

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/nyár 8. évfolyam, 2. szám

játék tér

2019/nyár
8. évfolyam, 2. szám



TARTALOM

KRITIKA

György Andrea: Hazajutni végül (<i>Hazatérés Dániába</i> . Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompai Miklós Társulat)	3
Kovács Eszter: Mindenki van egy pokla (<i>Scapin</i> . Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat)	7
Varga Anikó: Boldognak lenni itt (Beszámoló a Figura Stúdió Színház miniévadáról)	10
Turbuly Lilla: Táncnovella (<i>Idegen</i> . Szigligeti Színház, Nagyváradi Táncgyűttes)	16

TÁNC, MOZGÁS

Az a legnagyobb félelmem, hogy ellustulok (Beszélgetés Ötvös Kinga előadóművésszel)	18
Nem vagyunk besorolhatók (Beszélgetés Márton Imolával, az M Studio művészeti vezetőjével)	26
A robbanás, amit a tánc tud adni (Beszélgetés Bezsán Noémi táncos-koreográfussal)	32
Szükségletből született vízió (Beszélgetés John Ashforddal, az Aerowaves alapítójával)	39

KERETEN KÍVÜL

Jászay Tamás: Krízisben <i>A papnő</i> : egy helykereső előadás emlékezete	43
Csizmadia Imola: A keretek megnyitása. A reprezentáció tere mint nyitott konstelláció	52
James Kenworth: Nyilvános terek, nyilvános szavak. A városi, lokális színházcsinálásról Newhamban, Észak-Londonban	60
Jennifer Essex: Milyen lehetőségek rejlenek az alternatív és közterekben?	66

KÖNYVRECENZIO

Kocsis Tünde: Aurora Borealis

(A *Jégszívárvány* című drámaantológiáról) 72

Ozsváth Zsuzsa: Én kő, én szél

(Jon Fosse *Valaki jön majd* című drámakötetéről) 76

TALÁLT KÉP

Fazakas Attila: Play 79

DRÁMA

99,6% 81

György Andrea

HAZAJUTNI VÉGÜL

***Hazatérés Dániába.* Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat**

A Herceg alkalmatlan az uralkodásra, jelenti ki a trónbitorló Claudius (a Hercegnek csak Claude bácsi). A Herceg megőrült, és ez abból is látszik, hogy folyton alkalmatlankodik, előáll az igazsággal alkalmas és alkalmatlan időben. A körülmények pedig megnehezítik az igazság befogadását. De mi az igazság?

Kiss Csaba negyedik alkalommal rendezi saját darabját. A *Hazatérés Dániába* egy különleges *Hamlet*-parafrázis, amely a Shakespeare drámájával való sokévi dialógus nyomán született markáns olvasatra épül. Feltűnő jellegzetessége, hogy jóval kegyetlenebb, kiismerhetetlenebb törvényekkel rendelkező világot tár fel, mint az eredeti szöveg. Dánia nem csupán a képmutatás, a gátlástalanság, a háttba szúrás, a csalás, hanem a teljes nihil országa. „Ami felé most tartunk, az a semmi! Érted?! Maga a Semmi!” – mondja Claudius Gertrúdnak. Az előadás kezdete előtt, a színpadnyílást lezáró két egymás mellett kifeszített vászonra videofelvételt vetítenek arról, ahogyan a színház földszinti páholyának széksorait lassan elfoglalják a nézők. Bár ez nem élő felvétel, egyértelműen felhívja a figyelmet arra, hogy a színpadi keretek tükörként funkcionálnak, ugyanakkor sejteti az előadás aktualizáló szándékát, de azt is, hogy a bemutatásra váró színpadi produkció látványvilágát a mozgókép határozza meg.

Az Irina Moscu látványtervező által használt, lelassított, a nagyterem üres fehér falaira kivetített mozgóképek lazává, szellőssé, könnyűvé teszik a játékteret. Gyönyörűek és félelmetesek egyszerre. Feszültséget teremtenek, de erős tartalmi asszociációkkal is bírnak. A rothadó, kukacos humusz, a lüktető ritmusú jégzajlás, a lassan pislogó Korpusz félbevágott portréja, a mozgó, vörös vonatkerék, a kinyíló virág, a gyülekező éjfekete hollók (amelyek mintha a rivallára kiülő Herceg vállaira telepedtek volna), a tengermélyi tarisznyarak-csapda, a kecses flamingók, a harang, amely lassan leng (nem suhan), mind olyan felvételek, amelyek nem ábrázolnak (például kriptát, tróntermet, temetőt), hanem metaforikus tereket hoznak létre. A poétikus mozgóképek által megkomponált játéktér fenséges hidegséget sugároz, akárcsak a dán királyi udvar tagjainak rafinált vonalú, finom, színes anyagból készült jelmezei, amelyeket jól ellenpontosz a norvég hordának a *Trónok harca* nomádjait idéző, bőrből, durva szövetből, fémből készült vaskos viselete. Ebben a poétikus színpadi térben központi helyet foglal el egy oda nem illő tárgy, a hétköznapi, unalmas csikos ikeás nyugágy, amely a dán trónt jelöli. A hatalom jelképéhez egy szándékosan



Nagy Dorottya, Bokor Barna és László Csaba. Fotó: Bereczky Sándor

giccsesnek, művinek ható, az olcsó zenés színpadi produkciók díszletére emlékeztető, piros LED-lámpákkal szegélyezett lépcsőn lehet feljutni. Gyakorlatilag bárkinek, aki eléggé éhes rá, és megfelelően agresszív (előnyben a középszer), például az érthetetlen nyelven dadogó norvégok. A rendezés a norvég katonákat játszó három színészt végig a számukra ismeretlen nyelven, ónorvégül beszélteti. Az így létrehozott, az erdélyi hétköznapiakból is oly jól ismert „nyelvi nehézségek közös terében” színész és néző egyaránt megküzd a nyelvi kifejezés és megértés akadályaiival.¹

Kiss Csaba már az előadás dramatikus textusából leleményesen kiiktatja az enigmatikus Szellemet, nála a Herceget (Varga Balázs) nem meggyilkolt apja kísértete ingerli bosszúra, hanem a legjobb barátja, Horatio (Bíró József), aki a szerző-rendező értelmezésében a Herceg rosszabbik énje. „Egyik az akarat, másik az érzékenység, egyik a szenvedés, másik az öntudat. Olyan, mint az ember két agyféltekéje: egyik azt mondja, hogy tedd, a másik meg, hogy ne tedd”.² Horatio rejtegeti az élőhalott királyi atyát, aki utolsó leheletével hörög valamit a fiának, az intrikus Horatio szerint éppen azt a sötét titkot fedi fel előtte, hogy a testvére, Claudius megmérgezte őt, Gertrúd királyné tudtával. Az előadásbeli szerepkettőzés (Henn János játssza a Korpust és az öreg színészt is) lehetővé tesz egy olyan olvasatot is, amely szerint Horatio csupán elhiteti a Herceggel, hogy a Korpusz néven megjelenő szereplő az apja, és Korpusz valójában nem más, mint a felbérelt öreg vándorkomédiás által eljátszott szerep. És, ha már mindenki alakoskodik Dániában, akkor felvetődik a kérdés, hogy Odrún százados valóban az ifjabb Fortinbras, a norvég király öccse, akinek az előadás végén nevezi magát?

¹ Vö. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 176.

² Szabó Réka: *Tiszta érzelmek és gondolatok kellenek*. Interjú Kiss Csaba rendezővel. <http://www.nemzeti-szinhaz.ro/tovabb/article/tiszta-erzelmek-es-gondolatok-kellenek.html> (Hozzáférés: 2019.05.30.)

Kiss Csabát szemmel láthatóan Claudius figurája izgatja, ezért őt, nem pedig a Herceget helyezi a középpontba. Claudiusról süt, hogy élvezettel megírt jellem, aki Bokor Barna ihletett, kiegyensúlyozott alakításában igazi, nagy formátumú szereplővé válik. Modern politikus, színés egyéniség, izgalmas, életvidám férfi, akibe Gertrúd, az elhanyagolt feleség menthetetlenül beleszeret. Magabiztosan állítja magáról, hogy ő a legalkalmasabb „a mocskos dán társaság” felett uralkodni, „akiket naponta meg kell királyilag hágni”, és ezt el is hisszük neki. Erőt, biztonságot sugároz, elegáns ösztönlényként öl, ölel és fal, nem bonyolítja túl a problémákat. Shakespeare Claudiusa még bűnnek tartja tettét, gyötrődik, imádkozik, a Kiss Csabáé már nem. Korunk kelet-közép-európai szülőtte ő, aki számára „nem az a kérdés, hogy bűn-e vagy nem a gyilkosság, hanem az, hogy lebuktál-e vagy sem? Ha nem buktál le, akkor nem bűn.”³ Könnyedén, fegyelmezetten beismeri a Hercegnek, hogy meggyilkolta a saját bátyját. („Tessék! Megöltem! És?”) Amoralitása megdöbbsent és megborzongat, mégis, főleg a Gertrúddal való együttlétének érzékenyen őszinte, meghitt jeleneteinek köszönhetően, van benne valami nagyon emberi, olyan nyira, hogy már-már rokonszenvesse válik. Egyértelműen kiváltja a közönség szánalmát például akkor, amikor megmérgezve, betegen is leplezni akarja kiszolgáltatottságát újdonsült felesége előtt. Gertrúdra úgy tekint, mint akit ő mentett meg az unalmas, régimódi férje oldalán elviselt szenvedéstől: „Harminc éven át lapítottál a bátyám mellett bénán, savanyúan. Zöld volt az arcod, és rücskös a nagy méltóságtól. És egy kiszáradt púderdoboz volt a lábaid között... ezt a múmiát támasztottam én fel a szerelmemmel” – mondja a királynénak, aki Nagy Dorottya alakításában kicsit bágytatag és indokolatlanul visszafogott. Ami a cinikus Claudiuszal szembenálló mora-

³ Hanti Krisztina: *Claudiusok kora*. Beszélgetés Kiss Csaba rendezővel, Csanádi Judit díszlettervezővel és Szokolczay Lajos irodalomtörténésszel 2010. február 2-án. <http://www.spanyolnatha.hu/print.php?id=2373&menu=archivum> (Hozzáférés: 2019.05.30.)

László Csaba, Kádár L. Gellért, Simon Boglárka-Katalin és Bokor Barna. Fotó: Bereczky Sándor



lista, a hétéves wittenbergi tanulmányútról hazatérő Herceget illeti, nincs benne semmi Hochdeutsch finomkodás, sőt, Varga Balázsból teljesen hiányoznak az intellektuális felsőbbrendűség megnyilvánulásai. Érezhető, hogy nem értelmiségi tétovaságból vagy gyávaságból utasítja el a vérbosszút, hanem azért, mert erkölcsi normáival nem tudja összeegyeztetni. Poloniust (László Csaba), a Claudius kegyeit kereső, folyton a trón körül sertepertelő udvari bohócot sem szúrja le; szerencsétlen baleset okozza az udvaronc halálát. Horatio azonban helyette cselekszik: a Herceg „férfiatlanságát” Claudius megmérgezésével, majd Ophélia megerőszakolásával kompenzálja. A Claudius megkoronázását követő koronázási früstökön kerül sor Horatio nagyjelenetére, amelyben az udvar figyelmének keresttűztében kikeveri a mérgezett mustárt, és ünnepélyesen átnyújtja az újdonsült királynak. Ez a precízen kidolgozott és megvalósított mutatóvány olyannyira hitelesre sikeredik, hogy annak végeztével a gyanútlan Claudius mohón habzsolni kezdi a mérgezett mustárban megforgatott, kis köményes kolbászkákat. Bíró József pontosan megkoreografált mozgása a televíziós főzőműsorok sztárséjjeinek kecses könnyedségét ötvözi a balett-táncosok hajlékonyságával. Szándékosan túlzó gesztusokkal tevékenykedik, miközben megállás nélkül ontja hozzáértőnek tűnő, nagystílű verbális kommentárjait az ízekről.

Az egérfogó-jelenet itt is kulcsfontosságú, csak hogy másként alakul, mint Shakespeare-nél. Horatio végig a királyi párt filmezi, amíg a Herceg által eljátszatott előadást nézik, és, amikor kamerájával ráközelít Gertrúd arcára, amelynek minden rezdülését felnagyítja a kivetítő, kiderül, hogy a királyné nem cinkos a gyilkosságban, ám derengeni kezd előtte az igazság. Claudius persze nem omlik össze. A vérnősző barom (és gyilkos) fantasztikusan jól szórakozik, őszintén élvezzi az ócska komédiások bakikkal halmozott játékának minden egyes pillanatát, hiszen átlát a Hercegen, gyorsan felfogja az előadás leleplező szándékát.

„A jó, s rossz: hadiszerencse mind”. Tudtuk már ezt a *Troilus és Cressidából*, az előadás befejezése mégis dermesztően kegyetlennek tűnik: miután az életben maradottakat szakszerűen lemészárolta embereivel, az életerős Fortinbras (Ördög Miklós Levente) tarkójánál fogva felrántja a földről, majd durván szájon csókolja a megkövült királynét, hogy aztán hatalma legitimációjaként kihurcolja a színről. Elvonulnak a norvégok, az üres színpadon a hullahegy és a Pilinszkytól jól ismert „kinnfeledt nyugágy”. Letaglózó, szinte kézzel tapintható a magány, az üresség. A nincs (itt), a semmi, a hiány, az elhagyatottság végállapotát magába sűrítő, döbbenetes záró kép.

Hazatérés Dániába. A bemutató dátuma: 2019. április 26., Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Rendező: Kiss Csaba; Szerző: Kiss Csaba; Dramaturg: Róbert Júlia; Díszlet: Irina Moscu; Jelmez: Horváth Jenny; Videó: Andrei Cozlac; Zene: Palotai Zsolt (Dj. Palotai). Szereplők: Benő Kinga, Biluska Annamária, Bíró József, Bokor Barna, Gecse Ramóna, Henn János, Kádár L. Gellért, László Csaba, Meszesi Oszkár, Nagy Dorottya, Ördög Miklós Levente, Simon Boglárka-Katalin, Tollas Gábor, Varga Balázs.

Kovács Eszter

MINDENKINEK VAN EGY POKLA

Scapin. Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat

A pénz boldogít. Legalábbis addig, amíg a miénk, mert ha ki kell adnunk a kezünkéből, az már boldogtalanná tesz. Ha pedig fondorlatos módon kicsalják tőlünk, attól még frusztráltabbak leszünk. És nem is a veszteség miatt, hanem mert a csaló képében meglátjuk a magunk tökéletlenségét. Az átverhetőségünket. A naivságunkat. Ám napjaink pénzorientált világában svindlernek lenni nem nagy kunszt. Vagy mégis? Hiszen a manipuláció sokszor adja magát. Egyesek pedig áldott tehetséggel ki is használják ezt. Leleményességükön, furfangjaikon addig nevetünk, ameddig nem a mi bőrünkön csattannak. Mert onnantól már csak sírunk. Jobb esetben sírva nevetünk, sokszor a helyzet abszurdításán és valahol magunkon is, hogy sikeresen bedőlünk a szemfényvesztésnek.

Több szempontból is jelentősegteljes nap volt május 17-e a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának életében. Ezen a napon tették le egy hajdan volt zsinagóga helyére a leendő stúdió alapkövét, bemutatták Csirák Csaba színháztörténész legújabb, *Szatmárban született színházi személyek* című kötetét, valamint a társulat színháztörténeti DVD-adatbázisát is nyilvánosságra hozták. A nap megkoronázásaképp pedig az UNITER- és Jászai-díjas Bocsárdi László rendezésében láthatta a közönség Molière *Scapin* című komédiáját, amelyet a francia szerző a pályája vége felé írt.

A felsorolt eseményekre nemcsak együttvéve, de külön-külön is büszke lehet a társulat, hiszen mindegyik arról tesz tanúbizonyságot, hogy a szatmári társulat jó irányba halad egy olyan építő-átfogó gondolatiság mentén, amely erősíti létjogosultságát a művészi profizmusra és folytonos megújulásra törekvő erdélyi magyar színházak sorában.

Különleges, jó energiákat mozgatott meg a nézőkben már a bemutatón is Bocsárdi rendezése, amelyet többszöri, jelenetek közötti tapssal fogadott a közönség. Méltán, hiszen a 2017-es *Tévedések vígjátéka* után Bocsárditól újra egy jól működő séma szerint felépített előadást láthattunk a színpadon, amely letisztultságával, következetességével és sallangmentességével ragadta magához a nézői figyelmet. Bár a *Scapin* rendezői koncepciója egyes mozzanataiban, látványvilágában néhol a *mintha ezt már láttam volna* érzést idézte fel bennem – gondolok itt a dobozszínpadi térre, a szaggatott jelenetváltásokra, az egy hangszeres zenei aláfestésre, a szándékosan túltagolt, túlarikulált szövegmondásra, a stilizált játéokra –, ez abszolút megbocsátható a rendező részéről. Mert, ami jól működött eddig, azt igenis meg kell tudni tartani, és az sem

ördögtől való vétek, ha a már jól „begyakorolt” és többféle nézői szűrőn átvitt gondolatokat és ötleteket egy rendező időről időre újra előveszi, használja és implementálja egy másik társulattal való munkában.

Ahogy azt Bocsárditól megszokhattuk, hiába nyúl vígjátéki alapanyaghoz, rendezői olvasata vékony határt húz a vérbő komédiák és az elgondolkoztató, komor tragédiák között. A történet egyszerű, már amennyire egy Molière-sztori egyszerű lehet az összekuszálódott családi helyzetekkel, a zsugori figurák megleckéztetésével, a szerelmesek összeboronálásával és természetesen annak a minden szálát a háttérből mozgató alaknak a motivációjával, aki így vagy úgy, de szinte minden Molière-darabban feltűnik. Az apák és fiak közti generációs szakadékot egyik oldalról az anyagias szemlélet, a másik oldalról a mindent elsópró szerelem konfliktusa mélyíti. Octave-nak és Leandernek pénzre van szükségük, hogy szerelmüket végre beteljesíthessék Jácintával és Zerbinettével, ám az apák ennek az útjába állnak. Ebben a kilátástalan helyzetben kell egy cinkos, aki mindent elsimít, és még az öregeket is jól megleckézteti. Scapin, a címszereplő szolgáló – „aki szívesen segít azon, aki bajba jutott” és „akit az Ég nem akármilyen tehetséggel áldott meg” – egyszerre zavarja össze és gabalyítja ki a több szálon futó eseményeket, teszi mindezt rendkívül agyafúrt, minden hájjal megkent módon. Úgy, hogy közben ne csak az esetlen, fülig szerelmes fiatalok, de ő maga is jól járjon és kellően móresre tanítsa gazdáját, aki az ő érdemeihez és sokoldalúságához méltatlanul viszonyul. De nem csupán ő a darab egyetlen emlékezetes karaktere. Ha figyelmesek vagyunk, a csalón túl más emberi prototípusokra – a zsugorira, a hősszerelmesre, a számító nőre – is ráismerhetünk. Olyanokra, akik jelen vannak a mindennapi életben, sőt, lehetséges, hogy akár a nézőtérben is mellettünk ülnek.

A szubjektív bűvös hármas, vagy ha úgy tetszik, a három legtetszetősebb dolog a szatmáriak előadásában a szöveg, a díszlet és a Scapint megformáló Márkó Eszter alakítása. A színész

Jelenet az előadásból. Fotó: Illovszky Béla



olyannyira rátalált a szerepre (vagy a szerep talált éppen jó időben őrá), hogy abba az alakításokra kevésbé érzékeny nézői bőr is beleborzonghatott, kiváltképp az előadás végén, amikor mintha csak saját poklába zárva, az örület határát átlépve, trombitájával a kezében kuporodik le a sarokban. Rendkívül jó ötlete volt a rendezőnek egyáltalán színésznőre bízni ezt az összetett szerepet, és olyan vonalon elindítani a figurát, hogy Scapinról ne lehessen meggyőződéssel kijelenteni sem azt, hogy nő, sem azt, hogy férfi. Inkább valami földöntúli, androgün lény, aki úgy játszadozik a többi szereplővel, mintha csak marionettbábok lennének. Játszik velük, míg nem azok életre kelnek és elkezdik a maguk útját járni, hátrahagyva mesterüket, akinek már nem jut hely közöttük. Márkó Eszter Scapinja szuggesztív, tele van színnel, különböző arcait mutatja a bajkeverőnek, sodró erejű, magával ragadó élményt nyújt – jóféle érzésekkel, mozgással, mimikával, hanggal egyszerre tölti fel a szemfényvesztő figuráját. A többi színész sem marad le a címszereplőt játszó Márkó mögött, remek alakításokat láthatunk tőlük. Gyakran kommunikálnak a nézők felé, utalva ezzel a Molière-kori színjátszásra.

Molière szövegét Rideg Zsófia fordította újra, vagy inkább modernizálta, melyen Benedek Zsolt dramaturg dolgozott tovább. Remek szófordulatokban és nyelvi leleményességben nincs hiány: a beszéd egyszer gyors és lüktető „szódara”, máskor pedig már-már a szótagolásig lelassult. Jóllehet, műfajilag komédiáról van szó, nincs egymásra beszélés, egymás szavába vágás, a rendezés a mondatok váltakozó tempója révén mintha folyamatosan időt adna a nézőnek arra, hogy minden mondatot biztosan meghalljon, és alaposan meg is rágjon.

Bartha József díszlettervező most sem hagyományos értelemben vett díszletet tervezett az előadáshoz, sokkal inkább egy teret, amiben csak egy-két tárgy bukkan fel. Éppen ezért válik még dominánsabbá a dobozszerű színpad földtől plafonig érő, natúr színű falai között a tolóajtó, ahol néha felbukkannak, majd eltűnnek a szereplők. Nem tudni, honnan érkeznek, és hogyan válnak köddé. Ettől olyan mágikus ez a tér, ami végig izgalomban tartja a nézőt, hiszen kíváncsian várjuk, vajon a következő jelenetben ki bukkan fel a díszlet mögött.

Kiss Zsuzsanna erőteljesen színes, látványos és extravagáns jelmezei tökéletesen illenek és érvényesülnek ebben az egyébként semleges térben. A családi viszonyokat is jól tükrözik a jelmezek színei: talpig lilában van az öreg Argante és fia, míg zöldben Géronte és fia. A két lány jelmezében ezek a színek keverednek, nem véletlenül, hiszen a darab végén kiderül róluk, hogy a házasságon túl melyik családhoz kötődnek szorosabban. A Bocsárdi Magor által szerzett dalamok hallatán pedig inkább van az az érzésem, hogy előbb született a zene és csak azután a történet, annyira kifogástalanul illeszkedik az előadás világához. A trombita hol sejtelmesen nyikorgó ajtót, hol fülsiketítően hangos légvédelmi szirénát idéz. Hangja érces, olykor bántó a fülnek, de az előadásnak sem szándéka, hogy megsimogassa a lelkünket. Hanem inkább, hogy a vígjátéki eszközöket felhasználva felrázzon és megmutassa az igazságot: ilyen az ember, ha a pénz mozgatja. Ilyen az ember, ha mással végezteti el a piszkos munkát. És még ilyenebb, ha a káoszból végre egyenesbe jön. Egyszerűen csak félredobja segítőjét, mint egy összegyűrt papírgalacsint, a sarokba.

Scapin. A bemutató dátuma: 2019. május 17.; Harag György Társulat, Szatmárnémeti. Rendező: Bocsárdi László m. v.; Író: Molière; Fordító: Rideg Zsófia; Dramaturg: Benedek Zsolt m. v.; Díszlettervező: Bartha József m. v.; Díszlettervező-asszisztens: Cristian Gătina; Jelmeztervező: Kiss Zsuzsanna m. v.; Light design: Baumgartner Sándor m. v.; Zeneszerző: Bocsárdi Magor m. v.; Mozgás: Bezsán Noémi m. v.; Asszisztens: Bogár Barbara. Szereplők: Bodea-Gál Tibor, Budai József, Budizsa Evelyn, Diószegi Attila, Márkó Eszter m. v., Moldován Blanka, Nagy Csongor Zsolt, Orbán Zsolt, Rappert-Vencz Gábor, Zákány Mihály.

Varga Anikó

BOLDOGNAK LENNI ITT

Beszámoló a Figura Stúdió Színház miniévadáról

A gyergyói Figurának sajátos helye van az erdélyi magyar színházak között. Ez a kísérleti profilból – ami a színház szellemiségét az alapítása óta meghatározza –, és az avantgárd színházi hagyományokra való nyitottságból egyformán ered. Persze ez a profil a kontextus viszonylatában válik igazán különlegessé: egy művész- és kísérleti színházi irányultságból fakadó identitás fenntartása önmagában is ajándékszerű Erdély színházi léptékkkel nézve egyik legkisebb városában. A Figura idén lett 35 éves, van tehát mit ünnepelnie: elsősorban azt, amit a születésnap köré szervezett miniévada is felmutatott, hogy az igényesség szándéka élő módon hatja át a működését. S talán ez az oka annak, hogy a visszafogott büdzsé és körülmények ellenére szívesen és rendszeresen dolgoznak a társulattal elismert alkotók, amint ezt a miniévadon látható előadások is bizonyítják.

Albu István *Három nővére* az évad szép meglepetése volt számomra: nem is a szorosan értett dráma invenciózus színrevitele miatt, hanem mert az előadás a maga elegáns módján mintha éppen a Figura sajátos pozíciójából fogalmazódna. Csehov *Három nővére* az elvágódásról szól, annak a hitnek a megrendüléséről, hogy az ember teljes és értelmes életet élhet, nem pazarolja el magát, megértésre és otthonra lelhet ott, ahol éppen van. Ezt a helyzetet Albu rendezése az első pillanattól játékba hozza azzal, hogy az előadást az üvegfalú előtérben indítva a várost használja háttérként. Azzal pedig, hogy a további felvonásokkal mintegy bevándorolja a színház különböző tereit: a stúdiót, nagyszínpadot és udvart, a drámai történeten túl magára a színházcsinálásra, ennek az értelmére és lehetőségeire való rákérdezést bontja ki. Olga, Mása és Irina – azaz Bartha Boróka, Vajda Gyöngyvér és Máthé Annamária –, a nézőknek háttal, a zöld nejlonba csomagolt oszlopok mögött, költözésre kész tárgyak közül bámul kifelé az időközben besötétedő Gyergyóra. Ahonnan – gegként is jó, de több ez annál – sorban megérkezik a szülinapra a fess Versinyin (Faragó Zénó) lóval, a fontoskodó Kuligin (Moşu Norbert-László) egy nő biciklivel szerencsétlenkedve, majd jókora késéssel Natasa (Boros Mária) befut taxival. Látjuk hát a születésnap vacsora háttérben csendesesen lüktető tágabb közeget, ami rávetül majd a történet fikciós tereire: a makettekben vágyként megjelenő játék-Moszkvára, a városra, amelyben kiűt a tűz, és amit a nővérek végül nem hagynak el, ellentétben a katonákkal, akik ideiglenes lakosként az élet újrakezdésének ígéretét is magukkal viszik. Sokféle optikával játszik az előadás – közelivel és távolival, valóssal és képzelttel, lentivel és fentivel –, és ezek a fizikai, tér- és díszletbeli

jelzések érzelmi jelentéssé változnak. Megannyi finom gesztust látunk a karakterek és viszonyok megrajolásában a színészekről, amelyek a harmadik felvonásra érnek be, mélyülnek el igazán: szórakoztató végigkövetni Andrej (Bocsárdi Magor) kamaszos zavartságát, aki Csehov szövegétől eltérően itt éppenséggel sovány és tehetségesen hegedűs; Olga kimért és keserű józanságát, Mása lázadását a darabos és kevésbé szelleműs Kuliginnal szemben, Irina szertelenségét. A krízis közepén, amikor a szereplők dühvel, részegen és kétségbeesve, de kénytelenek szembenézni a különféle hazugságaikkal és kényszerhelyzetekkel, azonban mindez szívszorítóvá is válik. S jólesik ezután az udvar hűvös levegője: zörgeti a szél a falakat borító hatalmas zöld nejlont, mintha a teljes színház készen állna arra, hogy magukkal vigyék az elvágódók. A kihangsított dialógus jól érzékelteti, mekkora távolságba kerültek egymástól a pici térben mégis egymáshoz szorított emberek, akikre nyitott zárszöként borul a határtalan, fekete égbolt.

Nagy Botond ért ahhoz, hogy sajátos rendezői víziót hozzon létre egészen különböző drámai alapanyagokból: biztos kézzel teremt színpadi világot és kezeli a nagyszínpadi tér arányait, adottságait. Előadásaiban megszokhattuk, hogy a történetmesélés helyett inkább az erős vizualitású és atmoszférájú, és asszociatívabb, mondhatni töredezetten dramaturgiát követő hatáskeltésre helyezi a hangsúlyt. Nem történik ez másként *A vágy villamosa* esetében sem. A Tennessee Williams drámáját erősen megkurtító előadásban nem aprólékosan kibontott helyzetek, hanem éles vágásokkal, vagy éppenséggel álomszerűen egymásra kúszó jelenetek sorában követhetjük a négy szereplő egymást felemésztő viszonyának alakulását. Nagy rendezése már a kezdő gesztusaival egyértelművé teszi, hogy távolságból tekint a drámai történetre: az ötvenes-hatvanas éveket idéző retró színpadkép közepén a teljes előadásra érvényes mottóként virít a *Hic sunt dracones* (azaz: itt sárkányok laknak) fényreklámfelirata, egyszerre utalva arra, hogy a szereplők egyike sem teljesen ártatlan, és kecsegtetve azzal, hogy e rejtett erők összecsapásából kibon-

Három nővér. Fotó: Bartalis Előd





A vágy villamosa. Fotó: Biró István

takozó történet az emberi természet terra incognitáit nyitja meg (a középkori térképeken ezzel a latin felirattal jelölték az ismeretlen, veszélyes területeket). Nem ez az egyetlen távolító gesztus: ahogy a neonfényben és füstben úszó látványt, a díszlet és jelmez egészét – kezdve az ikonikus helyszínként kiemelkedő piros fürdőkáddal a fémventilátorokig, vagy a rúzsos szájat formázó piszoárig –, úgy a színészi gesztusokat, és az egyes jeleneteket is áthatja az ironikus vagy lírai idézetszerűség, a megkomponáltság tudata. Mindez nem jelenti a szereplők közti konfliktusos viszonyok elkönyhítését. A félmeztelenül, gépolajtól és izzadtságtól piszkos Stanley (Faragó Zénó) macsó hatalmisággal, tüntetően és egyre fenyegetőbben avatkozik közbe Blanche (Bartha Boróka) viszonyainak alakulásába, az egyébként nem gondtalan nővéri szövetségbe, amikor megérzi Stella (Szilágyi Míra) távolodását, azt, hogy Blanche hatására felnyílik a szeme a túlzottan birtokló házastársi viszonyra. Sűrű jelenetekben követjük a feszültség növekedését – az egyik ilyen a jelzésszerű vacsoráé, ahol a fentről damillal lelógatott tányérok előtt, kvázi a semmiben ül egymással szemben a három ember: a szaggatott beszélgetés végül tányértörésbe torkollik.

A Tennessee-drámában meglévő erőszak történetre érzékeny Nagy rendezése, a kérdés azonban inkább az, hogy képes-e kikököntöbb, kritikusabb lenni az erőszak jelenségével és dinamikájával szemben, anélkül persze, hogy ítéletet mondana a szereplők felett. Vagyis képes-e magát a jelenséget eltérően keretezni a dráma bevett értelmezéseinek, amelyek az ikonikus Kazan-filmtől a színrevitelek jó részéig a szenvedélyes nő-férfi viszony, a füledt vagy elfolyt szexuális és szerelmi vágyak velejárójának tekintik az agresszív magatartást, ezzel implicite elfogadva az erőszakot. Alighanem a dráma legélesebb rendezői döntést kívánó jelenete a nemi erőszaké. A dráma csak sejteti, a kulisszába rejti, vagyis az olvasói fantáziára bízva ennek a lejátsszását. Nagy döntése, hogy ezt mindenestül kipakolja a néző elé. Blanche eloldódása a valóságtól szürreális és álomszerű mozzanat: a múlt emlékeiben menekülésszerűen elmerülve valamiféle menyasszonyi Szűz Máriává öltözik; az álomképként felbukkanó szerelme pedig piéta pózba

kucorodik az ölébe. Miközben a háttérben hazatér a gyereke születését mámorosan ünneplő, piros bokszygatyás Stanley, és megérezve a nő rettenetét, beteljesíti a lelki és fizikai megsemmisítés következetes munkáját: hosszú(nak tűnő) percekön keresztül hátulról megerőszakolja a sógornőjét. A jelenet sokkoló, ez is a szándéka. Ám a következő gesztussal visszaveszi, szelídíti a sokkot az előadás. A földön elterülő, magatehetetlen Blanche-hoz fehér öltönyös orvos érkezik, aki mikrofont tart a nő bőréhez, és, mintha a nő néma szavait és egyben saját bölcs konklúzióját közvetítené, elmondja Bukowski *A meghatározás* című versét, amely a szerelem definícióinak költői gyűjteménye. Nyilván nem a vers kérdéses, hanem amit a szöveg ebben a kontextusban megcselekszik: hogy a szerelem tág fogalmába bevonja az erőszakot, és ezzel eltörli azt a szempontot – amit az előadás másutt markánsan érvényesít –, hogy itt mégiscsak egy hatalmi játék szemtanúi vagyunk, benne pusztán már a nemüknél és gazdasági helyzetüknél fogva sem egyenlő felekkel.

Keresztes Attila *Mártírok*ja szintén megbomlástörténetet visz színre. Marius von Mayenburg drámája, amely a demokratikus társadalmi berendezkedés működését provokálja, vagyis azt, hogy mit jelent elvileg és gyakorlatilag a tolerancia a radikális eszmékkel és magatartásokkal szemben, egy steril és átlátható térbe kerül. Mondhatni maga a probléma egy nagy terep- vagy boncasztalra, amelyet négy oldalról fog közre az egysoros nézőtér, és amire neoncsövekkel sűrűn rakott, alacsony mennyezet ereszkedik, a szereplők szűk mozgásterét, lehetőségeit kijelölve. A történet azt követi, hogy egy nyugati iskolában egy diák fanatikus kereszténnyé válik, a dogmatikus eszméket pedig manipulatív módon fordítja az anyja, a társai és különösen a biológiatanárnője ellen. Mayenburg drámájának filmszerű snittjeihez, ahogy a fanatizálódás témájához is illik a falon látható digitális óra, mintha egy bomba visszaszámlálója lenne, vagy a piros műanyag padló, amely a kiömlő vért idézi. Keresztes rendezése a kiszámított ritmussal tárgyilagosan érzékelteti

Mártírok. Fotó: Bartalis Előd



a folyamatot, ahogyan a józan észnek ellentmondóan a teljes iskolai környezet igazodni kezd a problémás fiúhoz, kivéve az egyre frusztráltabb biológiatanárnőt. Ebben épp csak felvillan a különböző karakterek háttere. A fia megváltozása miatt aggódó, egyedülálló anya (Bartha Boróka) nem jut el a valós problémáig, erre ideje, türelme sem biztos, hogy lenne. Az iskolaigazgató (Fragó Zénó) a kialakult helyzetet inkább a saját hatalmi játszmáihoz használja, a biológiatanárnőt zaklatva. A segítő szándékában egyre tehetetlenebb és frusztráltabb Roth tanárnőnek (Máthé Annamária) pedig a rögeszméjévé válik a fiú megértése, és észrevétlenül fut zsákutcába, tönkretéve ezzel a saját kapcsolatát. Az egész bagázsban a tornatanár (Moşu Norbert-László) képviseli a normalitást, megteszi a tőle telhetőt, sikertelenül, a kapcsolat megmentéséért. Az osztálytársat (Fodor Alain Leonard) a szereteténél és homoerotikus vonzódása annyira befolyásolhatóvá teszi, hogy belemegy egy gyilkosság előkészítésébe, amiből utolsó pillanatban lép vissza. A fanatikus fiút az előadás titokzatosságba burkolja, a nézőre hárítva a viselkedése megfajtását. A Gedő Zsolt alakította karakter pedig úgy feszül neki a célpontként választott személyeknek, akár egy nyíl, a koncentrált düh energiájából származó tántoríthatatlan magabiztossággal, de nem ad választ arra, hogy a saját karizmájára, manipulatív készségeire egyre jobban ráismerő hataloméhes cinizmus, vagy egy eszme igazságban vakon és rosszul hívó radikalizmus munkál benne. Keresztes rendezését a letisztult forma és ritmus végig fenntartja, az előadás számomra mégis magába záruló, nem igazán kezd semmit azzal, hogy Mayenburg tipikusan nyugat-európai oktatási és közéleti gyakorlatban érvényes dilemmája miként találhat utat egy teljesen más közegű közönséghez.

Mindez a *Kövekkel a zsebében* esetében már kevésbé kérdés. A Csuj László rendezte előadás pár évvel korábban született, ám a szervezők számára a Figura arányaihoz mérten sikeres játsszási szám miatt is helye volt a miniévadban. Bár Mary Jones drámájának nem annyira a

Kövekkel a zsebében. Fotó: Jakab Lóránt



gazdasági és kulturális gyarmatosítástörténet az erőssége, hanem a gyors karaktersváltásokat kínáló színészi bravúrlehetőség, a Moşu Norbert-László és Kolozsi Borsos Gábor által megformált két figura jól átérezhető háttérvilágot teremt a kiszolgáltatott ír kisembereknek. Kettejük színészi alkatához-habitusához illik a felelgető-bohóckodás, otthonosan, a játék szeretetével mozognak benne, ami akkor is élővé teszi az előadást, ha az dramaturgiai hosszabb és némely pontjain vontatottabb marad. A Faragó Zénó rendezte *Drognaplót* szintén áthatja az alkotók személyes involváltságának ereje, de Fodor Alain Leonard játéka nem győzött meg arról, hogy elbírna egy mondorámahelyzetet. Fodor a Kubiszyn Viktor önéletrajzi írását dramatizáló előadásban egy drogfüggő fiút alakít, aki helyettes szenvedőként végigkalauzolni hivatott a nézőt a függőség poklában (és az ebből való kijövés útján, bár utóbbira az előadás kisebb hangsúlyt helyez, talán mert ez nehezebben megragadható): a játékban azonban túl sok az egyforma, és elnagyoltan kidolgozott színészi gesztus a függőség hasonló, mégis különböző etapjainak ábrázolásához.

Mindezzel együtt, így kerek a Figura évfordulós születésnapját ünneplő miniévad. Pontos és átfogó képet adott az általa képviselt kísérleti-művészszínházi irányról, megmutatva a társulat erősségeit, ahogyan a jobban és kevésbé tökéletesen sikerült alkotásokat is.

Három nővér. Bemutató dátuma: 2018. szeptember 6.; Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós. Rendező: Albu István; Író: A. P. Csehov; Díszlet- és jelmeztervező: Márton Erika; Zeneszerző: Bocskárdi Magor; Képzőművész: Ferenczi Zoltán. Szereplők: Bartha Boróka, Bocskárdi Magor, Boros Mária, Faragó Zénó, Fodor Alain Leonard, Kolozsi Borsos Gábor, Máthé Annamária, Moşu Norbert-László, Nagy Csongor Zsolt, Tamás Boglár, Vajda Gyöngyvér.

A vágy villamosa. Bemutató dátuma: 2018. október 30.; Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós. Rendező: Nagy Botond; Író: Tennessee Williams; Szövegadaptáció: Kali Ágnes, Nagy Botond; Dramaturg: Kali Ágnes; Díszlet- és jelmeztervező: Márton Erika; Zeneszerző: Claudiu Urse; Lighting design: Erőss László; Koreográfus: Molnár Dalma; Képzőművész: Ferenczi Zoltán. Szereplők: Bartha Boróka, Dávid A. Péter, Faragó Zénó, Gedő Zsolt, Kolozsi Borsos Gábor, Szilágyi Míra.

Mártírok. Bemutató dátuma: 2018. április 13.; Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós. Rendező: Keresztes Attila; Író: Marius von Mayenburg; Fordította: Perczel Enikő; Díszlet- és jelmeztervező: Szőke Zsuzsi; Zeneszerző: Boros Csaba. Szereplők: Bartha Boróka, Faragó Zénó, Fodor Alain Leonard, Gedő Zsolt, Kolozsi Borsos Gábor, Máthé Annamária, Moşu Norbert-László, Vajda Gyöngyvér.

Kövekkel a zsebében. Bemutató dátuma: 2015. március 27.; Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós. Rendező: Csujá László. Író: Marie Jones; Jelmez: Török Réka. Szereplők: Kolozsi Borsos Gábor, Moşu Norbert-László.

Drognapló. Bemutató dátuma: 2017. december 20.; Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós. Rendező: Faragó Zénó; Dramaturg: Moşu Norbert-László; Vizuális effektek: Ferenczi Zsolt; Jelmeztervező: Török Réka. Szereplő: Fodor Alain Leonard.

Turbuly Lilla

TÁNCNOVELLA

Idegen. Szigligeti Színház, Nagyvárad Táncegyüttes, Nagyvárad

A kortárs tánc közönsége Budapesten is meglehetősen szűk, egy-egy új bemutató sokszor alig él meg egy-két előadást, mert elfognak a nézői. Vidéken (legyen szó a határ bármelyik oldaláról) még nehezebb a helyzet, ezért a vidéki tánctagozatok örök dilemmája, hogy milyen arányban szerepeltessenek műsorukban könnyebben fogyasztható, klasszikus értékeket követő táncelőadásokat és kísérleti, innovatív munkákat. A Nagyvárad Táncegyüttes általam ismert előadásai is a néptánc – „klasszikusabb” kortárs tánc – kísérletező kortárs tánc koordinátarendszerben helyezhetők el, mégpedig úgy, hogy vannak köztes előadások is, mint például a néptáncos és kortárs táncos elemeket a színházzal vegyítő *Senki madara*. Kísérletező előadás például az Imre Zoltán Program keretében készült, és méltán kritikai sikert aratott *Vakfolt* Tőkés Imolától. Györfi Csaba legutóbbi munkája, az *Idegen* a „klasszikusabb” kortárs táncelőadások közé tartozik.

Györfi Csaba koreográfiáiban előszeretettel nyúl irodalmi alapanyagokhoz, ezen belül is novellákhoz. Előző munkája, a *Barbárok* Móricz elbeszélésén alapult, most pedig Jorge Luis Borges *Márk evangéliuma* című novellája volt a kiinduló pontja. Az 1928-ban játszódó történetben egy Buenos Aires-i orvostanhallgató vidéken élő rokonát látogatja meg, majd egy árvíz miatt egyedül marad a házban a birtokon élő, írástudatlan béres családdal, egy apával és két gyermekével. Unalmukban felolvassa nekik Márk evangéliumát, ők pedig előbb tisztelni kezdik, mesterüknek tekintik, majd keresztre feszítik.

Baltasar Espinosa történetét (mert így hívják a novella főhősét) nemrég a Mesebolt Báb-színház is feldolgozta egy nagyon jól sikerült előadásban, *Baltasar Espinosa utolsó üdülése és üdvözlése* címmel, Ondrej Spišák rendezésében. Györfi Csaba koreográfiája követi a történetet, azonban ha annak ismerete nélkül ülünk be a nézőtérre, akkor is egy modernizált keresztúttörténetként fogjuk nézni. Annál is inkább, mert az előadásban elhangzó szövegrészletek, amelyeket időnként bejátszanak, nem a novellából, hanem Márk evangéliumából valók. Szó sincs azonban hitbeli meggyőződést deklaráló előadásról, egy történetet tesznek élénk értéktétel nélkül, a nézőre bízva, hogy szakrális vagy hétköznapi kontextusban szeretné magában elhelyezni a látottakat.

Az előadás fő díszleteleme egy fából készült, nagyméretű, intarziás tabló, amely mintázatával utal a keresztre. Az amúgy is oszlopokkal tördelt Szigligeti stúdiójában pedig fel sem tűnik az a

nézőtér hátsó részén elhelyezett kereszt, amely majd az előadás végén „beteljesíti” az intarziás tabló jóslatát.

A koreográfia a háromfős család és a kívülálló férfi, az „idegen” kettősségére épül. (Utóbbit a koreográfiaát is jegyző Győrfi Csaba táncolja.) Ez a kettősség gyakran a statikus és dinamikus részek ellentétjében nyilvánul meg. Az idegen a passzív, szemlélődő szereplő, aki nem változik az előadás során, míg a többieket éppen ő mozdtítja ki önmagukból, kényszeríti önkéntelenül is reagálásra, változásra.

A mindennapiság és az emelkedettség szintén egyszerre jellemző az előadásra. Vannak kifejezetten humoros pillanatok is, mint amikor a család először találkozik könyvvel, sőt, rögtön a Bibliával, és nem tudják, hogy mire való, pörgetik, próbálgatják, vakaróznak vele. És teremtdőnek megemelt pillanatok. Ezeket az élő zenekar és Szerefi Ilona énekesnő is segíti. A zenészeket belekomponálták a színpadképbe, az énekesnő pedig fehér estélyi vagy menyasszonyi ruhájában az előadás néhány pontján az éneklésen túl is részévé válik a játéknak. Boros Csaba zenéje hangulatában hol követi, hol épphogy ellenpontozza a színpadon látottakat.

A táncosok (Győrfi Csaba mellett Brugós Sándor-Csaba, Kacsó Bálint-József és Tőkés Imola) koncentráltan, pontosan dolgoznak, a hétköznapi és az elemelt részeket egyaránt mértéket tartva, érzékenyen jelenítik meg. Szerencsésen tartózkodnak a túlzásba vitt mimikától is, ami a táncos kamara-előadások gyakori problémája. Külön ki kell emelni Tőkés Imolát, aki a bibliai történet több szereplőjét is átütő erővel állítja elének. Így táncában a család lánytagján kívül ott van Mária Magdolna és az előadás végén, egy villanásra a fiát sirató Mária is. Érzékenyen és energikusan táncol, sőt, néha természetéhez képest meglepő erőt igénylő feladatokat old meg.

Ahogy arról már szó volt, az előadás nem jelöl ki kizárólagos értelmezési keretet, meghagyja a néző szabadságát, hogy a bibliai történet újrafeldolgozását szeretné látni benne, vagy egy bármikor megismétlődhető emberi történetet. Mindezt egy eszközrendszerében inkább hagyományosnak, mint kísérletezőnek tekinthető, a követhetőséget előtérbe helyező előadásban ajánlja fel a nézőknek.

Idegen. Bemutató: 2018. október 25.; Rendező-koreográfus: Győrfi Csaba; Zeneszerző: Boros Csaba; Díszlet-, jelmeztervező: Cristina Breteanu; Dramaturg: Czvikker Katalin. Táncosok: Brugós Sándor-Csaba, Kacsó Bálint-József, Tőkés Imola, Győrfi Csaba.

Kacsó Bálint-József, Brugós Sándor-Csaba és Tőkés Imola. Fotó: Vigh László Miklós



AZ A LEGNAGYOBB FÉLELMEM, HOGY ELLUSTULOK

Széker Jetta beszélgetése Ötvös Kingával

Tíz-tizenöt évvel ezelőtt mi volt az elképzelésed arról, hogy merre szeretnél haladni?

Tíz évvel ezelőtt végeztem a középiskolát, akkor úgy képzeltem el, hogy elmegyek kántóra. És azt hittem, ott van színészképzés, ami jó lesz, de nem úgy volt. Onnan már úgy képzeltem, hogy egyszer csak elvégzem a színt, a kántó közben, vagy utána, és zenés színész leszek.

Még csak álmodni sem mertem arról, hogy a kolozsvári színházba kerüljek. Nagyon-nagyon felnéztem a színházra akkor.

Előbb diákszínjátszóztál, aztán elmentél kántóra, aztán színire. Ezek mellé hogyan került be a mozgás?

Azt hiszem, a mozgás mindig is érdekelt. Néptáncoltam liciben. Mitruely Enikővel a színikörben csináltunk mozgásos gyakorlatokat, meg voltam Sinkó Feró kontakttánc-workshopján. A kortárs táncsal a kántó alatt kezdtem el foglalkozni. Emlékszem, keresgéltem Kolozsváron ebben a témában, és megtaláltam az Ecsetgyárat, ahova el is mentem egyszer-kétszer, de eleinte nagyon féltem.

Később a színin Györgyjakab Enikővel dolgoztunk többször is. Nyaranta pedig jártam mozgás-workshopokra, és egyetem után el-

mentem Berlinbe két hónapra, akkor foglalkoztam többet a mozgással.

Közben végig úsztam, mert a hátam gyenge volt, emiatt kényszerültem is mozogni. Amikor az utóbbi időszakban másfél évig folyamatosan fájta a hátam, az sok mindenre megtanított. Testtudatra például, meg arra, hogy anatómiailag hogyan működik a testem.

Foglalkoztam egy csomót Body-Mind Centeringgel (BMC¹), meg pilátesszel, helyrekerült az agyamban, hogy mit jelentenek a belső izmok, meg a fascia², meg ezek. Ezeknek kö-

¹ A Body-Mind Centering® (BMC) egy ma már harminchét éves múltú visszatekintő mozgáselemző, -újraanevelő rendszer, mely egyszerre, egységben vizsgálja az ember mozgásának fizikális és lelki (tudati) összetevőit; a testtudatosítás és mozgás rendkívül kísérleti, szomatikus megközelítése. (Forrás:

<https://bmcassociation.org/about/bmc>
<http://artman.hu/mit-teszunk/szakmai-anyagok/body-mind-centering-a-hazai-korai-fejlesztésben/>; <https://no.eventbu.com/budapest/otthon-a-testben-body-mind-centering-egy-eves-kepes/4475291>)

² 1. Egy testszinten összekapcsolt tenziós hálózat. (Forrás: <https://mozgasfilozofia.hu/mi-az-a-fascia/>)

2. Bőnye (fascia, aponeurosis). Az izomkötők – pólyák – (fascia) kötőszövetekből álló borítékok, amelyek az izomkötegek közé is bemenve, az izmot kötegekre osztják be. Rajtuk véredények és nyirokedények is futnak s rajtuk keresztül mennek, hogy a mélybe jussanak.

(Forrás: <https://www.mimi.hu/betegseg/bonye.html>)

szönhetően most már egész másképp használok a testem.

Minden alkotói megnyilvánulásban, amiben látlak, azt érzem, fel tudod használni, be tudod építeni azt a tudást, amit egy mozgásműhelyen kapsz. Pl. felismerem a machót³, vagy a Flying Low⁴ energiáját, kitűnik az, hogy te külön is foglalkozol mozgással, és ebből saját nyelvet tudsz formálni.

Legutóbb a Nóra⁵ kapcsán nagyon számított, hogy mit csinál a test, a tér nem bírta meg egyáltalán a hétköznapi gesztusokat, például hogy megvakard az orrod. Ezért nagyon figyeltem arra, hogy mit csinálok.

Beletartozik a technikába, hogy ahhoz, hogy megcsinálj egy előadást, muszáj egyenes kapcsolatba kerülnöd a testeddel. Ha

³ A macho tánc fiatal férfiak által előadott műsor, elsősorban férfiak szórakoztatására. Sajátos nyelvezetével és fizikálisával egyedülálló jelenség a Fülöp-szigeteki klubokban. A csábéró gazdaságilag motivált nyelvezete, mely a test hipermaszkulin vonásait helyezi előtérbe. Ez alapján született meg Eisa Jocson táncos, koreográfus *Macho Dancer* című előadása, aki ugyanakkor macho tánc műhelyeket is tart.

(Forrás:

<http://www.jatekter.ro/?p=19678>

<https://vimeo.com/66999683>

<https://eisa Jocson.wordpress.com/works/macho-dancer/>)

⁴ A Flying Low David Zambrano táncos, koreográfus által megalkotott kortáránc-technika. A módszer legfőképp a táncos és táncpadló viszonyára összpontosít. Az egyszerű mozgásminták által történik meg a légzés, gyorsaság és a test által kibocsátott energia együttes felhasználása, ezzel mozgósítva a központ és ízületek közti kapcsolatot. A központtal való összhang fenntartása növeli a padlóra érzékelés, majd az onnan elrugaszkodás eredményességét. Egy, a csontszerkezetre irányuló figyelem a táncos testi érzékelését és éberségét segít kifinomítani.

(Forrás:

<https://www.mootmovementlab.com/ver-training-plan/principles-of-flying-low-by-david-zambrano>

http://www.davidzambrano.org/?page_id=279

<https://www.contemporary-dance.org/flying-low.html>)

⁵ Nóra. Rendezte: Nagy Botond; Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2019.

csak agyban meg érzelmekben vagy jelen, és a fizikai részt elfelejtéd, a tested elárul, és az egész hamis lesz.

Ha valamit megtanulok, azt próbálok továbbvinni. A Flying Low-t is viszem magammal minden nap. Néha azzal melegítek be. A machót elég tudatosan tettem be a Nórába, mert a régi igazi tarantella a nőknek az a tánca volt, amikor kimentek a hegyekbe, és kiadtak magukból mindent. Egy erőtánc volt. S azt mondtam, hogy Nórának, vagyis nekem ez az erőtánc a macho dance lesz, ennek a hangulatát próbáltam áthozni.

A hang mennyire része a testnek? Beszélj arról, hogy tudatosan használni a testedet, mert különben elárul. Mi tartozik a testhez?

Mostanában egy csomót gondolkoztam ezen, főleg, hogy nemrég találkoztam Koonéval (Denis Kooné Kuhnert koreográfus, Armin Petras munkatársa), aki egyetlen dologra rá-

Ötvös Kinga. Fotó: Biró István



tette az egész életét, ő húsz éve táncol, profi táncos. Elkezdtem gondolkozni magamon, hogy ehhez képest én hol tartok.

Néha rám jön, hogy énekeljek, csak azzal foglalkozom egy hétig, aztán megunom. Aztán jön a mozgás, azt is megunom. Azt mondom, milyen vagány lenne színészkedni, prózai színházzal foglalkozni, aztán az is lejár. Most úgy állt össze bennem, hogy mindez lehet egy és ugyanaz. A hangszálak, a test, az izmok, az agy, az érzékszervek – ezek mind egy.

Furcsa a hang, mert nagyon sokfelé oszlik. Az operaenéklés egy bizonyos fajta technika: ha bemegyek és azt gyakorlom, akkor utána nem tudok beszélni, mert a beszédhangom bereked. És ugyanígy, hogyha beszélek, akkor nem biztos, hogy fel tudok menni nagyon magasra. Azt érzem, hogy még nem uralom annyira az összes réteget, de már sokkal jobb.

A színészi részét meg Declan Donnellanhoz tudom kötni, ahhoz, amit a *The Actor and the Target* című könyvében ír. Ő azzal dolgozik, hogy milyen hatás éri a szereplőt, nem beszél soha arról, hogy te mint színész át kell alakulni, vagy újra kell élni egy bizonyos érzelmet.

Donnellan azt mondja, nem tudsz átváltozni egy fává. Inkább képzeld el, hogyan fújja a leveleidet a szél, mi van körülötted, mennyire mélyre mennek a gyökereid. Külső impulzusokra fekteti a hangsúlyt. Ez sokkal hatékonyabb. Mert ugye csomószer abban akadsz el, hogy jaj, én nem érzem azt, amit az ember halál előtt érez. Ez a technika ebben segít által, hogy persze, nem érzed, de megteremtetted a kontextust, és az felébreszti az érzelmeket.

Hogyan kapcsolódik ez a hanghoz?

A beszédhanggal a *Nóra*ban foglalkoztam sokat. Sokszor berekedtem, mert sokat kellett kiabálnom. De így, hogy mindig megvolt az okom arra, hogy kiabáljak, és nem kiabáltam csak úgy, végül nem voltak ilyen problémáim, beépült a hang is, velem együtt tudott működni.

Párszor volt olyan, hogy lement az előadás, én pedig nem tudtam elénekelni rendesen a dalt a végén. De rájöttem, hogy igazából

egy másik sávon kell énekeljek, nem azon, amelyiken beszélek, vagy ahol kiabálok.

Az oktatási rendszerben is létezik az az elvárás, hogy az összes tantárgyban szupernek kell lennünk – miközben embere válogatja, hogy kinek milyen figyelme van. A másik dolog, ami eszembe jutott ennek kapcsán, az egy TED Talk-os videó Emilie Wapnicktól, a Why Some of us Don't Have a True Calling. Én azt gondolom, te alakítod ki, hogy számodra mit jelent színésznek lenni, azzal, hogy mivel, és kikkel találkozol.

Az elején, amikor a kolozsvári színházhoz kerültem, biztos nem tudtak bekategorizálni, de azóta, gondolom, már sikerült. Addig, amíg nem ismernek, veszélypont vagy. Ez így szokott lenni, nem? Ha valaki bekerül egy közegebe és nem beszél, nem lehet tudni, mi van vele, egy idő után veszélyfaktor lesz.

Te melyik kategóriába teszed magad?

A független kategóriába.

Alkalmazott független?

Igen, alkalmazott független. Nem érzek erős kötődést a kolozsvári színház iránt. Valószínű másképp lenne, ha emberibb lenne a viszony intézmény és alkalmazott között. Akkor lehet, azt mondanám, hogy prioritás a színház. De ugyanúgy ki vagyok téve mindenféle veszélynek, mint bárhol máshol. Például nincsen tér, ahol be lehetne melegíteni. A *Nóra* előtt úgy melegíték be, hogy a fényesek közben rakják a fényeket. Valószínű az ő agyukra is megyek, és én sem tudok teljesen magamra figyelni. Nincs egy felszerelt próbaterem, ahova full time bemehetnének a színészek. Vagy előfordult, hogy olyan rendezővel dolgoztunk, aki nem volt hajlandó betartani azt az alap szükségletet, hogy ebédszünetet adjon. Olyan is volt, hogy a 10-től 22-ig kiírt programból legalább öt órát töltöttünk az öltözőben, mert a rendezőnek épp nem volt szüksége ránk, de azért ott tartott minket. Ott feküdtünk, alud-

tunk az öltözőben, mert mit csináljunk? Ezek nagyon kiszolgáltatott helyzetek.

Az a legrosszabb a kőszínházi rendszerben, hogy nem képviselik az érdekeidet. Ugyanúgy alkalmaznak egy rendezőt, mint az összes színészt, de csak a rendező érdekeit képviselik. Mindent megadnak neki, te pedig színészként nincs kihez fordulj. Vagy legalábbis nem tudom, mi a procedura erre. Bárkihez odamegyek, azt mondják: ez van, így kérte a rendező.

Valahol kéne egy egyensúly. Mert azt nem tudod kivédeni, hogy bármilyen rendezők jöjjenek. De kellene legyen legalább egy bizottság, akit be tudsz hívni, ha úgy érzed, visszaélés történik. Legyen egy ember, aki a színész érdekeit képviseli. Az is az intézmény felelőssége, hogy ismerje a saját beosztottait, és arra törekedjen, hogy legyen egyensúly a szereposztásokban is, mindenkinek legyen lehetősége dolgozni és senki ne éljen ki egy év alatt a túl sok munka miatt. Ha jön egy új rendező, az intézmény meg kellene tudni, hogy ki

hogyan mozog, vagy ki tud énekelni. Ez is skatulyázás, de legalább ennyi lehetne.

Milyen technikáid vannak arra, hogy felold magadban a stresszt?

Legutóbb rengeteget mozogtam, állandóan mentem, ahogy volt egy kis időm, és ez kiszedett a gödörből. De nem tartom jó dolognak, hogy az embernek legyenek védekezőeszközei. Mert találsz ilyen eszközöket, de nem jó, ha belenyugszol abba, hogy oké, kivédted... Megbeszéled a kollegáiddal, kipanaszolgátok egymásnak magatokat, elmész szaladni, bármi. Csak attól a probléma még ugyanott van.

Van olyan is, hogyha valami frusztrál, akkor leülök, és rajzolok. Ez olyasmi, mint egy napló, azt hiszem. Naplót írni nem nagyon szeretek, s akkor inkább így. Amikor felgyűlnek a dolgok, vagy olyan helyzetben vagyok, ahol nem szeretnék lenni, elkezdek rajzolni.

99,6% – Reaktor de Creație și Experiment. Fotó: Andra Salaoru



Találkoztál máshol nem figyelembevévél, mellőzéssel?

A mellőzés az intézményeknek a következőképpen. A Reactorban odamész Doruhoz, vagy Oanához (Doru Mihai Talos és Oana Mardare – szerk. megj.), és azt mondod, hogy túl hideg van a térben, vagy hogy nem tudok jönni, és meg van értve; ahol nincs ennyire hierarchikus rendszer, mindenkivel lehet beszélni. A 99,6%⁶ próbafolyamat arról szólt, hogy mindenkinek jó legyen, az egész folyamat demokratikus volt.

Összehasonlítva milyennek látod a kőszínházban és a független színházakban általad használt, vagy tőled elvárt játékmódot? Mit tanultál, tapasztaltál a kőszínházban?

A játékmód vagy munkamódszer projekt szerint változik inkább, nem színházi intézmény szerint.

A Nórát nagyon meghatározta a vetített tér. Minden színpadi nyelvi döntés ehhez volt köthető. A tér bizonyos típusú jelenléte, naturalista játékmódot ledobott magáról. Az egész színészi nyelv feszültségben van az előadásban, ami organikusan jön a darabból, egy határhelyzet az egész. És ezekben a véglet helyzetekben a tested befeszül, a reakció kiszámíthatatlanná válik. Nem függött sok attól, hogy kőszínházban dolgoztunk. Ez a produkció ugyanúgy lemehetett volna egy svájci független színházban is.

Nehéz összehasonlítani az egyes projekteket. A *Parental*ban⁷ mindenem használhattam, én voltam jelen az előadásban, nem egy karakter. Az nagy kapaszkodó volt, hogy hárman voltunk, minden előadás előtt, ahogy ott álltunk hárman, tudtam, hogy nem vagyok egyedül. Ezzel az érzéssel nem találkoztam azóta sem ilyen tisztán színpadon.

A KEDD-et⁸ élvezem, mert visszakacsintott benne a konzis múltam, a filharmóniás és a cappellás énem. Ott zenész vagyok, és ez nagyon jólesik, másfajta jelenlét, más figyelem.

A 99,6% megint teljesen más volt. Ott alkotóként is benne voltunk nyakig, devised módszerrel dolgoztunk. Ez nagyon nehéz, megtanultam, hogy csak akkor működik, ha mindenki, amit beletesz, azt el is tudja engedni bármikor, ragaszkodás nélkül. Azt hiszed, hogy van egy ötleted, ami benne kell hogy legyen az előadásban, mert annyira fantasztikusan zseniális, és rájössz, hogy a kontextusban nem működik, vagy csak te vagy abban a filmben. Ilyenkor könnyedén el kell engedni, másképp egyből felbomlik az egyensúly. Jó kiképzés volt. S még így is maradtak emberek, akik úgy élik meg, hogy veszítettek valamit. Az egyensúly dinamikus, mindig kell táplálni, és visszavonni a táplálékot, ha szükséges. Ebben a projektben az is más volt, hogy mivel nem volt külső szem, ezt is mi pótoltuk. Ez is egy új jelenlét volt, mert elvesz a 100%-os performer jelenlétből, és ad egy plusz felelősséget. Minél többet játszszuk, annál jobban el tudom engedni a külső kontrollt, mert most már nincs rá szükség.

A *tism*⁹ és a *Nocturn*¹⁰ inkább zenei projektek, ahol főleg a hangommal dolgoztam. A *Nocturn*ben az improvizatív rész volt erős, egy konstans inputcserén alapult, egyetlen nézővel.

Az Adival közös projektben¹¹ pedig egy kivetített A. I., egy virtuális táncos volt a partnerem, akivel zenei kóddal kommunikáltunk és próbáltunk együtt táncolni.

Nincs saját módszerem. Az a fontos, hogy egész testből dolgozzak, ne hagyjam hátra a testem, ne csak agyból nyomjam, és a hangot se hagyjam hátra. És figyeljek a külső hatások-

⁸ KEDD-choirtárs előadás. Rendezte: Sipos Krisztina; Váróterem Projekt, 2016.

⁹ *there is more than one way to manufacture (tism to watoma)*. Létrehozva a UPF társalkotói által, 2017.

¹⁰ *Nocturnal Privacy*. Létrehozva a UPF társalkotói által; ZUG.zone, 2017.

¹¹ *If a tree were to fall*. Adrian Ganeaval; Ecsetgyár, 2018.

⁶ 99,6%. Alkotók: Adorjani Panna, Raul Coldea, Csala Hermina, Radu Dogaru, Petro Ionescu, Bogdan Olarson, Ötvös Kinga, Oana Mardare, Adi Tudoran; Reactor de Creație și Experiment, 2018.

⁷ *Parental Ctrl*. Rendezte: Sinkó Ferenc; GroundFloor Group, 2015.

ra. Minden munkával új szempontok kerülnek be, egy új használata a hangszernek. Azt hiszem, a hangszer/instrument a legjobb kifejezés, mert mindent tartalmaz: test, hang, agy, érzés stb. A test is elég lenne, de mindenki csak a fizikai testre gondol, pedig benne van minden.

Mi az, ami most mozgat?

Most a mozgás mozgat. Ki akarom használni ezt a nyarat, mert ez az első, amióta leálltam a hátam miatt, amikor úgy érzem, újra teljes erőmben vagyok. A testem ugyanúgy reagál, sőt, még jobban, edzettebb, okosabb, bodymindcentertebb. Rengeteg energiám van mozogni, legszívesebben egész nap ezt csinálnám. Megyek is Impulsra¹² kicsit képezni magam.

¹² ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival; Európa legnagyobb táncfesztiválja, melyen előadások, innovatív performanszok, táncelőadások.

Mozgat még az elektronikus zene, csak kicsit megrekedt a dolog, mert nagyon sokba kerülnek a hangszerek, eszközök. De valahogy csak veszek egy szintit, és aztán kísérletezek.

Alkotóként kicsit fáradt vagyok, nincsenek nagy ötleteim. Valahogy ezért jó ez a kombó, hogy néha alkotóként, külső projektekben, máskor meg alkalmazott színészként dolgozok. Mert ha már fárad az alkotói véna, akkor fekszik a rendező-színész munka, amikor egy rendezői gondolatot át kell venni, és azon belül dolgozni. Ha jó a kapcsolat, mint például Nagy Botival, akkor abban is van szabadság, és ugyanúgy a magaménak érezhetem. Csak kevés az ilyen jó kémiai munka.

Mozgat a bűvarkodás, a télen szereztem egy bűvarengedélyt, s nagyon szeretnék ezzel többet foglalkozni, kitakarítani az óceánt, vagy ilyesmi. Meg érdekel az asztrofizika. Pilóta is akarok lenni. Meg a filmet is kipróbálnám.

sok, valamint táncműhelyek közül válogathatnak az érdeklődők.

Nóra – Kolozsvári Állami Magyar Színház. Fotó: Biró István



Emberek és élettörténetek dinamizálnak és mozgatnak. Szeretem megérteni mások mozgatórugóját, gondolkodásmódját és hagyni, hogy inspiráljon. Hogy átvegyek és kipróbáljak dolgokat a saját bőrömn.

Azokból, amiket mondtál, én azt értem, hogy állandóan menni kell, nem szabad leállni. Ez a folyamatos mehetnék hogyan alakult ki benned?

Azt is mondhatnám, hogy a halál a mozgatórugóm. Amióta felfogtam, hogy meg fogok halni, hogy a test elhasználódik, nem nagyon engedem meg magamnak, hogy leálljak.

Az egyetemen az mozgatott, hogy nem haladtam. Egy bizonyos pontig, egy-másfél évig kaptam új inputokat az egyetemről, ami utána leállt. Úgyhogy oda mentem, ahol értek új impulzusok. Az a legnagyobb félelmem, hogy egyszer csak nem veszem észre, hogy tovább kell menni. Ellustulok vagy valami.

És sokszor más emberek vittek tovább, mások víziói: az, hogy Feróval elkezdünk dolgozni, vagy pl. (b)h)kata víziója is sokszor továbbblendített. Jó nyitott szemmel járni, a munka általában nem csak a négy fal között történik.

Arra is rájöttem, hogy a pihenés a munka 50%-a, szerves része. Egy ideig csak hajtottam magam, és nem tudtam értékelni a pihenést. Na, a gerincem aztán megmutatta, hogy ez mennyire fontos. A pihenés egy aktív dolog. Akkor is, ha az ember sorozatokat néz egy hétfő és csipszet eszik. Mert a szervezet, az agy nagyon jól tudja, hogy ez az ő „me time”-ja. Vagyis processzál, feldolgoz. Az izmok is processzálnak. Csak kell az egyensúly. Ezt még nem tudom belőni, de lassan kitanulom.

A mozgás talán úgy is értelmezhető, mint helyváltoztatás.

Igen. Most azt érzem, hogy megértem a dolgaimra, vagyis hogy elmenjek hosszabb időre, hogy máshol kezdjek el élni. De már nem akarok csak úgy elmenni dolgozni. Vol-

tam már úgy, hogy elmentem idősekre, meg gyerekekre vigyázni, meg mind ezek a munkahelyek, de most olyasmivel szeretnék elmenni, ami érdekkel.

Az alkalmazotti helyzetben a stabil fizetés mellett az is jó, hogy folyton szakmában vagyok. Annyi, hogy nem frissülök fel. Elvileg van támogatás műhelyeken való részvételre, de a színház választja ki, hogy kit küld. Szerintem fontos, hogy legalább évente egy mesterkurzusra elmenjen az ember.

Most mi fele mozdulsz? Hogyan, merre látod magad a továbbiakban?

Rövid távon még Kolozsváron, próbálkozva megmenteni a világot. Aztán lassan elindulok valamerre. Mert sokat éltem Kolozsváron, és lassan a körök bezárulnak. Egyszer ki kell fárasztanom magamban a színházi színészi munkát. Most még izgalmasnak találom, és tanulok belőle. Ezt még nem szeretném elengedni. Ez a munka pedig eléggé helyhez, vagyis Erdélyhez kötött, mert más nyelven nehéz lehet játszani. Még ott van Pest, de az színészként nehéz opció. Táncosként elég szép.

Ha elmegyek az országból, az mindig feltölt, mert találkozom azzal, hogy tudnak működni a dolgok normálisan is. Sok elnyomás ér amúgy is, mert ilyen ez az ország, de amikor elmegyek hosszabb időre, felszakadnak ezek a nyomások. Olyankor újra valid embernek érzem magam, akinek vannak érvényes gondolatok. Létezőnek érzem magam.

Most itt vagyok ezen a rezidencián Genfben, ez olyan, mint egy ajándék. Hálás vagyok az Ecsetgyárnak, hogy elküldött, és a L'abri-nak, hogy fogadott. Kaptam egy teret, felszerelést, és dolgozhatok, amin akarok. Elővettem a nagy témám, ami már 120 éve érdekkel és foglalkoztat: a hang és mozgás egyben. Most végre van időm a mélyére úszni. Próbálkoztam már olyasmivel, hogy egy áriarészletet rátettem egy mozgássorra (a *#hattyúdálban*)¹³

¹³ *#hattyúdál*. Rendezte: Sinkó Ferenc; Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2015.

például), de így külön a kapcsolódással még nem volt alkalmam foglalkozni.

Úgyhogy most azon trippelek, hogy miként lehet összefűzni a mozgásimprót hangimpróval úgy, hogy organikus legyen, hogy párhuzamosan együtt haladjanak, mintha a hang egy végtag lenne, a mozdulat meg egy hangszer, ami kísér. Izgalmas. És sokkal nehezebb, mint gondoltam. Ráadásul egy szuper hangizolált térben, így van alkalmam a leghalkabb hangot is meghallani, komolyan venni.

NEM VAGYUNK BESOROLHATÓK

Beszélgetés Márton Imolával

Márton Imola a sepsiszentgyörgyi M Studio művészeti vezetője, aki a kolozsvári teatrológián eltöltött éveit követően a mozgásszínházi társulat életének meghatározó szereplője, alakítója lett. Kiss Krisztina 2016-ban készített vele interjút¹, körbejárva azokat a stációkat, amelyek Imola szakmai életét meghatározták. Ezúttal az általa csak „szíve csücskének” emlegetett társulatról, művészeti vezetésként gyakorolt befolyásáról, a társulatvezetést befolyásoló tényezőkről, tervekről, közönségről beszélgetett vele.

2005-ben alakult meg az M Studio, Románia első hivatásos mozgásszínházi társulata. Te frissen végzettként érkezted a társulathoz, milyen feladataid voltak akkor, és milyen célkitűzésekkel láttál neki később a művészeti vezetői munkádnak?

2011 márciusában közönség szervezőként kezdtem az M Studiónál és először – félállásban – plakátoltam, szórólapoztam, promotáltam az előadásokat. De csak két hétig volt ez így, mert szükség volt egy tolmács-dramaturg-ra az *Othello* és *hőn szeretett Desdemonája* című előadásba, amelyet Mihai Măniuțiu ren-

dezett. Közte és Uray Péter között volt szükség egy tolmácsra, és a román szöveg alapján létre kellett hozni a magyar változatot. Akkor azt mondták, hogy próbáljuk ki Imolát. Egyébként, amikor megkérdezik tőlem, hogy mit jelent dramaturgnak lenni egy mozgásszínházi előadásban, akkor mindig azt mondom, hogy a prózai színházhoz képest itt sokkal inkább rá kell érezni arra, hogy mit bír meg az adott jelenet, inkább ritmusbeli, időtartambeli kérdésekre kell választ adni, sokkal intuitívabb a folyamat.

Működés szempontjából két teljesen különböző struktúra volt akkor és most. Amíg Uray Péter rendező-koreográfus volt a művészeti vezető, az ő mozgásnyelve és színházi látásmódja határozta meg az M Studio előadásainak világát. Szakmai és emberi értelemben is meghatározó egyéniségként állt a társulat élén. Amióta átvettem a társulatvezetést, a Péter által képviselt irány annyiban változott, hogy én inkább a színházi menedzsment felől közelíték ehhez a feladathoz. Péter számára fontos volt, hogy olyan rendezőket, koreográfusokat hívjon meg, akik újító, innovatív nyelvezetet képviselnek a mozgásszínház és a kortárs tánc területén. Ezen az úton próbáltam én is továbbhaladni, arra törekszem, hogy folyamatosan olyan alkotókat keressünk, akik főként mozgás- vagy táncszínház, de prózai színház terén is új szint, új világot hoznak be az M Studio életébe. Most talán kevésbé mutat

¹ Kiss Krisztina: *A mozgás íze – beszélgetés Márton Imolával*. Elérhető: Játéktér online, 2016. július 11.: <http://www.jatekter.ro/?p=18252>

egységes képet az előadások világa, a színpadi nyelvezet tekintetében sokkal inkább – pozitív értelemben véve – mozaikszerű a repertoár. Nem gondolom, hogy egyik út helyesebb lenne a másiknál, csak különbözőek. Jelenleg is vannak visszatérő, meghatározó alkotók a társulat életében, például Fehér Ferenc négy alkalommal, Barta Dóra három alkalommal rendezett a társulatnál, ők olyan alkotók, akiket először Uray Péter hívott hozzánk rendezni.

Mi az oka, hogy ennyire sokszínű a változás a rendezők és koreográfusok irányába? A társulat fejlődése, a repertoár bővítése, más közönség rétegek bevonása?

Ezek közül mindegyik, de mindenekelőtt a társulat szakmai fejlődése a legfontosabb. Én abban hiszek, hogy egy alkotó ember úgy működik, hogy ha új inspirációk érik, akkor ő is képes lesz újdonságokat előhívni magából, ehhez pedig szükséges, hogy folyamatosan új szituációkba kerüljön. Ha a társulat tagjai képesek folyamatosan megújulni, akkor nyilvánvalóan ezt a néző is érzékeli, így az M Studio nem fog unalmassá válni számára, mert megvan az a „biztonságérzete”, hogy egy új előadás alkalmával teljesen mást fog látni, mint addig. A nemzetközi kapcsolatok, turnék, fesztiválszereplések szempontjából is lényeges, hogy mindig tudjunk újat mutatni, mert ha két vagy három azonos nyelvezetű előadást fogok ajánlani, akkor azt mondják majd, hogy köszönjük, de ezt már láttuk. Évadonként általában három bemutatónk van, három különböző alkotóval, és én azt látom a színészeinken, hogy nagyon sokat fejlődtek, a szakmai kihívás folyamatosan előrelelenti őket.

Te hogyan neveznéd inkább magad, társulatvezető vagy művészeti vezető?

Inkább társulatvezető. Tulajdonképpen művészeti menedzserment, amit én csinállok. Nagyon érdekes, amikor angol nyelven kommunikálok, akár e-mailben, akár élőben, akkor artistic manager vagyok, ha magyarul kell definiálnom magam, akkor inkább társulatvezető.

Olykor előfordul, hogy a művészeti vezető kifejezést is használom, de úgy érzem, hogy a társulatvezető közelebb áll hozzám. Nincs olyan fura súlya, több benne az alázat.

Ebben a státusban melyek azok a képességek, amelyek ahhoz szükségesek, hogy a társulatot jól tudd koordinálni?

A legfontosabb a stressztűrő képesség, ez a munka egy alapvetően nyugodt embert igényel. Ha stresszesebb vagy ingerlékenyebb lennék, nehezebben kezelnék helyzeteket. Emellett persze, az embernek jól kell tudnia csapatban működni, mert a nap minden percében csapatmunkáról van szó, fontos a kommunikációs készség, a nyitottság. És az is rendkívül fontos, hogy az illető kiforrott színházi ízlésvilággal rendelkezzen.

Neked kihívást jelent, hogy beleláss a mozgásszínházi tendenciákba?

Mindenképp. Tisztában kell lenni azzal, hogy a mozgásszínházon vagy a táncon belül milyen irányzatok vannak, mert az embernek mindig tudnia kell, hogy mihez képest szeretne újat nyújtani. Amikor kiválasztok és meghívok a társulatunkhoz egy alkotót, sok tényező befolyásolja a döntésem. Ezek közül a legfontosabb, hogy az adott alkotó olyasmit képviseljen, olyan nyelvezetet és színházi látásmódot, amire a társulatunknak szüksége van. Amikor találom egy ilyen koreográfust vagy rendezőt, akkor megszületik a döntés, amit sok egyéb, kevésbé művészeti jellegű szempont – többnyire logisztikai, adminisztratív és pénzügyi kérdések – követnek.

Szoktál tanácsot kérni? Mennyiben befolyásolják a döntést a társulati tagok?

Természetesen figyelembe veszem a társulat véleményét. Az utóbbi években többször volt rá példa, hogy koreográfusok kerestek meg, hogy szeretnének workshopot tartani, ez pedig egy szerencsés helyzet, mert így öthat nap alatt kiderül valamennyire, hogy az adott

alkotó mennyire tud együttműködni a társulattal. Ilyenkor mindig átbeszéljük a színészekkel, hogy hogyan érezték magukat, mennyire volt újszerű, amit kaptak, szeretnének-e még együtt dolgozni az illetővel. Mindez a kölcsönös bizalmon múlik. Nem szeretnék olyan helyzeteket generálni, amelyekben kizárólag az én véleményem a releváns. Néha még mindig előfordul, hogy tanácsot kérek Uray Pétertől, ha olyan helyzet adódik, amiben segíhet. A nemzetközi kapcsolatok terén, a fesztiválok megkeresésében Fehér Ferencsel is szoktam konzultálni, hiszen ő folyamatosan utazik, nemzetközi fesztiválokon vesz részt, így átfogó képe van arról, hogy mi történik a világban mozgásszínház meg tánc terén. Érzí azt is, hogy a nemzetközi fesztiválok milyen típusú előadásokat preferálnak. Amikor a *Lift* még csak egy ötlet, egy gondolat volt, és mondtam neki, hogy fontos szempont lenne egy könnyen utaztatható előadás létrehozása, amelyre

fogékonyak lesznek a fesztiválok, tudta, hogy mi a kulcsa ennek.

Melyek azok az előadások a társulat életében, amelyek meghatározóak vagy fordulópontot jelentettek?

Ez egy elég összetett kérdés, hiszen különböző előadások különböző módon befolyásolják a társulat életét. Az első időszakról inkább nézőként tudok véleményt mondani. A *Dokkot* nagyon fontos előadásnak gondolom, majd a Shakespeare-sorozatot: a *Romeo & Juliát*, a *Hamletet*, az *Othello* és hűn szeretett *Desdemónáját*, a *Szentivánéji álm* c. előadást. Az *Othellót* leszámítva, amely Mihai Măniutiu és Uray Péter közös munkája volt, Péter rendezte mindegyik említett előadást. Goda Gábor rendezésében a *Törékeny* című produkciót is ide sorolnám. A Gemza Péter rendezte *Mint a fagyöngy* elsősorban a próbafolyamat miatt volt különleges: talán azóta sem találkoztam ennyire inspiratív próbafolyamattal, amely alatt a szó legszebb értelmében közös alkotás zajlott, igazi közös keresgélés. Fontos még az első Fehér Ferenc-előadás, a *Kampf*, majd az első Barta Dóra-előadás *A per*, vagy a Frenák Pál rendezte *To_R*. Meg persze a *Lift* – ez főként a fizikai intenzitása, a játékosága és rendhagyó térkonceptiója miatt, de az M Studio nemzetközi kapcsolatainak fejlődése szempontjából is lényegi fontosságú előadás.

Az M Studio először a Háromszék Tánc-együtteshez tartozott adminisztratív szempontból, aztán átkerült a Tamási Áron Színházhoz. Ez a repertoár kialakításában vagy bármilyen más tevékenységben jelent valamilyen korlátot?

Nem jelent korlátot. Művészeti szempontból mindkét időszakban önálló volt az M Studio. Bár a kőszínházi működésünkből adódóan van egy olykor nehezen tartható kötelezettségünk, miszerint minden évben három új előadást kell bemutatnunk, de ez is azért alakult így, mert mindig is ez a bemutatószám volt jellemző az M Studio működésére.

Márton Imola. Fotó: Márton Imola



Érzel bármiféle elvárást a szakmai közeg felől a társulat irányába?

Talán azt az egyébként jóleső elvárást emelném ki, hogy az M Studiótól mindig minőségre számítanak a nézők. Egy másik, gyakran megjelenő elvárás, hogy az M Studio műfajilag határozza meg végre magát, hiszen nem sorolható be egyértelműen sem a kortárs tánc, sem a fizikai színház műfajába, sőt, néha prózai előadásokat is bemutatunk. Én egyáltalán nem gondolom hátrálynak, hogy nem vagyunk besorolhatók, hiszen izgalmas a műfaji határok feszegetése, az, ha egy előadás azt keresi, hogy a prózai színház és a mozgásszínház miként tud együtt létezni a színpadon, ha azt a kérdést járja körül, hogy egy táncelőadás mikor és hogyan tud színházzá válni. Egyre gyakrab-

ban látom, hogy kortárs táncval foglalkozó társulatok is kísérleteznek a szöveg és mozgás együttélésének felfedezésével.

Más műfajokkal is kísérleteztek?

A Magma Kortárs Művészeti Kiállítótérrel volt egy többfázisú kísérlet korábban, amelynek keretén belül egy képzőművészeti kiállítás-megnyitót kapcsoltunk össze egy M Studio-s performansszal úgy, hogy a kiállítás témájára mozgásetüdöket állítottak össze a társulat tagjai. A táncfilm gondolatával is kacérkodunk egy ideje, de összetettsége miatt ez csak egy távolabbi terv, hiszen meg kell találni hozzá a megfelelő csapatot, mind a filmes, mind a koreográfusi, rendezői tevékenységhez. Van még egy, pénzügyi szempontból nagy léleg-

Lift. Fotó: Barabás Zsolt



zetvételi ötlet – egy multimédiát, táncot és színházat ötvöző, erőteljesen vizuális előadás létrehozása.

A közösségi médiafelületekről folyamatosan tájékozódva az látszik, hogy egyre gyakrabban szerepeltek külföldön, nemzetközi fesztiválokon: legutóbb egy iráni fesztiválról hoztatok el díjat. Mi ad motivációt a társulat számára, vagy számodra a társulatvezetésben?

Ha a színészek szempontjából nézem a kérdést, mindenekelőtt a szakmai fejlődés és a minőségi munka a legfontosabb, illetve a szentgyörgyi közönség fogékonyabbá, érzékenyebbé tétele a mozgásszínház műfaja iránt. Ezen túl pedig első számú szempont a nemzetközi kapcsolatok fejlesztése, a nemzetközi mozgásszínházi szférába való beépülés. Ebben a tekintetben a 2018/2019-es évad kifejezetten sikeresnek bizonyult. A nemzetközi fesztiválokon való részvétel azért izgalmas számunkra, mert lehetőségünk van bepillantani teljesen más kulturális közegekbe, illetve megtapasztalhatjuk, hogy eltérő habitusú és színházi tapasztalatokkal rendelkező nézők miként fogadják be, és hogyan reagálnak az előadásainkra, ez pedig nagyon tanulságos. Nem utolsósorban lényegi fontosságú számomra, hogy a társulat lelkesedését és kíváncsiságát közösen fenn tudjuk tartani, hogy mindenki élvezettel és hittel tudja végezni a munkáját. Nehéz feladat, de úgy érzem, hogy jó állapotban van a társulatunk, motiváltak az emberek.

Hogy látod, Romániában, vagy szűkítve, Erdélyben jelenleg hogyan viszonyulnak a nézők a mozgásszínházhoz? Ehhez képest mit tapasztaltatok külföldön?

Elsősorban Szentgyörgyből indulnék ki. Ahhoz képest, hogy egy egészen kicsi városról van szó, hihetetlenül gazdag a kulturális kínálat, az egyik legmozgalmasabb város Erdélyben. Maga a tény, hogy az M Studio fenn tud maradni Szentgyörgyön, hogy van közönségünk, hogy tudnak rólunk az emberek és

érelklődnnek az előadásaink iránt, óriási dolog. Alapvetően pozitívan viszonyulnak ahhoz, hogy van a városnak egy mozgásszínházzal foglalkozó társulata. Vannak olyan erdélyi városok, ahová most már évek óta rendszeresen járunk játszani – Marosvásárhely, Gyergyószentmiklós, Temesvár, Kolozsvár –, és mindenhol telt házzal és szeretettel fogadják az előadásainkat. Ugyanez igaz Bukarestre is, ahol mindig nyitottsággal és kíváncsisággal találkozunk. A két iráni és a németországi fesztiválszereplésünk kapcsán viszont egy teljesen másfajta nyitottságot is megtapasztalhattunk a nézők részéről, azt, hogy hihetetlenül könnyedén tudnak beszélni, és meg is akarják osztani az alkotókkal az előadásélményüket. Ez itthon kevésbé jellemző, a nézők itt sokkal visszafogottabbak. Nehéz beszélgetésre bírni a nézőket, mert az előadásaink kapcsán nehezen tudják megfogalmazni, hogy mit láttak vagy éreztek. Nem tudnak egy jól körülhatárolt történetbe vagy dialógusokba kapaszkodni, és arról, ami kizárólag nonverbális eszközöket használ, nehéz beszélni.

Szerintem az is benne van, hogy attól tartanak az emberek, hogy „rosszul” értelmezik a látottakat, és hülyeségeket mondanak.

Volt már példa rá, hogy egy néző azt mondta nekünk, nagyon szerette az előadást, de nem akar róla beszélni, mert egyszerűen nem tud róla beszélni, nincs eszköze hozzá. Ennek feloldására talán a legjobb megoldás, ha az ember minél több tánc- és mozgáselőadást néz, így idővel egyre inkább meg fogja találni a szavakat ahhoz, hogy megfogalmazza a véleményét.

Mit gondolsz a szakmai, kritikai visszajelzésekről?

Az elsődleges probléma, hogy nagyon kevés kritika születik, pedig nagyon fontos lenne, hogy szakmai visszajelzést kapjunk. Ez többnyire csak akkor történik meg, amikor tánc- vagy táncszínházi fesztiválon veszünk részt, ahol vannak tánckritikusok. Amikor szín-

házi fesztiválon veszünk részt, akkor a színházkritikusok főként színházi szempontból vizsgálják az előadásokat, ami persze szintén hasznos tud lenni abban az esetben, ha nem prózai színházi szempontokat kérnek számon egy mozgásszínházi előadáson. Alapvetően bármilyen jellegű szakmai visszajelzést szívesen veszünk, de a jelenleginél jóval nagyobb arányban volna erre szükség.

Ha már fesztiválokról beszélünk, az M Studio létrehozta saját fesztiválját, a Flow-t, amelynek hamarosan meglesz a harmadik kiadása. Milyen céllal, honnan jött az ötlet?

Az elsődleges, prózai oka az első kiadás megszervezésének az volt, hogy 2015-ben lett tízéves az M Studio, és valamilyen módon meg szeretnénk volna ünnepelni ezt, így kitaláltuk, hogy egy apró fesztivál lenne ennek a legszébb módja. Akkor a válogatási vagy program-összeállítási szempont az volt, hogy olyan előadásokat hívjunk meg, amelyek a mozgásszínház műfajában kiemelkedőek, értéket képviselnek. Aztán annyira pozitív fogadtatása volt a fesztiválnak, és nemcsak a szentgyörgyi közönség részéről, hogy elkezdtünk második kiadásban gondolkodni. Semmiképp nem szeretnénk volna évente megszervezni, mert a város fesztiválkínálata nem bírna el még egy ilyen típusú rendezvényt. A második Flow elő-

relépést mutatott az elsőhöz képest, abból a szempontból, hogy tettünk egy lépést a nemzetközi nyitás felé, másrészt a termék telítettsége azt mutatta, hogy az érdeklődés is nőtt. Mostanra sikerült kialakítani egy várakozást az emberekben. Jellemző, hogy szeretünk nagyon különböző előadásokat meghívni, amelyek a tánc, a mozgásszínház és a fizikai színház műfaján belül minél szélesebb skálán mozognak.

Ha jól emlékszem, nem volt tematika, ezt nem is tervezték?

Nem, a fesztivál tematikai behatárolása sosem volt szándék. Egy öt napig tartó fesztiválról van szó, ahol általában ugyanennyi előadást lehet látni. Egy ilyen kis fesztivál nem bírja meg szerintem, hogy egy adott téma köré épüljön a program. Sokszínű fesztivált szeretnénk, ahol a magas minőség és az innovativitás a legfontosabb szempont. Izgalmas lenne, ha létrejönne Romániában egy olyan méretű nemzetközi tánc- és mozgásszínházi fesztivál, mint amilyen prózai kategóriában az Interferenciák, a Reflex vagy a szebeni fesztivál. Ehhez viszont először magának a műfajnak is jobban ki kellene nőnie magát, hiszen jelen pillanatban csupán néhány társulat és független projektcsapat foglalkozik kortárs táncsal, mozgásszínházzal az országban.

A ROBBANÁS, AMIT A TÁNC TUD ADNI

Beszélgetés Bezsán Noémivel

Bezsán Noémi táncos, koreográfus. Csíkszeredában nőtt fel, ott fogalmazódott meg számára a tánc és a színház ötvözésének gondolata, majd a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem koreográfia szakára jelentkezett, innen pedig rendezés mesterképzéssel folytatta tanulmányait. A táncszínházzal foglalkozó András Lóránt Társulat alapító tagja, emellett gyakran dolgozik koreográfusként különböző rendezőkkel, közben tanít a marosvásárhelyi koreográfia szakon. A kezdetekről, a koreográfia szakon tapasztaltakról, az erdélyi táncos szakma irányairól és lehetőségeiről, a kortárs tánc műfajáról Kiss Krisztina beszélgetett vele.

A táncos-koreográfus Noémit már néhány éve ismerem, de nem tudom, honnan indultál. Hol volt az első találkozási pontod a táncsal?

Táncsal először gyerekkoromban találkoztam, amikor a csíkszeredai Tanulók Házánál jártam gyerekeknek szóló moderntánc-oktatásra. Amikor nagyobb lettem, néptáncoltam, viszont sokkal erőteljesebb hatást gyakorolt rám a színház. A magyartanárom, Boldizsár Ágoston folyamatosan abba az irányba terelte az osztályt, hogy színházbérletet vásároljon, együtt jártunk színházat nézni, és az volt a jó, hogy mindig megbeszéltük az előadásélményt.

Volt valami könnyedség és szabadság abban, ahogyan egymás között beszélgettünk, ezért nekem mindig fontos volt a színháznézés és színházelemzés. Láttam egy alkalommal egy mozgásszínházi előadást, Baczó Tünde Átváltozását, amit a Csíki Játékszínél vitt színre. Talán tizedikes vagy tizenegyedikes voltam, akkor találkoztam először azzal a gondolattal, hogy milyen szépen össze lehet találkozni a mozgást, a táncot és a színházat.

Honnan hallottál a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem koreográfia szakáról?

Gulácsi Zsuzsi akkor pályakezdő színész volt, ő mondta, hogy látja bennem a potenciált arra, hogy ezen a szakon tanuljak, ő terelt a táncszínház irányába. Természet tudomány osztályba jártam, mégis elkezdett érlelődni bennem a dolog, érdeklődni kezdtem, kerestem a neten.

Amikor gyerek voltam, nagymamám mindig azt mondta, hogy mindenképp jó, ha járok táncórákra, mert nagyon sok az energiám. De nem volt tudatos döntés, hogy táncos akarok lenni.

Milyen volt az egyetem? Honnan jött a kortárs táncos irány?

Amikor a koreográfia szakra érkeztünk, két meghatározó tanár volt az egyetemen: András

Lóránt a koreográfia művészetét, Kis-Luca Kinga pedig klasszikus táncot és színpadi táncot oktatott. Lórinál már akkor kísérletező jellegű irányt érzékelünk, az elsőéves vizsgánk egy kocsmaszínházi mozgáselmélet volt, már abban is használtunk kortárs elemeket. Ő sokszor próbált rávezetni minket arra, hogy a saját testünk felfedezése által jussunk el egy koreográfiáig. Olyan instrukciókat adott, amelyek nem technikai jellegűek voltak, hanem inkább a testek egymással való találkozására irányultak: megfigyelni, kísérletezni, hogy például egy ölelésekből felépülő mozdulatsor miként alakul át egy hozzárendelt zene vagy fény révén. Kortárs tánctechnikát az egyetemen Carmen Coțofană és Jakab Melinda tanított. A vezetőség részéről is volt egyfajta keresgélés a koreográfia szak felépítésében, de meghatározó volt számunkra Lóri művészi, szakmai, emberi világlátása.

Elméleti szempontból is megalapozták ezt a keresgélést?

Elsősorban a gyakorlati tantárgyakra került a fókusz, emellett a színháztörténeti és a színházesztétikai elméleti oktatáson volt nagyobb hangsúly, nem a táncelméleti oktatáson. A gyakorlati részben pedig a hangsúlyosabb volt a koreográfia művészete, a kortárs tánc, a klasszikus tánc, a színpadi tánc, a sport- és divattánc, de emellett improvizáció- és színművészeti mesterség-óráink is voltak.

Aztán harmadéven, az alapján, ahogyan korábban Lóriral dolgoztunk, nekünk kellett belebújni a koreográfus bőrébe, és az osztálytársainkat mint előadókat mozgatnunk. Ez minden szempontból kihívás volt, hiszen addig egymás között, csoportosan dolgoztunk, harmadéven pedig kiéleződött az, hogy mindenki egyénenként is felelősséggel és kreativitással kell hogy vezessen egy kisebb csapatot.

Ilyenkor kezdenek megérezni a stílusbeli különbségek?

Bezsán Noémi. Fotó: Székedi Ágota Anna



Alapvetően nagyon vegyes csapat voltunk. Ebben a harmadéves munkafolyamatban tudott kibontakozni egy-egy embernek az egyéni, szakmai irányválasztása, de mindenben ott volt annak a lenyomata, ahogy azelőtt egy évvel Lóritól kaptuk az instrukciókat egy dráma vagy szabad ötlet alapján létrehozott előadásban. A különbség az volt, hogy ki mennyire tudott vagy akart ettől eltávolodni, mennyire tudta ötvözni a saját elgondolásaival.

Hasonló módon folyt az oktatás a magyar és román tagozaton?

Amikor mi felvételiztünk, a román és magyar tagozat egyszerre indult, Lóri és Kinga pedig mindkét tagozaton tanított, ebben hasonló volt, viszont az elméleti tantárgyakat, illetve más gyakorlati tantárgyakat különböző tanárok tanították. Pozitív volt, hogy mindketten lehetőséget biztosítottak arra, hogy együtt dolgozhassunk a román kollégákkal a gyakorlati vizsgáinkon és a felkészüléseinken. Ott több volt a fiú, nálunk meg inkább a lányok voltak többségben. Többen voltunk, különböző irányokból, volt néptáncos és hip-hopos vonal is, így hatottunk egymásra.

Koreográfusként az első hivatalos, nagy munkatapasztalat a licencvizsga bemutatása?

Koreográfusként igen, de az első két év alatt is volt olyan, amikor mi magunk kellett mozgásanyagokat létrehozunk, és azokat betanítsuk egymásnak, előadóként az azelőtti évek vizsgáiban voltak tapasztalataink. Az, hogy egyetlen ember vezényeljen le egy folyamatot, csak harmadéven történt meg. Most, hogy ezekről beszélek, a fejemben elkülönülnek az előadói és koreográfusi tapasztalatok, de ezek akkor nem voltak teljes mértékben elválaszthatók egymástól. A próbák alatt csoportosan dolgoztunk, még ha nem is volt egyértelműen kimondva, hogy most te vagy a koreográfus, és ti vagytok a táncosok.

Amikor lejárt a licenc, mit láttál magad előtt, mit szerettél volna csinálni?

Fontos, hogy néhányan az osztályból nagyon egymásra találtunk szakmai szempontból, jó kis csapat voltunk. Dolgoztunk a következő évfolyammal is, és volt bennünk egy belső kényszer, hogy ez a csapat együtt maradjon. Ezzel párhuzamosan elkezdtem rendezők mellett dolgozni koreográfusként. Másodévesen volt az első ilyen munkám, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban Harsányi Zsoltnak *A bölcs Náthán* című előadásában csináltam a színpadi mozgást. Ez volt az első ilyen találkozásom, nagyon izgalmasnak láttam, és először ijesztőnek is tűnt egy nagyobb színházi közegben közreműködni. Amikor befejeztem a harmadévet, megfogalmazódott bennem a gondolat, hogy előadásokat hozzak létre, és azt mondtam, ha ez az irány része lesz az életemnek, akkor ehhez jó lenne még tapasztalatot gyűjteni. Felvételiztem a rendező mesteri szakra, emellett voltak koreográfusi munkáim, és elkezdődött az a folyamat is, hogy Lórral és az iskolatársaimmal megalapítsunk egy társulatot.

Ez kiket jelentett, miben állt a kezdeti elképzelés?

Az indító szikra az volt, hogy nagyon jó volt a közös keresgélés az egyetemi évek alatt, és akkor András Lóránt, Deák Orsolya, Gothárd Veronika, Györfi Csaba, Hodgyai István, Ruszuly Ervin (bedolgozóként), Pál Alíz meg én összedugtuk a fejünket, hogy miként is lehetne megoldani a folytatást. Lóri menedzselte az egészet, létrehozott egy céget, voltak előadásterveink, de akkor még nem volt székhelyünk, így az elkészült vizsgaelőadásokat turnéztattuk különböző színházakban. Abban az évben nem nagyon volt pénz, de amiatt, hogy mindent együtt csináltunk és egymásra voltunk utalva, nagyon jó közösséggé kovácsolódtunk. 2014-ben indult a társulat, és talán még abban az évben érkezett Lóri azzal a hírrel, hogy a régi zsinagógában lenne lehetőség arra, hogy kialakítsunk magunknak egy próbatermet és egy előadótermet. Persze, nem volt villany, fűtés meg víz az épületben, így amikor időnk engedte, takarítottunk, amikor mele-

gebb volt, próbáltunk is, amikor hideg volt, akkor megint vándorúton voltunk. Aztán idővel kialakult, hogy fesztiválokra is eljutottunk, jöttek meghívások, és ekkor már a zsinagógában is kezdtek jobb körülmények lenni. Mindent megcsináltunk magunknak, úgy működött az egész, mint egy család. Ahogy teltek az évek, változott a helyzet, átalakult a csapat, többen elmentek, többen csatlakoztak. A társulatfejlesztés anyagi, adminisztratív részeivel Lóri foglalkozott.

Te igazából egyszerre vagy társulati tag és szabadúszó is.

Ez azért alakult így, mert a másodéves koromtól kezdődő alkalmazott koreográfusi munkáim különböző rendezők mellett számomra szakmailag és emberileg egyaránt fontos találkozások voltak. Úgy érzem, ez frissen tud tartani. Egy ilyen kicsi csapatban, ahol két-három éven keresztül egymás kreativitásából dolgoztunk, fontos, hogy elmenjünk tágítani a

tapasztalatainkat és a világra, a szakmára való rálátásunkat. Néhány évig hangsúlyosabb volt a jelenlétem a társulatban, aztán az évek során egyre több külsős munkám lett.

Sepsiszentgyörgy lett a bázisod, több okból kifolyólag. Hogyan alakult így?

Abban az évben, amikor elvégeztem a meszerit, Sardar Tagirovsky felkért, hogy legyek a koreográfusa az *Úrhatnám polgár* című előadásának, amit Szentgyörgyön rendezett, ez volt az első közös munkánk. Jó találkozás volt, nagyon szerettem a próbafolyamatot. Jól éreztem magam a városban és a színházi csapattal is, azóta többször dolgoztunk együtt. Aztán pár hónapra rá Bocsárdi Lászlóval volt egy közös munkám az egyetemen, ő volt az egyik tanárom a rendező szakon, onnan ismertük egymást. Amikor a *Halál* című előadásban dolgoztak a főiskolásokkal, felhívott, hogy csatlakoznék-e a csapathoz. Akkor dolgoztam vele először, aztán elhívott a *Liliomba* is.

Femme – András Lóránt Társulat. Fotó: Bereczky Sándor



A Liliom esetében nemcsak koreográfus voltál, hanem előadó is.

Laci azért hívott, hogy a színpadi mozgásban segítsen. A próbafolyamat elején azon vacillált, hogy az előadás végén megjelenő Lujzát ki játssza, aztán egyik próbán ötlött fel benne a gondolat, hogy én alakítsam ezt a szerepet. Ez akkor történik, amikor Liliom visszatér a földre, a jelenet az álom és a realitás határán mozog, ezért működőképesnek tűnt a mozgás dimenziójában is megidézni a gyermek lényét. Volt bennem félelem, de jók voltak azok a próbák is, amikor bekerültem az előadók közé, és instrukciókat követve, a partnerekkel együtt kellett játszanom.

Mi a „mozgatórugód” koreográfusként, előadóként, vagy amikor színpadi mozgásban segítesz?

Miközben mindegyiknek megvan a maga külön kihívása, sok átjárási lehetőség van. Amit az egyikben megtapasztalok, a másikban fel tudom használni. Nagyon furcsa válaszolni arra, amikor megkérdezik, hogy jó, de akkor tulajdonképpen mi a foglalkozásom, mi vagyok. Ez egy kicsit tudathasadásos állapot, nehezen tudnám eldönteni, melyiket szeretem jobban csinálni. Amikor lesérültem, és nem tudtam intenzíven táncolni, nagyon hiányzott a tánc. Táncosként, előadóként az a kihívás, hogy tudjak abban a pillanatban csak a partnereimre meg a saját belső kis jelenünkre figyelni. Sokszor nem tudom kizárni azt, hogy kívülről is lássam – de azt gondolom, ez nem feltétlenül rossz, sőt. Ez a kettős figyelem segít is, hogy megértsem azt a rendszert, amit a rendező vagy a koreográfus kolléga szeretne. Amikor rendező mellett vagyok, főleg az a kihívás, hogy tényleg megértsem, megérezzem azt, amit azzal a darabbal vagy a témával ő szeretne kezdeni, és ezt magamon átszűrve kitaláljak vagy hozzátegyek egy olyan mozgásvilágot, amivel kreatívan tudok alkotni, de szerves részét képezi az adott előadásnak. Amikor van egy jó téma, egy jó csapat, jó a

hangulat, és igazán tétje tud lenni számomra annak, amiről éppen beszélünk, akkor szinte mindegy, hogy mit csinállok.

Ha nem jön össze, hogy egy évadban több táncos munkám legyen, megpróbálom valamilyen szinten kompenzálni azzal, hogy a nyári időszakban elmegyek workshopokra, különböző országokba, hogy új emberekkel és irányokkal ismerkedjek. Jó, ha nem produkcióorientált egy workshop, hanem maga a folyamat fontos, a tánc, a próbák, a találkozás, ez feltölt. Persze, benne van a technikai továbbfejlődés lehetősége is. Engem műfaji szempontból a kortárs tánc izgat, de azokat a műhelymunkákat szeretem leginkább, ahol a technikai szempontok mellett bejön a képbe egy-egy olyan oktató, aki kitágítja a tánc fogalmát. Örölnék, ha sokkal több előadásban részt tudnék venni táncosként, és bár lehet, hogy külföldön sokkal több lehetőség nyílna táncosként érvényesülni, akár kisebb csapatoknál is, de az életemnek ebben a pillanatában itthon szeretnék élni. Ezt a helyet, az itteni természet adottságait érzem magamhoz közeleink és biztonságosnak. Emellett fontosak számomra az itthoni kollégákkal, rendezőkkel, színészekkel, táncosokkal való munkák. Nincsenek receptek a fejemben, és nincsenek művészi reformokat célzó szándékaim, de törekszem arra, hogy friss maradjak. Megyek, keresgélek, sodródok, szippantok. A nem olyan sok éve tartó önmegismerési folyamatban arra jöttem rá, hogy nagymamám empátiáját hordozom magamban. Talán ennek is köze van ahhoz, hogy jelenleg ezen a pályán dolgozom.

Sokszor problémát jelent megfejtetni, hogy mi is a kortárs tánc, hogyan lehet definiálni, miként lehet róla beszélni. Ha téged kérdeznek, hogy ez mit takar, hogyan magyarázod?

Nagyon sok táncelméleti meg gyakorlati keresgélés volt és van ezzel kapcsolatosan világszerte, amióta elkezdtek foglalkozni azzal a kérdéssel, hogy voltaképpen mi a tánc, hogy a gesztus, a mozdulat, vagy a mozdulatlanság tánc-e. Számomra a kortárs tánc az a moz-

gásforma, amiben a saját testem újra- és újra-felfedezése révén valamilyen módon a körülöttem levő világra reflektálok. Hogy ez formailag miben nyilvánul meg, elég nehéz szavakkal leírni.

Gyakran tartasz kortárs tánckursusokat. Amikor olyan emberrel találkozol, akinek nincs táncos végzettsége vagy táncos tapasztalata, hogyan vezeted rá a mozgásra az illetőt?

A különböző táncműfajok alapja a gravitáció legyőzése, legalábbis ezen látszat fenntartása, ezzel szemben a kortárs táncban a talaj partner. Ezért amikor kezdőkkel találkozom, az első lépés megéreztetni a saját súlyukat a talajjal való találkozás során, felfedeztetni a lendületet vagy a légzés áramlását, hogy a testüket kicsit fel tudják szabadítani. Sok minden függ attól, hogy kik a résztvevők, milyen indítatásból jönnek el a kurzusra. Van, aki azért jön, hogy jól érezze magát, van, aki technikai tudásra szeretne szert tenni, másvalaki azért jön, hogy felfedezze saját magát a testén keresztül.

A koreográfusi munka alapból feltételez pedagógiai irányultságot? Most a Művészeti Egyetemen a koreográfia szakon tanítasz, hogyan jött képbe az oktatás?

Dolgoztam már Lóri asszisztenseként színházi előadásban, és amikor az ötödik évfolyam indult a koreográfia szak magyar tagozatán, felvetődött, hogy dolgozzak az osztályával. Ez nem hivatalos formában történt, csak kíváncsi voltam erre az oldalára, neki is jól fogott a segítség, így önkéntesen dolgoztam a diákokkal, vizsgaelőadás is született belőle. Jó élmény volt, és arra gondoltam, hivatalosan is kipróbálom, hogy tanársegéd legyek. Még számomra is kérdés, hogy kell-e nekem ezzel foglalkozni, tanulok, próbálkozom. Egyelőre azt érzem, hogy feltölt, jó látni a diákok fejlődését, ebben is van egy kreatív oda-vissza kapcsolat. Most kicsit sűrű a programom, így keresgélem azt az arányt, ami számomra még belefér.

Azon belül, hogy van egy adott tantárgy, mit szeretnél továbbadni?

A célom, hogy felkeltsem és fenntartsam bennük azt a szeretetet, amit én megérezek tánc közben. Hogy addig jó ezt csinálni, amíg van pezsgés, dinamika, egy olyan pumpálás, ami összefügg a tánc szeretetével. Szeretem úgy tartani az órát, hogy egyéb gyakorlatokat csempészek be a technikai gyakorlatok mellé, ami megtartja bennük ezt a jó impulzust, a robbanást, amit a tánc tud adni, vagy amiért az ember ösztönösen táncol. Amikor egy diák felvételizik az egyetemre, még nem tudja pontosan, hogy mire jelentkezett. Nem mondom, hogy ez az irány nem megterhelő, az embernek nagyon sokat kell dolgoznia, főleg ha picit később kezd el ezt a szakmát, vagy nem előzetes felkészültséggel érkezik, így érzékelhet konkrét fizikai korlátokat is.

Hogyan látod egy végzett táncos/koreográfus jövőjét Romániában, Erdélyben?

Nem egyszerű, viszont azt látom, hogy egyre több megmozdulás van Romániában. Például Bukarestben nagyon jó platformok vannak, sok workshopot szerveznek. Ott van a Linotip Független Koreográfiai Központ, akik elég jól működnek, többnyire táncszínházi előadásokat hoznak létre, táncfilmeket vetítenek, workshopokat tartanak, nevelik a közönséget és a jövő potenciális táncosait. Az sem elhanyagolható, hogy Sepsiszentgyörgyön az elmúlt két évben sor került a CAMP nevű nyári tábor megszervezésére Bordás Attila vezetésével, ahol ugyancsak rengeteg résztvevő találkozhatott egymással és nemzetközi oktatókkal. Kolozsváron is vannak mozgásos kezdeményezések. Munkahelyet kínáló állandó társulat Erdélyben az M Studio, az állami és önkormányzati népi együttesek – a Nagyvárad Táncegyüttesnél van kortárs tánc irányú kezdeményezés –, illetve függetlenként működő András Lóránt Társulat. Az is egy út lehet, ha a főiskolán a koreográfushallgatók együtt dolgoznak rendező szakosokkal, és ha ott tör-

ténik egy jó találkozás, akkor azt az egyetem után különböző projekteken kamatoztathatják. Most sokkal jobb a helyzet, mint mondjuk öt-tíz évvel ezelőtt, de ez nem jelenti azt, hogy stabil munkahelyi lehetőségek százával találkozik egy frissen végzett táncos vagy koreográfus.

SZÜKSÉGLETBŐL SZÜLETETT VÍZIÓ

Beszélgetés John Ashforddal

Az Aerowaves kortárs táncművészeket és koreográfusokat támogató hálózata John Ashford vizionárius munkájának eredményeként alakult meg. A hálózat évente meghirdet egy nyílt pályázatot az európai kortárs tánc területén dolgozó alkotók számára, és az ide beérkezett több mint 600 pályaműből évente 20 alkotást választanak ki, amelyeket egy nemzetközi, mindig más európai városban megrendezett Spring Forward Fesztivál keretében mutatnak be fesztiválgazdátok és befogadó intézmények képviselői előtt. John Ashforddal az Aerowaves történetéről, működéséről, illetve a kelet-európai kortárs tánc helyzetéről Bakk Ágnes beszélgetett.

Milyen elképzeléssel indult az Aerowaves hálózata?

Az Aerowaves, azaz az egész hálózat tulajdonképpen az alkotók szükségletére adott válaszként indult. A legjobb kezdeményezések az alkotóknak adott válaszként indulnak, és nem egy grandiózus művészeti vagy közönségnevelési céllal. A művészeti területen dolgozó embereknek sokkal szorosabb viszonyt kéne kialakítaniuk a művészekkel. Az 1990-es években a londoni The Place-ben dolgoztam: ez egy most is működő táncközpont, ahol egy táncársulat és számos koreográfus dolgozik,

van egy színházterme és a Londoni Kortárs-tánc Iskola is itt található. Harminc évvel ezelőtt itt indítottam el a *The Turning World* című nemzetközi évadot, amely a 2000-es évekig működött. Az volt a szándékom ezáltal, hogy nemzetközi táncalkotásokat mutathassunk be Londonban. Amszterdami, brüsszeli, barcelonai művészek is olvasták a felhívásunkat, és elküldték az akkor még VHS-kazettán rögzített kortárs táncalkotásaikat. Akkoriban még választóborítékot is mellékeltek azzal a kéréssel, hogy majd juttassuk vissza hozzájuk a felvételt. Megjegyzem, akkoriban utazni is sokkal nehezebb volt. De egyértelművé vált számukra, hogy az alkotásaikat külföldön is be kell mutatniuk, mivel, az előadások radikális jellege miatt, a saját országukban a fővároson kívül ritkán jutottak ilyen lehetőséghez. Ugyanakkor nemcsak az alkotóknak volt nehéz utazni, hanem nekünk, fesztivál- és befogadóhelyszínek programszervezőinek is. Beérkezett hozzám 70 videofelvétel, ezért megkérdeztem 12 európai város programmenedzserét, hogy ismerik-e ezeket az alkotásokat. Kiderült, hogy a legtöbb esetben nem is hallottak róluk, még ha ugyanabban az országban is élnek. Így elhatároztam, hogy le kell ülnünk közösen megnézni ezeket. Ez meg is történt: egy hétvége leforgása alatt megnéztük ezt a hetven felvételt, és tízet ki is választottunk, amiket meghívtam Londonba. Ezután az egyik helsinki válogatótársunk megkérdezte: „Miért nem gyűlünk

össze jövőre is? Én meg tudlak hívni titeket”. Azóta pedig minden évben, valaki újból és újból felajánlja, hogy a gyűlésünk házigazdája lesz. Tehát nem volt semmilyen alapvízióm – csak szerettem összehozni ezeket az embereket. Az alapelvem, hogy ha egyszer majd senki sem ajánlja fel a következő évi meghívást, akkor leállunk, mert már nem lesz erre szükség. De már 23 éve tart ez, és jövőre Zürichbe megyünk.

Hogyan lehet egy ilyen hálózat működésére támogatást szerezni?

Az első tizenhárom évben nem volt semmilyen támogatásunk. A meghívó fél állta a meghívottak részére a szálloda és ellátás költségeit, valamint minden egyéb speciális felszerelés díját. A körünkbe viszont továbbra is én hívom meg az új tagokat. Nincs tagfelvételi pályázat, mert ez a hálózat nem az intézményekről, hanem az emberekről szól. A huszonhárom évvel ezelőtti találkozónkon jelen lévők közül többen továbbra is velünk vannak, még akkor is, ha időközben munkahelyet vagy intézményt váltottak. Az évek során sikerült barátságokat és kölcsönös bizalmon épülő kapcsolatokat kiépítenünk. Így amikor összeülünk három napra, azonnal komplex párbeszédet tudunk folytatni az adott alkotásokról. 2011-ben kezdett az Aerowaves hivatalosabbá válni, és a találkozóink nagyobb méreteket öltöttek; ekkor szerveztük meg az első Spring Forward Fesztivált Ljubljanában. Ott is hagytam a The Place-beli állásom annak érdekében, hogy az Aerowaves fejlesztésén tudjak dolgozni, ennek első eredménye egy európai uniós támogatás volt. Ennek köszönhetően nem volt szükségünk más támogatásra. Amikor a kortárs tánc területéről újabb barátokat és kollégákat hívtam be a hálózatba, mindig megvizsgáltam azt is, hogy elég nagy-e az illető országában a kortárs tánc-szcéna, amelyet képviselhet. Kelet-Európából csak Szerbia van benne a hálózatunkban, de náluk sem dolgoznak túl sokan a kortárs tánc területén.

Az eredeti 12 tagból álló körünk már 42 tagot számlál, így összesen 32 ország képviseli

magát. A bővülés oka, hogy időközben több társulat is akkorává vált, hogy több képviselőre lett szükségük. Ez egyértelműen inkább Nyugat-Európára jellemző, hiszen itt a kortárs tánc területén elérhető támogatási források és az infrastruktúra kielégítőbb. Fontos, hogy a kiválasztott alkotásokat új kulturális kontextusba helyezzük, azaz ne csak a saját közegükben mutassák meg magukat, így az alkotók a saját intencióikat is jobban megismerik.

Mi az előnye annak, hogy az Aerowaves minden évben más városba költözik?

Amikor olyan nagyvárosokba visszük a fesztivált, mint Párizs vagy Barcelona, akkor az általunk bemutatott munkák ott nem számítanak szokatlannak, tehát ilyen értelemben nem vagyunk úttörők ezekben a városokban. De amikor olyan városban rendeztük meg a Spring Forwardot, ahol a megfelelő táncművészeti infrastruktúra még nem épült ki, ilyen például Pilsen vagy Szófia, akkor igenis újtónak számít a tevékenységünk, hiszen 20 olyan alkotást mutatunk be ezeken a helyeken, amelyet más körülmények között a helyi közönség nem láthatna. Sokszor hosszabb távú hatása is van az eseménynek, hiszen segítheti a kortárs tánc területének infrastrukturális fejlődését is az adott országban. Természetesen, amikor egy kevésbé fejlett országban rendezzük meg a fesztivált, mint pl. Szófiában, ez nehézség is egyben, mert kevesebb megfelelő befogadótérrel tudunk találkozni. A színházak terei és technikai felszereltsége általában prózai előadások bemutatására alkalmasak, táncelőadások megtartására kevésbé. Időnként ezeken a hatalmas színpadokon a fiatal alkotók munkája el is tűnik, és az ilyen problémákat igyekszünk már helyszínválasztáskor szem előtt tartani. De ez nem lehet szempont az alkotások kiválasztásakor, még akkor sem, ha a helyszín nem alkalmas. Míg 1996-ban még 70 jelentkező küldte be a pályázatát, mára már 600-as nagyságrendű jelentkezést kapunk Európa minden részéről: Oroszországból az Urál hegységtől kezdve Portugáliáig, az észak-finnországi számi vidéktől, Norvégián keresztül Írorszáig

mindenhonnan érkezik be alkotás a pályázati felhívásra.

Mi a nyugat- és kelet-európai arány a jelentkezések számában?

Ezt sajnos nem tudom, mivel a videók megtekintésekor ez nem szempont. De nem kapunk túl sok pályázatot a volt kommunista országokból, mivel a kortárs táncot segítő infrastruktúra ott kevésbé kialakult. A térségből leggyakrabban Budapestről, Ljubljanából és Prágából kapunk felvételeket.

Lát-e formai vagy tartalmi különbségeket a nyugati és a posztkommunista országokból érkező alkotásokban? Amennyiben igen, akkor ennek támogatáspolitikai vagy oktatásbeli okai lehetnek?

A kortárs tánc eleve egy nagyon szűk művészeti forma, és a művelői szeretnek egy városban lenni a többi alkotóval. Kevés táncművész választja azt, hogy kisebb városban, vagy akár rurális környezetben dolgozzon, mivel a kortárs tánc egyben közösségi művészeti forma is. Ezek olyan adottságok, amelyekkel számolni kell.

A londoni The Place-t, ahol korábban dolgoztam, azzal a céllal alapította meg 1960-ban Martha Graham egyik táncosa, hogy a Graham-technika gyökeret eresszen, és saját társulata is legyen. 1960-ban a legtöbb kommunista országban csak a balett létezett mint táncművészeti forma. A környező országok közül egyedül talán csak Szlovéniában fejlődött a színház és a tánc. Lengyelország más eset: ott egyértelműen van egy fejlett táncművészeti szcéna, amely nem csak a fővárosra, Varsóra koncentrálódik. Emellett csak Budapesten, Ljubljanában és Prágában van számottevő független kortárs táncos jelenlét, a meglévő támogatási forrásoknak köszönhetően. A bukarestiekéről viszont sokszor hallom, hogy állandóan nehéz helyzetben vannak.

A nemzetközi kortárs tánciskolák hogyan hatnak a volt kommunista országok tánckultúrájára?

Ha valaki például Bukarestből a brüsszeli székhelyű P.A.R.T.S.-ra megy tanulni, akkor átveszi a P.A.R.T.S. kultúráját is, és ez igaz lehet sok más kelet-európai ország hallgatóira, mivel az otthoni színtereken nincs olyan iskola, amely számíthatna az ő érdeklődésükre. A fiatalok külföldre költöznek, hogy tanuljanak, és amennyiben az otthoni szcéna nem kellően fejlett, már nem is mennek vissza.

Nem látok túl sok, például Romániából beküldött alkotást, de amennyit ismerek, és amelyeket hozzánk beküldtek, azok inkább performatív jellegűek, és inkább a képzőművészethez állnak közelebb. A múlt évben Romániából csak 4 pályaművet kaptunk a 600-ból, ezért sem tudok sokat az ottani színtérről.

Magyarország más, mivel ott jó iskolák vannak és számos lehetőség, még akkor is, ha a kortárs táncra fordított támogatás csekély.

John Ashford. Fotó: Megumi Shimanuki



Kelet-Európában Budapesten láthatóak a legérdekesebb koreográfusok. Sokszor voltam ott, rengeteg budapesti barátom van, és nagyon szeretem az ottani előadásokat, főképp Hód Adrienn és a Tünet Együttes munkáit. Budapesti együttműködésünk is hosszú múltra tekinthet vissza, a koreográfusok egyedi hangvételének és nagy munkakedvének köszönhetően.

Hogyan látja a kortárs tánc jövőjét, milyen trendeket érzékel?

Nem tudom. Amikor az Európa minden részéből érkező felvételeket nézem, időnként fel lehet fedezni bennük egyértelmű trendeket, amelyeket az oktatás vagy a különböző

tréningek eredményeznek: ebben az évben mindenki remeg; két-három éve mindenki a Gaga-technikára alapozva dolgozott. Ennek ellenére nem hiszem, hogy általános következtetéseket le lehetne vonni. Kivéve talán annyit, hogy egyre kevesebb a pénz, ezért a legérdekesebb koreográfiák szóló vagy duett formájában születnek, mivel csak ilyen formátumban van elég idő kidolgozni a munkákat. Athén az egyetlen hely, ahol ez nem így történik: itt nincs pénz, de az emberek annyira elhivatottak, hogy egész éjszaka dolgoznak a koreográfián, majd ezután egész nap tanítanak, hogy legyen pénzük, hogy éjjel újból dolgozhassanak. Görögországban továbbra is létezik a társulati forma, mert ők nagyon szeretnek dolgozni.

Jászay Tamás

KRÍZISBEN A PAPNŐ: EGY HELYKERESŐ ELŐADÁS EMLÉKEZETE

„A drámapedagógia és a színházi nevelés a színházművészet része is. Segíthetne abban a színháznak, hogy abból a fogalmi vákuumból, amiben van, ki tudjon lépni... Ha meg- nézzük, hogy mik az elmúlt húsz év legérdekesebb színházi eseményei, akkor kiemelkedő az, ami a színházi nevelésben történt; a másik, amely a sikerek közé sorolható, a diákszínháztársaság. Óriási előrelépés, hogy a gyerekek a saját életükből alkothassanak. Sokat tanulhatna a színház a saját szakmájától.”¹ 2011 májusában, a budapesti Marczibányi Téri Művelődési Központban meg- rendezett színházpedagógiai konferencián hangzottak el ezek a mondatok. A módszereiben, infrastruktúrájában, gondolkodásában és témaválasztásában egyaránt elavultnak bélyegzett ma- gyarországi színházi struktúrát is ostromozta felszólalásával a markáns hangvételű nyilatkozatairól ismert Schilling Árpád, a Krétakör Színház (2011-ben már csak: Krétakör) alapítója és vezetője.

Miközben a magyarországi színházi közgondolkodás ekkortájt még javarészt azzal a kérdés- sel volt elfoglalva, hogy a színházi nevelés hibrid műfaját a színház vagy a nevelés terminológiá- jával közelítse-e meg,² Schilling – mint pályája során oly sokszor – egy lépéssel már előrébb járt. A karrierje során mindvégig a nem ismeretlen, ám többnyire kevesek által kitaposott úton járó rendező éppen akkor fordult kivételes intenzitással a drámapedagógia módszertana, eszköztára és kihívásai felé, amikor a színházi nevelési terület jelentős változásokon esett át.³ Hipotézisünk szerint éppen a professzionális színházcsinálás nemzetközileg jegyzett képviselőjeként számon tartott Schilling és az általa újrarajzolt Krétakör aktív közreműködése kellett ahhoz, hogy színház és nevelés terminusa a hivatásos színháznézők fogalmi horizontján is közeledjen egymáshoz. Másképp fogalmazunk: túlzónak hathat, hogy a Krétakör mint márkanév kellett ahhoz, hogy a

¹ Schilling Árpád szavait idézi Tóth Zsuzsanna: Drámapedagógia az iskolán kívül. In: *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés: Szöveggyűjtemény középhaladóknak*. Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, Bp., 2016. 138.

² Igen jellemzőnek tartom a Káva Kulturális Műhely bábáskodásával megjelenő, a két fogalom közötti sza- kadékokat megszüntetni kívánó, *Színház és pedagógia* című módszertani könyvsorozat negyedik kötetének (»szerk.«: Deme János és Sz. Deme László: *Ha a néző is résztvevővé válna...: Kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*. L'Harmattan, Bp., 2010) bevezető sorait, ahol a „színházi” és a „drámás” nézőpont feltételezett különbségeiről fogalmaznak meg markáns kérdéseket a szerzők: „Vajon az egyik, illetve a másik perspektívájából nézve hogyan válik láthatóvá a túloldal? Az egyik és a másik oldalon állók jellegzetesen miket vesznek, illetve miket nem vesznek észre vagy figyelembe, amikor a szakmai mun- kájuk során magukra, illetve a másokra tekintenek? Végül soron pedig milyen saját magukról és egymásról alkotott jelentésekkel hozzák létre és tartják fenn a 'színházi' / 'drámás' különbségtételt?” (Uo. 7.)

³ Vö. Golden Dániel: Színház és nevelés Magyarországon. In: (szerk.) Cziboly Ádám: *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. InSite Drama, Bp., 2017. különösen 90–94.

magyar színházi szakma szemében legitimmé válnak a színházi nevelési törekvések, ez a mondat mégsem jár túlságosan messze az igazságtól.⁴ Ennek az oka egyszerű: a Krétakör – még átalakulása után is – egészen más elérés, infrastruktúra, láthatóság és beágyazottság birtokában foghatott hozzá egy-egy projekthez, mint a magyarországi színházi nevelési csoportok közül bármelyik, beleértve az ekkor már több mint két évtizedes történettel rendelkező Káva Kulturális Műhelyt vagy Kerekasztal Színházi Nevelési Központot.

Dolgozatunkban azt vizsgáljuk, hogy a 2011 októberében a budapesti Trafó nagytermében a *Krisis*-trilógia harmadik etapjaként bemutatott, erdélyi workshopok során született *A papnő* című előadás milyen, az alkotók-közreműködők számára is váratlan kontextusokkal gazdagodott azáltal, hogy az előzetes tervektől eltérően számos külföldi fesztivált megjárt 2013-as – itt mondjuk így egyszerűen és pontatlanul –, a repertoárról való lekerüléséig.

Előtte-utána

Mielőtt ezt megteesszük, az idáig vezető útról is érdemes röviden szólni. Hogy az 1995-ben, a még főiskolás Schilling fősege alatt formálódott Krétakör Színház a 2000-es évtized első felére a magyarországi színház világszerte elismert brandjévé vált, ma már színház történeti közhely. A saját játszóhellyel sosem rendelkező független csapat története egyfelől előadható a dinamikus növekedés és fejlődés narratívájaként, másfelől egy máig egyedülálló, mert csupán részleteiben megismételt színházműködési modell megvalósítási kísérleteként is értelmezhető.

A szakma és a nézők körében egyformán kiemelkedően sikeres Krétakör Színház működése 2008-ig tartó időszakában űrt töltött be, létező elvárásokat teljesített. A magyar színház rendszerváltás utáni elbizonytalanodása, a pártállam idején használt kódolt beszéd eltűnése után, a szórakoztató színház megerősödése idején a fiatal, ambiciózus, a színpadon és a szakmapolitikában is határozott hangot megütő csapat gyakorlatilag berobbant a színházi közéletbe. Szenvedélyesen érveltek az államszocializmus idején kialakult és megmerevedett színházi struktúra átalakításáért,⁵ küzdöttek az „alternatív” színházi csapatokat sújtó hátrányos esztétikai és finansziális megkülönböztetés ellen,⁶ felemás sikereket elérve. Schilling és szövetségesei számára a színház sosem vákuumba zárt, távolról csodálandó műalkotás volt, hanem aktív, felelős, gondolkodó állampolgárok demokratikus eszköze a kommunikációra, adott esetben a változtatásra.⁷

Az 1995–2008 közötti időszakban közel harminc bemutatójuk született, melyek kétharmadát Schilling Árpád rendezte. A csapat népszerűségéhez hozzájárult, amit a kritika már korán megállapított: nem volt Schilling-style vagy Schilling-módszer⁸, azaz soha nem lehetett tudni, hogy mire számítsen a néző. Előadásai pusztán külsődleges jegyek alapján nem voltak azonosíthatóak, miközben mindegyik – és itt már közeledünk a jelen dolgozat tulajdonképpeni témájához – határozottan képviselt egy ügyet vagy kérdésfelvetést.

⁴ És erősen egybevág Schilling saját hitvallásával, vö. „Rengetegen dolgoznak Magyarországon azon, hogy közösségi folyamatokat generáljanak, de ezeknek az embereknek a heroikus erőfeszítése csak ritkán jut el a nyilvánossághoz, mert ez nem olyan népszerű tevékenység, mint mondjuk a pártpolitizálás. Szeretném, ha a ránk eső reflektorfény magát a tevékenységet, a használt módszereket és az érintett közösségeket is megvilágítaná. Ez volna a projekt valós társadalmi haszna.” Csáki Judit: Pincétől a padlásig. In: *Magyar Narancs*, 2011. október 20.

⁵ Vö. pl. Schilling Árpád, Gáspár Máté: A színházi struktúra modernizációja. In: *Kritika*, 2004. november, 2-6.

⁶ Vö. Szűcs Katalin Ágnes: A Krétakör alternatívái. In: *Premier*, 2002. december, majd a rá adott választ: Gáspár Máté, Schilling Árpád: Krétakör-vita. In: *Premier*, 2003. február.

⁷ Lásd pl. Schilling Árpád: *Demokrácia-játszóház*. <http://www.komment.hu/tartalom/20100504-velemen-osszefugg-a-szinhez-es-a-demokracia-valsaga.html> (Hozzáférés: 2019.06.01.)

⁸ Vö. Tompa Andrea: Időszakok. In: *Ellenfény*, 2004/8.

A mára lezárult folyamatra visszatekintve felsejlik egy, a Krétakör Színház hosszú távú fejlődését meghatározó narratíva. Schilling kis lépésekkel előrehaladva rótt egyre nagyobb terheket önmagára és színészeire. Világosan észlelhető, hogy nem abban látott kihívást, hogy egyszer elért sikereit megismételje, a megtalált módszert konzerválja, hanem éppen ellenkezőleg: mintha bizonyos állomásokat csak azért ért volna el, hogy a biztonságot, a kiszámíthatóságot maga mögött hagyva azonnal tovább is kutasson. A Krétakör Színház és Schilling története ilyen értelemben folyamatosan – a Brechtől kölcsönzött társulatnév szellemében – újrarájzolta azt a kört, amin belül alkotótársaival dolgozott.

A szakmai díjakkal, komoly nézőtáborral, rangos fesztiválmeghívásokkal legitimált működésnek egy csapásra vetett véget Schilling, amikor 2007 után feloszlatta a társulatot, megszüntette a repertoárt, és elhagyta a társulatnévből a „Színház” szót. „A Krétakör kortárs művészeti központ és produkciós iroda, amely a társadalomtudományok tapasztalatainak felhasználásával hoz létre kreatív közösségi játékokat.”⁹ A vállalt célkitűzés világos: ettől fogva a társadalmi problémákhoz *kreatívan* viszonyuló, a résztvevőket döntési helyzetbe hozó, rájuk egy közösség együttműködő tagjaiként tekintő, az élményszerű tapasztalatszerzést, azaz a *játékot* az egyetlen üdvöztető módszernek tekintő projektekben gondolkodott a Krétakör.

A váltás a színházi közbeszédben értetlenséget és zavart szült: példátlan, hogy valaki a sikerei csúcsán hirtelen megszakítja minden tevékenységét, hogy fejest ugorjon az ismeretlenbe.¹⁰

⁹ Schilling Árpád: Tanulj! Alkoss! Gondolkozz! A Krétakör edukációs programjairól. In: (szerk.) Bodnár Gábor, Szentgyörgyi Rudolf: *Szaktechológia körkép III.* Művészetpedagógiai tanulmányok. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bp., 2015. 135.

¹⁰ Innen nézve is tanulságos, hogy amikor 2009 tavaszán Wrocławban Schilling átvette az Európai Színházi Díj „kistestvérét”, az Új Színházi Valóságok elnevezésű elismerést, akkor a díjazottak közül egyedül ő volt az, aki nem kész „termékkel”, vagyis egy színházi produkcióval érkezett, hanem e helyett egyórás, általa

Próba Angyaloson – Református templom és Ifjúsági Ház, Művelődési Ház (2011). Fotó: Tóth Ridovics Máté



Itt csupán a kritikai reflexió látványos elbizonytalanodására utalunk: a színikritika képtelen volt rutinjaitól megszabadulva, társművészeti és társtudományos ismeretek bevonásával elemezni azokat a Magyarországon ebben az időpillanatban valóban szokatlan, ám Európa más részein korántsem egyedülálló kezdeményezéseket, melyek Schilling megreformált Krétakörében megjelentek.¹¹ Nehéz a projektek között közös nevezőt találni, de az, hogy a helyi, sokszor hátrányos megkülönböztetés alá eső kisközösségek számára megszólalási lehetőséget biztosítottak, szinte mindig jellemző volt.

Színház és nevelés a Krétakörben

Úgy véljük, hogy ilyen előzmények után, a társadalmilag hasznos színház eszméjét jó ideje ideálként ápoló Krétakör és Schilling odafordulása a drámapedagógia és a színházi nevelés módszertana felé szükségszerűen bekövetkező lépés volt. A rendező krédója rugalmasan mozdult az iskolai közállapotok kritikus feltérképezésétől az időben minél előbb zajló, érdemi beavatkozások irányába. Mert az iskola falain belüli és az azon kívüli valóság szoros kölcsönhatásban működik, vagyis kellene hogy működjön egymással, és a kör itt bezárul, ahogy Schilling utal a következő maximájában: „A dráma veszélyes terep, mert nem pusztán a diák, hanem a tanár szerepére is rákérdez, és kifordítja, áttetszővé teszi azt. Tanár legyen a talpán, aki kibírja a demokratikus alapú oktatást. Ha azonban kibírja, akkor nyugodtan elmehet politikusnak, mert nem fog diktatúrát játszani a demokrácia álarcában.”¹²

A Krétakör edukációs projektjeit áttekintve az alábbi hívószavak a leginkább meghatározóak: közösség, bizalom, demokrácia, játék, részvétel, döntéshozás, párbeszéd, türelem, partnerség, együttműködés. A korábban emlegetett, nemlétezőnek tételezett Schilling-style új fénytörésben jelenik meg itt, hiszen az edukációs vonulat az életműben szolid, még ha nem is teljesen egységes tömböt alkot.¹³ Itt csupán felsoroljuk a különböző mértékben dokumentált projekteket, melyek elvezettek a 2011-ig tartó szakasz összegző vállalatáig, azaz a *Krízis*-trilógiáig. Ott volt a három színészre és üres térre megtervezett, a kanonizált drámaszöveget kortárs ajánlatként kezelő *hamlet.ws* (2007); a Káva Kulturális Műhellyel közösen létrehozott, egy iskolában konfliktusos modellhelyzeteket vázoló színházi nevelési program, az *Akadályverseny* (2009); a mélyszegevény, északkelet-magyarországi falvakban tesztelt közösségfejlesztő program, a kisebbségi és többségi, roma és nem roma állampolgárok dialógusát megindítani kívánó Új néző (2010).

Krízisben A papnő

A teljes terjedelmében mindössze kétszer látható, 2011. október 23-án a budapesti Trafóban bemutatott, majd öt nappal később megismételt *Krízis*-trilógia összefoglalta a virtuálissá alakuló Krétakör-csapat váltás utáni éveinek irányait. A trilógia három városban (Prága, München, Budapest), három intézmény/szervezet felkérésére és támogatásával (Prágai Quadriennálé, Bayerische Staatsooper, Trafó – Kortárs Művészetek Háza), három műfajban (film, opera, színház) egy

kommentált videobejárással készült, melyben ismertette az új irányban megtett addigi lépéseit, némi megörökönyödést kelte a meghívottakban. (Vö. Jászay Tamás: Semmi művészet? In: *Színház*, 2009. június.)

¹¹ Vö. Jászay Tamás: *Körülírások: Fejezetek a Krétakör Színház történetéből 1995–2011*. PhD-értekezés. Szeged, 2013. 128 skk.

¹² Schilling 2015. 133–134.

¹³ Erről tanúskodik Schilling 2015 is, amiben a rendező egységes fogalmi keretben vizsgálja az addig létrejött projekteket.

család három tagjának (fiú, apa, anya) a lazán összekapcsolt történetét mesélte el különböző nézőpontokból, eltérő esztétikával és megközelítésekkel.

A trilógia harmadik fejezete, *A papnő* színházi nevelési gyakorlatokra alapozva készült. Résztvevői olyan erdélyi fiatalok voltak, akiket a Krétakör a helyi viszonyokat ismerő Osonó Színház-műhely közreműködésével választott ki. Fontos, hogy Schilling nem Magyarországról válogatott: nagyon is tudatosan „kereste olyan kamaszok közelségét, akik a nagyvárostól távol éltek le eddigi életüket, s akiknek nincs színházi tapasztalatuk sem.”¹⁴ Az előadásban színpadra lépő, a bemutató idején 14–16 év közötti fiatalok az őrkői romatelepről, a Dévai Szent Ferenc Alapítvány tustádi házából, a sepsiszentgyörgyi Művészeti Népiskola, illetve a Plugor Sándor Művészeti Líceum színészosztályaiból, a kézdíváshelyi gyerekotthonból, valamint Brassó és Csíkszereda középiskolaiból érkeztek. A színpadon a fiatalok mellett három professzionális színész lépett fel: Sárosdi Lilla és Terhes Sándor Budapestről, Bartha Lóránd Sepsiszentgyörgyről.

Kilenc évvel a budapesti bemutató, és hat évvel az utolsó külföldi vendégjáték után a projekt két résztvevőjének, Bartha Lóránd színművésznek és Juhász Bálint rendezőasszisztensnek és turnémenedzsernek a közreműködésével tekintünk vissza *A papnő* készítési folyamatára, majd világkörüli útjára.

Az előadás szűzsége dióhéjban: az anya, Gát Lilla (Sárosdi Lilla) a budapesti színésznő privilegiált státuszától menekülve elköltözik a tisztának és idillinek képzelt vidékre, hogy a kis faluban az általa vezetett drámapedagógiai foglalkozások segítségével alternatívát mutasson az ott élő gyerekeknek. A liberális nézeteket valló, a gyerekekkel közvetlenül kommunikáló nő konfliktusba kerül az autoriter módszerek híveként feltűnő tornatanárral (Terhes Sándor), illetve a helyi pappal

¹⁴ Váry O. Péter: Színész kerestetik, ember találhatik. In: *Háromszék*, 2011. augusztus 13. 3.

Próba Angyaloson – Református templom és Ifjúsági Ház, Művelődési Ház (2011). Fotó: Tóth Ridovics Máté



(Bartha Lóránd). A színésznő utópisztikus elképzelése látványosan bukik el: miután nem tudja megváltoztatni a rendszert, visszatér Budapestre.

A válságban lévő családot mint jelenséget tanulmányozó Schilling így fogalmazott az előadás műsorfüzetében: a színésznő „drámáján keresztül véltem megfoghatónak és ábrázolhatónak azt a kettősséget, amely a társadalmi feszültségek tekintetében a mai Magyarországot – és sejtésem szerint egész Európát – jellemzi. Az eredményeket felmutatni képtelen, de megkérdőjelezhetetlenül jó szándékú engedékenységgel és a hatékonyságban felülmúlhatatlan, de humánus szempontból erősen vitatható reguláció feszültségére gondolok.”¹⁵

A három felnőtt színész mellett tizenhat erdélyi fiatal játszott az előadásban. Őket 48 fős, az Osonó Színházműhely közreműködésével összeállított csapatból egy háromnapos castingtábor után választotta ki Schilling a munkatársaival, hogy velük közösen az Angyaloson megrendezett újabb, tíznapos táborban alakítsa ki az előadás végső körvonalait. A végső csapat összetétele tudatosan igen vegyes képet mutatott: a rendezett családi körülményekkel rendelkező fiatalok mellett román és árvaházi fiatalok is bekerültek a projektbe. A táborozás során az alkotók drámapedagógiai módszerek segítségével térképezték fel, hogy a gyerekek mennyire fogadják el az előadás felnőtt szereplőit, tudnak-e hozzájuk kapcsolódni, mennyire szeretnek játszani, mennyire érzik magukat jól a színpadon stb. A projekt szerves része volt a rendkívül eltérő családi és szociális háttérrel rendelkező gyerekek közötti megfelelő kommunikáció támogatása is, amiben a Krétakör munkatársai – különösen az Új nézőben végzett munkát követően – már rendelkeztek tapasztalatokkal.¹⁶

A kiválasztási és felkészülési folyamat napról napra szűkebb és precízebb fókuszú lett. Schilling Erdélybe mindössze egy forgatókönyvvázlattal érkezett, ami a gyerekekkel folytatott közös munka hatására és következtében folyamatosan változott és kiegészült. Bartha Lóránd arról számolt be¹⁷, hogy a felnőtt színészek és a gyerekek között különleges, rendkívül személyes kapcsolat alakult ki. Schilling a felnőtt színészekkel hosszan beszélgetett saját karakterükről, motivációjukról, szándékaikról. Ezt követően napközben, a táborban a színészeknek a közösen meghatározott attitűdből kellett megfogalmazni viselkedésüket a gyerekek irányába.¹⁸ Schilling folyamatosan konzultált a foglalkozásokat, gyakorlatokat vezető munkatársaival, és ennek alapján reggelente a közösen írt történet új fejezeteivel érkezett.

Az újabb jelenetek minden esetben az előző nap(ok)on lezajlott tábori gyakorlatokból nőttek ki, azokra erősen emlékeztettek, vagy akár megegyeztek velük.¹⁹ Jó példa erre a pap figurájának esete, aki az első vázlatokban még nem szerepelt.²⁰ Bartha Lóránd visszaemlékezése szerint az egyik lánynak volt egy olyan története egy pappal, amit szeretett volna megosztani a többiekkel,

¹⁵ Schilling Árpád: Előszó. In: *Krízis: A trilógia*. Krétakör, Bp., 2011. 5.

¹⁶ Vö. az egyik szereplő, Dobondi Joli szavaival a műsorfüzetben: „Nagyon jó, hogy megtudtuk magyarokkal, hogy vannak olyan cigányok, akik nem lopnak, és nem verekednek. El tudtam mondani, hogy milyen családban létezek, és hogy milyenek a szüleim. Elmondtam azt is, hogy nem tetszik a bőröm színe, és szívesebben leváltanám fehérre.” In: *Krízis: A trilógia*. Krétakör, Bp., 2011. 46.

¹⁷ Bartha Lóránd szóbeli közlése, 2019. április 29. A továbbiakban a külön nem jelölt hivatkozások mind erre a beszélgetésre vonatkoznak.

¹⁸ „Terhes Sándor a tornatanár szerepében reggeli tornákat tartott, Sárosi Lilla drámatanárként színházi játékokat, Bartha Lóránd pedig a pap szerepéből lelki beszélgetéseket vezetett.” Angyalöldi Ede: Angyalosi színházműhely. In: *Háromszék*, 2011. november 5. 6.

¹⁹ Vö. Juhász Bálintnak a már idézett műsorfüzetben megfogalmazott gondolataival: „A próbafolyamat a gyerekszereplők esetében elsősorban nem egy-egy szerep megtanulását jelentette, sokkal inkább olyan energiák felszabadítását, melyek hozzásegítik őket ahhoz, hogy szabadon lépjenek át fikció és valóság határát, és játékos lazasággal, mégis tudatosan vállalják olyasvalaminek a képviselését mások előtt, ami személyesen érinti őket is.” *Krízis: A trilógia*. Krétakör, Budapest, 2011. 38.

²⁰ Ld. a Krétakör online archívumában (archive.kretakor.hu) a projektek alatt *A papnő* alatt található *Ravatal, szövegkönyv, kézirat* megnevezésű szöveget 2010. november 26-i jelzettel. (Hozzáférés: 2019.04.30.)

ezért azt kérte a színésztől, hogy hadd gyónhasson meg neki. A színész egy székre ült, háttal a lánynak, aki elmesélte, mi történt, majd ezt követően spontán módon többen „meggyóntak” Barthának. Teljesen természetes és érthető, hogy volt közülük, aki komolyan vette a szituációt, volt, aki elhülyéskedett, mindenesetre megszületett egy érvényes forma, ami végül az előadás egy hangsúlyos pontján meg is jelent. A karakter és a hozzá való viszonyulás egyaránt improvizációból született, Schilling pedig jó érzékkel emelte be magát a jelenséget az előadásba, ami – Bartha elbeszélése szerint – az erdélyi gyerekek számára csak tovább növelte az ismerősség érzését.²¹

Ami az előadás keretezését, valóság és fikció egymáshoz való viszonyát illeti, az általunk megkérdezettek visszaemlékezése szerint mindezek szétválasztása nem okozott problémát a fiataloknak.²² Emlékeztetőül: *A papnő* története szerint a híres budapesti színész egy eldugott kis településre érkezik, hogy akaratan kívül alaposan felforgassa a helyi gyerekek életét, majd visszatérjen a fővárosba. Egyfelől mindez olvasható erős önkritikaként is: a már említett, román-roma együttélést tematizáló Új néző részeredményeiben kudarcos vállalása után Schilling kívülről tekintett a Krétakör tevékenységére, tudatosítva azokat a korlátokat, melyeket egy helyi kisközösség életébe való külső beavatkozás jelentett. Másfelől *A papnő* sztorija erősen emlékeztetett a valóságos szituációra, hiszen a Budapestről érkezett Sárosdi Lilla szuggesztív személyisége felszabadító erővel hatott a gyerekekre.

Hasonló történt a pap és a tanárnő, az egyházi és a világi gondolkodás előadásban is megjelenő súlyos konfliktusa esetében is. A Bartha és Sárosdi között a táborban lezajlott, Schilling által irányított kemény világnézeti vita világos álláspontokat generált, színpadi összecsapásuk, illetve a gyerekektől erre érkező reakciók mintegy megismételték a valós jelenetet. És éppen ez, a valóság és fikció közötti rugalmas átjárás garantálta, hogy a táborban kipróbált gyakorlatok a színpadon is folyamatosan jelen idejűnek, élőnek tudtak hatni.

²¹ Erre utal az előadásról született egyik kritika is: „...a rendezés végig figyelmen kívül látszott hagyni egy fontos, a kis falvak közösségében hatványozottan érvényesülő momentumot: a gyerekek számára a pap elsősorban a legközelebbi közösségteremtő személy, aki egész generációk valláshoz való viszonyát meg-alapozhatja.” Csinta Samu: Árulásba fulladó léleknyitogatás. In: *Háromszék*, 2011. november 26. 6.

²² Mindennek némileg ellentmond a Krétakör online archívumában található, 2012. március 26-i jelzetű esszé: Márton Ágnes: *Krízis (egy résztvevő reflexiója)*. (Hozzáférés: 2019.06.01.)



Schilling a kereteket rendkívül szigorúan rögzítette, vagyis a felnőtt közreműködők pozícióját, szövegét, attitűdjét pontosan meghatározta, ezáltal a gyerekeknek „élesben”, vagyis az előadás során csupán fel kellett idézni a megfelelő gyakorlatokat, ám azon belül teljes szabadságot kaptak. Schilling saját szavaival: „Minél biztosabb kézzel ajánljuk fel a játék kereteit, annál könnyebb helyzetet teremtünk az önkifejezésre – és most olyanokról beszélek, akiktől a társadalom hagyományosan megvonja az önkifejezés jogát. Én úgy tudom segíteni azt a demokratizálódási folyamatot, (...) hogy lehetőséget teremtek a marginális társadalmi csoportok számára történeteik elmesélésére.”²³ Bartha Lóránd mindezt így összegezte: „Megértettük, mit akar Schilling: egy olyan tábort, amiben nagyjából lejátsszuk az egész előadást, hogy aztán a színpadon majd sűrítve, koncentrálva megismételjük azt... Tőlünk csak a kereteket kapták: iskola, tanárok, diákok; de mindezt tartalommal ők töltötték meg.”

A *papnő* sorsa az angyalosí tábort, majd a néhány hónappal későbbi budapesti főpróbahetet és a premiert, illetve a repríz követően váratlan fordulatot vett. Schilling korán tisztázta a résztvevőkkel, hogy a történet Budapestig tart²⁴, ám a bemutató után néhány hónappal külföldi meghívások sora kezdett érkezni. Olyan, meghatározó fesztiválok mellett, mint amilyen a vilniusi New Drama Action Festival, a brüsszeli Kunstenfestivaldesarts vagy a Wiener Festwochen, neves játszóhelyek is fontosnak tartották, hogy az előadást megmutassák saját közönségüknek.

Juhász Bálint turnémenedzser, az előadás rendezőasszisztense a reflexiók szempontjából négy, világosan elkülöníthető fázist különböztet meg.²⁵ Természetesen volt közös pont is, aminek köszönhetően az előadás nem maradt a helyi közeg számára idegen, egzotikus zárvány, ez pedig az iskolarendszerrel, a mindenhol kicsit másképp tipikus pedagógusi magatartással való elégedetlenség, nem is annyira közvetve tehát a gyermekeink jövője miatt érzett féltő aggodalom. Schillinget vonzották és vonzzák a tanítást-nevelést nem egyszerűen nem mellőző, hanem konstruktívan felhasználó modellhelyzetek. Az átélethető konfliktusokat színre vivő *A papnő* részelemeiben is eleve így gondolkodik (ld. pl. a drámaóra vs. tornaóra, civil vs. egyházi gondolkodás sarkos ellentéteit), és ez a vonulat csak még erősebbé vált, amikor a külföldi fellépéseken Schilling úgy döntött, hogy a fekete balettszőnyeget a fehér oldalával fölfelé rakatja a színpadra: ennek az egyszerű változtatásnak a hatására „mintha egy laboratóriumban zajló kísérlet szemtanúi lettek volna a nézők” – mondja Bartha Lóránd.

Ugyanakkor Juhász Bálint elbeszélése szerint Erdélyben (Kolozsvár, Marosvásárhely, Csíkszereda, Angyalos), Budapesten, Nyugat-Európában (Vilnius, Bécs, Brüsszel, Hamburg, Rotterdam), illetve Tokióban az előadásnak rendre más-más aspektusai erősödtek fel. Csak néhány reakció: Erdélyben karikatúraszerűnek, zavaróan leegyszerűsítőnek érezték azt a képet, amit az előadás megmutat arról a közegről, ahol játszódik. Budapesten már teremtdőtt némi egzotikus távolság: a Trafó felkészült és nyitott közönsége kíváncsian lesett be egy olyan világba, amiről rendkívül keveset tudott. Juhász szerint a budapesti nézők közül többen az egyházi és állami oktatás Magyarországon akkor éppen aktuális konfliktusaként értelmezték a látottakat.

Nyugat-Európában az etnikai konfliktusok kezelése került a fókuszba, és éppen ezért vette rossz néven a brüsszeli és bécsi fesztiválgazgató, hogy a budapesti fellépés után objektív okokból kikerült a produkcióból a két roma közreműködő. Japánban az egyház kontra állam konfliktusra egyáltalán nem volt fogadókészség, ugyanakkor itt is fontos tapasztalatokkal gazdagodott a csapat. Juhász Bálint a külföldön rendszeresen az előadáshoz kapcsolt, egy helyi középiskola diákjait felkészítő workshopon zajlott eseményeknek tulajdonította, hogy a japán fellépést követő

²³ Csáki Judit I. m.

²⁴ Uo.

²⁵ Juhász Bálint szóbeli közlése, 2019. május 1. A továbbiakban a külön nem jelölt hivatkozások mind erre a beszélgetésre vonatkoznak. Vö. mindezt Márton Ágnes idézett esszéjével.

közönségtalálkozón jól érzékelhető ellentét keletkezett egy autoriter oktatási elveket valló tanár és a japán diákok között...

A *papnő* utolsó, huszonnyolcadik előadását 2013 tavaszán játszották. A projekt Schilling és a felnőtt színészek közös döntése nyomán befejeződött. A *papnő* másfél éves története során folyamatosan változott annak érdekében, hogy frissességét megőrizze. Az alkotók fokozatosan egyre nagyobb felelősséget helyeztek a fiatalokra, az utolsó fellépéseken már gyakorlatilag ők szervezték a turnét. A casting idején 14–16 éves fiatalok a búcsú pillanatában 16–18 évesek voltak. Felnőtté váltak.

Csizmadia Imola

A KERETEK MEGNYITÁSA.

A REPREZENTÁCIÓ TERE MINT NYITOTT KONSTELLÁCIÓ

„Génua szűk utcáiban, hol lehetetlen a palotáknak más nézete, mint az alulról való, arra jutottak az építészek, hogy a koszorú-párkányt ne a valóságos magassági kiterjedésében alakítsák, mint másutt, mivel az alulról nézve távolilag úgysí egészen összehúzódnék. Előre hajtották tehát s ezzel szemben megfelelő mértékben alacsonyabbnak vették. Így a távolról látott, egyenesen álló párkány hatását érték el. A hatásforma ezután az a forma-benyomás, amint alulról nézve keletkezik. A létforma ezzel szemben a párkány tényleges formája, amely egészen más, mint aminőnek tartjuk.”¹

Ehelyütt kínálkozik, hogy részletbemenőbben megvizsgáljuk a Hildebrand által tárgyalt két fogalmat. Mindkét esetben, legyen szó hatásformáról vagy létformáról, lényegében mindkettőnek foglalta a tér. Végeredményben, amit Hildebrand vizsgált, nem más, mint a térhatás, illetve a térhatás nyújtotta látvány. Annak függvényében, hogy a megfigyelő hogyan helyezkedik el a térben, különböző tér- vagy optikai élményben lehet része. Nem mindegy tehát, hogy hogyan, milyen helyzetből szemlélünk valamit, s hogy milyen térbeli viszonylatok határozzák meg a szemlélődést.

A hatásforma és a létforma közti különbséget – Hildebrandhoz hasonlóan – talán az építészetből vett példán keresztül sikerül legjobban illusztrálni. Különbség van aközött, hogy egy épület fényképfelvételét és alaprajzát nézegetve „járjuk be” az épületet, mindössze a „szemünkkel letapogatva” azt, vagy pedig átéljük ezt a teret, és fizikálisan is megtapasztaljuk. A mindössze képzeletben bejárt tér soha nem azt az érzést fogja mediálni, mint amit az fizikailag nyújthat. Míg az egyik megmarad értelmi szinten, addig a másik érzelmi tapasztalatot is képes kiváltani az egyénből.

Ahhoz, hogy megvilágítsuk, miért is tartjuk produktívnak a hatás- és létforma ilyenszerű taglalását, néhány előzetes dolgot ismertetnünk kell.

A teljes emberi érzékelést Edward T. Hall két kategóriába sorolja, és lényegét tekintve megkülönbözteti a távolságérezékelést a közvetlen érzékeléstől. Az első a távoli tárgyak szemlélését, míg a második a tapintás világába tartozó, a közvetlen testközelségben lévő dolgok vizsgálatát jelenti.² Következésképpen a hildebrandi két fogalom igencsak jól magába sűríti a Hall-féle két kategóriát, hiszen a hatásforma lényegében a halli távolságérezékelést jelöli, azt a folyamatot, amikor a szemünk, a fülünk és az orrunk szolgáltatja az információt, illetve a hildebrandi létforma a Hall által vizsgált, a közvetlen tapintás, azaz a bőrünk, a hátyáink, az izmaink által szerzett információt

¹ Adolf Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben*. Fordította: Wilde János. Politzer Zsigmond és fia könyvkereskedése, Budapest. 1910. 62–63. Hildebrand itt könyvének egyik legfontosabb pontját vázolja, nevezetesen a hatásforma és a létforma fogalmának a megkülönböztetését.

² Edward T. Hall: *Rejtett dimenziók*. Háttér Kiadó, Budapest, 1969. 63.

jelenti. S mivel az emberi érzékelésnek konstitutív szerepe van a színházi gyakorlatban, ezért e két fogalom új nézőpontot kínál a színházi jelenségekről való gondolkodáshoz.

Ha a kortárs színházi kontextusban gondolkodunk (lásd helyspecifikus színház, utcaszínház, performansz-szerű színház, kísérleti színház stb.) talán nem túlzás, ha úgy fogalmazunk, hogy az a létforma, míg a hagyományos „köszínházi” gyakorlat inkább a hatásforma által válik meghatározóvá. Ezen – talán túl korán megfogalmazott – állításunk alátámasztása végett, hasznosnak tűnik, néhány, a kétféle színházi paradigmára jellemző specifikumot megemlíteni.

A hagyományosan keretezett színpadkép a kapcsolatot, a kommunikatív viszonyt hangsúlyosan az optikai képen keresztül valósítja meg (lásd hatásforma), ami nem más, mint a nézőtől „elemelt” és egy többszörösen értelmezett látvány, amibe a néző a fizikai pozícióját tekintve a legkisebb mértékben sem, érzelmileg és intellektuálisan pedig főként az az átélésen, a fantázián keresztül tud „hozzáadódni”. A hatásforma ugyanakkor azt is fedi, hogy a látottakhoz nincs közvetlen hozzáférésünk, s az így kapott látvány/kép nem egyezik meg a valósággal, s az továbbra is megmarad kép, azaz látvány minőségében, más szóval nem válik tapasztalattá. Tehát míg a hatásforma többnyire egy egyirányú kommunikációt, addig a kortárs diskurzusban a létformán keresztüli tapasztalás egy hangsúlyosan oda-vissza, a kölcsönösségen múló, a reciprocitás által működtetett kommunikáció lehetőségeit teremti meg. A létforma valójában nem jelent mást, mint a térben lelt örömet. Ezen térbeli élmény elsődleges feltétele, a nézőnek mint társalkotónak az előadásba való bevonása, hogy az ne csak egy, a létforma helyett álló képet kapjon, vagy ne csak következtetéseket vonhasson le magáról a létformáról.

Jelenet a Curva periculosa c. előadásból, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem előtt. A fotó Tankó Erika tulajdona.



Dagobert Frey szerint a hagyományos színházépület kétféle lehetőséget kínál a nézőnek, hogy az közelebb kerülhessen az előadáshoz: vagy a nézőt helyezik át a színpad illúzióterébe, vagy a drámai cselekményt viszik a nézőterre.³ A kortárs térszerkezetek azonban ennél jóval komplexebb helyzetet szülnek. E tekintetben a téri sajátosságok kínálta lehetőségek felsorolása szétfeszítené jelen írás kereteit, emiatt nem is térünk ki erre részletesen. Tény, hogy a kortárs tér- vagy formakonstrukciók a keretek fizikális, vagy azok narratív formájának hiányából adódóan sokkal több alternatívát kínálnak a nézőnek az előadásba való involválódásra. Az ilyen terekben rejlő téri potenciál állandó aktivitásra, illetve a létformán keresztüli tapasztalásra ösztönzi a nézőt. Azáltal, hogy ez a térforma felborítja a hagyományos nyugati színházi referenciapontokat, állandó meglepetésekkel szolgál, automatikusan maga után vonja a folyamatosan változó, és az alkalmazkodásra készen álló nézői attitűdöt. A nézők ilyenszerű „ingerlése” pedig ellehetetleníti, az előadásnak mindössze a hatásformán keresztüli, azaz passzív, inaktív, amolyan „használaton kívüli”, nézőként való szemlélését.

Ez jelenti tehát a reprezentáció gyakorlatában a lényegi különbséget a két fogalom között. A reprezentáció kontextusában a Hildebrand-féle gondolat lényege tehát, hogy megszüntessük a distanciát mű és befogadó között, s a közvetlen közelségbe való kerülés által, a létforma megtapasztalásán keresztül alakuljon ki a nézőben a művészi élmény.

Induljunk el a Hildebrand-féle gondolat mentén, és vegyünk példának egy olyan előadást, amelyben viszonttalálkozunk ezen elképzeléssel.

2004-ben a marosvásárhelyi Posta utcában, az Ariel Színház előtt megáll egy zöld autó, amelyből egy lányt dobnak ki az úttestre, aztán nem sokkal később a kocsival tovább hajt. Így kezdődik annak a lánynak a története, aki balerinának készült, de közben kurva lesz belőle. A 24 éves Viki elmeséli, hogy hogyan járt a balettintézetbe, aztán balettversenyekre, majd hogyan kapott kisebb feladatokat az Operában, milyenek voltak a vizsgakoncertek, és végül, hogy egy londoni férfi miatt hogyan szerzett lábsérülést egy erőszak elleni meneküléskor, hogyan szakadt el az Achilles-ina, ami miatt nem tudott többet spiccelni, és ezért miként ért véget a táncos karrierje. A lány balett utáni élete teljes egészében a pasiktól való függésben telt. Közben besötétedik, és végül újból megérkezik a Posta utcába a zöld autó. Kiszáll egy férfi, betuszkolja a lányt az autótba, és elhajt vele együtt. Ez lenne röviden a *Curva periculosa* története, amit B. Fülöp Erzsébet rendezésében Tankó Erika ad elő monodráma formájában.

Az előadás terét az (egykori) Ariel Színház előtti beugró tér, valamint a szemben levő járda képezi. A nézők ezen a kinti téren állják körbe az előadást.

Hadd térjünk ki mindjárt az előadás kapcsán a keret problematikájára – a kortárs művészeti mező egyik legnehezebben definiálható ágensére –, ami jelen írás tárgyát illetően két szempontból is meghatározó. Egyrészt a keret(ek) hiánya sajátos viszonyrendszerbe, korrelációba helyezi nézőket és játékosokat, másrészt konstitutív szerepet tölt be a látvány alakulásában, illetve annak olvasatában.

A hagyományos kontextusban egy előadás (fizikai) kereteit általában maga a színházépület, illetve a színpadnyílás képezi. Ezek egyenként vagy együttesen mind azt szolgálják, hogy az előadás minél hangsúlyosabban elhatárolódjon a mindennapok valóságától. Georg Simmel szerint a műalkotás kerete kizár a műből mindenfajta környezetet, értelemszerűen a szemlélőt is, s ily módon megteremti azt a távolságot, amely kizárólagos feltétele az esztétikai élvezetességnek.⁴

A *Curva periculosa* esetében ez a keretezési mechanizmus – lévén, hogy utcaszínházi produkcióról van szó –, egészen sajátos módon történik. Itt ugyanis a nézők képezik a keretet, még-

³ Dagobert Frey: Mennyiségi és minőségi elképzelés. In: Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin (szerk.): *A tér. Kritikai antológia*. Terc, Budapest, 2007. 150.

⁴ Georg Simmel: *Velence, Firenze, Róma*. Atlantisz-Medvetánc Kiadó, Budapest, 1990. 91–93.

hozzá az élő keretet, és ezáltal válik a tér is élővé, ugyanolyan értelemben, akárcsak az emberi test tere. Annak függvényében, hogy a nézők hogyan helyezkednek el, és hogyan állják körbe az előadást, tágulhat, illetve szűkülhet a tér. Stabil keretek hiányában így nincs az az érzésünk, ami a hagyományos színpadi látvánnyal kapcsolatban van, amely úgy komponálódik, mint amikor a festészetben a centrális perspektívát használjuk.

Azáltal, hogy a nézők válnak formális térképző elvvé, egy olyan statikus tér születik, amely szüntelenül fluktuál, és csaknem minden irányba kiterjedhet. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy az ilyen tér különlegessége abban áll, hogy testek általi téralkotás révén jön létre. Érelemszerűen tehát a mozgás lehetőségét birtokló nézők hatással vannak az előadás terére, amely minden előadás alkalmával változik, szemben a hagyományos gyakorlattal. Egy olyan organikus térstruktúra jön létre, amelyet nem csak képekre bontva szemlélünk, hanem mozgásunkkal, és egész testünkkel letapogathatunk. Ez az esztétikai konfiguráció, amely a hagyományos keretek hiányában a nézőket effektív térteremtő közeggé avatja, felvet egy újabb aspektust.

Hajnóczy J. Gyula a tér strukturálódási folyamatáról, illetve a természetes térvizonylatokról értekezve említi, hogy „(...) az ember nemcsak érzékelője a térnek, hanem alkotója is. Az emberi alak téralkotó képessége kiviláglik már két álló ember egymáshoz való viszonyulásából is. Két egymással szemben álló, beszélgető ember által kiváltott térvizonylatok objektíve is, szubjektíve is spaciális kapcsolatba kerülnek egymással. A két közel álló, de egymásnak hátat fordító ember között szubjektíve nem, csak objektíve teremődik téri viszonylat.”⁵

A *Curva periculosa* esetében az ily módon „komponálódó” nézők, tehát nemcsak nem lesznek passzív szemlélői az előadásnak, hanem pusztá jelenlétükkel is hozzájárulnak a tér és a különböző términőségek (szubjektív, objektív) kialakulásához is. A Hajnóczy-féle példa tehát főleg a kortárs előadások heterogén términőségeit jellemzi.

A nézők azon szabadsága, amely a szabad mozgást engedélyezi az előadás alatt, felvet egy további érdekes aspektust. Érdemes megvizsgálni, hogy milyen jellegű birtoklási viszonyról beszélhetünk a kortárs előadások esetében. Míg a kőszínházi gyakorlat csaknem kötelező jelleggel előírja, hogy a jegy által megvásárolt helyet a néző a teljes előadás idejére birtokolja, addig ezen birtoklási viszony teljesen elveszíti létjogosultságát a kortárs előadások nem konvencionális tereiben. A hagyományos értelemben vett, birtokolt tér fogalma itt kisebb jelentőséget kap, és sokkal meghatározóbbá válik az a tapasztalat, miszerint a „*personal space*” helyét a „*public space*” veszi át.

Tehát, még ha az előadás a játékszín idejére ki is sajátítja magának a hétköznapi terét, a hagyományos színházi gyakorlattal szemben nem biztosítja a hely és néző kölcsönösen kizárólagos birtoklási viszonyát. Már csak azért sem biztosíthatja, mert a maga módján az előadás sem áll birtoklási viszonyban ezzel a térrel. Ez a tér egyfajta szövetségesekké teszi a nézőt és előadót, s ez egyrészt azért lehetséges, mert ugyanazt a teret foglalja el mindkét fél, másrészt ez a tér (az utca) mindkettő számára egyformán ismeretlen. Ugyanolyan mértékben vagyunk idegenek, betolakodók ebben a térben, szemben a hagyományos színházzal, ahol a színész a saját terében van, és az csak a néző számára jelent ismeretlen közeget. Így teremti meg a *Curva periculosa* tere, hogy egyenrangú felekről beszéljünk néző és színész esetében egyaránt.

A keretezés tehát mind a színházban, mind a képzőművészetben hasonló befogadási modellt ír elő a nézőnek, kiemelten azon látványok esetében, amelyek a centrálperspektíva szigorú szabályai szerint szerkesztődnek. Esztétikai ismérve, attribútuma, hogy olyan normatív vagy regulatív, a formális esztétikára jellemző tulajdonságokat feltételez, ami szükségszerűen előírja az olvasási rendet. S ezen zárt képi mező megteremt a maga részére a perspektivikusan rögzített

⁵ Hajnóczy J. Gyula: Vallum és intervallum. In: Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin (szerk.): *A tér*. Kritikai antológia. Terc, Budapest, 2007. 242.

nézőt is. Ennek értelmében létezik tehát egy ideális pont, ahonnan a mindenható, az euklideszi nézőpont befoghatja a teljes látványt (lásd hatásformán keresztüli szemlélés).

A paradigmaváltás és egyben egy nagyobb horderejű változás akkor történik meg, amikor a keretek hiányában felszámolódik a látás egyirányúsága, annak nagyfokú korlátoltsága, illetve létrejön a látástapasztalat pluralitása az olyan alkotások által, amelyek lehetőséget nyújtanak a nézőnek, hogy besétáljon a műbe, azaz – Hildebrandddal szólva – a létformán keresztül tapasztalja meg azt.

Lássuk, hogy milyen következményekkel jár a látvány, illetve a néző szempontjából, amikor a konvencionálissá vált formakonstrukciók felszámolódnak. A következőkben képzőművészeti példákon keresztül illusztráljuk a kortárs sajátosságokat, majd ezen képzőművészeti megnyilatkozásokat emeljük át a reprezentáció kontextusába. Azért választjuk ezen interdiszciplináris megközelítést, mivel – Danto szavaival szólva – műfajokon átívelő problematikákat érintünk. A képzőművészeti irányultságú észrevételeink más művészeti ágakra és témakörökre is átruházhatók, és jelen esetben ezt is tesszük a színházi reprezentációval kapcsolatosan.

Kepes György szerint a legtöbbünkénél még mindig a „tárgyközpontú gondolkodás” a meghatározó és kevésbé a kapcsolatokra, a kapcsolódásokra fókuszáló szemlélet jellemző.⁶ Ez főleg azokban az esetekben jelenthet problémát, amikor az előadás valósággal eltűnik a szem elől: például az utcaszínház, a környezetspecifikus színház, a performansz jellegű színház stb., tehát az olyan színházi formák esetében, amelyek távol állnak az artefaktum jellegtől, és a „műalkotás” esztétikájától.

A hagyományos színházi gyakorlat az előadást olyan egységes objektumként mutatja be, amelyet a néző egészben átláthat. Ez az egységes modell, amely évszázadokon keresztül a nyugati színház alapjául szolgált, akkor került válsághelyzetbe Marinis szerint, amikor a kiváltságos nézőpont elhagyása folytán a látás korlátlaná, mindenirányúvá vált, és a nézők kénytelenek voltak felismerni az előadás megtapasztalásának visszafordíthatatlanul részleges és szubjektív természetét.⁷

Az előadás megtapasztalásának részleges természetéért elsősorban a többképiség a felelős: a hagyományos színház egyképiségeivel szemben ez zavart eredményez a befogadásban. Az egyképiség azáltal, hogy eltávolítja tőlünk a dolgokat, nem ígér meglepetést, nem hiteget, sőt mi több, megnyugtat. Ellenben a többképiség amellett, hogy nyugtalanná tesz, magához vonzza a nézőt.⁸

A kortárs művészeti diskurzusban oly gyakran emlegetett megváltozott befogadói attitűd tehát azt jelenti, hogy a nézőnek „alkotó tevékenységként” magának kell megtalálnia az előadásban a kapcsolódási pontokat, mi több, „utána kell mennie” a látványnak. A látvány befogadása így személyre szólóbb lesz, mivel többnyire egy probabilisztikus jelentéstulajdonítást fog eredményezni. Minden néző egyéni olvasatra kényszerül az ilyen művekkel szemben, ami majdhogynem kizárja annak lehetőségét, hogy egységes, szabványreakciók szülessenek.

Robert Smithson *Spirál kikötő* c. land art munkája sok tekintetben rokon vonást mutat a kortárs reprezentációs eljárásokkal, és itt kifejezetten a látvány problematikájára kívánunk reflektálni. Smithson az Utah állambeli Nagy-Sóstóban valóítja meg azt a monumentális spirál alakú vonalat, amelynek anyagát a tó partvonalán fekvő közeli dombról hordta a vízbe.

⁶ Kepes György: *Language of Vision*. Dover Publications, New York, 1969. 9.

⁷ Marco de Marinis: A néző dramaturgiája. Egy valószínűtlen asszociáció. *Critikai Lapok*. 1999, 10. 26–31.

⁸ Paul Frankl: Az újabb építőművészet fejlődési szakaszai. In: Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin (szerk.): *A tér*. Kritikai antológia. Terc, Budapest, 2007. 90.

Smithson e munka kapcsán kérdez rá, hogyha a hagyományos művészet a látványról szól, miért ne lehetne létrehozni egy olyan művészetet, amely visszautasítja a látványt?⁹ Smithson szerint ugyanis ez az alkotás tagadja a mű klasszikus látványát. A hagyományos paradigmában a látás révén mindenestül a mű birtokába jutunk, a teljes látvány itt azonban csak helikopterből tárul elénk. A kortárs reprezentációk tere gyakorta alkalmazza a Smithson-féle látványtagadást, és ezen sajátosság azon előadásokat jellemzi, amelyek a térvolumenükből vagy struktúrájukból adódóan áttekinthetetlenek.

Azáltal, hogy az előadás közvetlen „esztétikai beavatkozást” jelent a mindennapok, azaz a szociális élet terébe, felmerül a kérdés, hogy mi minek a helyébe kerül? Hiszen a kiterjesztés által nemcsak az előadás kebelezi be a (társadalmi események által folyton változó) mindennapok terét, és kerül egyre közelebb a mindennapok tapasztalatához, hanem a profán tér is megváltozik (az előadás idejére). Kérdés, hogy ez a két sík – a művészi és az esztétikán kívüli valóság – kölcsönös egymásra vonatkozása hogyan változtatja meg a befogadás körülményeit, és hogyan sikerül a befogadónak mindezt értelmeznie? E jelenség illusztrálása végett, hadd éljünk újból egy képzőművészeti példával.

Marcel Duchamp *Nagy Üveg* c. alkotása két részből áll. Az alsó felén egy gép alkotóelemeinek imaginárius csoportja látható, a felső részen egy emberi alak anatómiájához hasonlatos forma áll, amely összefolyik egy felhőszerű alakzattal. A munka jobb felső része szinte teljesen üres.

⁹ Marcella Anglani, Maria Vittoria Martini és Eliana Princi: *Legújabb kori művészet*. Corvina Kiadó, Budapest 2009. 185.

Jelenet a Curva periculosa c. előadásból, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem előtt. A fotó Tankó Erika tulajdona.



Allan Kaprow szerint a legjobb része a munkának az üveglablak, amelyen keresztül láthatóvá válik az alkotás mögötti háttér és környezet. Mi több, az üveg, az áttetsző struktúráján keresztül láttatni engedi az épp aktuális konfigurációt, például azt, ahogyan egymásra tevődik a csokoládé-daráló diagramma egy, az orrát piszkáló kislány képével.¹⁰ Térjünk ki erre a Kaprow-féle véletlenül alakuló látványra, erre a már-már a banalitások határát súroló jelenségre, amely meglepően sok mindent elárul a kortárs esztétikáról és művészeti gyakorlatáról. Vegyük például a transzparencia elvét. Ez a kortárs sajátosság abban nyilvánul meg, hogy csaknem bármilyen bekerülhet a műbe, és majdhogynem bármilyen részét képezheti az alkotásnak.

A *Curva periculosa* terét is nagyban meghatározza ez a „képdramaturgia”, hiszen problematikus leválasztani az előadás terét a hétköznapi, a szociális élet terétől. Hiába él a rendezés a különféle fókuszálások vagy defokuszálások, figyelemelvonó vagy irányító megoldásokkal, úgysem tudjuk külön kezelni, és értelmezni azt a sok járulékos elemet, amit például az utca hoz magával.

A *Nagy Üveg* továbbá megmutatja a kortárs alkotások befejezetlen, vagy részben befejezett jellegét, amit majdnem minden befogadó sajátos módon visz tovább és egyénileg fejez be. Az a véletlenszerűség, hogy egyszer az orrát piszkáló kislányt, egy másik alkalommal teljesen más valamit vagy valakit látunk az üvegen keresztül, rávilágít arra, hogy a hagyományos alkotásokkal ellentétben itt nem beszélhetünk a mű lezárt, artefaktum jellegéről.

Értekezésünkben eddig olyan értelmezői perspektívákat, illetve kortárs sajátosságokat próbáltunk tematizálni, mint például az előadás keretezési mechanizmusa, illetve röviden reflektáltunk arra, hogy milyen következményei vannak annak, ha egy színházi előadást nem a „megszokott keretek között”, a hagyományos színházépületben („a” színpadon), hanem olyan térben mutatnak be, ahol nincsenek jelen a hagyományos színházra jellemző – Michael Kirby szavaival élve – közérthető „információs rendszerek”.¹¹

A továbbiakban hadd szóljunk röviden az előadás terének koncepciólásáról.

A kortárs színházi gyakorlatban a szöveget (legyen az kortárs vagy klasszikus) újra ki kell találni a színház számára – fogalmaz Lehmann –, mivel azt új médiumba ültetjük át. A színház tehát olyan művészeti tevékenységgé nőtte ki magát, melynek alapját az invenció és a kitalálás képezi.¹² Továbbírvé Lehmann gondolatát, a kortárs színházban nemcsak a szöveget, de a teret is újból meg vagy ki kell találni a reprezentáció számára.

Az előadás helyszíne kétségkívül fontos tényező. Az alkalom mellett a helyszín a művészet legfontosabb jelölője – fogalmaz Raymond Williams. Az angol kritikus gondolata az avantgárd mozgalmakig evidenciának tűnő tézisként hatott, olyannak, mint például az, hogy egy előadás-hoz színész is kell, hiszen a helyszín kérdése mint olyan nem képezte egy aktuális problémafelvetés részét egy olyan korban, amikor az előadások helyszínéül a legtöbb esetben az intézményszerű színházépületek szolgáltak. A helyszín problematikája azóta vált meghatározóvá, amióta az előadások megpróbálják magukat kivonni az intézményszerű színházi keretek közül, illetve amióta a kortárs művészeti gyakorlat a láttatásnak és a megmutatásnak a teljesen új módjait keresi, amely rendszerint abban áll, hogy felszámolja az addigi konvenciókat, beleértve a teret is. A helykeresés tehát a kortárs művészet központi motívumai közé tartozik.

A cseh filozófus és művészetkritikus Jindřich Chalupecký szerint az ok, amiért korunkban a műalkotást nem lehet könnyen elhelyezni, abban rejlik, hogy társadalmunk képtelen a művészetet és a vele járó tapasztalatot a jelentőségével arányosan kezelni. A múzeumban a műtárgyat

¹⁰ Allan Kaprow: *Essays on the blurring of art and life*. University of California Press, London, 1993. 128.

¹¹ Gondolunk itt például az igencsak nehezen kategorizálható kölcsönviszonyra néző és előadás között, ugyanis eltűntek azok a konstansnak és biztosnak tűnő határok, amelyek kijelölték az előadáshoz tartozó összes résztvevő helyét, felszámolva egyben a dramatikus reprezentáció által konvencionálisan kialakított szerepeket.

¹² Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 53.

kultúrtörténeti dokumentumként kezelik, amely maga után vonja a kortárs művészet historizálását és muzeálissá válását, továbbá a művészetszemlélet esztétizációját. Ezt az esztétizáló tendenciát Duchamp szerint a végső és egyben szélsőséges megoldással lehet kivédeni, ha kiszakítjuk a műalkotást az adott környezetéből, legyen az szellemi, művészi vagy más módon.¹³

Ismeretes az 1917-es művészeti esemény, amikor egy R. Mutt nevezetű művész azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy műalkotás gyanánt egy WC-csészét állított ki, a gesztus – amit azóta már tudunk, hogy nem Mutt nevéhez fűződik –, heves felháborodást váltott ki a New York-i Független Művészek Társaságában. A művészi szándék itt igencsak többrétegű. A jelenség kapcsán olyan kérdések kerültek megfogalmazásra, mint például műalkotásként lehet-e tekinteni egy teljesen átlagos, hétköznapi tárgyat mindössze attól, hogy azt elemeljük a „megszokott”, a rendeltetésszerű környezetétől, és mondjuk az „art world” kontextusába helyezzük? De érteni véljük továbbá azokat az álláspontokat is, miszerint a művészi érték alapján véve nem kontextusfüggő, vagy hogy nincs unalmas vagy banális téma a művészetben (lásd Van Gogh parasztcipőit), vagy értelmezhetjük az egészet úgy is, mint konkrét bizonyítékát annak, hogy a művészi érték végeredményben átruházható egy akármilyen tárgyra.

Megalapozottnak tűnik azon állítás, miszerint ezen duchampi gondolat, amolyan Duchamp-parafrazisként fejeződik ki a *Curva periculosa* terével kapcsolatosan is. Noha nem „íródott alá”, de a ready-made-eket megillető kijelentéshez hasonlóan („ez művészet”) lett kinevezve a Posta utca beugró tere is a művészet terévé. A megformált tér helyett tehát a talált tér a meghatározó. Különbséget kell tehát tennünk a tér ábrázolása és annak a létrehozása között. A tér létrehozása itt nem a kreálás, a megmunkálás, a kialakítás, a kiépítés stb. révén történik, hanem a művészi intenció a pusztá megtalálásban és ezt követően a helyfoglalásban nyilvánul meg, azaz a pusztá „kinevezésén” múlik.

Duchamp óta ugyanis semmi sem írja elő, és nincsenek receptúrák sem arra vonatkozólag, hogy az alkotásnak milyen mértékben kellene megalkotottnak, megformáltnak lennie, illetve annak mennyi része lehet a *valós* vagy „véletlen”.

¹³ Jindřich Chaloupecký: *A művész sorsa. Duchamp-meditációk*. Budapest, Balassi Kiadó, 2002. 198–200.

James Kenworth

NYILVÁNOS TEREK, NYILVÁNOS SZAVAK.

A VÁROSI, LOKÁLIS SZÍNHÁZCSINÁLÁSRÓL NEWHAMBEN, ÉSZAK-LONDONBAN

Jelen írásom tárgya, hogy a nyilvános terek alternatív nézőterként való használata és a vegyes gazdaságú (mixed economy) részvétel útján miként lehet egy közösség történelméből, kultúrájából, embereiből fakadó, új darabokat létrehozni. Különös tekintettel a *Revolution Farmra*, amely Orwell Állatfarmjának kortárs és urbánus újragondolása, írásomban azt állítom, hogy darabjaim/munkáim eredetisége abban áll, hogy ezek egy londoni, városi közösségi művészeti esztétikát tárnak fel és ültetnek gyakorlatba. Ez az elgondolás a hagyományostól eltérő és/vagy lokális előadásterek használatát részesíti előnyben, és a vegyes gazdaságú szereposztás, valamint a helyi hagyomány hangsúlyozása révén újraalkotja a nézők és előadók közti viszonyt – olyan színházi előadások létrehozása érdekében, amelyek az adott közeg társadalmi, gazdasági és kulturális adottságaiban gyökereznek.

A Community Links egy kelet-londoni közösségi jótékonyági alapítvány, amelyet a becktoni Newham City Farm – London egyik legnagyobb és legrégebbi városi farmja – vezet és üzemeltet. 2010-ben a Community Links társalapítójának, Kevin Jenkinsnek a közbenjárásával egy hónapig rezidens író lehettem a Farmon, hogy a hely alkotói inspirációjából merítve, a farmot és annak munkáját népszerűsítő, különböző kreatív írási gyakorlatok révén vonjam be a látogatókat, különösképpen családokat és fiatalokat.

Négy évre rá a Farm egy új előadótérbe fektetett, az újonnan felépített istállóba, és Kevin szerette volna, ha megnézem ezt a magas mennyezetű, nyitott oldalú, gerendákból épített szerkezetet egy, a Farmon létrehozandó előadás szempontjából. Az istálló nagyobb és tágasabb volt, mint azt elsőre gondoltam, és egyértelműen megvolt benne az egyedi játszóhely lehetősége. De a Farmnak nem az istálló volt az egyedüli befektetése: rendelkezett egy új kültéri, fedett tanulóterrel is, valamint egy játszótérrel, lovaglós játékokkal tele.

Aprólkosabban szemügyre véve a tehenek, lovak, bárányok közegét, és különösen Alfie-t, a berkshire-i sertést, ahogyan láthatóan művészetté emelte a sárban való dagonyázást, mindez egyetlen történetet juttatott eszembe: Orwell Állatfarmját.

A Newham Városi Farm a Canary Wharf árnyékában fekszik, amely számos nemzetközi banknak ad otthont, és a globális jólét és hatalom szimbóluma. Londonnak ez a negyede Margaret Thatcher szabadpiac-forradalmából és a leszívargó gazdaság elméletéből született meg, amely azt ígérte, hogy a jólét végső soron mindenkire lecsorog majd. Giles Fraser műsorvezető és újságíró egy nemrégiben a Bethnal Greentől a Canary Wharfig tett sétája nyomán ezt az állítást

mélyen tagadja: „A Tower Hamlets kerülete bizonyítja, hogy ez mennyire nem így működik. Ha valami áramlik itt, akkor azt egészen ellenkező irányba teszi. Csak sétáljunk egyet a Bow, a Whitechapel és a Bethnal Green részeken. Aztán menjünk el a Canary Wharf hatalmas üvegtornyai közé: ugyanabban a kerületben leszünk, de minden más szempontból egy másik világban találjuk magunkat. A jólétet felfelé szívják, nem lefelé szivároog.”¹ Ellenállhatatlanul vonzott a farm szubverzív potenciálja. Meg szerettem volna írni Orwell pénzsóvárgásról és kizsákmányolásról szóló klasszikus történetének kortárs, városi verzióját, az Egyesült Királyság egyik fő pénzügyi központjával a háttérben.

A cél az volt, hogy Orwell kapzsiságról és korrupcióról szóló szatírájának egy határozott Austerity Britain² árnyalatot adjak azzal, hogy a történetet az Egyesült Királyság egyik legszegényebb részében játszódó, városi farmjára helyezem. A 2007-es Deprivációs Index (Index of Multiple Deprivation – IMD) adatai szerint Newham az ország egyik legszegényebb területe: hatodik helyen áll Anglia 354 helyi hatósága közül (ahol az első hely a legszegényebb). Ahogy korábban említettem, Newham ugyanakkor művészeti téren is elhanyagolt terület, egyike az Arts Council England azon vakfoltjainak, amelyben a művészi és kulturális beavatkozások az országos átlagnál is jóval alacsonyabban vannak. Ezek a Newhamról szóló statisztikai adatok és tények politikai kontextusba helyezték a darab és az előadás közegét, és annak ellenére, hogy a közönség elenyésző számban lehetett ezen információk birtokában, elképzelhetetlennek tűnt, hogy a látogatók és nézők ne ismerték volna fel, hogy a Newham City Farm és annak környezete az

¹ Giles Fraser: *The wealth divide in Tower Hamlets is a violation of Britons' sense of fairness*. 2012. Elérhető: <https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2012/nov/02/vast-wealth-divide-tower-hamlets-fairness> (Hozzáférés: 2017.10.18.)

² Az Egyesült Királyságnak a 2007–2008-as gazdasági válságra kidolgozott költségvetési politikája.

Jelenet a Revolution Farm c. előadásból. Fotó: Prodeepta Das



ország egyik legszegényebb térségéhez tartozik. Az *everything theatre* online színházi portál színikritikusa már írása elején felhívta a figyelmet erre a szempontra: „Newham nem a művészeti aktivitásáról ismert terület, de inspiráló helyszínévé vált egy olyan darab előadásának, amely a társadalomban meglévő hatalom és korrupció témáival foglalkozik. Egyike az Egyesült Királyság legszegényebb térségeinek, pedig csak egy kőhajításnyira van a Canary Wharftól, ahol az Egyesült Királyság legbefolyásosabb és legvagyonosabb emberei dolgoznak, és amely a világ megannyi bankjának ad otthont.”³

Ahogy korábbi newhami darabommal (*When Chaplin Met Gandhi*, 2012), az Orwell-adaptációval is a The Royal Docks Trust által kiírt fő finanszírozási programjára nyújtottam be pályázatot, a fiatal korosztállyal való foglalkozás pedig szintén kiemelt területként szerepelt a kérelmemben. Ugyanakkor a The Arts Council England művészeti ösztöndíjára is pályáztam. Szerencsére mindkét pályázatommal nyertem.

Ahogy már említettem, az előadás hivatásos színházi alkotók és Newhamben élő diákok és fiatalok együttműködésével valósult meg, beleértve egy hivatásos szerzőt, rendezőt, látványtervezőt és a színészeket, akik a Gallions Primary School, a Kingsford Community School és a The Royal Docks Community School diákjaival dolgoztak együtt.

Az új adaptációval az volt a célom, hogy Orwell klasszikus szatírájának egy friss, kortárs csavarral új hangzást adjak, a rosszul elsült forradalom időtlen történetét beolvasva egy karakán, városi, 'in-ner-face' nyelvezettel, amely tökéletesen passzolt ahhoz, hogy színpadra állítható legyen London egyik legrégebben működő és legnagyobb városi farmján, a Newham City Farmon.

Mint minden Állatfarm-adaptáció esetében, nekem is szükségem volt az Orwell-örökösök engedélyére, úgyhogy ennek jogi képviselőihez fordultam, az AM Heath Irodalmi Ügynökséghez, akik nagy vonalakban elfogadták az adaptációt, de kikötötték, hogy a radikális átdolgozás miatt a saját verziómnak ne Állatfarm legyen a címe, és legyen feltüntetve, hogy annak nyomán készült. Cimalternatívaként, magától értetődő módon, a *Revolution Farm*ot ajánlottam, ami tetszett az ügynökségnek, és megkaptam rá a speciális engedélyt. A cím végső, nyilvános változata a következő lett: *REVOLUTION FARM* – írta Jim Kenworth *George Orwell ÁLLATFARM-ja nyomán*.

A hagyományos színházi terek konvencióitól mentesen a *Revolution Farm* lehetővé tette számomra, hogy visszatérjek ahhoz a szerzői stílushoz, amellyel a korai darabjaimnál, a *Johnny Song* és *Gob* megírásánál kísérleteztem. Főként egy expresszív, eredeti, és líraian dialogikus hang összekovácsolása érdekelt, és már korábban, még a vázlatkészítés folyamatában eldöntöttem, hogy a farmgazdaság állatainak expresszivitása és líraisága ellentétes legyen iskolázatlan és kiszolgáltatott, befolyásolható hátterükkel. A cél az volt, hogy a színpadi nyelvet/beszédet ne a külső, azaz a való világ hasonmásaként vagy reprezentációjaként használjam, hanem a szereplők belső személyiségének felmutatására, a lényegiségük, álmaik, reményeik, félelmeik megragadására – mint amikor a veterán malac, az Öreg Fiú összehívja a meggyötört állatokat az istállóban és elmeséli nekik az álmát egy független, felszabadított életéről: „A helyzet az, hogy álmodom, nem hagynak békén az álmaim, kísértenek, és mindenki ezekben az álmokban azt mondja: szabad voltál egyszer, Öreg Fiú, szabad. És van egy képem rólad, barátom, és rólad is, aranyom, ahogy körbe szaladgáltok a nagy mezőkön, enyhe szellő fújja a boldog arcotok, kék ég fölöttetek, szép, mint egy kép, nincs éhség, nincs koplalás, nincs verés, ja, igaz... nincsenek emberek sem...”

Richard Schechner az 1960-as években kikísérletezett environmentális színházi munkáiról szóló, *Environmental Theater* című jelentős könyvében kétféleképpen írja le egy színházi környezet (theatrical environment) értelmezhetőségét: „Egyrészt van az, hogy valaki mit tud tenni egy

³ Kate Woolgrove: *Revolution Farm, Newham City Farm – Review*. 2014. Elérhető: <http://everything-theatre.co.uk/2014/08/revolution-farm-newham-city-farm-review.html> (Letöltés: 2017. augusztus 29.)

térrel vagy egy térben. Másrészt, ott van a tér adottságának az elfogadása. Az első esetben egy tér átalakítása révén hozunk létre egy környezetet; a második esetben a környezettel egyeztetve, szcenikus párbeszédbe kerülünk a térrel.”⁴

Természetesen a *Revolution Farm*nak kezdettől fogva egyeztetnie kellett a Farmmal, érthető módon, hiszen megvoltak a különböző nem látogatható területei, és az állatokat éjszakára elzárták, távol a látogatóktól, a Farm másik felén. Ezeket a feltételeket leszámítva szabadon vehettünk részt egy „szcenikus párbeszéd” kialakításában a Farm azon részével, melyet a játék terének szenteltek.

A darab cselekményének helyszínéül szolgáló terek változatosságának köszönhetően, melyek mind egymáshoz közel helyezkedtek el, úgy döntöttünk a produkciós/tervezői folyamatok során, hogy promenád típusú előadást készítünk, a cselekmény szálait a Farm különböző terein követő közönséggel. A farm mindegyik „tere” külön-külön „egyeztetésen” esett át. Az istálló vitorlavászonnal lett besötétítve, melyre graffitiket/szlogeneket fújunk az állatok titkos és felbújtó összeesküvésének a megmutatására, mely a gazda megbuktatására tört, illetve ez a tér kivégzőszobaként is szolgált, ahol az ún. árulókat megölték. A szabadtéri tanulótér egy ideiglenes osztályteremmé alakult, ahol a gyanútlan állatoknak a Farm „új szabályzatát” tanították be. A lovas kifutó egy észak-koreai stílusú katonai bemutónak nyújtott otthont, amely a forradalom nyomorúságos bukását jelezte azzal, ahogyan az előadás végén a forradalom „új katonái” dallal szalutálva ünneplik az uralkodókat: „Minden állat hasonló, de egyes állatok nem olyan hasonlóak, mint a többiek!”

⁴ Richard Schechner: *Environmental Theater*. Applause Theatre & Cinema Books, New York, 1973. xxx. (Az idézet Sz. Gál Boglárka fordítása.)

Jelenet a Revolution Farm c. előadásból. Fotó: Prodeepta Das



Amiként a *When Chaplin Met Gandhi* esetében is történt, a *Revolution Farm* szintén bebonyolította Ann Jellicoe drámaírónak és a közösségi színház úttörőjének azon állítását, hogy „lehetetlen olyan darabot írni, még ha ez a múltban játszódik is, amely valójában ne a jelenről szólna”.⁵ Az előadás kritikusai felismerték a kortárs párhuzamokat és hangsúlyokat az új verzióban; a globális társadalmi zavargásokra, mint például az Arab tavaszra, a szíriai eseményekre, de különösképpen az otthonunkhoz sokkal közelebb álló társadalmi zavargásokra, név szerint a 2011-ben történt London Riotsra való utalásokat. A *thepublicreviews* szerzője, Vicky Taylor sejtései helyesnek bizonyultak, amikor ezt írta: „Orwellt a Szovjetunió és Sztálin inspirálta, és elképzelhető, hogy James Kenworth az Arab tavasz, a szíriai, vagy éppen a London Riots eseményeiből merített.”⁶

A *Revolution Farm* előzetes kutatómunkájára és megírására hatottak a népszerű társadalmi zavargások, mint például a 2011-es London Riots,⁷ és ezen belül különösen az a kérdés, hogy valóban a rendőrség veszítette-e el a kontrollt a tüntetések során, ahogyan azt számos akkori sajtóbeszámoló sugallta: „A Metropolitan Police közrendi egysége, a CO11 alakulat, egykor azzal büszkélkedhetett, hogy vezető helyet tölt be a világon zavarelhárítás terén. Tegnap hajnali három órakor kimerült tisztjei rendőri furgonokban felsorakozva aludtak Enfield városközpontjában, sérülésekkel, fáradtan, sorban a második éjszakát ledolgozva, teljesen keresztülhúzott számításokkal.”⁸

Mi történt volna, ha a London Riotsot nem állítják le, hogy nézett volna ki a törvény nélküli fiatalok forradalma? Ezek a kérdések is táplálták a *Revolution Farm* megírását, és ennek érdekében egy brutális, nyers, lecsupaszított nyelvet alkalmaztam, hogy Orwell politikai üzenetét napjaink társadalmi elégedetlenségeinek és megszorításainak kontextusába helyezzem. Amikor az állatok győzedelmesen visszatérnek a gazda elüldözése után, a fiatal haragosabbak olyan rigmusokat kezdenek skandálni, melyek a heves és erőszakos városi zavargásokat imitálják:

ZÚZZÁTOK SZÉT! TÖRJÉTEK ÖSSZE! RÚGJÁTOK FEJBÉ!
ZÚZZÁTOK SZÉT! TÖRJÉTEK ÖSSZE! RÚGJÁTOK FEJBÉ!
ZÚZZÁTOK SZÉT! TÖRJÉTEK ÖSSZE! RÚGJÁTOK FEJBÉ!

A városi köznyelvet beszélő, kapucnis felsőbe öltöztetett szereplők félreérthetetlenül aktuális jelentéssel ruházták fel az előadást, de ezt a hatást ugyanígy el lehetett volna érni egy konvencionális színházi játszóhelyen is. Ami a *Revolution Farm*ot különösen egyedivé és eredetivé tette, az maga a játéktér és a Farmot tágabban körülvevő környezet, amely hiteles módon kölcsönözött valamiféle nyugtalanító és lehangoló jelleget; olyan színház volt ez, amely elszakadt a művészeti ág összes megszokott szépségétől: nem voltak székek, nem voltak függönyök, nem voltak fények, nem volt hab a tortán, csak a tomboló képzelet. Ahogyan ez a *The Independent* szerzőjének, Paul Taylor képzeletében is megjelent: „Ennek a verzióknak az egyedülálló erőnei – amelyben mai brit kríziseink aggasztó visszhangjai tükröződnek – nem csupán az in-yer-face nyelvezet és

⁵ Ann Jellicoe: *Community Plays How To Put Them On*. Methuen, London, 1987.

⁶ Vicky Taylor: *Revolution Farm – Newham City Farm, London*. 2014. Elérhető: <https://www.thereviewshub.com/revolution-farm-newham-city-farm-london/> (Letöltés: 2017.08.09.)

⁷ A felkelések során Londonban és az országban széles körű fosztogatás és gyújtogatás tört ki. Tucattal maradtak hajléktalanul emberek a Tottenham utcáin lezajlott éjszakai felkelés következtében, amikor az augusztus 6-i, rendőrök által lelőtt férfi halála miatt szervezett békés tüntetés erőszakossá fajult. Lásd: England riots: Maps and timeline. Elérhető: <http://www.bbc.co.uk/news/uk-14436499>. 2011 (Letöltés: 2017.08.29.)

⁸ Paul Lewis, Benn Quinn: *London riots: how did the Metropolitan police lose control of the capital?* 2011. Elérhető: <https://www.theguardian.com/uk/2011/aug/08/london-riots-met-police-tactics> (Letöltés: 2017.08.09.)

attitűd korszerűsége, hanem az a tény, hogy promenád-előadásként bontakozik ki egy valódi farmon, a belváros közvetlen környezetében.”⁹

Végso soron: hogyan kaptam meg az Orwell-örökösök különlegesen szent engedélyét? Azt hiszem, talán a „kapucnis felső ereje” vitte át ezt. A „kapucnis fiatalok”, akik a farmon lógtak, amikor a közönség megérkezett, az előadás „vegyes gazdaságú” szereposztásának részei voltak: helyi fiatalok a környékről, akik hivatásos színészekkel játszottak együtt. Ahogy az Orwell-örökösöknek benyújtott tervemben írtam: *Különösen érdekeltek vagyunk abban, hogy a hátrányos háttérrel rendelkező városbeli fiatalok új generációjával megismertessük Orwell munkáját.*

A BBC rádiós műsorvezetője és újságírója, Libby Purves méltányolta ezt a hozzáállást az előadásról megjelent írásában: „Be kell vallanom, a legnagyobb örömet a csodálatosan, átszellemülten játszó newhami fiatalok látványa okozta számomra, akik egyszersmind kiváló politikai nevelésben részesültek így a hatalomról, politikai játszmákról és az ezekre való állandó rákérdés szükségességéről.”¹⁰

Nem tudhatja senki, hogy Orwellnek tetszett volna-e a modernizált adaptációm. Talán igen, talán nem. De úgy sejtem, annak mindenképp örült volna, hogy fiatal emberek a gazdagok és hatalommal rendelkezők felé intéznek kérdéseket.

Fordította: Sz. Gál Boglárka

⁹ Paul Taylor: *A powerful update of Orwell's classic*. 2014. Elérhető: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/revolution-farm-newham-city-farm-theatre-review-a-powerful-update-of-orwells-classic-9684991.html> (Letöltés: 2017.08.29.)

¹⁰ Libby Purves: *Orwell Goes Gangland*. 2014. Elérhető: <https://theatre.cat.com/2014/08/> (Letöltés: 2017.08.29.)

Jennifer Essex

MILYEN LEHETŐSÉGEK REJLENEK AZ ALTERNATÍV ÉS KÖZTEREKBEN?

„A tér átalakítja a művészetek struktúráját és érzékelését, befogadását. Egy köztér az informalitást, míg egy színház a fenségest nyújtja.”¹

Hogyan alakítja át a művészi munkát és a közönség befogadói tapasztalatát a színházi munka kőszínházon kívül helyezése? Karrieremet színházi koreográfusként és előadó-művészként kezdtem. Az elmúlt öt év során fokozatosan, egyre többször dolgoztam alternatív, nyitott terekben. A szabadban dolgozva tapasztaltam meg, mekkora hatással bír az alkotói munka színházi terekből való kiszabadítása. Dolgozatomban e hatás három vetületével kívánok foglalkozni.

1. A közönséggel való közvetlen kapcsolat, illetve e visszajelzés azonnaliságának hatása a művészi munka fejlődésére.
2. A nézőtér és a színpad közötti határ felszámolása által megteremtett interaktivitás lehetőségei és hatása a befogadói tapasztalatra.
3. Hogyan képes a szabadtéri munka bevonítani új közönséget azáltal, hogy felszámolja a hozzáférést akadályozó, a színházak által teremtett határokat.

A közönséggel való közvetlen kapcsolat, illetve e visszajelzés azonnaliságának hatása a művészi munka fejlődésére

Az első szabadtéri alkotásom a *Replicas* volt, amely három párkapcsolatot vizsgált. A koreográfia a párok által váltott valóságos SMS-eken alapult, akik ezeket az üzeneteket három hónapon át nekem is elküldték. Az előadás során a közönség tagjait arra kértük, hogy mobiltelefonjaikkal egy internetes oldalra csatlakozzanak, ahonnan egy program elküldte nekik azokat a szöveges üzeneteket, amelyekből összeállt az élő performansz. Bár eredetileg színházi térbe készült az előadás, soha nem működött igazán a hagyományos kontextusban. Túlzsúfolt volt, a színházi nézőközönség panaszkodott, hogy a táncelőadást szerették volna nézni anélkül, hogy a mobiljaik folyamatosan elvonják a figyelmüket.

George Home-Cook a színházlátogatás („attending theatre”) aktusát úgy írja le, mint ami sokkal több, mint fizikailag jelen lenni az előadáson: „egyfajta elköteleződés érzést, fegyelmet,

¹ Julia Foulkes, Streets and Stages: Urban renewal and the arts after world war II. *Journal of Social History*. 2010, 44. 413.

felelősséget vált ki a színházi előadásra való beülés (...). A közönség elismeri és vállalja a részvételét az előadáson bizonyos szokások, magatartás betartásával (avagy egyes esetekben a be nem tartásával): tapsol, az előadást megelőző csevegést abbahagyja, elcsendesedik, legfőként pedig figyel (...), a színházlátogatás aktusa a jelenlétről is szól, amely során a néző csendben marad, énje háttérbe vonul annak érdekében, hogy teljes figyelmét a Másiknak adja.”² Ezek a színház szabályai, és talán még a legnyitottabb nézők is érzik a nyomást, hogy megfeleljenek az egyirányú figyelem elvárásának, amikor a színház formális terében vannak, hogy teljes figyelmüket a Másiknak adják, és ne a gondolataiknak, amelyek folyamatosan figyelmük megosztásával fenyegetnek.

Az utcán azonban a *Replicas* életre kelt. Az újdonság erejével hatott és vonzotta a közönséget az, hogy az előadás alatt nyugodtan meg lehetett nézni a telefonokat, hogy nyílt felhívást kaptak figyelmük megosztására. A telefonok nemcsak megteremtették az informalitás légkörét, hanem alkotóként engem is segítettek: ha már elővette a közönség a telefonokat, fotókat is készített, amelyeket meg is osztott az online felületeken. A felvételeket elemezve következtethettem arra, hogy a performansz mely elemeit találták vizuálisan is vonzóknak. A közösségi megosztások révén megnyílt annak is a lehetősége, hogy a közösségi média felületein kapcsolatba léphessek a közönséggel további visszajelzések gyűjtése végett.

Azt is megfigyeltem, hogy az előadók valós időben, a performansz alatt reagáltak a közönségre, így alakítva az előadáson. Bim Mason az *Utcaszínház és szabadtéri performansz (Street Theatre and other Outdoor Performance)* című kötetében megjegyzi, hogy a szabadban zajló előadás „megfelelő képzést, edzést ad, mivel az előadás sikeres és gyenge pontjait nagyon tisztán megmutatja a közönség számának gyarapodása, illetve csökkenése.”³ A közönség reakció-

² George Home-Cook: *Theatre and Aural Attention: Stretching Ourselves*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2015. 1.

³ Bim Mason: *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. Routledge Ltd, GB., 1992. 26.



ját az utcán könnyű megfigyelni, mivel nincsenek elrejtőzve a sötétben, az előadók és a rendező számára egyaránt világosan észlelhető, mikor ragadja magával a közönséget az előadás, mikor áll el a lélegzete a nézőknek, mikor találják unalmasnak, mely részeknél nő vagy apad a számuk.

Mivel itt nem volt függöny vagy kulisszák, amelyek mögé eltűnhettek volna a táncosok, így a saját jelmezeikben, a főúton mentek vissza az öltözőszobákba. A közönség, úgy tűnik, ezt meghívásnak tekintette. Közvetlenül az előadás után beszélgetésbe elegyedtek a táncosokkal, megköszönték az élményt, elmondták, mit szerettek. Az előadókkal minden alkalom után megbeszéltük, mit tanultunk az adott előadásból, mit figyelték meg a közönség reakcióiban, milyen visszajelzéseket adtak. Ennek függvényében minden alkalommal újragondoltuk a koreográfiát, s így ez a folyamat egy folytonos párbeszéddé vált a közönség, az előadók és a rendező között.

Fellelkesülve azon, hogy én magam és az előadók is milyen sokat tanultunk a közönséggel való közvetlen kapcsolatból, létrehoztam a *Space Rebel Princess*t, egy gyerekeknek és családoknak szánt interaktív előadást. A szabadtér természetes módon hívja elő a sokkal részvételibb megközelítést, hiszen nincs határvonal a közönség és az előadók között.

Fuller az interaktív színház egyik kihívását két pozíció, „a »Mérnök«, azaz a közönség tapasztalatának megtervezője és strukturálója, illetve a »Bohóc«, azaz a jelenvaló és az egyéni interakciók sajátosságaira reagáló rezponzív előadás-állapot fenntartójának a pozíciói közötti ingázás szükségességében” látja.⁴

A *Space Rebel Princess*ben magam is fellépek az íróval együtt, akivel közösen alkottuk a darabot. Egyszerre vagyunk részesei a darabnak „Bohócként” és „Mérnökként”: ez megadja annak a lehetőségét, hogy fenntartsuk az általunk tervezett interaktív tapasztalatokat és az előadás általunk elképzelt formáját, miközben játszunk, és hogy valóban belehelyezkedjünk a „bohóc” állapotba, amikor reagálunk a gyerekközönségünk felől érkező impulzusokra. A közönséghez való azonnali, a pillanatban lezajló adaptálódás nemcsak azt tette számunkra lehetővé, hogy előben változtassunk az előadásokon, hogy a közönséget is, és magunkat mint előadókat is jobb tapasztalatokkal, élményekkel ajándékozzuk meg, hanem – ahogy telt az idő – megengedtük magunknak, hogy az előadás szerkezete, a váza is változzon annak függvényében, ahogyan gazdagodott a közönség befogadói tapasztalataira vonatkozó ismeretünk. Az előadás így nyilvánvalóan változik annak hatására, hogy találkozik a közönséggel, akik így közvetve és közvetlenül a mű kollektív szerzőivé válnak.

A nézőtér és a színpad közötti határ felszámolása által megteremtett interaktivitás lehetősége és hatása a befogadói tapasztalatra

Amíg hagyományosan a közönség a nézőtér kényelmes székeiben foglal helyet, passzívan figyeli az előadást, a szabadtéri előadások a közönség számára nagyobb részvételi lehetőséget biztosítanak, emellett az empowerment (a nézői emancipálódás, tudatosabbá, reflexívebbé válás) potenciálja is nő. Mason 1992-ben leírta azokat a struktúrákat, amelyeknek úttörői olyan társulatok voltak, mint a Doggs Troupe az 1970-es években, s amelyeket ma is használunk a nézői empowerment generálásához:

A szereplők a tervezett időben és helyen lépnek be az előadásban. Van egy problémájuk, amit elmagyaráznak a nézőközönségnek is, majd megkérdezik őket, mit kéne tenniük. Miközben a nézők javaslatokat fogalmaznak meg, egy újabb szereplő érkezik, akinek új információi vannak, és azt javasolja, mindannyian menjenek át egy új helyszínre, hogy többet tudjanak meg. Az új információ birtokában a közönség fokozatosan kialakítja a maga képét a helyzetről, a kirakós ele-

⁴ R. Savory Fuller: The Interactivity Lab: training toward the performer as ‚Architect-Clown’. *Theatre, Dance and Performance Training*. 2018. no. 2. 234.

mei a helyükre kerülnek. Végül kialakul egy konfrontáció vagy megoldás, amely nyugvópontra juttatja a történetet, és a közönségnek megköszönik a közreműködését. Ez a módszer arra biztatja a nézőket, hogy minél többet megtudjanak a helyzetről, hogy maguk cselekedjenek, lépjenek ki a passzív nézői szerepből. „Abban van megerősítve a néző, hogy választásai hatással vannak a darab cselekményének alakulására.”⁵

A gyerekeknek szóló színházban ezt a hagyományt akartam folytatni, amely értékeli a néző döntéseit. A *jó gyermekkor mutatója* (The Good Childhood Index, 2012)⁶ szerinti tíz terület közül az egyik, amelynek hatása van a gyermek boldogságára, hogy a gyermek választási lehetőségeinek mennyisége egyenesen arányos általános jólétével. Jogi státusukból kifolyólag a gyermekek választási lehetősége, autonómiája sokkal inkább függ attól, hogy mások milyen mértékben hajlandók engedélyezni számukra e jogokat. Többek között azért is akartam, hogy a *Space Rebel Princess* interaktív előadás legyen, hogy a gyerekek számára választási lehetőségeket építhessenek be, így ezáltal aktív részesei lehessenek a darabnak. A színpad és a nézőtér hagyományos színházi térbeli elhatárolása nélkül a közönség sokkal aktívabban vehet részt az előadásban. A *Space Rebel Princess* bizonyos mozzanataiban a közönségünk játszótársaivá válunk. Játszó társakként a gyermekek hol vezetnek, hol meg követnek minket. Meghallgatjuk ajánlásait, javaslatait, és alapozunk rájuk. Választásaik gazdagítják az előadásunkat. A *Jó gyermek jelentés* (Good Child Report)⁷ számára 2012-ben gyermekekkel készített interjúkból kiderül, a gyermekek számára ugyanolyan fontos, hogy hagyják őket saját döntéseket meghozni, mint az, hogy bol-

⁵ Birm Mason: *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. Routledge Ltd, GB., 1992. 36.

⁶ *The Good Childhood Report 2012*. [e-book, 2012]. The Children's Society. https://www.childrensociety.org.uk/sites/default/files/tcs/good_childhood_report_2012_final_0.pdf (Hozzáférés: 2018.02.01.)

⁷ I. m.

Jelenet a Space Rebel Princess c. előadásból



dognak érezzék magukat. A szabadtéri művészetek lehetőséget adnak arra, hogy meghívjuk és bevonjuk a közönséget az alkotásba.

Nem megfélemlíteni, hanem bevonni, érdekeltté tenni akarjuk a nézőket. Mason gyönyörűen leírja, ahogyan Beto, egy spanyol bohóc dolgozik a közönségével: gyöngéden lebontja az elválasztó határokat, és csodás, új tapasztalások felé vezeti a nézőit. Először eléri, hogy a közönség tapssal kíséren egy zeneszámot, majd a szünetben a szívéhez szorítja a mikrofont, így hallhatóvá válik mindenki számára a szívverése. A zene újraindul, majd a következő szünetben egy néző szívéhez tartja oda a mikrofont, akinek nagyon gyorsan ver a szíve. A szekvencia különféle hangokkal folytatódik, harangszóval, eltörő üveg hangjával, amelyek a különböző nézői szívek mikrofonnal való „lehallgatásakor” szólalnak meg. A szekvencia szerepe a közönség bemelegítése: működik, mert nem kell semmit tenniük, nem kell elhagyniuk a tömegbeli, biztonságos helyüket, és a közönség ekkorra már tudja, hogy a bohóc által összerakott ritmus, zene nem összpontosít hosszasan rájuk. Ezt követi egy jelenet, amelyben egy önkéntes néző egyszerű lépéseket kell megtegyen. Beto először megmutatja a lépéseket, majd az önkéntesnek le kell ezeket másolnia. A mozdulatok fokozatosan lesznek egyre nagyobbak, és anélkül, hogy az önkéntes rádöbbenne, egyszer csak már bemelegítő tornagyakorlatokat végez. Majd következik a kosztüm, kalap, sál, bohóccorr, szemüveg: az öltözet révén az önkéntes valaki mássá válik, mint aki a normál, valószínűsége. „Fokozatosan nyernek önbizalmat abban, hogy kipróbálják a saját mozdulataikat, s hogy levetkőzzék a gátlásaikat – lefekszenek a földre, teljesen idegen embereket csókolnak meg, elvesztik magukat a szerepben. A közönség így, ilyen óvatos lépések révén válik szemtanújává e három ember felszabadulásának, így a végső meghajlás meleg, örömteli és igazán ünnepi. Beto ilyenformán olyan, mint egy igazi sámán, aki a vállalkozó kedvű nézőket meg- és felszabadítja saját démonaiktól, a csoport támogató erejének kíséretében.”⁸

A *Space Rebel Princess* készítésekor úgy találtuk, hogy nem elégséges a színpad és a nézőtér közötti határ felszámolása. Ahogyan Beto, mi is arra törekedtünk, hogy gyöngéden lebontsuk az előadó és a közönség közötti falakat. Mason a közönség bevonásának két fő módját jelöli ki: az „ugató”, avagy közösségi módot, amely összehívja az embereket, illetve az egyéni módot, amely a szemtől szembeni kapcsolódáson alapszik. Az „ugató” módszernek megvan az a veszélye, hogy az embereket elijeszti, távol tarthatja. A második módszer kíváncsiságot szül, az emberek nevetést hallanak, ami vonzó számukra, és természetesen része akarnak lenni a csoportnak. Magunk is első kézből megtapasztaltuk a szemtől szembe kapcsolódás erejét, amikor az eső miatt egyszer el kellett halasztanunk az egyik előadásunkat. Ez úgy történt, hogy már órákkal a fellépés előtt be voltunk öltözve a jelmezeinkbe (egy visszafogott öltöny és egy kék színű papíruha és korona), a jelmezek pedig lebontották a társasági-társadalmi határokat, az emberek mosolyogtak ránk, beszélgetni kezdtek velünk. „Az emberek örülnek, amikor nézhetik, ahogyan mást szórakoztatnak az előadók, mert ilyenkor ki vannak zárva, és nem kell félniük attól, hogy bevonják őket, hogy konfrontálódniuk kell.”⁹ Éppen ezért a *Space Rebel Princess*-ben a fellépés előtti beöltözés részévé lett annak, ahogyan a közönségünkkel bánunk. Minden fellépés előtt beöltözve, személyesen lépünk kapcsolatba a közönség azon tagjaival, akik kíváncsiságot fejeznek ki. Így kíséreljük meg lágyítani a közönség és az előadók közötti falakat, ezáltal hozzásegítve a nézőket egy újabb, másabb tapasztalat megszerzéséhez.

⁸ Bim Mason: *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. Routledge Ltd, GB., 1992. 43.

⁹ I. m. 91–92.

Hogyan képes a szabadtéri munka bevonni új közönséget azáltal, hogy felszámolja a hozzáférést akadályozó, a színházak által teremtett határokat

„A tér átalakítja a művészetek struktúráját és érzékelését, befogadást. Egy köztér az informalitást, míg egy színház a fenségest nyújtja.”¹⁰

Cikkében Foulkes két művészeti teret vet össze: a Lincoln Centre-t és a Brooklyn Academy of Musicot.

Először a Lincoln Centre felépítését taglalja: „Három nagy színház néz szembe egy köztérrel, amelynek a velencei Szent Márk térre kellene hasonlítania, de sokkal kevesebb látogatót vonzott be, mint velencei társa. Az épületkomplexum egyfajta emelvényen helyezkedik el, amelyhez lépcsők vezetnek fel az utcáról. Odáig sétálni eleve kihívás, mert ehhez nyolcsávos úton kell áthaladni, köztük egy taxisoknak és egy luxusautóknak fenntartott sávon is. Ez az elrendezés az autós látogatóknak kedvez, akik vagy az utcáról, vagy a mélygarázsokból lépnek be ide.”¹¹ Ezt veti össze Foulkes egy másik New York-i művészterrel, a Brooklyn Academy of Music (BAM), amely 1977-ben a DanceAfrica nevű fesztiválnak adott otthont, amely háromnapos extravagáns performanszaival és tevékenységeivel a színpadokról kifolyt az utcákra. „A DanceAfrica szó szerint Brooklyn utcái és a BAM színpadai között mozgott, sok támogatót, hívet szerezve így az utcán sétáló emberek közül is.”¹² A Lincoln Centre folyamatban levő restaurálásának szempontjai és új iránya a BAM elveit követik: a szó szerinti kapcsolatot az utcával, mind fizikailag, mind gazdaságilag és kulturálisan; magát az utca bevonását a színpadra.

Az utcán, parkban, köztéren dolgozni azt jelenti, hogy bárki számára elérhető a munkánk, aki ezeket a tereket használja. Akinek tetszik, amit lát, az marad, akinek nem tetszik, továbbmegy. Kevesebb akadály áll a hozzáférhetőség útjában. A nem színházi terek nem csupán a gazdasági akadályokat hárítják el – a legtöbb köz- és szabadtéri esemény ingyenes, hiszen a köztéren belépőt szedni ellentmondásos lenne –, de a kevésbé látható akadályok eltávolításában is elől járnak, hiszen a közönség egyetlen tagjának sem kell megküzdenie az ismeretlen épületekbe, művészeti terekbe való belépés nehézségeivel, ahol esetleg nem ismeri a viselkedési szabályokat. J. Machon így írja le a hagyományos színházi élményt: „Emlékeztetnek, hogy kapsz ki a mobiltelefonodat, a fények elhalványodnak, te magad elcsendesülsz. Megfigyelsz, nézel, hallgatsz és követed a kibontakozó történetet... Lehetséges, hogy adott ponton beiktatnak egy szünetnyi intervallumot a jelenetek között. Legördül a függöny. Tapsolsz. Elhagyod a nézőteret.”¹³ A köztéri művészetek közönségének nem kell mindig lehalkítania a telefonját, nem kell elnémulnia, nem kell passzív nézővé változnia, még tapsolnia sem muszáj. E szabályok közül néhánynak az eltávolításával talán azt a félelmet is el tudjuk hárítani, ami e szabályok nem ismeretéből fakad.

A *Replicas*-ban Christina Blackwell-lel dolgoztam együtt, aki azelőtt még sosem lépett fel szabadtéren. Hosszasan mesélte, hogy milyen jólesett a nap és a szél játékát érezni a bőrén, amint a szabadban mozgott. Milyen gyönyörű, mondta, hogy ekkora előadói múlttal, hatvan felett is érhetik új élmények az embert. A szabadban való dolgozás, alkotás valóban új tapasztalatokat nyújthat nézőnek és előadónak egyaránt: más térben, más módon találkozhatnak egymással. A szabadter számomra egyértelműen a magam és a másik testi-lelki megmozgatásának legtokéletebb terepe.

Fordította: Andorkó Júlia

¹⁰ Julia Foulkes, *Streets and Stages: Urban renewal and the arts after world war II. Journal of Social History*, 2010, 44. 413.

¹¹ I. m. 416.

¹² I. m. 429.

¹³ J. Machon: *Immersive theatres: intimacy and immediacy in contemporary performance*. Palgrave Macmillan, London, 2013. 54–55.

Kocsis Tünde

AURORA BOREALIS

A *Jégshivárvány* című antológiáról¹

Mit gondolhat egy kiadó vezetője, amikor olyan alcímű könyveket ad ki, amelyekben a „legújabb” szó szerepel? Pontosan meddig tart a legújabb? A reklámfogás bármikor beválhat, hiszen még a huszonkettedik századbeli olvasó is, erre a szóra, hogy legújabb, a saját közelmúltjára fog gondolni – csakhogy annak akkor a kiadott könyv aktuális, főként társadalmi valóságtartalmához csekély köze lesz. A legújabb norvég drámák esetében maradjunk annyiban, hogy ezek még újak, hiszen a kötetbeli drámák a 2010-es évek elején íródtak és megjelentek, avagy színpadi bemutatójuk nyomán majdnem mindegyik mű díjazott² lett – mígnem 2014-től a magyar olvasók is kézbe vehetik ezt a jelentős gyűjteményt.

Valahányszor észak-európai művészek alkotásaival találkozom, legyen az film vagy színmű, az emberi lélek apró rezdüléseinek feltárásával, tudatosításával és az egyén erős társadalmi felelősségérzetével találkozom. Mint ha kicsit tágasabb lenne a norvégoknál a tér, vagy több volna az idő, mintha valamennyivel nagyobb elszigeteltségben élnének az ottaniak, és az ember a belső világára, válságára – és olykor a világ gondjaira is – fokozottabban

figyelne. Az egyénben összeomolhat a világ-mindenség, és egyetlen ember is, bár látszólag tehetetlen és jelentéktelen, olyan fontos lenne, hogy elveszettsége cselekvésre késztet másokat, hiánya pedig egy ideig betölthetetlenül tátongó űr lenne a világban.

Arne Lygre *Eltűnök örökre* című ötszereplős drámájának fő témája az együttérzés. A szereplők a jelen téridőben saját helyzetükről, állapotukról, kapcsolataikról beszélnek, de a személyek mind a nyolc fejezetben³ „kilépnek” a realitásból egy fiktív, gyakran marginális, veszélyes helyzetbe, és az abban a történetben lévő személyek érzés- és gondolatvilágát közvetítik. „Óriási különbség. Sejteni és tudni. Elképzelni, hogy mit érez a másik, vagy személyesen átélni ugyanazt. Együttérzés igen, együtt átélés nem létezik.” (20) „Sokat gondolkodom az egyidejűségről. Mi történik másokkal éppen most? Míg én itt ülök egy széken, máshol is ül egy nő, és ő nem érzi olyan jól magát” (8) – mondja ezt a FÉRJ-et váró ÉN, egyedül ülve a szobájában, és arról a nőről beszél és annak a nőnek a hangján szólal meg, aki ugyanolyan egyedül ül a szobájában és elveszítette a fiát. A második jelenetben megjelen a BARÁTNŐ, és egy másik páros jelenetet idéznek meg, tesznek átélhetővé, egy olyant,

¹ Kovács Katáng Ferenc (szerk.): *Jégshivárvány. Legújabb norvég drámák.* (Ford. Kovács Katáng Ferenc és Borka László) Napkút Kiadó, 2014.

² Többben az Ibsen-díjat vagy a Norvég Kritikusok Díját érdemelték ki.

³ Amelyeknek címe sajátosan beszédes: Elkezdődik, Egy pillanattal később, Egy órával később, Egy nappal később, Egy héttel később, Egy hónappal később, Jelen időben, Később.

amelyben a barátnők az orvos rendelőjében vannak és tudják: egyikőjük halálosan beteg. Reális szinten megjön a BARÁTNŐ LÁNYA, de a férjet nem hozza, mint kellett volna, emiatt konfliktus keletkezik, majd mindhárman egy összedőlt házat képzelnek el, ahol három nő összetört testtel a romok alatt fekszik. A beszélők, miközben szájról szájra görgetik a történeteket, még a szerepeken is módosítanak (a kimondott szó realitássá válik): a három nő közül az egyikből a másik nő férje lesz. A férj egy rúgással megöli a reményvesztett, szenvedő feleségét. A három személy elindul a férj nélkül. Egy tengerpart mellett mennek el, ott várakoznak és elképzelik, hogy egy fiú, az anyja és a barátnője úszik a tengerben egy sziget felé. A szigetre csak a fiú jut el, a haláltusában végletes vallomások hangzanak el. A jelenetekben erőteljes a haláltól, a magánytól, a fájdalomtól való félelem érzése. „Néha a rettegésre gondolok... A saját félelmemre, és a másokéra... hogy meghatározza az életünket. Az, hogy mitől félünk és mitől nem.” (11) „Élet-halálharc. Halasztani egy kicsit.” (17) Az utolsó jelenetben a FÉRJ és az IDEGEN NŐ nem lép ki a realitásból. Az idegen nő elvesztette a családját, a férj felbontotta a házasságát. Egy-másra vannak utalva, de nem is akarnak mást. Szeretik, féltik egymást és magukat.

A norvég drámaszövegeket az ilyen egzisztenciális nüanszokért érdemes megismerni. Nincs bennük mellébeszélés: jó drámai helyzetek, tisztára csiszolt szövegek.

Tore Vagn Lid *Pusztíts el mindent!* című gyászjátéka a globális összefüggésekre hívja fel a figyelmet az egyidejű öngyilkosságok által: „nem kezelhetjük elszigetelt, személyes tragédiaként az idős görög öngyilkosságát. Amikor egész Európában radikálisan emelkednek az öngyilkossági mutatók... ezek a tragédiák már rég nem személyesek.” (56) „Krisis fűzi össze az egész világon amúgy párhuzamosan futó egyéni tragédiák végtelen sorát. Kísérletemben az egyén sorsát követem a rendszerben és a rendszert az egyén életében” (57) – elemzi művét a szerző az előszóban. A dráma alapszituációja egy ismert társasjáték, név szerint: Afrikai gyémánt – csakhogy a színpadi mű Európában játszódik. Amint a társasjátékokban lenni szokott, a különböző szereplők egymás után lépnek: a Befektető, a Színész, a Biscaya, az Énekes, a Nyugdíjas, az Örök diák és a Vándor lépeget, és mindenki kifejti álláspontját egy-egy öt érintő témával kapcsolatban. A játék 2009–2010-ben indul és ugrásszerűen telik, egészen 2013 teléig. A lépő játékos nemcsak monológot mond, hanem érvel és beszélget a többi játszótárral. A dráma az egyéni sorsokból kibomló drámából áll össze, és gyakran valóban egyetemes emberi szinten is érvényesek az elhangzottak. Az egyik játékos nem akar játszani, ki szeretne lépni a játékból, de egyik játszótársa figyelmezteti: „Itt nem lehet nem játszani. A nem játék is játék. Ha te nem akarsz, mindig akad olyan, aki akar. Ha nem ragadod meg a játéklehetőséget,

rópában játszódik. Amint a társasjátékokban lenni szokott, a különböző szereplők egymás után lépnek: a Befektető, a Színész, a Biscaya, az Énekes, a Nyugdíjas, az Örök diák és a Vándor lépeget, és mindenki kifejti álláspontját egy-egy öt érintő témával kapcsolatban. A játék 2009–2010-ben indul és ugrásszerűen telik, egészen 2013 teléig. A lépő játékos nemcsak monológot mond, hanem érvel és beszélget a többi játszótárral. A dráma az egyéni sorsokból kibomló drámából áll össze, és gyakran valóban egyetemes emberi szinten is érvényesek az elhangzottak. Az egyik játékos nem akar játszani, ki szeretne lépni a játékból, de egyik játszótársa figyelmezteti: „Itt nem lehet nem játszani. A nem játék is játék. Ha te nem akarsz, mindig akad olyan, aki akar. Ha nem ragadod meg a játéklehetőséget,



megragadja más. A játék mindig kiválasztja azt a személyt, akire éppen szüksége van. (...) hamarabb veszít az, aki mindig ellenáll. Mit gondolsz, az úgynevezett ellenállók miért halnak korán? Miért kapnak infarktust, rákot? Vajon miért? Mert az ellenállás felőrli az erejüket. Nem minden típusú ellenállás, csak az ilyen, amelyik nem vezet győzelemre, és értelmetlen.” (90) A színjáték a szereplők utolsó lépésével, az öngyilkosság különböző formáival zárul, miközben a Színész megidézi az özönvíz apokaliptikus, lényegében megtisztító tragédiáját.

Olaug Nilssen *Nagy és csúnya* című drámája a gyermekvárás és a gyermeknevelés problémakörét taglalja, két, szomszédságban élő család hétköznapi életének bemutatása által. Kibomlik a két család belső konfliktusokkal, kisebb-nagyobb válságokkal terhelt, nagyon reális világa, valamint tanúi lehetünk annak a folyamatnak, amely során a látszólag ártalmatlan előítéletek ártalmas cselekvésekké fejlődnek. A gyermekváró anyja a könyvekből maximálisan felkészült és túlzottan aggódó szülőtipust képviseli, a szomszédos család anyatípusa pedig nem akarja bevallani magának sem, hogy egy problémás (autista) gyermeke van, és értelmetlen, valamint önmérsztő olyan elvárásokkal viszonyulni a gyermekhez, mint rendszerint tennénk. A babavárók félreértik a szomszédok gyermekük irányában tanúsított reakcióit, majd nyílt konfliktus lesz a két család között. Az előítélet léggömbje szétpukkad, és az újszülött megjelenésével immár édes terhek és közös gondok jellemzik mindkét – a történetek során végül összebarátkozott családot.

Maria Tryti Vennerod az *Országos felmérő* című drámáját „az összes körülöttünk és bennünk lévő nyugtalanságnak” ajánlja. Egy osztályterembe kerül az olvasó, ahol néhány diákot az országos felmérőn túl más kérdések foglalkoztatnak, mégpedig hogy mi lett Vidarral, az iskolából kizárt nonkonformista fiúval. A diákokkal nagyon közvetlen tanárnő tájékoztatja az osztályt, hogy Vidart átirányították egy másik iskolába. A diákok nagyon direkt kérdéseket tesznek fel a tanárnőnek a kicsa-

pott diákkal való kapcsolatáról. A faggatást az igazgatónő belépése szakítja meg, aki Vidarról kérdezi a bele láthatóan szerelmes diáklányt. Az izgatottság oka: egy másik iskolában egy diák fenyegetőzik, hogy lelövi az igazgatót, a tanárokat és az egész osztályt. Az igazgató elküldi a tanárnőt és helyettes tanár érkezik az osztályba. Pro és kontra Vidar-viták zajlanak, miközben egy stréber diák az országos felméről próbál dolgozni. Vidartól többen szövegeket idéznek, amelyekből ellentmondásos, de hatásos és bátor fiú képe áll össze. „Talán nem másmilyen, mint a többiek. Legalábbis nem érezte magát annak. (...) Mindenesetre nem biztos, hogy vele volt baj, lehet, hogy a többiekkel.” (202) A jelenet vége egyfajta danse macabre, mert a helyettesítő tanár erőteljesen provokálni kezdi a diákokat. Célja minden bizonnyal az, hogy megmutassa, majdnem bárkiből kihozható a vadállat. Kísérletével csak pár gyereket sikerül alaposabban felhergelnie, becsmérli az osztályt és távozik. A dráma vége nagyon erőteljes: az igazgatónő fegyverrel ront az osztályba, hogy teljes kiürités: Vidar ide tart és ő megvédi az iskoláját. A lány, aki Vidarba szerelmes, nem akar távozni. Az igazgatónő átadja neki a fegyvert és elmegy. A lány fegyverrel a kezében arra az ugyancsak ottmaradt fiúra céloz, aki szerelmes belé.

Fredrik Brattberg *A visszatérések* című drámája a kötet egyik legizgalmasabb színműve. A szerző, aki egyben zeneszerző is,⁴ az abszurd és a brechti színház eszköztárával dolgozik, de olyan letisztultan és koncentráltan, hogy olvasva is hátborzongató. A háromszereplős drámában Apa depresszióban szenved nyomtalanul eltűnt iskolás fia, Gusztáv miatt. Anya fél éve próbálja őt visszahozni a hétköznapi megszokott, élhető menetébe, de nem jár sikerrel. Két hónapra rá eltemetik a halottnak vélt Gusztávot, csakhogy az nem sokkal rá halálra éhezett hazatér. Szűkszavú elmesélése szerint: a hegyekben elvitte a lavina, másra nem emlékszik. Miután a családi élet

⁴ A drámai szöveg pontossága, a drámaiság fokozatos adagolása folytán a zeneiség mint struktúra fedezhető fel a színműben.

normalizálódik, Gusztáv ismét nyomtalanul eltűnik, a család újra eltemeti, de ő ismét hazamegy: éhesen, követelőzőn. Az apa türelmetlenül számon kéri, hogy hol volt. Hamarabb elment az iskolából, kiment a tengerre csónakázni, szívárogni kezdett a csónak, süllyedni kezdett, s a többire nem emlékszik – tudják meg a szülők. Az előadásban az Apa és az Anya végig megszakítja a szerepjátékot egy-egy „kiszólással”, amikor a nézőknek elmesélik, hogy az idő múlásával mi hogyan történt. Harmadjára Anya az ágyban élettelenül találja Gusztávot. Kórházba viszik a már halott fiút. A szülők kezdik élvezni az ismét „rájuk tört szabadságot”, utaznak, törődnek magukkal, míg nem néhány hét múlva Gusztáv újra az ajtóban áll. A szülők ragaszkodása és szeretete oldódni kezd a követelőző Gusztáv iránt, az anya már nem szolgálja ki, az apa nem tér haza a hír miatt a munkából. A haláleset ismét bekövetkezik, és a szülők immár közönnnyel, tárgyként kezelik a „tényt” és a holttestet. Meg szeretnének szabadulni tőle, de mintha éreznék: nem lehet. Gusztáv éhesen és követelőzőn újra és újra visszatér. A szülők végül saját kezűleg ölik meg, de a fiuk feléledése felgyorsul, a végén tizedmásodpercenként jön a halál és az éledés, mígnem a változások elérik a fénysebeséget, és Gusztáv láthatatlanná válik. Végleg. Hogy ez a színmű a ragaszkodásról és az elengedésről, a rutinok elsivárosító hatásáról, az önfeláldozásról, a határokról, az élhető időről, avagy az emberi kapcsolatok motiváló, avagy pusztító jellegéről szól, azt rábizzuk az olvasókra vagy a majdani nézőkre.

Johan Harstad *Satöbbi* című drámája zárja a kötetet. A *Satöbbi* 2010-ben norvégul kiadott eredeti formája több mint 500 oldalas,

és a belőle készült, 2013-ban bemutatott előadás nem kevesebb, mint ötórás volt. A történet egy 1994-ben élő, szétesett amerikai család életét mutatja be. Az apa vietnami veterán, aki több mint két évtizede ideg-összeroppanásban szenved. A múltban élő, de róla nem beszélő férfi kiköltözik a washingtoni Alkotmány Kertek parkba, ahol a Vietnami Emlékfalat⁵ mossza. A Londonban élő lánya a BBC-nél vágó volt, amíg el nem veszítette férjét és fiát, akiket nem tud elengedni, és velük beszélve, őket odaképzelve, otthon éli beszűkült, kifakult életét. A veterán fia szabadúszó haditudósító fényképész, akivel a boszniai háború kellős közepén, Szarajevóban egy hotelben találkozzunk egy dán, egy német és egy amerikai riporter társaságában. A dán riportert lelövik, a nemzetközi stáb többi tagja tehetetlenül nézi a fiatal tudósító haláltusáját, mígnem az egyik riporter a válságos helyzetet szakmai érvényszerülésére igyekszik fordítani. Az anya próbálja összehozni és összetartani – amennyire még lehet – a családot, továbblépésre szeretné rávenni lányát, egymásra figyelésre fiát, magához téríteni a férjét – de érzi, hogy súlyát veszítette a családi kötelék, mindannyian elvesztek boldogságkereső labirintusukban.

A szarajevói hotelben dolgozó bosnyák muszlim egyik szövegével búcsúzom: „Ha Jézus, vállán a keresztel, megjelenne és köszöntene bennünket, tudják-e, hogy mit kérdeznénk tőle? Hm? Nem tudják? Nagyjából minden szarajevói ugyanazt kérdezné: Jézus, hol szereztél ennyi fát? ... De most már nem zavarkodom tovább. Jó estét!” (256)

⁵ Az emlékfalba be van vésve a vietnami háborúban elveszett 58.000 amerikai katona neve.

Ozsváth Zsuzsa

ÉN KŐ, ÉN SZÉL

Jon Fosse drámakötetéről

Jon Fosse norvég drámaíró. Azt írják róla: a legjelentősebb Ibsen óta. *Valaki jön majd* című drámakötetét 2012-ben adta ki a Polar Könyvek. Hat színművet tartalmaz, mindegyiket Domsa Zsófia fordította.

A szövegek központosítása elenyésző, klasszikus értelemben vett mondatstruktúrák nincsenek, így az értelmezést első látásra segítő punktuációs eszközök, mint pont, vessző, kérdőjel, felkiáltójel sem állnak rendelkezésre. Voltaképpen a szóhasználat is csekély, általában ugyanazok a főnevek, igék, melléknevek, határozók stb. váltakoznak más-más formátumban, más-más szándékkal, és más-más, de radikálisan nem különböző közegben. A szereplők jórészt univerzálisak, úgymint Nő, Férfi, Másik, Lány, Fiú, Anya, Apa, Idős nő, Idős férfi, Barát stb. Ezekről majd külön, az egyes színművek tárgyalásánál. Univerzálisak a terek: öreg ház, északi tengerpart, fjordok; a problémák: halál, kétségek, nő-férfi kapcsolat, kommunikációs zsákutca, öngyilkosság, nihil. Célszerű a minimalizmust emlegetni. A színek szürkék, az idő javarészt esős, hűvös szél fúj, a gesztusok és az arcmozgások semlegesek, az ablakon kinézni lehet, becsukni, a kanapéra leülni, arról felállni, egymástól pedig elválni lehet leggyakrabban e hat színmű szerint. Semmi jóval nem kecsegtet, így is lehetne mondani, ha nagyon belekomorul az ember, és ez a szolidaritáció szinte elkerülhetetlen, a mosolygás és nevetés a szereplőkre erőltetett

groteszk kényszerselekvés, és nem a feloldó humor forrása. (Vagyis hogy mondjam, elég jó humorérzésem van, de sehol sem kacagtam fel, ha tévedek, valaki szóljon, hogy tévhitben élek és oltári a parádé.)

Kelet-közép-európai szemnek és szívnek alkalmatlan időpontban sok lehet ez a tömény egzisztencializmus, ezek a szerzőileg utasított hosszabb-rövidebb csendek. Hány angyal szállhat egy-egy mondatfoszlány közé préselt csend időtartama alatt, vagy mehet át a színpadon? Mert ezeknek a szereplőknek nagy szüksége volna rájuk. De ezek talán beteg angyalok.

A címadó a kötet első drámája: *Valaki jön majd* (1992–93). Szereplők: Férfi, Nő, Másik. A cím és a szereposztás akkora spoiler, hogy a fal adja a másikat. Mert mi is történik ebben a történettöredékben? Van egy harmincas nő, egy ötvenes férfi, akik vettek egy régi házat a semmi közepén, hogy végre együtt lehessenek, távol a város és az emberek zajától. Kapunk utalást arra, hogy kapcsolatukat nem fogadták örömmel a régi életükben, ezért ez egy menekülőút számukra. Csakhogy a megérkezés nem a nyugalom ígérete, hanem a feltörő kétségeké. Hogy valaki jön majd, aki szétveri a további közös élet harmóniáját. És jön is: a Másik. Semmi konkrét nem történik azonban, amely elég erősen indokolná a veszélyt. Elégséges mindössze a csírázó kétség, amely melegágya lehet a féltékenységnek; egy-két el-

kapott tekintet, mikrogesztus öntözi a szívbajt. Jön a Másik, aki a közelben lakik, aki szívesen barátkozik. A Nő és a Férfi végig ping-pongozik, adogatják egymásnak az okot a féltésre. Míg a dráma elején a Nő, a végére a Férfi lesz a kínzó kétség megszállottja. És nem tudjuk meg, merre tovább.

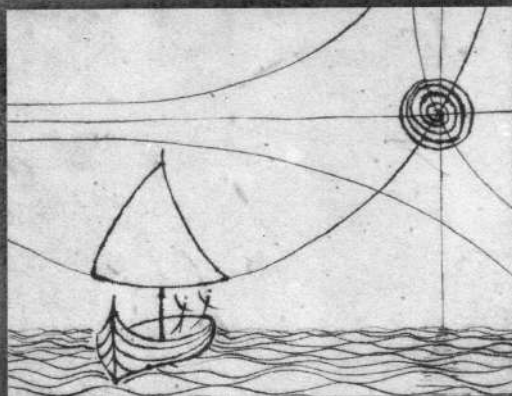
A második dráma *A név* (1994) címet viseli. Személyek: Lány, Fiú, a Lány húga, Anya, Apa, Bjarne. Terhes lány látogat haza a hűvös családi légkörbe. Jön a Fiúja is, a gyermeke apja. Fiatal pár, valahol lakniuk kell, kényszermegoldás a helyszín. A családban mindenki párhuzamos a másikkal. Az anya folyvást olyan dolgokról beszél, ami senkit nem érdekel, a Lány húga repetitív, oda nem illő kérdéseket szűr be egy-egy beszélgetés közepén, az Apa a megtestesült érdektelenség, aki emberszámba sem veszi a Fiút, a nevét sem hajlandó meghallani; az ismerkedés és az információátadás csak sikertelen próbálkozások torlódása. A születendő gyermek fölösleges nyűg, amely csak jobban kiélezi a személyek közötti összeférhetetlenséget. És van Bjarne, aki a Lány gyerekkori barátja. Akivel a Lány, mintha csak ott sem lenne a Fiú, a gyermeke apja, szolid enyelgésbe kezd. Mindenki ott van az artikulálatlan üresség, a minden mindegy érzése, a mindenki senkije mindenkinek. És ez a szöveg is csak egy villanás, tanulság nincs, a történet nem jut el odáig, hogy megnyugtató választási lehetőséget nyújtson az olvasójának. Nincs kapaszkodó, csak a gyönyörű, zord tájba vesző súlytalanság.

Az 1997-es *Egy nyári nap* című színmű egy visszaemlékezés, eszerint két idősíkon működnek a jelenetek: van egy jelen idejű és egy visszatekintő idősik, amely egyben újrajátszás, és a szereplő kiállása jelzi. Személyek: Idős Nő, Idős barátnő, valamint a múltbéli alteregók: Fiatal Nő, Fiatal barátnő, a Fiatal barátnő férje, aki csak a múltbéli síkban aktív szereplő. Valamint: Asle, a Fiatal nő társa, az Idős nő vesztesége. Asle és a Fiatal nő a múltban azért vettek meg egy (szintén) öreg házat távol a város zajától, hogy együtt lehessenek nyugalomban. Azonban a nyugalom és a csend fojtozó monotonitássá nőtte ki magát, amelyben

az ember könnyen válik magányossá, hiába él vele a társa. Asle nem vállalt depressziója egy őszi napon úgy bosszulja meg önmagát, hogy a viharban feltámadt tenger végleg magába húzza őt. A Fiatal nő ezt képtelen feldolgozni, ezt a megválaszolatlan kérdést, hogyan tűnhet el egyik percről a másikra az a személy, akivel az életét osztotta meg. „Akármennyit is gondolkodtam rajta/ soha nem értettem meg hogy mi történt/(...) Nem is tudom/ inkább csak úgy elkísért/ egész életemben /mint egy kérdés/ vagy egy hívó szó/ Mert hiszen megtaláltuk egymást/ és akkor/ épp oly hirtelen és váratlanul ahogy megtaláltuk/ egymást/ el is kellett válnunk/ egymástól/ De hát ilyen az élet.”

Az Idős nőnél akkor állt meg az idő, amikor Asle eltűnt; és mintha az élet is megállt volna, csak néz kifele az ablakon. Néha becsukja, ha hűvös van.

Jon Fosse | **Valaki jön majd** | Hat színmű



A negyedik dráma a *Tél* (2000) című. Ez egy egészen kísérteties szöveg a Nőről és a Férfiről, akik egy pár másodperces szinte véletlen találkozás révén bontják ki a történettörédket. Az előző darabokhoz képest egészen mozgalmas az ív, amit jelen szöveg bejár. A kissé ledér Nő tévképzetekkel teli, zavart elme, mégis, hisztérikus rámenősségével végül eléri, hogy a Férfi csapot-papot, munkahelyet, családot otthagyon érte. Minden, amit megtudunk a két szereplőről, csak sugallatokból és fonák párbeszédkekből tehető össze, semmi sem konkrét, csak érezni, hogy baljós lepel fedi ezt a két embert. Nem jelenthető ki, hogy ez jó, amaz rossz, marad minden a szürkességben, két világ között. A közös élet lehetősége itt is felmerül egy lehetséges elutazás vágyképében.

És ha az előbb a kísértetieségről volt szó, az utolsó előtti dráma, a *Halálvariációk* (2000) egy szinttel magasabban hozza azt. Az alap helyzetben az Idős nő ellátogat az Idős férfihez, hogy közölje vele a Lány, vagyis a lányuk öngyilkosságának hírért. Az Idős nő és az Idős férfi a jelenben már nem házaspár: a múltban, ahogy a visszaemlékezés idősikájában megtudjuk, a Fiala férfi elhagyta családját egy másik nőért. A Lány kedves volt, barátságos, de vélhetően egész életét végigkísérte egy árnyék, egy belső, képzelt hang, a szövegben Barát névre keresztelt, szürke és esőtől csapzott látomás, egy entitás, a halál gondolata. Akitől a Fiala nő óva inti a Lányt. Nem szabad vele

beszélni. A Barát sikamlós, mint a kígyó, könnyű, mint a szél, és mindigtól fogva ismerős. A Lány, a Barát bűvkörébe merülve, végez magával. Aztán megbánja. És mindenki szenved tovább.

A kötet talán legköltoőbb színműve az utolsó, az *Én vagyok a szél* (2008) címet viselő darab. Ez a szöveg értelmezhető egy halott lélek önmarcangolásaként, aki a halálban sem találva nyugalomra, próbálja latolgatni az élet értelmét. Mindezt Az egyik és A másik közös hajózásának metaforájában képszerűsítve, hogy legyen mit elképzelni, mintha a képzelet jelenléte az életet feltételezné. Mert ebben a szövegben nincs valós tér és idő, minden csak jelzésszerűen működik. Mintha az élet is csak jelzésszerűen működne. Szép az is, ahogy ugyanazon gyötrődő beszélő nehéz kőnek (életben) és könnyű szélnek is (halálban) nevezi magát.

Bár ezek a drámák jó pár évnyi különbséggel íródtak, a kötetben mégis egymásba fonódnak, átjárnak egymáson, segítenek megérteni a másikat, sőt, vészjelzőkként is működnek. De végtére is mindegyik egy dolgot ígér, és egy dologtól retteg: az elmúlástól. Hogy egy élet múlik el, egy idill, egy szerelem, szinte mindegy. Valaki vagy valami jön majd.

De addig is, amit tenni lehet, és ami élet-szerű, az talán ez: amit mondok/ nem lehet elmondani/ De / egészen rövid szünet / de én/ egészen rövid szünet/ igen én élek/ és ezért mondanom kell valamit – (Én vagyok a szél).

TALÁLT KÉP



Fazakas Attila

PLAY

Erving Goffman emlékére

Ami élet, azt látni. Mindegyre.

Nézni.

Nézőnek ott lenni.

És aztán meg: abban válni láthatóvá is, *látódn*.

Nézettnek lenni. Állandóan, kiléphetetlenül.

Ehhez húzódni most közelebb.

Közelségre találni ott, közelséget közel engedni, hagyni.

Az összes megtörténhetőt.

Abban lenni el. Részvétel van. Ilyesmik...

Nem ismerem (ismerjük) a koncepciót.

Mennyi tér van így! És mennyi sorolhatatlan létezés!

Megtörtének, megtörténünk. Ennyi van.
Konceptciók helyett, ellenére, hiányára stb.
Érezni a rendeződést, így rendeződni.
Vagy: nem érezni a rendeződést, *lenni úgy is. Míg...*
Míg lehetni. Ezt szeretem.

Megtört én, ének, énünk...
Életragozás.
Életté lenni.
Ezzel békültem ki.

A színház üres. Ami él, telt, egyszeri, erős. Kijönni az üresből, telítődni önmagaddal. De ki vagy, önmagadként? Nem színház?! És ezzel máris visszaesni az üresbe, s kezdeni az egészet elölről. Többnyire ez van. *Folyamatos átjárások, toporgások.*

A színház az életben van.
Az életben van színház.
(*Ne röhögj...*)
Mennyi mutatható meg? Kell-e a mutogatás?
Nincs mindig mutogatás?
Nem minden látvány a Látvány látványa?
Nem tudom. *Történek.*
Ez a válaszom. Így válaszol helyettem *valami.*

Unom a színházat. Szeretem az életet. Ami persze ugyanaz. Szinte. Van az a *pengényi*, vérre menő *szinte*. Ott jó.

Van élet a színház előtt. Van színház az élet előtt?
Minden van.
Nem bírok választani. Akarok-e egyáltalán?
Megtörtének. Élek.
Akár szabadon, akár egy szerepben.
Elhagyott a beszéd.

99,6%

Szövegkönyv a performanszhoz

A 99,6% Adorjáni Panna, Raul Coldea, Csala Hermina, Radu Dogaru, Petro Ionescu, Bogdan Olarson, Ötvös Kinga, Oana Mardare, Adi Tudoran közös alkotása, és a Reactor de creație și experiment produkciója. A bemutató időpontja és helye: 2018. november 12., Kolozsvár.

Ezen a performanszon a nézők körbeülik a teret. A földre a fal mentén hosszú szürke szivacsok vannak letéve, illetve háttámla gyanánt szürke, kék, zöld és barna párnák. A szivacsokon feltekert pokrócok, amivel a nézők betakarhatják magukat, ha fáznak, vagy használhatják arra, hogy még kényelmesebben üljenek. Ebbe a nézői körbe illeszkedik bele a zeneszerek, illetve a felirat- és fényoszlopok. Amikor a performerek nem a térben mozognak, valószínűleg itt vannak. Két falon a feliratok olvashatóak (román, magyar, angol), egy harmadikon pedig két grafikon lóg: ezen láthatók az alkotók DNS-tesztjeinek eredményei.

1. A TEKINTET

A performansznak nincs meghatározott eleje. Amikor a nézők elkezdenek beszállingózni a terembe, a performerek éppen a nagylelkű tekintetet gyakorolják egymáson, hosszan néznek egymás szemébe, figyelik társaikat. Mire megérkezik az utolsó néző is, a performerek már nemcsak egymást, de őket is figyelik.

Scenariu pentru performance

99,6% este o creație colectivă de Panna Adorjáni, Raul Coldea, Hermina Csala, Radu Dogaru, Petro Ionescu, Bogdan Olarson, Kinga Ötvös, Oana Mardare, Adi Tudoran, și o producție Reactor de creație și experiment, cu premiera în 12 noiembrie 2018 în Cluj-Napoca.

În acest performance spectatorii stau așezați pe jos în spațiul de joc. De-a lungul pereților sunt puse saltele gri, respectiv perne gri, albastre, verzi și maro pe care se pot sprijini spectatorii. Pe saltele sunt păături cu care spectatorii se pot înveli dacă le e frig sau să le folosească pentru a sta mai confortabil. În acest spațiu comun alături de spectatori este încadrat colțul cu muzică, respectiv colțul cu supratitrare și lumini. Când performerii nu se mișcă prin spațiu, ei se află cel mai probabil în aceste locuri. Pe doi pereți se pot citi supratitrările (în română, maghiară și engleză), pe un alt perete atârână două grafice cu rezultatele de la teste ADN ale creatorilor.

1. PRIVIREA

Acest performance nu are un început definit. În timp ce spectatorii sosesc în sală, performerii exersează privirea generoasă. În primul rând, ei conduc acest exercițiu între ei, se uită în ochi, se privesc unul pe celălalt. Când s-a instalat și ultimul spectator, ei nu se mai privesc doar între ei, ci și pe spectatorii din jur.

2. A BEMUTATKOZÁS

Amikor a performerek úgy érzik, odame-részkednek a nézők egy-egy csoportjához, és megosztanak velük egy történetet magukról. A nézők összetétele szerint ezek a történetek a magyar anyanyelvű performerek esetében magyarul vagy románul vagy angolul hangzanak el, a román anyanyelvűek esetében románul vagy angolul. Néhányan a performerek közül úgy érezték, hogy ezeket a történeteket kizárólag az előadás nézőinek szánják, ezért az ő történeteiket itt nem osztottuk meg. A történet megosztásán túl megmutatják a nézőknek a grafikonokat is, bátorítják őket arra, hogy egy kis időre hagyják el a helyüket, és nézzék meg ezeket az ábrákat. A performerek elmagyarázzák a nézőknek, hogy hogyan kell olvasni őket. Vajon ki tudja találni a grafikonok alapján, hogy ki magyar, ki román?

HERMINA: Csikszeredából jöttem haza vonattal. 15-16 éves lehettem. Belefeledkeztem az olvasnivalómba és elfelejtettem Gyergyószentmiklóson leszállni. Topliára (Maroshévíz) érkeztem, a legközelebbi nagy többségében románok által lakott városba. Amíg a vonatra vártam, ami visszavisz, oda-szólt egy fiatal fiú: „Nu ești de aici, așa-i?” (Nem vagy idevalósi, igaz?) Válaszolok, hogy: „Nu, dar sunt din Ciumani.” (Nem, de csomafalvi vagyok – *ami kb. 35 km-re van Maroshévíztől.*) „M-am gândit eu, numai maghiarii poartă ciorapi verzi.” (Sejtem én, csak a magyarok hordanak zöld harisnyát.) Mondja ő és továbbáll.

BOGDAN: Gyerekkoromban a faluban a barátaimmal sokat fociztunk. Vicces volt, mert mindig én voltam a kapus. És egyik nap kerekedett egy nagy verekedés. Nem emlékszem, hogy pontosan hogy kezdődött, de arra igen, hogy az egyikük azt mondta nekem, hogy oláh vagyok. Amikor hazamentem, elmeséltem a szüleimnek, hogy mi történt, és ők elmagyarázták, hogy régebb az erdélyi románokat valahoknak vagy oláhoknak nevezték. Akkor először

2. PREZENTAREA

Când simt că a venit timpul, performerii îndrăznesc să se apropie de anumite grupuri de spectatori și împărtășesc cu ei o poveste despre ei. În funcție de compoziția publicului aceste povestiri sunt rostite în cazul performențelor de limba maghiară în maghiară, română sau engleză, iar în cazul celor de limba română în română sau engleză. Unii dintre performeri au vrut ca aceste povestiri să fie adresate exclusiv spectatorilor prezenți la performance. Povestirile lor nu sunt prezentate aici. Totodată, ei arată și graficele din sală, îndemnând spectatorii să-și părăsească locul lor pentru o scurtă perioadă și să se uite pe grafice de ADN. Performerii le explică spectatorilor cum să înțeleagă mai bine aceste grafice. Oare pot ghici, în funcție de grafice, cine e maghiar și cine e român?

HERMINA: Veneam acasă cu trenul din Miercurea Ciuc. Aveam 15-16 ani. M-am cufundat în lectură și am uitat să cobor la Gheorgheni. Am ajuns la Toplița. E primul oraș în zonă, care e locuit în majoritate de români. Când așteptam trenul să mă duc înapoi, un băiat tânăr îmi zice: „Nu ești de aici, așa-i?” Răspund: „Nu, dar sunt din Ciumani” (*care se află la aprox. 35 de km de Toplița*). Și zice: „M-am gândit eu, numai maghiarii poartă ciorapi verzi.” Termină propoziția și pleacă.

BOGDAN: În copilărie ne jucam de multe ori fotbal în satul natal. A fost haios pentru că tot timpul jucam rolul portarului. Într-o zi a început o bătaie între jucători. Nu-mi aduc aminte exact de ce a pornit, dar știu că unii au început să-mi spună *olah*. Când plecat acasă, le-am spus părinților ce s-a întâmplat și mi-au explicat că în trecut așa erau numiți românii din Transilvania, *valahi*, *olahi*. A fost prima oară când m-am simțit puțin diferit. Sunt o minge.

úgy éreztem, hogy kicsit más vagyok, mint a többiek. Azóta már nem focizom. Labda vagyok.

PANNA: Én kétnyelvű iskolába jártam, ahol minden évben volt egy magyar és két román osztály. Amikor ötödikesek voltunk, a nyolcadikosok mellett volt az osztálytermünk. Ők voltak a VIII. C, román osztály, mi pedig az V. B, magyar osztály, és a fiúk a mi osztályunkból meg a nyolcadikból állandóan verekedtek egymással, mert mi magyarok voltunk, ők meg románok, és utálták egymást. Egyszer az egyik szünetben a kályhánál álltam a teremben, és hallottam, hogy megint kiáltoznak és csapkodják az ajtót. Majd egy adott pillanatban bejött Áron, az osztálytársam, de ez a fiú a nyolcadik céből ott maradt, és mind csapkodta az ajtót. És akkor arra gondoltam, hogy megyek és megoldom ezt a helyzetet, becsukom az ajtót, hogy fejezze már be, meg amúgyis már becsengettek. És pont abban a pillanatban, amikor én hajoltam a kilincsért, ő kintről berúgta a lábával az ajtót, az ajtó meg a fejemre csukódott. Elsötétült minden, volt egy kis agyrázkódásom, a doktornő meg hazaküldött pihenni, és mondta, hogy jó, hogy az arccsontomon kapott el az ajtó, mert ha a halántékomat érte volna, akkor az ütéstől meg is halhattam volna. Otthon meg anyukám azzal nyugtatgatott, hogy jaj, de szerencsés vagyok, hogy olyan kiálló magyar arccsontja-im vannak, és emiatt úsztam meg. Azóta szeretem azt mondani, hogy én vagyok az, aki megúsza.

OANA: Én bákói vagyok. Vagyis igazából nem pont ott születtem, hanem Călimănești-ben, egy kis faluban, ahova a szüleim ingáztak, ott dolgoztak a telepen. De nem tudom, hogy hol van a falu a térképen. Több ilyen nevű falu létezik. Mindegy is. Amikor kábé kétéves voltam, Bákóba költöztünk, és ezért könnyebb, ha azt mon-

PANNA: Eu m-am dus într-o școală bilingvă, în care erau clase române și maghiare în fiecare an. Când eram în clasa a cincea, clasa a opta era lângă clasa noastră. Ei erau VIII. C, clasa română, noi eram V. B, clasa maghiară, iar băieții de la clasa noastră și de la clasa VIII. C se tot băteau între ei, pentru că noi eram maghiari și ei erau români, și se urau. Odată, la o pauză, în timp ce eu stăteam lângă sobă, înăuntru în clasă, am auzit că băieții sunt iarăși afară și urlă și trântesc ușa. La un moment dat, colegul meu, Áron, intră în clasă, dar băiatul de la VIII. C, un ditamai băiatul, de doi metri parcă, a rămas afară și a tot continuat să trântască ușa. Iar în acel moment eu mi-am zis că o să mă duc și o să rezolv situația asta, că o să închid ușa să termine odată, că oricum se sunase deja pentru oră. Exact în momentul în care eu m-am aplecat spre clanță, el a dat de afară cu piciorul în ușă, iar ușa s-a închis fix pe capul meu. Au urmat câteva secunde în care nu îmi amintesc nimic. Aveam o mică contuzie la cap și am fost trimisă acasă de doctoriță, care mi-a spus să mă duc acasă să mă odihnesc și că e bine că ușa a nimerit pe pomeții mei și nu pe temple, că dacă nimerea pe temple, puteam să mor de la șoc. Iar acasă, mama, ca să mă liniștească, mi-a zis așa: „Ce norocoasă ești că ai pomeți pronunțați așa cum îi au maghiarii, de asta ai scăpat.” Și de atunci îmi place să zic că eu sunt cea care a scăpat.

OANA: Eu sunt din Bacău. De fapt, nu m-am născut chiar în Bacău, ci într-un mic sat de navetiști, Călimănești, acolo lucrau ai mei pe șantier. Dar nu știu unde e pe hartă. Există mai multe sate cu numele ăsta. În fine. La vreo 2 ani ne-am mutat în Bacău și mi-e mai ușor să zic că sunt din Bacău. Deși nu prea zic asta, pentru că nu mă

dom, hogy odavalósi vagyok. Bár nem nagyon szoktam ezt mondani, mert nem érzem, hogy odavalósi volnék. Feljöttem egyetemre Kolozsvárra, majd dolgoztam egy évet Petrozsényben, aztán elmentem az országból Barcelonába, aztán visszajöttem Kolozsvárra, és most már kolozsvári személyi igazolványom is van, és a szakmám miatt nagyon kötődöm ehhez a városhoz, van már egy kis akcentusom is, a Măraști negyedben lakom, és amikor megyek a Iulius Mall felé, akkor szeretem elképzelni azt, hogy azok között a blokkok között nevelkedtem, amik egyébként annyira emlékeztetnek a bákói blokkokra. Lehet, hogy hülyeség. De azt hiszem, hogy tulajdonképpen én vagyok az összes város, amiben felnevelkedtem.

ADI: Hét és tizennégy éves korom között az egész családnak egy négyszobás lakásban lakott: nagymamám, nagytatám, nagybátyám, nagynéném, unokatesóm és anya. Szinte mindig feszült volt a hangulat. A legnagyobb feszültség nagymamám és nagynéném között volt, ugyanis nagynéném szatmári magyar nő volt, és nagymamám úgy érezte, hogy „nem közülünk való”... Amikor nagymamám főzött, akkor Anikó, a nagynéném be sem ment a konyhába, és ugyanígy fordítva. A hűtőszekrényben szét voltak választva az ételek. Nem vettek egymásról tudomást, és egyre csak gyűlt a feszültség. Anikó, hogy kicsit lecsillapodjon, és amikor a lakás nem volt annyira tele, felhívta a vezetékesről az Aradon élő nővérét, és olyankor félórát beszélgettek magyarul. Én lenyűgözve hallgattam – elbújtam és hallgatóztam, és megpróbáltam utánogni legalább egy szót, egy mondatot. Sikertelenül. Azokban a pillanatokban én idegennek éreztem magam. Vele szemben és a lakással szemben is.

PETRO: Én botosáni vagyok, a város szélén egy nyomornegyedben nőttem fel, ahol házak voltak. Tizenegy éves koromban blokklakásba kellett költöznöm, a város másik

simt de acolo. M-am mutat la Cluj când am venit la facultate, apoi am lucrat un an în Petroșani, apoi am plecat din țară, în Barcelona, apoi m-am întors înapoi în Cluj și acum am și buletin de Cluj și mă simt foarte conectată de orașul ăsta din cauza meseriei mele, am luat și un pic de accent, locuiesc în Măraști și când merg înspre Iulius Mall îmi place să îmi imaginez că am copilărit printre blocurile alea, care seamănă cu cele din Bacău. Poate e prostie. Cred că de fapt sunt toate orașele în care am crescut.

ADI: Între 7 și 14 ani am locuit într-un apartament de 4 camere, cu toată familia: bunica, bunicul, unchiul, mătușa, verișoara și mama. Era o atmosfera aproape continuu tensionată. Tensiunea cea mai mare era între bunică-mea și mătușa-mea, pentru că mătușa era maghiară din Satu Mare, iar bunica nu o vedea „ca una de-a noastră”... Când gătea bunica-mea, Anikó, mătușa-mea, nu trecea prin bucătărie și nici invers. În frigider era împărțită mâncarea. Se ignorau și adunau tensiune. Anikó, ca să se mai „răcorească”, când era casa mai goală, o suna pe soră-sa din Arad de pe telefonul fix și vorbeau o jumătate de oră, o oră, în ungurește. Eu eram fascinat să o ascult – mă ascundeam și o ascultam, încercând să reproduc un cuvânt, o frază. Fără succes. În momentul ăla, eu mă simțeam străin. Străin față de ea și față de casă.

PETRO: Eu sunt din Botoșani, am copilărit într-o mahala de la marginea orașului, într-o zonă de case. La 11 ani a trebuit să mă mut la bloc, în cealaltă parte de oraș și a fost pri-

végébe, és ez volt az első nagy változás az életemben. Új iskola, új barátok, új környezet. A következő váltás akkor volt, amikor egyetemre mentem, Kolozsvárra költöztem, egy olyan városba, ami sokkal nagyobb és sokkal sokszínűbb volt, mint Botosán. Ezt a változást már én akartam. A legnehezebb változás az volt, amikor elmentem mesterizni Belgiumba, Brüsszelbe. Életemben akkor éltem először fővárosban. De nehezen ment az alkalmazkodás: egy másik nyelv, egy másik kultúra, ráadásul egyedül is voltam. A botosáni nyomornegyedből Európa fővárosába... aztán négy év múlva visszatértem Kolozsvárra.

Mindezek mellett van két húgom, akikkel csak franciául beszélek, ők egyáltalán nem tudnak románul, és arra jöttem rá, hogy semmilyen kapcsolatuk nincsen az én közeimmel, sem azokkal a helyekkel, ahol én felnőttem. És attól függetlenül, hogy rokonok vagyunk, vannak olyan dolgok, amikről soha nem fogok tudni beszélni nekik, mert nagyon más dolgokat tapasztaltunk meg.

Ahogy így végiggondolom az utamat, az egész nagyon bonyolultnak tűnik. De arra gondolok, hogy ezek a dolgok attól függetlenül hozzám tartoznak, hogy nem tudom őket a fejemben összerakni. Azt hiszem, egyensúlyban vagyok.

RADU: Második osztályban jött egy új fiú az osztályba, David. David roma volt, de én erre nem jöttem rá. Erős egyéniség volt, és idősebb, mint mi. Megtanított minket kártyázni, és kölcsönadta a hamisított pecséteit, amiken drága kocsijelek voltak. Nekem David nagyon szimpatikus volt, úgyhogy vele ültem egy padban. Vallásórán David úgy csinált, mintha diktálás után írna, de közben csak lazán egyensúlyozott a széktámláján. Vagány srác volt, és én is olyan akartam lenni, mint ő, ezért vonzódtam hozzá: mert vagány volt, én meg bénácska voltam.

ma schimbare majoră din viața mea. Am schimbat școala, prietenii, tot mediul cu care eram obișnuită. Apoi, următoarea tranziție a fost când am plecat la facultate și am venit la Cluj, un oraș mult mai mare ca Botoșaniul și mult mai divers. Asta a fost o schimbare pe care mi-am dorit-o. Iar cea mai grea schimbare a fost când am plecat la master în Belgia, la Bruxelles. A fost prima dată când am locuit într-o capitală. Dar adaptarea acolo a fost foarte greoaie: limba, cultura diferită, eram și singură acolo. Din mahalaua din Botoșani, în capitala Europei... și după 4 ani, m-am întors în Cluj.

Pe lângă asta, eu am două surioare cu care vorbesc doar în limba franceză, nu știu deloc limba română, și mi-am dat seama că ele nu au nicio legătură cu mediul în care am crescut eu și cu locurile respective. Și chiar dacă suntem rude, există niște lucruri pe care nu o să le pot comunica lor niciodată și că experiențele noastre sunt foarte diferite.

Mi-am revăzut traseul și mi s-a părut foarte complicat totul. Dar m-am gândit că elementele astea fac parte din mine chiar dacă nu știu să le pun cap la cap pe toate. Cred că sunt într-un echilibru.

RADU: Când eram în clasa a 2-a, s-a mutat la noi în clasă un băiat pe nume David. David era rom, dar eu nu mi-am dat seama de asta. Era mai mare decât noi și foarte carismatic. Ne învăța să jucăm tabinet și ne împrumuta ghiuluri fake cu sigle de mașini scumpe. Mie îmi plăcea mult de el și m-am mutat cu el în bancă. La ora de religie, David se prefăcea că scrie după dictare stând relaxat pe spătarul scaunului. Era super șmecher și voiam să fiu ca el, de asta mă atrăgea: că era șmecher și eu eram mai fraieruț așa.

A haverjaim is szerették Davidot, de azért az osztály többnyire tartotta a távolságot, ő tulajdonképpen az osztály kivetettje volt. Volt az osztályunkban egy másik fiú, George. Ő árva volt, nevelőszülőknél lakott. Ő volt az osztály másik kivetettje. A többiek szépen viselkedtek vele, de a háta mögött azt mondták rá, hogy árva meg hogy retardált. És bár lehet, hogy George ezt nem hallotta, de érezte, hogy kiközösítik.

És mivel az osztály nagy része Davidot és Georgét is kiközösítette, ezért ők utálták egymást. Egyszer a tanító bácsi kihívta őket felelni az osztály elé (ők voltak az elsők a naplóban), és egyikük se tudta a leckét. Mindenki nevetett rajtuk. Én is nevettem. Nagyon zavarban voltak, aztán George elkezdett csúnyán nézni Davidra, mintha David volna a hibás azért, hogy kinevetik őket. „Mi a bajod?”, kérdezte David. Mire George: „Fogd be, te c***ny!” Mindenki nevetett. Én is nevettem, és csak aztán esett le, hogy David roma. Utána már nem akartam vele ülni a padban, de azt se szerettem volna, hogy elromoljon a barátságunk. Nagyon bizonytalan voltam, és végül nem döntöttem semmit. Azt hiszem, ez jellemző rám. Nálunk, Olténiában az ilyen emberekre azt mondják, hogy hülye vagy tyúkeszű vagy borz. Én borz vagyok.

3. A BEMELEGÍTÉS

Adi az első, aki visszatér a mesélésből, és elkezd zenélni. Őt követik lassan a többiek, mindenki elfoglalja a helyét. A beszélgetések fokozatosan elcsendesülnek, a nézők is visszaülnek a helyükre. A következő részt végig zene kíséri.

HERMINA: Ha nem lenne ez centenáriumi év, vajon gondolkodtunk volna ezen a nehéz, ködös és nyomasztó témán? Lehetetlen-ség teljesen lefedni ezt a 100 évet.

Cu toate că David era plăcut de grupul nostru, majoritatea din clasă își păstra distanța, David era un soi de paria în clasă. La noi în clasă mai era un băiat pe nume George. George era orfan și era în plasament. Și George era un soi de paria al clasei. Lumea se purta frumos cu el, dar pe la spate îi spuneau: orfanu', handicapatu'... și chiar dacă George nu auzea asta, simțea că e oarecum exclus.

Din cauză că David și George erau mai mult sau mai puțin excluși de majoritatea clasei, ei se urau între ei. Odată, învățătorul i-a trecut în fața clasei să-i asculte la lecție (ei erau primii din catalog) și niciunul dintre ei nu știa lecția. Toată lumea a început să râdă de ei. Și eu am râs. Ei se simțeau foarte stânjeniți și George a început să se uite urât la David, ca și cum David era vinovat că lumea râde de ei. David la întrebat: „Ce vrei, mă?” la care George a răspuns: „Taci, bă ț***ne!” Toată lumea a râs. Și eu am râs, dar apoi mi-am dat seama pentru prima dată că David e rom. Nu mai voiam să stau cu David în bancă, dar nici nu voiam să-l pierd ca prieten. Eram foarte nehotărât și până la urmă nu am luat nicio decizie. Cred că asta mă definește. La noi, în Oltenia, se zice despre genul ăsta de oameni că sunt fraieri sau guguștuci sau bursuci. Eu sunt un bursuc.

3. ÎNCĂLZIREA

Adi e primul care termină cu povestirea, se întoarce la locul lui și începe să cânte. Încet se retrag toți performerii la locurile lor. Spectatorii se întorc la locurile lor și treptat termină cu vorbitul. Partea următoare e acompaniată de muzică.

HERMINA: (în limba maghiară) Dacă n-ar fi anul centenarului oare ne-am fi gândit la acest bagaj greu, obscur și apăsător? Ne e imposibil să cuprindem tema în integralitatea ei.

AD: *(románul)* Ez a téma társadalmi, politikai és egyéb szempontból is idegen számomra... Tudatlan vagyok, nem érdekel a történelem, bár sikerült kicsit közelebb kerülnöm hozzá.

Felfedeztem az elmúlt száz év frusztrációit, bizonytalanságait és igazságtalanságait. Érzem a kultúra, az egy és ugyanazon a földön létező román és magyar kultúra kétéozslásából adódó konfliktusokat.

Olyan ez, mint egy pohár víz, amibe egy nagyon pici olajat öntesz – az olajat a víz felszínre nyomja... A magyarok volnának az olaj.

A kisebbség mindig a többség nyomása alatt van.

Engem az tud motiválni, hogy a zene ezekben a helyzetekben gyógyító hatású lehet, eredeti rendeltetése szerint.

Ez a tapasztalat mély és régi személyes dolgokat hozott bennem felszínre: az ön-bizalomhiányomat, a frusztrációimat, a családba való beilleszkedéssel kapcsolatos elégedetlenségemet, a sebezhetőségtől való félelmemet, az elidegenedéssel és tudatlansággal kapcsolatos szégyenemet, a komplexusaimat, a rossz véleményeket rólam, amikről azt gondoltam, már nem érvényesek... Úgy tűnik, hogy ezek egybeesnek a mindenkori kulturális, politikai és társadalmi konfliktusokkal.

4. A HATÁROZAT

Váltás a zenében. Ez a szöveg az 1918-as gyulafehérvári román nagygyűlésen megszavazott határozat némileg ártírt, jelentősen meg szerkesztett és módosított változata.

HERMINA:

1. Teljes szabadság az összes együtt élő népnek. Minden nép számára a saját nyelvén legyen biztosítva az oktatás, közigazgatás és ítélkezés az illető néphez tartozó személyek által. A lakosok számának arányában minden nép képviseleti jogot fog kapni a tör-

AD: Un subiect care îmi e străin din punct de vedere socio-politic și nu numai... Sunt ignorant, nu sunt interesat de istorie, dar am reușit să mă apropiu.

Am descoperit frustrările, nesiguranța și nedreptatea din ultimii 100 de ani.

Am simțit conflictul în împărțirea culturii: cultura românească și cultura maghiară pe același pământ.

E ca într-un pahar de apă în care pui o cantitate mică de ulei – uleiul este presat de apă și ridicat la suprafață... Maghiarii ar fi uleiul.

Minoritatea este tot timpul presată de majoritate.

Aici îmi stă motivația că muzica are șansa să devină tămăduitoare, cum este ea la origini.

Această experiență a scos la iveală niște aspecte personale adânci și vechi, legate de neîncrederea de sine, frustrări, insuficiența în a mă simți integrat în familie, frica de vulnerabilitate, rușinea deconectării și ignoranței, complexe și păreri proaste despre mine, ce le credeam anulate... Se pare că toate acestea se suprapun cu tot ce a creat conflictele culturale-politice-sociale dintotdeauna.

4. DECLARAȚIA

Schimbare în muzică. Acest text este o variantă oarecum transcrisă, semnificativ redactată și modificată a declarației semnată la Marea Adunare Națională de la Alba Iulia în 1918.

HERMINA: *(în limba maghiară)*

1. Deplină libertate pentru toate popoarele conlocuitoare. Fiecare popor se va instrui, administra și judeca în limba sa proprie prin indivizi din sânul său și fiecare popor va primi drept de reprezentare în corpurile legiuitoare și la guvernarea țării în proporție cu numărul indivizilor ce-l alcătuiesc.

- vényhozó testületben és a kormányzati szervekben.
2. Egyenlő jogok és teljes autonóm vallás-szabadság az Állam minden felekezete számára.
 3. Tisztán demokratikus rendszer tökéletes megvalósítása a közélet minden területén. Közvetlen, egyenlő, titkos, arányos szavazójog nemtől függetlenül minden *felnőtt* állampolgár számára.
 4. Teljes sajtó-, szövetkezési és gyűlekezési szabadság, minden emberi gondolat szabad terjesztése *mindaddig, amíg az nem buzdít faji, osztályi és egyéb diszkriminációra*.
 5. A kis és nagy nemzetek kapjanak egyaránt igazságot és szabadságot, és a jövőben ne kerüljön sor háborúkra a nemzetközi kapcsolatok szabályozása érdekében.

PETRO: (*románul*) Megalakulásakor a nacionalista mozgalom birodalomellenes volt. Ez alapján a székelyek szempontjából Románia lenne a birodalom? És a románok szempontjából?

HERMINA: Hogy akarunk élni? Ki – vagy pontosabban mi – az igazi ellenség?

PETRO: (*románul*) Bizonyos helyzetekben mindannyian kisebbség vagyunk.

2. Egală îndreptăţire şi deplină libertate autonomă confesională pentru toate confesiunile din Stat.
3. Înfăptuirea desăvârşită a unui regim curat democratic pe toate ţărâmurile vieţii publice. Votul direct, egal, secret, în mod proporţional, pentru ambele sexe, *la vârstă majoră*.
4. Desăvârşită libertate de presă, asociere şi întrunire, libera propagandă a tuturor gândurilor omeneşti, *cât timp ele nu incită la discriminare rasială, de clasă sau la orice alt fel de discriminare*.
5. Dreptatea şi libertatea să fie asigurate pentru toate naţiunile mari şi mici, deopotrivă, iar în viitor să se elimine războiul ca mijloc pentru reglarea raporturilor internaţionale.

PETRO: Când s-a format, mişcarea naţionalistă a fost o mişcare antiimperialistă. Astfel, din punctul de vedere al secuilor, România să fie imperiul? Dar din cel al românilor?

HERMINA: (*în limba maghiară*) Cum vrem să trăim? Cine – sau, mai degrabă, ce – e duşmanul adevărat?

PETRO: Toţi devenim minoritari în anumite contexte.

5. A VÁLASZTÁS

Panna szövege szakítja meg a közös jamelest. Közben beszél, Bogdan, majd Radu, Oana és Kinga egyszerű, pár mozdulatsorból álló koreográfiát végeznek csukott szemmel.

5. ALEGEREA

Textul zis de Panna întrerupe jam-ul. În timp ce vorbeşte ea, Bogdan, cu ochii închişi, are o coregrafie simplă, alcătuită din câteva mişcări, mai târziu se alătură Radu, Oana şi Kinga.

PANNA: Azt akarom mondani, hogy nekem ugyanolyan fontos, hogy most magyarul beszélek, mint amennyire fontos, să vorbesc în limba română şi să mă înţelegem, şi dacă ar fi să mă puneţi să aleg aközött, hogy magyarul beszéljek vagy hogy megértsük egymást, akkor azt választanám, să ne înţelegem, şi dacă asta înseamnă, hogy keveset beszélek magyarul ebben az előadásban, iar faptul că îmi folosesc limba maternă atât de puţin într-un spectacol care este de fapt despre diferite culturi, etnii şi limbi, az számomra azt jelenti, hogy jelenleg nincs ideális megoldás a történelmi és mindennapi különbségeink kibékítésére, doar com-

promisuri care nu ne satisfac, și mă întreb oare de ce un detaliu atât de mic din ființa noastră poate deveni atât de copleșitor, hogy miért van az, hogy a nyelv ennyire erősen leválaszt egymásról akkor is, ha a testeinket teljesen egymáshoz tapasztyjuk, și și dacă prin mișcare, priviri, zâmbete, sunete suntem capabili să ne înțelegem, van valami, ami rejtve marad, ami hiányként tátong, ezek a szavak, például, amiket nem értetek, zic aceste cuvinte pe care nu le înțelegeți, aceste cuvinte creează o lipsă, vajon fel tudjuk őket fogni szünetjelekként, mint a zenében, oare ați putea să le înțelegeți ca niște semne de pauză, ca în muzică, és én vajon mikor elégszem meg azzal, hogy nem értetek meg mindent abból, amit mondok, iar voi oare când veți simți, fără un pic de frustrare, că e absolut ok să nu înțelegeți anumite părți din acest text, dar dacă ar fi să aleg dintre a vorbi în limba maghiară, vagy hogy megértsük egymást, atunci așa alege să ne înțelegem unul pe celălalt, de fontos tudnod, hogy nekem kell ezt választani és nem neked, că am ales asta pentru tine, fără să mă gândesc la istorie sau la politică, deși scriu istoria și fac politică din moment ce am ales, da, eu am ales să vorbesc această limbă, mert engem az érdekel, hogy milyen életet választunk, mi mindannyian, akik ebben a térben vagyunk, ce viață alegem să trăim în acest spațiu, și dacă această viață ar putea fi mai prietenoasă decât viața noastră de toate zilele, hogy jobb-e nekünk itt románnak meg magyarnak lenni, mint a boltban vagy az utcán vagy az iskolában, iar acum o să vă învăț câteva cuvinte maghiare: sau se spune vagy, și este és, pentru că este mert, dar se zice de, și așa mai departe se zice és így tovább. Vagy. És. Mert. De. És így tovább.

6. A SZEMPONTOK

A koreográfia még mindig tart, amikor egyszer csak Oana feláll, és elindul a térben. Őt követik sorban a többiek: Radu, Kinga, Bogdan, Panna. Előre és hátra mozognak saját utat vágva a térben, és repetitív mozdulatokat végeznek, közben pedig románul, magyarul és külföldi nézők esetén angolul mondogatják a következő mondatokat. Majd elkezdik átvenni a többiek mondatait, kombinálják azokat a sajátjukkal, játszadoznak velük. A gyakorlatot csak öten végzik, de további négy társuk a zenesarok, illetve a felirat- és fényсарок felől beledobják saját mondataikat is a játékba.

OANA: Én vagyok az összes város, amiben felnőttem.

PANNA: Én vagyok az, aki megúsztá.

KINGA: Zilahi vagyok.

RADU: Borz vagyok.

BOGDAN: Labda vagyok.

ADI: Idegen vagyok.

RAUL: Én vagyok az, aki elfelejtette.

PETRO: Egyensúlyban vagyok.

HERMINA: Zöldharisnya vagyok.

6. PUNCTELE DE VEDERE

La un moment dat în timpul coregrafiei începute de Bogdan, Oana se ridică și începe să traverseze spațiul. Ea este urmată de Radu, Kinga, Bogdan, Panna. Fiecare se mișcă pe un traseu al lor, făcând mișcări repetitive, în timp ce rostesc propozițiile de mai jos în două limbi, română și maghiară (și în engleză, în funcție de public), după care ei încep să preia propozițiile celorlalți, să le combine și să facă jocuri de cuvinte cu ele. Deși exercițiul este executat de doar cinci dintre performerii, ceilalți patru, fiind așezați la colțul cu muzică și la cel cu supratitrare și lumini, adaugă și ei propozițiile lor în joc.

OANA: Sunt toate orașele în care am crescut.

PANNA: Eu sunt cea care a scăpat.

KINGA: Sunt din Zalău.

RADU: Sunt bursuc.

BOGDAN: Sunt o minge.

ADI: Sunt străin.

RAUL: Eu sunt cel care a uitat.

PETRO: Sunt în echilibru.

HERMINA: Sunt o pereche de ciorapi verzi.

7. A NYELV

A gyakorlatot Kinga szövege szakítja meg. Elkezd beszélni, majd a többiek lassan keresnek maguknak egy helyet a térben, és onnan hallgatják.

KINGA: (románul) Írom ezt a szöveget. Románul. Románul gondolkodom. Nem szeretnék magyarul gondolkodni, mert felgyorsulok, és nem tudom fordítani, miközben írok. Annak ellenére, hogy románul gondolkodom, a magyar nyelv logikáját használom. Ezért hibák és törések születnek. Nem szeretnék magyarul írni. Tudom, hogy magyarok is hallgatnak, de őket most nem veszem figyelembe, mert velük amúgy is van egy logikai meg érzelmi kapocs, ami miatt megértjük egymást.

Szóval azt mondtam, hogy van egyfajta kapcsolódás a magyarokkal. Erre később majd visszatérek.

Tehát tudat alatt a magyar nyelv logikáját használom, de nem engedem, hogy a szavak felkerüljenek a tudatba, ezért képződik egy űr, egy szürke zóna, egy időbeli szünet. És én ebbe a szünetbe helyezem bele a román szót. Ha valaki pont ebben a pillanatban közbeszakít, és azt mondja: „păi, zii în maghiară”, vagyis hogy mondjam magyarul, akkor lefagyok, mert az, ami ebben a gapben van, az nem a szó, hanem annak a lenyomata, ami majd román formát ölt.

Azt mondtam, hogy van valami kapocs köztem és a magyarok között. És az első reakció az volt, hogy illet nem írhatok le, nem szabad. Öncenzúra. Ahhoz, hogy együtt tudjunk dolgozni, szükséges egy minimális cenzúra. Ez a mi témánk egy hatalmas nagy tabu, amihez én nem tudok hozzányúlni. És valahogy olyan, mint egy egyensúlyjáték. Megpróbálunk közel kerülni ehhez a tabuhoz, de ha megégeti a kezünket, hátrálunk. Ami természetes.

7. LIMBA

Exercițiul este întrerupt de Kinga. Când ea începe să vorbească ceilalți, treptat, încetinesc din vorbire, își caută un loc în spațiu, și o ascultă de acolo.

KINGA: Eu acum scriu acest text. În limba română. Mă gândesc în limba română. Nu vreau să mă gândesc în limba maghiară, că iau un avânt și nu mai pot să traduc în timp ce scriu. Dar și dacă mă gândesc în română, folosesc logica limbii maghiare. De aceea se creează multe greșeli și dezacorduri. Nu vreau să scriu în limba maghiară. Știu că mă vor auzi și maghiari, dar pe ei nu le consider, pentru că cu ei am o legătură în logică și feeling, care le ajută să mă înțeleagă.

Deci am zis că am o legătură cu maghiari. O să revin la asta mai încolo.

Deci mă gândesc cu logica limbii maghiare în subconștient, dar nu las ca cuvintele maghiare să iasă din subconștient, de aceea se creează un gap gri, o pauză în timp, și în această pauză eu introduc direct cuvântul român. Dacă mă întrerupe cineva exact în acest moment și zice: „păi, zi în maghiară”, eu mă blochez și nu pot, pentru că în acest gap e doar o amprentă de la cuvântul care urmează să primească o înfățișare română.

Am zis că am o legătură cu ungurii. Și primul meu reflex era că nu pot să scriu asta, pentru că nu am voie. Am cenzură automată. Ca să putem lucra împreună, trebuie să ne cenzurăm un pic. Tema noastră e un imens tabu, pe care eu personal nu-l pot atinge. Și cumva e un joc de echilibru. Încercăm să ne apropiem cât se poate de mult de tabu. Dar când ne frige mâna, we back off. Ceea ce e normal.

Mondok pár példát. Trianon. Amikor ezt a szót hallom, a szívem gyorsabban kezd dobogni, és nagyon gáznak érzem magam. Mert úgy nevelkedtem fel ezzel a szóval, mint Harry Potter Voldemort nevével. Ez egy olyan változás volt, amit a nagyszüleim nem tudtak megemészteni, és úgy adták át, mint valami örökletes betegséget. A román és magyar nemzeti himnusz. A román, mert volt egy periódus, amikor az iskolában minden reggel, kötelezően el kellett énekelni. A magyar, mert gyerekkoromban néztük az augusztus 20-i közvetítést a Duna tévé, és ott nagy felhajtás volt, itt meg semmi. A helytelen román nyelv.

Szeretném nem eltakarni magamban ezeket az érzékeny dolgokat.

HERMINA: A nyelv gondolkodik, nem mi.

8. A DALOK

A csángó és oltyán népdalt Kinga és Radu kisebb csúsztatással egymásra énekl.

KINGA:

Mikor a szorosan lemégy,
Arra kérlek, vissza ne nézz
Hogy szívednek ne legyen nehéz,
Hogy idegenyek közti mégy.

Idegenyek jók nem rosszak,
Idegenyek jók nem rosszak
Hogy szemedbe szépen szólnak
Hátad mellett esznek s rágnak.

Dau niște exemple. Trianon. Când aud cuvântul asta, inima mea bate mai tare. Și mă simt super lame. Pentru că eram crescută cu cuvântul asta ca și Harry Potter cu numele Voldemort. E o schimbare pe care bunicii mei nu au putut digera și mi-au dat-o mie mai departe, ca pe o boală. Imnul național român și maghiar. Cel român, că era o perioadă în școală în care eram obligați să-l cântăm în fiecare dimineață. Cel maghiar, pentru că în copilărie pe 20 august ne uitam la emisiunile din Ungaria. Și acolo era mare tam tam și aici nimic. Limbă română cu greșeli.

Mă interesează să încerc să nu ascund aceste puncte sensibile.

HERMINA: *(în limba maghiară)* Limba gândește, nu noi.

8. CÂNTECELE

Cântecul folcloric ceangău și cel oltean sunt interpretate în același timp, cu mici decalaje, de Kinga și Radu.

RADU:

Foaie verde mărgărit
Fir-ai să fii de iubit
Păi la ce vreme m-ai găsit
Când am porumb de prășit, măi!

Măi, că fân în luncă de cosit!
Păi orzul stă pe câmp vărsat
Eu plecai la mândra-n sat
La gură de sărutat, măi!

Foaie verde, foi ca bobu'
Cine hulește în codru?
Păi să certă cucul cu corbul
Cine să rămâie-n codru, măi!

Păi că tot cucul o să rămâie
Cucul are pene verzi

Intră-n codru și nu-l vezi, mări!
Cucu-cucu, cucu-cucu...

HERMINA: A kultúra erőltetett fenntartása olyan, mint a falusi házak első szobája, a szép szoba. Szoba a turistáknak. Mi nem lakunk benne.

HERMINA: *(în limba maghiară)* Întreținerea forțată a culturii e precum camera bună, prima cameră din casele de la țară, camera pentru turiști. Noi nu trăim în ea.

9. A SZÉLSŐSÉGEK

Spoken word. Raul szövegét Panna és Adizeneje kíséri.

RAUL: *(románul)* Négyéves vagyok és megvan-nak a magam együttélési rituáléi. El tudom énekelni az első három-négy sort az *Az a szép, az a szépből*. Beszélgetek a magyar szomszédokkal arról, hogy milyen az élet négyévesen. Hallgatom a Kolozsvári Rádió magyar adását, és próbálok elkapni néhány szót.

Feri bácsival a politikáról beszélgetünk. Szeretem Feri bácsit. Egyfolytában Franciaország államelnökeit osztjuk: Jac și *[és]* Rac.

Feri bácsi nagyon furcsán beszél, töri a nyelvet, néha nevetek rajta, és elmagyarázom, hogy kell helyesen mondani. Feri bácsi nem haragszik meg. Feri bácsi nevet és elismétli, ezúttal helyesen.

Ötéves vagyok és a szüleim visznek haza. Én tudom, hogy az otthonom a nagyszüleimnél van, de ők azt mondják, hogy mi igazából a városban élünk. Amikor hazatérünk, nem tudom megmondani, hogy melyik tömbházban lakunk.

Hatéves vagyok és a nővérem azt akarja, hogy dáko-rómaisat játszódjunk. Mindig ő a rómaiak. Én is akarok rómaiak lenni, hogy nyerhessek. Hatéves vagyok, és hazavágyok a nagyszüleimhez. Hatéves vagyok, és egyedül érzem magam.

9. EXTREMELE

Spoken word. Textul lui Raul este acompaniat de muzica lui Panna și Adi.

RAUL: Am 4 ani și am ritualurile mele de conviețuire. Știu să cânt primele trei-patru versuri din *Az a szép*. Vorbesc cu vecinii mei maghiari despre cum e viața la 4 ani. Ascult emisiunea maghiară la Radio Cluj și încerc să înțeleg cuvinte.

Vorbesc cu Feri bácsi despre politică. Îl iubesc pe Feri bácsi. Povestim mereu despre președinții Franței: Jac și Rac.

Feri bácsi vorbește foarte ciudat, stâlcește cuvinte; uneori râd de el și îi explic cum se zice de fapt. Feri bácsi nu se supără. Feri bácsi râde și spune din nou, corect.

Am 5 ani și părinții mei mă duc acasă. Eu știu că acasă e lângă bunicii mei, dar ei spun că de fapt noi stăm la oraș. Când ajungem la noua mea casă, când ajungem acasă, nu știu care e blocul în care locuim.

Am 6 ani și sora mea vrea să ne jucăm de-a dacii și romanii. Ea e întotdeauna romanii. Vreau să fiu și eu romanii, ca să câștig. Am 6 ani și mi-e dor să locuiesc acasă, la bunici. Am 6 ani și mă simt singur.

Tízéves vagyok. Minden egyes meccsre elmegyek szurkolni. Berekedve jövők haza. Tizenegy éves vagyok. Minden egyes meccsre elmegyek szurkolni. Berekedve jövők haza.

Tizenkét éves vagyok. Minden egyes meccsre elmegyek szurkolni. Berekedve jövők haza. Román vagyok.

Tizenhárom éves vagyok. Minden egyes meccsre elmegyek szurkolni. Berekedve jövők haza. Román vagyok. Büszke vagyok arra, hogy román vagyok. December elsején zászlókkal járjuk a várost.

Tizennégy éves vagyok. Elmegyek az idegenben játszott meccsre is. A szurkolótábor tele van büszke románnal.

Tizennégy éves vagyok. Megtanultam gyűlölni.

Tizenhat éves vagyok. Büszke vagyok arra, hogy román vagyok, és azt gondolom, hogy csak annak van joga itt lakni, aki ugyanígy érez.

Tizenhat éves vagyok. Rákiabálok az emberekre az utcán.

Én vagyok a büszkeség, mert része lehetek egy véletlenszerű kategóriának.

Én vagyok a büszkeség, mert része lehetek egy olyan kategóriának, amelyik csak elméletben létezik.

Tizenhat éves vagyok és egyedül érzem magam, tizenhat éves vagyok és megtanultam már egy ideje gyűlölni.

Most újratermelem a gyűlöletet. Most mondatba foglalom a gyűlöletet.

PETRO: (*románul*) A gyűlölet létezik és mindig is létezni fog. A történelem is hibázhat.

HERMINA: A történelemnek van egy logikája. Fasizálódást demokratizálódás követ. A liberális demokrácia fasizálódó demokrácia.

Am 10 ani. Merg în galerie la fiecare meci. Mă întorc acasă răgușit.

Am 11 ani. Merg în galerie la fiecare meci. Mă întorc acasă răgușit.

Am 12 ani. Merg în galerie la fiecare meci. Mă întorc acasă răgușit, sunt român.

Am 13 ani. Merg în galerie la fiecare meci. Mă întorc acasă răgușit, sunt român, sunt mândru că sunt român.

De 1 decembrie fluturăm steaguri prin oraș.

Am 14 ani. Merg la meciurile din deplasare. Galeria e plină de români mândri.

Am 14 ani, am învățat să urăsc.

Am 16 ani. Sunt mândru că sunt român și cred că doar cei care simt la fel au dreptul să locuiască aici, am 16 ani, strig la oameni pe stradă.

Sunt mândria de a face parte dintr-o categorie aleatorie.

Sunt mândria de a face parte dintr-o categorie care există doar teoretic.

Am 16 ani și mă simt singur, am 16 ani și am învățat de ceva timp să urăsc.

Acum reproduc ura. Acum pun ura în limbaj.

PETRO: Ura există și va exista mereu. Istoria mai face gafe.

HERMINA: (*în limba maghiară*) Istoria are o logică. După fascizarea urmează democratizarea. Democrația liberală e o democrație cu fascizare.

RAUL: *(románul)* Huszonhárom éves vagyok. Megismerkedem az emberekkel, akiket régebb még gyűlöltem.

Évek mennek rá arra, hogy újra kipróbálom a régi együttélési rituáléimat.

Huszonnyolc éves vagyok, és a miértem végén nincs kérdőjel.

Huszonnyolc éves vagyok, és azt gondolom, hogy a hovatarozás érzése társadalmilag meghatározott, és hogy a büszkeséget, hogy román, magyar, izlandi vagy amerikai vagy, tanulod.

Huszonnyolc éves vagyok, és azt gondolom, hogy a gyűlöletet is tanuljuk. Megfertőzött kétlábú felnőtt állatok.

Különleges helyzetben vannak, mert az élet csalódást okozott nekik, és egyedül érzik magukat, és arra van szükségük, hogy azt higgyék magukról, erősek. A tévétől megfertőzött állatok.

És a nemzeti irányelvektől
A nagyvárosok forgalmától
És az internettől.

Huszonnyolc éves vagyok, és a miértem felkiáltás.

Huszonnyolc éves vagyok, és ha az erő abban áll, hogy kizárod a többieket, akkor én inkább gyenge akarok maradni. Akkor inkább egyedül akarok maradni.

Huszonnyolc éves vagyok, nem vagyok büszke, de nem is sajnálkozom amiatt, hogy pont itt születtem,
Hogy pont ezt a nyelvet beszélem
Vagy hogy mások mások.

Egész egyszerűen megpróbálom nem megismételni a régi hibáimat.

A szélsőségek embere vagyok.

Adok két gesztenyét egy levélért.
Adok két levelet egy hegyes kőért.
Adok egy hegyes levelet egy kerek levélért.
Adok egy kerek levelet egy pénzérméért.

RAUL: Am 23 de ani. Cunosoc oameni dintre cei pe care îi uram înainte.

Urmează ani întregi de reîncercat ritualuri vechi de conviețuire.

Am 28 de ani și de ce-ul meu nu are semn de întrebare.

Am 28 de ani și cred că sentimentul de apartenență e definit social, că mândria de a fi român

Sau maghiar sau islandez sau american se învață.

Am 28 de ani și cred că și ura se învață. Animale bipede contaminate la maturitate, În contexte specifice, când viața îi dezamăgește, când se simt singuri și au nevoie să creadă

Că sunt puternici. Animale contaminate prin televizor

Și prin directive naționale

Prin traficul marilor orașe

Și pe internet.

Am 28 de ani și de ce-ul meu e un semn de exclamare.

Am 28 de ani și dacă a fi puternic înseamnă a-i exclude pe ceilalți, prefer să rămân slab

Și singur.

Am 28 de ani, nu sunt nici mândru și nici nu îmi pare rău că m-am născut într-un anumit teritoriu,

Că vorbesc o anumită limbă

Sau că alții sunt altfel.

Pur și simplu încerc să nu reproduc greșeli din trecut.

Sunt un om al extremelor.

Dau două castane pentru o frunză.

Dau două frunze pentru o piatră ascuțită.

Dau o frunză ascuțită pentru o frunză rotundă.

Adok négy pénzérmét egy nagyobb érméért.

Ajánlok öt nagy pénzérmét egy pénzjegyért.

Adok egy pénzjegyet egy műanyag traktorért.

Adok egy műanyag traktort egy elromlott játéért.

Ajánlok öt elromlott játékot egy tasak Chio csipszért.

Adok egy tasak kibontatlan Chio csipszet egy Chipicao kifliért.

Adok egy Chipicao kiflit egy iskolai szabadnapért.

Adok egy iskolai szabadnapot egy hét falusi vakációért.

Adok egy hét falusi vakációt azért, hogy a nagyszüleim még éljenek.

Felajánlom a nagyszüleim életét cserébe az új mobiltelefonomért.

Odaadom a mobiltelefonomat cserébe az anyagi biztonságomért.

Felajánlom az anyagi biztonságomat azért a dolgokért cserébe, amelyeket kiskoromban megtudtam az emberekről.

Elcserélem azokat a dolgokat, amelyeket kiskoromban az emberekről megtudtam arra, ahogy a többiek a normalitást látják.

Odaadom azt, ahogy a normalitást látom azért, hogy tekintsünk mindenkit normálisnak.

Elcserélem azt, hogy mindenkit normálisnak tekintsünk valamilyen hovatarozásra.

Felajánlom a hovatarozás érzését cserébe egy térképért, teli olyan dolgokkal, amik összehoznak, nem szétválasztanak.

Elcserélem a dolgokat, amik szétválasztanak egy levélre.

Elcserélem a levelet két gesztenyére.

A tömbház előtt vagyok, a játszótéren, és a világról tanulok.

A tömbház előtti mallban vagyok, a régi játszótér helyén, és drága ruhákat vásárolok a gesztenyékre.

Odaadok mindent, és maradok a semmivel.

Odaadok mindent, és maradok a semmivel.

Odaadok mindent, és maradok a semmivel.

Dau o frunză rotundă pentru o monedă.

Dau patru monede pentru o monedă mai mare.

Ofer cinci monede mari pentru o bancnotă.

Dau o bancnotă pentru un tractoraș de plastic.

Dau un tractoraș de plastic pentru o jucărie strică.

Ofer cinci jucării stricate pentru o pungă de chio chips.

Dau o pungă de chio chips neatinsă pentru un corn Chipicao.

Dau un corn Chipicao pentru o zi pauză de la școală.

Dau o zi pauză la școală pentru o săptămână de vacanță la țară.

Dau o săptămână de vacanță la țară pentru ca bunicii mei să mai trăiască.

Ofer viața bunicilor mei în schimbul telefonului meu mobil.

Dau telefonul meu mobil în schimbul siguranței materiale.

Ofer siguranța materială în schimbul lucrurilor pe care le-am învățat despre oameni când eram mic.

Schimb lucrurile pe care le-am învățat despre oameni când eram mic pe felul în care ceilalți văd normalitatea.

Dau felul în care văd normalitatea pe faptul ca toată lumea să fie văzută ca fiind normală.

Schimb faptul ca toată lumea să fie văzută ca fiind normală pe orice tip de apartenență a mea.

Îmi ofer orice simț al apartenenței în schimbul unei hărți a lucrurilor care ne unesc, nu ne despart.

Schimb lucrurile care ne despart pe o frunză.

Schimb frunza pe două castane.

Sunt în fața blocului, la locul de joacă și învăț despre lume.

Sunt în mallul din fața blocului, de pe fostul loc de joacă și cumpăr haine scumpe cu castane.

Dau tot și nu rămân cu nimic.

Dau tot și nu rămân cu nimic.
Dau tot și nu rămân cu nimic.

10. NEM VAGYOK JOBB NÁLAD

Oana, Adi, Kinga, Hermina, Radu, Panna keresnek egy-egy helyet maguknak a térben, állnak, a kezüket előre nyújtják, mintha a levegőben valakinek az arcát próbálnák kitapogatni. Közben anyanyelvükön beszélnek valakiről, akivel szeretnének megbékélni, akit szeretnének jobban megérteni, elfogadni. A szavaik ezt a valós személyt írják le minél érzékletesebben, példákkal. Minden mondatot egy refrén zár: Nem vagyok jobb nálad.

10. NU SUNT MAI BUN(Ă) DECÂT TINE

Oana, Adi, Kinga, Hermina, Radu și Panna își caută fiecare un loc în spațiu, stau în picioare, cu brațul întins în fața lor, parcă ar încerca să simtă cu mâna fața cuiva. În acest timp ei vorbesc în limbile lor materne despre cineva cu care ei ar dori să se împace, pe care ei ar dori să îi înțeleagă și să îi accepte mai bine. Cuvintele lor descriu această persoană într-un mod cât mai emotiv, cu multe exemple. Fiecare frază se termină cu același refrén: Nu sunt mai bun(ă) decât tine.

11. THE CONTEXT

*A rituálét Bogdan szakítja meg. A szövegét koreográfiával kíséri.
Bogdan întrerupe ritualul. În timp ce zice textul, execută o coregrafie.*

BOGDAN: I feel out of context. I should not feel out of context. These frustrations regarding ethnicity are inside me as well but maybe I cover them. Maybe I am afraid to confront them? I have never really felt Romanian or Hungarian. I had first learned Hungarian, then later Romanian, and in my family I always mixed the two languages. They started separating only later on: I went to a Hungarian kindergarten, then to a Romanian school. It was obviously not my choice, but in the end I always had to choose which language to speak. I still mix the two languages... and I embrace the spontaneity of words that create a new world. A world of my own within this world. Why cannot they always stay together?

I feel out of context. I should not feel out of context. But I simply cannot deal with these frustrations regarding ethnicity, because they feel so small on the scale of what's happening in our world right now. Before we start talking or thinking about nations, minorities, states, unions, parliaments, documents, declarations, constitutions, independence, unifications, regimes, social structures, representations, societies, majorities, globalization, and so on... I need to go back and find the core of our existence, the reason that gives life its own essence. What makes me truly human after all? The ability to tell this text? To think about these matters? The ability to feel the warm weather, to feel Summer coming in the middle of November? Did you see that plants started to bloom again these days?

And what do the trees from the park think about my humanity? Or about this performance? Or about these frustrations regarding ethnicity?

HERMINA: Történelem és személyes történetek.
Ugyanarról az egyetlen kirakásról van szó.
A hivatalos történelmi narratívát feledékeny

HERMINA: (în limba maghiară) Istoria și istoriile
personale. E vorba de un singur puzzle.

emberek írják. Magyar részről is. Román részről is.

Discursul istoric oficial e scris de uituci. Și din partea maghiară. Și din partea română.

12. BÁKÓ

Adi a lábán elkezd ritmust dobolni, és be-megy a térbe. Őt követik: Oana, Radu, Hermi-na, Kinga, Panna. Körben helyezkednek el a térben. Oana szövegét ritmus és/vagy dallam kíséri. Az énekes részeket több szólamban éneklik, gitár- és cajnókísérettel.

OANA: (románul)

*Bákóban születtem
Bákóban nevelkedtem*

*Bákó hó hó
Hó hó hó*

*Szürke, szürke, szürke Bákó
Bacoviás Bákó
Nyomasztó Bákó
Nem szerettelek
Nem akartalak
Nem éreztelek
Nem fogadlak el
Nem vagyok a tied*

Hó hó hó

*Elhagytalak Bákó
Lelkiismeret-furdalás nélkül
Vágyódás nélkül
Tényleg örültem
A vonat elment
Elválasztott a szüleimtől
Anyá könnyezett
Amikor meglátott*

Amikor először megláttam Kolozsvárt, majdnem elsírtam magam örömömben. Olyan volt, mintha egy másik országban lennék. Lehet, hogy az emberek miatt, akik azt az enyémtől annyira különböző nyelvet beszéltek. Nem gondolkodtam el azon,

12. BACĂU

Adi începe să bată un ritm cu mâinile pe picioarele lui, intră în spațiu. El este urmat de Oana, Radu, Hermi-na, Kinga, Panna. Ei se așază într-un cerc larg. Textul Oanei este acompaniat de ritm și/sau melodii. Părțile cântate sunt interpretate pe mai multe voci, cu acompaniament de chitară și cajn.

OANA:

*M-am născut în Bacău
Am crescut în Bacău*

*Bacău hău hău
Hău hău hău*

*Gri gri gri Bacău
Bacovian Bacău
Deprimant Bacău
Nu te-am iubit măi hău
Nu te-am dorit hău hău
Nu te-am simțit măi hău
Nu te accept Bacău
Nu sunt eu al tău*

Hău hău hău

*Te-am părăsit Bacău
Fără remușcări hău
Fără nostalgii hău
Chiar m-am bucurat zău
Trenul a plecat
De ai mei m-a separat
Mama a lăcrimat
Când m-a văzut*

Aproape că am plâns de fericire când am văzut prima oară Clujul. Mi s-a părut că sunt în altă țară. Poate din cauza oamenilor care vorbeau limba aia atât de diferită. Nu am stat să mă întreb prea mult cine sunt ei și ce istorie au în orașul ăsta.

hogy kik ők és milyen történelmük van ebben a városban.

Ahogy nem kezdesz el azon sem gondolkodni, amikor egyetemista vagy, hogy ki az az ember, akinek a lovánál – vagy pontosabban, akinek a lovának a farkánál – találkoznunk szoktunk.

És nem kezdesz el azon gondolkodni, hogy mi van azzal a templommal ott a ló mellett, amelyik... mintha nem ortodox templom volna.

És nem kezdesz el azon gondolkodni, hogy mi a helyzet azzal a ronda Avram lancu szoborral.

És nem kezdesz el azon gondolkodni, hogy kinek szól, ha egyáltalán szól, az a harang, ott „a Harangnál”.

És nem kezdesz el azon gondolkodni, hogy ki tette a nőstény farkast az út közepére és hogy miért.

És nem kezdesz el azon gondolkodni, hogy hogy lett a volt Tutunuluiból Petőfi Sándor utca, és hogy lett a volt Petőfi Sándor utcából Avram lancu utca.

És nem kezdesz el azon gondolkodni, hogy melyik évben épült az ortodox katedrális.

És nem kezdesz el azon gondolkodni, hogy ki tartotta az első bemutatót a Kolozsvári Nemzeti Színház épületében.

Nem kezdesz el ezeken gondolkodni. Be-fejezed az egyetemet és továbbálsz.

*Eltávolodóban, dóban, dóban
dóban, dóban
dóban, dóban*

*Elmentem
Eltávolodtam
Elmentem
Azt hittem, hogy megszabadultam
A bennem levő úrtól*

A legelőreláthatatlanabb forgatókönyv: a román, aki Spanyolországba megy dolgozni.

Aşa cum nu stai, când ești student, să te întrebi cine e omul ăla la al cărui cal – mai exact la al cărui coadă de cal – ne dăm întâlniri.

Și nu stai să te întrebi ce-i cu biserica aia mare de lângă cal, care... parcă nu e ortodoxă.

Și nu stai să te întrebi, care-i faza cu statuia asta urâtă a lui Avram lancu.

Și nu stai să te întrebi pentru cine bate, dacă bate, clopotul ăla de „La clopot”.

Și nu stai să te întrebi cine a pus lupoaica în drum și de ce.

Și nu stai să te întrebi de ce Petofi Sandor e fosta Tutunului și de ce Avram lancu e fosta Petofi Sandor.

Și nu stai să te întrebi în ce an a fost construită Catedrala Ortodoxă.

Și nu stai să te întrebi cine a avut prima premieră în Teatrul Național din Cluj.

Nu stai. Termină facultatea și pleci mai departe.

*Îndepărtându-mă du-mă
du-mă du-mă
du-mă du-mă*

*Am plecat
M-am îndepărtat
Am plecat
Credeam că am scăpat
De hău hău hău-ul din mine*

În cel mai imprevizibil scenariu, acela al românului plecat în Spania la muncă, mi-am

Na, ott tudatosult bennem először a nemzeti identitás.

És elkezdtem vágyni arra, hogy „haza” jöjjek.

Haza, ahol románul álmodok és románul beszélek.

Haza, ahol értik a vicceimet.

Haza, ahol mindannyiunknak kábé ugyanazok a problémái.

És visszajöttem Kolozsvárra.

És otthon éreztem magam.

És aztán rájöttem, hogy van itt néhány ember, egy kisebbség.

És mi ezért nem ismerjük a nyelvüket.

És mi ezért nem ismerjük el a történelmüket.

Ők a „másikok”. Az „ők”. „Azok, akik nem olyanok, mint mi.”

Mert mi románul beszélünk, ők meg magyarul.

De mind Kolozsváron élünk, amit otthonunknak hívunk.

Csak hogy egyesek még Napocának is.

Míg mások azon erőlködnek, hogy a városi táblákon a Kolozsvár felirat is szerepeljen.

De várj. Csak hogy én nem vagyok kolozsvári. Én egy bákói jövevény vagyok.

Így aztán elkezdtem gondolkodni azon, hogy:

Kié Kolozsvár?

Mi a helyzet a Főtéren azzal az üveglappal fedett gödörrel?

Hogy hívták az Egyesülés terét az Egyesülés előtt?

Mit ír a Mátyás szülőházára kitett magyar nyelvű táblán? Írja, hogy „a román Corvin Mátyás”?

Hányszor magyarosodtunk, aztán románosodtunk, aztán magyarosodtunk, aztán románosodtunk az utóbbi száz évben?

Hányszor írtuk át a táblákat és a tankönyveket?

Hányszor változtattuk meg a közigazgatást?

conștientizat pentru prima dată identitatea națională.

Și am început să îmi doresc să mă întorc „acasă”.

Acasă, unde visez și vorbesc în limba română.

Acasă, unde glumele mele au sens.

Acasă, unde avem cu toții cam aceleași probleme.

Și m-am întors în Cluj.

Și m-am simțit ca acasă.

Și apoi mi-am dat seama că aici, la noi acasă, sunt câțiva oameni, unii, nu mulți, care sunt o minoritate.

De aceea nu le cunoaștem limba.

De aceea nu le recunoaștem istoria.

Și rămân „ceilalți”. „Ei”. „Cei care nu sunt ca noi”.

Pentru că noi vorbim română și ei vorbesc maghiară.

Dar locuim cu toții în Cluj, pe care îl numim acasă.

Numai că unii îl mai numesc și Napoca.

În timp ce unii insistă să scriem naibii pe plăcuțe Kolozsvár.

Dar stai. Numai că eu nu sunt din Cluj. Eu sunt o vinitură din Bacău.

Așa că încep să mă întreb:

Al cui e Clujul?

Care-i faza cu groapa aia acoperită cu sticlă din Pța Unirii?

Cum se numea Piața Unirii înainte de Unire?

Ce scrie pe plăcuța din limba maghiară de pe Casa Matei? Scrie „Românul Matei Corvin”?

De câte ori ne-am maghiarizat apoi ne-am românizat apoi ne-am maghiarizat apoi ne-am românizat în ultimii 100 de ani?

De câte ori am rescris plăcuțe și manuale?

De câte ori am schimbat administrații?

De câte ori s-a lăsat cu sânge?

Hányszor folyt vér?

Aztán rájössz, hogy száz év kisebbségi létet ezer év többségi lét előz meg. Van ebben valami erőszakos.

És kezdek rájönni, hogy éppen azért szeretem itt, mert ez nem százszázalékosan román föld, román lellyel, román szellemiséggel. Szeretem itt, mert ez egy keverék.

Két kultúra keveréke, amelyik megpróbál egymásra hangolódni.

Tudtátok, hogy az egyetlen őszinte közös pillanat a románok és a magyarok között Kolozsváron '89-ben volt, amikor örömköb, hogy véget ért a kommunista rezsim, együtt énekeltük a himnuszot? A román himnuszot. Van ebben valami igazságtalan. Bárcsak lett volna közös himnuszunk.

És kezdek rájönni, hogy szép volna megtanulnom magyarul. *(magyarul)* Főleg, hogy néhányukat kezdem megszeretni.

(románul) És kezdek rájönni, hogy otthonnak hívok egy olyan várost, amelynek eredetét és történelmét nem ismerem, de amelyet kiválasztottam és magaménak érzek. Van ebben valami esetlenség.

És kezdek rájönni, hogy végülis...

Bákóban születtem

És van ebben valami.

Bákóban nevelkedtem

Bákó hó hó

Hó hó hó

Mindvégig követél

És én viseltelek téged

Nem engedted el

Amíg meg nem békültem

Megbékültem az űrrel

Megbékültem a szürkével

Mindennel, amit elítéltem

Și apoi începi să îți dai seama că 100 de ani de minoritate vin după 1000 de ani de majoritate. Și e ceva violent în treaba asta.

Și încep să îmi dau seama că îmi place aici tocmai pentru că nu e pământ 100 la sută românesc, cu spirit românesc și cu suflet românesc. Îmi place aici, pentru că e un amestec dintre două culturi care încearcă să coexiste.

Știați că singurul moment de sinceră unitate între români și maghiari, în Cluj, a fost în '89, când de fericire că s-a încheiat regimul comunist, am cântat cu toții imnul.... României. Și e ceva nedrept în treaba asta. Ar fi fost bine dacă aveam un imn comun.

Și încep să îmi dau seama că poate ar fi drăguț să învăț limba maghiară.

Și încep să-mi dau seama că numesc „acasă” un oraș a cărui origine și istorie nu o cunosc, nu o am, dar pe care am ales-o să fie a mea. Și e ceva imatur în treaba asta.

Și încep să-mi dau seama că, la urma urmei...

M-am născut în Bacău

Și e ceva în treaba asta.

Am crescut în Bacău

Bacău hău hău

Hău hău hău

M-ai tot urmat, măi hău

Și te-am purtat, măi hău

Nu m-ai lăsat, hău bău

Până m-am împăcat

Cu hău-ul m-am împăcat

Cu griul m-am împăcat

Cu tot ce am judecat

Mindennel, amit befogadtam

*Bákó hó hó
Nem a te hibád
Nem tudsz megszabadulni
A színedtől.*

Tudtátok, hogy genetikai állományunk 99,6%-a azonos? 99,6%-ban közösek a dolgaink. Ehhez képest a maradék 0,4% erősebb.

Annyira erős, hogy képes száz évig szétválasztani. Száz év szeretet és gyűlölet, amit újabb száz hasonló év fog követni. Ez a 0,4% hatalmas.

Annyira erős, hogy elfeledteti, hogy 99,6%-ban közösek a dolgaink.

HERMINA: Az etnikum közötti konfliktusok életben tartása figyelemelterelés arról, hogy összeférhetetlenség van az állam és az igazi, élő emberek között.

13. A TÉRKÉP

A teljes csapat a térbe vonul, és együtt kialakítják Románia térképét. Hermina igazítja őket, hogy a testek együttesen minél hitelesebben visszaadják az eredeti térképet, majd ő is beáll. A térképet kétszer csinálják meg, hogy a teret körbeülő nézők minden oldalról jól láthassák. Mindkét alkalommal, miután elkészül a térkép, körülbelül tizenöt másodpercet állnak benne mozdulatlanul.

14. KÖZÖS ÉNEKLÉS

Radu és Adi előkészítik a looper segítségével a következő ének alapdallamát. Radu a szövegét erre az alapra mondja rá, majd elénekli a dalt, a többiek is bekapcsolódnak. A zeneszerekben levőket kivéve a performerek állva énekelnek. Ebben a közös éneklésben Raul általában nem vesz részt.

Cu tot ce am adoptat

*Bacău hău hău
nu e vina ta
nu poți scăpa
De culoarea ta.*

Știați că avem 99.6% material genetic comun?

Avem 99,6% lucruri în comun. Și cu toate astea acel 0,4% care ne diferențiază e mai puternic.

E atât de puternic încât poate dezbină timp de 100 de ani.

100 de ani de iubire și ură cărora le vor mai urma încă 100.

Asta e puterea lui 0,4.

E atât de puternic încât te poate face să uiți că avem 99,6% lucruri în comun.

HERMINA: *(în limba maghiară)* Întreținerea conflictelor interetnice servește la distragerea atenției de la statul incompatibil cu oamenii vii și reali.

13. HARTA

Toată echipa merge în spațiu și formează harta României din corpurile lor. Hermina îi ajută pe colegii ei să facă harta cât mai asemănătoare cu cea originală și intră ultima în hartă. Echipa formează harta de două ori pentru ca toată lumea să o vadă bine din orice parte a spațiului ar fi. De fiecare dată performerii stau în formă de hartă, nemișcați timp de 15 secunde.

14. CÂNTEC COMUN

Radu și Adi pregătesc, cu ajutorul unui looper, melodia de bază pentru următorul cântec. Radu își spune textul pe această bază, după care împreună cu restul echipei, el cântă melodia. Cei care nu sunt la colțul de muzică stau în picioare în timp ce cântă. Raul de obicei nu ia parte în acest cântec comun.

RADU: (*románul*) Azokról a szavakról szeretnék beszélni, amiket olyan gyakran és olyan üresen használunk, hogy már nem bírom őket hallani. Olyan szavakról, mint béke, szeretet, megértés, elfogadás vagy tolerancia. Hogyan tudnám ezeket a fogalmakat úgy használni, hogy ne erősítsek rá még jobban a formájuk működésképtelenségére? Hogyan mondhatnám el a többieknek, hogy azt szeretném, mindenki értse meg egymást, és ne veszekedjenek és ne verekedjenek? És fel szeretném tenni azokat a kérdéseket, amikhez nem volt bátorságom olyan alkalmakkor, amikor diszkriminált csoportokról folyt a beszélgetés: Mit jelent Románia? Mi határoz meg egy országot? A határai? A nemzet? Az emberek, akik ott élnek? Mit jelent a nemzet? Miért ragaszkodunk foggal-körömmel a nemzeti identitásunkhoz, ami ráadásul nem is a mi érdekünk?

A következő dal Ionuț Cercel Made in România c. manelójének (zeneileg és szövegeileg) bizonyos mértékben átdolgozott változata. Az előadásban nincs hozzá fordítás biztosítva. A dal arról szól, hogy attól függetlenül, hogy kicsoda vagy, moldvai, erdélyi vagy roma, attól függetlenül, hogy milyen a dialektusod, milyen nyelven beszélsz, ez a te hazád, made in Romania vagy, szórakozz és ígyál.

RADU: Aș vrea să vorbesc despre cuvinte care s-au folosit atât de mult și atât de în gol încât nu mai suport să le aud. Cuvinte precum: pace, iubire, înțelegere, acceptare sau toleranță. Cum mai folosesc conceptele astea fără să le îngrop și mai tare în disfuncționalitatea formei lor? În ce mod pot să le mai spun eu celorlalți cât de mult îmi doresc ca toți să se înțeleagă și să nu se mai certe și să nu se mai bată? Și aș vrea să adresez întrebări pe care nu am avut curajul să le pun niciodată în discuțiile în care anumite categorii erau discriminate: Ce înseamnă România? Prin ce se definește o țară? Prin granițe? Prin nație? Sau prin oamenii care trăiesc acolo? Ce înseamnă nație? Și de ce ne ținem cu dinții de o identitate națională fără să avem niciun merit pentru asta?

Cântecul următor este o variantă ușor prelucrată (atât instrumental, cât și textual) a manelei Made in România de Ionuț Cercel.

*Chiar de ești rom, moldovean, ardelean sau maghiar
Suntem Made in Romania*

*Nu contează cine ești sau ce limbă vorbești
Asta este țara ta, Româniaaaa
Nu contează cine ești sau ce limbă vorbești
Asta este țara ta, Româniaaaa*

*Ladumla-dumlada
Ladumla-dumlada
Made in Romania*

*Nu contează unde stai sau ce dialect ai
Distrează-te și bea că-i țara taaa
Nu contează unde stai sau ce dialect ai
Distrează-te și bea că-i țara taaa*

*Ladumla-dumlada
Ladumla-dumlada
Made in Romania*

*Hai cu moldoveanu, cu ardeleanu, bucureşteanu
Haide sus...
Şi cu olteanu, şi cu maghiaru, cu ardeleanu*

*Ladumla-dumlada
Ladumla-dumlada
Made in Romania*

15. AZ ALTATÓ

Ahogy a dal elcsendesül, a performerek – Rault kivéve – párokat alkotnak, majd elhelyezkednek a tér különböző pontjain. Ezek a párok mindig kétnyelvűek, az egyikük ül, a másik az ölébe helyezkedik. Az, aki ül, altatódalt énekel a társának. A románoknak magyar nyelvű, a magyaroknak román nyelvű altatódal szól. A nézők az altatás közben bármikor elhagyhatják a teret, követve Rault, aki az első, aki kimegy. Vagy kedvük szerint maradhatnak addig, ameddig szeretnének.

15. LEGĂNATUL

Cântecul se stinge încet spre final, în timp ce performerii, mai puțin Raul, formează perechi, și își găsesc fiecare câte un loc în spațiu. Aceste perechi sunt întotdeauna bilingve, unul dintre ei stă, celălalt se așază în poala lui. Cel care stă va cânta cântece de leagăn celuilalt. Românii sunt legănați cu cântece maghiare și vice versa. Spectatorii pot părăsi spațiul ori-când în timpul legănatului, urmărind exemplul lui Raul, care este primul care părăsește sala. Sau, alternativ, pot să stea, dacă vor și cât vor ei.

LAPSZÁMUNK SZERZŐI

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

Csizmadia Imola (Marosvásárhely) a Marosvásárhelyi Doktori Iskola hallgatója. Egyetemi tanársegédként oktat a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Magyar Karán. Doktori értekezése a kortárs (environmentális, környezetspecifikus) színházi tér vizsgálata köré épül.

Jennifer Essex (UK) koreográfus, performer, a Middlesbrough-i Teesside University adjunktusa, valamint a Fully Booked Theatre művészeti társigazgatója. Alkotói munkásságának fókuszában a szabdéri, interaktív és interdiszciplináris táncelőadások létrehozása áll.

Fazakas Attila (Szóváta) Dramaturgiát végzett a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. Ír, alkalmanként közöl verseket, egyéb írásokat. 2 verseskötete jelent meg. Jelenleg magyartanárként dolgozik.

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.

Jászay Tamás (Szeged) színikritikus, a Revizoronline kritikai portál szerkesztője, a Szegedi Tudományegyetem oktatója, számos színházi fesztivál (Hungarian Showcase, dunaPart, THEALTER, Szene Ungarn) kurátora. Doktori értekezését a Krétakör Színház történetéről írta.

James Kenworth (London) forgatókönyv- és drámaíró, a londoni Middlesex University oktatója kreatív írás, drámaírás, mozgóképes és média narráció terén. Drámaírói munkássága magában foglalja site-specifikus darabok/előadások és tematikus fókuszú drámák létrehozását is.

Kiss Krisztina (Marosvásárhely) teatrológus. Kolozsváron teatrológia alapképzésen tanult, majd 2019-ben végzett a teatrológia és művelődésszervezés mesterképzésen a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. Kulturális és színházi projektek szervezője, korábban dolgozott az András Lóránt Társulatnál. Rendszeresen közöl színházi írásokat.

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.

Kovács Eszter (Budapest) kulturális újságíró. A Babeş–Bolyai Tudományegyetem teatrológia szakán végzett 2009-ben. Rendszeresen közöl színikritikát, interjúkat és életútinterjúkat színházi alkotókkal.

Ozsváth Zsuzsa (Nagyvárad) költő, képzőművész. Grafikus diplomát Nagyváradon szerzett. Részt vesz az Élő Várad Mozgalom irodalmi-színházi projektjeiben; a Fiatal Írók Szövetségének tagja. A nagyvárad Szigligeti Színház Lilliput Társulatának irodalmi titkára. Jelenleg első verseskötetén dolgozik.

Turbuly Lilla (Náprádfa) szépíró, színikritikus, a Színházi Kritikusok Céhének elnöke.

Varga Anikó (Budapest) szerkesztő, színikritikus, kurátor, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, a *Játéktér* főszerkesztője.

CRITICĂ

Andrea György: Ajuns acasă, în final

Csaba Kiss și-a regizat propria dramă pentru a patra oară, de data aceasta cu compania maghiară a teatrului din Tg-Mureș: părerea criticului Andrea György este că Întoarcerea în Danemarca este o parafrază inedită după *Hamlet*, bazată pe o interpretare marcantă născută dintr-un dialog lung de mai mulți ani cu drama lui Shakespeare. În comparație cu textul original, această interpretare este mai amără și mai lipsită de iluzii și tratează problema amoralității puterii, punând accentul pe figura lui Claudius. În opinia cronicarului, prezentarea sistemului de oglinzi al relațiilor din curtea regală este ajutată de dublarea de roluri cu multiple semnificații și de folosirea inventivă a proiecției video.

Eszter Kovács: Fiecare are iadul lui

Premiera din 17 mai a Companiei Harag György a Teatrului de Nord din Satu-Mare a fost legată de un eveniment festiv: depunerea pietrei de temelie al viitorului studio al teatrului. Kovács este de părere că *Scapin* în regia lui László Boczárdi rimează cu spectacolul său precedent realizat la Satu-Mare, atât din punctul de vedere al genului, cât și din cel al punerii în scenă: povestea comică apare în spațiul simplu, minimalist prin jocul actoricesc intens stilizat, arătând spre posibile tonuri mai sumbre ale interpretării.

Anikó Varga: A fi fericit aici

Ministagiunea Teatrului Studio Figura din Gheorgheni din acest an a coincis cu aniversarea a 35 de ani de la înființarea instituției. Prin prezentarea spectacolelor, Anikó Varga conturează în textul său și identitatea de teatru de artă experimental care evidențiază marcant Teatrul Figura de celelalte teatre maghiare din Transilvania. Cronică tratează în detaliu spectacolele: *Trei surori* (r.: István Albu), *Un tramvai numit dorință* (r.: Botond Nagy) și *Martinii* (r.: Attila Keresztes)

Lilla Turbulý: Nuvelă de dans

Lilla Turbulý scrie o cronică despre spectacolul *Idegen (Străin)* al Trupei de Dans Oradea în care categorizează coreografia lui Csaba Györfi printre creațiile de dans contemporan mai clasice ale companiei. Györfi, care prelucrează cu predilecție materiale literare în creațiile sale, s-a inspirat de data aceasta din nuvela lui J. L. Borges *Evangelhia după Marcu*. Urmărind acțiunea nuvelei, spectacolul bazat pe o coreografie precisă poate fi interpretat ca o poveste a drumurilor care se intersectează.

DANS, MIȘCARE

Frica mea cea mai mare e că voi deveni leneș. De vorbă cu Kinga Ötvös

Kinga Ötvös performer, actor, cântăreț, a lucrat ca creator liber-profesionist în Cluj și în regiune după ce a absolvit conservatorul și actoria. În prezent este actor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în același timp participând activ la proiecte independente. În interviul cu Jetta Széker vorbește despre relația ei cu mișcarea, cu corpul, despre tehnici de actorie care angajează întregul corp, despre sisteme instituționalizate și în afara structurilor, precum și despre motivații interne.

Nu putem fi categorizați. De vorbă cu Imola Márton, conducătoarea artistică a companiei M Studio

Imola Márton este conducătoarea artistică a Teatrului de mișcare M Studio din Sf. Gheorghe începând din 2014. Sub conducerea sa compania și-a diversificat repertoriul și a ajuns la numeroase festivaluri internaționale. Krisztina Kiss a întrebat-o despre provocările conducerii unei companii, tendințe internaționale, posibilitățile din România ale teatrului de mișcare, precum și despre Festivalul Flow, organizat bianual de M Studio.

Explozia, pe care o poate produce dansul. De vorbă cu dansatoarea-coreografă Noémi Bezsán

Noémi Bezsán a absolvit coreografia la Universitatea de Arte din Tg-Mureș, a devenit membru fondator al Companiei de teatru-dans András Lóránt, colaborează cu regizori în calitatea de coreograf și predă la specializarea de coreografie. În interviul realizat de Krisztina Kiss vorbește despre începuturi, despre tendințele și posibilitățile profesiei de dansator în Transilvania și despre genul dansului contemporan.

Viziune născută din necesitate. De vorbă cu John Ashford

John Ashford este fondatorul rețelei europene Aerowaves, care se ocupă de dans contemporan și asigură prilej de evidențiere pentru dansatori și coreografi emergenți în forma unui festival organizat anual. Ágnes Bakk l-a întrebat despre începuturile proiectului Aerowaves, despre principiile funcționării rețelei, despre diferențele dintre dansul contemporan din estul și vestul Europei și despre sistemele lor de finanțare, precum și despre relația dintre artiști și manageri culturali.

ÎN AFARA CADRULUI

Rubrica În Afara Cadrului (Out of Frame) conține materialele parțiale ale conferinței teatrale organizate de Asociația Teatrală Shoshin între 10-12 mai 2019. Tema conferinței a fost provocarea estetică a genurilor teatrale în aer liber, precum și studierea rolului teatrului în periferii și în medii locale.

Tamás Jászay: În criză. Preoteasa: interpretarea unui spectacol care își caută locul Tamás Jászay scrie în studiul său despre spectacolul creat în Transilvania în cadrul Trilogiei Crizei (2011) de către Árpád Schilling, fondatorul trupei Krétakör (Cercul de Cretă). După ce, începând din 2007, Krétakör renunță la activitatea de teatru de repertoriu și se deplasează spre jocuri comunitare creative, spectacolele din Trilogia Crizei – *jp.co.de* la Praga, *Ungrateful Bastards (Javre nerecunoscătoare)* la München, și *The Priestess (Preoteasa)*, prezentat la Budapesta, dar creat în workshopuri din Transilvania – parcurg drumuri diferite atât în ceea ce privește limbajul, estetica, modul de creație, mecanismul de efecte, dar chiar și în privința grupului țintă de spectatori. Deosebit de incitant din acest punct de vedere este cazul spectacolului *Preoteasa*, realizat cu ajutorul unor tineri recrutați din sate din Transilvania, și realizat în colaborare cu Teatrul Osonó din Sf. Gheorghe. Spectacolul prezintă povestea unei actrițe cunoscute, care se mută din capitală în provincie, unde încearcă să schimbe viața elevilor de acolo cu activități de pedagogie dramatică. Spectacolul *Preoteasa* însuși îmbracă forma unei activități de pedagogie dramatică, care re poziționează actorii și spectatorii conform sistemului de încadrare al teatrului educațional. Ce a însemnat acest lucru la locul creării spectacolului, cum a funcționat la Budapesta și ce au văzut spectatorii din Viena, Bruxelles sau chiar Tokyo – este rezumat în studiul lui Jászay.

Imola Csizmadia: Deschiderea cadrelor. Spațiul reprezentației – o constelație deschisă

Studiul lui Imola Csizmadia tratează importanța (căutării) spațiului din perspectiva spectacolului teatral. Conform autoarei căutarea spațiului a devenit o problemă centrală, definitorie a artei contemporane/a teatrului contemporan din momentul în care spectacolele au încercat să se sustragă din cadrele teatrale oficiale, și din momentul în care practica artistică contemporană a început să caute moduri noi de a privi și de a arăta, prin îndepărtarea convențiilor de până atunci, definite de spațiu. Studiul cercetează problema schimbării prin care trece spațiul datorită gestului „numirii” artistice: pentru demonstrație folosește exemplul spectacolului stradal *Curva periculosa* (r.: Erzsébet B. Fülöp) prezentat la Tg-Mureș.

James Kenworth: Spații publice, cuvinte publice. Despre teatrul urban, local din New-ham, nordul Londrei

James Kenworth analizează prin experiența sa proprie de muncă teatrală, cum creația din afara spațiului teatral tradițional poate deveni unealta accesului și participării pentru o comunitate. Pentru spectacolul său *Revolution Farm*, care este o actualizare contemporană, urbană bazată pe *Animal Farm* de George Orwell, a creat spațiul de joc luând în considerare spațiul și mediul unei ferme londoneze, din centrul orașului. Spectacolul se inspiră și din mișcările de nesupunere civică, tratând problema dreptății sociale într-un loc care se află în regiunea cea mai neglijată a Londrei, în vecinătatea unuia dintre cele mai bogate centre ale orașului. Kenworth caută soluții la provocările estetice implicate de folosire spațiilor non-tradiționale/locale, adică cercetează posibilitatea creării unui teatru care este înrădăcinat în textura socială, economică și culturală a mediului din care provine, și are ca scop regândirea relației dintre public și performer.

Jennifer Essex: Ce posibilități se ascund în spațiile alternative și în aer liber?

În eseuul său Jennifer Essex abordează, prin experiența sa creatoare proprie, chestiunea transformării prin care trece munca artistică și experiența de receptare a spectatorilor ca urmare a plasării activității de creație în afara cadrului de teatru de repertoriu tradițional. Essex, care și-a început cariera ca performer și coreograf teatral, lucrează în ultimii ani tot mai des în spații alternative, în aer liber. Aici a

constatat ce impact puternic are asupra activității creatoare eliberarea din spațiile teatrale tradiționale. În scrierea sa se ocupă de trei aspecte ale acestui impact: 1. relația directă cu publicul și efectele feed-back-ului imediat asupra dezvoltării muncii artistice; 2. posibilitățile de interactivitate și efectele înlăturării graniței dintre scenă și spațiul publicului asupra experienței de receptare a spectatorilor; 3. cum poate munca în aer liber să atragă publicuri noi, prin înlăturarea dificultăților de accesare și a delimitărilor create de teatru.

RECENZIE DE CARTE

Tünde Kocsis: *Aurora Borealis*

Tünde Kocsis scrie o recenzie despre antologia de dramaturgie norvegiană *Jégszivárvány* (*Curcubeu de gheață*). Cartea a apărut la editura Napkút din Budapesta, în seria Drámatájak (Peisaje dramatice) cu texte selectate de Ferenc Kovács Katáng, care trăiește în Norvegia. În volum se găsesc dramele lui Arne Lygre, Tore Vagn Lid, Olaug Nilssen, Maria Tryti Vennerød, Fredrik Brattberg și Johan Harstad, traduse în maghiară de Ferenc Kovács Katáng și László Borka. Dramele prezintă situații de crize din familie și din cadrul școlii, în aprecierea criticului cu un simț adecvat, deschizând dimensiuni noi.

Zsuzsa Ozsváth: *Eu piatră, eu vânt*

Șase piese ale dramaturgului contemporan norvegian Jon Fosse au fost traduse în limba maghiară de către Zsófia Domsa. Titlul volumul publicat de Polar este: *Valaki jön majd* (*Cineva va veni*). Lângă drama cu același titlu în volum se mai află textele: *Numele*, *O zi de vară*, *Iarna*, *Variațiile morții*, *Eu sunt vântul*. Punctuația textelor este neglijabilă, personajele sunt în marea lor majoritate universale, ca, de exemplu: Femeia, Bărbatul, Celălalt, Fata, Mama, Tatăl. Dramele se consolidează reciproc. Autoarea recenziei consideră că textul cel mai poetic al volumului este *Eu sunt vântul*. Și acest text, precum celelalte, orbitează în jurul singurătății și pierderii, în timp ce în drama aceasta parcă în suflet deja mort ar încerca să deslușească sensul vieții.

IMAGINE GĂSITĂ – Attila Fazakas: *Play*

Rubrica cuprinde o imagine, cu un text atașat. În imaginea din acest număr vedem autorul textului și fiica lui, într-o "bătălie" jucăușă din bucătărie. Textul filozofic-poetic legat de imagine este despre duplicitatea vieții și a teatrului/jocului de rol. Autorul își exprimă opțiunea fermă pentru viață, în defavoarea teatrului.

DRAMĂ

99,6%

În rubrica de text dramatic publicăm scenariul performance-ului 99,6% la Cluj. Producția prezentată la Reactor de creație și experiment la 12 noiembrie 2018 este semnată de un colectiv de creație din care fac parte: Panna Adorjáni, Raul Coldea, Hermína Csala, Radu Dogaru, Petro Ionescu, Bogdan Olarson, Kinga Ötvös, Oana Mardare și Adi Tudoran. Spectacolul creat pentru aniversarea centenarului tratează problema conviețuirii etnice: creatorii săi tineri români și maghiari, reflectează în limbi amestecate, uneori prin experiențe personale asupra diferențelor culturale care separă majoritatea de minoritățile naționale din România. Însuși titlul spectacolului este o referire la această temă: înseamnă rezultatul unui test ADN făcut la cererea creatorilor. Materialul nostru genetic prezintă acest procentaj de similitudine: restul de 0,4% este simbolul diferențelor, care reușesc totuși să ne separe atât de puternic. Secvențele construite subtil ale scenariului bilingv, alcătuit din experiențe personale, comentarii și cântece, trasează nu numai construcțiile de identitate (naționale, culturale și personale), dar experimentează delicat și cu deconstruirea lor. În același timp e evident că, prin metoda colectivă și democratică de creație, spectacolul poartă în sine utopia unei funcționări sociale ideale. În 2019 spectacolul a obținut premiul Halász Péter, fondat de Casa Artelor Contemporane Trafó din Budapesta și revista Színház (Teatru) pentru aprecierea celei mai inovative creații artistice a anului.

REVIEWS

Andrea György: Home at Last

Csaba Kiss has directed his own play for the fourth time, now with the Hungarian company in Tg-Mureș. According to critic Andrea György, *Hazatérés Dániába (Return to Denmark)* is a unique paraphrase of *Hamlet*, born from the powerful interpretation based on a several years long dialogue with the drama. In comparison with the original, this interpretation is more bitter and lacking in illusion, as it focuses on Claudius' figure while treating the problem of the amorality of power. The reviewer considers that the mirror-structure of the relationships in the royal court is better illustrated with the meaningful doubling of roles and the inventive use of video projection.

Eszter Kovács: Everybody Has a Hell

The May 17th opening night by the Harag György Company of the Satu-Mare North Theatre was completed with a festive gesture: the placing of the foundation-stone of the future studio hall. Kovács considers that the *Scapin* directed by László Bocsárdi rhymes with his previous work at Satu-Mare from the point of view of the genre and the staging. The comical story appears through an intensively stylized acting in the minimalist, pure space, hinting to the possibilities of darker undertones in the interpretation.

Varga Anikó: To Be Happy Here

The mini-season of the Figura Studio Theatre in Gheorgheni coincided this year with the 35th anniversary of the institution. Reviewing the performances, Anikó Varga outlines in her report the experimental art-theatre character, which distinguishes Figura from other Hungarian theatres in Transylvania. The report deals in detail with the following performances: *Three Sisters* (dir.: István Albu), *A Streetcar Named Desire* (dir.: Botond Nagy) and *Martyrs* (dir.: Attila Keresztes)

Lilla Turbuly: Dance-Story

Lilla Turbuly wrote a review about *Idegen (Stranger)*, the performance of Nagyváradi Oradea Dance Company, in which she classifies Csaba Györfi's choreography as a more classical creation of contemporary dance. Györfi, who is a keen adapter of literary works, was inspired on this occasion by J. L. Borges's short story, *The Gospel According to Mark*. Following the plot of the short story, the precisely choreographed performance can be interpreted as a story of crossroads.

DANCE – MOVEMENT

My Biggest Fear Is that I Will Become Lazy. Conversation with Kinga Ötvös

After graduating at the Conservatory and the acting school in Cluj, performer, actor and singer Kinga Ötvös has worked as a freelance creator in and around Cluj. At the moment she works as an actor at the Hungarian State Theatre in Cluj, while actively participating in independent projects. In the interview with Jetta Széker she speaks about her relationship to movement and the body, about acting techniques involving the whole body, institutional and off-structure systems, as well as about inner motivation.

We Cannot Be Ranked. Conversation with Imola Márton, Artistic Manager of M Studio

Imola Márton has been the artistic manager of M Studio Movement Theatre since 2014. During her leadership the Sf. Gheorghe-based theatre diversified its repertoire and participated in several international festivals. Krisztina Kiss asked her about the challenges of managing a company, about international tendencies, the Romanian possibilities of movement theatre, as well as about the Flow Festival, organized bi-annually by M Studio.

The Explosion that Can Be Given by Dance. Conversation with Dancer-Choreographer Noémi Bezsán

Noémi Bezsán graduated at the University of Arts in Tg-Mureș, with a diploma in choreography, became a founding member of dance-theatre András Lóránt Company, she often works as a choreographer with various directors and she teaches choreography at the university. In the interview Krisztina Kiss asks her about beginnings, her experience during her choreography studies, the tendencies and possibilities of dance as a profession in Transylvania and about the genre of contemporary dance.

Vision Born out of Need. Conversation with John Ashford

John Ashford is the founder of Aerowaves, the European network of contemporary dance, which offers the possibility of international breakthrough for emerging experimental dancers and choreographers within the framework of a yearly festival. Ágnes Bakk talked with him about the beginnings of Aerowaves, the principles according to which the network functions, the differences between Eastern- and Western-European contemporary dance, as well as the relationship between artists and cultural managers.

OUT OF THE FRAME

The section entitled Out of the Frame contains the partial materials of the theatrical conference organized at Cluj by Shoshin Theatre Association between 10-12 May, 2019. The theme of the conference was the aesthetic challenges of open air performing genres, as well as the study of the role of theatre on the peripheries and in local environments.

Tamás Jászay: In Crisis. *The Priestess*: The Interpretation of a Performance Seeking Its Place

Tamás Jászay writes in his study about the performance created by Krétakör-founder Árpád Schilling as part of his *Crisis Trilogy* (2011) in Transylvania. As Krétakör moved away, after 2007, from a repertoire-like theatre activity and initiated creative community games, the three performances of the *Crisis Trilogy* – *jp.co.de* in Prague, *Ungrateful Bastards* in Munich and *The Priestess*, presented in Budapest, but created through workshops in Transylvania – followed very different routes regarding their theatrical language, aesthetics, creation methods, mechanism of effects, and even regarding their targeted audiences. The case of *The Priestess*, created with young people recruited from Transylvanian villages, in collaboration with Sf. Gheorghe-based Osonó Theatre, is exceptionally interesting. The performance presents the story of a well-known actress moving from the capital to the countryside, with the intention to change the life of students living there through educational drama activities. *The Priestess*, the performance, is an educational drama activity itself, repositioning actors and spectators according to the framework of educational theatre programs. What all that meant in the location where it was created, how it functioned in Budapest and what audiences saw from it in Vienna, Brussels or even Tokyo – this is what Jászay summarizes in his study.

Imola Csizmadia: Opening Frames. The Space of Representation as Open Constellation

Imola Csizmadia deals with the significance of (the search for) space in the context of the theatrical performance. She states that the search for space has become a central and crucial question of contemporary art and theatre since performances try to liberate themselves from the institutional theatrical frames, as well as since contemporary art practices have been looking for completely new ways of seeing and showing, manifested in the abolition of previous conventions defined by space. The study analyzes how space can change due to the gesture of artistic “designation”. All this is demonstrated through the example of the Tg-Mureş street-performance *Curva periculosa* (dir.: Erzsébet B. Fülöp).

James Kenworth: Public Spaces, Public Words. About Urban and Local Theatre-Making in Newham, North London.

James Kenworth analyzes through his own work-experience in theatre, how creation outside the traditional theatrical space can become a tool of access and participation for a community. He created his performance, *Revolution Farm*, which is a contemporary, urban reinterpretation of George Orwell's *Animal Farm* by taking in consideration the environment and space of an inner-city farm in London. Inspired also by the contemporary movements of social disobedience, the performance deals with the issue of social justice in a place located in one of London's most neglected areas, but in the close vicinity of one of the wealthiest centers of the city. In his writing Kenworth also looks for answers to the question of the aesthetics implied by the use of non-traditional/local spaces, with the aim of creating a theatre that is rooted in a local neighbourhood's social, economic and cultural fabric.

Jennifer Essex: Which Are the Opportunities of Alternative and Outdoor Spaces?

Jennifer Essex's essay explores through her own creative experience, how artistic work and the perceptive experience of the audience are transformed by moving out from the classical repertoire theatre. Essex, who began her career as a choreographer and performer of dance for theatre spaces

has slowly been transitioning to making work purely for alternative and outdoor spaces. This article explores the opportunities working in outdoor spaces have created and can create for both artists and audiences. In particular, it examines: 1. The impact of direct connection with an audience and how the immediacy of this feedback can help to develop an artist's work; 2. The opportunity for interactivity that is created by removing the barrier of seating and stage and how this can lead to empowering experiences for audiences; 3. How outdoor works can engage with new audiences through removing barriers to access which can be created by theatres.

BOOK REVIEWS

Tünde Kocsis: *Aurora Borealis*

Tünde Kocsis writes a review about the Norwegian drama anthology *Jégszívánvány* (*Rainbow of Ice*). The book was published as part of the Drámatájak (Drama Landscapes) series of Napkút publishing house in Budapest, with texts selected by Norway-based Ferenc Kovács Katáng. In the volume there are dramas by Arne Lygre, Tore Vagn Lid, Olaug Nilssen, Maria Tryti Vennerød, Fredrik Brattberg and Johan Harstad, translated to Hungarian by Ferenc Kovács Katáng and László Borka. The dramas report about crisis situations in the family and at school, opening new dimensions with a good sense, according to the reviewer.

Ozsváth Zsuzsa: *I Stone, I Wind*

Zsófia Domsa translated six dramas by the contemporary Norwegian playwright Jon Fosse to Hungarian. The title of the book published in the Polar Books series is *Valaki jön majd* (*Someone Is Going To Come*). Besides the drama with the same title, the volume also contains the dramas *The Name*, *A Summer's Day*, *Winter*, *Death*, *variations*, *I Am the Wind*. The punctuation of the texts is negligible, the characters are mainly universal, such as Woman, Man, Other, Daughter, Mother, Father. The dramas strengthen each other. The reviewer considers that the most poetic text is *I Am the Wind*. This text, as well as the other ones, orbits around solitude and loss, while in this one it seems as if an already dead soul were looking for the meaning of life.

FOUND IMAGE – Attila Fazakas: Play

Our column is based on an image and the text related to it. The image is that of the author of the text with his daughter, playfully „fighting” in the kitchen. The author's philosophical/poetic text related to this is about the double nature of theatre/role-play. He expresses his strong option in favour of life instead of theatre.

DRAMA

99,6%

In our drama section we publish the script of the performance entitled 99,6% and presented at Cluj. The production which opened on the 12th of November, 2018 at Reaktor de creație și experiment was signed by a creative team, the members of which are: Panna Adorjáni, Raul Coldea, Hermína Csala, Radu Dogaru, Petro Ionescu, Bogdan Olarson, Kinga Ötvös, Oana Mardare and Adi Tudoran.

The performance created for the centenary anniversary of Romania deals with the question of the co-existence of different ethnic groups: their young Romanian and Hungarian creators think in mixed languages and often inspired by personal experiences about the cultural divisions among ethnic minorities living in Romania. The title of the performance itself is a reflection on the same issue: it shows the result of a DNA-test performed on the creators at their request. The number in the title is the percentage of the similitude of our genetic material: the remaining 0,4% is the symbol of the differences which, nonetheless, powerfully divide us. The subtly constructed sequences of the bilingual script include personal experiences, comments and songs and they do not simply map the constructions of (national, cultural and personal) identities, but also experiment with their gentle deconstruction. During all this, the text also carries, in the collective and democratic creation-method of the performance, the utopia of an ideal social mechanics. In 2019 the performance won the Halász Péter Prize for the most innovative work of the year founded by Trafó House of Contemporary Arts in Budapest and Színház (Theatre) magazine.

JÁTEKTÉR – erdélyi színházi periodika

Szerkesztőség:

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

Munkatársak: Albert Mária (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

25nka
Nemzeti Kulturális Alap



CONSILIUL
JUDEȚEAN
CLUJ