

játék tér

2019/ősz
8. évfolyam, 3. szám

2019/ősz 8. évfolyam, 3. szám

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

www.jatekter.ro



TARTALOM

KRITIKA

Urbán Balázs: Kötél alatt (<i>Koldusopera</i> . Szegedi Szabadtéri Játékok – Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)	3
Bartha Katalin Ágnes: Ki vagy te, Lulu? (<i>Lulu</i> . Kolozsvári Állami Magyar Színház)	7
Boros Kinga: Valósággyakorlatok (<i>Oresztész Moszulban</i> . Milo Rau/NTGent)	13

WORKSHOP

Kozma Gábor Viktor: Alternatívák az előadó-művészeti képzésre (Beszámoló a Belgrade International Workshop + ChekhovFestről és Vladimir Granov biomechanika-kurzusáról)	17
Adorján Beáta – Lestyán Attila: Nincs recept, de vannak összetevők (Beszámoló a Shoshin Színházi Egyesület <i>Az éneklő test</i> c. workshopjáról)	25

FENNTARTHATÓSÁG

Catherine Diamond: Négy nő az erdőben: egy ökofeminista pillantás az erdőre mint otthonra (Fordította Seprődi Attila)	31
Péter Emőke: Szabad vs. szabványosított színház?	53

DRAMATURG ÉS MUNKÁJA

Deák Katalin: „Sztárdramaturgokról még nem igen tudunk” – a dramaturg megbecsültségéről	56
--	----

KÖNYVRECENZÍÓ

Kóffy Annamária: A kivándorlás ízei (<i>A Menni vagy maradni</i> című drámakötetről)	65
--	----

Kiss Krisztina: A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet aranykorszaka (A Magyar nyelvű felsőfokú színészképzés Marosvásárhelyen II. című könyvről)	69
--	----

TALÁLT KÉP

Nagy Eszter: Komposztálás? Természetesen!	74
---	----

DRÁMA

Gianina Cărbunariu: Eladó / For Sale (Fordította Patkó Éva)	76
---	----

Urbán Balázs

KÖTÉL ALATT

Koldusopera. Szegedi Szabadtéri Játékok – Tamási Áron Színház

Penge Mackie-t bizony felhúzzák. Ott lóg a kötél, körötte a felsorakozott gyászolók/ünneplők, Mackie pedig blazírt képpel, ujjait pergetve várja a felmentő ítéletet. Hiszen tudja, hogy jönni fog – nem lehet, hogy éppen ez ne legyen levajazva. De a gesztus akár a brechti V-effekt teátrális (át)értelmezéseként – vagyis a macerás jelenet befejezését váró színész reakciójaként – is felfogható. Ez a többértelműen szellemes szcéná értette meg velem igazán, hogy mi az, ami hiányzik a Bocsárdi László rendezte produkció egészéből.

Talán kicsit meglepő, hogy a *Koldusopera* Bocsárdi második Brecht-rendezése csupán. Merthogy a szerző hűvös, metsző okossága, a stilizált forma, az expresszív teatralitás jól illeszthető Bocsárdi László rendezői világához. Másfelől az is igaz, hogy Brecht drámái sokkal direkterben, egyértelműbben fogalmazták meg tárgyukat, mint azok a klasszikus szövegek, amelyek a legemlékezetesebb Bocsárdi-rendezések alapjait jelentették. „Alapjait” – írom, hiszen Bocsárdi több jelentős munkájában is egy erőteljes, sajátos alkotói vízió kiindulópontjaként használja az anyagot (hogy csak a közelmúltból maradjunk: a *Hamlet* esetében éppúgy, mint az *Alice* színpadi változatánál), ami a Brecht-darabok esetében elég nehezen képzelhető el, a legkevesebbé pedig talán épp az operai forma és a Weill-songok miatt a többen is jóval kötöttebb szerkezetű *Koldusopera* színreviteleivel valószínűsíthető meg. (Az általam látott nem kisszámú *Koldusopera*-bemutatók közül egyetlen egy olyanra emlékszem, ahol a rendezői invenció valóban sajátosan egyedivé és helyenként meghökkentően eredetivé formálta át – a szerkezet széttronsolása nélkül – a darabot: Bagó Bertalan 2006-os zalaegerszegi rendezésére.) Úgy is mondhatnám: Brechten keresztül a rendezői kézigy nehezebben mutatható fel. Ugyanakkor egy professzionális módon megvalósított, azaz prózában és zenében egyaránt színvonalas, stílusos előadás szinte önműködő: a tárgy sajnálatos módon örök érvényű, Weill zenéje pedig egészen magával ragadó. A kérdés az, hogy – az egyes színészi alakítások törvényszerűen eltérő sajátosságain túl – a *Koldusopera* szakmailag színvonalas bemutatói miben térhetnek el egymástól. Vagyis mi az a plusz, amelyet a mű értelmezéséhez a rendezés hozzá tud tenni – akár a koncepció egészének, akár a játékoknak a szintjén. És mi az, amit a rendező személyesen fontosnak érez a szövegben, amit kiemel, hangsúlyoz. És hogy teszi mindezt érzékletessé a néző számára. Bocsárdi László rendezéséből, legalábbis a most bemutatott szegedi változathoz számomra ez a plusz, ez a személyesség hiányzik – egészen a fent említett utolsó jelenetig.



Jelenet az előadásból. Fotó: Dusha Béla

Pedig a produkció érződik az, hogy a rendező továbbgondolja a darab világát. Leginkább a fémes-jeles atmoszférán. Bartha József funkcionális, az egyes tereket szinte szerkezeti elemeire csupasztító tere és Cs. Kiss Zsuzsanna változatosan életidegen, a maguk nemében mégis mutatós jelmezei nemcsak ennek a dermesztően hűvös hangulatnak a megteremtésében játszanak fontos szerepet, de meggyőzően hangsúlyozzák az egyes szituációk, pozíciók, státuszok felcserélhetőségét is: miként a bordély hivatali alakítható pillanatok alatt, úgy változnak gyorsöltözéssel a kurvák is rendőrökké. Az előadás másik szembeszökő sajátja a következetes és erőteljes stilizálás, amellyel a színészi játék nem a karakterek árnyalására, hanem legfontosabb vonásai felmutatására törekszik. E játékmód veszélye az, hogy túlságosan monotonná válhat, ha a színészi személyiség nem teszi változatosabbá a dialógusokat. Ezt a veszélyt a szegedi bemutató sem kerüli el. Különösen a tömegjelenetekben – így a banda, illetve a kurvák színrelépésekor – érződik, hogy az egyes figurák felcserélhetőségének túlhangsúlyozása, a maszkok, napszemüvegek használata eggyé mossa a karaktereket, miközben önmagában a massa kevésbé érdekes. Nem dönthető el könnyen, hogy ezen a helyzeten a színészek nem tudnak, vagy – a rendezői instrukciót követve – nem is akar(hat)nak változtatni. De a főszereplők alakítása sem egyenletes. Erdei Gábor Mackie-je akkor igazán jó, amikor nem a konvencionális gengszter-gentlemant játssza, hanem az úgyis mindent megúszó bűnöző tenyérbemászó pofátlanságát érzékíti meg. Gajzágó Zsuzsa eleinte kissé tétova Kocsma Jenny-alakítása a Salamon dalnál izzik fel. Szakács László (Peachum) a játék elején mintha szándékos prozódiai hibákból építené a szövegmondás ritmusát – amikor ez háttérbe szorul, és a maga módján racionális, kifinomult aljas „üzletember” sablonját játssza, jóval erőteljesebb lesz az alakítás (és szinte húzza magával a Peachumné szerepét korábban szintén nehezebben megtaláló D. Albu Annamáriát is). Pál Ferenczi Gyöngyi (Lucy) játékának dinamikája, Beczásy Áron (Smith) stílusos blazírtsága és az a mód, ahogy Mátray László élettel tölti meg Kimball lelkes villanásnyi szerepét, az előadás emlékezetesebb momen-

tumai közé tartozik, miként Pálffy Tibor mesterien a karikatúra és a hátborzongató jellemrajz határán ellensúlyozó – vokálisan azért kevésbé erős – Tigris Brownja is. A legteljesebb, a feltételezhető koncepciót leginkább megvalósító alakítás pedig Benedek Ágnes Pollyja: a szerelmes csitri naivitása, a szüleivel szemben lázadó nő elszántsága és a szakmába beletanulva mindenkin átázoló üzletasszony gátlástalansága egyszerre van meg a lány – viszonylag szűk regiszteren, de színesen eljátszott – hol természetesnek, hol kimódoltan rafináltnak tűnő nyafkaságában, miközben az övé a talán legmeggyőzőbb vokális teljesítmény is.

A zenei megvalósítás érzékelhetően ambiciózus. Az előadásban a 13 fős zenekar mellett a Szegedi Szabadtéri Játékok énekkara is közreműködik. Valamennyien a színpad emeleti szintjén ülnek, akusztikai szempontból roppant szerencsés módon. A kórus kitűnően támogatja az együtteseket, bekapcsolása a játékba – éppúgy, mint a karmester-zenei vezető Incze Kataliné – precízen megvalósított V-effektnek is tekinthető. És látszik is a dalok abszolválásába fektetett munka; szinte valamennyi színész nagy igyekezettel és technikailag megfelelően énekel, más kérdés, hogy többeknél érződnek a hangmagasság, illetve a matéria korlátai. Kevésbé érthető viszont a koreográfia hiánya és, ezzel szoros összefüggésben, a játék statikussága. Persze nem nagyszabású revüjelenetre vágyom, hanem karakterisztikus, az adott figurákra jellemző, azok fontos sajátjait megérzékítő mozgássorokra, gesztusokra. S noha Bezsán Noémi személyében az utóbbi években több figyelemre méltó munkát is készítő koreográfusa van az előadásnak, ezeket én éppoly kevésbé látom, mint azokat a rendezői (játék)ötleteket, amelyek a mű mondanódójának egyik vagy másik elemét kiemelnék, árnyalnák, gazdagabbá, netán eredetibbé tennék. Igaz, a kőszínházban ősszel színre kerülő nyári bemutatók kellemetlen sajátja, hogy nyárra ritkán készülnek el teljesen, Bocsárdi László rendezései pedig amúgy is alakulni, élni, változni szoktak, vagyis az ősze létrejöhet egy kidolgozottabb, eredetibb, gazdagabb jelentéstartamú előadás

Benedek Ágnes, Erdei Gábor és Pál Ferenczi Gyöngyi. Fotó: Dusha Béla



is, amely talán a mostaninál meggyőzőbben szemléltetheti, hogy Bocsárdi rendezői alkatához valóban jól illeszkedik a brechti világ és világkép.

Koldusopera. Bemutató dátuma: 2019. augusztus 2. (Szeged) és október 8. (Sepsiszentgyörgy); Szegedi Szabadtéri Játékok / Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendező: Bocsárdi László; Író: Bertolt Brecht – Kurt Weill; Dramaturg: Benedek Zsolt; Zenei vezető: Incze G. Katalin; Díslettervező: Bartha József; Jelmeztervező: Cs. Kiss Zsuzsanna; Koreográfus: Bezsán Noémi; Színpadi vetítés: Tamás István; Világítástervező: Baumgartner Sándor. Szereplők: Beczásy Áron, Beczásy Beatrix, Benedek Ágnes, Bocsárdi Magor, D. Albu Annamária, Derzsi Dezső, Erdei Gábor, Fekete Lovas Zsolt, Gajzágó Zsuzsa, Kolcsár József, Korodi Janka, Kovács Kati, Kónya-Ütő Bence, Mátray László, Pál Ferenczi Gyöngyi, Pálffy Tibor, Pignitzky Gellért, P. Magyarosi Imola, Szakács László, Szalma Hajnalka, Vass Zsuzsanna. Zenészek: Bonea Leonard Octavian, Demeter Attila, Derzsi Dénes, Éltés Áron, Gábor Szabolcs, Gábor Szende, Maksai József, Simon Gellért, Simó Ernő, Szederjessi Dávid, Szép Szilamér, Kakasi Nóra, Kiss Csongor Alex.

Jelenet az előadásból. Fotó: Dusha Béla



Bartha Katalin Ágnes

KI VAGY TE, LULU?

Lulu. Kolozsvári Állami Magyar Színház

Nagy várakozás és kíváncsiság előzte meg Eszenyi Enikő első kolozsvári rendezését, az Ős-Lulu bemutatóját. Nemcsak a darabválasztás, a női rendezés és látásmód, hanem valamiképpen a Kolozsvári Állami Magyar Színház és a budapesti Vígszínház közös előtörténete okán is, ami körülbelül akkoriban találkozik össze először, amikor Frank Wedekind Ős-Luluját megírja (1892–94), és Ditrói Mór kolozsvári színházigazgató a színház törzsgárdájának nagy részét magával viszi a frissen alakuló Vígszínházba (1896), ahol egy újfajta játéknyelvvel kísérleteztek.

Van-e, és mi köze a jelen társadalmi folyamataihoz az Eszenyi rendezte színházi előadásnak? Mi motiválhatja a *Lulu* színrevitelét, ami a női szépség és szexualitás megmutathatóságáról, valamint a kivételesen szép és vonzó nő társadalmi felemelkedésének, mobilitásának, majd semmibe zuhanásának történetéről szól? Hogyan viszonyul ez a 19. század végi társadalmi és esztétikai kontextushoz, a társadalmi nemek performativitásához, nemiséghez, és milyen módon kortársiasít, illetve kortalanít? Hogyan szembesít ez a mai olvasat Wedekind átütő erejű cinizmusával, kíméletlenségével, társadalomkritikájával, ami egyaránt irányul a polgári álomorál, az erkölcsi tabuk és a társadalom embertelensége ellen, ahol pénz, hatalom, karrier csak immoralis eszközökkel szerezhető meg? Az abszurd előkészítőjének nyelve és színháza elég vad-e, hogy ma is átütő hatást keltsen?

Elektronikus tánczene legpopulárisabb, vásári, komercializálódott hangjaira (az előadás során még néhányszor felhangzó zenebetét ez) érkezünk a földszinti nézőtér terébe, partyba invitálnak a fehér tornainges színészek a páholyrészből is. Viola Gábor kezében ostor, egyszerre hozza az állatszeliót és az animátor figuráját, és a hamarosan következő cirkuszi show-ra hívja fel a nézőközönség figyelmét, ahol „igaz, vad és szép állatok láthatók”. Eszenyi Enikő és Vörös Róbert dramaturg azáltal, hogy az Ős-Lulu későbbi, lekerékítettebb változatának (*A Föld szelleme*) prológusából beemel pár verssort és ezt előjátékként hasznosítja, az állatmetaforák romantikus szimbolizáló dimenzióira is reflektál. A korai változattól még idegennek tűnt ez a mitologizálóan általánosító megfeleltetés, viszont e töredékekkel az alkotók cintányér és dobpergés nélkül is érzékien asszociálhatóvá tették Wedekind dráma műhelyének hús-vér mintáit: a cirkuszi istálló mesterek manírjait, a század végi, század eleji európai nagyvárosok kabarészatíráit, kupléhőseit, ízléstelen szerencselovagjait.

Eszenyi nagyvonalú, erősen teátrális látomásban fogalmazta színpadra ezt a groteszk tragédiát, monstrodramát, sajátosan elegyítve a 19–20. század világát mai elemekkel. A nagy tár-



Imre Éva és Bács Miklós. Fotó: Biró István

sadalmi tablót, melyet vad és elementáris epizódok tördelnek, remek színészi játék tartja össze: a majdhogynem végig színpadon levő Imre Éva Luluja és az ő sorsát alakítók-kísérők színpadias kavalkádja.

Az erőteljes cirkuszi modell (az a műnem, ahol mindenki azt csinálja, amihez ért, s ráadásul életét is kockára meri tenni) áttételesen a színházi világra, az európai metropoliszok félvilágának, szubkultúráinak világhírű sztárjaira, és azok megszületésére is hajaz. Lulu átfarmálódás-mutatványához szükséges egy apafigura, aki mintegy előkészíti az alakot, és egy másik, aki majd elhiszi és meg is veszi. Lulut az apja, Schigolch mellett (akit az előadásban Dimény Áron dickenses formában hoz) az udvarlók, szeretők, férjek alakjaiban több apafigura is körülveszi: Schöning, Dr. Goll, Schwarz, Alwa és egy férfias nő, Geschwitz grófnő (a 19. század végi európai színház első leszbikus karaktere). A groteszk alakkezelésben a figurák a saját jellemüket a kínálkozó lehetőségekből formálják, mindig úgy, ahogy az élet kívánja.

Az Eszenyi rendezte előadásra jellemző egyfajta közvetett, áttételes fogalmazásmód, amelyben a produkció mondanivalója nem feltétlenül az egymás után következő részek összegződéséből rajzolódik ki, hanem az egész produkció alaphangja értelmezi, olykor épp ellenkező irányba, a már lezajlott részleteket. A könnyedebb, konvencionálisabb, melodramai és szalondramai hatásokkal is dolgozó előadás-indítást valamiféle komorsághangulat is belengi, melyben komoly atmoszférateremtő szerepet tulajdoníthatunk a díszletnek. Dr. Franz Schöning főszerkesztő (Bács Miklós) Schwarz (Viola Gábor) műtermében a nemrég meghalt felesége éppen készülő portréja miatt elégedetlenkedik, de hirtelen, a szó szoros értelmében belebotlik egy másik arcképbe, ami az intellektuális finnyáskodás helyett erőteljesen felkelti kíváncsiságát, megérinti őt.

Imre Éva első megjelenésekor – a nagypapai szakállat és meglehetősen nagy potrohot viselő egészségügyi államtitkár karján (Orbán Attila) – visszafogott szürke kosztümmöt visel, hogy később a csábító nő s a petrarcai pásztorlánykák 21. századi ötvözeteként áttetsző fehér ruhában és

zöld koszorúval üljön modellt. Az excentrikusságában is választékosan ízléses jelmezek Pusztai Juditot dicsérik. Nem egyszerű partnert, hanem félistennőt látunk, akit a férfiak elakadó lélegzete, zihálása övez, és teremtő büszkeségérzése szemlél – hiszen Lulut maguknak teremtették, sivar kéjvágyukat a fenséges régióba szublimálandó. Ez a nő-férfi felállás legalább annyira kelt ámulatot a nézőben, mint amennyire kiemeli a férfiak nevetségességét; egy képben megértjük, hogy itt a férfiak nők fölötti uralomérzete nem is áll olyan biztos lábakon. Imre Éva e jelenetbeli színpadi énjé egyszerre testesíti meg a naiv szűziséget, a vonzó erotikusságot és a bájos-vicces játékoságot, hogy mindezt a következő jelenetekben groteszkre hangolja a kifordított házasságtörési helyzet komikuma, ahol a Viola Gábor által játszott Schwarz esetlenül és vad, kiszámíthatatlan reakcióival kívánja a magáévá tenni Lulut. Az államtitkár, Dr. Goll „Kutyáki!” felkiáltására, és az azt követő halálos bukásakor egyszerre csendül fel nevetés és akad el a lélegzet. Miután Goll meghal, a színész kilép karakteréből, meghajlással jelzi, hogy vele már csak a tapsrendben találkozunk.

A második felvonásban immár Schwarz feleségeként jelenik meg Lulu. Dr. Schöninggel folytatott viszonyának nyílt leleplezését követően két kiváló színész monumentális párpárjátéka leszünk tanúi, ahol az egymás mellett való elbeszélés, a gátlástalan nyersesség, a megfogalmazott hátsó gondolatok fennkölt és alpárian groteszk kontrasztjai az emberi lélek mélyebb bugyraiba világítanak bele. Bács Miklós Schöninggének egyáltalán nem szenvtelen cinizmusa, teljesen eszköztelennek ható, de izzó jelenléte ütközik a Viola Gábor által megformált festő infantil perverzitásával, aki csak élvezeti tárgyat lát a nőben, ugyanakkor szenvedélyes, lángoló, boldogtalan, naivan szánandó szerelmes, aki csalódottságában hirtelen megöngyilkolja magát. A groteszk humor itt a színműíró Alwa (Farkas Loránd) jelenlétében, a vadállati nyíltság, blőd korlátoltság, a képtelenség és valóság kemény egymásba vágásaiból születik; és a vérbe markolás, a morbid kíváncsiság és feje visszahelyezés színházi gesztusai révén hat. Az öngyilkosság okának

Imre Éva, Farkas Loránd és Váta Loránd. Fotó: Biró István



szenvtelen beazonosítása Bács Miklósnak a közönség felé való főszerkesztői kiszólásával történik: „Depresszió. Kortűnet.”

A második – bohózatí és rémdrámái játékoság keverékében elhullott – férfialdozat után a játék veszélyesebb fordulatot vesz. Az előadás dramaturgiai csúcspontjaként lép színre. A magas lépcsők által lehetővé tett kukucskálások, rejtőzködések különböző formáival szembesülünk. Lulu tényleg fellépésre, a Schöninggel való kapcsolatának betetőzésére készül. Schöning visszajön a látcsővéért, hogy majd azzal nézze végig az előtte lejátszódó jelenetet, amelyben Geschwitz grófnő (Kézdi Imola) udvarol Lulunak. Ha nem is bukkannak fel minden álfal és kép mögül szeretők, de a férj távoztával a Váta Lóri alakította artista-szteptáncos-prostituált Rodrigo várakozik és bujkál az álfalként kifeszített vászonképek között, és Alwa, aki előtt Lulu archetipikus lény a férfifantáziák végzet-asszonyaként mutatkozik. Lulu zöld selyemjelmeze a valódi tollboával a kabarék világának tartozéka, a fényűző éjszakai élet egyértelmű jelzése, Marlene Dietrich-es és riói karnevális egyben. Átöltözései mindig egy új szerep, új identitás kifejeződései: az őt birtokló férfiak ennek megfelelően mindig más néven is szólítják.

Imre Éva csábító, domesztikálhatatlan Luluja és Bács Miklós cinikus, bűvész főszerkesztő figurája, akinek társadalmi megbecsültségét a fiatal lányok iránti gyengesége árnyalja, a felvonás nagyjelenetében ütköznek. Az előadásban először érezni erős feszültséget. Revelatív Schöning figurájának rendezői beállítása és Bács színészi játéka, amely összeér a morfium beadásának jelenetében; ennek hatását a játék egyszerű gesztusai mellett a fényeffektusok is fokozzák, amiben úgy érzékeljük, mintha akarata és szexuális vágya irányíthatatlanul folya össze. Schöning kíméletlenül és hajthatatlanul vissza akarja venni Lulu életét, saját alkotását, aki kicsúszott dresszor kezei közül. Arra kényszeríti Lulut, hogy lője le magát, de a golyó végül őt találja el. A pokoli tűzben emésztődő alak morfiumfüggősége ugyanolyan erős, mint a nőtől való függése, a gyilkossággal fenyegető haldoklása közben gondoskodó apai hangra vált, racionálisan, pénzzel kívánja segíteni a túlélőt. Brutális intellektualizmus és beskatulyázhatatlan gyöngédség szólal meg ebben a jelenetben.

A wedekindi erotika és szexualitás konfrontálása a társadalmi konvenciókkal Eszenyinél is érzékeny, erőteljes kontúroket kap. A Lulu-sors mint az egyszerre naiv, rafinált és szép nő erotikus kizsákmányolásának társadalomkritikája az előadás szerves gondolatát alkotja. A női kiszolgáltatottság, az abúzus és prostitúció problémáira azonban nemcsak a főszereplő színpadi sorsán keresztül rezonál; mindez élénken megjelenik az Albert Csilla által kiemelkedően megformált Madeleine de Marelle epizód szerepében is, illetve annak leányával (Gyenge Tímea) való kettősében, a gyerekáldozat hangsúlyozásával, hiszen a lányt nagyon fiatalon prostitúcióra kényszeríti kilátástalan egzisztenciális helyzete. A meg nem értett lesbikus diskurzusa és betegségként való definiálása a Kézdi Imola által alakított figura révén egy 19. századi kontextushoz vezetnek, Geschwitz megmarad idegen, nem érthető figurának az előadásban, – jelésszinten azonban benne rejlik egy meleg szereplő tragédiájának potenciálja, legalábbis egy kortárs nézői továbbgondolásban, amikor már nem csak az önmegtartóztatás és önfeláldozás kínálkozik lehetőségként.

A művészi/művészeti prostituálódás gondolatai is átszövik Eszenyi Lulu-rendezését, bár csak áttételesen példázva a művész-kurtizán megfeleltetést, mert nem találunk igazi, nagy formátumú alkotót itt. Lulu híres táncosnői portréja az ős-Luluban csak jelzett, mégis magában rejt a későbbi verziók kifejtettebb karakterének illyenszerű nyomait: körülrajongják, sok pénze is van. Az előadás Lulujának karizmája részben hírnevének, nagyvilági kokottságának, megmagyarázhatatlan csáberejének tulajdonítható, akinek bűvköréből nem lehet távozni – azért tartják, fizetik, hogy produkálja magát, de legalább ilyen erővel hat a nézőre a belőle áradó ellenállhatatlan végzettség.

A nagy ragadozó végül belebukik szerencséjébe, zseniális manővereibe: a párizsi és londoni színek mozgásterének és szabadságának szűkülését jelzik. Bodolai Balázs Casti-Piani alakja

valós veszélyérzetet hoz a színpadra, aki brutálisan használja, semmibe veszi és túlrad Lulun, akár a többi, árucikknek tekintett lányszereplőn. A veszélyérzet abból fakad, hogy Bodolai az olasz maffiózók, kisszerű stricik magabiztos mozdulatvilágából építkezik (némi Michael Jackson-os beütéssel), sikeresen megteremtve egy kerítői-lánykereskedői habitust, ami egy rendőrspicli magatartásával keveredik.

Imre Éva Luluja az utolsó jelenetekben megrendítő egyszerűséggel engedelmeskedik a lényéből áradó halálvágnak vagy freudi halálösztönnek, amikor egy titokzatosan csodálatos jelenetben leplezetlen érzékiséggel immár a végzetét várja: titkos vágyának beteljesüléseként találkozik a 19. század végi sorozatgyilkost megtestesítő, a nagyvároshoz, médiához, prostikhoz kötődő legendás alakkal, Bogdán Zsolt aberrált, gátlásos, riadt Hasfelmetsző Jackjével, aki a gyilkosság után természeti csodaként ünnepli a Luluból kivágott és máris formalinos üvegbe helyezett szívet, vesét.

Az előadás *Körtánc*-dramaturgiájában a férfiak győztesként lépnek ki az egyik képből, hogy vesztesként jelenjenek meg a következőben; ezt az érzést az áldozatok teátrális feléledése és meghajlásának játéka erősíti, amely egyneműsíti is e karaktereket, mintegy idézőjelbe téve a fikciós keretet és az ábrázolószínházat. A Lulu-kreatúra a rá osztott szerepekben, melyeket más-más nevek jeleznek, valójában a maga útján halad: mihelyt egy-egy szerepre ráun, az elbódult férfiakat váratlanul eltiporja és saját törvényei szerint kezd élni. Imre Éva a tipológiákon, beskatulyázásokon, a Lulu, Éva, Mignon stb. elnevezések mögé rejtett elvárásokon túl izgalmas, figuratív dimenziókat ötvöz a reprezentáción túli személyességgel, például ahogyan civilként fordul a közönséghez, arra kérve, hogy új nevet adjanak neki. (Így válik rövid időre Emesévé is a Kungu Potival való jelenetében, mintegy a névváltásjáték végtelen lehetőségét érzékeltetve.)

Imre Éva és Kézdi Imola. Fotó: Biró István



Eszenyi társadalmi víziója felemás; nem kívánja radikálisan átgyúrni a 19. századi társadalmi problematikát, hanem inkább visszahelyezkedik egy korábbi, sajátosan 19. századi diskurzusba (a Lulu keletkezése idejének gondolkodási módjába), és erre fűz fel konkrét és egyszerű jelzéssel tipikusan mai elemeket: mint Kungu Poti figurájának (Szűcs Ervin) arab sejkese, jellegzetesen mai öltözetű; vagy Casti-Piani lánykereskedő kiszólása román, magyar és ukrán lányok globális értékesítéséről, részvényspekulátorok Dubaiba meneküléséről. S ha arra a kérdésre keresnénk a választ, hogy milyen jelenségek animálják a társadalmat, akkor mind a 19., mind a 21. századra tudunk általánosan érvényes, szenvtelen válaszokat adni: pénz, karrier, hatalom, szex, amelyek közt az érvényesülési migráció is fontos szereppel bír. (Ahogy Lulu körül fogy a levegő Németországban, a századelő két nagy metropoliszába, előbb Párizsba, majd Londonba menekül.)

A 19–20. századi modern nagyváros cirkuszi „összintése” ma talán a spektakulum ideológiájába lenne átfordítható. A modernség nőképe mint árucikk-elképzelés az előadásban azonban nem vezet át a spektakulum korában mainstreamnek gondolt megfelelő párjába, a mindent elárasztó képek, a reklámok és a televízió műsorfolyamába, ahol minden azt a látszatot kelti, hogy az emberi élet a fogyasztás világában zajlik, és az áru valóságát az élet illúziója tartja egyben. A rendezés az ilyen irányú kortársiasítást nem tekinti feladatának. Továbbra is a levegőben marad a kérdés, hogy kicsoda és micsoda Lulu: az örök nőiség princípiuma, a polgári rend és erkölcs terméke, femme fatale vagy kortárs celeb?

Lulu halálát követően a színpadra visszaszivárognak a letűnt szereplők és lazán szétszóródnak, mintegy eltartva őket az általuk játszott karakterektől: a férfiak túlélnek, kreálmányuk a nő, aki túlnőtt rajtuk, azonban halott. Félelmetes és illúziótlan komment ez a férfi és női társadalmi viszonyokra, tárgyilagosan kíméletlen.

Lulu. Bemutató dátuma: 2019. szeptember 6.; Kolozsvári Állami Magyar Színház. Rendező: Eszenyi Enikő; Író: Frank Wedekind; Fordító: Forgách András; Dramaturg: Vörös Róbert; Díszlettervező: Helmut Stürmer; Jelmeztervező: Pusztai Judit; Fény: Csontos Balázs; Zene: Mester Dávid; Rendezőasszisztens: Fogarasi Alpár; Jelmeztervező-asszisztens: Bocskai Gyopár. Szereplők: Albert Csilla, Árus Péter, Bács Miklós, Bodolai Balázs, Bogdán Zsolt, Dimény Áron, Farkas Loránd, Fogarasi Alpár, Gyenge Tímea, Imre Éva, Kézdi Imola, Orbán Attila, Szűcs Ervin, Váta Loránd, Viola Gábor.

Boros Kinga

VALÓSÁG- GYAKORLATOK

Oresztész Moszulban. Milo Rau/NTGent

Az erdélyi néző máig egyetlen találkozása a legkorábbi fennmaradt tragédiaszerző, Aiszkhülosz trilógiájával a 2009-es sepsiszentgyörgyi Reflex Nemzetközi Színházi Fesztiválon történt, mindjárt két, vagy talán három előadással. A krakkói Stary Teatr vizuális és akusztikus tripjéből a Robbie Williams–Apollón és Kasszandra apokaliptikus jóslata tíz év után is éles emlékű. A berlini Deutsches Theater vérben úszó előadása pedig betonba öntötte a magyar Thalheimer-kultuszt, amelyet a *Liliom* 2003-as budapesti vendégszereplése és az *Emilia Galotti* Erdélyben is közkézen forgó videofelvétele alapozott meg. Michael Thalheimer rendezése kétszer került színre a Reflexen, és mivel a szállíthatatlannak bizonyuló deszkafal díszletet a vendégjátékra Szentgyörgyön újra legyártották, az első este közönsége az „első” gyilkosságot láthatta a szűz térben, a másnapi előadás viszont a már vércsatakos fal látványával fogadta a nézőt. A két berlini *Oreszteia* így két gyökeresen eltérő, noha egyformán tragikus világképet rajzolt: az elsőben Klütaimnésztra anyai bosszújára került a hangsúly, mintha a világ amiatt borult volna vérbe; a második az idők homályába vesző és soha véget nem érő vérontások egyik pillanataként mutatta fel az *Oreszteia* halálait. Egyik is, másik is a reménytelenségről szólt. „Tenni, szenvedni, tanulni”, harsogta a berlini Kar Aiszkhülosz után szabadon. Csak épp azt nem mondta meg, mit.

Szerencsés nézői előzmény ez számomra, mert az *Oresztész Moszulban*, Milo Rau 2019-ben bemutatott és ebben az évben Európa-szerte számos helyszínen látható előadása innen folytatja: „ki szenved, az tanul”, de mire tanít a szenvedés? – áll a kérdés az előadás könyvének borítóján. A miénknél boldogabb színházi kultúrákban, így a magát csak NTGentnek aposztrofáló genti nemzeti színházban is az ingyenes színlap mellett az előadás kísérőanyaga egy pár euróért megvásárolható, lenyűgözően okos, szerény eleganciájú kiadvány. Nyissunk ennek egy zárójelet. A könyvben olvasható esszék és beszélgetések szervesen kapcsolódnak az előadáshoz, komplex értelmezési tartományt teremtenek, és ezzel kitágítják a produkció határait, amely immár nem héttől kilencig megvalósuló „műtárgy”, hanem a saját anturázsát, létrejöttének körülményeit, háttértörténetét magába foglaló esemény. Erre ráerősít a dramaturgia is: az *Oreszteia* cselekménye cipzárszerűen zárul egybe a színen az alkotók személyes élettörténeteivel és az előadás próba-folyamatának elbeszél és filmes dokumentációjával. Ne gondoljunk elvont metateátrális utalásokra, csak olyan közérthető tényközlésekre, miszerint az iraki színészek nem kaptak vízumot, ezért nem lehetnek fizikailag jelen az előadásban. Mindenesetre elgondolkodtató jelenség a Rau-féle kompozíció, ha onnan nézzük, hogy az elmúlt években a színházi #metoo kapcsán magyar



Oresztész Moszulban (Orestes in Mosul). Milo Rau/NTGent

nyelvterületen hevesen vitattuk, hogy az előadás értelmezéséhez bármi hozzátartozhatna, ami nem a néző szeme láttára a színpadon történik.

A könyvben Rau egyébként hivatkozik a Thalheimer-előadásra. Bár találókbb volna azt mondani, beszél neki (igaz, név szerint nem említi). „A nyugat-európai színház számára az *Oreszteia* technikai csuklógyakorlat, *akármennyi művért locsolnak is szét a színpadon* [kiemelés tőlem]. Díszítés csupán, utánzata a tragikusnak, mert a produkció születésének kontextusa amúgy mélyen nem-tragikus.”¹ Egy, az önmagával elfoglalt thalheimeri művészszínházról radikálisan elfordul, saját szerepét társadalmi összefüggéseiben meghatározó színházfelfogás szólal itt meg. Az NTGent Rau vezette alkotócsapata önmagával szemben támasztott követeléseitől leesik az ember álla. Elsősorban nem is azért, mert megvalósíthatatlannak tűnnek – például az, hogy minden előadást legalább három ország legalább tíz különböző településén akarnak játszani, mielőtt leveszik a repertoárról –, hanem mert „nem esztétikai” szempontokat emelnek be az alkotásba. „Minden előadásban legalább két különböző nyelven kell beszélni a színpadon”² – Erdélyben minimum nemzetárulónak kiáltanak ki az ilyesmivel előrukkoló színházigazgatót. Pedig a társadalmi közeg, a flamand–vallon külön- és szembeállítás mentén oszloposodott belga társadalom, amelyben a NTGent működik, sokban hasonlít a miénkre. Talán nem meglepő, hogy Rau Romániáról is csinált előadást: 2007-ben alapított színháza, a meglepő nevű Politikai Gyilkosságok Nemzetközi Intézete (International Institute of Political Murder) első előadása, a *Ceaușescu házaspár végnapjai* (2009) a diktátor és felesége perét játszatta újra. Noha a húszéves évforduló évében készült, a *re-enactment* célja nem az ünnepélyes megemlékezés volt, hanem a múlt újrakonstruálása és

¹ Milo Rau: *Orestes in Mosul – Goldenes Buch III / Golden Book III*. Verbrecher Verlag, 2019. 26.

² A jövő városi színháza. *Színház*. 2018. november. 40.

a kortárs társadalmi valóság faggatása a reprezentáción keresztül.³ Rau függő. Szociológusból lett aktivistából lett valóságfüggő színházcsináló.⁴ Ars poeticája, a globális realizmus, tehát nem a színházi játéktípus, hanem a politikaelméleti értelmében értendő: a globális tőke- és hatalmi viszonyok, valamint azok lokális, a közösségekre gyakorolt hatása foglalkoztatják.⁵ És még ennél is tovább megy, amikor azt állítja, nem mindezen viszonyok színrevitele érdekli, hanem az, hogy ami a színpadon történik, valóságként történjen meg.⁶ Az *Oresztész*...-ben ez azt jelenti, hogy Rau az aiszkhüloszi ítéletdrámát beoltja a moszuli színészek életébe, akiknek az argoszi Kar szerepében ezúttal nem Oresztész, hanem az ISIS-harcosok ügyében kell igazságos ítéletet hozniuk: bosszú vagy megbocsátás?

Ölni nem kívánunk, megbocsátani nem tudunk. Félelmetes a szabadság gyakorlása. Az *Oresztész Moszulban* legfontosabb jelenete ez, épp ezért annyira sajnálatos, hogy csak felvételtől láthatjuk a már említett vízumhelyzet miatt. Micsoda ereje volna, ha a színészek minden játszási alkalommal ott, a nézőkkel egy térben, abban a pillanatban – talán estéről estére más-képp – döntenének! Így viszont hasonló hatást vált ki bennünk, mint a tévében látott háborúk: a mediális közvetítés lecsavarja a megrendülés amplitúdóját. Maga az előadás is legitimálja ezt a reakciót: egyik jelenetben az Oresztészt játszó észt–német Risto Kübar és a Püladészt játszó ira-

³ Hasonló törekvés jellemzi a 21. századi dokumentarista színházat, mely kifejezést Rau ugyanazon okból utasítja el, mint a jelenség egyik legfontosabb kutatója, Carol Martin, ti. annak pozitívista felhangja miatt. Martin szerint „igaza van a posztstrukturalistáknak, amikor azt állítják, hogy a társadalmi valóság – beleértve a tudósítást a társadalmi valóságról – konstrukció. A reprezentáció világában nem létezik »valódi valóság«.” Carol Martin: *Bodies of Evidence. The Drama Review.* 2006/ 8.

⁴ Milo Rau: *Globaler Realismus / Global Realism: Goldenes Buch I / Golden Book I.* Verbrecher Verlag, 2018. 175.

⁵ Vö. Jeffrey Harrod: *Global Realism: Unmasking Power in the International Political Economy.* In: Richard Wyn Jones: *Critical Theory & World Politics.* Lynne Rienner Publishers, 2001. 111.

⁶ Milo Rau: *Globaler Realismus / Global Realism: Goldenes Buch I / Golden Book I.* Verbrecher Verlag, 2018. 177.

Oresztész Moszulban (Orestes in Mosul). Milo Rau/NTGent



ki–holland Duraid Abbas telefonon nézik egy közel-keleti bombamerénylet videóját, majd előbbi megállapítja, hogy mintha mindez nem lenne valóságos. Az történik, hogy „[m]iközben képeit [a média] a befogadás helyétől távol állítja elő, és a történés helyétől távol veszi fel, mindenbe, amit megmutat, beleíródik egyfajta közöny.”⁷

Kudarccal, többszörösen. Csakhogy a fiasco vállalása szerves része Rau artista univerzumának,⁸ amely a realista művészet szerepét abban látja, hogy az alkotói intenció által nem kontrollálható, önálló valósággal bíró helyzeteket teremtsen, és a biztonságos fikciót hátrahagyva beláthatatlan következményeket indítson el. A kudarc ebben az esetben „nem holmi idő előtt abbahagyott, hozzátétőleges kísérletünk meghiúsulását jelenti, hanem azt, hogy megpróbáltuk a történelemmel, vagyis a történetünkkel való *egzisztenciális találkozást*.”⁹ Sőt, ha azt vesszük, hogy Rau a társadalmilag elkötelezett művészet legnagyobb hibájaként rója fel, hogy műalkotást csinál a nyomorból („The transport of misery into the artistic space.”),¹⁰ akkor paradox módon épp azt kell sikernek tekintenünk, hogy az *Oresztész Moszulban* nem akar mindenáron meghatni. A mechanizmus fordított: az artefaktumot exportálja a valóságba, hogy ott lépjen működésbe. Az öngyilkos merénylőével rokon ambíció.

Ha megengedjük magunknak a burzsoá luxust, hogy az *Oresztész*...-t ne valósággyakorlatként, hanem színházi produktumként mustárljuk, további két jelenet látszik kiemelkedni a színpadi eszközhasználata által. Az egyikben Agamemnón hazatérését látjuk. Ül a vacsoraasztalnál az exházaspár, Agamemnón és Klütaimnésztra, oldalán kinek-kinek az új párja, Kasszandra, illetve Aigiszthosz, és mindenki udvariasan feszeng. Egyszerre látjuk őket videón a moszuli hotelban, annak színpadi rekonstrukciójában fizikai valójukban, és *live* felvételen. Legeltetjük a szemünk a gentiek visszafogott, intellektuális színészetén, premier plánban veszi a kamera az arcokat. A másikban egy ISIS-feleség szólal meg. A lány az előadás moszuli videojeleneteiben Iphigeneiát alakító, nikábban játszó Baraa Ali színésznő osztálytársa volt, mígnem egy nap beparfümözve ment iskolába. Csak ennyi kellett, hogy egy ISIS-harcos pont őt hurcolja el. Az ISIS 2017-es bukása óta a lány kitaszítottként él egy Moszul melletti táborban. A hangját halljuk, és olvassuk az angol felirat fehér betűit: „itt nincs jövő. Segítsetek, mondjátok el mindenkinek, mi történik velünk. Legyen már vége.” A képernyő fekete, arc nincs. Pazar intermediális kompozíciók.

⁷ Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Balassi Kiadó, 2009. 223.

⁸ Vö. „artist (artist + activist)”, M. K. Asante, Jr.: *It's Bigger Than Hip Hop. The Rise of the Post-Hip-Hop Generation*. St. Martin's Griffin, 2008. o. n.

⁹ Kertész Imre: Hamburgi beszéd az évszázadról. *Lettre*, 1995/nyár. <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00001/03.htm> (2019.08.13.)

¹⁰ Milo Rau: *Globaler Realismus / Global Realism: Goldenes Buch I / Golden Book I*. Verbrecher Verlag, 2018. 181.

Kozma Gábor Viktor

ALTERNATÍVÁK AZ ELŐADÓ-MŰVÉSZETI KÉPZÉSRE

Naggyá nőtt ötlet

Beszámoló a Belgrade International Workshop + ChekhovFestről

I den először került megrendezésre a Belgrade International Workshop + ChekhovFest elnevezésű egyhetes Csehov-technika-workshop és -fesztivál Szerbiában.² A szervezők elmondása szerint a nagyszabású rendezvény egy egyszerű ötletből és abból az igényből nőtt ki magát, hogy a Csehov-technikát évek óta gyakorló és oktató tanárok önmaguk számára kerestek egy közös fórumot, hogy megosszák egymással gondolataikat, tapasztalataikat. Mara Radulović, az esemény főszervezője az igényt egy kilenc országot érintő fesztivállá formálta, amely a tervek szerint évente megrendezésre kerülő program lesz Szerbiában. Napjainkban a színészképzés és a színészténing-technikák/módszerek keveredése és egymás mellett élése egyre nagyobb mértékű, melyben a klasszikus iskoláknak – beleértve a Csehov-iskolát – is meg kell találniuk a maguk helyét. Míg Észak-Amerikában és Oroszországban nagy elismeréssel oktatják ezt a technikát, addig Kelet-Közép-Európában jóval kisebb mértékben kap hangsúlyt. Tekintsük először végig röviden, hogy honnan ered és hogyan jött létre ez a technika.

Mihail Csehov orosz színész és színészpédagógus munkája világszerte ismert. Mihail, Anton Pavlovics Csehov unokaöccseként színészi sztárkarriert futott be a Szovjetunióban a XX. század elején. Mihail „Csehov Konsztantyin Sztanyiszlavszkij egyik legkiválóbb tanítványa volt. Barátja és munkatársa volt Jevgenyij Vahtangovnak. Vszevolod Mejerhold úgy tartotta, hogy Csehov egy rendkívül 'különc' és 'groteszk' színész. Max Reinhardt kora legjobb előadójának nevezte őt.”³ 1928-ban Csehov emigrálni kényszerült a Szovjetunióból. Eleinte Európában – Németországban, Ausztriában, Franciaországban, Észtországban, Litvániában és az Egyesült Királyságban – dolgozott, de sehol nem találta helyét, végül az Egyesült Államokban telepedett le. Technikáját a saját színészi gyakorlatából építkezve folyamatos kísérletezéssel fejlesztette ki. Gyakorlatainak lényege az előadó saját élményeinek felidézése és újraélése helyett – amelyet Sztanyiszlavszkij

¹ A workshopról és fesztiválról részletes információ a www.chekhovfest.com weboldalon található.

² A képzésen való részvétel, illetve a beszámoló a Magyar Művészeti Akadémia támogatásának köszönhetően valósult meg.

³ Andrei Kirillov: Introduction. In: Mihael Chekhov (szerk.: Andrei Kirillov és Bella Merlin): *The Path of the Actor*. Routledge, London és New York, 2005. 3.

munkásságának első felében használ – a képzelet aktív és intenzív bevonására épül. Technikájának alapelemei többek között az atmoszférákkal, központokkal, mozgásminőségekkel és az ún. pszichológiai gesztussal való munka. A témában érdeklődők számára a magyar nyelven is megjelent *A színészhez*⁴ című kötet szolgál útmutatóként. A technika nagy előnye, hogy számos támpontot ajánl a dramatikus szerepalkotáshoz, így gyakorlati sorvezetőként tud működni a színész számára a karakterformálás során. Úgy gondolom, egyik színházi alkotói módszer vagy technika sem kizárólagos érvényű: a Csehov-technika is egy potenciális utat ajánl a képzésre, tréningre és karakterformálásra, amelyet fel lehet használni, vagy el lehet vetni az alkotás során. „A színész olyan feladatai, mint a saját képzeletvilágba való belépés, a mély archetipikus képek felidézése és az éber jelenlét, nagy kiváltság, a Csehov-technika pedig épp ezt kéri a színésztől. Ahogyan a jóga, a meditáció és a harmatművészet gyakorlói edzik belső éberségüket, napi rendszerességgel erősítik és fegyelmezik testüket, úgy a Csehov-technika is ugyanezt várja el a tehetséges színészekről. Ennek a technikának a mesterévé válni, az élet bármely más területén szerzett tapasztalatokhoz hasonlóan, hosszú folyamat, de a felfedezés ezen útja mélyen transzformatív, nyitott, gazdag és játékos. A művészi fejlődéshez a Csehov-technika kiváló vezetőt biztosít, ajándék és kiváló lehetőség bármelyik komoly színész számára” – állítja Radulović.⁵ A technikának valóban nagyon meghatározó eleme az éberség [*awareness*] élesítése, amely a tudat és a koncentráció pontos vezetésével függ össze. A képzelet kiemelten fontossá válik a gyakorlatok során, amely a színész behelyezkedését, vagy mondhatni naiv hitét teszi próbára: képes-e akár banálisnak tűnő fikciókat valóságként elfogadni, és ezáltal „fizikailag” megtapasztalni azokat. A Csehov-technika egyik legnagyobb kihívása, hogy e nélkül a felfedező, kíváncsi szemlélet és a jó értelemben vett naivitás nélkül működésképtelenné válik. Ilyenkor kisebb-nagyobb mértékű szkepticizmusunkkal konfrontálódunk, és a „komoly” művészethez szoktatott látásmódunkból a technika megköveteli, hogy visszavezessük figyelmünket a gyermekien játékos kíváncsisághoz. Hozzáteszem, számomra az az igazán izgalmas, amikor a módszerek/technikák közös határmezsgyéit is fel lehet fedezni, és így a játékos naiv hit és fegyelmezett bevonódás egyszerre, egymást kiegészítve tud működni, mivel voltaképpen minden technika hordozza ezeket az alapértékeket, csak a hangsúlyokat máshova helyezi.

A Csehov-technika ápolására és művelésére a 2000-es évek környékén és azután számos nemzetközi szervezet jött létre, köztük a Mihail Csehov Egyesület (MICHA)⁶. Az egyesület a technika örökségének továbbélését, a nemzetközi közösségépítést és a következő tanárgenerációk kinevelését tűzte ki céljául.⁷ Az ötnapos workshop tanárai valamennyien a MICHA által képesített oktatói a technikának: Gretchen Egolf (Egyesült Királyság és Egyesült Államok), Andrew Hawkins (Egyesült Királyság), Elena Kuzina (Oroszország), Suzana Nikolić (Horvátország), Mara Radulović (Szerbia és Egyesült Államok), Gianluca Reggiani (Olaszország), Peter Tedeschi (Egyesült Államok) és Anne Towns (Egyesült Államok).

A kurzus során minden reggel lehetőségünk volt részt venni egy rövid jóga foglalkozáson, melyet a kötelező bemelegítés követett. Ennek állandó eleme volt Csehov egyik alapgyakorlata, melyben a résztvevő egy képzeletbeli aranyküszöböt lép át. A küszöb egyik felén a civil életünk és személyiségünk foglal helyet, a másik oldalán pedig az az ideális színészi énünk, aki kreatívan, nyitottan, játékosan és koncentráltan képes részt venni a munkában. A jelképes gesztussal, a küszöb átlépésével a tréningező vállalja azt, hogy a közös foglalkozás idejére maga mögött hagyja civil életének gondjait. A gyakorlat egyfajta vezetett meditációként segíti át a résztvevőt a civil élet teréből a munkába. A bemelegítés után a munka két csoportba osztva folytatódott egy-egy

⁴ Mihail Csehov: *A színészhez*. Ford.: Honti Katalin, Polgár Kiadó, Budapest, 1997.

⁵ Mara Radulović szóbeli közlése.

⁶ Michael Chekhov Association: MICHA.

⁷ A MICHA honlapja: www.michaelchekhov.org/our-story

pedagógus vezetésével. A csoportdinamikát erősítette, hogy a tanárok, amikor nem vezették a munkát, maguk is részt vettek benne. Az egy hét alatt a Csehov-technika főbb gyakorlati és elméleti elemeit is lehetőség volt elsajátítani, kipróbálni. A gyakorlatok egymásra épültek és egyre jobban a karakteralkotás felé haladt a munkánk. A workshopra való felkészülés részeként feladatulunk volt, hogy olvassuk el A. P. Csehov *Három nővér* című drámáját, válasszunk egy karaktert és tanuljunk meg egy monológot, mellyel a kurzus alatt tudunk foglalkozni. A technika alkalmazása közben kevésbé a karakterek elemzése, mint inkább a pszichofizikai kísérletezés vált a munkánk központjává. Ez annyit jelentett, hogy a gyakorlatok során a testünkön és a képzeletünkön keresztül tapasztaltuk meg a karakterünk belső életét. A munkamódszer szemléltetése végett hadd mutassam ezt be egy példával: Csehov megkülönböztet három fő központot: gondolatit, mely a fejhez; érzelmit, mely a mellkashoz; és akarátit, mely a testközpontozhoz (kb. a medencéhez és a köldök alatti részhez) kapcsolódik. A technika szerint a különböző központok fizikai aktivitása – pl. mellkasból való mozgás, vagy aktívabb mellkaslégzés – megsegíti az adott központhoz kapcsolódó attitűd létrejöttét. Vezetett gyakorlatokon, improvizatív helyzeteken keresztül először mindhárom központtal kísérleteztünk, hogy racionális tudásunk helyett a tapasztalati tudásunk kerüljön előtérbe. Ez alapján hoztunk aztán intuitív döntést, hogy melyik központtal való munkát érezzük legközelebb a választott karakterünk belső világához. E döntés szerint folytattuk a munkát a szöveggel, vagy hoztunk létre találkozásokat a karakterek között. A meghozott döntést később bármikor újra lehetett gondolni, de mindenképpen a gyakorlati tapasztalat kellett a munka kiindulópontja legyen. Egy másik példa erre az atmoszférával való kísérletezés: a tréningező elképzei, hogy milyen, amikor a körülötte levő teret méz, szappanbuborékok, vagy épp acélszilánkok alkotják, és ezen keresztül halad a térben, ebben a közegben végzi hétköznapi cselekvéseit, mondja a szövegét. A szöveg milyenségét mind a központokkal, mind az atmoszfé-

Csoportkép a Belgrade International Workshop résztvevőiről. Fotó: Tomasz Sol



rákkal való munka esetében a képzelet szülte, vagy az önmagában létrehozott fizikai tapasztalat határozta meg, nem a racionális elemzés. A munkamódszer alapját az intuitív döntésekben való bizalom, a tapasztalatnak az elemzéssel szembeni előtérbe helyezése, és a tapasztalás későbbi összegzése képezte. Ebben a típusú kutatómunkában a jó-rossz vagy a hamis-igaz értékei szerinti duális ítékezés értelmét veszti, hiszen a nyers tapasztalás válik elsődlegessé. Amennyiben a gyakorlat során hozott döntés nem segítette hozzá az előadót ahhoz, hogy közelebb kerüljön a karakteréhez, ennek függvényében lehetett másik döntést hozni: nem működött Andrej és Natasa találkozása, amikor érzelmi központból indultam ki? Semmi gond, próbáljuk meg az akarat központból ugyanezt. A hibák a folyamat részeként definiálódnak a munkában, amely minden esetben felszabadító erejű alkotói tapasztalattá válik. A technika a szabad kutatáshoz adott támpontokat, amelyek sosem váltak szigorú korlátokká, inkább irányjelzőkké.

A műhelymunkának a Ustanova Kulture adott otthont, ahol harminchat tréningező dolgozott öt napon keresztül a fent említett tanárok vezetésével. A résztvevők között volt szerb, koszovói, horvát, lengyel, amerikai, orosz és magyar nemzetiségű is. Az egyetemistáktól, a szabadúszó színészeken és rendezőkön keresztül, a doktoranduszokon át, a repertoárszínházban dolgozó alkotókig számos területről képviseltette magát a színházi szakma. Minden ilyen találkozás kiváló alkalom a kulturális és szakmai falaink lebontogatására. Nagyon izgalmas élmény volt számomra a workshop nyitóbeszélgetése, ahol mindenki röviden elmondta, kicsoda, honnan jött és milyen motiváció ösztönözte a jelentkezésre: egyeseket a pusztán kíváncsiság, másokat a technikában való további kutatás motivált, de voltak olyan alkotók, akik azt érezték, hogy megrekedtek szakmailag és felfrissülésképpen vettek részt egy számukra kevésbé ismert technika műhelymunkáján. A workshop mellett a résztvevőknek lehetősége volt szervezett városnézésen részt venni, megtekinteni az orosz vendégművészek *Hamlet*-adaptációját (r.: Elena Kuzina), a Jugoszláv

Hamlet: A Confrontation (r.: Elena Kuzina). Fotó: Tomasz Sol



Dráma Színház saját előadását, a *Accidental Death of an Anarchist*et (r.: Maja Maletković) vagy a *The Imaginary Other: A Work-out with Shakespeare* című színházi kísérletet, melyet Andrew Hawkins és Gretchen Egolf hozott létre Shakespeare szonettjeiből kiindulva. Utóbbi előadás próbafolyamatában az alkotók a Csehov-technikával dolgoztak. A szakmai beszélgetés során választ kaphattunk arra is, hogy a technika milyen módon segítette a színészeket a produkciójuk létrehozásában: hogyan használták fel a technika egyes elemeit, és hogyan jöttek rá alkotás közben, hogy más elemek félreviszik őket a karakterformálásban. A technika alkalmazása során – csakúgy, mint bármelyik alkotófolyamatban – bizonyos ötleteket és elemeket el kell tudni engedni. Andrew Hawkins például elmondta, hogy a központokkal való kezdeti kísérletei teljesen használhatatlanná váltak később a folyamat során, de az atmoszférákkal való munka megsegítette az egyes szonetthez való kapcsolódását. Gretchen Egolf külön hangsúlyozta az egyik workshopon, hogy azt használjuk a technikából, ami éppen megsegít minket. A többi elem ott lesz, ha éppen elveszve érezzük magunkat, és nincs mihez nyúlunk.

A fesztivál részeként továbbá számos filmvetítés és szakmai beszélgetés is helyet kapott a programban. Az egyhetes összejövétel egyik meghatározó eseménye volt az éves díjátadó, melyet a szervezők az elkötelezett művészi munkát folytató alkotók elismerésére hoztak létre. A díjat idén elsőként Joanna Merlinnek, Csehov utolsó élő tanítványának ítélték oda a generációkat meghatározó művészi és oktatói munkájáért, valamint a Csehov-technika egy életen keresztül folytatott ápolásáért. A díjazott tiszteletére Peter Tedeschi egy rövid riport- és dokumentumfilmet állított össze a színésznőről, amit az ünnepség keretében mutattak be. A díj része volt továbbá Senka Trivunac képzőművész szobra. Merlin kurzusai sok tanár számára közös origóként szolgáltak: majdnem mindnyájan tanítványai voltak Joannának. A személyes érintettség miatt a díjátadó nem csak ünnepélyes, de egészen családias hangulatban zajlott.

A workshopon olyan nyitott, elfogadó és játékos légkör, vagy hogy témánál maradjak, atmoszféra jött létre, mely teret adott a bátor művészi felfedezésre, kísérletezésre, tanulásra, a hibák elfogadására és mindenekelőtt a találkozásokra magunkkal és egymással. A megannyi különböző egyéniség a napi kétszer háromórás munka, a plusz programok és közös kikapcsolódás során gyorsan csapattá formálódott, amelyben az egymás tisztelete, az odafigyelés és koncentráció ötvöződött a játékosággal és felszabadultsággal. Egészséges próbahangulat volt, amely a hétköznapi ítélezések magunk mögött hagyását követelte és engedte meg. Az egyhetes munkát végül egy közös „szeánsz” zárta. A résztvevők körbeülték az életműdíjhoz készített szobrot, és aki akarta, a kör közepére sétálva megoszthatta gondolatait és érzéseit az elmúlt egy héttel kapcsolatban. Túlnyomórészt az emberek a hálájukat fejezték ki: a tanultakért, az intenzív élményért, a csapatért, és azért, hogy a szervezők mertek nagyot álmodni, és a kezdeti ötletből sokunkat érintő találkozási pontot hoztak létre. Minden ilyen nemzetközi fórum, kultúránk egymással való megosztása és befogadása, úgy gondolom, hogy egy olyan határozott gesztus az emberiség és tolerancia jegyében, amelynek különösen fontos szerepe van napjainkban.

Biomechanika újrátöltve

Vladimir Granov biomechanika-kurzusáról

„Tréning! Tréning! Tréning! De ha ez egy olyanfajta tréning, ami csak a testet edzi, és az elmét nem, akkor: Nem, köszönöm! Nincs haszna számomra azoknak a színészeknek, akik tudják, hogyan mozogjanak, de nem tudnak gondolkodni.”⁸

„Amikor fiatal színész voltam Vologdában, az egyik próbafolyamat során két idősebb kollégával öltöttem együtt egy öltözőben – mesélte Vladimir Granov⁹ a kurzus elején. „Egy nap egyikük odafordult hozzám és megkérdezte: fiatalember, mi az a specifikus dolog, amiért magát megfizetik, hogy színpadra lépjen? Miért fizetnek a nézők?” Az orosz színészpédagógus elmondta, hogy sok választ adott a kérdésre, amelyekre mind azt felelte kollégája, hogy ez is igaz, de nem ezért fizetik magát. Ezen a ponton hozzánk, a résztvevőkhöz fordult és ugyanezt a kérdést tette fel nekünk: miért fizetik a színészt a színházban? Számos választ gyűjtöttünk mi is össze: az intenzív színpadi jelenlétéért, a színész közvetítő szerepéért, a kreativitásáért stb., de Granov mindegyik válasz után kedvesen csóválta a fejét: „Igen, de nem.” Végül elárulta anekdotája végét: „Fiatalember, magát a csöndért fizetik. A minőségi csöndért a színpadon”.

Vladimir Granov a Létra Kulturális Egyesület meghívására tartott kilencnapos intenzív kurzust augusztus elején a budapesti SÍN Kulturális Központban. A workshop tematikája Mejerhold biomechanikája volt, melyet Granov a GITIS-ben,¹⁰ Moszkvában tanult Gennadi Nikolaevich Bogdanovtól, akinek mestere, Nikolai Kustov maga is dolgozott Vsevolod Mejerholddal. A kurzuson érzékelhető volt a szilárd struktúra biztosította szabad keresés és tanulás. Granov az első alkalommal elmondta, hogy nem a klasszikus biomechanika etűdjeit fogja tanítani nekünk (mint a kő dobása, a nyíl kilövése, a pofon, a kés, a késelés egymásra ugrással), hanem a technika princípiumait szeretné átadni más gyakorlatokon keresztül.

A biomechanika alapelveiről Granov azt állítja, hogy Mejerhold a természetben megfigyelhető mozgás törvényszerűségeinek vizsgálatával és a kínai előadóművészet inspirációjával dolgozta ki technikáját, amely a színész pszichofizikai rugalmasságát, a változásra való képességének elősegítését és szinten tartását, a reakcióidő minimalizálását és a mozgáskészlet sokszínűségének elérését célozza. Ezek létrejöttéért a biomechanika gyakorlása közben a színész egyaránt dolgozik a saját egyensúlyával, a pontos fizikai mozgás kivitelezésével, a legkifejezőbb és leghatékonyabb pozíciók megtalálásával, a koordinációval, az izolációval, a pszichofizikai feszítés és lazítás váltogatásával, a szünettartással és a megfelelő nyújtással. Granov azt állította, hogy minden karakterhez másfajta felkészülés szükséges, de a rendszeres tréning elengedhetetlen a

⁸ Aleksandr Gladkov: *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*. Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997. 104.

⁹ Vladimir Granov 1980-ban végzett a Voronyezsi Állami Egyetem színházi tanszékén Oroszországban. 1990 és 1992 között az Orosz Színházművészeti Akadémián (GITIS) végezte posztgraduális képzését, melynek fő tematikája a színpadi mozgás és a biomechanika volt. 1980 és 1990 között színpadi és filmszínészként dolgozott. 1988 és 1990 között a Voronyezsi Állami Egyetem, 1992 és 1994 között a damaszkuszi Színház- és Zeneművészeti Akadémia színpadi mozgás tanára volt. 1994 és 2000 között az Állami Filmművészeti Egyetemen Moszkvában tanít, majd 2000-től egyetemi tanár a lyoni ENSATT-on Franciaországban és a Tartui Egyetemen, Észtországban. 1990-től 2004-ig a GITIS tanára és 2011-től a Velencei Színházi Akadémia pedagógusa. Számos nemzetközi workshopot tartott Münchenben (2000), Bukarestben (2000, 2007), Londonban (2004), Luxemburgban (2010) stb. További információ: www.vladimirgranov.com

¹⁰ Российский институт театрального искусства - ГИТИС [Orosz Színházművészeti Akadémia], honlap: www.gitis.net

magas színvonalú művészi alkotáshoz. Az orosz színésztanár öt alapvető jelenséget vázolt, amelyen a színésznek folyamatosan érdemes dolgoznia: (1) Pozíció: egy instrukció végrehajtásánál, ellenőrzés – a pozíció vizuális megfigyelése nélkül – nélkül a színész azt hiszi, hogy a megfelelő pozíciót vette fel, de a teste nem pontosan hajtotta végre az tudat utasítását. (2) Koordináció: különböző mozgások egyidejű végrehajtása nehézséget okoz. (3) Izommemória: a mozgások könnyen feledésbe merülnek megfelelő edzés nélkül. (4) Egyensúly: a megterhelő pozíciókban a színész teste könnyen kibillenthető az egyensúlyából, vagy nehezen őrzi meg azt. (5) A lassítás nehézsége: a különböző mozgásokat a színész nem természetes lassítás után állítja meg, hanem hirtelen, mintegy elvágólagosan fejezi be, így megtörve annak dinamikáját.

A kurzus alatt egyaránt dolgoztunk egyszerűbb, majd egyre összetettebb koordinációs gyakorlatokkal, akrobatikával, színpadi verekedéssel, a saját testünkkel és egymáséval, tárgyakkal (labdákkal és botokkal), egyénileg, párosan és csoportban, mindig szem előtt tartva, hogy a kurzus színésztréning. Granov többször figyelmünkbe idézte, hogy minden gyakorlatot színészként hajtunk végre és találjuk meg benne a színészi játékoságot inspiráló tényezőt; soha ne mechanikusan, sportteljesítményként végezzük a feladatokat. Granov személyisége kifejezetten inspirálóan hatott a tanulási folyamatra. Véleménye szerint egy színésznek minél több dologhoz kell értenie, és saját munkája ennek mintájaként szolgált: dolgozott kaszkadőrként, több különböző harcművészetet tanult, egy személyben tanár, rendező és színész, aki folyamatosan

Vladimir Granov biomechanika-kurzusa. Fotó: Kemendi Balázs



képezi magát. A gyakorlatoktól fokozatosan haladtunk az expresszív munka felé; apránként páros etűdöket formáltunk a meglévő mozgáskészletből, melyeket minden alkalommal a korábban elsajátított belső mozgásdinamika alapján építettünk fel. Granov workshopjának egyik központi eleme volt a mondatértékű gesztusok és gesztussorozatok megtanítása és azok szemléltetése: hogyan tud a tréningező és előadó tisztán olvasható „mondatokat” formálni partnere és a nézők számára a fizikai cselekvései által. Ebben játszott kiemelkedő szerepet a tempó és ritmuskezelés, a szünet és a tiszta lezárás. A kurzus elején elmondott anekdota itt vált a gyakorlatban értelmezhető tudássá. Az orosz tanár egyik legfontosabb tanítása az volt, hogy hogyan lehet a különböző színpadi cselekvések között úgy szünetet tartani, hogy az lebillincselő legyen a néző számára. A pszichofizikai gyakorlatok mellett egyaránt foglalkoztunk dramatikus anyaggal, Csehov *Leánykérésének* egyik jelenetével. Granov célja az volt, hogy a jeleneten belül ugyanúgy keressük és tapasztaljuk meg a pontos fizikai cselekvések informatív erejét. A jeleneteket magyarul, illetve angol nyelven próbáltuk. Granov instrukciói alapján a szöveget csupán másodlagos eszközként kezeltük, amely a jelenet dramaturgiai szerkezetét határozta meg. A fő feladatunk az volt, hogy akár szöveg nélkül is értelmezhető fizikai cselekvéseket keressünk, felhasználva a gyakorlatok során elsajátított ritmus- és dinamikakezelést. A jelenetek kapcsán Granov többször megemlítette egy orosz színész, Jevgenij Jevstignejev gondolatait, miszerint egy színész tehetsége lemérhető játéka részletgazdagságában – egy perc alatt mennyi részletet árul el a szereplőről.

A kurzus résztvevői különböző szakmai környezetből érkeztek: voltak végzett színészek, egyetemisták és civilek egyaránt. Granov személyiségének nyitottsága, rugalmassága, embersége és szakmai profizmusa megteremtette, hogy a kurzuson bizalmi légkörben jöjjön létre intenzív és inspiratív munka és egymásra való odafigyeléssel. A kölcsönös törődés és egymás segítése olyan jól működő csoportdinamikát határozott meg, ami teret adott a kísérletezésre, a korlátokon való átlépésre, a bátorságra és segítette, hogy a hibáinkkal együtt tudjuk elfogadni magunkat és egymást. Ahogy azt sokszor hangsúlyozta: „A színpadon partnerek vannak, nem vetélytársak. Mindig vigyáznod kell a partneredre, mert egy kincs.”

Vladimir Granov biomechanika-kurzusa. Fotó: Kemendi Balázs



Adorján Beáta – Lestyán Attila

NINCS RECEPT, DE VANNAK ÖSSZETEVŐK

Augusztus 12–17. között került sor a Shoshin Színházi Egyesület szervezésében Az éneklő test című nemzetközi workshopra a Kolozsvárhoz közeli Mérán, amelyet a dániai Odin Teatret két színésze, Kai Bredholt és Donald Kitt vezetett. Az ötnapos együttlétet egy, a helyiakkal közös barter, színházi esemény zárta. A workshop élményeiről és tapasztalatairól két résztvevő, Adorján Beáta dramaturg és Lestyán Attila színész beszélgetett.

Beáta: Egy traktor gördül be a Szarka-telek udvarára, éneklő férfi vezeti. Tetején khaki színbe öltözött nő fekszik kiterülve. Fején virágkoszorú. A traktor megáll az udvar közepén, a nő felegyenesedik a tetőn, és eltáncolja nagymamája történetét, aki egy tankban szülte meg gyermekét, a nő édesanyját. A történet végén a nő lemászik a traktor kabinjába, megöleli a férfit, aki újra dalra fakad, majd indítja a motort, hogy távozzanak. De a motor nem indul. A férfi közben tovább énekel, és tovább próbálkozik a motor beindításával, az meg kétségbeesetten fuldoklik, kerreg, de nem indul. Ekkor megindul a traktor felé egy sereg éneklő fiatal, fejükön virágkoszorú, és próbálják meglökni a traktort. A traktor meg sem mozdul, de az ének egyre magasabbra szárnyal. Megtermett férfiak érkeznek a csapat segítségére, és gördíteni kezdik a traktor hatalmas kerekeit. A gép csendben elindul, útját ének, taps és üdvriválás kíséri.

Olyan, mintha egyik álmomat mesélném, közben a mérai színházi bartert idéztem fel, mely valódi közösségi élményként végződött. Attila, te is az éneklő fiatal sereg tagja voltál, akárcsak én. Neked milyen érzés volt ezt megélni, ahogyan ott várakozunk, hogy a traktor kimenjen, az meg – a tervekkel ellentétben – nem indul?

Attila: Szerencsére ez nem az a fajta előadás volt, aminél izgulni kell, hogy minden jól kijöjjön, úgy, ahogy bepróbáltuk. Ez egyrészt azért volt, mert a workshopot vezető két színész a háttérből irányította az egészet, márpedig, ha valaki a nyelvi akadályok ellenére percek alatt le tud szervezni egy traktort egy idegen faluban, vagy meg tudja győzni a néhai kántornőt, Kati nénit, aki tizenhárom éve nem énekelt nyilvánosan, hogy jöjjön el és énekeljen, ahogy azt Kai Bredholt tanárunk tette, na, abban bízhat az ember, hogy egy lerobbant traktor sem zökkenti ki. Másrészt, mert nem is előadás volt ez igazából, hanem egy esemény, egy közös találkozás köztünk, színházcsinálók és a mérai falubeliek között, így nem is volt az az, egyébként hasonló workshopokra jellemző bemutatókényszer, hiszen azáltal, hogy a műhely alatt készített etűdjeink össze voltak fésülve a méraiak „jeleneteivel”: néptáncokkal és népdalokkal –olyanformán, hogy az énekesek a közönség soraiból kezdtek el, látszólag spontán énekelni –, megszűnt a fal játszó és nézők



Műhelymunka közben. Fotó: Kőműves István

közt, együtt voltunk. Utólag visszagondolva pedig, ennek nem is lehetett volna kigondolni szebb színházi metaforát, minthogy együtt toltuk ki a traktort.

Beáta: Noha mérai lakosok is becsatlakoztak, hogy megtoljuk a traktort, egyes nézők mégis annyira beleélték magukat az eseménybe, hogy azt hitték, ez a vég így lett kitalálva/megrendezve. Számodra mi volt ebben a barterben a legszimpatikusabb?

Attila: Olyan színház volt ez, ahol minden színész vagy előadó néző is volt, még csak nem is beavatott néző, mert nem volt főpróba. Először láttuk kalotaszegi népviseletben táncolni a falu fiataljait és hallottuk énekelni apát meg fiát, meg Kati nénit, a volt kántornőt, aztán meg ők figyelték, ahogy furcsa mozdulatokkal kísérvé elmondjuk a nagyszüleink történeteit, vagy botokkal hadonászunk, miközben megszólal egy-egy dal görögül, románul, magyarul. A legvégén pedig a dán és magyar közös körtáncban egy ritmust járt mérai, nem mérai, román, magyar, kanadai, kétéves meg Kati néni. Sosem éreztem magam a színpadon ilyen közel a nézőkhöz. Az előadás után kürtöskalácsot szolgáltunk fel. Együtt ettünk mind, akik ott voltunk. Olyan volt, mint egy premierbuli: mindenki alkotó, de legalábbis közreműködő volt aznap.

Beáta: Te milyen tapasztalatokkal mész haza erről az eseményről? Azt mondják, egy előadás akkor „jó”, ha az ember úgymond más emberként távozik utána, ha megváltozik benne valami. Veled történt-e hasonló a workshop, vagy akár az azt lezáró színházi barter során?

Attila: Nyilván nem úgy mentem haza az egy hét után, hogy végre megértettem, hogyan kell igazából színházat csinálni; ahogy ők is többször elmondták: nincs recept. Viszont biztos lesznek olyan dolgok, amikre 10–20 év múlva is emlékezni fogok. A barter biztos ilyen lesz. Talán még

a botforgatás is menne. A gyakorlatokra pontosan nem emlékeznék, de azt tudnám, hogy volt egy, amit cat-nek hívtak, nagyon fontos volt ez nekik, mert ez még Grotowski gyakorlata volt, de nem igazán értettem, mitől lesz ez több egy jógamozdulatsornál. És ezeken kívül még sok érzés, impulzus tovább él bennem és inspirál. Például a munkamódszerük: náluk a próbafolyamat úgy kezdődik, hogy van egy első találkozás, amikor Eugenio (Eugenio Barba, az Odin Teatret vezetője – szerk. megj.) kijelöli a témát és arról beszélgetnek, ötletelnek, aztán van 2-3 hónap, ami alatt minden színész össze kell rakjon egy, a témához kapcsolódó, kb. 20 perces egyéni anyagot, ami lehet zene, mozgás, szöveg, vers, bármi. És ahogy mondták, ha ebből az anyagból egy perc bekerül a végleges előadásba, akkor már nagyon boldogok lehetnek.

Beáta: Bennem ilyen szavak is megmaradtak erről a workshopról: munka, fegyelem, ismétlés, váltás, jelenlét, open-your-eyes. Ha megtanítasz a testnek bizonyos mozdulatokat, emlékezni fog rá. Például odafigyelhetsz a járásodra, és korrigálhatod úgy, hogy mindig igyekszel helyes lábtartással lépni. Kitartó, fegyelmezett munkával meg lehet tanítani a testnek valami mást, mint amihez szokva van. Ezáltal az agyban is átkapcsolunk egy beidegződést, mintegy átírjuk benne a berögzött cselekvést, a mozdulat koordinátáit, megváltoztatjuk az idegpályákat, használatba hozunk olyat, amit eddig nem használtunk. Egy másik kulcsszó a keresés, kísérletezés, próbálkozás, melyek egy-egy hosszú munkafolyamat alapjai. Az alkotói folyamat során ezek révén szövődnek egymásba és képeznek rétegeket az információk, ötletek és gondolatok.

Én próbáltam naponta hasznosítani az újonnan tanult dolgokból. Egyik nap, mikor a nagyszüleim történetének és a mozgássornak az összehangolásán dolgoztam, folyton elakadtam, és újrakezdttem, és elakadtam, és újrakezdttem, és sehogy sem sikerült megjegyezmem az egyik részt, és úgy éreztem, mintha nem mennék semmire. Ekkor jutott eszembe, hogy talán ilyenkor kellene váltani, és kísérletezni valami mással. A folyamatos elakadásból és újraismétlésből jött az

Műhelymunka közben. Fotó: Kómiés István





A műhely résztvevői és a falubeliek közös színházi ünnepe, a barter. Fotó: Miklós Károly

ötlet, hogy ezt a részt rappelnem kellene. És elkezdtem ezzel kísérletezni. Nagyon jó játék volt, hiszen ez automatikusan megváltoztatta a mozgás dinamikáját is. Végül elvettem a rappelést, de érdekes és hasznos kanyarnak bizonyult a gyakorlásban.

Egy másik dolog, amit megtanultam: bizonyos helyzetekben az aggodalom és az okosság a legnagyobb ellenségünk.

Attila: Te fogod még használni, gyakorolni a cat (macska) nevű gyakorlatot, vagy folytatod bármilyen formában a tréningezést?

Beáta: Szeretném, bár nem vagyok színész; de ezen a workshopon megtapasztaltam, mennyire fontos a test intelligenciájának fejlesztése, hogy minél tudatosabban használhassuk a testünket. Donald Kitt mondta, hogy nincs olyan, hogy Odin-módszer: gyakorlatok vannak, melyek segítségével úgy tudnak színpadra állni, mintha először állnának ott. Ezek fontos dolgok, egy színész esetében főként, akinek estéről estére el kell játszania ugyanazt a partitúrát úgy, hogy ne váljon gépiessé; de a mindennapi életünk rutinjaiba is bele lehet fásulni. Szoktuk mondani, hogy az ember élete végéig tanul, de úgy gondolom, nem vesszük ezt elég komolyan. Az Odin Teatret-től érkező másik színész, Kai Bredholt is azon a véleményen volt, hogy folyamatosan tanulnunk kellene új dolgokat, csak így tudjuk fenntartani magunkban a kíváncsiságot a világ dolgai iránt. Ha például megtetszik nekünk egy tánc vagy egy dal, tanuljuk meg. A workshopon különböző tanulási folyamatokat is megtapasztalhattunk, például voltak gyakorlatok, melyeket kb. méteres botok segítségével kellett végeznünk. Ennek az volt a lényege, hogy a bot folyamatos forgásban legyen a mozgó testtel összhangban, miközben egyik kézből a másikba kerül. Eleinte nagyon ügyetlennek éreztem magam, állandóan kiesett a bot a kezemből, de Donald folyamatosan arra hívta fel a figyelmünket, hogy ne mondogassuk magunknak, hogy nem tudom megcsinálni, ez

nekem nem megy, hogy az ilyen gondolatokat tegyük félre. Aztán azt láttam, hogy az emberek a műhelymunkák közti szünetekben is gyakorolnak, egymást kérdezzgetik, hogyan kell tartani bizonyos fordulatoknál a kezeket, de volt, aki csak figyelte, mit csinálnak a többiek, majd kedvet kapva botot ragadott, és elkezdett gyakorolni. Mint egy vírus, terjedni kezdett a tanulási vágy: vacsorára várva már szinte mindenfelé gyakorolt valaki. Egy adott ponton engem is elkapott, és elővettem a botot. Eleinte egyedül próbálkoztam, de sehogy sem sikerült, aztán csatlakoztam a többi résztvevőhöz, és addig kínlódtam, míg egyszer csak mintha a kezem elkezdett volna magától mozogni, és pörgetett párat a boton. Utána persze ismét elejtettem, de már ez a kis sikerélmény is hatalmas energiákat szabadított fel bennem.

Attila: Hehel Eleinte bennem is előjött az ősi (magyar?) színházi reflex, hogy mit botozzak má' szünetben is? Meg hogy biztos mutatni akarják a buzgólkodók a workshopvezetőnek, milyen szorgalmasak. Aztán el is szégyelltem magam, hogy mióta lettem én az a „10-től 2-ig, 6-tól 10-ig” színész, aki csak a hívó után hajlandó Thália szolgálatába adni magát? Később Donald is erre erősített rá, hogy ezt csak magunkért csináljuk, nyilván nem fogja ellenőrizni senki, hogy a workshop után „macskázunk”-e az ágyunkon – és nem is ez a lényeg. Arra ébresztettek rá, hogy belső elvárás kell legyen a színésznek (és talán nem csak neki), hogy állandóan fejlessze magát: a testét, hangját, képzeletét. És félreértés ne essék: nem azért, mert ettől lesz jobb színész. Neked volt valamilyen revelációd?

Beáta: Azt hiszem, a testemnek is volt revelációja: életemben először táncoltam álomban. De eszembe jut az a reggel, amikor Donald bemutatta azt az új gyakorlatot (minden reggel újabb és újabb, lehetetlennek tűnő gyakorlatot mutatott be nekünk a bottal), amelyre kívülről nézve azt mondhatná az ember, hogy Donald átugrott a boton, miközben mindkét kezével fogta azt, mint-

A műhely résztvevői és a falubeliek közös színházi ünnepe, a barter. Fotó: Miklós Károly



ha ugrókötelezett volna, csak a kötél helyett a botot tartotta a kezében. Az egyik résztvevő azt kérdezte tőle, hogy akkor most át kell ugranunk a boton? Ő nevetett, és azt mondta, hogy ilyet nem kért tőlünk, ugrást biztosan nem, ő csak azt kérte, hogy érintsük meg mindkét térdünkkel a mellkasunkat, utána írjunk le egy kis hurkot a levegőben (végig mindkét kezünk a boton), majd érjünk lágyan földet. Aztán a halántékára mutatott, és azt mondta, nem mindegy, hogy ide mit raktároz el az ember. Csak később jöttem rá, tényleg mennyire fontos az elme kondicionálása is, és hogy valóban sikerül dolgokat megcsinálni, ha helyesen vetjük fel magunknak a problémát. Egy dolog ugrani, és más mindkét térdünkkel a mellkasunkat megérinteni. Aki nem hiszi, próbálja ki. Neked volt valamilyen revelációd?

Attila: A neves gyakorlat, ami később a jeleneteink nagy részének alapja lett, eléggé az volt. Vagyis nem maga a gyakorlat, hanem az, hogy hogyan lehet a semmiből kreálni egy saját színházi szótárt, egy saját színpadi nyelvet. Egy ideje egyre jobban vonzanak azok a színházi irányzatok, amelyek egy sajátosan kifejlesztett mozgás- vagy beszédrendszerrel dolgoznak. Ezek a színházak úgymond partitúrából dolgoznak: le vannak kottázva a mozdulatok, sőt a szövegmondás is, a színésznek „csak” bele kell bújni ezekbe és szabadon foglalkozhat a dolgával, vagyis egy intenzív belső kép megteremtésével. Hajlamosak vagyunk közben elfelejteni, hogy ezek a színészek egy életen keresztül edzik a testüket, hogy az minél tökéletesebben illeszkedjen a formához. A neves gyakorlat pedig lényegében egy instant forma-szabásmintát, a programozásban használt random parancsot hajtottuk végre tudtunk nélkül. Ez úgy zajlott, hogy egy körben mindenki egyenként kitalált két mozdulatot, amit a két szótagúra rövidített nevének elmondásával egészített ki, azzal a kikötéssel, hogy ezek minél szélsőségesebbek legyenek, de leginkább, hogy minél aszimmetrikusabb ritmusa legyen, ne álljon be egy egyenletes lüktetés. Miután mindenki sorra került, az egész csapat mozdulatsorát memorizálnunk kellett, és ennél a pontnál Donald felhívta a figyelmünket, hogy ne csak külsőleg másoljuk a mozdulatokat és hangokat, hanem társítsunk ezekhez képeket. Miután ez már magabiztosan ment, azt kérte, hogy erre rakjuk rá a nagymamánk történeteit, amelyekkel már a workshop kezdetére készülni kellett, úgy, hogy megtartjuk a mozdulatokat, a hanghatásokat és a ritmust is. Akik azelőtt nem foglalkoztak színészetrel a csoportból, azok is könnyen tudták alkalmazni a gyakorlatot, és a mozdulatok és hangok előre meghatározott minőségével, tempójával ki tudták fejezni viszonyulásukat a szöveghez, miközben, ha csak annyit kértek volna a vezetők, hogy adjuk elő a monológot, a tapasztaltabb színészek is bajban lettek volna.

Beáta: Említetted, hogy te azt írtad fel magadnak a workshop után, hogy a színésznek állandóan tréningeznie kell, és persze mindig vannak/jönnek a kifogások, de ezeket nem szabad figyelembe venni. Van esetleg még hasonló jegyzeted? Vagy mit ajánlanál a workshopon tanultakból a kollégáidnak és miért?

Attila: Ha lenne valami, amit magabiztosan tudnék ajánlani, akkor valószínűleg már workshopokat tartanék belőle. Talán egy dolgot: hogy menjenek el workshopokra, vagy Méréra. Igazából ki vagyok én, hogy ajánljak... Azt viszont tudom, hogy a színháztörténet nagy nevei, akiknek a tudását megörököltük, állandóan válaszokat kerestek arra, hogyan is kéne színházat csinálni, majd később az eredményeiket nem félték akár teljesen megkérdőjelezni és újabb nézőpontokat keresni. Engem is ez a válaszkérés vitt Méréra. Persze mindenki másképp csinálja ezt, de a lényeg, azt hiszem, hogy ne elégedjünk meg, ha úgy érezzük, valamit megtaláltunk.

Catherine Diamond

NÉGY NŐ AZ ERDŐBEN:

EGY ÖKOFEMINISTA PILLANTÁS AZ ERDŐRE MINT OTTHONRA

2002-ben a Futerra, egy, a fenntarthatóságért küzdő brit médiavállalat *Változnak az Évszakok* címmel útnak indított egy négyperces videót, amely Titánia rossz időjárásról szóló monológján alapult.¹ Titánia, akit két színésznő játszik, egy hatalmas óra köré épített modernista díszletben hajkurássza a mogorva Oberont, miközben folyamatosan szidja őt. Oberon válasza a veszekedésük által okozott környezeti katasztrófákra az, hogy a felelősséget áthárítja rá: „Hozd jóra hát megint; hisz rajtad áll”. Titánia pedig nyomatékosítva megismétli utolsó mondatát: „Mi vagyunk azok nemzői, kútfeje”.² Régebben a rendezők többnyire meghúzták ezt a monológot – a leghosszabbat a darabban –, mivel komoly témája megtörte a komikus fantázia varázsát. A Futerra azzal, hogy kiemelte a szöveghely kortárs relevanciáját, a globális felmelegedésre való utalást, egyenesen az antropocénbe röpítette a *Szentivánéji álmot*³. Azáltal azonban, hogy a két szereplő felelősségét egyenlő mértékben hangsúlyozza, a Futerra el is mossa a két álláspont eltérő etikai vonatkozásait. Titánia elkötelezettsége, amellyel udvarhölgyének fiáról gondoskodik, és amellyel helyre akarja hozni a parasztokat különös mértékben sújtó időjárást, így egy lapra kerül Oberon szeszélyével, melynek forrása a patriarchális hierarchia által ráruházott hatalom. Vitájuk ugyanakkor konfliktusba állítja a tündérműalkotó emberek iránti törődését az egyetlen gyerek iránt érzett anyai szeretetével. Nem vállalhatja fel, Oberon miatt, mindkettőt. Oberon egy trükk segítségével megszerzi a váltott gyermeket, elfojtja Titánia lázadását, és visszaülteszti őt a hierarchia rendjébe. Titánia hatalomsértése viszont hatásos módon megmarad az erdőlakók szeretetteljes irányításának képében, egy alternatív kapcsolat érzékeny álmában, egy lehetséges más milyenségben.

Titánia darabbeli jelentősége, értékrendjének és érzéseinek őszinte kinyilvánítása azt a konfliktust demonstrálja, amely egy nő természet iránti, illetve férjével/királyával szembeni lojalitása között feszül. Hasonló dilemmával, az erdei élettel kapcsolatos identitás és a patriarchális társadalomban betöltött szerep közötti választás kényszerével találkozunk három másik klasszikus drámában szereplő női karakter is: Sakuntalá, Kálidásza azonos nevű ötödik századi szanszkrit

¹ A tanulmány eredeti megjelenési helye, amely alapján a magyar fordítás készült: Catherine Diamond: Four Women in the Woods: An Ecofeminist Look at the Forest as Home. *Comparative Drama*. Vol. 51 no. 1, 2017. 71–100. (szerk. megj.)

² William Shakespeare: *Szentivánéji álom*, ford. Arany János, II. felvonás, 1. szín. In: *Shakespeare összes drámái*, II. kötet. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest, 1955. 407.

³ Downing Cless ugyancsak központi helyen kezelte ezt a monológot 1992-es ökofeminista produkciójában, egy olyan időszakban, amikor az amazóniai őserdő pusztulása gyakran szerepelt a hírekben. Ld. Downing Cless: *Ecology and Environment in European Drama*. Routledge, New York, 2010. 92.

darabjában, Neang Seda (Sita) a *Reamkerben*, a szanszkrit *Rámájána*⁴ XVIII. századi kambodzsai átdolgozásában, valamint Rosalinda Shakespeare *Ahogy tetszik*jében. Mind a négy eset szokatlan a tekintetben, hogy olyan nemesi származású nőkről van szó, akik drámai idejük nagy részét erdőkben töltik.

Ökofeminizmus

A konfliktus, amely ezeknek a nőknek az életében jelentkezik, az ökofeminizmus egyik fő kérdését visszhangozza. Az ökofeminizmus, egy meghatározás szerint „a nők elnyomása és a nem emberi természettel való visszaélés közötti fontos kapcsolódásokkal foglalkozik a férdominanciájú kultúrákban és társadalmakban”.⁵ Ez az általános megfogalmazás nem határozza meg közelebbről ezeket a kapcsolatokat. Karla Armbruster viszont hozzáteszi: „az ökofeminista program középpontjában az egyéni, társadalmi és ideológiai változás áll – különösen az olyan változás, amely a nők és a természet kulturális értékét növeli”.⁶ Armbruster azt érti ezalatt, hogy az olyan dualizmusok hierarchiáját mint természet/nő vagy kultúra/férfi, amelyek felosztják a világot a férfi felsőbbrendűség javára, fel kell oldani, helyet biztosítva az árnyaltabb megközelítések számára. Ezek a mesterségesen létrehozott megkülönböztetések, a hozzájuk tartozó diadikus fogalmi leágazásokkal egyetemben nem csupán leegyszerűsítik, leuralják és egységesítik a létezési formák sokféleségét, hanem egyben a természet rendje szerintiként igazolják a hatalmi rendet. A dualizmusok kölcsönös egymást kizárása mindkét fél számára károsnak bizonyult, az ökofeminizmus ennél fogva kritikával illeti a minőségek nembeli esszencializálását. Kritikával illeti a gondolatot, mely szerint a nők valamilyen módon, testileg és érzelmileg is közelebb állnának a természethez, szemben az elme, a gondolkodás és a tudományos módszer világával, valamint azt a nézetet, mely szerint ez a közelség érvénytelenítené környezettudatosságukat és a környezettel való törődésüket. „Az ökofeminizmusban inherens módon benne rejlik”, írja Barbara Gates, „az a hit, hogy minden élő dolog kölcsönös kapcsolatban áll egymással. Mivel minden élet egyben természet is, ezért egyetlen része sem eshet közelebb a természethez, mint a másik”.⁷

Az ökofeminizmusnak ugyanakkor számot kell adnia a nők történetileg kialakult gondoskodó szerepéről, valamint azokról a kortárs törekvésekről, amelyek a szegénység felszámolását és a szegénysorban élő nőknek a közvetlen környezetük átalakításához szükséges hatalommal való felruházását célozzák. Az ökofeminizmus kikezdi a „természetnek” a világ feltérképezésére irányuló humanista vállalkozáson belül létrejövő kulturális konstrukcióját, valamint a nőiség és a természeti táj esztétikai összemosódását a nyugati művészettörténet átszexualizáló tekintetében. A táj és a test örömeit vissza kell hódítani annak érdekében, hogy a nő újra megtalálja helyét a világban. Az ökológia, amennyiben az egymással szimbiotikus kapcsolatokban álló organizmusok tudománya, támogatja az ökofeminizmus által keresett alternatív rendszereket. Azáltal, hogy a hierarchiákkal szemben a horizontális összekapcsolódásokat hangsúlyozza, az ökológia szükségképpen felszámolja a mesterséges értékek szerinti felosztásokat. Az ökológia fel- és elismeri minden életforma csodálatos és összetett interdependenciáját. Az ökofeminizmus egyszerre erősíti meg a természet összetettsége iránti affinitást és bontja le a monádszerű, homogén szimbo-

⁴ A Neang a khmer női tiszteltetés jelölője, Hölgyet, Kisasszonyt jelent. Seda a Sita khmer névváltozata. További khmer megnevezések: Preah Ream – Ráma és Krong Reap – Rávana, a démonkirály.

⁵ Karla Armbruster: Buffalo Gals, Won't You Come Out Tonight: A Call for Boundary-Crossing in Ecofeminist Literary Criticism. In: Greta Gaard és Patrick D. Murphy (szerk.): *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. University of Illinois Press, Urbana, 1998. 97.

⁶ I. m., 101.

⁷ Barbara T. Gates: A Root of Ecofeminism: In: Greta Gaard és Patrick D. Murphy (szerk.): *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. University of Illinois Press, Urbana, 1998. 20.

likus Másikkal való leegyszerűsítő azonosulást, legyen az a Másik a „Nő”, vagy a „Természet”. A válaszlehetőségek pluralitását hangsúlyozza, valamint a nők azon jogát és igényét, hogy legyen terük feltérképezni a különböző, változatos környezetekhez való egyéni viszonyukat.

Gates, Janis Birkelandet parafrázálva kihangsúlyozza „a társadalmi változás és a hatalmi politikan való túllépés szükségességét, valamint egy ezzel egyenrangú szükségletet, a föld ki-sebb mértékű kihasználását [...], a természetben található elemek önértékének a felismerését; egy biocentrikus nézőpont érvényesítését az antropocentrikus nézőponttal szemben; a férfi/nő, gondolat/tett, szellemi/természeti típusú dualizmusok felszámolását”.⁸ A biocentrikus nézőpont-nak kell felváltania az antropocentrikus és androcentrikus nézőpont dominanciáját, miközben az emberiségnek újra kell értékelnie a természettel szembeni álláspontját, legalább olyan mér-tékben, mint a tizenkilencedik század végén, amikor Darwin megállapította a főemlősöktől való leszármazás tényét.

Donna Haraway szerint a kizsákmányolást „naturalizáló” dualizmusok lebontásának egyik módja annak az elismerése, hogy a természet és a nők nem passzív tárgyak, hanem aktív szub-jektumok: „Talán az ökofeministák voltak a leghatározottabbak a világnak mint aktív szubjektum-nak, és nem mint különböző polgári, marxista vagy maszkulinista projektek által feltérképezett és kisajátított erőforrásnak a tételezésében”.⁹ Az ökofeminizmus nem elégszik meg az egymást kizáró minőségek patriarchális dualizmusának a megfordításával, az értékek hierarchiájának fel-forgatásával. Fel kell lazítania a határokat, meg kell szabadulnia a bináris oppozícióktól, teret kell adnia az átszívargásoknak, a kihagyásoknak, valamint a vállalati termelési rendszerek és az egyre kifinomultabb technológiák által eltakart kapcsolódások megvilágításának.

Habár a klasszikus drámákban mozdulatlanok maradnak a merev társadalmi nemi kategó-riák, a komikus befejezések pedig fenntartani látszanak a hatalmi status quót, az ökofeminista kritika alternatív szempontokat kínál azokra a dilemmákra, amelyekkel a természettel azonosí-tott női karakterek szembesülnek, és destabilizálja a komikus végkifejleteket. Az ökofeminizmus egyik problémája az olyan irodalmi vagy drámai művek felkutatása, amelyekben a feminista és az ökológiai szempontok egyformán érvényesülnek, leggyakrabban ugyanis egyik vagy másik szempont dominanciája a jellemző. Mint azt Ariel Salleh megjegyzi: „míg nők és férfiak egyaránt történetileg, az ökológiai pusztulás korszakában kialakult identitások hordozói, az így kialakult női identitások egyértelműen kiteljesedettebb emberi attitűdök hordozói”. Az ökofeminizmus a két elméleti paradigma összekapcsolásával a nők elnyomásának és a környezeti pusztításnak a közös forrásaira összpontosít, mindkettő számára kiutat, jótékony alternatívát kínálva.¹⁰

A természet a színházban

Az ökofeminista kritika mindezekig leginkább a fikciós, nem fikciós és költészeti műfajok-ra koncentrált, kevésbé méltatta figyelemre a premodern színház figuráit, karaktereit. Maga a színházi előadás esetében is vita tárgya lehet a kulturális megformáltság milyensége, valamint az, hogy mi számít a természet megfelelő reprezentációjának. A modern nyugati drámában a természet leginkább „az emberi konfliktus szcenikus háttere, amelyet távolinak, állandónak és

⁸ I. m., 21.

⁹ Donna Haraway: *Symians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, New York, 1991. 199. Gabriel Egan szerint a nyugati hagyományban „régóta fennálló kritikai előítélet úgy a politikai jobb-, mint baloldalon minden vidékies dolog nőiként, szentimentálisaként és gyerekesként való jellemzése”. Ld.: Gabriel Egan: *Green Shakespeare*. Routledge, London, 2006. 14.

¹⁰ Ariel Saleh: The Ecofeminist/Deep Ecology Debate. *Environmental Ethics* 14, no. 3, 1992. 195–216 (209).

passzívnak ábrázolnak. A természet az a közeg, amely kiemeli és megerősíti az emberi cselekvés valóságosságát”.¹¹ Gabriel Egan a színházi ökokritika hiányának egyik okát elemezve kijelenti:

„Végső soron minden drámai karakter, csakúgy, mint minden olvasó vagy színháznéző, rendelkezik beazonosítható osztályhelyezettel, fajjal, és nemmel, és teljesen világos az is, hogy egy politikai szempontú kritika megvizsgálhatja, hogy ezek a besorolások hogyan jönnek létre, hogy jelennek meg az elnyomás kontextusában, és hogyan lehetséges átalakítani, megváltoztatni őket a jövőben. Ezzel párhuzamosan úgy tűnik, az ökokritika nem találja saját elnyomott szubjektumát, kivéve talán csak ha valami olyan, lehetőség szerint nevetséges szubjektumot nem tételez, mint a Föld, vagy az állatvilág nézőpontja”.¹²

Egan itt eltekint attól, hogy minden emberi lény, aki a színházi eseményben részt vesz, élő és lélegző organizmus is egyben, akinek friss levegőre, vízre és táplálék élelemre van szüksége, olyan dolgokra, amelyek hozzáférhetősége nem magától értetődő. Minden környezeti elem, amelyet az emberi tevékenység lefokoz és elpusztít, az „elnyomás” elszennvedője – akárcsak az ember. A probléma nem az „elnyomott szubjektum” hiánya, hanem az, hogy az ember egyszerre elnyomott és elnyomó, miközben a környezeti igazságosság szempontjából egyértelműen rámutathatunk csoportokra, amelyek anyagi hasznát hajtának abból, hogy más csoportokat környezeti kockázatoknak tesznek ki. Nézők és színészek bűnrészesek a „néma természet” elnyomásában egyszerűen már azáltal, amit a kortárs létezés megkövetel tőlük. Valójában ez az az egybeszótt kettősség, amely amellett, hogy problémássá teszi a reprezentációt, aláássa az esztétikai élvezetet is. Arra szólít fel, hogy átvegyünk egyfajta, Val Plumwood által „áruló identitásnak” nevezett attitűdöt, amely megengedi, hogy cselekvő módon tegyünk valamit „saját kultúránk és csoportunk azon struktúrái ellen, amelyek elnyomott helyzetben tartják, rögzítik a Másikat”.¹³

Ami Egan-nak azt az állítását illeti, hogy az állatok és a Föld nézőpontjának bemutatása nevetséges, ez csupán a kortárs és/vagy realista nyugati színház klausztrófobikus terében érvényes.¹⁴ Mivel a görög tragédia a maga emberszabású istenalakjain keresztül személyesítette meg a természetet, az arisztophaneszi vígjáték pedig, szatirikus megfontolásokból, allegorikus állati alakokat használt, a természet nem-isteni, gyakran nőies formát öltött az európai színházi hagyomány legnagyobb részében.¹⁵ A monoteisztikus sémita vallások által meghatározott kultúrákban, amelyek középpontjában egy természetén kívül álló transzcendens istenség szerepel (mint a kereszténység, judaizmus és az iszlám), a természeti erőket megidéző rituálék nem válhatnak részévé a színházi előadásnak. Az immanens istenségeket tisztelő hindu és buddhista kultúrákban ezzel szemben a növényeknek és állatoknak, akár mint helyi jellegű animista szellemeknek, vagy mint elvontabb istenségek megtestesítőinek, helyük van a drámában. A kortárs ázsiai színház nagy része még mindig egészen könnyen túllép az elsődleges istenségek, szellemek, állatok és emberek világán.

Azokat a kortárs nyugati drámaírókat, akik a természet színpadra állításának érvényes módzatait keresik, még mindig nagyban akadályozza a természettel kapcsolatos városi analfabetiz-

¹¹ Courtney Ryan: Puppet Planets and Spirit Soldiers: Staging Ecological Representations in *Baby Universe* and *Forgotten World*. In: Richard D. Besel és Jnan A. Blau (szerk.): *Performance on Behalf of the Environment*. Lexington Books, Lanham, 2014. 236.

¹² Gabriel Egan: *Green Shakespeare*. Routledge, London, 2006. 20–21.

¹³ Val Plumwood: *Environmental Culture*. Routledge, London, 2002. 205.

¹⁴ Caryl Churchill vetett egyszer s mindenkorra véget annak a gondolatnak, hogy a nem-emberi természet hangja nevetséges lenne, a *Valahol (Far Away)* című drámájában. Theater Communications, New York, 2000.

¹⁵ Modern példák a nem-emberi élet nőként való szimbolikus megjelenítésére: A. P. Csehov: *Sirály*, (ford. Makai Imre. In: *Csehov művei*. Magyar Helikon, Budapest, 1973); Henrik Ibsen: *Vadkacsa* (ford. Bart István, Interpopulart Könyvkiadó, Szentendre, 1995); és August Strindberg: *Julie kisasszony* (ford. Lontay László, József Attila Színház, Budapest, 2001).

mus, valamint a posztmodern esztétika. Amint azt Dana Phillips megjegyzi: „a posztmodern hívei előszeretettel tekintenek el a természettől [...] azt állítva, hogy a természet teljes irrelevanciáját vagy rögtön és közvetlenül átérzi és megérti valaki, vagy ha nem érti, akkor nem is igazán posztmodern az illető”.¹⁶ Courtney Ryan szerint a kultúra/természet bináris oppozíció meghaladása érdekében a színháznak el kellene ismernie, hogy mindkettő felépítésében szerepet játszik.¹⁷ Míg mondjuk egy regény „képzeletben lejátszódó színházában” kifejezésre lehet juttatni a nem-humán világgal való szolidaritást, az élő színpad fizikai világában hihetően és fantáziadúsan kell ezt aktualizálni. Una Chaudhuri érzése szerint pontosan, mivel a színházi elemek egyértelműen rámutatnak saját mesterséges jellegükre, a színház a nem-humán természetről szóló humanista feltételezések megkérdőjelezésének és lebontásának alkalmas színterévé válhat: „Azáltal, hogy a színpadon teret biztosít a szakadásnak, amelyben részt vesz – a természet és kultúra közti szakadéknak – a színház egy nagyon is szükséges ökológiai tudatosság színterévé válhat”.¹⁸ Gyakran azonban még a vállaltan környezettudatos darabokban is a természetet magába szívja és feloldja a humanista keret. Ezt a csapdát Chaudhuri szerint „a szó szerinti felé való fordulással”, a metaforikustól való elfordulással lehet elkerülni. A dualitás elkerülésének egyik módja a metafora szó szerinti értelmének újramegerősítése. Ryan a „mágikus realizmus” használatát javasolja, amelyben „a természetes és természetfölötti, a megmagyarázható és a csodaszzerű egy kaleidoszkópikus valóságban létezik egymás mellett”.¹⁹ Ez tulajdonképpen egy ironikus megoldás, amennyiben csupán egy, a nem-humán világtól mélységesen elidegenedett kultúrában van rá szükség, valamint egy olyan színházban, amely elvesztette minden spirituális potenciálját, amelyet egykor a rítusok biztosítottak számára. Nem meglepő hát, hogy a természetről író, de technológiai szempontból hiperreális társadalmakban élő drámaírók leggyakrabban bennszülött népek mítoszaihoz nyúlhatnak vissza, miközben a világ átszellemítésére törekednek. A „mágikus realizmus” azonban nemcsak egy irodalmi technika, amelyet kölcsönözni lehet, hanem egy olyan világkép kifejeződése, amelyet a színház csupán akkor tud kiaknázni, ha az előadók és nézők közössége egyaránt osztozik ebben a világképben.

Azokban az ázsiai színházakban, amelyekben a politeizmus és animizmus lehetővé teszi, hogy az állatok, istenségek, szellemek, emberek és démonok egy közös nyelven beszéljenek és egy közös, kozmikus térben lépjenek kapcsolatba egymással, ez a sokrétűség jelenti a színházi normát. Ahhoz azonban, hogy a metafizikai egység eme fogalmait egy új ökológiai etikára és világképre alkalmazzuk, olyan irányba szükséges kimozdítani ezt a hagyományt, amely képes reflektálni a veszélyeztetett ázsiai környezet jelenkori helyzetére, csakúgy, mint az ázsiai nők cselekvőképességért folytatott harcára. Ahogy Karen Thornber fogalmaz *Ökoambiguitás* című művében, egyetlen vallás vagy ideológia sem volt eléggé hatékony a természet pusztulásának megelőzésében. Mindezzel együtt a harmonikus, védő és óvó viszonyok legalább tudatosan vállalt ideáljai az ázsiai vallásoknak. Egyes ázsiai kultúrák éppen ezért szenvednek belső ellentmondástól manapság, a harmónia hagyományos kulturális célja és a globális gazdaság által megkövetelt minden-áron-profit ellentététől. Éppen ezt a feszültséget képes feltárni és értelmezni a premodern drámairodalom ökofeminista olvasata, színrevitele. Míg vannak példák ázsiai drámák feminista szempontú előadására, az ökokritikus interpretációk száma sajnos igen csekély.

¹⁶ Dana Phillips: *The Truth of Ecology*. Oxford University Press, Oxford, 2003. 24.

¹⁷ Courtney Ryan: Puppet Planets and Spirit Soldiers: Staging Ecological Representations in Baby Universe and Forgotten World. In: Richard D. Besel és Jnan A. Blau (szerk.): *Performance on Behalf of the Environment*. Lexington Books, Lanham, 2014. 236.

¹⁸ Una Chaudhuri: There Must Be a Lot of Fish in that Lake: Toward an Ecological Theater. *Theater* 25, no. 1, 1994. 23–31 (28).

¹⁹ Eugene L. Arva: Writing the Vanishing Real: Hyperreality and Magical Realism. *Journal of Narrative Theory* 38, no. 1, 2008. 60–85 (60).

Az erdő jelentése

Robert Pogue Harrison térképezte fel azt a folyamatot, amelynek során az erdőből kiinduló európai civilizáció kibontakozott. Miközben ez a civilizációs folyamat anyagi értelemben elpusztította magát az erdőt, a kulturális képzetek szintjén megőrizte, mint civilizáló céljainak a keretét. Harrison az erdővel szembeni női attitűd vagy nézőpont egyetlen példáját sem említi, megmutatja viszont azt, ahogy az erdő Artemisz és a menádok alakjában megtestesült. Nietzsche idézi, aki a *Bakkhánsnőkben* jelölte ki a tragédia végét, lévén a darab már maga is nosztalgikus vissza pillantás: „Az élet vegetatív és állati eredete ellen fordulva Szókratész idealizálta és formalizálta az igazság lényegét”.²⁰

És amint az igazság a természetén kívül tételeződött, a katolikus egyház megkezdte a ritkásan lakott erdőkben burjánzó pogányság felszámolását, szétszórva annak spirituális erejét, a szabadság és nevetségesség helyszíneiként jelölve meg az erdőket: „Legalábbis részben a keresztény teológia a felelős azért, hogy ebben az időszakban az erdők oly gyakran váltak a komikus megfordítások, tévedések stb. helyszínévé”.²¹ Nagy-Britanniában a király által erdővé nyilvánított területeket nem lehetett megművelni, kitermelni, kihasználni, benépesíteni.²² Az Erzsébet-kori Angliában az erdő a szegény és éhes néptől védett szentély volt, a királyi exkluzív területe, amelyen a vadállományt féltve „őrizték” a királyi vadászörömök számára, amint azt két Shakespeare-komédia is tanúsítja.

A hindu befolyás alatt álló Ázsiában is elsősorban a király vadászterületei voltak az erdők, emellett azonban remeték lakhelyei is voltak (*ásram*), helyszínek, ahova az aszkéták visszavonulhattak a társas világ zaja elől, és ahova fiatal nemesek elzarándokoltak etikai és spirituális leckéket venni világi vezető szerepük betöltését megelőzően. Az erdők ugyanakkor a morális és fizikai bátorság próbatételeinek a helyszínei is voltak, amint azt a Rámájana és Mahábhárata száműzött hősei bizonyítják. A khmer kultúra a várost, a civilizált élet központját jelölő *srok*, és az erdőt jelölő *prei* fogalmaival fejezi ki ezt a kettősséget. Utóbbi veszélyes hely a benne tanyázó szellemek és vadállatok miatt, ugyanakkor a táplálás helyszíne is, élelemforrás, építőanyagok és gyógynövények lelőhelye. Amint Penny Edwards rámutat, a kambodzsai erdők kétértelmű identitása van: „Ezeknek az általános helyszíneknek a leírásai (nevezetesen a *prei*-nek, vagyis az erdőknek) a határookra, háziasságra, átalakulásra utaló kulturális képzeteket tükröznek”.²³ A *prei* ugyanakkor egy rend nélküli hely, tele veszélyes vadállatokkal és démonokkal.²⁴ A khmer irodalomban, a legtöbb hinduizált kelet-ázsiai epikus műhöz és az ezekből származó drámákhoz hasonlóan, az erdő a nemesi származású fiatal férfiak és királyi sarjak próbatételeinek az ideiglenes helyszíne, olyan hely, amely mélyrehatóan alakítja a személyiségüket, de nem az a hely, ahol végül beteljesítik a sorsukat. A nők viszonya ezekhez az erdőkhez nagyrészt reflektálatlan marad, talán azért, mert bár a hierarchikus duális felosztás a nőket a „természethez” közelállónak rendeli, az erdő kívül esik a számukra elérhető személyiségformáló helyszínek körén.

²⁰ Robert Pogue Harrison: *Forests: The Shadow of Civilization*. University of Chicago Press, Chicago, 1992. 38.

²¹ I. m., 64.

²² I. m., 69.

²³ Penny Edwards: *Between a Song and a Prei: Tracking Cambodian History and Cosmology through the Forest*. In: Penny Edwards: *At the Edge of the Forest: Essays on Cambodia, History and Narrative in Honor of David Chandler*. Cornell, Ithaca, 2008. 138.

²⁴ I. m., 142.

Nők a színpadon, térbeli viszonyok

A premodern drámák női karakterei kétszeresen is marginalizált tereket foglalnak el: társadalomilag az otthon szférájába száműzik őket, miközben magánéletük és érzelmeik nyilvános megmutatásra kerülnek. Hanna Scolnicov felsorolja a bent és kint között meghúzódó liminális tereket, amelyekben a nők általában megjelennek a színpadon: ablakok, küszöbök, ajtók, a nyilvános és magántér fizikai kicsúcsosodásai, amelyekben a nők, függetlenül az előadás terének a megváltozásától, találkoznak a külvilággal.²⁵ És amikor túllépnek ezen a korlátozottságon, akkor is férfi álarcban lépnek túl, vagy oly módon, amely kihangsúlyozza helyzetük szélsőséges, szokatlan voltát. A földrajztudós Gillian Rose megjegyzi, hogy míg a humanista férfi földrajztudósoknak a hely lényegére irányuló keresését gyakran az ideális otthon terminusaival írták le, „a nőket soha nem gondolták el elég nyugodtnak, elég kiegyensúlyozottnak, elég erősnek ahhoz, hogy otthon érezzék magukat egy térben, még saját, valódi otthonukban sem (talán éppen azért, mert a sajátjuk)”.²⁶ Chaudhuri az otthon kétértelműségét emeli ki, az otthonét, amely egyszerre célja és oka az önmegvalósító eltávozásnak. Mindez viszont csupán az epikus hős kalandja marad, nem írja le az erdőbe elvonult női hősök pályáját.²⁷ A kortárs ökofeminista írókra maradt annak a feltérképezése, hogy mit jelent egy nő számára otthon lenni a világban, illetve a vadonban. Ahogy Ursula Le Guin író nő fogalmazott: „ahol én nőként élek, az a férfiaknak a vadon. De nekem ez az otthonom”.²⁸ A következőkben négy premodern drámai nőalakot vizsgálunk meg abból a szempontból, hogy eléggé „nyugodtak, kiegyensúlyozottak, és erősek-e” ahhoz, hogy „otthon érezzék magukat” az erdőben.

Négy nő az erdőben

Ez a négy női karakter nem egyszerűen csak túllép az otthon terének korlátozottságán, de azáltal, hogy kiteszik magukat az erdőben való élés követelményeinek, tulajdonképpen a civilizált életből is kimozdulnak. Hogy valóban az erdőbe tartoznak-e, azon múlik, hogy önként vagy kényszerűségből mennek-e oda, illetve hogy a fizikai és spirituális átalakulás, vagy a lealacsonyító büntetés helyszínévé tekintenek rá. A négy karakter közös sajátossága, hogy meglehetősen szokatlan módon, közvetlen kapcsolatba kell lépniük az erdővel. Emellett azonban ők négyen az ökofeminizmusnak a bináris oppozíciókon túllépő viszonyrendszerek iránti preferenciáját is kinyilvánítják. A színpadra vitt feminizmus korábban már destabilizálta a női jellemek klasszikus értelmezésének számos elemét, rámutatva az általánosító reprezentációk által eltakart individualitásra: „egy eltökélt színésznő [...] a saját individuális energiájával [...] megtörheti az ilyen típusú voyeurizmust; bizonyos értelemben azáltal, hogy harcol a szerepéért, amely egy konkrét, partikuláris nő megtestesítése, aki egy univerzálisnak beállított narratíva foglya”.²⁹ Kevés lépés történt azonban az előadásokban a nőiség és a természeti/erdei világ közötti kapcsolat tisztázásának irányába. Még kevesebb egy ökokritikus álláspont kialakítása felé, mely jelentőséggel, szubjektívítással és individualitással ruházná fel a nőkkal kapcsolatban álló nem-emberi elemeket.

A négy nő, minden jel szerint, nem látja nőiesnek az erdőt. Ez pedig szembemegy azzal a bevett irodalmi toposszal, mely szerint az erdő „férfi és nő szükségszerű, csábító, és félelmetes konfrontációjának a színhelye, olyan hely, ahol a férfi számára lehetőség nyílik felülkerekedni

²⁵ Hanna Scolnicov: *Woman's Theatrical Space*. Cambridge University Press, Cambridge, 1994. 6.

²⁶ Gillian Rose: *Feminism and Geography*. Polity Press, Cambridge, 1993. 56.

²⁷ Una Chaudhuri: *Staging Place*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995. 81.

²⁸ Greta Gaard és Patrick D. Murphy: Introduction. In: Greta Gaard és Patrick D. Murphy (szerk.): *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. University of Illinois Press, Urbana, 1998. 8.

²⁹ Penny Gay: *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*. Routledge, London, 1994. 4.

az anyai regresszió veszélyein, a destruktív erotikus magárahagyatottságon, annak érdekében, hogy betagoihassa a nőt a saját kulturális kontextusába”.³⁰ A női karakterek nem fantáziálnak sőtét erdők méhéről, vagy mellekként magasodó dombokról, és nem helyettesítik ezeket a képzeteket nyíltan férfias vonásokkal sem. Az erdő iránt táplált érzelmeik inkább azt tükrözik, ahogyan magukat látják, aktuális állapotukat – legyen az kivételezett, elnyomott vagy kiszolgáltatott – férfi társaikkal való viszonylataikban. Az erdő egy alkufolyamat terepe, olyan alkudozása, amely a feleség/szerető szerepeik – azaz egy maszkulinizált világban rájuk ruházott identitások – és földi, khthonikus női istenségektől származtatott eredetük között zajlik. Ezen a nemi oppozíción belül ők saját individualitásuk érvényesítéséért harcolnak. Rosalinda első látásra anomáliának tűnik a másik három nőtársa által követett minta szempontjából, ennek ellenére én együtt tárgyalom velük, mert a mód, ahogy a körülményeket manipulálja, ellenszere a másik három bináris dilemmáinak, és azt sugallja, hogy azért lesz sikeres, mert sikeres alkalmazkodási stratégiát követ. Ahelyett, hogy a természettel lenne viszonyban, viselkedése alapján ő inkább a természet részét képezi, és ez neki, illetve a körülötte levőknek is a javára válik.

Titánia határtalan szerelme

Titánia elveszíti a férjével vívott csatát, de ökofeminista szempontból ez a kudarc „bumeráng effektusként” visszahat és aláaknázza Oberon győzelmét. Pogány istenségeként Titánia az erdő megtestesítője, az erdőből árad ki, és az erdőben van otthon. Titánia erdeje misztikus és fantasztikus erdő, tündérek és apró állatkák laknak benne, de Shakespeare e nem-emberi világ lakóit szigorú hierarchikus rendbe állítja. Titánia uralkodik, szolgálai-alattvalói pedig engedelmessé válnak, miközben ő a bűvös virág és a klímakáosz ellenében is teljes mértékben megőrzi méltóságát és stabilitását. Titánia gondoskodik a világ zökkenőmentes működéséről. Oberonnal való viszállya csupán a hálósobáján kívül eső világot érinti, semmi nem sugallja azt, hogy szüksége lenne rá, nem úgy, mint ahogy Oberonnak szüksége van az ő engedelmségére.

Titánia uralkodik az erdő biodiverzitásának apró kis lényei: a szitakötők, méhek, szentjánosbogarak, gyógynövények és virágok fölött. Kórusának altatódalában folklór, babona, klasszikus mitológia és fantáziadús kitaláció ötvöződik empirikus, a ragadozó és prédája közti örök harcra, a vadon hétköznapi drámájára vonatkozó megfigyelésekkel. Ő irányítja az éjjeli őrjáratot, mely távol tartja a pókokat, bogarakat, denevéreket, férgeket, csigákat és kígyókat, és összességében úgy tűnik, hogy inkább ezeket a kártevőket ellenőrzi és uralja, míg Oberon nagyobb veszedelmekkel, medvével, leopárdal, vadkannal fenyeget. Ebben az erdőben tehát a nem emberi világ ugyanúgy hierarchikusan épül fel, mint az emberi. Puck viszont egy szelídített állattal, az emberformájú számmal lép közbe, nem csupán Zuboly megjelenését, de beszédét és karakterét is „átfordítja”. Titánia „nemes halandónak” nevezi Zubolyt, miközben ő már gyakorlatilag egy hibrid állat. Aztán megszabadítva „halálos durvaságától” tiszteletbeli tünderré nevezi ki őt, az emberi és nem emberi lények széles spektrumán szórva szét identitását. Zuboly, akit első hallásra meghökkent a szerelmi vallomás, menekülni akar. Ez a legkevesbé sem az Oberon által elképzelt erőszakos ragadozó reakciója. A tündérr király elsősorban azért csatlakozik Puck praktikus tréfájához, mert az megalázó inkább, mint valóban veszélyes. Mi több, az átalakulás megkerüli a bestialitás problémáját, és szilárdan a komédia keretein belül tartja a viszonyt.

A varázslat alatt álló Titánia egy arra nem érdemes lényt szeret, de mindeközben egy percre sem felejt el, hogy ki is ő valójában. Nem találunk sem beszédében, sem viselkedésében nyers érzést. Zuboly számára sem mutat „számárszerű” viselkedést, kivéve talán azt, hogy takarmányt

³⁰ Jeanne Addison Roberts: *The Shakespearean Wild: Geography, Genus and Gender*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1991. 24–25.

eszik és szereti, ha vakarják a fülét. Viselkedése udvarias, és éppenséggel a viselkedése és megjelenése közötti kontraszt a komikus hatás forrása. Emberként egoista, alaptalan önbizalma teszi őt bolonddá. Amint azt John Allen megjegyzi:

„Zuboly metamorfózisát nyugodtan gondolhatjuk redundánsnak, amennyiben ő alapvetően egész életében számár volt (a szó pejoratív értelmében), és mindig is számár marad. Egy további körülmény azonban még ennél is könnyörtelenebb ítéletre késztet: Zuboly szerényebb és érzékenyebb lény számárként, mint emberként. A próba jeleneteiben megmutatta, hogy képes olyan idiotizmusokra is, amelyekre egy számár soha nem volna képes. És ami érvényes Zubolyra, az ugyanúgy érvényes az emberiségre is általában.”³¹

Allen úgy véli, hogy bár az állatok képesek emberi szempontból értelmetlen módon viselkedni, nem önként válnak idiótákká, mint az emberek. Egy számár csupán a házasítással és elnyomással szemben tanúsított makacs ellenállása miatt lesz felruházva negatív jellemvonásokkal.

Mivel Zuboly nem agresszív, még csak a fajtájára jellemző megátalkodottság sem róható fel neki, sőt különösen passzív és engedékeny, az állat kiválasztásának fő szempontja, úgy tűnik, éppen az ártalmatlansága. Titánia így zavartalanul kiélheti rajta anyáskodó rajongását, miközben teljes mértékben ellenőrzése alatt tartja a viszonyt. Oberon, a komikus kereteken belül maradván, körültekintően anyai szeretetre utal, egy idősebb személynek egy fiatal gyerek vagy háziállat iránt táplált érzéseire, és nem erotikus szenvedélyre. Titánia eteti, simogatja, figyelmével halmozza el Zubolyt, csakúgy, mint forrón szeretett váltott gyereket. Valójában a Zuboly iránti szeretete annak az anyai szeretetnek a helyettesítője, szurrogátuma, amelyet a hamarosan elveszített váltott gyerek iránt érez. Az „új gyerek” iránt felbredő szeretet elfeledteti vele a régijt. Amint Allen megállapítja: „a Zubollyal való viszonya inkább tekinthető egy anya-gyermek viszonynak, semmint szerető és szeretett személy közti viszonynak”.³²

A számarfej infantilizálja Zubolyt. Sem a férfi szexualitást, sem egy valódi állatot, még csak egy mitológiai hibridet sem jelöl, ehelyett egy cuki kis kitömött állattá változtatja viselőjét. Robert Watson még ennél is tovább megy, amikor kijelenti: „Titánia elvakult odaadása az erre méltatlanul halandó Zuboly iránt a természettel szembeni emberi viszonyulás legártalmatlanabb formáit idézi fel – Isten végtelen nagylelkűségének vízióját, a kollektív gondviselést, az Édenkertet”.³³ Ha Zuboly, amint azt Allen gondolja, egyfajta Akárki, és emellett, amint Watson utal rá, ő az egyetlen szereplő, aki a darab által működtetett összes világban jelen van, egymásba fűzve ezeket (takácsként, ami a foglalkozása), akkor Titánia feltétel nélküli támogatása – étel, alvás, zene, szeretet – egyfajta természetes, nagylelkű és meg nem érdemelt adomány az emberiség számára.

Bizonyos szempontból a méltóságteljes Titánia megalázó helyzetbe kerül szőrös, hosszúfülű gyereke iránt érzett anyai szeretete miatt. Másrészt azonban a Zuboly iránti gyöngéd gondoskodása rossz fényben tünteti fel Oberont, aki nemcsak, hogy nem képes hasonló szeretetre, de még csak nem is tárgy ilyen érzéseknek. És ha intimebb testi viszonyra utalhat az, hogy Titánia szóltanul hajlékába vezeti Zubolyt, ennek a hatása is bumeráangként csap vissza, felszarvazott férjje teszi Oberont. Mivel már korábban hűtlenséggel és féltékenységgel vádolták meg egymást, Oberon, látva a Zubolyt karjaiban tartó Titániát, nem tehet mást, mint ráébred tréfája keserű csattanójára, és ez arra készteti, hogy mihamarabb véget is vessen neki. A csalás az egyetlen mód arra, hogy akarátát érvényesítse, ez a csalás viszont ironikus módon oda vezet, hogy más férfi karjaiban kell látnia feleségét. Oberont a váltott fiúval kapcsolatos indokolatlan szeszélye, valamint a féltékenység, amelyet az udvarhölgyét szerető Titánia iránt érez, készteti arra, hogy használja a bűvös virág erejét. Ezt azonban nem gyógyító szándékkal teszi, hanem hogy meg-

³¹ John Allen: Titania and Bottom. *Shakespeare Quarterly* 18, 1967. 107-17 (108).

³² I. m., 115.

³³ Robert Watson: The Ecology of Self in *Midsummer Night's Dream*. In: Lynne Bruckner és Dan Brayton (szerk.): *Ecocritical Shakespeare*. Ashgate, Farnham, 2011. 45.

erősítse a férfi rendelkezési jogát a nő és a női barátság felett, és hogy kicsúfolja Titánia természettel szembeni szeretettéljes magatartását. Utóbbi, bár sebezhetőnek mutatkozik a természet kémiaiával szemben, mégsem veszti el, a bűvös virág hatása alatt sem, méltóságát és jóakarátát.

Meglehet, hogy Oberon cselvetése irányítja a darab cselekményét, de a darab környezetét Titánia uralja. Hosszú vádbeszéde előrevetíti ennek a környezetnek a milyenségét, egy környezetét, amely nem válik egy bolond szerelem egyszerű háttérévé. Titánia, bár elveszti örökbe fogadott gyermekét, egy pillanatra sem veszti el az erőt, mely megváltó természeti istenséggé a sajátja. Viszonya az erdővel, otthonával, egy pillanatra sem törik meg. Uralkodónője marad az erdő apró teremtményeinek, amelyek a XXI. században talán már nagyobb előnyt és veszélyt is jelentenek a megafaunánál, amellyel szemben a harcos kultúrák férfijai kiválóságukat bizonyíthaták. Ironikus módon a hatalmát visszaszerző Oberon vezeti a háztartások megáldását a dráma végén, egy olyan szerepet vállalva magára, amely hagyományosan a női istenségeké. De ez a szerep ebben a darabban egy olyan kultúrába illeszti vissza a természetet, amelyben a nők el vannak hallgattatva. Az ökofeminizmus célja az lenne, hogy valóságra váljon az álom, és legalább annyira mesterséges, nevetséges és káros konstrukcióként jelenjen meg a patriarchális kultúra, mint az ennek a kultúráját ünneplő *Pyramus* és *Thisbe* előadása.

Sakuntalá: a természet megtestesült leckéje

A *Sakuntalá felismerése*, India leghíresebb, és az európai színházra leginkább hatással levő szanszkrit darabja a legnyíltabb módon ábrázolja a nő természettel való azonosulását és a férfi mindkettő – a nő és természet – felett gyakorolt uralmát. A szöveg ugyanakkor lehetőségeket is megnyit e dualitás, és az azt megalapozó fogalmak destabilizálására. A dualitás maga közhelyszámba megy a hindu esztétikában, szélében elterjedt a teljes hinduizált délkelet-ázsiai költészetben és drámairodalomban, amelyben „a hősnő jellemzően felcserélhető a természeti elemekkel, a természet teremtő energiáit testesíti meg. Testrészeit konvencionális módon természeti tárgyakkal feleltetik meg”.³⁴ A női karakter a makro- és mikrokozmosz természet behelyettesítője, olyan anyag, amely egyszerre vezeti le, csatornázza be a természet erejét, és válik a férfi néző esztétikai élvezetének metaforikus tárgyává. A cél azonban nem csupán az, hogy esztétikai élvezet keletkezzék, hanem az is, hogy a király mélyebben megértse a *dharmát*, szent kötelességét, a törvényt, rend és harmónia egyetemes elvét, a tiszta Valóságot.

A *Mahábhárata* egyik epizódját adaptáló Kálidása nem pusztán a lakhelyeül szolgáló erdei liget megszemélyesítőjeként mutatja be Sakuntalát, hanem mint gondoskodó, védelmező nőalakot is, aki a harmonikus ember és természet közti viszonyok tápláló eleme. Félisteni származású szülők árván maradt gyerekeként, akinek az életét madarak (*sakunta*) mentették meg, és akit aztán egy erdei remete nevelt fel, Sakuntalá családi viszonyban áll az erdő állataival és növényeivel. A darab elején azonban elsősorban saját nőiességén, nemi érettségén keresztül tapasztalja meg a „természetet”, és ez a tapasztalat, ahelyett, hogy növelné affinitását a természet iránt, zavarba hozza őt. Amikor tehát először találkozunk Sakuntalával, testi vágyai már leválasztották őt gyerekkori egzisztenciájáról. Ezek a vágyak saját én-tudatától idegenítik el, miközben elégedetlenné teszik őt erdei környezetével szemben. Sakuntalá eltávolodása az erdőtől saját testiszexuális éréssel kezdődik el, Duszanta király a megérkezésekor csupán kihasználja a helyzetet és megerősíti ezt az elszakadást.

A ksatirja kasztba (harcosok és uralkodók) tartozó királyt egy ritka gazella vezeti el Sakuntalá erdei lakhelyéhez, amit vadászata során addig üldöz, míg két remete útját állja: „békén tedd el

³⁴ Kalidasa: *Sakuntala and the Ring of Recollection*. In: Barbara Stoler Miller (szerk. és ford.): *Theater of Memory: The Plays of Kalidasa*. Columbia University Press, New York, 1984. 29.

felajzott íjadat, / s ne ártatlant sebezze véle, inkább véd, aki bajba jut”.³⁵ Itt kezdődik a király átnevelése, mikor értésére adják, hogy a védelmezés kötelességének, nem pedig a vadászat örömeinek kell őt az erdőbe vinnie. Készen áll arra, hogy kedvezően tekintsen Sakuntalá gyöngéd interakciójára a körülötte levő szelíd állatokkal, mint ahogy Sakuntalá is készen áll arra, hogy megkívánja őt. Bár szerelmes lesz Duszantába, a lányt érzelmi karaktere még mindig erősen erdei családjához köti. A test vágya, valamint a király csábító ereje azonban arra kényszerítik, hogy feláldozza ezeket az erdei kötelekeket. Sakuntalá küszködik. Nem világos a számára, hogy miért kell ennyire megosztottnak lennie, miért kell feláldoznia az egyiket, hogy megkapja a másikat, Duszanta viszont kitart amellett, hogy nem lehet őt és az erdőt egyszerre, egyformán és kölcsönösen szeretnie. A király vágya teljesül, gandharva módra elveszi a lányt, majd miután egy gyűrűt ad neki, egyedül visszatér a fővárosba.³⁶

Bár fizikailag még benne él, Sakuntalá érzelmileg eltávolodik az erdő világától, már csak Duszanta képes gondolni. Mikor felfedezi, hogy terhes, elhatározza, hogy mindenképpen követi őt. A remetetanyától való elbúcsúzás a darab érzelmi tetőpontja. Nem-emberi családja némán, a bánat gesztusaival búcsúzik tőle: „A páva se lejt ma táncot / kipotyog a kusafű az őzgida szájából, / zokogás rázza a bokrot, / s levelei zápora – akár a könny – leperereg” (271). Az udvarba érkező Sakuntalában a király a varázsló átka miatt, valamint mert a lány elvesztette a neki adott gyűrűt, nem ismeri fel a szerelmét, elutasítja. Sakuntalá kétségbeesve kiált fel: „Földanya-istennő! Nyilj meg alattam” (284)! És egy fénynyaláb elragadja onnan. A földanyához intézett felkiáltás újra megerősíti a dichotómiát, mely közte és a király udvarának férfidominanciájú kultúrája között húzódik. Ezt az udvari világot a költő már korábban a kétszínűség és anyagi pompa helyszínéként írja le. Sakuntalá elragadtatása azonban nem a földbe vezet, hanem az Aranycsúcs felsőbb régióba, nimfa anyjának, Ménakának az otthonába. Egy kizárólagosan női közegbe menekül tehát, és itt szüli meg gyermekét, egy idealizált kertben, amely sok szempontból földi remetetanyájához hasonló.

Duszanta nem egyszerűen csak elutasítja a lányt, hanem egyben megtagadja azt a lelkesedést és rajongást is, amelyet korábban, látva viszonyát az erdő állataival, iránta érzett. A király zaklatottá válik, képtelen megfelelően viselkedni. Megtiltja a Tavaszi Ünnepséget, bizonyítva ezzel egyrészt, hogy mennyire megromlott saját személyes viszonya a természettel, másrészt pedig azt, hogy már nem képes betölteni közvetítő szerepét ég és föld között – papi funkcióját, amely biztosítja a bőséges termést. A rituálék évenkénti elvégzése a természeti erők tiszteletben tartását jelenti, az ünnepség lemondása ennek fényében a király mélységes meghasonlottságáról árulkodik.

Sakuntalá és Duszanta újraegyesülése a férfierőszak visszatérésének jegyében megy végbe. A csatából megtérő Duszanta találkozik fiával, aki egy oroszláncolyköt sanyargat, ezzel is bizonyítva akarátának kizárólagos, abszolút jellegét. A fiú újrajátssza az apja vadászként megtett útját az erdőben, de míg a remetéknek annak idején sikerült lebeszélniük a királyt az állatok lemészárlásáról, a fiút a szolgálóinak nem sikerül ellenőrzés alatt tartaniuk. Duszanta titokban kilesi a fiút, és mivel a brahmin kaszt tagjának gondolja, szemrehányásokkal illeti: „Ó, nagy bölcs sarja! / Hogyhogya e remete-lakkal nem törödsz, / és atyád szeretetét az állatok / iránt úgy lebecsüled,

³⁵ Kálidasza: Sakuntalá felismerése. In: *Kálidasza válogatott művei*, ford. Vekardi József. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961. 234.

³⁶ A *gandharva vivah*, vagy szerelmi házasság szokása egyike a Manu Törvénykönyve által hitelesített nyolc házassági módnak. Személyes választás és kölcsönös beleegyezés alapján egyesít egy nőt és egy férfit, mindenféle papi rituálé, közösségi kihirdetés, és akár még előzetes szülői beleegyezés nélkül is. Bár az így kötött házasság a törvény előtt érvényesnek számít, ez tekinthető az egyesülés „legtermészetesebb”, mindenféle kulturális közvetítést mellőző formájának. Amint azonban azt a darab is tanúsítja, mivel kizárólag személyes bizalmon alapul, ez a forma nyit leginkább utat a visszaélések előtt is.

akár a szép / nyárfát a fekete-kígyó kölykei” (307)? A király, bár megtagadja a fekete kígyó szerepét az ökológiai hálózat fenntartásában, mindenesetre tanújelét adja annak, hogy magáévá tette Sakuntalá természetvédő filozófiáját. Átadva, bár tudtán kívül, ezt a filozófiát a fiának, előrevetíti a feleségével való újraegyesülést.

Az újraegyesülés pillanatában Sakuntalá „eltűnik” a király „testében”, a király pedig betölti dharmáját, amelynek most már az erdő védelmének a kötelessége is része. Kálidasza Duszantája nem tagadja meg Sakuntalá erdővel kapcsolatos érzéseit, tiszteletben tartja őket és elismeri jelentőségüket a kötelezettségeinek, vagyis dharmájának tágasabb körében. Sakuntalá feloldódik ebben a patriarchális uralomban, a drámaíró-költő viszont fontosnak tartja kihangsúlyozni, hogy a király mélyebb szinten érti meg újraegyesülésüket. A női elem így alárendelődik a természeti elemnek.

A *Sakuntalá felismerése* elnyomóan dualisztikus darabnak tűnik. Egy átszexualizált és társadalmilag korlátozott nőalakot mutat meg, aki az ellenállás egy múltó pillanatát leszámítva passzívan eltűnik, és egy egyetemes anyai szerepben oldja fel individualitását. A darab színrevitele azonban jelentősen árnyalhatja, módosíthatja a benne rejlő reduktív dichotómiákat. A cselekmény eltér a *Mahábháratában* leírtaktól, amennyiben utóbbiban a király a vadállatok válogatás nélküli lemeszálásán keresztül nyilvánítja ki erejét, olyannyira, hogy az erdő szó szerint reszket a pánikba esett állatok hangjától. A mi esetünkben a vadászat csupán ürügy arra, hogy a király Sakuntalá közelébe kerüljön. A király itt nem öl meg senkit. Ám átnevelése után is megmarad a paternális előjogok rendszere, a férfi birtokolni fogja a nőt és az erdőt, melyek a maguk során a védelmére szorulnak. Feminista írók és előadók sora olvasta újra olyan módon a darabot, amely kimozdítja Sakuntalát a passzív tőrésnek ebből az állapotából; vitatkoznak például Kálidasza adaptációjának azzal a részével, amely a lányt okolja, és nem a királyt, amiért utóbbi nem ismeri fel szerelmét.³⁷ Rustom Barucha mutat rá arra, hogy hogyan lehet a szöveg megváltoztatása nélkül, csupán a színésznő hangtechnikájára hagyatkozva megtörni a király immunitását egy hagyományos produkcióban:

„A fiatal színésznő (Kapila) egyetlen szó, az *Anarya* (szó szerint: civilizálatlan ember) egyre fokozódó erejű ismétlésével fejezte ki a Duszanta feledékenységé miatt megfogalmazott vádat. Világos volt, hogy teljesen más vokális energiát használ, olyant, amely ellentmond a Kutiyattam színház *vacika*, azaz beszéd-konvencióinak. Ez a vokális energia világossá tette, hogy Kapila a szövegen keresztül beszél, szubjektivitásának teljes mozgósításával, miközben kitolja a hagyományos szerepértelmezés határait. Éppen ezért vált a pillanat annyira megindítóvá, látni a színésznő kortárs értelmezését, amint az szembemegy a hagyományos előadásmód korlátaival, miközben respektálja is azokat. Az ilyen pillanatokon keresztül lehetséges szerintem felmérni Sakuntalá reprezentációjának egy lehetséges feminista regiszterét – nem a szerep radikális dekonstrukcióján, hanem a színészi hang tonalitásának és amplitúdójának megváltoztatásán keresztül”.³⁸

A radikális újraértelmezések minden bizonnyal arról a türelmetlenségről árulkodnak, amellyel a kortárs feministák a nemi status quót kívánják megváltoztatni Indiában. A fenti példa azonban egy olyan színésznő példája, aki magát a szöveget használta fel a szöveg kontextusát képező kulturális felépítmény aláaknázására, ez pedig arra utal, hogy az előítéletek felszámolásának

³⁷ Lásd például Vaidehi (Janaki Srinivas Murthy) kannada nyelvű történetét, a *Shakuntale Yondige Kaleda Aparahna*-t (1986), amelyet *An Afternoon with Shakuntala* címen fordítottak le angolra. In: Susie Tharu és K. Lalita (szerk.): *Women Writing in India: 600 B.C. to the Present*, 2. kötet. *The 20th Century*. Feminist Press, New York, 1993. 534–47.

³⁸ Rustom Barucha: *Foreign Asia/Foreign Shakespeare: Dissenting Notes on New Asian Interculturality, Post-coloniality and Re-Colonialization*. In: Dennis Kennedy és Yong Li Lan (szerk.): *Shakespeare in Asia*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010. 270.

mélyebbre ható és alaposabb eszközei is lehetnek. A színész nő hangja szétbontja a „férfi” és „civilizált” konvencionális fogalmait annak érdekében, hogy a „nő” és „természet” új fogalmainak nyisson teret. A darab szentimentális természetképét azonban nem kezdték hasonló mértékben ki az ökokritikusok.

Kálidása természetképe olyannyira idealizált és megszépített, hogy még a Sakuntalát megcsípő méhecske is csupán egy közvetítő, amely ürgyget szolgálat Duszantának a lány megszólítására. Titániához hasonlóan Sakuntalá is az erdő apró teremtményeinek az úrnője. Lakhelye, az erdő, nem sötét és veszedelmes, inkább elvarázsolt kertre hasonlít, amely mentes a természeti létezés komplexitásától. Ez tulajdonképpen egy hindu pasztorális idill. Amennyiben azonosítani szeretnénk valamivel, Sakuntalá leginkább *sringara*, vagyis az erotikus szerelem *rasaja*, egy olyan szerelemé, amely kiterjed mindenkre, aki csak a hatókörébe kerül. A környezet az ő kiterjesztése, mint ahogy ő maga is a környezet meghosszabbítása. Ő jelképezi Duszanta kapcsolatát a „differenciálatlan életerővel”, azaz nem autonóm entitás, hanem olyan létező, amely teljessé egészíti ki a királyt. Viszonya a világgal a király közvetítésén keresztül tétéleződik, a királyén, aki Siva istenséghez hasonlóan (a darab neki van felajánlva) férfi és női attribútumokkal egyaránt rendelkezik.³⁹

A darab természet és nő hagyományos, a női test termékenységében, nemzőképességében kifejeződő egymáshoz rendelését példázza. Mindez elfogadhatatlan az olyan ökofeminista szerzők számára, akik egy kevésbé szexualizált összekapcsolás mellett szállnak síkra, egy olyan összefüggés mellett, amelynek kiindulópontja az elme, a szellem, valamint egy olyan test, amely nem elsősorban a férfi vágy tárgyaként tétéleződik. Az engedelmes Sakuntalá számos ponton magára vonta az indiai feministák kritikáját, akik megpróbálták lebontani az őt mintaként a mai nők elé állító idealizmust. Mivel egy nagyon erős, központi vallásos elvekkel összekapcsolt kulturális ikonról van szó, nem lehet teljesen újra kitalálni Sakuntalá alakját. A darab előadásmódja azonban kihangsúlyozhatja, hogy az erdő nem csupán a komikus megfordítás, hanem a valódi, tartós megtérés spirituális helyszíne is lehet, a darab végén ugyanis a király elismeri a természettel szembeni kötelességét. Az előadásmód még ennél is tovább mehet: szétbonthatja a király önelégültségét, ráerőltetheti vétkének beismerését, és vele egyenrangú, megbecsült társként mutathatja be Sakuntalát, aki az erdő védelme során végül a saját pályájára állíthatja Duszantát, ahelyett, hogy feloldódna benne.

Neang Seda, a vonakodó erdőlakó

Neang Seda, Preah Ream félisteni felesége a szanszkrit *Rámájana* kambodzsai változatában, a *Reamker*ben, szenved meg a leginkább az erdőben való létet.⁴⁰ Friss házasként követi férjét annak tizen négy éves erdei száműzetésébe, ahol aztán elrabolja őt a démonkirály, Krong Reap.

³⁹ Barbara Stoler Miller magyarázata szerint Siva magában foglalja a Természetet (*prakrti*): „a kozmikus teljesség női része, Siva neve »Az Isten Aki Félig Nő« (ardhanarisvara)”. Bár a létezés női és férfi oldala külön nyilvánul meg Sívában és Umában, ezek egyetlen androgün figurában egyesülnek, amelyet Siva testesít meg. Ld.: Kalidasa's World and His Plays. In: Barbara Stoler Miller (szerk. és ford.): *Theater of Memory: The Plays of Kalidasa*. Columbia University Press, New York, 1984. 8.

⁴⁰ *Reamker (Ramakerti): The Cambodian Version of the Ramayana* (ford. Judith Jacob), Routledge, London, 2006. A *Reamker* szövege két részből áll, és a tizenhatodik és tizenkilencedik század között íródott. A két rész közül az első jóval régebbi, mint a második, amely Neang Seda és Preah Ream újraegyesülésével veszi kezdetét. Egyetlen rész sincs befejezve és számos kihagyást tartalmaz, amelyeket részben más, részleges szövegek pótolnak. Az első részből két fontos jelenet hiányzik, Neang Seda „Tűzpróbája” és a démonkirály, Krong Reap temetése. A második rész akkor ér véget, amikor Neang Seda és Preah Ream házastársi viszonya eléri a mélypontot. Ezt a szöveget használtam inkább, mint az eredeti Valmiki-féle szöveget, vagy az Indiában népszerű Tulsidas változatokat, mert ahogy Judith Jacob, a fordító megjegyzi, ezt a szöveget használták elsősorban az előadások szövegeként, mivel az utasításokat tartalmaz a zenei kíséretre és a táncos gesztusokra vonatkozóan. [Mivel a *Reamker*nek nincs magyar fordítása, a szöveg-

A visszaszerzéséért indított háború lezárása után férje, Preah Ream hűtlenséggel vádolja meg, képtelen elhinni, hogy felesége egy másik ember házában képes volt megőrizni integritását, mint ahogy nem hisz Krong Reap udvariasságában sem, abban, hogy a démon megtartóztatta magát a nő megerőszkolásától. Erényességét bizonyítandó a nő „Tűzpróbának” veti alá magát, férje gyanúja azonban csak tovább fokozódik, amikor felfedezi, hogy fogva tartása alatt megrajzolta Krong Reap portréját. A terhes nő végül Preah Ream halálos ítélete elől az erdőbe rejtőzik el.⁴¹

Ebben a második száműzetésben, otthonától és férjétől távol neveli fel fiait az elszegényedett és demoralizált Neang Seda. A fiúk legalább annyi élvezetet találnak az erdei létben, mint amennyi bánatot a nő.⁴² Neang Seda visszautasítja a király minden békülési kísérletét, eltökéltsége, amellyel a különállást választja, egyre csak nő, még azután is, hogy átengedi neki a fiait. Szenvedését egyedül azok a khthonikus istenségek mérsékelik egy kissé, akik felismerve a király kötelességmulasztását, a segítségére sietnek. A szövegnek nincsen befejezése, Neang Seda azonban mindvégig állhatatos marad elhatározásában, hogy soha nem megy vissza a férjéhez. Ehelyett a Naga királyságban éli le életét, a khmerek által mitikus ősként tisztelt kígyóistenségek védelme alatt.

Neang Seda eredetileg a föld szülötte, csecsemőként a király talál rá, miközben a bőséges termést szavatoló szántási ceremóniát végzi. Örökre fogadja, és „Sita”-nak nevezi el (szanszkritul a név barázdát jelent).⁴³ Ez az anyafölddel való kezdeti kapcsolat viszont később alárendelődik a Preah Reammal való házasságának, majd ez a házasság zátonyra fut, és a nő újra csak a földhöz fordul segítségért. Mivel palotában nevelték, kezdetben kevés vonzalmat mutat a természet iránt. Amikor száműzetésbe vonul Preah Reammal együtt, már pusztá jelenléte is megszüntet minden ellenségeskedést az állatok között, a tigrisek és az elefántok egymás kölykeit szoptatják, és a kígyó mérgé gyógyító balsammá változik. Mindez köszönhetően „ama herceg tökéletességében rejlő erőnek, akinek szerepe az volt, hogy a legnagyobb úr legyen Buddha leszármazási vonalában” (25). Miközben Preah Ream rámutat a növények és állatok kölcsönös viszonyának a szépségére, és ennek kapcsán a feleségnek a férjhez való kíváncsi viszonyulásáról moralizál, Neang Seda csendes és közömbös marad. Ezt a higgadtságot azonban megtöri az Aranyszarvas hirtelen megjelenése, akit a nő először megpillant és megkíván.

Vágyának robbanásszerű kifejezése felkészületlenül éri Preah Reamet. Az Aranyszarvas azal, hogy eltávolítja tőle Preah Reamet, és kiszolgáltatottá teszi őt Krong Reap előtt, valami kifejezhetetlen, belőle feltörő erő képviselőjévé válik. Attól a pillanattól fogva Preah Ream örökké féltékeny és gyanakvó lesz, kételkedni fog a hűségében, bár ezt csupán egy másik emberrel való viszonylatban képes elképzelni, nem pedig formátlan elvagyódásként. Neang Sedát az Aranyszarvas utáni vágyakozása azonban túllendíti Preah Ream ellenőrzésén és Krong Reap kéjvágyán; az erdő végre elszabadítja saját vadságát. Az Aranyszarvas azonban egy hamis állat, Krong Reap egyik szolgálja, akit a démonkirály arra kényszerített, hogy egy *mesterséges* szépségű állat-

részleteket az angol szöveg után készített saját fordításomban közlöm, hivatkozásként pedig meghagytam az angol fordításra való utalásokat – ford. megj.]

⁴¹ „Sita szenvedései jelentik a legnagyobb különbséget a *Ramakien* [Thaiföld], a *Reamker* és az indiai Rámájana között. Az első legfontosabb különbség Ráma parancsa Sita meggyilkolására, ezt kell tehát legalább futólag érintenünk. Maga a gondolat, hogy Ráma parancsot adhatott Laksmanának *sahadharmini*-jának (vagyis partnerének, aki vele egyenlő mértékben részesül a dharmájában) meggyilkoltatására alig hihető, bármelyik indiai változatát vesszük a Rámájánának.” Ld.: Julie B. Mehta: *The Ramayana in the Arts of Thailand and Cambodia*. In: Mandakranta Bose (szerk.): *The Ramayana Revisited*. Oxford University Press, Oxford, 2004. 326–327.

⁴² A khmer változatban Neang Seda csupán egyetlen gyereknek ad életet, de amikor a fiú látszólag eltűnik, miközben a remete vigyáz rá, a remete egy második fiút „alkot”, a két gyerek között pedig testvéri viszonyt állítanak fel.

⁴³ *Reamker*, 293n2. A továbbiakban zárójelben idézem az oldalszámokat a főszövegben.

tá változzon át, olyan állattá, amely kimozdíthatja Neang Sedát a természettel szembeni közösségből. Az állat a színeszetikus bűbáj és a természetes gesztusok ötvözetének csodája:

„Első pillantásra azt mondtad volna, hogy többszínű, a napnak különböző sugarai tükröződtek ugyanis rajta, mint csillogó rubin és macskaszemű gyémánt, egymás mellett. Olyan volt, mint egy értékes arany lótusz, vörösrös villámokkal ragyogott. Most pedig szépen csiszolt smaragdnak tetszett, mint amikor lótusz-színű ékkövek alkotnak mintázatot. Mintha egy ékszerész rakta volna össze, egész testében ragyogott, mind finom aranyként... Dévajkodva állt meg, csinosította magát, lehajolt és végignyalta a lábát. Aztán kecsesen előrelendült, vágyakozást keltve, felágaskodva, mélyre hajolva” (58–59).

Az Aranyzarvas furcsa mód hasonlít egy szépségét csillogó ékszerekkel ékesítő udvari nőre, aki azonban szerényen lesüti a szemét, mint aki nem akarja felhívni magára a figyelmet. Az Aranyzarvas Neang Seda egy része, olyasmi, amiről azt gondolja, hogy híján van, és amit magáénak akar tudni.

Nem világos, hogy Neang Seda mit akar az Aranyzarvassal vagy az Aranyzarvastól, a *Rámájána* különböző verzióiban különböző magyarázatokat találunk erre vonatkozóan: háziállatként szeretné magának, vagy gyönyörű bőrét akarja ültetőkalkulációnak. A *Reamkerben* Preah Ream számára akarja a bőrt, hogy rajta ültetőkalkulációnak. Szavai azonban, összevetve megingathatatlan vágyával, hogy mindenáron birtokolja a zarvast, kimódoltnak hatnak. Az Aranyzarvas a kísértés tárgya, de mi célja a kísértésnek? Nem lehet ezt a vágyat „szó szerint” venni, hiszen nem egy valódi zarvasról van szó. Neang Seda vágya talán éppen az a korlátok nélküli nő szenvedély, amelyet Preah Ream férfivilága megpróbál, ám képtelen megzabolázni. Anu Aneja mutat rá arra, hogy mennyire transzgresszív ez a vágy Neang Seda karaktere számára:

„Van valami, amit a *Rámájána* narrátorai folyamatosan elfelejtenek megemlíteni, ez pedig a fűgelábú zarvas törékeny, csodás szépsége, annak az ereje, amit csak futólag pillantunk meg, de mélyen hiszünk benne. Létezik-e valóban ez a zarvas? Vagy pedig egy hisztérikus, hosszú éveken át patriarchális száműzetésben élő nő képzelődésének a terméke? Kétségtelen, hogy nem Ram, hanem Sita veszi észre a zarvast, nem Ram, hanem Sita kívánja meg őt, minden kívánságon túlmenő vágygal”.⁴⁴

Preah Ream rögtön arra gondol, hogy egy démonról van szó, amelyet el kell fogni, meg kell zabolázni. De ehhez már túl késő. Nem marad más eszköze a törvénytelen vágy kiirtására, mint a háború, a tűzpróba, és végül az elűzés. Az Aranyzarvas termékenyen ambivalens marad – egy élő lény, egy műalkotás, átváltozott ember, szimbólum, a vágy kiadása.

Neang Seda a Földanyához kiált segítségért, amikor Krong Reap elrabolja, a föld azonban ezúttal csupán tanúja lesz a bűntettnek. Sok más alkalommal fog földistenségekhez imádkozni – soha nem égi, soha nem férfi istenségekhez –, hogy azok megmentsek őt. Később, amikor a lángok közé lép, újra csak a Földanyához fohászkodik segítségért, és sértetlenül lép ki a tűzből. És amikor Preah Ream testvére, aki parancsot kapott a megölésére, ráemeli az erdőben a kardját, az virágfüzerré változik át. A természetfeletti védelemnek azonban megvannak a maga határai. Amint egyedül marad, az erdő rögtön körülkeríti: „hatalmas tücskök zúgó hangja zajosan zümmög az útjában... Baglyok, galambok és majmok hangosan hívták egymást és válaszoltak egymásnak a sivár, őserdő borította hegyeken... Elefántok, rinocéroszok és hatalmas tigrisek dübörögtek tova villámgyorsan, egymás nyomában. A királynő beleszédült a félelembe... és nyomorúságosan sírt” (209). Az erdő most férje neheztelését testesíti meg, saját megsértett integritását, és a kettő közötti feszültséget. Nem lehet a vendéglátás, táplálás helyszíne.

⁴⁴ Anu Aneja: Translating HC/Writing the Self: L'Indiade and the Replication of Elusive Dream. In: Miriam Díaz-Diocaretz és Marta Segarra (szerk.): *Joyful Babel: Translating Hélène Cixous*. Rodopi, Amsterdam, 2004. 178–179.

Neang Seda utoljára akkor fordul a föld istennőjéhez, amikor Preah Ream elől menekül, aki megpróbálva visszaszerezni őt, elcsalja a saját megrendezett temetésére. Amikor rájön a csalásra, dühösen felkiált: „Az erő által, amelyet szilárdan tartok hitemben, fohászkodom, hogy a föld nyisson nekem menekülő utat a nagák országába, hogy megszabaduljak a királytól [Ram].» És hirtelen [...] a föld utat nyitott [...]. A királynak sikerült megragadnia a kezét, de kiszakította magát és utat talált *alá, a földbe*” (287–288, a szerző kiemelése). Neang Seda visszatér a földbe, ahonnan vétegett. Legnagyobb szükségében készen áll lemondani minden emberiről, és a gyógy-istenek között keres menedéket.

A rossz bánásmód, amelyben Preah Ream Neang Sedát részesíti, majd férjének ezt követő megtagadása nagy figyelmet kapott az indiai és délkelet-ázsiai feministák körében. A nő visszatérését az Anyaföldbe viszont csak ritkán tekintik ökofeminista példázatnak, lehetséges menekülési útvonalnak mindazok számára, akik elutasítják a patriarchális társadalmat. Neang Seda erdőbeli élete azonban a legkevésbé sem hasonlít a Sakuntalá által megtestesített hermetikus ideálhoz, sem Titánia lugasának tündéri bájához; ez az élet maga az állandó megpróbáltatás. Preah Ream követői sokkoló beszámolót adnak a nő megjelenéséről: „A királynő az elképzelhető legnyomorúságosabb szükségben szenved, megalázó szegénységben. Teljesen lesóványodott, teste eltorzult. Nincsenek hordanivaló ruhái sem” (271). És mindennek ellenére elutasítja a visszatérést. Sakuntalától eltérően, Neang Seda soha nem adja jelét gondozó, tápláló érzékenységnek a természeti világgal szemben. Bár igaz, hogy természetfölötti közbelépésen múlik a megmentése, állapotának teljesen realiztikus leírása a kivételezettség minden illúzióját megtöri.

Az Aranyszarvas és a Nagák mellett Neang Sedának van még egy jelentős találkozója az állatvilággal, ez a találkozás folklórelemekkel kapcsolja össze a szöveg emelkedett költészetét. Fiának megszületése után a nő egy remete gondjaira bízta a gyereket, és fürdeni indul a folyóba. Megpillantva egy csapat majmot fenyegetően rájuk kiált:

„Ti majmok amott!... Miért hordozzátok úgy a kölykeiteket? Azoknak az apróságoknak éppen csak most nyílt fel a szeme... Egyetlen állat sem, legyen hatalmas vagy kicsiny, ugrándozik úgy, mint ahogy ti tesztek, megfontolatlanul szórakozva, miközben kölykeik elől és hátul beléjük kapaszkodnak.»

Meghallotta ezt a majomanya, és válaszolt: »Mi magunkkal hordjuk a gyermekeinket – és igazunk is van ebben! A régi időkben az emberek azt mondták, ha bármi veszedelem van, *nekünk* nincs mitől tartanunk, hisz gyerekeink velünk vannak. Bolond vagy te, ember, aki tudatlannak tartasz bennünket. Ti, emberek, vagytok a felelőtlének. Nem tudjátok, hogyan kell igazán gondoskodni valakiről. Magára hagyta a gyereket, ott hagyta a kamrában. Az aszkéta le fogja hunyni a szemét, hogy meditáljon. Ha arra kóborol egy állat, megtámadhatja, elhurcolhatja és megeheti a gyermeked«” (213).

A pánikba esett Neang Seda azonnal hazarohan a gyerekéhez. A délkelet-ázsiai népi irodalomban az állatok gyakran dorgálják meg az embereket nem helyénvaló viselkedésük, önhiúságuk miatt. Ez a találkozás azonban szokatlan a *Reamkerben*: általában csupán az állati istenségek beszélnek. A majomanya beszéde nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy a palotában nevelkedett és az erdei viselkedésben járatlan Neang Sedának a majmoktól kell eltanulnia az anyai ösztönt, hanem meg is kérdőjelezi a nőnek az emberi racionalitás magasabbrendűségébe vetett hitét.⁴⁵ A természet nem barátja a nőnek, inkább állandóan felfedi, hogy mennyire nem helyénvaló, amit tesz. A majomanya nem egy állattá változott démon vagy szellem, hanem csupán csak egy majom. Az erényes nőt, aki megpróbálta mindenkivel szemben teljesíteni a kötelességét, mindenki megalázza. Mintha egyedülálló anyának lenni az erdőben nem lenne önmagában

⁴⁵ A *Reamkerben* csak fiúkat képeznek ki a majomszerepek eljátszására. Soha nem láttam ebben a majomszerepben női szereplőket játszani, vagy egyáltalán nőket majmot játszani a kambodzsai színpadon.

is eléggé nehéz, az állatok kicsúfolják, rámutatnak arra, hogy a civilizáció mennyire eltávolította őt „természetes szerepétől”.

Az előadás során az isteni majomkirály, Hanuman, bár Preah Ream megbízható helytartója, általában megértően és együttérzően viszonyul Neang Sedához. A nő feléleszti érzelmi (állati) oldalát, mely csillapítja Preah Ream puritán merevségét. Utolsó találkozásukkor azonban, amikor Hanuman Preah Ream nevében a visszatérésről próbálja meggyőzni a nőt, ő megtagadja a köztük levő korábbi empatikus viszonyt: „Távozz hát, majom!... Ha továbbra is kínozol, saját kezemmel ragadlak torkon, és vonszollak el az utamból, nyomorult majom. Ne kételkedj a szavamban!” (289). Itt nem csupán arról van szó, hogy Neang Seda haragja erőszakosra váltott. A történet során először emlegeti fel Hanuman majomidentitását, rasszista sértésként, lealacsonyító módon. Azáltal, hogy elutasítja Hanumant, aki egyszerre kapocs a férje irányába és az állati szellemek felé, megszakít minden kapcsolatot a menedékhelyén kívül eső világgal. Az igazságtalan férfiak és civilizációjuk, valamint az erdő, és a túlélés kemény törvényei szó szerint kettészakítják. Teste, erénye, végleteleg szétfeszített integritása rámutat a két egymással összeférhetetlen világ határán létrejövő női szenvedésre.

Bár hosszú időn keresztül kell ott élnie, Neang Seda nem talál „otthonra” az erdőben. Az erdő számára a száműzetés helye, vagy menedékhely. Mindenesetre nem érez affinitást iránta. Azért él ott, mert őszintébben lehetséges a számára ott élni, mint férje udvarában, ahol folyamatosan megkérdőjelezi integritását. Az áhított hercegnő, aki a *srok* kultúra tetőpontján kezdte pályafutását, alásüllyed a *prei* barbarizmusába. Rákényszerítve a férfi és az erdő közötti választásra a számkivetettek szegénységét és fájdalmát veszi magára. Személyes boldogtalansága nyers és barátságtalan helynek tünteti fel az erdőt, amely nem nyújthat számára vigaszt, csupán csak egy helyet, ahol otthonától távol létezhet.

Nem meglepő, hogy Sita számos feminista újraolvasást ért meg úgy az irodalomban, mint a színházi előadások terén Indiában és Délkelet-Ázsiában. Viszonyát az erdőhöz, a földhöz és a föld nem-emberi lakóihoz azonban ritkán vizsgálták ökofeminista szempontból. Az ausztráliai és balinéz férfi előadóművészek kollaborációja nyomán létrejött *Sita elrablása* (2000) a természet-nő kettősséget erősítette meg, a környezeti pusztulással azonosítva Sita elrablását. A hagyományos báb- és árnyjátékot kortárs vetítéssel vegyítő produkció vizuális és zenei elemei átütő és meggyőző esztétikai fúziót teremtettek, mely épp csak elfedte a természetet képviselő nő erőltetett szimbolizmusát. Különösen ironikus ez ebben az esetben, mikor a nő érzelmileg annyira távol marad az erdőtől. A *Reamker* legtöbb khmer előadása azzal ér véget, hogy a pár a „Tűzpróbát” követően megbékél egymással, és bár Sophiline Cheam Shapiro kambodzsai koreográfus szerint Neang Seda második száműzetését is gyakran eljátsszák, ennek durvaságával ritkán kezdenek bármit.⁴⁶ Neang Seda hajthatatlansága a bináris választási lehetőségek elutasítását erősíti meg. Vágya a túlvilági Aranyszarvas iránt, mint ahogy világtól való elzárkózása is a kifejezhetetlen másság, valami túllelvő iránti hűségét testesíti meg.

Rosalinda, a biomimikus

A fent tárgyaltaknál sokkal szerencsésebb nőalak Shakespeare Rosalindája az *Ahogy tet-szikben*. Bár a darab nagy részét az erdőben tölti, nem szenved nehézségektől, és nem felelős önmagán kívül senkiért. Férj nélkül él, és szerelmesen, semmi mást nem kell tennie, mint művészi

⁴⁶ Sophiline Cheam Shapiro, e-mail üzenet a szerzőnek, 2015. augusztus 24. Cheam Shapiro úgy véli, hogy a jelenetet, melyben Neang Seda megtagadja az erdő elhagyását, játszották, bár nem túl gyakran a kortárs időkben. 2011-ben Shapiro létrehozott egy koreográfiát *Stained* címmel, amelyben a hagyományos „Tűzpróba” folytatásaként Neang Seda szembeszáll Preah Reammal annak az ő „tisztaságával” kapcsolatos kétélye miatt.

módon bonyolítania udvarlását Orlandóval. Bár az erdei környezet elősegíti, hogy szabadon, akadályok nélkül vigye véghez terveit, nem érez sem félelmet, sem különösebb vonzódást iránta. Valójában csak akkor veszi észre az erdőt, amikor a fák szerelmes verseket kezdenek teremni, vagy egyenesen magát a szerelmét, mint „lehullott makkot”. Rosalinda beszéde természetből vett metaforákkal van megtűzdelve, de ezek csak nagy ritkán származnak a közvetlen környezetéből.

Sokan és sokat írtak már a férfi karakterek és az erdei környezet viszonyáról – a herceg lelkendezéséről a természet őszintesége és szépsége miatt, Jaques könnyes monologizálásáról a szarvas haldoklása fölött, a vidám dalokról, amelyek a vadászatot és a jó emberek bajtársiasságát ünneplik, valamint Corin, az öreg pásztor nehéz életét. Keveset írtak a női szereplők erdőhöz való viszonyáról, leginkább azért, mert erről a darabban is kevés szó esik. Célia csak elégedett vele, Rosalinda azonban egyenesen virágzik benne, olyannyira, hogy nem csupán a maga, hanem mindenki más boldog összepárosítása is sikerül neki. Apja idealista természetimádatával szemben Rosalinda egy kifinomultabb, ugyanakkor praktikusabb álláspontot alakít ki az erdővel kapcsolatban: „Kettős arcú színházi hatalma eléri az idősebb Herceg világos és tiszta Természeteinek teljes újrendezését”.⁴⁷ Az általa manipulált színpadiasság az állati utánzásban leli meg biológiai alapjait.

Két módja is ismeretes annak, ahogy az állatfajok az utánzást alkalmazzák. Egyrészt veszélyt sugalló megjelenést ölthetnek magukra, hogy elijesszék a ragadozókat (ez a Bates-féle mimikri, ezt teszi például az ártalmatlan vörös királlysikló, amikor a mérges korallkigyó színezetét ölti magára). Másrészt a veszélytelenség jeleit is felölthetik annak érdekében, hogy közelebb jussanak az áldozatukhoz (ez az agresszív mimikri, amelyet például a hangyát utánzó pókok gyakorolnak). Rosalinda mindkét utánzásformát alkalmazza, amikor cselekvésének eszközeként magára ölti Ganiméd androgünszerű alakját. Először azért álcázza magát férfinak, hogy elkerülje más férfiak nemkívánt figyelmét, az erdei száműzetés során azonban nem áll meg ennél a védekező gesztusnál, arra kezdi használni androgün álcáját, hogy közel kerüljön mit sem sejtő áldozatához. Meggyőzi Orlandót, hogy ártalmatlan módon „az ő Rosalindájának” képzelheti Ganimédet, ez pedig olyan biztonságos, házasság előtti intimitást biztosít számára, amelyre másképpen nem lenne lehetősége. A szerelmi játék finomságai miatt azonban nem tudja teljes mértékben magára öltetni a férfias álcát. Az ambiguitást ingerlővé, vonzóvá kell tennie, ugyanakkor ellenőrzés alatt kell tartania. Rosalinda társadalmi improvizációt hajt végre a férfi szerepében. Kihasztnálja a szabadságot, amelyet a férfilét biztosít, és a felszín mögé látást, amelynek képességére szexuálisan és politikailag marginalizált nőként tett szert.

Agresszív, mégis gyöngéd csábítása nem csupán aktív szubjektum-pozícióba helyezi Rosalindát Orlandóval szemben, hanem utóbbit egyenesen a passzívabb féllé teszi. Udvarlásuk alatt „féfíként túllép rajta” nem csupán éleselméjűsége által, hanem Orlando bizonytalansága miatt is. Mivel bátyja már aláásta társadalmi-politikai előjogait, Orlando nem érzékeli magától értetődőnek férfi felsőbbrendűségét. Korábban utalt már saját állati sorba süllyedésére – a megfelelő iskoláztatás hiányára, az írott és verbális beszéd uralásának képtelenségére, arra, hogy bátyja állatként tartja otthonában, hogy csupán csak teher az öreg szolga, Ádám számára. A Rosalindát játszó Julie Stephenson jegyezte meg ezzel a nem-váltással kapcsolatban: „az történik [Orlandóval], ami általában Shakespeare-nél történik a nőkkel [...]. Nem ő a csábító, hanem elcsábítják, és e folyamatban dekonstruálódnak a csábításról alkotott reménytelenül romantikus elképzelései”.⁴⁸ A társadalmi státustól és méltóságtól megfosztott Orlando nem de-szexualizált, hanem „semlegesített”, megfosztják a férfiúi nem társadalmi hatalmától, amely az egyenlőtlenségek forrása. Míg

⁴⁷ Steven Mentz: *Tongues in the Storm: Shakespeare, Ecological Crisis, and the Resources of Genre*. In: Lynne Bruckner és Dan Brayton (szerk.): *Ecocritical Shakespeare*. Farnham, Ashgate, 2011. 163.

⁴⁸ Penny Gay: *As She Likes It: Shakespeare's Unruly Women*. Routledge, London, 1994. 78.

Rosalindát álcája hatalommal ruházza fel, Orlandót természetes állapota női szerepbe helyezi el, amint Rosalinda vidáman agresszív Ganimédjével találkozik.

Rosalinda megszabadítja a férfit a romantikus illúzióktól, hogy szilárdabb alapokat fektessen le, amelyekre előreláthatóan egy jó házasság tud majd ráépülni. Nem csupán szerelmet keres, hanem olyan hitet, kölcsönös tiszteletet és megértést, amely kiállja majd a patriarchális világba férjes asszonyként való visszalépésének a próbáját. A négy tárgyalt nőalak közül ő az egyetlen, aki stratégiaileg tekint szerelmi viszonyára, aki a jövőbe vetíti ki ennek eredményeit, és akinek megadatik a lehetőség, hogy ezt saját jelen- és jövőbeli vágyaihoz igazítsa hozzá.

Egyes feminista kritikusok, mint például Sue Ellen Case, hamis nőnek tartják Rosalindát, mivel szerepét eredetileg egy férfi játszotta, aki aztán férfinak „tettette magát”, a színlelés eme játéka közben pedig teljesen eltűnt a nő.⁴⁹ Ráadásul Rosalinda erdőben elnyert szabadságát végül megszünteti Orlando birtoklása és apjának patriarchális uralma, amint a komikus megfordítások végén visszaáll a hierarchikus status quo. A mimézis csele azonban, amellyel férfinak álcázza magát, végül olyan hatalommal ruházza fel, amelyet nem csupán az erdőben élő férfiak és nők megtevesztésére, hanem saját ügyének előmozdítására is használni tud. Előtérbe állítja és leleplezi ezzel a férfikiváltságok rendszerét, és kimozdítja e kiváltságokat normális, „természetes” kontextusukból. Orlando és Rosalinda „egyenlőkké válnak” az erdőben: Rosalinda azáltal, hogy intelligenciájával és önbizalmával hatni tud a férfira, Orlando pedig azzal, hogy elveszti társadalmi előjogait, és fogékonnyá válik arra, hogy csupán önmagáért szeressék.

Rosalinda alkalmazkodik az erdőhöz, de „fiúként” egy percre sem képviseli fizikailag vagy spirituálisan azt. Nincs különleges kapcsolatban az „Anyafölddel”. De amikor Orlando először kérdezi meg, hogy honnan származik, egy különös, hamis fordulattal az erdő szülőltének mondja magát: „Mint a nyúl, az is ott lakik, ahova az anyja potyogtatta”.⁵⁰ A válasz emberi fogyasztásra tenyésztett nyúlra utal, nem vadon élő állatra, a nyúl tehát kétértelmű lény ebben a kontextusban. Talán az ártalmatlanságát akarta ezzel sugallni, hogy könnyebben megszólíthassa Orlandót. Ha azonban inkább a „nyúlfogásra” gondolunk, Orlando lesz végül a nyúl, amelyet szélhámos játékkal el fog kapni. Akárhogy is van, Rosalinda „állati” identitása pusztán metaforikus. Az állatok azonban álcájának felfedésével fenyegetik, igaz, ezek nem valódi állatok, hanem Robert Lodge eredeti történetéből, a *Rosalynde*-ből kölcsönvett irodalmi lények.

Bár csupán háromlépcsényi távolságra jelennek meg tőle, ezek az állatok legalább olyan veszélyesek, mintha közvetlenül támadnának rá. Olivér meséli el Rosalindának és Céliának, hogyan veszi észre Orlando egy fa alatt az alvó gonosz bátyját, és hogyan határozza el, hogy megöli. Ám meglehetősen ironikus módon ez a gyilkos vágy éppen akkor szűnik meg benne, amikor bátyja életét veszélyeztetve látja, ráadásul nőnemű állatok által – egy zöldes-aranyos kígyó tekeredik a nyaka köré, és egy kiéhezett nőtény oroszlán várja egy bokorban, hogy megmozduljon. Angliában csupán három őshonos kígyófajta él, és közülük csupán a vipera veszélyes. Oroszlánok pedig egyáltalán nincsenek. Shakespeare viszont megtartja a romantikus erdők ezen konvencionális állatait, talán „hogy világossá tegye: ez egy képzeletbeli világ”.⁵¹ Másrészt azért is tarthatta meg őket a szövegben, mert Angliában egyáltalán nem voltak már veszélyes állatok, amelyek Olivér életére törhettek volna.

A beszámoltó hallgató Rosalinda valójában az Olivér kezében levő véres zsebkendőre figyel, és amikor beigazolódnak legrosszabb félelmei, és kiderül, hogy a vér az Orlandóé, elájul. A valódi vér összeroppantja a színjátékot. Összeomlása pedig rámutat újonnan felvett álcájának törékenységre. Nem volt része fiús neveltetésben, mely közömbössé tehetné volna a vér látványával

⁴⁹ Sue Ellen Case: *Feminism and Theatre*. Macmillan, London, 1988. 26.

⁵⁰ William Shakespeare: *Ahogy tetszik* (ford. Nádasdy Ádám). Színház XL. évfolyam, 8. szám, 2007.

⁵¹ James Shapiro: *A Year in the Life of William Shakespeare*. Harper, New York, 2005. 241–242.

szemben, és a kedves halála fölötti gyászát sem tudja elrejteni. Mindezek olyan tulajdonságok, amelyeket Olivér nyíltan férfias természetűnek tart. Az aggodalom és a szeretet leleplezéssel fenyegeti, színjátéka megbicsaklik, de mindenhez alkalmazkodó eszessége most is kisegíti: egy még teátrálisabb gesztussal próbál felülkerekedni a botlásán, a tettetés tettetésével, színlelt ájúlással.

Mivel nem korlátozza a férjek és szülők által előírt női viselkedést igazgató morál, Rosalinda képes teljes lényét kihasználni arra, hogy pozitív jótéteménnyé tegyen bármilyen, a sors által eléje állított akadályt. Nem csupán elkerüli a negatív következményeket, hanem megtalálja a boldogulás útjait is. Nem leuralja a természetet, hanem alkalmazkodik hozzá. Az erdő lehetővé teszi számára, hogy intelligenciáját személyisége multidimenzionálisának a kifejezésére használja, ez máskülönben az egyik oka annak, amiért a szerep annyira vonzó a színésznők számára. Steven Mentz megjegyzi, hogy „Rosalinda dinamikus víziója az emberi és nem-emberi természetéről abból az alapállásból táplálkozik, mely szerint »természetesnek lenni« sokféleséget és állandó változást jelent [...]». Rosalinda többféle identitást ölt magára – udvari hölgy, száműzött, utazó, apród, szerető, varázsló – anélkül, hogy világos hierarchikus viszonyt állítana fel ezek között az identitások között”.⁵² Ganiméd és Rosalinda nem szemben áll egymással, nincsenek konfliktusban. Inkább komplementer és szimbiotikus módon kiegészítik egymást. A személyiség kiteljesítésének éppenséggel *kulcsa* a játékos androgünlet, és ez a nemi meghatározásoktól és korlátoktól megszabadult személyiség talán éppen a „legtermészetesebb”.

Harrison a *Szentivánéji álmot* és az *Ahogy tetsziket* egyaránt elveti mint olyan darabokat, amelyek túl nyilvánvalóan követik a komédia logikáját, olyan cselekménnyel, amely „álruhán, megfordításokon és a hétköznapi valóságot irányító törvények, kategóriák és identitáselvek általános összezavarásán” alapul.⁵³ Én viszont azt mondanám, hogy ezekben a darabokban az erdő mélyebb és hosszantartóbb változások kiváltó oka, mivel, ha elfogadjuk Olivér és Frigyes herceg hirtelen és radikális megtérését – akik nem csupán gonoszságukat, hanem kivételezett, civilizált életüket is feladják –, azt is meg kell fontolnunk, hogy Rosalinda Orlandón végzett nevelési munkája ugyancsak tartósnak bizonyul. Mikor a száműzött udvartartás visszatér a városba, és újra felveszi társadalmi előjogait és kötelezettségeit, Orlando nem változik paternalista despotává, hanem nagyon valószínű, hogy továbbra is felesége intelligenciájára és képességeire fog támaszkodni. Az erdő kiegyenlítő hatása a két szerelmes életében nem párolog el, amint elhagyják a vadont, és amennyiben uralkodó párként harmonikus viszonyban tudnak élni egymással, elgondolható, hogy ez majd társadalmuk patriarchális értékeire is hatással lesz. A komédia visszaállítja a status quót, de *egy különbséggel*.

Rosalinda egy percig sem azonosul érzelmileg az erdővel, gyakorlatilag a cselekedetein keresztül működik benne. Nem kell választania az erdő és a férfi között, ehelyett felhasználhatja az erdő nyújtotta teret és szabadságot, hogy létrehozza a kedvére való férfit. Nincs mit megbánnia, mikor maga mögött hagyja az erdőt. Ugyanakkor persze nem is tesz kárt az erdőben – eltérően a szarvasra vadászó, majd a kegyetlen végzetről elégiákat faragó férfiaktól. Oberontól eltérően neki nincs szüksége természetfölötti trükkökre, hogy véghez vigye akaratát. Duszantától eltérően nincs szüksége a tanúk nélküli gandharva házasságra, hogy kielégítse vágyait. Preah Reamtól eltérően nem kell erőszakos próba alá vetnie szerelme hűségét. Elméssége, intelligenciája és egészséges humorérzéke olyan jótékony erők, amelyek nem használják ki a lesújtott Orlandót, hanem inkább megfelelő szeretővé/férjé alakítják őt. Minden párra áldást hoz a mesterkedése; senki sem sérül. A színpadon kívüli megtéréseken alapuló *deus ex machina* befejezés egy kis-

⁵² Steven Mentz: Tongues in the Storm: Shakespeare, Ecological Crisis, and the Resources of Genre. In: Lynne Bruckner és Dan Brayton (szerk.): *Ecocritical Shakespeare*. Farnham, Ashgate, 2011. 163–164.

⁵³ Robert Pogue Harrison: *Forests: The Shadow of Civilization*. University of Chicago Press, Chicago, 1992. 100.

sé talán túl takaros megoldásnak tűnik, de ez nem változtat Rosalinda cselvetéseinek jótékony voltán, és a nő „egészségesen emberi attitűdjén”. Átlépve a nemek határait, Rosalinda egyben alternatívát is kínál a természet vagy a férfiak iránti elkötelezettség, vagy a természetfölöttire való hagyatkozás konfliktusaira, azokra a konfliktusokra tehát, amelyek nőtársait fogva tartják. Házasság előtti nevelésben részesíti a férjét, praktikus és szeretetteljes megértéssel helyettesíti a romantikus illúziókat. Egy percig sem képviseli az erdőt, vagy az erdő természeti erejét, és úgy hagyja maga mögött, ahogy találta. Ebben pedig már a kortárs természetvédelem elveit követi: „Ne végy el semmit, csak benyomásokat és tapasztalatokat”.

Következtetések

A modern színház, Angliában és Dél/Délkelet-Ázsiában egyaránt, az ember és társadalom viszonyát állította figyelmé középpontjába, és viszonylag elhanyagolta az ember és természet kapcsolatán alapuló ritualisztikus színházat, amelyből a hagyományos, klasszikus és népi színházi formák kinőttek. A nem-emberi természet szimbolikussá, metaforikussá, átesztétizálttá és átpszichologizálttá vált, és ezáltal elvesztette konkrét realitását, önmagában álló jelentőségét. Glen Love a következőképpen írja le ezt a fejleményt, mely nagyban korlátozza a természet megjelenítését a modern színházban:

„Az antropocentrikus gondolkodás egyik nagy és téves elképzelése, ami persze kozmikus ironia is egyben, hogy a társadalom komplex, a természet viszont egyszerű... Az irodalom tehát, amelyben a természet jelentős szerepet játszik, meghatározás szerint csak irreleváns és jelentéktelen lehet. A természet unalmas és érdektelen, a társadalom szofisztikált és érdekes... Ha hinni lehet a modern ökológiának, minden intellektuális talány legnagyobbika maga a föld, és a milliárd élő rendszer, amelyet táplál. A természet az alkalmazkodás jóval komplexebb stratégiáit mutatja, mint amit emberi elme valaha is kitalálhat”.⁵⁴

A természet egyszerűségének illúzióját csak olyan emberek tarthatják fenn, akik nem élnek közvetlenül a természetben, hanem a kortárs termelési módok és a technológia végletesen elválasztja őket tőle (hiperszeparáció), annyira, hogy természeti függőségük ténye számukra már nem is felismerhető.⁵⁵ A színház tükrözi ezt a távolságot és közömbösséget. Számos ökokritikus ennél fogva kortárs tudományos felfedezésekhez fordul annak érdekében, hogy az elveszett természeti kapcsolatot újra megteremtse. A környezeti pusztulással szembenező ökofeminista értelmezések ugyanakkor olyan „alkalmazkodási stratégiákra” mutatnak rá, amelyek közősek a természeti folyamatokban és a nők tapasztalataiban.

A fent tárgyalt négy premodern darabot olyan időkben írták és játszották először, amikor az emberiség még jóval szorosabban kötődött a nem-emberi természethez, és hatalmas kreatív erővel ruházta fel azt. A karakterek, amelyek túllépnek a férfiközpontúságon (Rosalinda) és az antropocentrizmuson (Hanuman, Zuboly és az Aranyszarvas) az emberi és nem-emberi világok közötti lehetséges közvetítőkként érdemesek további figyelmünkre. Az előadások megmutathatják, hogy az állatok nem általánosított anonim létezők, akiket csupán az emberi preferencia terminusaiban lehetséges védelemre szoruló veszélyeztetett fajokként vagy kiirtandó károkozókként meghatározni, hanem individuális, érző lények, akiknek értékes az élete.

⁵⁴ Glen Love: *Revaluing Nature: Toward an Ecological Criticism*. In: Cheryl Glotfelty és Harold Fromm (szerk.): *The Ecocriticism Reader*. University of Georgia Press, Athens, 1996. 230–231.

⁵⁵ A „hiperszeparáció” arra a jelenségre utal, amikor a racionalizmust használják fel olyan dualisztikus rendszerek legitimálására, amelyekben az embereket nem csupán megkülönböztetik a természettől, hanem ellentétbe is állítják vele. Hasonló ez a férfi-nő különbségek olyan típusú tételezéséhez, amely az elnyomást támogatja, és amely egy felsőbbrendű és elidegenedett attitűdhez vezet. Ld. Plumwood, *Environmental Culture*, 4.

A konvencionális értelmezések szerint a négy nő az erdőben egy patriarchális mechanizmus fogaskerekei, amely őket és a természetet egyaránt uralja. Odafigyelve szavaikra és cselekedeteikre, az előadók megkezdhetik lebontani a férfi karakterek megkérdőjelezhetetlen legitimitását. Amennyiben megakadályozza, hogy magasabbrendűségük magától értetődő maradjon, az előadás olyan férfialakokat mutathat meg, akik hasonlóan a női karakterekhez, küszködnek tetteik következményeivel, valamint belső „természetük” és a nem-emberi környezet között létrejövő feszültségekkel.

A nyugati környezetvédelem és ökokritika egyik legnagyobb dilemmája, hogy hogyan lehetséges visszakapcsolni a nem-emberi világhoz az attól teljesen elkülönült, „hiperszeparációban szenvedő” kortárs társadalmat olyan praktikus módon, amely elismeri a kettő interdependenciáját. Ázsia nagy részében azonban a kihívás inkább abban áll, hogy hogyan lehetséges újra-gondolni és rekonstruálni a globális kereskedelem és a technológia szimulált világa által megtört hagyományos természeti hitrendszereket. Amint a vallás egyre kevésbé marad meghatározó eleme ezeknek a kultúráknak, a mezőgazdasági élet fölött a WTO veszi át az ellenőrzést, az erdők pedig sorra pusztulnak el a globális kereskedelemnek köszönhetően, a természet lassan elveszti biológiai és spirituális erejét. Ennek a tendenciának a megállításához masszív ellenállásra van szükség, aminek kialakításában a színház szerepe meglehetősen csekély, bár ezzel együtt mégis többet kellene tennie azért, hogy a diskurzust elterelje a hamis bináris választásoktól.

A fent tárgyalt darabokban az erdő nem a nemi szerepek egyszerű megfordítását viszi végbe, hanem inkább lokalizálja ezeket, eltávolítja a nemi hierarchiát fenntartó társadalmi struktúrákat, és ezáltal rámutat korlátaikra és törékenységükre. Míg a darabok modern előadásai érvényesítenek feminista szempontokat, környezeti szempontokat nagyrészt hiába keresnénk bennük. A színház furamód ellenálló marad, amikor arról van szó, hogy korunk legnagyobb kihívásaival kezdjünk valamit, vagy mikor azt kell megmutatni, hogy az erdő és a nők hogyan képesek mindenki javára együttműködni. Az általam tárgyalt négy nőalak azt bizonyítja, hogy indokolt itt a stratégiák sokféleségéről beszélnünk: Titánia differenciálatlan szeretete az emberiség, udvarhölgyének gyereke és Zuboly iránt; Sakuntalá gyöngéd nevelése, amelyet Duszanta a gyerekének is átad; a mimikri, amelyet Rosalinda Ganiméd alakjában művel, a humoros megtévesztés, amely mindenkinek javára válik; és még Neang Seda felháborodott nemet mondása is, kompromisszumoktól mentes erényessége, a férfi igazságtalanság következetes visszautasítása. A nők és az erdő interakciójának ez a széles skálája elhárít mindenféle esszencializáló érzést a természet iránt. Ugyanakkor azonban ezek a viszonyulások a dominancia vertikális hierarchiájának a lebontásához is hozzákezdenek, helyében pedig azt ígéri, hogy létezik egy jobb világ a bináris oppozíciókon túl.

Fordította Seprődi Attila

Péter Emőke

SZABAD VS. SZABVÁNYOSÍTOTT SZÍNHÁZ

„A színházban nincs olyan szabály, amit ne lehetne áthágni.”

(Balogh Attila)¹

„...az alkotás tényleg teremtődés. Előbukkanás a semmiből. Kell hát hozzá a semmi szabadsága. A sablonok merevvé tennék, az előírások fakóvá. Nemlétezővé.” (Zsigmond Andrea)²

Szerződés, belső rendszabályzat, szabvány, kódex – mind olyan fogalmak, amelyek, úgy tűnhet, ellentétben állnak a színházi munkavégzés alapfeltételével, az alkotás folyamatának a szabadságával. Mert igaz, hogy akárcsak egy termék vagy szolgáltatás, a színházi előadás is egy munkafolyamat eredményeként jön létre – de a színházi munkafolyamat jellemzője a kreativitás, a kiszámíthatatlanság, egyfajta kicsapongás, amely szükséges ahhoz, hogy a végeredményen a fogyasztó/néző meglepdődjön, hogy újdonsággal találkozzon. Ezt a minden esetben egyedi munkafolyamatot bele lehet-e gyömöszölni szerződések és szabályok keretei közé, azért, hogy az emberi méltóság tiszteletben tartásának elve érvényesüljön?

A fenti kérdésre választ adni nem tudok, és nem is akarok. Az etikus üzleti magatartás néhány eszközét viszont, vállalati kérdésekben jártas egyénként, megpróbálok bemutatni – miközben egyúttal tapasztalt színházi néző is vagyok. Sejttem, hogy a gazdasági élet területén és a színházi élet területén alkalmazott etika fogas kérdései néha megegyeznek egymással, más élethelyzetben szemben állnak egymással, vagy nem érintkeznek. Fontosnak tartom, hogy elősegítsük az üzleti, civil és közsféra tudáscseréjét az etikai problémák tekintetében, hiszen közös célunk az emberi méltóság védelme.

Modernnek vélt életvitelünkben a tisztességes munkavégzés folyamatához már nem elég egy spontán létrejött erkölcsi normarendszer. Hányféle dokumentum válna fölöslegessé, ha csak a Bibliában elhangzó Tízparancsolatot³ vagy Máté evangéliumának arany szabályát⁴ venné ko-

¹ Fazakas Márta: A színházban nincs olyan szabály, amit ne lehetne áthágni. Interjú Balogh Attilával. *Játéktér*. 2018. nyári szám, <http://www.jatekter.ro/?p=27803>.

² Zsigmond Andrea: *Mi kritika még?* Színek és ének. Korunk Komp-Press, 2012 – hátlap.

³ A Sínai-hegyen Istentől adott parancsok a valláserkölcsei élet örök érvényű alaptörvényei (Kiv 20). Az embernek Isten és embertársai iránti kötelességeit összegzi. <https://regi.katolikus.hu/lelkiseg.php?h=20>

⁴ Máté 7, 12: „Amit tehát szeretnétek, hogy az emberek veletek cselekedjenek, ti is ugyanazt cselekedjétek velük, mert ez a törvény, és ezt tanítják a próféták.”

molyan a munkaadó és az alkalmazott egyaránt. A kézfogással kísért egymás szemébe nézés például egy színházigazgató és egy vendégrendező között már nem garancia a problémamentes közös munkára.

A *Játéktér* 2017. őszi számában egy jogász értekezik részletesen az előadóművészek foglalkoztatottságának körülményeiről.⁵ Az egyéni munkaszerződés, az egyénre vonatkozó munkakörü leírás olyan dokumentumok, amelyeket minden alkalmazottnak, függetlenül attól, hogy árufeltöltőként, targoncásként vagy színészként dolgozik, ismernie kell(ene). Mielőtt ebédszünetben kapkodva aláírná a sajátját, meg kellene fogalmaznia kétélyeit, kérdéseit. Ezeknek a dokumentumoknak a száraz és tömör kinyilatkoztatásai idegenül hangozhatnak a színházi dolgozók számára, akik a leginteraktívabb és „legélőbb” előadó-művészeti formát gyakorolják. A munkakörülmények sokszínűsége, a viszonyok szubjektivitása nem kap helyet a néhány oldalas dokumentumban. Például, hogy hol az a határ, amelyen túl már sérül valamelyik fél önbecsülése, mikor lesz egy gesztus ártó személyeskedés vagy az erőfölény fitogtatása.

Valamivel bővebb és szerteágazóbb dokumentum a szervezet vagy intézmény belső rendszabályzata.⁶ Ebben már helyet kapnak munkafolyamat-leírások, eljárásrendek, például az alkalmazottak panaszainak, javaslatainak a megoldására vonatkozóak. A fegyelmi vétség esetében alkalmazható eljárás mód is itt van megfogalmazva. A törvény által kért struktúrán túlmenően tehát testreszabott belső rendszabályzat segítheti az intézmény gördülékeny működését. Munkatapasztalat, körütekintés szükséges a megfogalmazásához, hogy ne csak egy hasznavehetetlen dokumentum szintjén maradjon. Bármelyik fejezetét ragadjuk ki, láthatjuk, hogy egészen más szabályozás szükséges különböző szakterületeken. Például a munkaprogram időtartamának behatárolásánál teljesen más szempontok érvényesülnek a színházban, mint egy adóhivatali ügyfélfogadó irodában, vagy egy 24 órán át működő gépsor mellett. A számok különböznek, de a lényeg ugyanaz: a munkaadó és a munkavállaló is időben értesítve legyen a munkaprogramról és annak változásairól, egyik se érezze magát kiszolgáltatottnak, viszonyukat jellemezze a kölcsönös kiszámíthatóság.

A törvény által kért másik dokumentum a periodikus orvosi vizsgálat⁷ eredményeként kitöltött munkaalkalmassági űrlap. Az évente munkaorvos által végzett vizsgálaton ki kellene derülnie, ha az etikátlan munkakörülmények már egészségkárosodást okoznak a munkavállalónál, vagy akár a munkáltatónál.

A munkahelyi kockázatértékelés még segíthet abban, hogy a kisebb egészségkárosodás ne súlyosbodjon, ne változzon foglalkozási megbetegedéssé. A fizikai kockázatokon túl a színházban dolgozók esetében is fontos a munkavégzéssel járó pszichoszociális kockázat okozta igénybevétel tudatosítása. Pszichoszociális kockázat: a munkavállalót a munkahelyén ért azon hatások összessége (munkaprogram, személyes konfliktusok, munkaviszony bizonytalansága), amelyek befolyásolják az ezekre a hatásokra adott válaszreakcióit. Ezek eredményeként jelentkezhet a stressz, a munkabaleset, a lelki eredetű szervi (pszichoszomatikus) megbetegedés. Egy traktoristával percekkel az indulás előtt is elég közölni, hogy melyik mezőrészen kell szántani. Egy egyedi bútorokat gyártó asztalossal már hamarabb kell közölni, hogy milyen sorrendben kell legyártania a bútorokat, hiszen különbözik a látványterv, az anyagszükséglet és a technológia. Egy színésszel néhány órával a próba előtt közölni a próbaidőpontot már embertelenség. A színész munkaköre maximális empátiát és a koncentráció folyamatos fenntartását igényli, és ezt mindenkor szem előtt kell tartani.

⁵ Kuti Csongor: Az előadóművészek kiszolgáltatottságáról. *Játéktér*. 2017/ősz, <http://www.jatekter.ro/?p=24969>.

⁶ 53/2003-as számú törvény (a munka törvénykönyve), §242 – 246.

⁷ 355/2007-es számú kormányhatározat.

A „valóban felelős vállalat”⁸ fogalmának meghonosodása azt jelzi, hogy a döntéshozók is belátták: egy etikus vállalati kultúrában megtérül a tisztesség. A cégek, szervezetek vélt és valós társadalmi felelősségvállalása tematizált problémává vált. Az üzleti és a civil szférában az alkalmazott etikának még számos eszközt használnak önként, jogszabályi kötelezés nélkül. Ezek közül a legismertebbek az etikai és magatartásbeli kódexek, fenntarthatósági jelentések, valamint a különféle vállalatirányítási szabványok (ISO) és minősítések.

A londoni székhelyű Üzleti Etika Intézet⁹ dolgozta ki az üzleti etikai kódex sablonját, amely a vállalat kapcsolatait kategorizálta, a lehetséges etikai problémákra fókuszálva.

Számos nagyvállalat a honlapján közzéteszi a fenntarthatósági jelentését, amely a Globális Jelentéstételi Kezdeményezés¹⁰ által javasolt vázlat alapján készül.

A különféle vállalatirányítási rendszerek használatát a nemzeti szabványügyi testület¹¹ koordinálja. Legelterjedtebbek közülük a minőségirányítási (ISO9001) és a környezetközpontú (ISO14001) szabvány, illetve a munkahelyi egészségvédelem és biztonság (ISO45001) szabványa. Közös tulajdonságuk a folyamatszabályozás, kiépítésük a szervezeten belüli folyamatok feltérképezésével kezdődik. Egy külső vállalatirányítási tanácsadó segítségével a felső vezetés konkrét és mérhető célokat fogalmaz meg. Az összes alkalmazott bevonásával átbeszélik a tevékenységhez szükséges ügymenetet: ki milyen munkalépéseket tesz meg az összetevékenységéből. Gyakran kiderül, hogy létezik olyan berögzült, megszokott lépés, ami kiváltható hatékonyabbal, vagy hogy létezik olyan termék vagy szolgáltatás, amelyet nem kifizetődő előállítani. A folyamatos fejlesztés tárgyát képezi a munkatársak képzése és a belső és külső kommunikáció erősítése, melynek eredményeként jobb hangulatú munkakör alakul ki. Tapasztalatom alapján a vállalatirányítási rendszerek segítségével egyértelműsíthetők lesznek a hatás- és felelősségkörok, követhetővé válik a tevékenység.

Az első bekezdésben felvetett kérdés – hogy az üzleti etika eszközei közül lehet-e alkalmazni valamelyiket a színházi munkavégzés során – megválaszolatlanul marad egyelőre. Mint az is, hogy ha létezik méltányos kereskedelemről származó kávébab, akkor alkalmazható-e a minősítés színházi előadásra is? Vagy ha már létezik környezetkímélő autó, ugyanígy lehet-e egy színházi előadás környezetkímélő? Érdekl-e a nézőt, hogy az előadás mennyire etikus körülmények között jött létre? Hajlamos-e a bojkottra, amennyiben értékrendjével nem egyeznek a produkció létrejöttének körülményei?

Bármennyire is különbözik az etikus vállalati kultúra az etikus színházi kultúrától, főszereplő mindkettő esetében az ember. Bizonyos területeken érdemes megpróbálni a kölcsönös segítségadást. Első hallásra Lady Gaga és a Metallica együttműködésének híre is meglepően hangzott.

⁸ Tóth Gergely: *A Valóban Felelős Vállalat*, KÖVET, 2007, <http://kovet.hu/wp-content/uploads/2018/04/0-A-Val%C3%B3ban-Felel%C5%91s-V%C3%A1llalat-1.pdf>

⁹ <https://www.ibe.org.uk/>.

¹⁰ <https://www.globalreporting.org/Pages/default.aspx>.

¹¹ Magyar Szabványügyi Testület – <http://www.mszt.hu/> – és Asociația de Standardizare din România: www.asro.ro.

Deák Katalin

„SZTÁRDDRAMATURGOKRÓL MÉG NEMIGEN TUDUNK”

– A DRAMATURG MEGBECSÜLTSGÉRŐL

A tavalyi év során interjúkat és fókuszcsoportos beszélgetéseket készítettem Erdélyben dolgozó dramaturgokkal és színészekkel. A beszélgetések azokkal a dramaturgokkal (a továbbiakban: *d.*) készültek, akik 2010 és 2017 közt a legtöbb dramaturgi munkát végezték az erdélyi magyar kőszínházaknál és független társulatoknál, valamint olyan színészekkel (*sz.*), akik ezeknél a társulatoknál jelenleg is játszanak.¹

Jelen esszém fő kérdése, hogy az erdélyi magyar színházak *mennyire becsülik meg a dramaturg munkáját*. Ebben a terjedelemben nincs lehetőség minden részletre kitérni: reményeim szerint a teljes kutatásból a közeljövőben további fejezetek jelennek meg, amelyek azt vizsgálják majd, hogy az *egyetem* (ahol a dramaturghallgató tanul), a *rendező* (akivel a dramaturg dolgozik), valamint az *intézmény* (amelynek keretében dolgozik), miként befolyásolhatja a dramaturgi munkát.

A következő oldalakon az alábbiakról olvashatnak. (1) A színészek – mint az a velük készült beszélgetésekből kiderült – különböző szóbeszédet hallanak a dramaturgi szakmáról, amelyek akarva-akaratlanul már azelőtt befolyásolják a dramaturggal való viszonyukat, mielőtt ténylegesen találkozónának vele. Legelőször tehát ezekről a hallomásokról lesz szó. (2) Majd arról, hogy a munkaközösség, amelynek keretében a dramaturg dolgozik, hogyan értékeli a munkáját. (3) Utána meg azt a bizalmatlanságot vizsgálom, amelyet több színész is megfogalmazott a dramaturg szakmai felkészültségével kapcsolatban. (4) Ezt követően rátérek az alkotótársak közti egyenrangúság témájára: kié az utolsó szó a próbákon? A folyamat során például egy dramaturgiai kérdésben ki dönt leginkább? (5) Az anyagi juttatás és (6) az önértékelés kérdésével zárom ezt a kérdéskört: mennyit keres ma egy dramaturg Erdélyben, és ez miképpen hat az önbecsülésére? A (7) lezáró részben néhány megoldási javaslatot vázlok fel.

Az alább látható – színészektől és dramaturgoktól kapott – információk vélekedések, amelyekből a legjobb esetben is csak az derül ki, hogy a megkérdezettek 2018-ban mit gondoltak a dramaturg és a színész közös munkájáról. A következőkben kirajzolódó dramaturgkép és a belőle kiolvasható dramaturg-színész viszony sem örök érvényű, hiszen ezek folyamatosan változnak. Továbbá, újra megemlíteném, hogy bizonyos tényezők, mint például az *egyetem*, a *rendező*

¹ Az opera, a bábszínházak és a mozgásműhelyek dramaturggal való munkakapcsolata szintén fontos aspektusa lehetne e témának, a kutatásom viszont ezekre nem terjedt ki.

és a színház mint *munkahely* szerepének alaposabb elemzését e téma kapcsán majd további esszéikben tárgyalom.

1. A szóbeszéd: mi hírlík a dramaturgról?

(sz.) „Azért ilyen sztárdramaturgokról még nemigen tudunk. (...) Bejönnek egy színészért vagy egy rendezőért, de nem mondd azt, hogy »hú, ennek ízé volt a dramaturgja!«”

Néhány színész szerint a dramaturgokkal az a baj, hogy kritikusok is közben: (sz.) „de tényleg van az, hogy ők szoktak írni kritikákat meg minden, s ezért lehet, hogy néha picit úgy fennebb érzik magukat. Arra is volt példa. Persze, személyiségfüggő, de nála van a paszta. Ő írja”. A tényleges dramaturgi munkájukra tehát gyakran azért nem tudnak a dramaturgok kellőképpen odafigyelni, mert – mondják a színészek – színházi folyóiratokat szerkesztenek. Hetilapoknál publikálnak. Fordítanak. (sz.) „Ma a dramaturg egy kicsivel többet is akar csinálni, mint amennyit kellene csinálnia.”

A dramaturg – véli a színészek egy része – legtöbbször csak zavarja, hátráltatja a munkát: (sz.) „tehát egy olyan akadályozó tényező, aki leállít, megakaszt, nem segít, nem szolgál, és tele van a hócipőde vele”. Sőt, rendezőtől is gyakran azt hallják, hogy inkább ők sem dolgoznak dramaturggal: (sz.) „annyi vita volt a szöveg kapcsán a dramaturggal, mert az ragaszkodott egy csomó mindenhez, amit tanult az egyetemen, vagy ami neki be volt ülve a fejébe, hogy [a rendező] azt mondta, hogy egy adott ponton már nem tudta a saját előadását csinálni, hanem meg kellett feleljen a saját dramaturgjának. És emiatt egy idő után úgymond leépítette a dramaturgokat az életéből, és csak ő egyedül kezdett a szöveggel foglalkozni. De ezt nem egy rendező mondta el, hanem több”.

Ezekről meséltek a színészek, és nemcsak ők, hanem a dramaturgok is beszéltek arról, hogy az egyetem elvégzése után először az innen-onnan hallott, dramaturgokról szóló pletykákból kezdett kiderülni számukra az, amit a közeg erről a szakmáról gondol. Ezekből a szóbeszédekből szűrték le azt is, hogy dramaturgként mire lesz majd jó vigyázni, azaz mi veri ki a színészeknél a biztositókat: (d.) „hallottam olyat, hogy valaki nagyon sokszor beleszólt a próbába. Akkor eldöntöttem, hogy na, akkor ezt inkább nem”. Vagy: (d.) „hallottam olyat is, hogy igen, mert a rendező háta mögött instruálta a színészeket”. És akkor beszélnek még „szöveg-leszállító” dramaturgokról is: (d.) „elég sok olyanról hallottam például, hogy a rendező kért valamit, hogy »na, akkor írd át a szöveget«, akkor azt a dramaturg leszállította, átküldte az irodalmi titkárságnak, s aztán volt egy vagy két próbán. Még lehet, hogy a bemutatót sem nézte meg”.

Mindezek mellett a dramaturgokról azt is mondják, hogy frusztráltak, de nem csoda, mert (sz.) „a dramaturg az a színész, akiből nem lett rendező”. A legveszélyesebb meg szerintük az, amikor ez a teatrológiát végzett valaki elkezd kritikákat is írni: (sz.) „nem lehet ugye színész vagy rendező, mert nincsenek olyan képességei, és akkor egyszer csak eljut odáig, hogy kritikus. Na, hát aztán az... Ahány sértés érte az életben, levezeti a színészen”.

Dramaturggal dolgozni – úgy tűnik –, nem minden színész számára vonzó. A próbafolyamat első időszaka valószínűleg ezek miatt a szóbeszédek miatt sok esetben arról is szól, hogy lebontódnak a dramaturg körüli sztereotípiák. Az interjúalanyok elmesélt tapasztalataiból az látható, hogy gyakran fenntartásokkal indul a színész és a dramaturg munkája: a dramaturgnak saját létjogosultságát kell igazolnia, a színésznek meg el kell hinnie, hogy ez a dramaturg most nem olyan, mint azok, akikről már annyi negatívát hallott. (sz.) „A bízalomért meg kell dolgozni. Ez nem

úgy van, hogy ki van írva, hogy »dramaturg kettőspont«, és én a lelketem oda kell adjam. Nem. Kell tudjam, kell éreznem, hogy úgy fogja a kezem, és úgy visz át engem a sötét erdőn, hogy nem lesz bajom.”

2. Megbecsüli-e a dramaturgot a saját közege?

(d.) „Ez az életben is így van, hogy valamit elképzelsz, és abba nem számítod bele az emberi súrlódásokat. (...) És persze, amikor élesben megy, akkor sokkal bonyolultabb meg összetettebb ennél, mert emberekkel kapcsolódunk.”

A munkatársaid szerint mi a dramaturg? – kérdeztem az interjúmban a dramaturgoktól. Volt, aki erre azt válaszolta, hogy a társulat elnevezte őt az „írástudónak”, ami tulajdonképpen abból állt, hogy a színészek megkérték őt, hogy egy-egy hivatalosabb levelet fogalmazzon meg nekik, vagy olvasson el olyan magánjellegű szerződéseket, amelyekhez a színháznak nem sok köze volt. De van olyan közeg is, ahol a dramaturg úgy érzi, azt gondolják róla, hogy ő csak az, aki fénymásolja a példányokat. Máshol azt kapta meg a dramaturg a (d.) „műszakos részéről: »há' igen, mert ti csak ott ültök bent«. Volt ilyen félig vicces megjegyzés”. Vagy azt is mondják, hogy a színész elvárta, hogy a dramaturg súgjon, és amikor a dramaturg ezt kikérte magának, a színész nem értette, mi a probléma.

Egyes színészek – jegyzik meg a dramaturgok – felismerik a dramaturg hasznosságát, és szükségük van a visszajelzéseire, mások fölöslegesnek tartják: (d.) „a csapat egy része kérte, hogy előadás után visszajelezzek, és a másik része meghallgatta. Utána meg visszahallottam, hogy azt mondták, hogy kinek képzelem én magam, hogy szólok, ha valami nem jó. Nyomjam a felíratot, s hallgassak”.

A beszélgetésekből az látszik, hogy a dramaturgtól érkező visszajelzések, javaslatok nem mindig váltanak ki pozitív reakciót a színészekben, emiatt egy idő után néha a dramaturgok maguk sem látják a munkájuk értelmét: (d.) „hát, nagyon sok ilyen van, hogy nincs kedved bemenni. Nagyon sok ilyen van. Persze. Hányszor volt olyan, hogy nem akartam bemenni, vagy vártam, hogy vége legyen a próbának, mert egyszerűen annyira nyomasztó volt a hangulat, az emberek hozzáállása, vagy egy-egy embernek a hozzáállása a te munkádhoz, hogy tényleg úgy érezted, hogy folyamatosan valamilyen támadásnak vagy kitéve”.

A dramaturg munkájába, láthatóan, így vagy úgy elkerülhetetlenül beépül az, ahogyan a közeg viszonyul hozzá: (sz.) „nálunk valahogy azt érzem, hogy egy rendező, egy színész, egy jelmeztervező inkább van tisztelve, mint például egy dramaturg. (...) Emiatt néha azt látom, hogy ez azt hozza ki a dramaturgokból, hogy úgy viselkednek, hogy »most én megmondom a tutit, hogy lássátok, hogy én értek ezekhez. Én bizonyítom, hogy nekem itt a helyem, ebben a próbafolyamatban«. Vagy elkezdnek szemétkedni, vagy teljesen összezavarodnak, és annak isszuk a levét, hogy nem tudnak egy szerkezetet felépíteni”.

3. Bizalmatlanság: a dramaturg képzettségének bírálata

(sz.) „Nagyon nehéz lehet dramaturgnak lenni itt Erdélyben, úgy képelem el. »Hogyha elmegyek felvételizni színire, nem vesznek fel, maradnék színház közelben, elmegyek teatrológiára.«.”

Együtt felvételiztek színire. Voltak, akik nem jutottak be, később belőlük lettek a dramaturgok: (sz.) „hogy maradjon a közegben, ezért hajlandó volt egy ilyen áldozati dramaturgiát elvégezni, hogy »maradjak én is itt köztetek«. Régebb ez nagyon működött. Most, hogy így visszagondolok, még olyan is volt, akivel mi felvételiztünk. Kiesett, utána még egyszer felvételizett, s aztán utána, nem tudom, három évre rá ott virított a büfében, hogy ő is dramaturg”. A színészek úgy látják, hogy a dramaturgokban érezhető frusztrációnak sok esetben ez is az oka, mert (sz.) „»ekkora kék szemű cicababa vagyok, tudom, hogy mire teremtett engem a jóisten, és akkor leülök oda az izére«. Frusztráció, na, akárhonnan veszed. És akkor onnan hogyan legyél egy jó személyiség, még hogyha rossz dramaturg is vagy. Hogy legyen abból pozitív személyiség, akinek azzal kell együtt élnie, hogy nem jött össze?”

Azt mondják, ritka az, aki meggyőződésből, kíváncsiságból választja ezt a szakmát. És még ha akad is egy-két ilyen, ők sem kapnak olyan szintű képzést, ami után határozottan ki lehetne jelenten: ők értenek a dramaturgiához. Emiatt az alkotók is szkeptikusak a dramaturgokkal szemben. Frissen végzett teatrológust legtöbbször túl nagy kockázat lenne felkérni egy-egy komolyabb munkára, mondják.

A beszélgetésekből az derül ki, hogy néhány társulatnak valós igénye lenne a gyakorlati tudással rendelkező dramaturgra, arra a kreatív csapaterberre, aki tud bánni a szöveggel, és aki esetleg szerzőként is részt szeretne venni egy-egy projektben. Ilyet viszont nem igazán találni. (sz.) „Tudjuk, hogy miket tanultok kábéra a suliban, és azt, hogy írni, vagy jelenetet írni, vagy előadás, tehát gyakorlatilag ilyesmit nem csináltok az egyetemen. Tehát inkább a kritikaírás, vagy az elméleti dolgokra fókuszáltok, és emiatt van egy ilyen bizalmatlanság. (...) Rengeteget kerestük a dramaturgot, és nem tudom, hányan jöttek, lekoptak, jöttek, lekoptak, mert egyszerűen nem... Tehát [a rendező] kérte, hogy írjon jelenetet nem tudom, miről, s írt valami totál másról. És ezért van egy ilyen bizalmatlanság, hogy amiatt, hogy tudjuk, hogy mire készítik fel a teatrológusokat, tudjuk, hogy nem az, amire nekünk kell feltétlenül, vagy nincs abban gyakorlatuk. (...) Frissen végzett teatrológust nem tudunk meghívni a csapatba, mert tudjuk, hogy nincs felkészülése a munkára.”

A dramaturg szakmai tudásával szembeni bizalmatlanság tehát, úgy látszik, több közös munka elindítását akadályozza. A pályakezdektől a diplomászerzés után rögtön gyakorlati tudást várnak el, aminek megszerzésére az egyetem kevés lehetőséget ad. Ebből kiindulva nehezen elképzelhető olyan munkaviszony, amelyben a dramaturg egyenrangú alkotóként van jelen, hiszen a színpadi munka tapasztalatának hiányát a színészek is rögtön megérik. (sz.) „Olyan tapasztalatom volt inkább, hogy lenéztem a dramaturgot. Olyan helyzetekben voltam, ahol a dramaturg nem okos, hanem okoskodó, tudálékos, és közben meg nem életszerű, amit kér, vagy amit képvisel. Akkor azt mondtam, hogy ez számomra nem releváns, és nem tudok rá alkotótársként tekinteni, mert papírszagú elmélet az, amit kér, és nem érzi a lényegét.” Az egyenrangúság megteremtésének lehetőségeiről a dramaturgokat is megkérdeztem az interjúk során. Lássuk, válaszaikból mi derülhet ki.

4. Az egyenrangúság

(sz.) *„Én azt hiszem, hogy nem lehet úgy jól dolgozni, hogyha valaki a másik alá rendeli magát.”*

Egyenrangú alkotótársnak érzed magad a színész, a rendező mellett? – tettem fel a kérdést dramaturg interjúalanyaimnak, akik kivétel nélkül azt válaszolták, hogy a dramaturg hierarchiában mindig a rendező alatt van. (d.) „Még akkor is, ha megvan a kölcsönös tisztelet, és felnéznek egymásra; értékeli egymás szakmáját meg tudását; akkor is van egyfajta hierarchia a kettő között.” Ha viszont jó a csapat és felszabadult a próbák hangulata, akkor megtörténhet, hogy a színésszel egyenrangú partnernek érzi magát a dramaturg, de a rendezővel semmiképp: (d.) „nagyon sokszor érzed azt, hogy fontos vagy, de egyenrangú nem vagy”.

(sz.) „De én úgy gondolom, hogy a színház nem tarthat ott, hogy (...) ül egy ember, és diktatórikus módon parancsolgat, és végrehajtó bábuk csinálnak dolgokat, hanem ez valahogy közös kell legyen.” Egy másik színész pedig ezzel kapcsolatban azt mondja, hogy a dramaturg szerinte ott értelmezi félre saját feladatkörét, hogy folyton a rendezőnek, és nem saját értékítéletének akar megfelelni: (sz.) „összetévesztik nagyon sokszor a dramaturgi munkát a rendezőasszisztenciával. Azt mondják, hogy »dramaturg vagyok, és úgy értelmezem, hogy az a dolgom, hogy a rendezőnek kinyaljam a seggét, hogy mindenre azt mondjam, hogy milyen jó ötlet a rendezőtől«. És ez nem dramaturgia szerintem”. Erről a dramaturgoknak viszont, akikkel beszéltem, lényegesen más a véleményük, és legtöbbször azt érzik kötelességüknek, hogy a rendező mellett álljanak ki. Ebből a szempontból a rendezőasszisztenshez hasonlítják magukat, és ha a színész megkérdőjelezi a rendezői szándékot, a dramaturgok úgy érzik, nekik mindenekelőtt a rendezőt kell megvédeniük. (d.) „Olyankor el szoktam mondani, hogy benne van a nevében: rendezőasszisztens. A színészasszisztenshez fordulj, hogyha támogatást szeretnél magadnak, én a rendező mellett állok, ez a dolgom, ezért fizetnek. A dramaturgnak nincs benne a nevében, de ott a helye a rendező mellett. Teljesen mindegy, milyen pokoljárásokon kell keresztülmenni, de a rendezővel kell tartani.”

Az előző idézetben megszólaló színészi vélemény azonban, miszerint hierarchikus rendszerben nem lehet igazán jól dolgozni, nem általános, merthogy a fókuszcsoporthoz tartozó interjúkból is az látszik, hogy a színészek túlnyomó többségben nem a demokratikus rendszerekben hisznek: (sz.) „azt azért ne felejtjük el, hogy nem demokrácia, tehát a színházi történet belül nem demokratikusan épül fel”; (sz.) „mégiscsak egy kasztrendszer valahol az egész”; (sz.) „a rendező dönt, én a rendezői színházban hiszek, ahol a rendező hozza meg a döntést, mert másképp anarchia lesz”.

A hierarchikus gondolkodás, néhány kivétellel, ugyanígy a színész-dramaturg viszonyt is átformálja. A színészek sokszor azt várják – mesélik a dramaturgok –, hogy a dramaturg észrevételét jóváhagyja valaki, aki a „kasztrendszerben” vezető szerepet tölt be: (d.) „amikor ott van a példányomban, és egyszerűen azért, mert ő [a színész] nem írta be ezelőtt egy hónappal, vagy két héttel, nem hiszi el, hogy ez egy lerögzített dolog egészen addig, amíg az én szavamat valaki meg nem erősíti, aki felettem van. A rendező vagy egy másik színész, aki e fölött a színész fölött van”.

A színészek és dramaturgok továbbá azt is megfogalmazták, hogy a csapaton belüli egészséges partneri viszony kialakulását a rendező nagymértékben tudja befolyásolni: azaz hogy a dramaturg mennyire aktív, hogyan tud a színészeknek segíteni, illetve hogy az alkotóközösség mennyire becsüli őt meg, jelentős mértékben függ a rendezőtől. A teljes kutatásom kitér a rendező mint segítő vagy akadályozó kérdéskörére is – nemsokára, remélem, ennek a résznek a publikálására is sor kerül.

5. A dramaturg anyagi értékelése

(d.) „Kimész egy drága vendéglőbe kajálni a többiekkel. Most nem fogod azt mondani, hogy »bocs, hazamegyek, s csinálók magamnak egy parizeres szendvicset«, mert közben is beszélgetsz az előadásról.”

(d.) „Ha marad a pályázati pénzből, akkor lehet, hogy te is kapsz valamit.” Általában viszont – azt mondják – nem marad, főleg akkor nem, ha a dramaturg az adott színháznál már irodalmi titkárként alkalmazott: *(d.)* „ingyen csinálom, merthogy tulajdonképpen nem tudnak olyan poszt-ra felvenni mint dramaturg, de mégiscsak bele van írva a fişa postului-ba [a munkaköri leírásba]. Ott ez is szerepel. Ők ezért engem nem tudnak pluszban fizetni. (...) Nulla pénzért. Egyáltalán nem éri meg. Nem is tudom, nem is lenne szabad ilyet elvállalni. Haragszom is magamra, hogy belemegyek. De tényleg, hát ez embertelen. Rááldozod valamire az életedet, és utána, szabad-idődben pultoznod kell. Ez valahogy nem jön össze”.

Amennyiben a megkérdezett dramaturg egy adott színháznál alkalmazott volt, a dramaturgi munkájáért legtöbb esetben nem kapott pénzt, vagy ha mégis, akkor is minimális összeget. Ez a helyzet – fejti ki a véleményét egy dramaturg – jól jön a színház- és gazdasági igazgatóknak, mert a dramaturg honoráriumának tárgyalásakor a vezetőség érvelhet azzal, hogy a másik színházban ezt a munkát ingyen is elvégzik. Ha ezek után mégis azt szeretné a dramaturg, hogy tisztességesen ki legyen fizetve, hosszas magyarázkodásba kell kezdenie, meg kell győznie az igazgatót arról, hogy az ő munkája miért ér többet a semminél. És ez a beszélgetés még nehezebb akkor, ha egy gazdasági igazgató és egy dramaturg közt történik, mert azt, hogy miből áll a dramaturg munkája, a gazdasági igazgatók nem mindig értik. Főleg akkor nem, ha az előadás egy kész dráma alapján születik. Egy Shakespeare-előadás dramaturgia a honoráriumtárgyalásakor egyszer például ezt az érvet kapta: *(d.)* „a pénz Shakespeare-é, nem a tied; neked nincs miért adjunk pénzt”.

Úgy tűnik, a szabadúszók vagy egy-egy előadásban külső dramaturgként dolgozók sincsenek sokkal jobb helyzetben anyagi értékelésük szempontjából. A színházak nem örülnek a külsős dramaturgnak, főleg ha van olyan irodalmi titkár, aki a dramaturgi munkákat is bevállalja. Ha a rendező mégis ragaszkodik a saját dramaturgjához, akkor például saját zsebéből is kifizetheti a dramaturgot – mondják az interjúalanyok, és én magam is dolgoztam így. Ahhoz, hogy valaki szabadúszó dramaturgként fenntarthassa magát, az évadonkénti munkáiért annyit kellene kapnia, hogy az az összeg neki egy évre biztosítsa a megélhetést. Ennek értelmében, ha egy dramaturg öt munkát vállal egy évadban, akkor elméletileg két-három havi fizetés járna egy előadásért. Az évadonkénti öt dramaturgi munka viszont igencsak megterhelő, főleg ha azok hosszabb felkészülést igényelnek, vagy ha nemcsak szöveggondozásról, hanem átírásról, újrafordításról, esetleg egy teljesen új színpadi szöveg megírásáról van szó. Egyik megkérdezett dramaturg, aki adaptációkat is készít, illetve átírásokat, fordításokat vállal egy-egy dramaturgi munka során, a következőt mesélte: *(d.)* „ez most egy érdekes helyzet, hogy egy évben háromnál több munkát egész egyszerűen fizikailag nem tudok vállalni, mert akkor is egyfolytában dolgozom, amit megint nem tartok egészségesnek egy alkotó ember esetében, és ennek összefüggésében is egy kicsit gyengébben keresek, mint egy kezdő színész. Lakástámogatásom, semmim sincs. Saját pénzemem utazom stb. És azt érzem, hogy így is eléggé kimaxoltam azt, hogy mennyit kérhet egy dramaturg Erdélyben. Mivel általában egyik napról a másikra élek, vagy még úgyse ebből a dologból, emiatt mindig érzem, hogy nem tudok úgy belelazulni abba, hogy most csak azzal foglalkozzak, ami van, hanem mindig ott van, hogy hú, bazmeg, be kéne fejezzem ezt az egészet,

s nekifogjak valami másnak. Ha egyszer családom lesz, akkor ebből biztos nem tudok megélni. Ez a gondolat, ez mindig ott van”.

Ha többet fizetnének, az miben változtatná a munkához való viszonyodat? – kérdeztem végül a dramaturgoktól, mert kíváncsi voltam arra, van-e szerintük összefüggés a dramaturg anyagi értékelése és egy-egy előadás létrehozásában nyújtott teljesítménye között. Válaszaikból többek közt az látszik, hogy alulfizettségük leginkább az önértékelésüket befolyásolja. Ha jobban megfizetnék a dramaturgi munkát, változtatna például (d.) „nyilván önértékelésedben, önbecsülésedben, egy csomó mindenben. Az önképemben, nyilván. Hogy hogyan vagy megbecsülve a kollégáid által, vagy hogyan vagy jelen a próbafolyamaton. (...) Nem éreznéd azt, hogy te meg kell húzódjál, mert... Hát, de nem? Azért, egy kicsit ez van: »meg sem fizetünk, akkora szabadságod sincsen, hallgass is, de azért ne is«. És akkor persze, hogy folyamatosan ilyen meghűződő, megalkuvó vagy”.

6. A dramaturg önértékelése

(d.) „Napi húsz perc meditáció, amíg mindig meggyőzőm magam, hogy alkalmas vagyok erre a munkára. (...) Hogy ne hívjam fel a rendezőt, hogy én ezt nem tudom csinálni.”

Örül, ha kap munkát. Ha felveszik egy színházhoz. Ha végre kiírják dramaturgnak. (d.) „Örültem, hogy az árnyéka lehetek a rendezőnek. Futkorászhatok körülötte.” És akkor is (d.) „örül, hogy végigülhet egy próbafolyamatot. Hálás azért, hogy tizennégy órát bent van a színházban. S utána még kettőt otthon gondolkodik.”

Beszélgetéseink során a dramaturgok szinte kivétel nélkül azt fogalmazták meg, hogy sokkal határozottabban kellene kiállniuk magukért. Néha úgy érzik, leginkább ők akadályozzák saját magukat abban, hogy teljes értékű munkát végezzenek: nem mernek megszólalni, nincs bátorságuk kiállni a véleményük mellett, soha nem kéri ki maguknak. Nincs önbizalmuk, folyamatos kételkedés van bennük azzal kapcsolatban, hogy hasznos-e a munkájuk, egyáltalán szükség van-e rájuk. Egyik színész szerint – aki az egyetemi évek alatt dolgozott közösen teatrológushallgatókkal – megfigyelhető egy törés aközött, ahogy a teatrológushallgatók akkor gondoltak magukra, és ahogy majd utána kezdenek dolgozni: (sz.) „akkor ők is szabadabban kezelték saját magukat. Tehát, hogy nagyon bátran belenyúltak a szövegbe (...) Viszont pont ezek az emberek, akik majd kikerülnek egy rendező mellé, pont ezt a bátorságot... Valahogy ott visszalépnek. Megint kis gyámoltalan lányok lesznek. Olyan, mintha nem tudnák képviselni, hogy »igen, nekem ez a munkám, bele szeretnék ebbe szólni«”.

(d.) „Minden visszavezetődik az önbecsülésre” – fogalmazza meg egyik dramaturg a beszélgetésünk végén. Az lenne a természetes – mondják a dramaturgok közül többen is –, hogy ne maradjanak benne számukra kényelmetlen munkaviszonyokban; ne engedjék meg, hogy kihasználják őket, vagy (d.) „azt is tehetné egy dramaturg, hogy amikor megalázó helyzetbe kerül, akkor azt közölje: »többet ilyen ne legyen«”.

7. Megoldási javaslatok

Mielőtt a beszélgetéseinkből kiléptünk volna, ötleteket kértem a dramaturgoktól és a színészekről a fenti problémák megoldására. Válaszaik alapján javítási lehetőségeket főként a kö-

vetkező területeken kellene keresnünk: (a) az alkotótársi viszonyokban, (b) a dramaturgoknak önmagukban, (c) a felsőoktatásban és (d) a színházakban. Ebből a négy területből ezúttal az első kettőre térek ki; a felsőoktatást és a színházi intézményeket – terveim szerint – később részletesebben is megvizsgálom.

a) Az alkotótársak között

(d.) „Például van a színházban, akkor is, ha nem őszinte, de van ez a szokás, hogy »köszönöm a próbát«. Hogy minden meg van köszönve. Én ezt nagyon szeretem.”

Célszerű lenne, ha a közös munka az egymás iránti elvárások tisztázásával kezdődne. Még ha nem is világos, hogy úgy általában mi a dramaturg feladata – mondják a színészek –, egy-egy stábon belül érdemes lenne eldönteni, hogy szükség van-e dramaturgra, és ha igen, pontosan miben számítanak az ő segítségére. (sz.) „Szerintem kéne tisztázza a dramaturg a rendezővel vagy a csapattal, hogy mi tőle az elvárás. Vagy mi az, amit már nem. Amit lehet, hogy ő amúgy csinálna, de valamiért abban a folyamatban az nem visz előre, vagy nem kell. Akkor szerintem kevesebb az ilyen jellegű konfliktus.”

A csapat összes tagjára vonatkozik – vélik az interjúalanyok –, hogy engedjék egymást szóhoz jutni, legyenek kíváncsiak egymás véleményére. Hogy a dramaturg megszólal-e próbán, az szerintük nemcsak a rendező, hanem a többi alkotótárs hozzá való viszonyulásán is múlik: (sz.) „legyen már annyi türelem meg odafigyelés egymás részéről, hogy végig tudjuk hallgatni, hogy kinek mi a tapasztalata a munka során, és mit lát. És ezt helyzetbe kell hozni. Ennek teret kell adni”.

A beszélgetéseken továbbá elhangzott, hogy jó volna nem elfelejteni, az apró gesztusok mennyit számítanak. Például, hogy próba végén az alkotótársak nem rohannak rögtön haza, hanem valaki (d.) „egyszerűen veled is szembenéz, vagy azt mondja, hogy »köszö“.

b) A dramaturg részéről

(d.) „Szerintem én akadályozom magam a leginkább, úgy érve, hogy szerintem az ember egyszerűen bátor kellene legyen, és ki kéne tartsa a száját.”

(d.) „Sokszor azt érzem, hogy a dramaturg, ő maga is szégyelli azt, amit csinál. Ilyen hozzáállással nem is tudsz más reakciókat kiváltani az emberekből, minthogy ők is lenézzenek” – fogalmazza meg egyik dramaturg. A többiek szintén egyetértenek abban, hogy a problémák megoldását először az önértékeléssel kellene kezdeni. A dramaturgnak, mint mondják, tudnia kellene elsősorban azt, hogy igenis fontos és hasznos az a munka, amit ő végez. Egészséges önértékeléssel talán könnyebb lenne elérni azt, hogy mások is tisztelettel bánjanak velünk – jegyzi meg egy dramaturg, majd ezzel folytatja: (d.) „ez nem egy piedesztálra emelhető funkció az előadásban, de azért mégsem lehet, hogy mert fiatalabb vagy. Azért, mert lány vagy. Ezek nem mentesítik az illetékeseket az alól, hogy tisztelettel beszéljenek veled. Minimális, normális bánásmód. Volt olyan, hogy nem volt. Félvállról odalökött mondatok az ügyelőtől. Azt azért így kikértem magamnak. De, mondjuk, a rendezőtől is. Hogyha a rendező felemeli a hangját rád, akkor biztos, hogy meg kell mondani, hogy »ez nem oké“.

De kik ma az elérhető dramaturgok? Hol van az a több mint száz dramaturg? – kérdeznak vissza a színészek, amikor arról beszélek, hogy nyolc év alatt több mint száz különböző személy

dolgozott dramaturgként Erdélyben.² A színészek szerint hasznos lenne létrehozni egy dramaturg-adatbázist, ahol látható lenne, hogy kik a dramaturgok, kiket lehet felkérni, és (sz.) „még az is benne lenne, hogy melyik dramaturg éppen hol dolgozik, s melyik éppen sehol. S akkor az ember gondolkodik. Így az van, hogy ha a következő előadáshoz kell egy dramaturg, nincs. Nincs, egyszerűen nincs”.

Szóval, a beszélgetésekből az derül ki, hogy a színészek számára a dramaturgok mintha rejtőzködnének: nem igazán lehet tudni róluk. A dramaturgok szerint pedig ez a láthatatlanná válás, az elmagányosodás még inkább fokozódik akkor, ha például egy színház „eldugott” irodájában tölti a napjait egy dramaturg. (d.) „Ebben az eldugásban van egy ilyen bezártság, amiből hogyha te nem fogsz kitörni, és márpedig megszervezni saját magadnak, hogy elmenj dolgozni, és dramaturgja legyél valakinek, mert te akarod, te kezdeményezed, akkor nem fognak soha beszélni rólad.”

Jogászok segítségét kellene kérni, és törvényesen bevezetni a dramaturgiát mint foglalkozást az állami jegyzékbe, és ki kellene dolgozni a dramaturg jogkörét, (d.) „el kellene indítani egy törvényjavaslatot. Politikusokkal kellene leülni, velük kellene tárgyalni. (...) Román barátokat kellene szerezni” – sorolja beszélgetésünk során egy dramaturg. Mit tehet még saját hivatásáért, önmagáért a dramaturg? (d.) „Rengeteget kell dolgozni, olvasni; megadni magadnak a lehetőséget, hogy fejlődj. Rengeteg színházat nézni. Kapcsolatokat építeni. Napirenden lenni az újdonságokkal. Bármilyen szakirodalomra vagy szövegekre gondolok.”

Mit javasolnál annak a dramaturgnak, aki most kezdi a pályát, vagy aki esetleg nem találja a helyét ebben a közegben? – kérdezem egy hosszú interjú végén az egyik dramaturgot. Az ő válaszával szeretnék most egy időre kilépni innen. (d.) „Mindenki keresse meg a nagyon személyes érdeklődését és vízióit, és keresse meg azokat az embereket, akikkel ebben valamilyen szinten osztozik; vagy akikkel valami olyan konfliktusba van, ami termékeny. És elsősorban: gondolkodzon, érezzen önállóan az, aki ezt meg akarja tanulni. És legyen nagyon kíváncsi és bátor.”

² A kutatásomhoz a 2010. január 1. és 2017. december 31. közti időszakot vizsgáltam az erdélyi színházak honlapján található archívumok alapján. Húsz erdélyi magyar társulat előadásait volt lehetőségem átvizsgálni. Ezeknek az említett időszakban összesen 663 bemutatójuk volt; dramaturg pedig ezekből 235 előadásban dolgozott. Nyolc év alatt tehát (hivatalosan) az előadások kevesebb mint felében, pontosan 35,44 százalékában vett részt dramaturg. A 235 „dramaturgos” előadásban 103 különböző személy dolgozott.

Kófiy Annamária

A KIVÁNDORLÁS ÍZEI

A Menni vagy maradni?¹ c. dráma- kötetről

A kivándorlás témakörében engedi kalandozgatni az olvasót a Selinunte Kiadó kortárs magyar színdarabokat felvonultató Olvasópróba sorozatának negyedik kötete. A könyvben megjelent öt dráma szereplői különböző korokban és élethelyzetekben teszik fel a 'menni vagy maradni?' kérdését, vagy éppenséggel a már meghozott döntés szülte kontextusban próbálnak új életet teremteni maguknak.

A kötet nyitódarabjával majdnem száz évet ugrunk vissza az időben: a XX. század elején vagyunk, amikor magyarok százezrei szeltek át az óceánt. Tonelli Sándor 1907 végén tette meg a háromhetes utat Amerikába az Ultonia nevű kivándorlóhajó fedélzetén, majd az úton íródott naplójegyzeteiből könyvet adott ki². Ebből a szociográfiából inspirálódott Kárpáti Péter az *Ultonia* című darabja írása során.

A nyitány egy kikötőben indulásra készen álló hajó képét vetíti elénk, színes figurák vonulnak fel rá egyenként. Hollywoodi jellegű búcsúpillanatokat látunk, miközben az utazók utoljára visszatekintenek a szárazföldre. A hajófenék sorra nyeli el az érkezőket, helyükre újabb és újabb utasok jönnek, lassan a színes,

változatos jelmezek is elmaradnak, csak a szürke, névtelen emberek sorát látjuk. Kivándorlás: mint a megszokott, ismerős közeg elhagyása, mint árvává válás, mint anonimitásba olvadás – már a nyitókép ezt sugallja, és ezt az érzetet csak fokozza a nem klasszikus drámai formában elinduló párbeszéd. A szereplők nincsenek megnevezve, nem tudjuk, hogy éppen ki beszél – egyiküket kivéve: az árbocmestert.

A szokatlanul hosszú nyúló, már-már prózai műre emlékeztető szerzői instrukciót követően a megszokott drámai formával találkozunk, annyiban legalábbis, hogy a replikák előtt megjelenik a szereplők neve. Ám ennél sokkal többet nem tudunk meg a szereplőkről. Mintha mi is az utazás részesei lennénk – épp annyi derül ki a többiekről, amennyi egy néhány hetes hajóút alatt lehetséges. Mintha egy kamerával végigpásztáznánk a fedélzetet: szösszenetekbe, történetdarabkába botlunk, különböző nyelveket hallunk. Tervek, álmok, viccek, tanácsok töltik ki az időt, amelynek el kell telnie az érkezésig. És hogy milyen lesz megérkezni egy új világba? „Olyan, mint a szülés. Ott van benned, együtt alszol, ébredsz, eszel, lélegzel vele. De milyen lesz valójában? Jár az agyad, szabályos szülési fájdalmak vannak. De nincs visszaút: elindulsz, és magadat szüled újjá! Olyan leszel, mint egy kisgyerek. Nem ismered a nyelvet, bolyongsz az idegen városban, nincs pénzed, újra felnőt-

¹ Szűcs Mónika (szerk.): *Menni vagy maradni?* Selinunte Kiadó, Budapest, 2018.

² Tonelli Sándor: *Ultonia. Egy kivándorló hajó története*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1929.

tektől függsz, ők értik egymást, te semmit sem értesz...” – mondja Zsuzsi.

A néhány életkép után ismét elmarad a szereplők neve a replikák elől, és formailag prózába csúszunk vissza. És az anonimitásba. Bár a hosszú út összekovácsolhatna sorsokat, mindenki a saját világában utazik. Szívszorító egyszerűséggel illusztrálja ezt egy pillanatkép: „Terike odaáll a korláthoz, Lefkovicshoz. Nézik egymást, beszélgetni szeretnének, de nincs miről.” A fedélzeten megjelenik egy halott (tengerészmetetésben részesítik), mire kitör a pánik. A visszafordíthatatlanság súlya rázuhan az emberekre, és örületbe kergeti őket. Ennek a káosznak a csúcspontján szakad félbe a dráma és az olvasó a kivándorló szereplőkkel együtt teheti fel a kérdést, hogy vajon mi fog történni a továbbiakban.

„Családi dráma, kivándorlós dráma, barokkos világpusztulás” – mondja maga a szerző, Dragomán György a *Kalucsnról*, melyben egy értelmiségi család életének szilánkokra hullását követhetjük nyomon. A rövid, sűrített jelenetek remekül megteremtik és fenntartják a feszültséget. A szépen megrajzolt fejlődési ívű karakterek összetettek, esendőségükben szerethetőek. Nincs pozitív vagy negatív hős, mindenkinek igaza van a saját narratívájában.

A házaspár, Gyuri és Márta itt nem a menni vagy nem menni bizonytalanságában inog, hanem határozottan menne, teljesen mindegy, hogy hova, maga mögött hagyva a 80-as évek Romániáját, de a rendszer, melyből menekülnének, nem engedi el őket. A velük élő nagymama, illetve tizenhat éves kamasz lányuk, Annamari viszont maradnának – miközben manapság legtöbb esetben épp a fiatalok azok, akik mindenáron menni akarnak. Amikor Gyurit és feleségét egy újabb házkutatás után elzárják, a nagymama veszi kézbe a gyeplőt, és felkeresvén a hatalom képviselőjét, próbálja megmenteni a helyzetet. Sikerül is neki, ám egyéb értéktárgyak híján olyan árat kell fizetnie ezért, amire nem volt felkészülve: unokája ártatlansága lesz az ár. Tehát a jövő kiszámíthatatlansága nem csupán a kivándorlás velejárója, hanem a mindennapoké is, amint ezt a darabban Veress elvtárs fogalmazza meg:

„Nem tudhatja előre, hogy mi az, amire emlékszik, mi az, amit elfelejt, mi az, amit el akarna felejtetni, és mi az, amit akárhányszor újraélné.”

A szülők fanatikusan ragaszkodnak döntésükhöz, menekvésükhöz akkor is, amikor már kicsúszik kezük közül a történet irányítása. Hazatérve nem tudják, hol a lányuk, ám az anya megállíthatatlanul pakol – „Lehet, hogy jobb nem tudni, pakolni meg azért kell, mert addig is csinálunk valamit.” Költözne, máshol folytatná az életét, vagy kezdene egy újat, ugyanakkor férje unszolására sem képes megválni a legbanálisabb tárgyaktól sem, minden dobozokba kerül. Lányuk visszatérte után amilyen hirtelen kezükbe roskadt a menekvés lehetősége, olyan hirtelen szerte is foszlik, szintén a hatalom firtorának köszönhetően. A család is, mi is maradunk a kérdésekkel: mi mindent vagyunk képesek feláldozni a képzeletbeli boldogságért? Azért, hogy egy olyan „máshova” jussunk, ahol egyáltalán nem biztos, hogy megoldódnak a problémáink? És hogyan lehet együtt élni egy olyan meghozott áldozat tudatával, amelyről világos, hogy teljesen értelmetlen volt?

Sok szempontból pozitívabb hangvételű a kötet harmadik darabja, legalábbis úgy tűnik, hogy az új életért meghozott áldozatok ebben az esetben legalább nem voltak értelmetlenek. A *Diggerdráíver* egy Magyarországról az Egyesült Királyságba költözött nehézgépezelő monológja, amelyet egy blog bejegyzéseiből szerkesztett Bagossy László és Epres Attila.

A történet napjainkba vezet. Horváth János, az inspiráló blog szerzője Budapesten született, Bicskén élt, és negyvenhét évesen költözött családjával Londonba. Tette ezt nem a teljes kétségbeesés és kilátástalanság okán, hanem a szűkös megélhetés miatt, egy jobb élet reményében. „Lehet a hazám Magyarország, ha nem hagy élni, elválunk” – hangzik el a nyitányban. Beszél az első lépések izgalmáról, nehézségeiről, Londoni munkákról szóló beszámolókról és 'mit hagytam magam mögött' sztorik közt szalalozni, és együtt ámulhatunk vele a Londonban tapasztalt kulturális különbségeken meg az angol főváros csodáin. Aztán a humor, a pajkosság kopni kezd a történetek-

ből, és miközben a visszaemlékezések egyre nosztalgikusabbak, a bizonyosság, hogy jól döntöttek, egyre erősebb: „Most kezdek csak belegondolni, hogy mit vállaltunk. Családostól, alig nyelvtudással, minden hidat felégetve magunk mögött országot váltani nagy merészség. Vagy felelőtlenség... Nem bántuk meg. Többet láttunk, többet éltünk, többet tapasztaltunk ez alatt a rövid idő alatt, mint otthon húsz év alatt.”

A darab egy mesével zárul, melyet alanyunk immár külföldön iskolába járó gyermeke mond el, és melynek szövege fokozatosan vált át angolra. Előbb cseppenként, csak néhány angol szó csordogál – az anya kitarotán magyarrá javítja őket, míg a gyerek egy „Hagyj már békén!” kitöréssel leállítja a félbeszakítások sorát, és a magyar szavakat már teljesen elhagyva angolul fejezi be a mesét. A mesét, amely mellesleg arról szól, hogy a jólétért mit áldozunk fel önkéntelenül az ördögnek. Illetve hogy amit elvesztettünk, hogyan tudjuk visszaszerezni – hogy mégiscsak maradjunk a pozitív(abb) hangvételnél.

A következő darab, Hajdu Szabolcs *Ernellék Farkaséknál* című szövege már nem a kivándorlás, hanem a hazatérés során felmerülő problémákra fókuszál. Eszter és Farkas a gyereknevelési módszereikről vitatkoznak Brúnó fiuk lefektetése után, amikor váratlanul betoppannak a rokonok: Ernella, Albert és lányuk, Laura, akik az elmúlt egy évet egy skóciai farmon töltötték. Nem is akárhogyan érkeznek, hanem csomagostól – és ebbe a bőröndök végláthatatlan sora mellett a felhalmozott frusztrációik is beleértendő. A két család beszélgetéseit folyamatosan apró szurkálódások, egymás életvitelének elítélése tarkítja, nagyon életszerűen.

A visszatérőkben a kivándorló sztereotípiája testesül meg: azé, aki hőbörög, amikor elmegy, hogy legalább tíz évig nem teszi be a lábát az anyaországba, aztán egy év után mégis visszatér, de ennek ellenére mindig azt szajkózza, hogy „ott” jobb, más világ van. A szöveg finom humorát dicséri például az, ahogy Ernellának csekély egy év elmúltával már nem jutnak eszébe a magyar szavak:

„Nem az a lényeg, hanem a... hogy mondják... mentality?” „Mentalitás” – válaszolja szárazon Eszter. Egyre abszurdabbá válik a helyzet: amikor a háziak elmennek, a vendégek teljesen belakják a teret, otthonukként kezelik, mindeközben semmi tervük nincs arra nézve, hogy onnan mikor és hová mennek tovább. A szülők eljátszanak a gondolattal, hogy milyen jó is lenne, ha tényleg ők laknának itt, egyedül a gyerek tiltakozik: „De én Skóciába akarok visszamenni! (...) Utálók itt lenni. Itt minden sokkal rosszabb.”

Bár sokszor a legbanálisabb dolgok is a múlt felhánytorgatásához vezetnek, őszinte beszélgetésekre is sor kerül a darabban, melyek során a családtagok feltárják egymás előtt sebezhető oldalukat. És mint a jól megírt drámák esetében, itt is mindenkinek igaza van, bármennyire is furcsán és érthetetlenül viselkedik néha.

Érdekes, hogy a visszatérés tabutémaként jelenik meg a szövegben. Mintha ez valami-

MENNI VAGY MARADNI?

Mai magyar színdarabok



féle kudarc lenne, a külvilág szemében is, de a visszatérő megélése szerint is. Nem illik az okát firtatni, nem is tudjuk meg a darab végéig, hogy mi is vezetett ehhez a döntéshez. Viszont azt határozottan érezni, hogy akárcsak az elindulás, a visszatérés is egy újakezdés. Ugyanannyi bizonytalansággal jár és legalább ugyanannyi bátorság és kitartás kell hozzá.

Keretet biztosítva az antológiának, a kötet utolsó darabját szintén Kárpáti Péter jegyzi. A *Moszkva–Peking transzszimfónia* már nem ki-mondottan a kivándorlásról, hanem egy nagy utazásról szól. Szereplők kavalkádja vonul fel a történetben, és köztük egyre szürreálisabb hatású figurák lépnek színre, pontosan érzékeltetve a transzszibériai utazás hangulatát. A világ leghosszabb vasútvonalán megtett utazásnak reális részei a zacskós levelek, a kalauz fülkéje melletti szamovár, a menetrend állandó követése, a hosszabb megállások, melyek során lehetőség nyílik dohányzásra a peronon, illetve füstölt hal vásárlására a helyi néniktől, a vodkázás, a kultúrák keveredése, a

fél üveg ásványvízzel való zuhanyzás a folyosó végi végében, az édesség- és szuvenírvásárlással megvesztegethető mindenható provodnyica, azaz kalauznő jelenléte... A realitásból lassan átsiklunk egy álmvilágba, ahol jelen van születés és halál, alvilág és szellemi segítő alak, rendszer és káosz, megtisztulás és annak a lehetősége, hogy az utazás soha nem ér véget.

A kötet (ígéretéhez híven) jól megírt, játszható drámai szövegek segítségével a legkülönbözőbb nézőpontokból mutatja be a kivándorlást. Az első darab olyanként láttatja, mint egyetlen lehetőséget, a második megváltó megoldásként, a harmadikban ez véghezvitt végleges döntés, a negyedikben visszafordítható cselekedet, legvégül pedig a téma mint önmagunk megismeréséért és magáért az utazásért megtett utazás jelenik meg. Ezek persze nem szárazhatóak szét tisztán: a kérdéskör bonyolult... Az egész együtt meg élet-szerűen szép.

Kiss Krisztina

A SZENTGYÖRGYI ISTVÁN SZÍNműVÉSZETI INTÉZET ARANYKORSZAKA

***Magyar nyelvű felsőfokú színész-
képzés Marosvásárhelyen, II. kötet¹***

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színháztudományi bizottságának éven át futó kutatási projektje, amelyet 2010 őszén indítottak útjára, a jelenlegi oktatási intézmény elődje, a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet (továbbiakban SZISZI) történetének dokumentációját tűzte ki célul. A bemutatást 1954-től kezdik a szerzők, vagyis akkortól, amikor az intézmény Kolozsvárról Marosvásárhelyre költözött, és a 90-es évek elejéig tart a feltérképezés, amikor is az intézmény nevet változtatott. Az első, 2011-ben bemutatott kötet,² amelyről korábban a *Játékter* 2012-es őszi/téli számában Bartha Katalin Ágnes beszámolt,³ az 1954-től 1962-ig terjedő periódust vizsgálta, és nagyjából ugyan-

olyan szerkezettel rendelkezett, mint jelen recenzió témája, a második kötet.

A Lázok János és Ungvári Zrínyi Ildikó által szerkesztett kötetben kettejük mellett Albert Mária, Balási András, Csép Zoltán és Kovács Levente közöl írásokat – mindnyájan a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (továbbiakban MME) jelenlegi vagy volt tanárai. A könyv három részből áll. Az első szerkezeti egység, ahogyan címe is mutatja (*Oktatás, képzés, kutatás 1962–1976 között*), átfogó képet igyekszik nyújtani az adott periódusról többféle módszertani megközelítés segítségével (beszámoló személyes tapasztalatról, írásos dokumentumok, fotók bemutatása, oral history stb.), így lenyomatot kapunk például az intézmény képzési stratégiájáról, az itt létrejövő alkotások formanyelvi vonatkozásairól és a színházesztétikai kontextusról, a kritikai visszajelzésekről is. Ugyancsak ebben a részben többször visszatérő motívumként tematizálják a szerzők a hitelesség kérdését, így például a szubjektív és néhol az ellenőrizhetetlenség problémáját a színházi fotók vagy az oral history mint kutatási módszer kapcsán. A kötet második részében öt alkotói életmű tárul az olvasó elé: Éghy Ghyssa, Lohinszky Loránd, Gergely Géza, Tarr László és Csorba András portréit lehet itt olvasni. A harmadik rész pedig a mutatók és mellékletek (időrend, névmutatók, játékrend, fotók, írásos dokumentumok)

¹ Lázok János, Ungvári Zrínyi Ildikó (szerk.): *Magyar nyelvű felsőfokú színészképzés Marosvásárhelyen. A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet történetei. II. 1962–1976*. UartPress, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Kiadója, Marosvásárhely, 2018.

² Lázok János, Ungvári Zrínyi Ildikó (szerk.): *Magyar nyelvű felsőfokú színészképzés Marosvásárhelyen 1954–2008. A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet történetei. I. 1954–1962*. UartPress, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Kiadója, Marosvásárhely, 2011.

³ Bartha Katalin Ágnes: *A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet arcai*. A SZISZI történetei című könyvről. *Játékter*, 2012 őszi/téli. Interneten: <http://www.jatekter.ro/?p=4260>.

tárházát jelöli, illetve a kötet szerzőinek rövid bemutatásával, román és angol nyelvű kivonattal zárul a közel háromszázhatvan oldalas dokumentáció.

A könyvvel legelőször egy hivatalos könyvbemutató előtti bemutatón találkoztam, vagyis a 2018 augusztusában megszervezett Vársárhelyi Forगतag egyik eseményén. A hivatalos bemutatóra ugyanis októberben került sor, amikor a Kolozsvári Akadémiai Bizottság (KAB) Színháztudományi Bizottsága és az MME közösen műhelykonferenciát szerveztek, *Beszédmodok között – Az erdélyi magyar színház története* címmel, és itt elsődleges témaként a SZISZI története kutatásának módszertani problematizálását jelölték meg. Az a bemutató, amelyen részt vettem a Teleki-Bolyai Könyvtár udvarán, közvetlen hangulatú közönségtalálkozó volt. Már itt kitűnt a szerzők küldetéstudata, amellyel a könyv során is találkozunk, és amellyel megkísérlik feltárni az izgalmas, személyes élmények vagy épp külső, politikai behatás által meghatározott történeteket. A kötet nem csak színháztörténeti szempontból hiánypótló, egyszerre ad tárgyi tudást, valamint emberközeleli leírást a vizsgált korszakról.

A továbbiakban ismertetni szeretném az első részben olvasható tanulmányokat. A bevezető szöveg Kovács Levente *Utak, erővonalak (Az oktatási stratégiák és a képzés kialakulása a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben 1962–1976 között)* c. írása. In medias res kezd az intézet történetének 1962-es fordulatával, amely a marosvásárhelyi Stúdió Színház megnyitását jelentette. Számomra nagy segítség volt, hogy elolvashattam előbb a könyvben található időrendi mutatót, amely tömören összefoglalja a periódus fontosabb eseményeit, mert világosabbá tette számomra a tanulmányokban néhol csak utalás szintjén meglévő információkat. Kovács Leventének az intézményen belüli látószöge és tapasztalatai komoly mankót nyújtanak a marosvásárhelyi színháztörténet és színházi élet feltárásához, többen hivatkoznak rá mint forrásra a tanulmányok során. Ebben a tanulmányban a Stúdió Színház létrejöttének és repertoárszínház-

ként való működésének a hatását vizsgálja. Felsorolja az alapvető elveket, amelyek mentén sikerült létrehozni: programszerű működés és repertoár kialakítása, a színészek adottságainak figyelembevétele, pályán való elhelyezkedésük előmozdítása, a közönség nevelése, kritikai visszajelzések nyomán követése stb. A több oldalról történő megközelítésben jelentős szerepet kapnak a történeti kontextus elemei, az átfogó szakmai referenciák, a román és a világszínházi hatások, az ebből származó következmények és a tanárgárda felépítésének hogyanja is. „Az 1976-ig terjedő periódust, amelyben a román tagozat létesítése még nem nehezítette a Stúdió működésének adminisztratív, termelői és szervezési lehetőségeit, méltán tekinthetjük az intézmény történetében – az ideálisnak mondható körülmények miatt – »aranykorszaknak«.” (11)

Ungvári Zrínyi Ildikó *Test-képek, dialogikusság és performativitás 1954 és 1976 között: a SZISZI előadásainak formanyelve a fotó médiumában* c. tanulmánya átfogó elméleti összefoglaló, mely először távolabbról közelít a színházi nézés jelenségéhez, illetve a színházi fotókhoz (egyáltalán a fotóhoz mint dokumentumhoz). Azt a kérdést tárgyalja, vajon mi a hozadéka annak, ha egy másik médiumon keresztül próbáljuk felderíteni a színház médiumát. A társadalmi nyilvánosság habermasi típusai, illetve ezek monologikus és dialogikus jellege mentén kalandozunk a színházi formák terén, különös tekintettel a kulturális performansz, a performatív gyakorlat mint olyan jelenlétére. A szerző különbséget tesz a kőszínházi terek által meghatározott konvencionális játéktípus (a korszak jellemzője a lélektani realizmus életszerűsége) és a mindennapok színházának az alternatív terekben megnyilvánuló „(ellen)kulturális performanszai” (45.) között, előadáspéldákat hozva formanyelvi kérdésekre. Amiről talán kevesebb információt lehet tudni, az pontosan az utóbbi: a marosvásárhelyi alternatív kultúra eseményei és az ennek mozgása által létrejött alternatív (nyilvános) terek. Ilyenek például az ebben az időszakban megnyitott Tutun kávézó, vagy a Maros-parton egyes vikendtelepi megnyilván-

nulások, ugyanakkor több szó esik a Kovács Levente által alapított Thália diákszínjátszókrról is (Majomcsoport). A Stúdió Színház alternatív térként való működése a kísérletezés szelleme miatt volt lehetséges, azonban megjegyzi: „nincs értelme abszolutizálni az 1962-es korszakhatárt, mert azt láthatjuk, hogy anyagi-infrastrukturális értelemben ugyan megszületett a változás, ennek hozadéka azonban nyilvánvalóan csak később tárgyasul különféle vizsgálódásokban.” (50)

A következő tanulmány Albert Mária *Élő színházi képek* (Kérdések a múlt alakítása és a színházi fotók kapcsán) c. írása, amelyben a szerző a közismert fotós, Marx József színházfotóit vizsgálja. A kötetben szereplő tanulmányok mindegyikéről elmondható, hogy intenzíven foglalkoznak a kutatás módszertanával, így van ez a színházi fotók esetében is. Albert Mária a (színházi) történetírás performatív jellegét emeli ki, amelynek sajátja az aktualizált cselekvés és a közvetítőnek a jelen és múlt megítélésében játszott hatása, így tehát

fontosnak gondolja a kiemelés aktusát, illetve a források és körülményeik vizsgálatát a kutatómunka során. Ez azért lényeges ebben az esetben, mivel a korszak marosvásárhelyi színházi képi forrásainak jelentős részét Marx József munkái teszik ki. A fotóriporteri múlttal rendelkező fotósról köztudott volt, hogy az előadások/próbák fotózásához gyakran állította le az adott jelenetet, kimerevíttve egy-egy mozdulatot, tekintetet stb., és gyakran olyan szemszögből örökítette azt meg, ahonnan/ahogyan a néző nem is láthatta. „Marx József képei, akárcsak az előadás, nézőikben kelthetők életre, a képen szereplő testek, mozdulatok, helyszínek segítségével, más dokumentumok és források kiegészítő hozzájárulásával.” (77) A szerző megosztja velünk a Marx József fotóinak vizsgálata során szerzett tapasztalatait: a riportfotók vándorlásának állomásról állomásra történő felkutatása izgalmas történeteket enged felszínre. A tanulmányban szó esik a magyar és román színházi szférák összekapcsolódásáról, illetve a román színház



újító törekvései és Marx József dokumentumfotói közötti összefüggésekről is.

Balási András *Oral history a fényképek tükrében* c. tanulmányának első részében összefoglalja azokat a forrásanyagokat, amelyekre szüksége volt a vizsgált színházi időszak feltérképezéséhez: a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház levéltári anyagai, dokumentumok, kritikák, központi utasítások, a cenzúra anyagai, hanganyagok a Marosvásárhelyi Rádió és az MME könyvtárának részlegeiről. A tanulmány fő témája az oral history módszere – itt fontos megjegyezni, hogy Romániában az 1989 utáni periódustól válik gyakorivá a módszer, tehát meghatározó szempont a történelmi-politikai kontextus. A Székely Színház és a SZISZI viszonyának dokumentációja során az oral history módszerének szükségességéről ír a szerző, noha felveti, hogy a módszer eredményessége megkérdőjelezhető, hiszen nem hagyható figyelmen kívül a szubjektivitás és a narrativitás szempontja. Balási továbbá a pszicholingvisztikai szempontok figyelembevételének fontosságát is hangsúlyozza. „A személyes érintettség a színházi interjúk esetében nyilvánvaló, ugyanis mindenkinben »túl« tiszta kép él saját szerepéről a történetben. A kérdezőnek egyértelműen színházi szakembernek (is) kell lennie, aki tudja, hogy a megkérdezett milyen kapcsolatban állt az eseményekkel, ismeri a torzító jellegű legendákat, milyen eltérések vannak a fennmaradt dokumentumok és válaszok között.” (84) Az adatközlők között színházi szakemberek, előadások alkotói és nézők szerepelnek, akiknél érdekes, hogy leginkább a színészi játékra emlékeztek, a rendezőre, a cselekményre stb. vonatkozó információik hiányosak voltak. A két intézmény között lévő viszonyra az oda-vissza szerződések voltak jellemzők: a hallgatókból a színház alkalmazottai, a színház alkalmazottaiból gyakran az intézet tanárai lettek.

A kötet következő tanulmányát Lázok János írta a következő címmel: *Szabó Lajos kutatásairól – egy megkettőződött színház-történeti dokumentum kapcsán*. Ez a szöveg eltér a kötet többi tanulmányától olyan szempontból, hogy egyetlen konkrét esetet

jár körül: Szabó Lajos (a SZISZI rektora 1954 és 1976 között) és Jordáky Lajos között nem hivatalos közlési probléma állt elő Kótsi Patkó János igazgatói beszéde, a *Békőszöntő beszéd* c. írás közlésének elsőségét illetően, és Lázok ezt a megkettőződést vizsgálja (ok, következmény, kezelés). A kutatás során a Szabó Lajos által 1955-ben közölt betűhű és a Jordáky Lajos által 1973-ban közölt, a mai magyar nyelvállapot szerinti átírással közzétett beszédet hasonlítja össze, felhívva a figyelmet a bibliográfiai pontatlanságra és mulasztásra. „Szabó Lajos életművének, az életmű szellemiségének ismerőjeként a jóvátételnek és helyesbítésnek egy olyan méltányos megoldását szeretném javasolni, amely tiszteletben tartja és megőrzi mindkét kutató tudományos munkájának eredményeit, és nem csorbítja Jordáky Lajos kutatói-szakmai hitelét sem.” (102) A tanulmány akként függ össze a többi szerző írásával, hogy folytatja annak a kérdéskörnek a tárgyalását, amely a források használatának problémás vonatkozásairól szól.

A kötet első nagy részét Csép Zoltán *Beszéd a színházról: a féltő kritika nyelve* c. szövege zárja, amely a vizsgált időszak vizsgálódásainak kritikai visszhangját elemzi. A tanulmányból kitűnik, hogy nagyon aktív volt az intézet és a sajtó kapcsolata, majdnem minden vizsgálódásról született kritika (néhány héten belül), sőt, gyakran egész évadot is értékelték. A beharangozók kapcsán elmondja, hogy az előadás-ismertetőket az intézet tanárai írták, de a mai beharangozókkal ellentétben – amelyekben elsősorban az előadások esztétikai vonatkozásai kapnak helyet – az akkori beharangozók a dráma cselekményére, a szerző bemutatására koncentráltak (erre egyrészt a szövegközpontú színházi felfogás a magyarázat, másrészt akkoriban a könyvekhez való hozzáférhetőség is más volt). A tanulmány jelentős része foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy milyen elvárásokat támasztottak az adott korszakban a kritikával szemben a szakmai körökben, illetve mi volt a kritika és az alkotók viszonya. A szerző Csáky Zoltán egyik írását veszi alapul, aki „úgy véli, az alkotók nem elég nyitottak a kritikára, nem fordíta-

nak kellő figyelmet a kritikusok észrevételeire. Az írás szerint a színbírálatot a színházak csak akkor veszik figyelembe, ha az kizárólag a pozitívumokat említi, illetve a színészeket csak a róluk szóló passzusok érdeklik. A főiskolás előadásokról szóló írások esetében Csáky szerint általánosságok olvashatók, közhelyek, valódi érvelések helyett szentenciák.” (111) A kritikának kellett beszámolnia a darabválasztásról, továbbá ezen szövegek szerkezete is egy sémára épült: drámaelemzés és egy kevés a színészi játékról, így sem a formabontó esztétikák, sem a különböző vizuális tartalmak nem váltak elemzés tárgyává.

A kötet második részében az intézetben oktató alkotók életművei kerülnek bemutatásra, listákkal kiegészülve, amelyek az érintettek előadásait sorolják fel. Ugyanakkor dicséretesnek tartom a portréfotók kiválasztását: emberközelí fotók társulnak a szövegekhez, amelyeken érződik a személyes viszonyulás az adott alkotóhoz.

Lázok János Éghy Ghyssa táncosként és táncoktatóként megélt szakmai karrierjét mutatja be, az alany önéletrajzát, naplóját és egyéb dokumentumokat felhasználva. Visszatérő elem a kötetben az intézet bukar esti szakmai találkozókra való részvétele, amelyeknek megvolt a gyakorlati haszna (a mellékletek között találunk egy ilyen találkozó utáni levelezést Éghy Ghyssa és a Royal Shakespeare Company akkori igazgatója, Michel Saint-Denis között). Kovács Levente Lohinszy Lorándról készített portréja a kolleghiális viszonyon, illetve a rendező-színész felállású személyes kapcsolaton alapszik. Főként Lohinszyknak a színészetben, a színészképzésben és a rendezői tevékenységében kifejtett alkotói munkáját méltatja Kovács, így többek között a Harag György és Lohinszy Loránd közötti közös nyelvről, Lohinszyknak a diákok körében mesterként élő képéről esik itt szó. Ungvári Zrínyi Ildikónak a szelíd játékmesterről, Gergely Gézáról írt portréja egy sokoldalú rendező-pedagógust mutatja be, aki Nánay István szerint azért nem maradhatott a rendezői színház élvonalában, mert konfliktuskerülő, békés természetével „nem olyan” beállítottsá-

gú ember volt. Korai tevékenységéhez hozzátartozott, hogy kispolgári, katolikus családból való származása miatt a skatulyák ellen kellett küzdenie. Az elmélet és a gyakorlat egyaránt megélt pályafutásában, munkáját a csapatközpontúság, a kísérletezés és az ízlésség jellemezte. Albert Mária Tarr Lászlóról készített portréja anekdoták elmesélésével támasztja alá *A tréfamester* címet, ugyanis az írásban egy olyan színésszel találkozunk, aki a színpadon megélt nyilvánosság mellett az ezen kívüli névtelenségben is lubickolt. A komikus szerepek rétegzettségét példázta szerepművelésével, ugyanakkor sokszor ugrott be fontos drámai szerepekbe a nagy színészek helyett – a kritikusok szerint nem foglalkoztatták a képességei szerint. Pedagógusi munkájában demokratikus viszonyokra törekedett, a példamutatásra és az önismeretre nevelésre fektette a hangsúlyt – az okításban is ismerve a tréfa mögötti ösztönzés erejét. A portrék sorát Kovács Levente Csorba Andrásról szóló írása zárja, aki a drámai hősideált testesítette meg, és a drámai/lírai hősök után a komikus, groteszk karakterek megformálásával is lenyűgözte a közönséget és a szakmát. „Nem sok” – mondja Kovács Levente a viszonylag korán meghalt színész hatvan évéről, aki mégis gazdag pályát tudhatott maga mögött: kiemelkedő alakítások sokaságát, színészgenerációk nevelését, színházigazgatói és rektori szerepvállalást. Hitvallásában a színész példamutatását tartotta szem előtt, illetve azt, hogy közéleti harcosként legjobban kell értenie és látnia kora problémáit.

A kötet mind strukturálisan, mind tartalmilag összetett. Különböző nézőpontú megközelítéseket és többféle módszertannal kutatott részműveket gyűjt egybe, ötvözve tudományos igényességet és személyes kortapasztalatot. A SZISZI történeteinek harmadik, egyben záró kötete az 1991-ig terjedő nehéz periódust tárgyalja majd – már zajlik az adatgyűjtés és a rendszerezés folyamata.

TALÁLT KÉP

Komposztálás? Természetesen!

– szösszenet a szentgyörgyi kultúrgettó
(Székely Minőségi Komposzt Társaság) zöldtrágyázási szokásairól –

Sepsiszentgyörgyön, a Cigaretta utcában található a város önkormányzatának társasháza, amely állami alkalmazottaknak (pl. orvosok, tanárok, rendőrök, színészek) biztosít lakást. Az itt élők közössége néhány évvel ezelőtt pályázott először a Városi Kertészet kiírására, amely a szentgyörgyi lakónegyedek zöldövezetének karbantartását támogatja. A két „főzőld”, azaz akik pályáztak: Tóth Bartos András muzeológus és Nagy Eszter, az M Studio – mozgásszínházi műhely színésze. Így született meg a Cigaretta utcai hátsó kert, a közösségi veteményes, ahol többek közt menta, citromfű, paradicsom és málna is terem. Idővel pedig a lakók egyre környezettudatosabbak lettek: ma már komposztálnak is, azaz minden lebomló hulladékot összegyűjtenek, hogy természetes trágyával táplálják saját kertjüket. Zöld-élményeikről írt nekünk Nagy Eszter.

[szerk. megj.]

*

A szentgyörgyi közösségi összeérést mi sem példázza méltóbban, mint a Cigaretta utca szolgálati lakásait populáló színész, táncos, muzeológus stb. mikrotársadalom (ejtsd: Melróz Plejsz) monumentális komposzthegyének látványa, mely egyből a melegség és meghittség érzésével tölti el a békés szemlélődő szívét.

E kommunális bérc a színész-, táncos-, régéskonyhákból elmaradhatatlan ~~emberi-végtagok, orr-, hüvelykujj-~~ metélőhagyma-cafatoktól a jobb sorsra érdemes rebarbaráig a rothadás



egész tárházát felvonultatja, magába ölelve egyszersmind e tárház egyetlen aktív, ám ugyancsak szerves komponensét, elengedhetetlen lebontóegységét: Bizsut, az ördögi vegán beagle-t.

A sikongó kukkinifoszlányok e réme a biorakomány-űrités pillanatában álnokul a biorakomány-űritő sarkában terem, s önnön molettségét (19 kg) meghazudtolva, egy profi akrobatát megszégyenítő keccsel ível át a raklapbarikádon, hogy alászálljon a rotyogó komposztális poklokra.

E bio-üdv történeti esemény stációi a következők: az alvilági trutymóban Bizmu a szerves hulladékokat hevesen átrostálja, a darabosabbját intenzív lábjátékkal bezúzza, többször átforgatja, ingerülten megkeveri, majd a homogén masszát hirtelen haraggal – vérben forgó szemekkel és az állkapocs egyetlen, impulzív manifesztációjával – magáévá (t)eszi. Harmadnapon a ganajból feltámadva, felmén' a ~~men~~nyek az erjedő paradicsomi mezőkre, azóta is ott ül hátradőlve, mint jóllakott napközis, aki épp emész –

Elnézést. Tudatában vagyunk, hogy jelen írásnak a szentgyörgyi kultúrgettó hagyományteremtő zöldtrágyázási beidegződéseiről kellene szólnia, miközben a hülye is látja, hogy a szövegteret (immár 1720 karakter a megengedett 1000-ból) még mindig egy luciferi eb kulináris inklinációi uralják. Ígérjük, hogy az iménti közösségi monomániáról is szó esik hamarosan, talán egy ködbe vesző következő értekezésben*, melyet e kulturált közösség – kultúridomításával összhangban – mély türelemmel és alázattal kívár slash megértéssel nyugtáz. Ám addig is – noha döbbenten követi –, továbbra is sztoikusán tűri (nahát, szintén kultúridomításával összhangban) egy könyörtelenül kétszínű (fehér alapon barna foltok), megátalkodott beagle monopolhelyzetét (kiskakas, szemétdomb) a kommunális komposzt magashegyi undergroundjában.

(Nagy Eszter)

* De ne mind bolygassuk a jövőndőt; elégedjünk meg e jelenlegi szerény kaddissal a meg nem született értekezésért.



Gianina Cărbunariu

ELADÓ / FOR SALE

Szereplők:**Első jelenet:**

BEFEKTETŐK – Első, Második, Harmadik, Negyedik, Ötödik, Hatodik, Hetedik Befektető.

Második jelenet:

PARASZTOK – Első asszony, Második asszony, Első asszony bátyja, Első férfi, Második férfi, Harmadik férfi, Polgármesteri hivatal tanácsosa.

Harmadik jelenet:

PARASZTOK, valamint a SZONDÁZÁSI VÁLLALAT MUNKÁSAI:

Férfi, Asszony, Első munkás, Második munkás, Harmadik munkás, Lány a kártalanítástól, Rendőr.

Negyedik jelenet:

Anya, Fiú.

ELSŐ JELENET

ELSŐ BEFEKTETŐ: Mi... 1999 óta vagyunk itt, de csak 2004-ben kezdtük a vállalkozást. Úgy, hogy elmondhatom, az első öt év terepfeltárási munka volt.

MÁSODIK BEFEKTETŐ: Mi érkeztünk elsőként ide. Még '90-ben.

NEGYESIK BEFEKTETŐ: Mi a vasfüggöny leomlása után rögtön idejöttünk feltérképezni.

HARMADIK BEFEKTETŐ: Azt is mondhatnám, hogy egész jó kapcsolatokat áptunk Romániával a... változás előtt is. Mindenfélét üzleteltünk. Az elején főként az állatállományban voltunk érdekeltek. De 2001 után kezdtünk területek után érdeklődni.

ÖTÖDIK BEFEKTETŐ: A mi vállalatunk három éve kezdte el felmérni a helyet, és ez idő alatt legalább 15–20 alkalommal jártam itt.

HATODIK BEFEKTETŐ: Mi turistaként érkeztünk 1999-ben. És egy alapokig lerombolt országot találtunk.

ELSŐ BEFEKTETŐ: Az első benyomás természetesen... a szegénység, amiben az emberek éltek.

HATODIK BEFEKTETŐ: A környéken, ahol dolgozom, a földek 95 százaléka paragon volt hagyva. Véggépp elhanyagolva.

NEGYESIK BEFEKTETŐ: Micsoda szegénység...

HATODIK BEFEKTETŐ: Nekünk szenvedélyünk a mezőgazdaság, és amikor láttuk, hogy mennyi föld hever műveletlenül, eldöntöttük, hogy valamit tennünk kell.

ELSŐ BEFEKTETŐ: Időközben rájöttünk, hogy Románia nem is annyira szegény. Falun végül is van fedél az emberek feje felett és nem kell érte házbért fizetni, ha pedig emellett még munkahe-lyük is van, akkor egész jól viszik. Persze, az egészségbiztosítás vagy az effélék még mindig hiányoznak, de sikerül nekik valahogy...

NEGYESIK BEFEKTETŐ: Túlélni.

ÖTÖDIK BEFEKTETŐ: Amikor Bukarestben leszáll a gép, egy modern városban találsz magad, a mű-építészet bámulatos, és az az épület... az a palota... a Nép Háza,¹ mikor először megláttam, olyan... wow volt!

NEGYESIK BEFEKTETŐ: Tulajdonképpen azt érzed, mintha a világ bármelyik civilizált városában lennél. Autók is vannak. A mi autóink mind itt vannak: Toyota, Škoda, Mitsubishi...

BEFEKTETŐK: Hyundai, Lamborghini, Maseratti, BMW, Mercedes...

ÖTÖDIK BEFEKTETŐ: De ha elhagyod a várost, és nem kell túl messzire menni, hát... rurális környe-zetbe jutsz. És már tisztán látszanak a különbségek, egyik mezőn nagy traktor, a másikon meg egy ló.

ELSŐ BEFEKTETŐ: Gondok a szennyvízelvezetéssel, a gázzal, az ivóvízzel... a vécék az udvaron vannak. Az élet kifejezetten nehéz.

MÁSODIK BEFEKTETŐ: És az utak eléggé... eléggé...

NEGYESIK BEFEKTETŐ: Kátyúsak. Tele vannak gödrökkel.

ÖTÖDIK BEFEKTETŐ: De az emberek általában véve barátságosak. Tessék elhinni, hogy egészen tanult emberekkel is találkoztam, jól vág az eszük. Mi szeretünk veletek dolgozni. Mármint önökkel.

MÁSODIK BEFEKTETŐ: És a munkaerő is elég olcsó.

NEGYESIK BEFEKTETŐ: És mindig rendelkezésre áll.

MÁSODIK BEFEKTETŐ: Vállalatunk politikájához hozzátartozik a helyi földművesekkel való együttmű-ködés. A közhöz szeretnénk hozzájárulni, segíteni a fejlődést.

HATODIK BEFEKTETŐ: Az emberek általában nagyon szívesen adnak el földeket.

NEGYESIK BEFEKTETŐ: Láttam már, ahogy örömben sírtak, hogy végre túladhattak egy darabka földön.

HARMADIK BEFEKTETŐ: Mit is csináljanak a földjeikkel? Gyertek, kérdezzük meg őket, ha már itt vannak. Van itt önök közül valaki, aki még mindig kapával szeretné művelni a földet? Nem hiszem!

HATODIK BEFEKTETŐ: Az elején, az első években, önök egy televíziós készülék áráért is eladtak egy hektárnyi földet. Aztán ha meg akarták javíttatni a háztetőt, eladtak egy újabb hektárt. Mert önök másképp gondolkoznak. Nyugaton a föld tőkét jelent. A földet soha nem adjuk el.

¹ A gúnyosan Fehér Háznak is nevezett Nép Házát (Casa Poporului) 1983-ban kezdte építtetni Nicolae Ceaușescu kommunista diktátor. Az épület jelenleg Románia parlamentjének ad otthont. (A fordító megjegyzése. / Szerk. megj.)

MÁSODIK BEFEKTETŐ: Az elején mi is csodálkoztunk ezeken a nagymértékű eladásokon. Aztán megértettük, hogy az emberek azért adják el a földeket, mert nehéz megmunkálni, mert nagyon messze vannak ezek a területek. A visszaszármaztatási procedúrák közben a területek felapórozódtak. A fiatalok pedig beköltöztek a városba, vagy külföldre mentek...

BEFEKTETŐK: Igen, nálunk dolgoznak // Tömegesen jöttek hozzánk // Főleg miután eltörölték a megszorításokat //

MÁSODIK BEFEKTETŐ: A szülők már öregek, és kénytelenek eladni a földeket. Ez szomorú, nagyon szomorú, de ez a valóság.

NEGYEDIK BEFEKTETŐ: Nem igazán maradt, aki megművelhetné a földjeiteket.

HATODIK BEFEKTETŐ: Ez van. Ha ti nem akartok gazdálkodni, akkor valakinek gazdálkodnia kell helyettetek. Franciák vagyunk, angolok, hollandok...

BEFEKTETŐK: Amerikaiak, németek, arabok, olaszok, kanadaiak, kínaiak...

HATODIK BEFEKTETŐ: Mindnyájan európaiak vagyunk. Tehát nem vagyunk idegenek, európaiak vagyunk. Egy nagy család.

NEGYEDIK BEFEKTETŐ: Európaiak, nem európaiak... azért vagyunk itt, hogy enni adjunk bolygónk több milliárd lakosának.

HARMADIK BEFEKTETŐ: Miért féltetek, hogy a külföldiek felvásárolják a földeket? Teljesen mindegy, hogy ki vásárolja fel, így is úgy is ti művelitek meg.

NEGYEDIK BEFEKTETŐ: Az a fontos, hogy a föld itt marad, mert a tiétek. Mi csak megműveljük, nem húztunk fel másik zászlót, nem is áll szándékunkban ilyesmit tenni. Az én véleményem, és a kollégáimé is, ugyebár, az, hogy...

BEFEKTETŐK: A föld a tiétek // Teljes mértékben a tiétek // Azt csináltok vele, amit akartok...

HARMADIK BEFEKTETŐ: Mi nem vihetjük el a földet, nem vágthatjuk zsebre. Nem igaz?

ELSŐ BEFEKTETŐ: Aki akarja, eladja. Aki nem...

NEGYEDIK BEFEKTETŐ: ... az bérbe adja.

HATODIK BEFEKTETŐ: A föld a tiétek. Mi csak menedzseljük.

HARMADIK BEFEKTETŐ: Az csak mese, hogy jönnek a külföldiek és nem tudom, mit csinálnak... ez csak azért van, hogy megijesszenek titeket. Vagyis önöket.

ÖTÖDIK BEFEKTETŐ: Igen, vannak kormányok, akik félnek, hogy átvesszük az országot, és azt mondják, hogy a földek a helyiek tulajdonában kellene maradjanak, és hogy a túl erős külföldi befolyás megváltoztatja a társadalmat, az infrastruktúrát.

HATODIK BEFEKTETŐ: Egyes kormányok óvatosabbak, de itt nem áll fenn ez az eset.

NEGYEDIK BEFEKTETŐ: Máshol Európában voltak kellemetlenségeink. Vannak kormányok, amelyek azt hiszik, hogy mi majd befektetünk és elfogadjuk, hogy a profitot elvegyék tőlünk.

MÁSODIK BEFEKTETŐ: Hogy fogadjunk el ilyesmit? Ez megakadályozza a befektetéseket.

NEGYEDIK BEFEKTETŐ: Én biztos nem fektetnék be egy centet se oda.

HATODIK BEFEKTETŐ: Miért fektessünk be szakértői vizsgálatot...

HARMADIK BEFEKTETŐ: És tőkét...

MÁSODIK BEFEKTETŐ: És a szaktudásunkat.

NEGYEDIK BEFEKTETŐ: Hogy a végén azt mondják: igazából meggondoltuk magunkat, visszavesszük a földeket.

HARMADIK BEFEKTETŐ: De itt ez nem történt meg velünk soha. Ismerjük el, a román kormány nagyon fogékony az ajánlatainkra és javaslatainkra.

HATODIK BEFEKTETŐ: Persze, ha belegondolsz, hogy a befektetők hol adóznak. Mi jövőnk, jó kis profitot termelünk és... ez a pénz eltűnik az országból, hiába keresed az ország infrastruktúrájában... – igen, ez egy érzékeny téma.

BEFEKTETŐK: Miért lenne érzékeny // Miért? // Nem, ez nem igaz. // Megéri beszélni róla.

ELSŐ BEFEKTETŐ: Mi nálatok fizetünk adót. Mert számunkra nagy előny, hogy itt adózhatunk, és nem odahaza.

HATODIK BEFEKTETŐ: Ha nálunk profitot termelsz, 70 százaléka az államnak megy. Ezért jövőnk mi hozzátok.

MÁSODIK BEFEKTETŐ: A mi esetünkben minden, amit termelünk, exportra megy. A maximális profit után otthon adózunk. De mi munkahelyeket biztosítunk nektek és új technológiát, mi befektetünk!

HARMADIK BEFEKTETŐ: Várjatok egy kicsit, ti gabonaexportból éltek. Ugyanakkor aggódtok, hogy mi is exportálunk. Mégis mit csináljak? Hagyjam, hogy a gabona ott rohadjon a mezőn? Exportálunk!

BEFEKTETŐK: Exportálunk!

NEGYEDIK BEFEKTETŐ: Az ideális az lenne, ha a pénz itt maradhatna nektek. De mégiscsak van különbség aközött, hogy a földed parlagon van, vagy van mezőgazdasági tevékenységed, még akkor is, ha a nyereség nagy része külföldre megy, nem igaz?... Mert elvégre...

BEFEKTETŐK: Persze, ez mégiscsak előny // Ez egy win-win helyzet // Azt akarjátok, hogy felverjen a gyom?

HATODIK BEFEKTETŐ: Problémák? Mindig akadnak: az állami támogatások későn érkeznek, az áfát későn utalják...

ELSŐ BEFEKTETŐ: Hét hónapos késéssel!

ÖTÖDIK BEFEKTETŐ: A birtoklevelek! Na, ettől frásznak, de megoldjuk az efféle vitákat is. A földterületek és a bennük levő potenciál annyira nagyok, hogy... megkockáztatunk ilyesmiket is.

BEFEKTETŐK: Persze, hogy megkockáztatunk. // Minden üzletben van kockázat. // Kockáztatni kell. //Kockáztatunk!

ELSŐ BEFEKTETŐ: A telekkönyv nagyon nagy probléma. A földek 80 százaléka nincs telekkönyvezve és ezt az adásvételi szerződés előtt kell elintézni. Minden kelet-európai országban van telekkönyv, csak nálatok, Romániában nincs.

NEGYEDIK BEFEKTETŐ: És a papírokkal rengeteg munka van: nyomulni kell, követni az eljárást. Nem hagyhatod ott a papírokat, hogy majd egy héten belül elintéződik. Nem. Minden nap betelefonálsz, megkérdezed, mi a helyzet, segíthetünk-e?

ÖTÖDIK BEFEKTETŐ: Mikor hívhatom vissza?

HATODIK BEFEKTETŐ: Hogy látja, mikorra lesz meg?

MÁSODIK BEFEKTETŐ: Milyen akadályokba ütköztek?

HARMADIK BEFEKTETŐ: Mit tehetnénk, hogy kicsit felgyorsítsuk az eljárást?

NEGYPEDIK BEFEKTETŐ: Tulajdonképpen mi nagyban hozzájárulunk, hogy a hatóságok elvégezzék a munkájukat.

BEFEKTETŐK: Hát segíteni kell. // Persze, a mi érdekünk is. // Saját érdekünkben segítünk. // Néha nehéz. // Vannak nehézségek. // Néha nagyon nehéz. // Nehéz...

ELSŐ BEFEKTETŐ: Nehéz azt mondani, hogy könnyebb vagy nehezebb. Egyszerűen... más. És végül is nincsenek akkora különbségek.

NEGYPEDIK BEFEKTETŐ: Észrevettétek, hogy a korrupció is csökkenőben van?

ELSŐ BEFEKTETŐ: Mi alig találkoztunk ilyesmivel. Szó se lehet róla.

HATODIK BEFEKTETŐ: Irreleváns.

MÁSODIK BEFEKTETŐ: Nem találkoztunk komolyabb korrupciós helyzettel...

HATODIK BEFEKTETŐ: Hallottam róla... de személy szerint velem nem fordult elő.

HARMADIK BEFEKTETŐ: Mondjuk úgy, hogy vannak emberek és emberek. Nálunk is vannak hülyék, nálatok is vannak hülyék.

ELSŐ BEFEKTETŐ: Persze, az adminisztratív dolgokon túl, vannak még kisebb-nagyobb kommunikációs problémák is.

ÖTÖDIK BEFEKTETŐ: Résen kell lenni. Amint látják, hogy külföldi vagy, azt mondják: ennek temérdek pénze van, sokat fog fizetni. És ha olyan helyzetbe hozod magad, hogy elkezdesz árakról beszélni, hogy mennyi a bérleti díj, mibe kerül a föld, a beszélgetés nevetségessé válik. Mondjuk, hogy a föld 4000 eurót ér, és te találkozol a tulajdonossal és ő azt mondja neked, hogy 10.000 euró. És, tudod, nagy a kísértés, hogy elkezddjél alkudozni...

BEFEKTETŐK: Alkudozni lehet. // Persze, ők mindenképpen el akarják adni.

ÖTÖDIK BEFEKTETŐ: Hát ez az! Semmi értelme! Ezek azt hiszik, hogy mi nem ismerjük a föld értékét. De mi ismerjük. A piaci árát. Egyeseket még átvernek. De velünk még nem fordult elő. Nagyon kell figyelni arra, amit mondanak, de főként arra, amit mondani akarnak. Hogy jártam egy fickóval, aki földet akart nekem eladni. Megkérdeztem: *Szántóföld? Igen. Lehet rajta gabonát termesztetni? Persze.* Megyünk megnézni a földet és egyértelmű, hogy nem lehet rajta semmit termesztetni. *Azt mondta, hogy lehet rajta termesztetni. Lehet. De itt nem fog kinőni a gabona. Nem fog, de azért meg lehet próbálni.* Először úgy érzed, hogy átverték. Aztán megtanulod, hogy jól kell tudni kérdezni. *Termesztettek ezen a földön valaha gabonát?*

ELSŐ BEFEKTETŐ: *Volt valaha árvíz ezen a területen?*

HATODIK BEFEKTETŐ: *Van tulajdonpapírja? Hány örökös van? Hányan élnek közülük? Hányan laknak külföldön?*

HARMADIK BEFEKTETŐ: *Ha ez biogazdálkodás, miért vegyszereznek?*

ÖTÖDIK BEFEKTETŐ: *A földek egymás mellett vannak? Pontosan mit ért ön azon, hogy egymás mellett?*

MÁSODIK BEFEKTETŐ: *Önöknél mennyi az egy hektár?*

NEGYESIK BEFEKTETŐ: Persze, hogy ők is profitot akarnak, ez érthető. Mindenesetre a kisgazdáknak itt nincs jövőjük. Mert a nagy farmok egyre nőnek...

BEFEKTETŐK: Növünk, növekedünk!

NEGYESIK BEFEKTETŐ: És előbb vagy utóbb bekebelezik a kisebb farmokat.

BEFEKTETŐK: Így van ez szerte a világban. // Mindenhol. // Világszerte.

ELSŐ BEFEKTETŐ: Itt még mindig sok a kisgazda, aki a megélhetésért dolgozik. Vagyis abból él, amit kis területen megtermel. Amit dolgozik, azt meg is eszi, és nem telik biztosításra, a gyerekek taníttatására... semmire.

MÁSODIK BEFEKTETŐ: Nálunk Nyugaton most dúl ez a romantikus álmkép, hogy lóval és ekével szántani, de kérdezzék csak meg a román parasztokat, hogy ez nekik megfelel-e. Én hiszem, hogy egyedül a nagy léptékben való gazdálkodásnak van jövője, és Románia a világ egyik legjobb helye a mezőgazdálkodásra.

ELSŐ BEFEKTETŐ: Pontosan. Ami Romániát illeti, én is elég optimista vagyok, egészen optimista, szabad szemmel látni az óriási előrelépéseket az oktatás, az infrastruktúra, az egészségügy területén... És ami a mezőgazdaságot illeti, nagyon optimista vagyok.

MÁSODIK BEFEKTETŐ: Nagy léptékű gazdálkodás. Ez a megoldás.

NEGYESIK BEFEKTETŐ: És még valami: egyesek azzal vádolnak minket, hogy kisajátítjuk a területeket.

BEFEKTETŐK: Nem, ezt a kifejezést nem fogadhatjuk el... // Törvénytelenül használják. // Ezt nagy léptékű gazdálkodásnak hívják. // Itt mezőgazdasági iparról van szó.

NEGYESIK BEFEKTETŐ: Gyertek, öntsünk tiszta vizet a pohárba, hogy mindenki értse, miről van szó. Mit jelent a kisajátítás? Kisajátításról akkor beszélünk, amikor szervezetek, vállalatok... szóval amikor ezek a szervek korrupt módon férnek hozzá területekhez, felvásárolják vagy bérbe veszik őket, a kormány segítségével. Ez azt jelenti, hogy a földtulajdonosok beleegyezésük nélkül elveszítik a földjeiket. Ezt jelenti a területkisajátítás. De itt minden törvényes. Az utolsó betűig.

BEFEKTETŐK: Teljesen törvényes.

ÖTÖDIK BEFEKTETŐ: Van egy piaci ár, van egy vásárló és van egy eladó.

MÁSODIK BEFEKTETŐ: És 2014. január elsejétől végre van egy törvényünk is.

(Bejön a Hetedik befektető.)

HETEDIK BEFEKTETŐ: Mennyibe kerül?

BEFEKTETŐK: Ez függ a helytől // a földek elhelyezésétől

HETEDIK BEFEKTETŐ: Mennyibe kerül az egész?

MÁSODIK JELENET

TANÁCSOS: Olyan szép itt nálunk, nagyon szép.

ELSŐ ASSZONY: De már nem olyan, mint régen...

ELSŐ FÉRFI: Nagyon szép, de maguk nem jókor jöttek. Ilyenkor kell jönni? Nem látták, milyen az út? Csodálkozom, hogy nem akadtak el valahol.

TANÁCSOS: Jöjjenek el nyáron a patakhoz, a láphoz... az a fiú szép munkát végzett ott.

MÁSODIK FÉRFI: Elintézte a polgármesteri hivattal, az APIA-val², a területeket kivették az APIA hatásköréből... nem lehet tudni, hogyan... megvette a húsz hektár földet. A réttel együtt.

ELSŐ FÉRFI: Szerencsétlenségünkre. Az a rét a falué volt, ott legeltettünk.

ELSŐ ASSZONY: Régen a miénk volt, a községé. Most pedig...

ELSŐ FÉRFI: De ki tudná ezeket beperelni?

MÁSODIK FÉRFI: Lehet, hogy még a végén mi pereljük be őket. Adják vissza a tulajdonunkat... Valaki... nem tudom... valaki hívja fel a DNA-t³... hívják ide a DNA-t...

MÁSODIK ASSZONY: Igen, hívd csak fel a DNA-t... nézd csak meg, mit fognak neked válaszolni.

MÁSODIK FÉRFI: Nem azt mondtam, hogy én hívom fel, csak mondtam, hogy... hívja fel valaki... Hátha segít rajtunk valaki... Mi elmondjuk, mi folyik itt, és hátha valaki gondol egyet, felhívja őket, és elmondja...

ELSŐ FÉRFI: Felhúzott egy nagy villát is a rét közepébe, nem fogja azt onnan a DNA anyja sem elmozdítani...

MÁSODIK ASSZONY: Ezek mindent elloptak. A gazemberek. Mindent. Én itt vagyok a birtokleveleimmel és...

ELSŐ ASSZONY: Kollektívát,⁴ gépállományt, mindent elvettek. Mindet tönkretették. Huszonöt év alatt ezek a gazemberek elloptak mindent. Tudják, milyen volt itt régen? Gyönyörű! A gyümölcsösökben roskadoztak az ágak a termés alatt, a mezők megmunkálva, amíg csak a szem ellát, traktorok, öntözőberendezések, silók. Mindenkiné volt munkája, mindenki meg tudott élni valahogy. És olyan termés volt... hogy majdnem mindent exportra küldtünk. Tudod te, mekkorára nőtt a sárgabarack? Né, ekkorára nőtt! És a paradicsom, van fogalmad? Né, ekkora volt a paradicsom. Iliigen, és a kukorica, né, ekkorára nőtt a kukorica. És most?

MÁSODIK ASSZONY: Itt felejtettek minket. Huszonöt év alatt senki nem tett értünk semmit. Semmit nem csináltak ezek. Tőlem még azt is elvették, amim volt a Cseszku⁵ idején.

ELSŐ ASSZONY: A testvéremnek nincs munkája... mondjad, jóember!

ELSŐ ASSZONY BÁTÝJA: Nincs munkám.

ELSŐ ASSZONY: Tizenöt éve nincs munkája!

ELSŐ FÉRFI: Kinek van még ma egyáltalán munkája?

² APIA (ejtsd: ápiá) – Mezőgazdasági Intervenció és Kifizetési Ügynökség.

³ DNA (ejtsd: dénéá) – Korrupció Ellenes Ügyészség.

⁴ Kollektív gazdaság.

⁵ Nicolae Ceaușescu, kommunista diktátor.

MÁSODIK FÉRFI: Senkinek sincs munkája. Előbb feloszlatták a kollektívokat, aztán a kombinátokat⁶, aztán a környékbeli gyárakat...

ELSŐ ASSZONY: Régebben még itt volt a kombinát, még volt az embernek valami munkája, volt fizetése. De most... szétszedték az üzemet, mind elhordták, semmi nem maradt belőle. Háromszor adták el: egyszer egy olasznak, aztán egy spanyolnak, aztán ennek... az ördög vigye el. És mi történt? Az emberek mind az utcára kerültek.

MÁSODIK FÉRFI: És senki nem szólt semmit. Mit szóljon?

MÁSODIK ASSZONY: A fiatalok mind elmentek, mihez kezdjenek itt? Itt maradtak az öregek, azokat meg könnyen át lehet verni, főleg, ha egyedül élnek, és betegek... Például itt vagyok én is. Az én papíraim...

ELSŐ FÉRFI: Nem az paraszt, aki paraszt, hanem aki paraszt, az a paraszt. De már nem műveljük a földet. Mivel szántsuk fel, kapával?

ELSŐ ASSZONY: Ceau⁷ idején mindenki a kollektívban dolgozott, ha akarta, ha nem. És amikor felszámolták a tsz-eket, mindenki örült, hogy visszakapja a földjét, és aztán látták, hogy jó-jó, de nincs, amivel megművelni...

MÁSODIK ASSZONY: Én huszonöt éve kaptam vissza, de most megint elvették... Két napja voltam a polgármesteri hivatalnál és azt mondták...

TANÁCSOS: Tetszik tudni, vannak még kigazdák, akik maguk művelik a földet, és boldogulnak. Úgy, ahogy.

HARMADIK FÉRFI: Én a földet művelem. Máshoz nem értek. Ha egyszer azt mondtam, hogy gazdálkodni fogok, akkor azt csinálom. De ha összeszámolom... például hogy mennyit fektetek a kukoricatermelésbe... Hát, a vetőmaggal az a helyzet, hogy égnek áll a hajad, olyan drága. Monsanto, Pioneer, KVS... ezektől vesszük, mert ezek vannak most piacon. Drága, nagyon drága. Hektáronként hatmillióba kerül csak a mag. Pontosan annyiba, amennyi az állami támogatás. Aztán a motorina⁸, az borzasztóan drága, a gépek bérlete, a napszámosmunka. A sok ide-oda menést a földek között, ne is mondjam: visszaadtak három hektárt egyik részen, egy földcsíkot a másik felén, és még egy hektárt ott, nem tudom, hol. Folyton úton vagyok. Mindent összevetve, olyan huszonvalahány milliós befektetés a megművelés. És ugye attól is függ, hogy a gabonának milyen árat szabnak ki abban az évben... mert előfordulhat, hogy nagyon jó a termés, ezek meg olyan árat szabnak ki, hogy semmivel nem maradsz. Hogy nehogy már meg tudjál venni egy munkagépet, vagy fejlődni tudjál egy kicsit. Ott maradsz a béka segge alatt.

MÁSODIK FÉRFI: S akkor, megéri, hogy megműveld a földet?

ELSŐ FÉRFI: Tiszta bolondság.

HARMADIK FÉRFI: A gyerekeimet egyszer kivittem a mezőre. Lássák, hogy kell a földet megművelni. Csak lássák. És azt kérdeztem tőlük: Na, tetszik? Nem tetszik. Akkor tessék kézbe venni a könyvet és tanulni, hogy ne jussatok ide, mint én. Mert amit mi csinálunk, azt nem lehet mezőgazdaságnak nevezni. Mi azért dolgozunk, hogy ne haljunk éhen.

TANÁCSOS: Inkább add ki bérbe és nincs gondod vele. Miért nem adtad ki bérbe?

⁶ Vegyi üzemeket.

⁷ Nicolae Ceaușescu diktátor.

⁸ Gázolaj.

HARMADIK FÉRFI: Igazából megtérülhetne ez a kis mezőgazdálkodás, amit csinálunk... nem lehetetlen. Ha lenne rá szándék, de nincs. Egyik évben sokat fektettünk a dinnyébe. Mikor láttuk, milyen szép termés lesz, örültünk, hogy milyen jó lesz majd. De abban az évben óriási dinnyeimport érkezett Bulgáriából, meg nem tudom, még honnan. Még az üzemanyag ára sem térül meg, ha elviszem a bukaresti piacra. Összetörtem a dinnyét ott, a földeken, és szétszórta trágyának a következő évi terméshez.

MÁSODIK FÉRFI: És akkor, minek dolgozol?

ELSŐ FÉRFI: Csak ha elment az eszed... ne haragudj, de én tényleg nem értem...

TANÁCSOS: Adj ki bérbe, és megszabadult egy fejfájástól...

HARMADIK FÉRFI: Ha legalább eljuthatnánk az itthoni piacokra, akkor már megérné. Eljutni, mondjuk eljutunk, de csak nézelődni. Felújították szépen a piacokat, de a helyi termelő ritkán kap helyet. Mert amint megjelenik, a maffia rögtön rácsap. Ráadásul egy halom bizonyítványt kérnek... és amikor meglátom ezeket az APIA-tól, ahogy csapkodják nekem az asztalt, hogy így csináljam meg úgy csináljam... ezekkel az európai szabványokkal. Hát ez minden, csak nem tájékoztatás. Mert ha betűről betűre követnék az EU-s előírásokat, akkor az országot, úgy ahogy van, be lehet zárni. A hivatalnokok nem értik: sem azt, hogy mi történik ott kint a földeken, sem az irányelveket, amiket leküldenek nekik a EU-tól. Jön, hogy megnyuvasszam őket.

ELSŐ FÉRFI: Minek ennyit macacskodni. Ha egyszer látod, hogy nem megy, nem működik...

MÁSODIK FÉRFI: Én azt mondtam, hogy nem akarok oda jutni... hogy megbolonduljak.

TANÁCSOS: Bérbe kell adni, ez a legjobb megoldás.

MÁSODIK ASSZONY: Én bérbe akartam adni, de amikor elmentem a polgármesteri hivatalhoz...

TANÁCSOS: Nálunk az a szerencse, hogy jött egy nagyvállalat és felvásárolt mindent a környéken. Nem idegenek, románok, mint mi, mert én például hazafi vagyok, és nem adnék talpalatnyi földet se idegen kézbe!

MÁSODIK FÉRFI: Idegen, nem idegen, egy kutya. Úgy is azért jönnek, hogy átverjenek. Ezekhez ki kéne hívni a DNA-t... Persze, én is kiadtam a földet ennek a... vállalatnak, miért, volt más választásom?

TANÁCSOS: Senki nem kényszerített rá, nem? Én azt mondom, hogy civilizált körülmények között zajlott minden. Kitéttük szépen a hirdetést a polgármesteri hivatalhoz: holnap mindenki jöjjön a polgármesteri hivatalhoz tulajdonpapírokkal, személyi igazolvánnyal és amit még kell hozni, hogy bérbe adja a földjét a vállalatnak. Vagy hogy eladja. Szerveztünk egy találkozót is, a polgi azt mondta, hogy rendben van, hogy úgymint már túl öregek és betegek vagytok ahhoz, hogy dolgozni tudjatok, hogy a földek parlagon állnak, és legalább jut nekünk is valami kis pénz. Azt mondta, ő nem szól bele, aki akarja, kiadja, aki nem, az nem. A szerződés törvényes és mindenkinek ugyanaz.

ELSŐ FÉRFI: Hát én nem is olvastam el. De megfelel. A vállalatnak még inkább megfelel, mert övé a 75 százalék. Azt mondja, hogy nagyok a költségek, hogy nem jó a föld, mert rég nem volt megművelve és nincs rajta öntözőberendezés...

MÁSODIK ASSZONY: Régen még voltak öntözőberendezések. Aztán egyik éjszaka... eltűntek. Ki lopta el őket?!

TANÁCSOS: Az jó, hogy a földek meg vannak művelve. Semmi nem maradt parlagon. Ezeknek van technológiájuk, kombájnok és vetőgépek, növényvédő szerekkel permeteznek, van minden, ami kell. Szép termés lesz és az emberek kapnak részesedést. Van, aki gabonát, van, aki pénzt kap.

MÁSODIK FÉRFI: Kábé 800 kiló magot hektáronként. Vagy hatmilliót. Attól függ, milyen a piaci ár abban az évben.

MÁSODIK ASSZONY: Én el akartam adni, de már nem volt, amit. Elmentem a papírjaimmal, de a polgármesteri hivatalban azt mondták nekem, hogy már eladtam.

TANÁCSOS: Mi is emberek vagyunk... még becsúszik egy-két hiba.

MÁSODIK ASSZONY: Megmutatták az adásvételi szerződést, hogy eladtam a földet. Aláírással, minnemen. De Polgármester Úr, én nem adtam el, hogy adjam el az Apu földjét? Azt mondja nekem: „Nézze meg, néni, itt az aláírás. Eladtad és nem emlékszel rá.” „Hogy tudnék ilyesmit elfelejteni?” Nem hallgatott meg, mert azt mondja, hogy sok dolga van, azt se tudja, hol kezdje... Senki nem hallgat meg minket, elfelejtettek minket... És akkor én most mit csináljak? Egyedül élek, nincs, ki segítsen.

MÁSODIK FÉRFI: Hát én mit mondtam? Ki kellene hívni a DNA-t... de ki hívja ki?

TANÁCSOS: Történnék hibák, én tudom, mert én régóta vagyok itt tanácsos a polgármesteri hivatalnál, és sokféle helyzettel szembesültünk... káosz van, ez biztos, de ezeket a hibákat még a kilencvenes években követték el, és már nem nagyon lehet kijavítani. De csak megoldjuk valahogy... így vagy úgy.

ELSŐ ASSZONY: Én is kiadtam bérbe. De ez, a tes`vérem, eladta. Mondjad, te!

ELSŐ ASSZONY BÁTYJA: Eladtam.

ELSŐ ASSZONY: És most mit csinál? Mondjad, te, mit csinálsz?

ELSŐ ASSZONY BÁTYJA: Mit csinállok? Ülök...

ELSŐ ASSZONY: Igen, itt ül a kapu előtt és várja, hogy valaki elvigye napszámba, valaki, akinek még van valamicske földje és napszámosokat fogad. Mondjad, te, mennyit kapsz egy napra?

ELSŐ ASSZONY BÁTYJA: Kapok.

ELSŐ ASSZONY: Öt lejt, ennyit adnak neki. Vesz belőle kenyeret és három szál cigit.

ELSŐ ASSZONY BÁTYJA: Négyet.

ELSŐ ASSZONY: Már ha szerencséje van és felfogadják... mert ezeknek már olyan fene technológiájuk van, nincs szükségük, hogy kapálgasson nekik valaki. Mondjad, te, mióta nem voltál kapálni?

ELSŐ ASSZONY BÁTYJA: Nincs nekem... van kapám?

TANÁCSOS: De sokan nem is szeretnek dolgozni... És ha pénzhez jutnak, mind elisszák a kocsmában. Há nem így haltak meg mind, az italtól? A piától. Sorra halnak meg. Addig isznak, amíg már nem tudnak magukról...

ELSŐ FÉRFI: Hagyjátok m` békén... mert fogyatékos ... huszonöt évvel ezelőtt a Nép Házánál dolgozott, amikor építették. Balesete volt, leesett... nem volt ő mindig ilyen.

ELSŐ ASSZONY: Régen... jól volt. De most...

MÁSODIK FÉRFI: ...lassabban jár az esze.

ELSŐ FÉRFI: Olyan, mintha ő lenne, de mégsem ő. De szelíd és mindent megcsinál, amire kéred.

ELSŐ ASSZONY: Uram, ez roki. Roki! Voltam vele orvosnál is. Az azt mondta, hogy nincs semmi baja és majd helyrejön. Nem akart neki roki igazolványt adni. Na, tessék megnézni, milyen jól helyrejött. Ne haragudjon, nem ismer valakit, nem tud valakit, aki tudna rajtunk segíteni... hogy adjanak neki egy roki igazolványt, nekem meg egy roki ápolóit. Mer' én egész nap rajta kell tartsam a szemem. Mer' egy-kettő elkóricál. Mondjad, te, merre kóricálsz naphosszat?

ELSŐ ASSZONY BÁTYJA: Hintázok. A parkban.

ELSŐ ASSZONY: A park az Isten háta mögött van, fél órát kell gyalogolni a falu végéig... És nekem se könnyű, mert a hely kihalt, egy árva lélek se jár arrafelé. Csak ő kóricál ott. Egész nap csak hintázna. Na, tessék megmondani, épeszű az ilyen? Mondjad, te, épeszű vagy te?

ELSŐ ASSZONY BÁTYJA: Igen.

ELSŐ ASSZONY: Ezt mondta az orvosoknak is, azok meg elhitték.

TANÁCSOS: Manapság mind segélyt akartok az államtól, hogy betegek vagytok, vagy roki. De honnan adjon nektek az állam ennyi alamizsnát? Én azt mondom, hogy amíg tud dolgozni... addig mégis számíthatsz rá, nem igaz?

HARMADIK FÉRFI: Én hazaviszem néha, hogy segítsen az udvar körül. Dolgozik szegény, dolgozik... Igaz, még el-elszalad a parkba... Tényleg nem értem, miért szereti azt a helyet...

TANÁCSOS: Miért? Miért? Menjetek és nézzétek meg a parkot! Tettek szép padokat, van *faragott* kút, egzotikus növények, napelemes közvilágítás... Tavalý adtuk át, Istennek hála. Meg az európai finanszírozásnak.

ELSŐ FÉRFI: Na... pont ez kellett nekünk. Nem tudták volna inkább az utakat megcsinálni?

TANÁCSOS: Majd megcsináljuk az utakat is...

ELSŐ FÉRFI: Mikor? Mert amikor árvíz van, mindenki azt mondja a polgármesteri hivatalnál: gyerekek, csináljuk meg az utakat. És amire elkezdenék, jön a tavasz, az út felszárad... és marad minden a régiiben.

TANÁCSOS: A megyénél is gondok vannak, mert egyesek azt mondják, nincs pénz az utakra, mások meg azt, hogy de ti miért nem ránk szavaztatok?

ELSŐ FÉRFI: Számít az, hogy kire szavaztunk, Alpolgímester úr? Te hivatalban vagy, csináltasd meg az utakat.

MÁSODIK FÉRFI: S akkor ne hívjuk a DNA-t? Nem értem, hogy hogy eddig még senki...

ELSŐ FÉRFI: Én azt remélem, hogy hátha most... mer' az elnök kislánya itt a közelben vett telket, s akkor lehet, hogy meglesz az út. Ez minden reményünk. Mivel ez az utolsó mandátumi éve, hátha Isten megsegít, s csináltat utat a lányának. Me' ha ő nem csinálja meg, itt soha nem lesz út.

MÁSODIK FÉRFI: Hátha jönnek ezek az idegenek... a francia, vagy a német...

MÁSODIK ASSZONY: Mert pont azért jönnek, hogy neked utat csináljanak...

TANÁCSOS: Jóemberek, meglesz az út is, csak ki kell várni türelemmel. Nem lehet mindent egyszerre elintézni. Történtek jó dolgok is...

MÁSODIK FÉRFI: Az lenne jó dolog, ha kijönne a DNA...

ELSŐ FÉRFI: Történtek jó dolgok, csak nem a magunkfajtánkkal...

MÁSODIK ASSZONY: Nekem elvették a földjeimet... ez jó dolog?

HARMADIK FÉRFI: Egy jó dolgot... egyetlen egy jó dolgot sem tudnék mondani.

ELSŐ ASSZONY: Régen jó volt, de most... mi legyen jó?

ELSŐ ASSZONY BÁTYJA: A park az egy jó dolog.

ELSŐ ASSZONY: Mondtam én, hogy nem épeszű... Maguk szerint épeszű?

TANÁCSOS: Az már jó dolog, hogy van egy jó polgármesterünk.

HARMADIK JELENET

FÉRFI: Magukat ki engedte ide?

A munkások folytatják a munkájukat: kábeleket fektetnek le.

ASSZONY: Ez a mi földünk, mit keresnek itt?

FÉRFI: Kik maguk, és ki engedte meg, hogy ide jöjjenek?

ASSZONY: Ezeknek levágták a nyelvét, majd mi elkergetjük őket innen kábelestül, mindenestül, hogy az Isten verje meg őket.

ELSŐ MUNKÁS: Várjon, asszonyom, mi beszéltünk a...

FÉRFI: Kivel beszéltek?

ASSZONY: Az anyátok picsájával beszéltek, azzal...

ELSŐ MUNKÁS: Nem mi beszéltünk, hanem a vállalat. Mi csak...

MÁSODIK MUNKÁS: Egyszerű alkalmazottak vagyunk, nézzenek ránk, hogy nézünk ki...

HARMADIK MUNKÁS: Alkalmaztak minket, hogy elvégezzük ezt a munkát. Szerződésünk van rá.

ASSZONY: Itt én vagyok a tulajdonos, és nem engedem magukat a földemre.

ELSŐ MUNKÁS: Asszonyom, nagyon szépen kérem... a vállalat egyezséget kötött...

FÉRFI: Miféle egyezséget?

ELSŐ MUNKÁS: Nem tudom pontosan. Mi csak végrehajtók vagyunk.

MÁSODIK MUNKÁS: Minket ideküldtek, és...

ELSŐ MUNKÁS: Nem tudunk mi sem többet.

HARMADIK MUNKÁS: Csak azt tudjuk, hogy el kell végeznünk a ránk bízott munkát.

ASSZONY: Nem igaz, hogy nem tudják, csak nem akarják elmondani. Mit keresnek a földjeinken, mit mind fúrnak?

ELSŐ MUNKÁS: Mi zöld utat kaptunk a munkálatokra, mert ezek az egyezségek lezajlottak.

HARMADIK MUNKÁS: Ezek komoly megegyezések. Szerződések.

FÉRFI: És kivel történt az egyezség?

ASSZONY: Ki egyezkedett kivel?

MÁSODIK MUNKÁS: Ezt mi...

ELSŐ MUNKÁS: ...nem tudjuk.

ASSZONY: Hogyhogy nem tudják, ki fizeti magukat?

ELSŐ MUNKÁS: A cég. Ez egy földtani feltárást végző vállalat.

ASSZONY: De kicsoda-micsoda ez a vállalat, hova valósi?

MÁSODIK MUNKÁS: Bukaresti. Mi sem vagyunk idevalósiak...

ELSŐ MUNKÁS: Messziről jöttünk.

FÉRFI: És minek hozták ide magukat olyan messziről?

ASSZONY: Hogy kárt tegyetek mások földjein.

ELSŐ MUNKÁS: Várjon egy kicsit, asszonyom. Mi tisztességesen dolgozunk, mit ártottunk magának?

ASSZONY: Tisztességesen? Bejössz a házamba anélkül, hogy engedélyt kérnél és még azt mondd, hogy tisztességes vagy? Mindjárt felszedem ezeket a kábeleket és a nyakadra tekerem...

FÉRFI: Hagyd, mert ezek csak alkalmazottak. Én azt akarom tudni, hogy ki küldte magukat? Mit keresnek itt?

ELSŐ MUNKÁS: Ha nincs ez az egyezség, mi nem is jöhetnénk ide, mit gondolnak, nekünk jólesik vesznek itt az emberekkel?

MÁSODIK MUNKÁS: Nekem legalábbis kezd elegendő lenni.

FÉRFI: Mutassák csak meg azt a szerződést.

HARMADIK MUNKÁS: Azt a helyi hatóságokkal kötik meg. Nem képzeled, hogy mi kötjük őket... magukkal.

MÁSODIK MUNKÁS: Lehet, hogy a polgármesteri hivatal...

ASSZONY: Akkor menjenek és lyukasszák ki a polgármester telkét, hogy basznám szájba...

ELSŐ MUNKÁS: Asszonyom, mi szépen beszéltünk magával...

FÉRFI: Ilyet nem lehet! Idejöttek reggel, mintha mi nem is laknánk a faluban, rámásztak a földjeinkre anélkül, hogy megkérdeztek volna...

A Férfi elkezdte kihúzni a kábeleket.

HARMADIK MUNKÁS: Mit csinál? Ez a vállalat felszerelése...

ELSŐ MUNKÁS: Nagyon szépen kérem, ne húzza ki a kábeleket, alig fektettük le őket... Reggel óta dolgozunk már...

MÁSODIK MUNKÁS: Ráadásul veszélyes így húzogatni őket...

FÉRFI: Hadd lássam, mennyire veszélyes. Ha maguk nem akarják kihúzni, majd én kihúzom, lássuk csak, mi fog történni. Meghalok?

ASSZONY: Ha meghalunk, hát meghalunk, ez van.

ELSŐ MUNKÁS: Nem az a baj, hogy meghalnak, hanem, hogy mi börtönbe kerülünk.

FÉRFI: Így is, úgy is oda kerülnek, mert engedély nélkül jöttek ide.

ASSZONY: Mik ezek, mi? Mit dugtatok a földbe?

MÁSODIK MUNKÁS: Rob-ba-nó-a-nyag.

Szünet, a Férfi elengedi a kábeleket.

FÉRFI: Ti normálisak vagytok, hogy jösztek ti ahhoz, hogy dinamitot dugjatok a földembe?

HARMADIK MUNKÁS: Milyen dinamitot? Ha nem ért hozzá, mit okoskodik? Ebben az országban mindenki szakértő.

FÉRFI: Akkor micsoda?

ELSŐ MUNKÁS: Ez ökológikus robbanóanyag.

FÉRFI: Ökológikus robbanóanyag?!

ELSŐ MUNKÁS: Igen, spanyolországi. Nagyon gyenge...

HARMADIK MUNKÁS: Gyertek, tegyük a dolgunkat, csak szaporítjuk a szót, ezek úgysem értik.

MÁSODIK MUNKÁS: Miért ne értenék? Nagyon egyszerű: szeizmikus hullámot idézünk elő, ezt feljegyzik...

ELSŐ MUNKÁS: Ez kicsi hullám, nagyon kicsi.

FÉRFI: Kicsi vagy nagy, én azt mondom, szedjétek csak szépen ki és menjetek el innen, mert ez a föld az én tulajdonom és senki nem kérdezte meg tőlem, hogy akarom-e vagy sem.

HARMADIK MUNKÁS: Na, mit mondtam? Magyarázhat sz ezeknek ítéletnapig, ha egyszer a fejükbe veszik, hogy nem és nem...

FÉRFI: Persze, hogy nem és nem. Valaki ide kellett volna jöjjön, hogy elmagyarázza, mert kicsit lassabban jár az eszünk.

ELSŐ MUNKÁS: Azt hiszik, hogy saját elhatározásból jöttünk? Előttünk jártak itt valami lányok, ki-mentek terepre, aztán visszajöttek és szóltak, hogy itt lehet, ott nem lehet...

FÉRFI: Na, hát itt nem lehet.

MÁSODIK MUNKÁS: Értsék meg, hogy be kell fejeznünk a munkálatokat, késő van már és egy másik helyre is el kell mennünk, különben nem kapjuk meg a fizetésünket... Kérjük szépen, hagyjanak dolgozni.

ASSZONY: Nem szégyelled magad? Hogy hagyjunk dolgozni? Hát mi ez, senki földje? Mindjárt olyan nyaklevest adok, hogy megemlegeted.

ELSŐ MUNKÁS: Nem kell veszekedni, mondtuk már, mi nem jókedvünkben jöttünk ide...

ASSZONY: Akkor jöjjön ide az, aki küldött titeket. Jöjjön ide a polgármester, az alpolgármester, meg a titkár, az összes nyomorult, aki felvette a sok pénzt.

ELSŐ MUNKÁS: Milyen pénz? Senki nem vett fel semmit...

ASSZONY: Dehogynem! Ők felveszik a sok valutát és saluti tutti.

FÉRFI: Egyezséggel vagy anélkül, ha én elkaplak a földemen, jogom van kipakolni innen titeket, és ha szép szóval nem megy...

ASSZONY: ...ne csodálkozzatok, ha agyonverünk.

MÁSODIK MUNKÁS: És mit érnek vele? Börtönbe kerülnek, holnap pedig új embereket küldenek helyettünk.

ASSZONY: Vedd csak ki innen azokat a bombákat, mert eljáróm a táncodat, hallod-e?

MÁSODIK MUNKÁS: Te asszony, te hölgyem, te nem érted, hogy ha egyszer már lefektettük a kábeleket, nem szabad többet onnan kivenni?

ASSZONY: Jó, hogy betenni szabad, kivenni meg nem szabad. Akkor kiszedjük mi.

HARMADIK MUNKÁS: Elég legyen! Hívd fel a lányokat, jöjjenek ide, mondják el, hogy kivel tárgyaltak.

MÁSODIK MUNKÁS: Hívjad egyenesen a főnököt, mert ha nem, reggelig itt dekkolunk.

ELSŐ MUNKÁS: Oké, elintézem én! Halló, Főnök, itt vagyok... egy hölgygel és egy úrral, elkezdtük a kábeleket lefektetni és most nem engedik, hogy folytassuk, ki akarják szedni a kábeleket...

FÉRFI: Nem csak akarjuk, ki is szedjük.

ELSŐ MUNKÁS: Nem tudom, jöjjenek ide a lányok a kártalanító részlegről, mert ezek az emberek itt azt állítják, hogy velük nem tárgyalt senki. Hát igen, jöjjenek hamar. Rendben, itt várunk.

FÉRFI: De miért kell az én földembe bombákat tenni? Vagy ezt sem tudjátok?

ELSŐ MUNKÁS: Uram, a földben nem történik semmi, még akkor sem, amikor robbantunk. Annyi, hogy egy kicsit letapostuk a búzát, igen, ebben kárt okoztunk, de a lányok a kártalanítástól majd...

FÉRFI: Uram, nekem mondják meg, hogy mit keresnek maguk itt?

ASSZONY: Idejötték, hogy lássák, milyen szépek és gazdagok vagyunk...

HARMADIK MUNKÁS: Feltárást végzünk, olyan nehéz ezt felfogni? Ha találunk valamit, akkor majd értesítik önöket. De addig...

MÁSODIK MUNKÁS: ...megmondom én, mit keresünk.

ELSŐ MUNKÁS: Várj csak, én elmagyarázom. Tehát: mi csak keresünk. Csak meg akarjuk nézni, hogy van-e itt valami.

FÉRFI: Micsoda legyen?

ELSŐ MUNKÁS: Megmondtuk, nem? Nem tudjuk, hogy mi. Mi csak...

MÁSODIK MUNKÁS: És ha találunk valamit, akkor majd jönnek megint mások és kiszedik onnan.

ASSZONY: Na, ne mondd, ide az ördög jó édes öreganyja se jön, mert én nem engedem meg neki, világos?

MÁSODIK MUNKÁS: Hát ezt majd... meglátjuk. Majd meglátják.

FÉRFI: Olajat és földgázt keresnek, nem igaz?

MÁSODIK MUNKÁS: Körülbelül.

FÉRFI: Milyen földgázt?

MÁSODIK MUNKÁS: Gázt...

ELSŐ MUNKÁS: Mi csak lefektetjük a felszerelést, nem tudjuk, hogy pontosan mit keresnek.

FÉRFI: Hát én nem akarom, hogy az én földemen bármit is keressetek, és ezzel lezártuk a témát.

MÁSODIK MUNKÁS: Találkoztunk már ilyen esettel. Mondta, hogy nem engedi, nem és nem, a földje alatt volt egy másfél hektáros olajmező. És jött a szomszéd és azt mondta: a fene egye meg azt a földet, nem tudják az én telkemre tenni a szondát? És oda tették a szondát, mint ide a körtefa, és kiszívták az olajat. Ilyenek az emberek. Mert ezért pénz jár. Vagyis kártalanítanak. Amikor már folyik a kitermelés, nagy pénzeket fizetnek, mert nagy a rombolás.

ELSŐ MUNKÁS: De mi itt most nem rombolunk.

FÉRFI: Vagyis ha találunk itt valamit...

ASSZONY: Majd jönnek a kanadaiak és kifosztanak.

ELSŐ MUNKÁS: Egyszer találunk valamit, nincs amiért előre idegeskedni.

ASSZONY: Persze, majd ülök itt karba tett kézzel és várom, hogy szonda nőjön a földemen. Nem vagyunk elég nyomorultak, még jösztek ti is a szondáitokkal.

HARMADIK MUNKÁS: Ez van, kincseken ülünk és siránkozunk, hogy semmink sincs, de ha jön valaki, hogy segítsen... akkor máris ugrálunk, hogy minek nekünk a segítség?

ASSZONY: Én az ilyen segítségből, köszönöm szépen, nem kérek.

HARMADIK MUNKÁS: Jó volt Ceaușescu alatt... senki nem merte járatni a száját. Ha kilakoltattak, vagy elfoglalták a földedet, kinek volt bátorsága szólni egy szót is? Jött fentről a határozat, értesítettek, te összepakoltál és le is út, fel is út. Egész falvakat lakoltattak így ki. Mert ezt kérte a nemzeti érdek. Így épültek a vízi erőművek, a gyárak, a tömbházak, így termelték ki az aranyat...

FÉRFI: Hallgassál már, csupa hülyeséget mondasz...

HARMADIK MUNKÁS: Persze, mert nem tetszik, amit mondok... de így volt. Így épült fel ez az ország. Nekünk vaskezü vezető kellene, de itt egyik sem meri azt mondani: kész, mindenki tegyen így meg így, és meglátjátok, később milyen jó dolgunk lesz. Nem, mert a szavazataik féltik. Diktatúra kell ide.

FÉRFI: Ha behúzok neked egyet, kirepül a fogad...

ELSŐ MUNKÁS: Nyugodjunk le szépen... mindjárt jönnek a lányok... Hallgass már, meg akarod veretni magad?

MÁSODIK MUNKÁS: Olyan nagy pofája van, mindig bajba keveredünk miatta.

HARMADIK MUNKÁS: Az igazság fáj, mi? Pedig így volt: diktatúrával épült minden, amink most van. Ha így kérte a nemzeti érdek, kész, mindenkit elköltöztettek. És nem kaptál kártérítést. Semmit nem kaptál. Most kártalanítanak, és mégsem felel meg. Ez a demokrácia. Magyarázkodunk és vitatkozunk ahelyett, hogy dolgoznánk vagy munkahelyeket teremtenénk...

FÉRFI: Te nem érted, hogy fogd már be?

HARMADIK MUNKÁS: ...és biztosítanánk az energetikai függetlenségünket!

ASSZONY: Te meg vagy buggyanva, hallod-e...

ELSŐ MUNKÁS: Hagyják békén, mindjárt itt lesz az a lány, őt kell kérdőre vonni, mert ha ő azt mondja nekünk, hogy nem lehet, hogy nem a polgármesteri hivatalon keresztül működnek a dolgok, hanem a tulajdonosokkal, hogy egyenesen a tulajdonosoknak fizetnek...

MÁSODIK MUNKÁS: ...akkor maguk is megkapják a pénzüket és mi is végezhetjük a dolgunkat, és nincs veszekedés.

FÉRFI: Nekünk nem kell pénz, nem értik? Azt akarjuk, hogy tűnjenek el innen.

ASSZONY: Minket a föld érdekel és nem a pénzetek.

MÁSODIK MUNKÁS: Nem a mi pénzünk... jó lenne, ha a miénk volna.

Megjelenik a Lány a kártalanítástól.

ELSŐ MUNKÁS: Itt van, megérkezett.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Jó napot kívánok. Önök kicsodák, és milyen problémával jöttek ide?

FÉRFI: Mi vagyunk a tulajdonosok. És maga kicsoda?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Jó, rendben. Tehát máris elmondhatom, hogy...

ASSZONY: Nekünk azt mondja el máris, hogy mit akarnak ezekkel a bombákkal a földjeinken.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Kérem, tessenek megnyugodni, és hagyják, hogy elmagyarázzam. Tehát, elsősorban biztosíthatom önöket, hogy a földben nem marad kábel, cső vagy mit tudom én, mi. Ami pedig a termést illeti...

FÉRFI: Hölgyem, mielőtt engedélyt adott volna ezeknek az embereknek, hogy a földjeinkre jöjjenek, megkérdezte, hogy szabad-e?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Hát persze, hogy persze.

FÉRFI / ASSZONY: Kítől?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: A bérlőtől. Attól, aki bérbe vette a maguk földjeit. Az illető majdnem az egész falu földjeit bérlő, és amikor találkozunk, azt mondta nekünk: az egész falu földjeit én bérelem, tehát szabad, ezt a földet én bérelem, tehát...

FÉRFI: Már hogy lenne szabad? A bérlő nem dönthet az én földemről.

ASSZONY: A bérlőnek a terméshez van joga, de a föld a miénk, érted, te, fehérlép?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Önöknek van bérleti szerződésük vagy sem?

FÉRFI: A bérleti szerződés és a tulajdonjog az két külön dolog.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Eddig mindenhol csak a bérlővel tárgyaltunk. Mert mi nem teszünk kárt a földekben, legfeljebb a termésben... De még a termésben sem, mert csak egy kistraktossal jövünk.

ASSZONY: És ezek a lyukak a földben, ezeket is kistraktossal?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Természetesen ezeket is a kistraktossal.

FÉRFI: Amikor a lyukakat fúrták, hány méter mélyre mentek le?

ELSŐ MUNKÁS: Három méter.

MÁSODIK MUNKÁS: Hat méter.

FÉRFI: Ebben a mélységben a föld már nem a bérlóé.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Ez igaz, ebben a mélységben a föld már az államé.

ASSZONY: Hogy kié?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Az államé.

ELSŐ MUNKÁS: Igen, törvény szerint az állam tulajdona.

HARMADIK MUNKÁS: Az országé. A miénk, a mindenkié.

FÉRFI: Rendben, de akkor egy méter mélységben, vagy harminc centire, az a kié?

ELSŐ MUNKÁS: Hát, a törvény szerint...

MÁSODIK MUNKÁS: ...a maguké.

FÉRFI: És akkor? Hogy elérjék a maguk hat méterét, nem kell átmenniük az én harminc centimen?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Tudják, mit, nyugodjunk meg. Láthatták, mennyire siettem, hogy ideérjek és válaszoljak a kérdéseikre, én nem vitatkozni jöttem...

FÉRFI: Még jó, hogy nem vitatkozni jött az én földemre.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Ha nem hallgatnak végig, nem fogják megérteni, amit mondok, és kár lenne, mert engem azért küldtek ide, hogy tisztázzam a dolgokat.

ASSZONY: Mit akar tisztázni? Ez a mi földünk és maguk úgy jöttek ide, mintha haza járnának.

FÉRFI: És fel fogjuk magukat jelenteni a bíróságon magánterületre való erőszakos behatolásért, én is, és a többi szomszéd is, akik bombákat találtak a földjeiken.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Erőszakos? Ez nagyon súlyos vád és ezt bizonyítani is kell...

FÉRFI: Ebben a minutumban is a földemen vagytok, és senki nem hívta magukat ide...

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Hogyhogy? A főnököm ideküldött, hogy tisztázzam le a dolgokat.

ASSZONY: Jóasszony, te török vagy, vagy román?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Tudják meg, hogy feljelenthetem magukat becsületsértésért, mégis mi folyik itt?

FÉRFI: Jóemberek, ti... szúr a szívem... *(szünet)* Mi a fenét nem lehet ezen érteni, a bolondját járatják itt velem, tényleg nem értitek, hogy bejöttetek a házamba anélkül, hogy engedélyt kértetek volna?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Azért nem kell ilyen túlzásokba esni...

ELSŐ MUNKÁS: Nem a házukba mentünk be...

FÉRFI: És ha ez a telek be lenne kerítve, akkor mit csinálnak, átszöknek a kerítésen?

HARMADIK MUNKÁS: Ha az államérdek így kívánja...

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Hogy... szöknénk át a kerítést?

ELSŐ MUNKÁS: Isten ments.

MÁSODIK MUNKÁS: Én azt mondom, hogy ez nagyon jó ötlet: körbekeríteni.

FÉRFI: Szöges dróttal, mi? Egy jogállamban nekem kell ötméteres kerítéssel bekerítenem a telke-
met, hogy ne rakjátok tele dinamittal, ugye?

ASSZONY: Na, kész, tessék összeszedni itt mindent és tessék elmenni.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Ha végighallgatnának...

FÉRFI: Nem, nem hallgatjuk, mert félrebeszél.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Én azt próbálom elmagyarázni, hogy mit csinálunk itt, nem beszélek félre.
Ez egy nemzeti érdekeltségű munkát. Nemzeti, értik?

ASSZONY: És ha nemzeti, akkor mi miért nem tudunk róla?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Éppen most világosítom fel önöket. Ez egy nemzeti érdekű munkát,
amely arra hivatott, hogy országunk talajkincseit feltárja és kitermelje.

ASSZONY: Na, még csak ez hiányzik nekünk.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Az állam hatáskörébe tartozik, ez államérdek.

ASSZONY: És téged ki fizet?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Én nem tegeztem önöket...

ASSZONY: Ki fizet téged, mert mindjárt betöröm a fejed?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: A vállalat.

FÉRFI: Tehát a mi államunk egy vállalat.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Igen. Nem. Ez egy nagyon komoly vállalat, kitermelési munkákat vég-
zünk szerte a világban: Európa, Afrika, Dél-Amerika, az arab országok... Tapasztalatunk
van...

ASSZONY: Ez engem mind nem érdekel. Na, pucolás innen!

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Pedig kellene érdekelje, asszonyom, mert ez a román állam érdeke.

FÉRFI: Szóval az állam küldte hozzánk.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Pontosan, az állam.

ELSŐ és HARMADIK MUNKÁS: Az állam. / Igen.

FÉRFI: Akkor mutass egy hivatalos értesítést, látni akarom. Egy papírt, egy aláírást, bármit.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Mi egyeztettünk a polgármesteri hivattal, értesítettük a rendőrséget, a
helyi tanácsot...

FÉRFI: Szóval a polgármesteri hivatal adta a jóváhagyást.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Igen.

FÉRFI: Látni akarom.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Majd kijönnek a főnökeim és megmutatják.

ASSZONY: Mikor?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Az elkövetkező napokban.

ASSZONY: Akkor az elkövetkező napokig vigyétek szépen a kábeleiteket és fúrjatok lyukakat a polgármesteri hivatalnál.

FÉRFI: Az én tarlómon én vagyok a tulajdonos, világos? Mert ha kihúszom ezeket a kábeleket és felrobbanok, vagy átszalad itt egy gyermek, vagy valaki felrobban itt a földemen... akkor ki az anyja picája fog felelősséget vállalni? Az állam? A vállalat? A polgármesteri hivatal? A bérlő vagy a számár tulajdonos?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Mit csinál? Kérem szépen, hagyja békén a kábeleket...

FÉRFI: Kész, mindenki tűnjön el innen. Süketek vagytok? Pucolás!

HARMADIK MUNKÁS: Uram, én azt hiszem, valaki lefizette magukat. Idejönnek reggel, kötözködnék velünk... veszekednek, fenyegetnek...

FÉRFI: Hogy valaki lefizetett?...

ASSZONY: Ki fizetett volna le?

HARMADIK MUNKÁS: Ezek a civil szervezetesek, ezek, akik egy napot sem dolgoztak még életükben, de mindenféle hülyeséggel tömik az emberek agyát. Hogy a levegő, hogy a víz, hogy a nem tudom én micsoda... Mióta lettek a parasztok szakértők a kitermelésben?

FÉRFI: Mondtam már, hogy fogd be, mert különben...

HARMADIK MUNKÁS: Inkább nem mondok semmit, látom, úgy sincs, akivel beszélni.

ELSŐ MUNKÁS: Kérem szépen... értsünk már végre szót, mint a normális emberek. Mi csak egyszerű alkalmazottak vagyunk, holnap már az ország másik felében kell dolgoznunk.

MÁSODIK MUNKÁS: S ott kezdődik minden előlről, a kibaszott kurva életbe.

ELSŐ MUNKÁS: Mi reggel pontos időre érkezünk, és megmondják nekünk: ide menj, oda menj...

MÁSODIK MUNKÁS: Ráadásul olyan fizetésért, hogy... ne is mondjam.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Akinek nem tetszik, nyugodtan felmondhat.

FÉRFI: Ki a fene ez a vállalat? Ki vezeti?

ASSZONY: Ki küldte magát ide?

FÉRFI: Itt állunk már mióta, és senki nem tud semmit, senki nem ad egy épkézláb magyarázatot. Én, mint tulajdonos, szeretnék legalább annyit tudni, hogy kik maguk és mit keresnek itt? Ki küldte magukat ide?

MÁSODIK MUNKÁS: Kicsoda, kicsoda... tényleg nem tudják, hogy kicsoda...

FÉRFI: Nem tudjuk. Kicsoda?

MÁSODIK MUNKÁS: Itt tényleg senki nem tudja, hogy kicsoda... senki, de senki...

ELSŐ MUNKÁS: Mi... csak egyszerű alkalmazottak vagyunk.

FÉRFI: Tehát: kicsoda?

MÁSODIK MUNKÁS: Nem mondhatok neveket, mert... nem mondhatok neveket.

ASSZONY: Te nem mondhatsz neveket, de én fejbe kőlinthatlak, amiért a földemet taposod?

MÁSODIK MUNKÁS: Maguk azt hiszik, hogy nekünk jó ez? Veszekedni az emberekkel?

ELSŐ MUNKÁS: Asszonyom, mi nem vétettünk semmit magának...

MÁSODIK MUNKÁS: Tehát maguk nem tudják, kié ez a vállalat... senki nem tudja itt... Azt állítják, hogy nem tudják.

ELSŐ MUNKÁS: Miért, mi talán biztosra tudjuk? Mi se tudjuk, és nem is a mi dolgunk.

MÁSODIK MUNKÁS: Nem? Nem ismeritek? A legnagyobb bűnözőt... a legbefolyásosabb embert ebben az országban?

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: *(az Első munkásnak)* Ez ivott, vagy mi a baja?

ELSŐ MUNKÁS: Nem... nem tudom... én csak...

HARMADIK MUNKÁS: Csak űzi az eszét. De rúgják csak ki, maradjon az út szélén... akkor nem fog többet okoskodni.

ELSŐ MUNKÁS: Tényleg senki, de senki nem tudja?

ASSZONY: Senki. Nézz körül: senki nem tudja. *(szünet)*

FÉRFI: Ti vagytok azok... akik palagázt kerestek.

MÁSODIK MUNKÁS: Valami ilyesmi...

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Hallgass, ember, részeg vagy és jár a szád...

ASSZONY: Ezek palagázt keresnek. Olyat, ami megmérgezi a vizeket és mindent tönkretesz.

HARMADIK MUNKÁS: Tudják is maguk, mi az a palagáz...

ELSŐ MUNKÁS: Mikor mondják, jövünk... mi nem tudjuk, mit döntenek odafönt.

FÉRFI: Nektek elment az eszetek ezzel a palagázzal. Hallottam már róla, de nem hittem, hogy hozzánk is eljut. Ebbe az Isten háta mögötti faluba. Mert itt van olyan, akinek még napi be-
tevéje sincs.

ASSZONY: Legalább a vizeinket hagyják békén. Úgy is olyan szerencsétlenek vagyunk.

HARMADIK MUNKÁS: Azért vagytok szerencsétlenek, mert szerencsétlenek akartok lenni. Nincs munkahely, nincs, amit enni adni a gyerekeknek... és ti továbbra is makacskodtok a földek miatt. Amit ráadásul nem is ti műveltek.

FÉRFI: Akármilyen szerencsétlen vagyok, de a földemre be nem engedlek.

MÁSODIK MUNKÁS: Várjátok, hogy valaki engedélyt kérjen tőletek.

HARMADIK MUNKÁS: Lassan oda jutunk, hogy engedélyt kell kérni ahhoz, hogy jót csináljunk. És ti nem és nem. Hát az ördög vigyen el titeket.

A Férfi hirtelen megüti a Harmadik munkást, aki az ütéstől a földre esik.

ELSŐ MUNKÁS: Álljatok meg... mit csinál, ember?...

MÁSODIK MUNKÁS: Jóember...

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Édes jó Istenem, ezek meg akarnak ölni...

MÁSODIK MUNKÁS: Ez történik... mindenütt. A kurva életbe.

ASSZONY: *(a Harmadik munkásnak)* Na, nincs semmi bajod. Állj fel. Mondtuk, hogy fogd be azt a mocskos szádat, de te nem és nem. *(a Lánynak)* Hívd fel a főnökeidet, jöjjenek ide! Azzal a befolyásossal, azzal a bűnözővel együtt...

FÉRFI: Annyit mind ígértem neki, hogy a végén csak betörtem a fejét. Elmegyünk a polgármesteri hivatalhoz, feljelentést teszünk a rendőrségen, hát... várj csak, mert nem jól van ez így.

Egymás szavába vágnak, fenyegetőznek.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Csak menjenek nyugodtan. De hagyják békén a kábeleket, mert különben mi is feljelentést teszünk...

HARMADIK MUNKÁS: Én is feljelentést teszek, amiért fejbe ütöttek.

ELSŐ MUNKÁS: Hagyjanak, kérem, még van egy kevés hátra és befejeztük. És utána majd kiderítik, hogy kivel kötötték az egyezséget.

Megjelenik a Rendőr.

RENDŐR: Jó napot kívánok! A helyi rendőrségtől jöttem... Értesítést kaptunk, hogy gondok vannak itt.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Egy kisebb cirkusz...

HARMADIK MUNKÁS: Kisebb? Engem fejbe vertek...

FÉRFI: Ez a hölgy itt és ezek az urak, vagyis, a vállalat... erőszakosan behatoltak a földjeinkre, kérem, vegye jegyzőkönyvbe. A föld tele van fúrva lyukakkal, bombákat tettek ide... tele van, nézze csak meg.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Nekünk egyezségünk van a polgármesteri hivatallal és a bérlővel, törvényes keretek között cselekedtünk. A gond az, hogy ez az úr itt felszedte a kábeleket...

ASSZONY: Nem szégyelled magad, te közönséges némbor!

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Amint láthatja, engem mindenféle sértő szavakkal illettek...

HARMADIK MUNKÁS: Engem pedig meglöktek, a földre tepertek... A kollégáim tanúsíthatják...

ELSŐ MUNKÁS: Igen, egyszer csak fejbe kólintotta...

RENDŐR: Megütötte az urat?

FÉRFI: Igen, megütöttem, mert sehogy sem akart érteni a szép szóból...

RENDŐR: Még egyszer kérdem: megütötte az urat?

HARMADIK MUNKÁS: Meglökött és ha nincsenek itt a kollégák, ki tudja, mit...

FÉRFI: Telerakták a földemet kábelekkel és bombákkal és nem akarják kiszedni őket... Anélkül, hogy értesítettek volna, vagy megkérdeztek volna...

ASSZONY: Majd kiszedjük mi.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Láthatja, hogy hozzányúltak a kábelekhez. Pedig ez a mi felszerelésünk...

ELSŐ MUNKÁS: Igen, a mi felszerelésünk.

RENDŐR: Kérem, adjanak át mindent, ami nem az önök tulajdona.

FÉRFI: Minden, ami az én földemen van, az enyém...

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Nem igaz, uram, ez lopás! És fel fogunk jelenteni ezért.

RENDŐR: Kérem, szolgáltatassa vissza a hölgynek... a vállalatnak a tulajdonukat.

ASSZONY: Uram, maga velük tart vagy velünk?

RENDŐR: Én a törvényt képviselem.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Köszönöm.

RENDŐR: Én a feljelentés miatt jöttem.

FÉRFI: Milyen feljelentés?

RENDŐR: A 112-re érkezett be. Nem tudom, ki telefonált...

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: Tőlünk érkezett, a vállalatból, mert ezek az emberek idejöttek és elkezdtek veszekedni.

FÉRFI: Szedjék a cókómkjukat és húzzanak el innen! Menjenek!

ELSŐ MUNKÁS: De nem vihetünk el innen semmit, nem szabad. Be kell fejeznünk a munkát, szerződésünk van rá.

LÁNY A KÁRTALANÍTÁSTÓL: És majd a napokban visszajövünk, megbeszéljük és megpróbáljuk letisztázni a tulajdonjogokat is. De kérem, most adják vissza a kábeleket.

RENDŐR: Tegyék, amit a hölgy mond. Más tulajdonát vették el. Kérem, adják vissza.

ASSZONY: Uram, magát ki fizeti? A polgárok vagy ez a vállalat?

RENDŐR: Szóval...

FÉRFI: Szóval maga azért jött ide, hogy elzavarjon a saját földemről?

RENDŐR: Kérem, hallgassanak rám... a törvény értelmében önöknek lehetőségük van...

FÉRFI: Milyen törvény, uram? Bejöttek a házamba, behatoltak a területemre dinamittal, kistraktorral, az anyjuk picsájával...

RENDŐR: Látják, nem hallgatnak rám és nem tudunk szót érteni. Szóval, a törvény értelmében önöknek lehetőségük van panaszt tenni, ha úgy gondolják, hogy megsértették a jogukat. És kövessék a törvényes eljárást, várják meg a határozatot, amely a törvény értelmében ki fogja mondani, hogy kinek van igaza, annak függvényében, hogy milyen bizonyítékokat mutattak be a felek, ártatlanságuk védelmében.

FÉRFI: És, amíg a törvény igazat ad nekem, én addig mit csinállok?

NEGYEDIK JELENET

ANYA: Ki az?

FIÚ: Én vagyok.

ANYA: Megijedtem, hogy ránk törtek.

Nemsokára tényleg ezt fogják csinálni.

Egész éjszaka hosszú fénnel világították az ablakokat.

Olyan világosság van a házban, mintha nappal lenne.

Azt hiszem, legalább tíz autót állítottak mindegyik ház elé.
Egy percre nem tudtam lehunyni a szemem.
Gyere ide, miért ülsz ott a sötétben?

Fiú: Nem akarok mindenkit felébreszteni.

ANYA: Igen, alig egy órája tudtak csak elaludni.

Hogy aludjál, amikor olyan világosság van a házban, mintha nappal lenne?
Olyan egy órája zajokat hallottam kintről, mint egy süvítés, olyat,
és kimentem az utcára megnézni, hogy mi az.

A kapuban elém álltak: *Mi van, asszony, nem tudsz aludni? Menjél vissza a házba.
Nem tudok aludni, csendőr úr, mert alvás közben is úgy meg vagyunk világítva, mint egy
kihallgatáson.*

*Maguk csapkodják az ajtókat, beindítják a motorokat, káromkodnak és kiabálnak,
hogyan lehet így aludni? Hogyan lehet így élni?*

Foglyok lettünk a saját falunkban,

nem mehetünk dolgozunkra,

nem mehetünk oda, ahová akarunk,

senkit nem engednek hozzánk.

Miért nem ölnek meg már végre, hogy ne szenvedjünk ennyit?

(Rövid szünet.)

Gyere, megmelegítem az ételt.

Fiú: Nem vagyok éhes.

ANYA: Gyere ide, miért állsz ott?

Megvetem az ágyat, ha ki akarsz nyújtózni.

Fiú: Nincs időm aludni.

ANYA: Akkor, átöltözni jöttél?

Adjak tiszta ruhát?

Fiú: Igen, jól jönne pár tiszta ruha.

Pakold be egy táskába.

ANYA: Készülsz valahová?

Innen nem tudsz elmenni.

Rövid szünet.

Hova akarsz menni?

Fiú: Maradj ott, ne gyere közelebb.

ANYA: Mit csináltak veled? Mit tettél?

Fiú: Sürgősen el kell innen menekülnöm.

ANYA: Mit csináltak? Mit tettél? Mit csináltak veled?

Fiú: Egy órája megtámadták a sátrainkat.

Elkezdtek odacipelni minket a rabszállítóba.

Kérdeztem, hogy miért, és akkor elkezdtek szitkozódni.

Azt mondja a főnökük: *miattatok kell én itt éjszakázzak, ti szerencsétlen banda,*

ahelyett, hogy otthon lennék a családommal vasárnap este.

És akkor mi azt mondtuk: *menjél haza a családotodhoz és hagyd minket is békén a családja-
inkkal, menjél vissza oda, ahonnan jöttél.*

*Kiverjük mi a fejetekből ezt a forradalmat,
letaposunk titeket, koszos, bunkó parasztok,
kettétöröm a gerinceteket!*

Voltak ott gyerekek is és nők, de nem érdekelte őket,
elkezdtek rugdosódni, letépérték őket a földre, húzták őket...

Az egyik gyerek, aki mellettem aludt el...

Fel se ébredt, amikor rátiportak,
kivittem onnan, már nem lélegzett, nem mozgott,
kiszaladtam vele a friss levegőre.

És akkor az egyik utánam jött.

A gyerekekkel az ölemben szaladni kezdtem,
lehet, hogy nem kellett volna elszaladnom...

De úgy éreztem, hogy ki kell mentenem onnan azt a gyereket.

Hogy el kell vinnem onnan, minél távolabb.

És akkor...

Rövid szünet.

ANYA: És akkor...

FIÚ: És akkor az egyik utánam jött:

*te vagy az egyik nagyszájú,
az ilyeneket lábbal kell tiporni,
állj meg, azt mondtam, vagy elkaplak.*

Kint voltunk már, kint a mezőn,
nem gondoltam volna, hogy ilyen messzire utánam jön.

Nem gondoltam volna, hogy ennyire utól akar érni,
hogy le akar teperni,

hogy a bakancsával fejbe akar rúgni,

hogy ütlegelni akar a gumibottal

az arcomat, a gyomromat...

ANYA: Ezek megnyomorítottak téged.

FIÚ: Csak mi voltunk a mezőn, a folyóhoz közel.

Békén hagyhatott volna.

Megtehetette volna...

*Megöllek, te nyomorult,
inkább sírjon a te anyád, mint az én édesanyám.*

Ha ezt az egyet nem mondja.

Ha csak üt és nem szól egy szót sem...

ANYA: Mit tettél?

FIÚ: Talán mozdulatlanul kivárom, amíg holtra ver.

Talán nem kelek fel a földről.

Talán nem veszem fel a követ.

Talán nem loccsantom ki az agyát.

Szünet.

Elvonszoltam a folyóig.
 Belöktem a vízbe, hogy vigye messzire, messzire innét.
 Fogtam a gyereket és elvittem az első házig.
 Ott hagytam, hogy viseljék gondját.
 A gyerek nem látott semmit.
 Nem hiszem, hogy bárki is látott valamit.
 Kettőnkön kívül senki nem tudhat erről.

ANYA: El kell menned innen, minél előbb.
 Keresni fognak, ha nem most,
 akkor majd holnap reggel, amikor megtalálják.
 Idejönnek majd, hogy holtra verjenek.
 Mindenkit meg fognak ölni.

FIÚ: Sajnálom azokat, akiket ártatlanul fognak ütlegetni.
 De, tudd meg, nem bánom, amit tettem.

ANYA: Ki kell találjuk, hogy juttassunk ki innen.

FIÚ: Az erdőn keresztül megyek.
 Mire megvirrad, már a hegy túloldalán leszek.

ANYA: Van némicске félretett pénzem, tessék...

FIÚ: Anyám, nem fogom a pénzét elvenni.

ANYA: Szükséged lesz rá,
 hogy felülj majd egy buszra,
 egy vonatra,
 hogy minél messzebb kerülj innen.

FIÚ: Nem, anyám, nem fogadom el.

ANYA: El kell jutnod egy nagyobb városba,
 az országból is el kéne menekülni,
 menj minél messzebbre, minél messzebbre innen.

FIÚ: Mindenhol keresni fognak.
 Bárhol is legyek a világban. Bármelyik városban.
 Hogy jutottam ide?
 Hogy jutottunk mi ide?

ANYA: Ne beszélj, mosakodjál meg.

FIÚ: Ránk támadtak, ostobákra, és azt mondták:
elvesszük tőlük az utolsó szelet kenyeret is, és ők bele fognak ebbe törődni.
 Ahogy mindig mindenbe beletörődtünk.

ANYA: Ne beszélj, ne gondolkodj.
 Mosakodjál meg és vedd fel ezeket a tiszta ruhákat.

FIÚ: Sokat gondolkodtam ott kint a sátorban.
 Eszembe jutottak a templomi prédikációk...
Ha valaki, aki arcul csap, annak fordítsd oda a másik orcádat is...

Tűrni kell a szegénységet, maradj nyugton, hagyd, hogy elvegyék mindenedet, jutalmul pedig bőséggel áldott életed lesz odaát.

Csakhoggy... aki szelet vet, vihart arat.

És még ez is eszembe jutott: „*Jobban boldogul kettő, mint egy: fáradozásuknak szép eredménye van. Mert ha elesnek, az egyik ember fölemeli a társát. De jaj az egyedülállóknak, mert ha elesik, nem emeli föl senki.*”⁹

ANYA: Mi lesz veled?

FIÚ: Nem tudom.

Csak azt tudom, hogy nem vétettem a törvény ellen.

Csak azt tudom, hogy a törvényt hívtam segítségül.

És a törvény nem engem védett, hanem azokat, akik idejöttek, hogy elvegyék tőlem a földet, a vizet és a levegőt.

Csak azt tudom, hogy minket, szerencsétleneket nem véd meg soha senki.

Csak mi védhetjük meg magunkat.

Nézd a magunkfajtákat, úgy élünk, mint a disznók, és nézd a sok parlagon hagyott földet.

És nézd a keveseket, akiknek millió hektárjai vannak, miközben emberek százazrei halnak éhen, pedig tisztességes munkával szeretnék eltartani a családjukat.

De mi történne, ha mi szegények mind összegyűlnénk és hangosan kiáltanánk. Ahogy mi szólaltunk fel most itt. Ha egy hangon kiáltanánk.

Sokan, nagyon-nagyon sokan, nem csak egy maroknyi ember egy isten háta mögötti faluban.

Ha többen megpróbálnák... ahogy mi is megpróbáltuk...

ANYA: Ne áltasd magad.

A tévében azt ordítják, hogy ostobák vagyunk, meg hülyék,

más országokban meg a hozzánk hasonló emberek azt gondolják, hogy ki kéne irtani minket a föld színéről.

Menj innen, és húzódj meg egy nagyvárosban.

Különből levadásznak és legyőznek téged.

FIÚ: Így is, úgy is vadászni fognak rám.

Átgondoltam, hogy amíg a törvény ellenem van,

amíg nem dolgozhatok a saját földemen,

amíg megszállás alatt élünk és az eddigi életünk teljesen megszűnt, addig...

A fenébe is, nem találtam még egyértelmű választ, anyám.

ANYA: Hogy fogok majd tudni rólad?

Lehet, hogy bántani fognak, én meg nem tudok róla.

Honnan tudjuk meg, mi van veled?

FIÚ: Talán, ha egy kiáltás leszek a sok közül,

talán ha a sok kiáltás egy nagy hanggá erősödik és elkezd... talán akkor...

Akkor már nem fog számítani. Akkor része leszek annak a nagy hangnak.

És mindenhol hallható leszek. Mindenhol leszek... bámerre nézel.

Mindenhol, ahol éhező emberek harcolnak az éhség ellen.

Mindenhol, ahol rendőrök verik holtra az embereket.

Mindenhol, ahol elveszik az emberek földjét, vizét és levegőjét, és eladják nekik pénzért, mintha nem az övéké volna.

⁹ Prédikátorok könyve 4:9-10 (új fordítású Biblia).

Mindenhol, ahol az emberek hangosan kiáltanak, mert nem tudják már elviselni az igazságtalanságot és elszabadulnak az indulatok.

Mindenhol, ahol egyesek parkokat, közttereket, forrásokat és erdőket tulajdonítanak el a saját hasznukra.

De én ott leszek akkor is, amikor magunkfajta emberek munkájuk gyümölcsével táplálkoznak és saját maguk építette házaikban élnek.

Ott leszek velük.

Érted?

ANYA: Nem értek semmit.

FIÚ: Én sem értem pontosan.

ANYA: Mindenedet bepakoltam. Belefértél egy iskolástáskába.

FIÚ: Kész vagyok.

ANYA: Mikor mindez lejár, visszatérsz hozzánk, ugye?

FIÚ: Igen.

ANYA: Ezek a sebhelyek mindig itt lesznek az arcodon.

Mintha már nem te lennél.

A hangod sem a régi.

FIÚ: Jobb így.

Legalább nem ismer fel senki.

Már nem az leszek, aki voltam.

ANYA: Járj szerencsével.

FIÚ: Isten veletek.

Botütések ritmikus hangját hallani a pajzsokon.

VÉGE

*Fordította: Patkó Éva
Szerkesztette: Boros Kinga*

*A darabot 2014 májusában írta a szerző.
A műfordítás ideje alatt a fordító Babits-ösztöndíjban részesült.*

LAPSZÁMUNK SZERZŐI

Urbán Balázs (Budapest) színikritikus, a Színházi Kritikusok Céhének tagja. 1993 óta rendszeresen közöl kritikákat, színházi tárgyú írásokat különböző folyóiratokban.

Bartha Katalin Ágnes (Kolozsvár) színház- és irodalomtörténész, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karának adjunktusa. Főbb kutatási területe a 19. századi színház és társadalom kapcsolata, valamint az 1918 utáni romániai magyar irodalmi és színházi hagyatékok művészeti és társadalmi vonatkozásai. Korábban a Szabédi Emlékház kutatója és vezetője. MTA Bolyai János kutatási projektjének fókuszában a dualizmus kori Kolozsvári Nemzeti Színház komplex vizsgálata áll.

Boros Kinga (Csíkszereda) színházi szakíró, dramaturg, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem tanára, a *Színház* folyóirat szerkesztője.

Kozma Gábor Viktor (Budapest) szabadúszó színész, színésztrener, doktorandusz. Egyetemi tanulmányait a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen végezte. Jelenleg az egyetem Doktori Iskolájának hallgatója, kutatásában a különböző pszichofizikai színésztrening módszereket vizsgálja. Az International Suzuki Company of Toga tagja, az MMA 2018-2021 Ösztöndíjprogram ösztöndíjasa. 2019-től a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film tanszékének óraadó tanára. További információ: www.gaborviktorkozma.com

Adorjáni Beáta (Debrecen) a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színházstudomány szakán, majd drámaíró mesteri szakán végzett. Jelenleg a debreceni Csokonai Színház dramaturgia, tanít a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. Dramaturgi munkája mellett báb- és színdarabokat szerzője, drámákat fordított angol, német és román nyelvről.

Lestyán Attila (Budapest) 2018-ban végzett Zsámbéki Gábor és Fullajtár Andrea osztályában a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Jelenleg ugyanitt a doktori iskola hallgatója és szabadúszó színész.

Catherine Diamond (Tajpei, Tajvan) a Soochow Egyetemen tanít színházi és környezeti irodalmat. *A Communities of Imagination: Southeast Asian Contemporary Theatres* (2012) című könyv szerzője, számos tanulmányt közölt a Délkelet-Ázsiai előadó-művészetről. Rendező és drámaíró a Kinnari Ecological Theatre Project-nél (www.kinnarieco-theatre.org), valamint a Red Shoes Dance Theatre (www.facebook.com/redshoestablao) művészeti igazgatója.

Péter Emőke (Csíkszereda) a kortárs irodalom és színház iránti rajongása eredményeként kezdett el színházi beszámolókat írni a Csíki Játékszín eseményeiről a *Játéktérnek*. Az írás gyakorlata nem áll távol tőle, hiszen környezetmérnökként 2014-től rendszeres szerkesztője a fenntartható és etikus életmódról szóló *Kislábnym Hírlevel* nevű kiadványnak. Kedvenc témaköre a környezeti nevelés a kulturális tartalmak és termékek segítségével, valamint a környezetvédelem és a művészet eszközeinek a kölcsönhatása.

Deák Katalin (Kolozsvár) dramaturg. A Babeş-Bolyai Tudományegyetemen tanult színházstudományt. A kolozsvári színházban többek közt közösségteremtő és edukatív (ESZik vagy isszák? – edukatív színházi különóra) projekteken dolgozott. 2016 őszétől szabadúszó. Az utóbbi időben leginkább dramaturgi munkái voltak.

Kófitay Annamária (Szatmárnémeti) színész. A kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetemen tanult színművészet szakon, ugyanott végzett mesterképzésen 2012-ben. Két évig volt tagja a Kézdivásárhelyi Városi Színház társulatának, majd Hollandiában és Londonban élt néhány évig. 2018 óta a szatmárnémeti Brighella Bábszínház tagjaként játszik. Időnként mesélhetnéke támad, olyankor blogot ír.

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.

Nagy Eszter (Sepsiszentgyörgy) előbb bölcsészkart (román–angol szak), majd színművészeti egyetemet végzett Kolozsváron. 2007-től a sepsiszentgyörgyi M Studio mozgásszínház társulatának tagja. 2011-től – fordítói engedélye megszerzését követően – szabadidejében műfordítással is foglalkozik.

Gianina Cărbunariu (Piatra Neamţ) drámaíró, rendező, munkái következetesen tematizálják a kortárs Románia társadalmi-kulturális problémáit. 2017 óta Piatra Neamţ-i Ifjúsági Színház igazgatója.

CRITICĂ

Urbán Balázs: Sub funie

Balázs Urbán scrie despre premiera coproducției dintre Teatrul Tamási Áron din Sf. Gheorghe și Jocurile în Aer Liber din Szeged (Szegedi Szabadtéri Játékok). Este a doua montare după un text de Brecht a lui László Bocsárdi, fapt considerat surprinzător de către critic, deoarece el crede că istețimea brici a autorului, forma stilizată și teatralitatea expresivă se potrivesc de minune în lumea lui Bocsárdi. Deși spectacolul redefineste lumea piesei, *Opera de trei parale* ne lasă cu sentimentul că ceva lipsește, mai ales în ceea ce privește interpretarea regizorală mai îndrăzneță și nivelul fluctuant al jocului actoricesc.

Katalin Ágnes Bartha: Cine ești, Lulu?

În recenzia sa despre spectacolul regizat la Cluj de Enikő Eszenyi, Katalin Ágnes Bartha ajunge la concluzia că, deși, a rezultat un spectacol de efect datorită mise-en-scenei cu un tempo alert și cu soluții scenice puternice și frapante, acest *Lulu*, realizat pe baza textului original al lui Wedekind nu a reinterpretat problematica feminină dintr-o perspectivă contemporană. Analiza sugestivă a lui Bartha tratează detaliat interpretarea dramaturgică, jocul actoricesc și mai ales performanța actriței Éva Imre în rolul lui Lulu.

Kinga Boros: Exerciții de realitate

Kinga Boros a scris despre *Oreste* în *Mosul*, spectacolul lui Milo Rau, care a avut premiera în 2019 și poate fi văzut în mai multe locuri în Europa. Recenzia tratează contextul ars poeticii NTGent, adică a Teatrului Național din Gent, plasând spectacolul în acest context: într-o concepție teatrală care se delimitează radical de teatrul artistic și își definește rolul prin conexiunile sale sociale. Primul spectacol al lui Rau bazat pe un text clasic este o regândire liberă a dramei. Creat în orașul irakian Mosul, eliberat de sub ocupația ISIS, împreună cu actori și muzicieni locali, spectacolul împletește într-un mod complex poveștile personale ale creatorilor și condițiile procesului de creație cu tragedia clasică.

WORKSHOP

Gábor Viktor Kozma: Alternative la pregătirea din domeniul artelor spectacolului.

Relatare despre două ateliere

Viktor Kozma Gábor scrie despre două ateliere din domeniul artelor spectacolului. Workshopul lui Vladimir Granov de la Centrul Cultural SÍN din Budapesta nu se bazează pe transmiterea studiilor clasice ale biomecanicii lui Meyerhold, ci pe însușirea principiilor acestei tehnici prin alte exerciții: exerciții de coordonare simple și complexe, exerciții individuale, în perechi și în grup, acrobatică, luptă scenică, activități cu propriul corp, corpul altora și cu obiecte. Atelierul din Belgrad, legat de un festival, a avut ca scop cunoașterea tehnicii Cehov prin experiență: în locul evocării experiențelor personale ale performerilor, metoda se bazează pe angajarea activă a imaginației.

Beáta Adorján – Attila Lestyán: Rețetă nu este, ingrediente sunt

Beáta Adorján, dramaturg de scenă și actorul Attila Lestyán au participat amândoi la workshopul organizat de Asociația Teatrală Shoshin la Mera, condusă de actorii de la Odin Teatret, Donald Kitt și Kai Bredholt. Discuția dintre Adorján și Lestyán are ca temă experiențele acumulate la workshop, inclusiv evenimentul teatral organizat în comun cu sătenii din Mera.

DURABILITATE

Catherine Diamond: Patru femei în pădure: privire ecofeministă asupra pădurii ca locuință

Studiul lui Catherine Diamond analizează patru personaje feminine din drame premoderne din perspectiva relației lor cu pădurea. Autoarea susține, că, în timp ce dramele clasice, inclusiv textele lui Shakespeare sau literatura sanscrită au interpretări feministe, ele nu au atras atenția criticii ecologiste. Prin urmare, studiul impune o perspectivă eco-feministă, bazată pe analiza critică a presupuzițiilor conform cărora femeile, în opoziție cu bărbații, manifestă capacități și sensibilitate înăscute în relația lor cu natura. În același timp studiul face analiza critică a surselor comune din care izvorește opresiunea căreia sunt expuse în egală măsură femeile și natura, datorită valorilor tradiționale patriarhale și ierarhice. Titania și Rosalinda, drama elisabetană sau Sita și Sakuntala, figurile iconice ale literaturii din sudul și sud-estul Asiei își petrec mare parte din timpul lor dramatic în păduri. Interacționează cu creaturi non-umane și își exprimă sentimentele față de pădure, față de existența în pădure. Prin alăturarea experiențelor lor și prin folosirea unei perspective eco-feministe – cu scopul de a înlătura interpretarea dominant masculină a relației lor cu pădurea, cu animalele sale, cu soții lor –, acest studiu susține că relația femeilor cu natura din jurul lor nu este nici univocă, nici asemănătoare. Cu toate acestea, atitudinile studiate pot fi interpretate ca posibile răspunsuri la micșorarea distrugerii excesive a mediului din zilele noastre.

Emőke Péter: Teatru liber versus teatru standardizat

În eseu său, Emőke Péter caută răspunsul la întrebarea, dacă este vreo asemănare între mediul teatral și cel corporatist, în privința eticii profesionale. Este de părere că, deși munca creativă necesită un anumit grad de libertate, totuși, ar fi folositor pentru angajați să fie mai atenți la contractele lor colective și individuale, precum și că ar fi bine pentru conducătorii instituțiilor teatrale să cunoască sistemele de management organizațional, cum ar fi standardele de controlul calității (ISO9001), sistemul de management de mediu (ISO14001) și standardele de sănătate și securitate ocupațională (ISO45001).

DRAMATURG

Katalin Deák: „Nu prea cunoaștem dramaturgi de scenă faimoși” – despre aprecierea dramaturgilor de scenă

În 2018 Katalin Deák a realizat mai multe interviuri și discuții-focus de grup cu dramaturgi de scenă și actori activi din Transilvania. Cititorul poate să cunoască acum partea cercetării care se ocupă cu nivelul de apreciere al dramaturgilor de scenă. Întrebările principale ale eseului sunt: cum este influențată relația de lucru cu actorul de către discursul public curent despre dramaturgul de scenă? Ce se ascunde în spatele lipsei de încredere față de dramaturgul de scenă? Dramaturgul de scenă poate deveni creator egal în procesul de repetiții teatrale? Și în final: care sunt implicațiile dintre aprecierea de sine a dramaturgului de scenă și aprecierea/deprecierea financiară a muncii sale?

RECENZIE DE CARTE

Annamária Kófitó: Gusturile emigrării

Editura Selinunte din Budapesta a publicat în 2018 un volum de dramaturgie maghiară contemporană cu texte care tratează problema emigrării. În drama *Ultonia* de Péter Kárpáti putem urmări drumul unui vapor în drum spre America la începutul secolului al 20-lea. Cealaltă piesă a lui Péter Kárpáti din acest volum, *Trans-simfonia Moscova-Peking* (*A Moszkva—Peking transz-*

szimfónia) tratează în termeni mai abstracti tema marii călătorii, în care alunecăm încet din realitate spre o lume a viselor. În *Galoși (Kalucsn)* al lui György Dragomán, o familie de intelectuali ar vrea să plece din România anilor 1980, dar sistemul din care ar dori să scape nu le dă drumul. În drama *Diggerdriver (Diggerdrájer)* sacrificiile aduse pentru o viață liberă par să dea rezultate – așa spune într-un monolog personajul principal, mecanic de utilaje grele emigrat din Ungaria în Marea Britanie. Piesa a cincea, a lui Szabolcs Hajdu *Emellék Farkaséknál* (varianta de film a circulat în România cu titlul: *Nu vă dați jos papucii*) nu se mai ocupă cu problemele create în familie de emigrare, ci de cele create de întoarcerea în țară.

Krisztina Kiss: Epoca de aur a Institutului de Artă Teatrală Szentgyörgyi István

Autoarea recenzează un volum editat de János Lázok și Ildikó Ungvári Zrínyi. Cartea publicată în 2018 se ocupă cu o epocă din existența instituției din care s-a dezvoltat Universitatea de Arte din Târgu-Mureș. Titlu este: *Educația actoricească universitară maghiară la Târgu-Mureș 1954–1991. Istoriile Institutului de Artă Teatrală Szentgyörgyi István. II. 1962–1976*. Cei doi editori și co-autorii lor, Mária Albert, András Balási, Zoltán Csép și Levente Kovács încearcă să ofere o imagine de ansamblu a atmosferei dintre 1962-1976.

IMAGINE GĂSITĂ

Eszter Nagy: Compostare? Bineînțeles!

Eseul scurt ne prezintă obiceiurile de fertilizare ecologică ale „ghetoului cultural” din Sf. Gheorghe, adică al „Asociației pentru Compostul Natural Secuiesc” (Székely Minőségi Komposzt Társaság). Putem citi despre obiceiurile ecologiste și grădina de legume comună a locuitorilor din strada Țigaretii din Sf. Gheorghe (actori și nu numai). Într-una din fotografiile anexate putem vedea câinele numit Bizsu, admirator entuziast al compostării.

DRAMĂ

Gianina Cărbunariu: De vânzare/For Sale

De vânzare/For Sale, textul Gianinei Cărbunariu a avut premiera în 2014, în regia autoarei în cadrul proiectului internațional Hunger For Trade, într-o colaborare dintre Teatrul Odeon din București și Deutsches Schauspielhaus, Hamburg. La fel ca celelalte texte de spectacol ale autoarei, *De vânzare/For Sale* tratează probleme sociale: opoziția între interesele marilor investitori autohtoni și străini din domeniul întreprinderilor agricole și micii proprietari de pământ, prin cazurile de achiziționări dubioase de teren agricol. Punctul de pornire al poveștii îl constituie interviurile și discuțiile cu locuitorii unor sate din județele Cluj, Ialomița și Călărași, precum și cu antropologi, sociologi și activiști. Materialul documentarist este construit de Cărbunariu în jurul unui conflict între o societate anonimă, care fentează drepturile de vânzare ale terenurilor date în chirie și locuitorii unui sat, proprietarii de drept. Încheierea este o scenă cu caracter de baladă, care arată efectele evenimentelor asupra oamenilor obișnuiți. Statul și legile nu numai că nu sunt în stare, să apere gospodarii exploatați de strategiile de piață ale producției globale, dar se pare că nici nu au interes s-o facă. Textul a fost tradus în maghiară de Éva Patkó. Traducerile lui Patkó după textele Gianinei Cărbunariu vor fi publicate într-un volum de drame în 2019.

REVIEWS

Balázs Urbán: Under the Rope

Balázs Urbán writes about the premiere of a co-production between the Tamási Áron Theater in Sepsiszentgyörgy and the Szeged Outdoor Plays. It is the second time that László Bocsárdi directs Brecht, which is surprising, according to the critic, who believes that the author's sharp-wittedness, stylized form, and expressive theatricality fit well into Bocsárdi's world. *The Beggar's Opera*, even though taking the world of the play further, leaves a sense of deficiency: mainly in respect of a bold directorial interpretation and the varying quality in the cast's performances.

Katalin Ágnes Bartha: Who are you, Lulu?

In her review of the performance directed by Enikő Eszenyi at Cluj-Napoca, Katalin Ágnes Bartha concludes that while the tight-paced directorial approach featuring powerful and spectacular theatrical solutions made up for a compelling performance, the *Lulu* based on the ancient Lulu of Wedekind did not reinterpret the female issue from a contemporary perspective. Bartha's sensible analysis elaborates on the dramaturgical interpretation, on the actor's performances, and especially on the performance of Imre Éva playing the part of Lulu.

Kinga Boros: Exercises of Reality

Kinga Boros writes about *Orestes in Mosul*, the performance directed by Milo Rau in 2019 and still performed in different locations in Europe, going into the details of the ars poetica of NTGent, that is the National Theatre in Gent and placing the performance in this context at the same time: into a conception about theatre that turns away radically from art-theatre and defines its own role within its social connections. This is Rau's first performance based on a classical text, being of course a free interpretation of the drama. Created in the Iranian city of Mosul, after its liberation from ISIS, with local actors and musicians, the performance intertwines the classic tragedy with personal stories of the creators and with the circumstances of the creative process.

WORKSHOP

Gábor Viktor Kozma: Training Alternatives for Performing Arts. Reports on Two Workshops

Gábor Viktor Kozma writes about two performing arts workshops. Vladimir Granov's workshop held at the SÍN Culture Center in Budapest was not built on the classical etudes of Meyerhold's biomechanics, but on the acquirement of the basic principles of the same technique through other exercises: simple and complex coordination exercises, individual, group and pair activities, acrobatics, stage fight, and work with one's own and others' bodies as well as with objects. The workshop in Belgrade, which was linked to a festival, targeted the assimilation of the Chekhov-technique through experience: instead of the personal experiences of the performers, it is based on the active participation of imagination.

Beáta Adorján – Attila Lestyán: There is No Recipe, but there are Ingredients

Dramaturge Beáta Adorján and actor Attila Lestyán have both participated at the workshop organized by Shoshin Theatre Association at Mera, conducted by Donald Kitt and Kai Bredholt actors of Odin Teatret. Adorján and Lestyán discuss the experience of the workshop including the theatrical event created in common with the locals from Méra.

SUSTAINABILITY

Catherine Diamond: Four Women in the Woods: An Ecofeminist Look at the Forest as Home

Catherine Diamond's article analyses four female characters of pre-modern dramas from the perspective of their relationships with the forest. The author claims that classical dramas, such as Shakespearean and Sanskrit texts, have received feminist criticism in theory and feminist revision in performance, and while the former has also received some attention from eco-critics, the latter scarcely at all. Neither have they been compared to consider cultural differences in the light of eco-feminist criticism that analyses the ways in which women supposedly have affinities with the natural world that men do not share, as well as the similarities in which patriarchal hierarchies of value oppress and constrain both women and nature. Titania and Rosalind, iconic female figures in English drama, and Sita and Sakuntala equally famous in South and Southeast theatres all spend a good deal of time in the woods. They have interactions with nonhuman creatures and express their feelings about being in the forest. By juxtaposing their experiences and using an eco-feminist approach to counter dominant male interpretations of their relations to the forest, animals, their bodies, and their husbands, this essay suggests that the women's attitudes to the natural environment are neither obvious nor uniform, but can be understood in ways to help curb the excesses of current environmental destruction.

Emőke Péter: Free Versus Standardized Theatre

In her essay Emőke Péter is trying to find out whether there are similarities between theatrical and corporate culture from the point of view of professional ethics. She considers that, while creative work needs a certain amount of freedom, nevertheless, it would be useful for employees to observe more closely their individual and collective contracts, as well as for the leaders of a theatre to know systems of corporate management such as the international standards of quality management (ISO9001), the international standard that specifies requirements for an effective environmental management system (ISO14001), as well as health and safety management standards (ISO45001).

DRAMATURG

Katalin Deák: „We Don't Really Know Any Dramaturges Stars” – About the Appreciation of Dramaturgs

In 2018 Katalin Deák conducted a series of interviews and focus-group discussions with active dramaturgs and actors in Transylvania. This time, the reader may get acquainted with the part of the research, which deals with the appreciation of the work of the dramaturg in Transylvania. The main questions of the essay are the following: How does the public discourse about dramaturg influence their working relationships with actors? How much is the profession appreciated by the community of theatre professionals? What is behind the distrust towards dramaturgs? Can the dramaturg become a creator with equal rights in the rehearsal process? – And finally: which are the connection between the self-esteem of the dramaturg and the financial appreciation/depreciation of his or her work?

BOOK REVIEWS

Annamária Kófiy: The Flavours of Emigration

Emigration is the theme of the volume of contemporary Hungarian dramaturgy issued by Selinunte publishing house from Budapest in 2018. In Péter Kárpáti's *Ultonia* we can follow a ship

headed to America at the beginning of the 20th century. Péter Kárpáti's other text in the volume, *The Moscow-Beijing Trans-Symphony* deals in more abstract terms with the subject of a big journey, during which we slowly slip from reality into a world of dreams. In György Dragomán's *Nihil and Galoshes*, a family of intellectuals would like to leave the Romania of the 1980s, but the system that they want to escape would not let them go. In the case of *Diggerdriver*, on the other hand, sacrifice for a new life seems to be rewarded – or at least this is what the main character of the play, a mechanic emigrated from Hungary to the UK, expresses in a monologue. The fifth play, Szabolcs Hajdu's *It's Not The Time Of My Life* focuses family problems triggered not by emigration, but by returning home.

Krisztina Kiss: The Golden Age of the Szentgyörgyi István Theatre Institute

The author reviews a book edited by János Lázok and Ildikó Ungvári Zrínyi. The volume published in 2018 by the university's own publishing house, UArtPress, deals with a period from the predecessor of the University of Arts in Tg-Mures. The title is: *Hungarian University-Level Actor Training at Tirgu-Mures 1954–1991. Histories of the Szentgyörgyi István Theatre Institute. II. 1962–1976*. The two editors and their co-authors, Mária Albert, András Balási, Zoltán Csép and Levente Kovács, as former or current teachers, try to give an impression of the period between 1962–1976.

FOUND IMAGE

Eszter Nagy: Composting? Naturally!

This short essay is about the green fertilizing practices of the „cultural ghetto” in Sf. Gheorghe, that is the „Association for Quality Szekely Composting”. We can read about the ecologically conscious habits and common vegetable garden of the inhabitants of Cigarette Street in Sf. Gheorghe (actors and non-actors). In one of the attached photos we can see Bizsu, the dog, who is a huge fan of composting.

DRAMA

Gianina Cărbunariu: For Sale

Gianina Cărbunariu's *For Sale* premiered in 2014, directed by the author within the international project Hunger For Trade, in a co-production between Odeon Theatre from Bucharest and Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Similarly to her other performance-texts, *For Sale* deals with social issues: it presents the conflict of interests between big Romanian and international investors in large-scale agricultural production and small farmers, through cases of shady land acquisitions. At the starting point of the story are interviews and discussions with the inhabitants of villages from the counties Cluj, Ialomița and Călărași, with anthropologists, sociologists and activists. The documentary material is built around a conflict between an anonymous international company, which tricks the selling rights of rented plots and the inhabitants of a village, the rightful landowners. The ending is a ballad-like story, which shows the impact of the conflict at the level of ordinary people. The state or the laws seem unable to protect the farmers exploited by the market strategies of globalized production, but it also looks as if such an action would not even serve their interests. The text was translated to Hungarian by Éva Patkó. Patkó's Cărbunariu-translation will be published in a volume in 2019.

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



Nemzeti Kulturális Alap



CONSILIUL
JUDEȚEAN
CLUJ