

1. „Az irodalmi titkár” nevű képződmény

(sz.) „Hogy a marketing tele van dramaturgokkal, az nem azt jelenti, hogy van dramaturg ebben a színházban.”

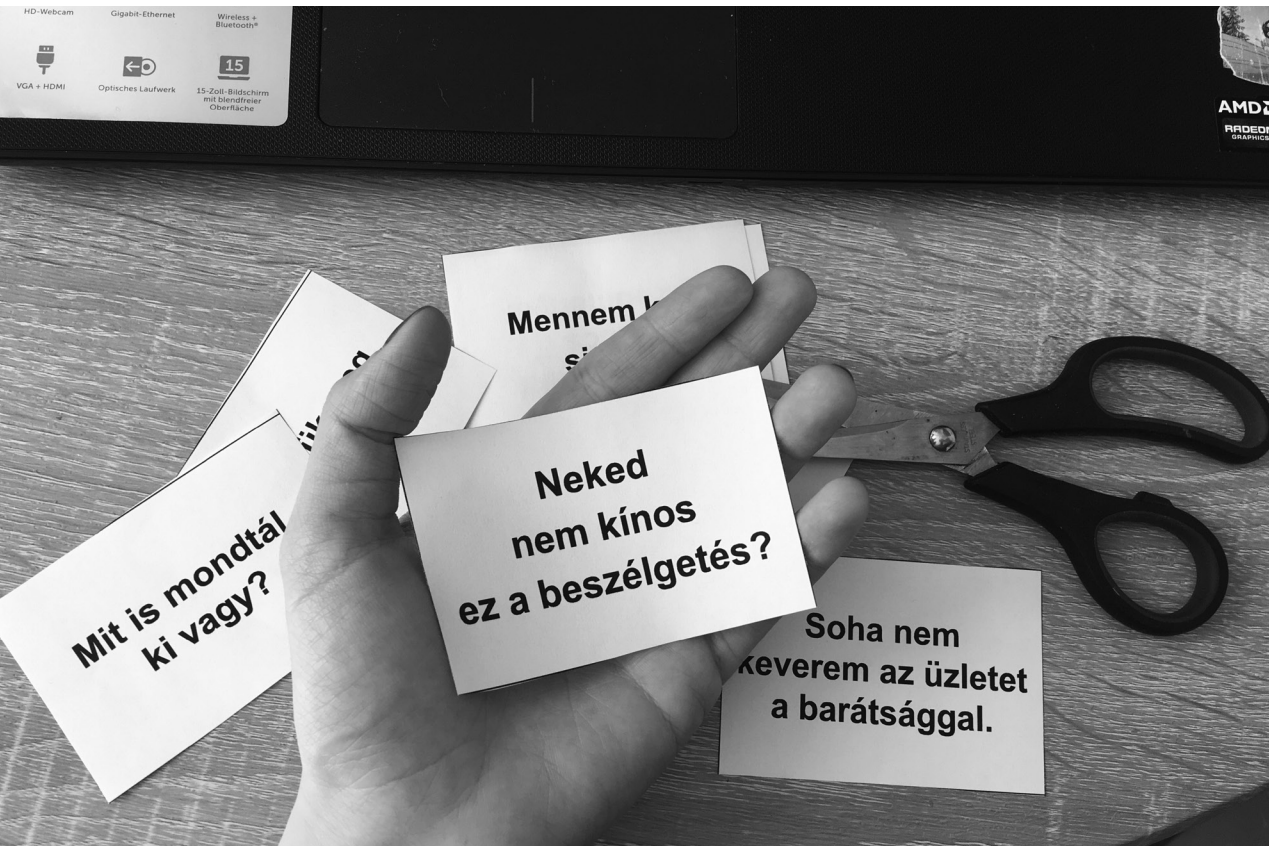
(d.) „A dramaturg nálunk referent literar vagy secretar literar.² A secretar literarnak nálunk el is kell adnia az előadást, a nyomdával kell tartania a kapcsolatot. (...) Az irodalmi titkár és a referens a színházi intézményen belül egy olyan képződmény, amelynek mindenhez kell értenie: fesztivál-szervezéshez, dramaturgiához...” A megkérdezett dramaturgok irodalmi titkárként még a következőkkel foglalkoznak: PR, online és offline kommunikáció, közönségszervezés, pályázatírás, pályázati elszámolás, járulékos programok szervezése, kapcsolattartás a sajtóval, sajtóközlemények írása, kiadványszerkesztés, fordítás, feliratkészítés, szerződések előkészítése, szerzői jogok elintézése, turnészervezés. Ha arra van szükség, jegyet árulnak vagy jegyet tépnek az ajtónál stb.

Ennek a furcsa, „irodalmi titkár”-nak nevezett képződménynek a kialakulásához különböző okok vezethetnek. Egyik magyarázata a jelenségnek az lehet, hogy Romániában hivatalosan nem létezik dramaturgi állás,³ vagyis a színházak dramaturgot nem alkalmazhatnak. Ennek el-

² Referent literar = irodalmi referens; secretar literar = irodalmi titkár.

³ A romániai foglalkozások hivatalos jegyzékében (Lista ocupațiilor din Clasificarea Ocupațiilor din România / COR) nem szerepel a 'dramaturg'. Lásd Lista ocupațiilor din COR în ordine alfabetică. <http://www.mmun->

A Csiki Játékszín Ásókapa c. előadásának próbáján. Fotó: Deák Katalin



lenére a 2010-es években Erdélyben volt egy-két színház, amely rövid ideig – néhány évadon át – alkalmazott dramaturgot, azaz olyan személyt, aki csak dramaturgiával foglalkozott. Ilyenkor hivatalosan referensi, színészi vagy díszlettervezői állásra vették fel a dramaturgot, és vándoroltatták egyikről a másikra annak függvényében, hogy mikor ki volt születési szabadságon – mesélik az interjúalanyok. Ezekben az esetekben a dramaturgnak évadonként megegyezés szerint két-három munkát kellett elvégeznie a havi fixért. Ezek a megoldások hosszú távon, úgy tűnik, nem voltak fenntarthatók. A dramaturgok közül, akikkel erről beszélgettem, már egyikük sincs ilyen módon (és máshogyan sem) kizárólag dramaturgként alkalmazva.

Maradnak tehát az irodalmi titkárok, akiknek ha a többi teendőjük mellett marad rá idejük, vagy ha a vezetőség kötelezi őket erre, akkor néha még dramaturgok is. (d.) „Elsősorban irodalmi titkár voltam és irodás és mindenek. És igazából... hát, szabadidőmben lemehettem próbára. (...) Tehát én általában úgy dolgoztam, hogy fél kilenctől tízig iroda. Tíz-től kettőig próba. Kettőtől hatig iroda, és hattól tízig próba. Nekem nagyon sok próbafolyamatom így ment le, azért, hogy tudjak az irodai dolgokkal is haladni, s rengeteget veszekedtem az igazgatóval arról, hogy [szerintem] »hát, jó, de hát bemész pár próbára, s minden rendben van«.”

A dramaturgok számára lelkiismeret-furdalással jár az az időszak, amikor részt vesznek egy-egy próbafolyamatban, mert egyik munkájukra sincs elegendő idejük. Az az irodalmi titkár, aki közben dramaturg, általában a próbák alatti szünetben vagy két próbaszak közt igyekszik behozni az irodás lemaradásait, aminek legtöbb esetben kapkodás a vége: (d.) „volt olyan, hogy folyamatosan jöttek az SMS-ek, amíg a próbafolyamaton voltam, hogy »azonnal hívd fel a nyomdát, csináld ezt, csináld azt«. Az rettentően stresszes, mert akkor próbálsz tényleg szünetben oda is figyelni, de nem biztos, hogy azt el tudod végezni, az irodai munkát. Meg a dramaturgit sem, hogyha folyamatosan stresszelnek az irodából”.

Néhány dramaturg maga szerkeszti az adott előadás feliratát, ami szintén hátráltatja őt a dramaturgi feladatokra való figyelésben: (d.) „az utolsó próbák rovására megy az általában. Az a legrosszabb, amikor úgy ülsz a próbákban, hogy közben a feliratot csinálod. Az utolsó snúrokat nem látod tisztán”. Feliratozásra külön embert az általam megkérdezett kilenc társulat közül kettő alkalmaz, máshol, ha szükséges a felirat, akkor azt az irodalmi titkárok oldják meg.

Annak pedig, hogy egy dramaturg, aki irodalmi titkár is közben, hogyan tud más színház előadásában dolgozni külsőként, egyáltalán nincs kialakult rendszere. Ilyenre alig találunk példát. Egyrészt egy-két hónapra kiszállni az irodai munkából és más városba utazni, szinte lehetetlen. Másrészt a potenciális alkotótársak sem tudják, mennyire számíthatnak olyasvalakire dramaturgként, aki valamelyik színház állandó alkalmazottja: (d.) „mivel itt dolgozom irodalmi titkárként, nem is hívnak – nem is tudják”.

A másik probléma az intézmények dramaturghoz fűződő viszonyában – ez is többször megfogalmazódott az interjúk során – az, hogy a színházak szerint ha ők alkalmaztak egy irodalmi titkárt, akkor már saját dramaturggal is rendelkeznek. Néhány dramaturg mesélt arról, hogy volt, amikor azért nem dolgozhattak külsős dramaturgként egy előadásban, mert az adott színház kijelentette, hogy neki már van dramaturgja. A vezetőség számára nem volt fontos, hogy a rendező hozni szeretett volna magával saját munkatársát; olyant, akivel jól tudna együtt dolgozni. Az intézménynek ez az álláspontja egyik fél számára sem kedvező, hiszen így olyan emberek rendelődnek egymás mellé, akik nem ismerik egymást. Ilyenkor sem a meghívott alkotónak, sem az állandó alkalmazottnak nem adja meg azt a szabadságot a színház, hogy eldönthessék, tudnak-e, szeretnének-e az illető munkatárssal dolgozni.

Az interjúban elmesélt tapasztalatok azt mutatják, többször megtörtént, hogy a házi dramaturg és a vendégrendező nem értették egymást, vagy teljesen mást gondoltak a színházról, vagyis nem tudtak jól együtt dolgozni. Erről a jelenségről nemcsak dramaturgok, hanem színészek is több alkalommal beszéltek. (sz.) „Hogy ha az intézmény azt gondolja, hogy »mi tudunk nektek adni dramaturgot, nektek nem kell«, akkor azt feltételezi, hogy eleve a dramaturg szerepe... Tehát, az intézmény meghatározza a dramaturg szerepét egy ilyen mondattal. (...) Egyfajta intimitást már eleve kizár, mert nekem ne mondja senki, hogy amikor jön egy hónapra egy rendező, megérkezik egy héttel – jobb esetben – az olvasópróba előtt, hogy létrejöhet ott egy olyan kapcsolat, amiből... Én ezt nem hiszem.” De nem pusztán a „szakmai kémia” hiánya érzékelhető ilyenkor a rendező és a dramaturg közt a színészek szerint, hanem az is, hogy a dramaturg figyelme megoszlik, és a többi munkája miatt sokszor nem tud jelen lenni a próbán.

Túl jól ismerik egymást az emberek, és a dramaturg sem igazán kíváncsi már azokra a színészekre, akikkel nap mint nap találkozik – hangzik el a beszélgetéseken. Meg aztán, ha évek óta dolgozol ugyanott, egy idő után nem tűnnek fel a rendszer hibái, mert megszoktad őket, vagy elfogadtad, hogy úgyse lehet rajtuk változtatni: (d.) „a dramaturg általában ott dolgozik annál a színháznál; ismeri azt a rendszert; tudja, hogy mi miért van. Mivel nálunk nincs átjárás, nincs is bevezetve az, hogy jön egy dramaturg nem-tudom-honnan. Hanem ott bent mindenki a saját nyomorában elintézi, ahogy tudja. Mindenki fulladozik. Azt csinálják az emberek, nem?”

2. A dramaturg fizetéstárgyaláskor

(d.) „Hát, még nem voltam olyan helyzetben, hogy valaha tárgyaljak a honoráriumomról. Örültem... Meg volt mondva, hogy mennyit lehet.”

A dramaturg nem mindig jut el addig, hogy a fizetéséről tárgyalhasson. Mint kiderült, az irodalmi titkárok a dramaturgi munkát ingyen, vagy a pályázati pénzből megmaradt összegért végzik. Az intézmények elsősorban azért a munkáért fizetnek, ami látszik – vélik a dramaturgok. Hogy mit csinál például egy látványtervező, az nem szorul magyarázatra, hiszen az eredmény ott a szemünk előtt. A dramaturg munkája viszont nehezen lekövethető, emiatt a színház vezetősége számára sokszor értelmetlen – mondja az egyik interjúalany; majd azzal folytatja, hogy a szellemi munkát ez az intézményrendszer egyszerűen nem ismeri el, (d.) „azzal alázzák meg a dramaturgot, hogy megmagyarázza, hogy mit dolgozik egy előadásban”. És ilyenkor, ha a dramaturg felsorolja, hogy milyen munkákat végez el azért az összegért, amit kér, a gazdasági igazgató válaszként erre általában sorra veszi mindazt, amiért a színház azt a pénzt nem tudja megadni: (d.) „megmagyarázták szépen, hogy miért csak ennyi. Merthogy »fiatal csapat, meg eleve... kis költségvetésű produkció«”.

Miért mennek bele mégis ezekbe a helyzetekbe? – kérdezem. A fizetéstárgyalások többnyire a próbakezds körül zajlanak. Addigra a dramaturg már túl sok energiát fektetett bele a készülődő előadásba ahhoz, hogy könnyedén lemondjon az egészről. Az előkészítési munkákat úgy végezte el, hogy tulajdonképpen nem tudta, mennyiért. A dramaturgok a kérdésemre azt válaszolták, hogy ha túl kevésnek is tűnt az összeg, amit a színház felajánlott, úgy érezték, a csapattal szemben sem tehetik meg azt, hogy visszalépjenek. (d.) „Igazság szerint tényleg itt is azt kellett volna mondjam, hogy »ennyiért nem csinálom meg, s viszlát«. Csakhogy emberileg, meg a rendezővel való viszonyom... Fel sem merült, hogy ezt megtegyem. Meg eleve, hát nem vagyok abban a helyzetben, hogy kapkodjanak utánam. Persze, amit adnak, azt úgy elfogadod, és örülsz, hogy van munkád.”

Mintha a honorárium tárgyalásakor nem lenne elég az, hogy valaki csak a dramaturgi munkával foglalkozik – mesélik az interjúban –, ezért a dramaturgok ösztönösen kezdik sorra venni,

hogy még mi mindent végeznek el pluszban, és hogy ha a dramaturgi munka nem is, azok már pénzbe kerülnek: (d.) „mindig az van, hogy valami plusz dolgokat kell hozzáadni. Nem az van, hogy te vagy az előadás dramaturgia. Pont. Hanem, hogy »jó, de én még közben le kell fordítsam azt, amit a rendező mond«. Akkor nem tudom: »nagyon rossz a magyar fordítás, akkor én azt teljesen újra kell gyúrjam...«”.

3. „Tessék, itt egy szál virág, úgyse kaptál soha”

(d.) „Az intézményi kultúra, az nem a semmiből jön. Az intézményi kultúrán folyamatosan dolgozni kell, dolgoznia kellene mindenkinek.”

Társulati díjaknál például az intézmények nem említik a dramaturgot. Jó, nem az ő munkája a legfontosabb egy előadásban, de az is furcsa, hogy úgy tesznek, mintha ő nem is lenne – mondják a dramaturgok: (d.) „miért van az, hogy az összes színésznek a portréja ki van rakva, a díszlet- és jelmeztervezőé is, és a dramaturgoké nincs? Miért nincs? Tehát hogy ha a színház nem ismeri el alkotóként a dramaturgot, akkor a külvilág hogy ismerje el?”

Vagy virágosztás bemutató után. Meséli egy dramaturg, hogy a színháznál, ahol évekig dolgozott, bemutató után (d.) „megy a virág körbe”, a stáb tagjai kapják, neki azonban dramaturgként rendszerint nem járt virág. Aztán néhány évre rá, amikor visszament ugyanehhez a színházhoz megnézni egy bemutatót, a virág megint ment körbe, és az igazgatónak (d.) „maradt két virág a kezében, merthogy valaki nem volt ott, elment hamarabb, nem-tudom-mi. S odajön: »na, tessék, adok neked egy virágot, amíg itt voltál, úgysem kaptál soha«. (...) Soha eszébe nem jutott, hogy én is vagyok a világon, vagy dolgoztam egy előadásban”.

Ellenpéldát ezzel kapcsolatban a beszélgetések során a dramaturgok egyet említettek: (d.) „egyetlenegyszer volt egy ilyen, és az nagyon sokat számított, vagy sokat jelentett nekem. (...) Tulajdonképpen akkor már nem dolgoztam ott, de elmentem egy társulati díjátadásra a barátaimmal, és akkor mondta [az igazgató], hogy egy szavazatom van nekem, és ő adta azt a szavazatot, mert szerinte nagyon sokat jelentett, amit csináltam abban az előadásban”.

4. Turnéra csak az megy, akinek feladata van

(d.) „A színészeknek a feedback. Mert azt hiszem, hogy ha olyan volt a munkafolyamat, és érdemben ott voltál, akkor ők sokkal inkább adnak a te véleményedre, mint egy nézőőre vagy a technikusra. (...) Azt hiszem, hogy ez fontos nekik.”

Fesztiválra, kiszállásra a dramaturg nagyrészt csak akkor mehet a társulattal, ha például ő feliratozza az adott előadást. Fel sem merül a vezetőség részéről – hangzik el az interjúban –, hogy a dramaturgnak ott más munkája is lenne. Bár a megkérdezett dramaturgok többsége úgy érzi, igenis lenne feladata a székhelyen kívüli előadásokkor, a vezetőség ezt nem így gondolja: (d.) „szerettem volna ott lenni a közönségtalálkozón, merthogy azt gondoltam, dramaturgiailag is fontos lenne azt a nézőpontot megszólaltatni – vagy eleve része vagy valaminek. És akkor szembesültem először azzal, hogy azt mondta az igazgató, hogy (...) csak az megy, akinek dolga van. És akkor próbáltam megindokolni, hogy nekem miért van dolgom továbbra is, de ez nem sikerült. Utána még próbálkoztam vagy kétszer, de mindig kudarcot vallottam. Azóta pedig fel sem merül bennem, hogy menjek turnézni a társulattal, merthogy nincs helyem ott. Borzasztó érzés”.

A kilenc dramaturg közül egy mondta azt, hogy a rendező, akivel több előadásban dolgozott, bemutató után is ragaszkodik a jelenlétéhez, és a színházaktól is azt kéri, hogy a dramaturg legyen rajta az utaslistán, számítsanak rá felújítópróbákon szállás, utazás szempontjából: (d.)

„most itt, ennél a színháznál jelképes összegeket is felajánlottak, amikor egy-egy próbát vezetem, amit amúgy a rendező kapott volna”.

Mi az intézmény reakciója arra, ha a társulat megfogalmaz egy-egy dramaturggal kapcsolatos problémát? – kérdeztem a színészeket, mert többek közt arra voltam kíváncsi, hogy a problémák eljutnak-e a vezetőséghez, és ha igen, az intézmény milyen megoldási javaslatokat tud tenni azokra. Ha a színészek nincsenek megelégedve a dramaturg munkájával – derül ki az interjúkból –, az legtöbb esetben az öltözőkben marad. Ritkán történik meg, hogy mégis előállnak vele, mert (sz.) „a kőszínházakban az van, hogy van kurva sok alkalmazott, és akkor: nem az én dolgom, nem az én dolgom, és akkor így mindenki. Csak van egy gyakorlati probléma, amit tők simán meg lehetne oldani, de így, hogy nem is az én dolgom, meg nem is a te dolgod, így nem. Ugyanez például, hogy ha van egy balfasz rendező meg egy dramaturg, aki nincs ott, akkor mondd a rendezőnek, ő elengedi a füle mellett. És akkor mi?”

5. Megoldási javaslatok, tanulságok

(d.) „Néha szokott az történni, hogy az igazgató bemegy az első próbára, és ott bemutatja az alkotókat egymásnak. (...) Akkor érzed, hogy támogatva vagy. (...) Például, hogy »ő Erzsike, és azért van itt, hogy ezt és ezt csinálja«”.

A dramaturg- és színészalanyoktól a beszélgetéseink végén megoldási javaslataikról érdeklődtem: mitől lenne jobb szerintük ma dramaturgnak lenni? Mitől lehetne eredményesebb a dramaturg és az intézmény, illetve a dramaturg és a színész közti munkaviszony?

(d.) „Ne az legyen, hogy a kapun nem akarnak beengedni. Volt ilyen. Mindig megkérdezték, hogy hová megyek. Miután már mindegyik kapussal találkoztam, utána már nem”. És nemcsak a portásnak, hanem a színészeknek is jó volna bemutatni az ismeretlen dramaturgot, vagyis elmondani, hogy mi a feladata, miben lehet rá számítani. (d.) „Akkor tudod, hogy van ott létjogosultságod, mert másképp meg sokszor van az, hogy ott vagy, de nem tudod, hogy megszólalhatsz-e, vagy tudják-e, hogy miért vagy ott, vagy szabad-e neked”.

Segíti a dramaturg munkáját – hangzik el a beszélgetéseken –, ha a színház biztosítja számára az alapköörülményeket: például lakást (amennyiben meghívott alkotó), de az áram a próbateremben, a hosszabbító és az internet is hasznos. Vagy ha a dramaturg a színházban újra szeretné nyomtatni a szövegeket, abból ne legyen gond. A végén pedig *(d.) „kérdézzék meg, hogy nem kellene-e a bemutatóra két jegy neked, meghívó. Vagy egyáltalán akarsz-e jönni. Ne a lépcsőn ül a bemutatón, vagyis állj, jobban mondván”.*

A sajtótájékoztatókon vagy más nyilvános színházi beszélgetéseken a válaszadók szerint a színházak nagyobb teret adhatnának a dramaturgnak; akkor például, amikor a sajtónak kell nyilatkozni. *(d.) „Szerintem sok esetben sokkal összeszedettebben meg tudja fogalmazni, olvasóbarátabban. Merthogy lehet, hogy a rendező csak a szűk közegben gondolkodik, de a dramaturg, főleg hogy itt nálunk irodalmi titkárok is a dramaturgok, akik eleve sajtóanyagokat is készítenek... Tehát, otthonosabban mozogsz, ismered a közeget, ahol meg fog jelenni az az adott cikk vagy anyag.”*

A dramaturgok tapasztalatai alapján: hosszú távon aligha képes bárki is arra, hogy az irodalmi titkári és a dramaturgi feladatokat ugyanolyan szinten párhuzamosan végezze. Néhány megkérdezett dramaturg szerint valahogyan – hiszen mint mondják, volt már rá példa – „meg lehetne teremteni a lehetőséget arra, hogy a színházaknál dolgozzon egy olyan ember, aki csak dramaturg. Nem irodalmi titkár és PR-os és kommunikációs és közönség szervező és nem-tudom-micsoda”. Ez viszont nem feltétlenül jelentené azt, hogy abban a színházban minden egyes dramaturgi munkát annak a személynek kellene végeznie. Ha a meghívott stáb része egy külső

dramaturg, akkor (sz.) „ne nyűgként kezeljék azt, hogy dramaturgot is kell fizetni – hogyha egy rendező bejelenti, hogy márpedig igen, a csapatomnak része, és nagyon kemény része, oszlopos tagja a dramaturg –, akkor ne az legyen: »hát, azt nem tudjuk fizetni«”.

6. Végül pedig néhány szó a stresszről

(sz.) „Összeszorított foggal, görcsben, frusztrációval nem lehet fejlődni, nem lehet tanulni, és nem igaz, hogy lehet értékes dolgot csinálni. Nem hiszem.”

Az interjúk készítésekor számos olyan dramaturggal és színésszel beszéltem, aki végrehajtónak, alárendeltnek érzi magát, és nap mint nap stresszként éli meg a saját munkáját. Az interjúban több mint száz alkalommal említették – túlnyomórészt dramaturgok – a ‘stressz’⁴ és a stresszt leíró szavakat (‘megsérteni’, ‘bántani’, ‘szorítani’, illetve: ‘teher’), ilyenformán: (d.) „A kőszínházban stresszesebb vagyok.” (d.) „Ha valami stresszes, akkor az nem a munkából jön. Tehát, nem az van, hogy emberek küldesz háborúba. (...) Én még nem voltam nyugodt rendező mellett... Bár ő [a rendező, akivel többen dolgozott] sem ideges, soha nem kiabál, csak alapjáraton érzed rajta. Van benne valami... Nem tudom megfogalmazni. Mindig nyugodtan beszél, de *van egy belső valami, amit mindig érzek.*” (d.) „[A rendező] ragaszkodik valamiért ahhoz, hogy ott üljek, hogy lássam az egészséget, ami számomra – mondom – *megterhelő*, mert azt látom, hogy két ember kínlódik. Nem nagyon élvezetes nézni.” (d.) „És ez bemutató előtt volt, ami nagyon nagy *stresszhelyzet*”.

Munkahelyi pszichológiai tanulmányokat olvasva bizonyos fokok közelebb kerülhetünk a jelenség megértéséhez, például ahhoz, hogy a fentiekhez hasonló munkahelyi stresszhelyzetek a munkateljesítmény romlásához, viselkedésváltozáshoz, testi és lelki betegségek kialakulásához, vagy jobb esetben pályaelhagyáshoz vezethetnek.⁵ A színházi szakmákon belül talán a dramaturgi az, ahol legnagyobb fokú pályaelhagyásról beszélhetünk: gyakran látjuk azt, hogy valaki egy-két alkalommal kipróbálja magát dramaturgként, aztán többen soha.⁶

Mindezek azonban engem nemcsak önvédelemre, hanem arra is ösztönöznek, hogy dramaturgként a színészek, illetve más alkotótársak számára ne teremtsék stresszes helyzeteket, vagy olyanokat, amelyekben valaki nem érzi egyenrangúnak magát. A színész-dramaturg kapcsolatban ez például számomra azt is jelenti, hogy a ‘test’ nem alacsonyabb rendű a ‘fejnél’. Vagyis, hogy a színésznek éppen abban van az értéke, hogy nemcsak a fejével, hanem a testével, az ösztöneivel képes reagálni például a szövegre. Legfőbb tanulásgként tehát ezt vonnám le.

Miért így dolgozunk, többnyire, hogy: (sz.) „megsértődött. Ő is megsértődött. Mindenki megsértődik. S akkor én többen nem mondok neki semmit, mert megsértődik”? Hiszen egy munkán (sz.) „éreződik az is, hogy az emberek összeszorított foggal csinálták végig, vagy érződik az is, hogy az emberek szeretettel, odafigyelve egymásra, tanulva egymástól.” Hát ha rajtunk is múlik.

⁴ „A stressz szó eredetileg a latin és az angol nyelvben egy ige volt, melynek jelentése: megsérteni, bántani, szorítani.” Lásd Juhász Ágnes: *Munkahelyi stressz, munkahelyi egészségfejlesztés*. Munka- és szervezet-pszichológiai Szakképzés, Budapest, 2002. 2. o.

⁵ A szakmából való kilépés másik oka lehet a szakmai kifáradás vagy kiegész. Erről Kasza Izabella pszichoterapeutát kérdeztem – *Amikor láng nélkül maradsz* című beszélgetésünk a *Játéktér* 2020/tavaszi lapszámában fog megjelenni. Az interjú végén különböző egyéni és szervezeti stratégiát is megismerhetünk arra vonatkozóan, hogy egy intézmény és egy alkalmazott hogyan küzdhet meg a kifáradással.

⁶ Amint azt már a korábbi esszémben említettem, a kutatás során elkészült listám szerint 2010 és 2017 közt, azaz nyolc év alatt (hivatalosan) az előadások – összesen 663 bemutató – kevesebb mint felében vett részt dramaturg. A 235 „dramaturgos” előadásban 103 különböző személy dolgozott. Ennek értelmében az erdélyi magyar színházakban nyolc év alatt egy dramaturg 2,23 előadásban dolgozik, azaz négyévente egyben. A listában mindössze tíz olyan dramaturg szerepel – a színházak által közölt hivatalos adatok szerint –, aki nyolc év alatt minimum öt dramaturgi munkát végzett, a többiek kivétel nélkül nyolc év alatt ötnél kevesebbet.

Bogdán Zenkő

EGY MENEDZSER (MEG)ALKOTÁSA

Mesteri disszertációmban három különböző, előadó-művészetekkel kapcsolatban lévő független kulturális intézmény felépítését, pénzügyi környezetét és aktivitását mutattam be.¹ Ezen intézmények közül első a budapesti Jurányi Közösségi Produkciós Inkubátorház, amelyen keresztül a magyarországi független előadó-művészeti szektor utóbbi tíz évének a küzdelméről írtam. A küzdelem egy társasági adóval (TAO rendszer) indult, ami ugyan a kulturális szektor hasznára került bevezetésre 2008-ban, de mivel a legtöbb előadó-művészeti szervezet egyre erőteljesebben erre a forrásra támaszkodott, ennek a 2019. január 1-i, egyetlen gesztussal történő megszüntetése sokak létezését sodorta veszélybe. A Baltimore, Maryland állambeli Center for International Theater Development partnereinek újralátogatásán keresztül az amerikai előadó-művészet ökoszisztémáját jártam körül – ez a fejezet a különböző típusú privát pénzek és a filantrópia ugyancsak függőséget kialakító hatására koncentrál a művészeti szektoron belül. A harmadik intézményt elemezve, ami a kolozsvári Ecsetgyár (Fabrica de Pensule) Romániából, azokat a folyamatokat foglaltam össze, melyeken keresztül egy független szervezet a saját maga áldozatává válhat. Ezen intézmény példája rámutat, hogyan teszi a pénz egy intézmény képét és brandjét a legfontosabbá, ez hogyan vonja el a művészek fontosságáról és a helyet kialakító közösségről a figyelmet, valamint, hogy hogyan eredményezte azt, hogy az intézmény saját maga szellemévé váljon.

Választásom azért esett a fentebb említett három intézményre, mert az utóbbi hat évben mindháromnál dolgozva meghatároztak mint menedzsert és producert. Hallgatóként, az egyetem által nyújtott curriculumnak köszönhetően dramaturg- vagy színházkritikusként tevékenykedve képzeltem el magam. Az öt évet felölelő színházelméleti és színháztörténeti, kritikai és dramaturgiai képzésben viszont nem igazán találtam meg a helyem, míg nem a mesteri tanulmányaim végére letisztult bennem, hogy a menedzsmentre és a művészeti adminisztrációra szeretnék összpontosítani. Tanulmányaim tehát „az élet iskolájában” folytatódtak, tudásomat a mindennapi munka során szerzett tapasztalatok bővítették ki. Mindegyik általam elvállalt munkakör valami újat tanított meg arról, hogy mit kéne tudnia és mit tudna egy menedzser nyújtani. Ezeknek a tapasztalatoknak köszönhetően körvonalazódik az az irány számomra, melyet a gyakorlat(om)ban folytatni szeretnék: azon csálódásból kiindulva, ami a művészeti menedzsmenttel kapcso-

¹ Jelen szöveg a mesteri disszertációmban nyitó és záró passzusainak rövidített átirata. Mesteri dolgozatomban a különböző független intézmények vezetési stratégiáinak kritikai elemzése mellett több ízben is felvetem a fenntarthatóság témáját. Az itt olvasható szöveg egyfajta manifesztum is, melyben javaslatot teszek arra, hogyan válhat az előadó-művészeti intézmények javára, ha a felsőoktatásban nagyobb hangsúlyt kap a művészeti és kulturális adminisztráció mint szakirányú képzés. Bogdán Zenkő: *Swimming with the Big Fish*. Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Színház és Film Kar, Kolozsvár, 2019. Vezető tanár: dr. prof. Miruna Runcan.

latos oktatási szerkezet és tananyag hiányosságából fakad, hogy ugyanolyan szintű presztízzsel és fontossággal ruházta fel a művészeti szervezést, mint a művész gondolkodást és alkotói folyamatokat, a szakdolgozatokat, valamint a jövőbeli munkámat egy összekötő, hídszerepnek szeretném szentelni, mely alkotókat, menedzsereket és döntéshozókat köt össze, annak reményében, hogy jobbjátssa a művészeti adminisztrációt.

Mesteri dolgozatom tehát bizonyos értelemben manifesztum, melyben szeretném bemutatni, miért fontos a kultúra rejtett felépítéséről gondolkodni, és miért fontos az olyan emberek képzése, akik egyaránt értik azt, ahogyan a művészet és a művészeti alkotást megengedő folyamatok működnek; hogy miként dolgozik egy művész és hogyan kéne egy intézménynek tevékenykednie; hogy hogyan fogadja ezt annak közönsége, valamint hogyan hatnak egy intézmény működésére és az ott alkotó művészek munkáira a különböző szociális, gazdasági és politikai folyamatok.

Hiszek benne, hogy ha a felsőoktatási rendszer holisztikusan közelít az előadó-művészetek és annak menedzsmentje fele, olyan helyre talál, ahol a politika, a kultúrpolitika és a nagyobb közintézmények döntéshozói integrálni tudják a művészetekkel foglalkozók szakértelmét és munkáját.²

Mivel a dolgozatomban eléggé terjedelmesen foglalkozom a menedzsmenttel, szeretném meghatározni, mit is jelent számomra ez a kifejezés: legtöbbször a menedzsmentet egy, a projekteket, eseményeket és marketinget irányító, mindig jelen levő erőként határozzák meg. Viszont két különálló terület körvonalazódik: az *(egyik az)* alkotás és *(a másik)* a reklámozás. Fontos szem előtt tartanunk, hogy egy személy nem tudja a mindkettővel kapcsolatos teendőket ellátni, annak a kockázata nélkül, hogy az egyiket fontosabbnak tartsa, mint a másikat. Egy menedzsernek egy projekt összes aspektusát egyenlő fontossággal kell tudnia kezelni, eltávolodva, majd ráközelítve bármilyen adott folyamatra, a sikeres kimenetel fele kalauzolva azt. Az ő szemében minden részlet, részleg és személy ugyanolyan fontossággal kell rendelkezzen. Ha egy kicsi egyenlőtlenség is jelentkezik, a projekt így vagy úgy, potenciálisan kudarcot vallhat.

A kelet-európai előadó-művészeti kultúrán belül a menedzsment és marketing fogalma, valamint pozíciója közösen és/vagy egymást helyettesítve használatosak. Hogy kifejtsem, miért tartom fontosnak ezek szétválasztását, nézzünk meg egy példát. Tegyük fel, hogy egy előadáson dolgozunk, melyet bemutatunk egy közönségnek. A marketingrészleg azt mondja: „szeretnénk eladni ezt a produkciót, hogy megtöltsük a nézőteret, amivel sikeressé tehetjük az előadást”. Ha a menedzser erre a szempontra közelít rá, megtörténhet, hogy a művészi folyamat ellen kezd el dolgozni, egy sajtókiadványt kérelmezve, még mielőtt a művész meg tudná foglalmazni az elképzelését. Azt hiszem, a jó menedzsernek valahol középen kell állnia, a két részleg között, ezeknek a különálló folyamatai és céljai között mediálva. A menedzser célja soha nem kellene egy adott részleg céljával azonosuljon. A menedzser célja felelősséget vállalni és mindegyik részleget segíteni az összes folyamatban, hogy ezek a legjobb képességük szerint működhessenek.

A fentebb említett intézményekről írva jöttem rá, hogy amire nagyban összpontosítok a dolgozatomban, az tulajdonképpen az intézményeken belül történő pénzforgalom (cashflow), fejezetenként kibontva, hogy honnan jön a pénz, és ez hogyan hat az intézmények programjainak kialakítására. A pénzt követve, valamint azt látva, hogy annak az eredete miként befolyásolja egy intézmény képét és menedzsmentjét – és hogy ez a befolyás mennyire megkerülhetetlen –, azt gondolom, hogy mint művészek és intézmények, egyre tudatosabbnak és figyelmesebbnek kell lennünk azzal kapcsolatban, hogy mit okozhatnak a pénzügyi forrásaink, valamint tudatos lépéseket tehetünk ezek ártalmainak csökkentése érdekében.

² A mesteri disszertációm bemutatása óta elkezdtem egy doktori kutatást, hogy jobban körül tudjam járni ezt a témát, és hogy a jövőre nézve segíthessem ezt a folyamatot.

Producerként mind a művészeteket, mind a saját gyakorlatomat annak társadalmi hasznosága felől közelítem meg. Privilegizált helyzetnek tartom a művészi alkotások létrehozását, valamint azt, hogy művészeti területen dolgozhatok. Mások figyelme, amely az önkifejezésemre irányul, egy privilégium. Ma, a társadalmak és társadalmi osztályok közötti különbségek átfogó képével rendelkezve tisztában kell lennünk ezzel a privilegizált jelleggel, és ehhez mérten kell cselekednünk. És, mivel termelni azt jelenti, hogy valami újat hozunk létre, fontos környezettudatosnak is lennünk. Az előadó-művészetekben jártas szakemberként esztétikailag sem szeretem szennyezni a környezetem, inkább hasznos szeretnék lenni azon közegek számára, amelyek (be) fogadják a projekteket és alkotásokat, amelyeken dolgozom.

A kulturális és művészeti intézményekről kialakult perspektívám, és a menedzsmenttel kapcsolatos megfigyeléseim a közösség gondolatán alapulnak. Úgy hiszem, az államilag támogatott intézmények szintén fenntarthatóak, ha megváltoztatjuk ezek felépítését és folyamatait. Hiszem, hogy az ezen intézmények hierarchikus menedzsmentstílusának felszámolása irányába történő munka, és ennek egy horizontális menedzsmentrendszerrel történő felcserélése, ahol mindegyik alkalmazott egyenlő, arra bátorít, hogy nagyobb felelősséget vállaljunk egy közintézményben, hogy adjunk annak a közösségnek, mely az adott entitást fenntartja – munkakörétől függetlenül.

Egy elvontabb szinten, tanulmányom az előadó-művészetek menedzsmentjének területén folytatott gyakorlati kutatásomat foglalja össze. Hiányoznak az olyan írások, amelyeket belső szakmabeliek írnak, és amelyek kritikusán elemzik a művészi intézményeink működését. Ennek változó okai vannak: az úgynevezett adminisztratív személyzetet az alkotókkal szemben alsóbbrendűnek tekintő, semmibe vevő kultúra; a témában releváns oktatási és kutatói programok hiánya; a szakmai sznobizmus, valamint a különböző előadó-művészeti területeken dolgozó emberek közötti bajtársiasság hiánya.

Ennek a szövegnek a gyűjtőgáza – hogy egy doktori képzésen vehessek részt – elsősorban az, hogy taníthassak, mediálhassak, hogy megoszthassam az általam tapasztaltakat, és hogy a lehetséges jövőbeli színházi formákról folytathassak nyilvános szakmai vitát. Az általam elemzett esettanulmányokból levont következtetés a holisztikus megközelítéssel rendelkező menedzserek és producerek hiányát mutatja ki. Ennek az eredménye egy olyan kultúra, mely vonakodik elfogadni ezen emberek fontosságát, valamint kudarcot vall abban, hogy őket egyenlően kezelje a művészekkel. Ehelyett inkább jövőbeli munkanélküli szakemberek képzése zajlik olyan pozíciókra, amelyek már nem működnek az eredeti formájukban.

Mindezek kettős negatív következménnyel járnak: intézményes szinten szakmailag káros hatásuk van, személyes szinten pedig az erőlködés, a frusztráció, a siker hiánya demotiválja az embereket. A jövőben az állami színházak rendszerét szeretném kutatni – hiszen ez az a modell, amelyet még mindig követünk a szakmai felsőoktatási rendszerünkben, és úgy tűnik, hogy a független szervezetek egy idő után ugyancsak ezt a modellt reprodukálják a működésükben.

A dolgozatom három fejezete abban a kronológiai sorrendben mutat be három intézményt, amilyen sorrendben azokban dolgoztam. Három különböző országban működő intézményről van szó, amelyek háttérben nagyon különböző fenntartói rendszereket, és igen különböző kultúrpolitikai kontextusokat találunk, amikor művészetekről beszélünk. Ami azonban mindhárom intézményben közös vonás: mindegyiküket befolyásolják a pénzügyi forrásaik, és mindháromban felismerhető, hogyan ural el bizonyos projekteket és folyamatokat az ebből fakadó függőség. Mivel jelenleg nem tudok kész megoldást felkínálni erre a problémára, csupán azt ajánlhatom fel, hogy a jövőbeli munkám és kutatásom olyan módszerek megkeresésére és megalkotására irányul, amelyek a menedzsmentet, a művészeti adminisztrációt és a kultúrpolitikát kevésbé teszik ártalmassá, egy élő kulturális és művészeti élet érdekében.

Kocsis Tünde

KEREK BESZÉD

10 év drámái: a Kerekasztal kiadványa¹

Ha valakik egy évtizednyi munkájukat egy közösség számára közérthetően összefoglalják és közzéteszik, az érettségről, nyitottságról és nagylelkűségről árulkodik.

Az immár 27 éve² létrejött Kerekasztal Színházi Nevelési Központ műfajában egyedi drámaszöveg-gyűjteményt kínált fel az olvasóknak 2017-ben. Idén, kolozsvári turnéjuk alkalmával sikerült lecsapnunk egy-két példányra a kötetből. Íme, e recenzió a bizonyíték rá, hogy el is olvastuk!³

A Kerekasztal kiadványa nem hivalkodó, hanem szerény tanúvallomás arról, hogy létezik egy – az évek felbecsülhetetlen munkája folyamán – kikristályosodott nevelési módszer Magyarországon, amely a helyzetbe hozás, a cselekedtetve gondolkodás alapélményén keresztül, a színház nyelvén, mégis jóval interak-

tívabban a megszokott színházi élményeknél: nevel.

„Ez Magyarország első TIE-programok⁴ szöveggönyvét tartalmazó drámakötete” – hangsúlyozza Farkas Attila szerkesztő a kötet előszavában. A szerzők oly módon próbálták leírni az előadásszövegeket, hogy azokat más társulatok könnyen feldolgozhassák: nyitva hagyva, hogy szolgáljanak számukra csupán inspirációként, vagy akár pontról pontra megvalósítható forgatókönyvként.

A színpadi szövegek mellett a „nyitott részek” is jelezve vannak, azok, amelyek a résztvevők aktivitásától függenek: gondolatok, reakciók garmadája bombázza ilyenkor a színész-drámatanárokat, hogy majd ők, megszűrve azokat, továbbgörgessék a történetet a lehetséges végkifejlet(ek) felé.

A hat drámaszöveget tartalmazó kötet „attól az évtől veszi fel a fonalat a Kerekasztal munkájában, amikor a társulat megújult és átalakult. Az addigi művészeti vezető és alapító, Kaposi László felállt a vezetői pozícióból és új, más szakmai kihívások elé nézett.” (8)

Az újjáalakult Kerekasztal első alkotása a 2006-ban készült *Fogságban*⁵ című előadás volt, amelyet 7–8 évesek számára készített-

¹ Farkas Attila (szerk.): *10 év drámái*. A 25 éves Kerekasztal Színházi Nevelési Központ jubileumi kiadványa. Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Magyarország, 2017. (Kereskedelmi forgalomba nem kerül.)

² A kötet kiadása óta eltelt két év.

³ 2019. március 27–29-én a Shoshin Színházi Egyesület meghívására a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ Kolozsváron vendégszerepelt, ahol többek között a *Fogságban* c. előadásukat mutatták be. E sorok szerzője a továbbiakban nem csak az olvasott darabokra, de adott esetben a látott előadásra is reflektál.

⁴ Theatre In Education

⁵ A *Fogságban* c. előadás a Kerekasztal honlapján (<http://kerekasztalszinhaz.hu/eloadas/>) megnézhető, és a *Fivérek* c. előadásról is elérhetőek fel-

tek. Elmondásuk szerint, amit ebben az előadásban elértek, ma is meghatározó elemei a Kerekasztal identitásának, ti. hogy a fiatalok oly módon legyenek részesei és alkotói az előadásnak, hogy teljes felelősséget vállalhassanak a benne törtétekért, másokért és magukért.

A *Fogságban* a hatalom témáját bontja ki Andersen *A császár új ruhája* c. meséje alapján. Ez az egyik leginteraktívabb előadása a társulatnak, mert Perényi Balázs rendezővel úgy készítették el, hogy a közönség, vagyis az 1–2. osztályos gyerekek aktív részvétele nélkül elmesélhetetlen legyen a császár története. Az elmesélhetetlenség kockázata azonban teljesen kizárt, hiszen a gyerekek észrevétlenül úgy beleszúznak a mesébe, mint természetes közegükbe, és buzog bennük a sok kérdés, ötlet és tenni akarás.

Hajós Zsuzsa az utószóban így fogalmaz ennek kapcsán: „A részvétel minőségét és hatékonyságát próbáljuk maximálisra növelni. Ennek érdekében jutottunk a totális részvétel kipróbálásáig (*Fogságban*). Ez a fiatalok szereplőként való megjelenését jelenti, mely fokozza az élményszerűséget, az érzelmi bevonódást és a történetért, egyúttal az általa felvetett problémakör vizsgálatáért vállalt felelősségük nagyságát.” (158)

A részt vevő gyerekek akaratuk ellenére a császár börtönébe kerülnek, oda, ahol az a kisfiú is raboskodik, aki a tömegben egyedül szembesítette a császárt az igazsággal: azzal, hogy őméltósága meztelen.

A történet nemcsak lineárisan zajlik, hanem – a megértést szolgáló – a múltba való visszaugrásokkal van gazdagítva. Ezek egyikében a gyerekek maguk is hazudozó, egymást is túllícitáló talpnyalók lehetnek és lesznek is – így tehát a manipuláció és a nyáj-szellem témája is markánsan megjelenik a játékban.

Három konkrét és még több fiktív helyszínen zajlik a történet, amely természetesen a

gyerekek kiszabadulásával, valamint igazságszolgáltatással zárul.

A színész-drámatanárok a Kerekasztal előadásai után nem nyitnak párbeszédet az előadás egészéről, hanem a résztvevőkre bízák, hogy levonják a tanulságokat a történ(e)tekből. Hogy a tudatosítás – a pedagógus segítségével vagy anélkül – valóban megvalósul-e a célközönség tagjaiban, nem tudom, de az biztos, hogy a társulatnak ez a sajátos előadása, a *Fogságban*, az intenzív bevonódás miatt maradandó élményt nyújt(hat) a mindenkor és mindenkorú nézőknek, egyrészt a műfaj különlegessége, másrészt a történet kalandossága folytán.

Hajós Zsuzsa rendező és az alkotócsapat a *Fivérek* című előadással is azt akarta elérni, hogy a résztvevők (jelen esetben 3–4. osztályosok) végig szerepben legyenek, és cselekvéssel viszonyuljanak a központi témához – ugyanakkor maguknak a drámai pillanatoknak is létrehozói lehessenek. Mindehhez az szükséges, hogy már a szöveggönyv is

DRÁMÁI ÉVŐ



olyan legyen, hogy a résztvevők egyenrangú alkotókként legyenek jelen a történet markáns helyzeteiben a színészek mellett.

Az identitáskeresés témájához a Mátyás király legendáriumból merítettek, de kiegészítették azt egy kortárs kerettörténettel, két mai fiútestvér kapcsolatával, azok élethelyzetének sajátosságaival.

A történetet folyamatos időugrások jellemzik, és maga a történetmesélés is megáll, és csoportos vagy kiscsoportos beszélgetések szerveződnek: mit tegyen X vagy Y? Játékok és beszélgetések zajlanak egymást váltó ritmusban: egyik percben a színész szerepet játszik és nyomban helyzetbe hozza a szereplővé váló csoporttagokat, a másik percben pedig drámatanárként kérdez. A gyerekek mindkét helyzetben teljes mértékű gondolkodó és cselekvő társak. Az előadás végén írásos feladatot is kapnak a kicsik – a leírtakat pedig megosztják egymással: megírhatják a főszereplő aznapi naplóbejegyzését vagy fogalmazhatnak egy levelet az édesanyának, esetleg egy levelet a testvérnek.

A 2014-ben bemutatott, 4–5. osztályosoknak szóló *Mezsgye* c. előadást Hajós Zsuzsa szövegéből Tárnoki Márk rendezte. Az osztálytermekben zajló előadást a Kerekasztal, a Rév Színház és a FAQ Színházi Társulat a képzelet és a valóság témája köré, illetve a két téma közé, a határra építette.

Egy iskolás, egy új osztálytárs, az oszi, az énektanár és az igazgató mellett szerepbe lép az egész részt vevő osztály. A résztvevők arról beszélgetnek a drámatanárokkal, hogy mi az, amire emlékeznek kiskorukból, és mik estek, esnek ki az emlékezetükből. Milyen valós és fikatív nyaralási élményeik vannak. Milyen film-ben játszanának, kit alakítanának. Mit gondolnak a tündérekől és más természetfölötti lényekről, hisznek-e az álmeséknak stb. Ezek között a beszélgetések között zajlik egy „fikatív valós” történet is: egy új fiú kerül az osztályba, új zenetanár fogja tanítani őket, kiderül, hogy az egyik iskolás fiú eltűnt. A gyerekek koboldokat és tündéreket is rajzolnak, az új fiú koboldként az igazgatót rajzolja le, aki meglátja azt, és önmagából kifordulva: megsértődik,

fenyeget, ítélkezik. A tanárok távozása után az új fiú elmondja az osztálynak, hogy ő valóban egy tündér, és az igazgatót megszálta egy kobold. Végül az új fiú, az osztály segítségével – vagy anélkül – kiűzi a koboldot az igazgatóból. Az iskolatárs megkerül, de az új (kobold) fiú eltűnik. Az osztály megpróbálja feldolgozni a történeteket.

Ezt a színházi nevelési előadást is a folyamatos ötletelés, viszonyulás, teljes bevonódás jellemzi. Mekkora a képzelet hatalma a valóságon? Hol a valóság hatalma a képzeleten? – és sok más kérdést érintve a történet olyan témákkal is operál, mint a befogadás, az árulás és a félelem (a valóstól vagy az elképzelttől).

A *Kéksziget* c. előadást Kárpáti Péter és Kárpáti István rendezte 7–9. osztályosok számára. A 2015-ben bemutatott előadás forgatókönyve Kárpáti Péter meglepetés-improvizációs próbafolyamatának eredménye. Hajós Zsuzsa sok szempontból a legtanulságosabb és leginkább kísérletező jellegű előadásuknak tartja. Központi témája: a kommunikációs deficit.

A történet központjában egy 15 éves lány áll, Julcsi, akit szerető család vesz körül: édesanyja, 21 éves lány- és 27 éves fiútestvére. Az apa külföldön dolgozik, távolról is irányt adó kíván lenni, de nem tud olyan nyomaték-kal hatni, mint szeretne. Miközben a nézők megismerik a család házáat, a családon belüli kapcsolatokat, emlékeket, a családtagok egymással szembeni elvárásait, megérkezik a hír, ami a bonyodalmat okozza: a 15 éves lány egy leadott rajzával felvételt nyert egy nemzetközi rajztáborba, Izraelbe. A történet egy adott pontján kiderül, hogy Julcsi nem beszél. (Az előadás elején zajló beszélgetések alatt még beszél magáról, emlékeiről.) Három éve csak néz, a körülötte levők már megszokták ezt, és helyette beszélnek, válaszolnak saját feltett kérdéseikre. A helyzetet cifrázza az is, hogy azt a rajzot nem is Julcsi, hanem a lánytestvére rajzolta, Julcsi csak a történetet írta hozzá. Julcsi elmegy végül a táborba. A részt vevő osztály is vele táborozik, közös tervek, helyzetek találódnak ki. Julcsi hazaér. A színházi nevelési előadás végén fel lesz kínálva a részt-

vevőknek Julcsi szerepe. A diákok egy-egy jelenetben az ő szerepéből reflektálhatnak a történetekre.

A *Bábel Center Tanoda* 9–10. osztályosok számára készült 2016-ban. (Improvizációk alapján írta és rendezte Kárpáti István és Hajós Zsuzsa.) Témája a tanári felelősség és a migráció. A történet egy speciális feladattal bíró tanodában bomlik ki, ahol két tanár két „kiskorú”, felügyelet nélküli menekültet és egy nehezen kezelhető diákot tanít és nevel.

Az egyik diáklány, Fátima leszbikus hajlama botrányt kelt a gyermekotthonban. A tanoda vezetője, Réka oly mértékben bevonódott a diákok sorsába, hogy hajlandó lenne örökbe fogadni a lányt, hogy vége legyen a bajos helyzetnek. A segítő szándék sem Fátima, sem a 18. évet betöltött Hasszán esetében nem valósulhat meg. A szükséges iratok nélkül a fiúnak fogdába kell mennie, hogy felülvizsgálják az ügyét, vagy el kell utaznia Jordániába, ahol újrakezdheti az életét.

A részt vevő néző-osztály a történet elején aktiválódik. A színész-drámatanárok iskolalathé kitalálására kéri a résztvevőket: itt az apró csínytevésektől a durva kihágásokig bármi terítékre kerülhet. Az előadás végén pedig a részt vevő osztály diákjai kiscsoportokban gondolkodnak arról, hogy vajon mi történt a következő öt évben a tanodásokkal. Öt év múlva egy osztálytalálkozóra mindenki összegyűl, és bemutat egy lehetséges végkifejelet.

A kerekasztalosok folyamatosan dolgoznak az interaktivitáson alapuló kész előadásokon is: a kötet egyik lábjegyzetéből megtudhatjuk, hogy még pontosítani akarják ennek az előadásnak a fókuszát, mert a diákoknak nincs elég ismeretanyaguk a menekültek helyzetéről, ezért nem tudnak elég mélyre menni a témában.

A *Messiasokat* 2016–2017-ben improvizációk alapján Hajós Zsuzsa írta és Farkas Attila rendezte. Témája a segítség és a társadalmi felelősségvállalás, illetve lényegében a hivatáskeresés. A 11–13. osztályosoknak szóló produkció azt a kérdést tálalja: mihez

kezdünk akkor, amikor már senki sem mondja meg, mit csináljunk?

András, egy idősebb milliomos meghív négy személyt a lakására, de ő távol marad. A különböző végzettségű és szakmájú meghívottak összeismerkednek, és lassan felismerik jóakarójuk szándékát: találjanak ki valamit, ami hasznos és megvalósítható a társadalom számára, és ami számukra is önmegvalósító jelleggel bír. András fizikai jelenlétét mindvégig nélkülöznünk kell, de ő finanszírozza a valóban megszülető sokoldalú projektet. A részt vevő osztályok szerepe ott kezdődik, hogy kiscsoportokban segítenek kitalálni a megvalósítható projekteket, majd 14 hónap múlva – amikor azok meg is valósultak, folytatódik a történet. András meghal, de végrendelkezik, és nagy összegeket hagy vállalkozó kismamákra. Az osztály a foglalkozásvezetőkkel a szereplők jövőjéről beszélget, majd visszatérnek a szerepjátékhoz: a szereplők 6 hónap eltelté után ismét találkoznak András lakásán, hogy az eladásra kerülő lakásból elvigyék a bútorokat. A diákok aktív, akár improvizáló résztvevő szerepet vállalhatnak az előadásban.

Tíz év részleges felvillantása tehát ez a kötet, amely majdnem minden korosztály számára felmutat egy-egy témacentrikus történetet.

Hajós Zsuzsa a drámagyűjtemény végén megfogalmazza, hogy a 2006 után keletkezett szövegekből azért tartottak érdekesnek szelektálni és néhányat közzétenni, mert ez a Kerekasztal számára, de az egész műfaj életében is, a megújulás ideje volt.

A megújulást az is segítette, hogy 2008-ban a színházi nevelés bekerült az előadóművészeti törvénybe, ez pedig a szakma elfogadásának jelentős mérföldköve volt Magyarországon. „Ugrásszerűen megnőtt az ilyen típusú programok száma, műfajok és módszerek születtek, kikerülhetetlen szegmense vagyunk a magyar színházi életnek.” (158)

A Kerekasztal olyan általános emberi és társadalmi kérdésekre reflektál, amik mindenkit, beleértve a színész-drámatanárokat is, érdekelnek. A kérdéseket szélsőséges, drámai

helyzetekben kívánják vizsgálni. A forgatókönyvekből kitűnik, hogy a Kerekasztal egyáltalán nem fél konfliktusokat generálni, dilemmákra ébreszt rá, állásfoglalásra készítet.

Szókimondás, merész témafelvetések jellemzik az előadásait. Nem félnek attól sem, hogy félelmet ébresszenek a résztvevőkben. Sarkalatos, de teljesen életszerű helyzetek kerülnek náluk eljátszásra, megvitatásra.

A Kerekasztal egyik legnagyobb érdeme, hogy érettnek tartják a gyermekeket, egyenlő félként viszonyulnak hozzájuk, és próbára teszik problémamegoldó képességüket. Az élethelyzeteket nem érdemes megúszni, mérlegelni és cselekedni kell: egymásért és magunkért. Igazán megfontolandó, hogy milyen értelemben is használjuk a nevelés kifejezést.

„...még ma is találkozunk olyan alkotókkal, akiket a nevelés szó hallatán kiráz a hideg, valamiféle didaxist, művészetellenességet, leegyszerűsítést látnak benne. (...) felül kellene bírálni a tanulásról, nevelésről századok alatt kialakult elképzeléseinket. Kísérleteink célja éppen az, hogy minden egyes nap olyan esemény jöjjön létre, mely az általunk felvetett témában valamennyi résztvevő megértési folyamatát, kérdéseit és ötleteit magában hordozhatja.” (158)

A könyv átlátható és kiválóan alkalmas ennek a sajátos, gazdag és még mindig új színházi nyelvnek a megköstöltetésére és megszerettetésére.

Csepei Zsolt

A SZÍNÉSZTŐL AZ ÍRÓIG ÉS VISSZA

***A Színház az orrod hegyén c. drá- makötetről*¹**

„Ha az olvasó/néző lelki orrát meg-
üti az eredeti improvizációk szaga,
akkor az író nem jól végezte a dolgát, akkor
csak egy ügyes kis szövegkönyvet sikerült
szerkesztenie, nem színdarabot” – írja Kárpáti
Péter a szöveggyűjtemény előszavában. Ha
ezen megjegyzés fényében reagálok, akkor
azt kellene mondanom, hogy Kárpáti Péter
„ügyes kis szövegkönyveket” gyűjtött a kötet-
be. Csakhogy ez egyáltalán nem igaz. Mint-
hogy az sem igaz, hogy nem érződik rajtuk az
eredeti improvizációk szaga. Kár lenne titkol-
ni, hogy ezeknek a színdaraboknak az egyik
fő vonzereje abban áll, hogy improvizációk
alapján íródtak, a klasszikus drámai építkezés
ellentétei, vagyis hús-vér, létező emberekből
születtek fiktívek, s nem fordítva. Sajátos rit-
musuk van, ami annak ellenére lebeg mind-
egyik szöveg felett, hogy egyenként nagyon is
különböznek egymástól.

A Selinunte Kiadó gondozásában meg-
jelent *Kortárs drámaírók* sorozat harmadik
megjelent kötetében hat színdarabot találunk,
amelyek Kárpáti Péter improvizációs techniká-
jával készültek. A szerző szerint hosszú évek
munkája és kudarcai kellettek ahhoz, hogy
kidolgozzák azt az improvizációs protokollt,

amely alapján a kötet alapanyagát szolgáltató
csoportok dolgoztak.

Ebből a szempontból érdekes, hogy a
gyűjteményben egyetlen olyan színdarabot
sem találunk, amely kizárólag a Titkos Társulat
néven futó, Kárpáti-féle alapcsapat improvi-
zációin alapulna. Sőt, a válogatás sorrendjét
tekintve egy ilyen lehetne a nulladik, hiányzó
darab, ami után valóban következnek a más
társulatokkal, diákokkal vagy színházi nevelé-
si csoportokkal létrehozott színdarabok, egy
blogirodalom ihlette mű, illetve az új generáció
szabadabb Kárpáti-impró-értelmezése alap-
ján létrejött darab.

Elsőre –

nehéz elvonatkoztatni attól, hogy néhány
szövegben a saját kereszt- vagy becenevü-
kön feltűnő szereplők a magyarországi füg-
getlen szféra ismert színészei. Mondataikat a
pop-upként felugró arcuk szűrőjén vagyunk
kénytelenek receptálni. Erre ellenpélda a *Hun-
gari*, amely a blogirodalom drámai lepárlása,
vagy a *Kéksziget*, amely nevelési színházi
darab, egyszerű és fókuszált narratívája nem
hagy helyet hasonló merengéseknek.

Ezenkívül, aki viszonylag rendszeresen ta-
lálkozik improvizációkkal, annak elsőre feltűn-
hetnek a jellegzetes ritmusok, az instant repli-
kák ízei, a „nagyon jelenidejűség”, a humorban
le-lebukó színész.

¹ Kárpáti Péter és barátai: *Színház az orrod hegyén*.
Színdarabok. Selinunte Kiadó, Bp., 2018.

Ezeket csupán azért tartom fontosnak megjegyezni, mert a kötet célközönsége valószínűleg a tág színházi szakma, amin kívül nem valószínű, hogy nagy tömegek fogyasztják a kortárs drámairodalmat. Épp ezért a fentebb említett észrevételek olyan ínyencségek, amelyek bár csiklandozzák „bennfentes fantáziánkat”, végül arra készítetnek, hogy fussunk neki újra a kötetnek, immár felszabadult olvasóként, fehér lappal.

Másodikra –

már nem gondolkodom azon, hogy *Az álom féltésztvére*-ben megjelenő árny vajon hogyan jelenhetett meg az improk alatt (ha ez nem kizárólag az író adaléka), vagy hogy ki lehetett Dongó kutya, vagy honnan a gekkó... Elfogadom a darabokat önmagukban létező világokként, cserébe megkapom a jogot a szabad fantáziáláshoz. Így már sokkal élvezetesebb és pörgőbb az élmény, nem kell színházi gourmet-nak lenni.

A kötet első két darabja áll egymáshoz a legközelebb, mintha ez vezetné fel, hogy miről is van szó. Az *álom féltésztvére*-nek kiindulópontja az Alkésztisz-téma. A szöveg a Titkos Társulat és a Tünet Együttes színészeinek improvizációi alapján készült. Rövid, sűrűbb darab, ami egy vaskos központi probléma köré szövődik, a szereplők szála egylendületesek. A valamilyen titokzatos betegségben szenvedő (vagy nem szenvedő) Zsolt lakásában játszódó történet idegesítően elkerülhetetlenül halad a végkifejlet felé, ami nem meglepően meglepő, és kapunk némi feloldozást.

A *Dongó* a K2 Színház színészeinek improvizációiból jött létre. Az előszó szerint az alkotók megpróbálták a technikát kicsit továbbfejleszteni, a történetet hosszabbra, fordulatossabbra alakítani. A kiinduló viszonyokat és karaktereket ebben az esetben akár hetekig is fenntartották, ha úgy tetszik, időnként ekkora intervallumban improvizáltak. A létrejött darab, a *Dongó*, ehhez mérten a valósághoz közel álló, bonyolult (kusza?) viszonyrendszerben mozog. Egy csapat focidrukker hétköznapijainak egyvelegében feloldódnak a közös célért való tenni akarás konfliktusai, a befogadás/elfogadás képtelensége, a gyanú, a „szakmai” (Újpest-drukker) vs. magánélet ellenfeszülése, és minden, amit a kisember egy jó értelemben vett szappanoperában csújni-csavarni képes annak érdekében, hogy valahogy boldoguljon, és saját létének értelmét bizonyítsa. Pörgős történet, élő és potenciálisan köztünk élő emberekről, és Dongóról, aki paradox módon kutya, de „színész játssza”.

A kötet címadó darabja, az *1089 (színház az orrod hegyén)* több értelemben is különbözik az előző kettőtől. Egyrészt az alapanyagot – értelemszerűen kevesebb tapasztalattal rendelkező – színészhallgatók generálták, akikhez a Titkos Társulattól Stork Natasa valamilyenfajta iránymutatóként csatlakozott. Másrészt a történet önmagáról szól, a színészhallgatói lét abszurdításáról, az improvizációk és a valóság közötti mosott határról, az ebből fakadó félelemről és bizonytalanságról.

Aki vett már részt improvizációban, az tudja, hogy pl. egy valóban megtörtént

KÁRPÁTI PÉTER ÉS BARÁTAI

SZÍNHÁZ AZ ORROD HEGYPÉN

színdarabok



(értsd sikeres) szerelemimpró után mennyire érzékeny és bizonytalan dolog a szakmai-kollegiális viszony kiegyensúlyozása. Vagy milyen lelki folyamatokat indít el egy tanár közbevetett instrukciója, amikor még abban sem vagy biztos, hogy amíg azt hallgatod, kiléptél-e a szerepből, vagy sem, vagy hogy neked mint hallgatónak szólt-e egy bántó megjegyzés, vagy csak a játék része volt.

Az elsőre közhelyesnek tűnő 'színház a színházban' szituáció végül könnyedén egyensúlyoz világok között, és némi baljós hangulat kíséretében vándorol klasszikus impro szituációk és olyan momentumok között, amelyekben a diákok minduntalan megküzdének a valóság érzékelésével. Távirati formátumban: a darab tőkéje az impro technikával való szembesülés, Natasa jelenléte mint évfolyamon kívüli emberé, valamint Kárpáti – mint az elvárások teljesítésének golflyuka.

A Kéksziget a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ színészeinek improvizációi alapján készült. Az előző darabokhoz képest a narratíva jóval határozottabb mederben csordogál, ehhez hozzátartozik az is, hogy a szöveg egy célzottan 7–9. osztályosoknak készült komplex színházi nevelési előadás anyaga. A történet alapvetően egy családi konfliktushelyzet köré szerveződik, és a finomra hangolt viszonyokon keresztül folyamatosan felkínálja a célközönségnek az azonosulás lehetőségét, elsősorban a fiatal szereplőkkel. A kötetben megjelenő szöveg valójában csak az előadás fele, az utána következő részben a nézőgyerekek különböző vezetett helyzetekben bekapcsolódhatnak a játékba, így az további improvizációkba torkollik.

Két ilyen előadást volt alkalmam látni (kisebbségi korosztálynak), és gyanítom, hogy az így született szövegekkel is megérint egyet legózni.

A kötet kakukktojása a *Hungari*, ugyanis ez egyedülként nem lejegyzett impro szövegekből, hanem blogbejegyzésekből rakódott össze. Mondhatnánk, hogy ugye a telefonkönyvből is lehet... de másról van szó. A blogokon, chateken és kommentablakokban megjelenő civil szerzők olyan „kvázi valóságot” teremtenek, amelyek nagyon hasonlóak ahhoz, ame-

lyet improvizációkban fedezhetünk fel, Kárpáti megfogalmazásában: „ott lebegnek valahol az elementáris valóság és az elementáris hazugság határán”.

Ez a darab valóban olyan, mint amikor odaragadsz a kedvenc hírportálod vagy egy YouTube-videó kommentjei elé, egy óra múlva eszmélsz égő szemhéjakkal, és nem tudod, mi történt az elmúlt egy órában. Műfaji besorolása: virtuál hipnotikus reply-dráma.

A végére maradt a *H L H T TL NS G*. Vagy továbbblét. Vagy a „the show must go on”.

Kárpáti Péter büszke apaként vezeti fel a művet, amelynek leírásában már csak konzulensként volt szükséges feltüntetni. Egy új generáció munkája ez, amely a Kárpáti-féle impro technikából indult ki, de azt szabadon, a saját képére és hasonlatosságára formálva használta. Az improk kiindulópontja Kundera öt magánhangzónyi különbséggel azonos című regénye, a végeredmény pedig egy hatalmas trip füstös budapesti estek, bérházak, kocsmák, félig kész szövegek könyvek és teljesen kész írók meg szereplők között. Ez az eszelős színházi metakonstrukció a kötet legüdítőbb darabja, a fantázia- és humorreceptorjainkat szüntelenül ostromolja, miközben fájdalmas egyszerűséggel szól a létéről, annak minden értelméről és értelmetlenségéről.

Nem tudni, hogy pontosan mi befolyásolta a válogatás sorrendjét, de abban biztosak lehetünk, hogy szerencsés volt *H L H T TL NS G*-gal zárni, és a hangsúlyt fent hagyni...

TALÁLT KÉP

A színház szemete – az én szemetem

#csikijátékszín #lowwaste #mindenlépésszámít

Tudjátok, hogy évente hány sminklemosó vattakorongot dob el egy átlagos színésznő? Én sem.

Számomra a természetes mindig jobb: a kerti zöldségek, gyümölcsök, a források vize, a gyógynövénytea, Apukám (méheinek) méze. Ez jött a gyerekkorból, azzal a meggyőződéssel együtt, hogy ezért cserébe törleszteni kell valahogy a természetnek. Ennek legkézenfekvőbb módja, hogy ne szemeteljek, vagy legalábbis próbáljam minimalizálni a szemétmennyiséget, amit magam után hagyok. Nemcsak otthon, hanem a színházban is, hiszen attól, hogy a sminklemosó vagy bármi más nem az én kukámban, hanem a színházéban landol, még az én szemetemnek számít.

Igazi örömmel tölt el, hogy néhányan a csiki színházban több mint fél éve már nem dobjuk el a sminklemosó korongokat. Mert bagó pénzből, pici utánajárással és a színházi öltöztető-fodrász-mindenes Angyalunk segítségével megszülettek ezek a mosható korongok. Köszönet érte.

(Sándor Anna)



Sarah Vanhee

Feledés

Sarah Vanhee belga művész egy évig gyűjtötte saját – megfogható és megfoghatatlan – szemétét. A hozzávetőleg kétórás performansa során ezt a szemetet kicsomagolja a dobozokból, miközben a lentebb olvasható szöveget mondja. Sarah szétteríti a tárgyakat a színpadon, jelentőséget adva minden egyes darabnak, minden pillanatnak. A performansz végére a színpad egy gyönyörű szemét-tájképpé válik.

Egy másik rend lép érvénybe.
 Nem tudjuk, mikor játszódik ez a film – valamikor a jövőben.
 Egy családot látunk együtt, egy lakásban.
 Ez egy furcsa család. Egy anya – nagyon vékony és nagyon fiatal.
 Két eltérő bőrszínű gyermek.
 Több, egymástól különböző nyelven beszélnek.
 A fiúk egy olyan nyelven beszélnek, amelyet nem értünk.
 Nem játékokkal játszanak,
 hanem veszélyes hulladékokkal, gyúlékony, mérgező anyagokkal.
 És jelen van még egy kecske is.

Különböző szobák vannak a lakásban,
 de a falak annyira túlexponáltak,
 hogy szinte teljesen fehérnek látszanak, mintha eltűnnének –
 mintha egyetlen nagy, nyitott térré válna az egész,
 mintha az emberek egyszerűen csak átléphetnének a falakon.
 A bejárat csengő cseng.
 Az egyik fiú kinyitja az ajtót.
 A férfi az, aki a szemetet hozza.
 A fiú átveszi a csomagot.
 A család az ebédlőasztal köré ül, és kicsomagolja a szemetet,
 mintha élelmiszer lenne.
 Az anya a hűtőbe tesz egy fonnyadt póréhagymát.
 Többféle meghatározhatatlan szemét látható.
 Az egyik fiú a füleibe és az orrába teszi a szemetet,
 vagy a lábujjai közé, vagy a köldökébe.
 Anya elkeni a szemetet a padlón,
 a maradék a körme alatt marad.
 A másik fiú mélyen a mosogatókagylóba ereszt
 egy marék szemetet,
 az ablakok sarkaiban, a vécékefe szálai közé.
 Aztán mindannyian visszaülnek az asztalhoz.

A szemeteszacsokból
 üvegeket vesznek elő, az üvegekben kevés folyadék,

gomba és kenyérhéj.
 Kinyitnak egy üveget,
 poharakba öntik a gomba- és kenyérhéjoktelt, és megisszák.
 Aztán anya két kézzel megragad
 egy halom odasült spagettit a csomagból,
 és három tányérra osztja szét.
 A spagetti hajszálakkal és porral keveredik.
 A legkisebb fiú előbányász egy nagyjából 30 használt teafiltergubancot,
 kibogozza, és egy kristálydobozba helyezi el őket.

A szeméttvacSORa után mindannyian a vécécsésze köré ülnek,
 és a fiúk történeteket mondanak anyának, halandzsza szövegekből.
 Anya fáradt, a hálósZobába megy,
 és ébren ül ott még néhány órán át.
 Az ágyából, álmatlanul, mozdulatlanul,
 hosszú beszédeket tart a szobában található tárgyakról,
 visszavezetve őket eredetükre.
 A ruhaakasztók, a zoknik, a sminkkészlet...
 Aztán azt mondja: „Én várok. Várom, hogy jöjjenek és elborítsanak minket.
 A fiatal emberek Algériából, Kongóból, Irakból, Szíriából,
 Afganisztánból, Bangladesből, Eritreából.
 Jönni fognak, már jönnek is, hallom őket, hangosan nevetnek.
 Tiszta szívvel, gátlások nélkül.
 Nevetnek letisztult nyelveinken, tiszta utcáinkon,
 rendezett kis kertjeinken, szürke és depressziós népeSSégünkön,
 az ünnepeinken, művésZeti templomainkon.
 A büszkeség és látszat utolsó morzsáihoz ragaszkodva,
 mintha lenne mit felajánlanunk nekik, azt mondjuk:
 „Ez most már mind a tiétek, mit fogtok kezdeni vele?”
 Ők pedig azt mondják: „Először is üljünk le, és igyunk meg egy kávéT.”

Minden lassú, túlexponált.
 A karakterek néha csukott, néha nyitott szemmel beszélnek.
 Lassan, de biztosan minden egyes tárgyra sor kerül a házban.
 Az ablakból
 a fiúk megjegyzéseket fűznek
 az ablak alatt elhaladó emberekre,
 mintha csak jeleiket olvasnák.
 Az anya, a fiúk és a kecske sosem hagyják el a házat.
 Mintha azért lennének ott, hogy életet leheljenek minden dologba.
 Semmi sem hagyja el a házat, soha.
 Ha valami belép, szemétté válik.

Nem szarsz a szarószobába.
 Szarni a vécére mész, az illemhelyre, a mosdóba,
 a férfi vagy női mosdóba, a toalettre, a mellékhelyiségbe vagy a budiba.
 Abudibabudibabudibaaa

A házad legkisebb szobájában,
a szobában, ahol mindig egyedül vagy, „a magánhelyeden”
válaszra találnak legsürgősebb igényeid,
a legnagyobb diszkréció mellett termeled meg a szarodat.

A szarás ülést feltételez.

A vécé számodra az, ami egy királynak a trón.
Senki sem láthatja, hogy a testedből származó saját szarod
hogyan válik vállalati szarrá.

Csak akkor lépsz be a kicsi szobába, amikor az semleges állapotban van.

Ha megtörténik, hogy valaki más mellékhelyiségében kell szarnod,
figyelj arra, hogy utána eltüntess minden fizikai nyomot és szagot.

Ha közvéccékben szarsz, soha ne ülj rá a vécécsészére.

Mindenesetre szarás előtt mindig ellenőrizd,
hogy vannak-e nyomai az előtted szarónak –
ha igen, a legjobb más vécét választani.

És soha ne szarj egy másik ember szarának a tetejére.

Nem szabad megérinteni a szart.

Nem szabad megenni a szart.

Amikor szarsz, nem ajánlott hangokat kiadnod,
ne jöjjenek rá mások, hogy mit csinálsz.
Miután szartál, a szarod csak addig a tiéd, amíg látható.
Amint lehúzd a vécét, a szarod már nem a tiéd.

A víz, amellyel lehúzd a vécét, tiszta.
Ennek ellenére NEM szabad belemártanod a kezed.
Kezed mosni azzal a vízzel a legszigorúbban tilos.

Miközben a vécén vagy,
megvizsgálhatod azt is, hogy van-e a fogaid között ételmaradék,
vagy kellemetlen-e a hónaljszagod.
Izzadni egészséges, de nem kell bűdösnek lenni.
Menstruáló nőknek figyelni kell arra,
hogy ne áradjanak szagok a nemi szervükből.

Sürgősségi ürítés esetén
tartsd észben, hogy szarhatsz a hányásodra, de nem hányhatsz a szarodra.

Állandóan bacilusok vesznek körül:
láthatatlan lények tömege, amelyek a magad és mások egészségét veszélyeztetik.
Nem tudod kiirtani a bacilusokat, csak ha szakember vagy,
de azért még tehetsz óvatossági intézkedéseket:
mosakodj meg naponta egyszer, mosd meg az egész tested,
és legalább öt alkalommal szappannal mosd meg a kezed.
Mosakodj fehér fürdőkádban,
a legjobb, ha porcelánból vagy csiszolt fémből készült,

ezek láthatóvá teszik a koszt, tisztaságodat bizonyítják.
Figyelj arra, hogy mosakodás után megtöröld a kezed,
lehetőleg papírtörölővel, amelyet használat után eldobsz.

Sok veszélyes bacilus található a testnedvekben,
például a nyálban, a spermában, a vérben, a hüvelyváladékban.
Ha kontaktusba kerülsz ezekkel, alaposan tisztítsd meg magad.

A ruháid legyenek tiszták és folttalanok.
Ha nincs otthon mosógéped,
járj nyilvános mosodába.
SOHA ne tedd rá a kezed mások szennyesére.
És SOHA ne tedd rá a kezed mások tiszta ruháira –
megfertőzheted őket a bacilusaiddal.

Próbáld távol tartani magad és a gyerekeidet az állatoktól
és az olyan emberektől, akik betegnek, mosdatlannak, fésületlennek tűnnek,
vagy akiről úgy tűnik, piszkos ügyeik vannak.
Minden ismeretlen potenciálisan veszélyes.

Nők számára, ha terhes vagy,
a fogantatás pillanatától kezdve ellenőrizned kell az embriót.
Jobb tudni, hogy valami baj van, míg a gyerek még a méhben van.
Súlyos rendellenességek esetén fontold meg
a megsemmisítés lehetőségét.
Születésed pillanatától kezdve jogi személyiség vagy.

Ha megvásárolsz valamit, az a tulajdonod.
Amikor használat után megszabadulsz tőle,
többé már nem a tulajdonod –
kétségkívül közügygé válik.
Ezt a közügyet szakmunkások kezelik marginális helyeken.

A házadban tartasz egy tartályt, benne eldobható műanyag zacskó.
Minden dolog, amelyet elhasználsz, amely piszkos,
kellemetlen, rendetlen vagy divatjamúlt,
ebben a tartályban végzi.
Eldobni őket egyet jelent a személyiség megerősítésével.
Az eldobható műanyag zacskókat elviszed egy erre kijelölt helyre.
Figyelj arra, hogy ne legyenek benne tárgyak, amelyek téged azonosíthatnak.
Soha ne nézz bele mások zacskóiba.
A zacskóidat szakmunkások távolítják el.

Ne lépd át az egyének határait.
Ne érh hozzá a melletted álló férfiakhoz és nőkhez.
Ne érh hozzá 16 évnél fiatalabb gyerekekhez,
minden kapcsolat bünvádi eljáráshoz vezethet.

Az emberek itt követik a szabályokat.

Szabály az, amit követni kell.

Az emberek, akik nem követik a szabályokat,
azt kockáztatják, hogy vastag falak mögé zárják őket.

A fal egy nagyon fontos dolog.

Ha valami – anyagi vagy digitális, emberi vagy más – fenyeget téged,
a legjobb megoldás erre a fenyegetésre, ha építesz egy falat.

Ha elérsz abba az életkorba, amikor nem tudsz már rendesen működni,
átadnak szakszerű gondozóknak.

Amikor meghalsz, egyedül halsz meg, és egyedül temetnek, vagy égetnek el.

Szaktársak rendelkeznek a hullád felett.

Vigyáznak arra, hogy testnedveid, csontjaid, a hamvaid,
ne keveredjenek el mások testnedveivel, csontjaival, hamaival.

Sarah spam szövegeket mond.

Ez a munka, amelynek most a részesei vagytok,

nem jöhetett volna létre Linda nélkül,

aki az összes valódi és virtuális szemetet archiválta,
a szemetet, amelyet már nem nevezhetünk szemétnak.

Nem jöhetett volna létre Mette és Berno nélkül, akik segítettek az egészet végiggondolni.

Nem jöhetett volna létre a parázs viták nélkül.

Alma és Hendrik nélkül, akik kezelték a hangot.

Jakob nélkül.

Anélkül, hogy ezek az emberek alaposan lássanak,

hallgassanak, reflektáljanak és artikuláljanak.

Az érzékenyséjük, intelligenciájuk, elkötelezettségük nélkül.

Ez a munka nem jöhetett volna létre Kristof nélkül, aki élénk érdeklődést mutatott
a projekt iránt, amikor azt Sarah 2013 decemberében neki először bemutatta.

Dirk nélkül, aki megalapította a Nieuwpoorttheater-t, aztán meg a CAMPO-t,

és aki elsőként hívta meg Sarah-t a CAMPO-ba,

és feltétlen bizalmat szavazott neki.

Bart nélkül, Piet és Leen és Pol, Philippe, Korneel és Anne nélkül.

Wim nélkül, aki mindig megőrzi a hidegvérét.

Mieke nélkül.

Carl nélkül, aki mindig pontosan fizeti az embereket.

Egy adott ponton, amikor Sarah hat hónapos terhes volt,

Carl segített neki elrendezni néhány asztalt a stúdióban,
ez pedig lehetővé tette, hogy tisztán, a térben lássa a munkát.

Marika nélkül, Marika őszinte és pontos visszajelzései nélkül.

Justine, Manuel, Erwin, Arabel, Marijke, Liza, Dorine nélkül.

Sarah szülei nélkül, és Tine, a nővére nélkül,
aki egyszer-másszor vigyázni tudott a gyerekekre.

Nem történhetett volna meg a gyümölcsös müzli és török joghurt nélkül,
 amelyet Sarah minden reggel megevett – e nélkül összeomlott volna.
 És nem történhetett volna meg Sarah fekete teája nélkül, amely ébren tartja őt.
 A mosogatógép nélkül, amely elmosa a teáscsészét
 és Sarah barátja, valamint a lengyel szerelő nélkül,
 aki összeszerelte a mosogatógépet,
 az Impulsetanz Fesztivál csapata nélkül,
 akik hat évvel ezelőtt egy bulit szerveztek,
 amelyen Sarah és a jelenlegi barátja találkozottak.
 Nem történhetett volna meg Sarah ősz hajszálai nélkül:
 a tükör előtt kihuzigálni őket segíti Sarah-t a gondolkodásban,
 mint ahogy a mitesszerek nyomogatása segített neki gondolkodni,
 amikor tinédzser volt.

Idősoththonban élő idős emberek fényképei nélkül.

Nem lennénk most itt Ana nélkül, aki a porról beszélt.

Azt mondta, hogy por mindig van, mindenütt.

Hova megy, és honnan jön?

És mi a por, valamivel kapcsolatban, és a semmi összefüggésében?

Roland Barthes kollázsai nélkül, amelyekben az együttélésről beszél

és arról, hogy

„mikortól tekintünk egy teret piszkosnak?”,

illetve amikor a dicsőséges testekről beszél.

A szentek testéről, a modellek testéről, műanyag testekről.

Ant nélkül, akinek van egy testvére, Martin,

aki két filmet is csinált olyan emberekről, akik nem tudnak eldobni semmit.

A filmek hatására Sarah különleges lényeknek kezdte látni

a mindent felhalmozókat,

olyanoknak, akik emlékeztetik a társadalmat az elfelejtett szemétre.

Fredrik nélkül, aki Walter Benjamin Lumpensammlerjéről írt.

Karlien és Guy és Christoph és Mark és Sarah és Annemie nélkül.

Végül is emberekről van szó, nem intézményekről.

Natalie nélkül.

Ő írt Sarah-nak Louis-Ferdinand Celine *Utazás az éjszaka mélyére* című könyvéről.

Hogy mennyivel demokratikusabb az államnál a szar – a szar kommunizmusa –,

amely Dominique Laporte könyvének, *A szar történetének* is az alapötlete.

Ő jobban szereti a szar totalitarianizmusát, mint az állam totalitarianizmusát.

Laporte Pierre Guyotat-ot idézi.

Így ismerte meg Sarah Guyotat-ot és az *Eden, Eden, Edent*:

„katona keze kigombolja a kezeslábast, előhúzza a végtagot;

lány felszívja a húst a katona arcán, rágja,

csukott szemek, a kezei kitérve;

katona, izmok játéka az arctól a hasig, izgató,

fedetlen fej, szalmapor, zavart, felemelt lábak,

lányba lövellt tiszta, forró mag.”

Sarah nem találta volna meg *A szar történetét* és az *Eden, Eden, Edent*

az aaaaaarg.org nélkül.

Ez a munka nem jött volna létre Julian nélkül, aki
Sloterdijk szféráit ajánlotta Sarah barátjának olvasásra.
Sarah nem foglalkozott volna továbbra is művészettel
az amszterdami Mime Opleidingben dolgozó Loes nélkül,
aki bátorította.

Jo, Judith, William, Juan, Julie, Carola, nélkül,
mindannyian összefüggésekkel, ötletekkel, hivatkozásokkal jöttek,
gondolataik inspirálták a *Feledés* munkafolyamatát.
A legtöbb ötlet nem inspirálta a munkafolyamatot,
de segített Sarah-nak megérteni,
hogyan mi az, amiről nem szól a darab.
Az Ubuweb nélkül.

A *Szabályok idegen szaróknak* 17 változata nélkül.
Az Újrabefektetés 13 vázlata nélkül.
8 szeméteskukával készített szelfi nélkül,
a szövegek hónapokon át tartó tanulmányozása nélkül.
Az üresség nélkül.
A városi szlengszótár nélkül.
A szkizóaffektív zavar nélkül.
A *Szent Sebestyént behajítják a Cloaca Maximába* című kép nélkül.
A „Sauberkheit ist Gesundheit” nélkül.
Marcos alvezér utolsó szavai nélkül.
A Bagme 69 *Bin Night* cikke nélkül.
A Burger család nélkül.
A *Kína nem hajlandó már a szemetünket sem megvásárolni*
és a *Megenni a méhlepényt* című cikkek nélkül.

Sarah keményen dolgozik.
Középosztálybeli családból származik,
amely az 50-es években még meglehetősen szegény volt.
A nagy rendezők és nagy művészek
általában gazdag családból származó férfiak.
Sok művészettel foglalkozó ember származik tehetséges családból;
kevésbé valószínű, hogy valaki ezt a bizonytalan megélhetést választja,
ha nem áll mögötte biztos családi háttér.
Mivel Sarah családja nem gazdag, keményen kell dolgoznia
még akkor is, ha tudja, hogy a kemény munkát
manapság lenézik a művészek.
Ez a munka nem jöhetett volna létre a néhai pepe és meme nélkül,
és Sarah nagymamája meg nagypapája nélkül,
előbbiek kilenc, utóbbiak pedig hét gyereket hoztak a világra.
Így hát mindegyik gyereknek meg kellett állnia a saját lábán.

„Nem tetszik, amit éppen mondtam,
de kötelességem elfogadni az egész szakaszt,
mert megtörtént velem.”

Sarah-t soha nem inspirálhatták volna Clarice Lispector írásai,
ha nem keresett volna olyan irodalmat, amelyben nem szerepelnek emberek.

A Place Flagey-en álló City Delhaize nélkül, a bioshop,
és a Chaussée d'Ixelles-i kis Carrefour nélkül.

Kína nélkül. Ghána nélkül.

Repülőgépek, teherautók, hajók és vonatok nélkül.

A *Feledés*-paradox nélkül:

csinálni akarok valamit valamiből, amit máskülönben semminek tartanak.

Megtartom, amit máskülönben elhajítanék.

Hogy ezt megtehessem, el kell felejtennem,

hogy megtartom, amit máskülönben elhajítanék,
és abban a pillanatban kell eszembe jutnia, amikor elhajítom.

Az eldobás tudatának meg kell előznie a megtartást.

Nem tudok nem-felejtteni.

Tristan Garcia nélkül,

aki szavakról, gondolatokról, tárgyakról, érzésekről,
horizontális síkon létező dolgokról írt.

A dolgok nem tudnak eltűnni,
ezért egyre több és több dolog jön létre,
amelyek csupán intenzitásukban változnak.

A 3 képernyő, három videolejátszó és videokamera nélkül,
amelyek hajdan részei voltak ennek a díszletnek,
de eltávolítottuk őket pár nem túl kielégítő próbálkozás után.

Anélkül a 4 nyári nap nélkül, amikor Sarah barátja elutazott a gyerekekkel,
és Sarah végül pihenhetett és feltöltődhetett.

A választásnélküliség lehetetlensége nélkül.

A finanszírozás, globalizáció, neoliberalizmus, kizsákmányolás és spekuláció nélkül.

Az indiai kisfiú nélkül, aki 5 évvel ezelőtt eladott egy üveg vizet Sarah-nak
és megkérdezte, melyik a legjobb szakma nyugaton,
amelyből meg lehet gazdagodni.

Egy óceánjárón szeretett volna dolgozni
és nem hallott soha a „válságról”.

Ennek a munkának néhány része megkívánta, hogy Sarah egyedül legyen.

Nem viseli el a gondolatot, hogy valaki fölötte vagy alatta legyen
és állati sikoltozását, ordibálását hallja.

Ezért aztán megvárja, míg mindenki elmegy,
az órát, amikor az irodai dolgozóknak lejár a munkaideje.

Az irodai dolgozók rögzített munkaideje nélkül.

Ez a munka nem jöhetett volna létre annak felismerése nélkül,
hogy hamarosan nem lesznek már források
a korlátozott piaci potenciállal rendelkező művészet számára.
Ezért gondolta Sarah azt, hogy jobb megragadni a pillanatot,

amíg még lehetséges valami olyasmit létrehozni, ami megáll önmagában,
valami kiszámíthatatlant.

Meglehet, hogy ez a műalkotás az utolsó fehér rinocérosz a dzsungelben.

Sarah nem használta volna a rinocérosz szót,
ha nem rögzült volna a fejében négy évvel ezelőtt,
amikor Jean Paul Van Bendegem használta azt,
Sarah egy másik darabjában.

Ha nem hallgatta volna végig ugyanazt a felvételt legalább százszor,
ez a műalkotás nem az utolsó rinocérosz lett volna a dzsungelben,
hanem talán az utolsó pingvin az Antarktison.

A Google nélkül Sarah azt is írhatta volna: „az utolsó jegesmedve az Antarktison”.

A Google nélkül a saját emlékeire alapozott volna.

A Microsoft Word nélkül, az Open Office nélkül, az Adobe Reader nélkül,
a Clipgrab nélkül, az iCal nélkül, az Excel nélkül,
a QuickTime nélkül, a Firefox nélkül, a Safari nélkül.

Az internet nélkül.

Gondok nélkül. Makacsság nélkül.

A Cardinal Mercier bölcsőde nélkül,

ahova a gyereke szeptember óta hetente 5-ször jár.

A tulajdon és illendőség nyugati kultúrában létrejött összefüggése

amelyet Roberto Esposito tárgyalt kimerítően –

tette érdekeltté Sarah-t mindabban, ami illetlen, tisztátalan.

A bizalmatlanság nélkül, amely saját rendérzékelésére irányult.

Ha valaki nem mondta volna neki, hogy ez rossz ötlet,
most divatbemutatókat rendezne vak emberekkel a kifutón.

Ha nem lenne ennyire kiemelt fontossága a javaknak,
semmi nem lenne.

Semmi nem lenne most előttetek.

Ti ott lennétek, és én ott lennék.

Talán ott lennének mi, és semmi nem lenne köztünk,

semmi közvetítés, semmi reprezentáció,

talán csak egy fa, amelyet körbetáncolhatnánk.

Ez a fa Jean-Jacques Rousseau ötlete volt.

Köszönhetően a lisszaboni kis házikónak, a graçai háznak, az Airbnb-nek,

Sarah-nak végre volt ideje Rousseau-t olvasni.

Ha a *Társadalmi szerződést* nem fordították volna le
angolra,

Sarah csak nehezen tudta volna elolvasni;

talán el se olvasta volna, ha az Amazon nem szállítja ki,
pontosan egy nappal, mielőtt elutazott volna Portugáliába.

Ha nem utasította volna vissza 2007-ben, hogy eljátssza Csingiling szerepét

egy gyerekeknek szóló Pán Péter-előadásban,

nem ment volna el Michelangelo Pistoletto rezidenciájára, Biellába,

ahol más módon kezdett el gondolkodni a munkájáról

nem Michelangelo Pistoletto miatt,

hanem a többi ember miatt, akivel ott találkozott.

A Brüsszel–Ghent közötti vonatút 35 percet tart,
 túl rövid ahhoz, hogy csinálj valamit, túl hosszú ahhoz, hogy ne csinálj semmit,
 így hát ezen a vonaton csak elmélkedni lehet,
 és az elmélkedés során a gondolatok kiélesednek.
 Mi történik a nem eléggé éles gondolatokkal?
 Benne maradnak-e a fejünkben, vagy elhagyják a fejet,
 és ha igen, hová tűnnek?
 „Hova tűnnek az álmok, amelyekre nem emlékezünk?”
 Már régóta nélkülözhetetlenek a rágógumik.
 Felszívják és mederbe terelik a fölös energiát, miközben a számítógép előtt ülünk.
 Orális energia.
 Adolf Wölflí, Christoph Schlingensief, Rainer Werner Fassbinder, Luis Buñuel.
 A YouTube nélkül,
 amely megmutatja a klipet, anélkül, hogy végig kellene nézned a filmet!
 David Foster Wallace, Don De Lillo, Achille Mbembe, Valentin Yves-Mudimbe,
 Joseph Conrad, Gregg Kennedy, Georges Bataille, John Scanlan,
 Jacques Attali, Michel Foucault, Jonathan Swift, ...
 Miért csak férfiak?
 Agnes Varda, Susan Strasser, Leanne Simpson, Martha Rosler, ...
 Világunk teljesen más képet mutatna,
 ha nem múltak volna el korok, évtizedek és évek, még mindig
 a férfiak elveinek az irányítása alatt.
 Ez a darab nem jött volna létre egy olyan világban, amelyet női elvek irányítanak.
 Ez a darab nem jöhetett volna létre a magánvécé feltalálása nélkül.
 Marcel Duchamp-nak viszont nincs ehhez semmi köze.
 Vagy talán mégis. Most.
 A gazdagok nélkül,
 akiknek szükségük van az éhezőkre, hogy gazdagok maradhassanak.
 Jorge Luis Borges nélkül, aki az epikusról beszél.
 Az unalmas beszélgetések nélkül,
 amelyeknek köszönhetően Sarah gondolatai elkalandoznak
 és más, örültebb dolgok felé tartanak.
 Az unalom más fajtái nélkül.
 Az otthonos dolgok unalma,
 annak unalma, hogy többször kell megismételünk ugyanazt a dolgot,
 annak az unalma, hogy engedelmeskednünk kell valakinek
 anélkül, hogy tudnánk, mit is akar ez a valaki.
 A határidők nélkül.
 A vágy nélkül, hogy megértsünk valamit,
 anélkül, hogy tudnánk, mit is akarunk megérteni.
 A vágy nélkül, hogy más valóságokat képzeljünk el és hozzunk létre,
 ugyanaz a vágy, amelynek köszönhetően Sarah gyerekkorában hetente
 5 könyvet is elolvasott,
 Sarah édesanyja nélkül, aki egy könyvtárban dolgozott és dolgozik
 és el tudta látni öt heti 5 könyvvel,
 a tanárok nélkül, akik megtanították olvasni.
 A Mikulástól kapott kis olvasólámpa nélkül.
 Gutenberg nélkül. Gutenberg édesanyja nélkül.

Belgium végtelen, hideg, esős estéi nélkül,
inkább otthon maradsz egy könyvvel, minthogy kidugd az orrod.
Az első tűz nélkül, amelyet körülültek az emberek
és történetek mesélésével töltötték el az időt.

A tűz nélkül.

Anélkül, hogy:

Kihirdették a vészhelyzetet, humanitárius vészhelyzet van, mondják.

De a „vészhelyzet” kifejezés azt feltételezi,
hogy csupán rövid távú megoldás lehetséges,
ez pedig gátat szab minden hosszú távú tervnek,
aztán pedig a vészhelyzet politikai eredetét elfelejtjük.
Anélkül a kép nélkül, amelyen négy ember átutazza Európát,
egy szeméttel teli teherautón.

A vágy nélkül, hogy nyugton ülünk, ne mozduljunk.

Hogy biztos legyen, hogy nem termelünk semmit.

Tallózni, ez a régi módszer.

Anyám azt mondaná: mindent szedjél fel, hogy ne menjen kárba.

Mostanság sajnos már nem csináljuk,
mert most már túlságosan hatékonyak a gépek.

Azelőtt azonban, igen, én is
a szomszédaimmal,
búzát és rizst is...

Felvettem a nagy kötényemet,
és mentünk a búzakalászokat,
nagyszerű kalászokat találtunk.

Reggeltől estig a tűző napon, csíptek a szúnyogok és a bogarak,
nem volt kellemes,
de mi szerettük.

Estére teljesen elfáradtunk.

Aztán hazaértünk a zsákjainkkal és kötényeinkkel,
jól eltelt az idő, kacagtunk,
és kávét ittunk együtt.
Én egy farmon születtem,
és ott is fogok meghalni.

Egy éven át, míg ezen a projekten dolgoztam,
megpróbáltam nem eldobni semmit.

Így hát minden, ami most itt van – minden hang, minden tárgy, minden szó –
része annak, amit amúgy kidobtam volna.

hulladék

limlom

eldobható

ürülék – szar vér sperma hányás izzadság takony nyálka –

piszok

szenny

kacat

mocsok
elektronikus hulladék
törölt
maradék
szemét
ócskavas
leépítés
láthatatlan
tudattalan
döntés
szétszedett
elfeledett
el
eltávolított
nyom
abjekt
gazdaság
halál
bacilusok
kudarc
végesség
diszkrimináció
elválasztás
elveszett
homály
pária
söpredék
spam
hatékonyság
vágás
rend
metafizika
technológia
háború
közegészségügy
biopolitika
kolonializmus
szelf
elavulás
terület
racionalizáció
erőszak
szegregáció
hiányos
marginális
lemorzsolódás
védőoltás
higiénia

fal
haladás
történelem
optika
hulladék
fogyasztás
túltermelés
bőség
kosz
humusz
megosztás
túlzás
dekadencia
ürülék
bűz
értéktelen
egyszerhasználatos
divat
háj
termékenység
közösség
kölcsönös függőség
rítus
dzsungel
ünneplés
lakoma
árvíz
éjszaka
pornográfia
szexualitás
oralitás
testi
hang
zaj
horror
banalitás
magárahagyás
könnyedség
luxus
eredménytelenség
kényelem
lustaság
közöny
fesztivál
hálózat
befogadás
öröm
alvilág

emlékezet
 relikvia
 vulgaritás
 kitörés
 intimitás

Saatchi egy 25 milliós szerelemhajón
 Három főszereplő van: Obama, Putyin, Ferenc pápa
 Nyomás alatt a szólásszabadság
 A külvárosi gyerekeknek új focipálya épül
 Hogyan látja a NASA minden online tevékenységedet
 Mi akadályozza az MH370-es eltűnt gép felkutatását?
 Weltmeister!
 Miért aggódnak jobban a venezuelaiak az élelem, mint a bűnözés miatt
 A megfulladt szír kiskgyerek sokkoló képei
 rámutatnak a menekültek tragikus helyzetére
 Támadások a szabadság ellen
 Kezeslábasban születni
 A Germanwings pilótája begyakorolta a halálos manővert
 David Cameron, még mindig tartozol nekünk a rabszolgaságért
 Gyerekek, akik az éhség miatt nem tudnak koncentrálni az iskolában
 Spanyolország új politikai helyzete
 kérdéseket vet fel a bikaviadalok jövőjét illetően
 Skócia utolsó ítélete
 Figyelmeztetés a miniszterek számára: ne rongálják meg a történelmi helyszíneket
 Peaches: a heroin volt az
 Bizonytalan a palesztin éhségsztrájkoló jövője
 Az IMF szerint Ciprus jó úton halad a kisegítő reformokkal
 A Pistorius-per
 Oscar-díjat nyert a *12 év rabszolgaság*
 Blatter továbblép és maga mögött hagyja a világbajnokságot
 Kim Jong-un nem tréfa, nyilatkozta egy észak-koreai menekült
 Ismerkedjenek meg az ISIS ellen harcoló kurd nőkkel
 Az orrszarvútartók ellenzik a szarvkereskedelem tiltását
 Donald Trump visszautasítja a vádat,
 hogy túl éretlen lenne az elnökséghez

Figyelj, írtam valamit,
 van valamim a számodra, rendben?

Ez neked van, barátom.

...

Tanúi leszünk az ember hozzájárulásának
 a faj legmagasabb jutalmához.
 Oroszlánszíve dobog...
 és...

idióta,... démonikus,
 azt mondom, hercegi és igaz.
 Csak nézz körül a világban.
 A szörnyű tények, mit tett velünk az úgynevezett civilizáció.
 Csomagolóanyag, üvegek, konzervdobozok,
 rajtuk szavakkal, amelyek hazudnak és összepréselnek
 míg úgy nézünk ki, mint az összezsapott ravioli.
 A nyálka vagyunk, a váladék.

Viseljük öltönyeinket,
 hordjuk magunkon a ruhát,

...

Mi napjaink legfőbb energiaforrása?
 A kőolaj.
 Tudjuk-e, mi az a kőolaj?
 A föld alatti kőolajlelőhelyek
 egy elképzelhetetlen katasztrófa anyagi emlékei.
 Tudatában vagyunk – mert mindannyian tudjuk,
 hogy a kőolaj az állati élet, növényvilág stb. stb. maradványa.
 El tudod képzelni, micsoda elgondolhatatlan katasztrófának
 kellett a Földön megtörténnie?
 Jó lesz ezt észben tartani.

(franciául)

...elutasítani az élőhalott létet.
 Mert annak érdekében, hogy ne termeljen több szart,
 egyet kellett volna értenie a nemléttel,
 de nem tudott úgy döntenie, hogy elveszítse a létet,
 vagyis, hogy élve meghaljon.
 A létben
 van valami különösen vonzó az emberiség számára,
 és az a valami semmi más, mint
 A SZAR.

(angolul)

Tallózni, ez a régi módszer.
 Anyám azt mondaná: mindent szedjél fel, hogy ne menjen kárba.
 Mostanság sajnos már nem csináljuk,
 mert most már túlságosan hatékonyak a gépek.
 Azelőtt azonban, igen, én is
 a szomszédaimmal,
 búzát és rizst is...
 Felvettem a nagy kötényemet,
 és mentünk a búzakarászokat,
 nagyszerű kalászokat találtunk.
 Reggeltől estig a tűző napon, csíptek a szúnyogok és a bogarak,
 nem volt kellemes,

de mi szeretjük.
 Estére teljesen elfáradtunk.
 Aztán hazaértünk a zsákjainkkal és kötényeinkkel,
 jól eltelt az idő, kacagtunk,
 és kávét ittunk együtt.
 Én egy farmon születtem,
 és ott is fogok meghalni.

Január környékén lettem népszerű ebben az évben.
 Zavarban vagyok, hogy ez miért történt.
 Ha csak arról van szó, hogy szemetet gyűjtök,
 van épp elég jó szemétgyűjtő a környéken.
 Azt hiszem, azért van, mert korábban hajléktalan és koldus voltam,
 és így sok mindent tehetek sok emberért,
 míg a saját életem nehéz.

(franciául)

De természetesen ez csak egy gondolat, az erőik egyike,
 a történelem egyik központi hajtóereje.
 Erőszak vagy nem erőszak,
 ez a történelem központi gondolata.
 És itt számomra Gandhi a legfontosabb személyiség,
 akit ismerünk, mondjuk így, a múlt századból.
 Rendkívüli az a létmód, az a kitartás, az a bátorság...
 mert valójában ez a központi gondolat,
 amelyet nála megtalálunk,
 a parancsolat, nem az első parancsolat,
 hanem a tizedik parancsolat: ne ölj –
 ez az, valójában erről van szó, az erőszak.

(angolul)

A titok az, hogy nincs univerzális kultúra.
 Észbe kell tartani a helyet és az időt.
 San Francisco 1980.
 Egy manhattanizálódó város,
 egy dzsentrifikálódó város,
 egy kondomíniumizálódó város,
 egy spekuláló város,
 titkos szavak utalnak a várostervezés titkos tényeire.
 Meg tudod határozni a rassz, kultúra és osztály metszéspontját?
 A titok az, hogy megosztott társadalmakban titok a kultúra,
 titok a kultúra az osztálytársadalmakban.
 Egy kultúra van az utcákon, más kultúra van a zárt ajtók mögött.
 Bezárni az ajtót: privilégium.
 Az utcáról nézve a zárt szobák kultúrája
 csupa csillogás, csupa misztérium.
 A zárt szobák kultúrájának ablakai mögül
 az utca kultúrája csupa hamis ragyogás, egzotikum.

Az ablakok mögül
az utca kultúrája szemétnek tűnik.

Ó, ha köveket hordanánk fényképezőgép helyett,
forradalmároknak látszanánk.
De ehelyett
semmibe vesszük a lábaink előtt heverő fegyvereket,
megfeledekezünk küszöbön álló megsemmisülésünkről.
Elveszett generáció vagyunk,
kétségbeesetten ragaszkodunk bármihez, amit valósnak érzünk,
de túlságosan félünk attól, hogy magunk váljunk valóssá.
Vereséget szenvedett generáció vagyunk,
beletörődtünk az előttünk járók képmutatásába,
a lázadás dalait énekelték ők egykor
most pedig eladják nekünk ezeket a dalokat.
Az utolsó generáció vagyunk,
minden előző dolog beteljesedése,
amit megsemmisít a mindent körülölelő sekélyesség.
A hipszter a nyugati civilizáció végét jelenti,
egy kultúráét, mely annyira távolságtartó és szétválasztott,
hogy már nem képes életre hívni semmit.

Így hát New York lakosaként
figyelemmel kísértem a dolgok kibontakozását,
aztán egy adott ponton dokumentaristaként rájöttem,
hogy részt szeretnék venni mindabban, ami történik,
mindabban, amit az Egyesült Államok a világban tesz.
És eldöntöttem, hogy dokumentálom az iraki háborút.
És részben azért, mert naponta szembesülnöm kellett a hírekkel,
a naponta meghalt irakiak veszteséglistájával,
és valamiféle éles ellentét látszott kirajzolódni
az Egyesült Államok veszteséglistái között,
az áldozatok itt saját nevükön, és pontosan megszámlolva szerepeltek
és aközött, amit Irakban láttunk, ahol
ezek a testek névtelenek,
ezeket a testeket nem számolták meg,
ezek a testek nem kapcsolódnak hozzánk.
És így úgy éreztem, hogy fontos megpróbálni megérteni, hogy néz ki ez a világ,
vagy megpróbálni valahogy áthidalni ezt a különbséget.

(németül)

Őszintén szólva mindig csak ezt látjuk,
ezt a gyereket, legyekkel a szemei körül,
akinek kolerája van, aki AIDS-es, súlyosan sebesült, és háború van,
és semmi más kép nincs Afrikáról,
és ez így egyszerűen nem helyes.
Én nem akarom többé látni ezeket a képeket.
Csak akkor kell adományt adnom, ha valaki szenved Afrikában, és ez így nem helyes.

Afrika potenciálja éppen az a bizonyos világosság, az a spirituális tisztaság.

Az emberekben, akik ott élnek,
megvan még az a szabadság, amelyet mi elvesztettünk.
Mi falakkal vettük körül magunkat – mindannyian ezt tettük –
Hogyan ismerhetem meg önmagam, ha valaki folyton azt mondja:
„figyelj, íráj rám, adj hozzá ehhez, mondd meg nekem azt,
akarsz a barátom lenni, akarsz itt lenni, akarsz ott lenni?”
Ott vagyok még akkor, valójában?

(angolul)

Nézd, csak hatan maradtak.
Az evezős és a hetedik ember lelépett.
Különösnek találom ezt.
Nézd, még itt vannak az evezőlapátok.

Biztos vannak még indiánok a környéken.

Legjobb lesz, ha visszamegyünk a táborba.

Tartsd nyitva a szemed!

Segítség!
Indiánok! Indiánok!

Az imádság nem elég, Carvajal testvér.
Vissza akarom ezeket az embereket vinni, és keresztényi módon eltemetni.
Igazad van, fiam...
... a lelkük megnyugszik majd a megszentelt földben.
A legkevesebb ez, amit megtehetünk
a szegény fiúkért, akik oly bátran haltak meg.

2014, november 21.
a szarás volt az első dolog, amit ma megtettem, 8:30 körül
egy kicsit állagtalan volt a tegnaphoz képest,
ezért többet kellett törölni
a nővérem lakásán elfogyott a budipapír
de semmi gond, lezuhanyzom rögtön utána
a mennyisége jó
azt hiszem, ez lesz az egyetlen szarás ma

November 22.
reggel
késztetést érzek
de a legtöbb, ami kijön két nagy szellentés,
egy csomó levegő
aztán semmi több, egész nap

November 25.

este 9 óra felé egy indiai étteremben
a mangó lassi félig üres
szagtalan levegő hirdeti be
a nagy adagot
a hatalmas adagot
papírt teszek a vécékagylóra, hogy leülhessek
ha jól emlékszem
két vastagot és egy vékonyabbat
megkönnyebbülök
van megint hely a hasamban

November 27.

már reggel próbálkoztam
de nem működött, és elmúlt a késztetés
aztán a délután közepén izgatottan és idegesen,
valamint egy csomó zöld tea után,
hirtelen rohannom kellett
a leghosszabb, legnagyobb szar jött ki belőlem hosszú idő óta
egyetlen darabban
a vécécsészébe csúszott és hagyott egy kis nyomot,
nagyon jellemző szag, egy kissé ronda, de hamar szétfoszlott
egy kilóval kevesebbnek érzem magam

November 29.

a tegnap egész nap nem szartam, mert úton voltam
nem tudok ráülni a repülőterek vécéire
és az állva szarás csak akkor megy, ha nagyon, nagyon folyékony
így hát visszatartottam
reggeli után egy jó kávé,
aztán egy nagy adag, nagyon bűdös

December 4.

utazás napja
az elmaradt szarás napja

December 12.

reggel szartam, palacsintaevés után
(sok vajjal és fekete teával).
Egy órával később megint szartam, a nőgyógyásznál.
Nem tudom, talán csak ideges voltam.
Gondoskodtam arról, hogy jól ki legyen törölve a seggem
sose lehet tudni, talán a seggem is megnézi,
amikor megnézi a pinám.

Egy a kávézóban.

Papírt tettem a vécécsészére, ráültem.
A szokásosnál kissé könnyedebb volt, vékony kolbász, de jó hosszú.

Erősen bűzlött
és láthattam az utánam következő nő arcán, hogy ezt ő is megállapította.

December 25.
Egész nap nem tudtam szarni.
Este azt éreztem, most már muszáj.
Egy csomó levegő.
Aztán nyomás, nyomás,
végül kijött pár fájdalmas, kemény darab.
Láttam a spagetti darabjait,
amelyet három órával azelőtt ettem.

December 27.
székrekedés
fingás
semmi szar
a fing nagyon bűzlik

No de ez különös volt.
Este későn éreztem egy kis késztetést.
De még így is nagyon keményen kellett nyomnom
(elképzelttem, ahogy a végbélnyílásom kissé kitágul)
egy vékony, minimális kis szarért.

Január 14.
Szarul éreztem magam ma, hasmenésem volt.
Csak az első két dolog volt kemény abból, ami kijött belőlem,
a többi folyékony.
A végén már úgy tűnt, csak víz.
Inkább sárga volt, mint barna.
Épp ettem valamit, és most úgy érzem, megint mennem kell
és megint hasmenés lesz belőle.

Január 15.
igazán nagyszerű szarás volt, tényleg
először sok fingás,
aztán a teljes adag, pont amilyennek lennie kell, olyan konzisztenciával

Január 16.
beteg vagyok
egyszerű hűlés
de megakadályozza a szarást

Január 18.
délután 6 óta fingok
(a datolya? Azt hiszem, a datolya készlet fingásra.)
Aztán ebédelttem valakivel, így vissza kellett tartanom a fingást.
Amiután elment, megint fíngtam.

Aztán egy telefonhívás, aztán megint – a hívás alatt –
az emésztési folyamat felgyorsult.

A hívás után a mosdóba rohantam.

Nyomni kellett egy kicsit, éreztem, hogy a végbelem, mint egy száj, kitarul,
aztán egy nagyon hosszú, egyenletes szar következett, egy kis nedvességgel a végén.

Csak egy, de úgy éreztem, 400 gramm.

Amikor megtöröltem, világosan kivehető magok voltak
a sötét, sötétbarna anyagban.

Most megint sokat mozgolódik a gyerek,
talán mert több helye van?

Január 25.

Este 10-kor sürgősen vizelnem kell,
majdnem felrobban a húgyhólyagom,
lemegyek a kávézó pincéjébe, ahol a vécék vannak
erősen bűzlik
amint megérezem a bűzt, nekem is rögtön szarnom kell
a vécék nem néznek ki túlságosan mocskosnak
papírt teszek a vécécésészére
még a vizezés előtt
hatalmas adag szar jön ki, három részletben,
háromszor hosszú és vastag
van időm elolvasni a feliratokat a falon
a bűz ellenére
ez az ellazulás pillanata

Kedves Sarah,

Ezek a dátumok megfelelnek nekem. Beírtam őket a határidőnaplómba.

Július 5. vasárnapra esik, nekem oké.

Csak ellenőrizni szeretném, hogy ez-e a helyes dátum?

Gondolom igen, mert kedden, 7-én van a próba.

És igen, június 18-ig Németországban vagyok, 19-én kezdem el tehát a munkát.

Minden jót :-)

Viszlát

Kedves Julie,

A CAMPO különböző alkotásainak terjesztéséért vagyok felelős,
a *Feledés* miatt írok.

Sarah továbbküldte nekem az e-mail levelezést,
megpróbálok a lehető legtöbb információt megadni a számodra,
tudva, hogy az alkotást még létre kell hozni
és hogy természetesen vannak még elvarratlan szálak.

érdekes a helyzet Jarryvel,

régóta nem olvastam róla semmit!

Itt fogok válaszolni, a sor alatt, zöld színnel,
meleg üdvözléssel

működni fog...!

(hollandul)

Jó volt Berlinben?

Hosszasan beszélgettem Markkal,
 aki meg szeretné csinálni a *Feledés* holland premierjét –
 a koprodukció azon múlik, hogy lehet-e belőle NXTSTP projekt, vagy nem,
 de ez egy kissé inkább Cristoph-on múlik...
 és volt egy kedves beszélgetésem Katriennel is, a KIT-től –
 már régóta nem találkoztam vele.
 A LEF tökéletes lenne a metropolis programba... – folytatása következik.
 viszlát

(angolul)

kedves mindenki,
 ha még nem láttátok volna:
 minden info a Gatz 2015 utolsó fordulójára vonatkozó döntéséről.
 1.800.000 €, kevesebb támogatás, mint az ajánlatban
 (és ahol kijavítja, a tanács ellenére, az egyenesen kinos)
 rothadt.
 terjesszék a hírt –
 még akkor is, ha ez egy egyszeri alkalom, semmi esetre se fog megtörténni.

(hollandul)

Hoppá, én is azt gondolom, hogy gyönyörű,
 de a kommunikációs részét nézve nem túl vonzó,
 mint az előadás produkciós képe...
 Akkor már a „kicsomagolt” kép jobban elindította az ember fantáziáját.
 ez, amit épp most átlapoztam,
 nem indít be sok mindent, és túl sok erőfeszítést kíván a néző részéről,
 látni, hogy mi az, gondolkodni azon, hogy mi van benne,...
 Kevés maradt a hirdetésre is az eg.rekto:verso-n, két színben.
 Talán voltak még más lehetőségek is?
 Ez nehéz döntés, és természetesen a tiéd az utolsó szó,
 de ez az őszinte véleményem a közönségkapcsolatok szempontjából.

(angolul)

Sziasztok;
 Minden össze van kapcsolva a Zinnemában, a hangot illetően.
 4 független csatornánk van (L-R-Aux1-Aux2).
 A 2 minijack készen áll, a wireless mikrofon működik.
 Egyelőre minden működik.
 Holnap átadom Lindának Vooruit-ban a kábeleket;
 amennyiben a Zinnemának szüksége van kábelekre hétfőn.
 Ha így lesz, egyszerűen csak kicserélhetitek.
 Jelen pillanatban a rendelkezésünkre áll a Zinnemában:
 8 XLR kábel, és 2 jack-male XLR.
 Ha bármi probléma van hétfőn, hívjatok!

(hollandul)

Nálad kell lennie a végső órarendnek!
Azt hiszem, Jakob az, aki teljesen össze van zavarodva...

x

(angolul)

Ez a férjem volt. A gondolatok embere.

Szia Sarah,
Hogy s mint mennek a dolgok?
Csak azt szeretném kérdezni...
beszéltetek-e a költségvetésről és honoráriumokról pénteken?
Jó lett volna...
Melegen üdvözlöl

A szülés után kihagytam egy hónapot a gyűjtögetésben.
És kihagytam két hetet, mert vakáción voltam.

Annyi üveget dobtam el!

Folyton elfelejtettem, hogy nem szabad eldobnom az üvegeket.

Elég sok konzervdobozt is eldobtam.
Néha egyszerűen megfeledkeztem a konzervdobozokról.

Nem tartottam meg semmi organikus szemetet. Csupán lefényképeztem őket.

Egy csomó haját eldobtam.
Nem tudtam, mit kezdjek vele: tartsam meg, vagy készítsék róluk fényképeket?

Néha eldobtam dolgokat utazás közben,
mert választanom kellett,
hogy a bőröndömet, vagy a szemetest akarom hazavinni.

De az üveg. Annyi üveget eldobtam!

Isten hozott barátaim
a nagy álarcosbálba.
Padadam padadam padadampampampam
Egyik kezemben ott a víz,
másik kezemben ott az üveg.
Tadadadadadadam
Víz vagy üveg.
Üveg vagy víz.
A víz – ha egyenesen a forrásból isszák – zéró kilojoulest tartalmaz.
Zéró euró, zéró kilojoules.

Az üveg 2 euró 21 centbe kerül a Flagey téri kis Carrefourban.
Hány kilojoule?

A műanyag nyers kőolajból készül.
A nyers kőolaj ezernyi vegyület összetett vegyülete.
Egy kőolaj-finomítóban kell megtisztítani.
A desztilláció folyamata során a nehéz nyers kőolajat
frakcióknak nevezett könnyebb csoportokra bontják.
Minden frakció szénhidrogénláncok vegyülete,
melyek különböznek egymástól a molekuláik méretét és szerkezetét illetően.
Az egyik ilyen frakció, a könnyűbenzin, a műanyaggyártás legfontosabb eleme.
A műanyaggyártásban használt két legfontosabb folyamat
a polimerizáció és a polikondenzáció;
mindegyik sajátos katalizátorokat kíván.
A polimerizációs reaktorban
a monomerek, mint az etilén és a propilén összekapcsolódnak
és hosszú polimérláncokat hoznak létre.
A műanyagok két nagyobb polimér családba sorolhatóak:
hőre lágyuló és hőre keményedő műanyagok.
Barátunk, itt a jobb kezemben
hőre lágyuló műanyag, a neve polietilén-tereftalát.
Etilén-tereftalát monomer polimerizált egységeiből áll össze,
ismétlődő (C₁₀H₈O₄) egységekből.
Fő nyersanyagai a következők:
Tisztított tereftálsav – PTA – CAS No.: 100-21-0
Dimetil-tereftalát – DMT – CAS No: 120-61-6
Monoetilén-glikol – MEG – CAS No.: 107-21-1
Egy magas molekuláris tömeggel rendelkező polimér előállításához
katalizátorra van szükség.
A legelterjedtebb katalizátor az antimon-trioxid.
Ez csupán a kezdet kezdete kis barátunk megalkotásában.
Mindent összevéve egy műanyag üveg előállításához összesen 10 millió kilojoule szükséges.

10 millió kilojoule egy műanyag üvegben.
10 millió kilojoule a jobb kezemben
szemben
0 kilojoule a forrásvízben, a bal kezemben.
Melyiket választod?
10 millió kilojoule szemben a 0-val.
Melyiket választod?
Tadam tadam tadam
Természetesen téged választottalak.
Szelvényem a sorsjátékban.
Ezüstbányám.
Aranyszáró számaram.
Energiabombám.
Töketermelőm.
Fluxusalkotóm.

Világutazóm.
 Egy nagy tankhajóban utaztál
 az Atlanti-óceán mélyéről
 Nigéria partjai mellett,
 csővezetékekben, teherautókon és vonatokon
 egy hatalmas gyárba Új-Delhibe, Indiába,
 az Arab-tengeren át,
 a Vörös-tengeren át,
 a Földközi-tengeren át,
 Albániához közel,
 hajón érkezted meg Brindisibe,
 széles utakon és keskeny utcákon át
 Pármába,
 elhagytad Olaszországot
 Európa autópályáin át,
 az antwerpi tárolókon át,
 a brüsszeli üzlethelyiségbe,
 ahonnan aztán elvittelek Ghentbe, Berlinbe, Lancasterbe, Noisielbe, Lisszabonba, Brüsszelbe...

A turnénk után újra útra kelsz majd – még nem tudod, merre.
 Talán el egészen Kínába,
 ahol egy gyönyörű kislány majd keskeny kis ujjával felvesz,
 és egy centért elad majd a gyárnak.
 De az is meglehet, hogy Európában maradsz és átalakulásodon dolgozol.
 Vagy a Csendes-óceánra kerülsz újra, hogy a hullámokon szörfölj.

Annyi elmén és kézen átmentél már,
 nem számít a faj, az osztályhelyzet, a kor, az oktatás.
 Erőműtelepem része vagy,
 energiamezőm,
 spontán diétám.
 Te, a tudomány csodája.
 A hálózatszerveződés csodagyereke vagy.
 Te vagy a reményem a jövőre.

A földed vagyunk. A talajod. A lelked. Az emlékezeted.
 Mindent tudunk rólad.
 A DNS-ed vagyunk. A szabadságod. A demokráciád.

Te alkottál meg bennünket,
 te pusztítasz el bennünket.
 A pusztítás megalkotói vagytok.
 Ki vagyunk mi neked?
 A kitermelés, kiadás, kiterjedés, kizsákmányolás, kisajátítás termékei.
 Mi vagyunk...

*Sarah improvizál.
 Az alkotási folyamat során megtörtént különböző dolgokról beszél.*

Sarah Vanhee: Feledés

Forrás

Roland Barthes, "Comment vivre ensemble" ("How to live together"), Lectures at the Collège de France, 1977, <http://www.ubu.com/sound/barthes.html> // ABC NEWS, „Nigerian Scam Documentary(419)”, 09.12.2006, <https://www.youtube.com/watch?v=Q0e-pPfTts> // Werner Herzog, „Aguirre, Der Zorn Gottes” („Aguirre, The Wrath Of God”), 1972, http://www.dailymotion.com/video/x12fej1_aguirre-the-wrath-of-god-1972-pt-1_creation // SchizoAffective, „Attracted to the TRASH”, 16.11.2011, <https://www.youtube.com/watch?v=8yBcbki3SV0> // Mahatma Putra, „Dewi Sampah (The Trash Goddess)”, 2013, <https://vimeo.com/68022987> // Gina Czarnecki, „Quarantine”, (date?), <http://ginaczarnecki.com/portfolio/quarantine/> // Douglas Haddow, Audio Version read by George Atherton, „Hipster: The Dead End of Western Civilization”, Online Magazine : Adbusters#79, SEPT/OCT 2008, <https://www.adbusters.org/magazine/79/hipster.html> // Luis Buñuel, „Le Fantôme de la liberté”, 1974, <https://www.youtube.com/watch?v=bvEmLZVTgHA> // Agnès Varda, „Les Glaneurs et la Glaneuse” („The Gleaners and I”), 2000 // Kenneth Anger, „Lucifer rising”, 1972, http://www.ubu.com/film/anger_lucifer.htm // Interview with Sylvain Bourmeau, „Pierre Guyotat 5_5 - l'Algérie, encore (Mediapart)”, 31/03/2010, http://www.dailymotion.com/video/xcs7j8_pierre-guyotat-5-5-l-algerie-encore_news // Laura Poitras -- transmediale 2014 keynote: Art as Evidence”, 31/01/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=NEipLr9xLMU> // „Rap Battle fight full uncut Artisan vs King Lo AHAT Rap Battles”, 22.05.2010, <https://www.youtube.com/watch?v=HQ0dDHxGnWA> // Jack Smith, „Scotch Tape”, 1963, https://www.youtube.com/watch?v=iJY-NdPsk_I // Slavoi Zizek in „Examined Life” by Astra Taylor, „The Value of Garbage”, ??, <https://www.youtube.com/watch?v=iGCFiv1xt0U> // Harmony Korine, „Trash Humpers”, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=dvyyVK2kDoM> // „PAF lectures: On Form and Object (A Treatise of Things)”, Tristan Garcia Seminar Day I #1 <https://vimeo.com/66008765>, I#2 ??, Tristan Garcia Seminar Day I #3 <https://vimeo.com/66021477> // UbuWeb - 365 Days Project, „Joey - Last time I saw Richard”, 01.09.2013, <http://blogfiles.wfmu.org/DP/2003/09/365-Days-Project-09-01-joey-last-time-i-saw-richard.mp3> // UbuWeb : Sound Antonin Artaud, <http://www.ubu.com/sound/artaud.html> // Attali, Jacques, „Noise - The Political Economy of Music”, 1977 // Bataille, Georges, „Story of the Eye”, 1928 // Conrad, Joseph, „Heart of Darkness - Unabridged”, 1902 // Esposito, Roberto, „Terms of the Political - Community, Immunity, Biopolitics”, 2008 // Guyotat, Pierre, „Eden, Eden, Eden”, 1970 // Laporte, Dominique, „History of Shit”, 1978 // Scanlan, John, „On Garbage”, 2005 // Sloterdijk, Peter, „Spheres”, 1998 // Strasser, Susan, „Waste and Want - A Social History of Trash”, 1999 // Theopanisdis, Philippe, „Loosing too is still ours - Rainer Maria Rilke”, 2012, <http://aphelis.net/loss-rainer-maria-rilke-1924/> // 419EATER.COM, „419 Eater - The largest scam-baiting community on the planet”, 2015, <http://www.419eater.com/> // Critchley, Simon, „Absolutely-Too-Much”, <http://www.brooklynrail.org/2012/08/art/absolutely-too-much> // Kuspit, Donald, „A CRITICAL HISTORY OF 20TH-CENTURY ART”, 2015, <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit3-17-06.asp> // Morinaga, Soko, „There Is No Trash”, 2005, <http://ashejournal.com/index.php?id=3> // ROAR Collective, „Between Light and Shadow: Marcos' last words”, 2014, <http://toarmag.org/2014/05/subcomandante-galeano-between-light-shadow/> // Bagme69, „Bin Night”, 2009, http://www.trashcanstories.net/storiesad/bin_night.html // Wedell, Noura, „Pierre Guyotat”, 2014, <http://bombmagazine.org/article/2000051/pierre-guyotat> // Schuessler, Jennifer a.o., „Can Art Still Shock? - Interactive Feature”, 2012, http://www.nytimes.com/interactive/arts/art-shock.html?_r=0 // Plumer, Brad, „China doesn't even want to buy our garbage anymore”, 2013, <http://www.washingtonpost.com/news/wnkblog/wp/2013/05/09/chinas-crackdown-on-trash-could-make-it-harder-for-u-s-cities-to-recycle/> // Cook, Stuart, „Confusing words: rubbish, trash, garbage”, 2013, <http://speakpeak.com/confusing-words/rubbish-trash-garbage/> // Lovink, Geert, „DATA TRASH (THE THEORY OF THE VIRTUAL CLASS)”, 1996, <http://www.metamute.org/editorial/articles/data-trash-theory-virtual-class> // Wikipedia, the free encyclopedia, „Deep ecology”, https://en.wikipedia.org/wiki/Deep_ecology // Designboom, „designing things with the idea that they will never become waste...”, <http://www.designboom.com/eng/funclub/cradle.html> // Newton Evans, Peter, „What about cannibalism?”, 2012, <http://cultura-de-paz.org/index.php/human-nature/what-about-cannibalism> // Whedon, Sarah W., „Eating the Placenta: One Mom's Story”, 2013, <http://pregnancy.about.com/od/placenta/ss/Eating-The-Placenta-One-Mom-S-Story.htm> // Broos, Robin, „Eén op de vier talen dreigt te verdwijnen”, 2014, <http://www.demorgen.be/expo/en-op-de-vier-talen-dreigt-te-verdwijnen-b2b4fd35/> // Electronic Arts Intermix, „Losing: A Conversation With The Parents, Martha Rosler, 1977, 18:39 min, color, sound”, <http://www.eai.org/title.htm?id=2495> // Bourmeau, Sylvain, „Entretien avec Pierre Guyotat”, 2010, <http://www.mediapart.fr/dossier/culture-idees/entretien-avec-pierre-guyotat> // Bird, Greg & Short, Jonathan (2013), „COMMUNITY, IMMUNITY, AND THE PROPER - an introduction to the political theory of roberto esposito”, 2013, No Link??? // European Environment Agency (EEA), „EU exporting more waste, including hazardous waste”, 2012, <http://www.eea.europa.eu/highlights/eu-exporting-more-waste-including> // Wikipedia, the free encyclopedia, „Feces”, <https://en.wikipedia.org/wiki/Feces> // Graham, Stephen, „Foucault's boomerang: the new military urbanism”, 2013, <https://www.opendemocracy.net/opensecurity/stephen-graham/foucault%E2%80%99s-boomerang-new-military-urbanism> // Knight, Christopher, „Eden, Eden, Eden”, 1995,

http://www.frieze.com/issue/article/eden_eden_eden/ // International Encyclopedia of the Social Sciences, "Sanitation", <http://www.encyclopedia.com/topic/Sanitation.aspx>, 2008 // Wikipedia, "Great Pacific garbage patch", https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Pacific_garbage_patch // Wikipedia, "Grey Gardens", https://en.wikipedia.org/wiki/Grey_Gardens // Wikipedia, "History of shit", https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_shit // Vicario, Marissa, "Image Spam", 2010, <http://www.symantec.com/connect/blogs/image-spam/> // Frances, Heather, "Is Stealing Garbage From a Residence a Crime?", http://www.ew.com/info_12308839_stealing-garbage-residence-crime.html // Recycling Today Staff, "ISRI Convention: China's Green Fence", 2013, <http://www.recyclingtoday.com/article/isri-convention-2013-green-fence> // Wikipedia, "Kintsugi", <http://www.wikipedia.org/wiki/Kintsugi> // Harman, Graham, "Object-Oriented France: The Philosophy of Tristan Garcia", 2012, <http://continentcontinent.co/index.php/continent/article/viewArticle/74> // Matyn, Joppe, "Ocean slokt plastic eilanden op", 2014, <http://deredactie.be/cm/vrtnieuws/wetenschap/1.2018550> // De Decker, Kris, "Ons eigen poep en piss kan onze wereld redden!", 2010, <http://wdehieg.blogspot.be/2010/09/ons-eigen-poepe-en-pies-kan-onze-wereld-redden.html> // Harman, Graham, "TRISTAN GARCIA AND THE THING-IN-ITSELF", 2014, http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia16/parrhesia16_harman.pdf // Bodamer, David, "10 Waste & Recycling Scenes From Around the World", 2013, http://waste360.com/landfill/10-waste-recycling-scenes-around-world%2Fslide-0-field_images-56011 // Gauvin, Albert, "Pierre Guyotat, tel quel", 2010, <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article991> // Reasoner, Jordan, "Pooping 101: 4 Signs Your Poop is Healthy", 2014, <http://scliflifestyle.com/2014/04/pooping-101/> // Diederichsen, Diederich, "The Ravel of Us and Them" // Brembeck, Reinhard, "King Midas in Burkina Faso", 2010, <http://www.viaintolerance2.com/presse.php?lang=en> // Tomes, Nancy, "The History of Shit: An Essay Review", 2001, https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&uri=/journals/journal_of_the_history_of_medicine_and_allied_sciences/v056/i04/tomes.html // McLean-Ferris, Laura, "Radical Languages: Re-Animating the Spirit of Tadeusz Kantor", 2012, <http://blog.frieze.com/radical-languages-re-animating-the-spirit-of-tadeusz-kantor/> // The J. Paul Getty Museum, "St. Sebastian Thrown into the Cloaca Maxima", <http://www.getty.edu/art/collection/objects/617/taddeo-di-caracci-st-sebastian-thrown-into-the-cloaca-maxima-italian-1612/> // Wikipedia, "The Gleaners and I", https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gleaners_and_I // Crowell Barabalea, Roberta, "The History of Waste - Do you want to be a garbologist?", 2003, <http://environmentalkemistry.com/yogi/environmental/wastehistory.html> // Wikipedia, "The Phantom of Liberty", https://en.wikipedia.org/wiki/The_Phantom_of_Liberty // Stayer, Hito, "The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation", 2012, <http://www.e-flux.com/journal/the-spam-of-the-earth/> // Adams, Cecil, "Who owns my garbage?", 2009, <http://www.straightdope.com/columns/read/2897/who-owns-my-garbage/> // Woodruff, Mandi, "This Family Hasn't Thrown Out A Garbage Bag In 20 Years", 2012, <http://www.businessinsider.com/this-family-hasn't-thrown-out-a-garbage-bag-in-20-years-2012-57Rt/> // Myers, Andrew, "Trash is public property once it's outside - About the law", 2012, http://www.derrynews.com/news/trash-is-public-property-once-it-s-outside/article_8328ffc6-783c-591d-9dec-18718a13ed23.html // Gomet's Plaza, "Trashcan stories", <http://www.trashcanstories.net/> // WFMU, "Joey - Last Time I Saw Richard", 2003, <http://wfmu.org/365/2003/244.shtml> // UbuWebSound, "Antonin Artaud (1896-1948)", <http://www.ubu.com/sound/artaud.html> // Wikipedia, "Underworld (DeLillo novel)", https://en.wikipedia.org/wiki/Underworld_%28DeLillo_novel%29 // Poole, "Shit Puke", 2009, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Shit+Puke> // Guilford, Gwynn, "US states banned from exporting their trash to China are drowning in plastic", 2013, <http://www.171751.us-states-banned-from-exporting-their-trash-to-china-are-drowning-in-plastic/> // Wikipedia, "V. Y. Mudimbe", https://en.wikipedia.org/wiki/V._Y._Mudimbe // Wikipedia, "Waste", <https://en.wikipedia.org/wiki/Waste> // Strasser, Susan, "Waste and Want - A Social History of Trash", <https://www.nytimes.com/books/first/st/strasser-waste.html>, 1999 // European Commission, "Waste shipment", <http://ec.europa.eu/trade/import-and-export-rules/export-from-eu/waste-shipment/>, 2014 // García Álvarez, Santiago, "What is sumak kawsay or well-being?", 2013, <http://buenvivir.umed.net/what-is-sumak-kawsay-or-well-being/> // Shaffer, Shawn, "Why We Fear Poop", 2013, <http://thepowerofpoop.com/why-we-fear-poop/> // Phillips, Caryl, "Out of Africa", 2003, <http://www.theguardian.com/books/2003/feb/22/classics.chinuaachebe> // Sarah Vanhee's Google Search Machine on Date?, "Vacuum", <https://www.google.de/#q=vacuum> // Bataille, Georges, "Death and Sensuality", 1962 // Bataille, Georges, "Visions of Excess - Selected Writings, 1927-1939", 1995 // Exposito, Roberto, "TERMS OF THE POLITICAL - Community, Immunity, Biopolitics", 2013 Fordham University Press, originally published in 2008 // Foucault, Michel, "Society Must Be Defended - Lectures at the Collège de France 1975-76", 1997 // Fromm, Erich, "On disobedience - Why Freedom Means Saying 'NO' to Power", 1963 // Galloway, Alexander R., "The Poverty of Philosophy: Realism and Post-Formism", 2012 // Gipezkofo Foro Abundia - Atleku, "Noise&Capitalism", 2009 // Guyotat, Pierre, "Eden, Eden, Eden", 1970, (English Edition first published in 1995, new edition 2003) // Oeking, Sue, "The eight techniques of otherness", 1997 // Jarry, Alfred, "Exploits & Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician", 1911 // Jansen, J. E., "PRUSJEVING, OVERDRACHT EN AFVAL IN HET GOEDERECHT", 2012 // Kelly, Mark E., "Foucault's History of Sexuality Volume I, The Will to Knowledge - An Edinburgh Philosophical Guide", 2013 // Kennedy, Greg, "AN ONTOLOGY OF TRASH", 2007 // Orlando, Francesco, "Obsolete Objects in the Literary Imagination", 2007 // Peraki, François, "Polysexuality - Semiotext(e)", 1981 // Scanlan, John, "On Garbage", 2005 // ???, "Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value by Michael Thompson // The Guardian, "The Case against Courci", 2006 // www.theguardian.com/books/2003/feb/22/classics.chinuaachebe // UbuWeb - 365 Days Project, Peter Pan Orchestra, Hygiene song, <http://bioglogies.wfmu.org/DP/2003/06/365-Days-Project-06-05-peter-pan-orchestra-chorus-4-hygiene-song-good-habit-song.mp3> // Swift, Jonathan, "The benefit of farting", 1722 // Dekkers, Midas, "De kleine verlossing de lust van ontstent", 2014 // Delillo, Don, "Underworld", 1997 // Simpson, Leanne, "Dancing on our turtle's back", 2011 // García, Tristan, "Form and object ('Forme et objet. Un traité des choses)", 2010 // Rancière, Jacques, "The politics of aesthetics ('Le Partage du sensible: Esthétique et politique)", 2000 // Eliot, T.S., "Het Barre Land" ('The Waste Land') (vert. Paul Cakes, 1922 // Wikipedia, "Polyethylene terephthalate", https://en.wikipedia.org/wiki/Polyethylene_terephthalate // Wikipedia, "Putuno", <https://en.wikipedia.org/wiki/Putuno> // PlasticsEurope Association of Plastics Manufacturers, "How plastic is made", <http://www.plasticseurope.org/what-is-plastic/how-plastic-is-made.aspx> // Zyga, Lisa, "How Much Energy Goes Into Making a Bottle of Water?", 2009, <http://phys.org/news/2009/03-energy-bottle.html> // Hampton, Marin, "POSSESSED", 2009, http://www.martinhampton.com/MPH_FILMS_films_POSSESSED.html // Hampton, Martin, "THE COLLECTOR", 2006, http://www.martinhampton.com/MPH_FILMS_films_THE_COLLECTOR.html // Mbembe, Achille, "Achille Mbembe writes about Xenophobic South Africa", 2015, <http://africasacountry.com/2015/04/achille-mbembe-writes-about-xenophobic-south-africa/> // Wiegand, David, "We Are What We Waste / Don DeLillo's masterpiece fits a half-century of experience inside a baseball", 1997, <http://www.sfgate.com/books/article/We-Are-What-We-Waste-Don-DeLillo-s-masterpiece-2827519.php> // Jones, Jonathan, "The 10 most apocalyptic floods in art", 2014, <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/feb/17/10-most-apocalyptic-floods-in-art-memo/> // Sarah Vanhee's Google search 7/7/2015 on "aconni vi to the american gift", <http://www.google.be/search?client=safari&rlz=en&q=aconni+vi+to+the+american+gift&rlz=UTf&oe=UTF&gls=rlz=cr&ei=PqjDVeXJ4J8wwey7nQ3Q> // Anger, Kenneth, "Invocation of my Demon Brother", 1969, <https://www.youtube.com/watch?v=3kHNVGBGH9g> // Peter Pan Records // "Good habit songs", 1963, <http://bioglogies.wfmu.org/DP/2003/06/365-Days-Project-06-05-peter-pan-orchestra-chorus-4-hygiene-song-good-habit-song.mp3> // "Three Little Devils" song from Trash Humpers OST (full version), 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=apLm6W763w> // Eliot, T.S., "The Waste Land", 1995, <http://www.poetryfoundation.org/poem/176735> // Eakins, Pamela, "Tarot of the Spirit", 1992, https://books.google.be/books?id=61F4QwvackC&printsec=frontcover&source=gbs_gq_summary_r&cad=#v=onepage&q&f=false // Coates Davies, Mab, "Land, Love and the Colonized", 2015, <http://belinnewsnewspaper.ca/article/land-love-and-the-colonized> // Website "Islands of Decolonial Love - Songs by Leanne Simpson & Friends", <http://efbooks.org/islands/> // Klein, Naomi, "Dancing the World into Being: A Conversation with Idle No More's Leanne Simpson", 2013, <http://www.yesmagazine.org/peace-justice/dancing-the-world-into-being-a-conversation-with-idle-no-more-leanne-simpson> // Hartley, Mick, "The trick of Western guilt", 2015, <http://mickhartley.typepad.com/blog/2015/06/the-trick-of-western-guilt.html> // Website "Xenodermism - A Politics for Alienation", <http://www.laboriaonline.net/> // Crowe, Rowan & Wilson, Alex, "Idle No More Round Dance Revolution at the Hemispheric Institute of Performance and Politics Montreal Encounter: A Discussion with Rowan Crowe and Alex Wilson", 2015, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/essays/121-caribbean-rasambh/crowe> // "Idle No More Round Dance Mail of America", 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=V5SFFf1m1ak> // Google, "Herald-Journal Nov 7, 2000", <https://news.google.com/newspapers?id=1876&date=2000107&id=OqpAAAAA&jsaid=6&EAAA&AJ&pg=46643810918&hl=en> // Shepherd, Verena, "David Cameron, you still owe us for slavery", 2015, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/sep/20/david-cameron-slavery-caribbean> // Website "Kongo Forum", 2015, <http://www.kongoforum.be/did/analyse/analyse-selected> // Wikipedia, "Friendly Ploutee", https://en.wikipedia.org/wiki/Friendly_Ploutee // Wikipedia, "Funes the Memorious", https://en.wikipedia.org/wiki/Funes_the_Memorious // Abbotcatalog VVT, "Weekhousing", 2015, <http://www.abbotcatalogvvt.nl/weekhousing/> // Nedeleds Huisartsen Genootschap, "Preconception", <http://www.samenlevingskaart.nl/> M97, 2011, <https://www.nhg.org/standaarden/samenlevingspreconceptie> // Murphy Howell, Helen, "A History of Humanity's Disgusting Hygiene", 2013, <http://thepages.com/education/A-History-of-Dirty-Habits> // Music files, "O dirty Bastard, 'Shimmy shimmy ya'", 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=bl2zqB3KANE> // uk uspeaks and shy-k, "original nutt", 1994, <https://www.youtube.com/watch?v=3CMCB37y8M> // Hactivist, "Nogaa in Paris Mix", 2013, <https://soundcloud.com/hactivist/nogaa-in-paris> // Johan Straus Jr., "An der schönen blauen Donau, Water Op.314", "The new years concert of the Vienna Philharmonic orchestra, 2015, Original performance: 1867 // Juri De Cunha, "Aicha Thuchta", 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=tlMZMHABQ> // Buraka Som Sistema, "Kalemba (Wegue Wegue)", 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=GrqTYGQOy> // Baile Funk - Funk Funks // Bobby Chicano 10 min mix, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=koCMMwVTC0> // Major Lazer (feat. Bunno Mars, 2 Chaintz, Tanya and Mystic), "Babale But", 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=09m0J7HQpQ> // T-Pain, "You crying me", May 4, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=7Y7J969U7> // Kanye West, "Mercy (BL Crime and Salva remix)", 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=y5f1rpxXk> // V.B.A.P., "Cher - balade - Trap remix", 2011, <https://soundcloud.com/vrap/remixes/cher-believe-wrap-2ap-house-mix> // Meridian Brothers, "Salta Caliente", 2012, <https://soundcloud.com/meridian-brothers/salta> // Danna Garcia, "Cumbia Vieja, Pablo Lescano", live performance 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=6dLH4H7> // D'AmB & Boppon, "Tennis", 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=0Bb0u708> // Justin Bieber, "Theory and Best Believe acoustic", 2013, <https://soundcloud.com/justinbieber/theory-and-best-believe-acoustic> // 3300 Mix, "Monter Versus Lyrics Video", 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=1AGDy9V9P> // // And many more...

LAPSZÁMUNK SZERZŐI

Beretvás Gábor (Kolozsvár) kritikus. Debrecenben szerzett diplomát mint filozófus-esztéta. A Debreceni Egyetem óraadója, emellett több erdélyi felsőoktatási intézmény (pl. a kolozsvári BBTE) vendégoktatója. Legfőképpen filmről és színházról publikál, erdélyi és magyarországi folyóiratokban.

Bogdán Zenkő (Kolozsvár) független előadó-művészeti producer és kurátor. Jelenleg a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karának boldog óraadója, naiv doktorandusz hallgatója és a Universal Pleasure Factory büszke társalapítója.

Cosmin Matei (Kolozsvár) színházrendező. A BBTE Színház és Film Karán rendezőként, valamint a bukaresti Nemzeti Művészeti Egyetemen grafikusként diplomázott. Rendezőként jegyzi a Vároterem Projekttel együtt, a devised módszerrel létrehozott *Occupy Yourself, Reacting Chernobyl* vagy *Intimdate Me* c. előadásokat. Legutóbbi munkája a Ivii Első Színházban rendezett *A szünet* c. előadás. Jelenleg a BBTE-en doktorandusz és tanársegéd.

Csepei Zsolt (Kolozsvár) színész, munkás. Vároterem Projekt. Nem szereti a kötött formákat, és elvesztődik, ha nem talál szabályokat, amelyekbe kapaszkodni tudna. Egyszer az államvizsgája vázlatát véletlenül a vezetőtanára címe helyett a teljes egyetemi csoportba küldte vissza, azóta írogat ide-oda. Kedvenc Microsoft Word gombja a [sorkihúzás].

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

Kocsis Tünde (Kolozsvár) a néprajz-magyar (Kolozsvár), majd színházrendezői (Marosvásárhely) egyetemi szakot végezte el. Drámapedagógus, bibliodramázik, versfilmeket rendez. Dolgozott a Kolozsvári Puck Bábszínháznál, és most a Kolozsvári Állami Magyar Színház ESziK vagy isszák? című nevelési programját koordinálja. Szívesen ír.

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

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

Novák Ildikó (Marosvásárhely) bábművész, teatrológus, bábtörténész, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója. Doktori tanulmányait a MME PhD Programján végezte, disszertációját a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéről írta, amely *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből (1949-1975)* címmel jelent meg az UArtPress és a Mentor Kiadók gondozásában 2011-ben.

Sándor Anna (Csíkszereda) a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színész szakán mesterizett 2014-ben. Az egyetemi évekkal párhuzamosan négy évig a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának tagja volt. Ezt követően a Csíki Játékszínhez szerződött, jelenleg is a csíkszeredai színház színésze.

Sarah Vanhee (Belgium) alkotói munkássága egyaránt kapcsolódik a performanszhoz, a vizuális művészetekhez, a filmhez és irodalomhoz. Fontosabb munkái: *The Making of Justice, Oblivion, I Screamed and I Screamed and I Screamed, Untitled, Lecture For Every One*. Társ szerzője az *Untranslatables* és szerzője a *The Miraculous Life of Claire C and TT* c. könyveknek, emellett számos művészeti írást publikált művészeti és szakfolyóiratokban. 2009 óta szoros együttműködésben dolgozik a genti CAMPO-val, amely producerként segítette sok munkája létrejöttét. A Manyone művészi közösség tagja.

Tasnádi-Sáhy Péter (Nagyvárad) rendező, dramaturg, a Nagyvárad Táncegyüttes nevelési programjának, illetve a Szigligeti Társulat iskolai színjátszóköröket támogató Reflektor programjának mentora. A *Várad* kulturális folyóirat irodalom rovatának szerkesztője.

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

Zsigó Anna (Budapest) dramaturg. Az ELTE-n lengyel-magyar szakos volt, ezalatt a Társadalomelméleti Kollégium tagja is. Az SZFE színházi dramaturg szakán diplomázott. Elsősorban független színházban, gyakran állandó alkotói csapatban dolgozik.

CRITICĂ

Gábor Beretvás: Ticăitul bombei

Drama istorică *Misiunea lui Rasputin* a lui Géza Szócs a fost prezentat de către Compania Harag György al Teatrul de Nord din Satu-Mare. Drama scrisă pe centenarului Primului Război Mondial analizează precedentele și efectele războiului. În spectacolul regizat de Sardar Tagirovsky apar și evenimente care au avut loc după data scrierii a dramei. Criticul Gábor Beretvás consideră că spectacolul este un reușit tablou istoric și filosofic concentrat mai ales asupra secolului al 20-lea.

Andrea György: Un experiment ciudat

Critica de teatru a Andreei György se concentrează asupra noii premiere a Companiei Tompa Miklós din Târgu Mureș. Spectacolul *Un dușman al poporului* (*A nép ellensége*) a fost regizat de Attila Keresztes, care, de data aceasta, încearcă să implice spectatorul prin experimentarea cu o nouă formă teatrală, teatrul de dezbatere.

Anikó Varga: Bătrânei colorați

Textul critic semnat de Anikó Varga reflectează asupra premierei Teatrului de Mișcare Studio M din Sfântu Gheorghe: *Plângem, râdem* (*Sírunk, nevetünk*), un spectacol regizat și coreografiat de Rita Góbi, creatoare de teatru din Ungaria. În viziunea teatrală a lui Góbi, centrată pe precizie, dar și pe abordarea ludică, micile gesturi au o importanță deosebită. Coreografia se inspiră atât din comportamentul uman, cât și din cel animalic.

DANS

Péter Tasnádi-Sáhy: Dans și comunitate. Programele educaționale ale Ansamblului de dans Nagyvárád

Péter Tasnádi-Sáhy prezintă programele educaționale ale Ansamblului de dans Nagyvárád, derulate pe două planuri. Singurul ansamblu profesionist din județul Bihor, Nagyvárád își propune, pe de o parte, să ofere sprijin profesional gratuit pentru ansamblurile amatoare de dans, în vederea realizării propriilor coreografii populare – în cadrul unor proiecte precum Inaugurarea podului (*Hídavatás*) sau Dans pe pârlor (*Tánc az ugaron*) –, și pe de altă parte, pe baza activității ansamblului în domeniul dansului contemporan, să faciliteze și accesul la tendințele actuale, în special pentru elevi – în cadrul proiectului Cine ești tu, teatru-dans? (*Ki vagy te, táncszínház?*).

Ildikó Novák: Într-adevăr, dansul este ceva minunat

Ildikó Novák a realizat un interviu cu Ildikó Selyem, fostă profesoară de arta mișcării la Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Convorbirea prezintă opiniile lui Ildikó Selyem despre mișcare și dans, precum și reflecțiile sale asupra activității de pedagog, oferind și o prezentare istorică a activității acestei instituții universitare și, indirect, a vieții teatrale maghiare din Transilvania anilor '70-'80.

DRAMATURGII NOI

Gabriella Kiss: Teatrul „generației Z” sau schimbarea la față a pedagogiei dramatice și teatrale

Studiul lui Gabriella Kiss analizează, prin intermediul a trei spectacole din Ungaria (*Secondhand*, *Animal City*, *#mindenkitörténet*), modul în care strategiile lor narative – care mută atenția de pe conținutul narațiunii asupra modalității și a jocului cu practicile convenționale, dar și a posibilității de modificare și a limitelor acestora – reflectă modul de construcție identitară și înțelegerea de sine a așa-numitei „generații Z”. Potrivit autoarei, punctul comun al spectacolelor constă în faptul că sunt centrate pe dezvoltarea competenței de participare, atât din partea actorului, cât și din partea spectatorului, respectiv pe condițiile acestei construcții, asociate cu economia atenției.

Anna Zsigó: Testul dramaturgului – experiențe privind schimbările de rol ale dramaturgului

Teatrul contemporan oferă tot mai multe exemple pentru activități care se abat de la rolurile tradiționale ale dramaturgului în contextul teatrului literar. Anna Zsigó abordează această schimbare de roluri din perspectiva propriei sale experiențe creatoare, prin exemple alese din procesele creatoare ale unor producții bazate pe improvizații, de teatru-dans și de pedagogie teatrală. Autoarea subliniază faptul că acest tip de creații teatrale oferă, de multe ori, spațiu mai amplu pentru personalitatea dramaturgului și pentru sarcini precum pregătirea sau gestionarea curatorială a unui proces de repetiții.

Cosmin Matei: Anatomia unei receptări – *The Encounter*

Eseul lui Matei Cosmin prezintă experiența receptării spectacolului *The Encounter* (2015), realizat de compania Complicité, creionând astfel strategiile teatrale ale performance-ului regizat și prezentat de Simon Mc Burney, care demontează narațiunea liniară și prezența performativă, aducând în prim-plan mecanismele percepției și ale receptării.

SUSTENABILITATE

Deák Katalin: Sprijin sau piedică? Relația dramaturg-instituție în Transilvania

Pe baza convorbirilor sale cu dramaturgi și actori din Transilvania, autoarea supune analizei situația actuală a profesiei de dramaturg. Textul se oprește mai întâi asupra aspectelor negative ale faptului că, în prezent, sarcinile dramaturgului sunt îndeplinite de secretarul literar în teatrele din Transilvania, după care prezintă și motivele pentru care instituțiile nu compensează suficient activitatea dramaturgică propriu-zisă. Oare primesc dramaturgii recunoștință publică de alt tip din partea teatrelor? Și în ce măsură se mai bazează instituția pe activitatea suplimentară a dramaturgului după premieră?

Bogdán Zenkő: Formarea unui manager

Acest eseu al lui Zenkő Bogdán este sinteza rescrisă a pasajelor introductive și de încheiere ale disertației sale de masterat, pe care a susținut-o la Facultatea de Teatru și Film a Universității Babeș-Bolyai. Textul oferă, în același timp, o introducere la analiza critică a strategiilor de administrare a diferitelor instituții independente de artele spectacolului, realizată din perspectiva funcționării sustenabile. Publicația reprezintă și un manifest, în măsura în care autoarea formulea-

ză propuneri privind modul în care instituțiile de arte spectacolului pot beneficia de introducerea mai intensă a cursurilor de administrare artistică și culturală în educația superioară.

RECENZIE DE CARTE

Tünde Kocsis: Vorba rotundă

Recenzia prezintă volumul de drame intitulat *Dramele celor 10 ani* (10 év drámái), publicat în 2017. Cartea a apărut cu ocazia aniversării activității de 25 de ani a Centrului de Educație Teatrală Masa Rotundă (Kerekasztal Színházi Nevelési Központ) din Budapesta și nu a fost pus în vânzare prin circuitul comercial. În textele destinate activităților TIE sunt semnalate și părțile interactive. În volum putem citi șase texte: *În captivitate* (*Fogságban*), *Frați* (*Fivérek*), *Insula albastră* (*Kéksziget*), *Școala Babel Center* (*Bábel Center Tanoda*), *Mai mulți Messia* (*Messiások*), *Hotar* (*Mezsgye*).

Zsolt Csepei: De la actor la scriitor și invers

Lui Zsolt Csepei, în calitatea sa de actor la o companie independentă din Transilvania, îi plac interpretările actoricești bazate pe improvizație. Acum ne prezintă un volum în care „textele dramatice” sunt semnate de autorul-regizor Kárpáti Péter și de colaboratorii săi și care au fost realizate cu tehnica improvizației, ca texte de spectacol. Autorul recenziei nu a văzut spectacolele din Budapesta, el prezintă doar cartea intitulată: *Teatru pe vârful nasului tău* (*Színház az orrod hegyén*). Textele cuprinse în volumul publicat de Editura Selinunte sunt: *Fratele vitreg al visului* (*Az álom féltestvére*), *Bondar* (*Dongó*), *1089* (*Színház az orrod hegyén/ Teatru pe vârful nasului tău*), *Insula albastră* (*Kéksziget*), *Hungari*, *N M R R* (*H L H T T L N S G*).

IMAGINE GĂSITĂ

Anna Sándor: Gunoii teatrului – gunoiul meu

Ce poate face actorul pentru a reduce la minim cantitatea de deșeuri care rămâne în urma activității sale? Așa cum prezintă în acest scurt eseu, Anna Sándor, de la Teatrul din Miercurea Ciuc, folosește discuri demachiante reutilizabile în loc de cele de unică folosință. Fotografia alăturată prezintă discul demachiant din textil al actriței.

DRAMĂ

Sarah Vanhee: Uitare

În numărul nostru de toamnă publicăm textul performance-ului creatoarei belgiene Sarah Vanhee, intitulat *Uitare* (*Oblivion*). Performance-ul a fost prezentat prima dată în 2015 la CAMPO din Gent, după care a urmat un traseu la mai multe festivaluri europene, printre care și TESZT de la Timișoara în 2017. Sarah Vanhee și-a adunat gunoiul real și virtual timp de un an ca să-l folosească apoi într-un spectacol: urmărim povestea despachetării lente a gunoiului adunat prin monologul înțesat cu aluzii și citate. *Uitare* vorbește despre lucrurile dispărute și regăsite, despre granița cețoasă dintre valoros și fără valoare, proprietate personală și nu, folositor și fără rost, murdar și nu, de fapt despre abjectul în sine. Performance-ul lui Vanhee explorează de fapt politica valorizării și rolul său de constituire a subiectului, care este plasat pe scenă în contextul societății de consum. În acest context opera problematizează chiar și rolul artistului, precum și gesturile creației.

CRITICISM

Gábor Beretvás: The Ticking Bomb

Géza Szőcs's historical drama *Mission of Rasputin* was premiered at the Northern Theatre Harag György Company from Satu-Mare. The play written on the First World War Centenary deals with the causes and effects of the war. Critic Gábor Beretvás considers that the performance directed by Sardar Tagirovsky is a succesful historic and filosofic journey focusing mainly on the 20th century.

Andrea György: An Odd Experiment

Andrea György reviews the premiere of the Tompa Miklós Company. *The Enemy of the People* (*A nép ellensége*) was directed by Attila Keresztes, who tries to involve the spectator using a new theatrical form, the theatre of debate.

Anikó Varga: Colourful Little Old People

Anikó Varga's critical review focuses on the latest premiere of M Studio (Sfântu Gheorghe), *We Cry, We Laugh* (*Sírunk, nevetünk*). The director and choreographer is the Hungarian artist Rita Góbi, whose theatrical vision is centred on precision and playfulness, with a special emphasis on small gestures and on a choreography that borrows equally from human and animal behaviour.

DANCE

Péter Tasnádi-Sáhy: Dance and Community. On the Pedagogical Programs of the Nagyvárad Dance Ensemble

Péter Tasnádi-Sáhy presents the theatrical pedagogical programs of the Nagyvárad Dance Ensemble, involving two levels. As the only professional dance ensemble of Bihor county (Romania), the Nagyvárad Ensemble focuses, on the one hand, on providing professional background to amateur dance companies for creating their own folk dance choreographies – in the framework of projects such as Inauguration of a Bridge (*Hídavatás*) and Dance on the Fallow Land (*Tánc az ugaron*) –, and on the other hand, based on the contemporary dance activity of the dance ensemble, on offering guidance to more contemporary forms, especially for young people – as in the project titled *Who Are You, Dance Theatre?* (*Ki vagy te, táncszínház?*).

Ildikó Novák: Truth Be Told, Dance Is Something Wonderful

Ildikó Novák has conducted an interview with Ildikó Selyem, emeritus professor for artistic movement of the University of Arts from Târgu Mureş. The discussion focuses on Selyem's conceptions about movement and dance, as well as on her teaching activity, offering historical insight into the functioning of the University and thus indirectly into the Transylvanian Hungarian theatre of the seventies and eighties.

NEW DRAMATURGIES

Gabriella Kiss: The Theatre of “Generation Z”: the Changes of Drama and Theatre Pedagogy

The study of Gabriella Kiss is based on three theatrical performances from Hungary (*Second-hand*, *Animal City*, *#mindenkitörténet*) and analyses the way in which their narrative strategies, shifting from the content of the narration to its modality, focus on the play of the traditional practices and on the possibility of their modification, as well as on their limits, also involving the modalities of identity construction and self-understanding of “generation Z”. According to the author, these performances are linked by being centred on developing the involvement skills of both the actors and the spectators, along with their conditions associated with the economy of attention.

Anna Zsigó: The Test of the Dramaturge – Experiences of the Changing Roles of the Dramaturge

Contemporary theatre offers an increasing number of examples of dramaturgical activity different from that of the literary theatre. Anna Zsigó uses her own work experience as a basis for the discussion of this topic, presenting the changing role of the dramaturge in the context of theatrical improvisation, dance and theatre pedagogy. She emphasises that this context of the community theatre offers an increased space for the personality of the dramaturge and for tasks such as preparing or curating the repetition process.

Cosmin Matei: The Anatomy of a Reception – The Encounter

Matei Cosmin's essay discusses his experience of *The Encounter* (2015), the theatrical performance of the London company Complicité, used as a basis for presenting the theatrical strategies of the performance theatre involving Simon McBurney both as director and actor. McBurney deconstructs linear narration and performative presence, prioritising the mechanisms of perception and reception.

SUSTAINABILITY

Katalin Deák: Help or Hindrance? The Dramaturge-Institution Relationship in Transylvania

The author presents an account of the profession of the dramaturge based on her discussions conducted with dramaturges and actors working in Transylvania. She first focuses on the disadvantages of the current situation, in which the tasks associated with this role are carried out by the literary secretaries, as is the case in Transylvanian theatres. Then she discusses the reasons for which this job is underpaid in most institutions. Do the dramaturges receive other kinds of public recognition by the theatres? To what extent do the institutions rely on the work of the dramaturge after the premiere?

Zenkő Bogdán: Making of a manager

Zenkő Bogdán's essay is a short rewriting of the opening and closing passages of her master's thesis, defended at the Faculty of Theatre and Film at the Babeş-Bolyai University. It is also an introduction to the critical analysis of the management strategies of independent performing arts institutions, from the perspective of sustainable activity. The text is also a kind of manifesto, in which the author makes a proposal on how it would benefit performing arts institutions if artistic and cultural administration would receive an increased emphasis within higher education.

BOOK REVIEW

Tünde Kocsis: Round Talk

The review presents the volume *Dramas of 10 Years (10 ÉV DRÁMÁI)*, published in 2017. The book was published on the occasion of the 25th anniversary of the Round Table Centre of Educational Theatre (Kerekasztal Színházi Nevelési Központ). The TIE-texts also include the interactive parts. The six texts of the volume are: *In Captivity (Fogságban)*, *Brothers (Fivérek)*, *Blue Island (Kéksziget)*, *Babel Learning Center (Bábel Center Tanoda)*, *Messiahs (Messiások)*, *Fringe (Mezsgye)*.

Zsolt Csepei: From Actor to Writer and Back

Zsolt Csepei, as an actor of an independent company in Transylvania likes acting based on improvisation. Now he reviews a volume, the “dramatic texts” of which were created as performance texts by playwright-director Péter Kárpáti and his co-creators, with a technique of improvisation. The reviewer has not seen the performances in Budapest, he only writes about the book entitled: *Theatre on the Tip of Your Nose (Színház az orrod hegyén)*. The text published Selinunte Publishing House includes the texts: *Half-Sibling of Dream (Az álom féltestvére)*, *Bumble Bee (Dongó)*, *1089 (Theatre on the Tip of Your Nose/ Színház az orrod hegyén)*, *Blue Island (Kéksziget)*, *Hungari, MM RT L T (H LH T TL NS G)*.

FOUND IMAGE

Anna Sándor: The Garbe of the Theatre – My Garbage

What can an actor do to reduce the waste produced during his work? Sándor Anna, who works as an actress at the Theatre of Miercurea Ciuc, employs reusable makeup remover disks instead of disposable ones – as discussed in this short essay. The attached photo shows such a textile disk used by Anna.

DRAMA

Sarah Vanhee: Oblivion

In our winter issue we publish the text of *Oblivion*, the performance created by Belgian artist Sarah Vanhee. The performance premiered in 2015 at the CAMPO in Gent, having since toured different festivals, such as TESZT at Timisoara in 2017. Sarah Vanhee gathered her real and virtual garbage for a whole year in order to use it in a performance: it is a story of the slow unpacking on stage of this garbage that is revealed through the monologue of the performer, enriched with allusions and quotes. *Oblivion* is about lost and rediscovered things, about the foggy line between valuable and worthless, property or not, useful and useless, dirty or not, in fact about the abject itself. Eventually, Vanhee's performance explores the politics of validation and its role of creating a subject, placed on stage in the context of the consumer society where it questions even the role of the artist and the gestures of creation.

JÁTÉKTÉR – 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 fiecăruia text aparține autorului.

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

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

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