

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

www.jatekter.ro

Játéktér 2018/tél 7. évfolyam, 4. szám

játék tér

2018/tél
7. évfolyam, 4. szám



TARTALOM

KRITIKA

Kovács Bea: Edukatív színházi különóra (<i>Vitéz Mihály</i> . 3G Színház, Marosvásárhely)	3
Jankó Szép Yvette: Halasz? Nem halak! (<i>Fishez</i> . Váróterem Projekt, Kolozsvár)	7
Hegy Réka: Kincskeresés a Puck bábfesztiválon (XVII. Puck Báb- és Marionettszínházak Nemzetközi Fesztiválja, Kolozsvár)	11

INTERJÚ

Sarvadi Paul: Amennyi tiszteletet adtam, annyit kaptam vissza (Interjú László Judittal, a Kolozsvári Állami Magyar Színház volt főügyelőjével)	15
A színház lényege a megemelkedés pillanata (Nászta Katalin beszélgetése Bocskárdi Lászlóval)	21

ESSZÉ, TANULMÁNY

Katona József: Az operett világa	31
--	----

KÖNYVRECENZÍÓ

Zsidó Ferenc: Újdráma.hu (<i>A Párhuzamos világok</i> című drámakötetről)	41
---	----

ROMA SZÍNHÁZ

FÓKUSZ / Ioana Szeman: Láthatatlan színházak	44
Mihai Lukács: A hiteles reprezentációról és a roma színházról	45
Carla Weingarten: Roma Armea – a roma hadsereg	52

Fosztó László: Színre vitt állampolgárság. Romák, performansz és identitás az európai uniós Romániában (Ioana Szeman <i>Staging Citizenship</i> című könyvéről)	57
Ugron Nóra: Ehhez a történethez mindenkinek van köze (Interjú Alina Şerban színésznővel)	60
Jakab Villő Hanga: „A színház az iskolánál is fontosabb” (Interjú Fekete Lovas Zsolt színésszel)	66
Proics Lilla: Hol van a cigány drámairodalom? (Interjú Balogh Rodrigóval, a Független Színház vezetőjével)	70
Novák Ildikó: Bátorságekapszula romáknak és nem-romáknak (Beszélgetés Moca Rudolf színésszel)	74

TALÁLT KÉP

Könczei Csilla: Ilonka néni	81
-----------------------------------	----

DRÁMA

Alina Şerban: Felelősségem tudatában kijelentem – A világ legjobb gyermeke (Fordította: Adorján Beáta)	83
---	----

Kovács Bea

EDUKATÍV SZÍNHÁZI KÜLÖNÓRA

Vitéz Mihály. 3G Színház, Marosvásárhely

Először ránézésre Székely Csaba drámája és az ebből Ándi Gherghe szabadúszó rendező által létrehozott előadás, a *Vitéz Mihály* több szempontból is botránygyanúsnak tűnhet. A szombathelyi Weöres Sándor Színház drámapályázatának első díjas szövege terv szerint a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Liviu Rebreanu Társulatának előadásában kellett volna világot lásson, ám ez, laikus kívülállók számára tisztázatlan okokból, nem így történt. A Románia első egyesítőjeként számon tartott Mihai Viteazuról szóló történelmi drámát független, a Teatru 3G Színház égisze alatt működő, projektalapú színházi alkotók munkájaként mutatták be október 5-én a Maros Művészegyüttes termében. Az alkotócsapatban román és magyar színészek is vannak, Székely Csaba magyar nyelvű szövegét Sándor László fordította románra, a német nyelvű betéteket pedig Elise Wilk ültette át.

Az előadás egyetlen színhelye egy szerényen berendezett, a kelet-európai időtlen mélyszegénységben élők életterére emlékeztető szobabelső; falain rongyszőnyegek, padlóján kopottas perzsák sorakoznak egymás mellett, ruhaszárító, szemetesekuka, csicsás-mintás viaszosvászonnal borított faasztal és -padok férnek meg ezen a lepukkant helyen (díszlet: Bogdan Spătaru). A rurális szocreál hangulatát is megidéző tér elsődlegesen Mihály, a leendő havasalföldi fejedelem otthonos-családi közegé, azé a Mihályé, aki most, azaz az előadás kezdetén még csak Craiova bánja. A jó kiállítású, férfiaságának teljében levő Mihály Sebastian Marina alakításában a lófarkos, „all black” metalheadek, a szubkulturális lázadás, erőszak és individualizmus megjelenítőjeként áll elénk. Túlteng benne az erő és a tesztoszteron, nagyravágyásából fakadó frusztrációit fián (Narcis Zamfir) és feleségén (Laura Mihalache) éli ki. Mihály ugyanis a Doamna Stancával kötött házasság révén vált tehetős emberré, vagyona és rangja is a hozomány része, és az asszony ezt minden adódó alkalommal Mihály orra alá dörgöli. A darab elején feleségével való kapcsolata már megromlott, nője beporosodott bútordarabként létezik mellette, és iszik is. Mihály a közéletben viszont népszerűségnek örvend, sokan benne látják a Havasalföldön regnáló Sándor fejedelem méltó ellenfelét és utódját. Nagyanyja, a kétes hitelű jósasszony is folyton a férfi becsvágyára akar hatni, fejedelemnek szólítja és enyhén Lady Macbeth-i intrikussággal szembeszállásra és trónfosztásra biztatja.

Mihály sikere ezen a ponton azonban felsőbb hatalmaktól, pontosabban Báthory Zsigmondtól, az erdélyi fejedelemtől függ, a csicseri, sportszettbe öltözött, egyértelműen meleg és melegséget leplezetlenül, sőt az udvari urakat enyhén zaklató módon megélő Báthorytól (Kovács Károly). Az erdélyi fejedelem, akárcsak a román bán, körmönfont politikus, megtévesztő diplo-



Jelenet az előadásból. Fotó: Cristina Gânj (Bristena)

máciával mosolyog, tetteit alapvetően saját titkos érdekei fűtik. Az előadás közel három órájában a törökök és Habsburgok, a szultán és Rudolf császár között egyensúlyozva, Báthory és Mihály szövetségeinek és árulásainak történetét követjük végig a szerteágazó hatalmi hálóban. A nagyjából nyolc évet felölelő drámai cselekmény fizikai helyszíne mindvégig a már említett szobabelső marad, a jelenetek közötti váltást a tér fölé kivetített térkép jelzi, ami Craiovától Prágáig, Gyulafehérváron, Kolozsváron és Marosvásárhelyen át jelzi a bából fejedelemmé váló Mihály történetét, hadi karrierjét, majd bukását.

Ahogy egymásra halmozódnak a politikai és érdekkonfliktusok, amelyeknek Székely Csaba víziójában alapvetően az emberi gyarlóság az egyetlen és legfőbb mozgatórugója, úgy fárad el Mihály (vagy legalábbis az őt alakító, tiszteletre méltó figyelemmel és jelenléttel dolgozó Marina) és a közönség is. Mert bármennyire próbálnánk is apadatlan energiával követni ezt a fejedelmi ámokfutást, a *Vitéz Mihály* kb. másfél óra után leráz magáról és nehezen kapcsol vissza. Akinek nincs előzetes történelmi tudása a színpadon megelevenedő Erdély- és Európa-szintű társadalmi berendezkedésről, olyan mély vízbe csöppen, amelyből egész este nem menekül. Az előadásban ugyanis nincsenek olyan erős, kimondott színházi szituációk, amelyek megengednék, hogy eltekintsünk a történelmi jelentéshálótól és a helyben létrejövő drámai momentumra koncentráljunk. A produkció így vontatottá és prózaivá válik, dramaturgiai értelemben kevés történik, egyik kibékülés követi a másik árulást, szinte minden jelenet azzal indul, hogy valamiféle hír(nők) megtöri Mihály rövid nyugalmi állapotát. Arcok és nevek egybemosódnak, a néző kívül marad. A második óra kezdetén arra a szomorú megállapításra jutok, hogy ez a produkció közönség nélkül is ugyanígy folytatódna tovább.

Az előadás nyelve is több szempontból hagy kívánnivalót maga után: a rendezői megoldások vizualitásukban és stílusukban is egyfajta „modern” életérzést próbálnak becsempészni a tizenhatodik századi milióbe, ám javarészt közhelyesen. A kortárs valóságra utaló jelmezek, a már említett sportszett, a Mihályt támogató Buzești testvérek focirajongós, turkálós-műanyag

meze, a bán szeretőjének, Velicának (Raisa Ané) a flitteres miniruhája és combfixe ugyancsak Kelet-Európa balkáni divatját idézik meg, van bennük egy adag abból, amit úgy nevezünk: white trash. Nem is az a baj, hogy könnyen leolvasható vizuális jelzésekkel van dolgunk, hanem hogy minden olyan biztonságos. Ahogy biztonságos a román–magyar viszony ábrázolása is, a humoros közelítés érdekében semmi nem megy igazán vérre, nincsenek éles helyzetek, a helyenként beékelt betétdalok is inkább gúnyrapként hatnak, nem ütnek. Mintha az egész előadás lábujjhegyen kerülgetné azt az igazán forró kását, ami a történelem. Szövegszinten zavaró következetlenségként hat, hogy a román szereplők nagyjából mai nyelven beszélnek (és káromkodnak esztelenül), egyes magyar ajkú karakterek, mint például Makó György (Szabó János-Szilárd) és székely katonái pedig erőteljesen archaizáló nyelven szólalnak meg. Az előadás legerősebb jeleneteinek a német–római udvarban zajlókat tartom, a tényleges tér fölé emelkedő császár kategorikus-komikus alakjának köszönhetően, illetve a Velicát elveszítő és lassan teljes bukásával szembesülő Mihály tragédiától terhes utolsó pillanatait.

A *Vitéz Mihály* provokatív volta talán abban is merül, hogy az ikonikus államférfi, Erdély első román fejedelmének történetét magyar szerző viszi színre. Mihály magánemberként és politikai szereplőként is megelevenedik, de nehezen tudjuk eldönteni, hogy a rendező mit gondol a figuráról: hol agresszív macsóként jelenik meg, hol érzékeny-érzéki, a harcok és háborúk értelmetlenségébe belefáradt férfiként, hol olyan közfiguraként, aki tényleg szívén viseli népe sorsát; majd ismét a hataloméhes birtokló áll előttünk. Mítosztalanítása azért nem jár sikerrel, mert az alkotógárda részéről sem érezhető egy egyértelmű konszenzus arról, hogy ki is volt, milyen ember lehetett Mihály. Az előadásban megjelenő Mihály nincs tudatában annak, hogy politikai célkitűzése, a három országrész egyesítése több mint három évszázadra történelmi valósággá válik – próbálkozásai meddőnek tűnnek, pályafutása, élete kudarcnak. Mihály megmarad az időkapszulában. A három női szereplő közül Velica az, aki örömlányként és tanácsadó partnerként is viszonyba lép Mihállyal, ám karakterének erőteljes szexualizálása nem tudja teljes értékű szereplővé avanszálni

Sebastian Marina és Laura Mihalache. Fotó: Cristina Gânj (Bristena)



őt, Báthory homoszexualitása pedig olyan, jelzésszinten megmaradó tény, ami színházilag nem lesz helyzetbe hozva.

A centenáriumi évben országsszerte Románia Erdéllyel való egyesülését ünneplik vagy egyesítését támadják, meglehetősen érzékeny az etnikai témákat érintő közbeszéd. Marosvásárhely mint kulturális és történelmi centrum manapság is alkalmasnak tűnne olyan művészi kezdeményezésekre, amelyek a román–magyar együttélést, illetve ennek nehézségeit helyezik fókuszba. Az ilyen színházi akciók általában sok oldalról támadhatók: kinek a nézőpontját érvényesítik a produkciók? Milyen arányban vesznek részt ezekben magyar és román alkotók? Honnan inspirálódik a rendező, a drámaíró: történelmi dokumentumokból vagy helyiek tapasztalataiból, az oral historyból? Létezik-e egyáltalán történelmi hitelesség, vagy csak történelmek vannak? És végül: van-e valamilyen szembeütnő politikai háttere vagy támogatottsága a létrejövő előadásnak?

A *Vitéz Mihály* annyiban „igaz mese”, amennyiben létezik egyezményes történelmi igazság és amennyiben elfogadjuk, hogy ami mese, az mindig kitaláció. Az előadás egy pontján rövid jelenetet vetítenek a Sergiu Nicolaescu-féle *Vitéz Mihály* filmből, ami köztudottan történelemhamisító részekkel operál. De a film megszületésének idejében, a Ceaușescu-narratívában ez volt az igaz mese. Ándi Gherghe előadása ezzel szemben felvállalja például a tényt, hogy Mihály vereséget szenvedett a călugăreni-i csatában, látunk benne magyarul beszélő románokat és a román–magyar erőviszonyok is összeurópai távlatokban kristályosodnak ki, nem pusztán az Erdély megszerzéséért zajló harcban. Üdvözlendő az alkotógárda multikulturális volta és a produkció ebből fakadó többnyelvűsége is. Az előadás provokatív, diskurzust eredményező ereje azonban egyelőre elmarad. Talán az év vége felé, a politikai rendezvények besűrűsödésével és a közhangulat feszítettségével már más hatást vált ki nézőiből.

Vitéz Mihály. A bemutató dátuma: 2018. október 5. 3G Színház, Marosvásárhely. Rendező: Ándi Gherghe; Szerző: Székely Csaba; Fordítók: Sándor László, Elise Wilk; Díslettervező: Bogdan Spătaru; Zene: Kovács Károly; Videó: Andrei Gereb. Szereplők: Alexandru Frânceanu, Benedek Botond-Farkas, Cristi Bojan, Sebastian Marina, George Bîrsan, Kovács Károly, Laura Mihalache, Narcis Zamfir, Raisa Ané, Ștefan Roman, Szabó János-Szilárd.

Jankó Szép Yvette

HALASZ? NEM HALAK!

Fishez. Váróterem Projekt, Kolozsvár

I. néző: Szerintem zárva lesz az éjjel-nappali.

II. néző: Hagyjál már, a nevében is benne van: ÉJJEL-NAPPALI! Koncertáljunk (kuncog) most a színházra!

I. néző: Ssz! Színház? Hullaház!

II. néző: Pszt! Hih, a kettő nem zárja ki egymást.

I. néző (foga vacog)

II. néző: Ssst! Jó lesz! Ilyen kis zuhanysapkát is kaptunk a lábunkra...

I. néző: Úgy emlékszem, nincs otthon...

II. néző: Kicsoda? Mi? Pssst! Kezdődik.

I. néző (gyomra hangosat kordul)

II. néző: Hallak!

Közben tényleg elkezdődik, bár a nézőtérnek abból a sarkából talán nemigen látni még, hogy a színpadösvény végén kitaruló ajtó mögött a félhomályban valami nyugtalanítóan csupaszszerű... vagy testekszzerű mozgolódik. (A terem egyik ablakát nem takarja semmi. Ha gyorsak vagyunk, azon még elmenekülhetünk.)

A nézők látóterébe való beereszkedés lassúsága – mintha olajozatlan tengelyen, picit akadózó fogaskerekeken mozgatnák őket, vagy a levegőnél jóval sűrűbb, nem épp homogén közegbe merülnének alá – jótékonyan tompítja a meztelen testekkel való szembesülés kínosságát. A nézők – a kelletlen első, a lelkes második és a harmadik velük szemben, aki drámára vár, illetve mind a többiek, akiknek lassan leesik, hogy korhatárkarikás szemmel bámuló nézőfelebarátaik a passzázsszínpad túloldaláról mindent látnak... Na jó, az apró rángó ideget a bal szemük alatt talán nem, ebben a félhomályban, ám azt, hogy hová néznek, milyen magasra milyen hosszan, épp melyik kétségtelenül pucér színésznek melyik kíméletlenül takaratlan testrészére, szőrszálára, pattanására, azt biztosan... Sőt, abban a sarokban orvul ferdítő tükkörben a saját oldalukon ülők is mind rájuk bámulnak, a színészekről már nem is szólva! – szóval mi, nézők, immár nézettek, lassanként hozzászokunk e kitettséghez. Színmeztelenül vagy nézőmezben, kék cipővédő zacssal a lábunkon, ugyanabban a színházlében úszunk. Olyannyira, hogy kicsivel később, a segglyuk-ánuszrózsa monológnál már könnyedén sodródunk az árral az első kósza nézői kacintás után, és felszabadultan kiröhögődik belőlünk a maradék letapadt prűdéria.



Rácz Endre, Csepei Zsolt, Pál Emőke. Fotó: Bethlendi Tamás

No de ott még nem tartunk. Mostanra épphogy csak felmértük a ZUG játék- és nézőtérré sminkelt, nem titkoltan lepusztult terét, az idő tépázta falakat, a maradék csorba csempéket, az életminőség-javító műtét nyomát a műanyag keretes ablakokon. És akkor meglátjuk: az a bizonyos ablak mégsem óvatlanságból fedetlenül hagyott menekülési útvonal gyengébb idegzetű nézők számára, hanem jelentésnyomokkal megtölthető, átlátszó, átvilágítható felület. (Röntgenfilm?) Itt gubbasztunk hát a hangszóróból halkán szemetelő utcazajban, összezárva ezzel a két lassan mozgó, háttal s nem támadólag közénk férköző, póre jószággal, akik külső nemi jegyeik alapján hímek, ám színpadi jelként egyelőre semlegesek akármiértelműek. Bolondok? Szentek? Földönfutók? Egy apokrif édenkertből pottyantak ide? Eltévessztették a zuhanyozót? Hullaházból szöknek? ... Emberek egyáltalán? (Vagy engedjünk a plakátról emlékezetünkbe tárogó cím kísértésének?) Halak? Akik csillagjegyként párban járnak (azaz lábatlankodnak) mindig, akár Didi és Gogo? Halak, akiknek angolul nincs is többes számuk, ha ugyanahhoz a fajhoz tartoznak (mint erről a kettőről sejteni lehet)? A címben ott feszítő (címet szétfeszítő?) ortográfiai differencia, az a laza szóvégi -z is arról árulkodott, ugye, hogy ezek nem „úgy” halak, hiányzik belőlük a reprezentáció egyértelműsége. Weird Fishez... Hagyjuk! Mi az a kívülről támadt reflektorfényben kirajzolódó skicc az ablakon? Tüdő? Levél? Áh, valami szerves, mindegy most! Figyeljük inkább, mit mond a hang! Hátha megment, jelentést szolgál föl, történetet mesél! A (reflektor ellenfényében) fekete alakhoz tartozó női hang azonban, mely később visszatér majd piros ruhás testben, valami élő, öregedő szervről, szervezetről magyaráz, érteni enged valami sikamlósat vagy testit, emberit, gyászosan természeteset. Nem szolgálja ki azonban a bizonytalanságban szemfülelő közönséget egyértelmű referenciával, a fikcióra, drámára, pszichológiai hitelességre éhes harmadik nézőt pedig drámai cselekménnyel.

Mi ez? Szól, nem feltétlenül valamiről, csak bele a világba; mesél, nem feltétlenül történetet? Nem klasszikus tragédia, annyi biztos, nem jól megcsinált komédia, még csak nem is abszurd

egzisztencialista allegória ez a játékosan nyomasztó látomás, amelyet a Sipos Krisztina koordinálta alkotócsapat élénk, azaz közénk, körénk idéz.

De miért is akarnánk a dráma felől fülön fogni (Halakat? Talán kopoltyúni!), reprezentáció reprezentációjaként fejteni meg, amit ezek ránk zúdítanak? Ha az előadás előtt utánanéztünk volna, tudhatnánk itt a hallevesben ülve, hogy nincs mögötte dráma, primer szöveg, sztori, nem lesz hepiend, a katarzis felejtős. Nincs tehát az előadást zsarnokul szolgásgorba döntő gonosz logosz, „a hierarchikus színházi struktúrával dacolva” készült produkció így a nézőtől is a befogadási struktúra megszokott hierarchiájának leépítését reméli tán: hogy nem olvasni akarja, értelmén keresztül szűrni a nyelvileg artikulált és mimetikusan megjelenített jelentéseket, hanem szemétfület-érzékeket meresztve átengedi magán az előadást/magát az előadáson, aztán továbbmegy, talán haza, útközben nem minősítget, hisz nem árut kapott a színházjeggyel, nem kukucskálóshow-t, hanem alámerült egy más közegbe, kicsit szürrealisztikusba, követte a fehér nyuszit, azaz jelen esetben beszélő-szelfiző halakat/hullákat(?), púdertúladagolásra hajlamos sminkeslányt/hal(ott)gondozót(?), bélféreg-rodézó takarító-doktornőt(?), és a felszínre bukkanás (taps, kabát fel, kórházi kék lábtű le, ajtón el) után, kenyérvásárlás közben talán könnyebben veszi majd a levegőt – vagy, ki tudja, tán épp nehezebben.

Hm, és mi van, ha mit sem sejtünk erről a nézőkként ránk nehezedő antifallogocentrikus nyomásról? Talán fölösleges is előre tudnunk róla ahhoz, hogy már az előadás első néhány perce után észrevegyük: az eddig hal(ott)ak-látottak csupas, csúsós jelek (fel)fogásunkból folyton kisiklanak. A két kezdő nudista (Csepei Zsolt és Rácz Endre) nem Ádám és Ádám, bár a kosztüm stimmel; nem is beckettii silbakhuszárok ők, bár Godot itt sem mutatkozik. (Stan és Panra picit azért hajznak mégis – „a köpcös és a cingár”, mondja róluk a sminkeslány.) Nem hajlandóak stabil képpé, metaforává, jellé merevedni (Hm, nincs erre valami kevésbé fallikus ige?), sem szerepben maradni a színházi konvenció átlátszó falának túlfelén. (Igazán felvehetnének valami jelmezt, hátha az segítené!) Folyton izegnek-mozognak, átmeztelenkednek a mi oldalunkra, nem

Sebők Maya. Fotó: Bethlendi Tamás



egymást macerálják a kérdéseikkel. (Hogy lesz ebből így frappáns színpadi dialóg? Mikor szóra-kozhatunk már békibe'?) Ahogy a tekintetüknek és szavaiknak kiszolgáltatott közönségnek szegeznek nonszensz talalós kérdéseiket („Mi az?” „Mi az?” „Mi az?”), melyekre nem várnak választ, hanem lendülnek tovább a következő megszeppent nézőszempárra, megfajlás nélküli talányok maradnak maguk is. Még pikkelyfényes jelmezpizsamába bújás után sem vágjuk rájuk a választ. Akár a másik két(?) alak: a napi négy liter vizet betermelő, csini műanyagponyva-ruhás leányka (Pál Emőke), aki fölött az idő szeszélyesen múlik-nyúlik, illetve a kilocsolt víz miatt zsörtölő másik (Sebők Maya), aki egy pillanattal azelőtt szenvedéllyel merült el a belek, fekélyek univerzumában. Ők sem kevésbé furcsa páros. Szólamaik nem közös szituációban felelgetnek egymásnak, hanem szüszpanszosan szétválasztva, a nézők memóriájára bízva a párbeszéddé rendezést. A világosan azonosítható csatlakozási pont, a kampók („Milyen kampók?”) csak egymáshoz kapcsolják a két szöveget, egyértelmű referenciákhoz nem rögzítik.

Vagy csak nem raktuk össze? Elkalandoztak a gondolataink, nem hallottuk, amikor valami horgászatról faggatózott a hang a mikrofonban? Vagy múltó színházi demenciás rohamunkban egyszerűen nem emlékszünk, akár a halak, akiknek a színlap szerint „állítólag három másodperc a memóriájuk”?

Erre tán nem, de pár (mozgó) képre még sokáig fogunk: arra, ahogy a két kergetőző, egymást elérni próbáló test („Hallasz? Nekem van jelem!”) összezsugorodik, és frontális ütközés helyett átsiklik-bújik egymáson: az ellenmozgás nem torpan meg, csak lelassul egy hosszú pillanatra.

Szőkevény jel-kép. „Van jele”, csak rögzített jelentettje nincs.

Aztán arra, ahogy a harcművész-formagyakorlatot idéző kampókoreográfia után az a vörös szárnyú keszeg nő a földön hanykolódik és nem tudni, mi sokkolja. A partra vettetés, a mikrofonzaj, az emlékek? Ő az emlék maga?

És van még az a púderhóban futó lány, aki egyre hátrál, bármilyen lélekszakadva is szalad előre.

Ennyi.

I. néző: Persze van olyan, hogy bezár az éjjel-nappali, csak akkor már nem nyit ki soha.

II. néző: ... nincs otthon kenyér.

A többi utcazaj.

Fishez. A bemutató dátuma: 2018. október 18., Vároterem Projekt, Kolozsvár. Rendező: Sipos Krisztina; Díszlet- és jelmeztervező: Gábor Zsófi; Zene: bodoki-halmen szolt; Rendezőasszisztens: Gábor Zsófi és Vass Zsuzsanna. Produkciós asszisztens: Imecs-Magdó Levente és Vass Zsuzsanna. Előadók: Csepei Zsolt, Rácz Endre, Pál Emőke, Sebők Maya.

Hegyi Réka

KINCSKERESÉS A PUCK BÁBFESZTIVÁLON

Beszámoló a XVII. Puck Báb- és Marionettszínházak Nemzetközi Fesztiváljáról

Évről évre, a gazdasági körülmények és az önkormányzati támogatás slankosítása miatt egyre nehezebb körülmények között, de a nemzetköziség nimbuszát megtartva szervez fesztivált a kolozsvári Puck Bábszínház. Idén tizenhetedik alkalommal, napi 2-3 versenyelőadással, korhatáros előadásokkal, lap- és könyvbemutatókkal, szakmai kerekasztal-beszélgetésekkel zajlott le a fesztivál.

A találkozók fontosságát senki sem vitatja: jó, hogy be lehet mutatni azt a néhány kiadványt, amely a régióban a bábművészetet és alkotóit helyezi a figyelem középpontjába; jó, hogy a bábmozgatókat is tanuló színész szakos diákok, vagy az országban alig néhány egyetemen működő bábtagozatok is megmutatkozhatnak a válogatott publikum előtt; és természetesen minden egyes társulat örül annak, ha egy nagyváros színes közönsége láthatja a munkájukat. A megmérettetés szakmai súlyával, komolyságával kapcsolatban viszont akadnak fenntartások, hiszen a programban, és ezen belül is a versenyprogram összeválogatásában nem érzékelhető átgondolt értékrend. Nagyon gyenge, esetenként poros előadások kerülnek a műfaj tisztességes, ám sok izgalmat nem tartogató darabjai mellé, és ami még szomorúbb, hogy a gagyi, hatásvadász és a jó ízlés szabályai ellen is vétő teljes művészeti félresiklások sem hullnak ki a rostán. Láthattunk a Puck Fesztiválon playbackról futó, nulla alkotói implikációval vagy legalább tűrhető színészi játékkal elmutogatott, horribile dictu: bábot is nélkülöző zenés tinglitanglit is a gyermekeknek szóló világirodalom klasszikusai mögé bújtatva. Láthattunk vérprofi, pazar humorú pantomimshow-t, gyalázatosan színre vitt migránstörténetet, amelyben a bábszereplőket – ismét – elnyomták a magamutogató, harsány színészek. Láthattuk a műfajok félreértését és keveredését, nagyon elszállt és nagyon naiv, egyszóval sok nagyon rossz és néhány tűrhető produkciót. Az idei merítésben alig csillant meg egy-egy röggöcske, legyen az kép vagy hang, mozdulat vagy exkluzív bábos truváj, amire a műfajért rajongó, de csalódott felnőttekként szeretnénk még sokáig emlékezni, amit jó lenne pozitív példaként megidézni beszélgetésekben, írásokban.

És a többivel mi legyen? Aminek köze nincs a bábszínházhoz? Amit még gyermekszínházként eladni is vétek? Vagy mi legyen a középszerrel? Az öttagú zsűri – Slobodan Marković rendező, Szebeni Zsuzsa színháztörténész, Raluca Tulbure, Andrea Chindriș és Claudiu Groza színházkritikusok –, aki döntött a fesztiválon bemutatott előadások díjairól, nem lehetett könnyű helyzetben. Úgy képzelem, hogy először megbocsátottak minden vétkesnek, felmentették őket, és félreállították őket a sarokba. Azután profi kincskeresők módjára feltárták minden fennma-



© nicu cherciu

Opéra Opaque. Fotó: Nicu Cherciu.

radt előadás legeslegjobb tulajdonságait, és csak azután kezdődhetett a mérlegelés, a súlyozás, hogy eldőljön, a rendelkezésre álló díjak közül melyiket lehet odaítélni nekik. Ez az ítékezés sem lehetett könnyű, hiszen egyik-másik díjat meg kellett osztani, ugyanakkor vannak produkciók, amelyek több kategóriában is kiemelkedőnek bizonyultak.

Többszörösen díjazott például az *Exuvia* című előadás, amelyet a hollandiai Magisch Színház mutatott be a fesztiválon: Mona Marian-különdíjban részesültek a kiváló látványtervért, ugyanakkor a legjobb előadászene díján is osztoztak egy másik társulattal. A szerző-rendező és társai mellett előadó Charlotte Pijik-Jopolen költői magaslatokba emelte az előadásban a legegyszerűbb anyagokat is, például a képlékeny csomagolópapírt, rendkívüli érzékenységgel bánt a fényekkel; az alkotók sötét hátterekből világítással emeltek ki apró és törekeny bábokat, illetve pazar jellemekkel és maszkokkal reflektáltak a születés, az átalakulás témájára. A térben és időben való lebegés, a pillanatban való feloldódás eszközeként sok vonósok uralta kortárs zenét használtak a produkcióban – ám a zeneszerző nincs feltüntetve a színlapon... Pedig a cselló, a hosszan kitarított hangok nemcsak aláfestést nyújtottak az erős képi világhoz, hanem ugyanolyan mértékben teljesítették ki az alkotást, mint a látvány vagy a mozgás: a lepedőnyi, gyűrött, barna papírok mozgása, amelyek néha szoborszerű, antropomorf vagy zoomorf lényekké alakultak át.

Több díjat vitt haza lași-ba az *Egy japán történet* című előadás is: a Luceafărul Színház alkotói a legjobb előadás díját, Irina Niculescu Lewandowski rendező a legjobb rendezés díját, Liliana Mavriș Vârlan színésznő pedig a nagymama karakterének megformálásáért kapott díjat. Az előadás valóban az idei fesztiválfelhozatal egyik üdítő élménye volt: a színészek egyszerű marionettfigurákkal, élő zenei kísérettel mutatták be a mesét, nem tolokodtak a bábok elé, zavartalanul improvizáltak, ha a szálak beleakadtak például a nádfedélbe, és persze attól sem rettentek vissza, hogy maximálisan kiaknázzák a mese humorát. Fura és a marionettek törekeny világától idegen ez a fajta komédiázás, de a mesei és a groteszk regiszterben inkább elnagyoltnak, mint kidolgozottan ható bábok megbírják ezt a stílust. A teljes társulat sziporkázott, az előadásban

zenészként megjelenő előadók is, ezért kicsit fura, hogy miért csak a nagymama megformálóját díjazták: nem maradt le mögötte a társulat többi tagja sem. Persze a legjobb előadás díját – többek között – ezért érdemelték ki.

Csoportos bábmozgatásért kapott elismerést (Kovács Ildikó különdíjat) a grúziai Nike Független Bábosok Egyesülete, amely a *Kiadatlan regény* című előadást mutatta be a Puck Fesztiválon. Az arasznyi bábokkal játszott előadás O. Henry rövidprójájából átvett történeteket dolgoz fel: a hátulról, rövid pálcákon mozgatott szereplők egytől egyig szeretetre, szerelemre, elfogadásra vágyó lelkek. Vakhtang Koridze díszlettervező varázslatos, egészen apró részletekig kidolgozott miniatűr világot teremtett számukra. A rendező, Elene Matskhonashvili pedig a végletekig felerősítette a romantikus, megható hangulatot: végig hangosan szólnak a szöveges angol táncdalok, és a szavak nélkül eljátszott történeteket helyenként megszakítják, ahogy a zenét is, hogy bejuttassák a magyarázatot, az irodalmi művekből kiragadott passzusokat.

Grosschmid Erik tervező a legjobb díszletért járó díjat nyerte a fesztiválon a pécsi Bóbita Báb-színház *Torzonborz 2. – Torzonborz visszatér* című előadásának látványáért: a díszlet egy nagy paraván, csíkos, mint a vásári bábos bódék, ki-be lehet járni rajta (ami jól jön a zenészeknek, néha a játék is kiköltözik egy-egy rövid jelenetre), a miniatűr játéktérben pedig paravánokkal jelzik a helyszínek változását (kedvenceim a stilizált fák). A kesztyűs bábokkal eljátszott, dinamikus, kalandos történethez komponált dalokért Babarci Bulcsú a legjobb előadászenéért járó díjat is elnyerte, megosztva a hollandiai Magisch Színházzal.

Az idei fesztiválon két romániai magyar társulat alkotóit is díjazták: Stéfán Bodor Mária, a nagyváradi Szigligeti Színház Lilliput Társulatának *A boldog herceg* című előadásában nyújtott alakításáért, a szatmárnémeti Harag György Társulat Brighella Bábtagozatát pedig a legjobb bábokért (*A böggös fia meg az ördögök* című előadásban). *A boldog herceg* meséjében árnyszínű képekkel ábrázolták a mesemondást. Az árnyjáték paravánja előtt a herceg szobrát is felállították, és a mesélőt, azaz a fecskét, akit élő szereplő alakított, is ide képzelte el Vadas László

A boldog herceg. Fotó: Nicu Cherciu.



rendező, akinek arcjátékát webkamerás élő közvetítéssel rávetítették a paravánra. A több sík és többféle dimenzió keveredése, együttes hatása nem működött pontosan, de Stéfán Bodor Mária kedves hangjának köszönhetően a mese mégis átütően csengett.

A *bógós fia meg az ördögök* című mesét Sramó Gábor rendezésében, Nagy Kovács Géza díjazott bábjaival mutatta be a Brighella társulata. A fából faragott szereplők egyediségét az adja, hogy a profiljukból nézve egyszerű, stilizált 2D rajzfiguráknak látszanak (gondoljunk az egyiptomi hieroglifákra vagy a wayang bábokra), míg ha szembefordítják őket a nézőtérrel, dülledt szemű halaknak láttuk őket – az előadók érthető módon kerülték ezeket a helyzeteket, ám a játék során mégis adódtak frontális helyzetek.

Pazar előadás nyerte a legjobb színpadi játék díját: a franciaországi Plexus Polaire társulat *Opéra Opaque* című kabaréjának színészei, Charlotte Dubery és Viktor Lukawski. Yngvild Aspeli rendezésében a pontfény, az esztrád, az árnyszínház, az óriásbáb és tárgyanimáció kitűnően megfér egymás mellett. Egy kis színpadi érzék, egy kis egészséges fekete humor, kimért, mégis meglepetésekkel teli interakció a publikummal – úgy tűnik, csak ennyi kell a közönségsikerhez.

Hasonló következtetést vonhatunk le a legjobb mozgásért járó díjjal kitüntetett előadás, az ukrainai Quartet Dekru *Light Souls* című előadása kapcsán is. A vérprofi, klasszikus pantomim-jelenetek akár „ismerősnek” is tűnhetnek, de a négy fiatal művész interpretációjában annyira magával ragadóak, mint egy jó rockkoncert: előadás után szelfizni lehetett a sztárokkal, akik autogramot osztogattak legfrissebb rajongóiknak.

A programba sok minden belefért, aminek semmi köze a műfajhoz, de sajnos kimaradtak például a hazai független bábos előadások. Kolozsváron több olyan társulat működik, amelyek rendszeresen játszanak báb-előadást, mint a miniReactor vagy a Váróterem Projekt, hogy csak a legismertebbeket említsük. Viszont a tartalmas, említésre érdemes fesztiválélmények sorában a főiskolások előadásaira érdemes kitérni, hiszen a Iași-i George Enescu Művészeti Egyetem *Godot* előadása, vagy a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem diákjainak vásári műfajokkal kísérletező produkciói sok csapnivaló fesztivál-előadást felülmúltak. Mert mi is, akár a zsűri, csak a jókról akarunk beszélni. Elfordulunk attól, ami a rostánkon kihullna. Meginog a hitünk abban, hogy egyáltalán van értelme kivesézni a hibákat, ecsetelni, mikor és mitől nyílt ki a bicska zsebünkben a sok vétek láttán, amivel a hálás közönséget „etették”. Jó lenne, ha a szakmai érvek – így, papírra és/vagy képernyőre vetve – szembesítenék az alkotókat a tévedéseikkel. Ezek a hazai társulatok évről évre itt vannak, és szinte mindig tinglitangli, izléstelen, igénytelen produkciókkal lépnek fel. A közönség pedig, a sok drága kolozsvári csemete, ünneplőben, buszt bérelve, osztályonként csoportosulva, büszke pedagógusaik kíséretében tódul a színháztermekbe, ahol bömből majd a playback és hangszalagról játsszák be a szereplők közötti párbeszédet is – így az eszemadta „művészek” végképp semmit nem kell feláldozzanak magukból. Csak drukkolni tudunk, hogy legalább a mi gyermekeinknek legyen szerencséjük, a színházlátogatás kalandja és izgalma mellett egy kis művészi élményt is hazahozhassanak kicsi szívükben, hogy felnőttként is adjanak majd még egy esélyt a bábszínháznak, a színháznak. És bízunk abban is, hogy a szülők és a pedagógusok ráébrednek egyszer arra, hogy nem kötelesek fizetni a sok gagyiért, kis utánajárással ki lehet rostálni a rossz előadásokat (ó, ha minden báb-előadásról születne egy elfogulatlan beszámoló!), hogy gyermekeik olyan bábszínházat láthassanak majd, amilyent valóban megérdemelnek. Sok kinccsel, amit maguk fedezhetnek fel az előadásokban: a mesében, a játékban, a látványban, a zenében.

Sarvadi Paul

AMENNYI TISZTELETET ADTAM, ANNYIT KAPTAM VISSZA

László Judit 1990-től 2005-ig volt a Kolozsvári Állami Magyar Színház ügyelője és a főügyelője. Abban az évadban kezdett, amikor Tompa Gábort kinevezték igazgatónak. Összesen negyvenkilenc előadásban dolgozott ügyelőként. Judit egy egy hónapos ügyelői mesterkurzust vezetett a kolozsvári színházban, ennek alkalmával ültünk le beszélgetni.

Hogy kerültél a színházba, hogyan lettél ügyelő?

Válóper után voltam, amikor a Malom utcában nyitottak egy palacsintasütő boltot. Egyáltalán nem volt pénzünk, és én elvállaltam ezt a munkát. Mivel nem volt büfé a színházban, az ügyelők és a műszaki személyzet oda járt hozzánk kávézni. Akkor ismertem meg a Laskay Sándor nevű ügyelőt, aki Kötő József igazgató úrnak volt a titkára és a főügyelője is. Ő rendszeresen jött kávézni délelőttönként, és mindig mondta, hogy „vért pisiltünk az este”, és én nem értettem, miről van szó, hogy egy bemutató miatt olyan fantasztikusan nehéz. Aztán egyszer mondta, hogy ügyelői állást hirdetnek, és kérdezte, hogy nem próbálom-e meg. Én mondtam, hogy nem tudom, mi az. Erre ő, hogy menjek el, tegyem le a kérvényt, és utána majd kiderül.

A vizsgám arról szólt, hogy elém tettek egy példányt, hogy olvassak belőle, és egy képet mutattak, hogy lássák, mi marad meg a vizuális memóriámban, és azt kérdezték, hogy

van-e sok szabadidőm. Ötünkből hármat vettek fel próbaidőre, én maradtam a három közül. Így kerültem ide.

És a palacsintasütés előtt mit csináltál?

Egész fiatal voltam, érettségiztem, majd felvételiztem az egyetemre, biológia szakra. Egy nagyon gyors, hirtelen és elég furcsa döntés után férjhez mentem. Bejutottam a biológia szakra, de nem is kezdtem el.

1990-től 2005-ig a színházban dolgoztál?

Igen. Megszakítás nélkül.

És mi történt 2005-ben?

2005-ben új házasságot kötöttem, és a férjem a Hawaii-szigeteken telepedett le. Felajánlotta, hogy éljek ott vele, amit szemrebbetés nélkül elfogadtam.

Csak úgy elszakadtál a színháztól?

Borzasztóan nehéz volt. Én azt hittem akkor – és ezt kérek, így is írd le –, hogy ez a színház a világ közepe, hogy itt más színházak nincsenek. Én nagyon szerettem, és büszke voltam rá.

De elmentem, és teljesen kiszakadtam a színházi körből, mert akkor nem volt ennyi internetes kapcsolat, anyámnak is kézzel írott leveleket küldtem. Néhány évig nem jöttem

vissza, de szükségem is volt arra a néhány évre ahhoz, hogy leülepedjen bennem a feszültség, ami tizenöt év alatt összegyűlt. Mert tagadhatatlan az, hogy azért ez sok. Mondtam Gábornak, és most is mondom, hogy szerintem ez egy nagyon jó döntése lehetne mindenkinek, hogy maximum tizenöt évre kössenek szerződést egy ügyelővel, ne hosszabb időre. Ne ilyen nyugdíjas állásként kezeljék, mert tizenöt év szerintem olyan idő, ami alatt egy ügyelő nagyon jól tud teljesíteni. Tizenöt év után elkezd a figyelme romlani, meg a kor is hozzájárul ahhoz, hogy ne legyen annyira erős, figyelmes. Ha bekövetkezik ez az előregedés, akkor kiteszi magát olyan helyzeteknek, hogy megalázzák, hogy csúnyán beszélnek vele. Nem azért, mert már nem tudná a szakmáját jól csinálni, hanem azért, mert maga az a tizenöt év kemény hátizsák.

Ha összehasonlítod a kettőt, akkor mi a könnyebb: színházban élni tizenöt évig, vagy a színházon kívül?

Hm, megfogtál! Hát, összehasonlítani nem lehet. Azt hittem, hogy ez a tizenhárom Hawaiiion töltött év el tudja feledtetni velem a színházi rajongást, a szeretetet. De nem tudja. Éppen ez az egy hónapos munka hozta vissza bennem azt, hogy szerintem ugyanúgy vissza tudnék jönni, alkalmazkodni, dolgozni. Annyi különbséggel, hogy ugye a fiatalok most már könnyebben dolgoznak. Ez a sok technika hozzájárul ahhoz, hogy más legyen a munka üteme. Ezt ötven év fölött nem szívesen csinálnám már.

Ez az egy hónap elég volt neked ahhoz, hogy össze tudd hasonlítani a mostani színházat az akkoriával?

Igen. Össze tudom hasonlítani. Bent voltunk egy hónapig, és mindent le tudtam olvasni a próbatábláról, meg a sorok közül is.

Biztos, hogy sokkal többet dolgoznak. Az én időmben nem volt még stúdió, és a stúdióval most megkészsereződött a munkájuk. De



az is biztos, hogy ehhez képest óriási technikai fejlődésen ment keresztül a színház, ami szinte felére csökkentette a munka mennyiségét.

Nekünk nem voltak füleseink, tehát, ha valakit a színpadra kellett hívnom, körbefutottam az épületet, és megkerestem, hol van. Olyanra is emlékszem, még kezdő koromból, hogy egy színész nő elaludt, nem jött be a próbára, hívtam én vonalas telefonon, de nem vette fel, és akkor azt mondták nekem, hogy menjek utána. Én beültem a taxiba, elmentem a Mărăști térre, megkerestem, hol lakik, becsengettem, megvártam, amíg felöltözik, és akkor behoztam taxival a színházba. Soha nem fizették ki a taximat. Többet ilyet nem csináltam.

Amit még észrevettem – de nem akarok az intézmény ellen beszélni –, az a fegyelem. Akkor nagyobb volt. Most nagyon összeforrt személyzet van, de akkor az ügyelő jobban a kezében tartotta a fegyelmet. Emlékszem, Lovász Rózsa volt hosszú ideig az ügyelőtársam, és ő is egy nagyon keménykezdű ügyelő volt, tőle is sokat tanultam. Valószínű, nem véletlen, hogy meghirdették a kurzust. Nem véletlen, hogy gondolkodnak abban, hogy ezt javítani kell, újraéleszteni, fejleszteni. Vagy egyszerűen az történt, hogy nem gondolkoztak időben, hogy kineveljék vagy kitermeljék a következő ügyelőgenerációt, és most felébredtek, hogy baj van, nem rendelkeznek megfelelő háttérrel ahhoz, hogy ne sikkadjanak el ezek a dolgok.

Neked mi tűnt a legnehezebbnek abban a tizenöt évben, amit itt töltöttél?

Az, hogy elhanyagoltam a gyerekeimet. Mivel elváltam, nekem lett volna a feladatom, hogy anyja és apja legyenek, de szinte már anyja se tudtam lenni, olyan szempontból, hogy reggeltől estig a színházban voltam. És estétől reggelig. És hétvégén is. Mindig.

Hogy tudja valaki ezt megcsinálni? Már mint azt, hogy reggeltől estig és estétől reggelig bent van? Hogy nincs is más élete?

Úgy, hogy munkabuzi voltam! Színházbuzi!!! A magam szintjén. És én nagyon jó viszonyban voltam a társulattal, a színészek-

kel. Nagyon szerettem őket, és örültem, hogy köztük lehettem, hogy befogadtak. Jó, most mindenki azt mondja, hogy „ne bratyizz a színészekkel”, de én nem így éreztem. Én teljesen jól éreztem magam velük a büfében és a turnékon is. Mindenkivel jóban voltam, és ez nem rontotta el a színpadi munkát. Tehát, nem húzta vissza – nem éltem én sem vissza vele, és ők sem. Helyén volt az, hogy jól éreztük magunkat a büfében vagy a városban, de a színpad, az színpad volt. Amennyi tiszteletet adtam, annyit is kaptam vissza.

Mit gondolsz erről a nagy áldozatról, amit hoztál? Ezt beléd nevelték valamilyen szinten? Manipuláltak? Sokat beszéltek neked erről? Könnyen elfogadtad, hogy túlórázni kell, hogy bent kell lenni, akár ünnepekkor is? Vagy ez neked természetes volt, és valójában nem is gondoltál erre így?

Nekem természetessé vált. Valószínű, ilyen az én természetem. Nem szeretem az unalmat, az unalmas munkát. Nem tudtam soha nyolc órát irodában ülni. Az ilyen munkákat nem tudnám csinálni. És amúgy meg nagy kihívás volt. Kalandvagyó ember vagyok, azt hiszem. Nagyon szerettem a turnékat, szerettem utazni, magát a buszozást is.

Ha visszanezék erre a huszonöt-harminc évre, rájövök, annyira fiatal voltam akkor, hogy nem tudtam eldönteni, hogy ez nehéz nekem, vagy sem. Én csak végeztem ösztönösen a munkámat. És ehhez hozzájárult, hogy nagyon jó barátságban voltam Bíró Józseffel, Lóval. Ő adta meg ennek az alapját, hogy hogyan kell ezt szeretettel csinálni, hogyan kell tökéletesen csinálni. Nagyon keménykezdű volt velem, jó barátok voltunk, vagyunk a mai napig is, de ő a színpadon nagyon keményen bánt velem. És én mindig azt mondtam, hogy ha keményen bánnak veled a színpadon, abból tanulni kell, és másnap úgy gyere vissza, hogy azt pontosan, jobban csinálod. És én ilyen voltam.

A színpadi munkákban meg mi volt a legnehezebb? Hát, rendeztek itt monstremelőadásokat, voltak óriási nagy produkciók, és ott bizony helyt kellett állni. Ezek nagyon nagy munkák, és nagyon megviselik a színészt, a

műszakot és az ügyelőt. Akkor se nem látsz, se nem hallasz, csak a főpróbában vagy, problémákat kell megoldani. Mivel a technika még nem volt ennyire fejlett, állandó jelleggel kellett szaladgálni: fussál fel a műhelybe; fussál fel a lakatosba; ellenőrizd le, hogy megcsinálták-e; nézd meg a festődében, hogy lefestették-e – mindent így, személyesen oldottunk meg. Amikor már nagy volt a probléma, szaladni kellett az igazgatóhoz, hogy ő segítsen, ha nem bírtad már egyedül. Az ő szava mindig szent volt, de azért igyekeztünk megoldani nélküle.

Róla is azok a legendák keringnek itt a színházban, hogy elég keménykezű ember. Neked milyen volt a viszonyod vele? Féltél, tartottál tőle?

Gáborral egyszerre kezdtük. Amikor őt kinevezték, én akkor kezdtem az ügyelést. Az első két-három évben Rózsával dolgozott, mert akkor még olyan kezdő voltam, hogy nem bízta rám az előadásait. A kopasz énekesnő volt akkor a nagy előadása, azt Rózsa ügyelte, de amikor ő nyugdíjba ment, én vettem át az előadásokat. A rendezők eljönnek a színházba, és megnézik, ki az az ügyelő, akiben a legjobban meg lehet bízni. Voltak olyan évadok, amikor kettőt-hármat-négyet is ügyeltem. Nem mondhattam, hogy nem. Sőt, olyan is volt, hogy én kértem Gábortól, hogy „írjál ki másodszer, harmadszor is, mert szeretnék benne lenni”.

Visszatérve Gáborra, először féltem tőle. Mindenki félt tőle. Gábor az elején nagyon erőskezű diktátor volt, és ezt nem rossz értelemben mondom, mert most is, bármikor elmondom, hogy igenis kell egyfajta diktatúra legyen a színházban, ez nem demokrácia. Tőle tanultam ezt, és így van.

Nem lehet úgy élni, hogy mindenki azt csinálja, amit akar. Ez nem egy olyan intézmény. És egy pár év után kezdtem pontosan érteni a szavait, a félszavait. Így lettem aztán a főügyelője abban az időben. Ugye a főügyelő és a művészeti titkár most ugyanazt fedi. Szóval akkor ez egy óriási váltás volt számomra is, mert Potyónak (Moldován István – szerk. megj.) még ilyen kézzel írott próbatáblái vol-

tak, és akkor én vezettem be azt, hogy leváltottuk a kézzel írottakat. Különböző újításokat hoztunk, mert kaptunk számítógépeket az irodákba. Szóval ezeket, és még nagyon sok mindent én vezettem be azokban az időkben, és még ma is látom a nyomait. Van, amit most is használnak.

Megtanultam Gábornak a nyelvét, félszavakból is értettem, hogy mit akar, vagy mi a kívánsága, a parancsa. Nagy Dezső hajcsárnak nevezett engem. Mindig azt mondta, hogy én hajtom a csapatot. De hát én végrehajtó voltam, az a fajta ügyelő és művészeti titkár, aki, amennyit lehetett, kihajtott, kipréselt munka szintjén másokból, és saját magamból is.

Ebben az időszakban kezdett kialakulni az, amivé lett ez a színház. Akkor volt a nagy váltás. Akkor körvonalazódott az intézmény új identitása. Mit éreztél, éreztetek ott a színpad körül ebből?

A sikerek olyan erővel csapódnak be, olyan energiával tartja a színészeket fent, és olyan örömet, élményt ad, hogy sodorja az ügyelőt is magával. Az ügyelő nem tud erről leszakadni.

Lehet úgy is csinálni, hogy megnézed az órát, és próbatábla szerint bejössz, és aztán próbatábla szerint hazamész. Kész, lezárod. De ebben az esetben a munkád szerintem nem lehet jó. Szerettem a régi büfézéseket, sörözéseket, mert ott folytatódott a munka, megváltottuk a világot. Néha Gábornak volt az a szokása, hogy megbeszéléseket tartott az előadások után, meg a hosszú főpróbák után. Mindenkit felkért az öltözőbe, és ott szinte át se öltöztek, abban a nagy fáradt hangulatban mondta a próba alatt írt feljegyzéseit. Azokat másnapra javítani kellett. Éjszaka tizenkettőkor még ott ültünk a gázkamrában. Úgy hívtuk, hogy gázkamra. Nagyon szép évek voltak ezek.

A büfézések tudomásom szerint mára eltűntek. Miért van ez? A színházon belül változott valami? Az emberek? Vagy mindkettő? Az egész világ változott meg?

Valószínű, kevesebb a kapcsolat. Nem azt mondom, hogy nincs, azt nem is mondhatom,

és nincs is honnan tudjam, csak azt mondom, hogy felgyorsult a világ, és nincs idejük erre. Nem akarnak időt fordítani erre. Vagy valószínű, nincs szükség erre. Meg tartják a kapcsolatot interneten, e-mailen, Facebookon – teljesen más kapcsolatrendszer alakult ki.

Végignézek a büfén: nagyon szép. Meg az emeleti előcsarnokon: nagyon szép ezzel a piros szőnyeggel, de szerintem színpadi szemszögből nézve ez steril. Nem a miénk. Ilyen esetben nagyon segítene az, hogy legyen egy belső színészbüfé, de lehet, hogy erre sincs igény. Tizenhárom év kellett elteljen, hogy vissza tudjak jönni ebbe a színházba. De úgy, ahogy elmentem. Úgy érzem, most jött el az a pillanat, hogy újra itthon vagyok ebben az épületben.

A tizenötödik évemben már nagyon fáradt voltam, és azért is gondoltam, hogy ki kell lépnem, mert amikor fáradt vagy, már nem végzed pontosan a munkád. Fájdalmasan élttem meg azt, hogy nem voltam pontos. Nem beszélve arról, hogy az irodában is én ültem, és két helyen kellett megfelelni. Éreztem, hogy meg kell állni, vagy váltani kell, mert a munkám kárára fog menni.

Az milyen volt, amikor ott voltál a színpadon? Lett kedvenc előadásod, rendeződ, színeszed?

Persze. Határozottan. Rendezőkkel nagyon sokat dolgoztam. Negyvenkilenc előadás, az körülbelül harminc rendezőt jelent. Szinte mindegyik férfirendező volt. Nem akarok senki ellen beszélni, főleg nem a nők ellen, ne értse ezt senki félre, de valahogy a férfikkal jobb volt a munka. Mintha jobban belevetnék magukat. Nőként meg kellett találnom azt az erőt, amivel egy férficsapatot össze tudtam tartani, nem beszélve a műszakról. Ők is többnyire férfiak voltak. Valahogy a férfiautoritás – a rendezőkről beszélek – jobban hatott rám. Jobban tudtam alkalmazkodni.

A fiadból miért nem lett ügyelő?

Látta, hogy idegesen jövök haza. Ha hazamentem, és nem volt kaja, összedobtunk valamit. Ő beszélt hozzám, de én nem hallottam. Nagyon sok minden volt a fejemben. Nem tudsz elvonatkoztatni. A délelőtti főpróbát délutánig nem tudod kitörölni a fejedből. Nem tudsz lazítani. És akkor mindig mondta: „mami, egyél, és menj vissza”. Úgyhogy sokszor én voltam az első, a műszak előtt itt voltam. Néztem a díszletet, gondolkoztam. Próbáltam javítani, ami javítandó volt. Vagy ha megérkezett két-három fiú, akkor tanítottam nekik a változásokat. Odaültek mellém, és mondtam.

Ha valakit ennyire leterhelnek, megbántanak, nem úgy viselkednek veled, ahogy elvárná, egy idő után az ember úgy gondolja, talán munkahelyet kellene váltani.

Igen, de ez olyan, mint egy kábítószer. Nem tudsz visszamenni. Megcsinálsz három-négy évadot, az ötödik már jobb, a hatodik még jobb, és egyszer csak a toponn érzed magad. Az a legjobb időszaka egy ügyelőnek, amikor uralni tudja a munkáját. Amikor a saját lábán áll, és olyan szinten tudja művelni a munkát, hogy a színészek is értékelik. És nem csak a színészek.

És te minek örültél legjobban?

Annak, ha a színészek megköszönték. Olyankor éreztem, hogy hálásak, hogy megbíznak bennem, hogy behunyt szemmel is csinálják, amit csinálni kell, elfogadják az utasításaimat a színpadon. Most, hogy visszajöttem, most is mindenki örült nekem. Azt kérdezik: „maradsz?” Ez nekem elég. Nem kell az ügyelőnek több. Sokat gondoltam régen arra, hogy nekik milyen jó, ők kimennek a tapsra, de aztán rájöttem, hogy nekem nem arra van szükségem.

Visszajönnél? Maradnál? Újra tudnád kezdeni?

Á, nem. Nem azért, mert nem szeretem ezt, hanem azért, mert félnék, hogy nem tudnék úgy teljesíteni.

Egyszer meséltél arról, hogy miután elmentél, sokat álmodtál a színházzal, a színházról, az emberekkel, akikkel dolgoztál.

Legtöbbet Tompa Gáborral álmodok. Azt álmodom, hogy Gábor rendez, és valahol a folyosókon járok, keresem a bejáratot a színpadra, de nem találom. Vagy azt, hogy én állok a színpad közepén, és nem tudom a szöveget, és akkor leizzadva ébredek. Meg hogy nem tudom a szöveget, és nekem be kell lépni. Nagyon sokszor álmodom még azt, hogy turnézunk, és a szállodából mindenki megy a buszhoz. Én régen mindig mondtam, hogy „senkit nem várunk”. Szerettem, ha a buszok pontosan indulnak. Nem lehet az, hogy mindenki akkor érkezik, amikor akar. Szóval, ebben az álomban már mindenki ott áll a busznál a bőröndjével, én meg fent vagyok a szobámban, és pakolom a dolgaimat. Álomban én vagyok az, aki lekési a buszt. Szóval, ezek mind rémálomszerűek: tele vagyok félelemmel, hogy nem csinálom, vagy hogy lemaradok.

A SZÍNHÁZ LÉNYEGE A MEGEMELKEDÉS PILLANATA

**Nászta Katalin beszélgetése
Bocsárdi Lászlóval**

Októberben ünnepelte 70 éves évfordulóját a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház. Az intézményt a Bocsárdi László rendező és igazgató nevéhez kötődő, rendszerváltás utáni átalakítása tette a progresszív romániai magyar színjátszás egyik legfontosabb műhelyévé. Az évforduló kapcsán a *Figura* megalakulásáról, a színházcsinálás gyergyói, majd szentgyörgyi éveiről, magáról a színházról Nászta Katalin beszélgetett Bocsárdi Lászlóval.

Az idejövételünkkel igen bonyolult helyzetbe csöppentünk, nagyon leépült volt a színház, sokan elmentek, az itt maradtak kabarékat játszottak. Nemes Levente épphogy átvette az igazgatást és megpróbált változtatni azon, hogy kabarészínházként tartsák számon a szentgyörgyi színházat. Magyarországi rendezőkkel próbálkozott, így például Szőke Istvánnal, de az „egy fecske nem csinál tavaszt” mondása tökéletesen beigazolódott. A közönség nem volt felkészülve, a társulat sem. Levente kétségbeesetten kereste a partnert. Tudta, ha nem talál olyan művészeti vezetőt, aki összeszedi a társulatot, és egy irányvonalat következetesen végig tud vinni, akkor nincs esélye. Mert megmaradt a színházban, és nagyon erős volt a régi mentalitás. Volt színész,

aki mikor dolgozni kezdtünk és kiosztottam valamiben, azt mondta nekem, hogy vigyázz, mert én kabarészínész vagyok...

Mi viszont egy erőteljesen koherens csapat voltunk, nagyjából egy generáció, együtt gondolkoztunk. Volt már két fontos előadásom, a *Vémász* és az *Übű király*. A 80-as években a *Vémászt* Tompa Gábor *Hamletje* és a Parászka Miklós *Viharja* mellé helyezték. Ezek ugyanabban az évben születtek, úgy beszéltek róluk, mint nagyon fontos előadásokról. Annyira, hogy Gábor leutazott Gyergyószentmiklósról, hogy megnézze; Kántor Lajos írt róla. Csak úgy nyüzsögtek az újságírók a gyergyószentmiklósi mechanikai vállalatnál, ahol dolgoztam. Jelenség voltunk, az egyetlen magyar nyelvű kísérleti színház, mind értelmiségiek, viszont közülünk senki nem végzett színművészeti főiskolát, nem volt „közünk” a színházhoz. Elképesztő Grotowski-mániában voltam akkor, és a *Vémász* nagyon tömör előadás volt. Tompa Gábor Lőrincz Ágnessel elismerték, hogy ők ezt nem tudnák megcsinálni, olyan intenzív volt, amit láttak. Minden előadás előtt, Grotowskihoz hasonlóan, közös gyakorlatot tartottam a színészek számára és olyan állapotba vittem őket, hogy amikor kezdődött az előadás és beléptek a térbe – ahol sem világítás, sem hangkulissza nem volt – mintha éneklő papok jöttek volna be. '90-ben Gábor

rendezőosztályt indított, telefonált, hogy jelentkeztek. Felvettek négyünket, és másodéves koromban, '92-ben megrendeztem a kolozsvári nagyszínpadon a *Sárkányt* Jevgenyij Svarctól. Ez volt az első kolozsvári rendezésem, ami elég jól sikerült, ahhoz képest, hogy csak másodéves voltam.

Amikor Temesvárra kerültem főiskolásként, nagyon gátlásos voltam, és azért jelentkeztem a Thália színjátszó csoportba, hogy megszabaduljak ettől. Egy év múlva én voltam a sztár mint színész. Kiderült, tele vagyok meglepetésekkel. Különböző mozgásesszéket csináltunk, picit elmélettel is foglalkoztunk. Többször felléptünk a temesvári színház nagyszínpadán. Ahogy közeledett az idő, hogy befejezzem az egyetemet – Temesvár zárt város volt, mint minden nagyobb erdélyi város –, a feleségemmel, aki szintén a Tháliában játszott, ott ismerkedtünk meg, és informatikus volt, elmentünk a szülővárosába, Gyergyószentmiklóásra. Megkerestük az akkori mechanikai vállalat igazgatóját, hogy meg tudna-e hirdetni számunkra helyeket, mert a személyazonosságival a feleségemnek előnye volt, s én mint férj, jöhettem utána. Még ezelőtt elmentem a művelődési házba, megkerestem az igazgatónőt, Varga Gyöngyit, hogy szeretnénk jövőtől idejönni, hogy létrehozzunk egy színjátszó csoportot. Azt mondta, van itt már kettő, álljatok be valamelyikbe. De én valami egészen mást akarok csinálni, mondtam. Amilyen előadásokat a temesvári színházban, meg úgy általában, a többi kőszínházban láttam, hamisan tünnek számomra, ideges voltam tőlük. Az összes patetikus és *mintha*-szagú volt, azt éreztem, a színháznak egészen másnyilván kellene lennie. Persze nem tudtam, hogy milyennek: ezért akartam létrehozni egy csapatot. Kerestem, milyen az a színház, ami nekem tetszene. Varga Gyöngyi valamit megérezett abból, ahogy beszéltem vele, és azt mondta: jó, gyere, csináljatok egy harmadik színházat. Kihelyeztek júniusban, szeptemberben megvolt a csapat. Kilenc tagból állt.

Belőlünk és a feleségemnek néhány ismerőséből. De bármilyen helyzetben voltam, figyeltem a fiatalokat, akik odakerültek, kiszúr-

tam őket. Leültem velük beszélgetni: nincs kedved játszani? Van itt egy színjátszó csoport, mondtam, de nem ez a lényeg. Mert tudtam, hogy ettől mindenki begörcsöl. Eljössz, hozol tréningnadrágot, sportcipőt s játszunk. Aztán ha van kedved, még jössz. Ezeket a találkozásokat, próbákat úgy találtam ki, hogy három órán keresztül mindig valamilyen játékformában a színházhoz közelítettünk. Kialakult egy rendkívül izgalmas közösség, ebből jött létre a Figura. Egy évre rá, '85-ben született meg az első előadás, a *Tutyimutyi móka*. Gyerekelőadás volt, a megszokott mozaikszerű szerkezettel – La Fontaine-mesék, megzenésített és dramatizált Weöres-, meg más gyermekversek és dalok voltak benne. Ez volt az első rendezésem. Úgy közelítettem hozzá, hogy nem szabad gyerekeként kezelni a gyereket, hanem teljes értékű partnerként. Halálkomolyan vettük őket. Olyan bizarr előadás lett belőle, hogy a felnőttek is eljöttek a gyerekekkel. Odakerült Kántor Lajos egy író-olvasó találkozó kapcsán, megnézte és azt mondta, mintha Harag-szagot érezne.

Az *Übű királyt* másfél év után mutattuk be. Másfél évet próbáltuk. Persze mindenkinek volt más munkahelye. Én délelőtt, titokban készítettem elő az esti próbákat: munkaidőben, a beosztottjaim elől dugdostam a noteszem. Közben a gyárban végeztem a mérnöki munkámat. Rendkívül fontos volt ez az időszak, nemcsak a Figura miatt. Életközelségbe kerültem. Megismerkedtem egy sor olyan dologgal, ami később a színházi szervezésben nagy segítségemre volt. Beszerzőként teherautóval jártam az országot homokért, emberekkel kellett kommunikálnom, beleláttam a munkásember életébe. Az *Übű király* erős hatású fizikai színház, testből kiinduló színház volt. Ezután következett a *Vérmász*, a harmadik előadásom – már '87-'88-ban voltunk. És még volt egy, Blaga *Manole mestere*, abból csináltam egy húszperces változatot. A *Tutyimutyi móka*val és a *Manole*-előadással is megnyertük az országos Megéneklünk, Románia! fesztivált. Magyar nyelvű előadásokkal! Nagyon furcsa, nagyon meglepő volt.

Szóval Gábor megnézte a *Vérnászt*, elhívott rendezni Kolozsvárra, de közbejött az úgynevezett forradalom. Majdnem politikus lettem, én képviseltem a város vezetőségében a fiatalokat. Attól, hogy ezt a négy előadást létrehoztuk Gyergyóban, és sikerült valamilyen szinten megszólítanunk az embereket, egy olyan fajta kötődés alakult ki a helyiekben, hogy a '89-es események elején megállítottak minket az utcán, hogy vállaljunk politikai vezetői szerepet a városban. Természetesen nemet mondtunk, viszont egyik barátommal elindultunk, és sorra jártuk azokat az embereket, akikről úgy gondoltuk, hogy alkalmasak lehetnének városvezetőnek. Ilyen időket éltünk akkor, teljes zavar és tanácstalanság uralkodott a városban, az egész országban. Végül eljuttottunk Dézsi Zoltánhoz, aki filozófianár és igazgató volt a Salamon Ernő Líceumban, elvállalta a felkérést, és az alakuló városvezetés élére került, polgármester lett. Ez a félig-meddig politikai felelősségvállalás nekem egy fél évig tartott, amíg azzal nem szembesültem, hogy az úgynevezett megmentési frontban lévők nagy része leginkább az egyéni érdekeket, a segélyekből származó tárgyi javak beszerzését tartja legfontosabb céljának. Gyorsan visszatértem a színházhoz.

Ferenczes Istvánt akkor nevezték ki Hargita megye élére, mint kulturális tanácsadót. Ő többek között azért vállalta el ezt a pozíciót, hogy létrehozzon Hargita megyében egy színházat és egy táncegyüttest. Ismertük egymást, látta az előadásainkat, megbeszéljük, hogy akkor a Figurából csináljuk meg Hargita megye színházát. Elmentünk az akkori művelődési miniszterhez, Andrei Pleșuhoz, aki aláírta a dokumentumot, amelynek köszönhetően a Figura csoport Figura Stúdió néven hivatalos, állami támogatást élvező kisszínházzá alakult. Meghirdettem a felvételit a színészi állások betöltésére. Ez egy kis színház akart lenni, összesen 30 tagúra céloztuk, amiből kb. 15 színész lett volna. Kiválasztottam a régi figurásokból azokat, akik alkalmasak voltak arra, hogy a színészi pályát már professzionális módon is folytassák, így ketten maradtak, akik ezt felvállalták – a többiek nem akarták felcserélni az eredeti szakmájukat. A gazdasá-

gi igazgató egy volt figurás színész lett, Török Zoltán; a világosítónk, aki elektronikát végzett Temesváron, szintén játszott azelőtt. Egy rendkívül képzett társaság jött össze. Meghirdettem a felvételit, de a kiindulási pontom az volt, hogy a jelentkezők ne színi főiskolát végzettek legyenek, mert máshonnan szerettem volna megközelíteni a színházat. Abban az időben az artikulált, modoros beszédmód helyett fontosabbnak gondoltam a kreativitást, a fizikai jelenlétet és nem utolsósorban a szellemi nyitottságot. Jöttek mindenhonnan az országból. A tíz helyünkre annyian jelentkeztek, hogy hárman lettek egy helyre. Olyanok, akik például harmadéven otthagyták az elektronikát Temesváron, meg olyanok, akik nem jutottak be a színiire, vagy már dolgoztak valahol. Az volt a szándékom, hogy sajátos színházi képzésben részesítem őket. Közben bejutottam a rendező szakra, tehát egyszerre történt sok minden az életemben: létrejött a Figura Stúdió, mint állami támogatást élvező színház, bejutottam a rendező szakra, és nem utolsósorban megszületett a fiam. Mindez '90-ben. Attól kezdve ingáztam Vásárhely és Gyergyó között, a társaságnak minden kurzust leadtam, amit a főiskolán meghallgattam. Vizsgáztattam őket,

Bocsárdi László. Fotó: Barabás Zsolt





Jelenet az Übü király c. előadásból. Fotó: Barabás Zsolt

szakembereket hívtam, például Nánay Istvánt, Lantos László performanszművészt és Lantos Erzsébet beszédtechnika-tanárt Újvidékről, Angelusz Iván koreográfust Budapestről. Csák Zsolt kolozsvári pantomimművész, aki a társulat tagja volt, napi szinten mozgásgyakorlatokat végeztetett a csapattal. Ez a képzés öt évig tartott. Barabás Olga és Kövesdy István rendező szakos kollégáim is állandó résztvevői voltak a munkának, amely nyilván az én szempontjaim szerint folyt, és így lett a Figurából egy sajátos színházi nyelvet beszélő erős csapat.

Elérkeztünk '93-ig, amikor kiderült, hogy a Hargita megyei csíkszeredai vezetőségnek derogál, hogy gyergyóiakkal alapítsa meg a saját színházát. Ferenczes le is mondott, amikor látta, hogy ez nem működik. A pecsétünkön Csíkszereda szerepelt, de Gyergyóban működtünk. Végül nem került sor arra, hogy átmenjünk Csíkszeredába. Pedig mikor hivatalossá vált a kinevezésünk, '90-ben, azt ígérte a tanácselnök, hogy két év múlva megkapjuk a kulcsokat a lakásokhoz, és felépül az új Stúdió Színház Csíkszeredában. Ekkor kezdtem ke-

resni a menekülőutat, mert Gyergyó, éreztem, nem bírja hosszú távon, amit mi adunk neki, viszont amire szükségünk van, azt nem kapjuk meg. Ősztől már télkabátban kellett próbálnunk. Amilyen színházat csináltunk, ahhoz nem nagyon ment a télkabát. Főleg Gyergyóban, ahol a leghidegebb van. Megértem mínusz 42 fokot is ott.

Ekkor jelent meg Nemes Levente. Az a hat ember, aki átjött a Figurától Szentgyörgyre, nem végzett főiskolát, viszont végigcsinálta velem ezt az öt évet, miközben előadásokat is játszottunk. Az összes vizsgaelőadásomat velük készítettem. Ezeket elvittük Vásárhelyre, bemutattuk a Stúdióban. A *tékozló fiú története* című előadást viszont szándékosan templomba rendeztem. Az volt a célom, hogy bejárjam vele Erdély olyan helyeit, ahol nem volt még színház. Az volt a legcsodálatosabb, hogy a papokat meg tudtam győzni, hogy beengedjenek a templomba. Az oltárt félretettük, volt egy dobogó, és ezzel a rituális előadással birtokba vettük a templom teljes terét. Nagyon jó viszonyban voltam az akkori gyergyószentmiklósi plébánossal, esperessel, aki szellemi

partnert látott bennem. Ezt a vizsgámat végül a marosvásárhelyi Keresztelő Szent János-plébánián mutattuk be.

A színház olyan művelet, ami a szakralitáshoz vezet. Ha nem, akkor nincs értelme számomra. Nálam az első pillanattól kezdve összefolyt a szakralitás utáni vágy a színházcsinálással. Most már meg tudom fogalmazni, hogy mi a kettő közti különbség. Az egyház megfogalmaz dolgokat, a művészet pedig megidézi azokat. Van egy érdekes gondolata Robert Lepage kanadai rendezőnek: a színház az a hely, ahol a kortásainkat kapcsolatba hozzuk az istenekkel. Istenek alatt mindenki azt ért, amit akar. Én hiszek abban, hogy a színház olyan képződmény, aminek a célja, hogy néhány pillanat erejéig a tér telítődjön egy másik dimenzió energiájával. Vagyis megemelkedjen a tér, és úgy érezzük, meglátogatt valaki – úgy szoktam mondani, hogy ha valami nagyon jól sikerül, akkor a szerző belép közénk. Ez azt jelenti, hogy megszületett a pillanat. Egy másik hasonlat, amivel gyakran élek, hogy valahogy úgy képzelem el az előadást, mint egy repülőgépet, ami elindul, mind

nagyobb sebességgel halad, aztán elérkezik a pillanathoz, amikor elemelkedik a földtől. A színház lényege a megemelkedés pillanata, amikor olyasmi jelenik meg a térben, amit nem tudunk megfogalmazni. Ez számomra leginkább a remekművek esetében érhető tetten. Ezért a munkáim nagy részét klasszikus szövegekből csináltam, de azzal a céllal, hogy a mának szóló, kortárs előadás legyen belőlük. Rendeztem kortárs szövegekből is előadást, de csak olyanokból, amikben úgy éreztem, hogy a felemelkedés lehetősége benne van, és nem maradnak a hétköznapi problematika szintjén. Ilyen például az *Illa próféta*.

Barabás Olga, akivel együtt jártunk az egyetemre, átjött Szentgyörgyre, és Nemes Levente leszerződött velünk. Az ott lévő színészek nagy része már elfáradt társulatot jelzett számomra, de volt közöttük pár nagyon nyitott ember, akikkel egyből talált a szó: Leventével (Nemes Levente), Tátival (Zsoldos Árpáddal), Tóth Tamással. Puki bácsi (László Károly) nagyon kíváncsi volt. Érdekes, hogy ebből a hat emberből, akik nem végeztek főiskolát, kettőnek Jászai Mari-díja lett. Utána mentek el a

Übű király (Bocsárdi Gabriella, Katyi Antal). Fotó: Barabás Zsolt



főiskolára diplomát szerezni, ahol olyan tanárok tanították őket, akiknek nem volt Jászai-díjuk. Pálffy is Jászai-díjas, Szabó Tibor, aki már Szombathelyen színész Jordán Tamásnál, Mátray, Váta is az, Nemes Levente, meg én is. Egy adott pillanatban, mielőtt elment volna Váta Lóri, azt hiszem, a Tamási Áron Színház volt a legtöbb Jászai-díjjal rendelkező színház Erdélyben. A szentgyörgyi első éveink olyan időszaknak bizonyultak, amikor minden egyes előadás akár az utolsó is lehetett volna, mert úgy éltük meg, hogy elkergethetnek innen, ahogy Levente fogalmazott. Rezgett alattunk a léc. Komoly konfliktus volt aközött, amit képviseltünk és aközött, amit az akkori közönség nagy része elvárt a színházról. Abban az időben talán a létünket is köszönhetjük annak, hogy a helyi *Háromszék* című napilapban Bogdán László értő módon viszonyult a szárnyait bontogató fiatal társulathoz és a lelkes mondataiból erőt tudtunk meríteni. Később a városból más értelmiségiek is csatlakoztak és hirdették, hogy fontos az, ami a színházban történik.

Az én elvem az volt, hogy azoknak akarok színházat csinálni, akik akkor nem jártak színházba. Éreztem, hogy a fiatalság elutasítja azt a kiüresedett színházat, amit itt találtam. Tipikusan olyan színház volt ez, mint amit Brook mond a halott színházról. Találkoztam viszont olyan előadásokkal is, például Kolozsváron (az egyik legmeghatározóbb Tompának a *Tangója* volt), amikor láttam, hogy másképp is lehet közhízi körülmények között színházat csinálni. Úgy, hogy személyes tét, világlátás van benne, az ember teljes lényével implikálódik, és keresi azt a direkt fogalmazási módot, amittől a néző nem tud kívül maradni. Volt Szentgyörgyön egy fiatal, értelmiségiekből álló közönség. Ők már ismertek minket. Rájuk építettünk. Az volt az elvünk, hogy a színházat művészetként kezeljük, és muszáj minden egyes előadás kapcsán újrafogalmazni, mi a színház lényege. Nem lehet megismételni különböző megoldásokat, minden egyes szöveg esetében meg kell keresni a jelennel való kapcsolatot.

Én soha nem politizáltam, áthallásos színházat nem volt szándékom csinálni. Az *Übű királyt* és a *Várnászt* a múlt rendszerben nyilván

amiatt vettem elő, mert úgy éreztem, ezeknek a szövegeknek a rezgése közel áll az emberekéhez. A tragikum, a menekülésvágy, a változtatni akarás vágya, a kétségbeesés egyértelműen benne van az *Übű* groteskségében és a *Várnászb*an is. A darabválasztás nyilván egyfajta állásfoglalást jelentett, hiszen, és ez érdekes adalék, '89-ben, amikor a változás megtörtént, és a városok Szekuritáté-székhelyeit szétverték az emberek, előkerültek különböző listák: Gyergyóban egy olyan kilenc emberből álló lista, akiket ki kellett volna végezni, ha krízishelyzet van. Ezen én is rajta voltam. Az esperes is rajta volt, meg egy mindenki által ismert történelemtanár. Nagyon meglepődtem, mert nem voltak államellenes megnyilvánulásaink, de tény, hogy tizenöt ember állandóan összedugta a fejét, és hajnalig beszélgetett, ami nyilván szemet szúrt. Utólag kiderült, hogy besúgó volt beépítve közénk, de nem nagyon volt miről beszéljen, mert nem tudtak minket semmibe belerántani. Szellemi dolgokról beszélgettünk: Sziszüphosz mítoszáról, Bretter György írásairól. Próbáltuk megérteni a világot, nyilván, mert szorított. Rést kerestünk rajta. '89-ben aztán kiderült, hogy mi a múlt rendszer ellenségei voltunk.

Az egyéni szabadság és a társadalmi rendszer közötti konfliktusos helyzet majdnem minden előadásomban fontos helyet foglalt el. A Shakespeare-előadásokra gondolva mindeképp. Csak a *Hamletet* háromszor rendeztem, ebben megtalálhatók a mindannyiunk számára fontos lényegi kérdések. Az abszolút szabadság a különböző társadalmi rendszerekben, az olyan kis rendszerben is, mint a család, mindannyiunk számára mindig kulcskérdés. Az emberi szabadság a kulcs. A magunkra eszmélés egyik megnyilvánulása az, hogy a szabadságot akarjuk értelmezni; hogy keressük, hol kezdődik és meddig tart. Ilyen értelemben kiapadhatatlan az a forrás, amit a drámairodalom jelent számomra.

A szentgyörgyi időszak első éveiben – a 90-es évek kezdetén vagyunk – a régi színházba járók kezdték elveszíteni a bizalmukat a színházban, mi pedig, akik a színházat csináltuk, lázasan kerestük, hogy mit jelent a színház. Már nem működött a magyar nyelv ápo-

lásának lehetőségeként. Sokan, akik azelőtt aktívak voltak, egyszerűen elvesztették a talajt a lábuk alól, mert már nem arról szólt a világ, mint addig. Nem volt elég közösségi problémákat metaforikus formában bemutatni. Meg kellett keresni a színház lényegét. Ahogy a zenének, a képzőművészetnek, úgy a színházművészetnek is megvan a sajátos nyelve. A színház áll a legközelebb a társadalmi eseményekhez, jellegéből fakadóan nem annyira elvont, emiatt adott pillanatban át tud alakulni szócsővé – ilyen volt a Ceaușescu-rendszerben. De valójában a művészet a megismerés egyik formája. Ezt így tanítják, és én ezt komolyan is veszem. Azért fontos, és azért nem apad ki bennem a vágy, hogy színházat csináljak, mert pontosan tudom, hogy rengeteg remekmű van, amihez még nem nyúltam hozzá, amelyek mindig közelebb visznek magamhoz. Amelyek által jobban meg tudom ismerni azt, ami mindig is izgatott: hogy miért kerültem erre a világra.

A megértés: ennek egy lehetősége a színház. És az a gyönyörű benne, hogy miköz-

ben a szöveget olvasva megérték valamit és megrendülök, ekkor tudom meg, hogy meg kell rendeznem. Azért, hogy megtudjam, miért rendültem meg. És így tudom elérni, hogy a néző ugyanúgy megrendüljön. Mert a rendező, de azt hiszem, a színész esetében is a legfontosabb vágy az, hogy örömteli dolgokat osszunk meg az emberekkel. Hogy örömet szerezzünk. Ha banális fogalmazok, ez a lényeg. Ez az emberekbe bele van kódolva. Gyerekkoromtól kezdve tudom, hogy milyen boldogsággal meséltem, mert azt akartam, hogy örüljenek. Ilyen értelemben gondolom, hogy a színház lényege a megismerés, és ez magyarázat arra, miért kíváncsi az ember, miért kevesgél folyamatosan. Ha nem a megismerés, hanem az öntetszelgés vagy önmutogatás lenne az alapja, akkor ebbe belefáradna. A megismerésbe nem lehet belefáradni, mert, ez is közhely, minél több mindent megismerünk, annál riadtabban látjuk, hogy mennyi minden van, amit nem értünk. És ha hiszünk abban, hogy meg tudjuk érteni, vagy közelebb tudunk kerülni a dologhoz, akkor tovább tudjuk csi-

Vérnász (Polgár Emília, Pálffy Tibor, ifj. Győri András). Fotó: Barabás Zsolt



nálni. Tehát ilyen értelemben, és ezt most már biztosan hiszem, nincs értelme az üzenetnek a művészetben. A művészet nem üzen. Lehetőséget ad a megismerésre, közelebb visz a lényeghez, de nem üzen. Mert, ha ezt teszi, akkor valamilyen eszmeiséget próbál a másikra erőltetni. Azt akarja elérni, hogy *valahogyan* lássa a másik a világot – úgy, ahogy ő látja. Még ha ez a látásmód pozitív is, ennek ideológiaszaga van, és a művészetben az ideológia tilos. Én legalábbis így gondolom. A múlt rendszerben a marxisták átítették az embereket ezzel a gondolattal, ezt sok ideig magamon és másokon is tapasztaltam, hogy egy darabot, vagy szöveget úgy kezelnek, hogy az ember megváltoztatható. A marxisták kiindulópontja, hogy az embert valamilyenné lehet formálni. Én azt gondolom, hogy a művészet nem formál. Persze, ha valakinek önmagáról több tudása lesz, az egyúttal mássá is teszi, de úgyis csak annyit fog megtudni önmagáról, amennyire képes. Egy könyvből annyit értek meg, amennyi bennem már megvan mint lehetőség, mert annál többet nem tudok felfogni. A nevelés emiatt nagyon ellentmondásos dolog.

Azt mondják, a gyerek már mindent tud, aztán szép lassan felnöttet faragnak belőle, aki a lényeges dolgokat elfelejti. Ebben is nagyon hiszek. A gyerek állapota a legösszetettebb és igazából a legideológiamentesebb, mert a legőszintébb. A rendezés arról szól, milyen eszközöket találunk arra, hogy a nézőből gyereket varázsoljunk, hogy utána a teljes lényével tudjon befogadni, újra átélni bizonyos alapemberi élményeket. De először gyerekké kell formálni, a komfortzónájából ki kell mozdítani, a felnőtté válásból vissza kell hozni a gyerekkorba. A szentírás is azt mondja, hogy a gyerekek azok, akik a mennyországba jutnak. Ez nem véletlen. A gyerekállapotunk miatt van egyáltalán esély arra, hogy színházi közönséggé váljunk. Nagyon sok minden rátevédik erre, de vannak esélyeink, hogy adott pillanatban gyerekké változtassuk a közönséget. Ennél csodálatosabb nincs. A katartikus állapot valahogy a gyerekállapothoz való eljutást jelenti számomra.

A gyerekkorral való játék fontos témám. Drámai figurák esetében a gyereket látom,

aki veszélyeztetett, ezért fontos számomra a bolond, a bohóc figurája. Hamvas az Arlequin-esszéjében azt mondja, hogy a bolond él jelen időben, a többiek nem. Ilyen Rómeó állapota, amikor megismeri Júliát. Akkor ő kerül jelen időbe, a többiek nem jelen időben vannak. Vagy Hamlet, amikor találkozik az apjának szellemével, egyből jelen időbe kerül, a többiek nincsenek ott. A gyerek mindig jelen időben van, mert nincsenek hátsó gondolatai, nincsenek olyan lelki struktúrái, amiktől ne lenne jelen időben.

Ilyen értelemben – visszatérve a színház lényegéhez – mondjuk azt, hogy amikor örök érvényű dolgokat *megismerünk*, és van hozzá tapasztalatunk és tehetségünk, hogy ezeket kifejezzük abban a térben, ahol van még háromszáz ember, megszületik a színházi előadás. Azt vallom, hogy a néző tanúja kell hogy legyen a jelenetnek, nem neki játszunk. Kicsit olyanok vagyunk, mint a sámánok, amikor a törzs körbeüli a tüzet. Mi vagyunk azok, akik kommunikálni tudunk emberek és istenek között. Giorgio Strehlernek van egy gondolata, ami miatt a huszadik század egyik legfontosabb színház- és társulatépítő rendezőjének tartom: azt mondja, hogy a színészek és rendezők, mert egy kategóriába helyezi ezt a két foglalkozást, nem egyebek, mint híd a zseni – a zseni az, aki a művet írta – és a közönség között. Tehát a mi feladatunk a híd megépítése. Hídepítők vagyunk. Azért tetszik nekem ez a megfogalmazás, mert leveszi a vállunkról azt a felelősséget, hogy zsenik legyünk, hogy mi legyünk a nagy alkotók. Nem. Mi csak találjuk meg azokat a megoldásokat, amivel ez a híd megszületik. S ezt egy olyan ember mondta, aki minden idők egyik legkreatívabb rendezője volt. Ezzel a megfogalmazással az alázatát fejezte ki. A rendkívüli módon alázatos ember tud hidat építeni. Nem tündökölni akar, hanem közvetíteni.

Az a kísérletező forma, amivel a 90-es évek végén játszottunk, meghökkentette az embereket. Volt a *Vízityúk* nevű előadásunk, Witkacy rendkívül bonyolult szövegéből, számunkra is meglepően jó előadás lett, meghívtak minket Krakkóba. Ez '96-'97-ben volt, még az igazgatási időszak elején. Megnézte Szentgyörgy

ismert íróembere, odajött utána a pulthoz a büfében, és azt mondta: „Laci, ez egy európai szintű előadás. De nem tudom, hogy Sepsiszentgyörgynek szüksége van-e ilyenre...”

Witkiewicz a lengyel avantgárd egyik legfontosabb figurája. Amikor '39-ben az oroszok bementek Lengyelországba, főbe lőtte magát. Egy ilyen figura volt. És festőművész. A dramaturgiája teljesen meghökkentő, abszolút másként gondolkozott. Úgy kezdődik, hogy Vízityúk, ez a nő beceneve, követeli a férjétől, hogy lője le. – *Lőjél már le, hogy csinálj valamit az életeddel! Hát semmit sem csinálsz! – Nem tudlak lelőni. – Lőjél le, mert valami lesz, valami nagyon fontos dolgot kell csinálni...* És lelövi, és a homokból előbújik egy 12 éves gyerek, akiről nem tudjuk, ki, de úgy néz ki, mintha a gyerekük lenne. Tehát egy őrlület az egész. A második felvonás úgy kezdődik, hogy visszajön Vízityúk és azt kérdezi: *amióta lelőttél, valami történt-e veled?* És azt mondja a pasas, hogy nem, ugyanúgy, ugyanaz van, a tehetetlenség, az ember nem tud mit kezdeni az életével...

Szóval akkor zavarba kerültem. Nagyon fontos volt az a vélemény. Láttam, hogy az illető érzi, milyen erős hatással van rám a megjegyzése. Valójában megkérdőjelezte, hogy létjogosultsága volt-e annak, hogy a színház az addigi funkcióját meghaladja. Viszont engem mindig is a színház saját korához való viszonyulása, ilyen értelemben a megújulása érdekelt. Nem könnyen, de a továbbiakban függetlenítettem magam ettől az élménytől. Mert ez volt az az előadás, amire a román szakma felfigyelt. A román színház létrejött Szentgyörgyön a 80-as években nagy probléma volt, viszont a 90-es években Leventének sikerült megegyeznie a román színház igazgatójával, aki egy íróember volt, hogy a két társulat váljon külön jogi, adminisztratív és pénzügyi szempontból is. Mi vagyunk az egyetlen színház Romániában, amelyik el tudta érni, hogy különálló színházzá alakuljon. Most már külön épületben is működünk. Igaz, a román színház itt jött létre a legkésőbb, így itt tudott legkevésbé összefonódni a magyarral. Viszont a román színház ittléte a 90-es évek elején arra adott

Jelenet a Várnász c. előadásból. Fotó: Barabás Zsolt



lehetőséget, hogy a román szakma megismerjen minket. Az Atelier nevű fesztiváljukat megnyertük, a *Vizityúk* után az *Alkésztísszel*, és ezekre a fesztiválokra lejöttek a román kritikusok. Mi hiába hívtuk őket. Kolozsvárra lementek, de hozzánk nem. Ezt viszont muszáj volt lenyelniük. A *Vérnász* egész Romániát bejárta, minden fesztivált megnyert, ahova elhívták, de nem terjesztették fel UNITER-díjra. Még Németországba is eljutott, ugyanis a szebeni fesztiválon, ami azóta európai fesztivállá nőtte ki magát, látták a németek is, és eljutottunk egy német fesztiválra. Ezután kezdtek figyelni ránk. Most úgy tartanak számon minket, de még mindig morogva, mint az egyik legerősebb romániai színházat.

Benne vagyok a Román Színházi Szövetség szenátusában már vagy 15 éve, Gábor is benne van. Ott érzem még mindig, hogy elviseltek, megtűrték vagyunk, holott szükségük van ránk. A kalapomat mégis megemelem előttük, mert meg tudják tenni, hogy nem zárnak ki. Nagyon nehéz bejutni, de lenyelnek. Hétszer jelöltek UNITER-díjra. Kétszer kaptam meg, két előadásra. Az egyik az itteni *Hamlet* volt, amiben Mátray volt Hamlet, a másik egy craiovai előadás volt, a *Caligula*. De rendezésre hétszer voltam felterjesztve. És van egy legjobb előadás díjam *A mi osztályunkért*, amit a kolozsvári román színházzal csináltam ezelőtt három évvel. Egy döbbenetes történet, Tadeusz Słobodzianek írta, aki az *Illa prófétát* is. Ez egy osztály története, amiben zsidók és lengyelek vannak, az ő életükön keresztül az egész huszadik századon végighaladunk – ahogy változnak a rendszerek, úgy ők egymást az osztálytársak. Úgy van megírva, mintha a túlvilágon érettségi találkozón elmesélnék közösen a történetüket. Olyan felkavaró, hogy valami borzasztó.

Akkor azt mondtam: olyan színházat kell csináljunk, hogy hozzánk utazzanak. A REFLEX volt, ami igazából rátette a koronát erre a folyamatra. A berlini Deutsches Theater még nem járt az országban, az *Oreszteiával*, Michael Thalheimer rendezésével nyitottuk az első fesztivált! A REFLEX a színház hatvanadik születésnapján indult: úgy akartam ünnepelni ezt, hogy elindítsunk valamit, ami előre visz.

S mivel hatvanadik születésnap volt, adtak rá pénzt. Itt volt a huncutság a dologban. Azt mondtam, ha ez jól sikerül, biztos ezután is fognak adni. Háromévente van, azt hiszem, a világon nincs ilyen, hogy háromévente legyen fesztivál, de így tudjuk a pénzt összeszedni – most volt a negyedik.

Az, hogy vegyészmérnöknek indultam, automatikus pálya volt. Marosvásárhelyen végeztem a Bolyai Farkas Elméleti Líceumban, ami azóta is rendkívül erős reálliceumnak számít. Temesváron, százhusz jelentkezőből másodikként jutottam be. De a harmadévet megismételtem. Rádöbentem az egyik kurzuson arra, hogy téves úton haladok. Százhuszan voltunk az amfiteátrumban, az utolsó sorban ültem, emlékszem a pillanatra, néztem, ahogy a tanár beszél, a többiek jegyzetelnek, s egyszer csak hátradőltem, hirtelen kiléptem magamból. Szünetben kimentem a parkba – édesanyám temesvári, nekem szoros kötődésem volt a városhoz –, kifeküdtem a fűre és néztem a felhőket, szabadnak éreztem magam. Hihetetlen boldogság vett rajtam erőt. Magamra eszméltem. Egy évig kallódtam, aztán megismételtem a harmadévet, de már nem ugyanaz voltam. Közben ott volt a Thália színjátszó csoport. De én soha nem akartam színházi ember lenni, még akkor sem, amikor a Figurával már megvolt a már említett négy előadásom. Mikor Gábor telefonált, hogy osztályt indít, akkor sem, s aztán rádöbentem, hogy végül is hat éve csinálom. Ez az örületem. Szenvedélyem. Hát elmegyek. Nem akartam „színházi” ember lenni, a színház nekem eleve mást jelentett. Én nem tudtam a körítést, a színháznak azt a fajta önmutogató, fellengzős modorát elviselni. Most is rettentően zavarban vagyok a protokollhelyzetektől, nem bírom. A REFLEX fesztiválon nem voltak beszédek, politikusokat nem engedtem oda. Azt akartam, hogy a fesztivál fogalmazza meg a saját értékét, az előadások olyanok legyenek, hogy a nézők úgy jöjjenek ki, mintha álmot láttak volna. És az volt a fantasztikus az első fesztivál után, hogy olyan boldog arckokat láttam. Hirtelen úgy érezték, valami más közegben vannak. Európai közegben voltak. Megszűnt a kisváros.

Katona József

AZ OPERETT VILÁGA

„Ne tessék elütni a dolgokat avval, hogy itt operett szól hozzánk, édes, naiv és bolondos” – idézem Ady Endre ifjúkori cikkét a *Nagyvárad Naplóból*. „Az operett voltaképpen a legkomolyabb színpadi műfaj, a legszebb és a legszabadabb, mellyel királyokat üthetünk veszedelem nélkül nyakon, s mely tartalmas, ötletes, újítani vágyó lelkekben születve többet rombolhat a korhadt világból, s jobban készítheti a jövőendő jobbat – öt parlamenti obstrukciónál...”¹

Az operett az a zenés-táncos-prózai színpadi műfaj, amely kialakulásakor a polgári nagyközönség szórakoztatását tűzte ki célul. A népszerűség fokozásának érdekében pedig felhasznált minden olyan színpadi műfajt és technikát, amellyel a nagyvárosi közönséget a színházba vonzza minél nagyobb létszámban.

Bármelyik operett sikerét merőben befolyásolta az a tény, hogy a szerző milyen mértékben találta meg a hangot a közönséggel. Ez a siker nemcsak a szakmai karrierjét lendítette előre, hanem anyagilag is komoly eredményt jelentett számára. Mert az operett igenis egy sikertörténet. A szórakoztatóipar több mint 200 éves sikertörténete. „Olyan műfaj volt, amely reagált a kor létállapotára, és ugyanakkor a modernség korának mélyén meghúzódó kritériumot, a felgyorsulást tette meg saját produkciója meghatározó jegyévé is. Másrészt az egymást gyorsan követő új operettekkel a kor szórakozási igényeit akarták kielégíteni, azt, hogy az emberek feledni akartak, menekültek az unalom elől, mert ez az unalom annak a következménye, hogy nem bírtak már mindent észlelni és befogadni, hogy elborította őket az üzlet és a kultúra újabb és újabb kínálata. Tehát az operett, nem utolsósorban a bécsi operett volt a válasz erre az unalomra, a modernség társadalmi és intellektuális valóságának eme kortünetére.”²

Az elnevezést Mozartnak tulajdonítják. Állítólag ő volt az, aki elsőként szorgalmazta az olyan típusú zenés színház létrejöttét, amely ne csak a csillogó paloták kiváltságos közönségét vidámitssa, hanem Bécs minden polgárának nyújtson egy kis kikapcsolódást, egy csipetnyi derűt. Ezt a típusú zenés színpadi játékot nevezte el Mozart „Operette”-nek, ami „operácskát” jelent. Az angolok *light operának* (könnyű operának) nevezik, figyelembe véve mind a műfaj témaválasztását és dramaturgiai feldolgozását, mind a felhasznált zenei anyagot is.

Az operett szerkezeti felépítésében harmonikusan ötvöződik egy egységes színpadi cselekmény körül az ének, a zene, a tánc, a látványosság és a próza. Dallamvilága könnyed, fülbemászó, hamar megtanulható, énekelhető, füttyörészhető. A zenés színházra jellemző konstrukciós elemek ötvözete mellett könnyű, szellemes szöveg és vidám, pezsgő táncjelenetek kavalkádja

¹ Ady Endre: *Ady Endre művei. Publicisztikai írásai.* (Szerkesztette Vezér Erzsébet.) I. kötet: 1898–1904. Budapest, 1977. 414. old.

² Csáki Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség.* Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999. 256–257. old.

jelenik meg az operettben. Témája pedig a vígjátékra jellemző, komikus, helyenként gúnyos, ironikus elemekkel tarkított, sok humorral fűszerezett szerelmi történet.

„Egyáltalán, miben rejlett a bécsi–budapesti operett nemzetközi és emberközi sikerének titka?” – teszi fel a költői kérdést Hanák Péter, és így folytatja: „Elsősorban a zenéjében – természetesen a mesterművekre gondolunk – a közönség több rétege is megtalálta a maga ízlésének megfelelő muzsikát, a számára élvezeteseget, a vígoperától a kabarésanzonig, a valcertől a ragtime ritmusáig. Ez magától értetődő. Az operett rejtettebb érdekessége a zene, a tánc, a mese, a dalszöveg együttesében, az egész mű *ambivalenciájában* kereshető. Mert az operettben lehetett egy az egyben tündérmesét, csodát, valóságos karriertörténetet, gazdagságot, házasságot, boldogságot látni, és lehetett a fonákjáról nézve a mese, a csoda, a karriertörténet paródiájaként értelmezni. Lehetett azzal a hittel beülni a színházba, hogy ott egy mágikus erő felfüggeszti a társadalmi rend s a mindennapi élet törvényeit, de lehetett úgy is felfogni a színházat, hogy ott szabad mindaz, ami a mindennapi életben tilos vagy veszélyes: kritizálni, kigúnyolni a bürokráciát, a táborno kokokat és a mágnásokat, az egész fennálló társadalmat. Mennyire igaz elvágódás, és mennyire hamis illúzió a *Csárdáskirálynő* híressé vált dala: »Túl az Óperencián boldogok leszünk, ... túl az Óperencián béke vár reánk.«.”³

Az operetthez műfajilag a vaudeville, a daljáték és az amerikai musical áll legközelebb. A zenei műfajok szerkezetének zömét a vígoperából vették át a szerzők és ötletesen egészítették ki a korra jellemző divatos táncokkal. Így a nagyzenekari formák – mint a nyitány, a közjáték és a grandiózus finálék – mellett jelen vannak benne a látványos-hangzatos kórusok is. Ezt egészítik ki dinamikus összefonódásban a mozgalmassabb kuplék, duettek, a kis- és nagyzenekari együttesek. A bensőséges hangulatot pedig az áriák, dalok, szanzonok szolgáltatják, a pezsgést és a mámort pedig a csillogó táncok, a valcer vagy a kán-kán és a modern táncok, mint a foxtrott, tangó, bolero, shimmy vagy a ragtime adják.

Érdeemes megemlíteni, hogy a kész zenei anyag hangszerelését a legtöbb zeneszerző másra bízta vagy az utolsó pillanatra hagyta, sőt, a zenekari próbák során véglegesítette. „Ennek a 'bemondásra' történő hangszerelésnek, a hangzás próbákon történő rögzítésének a technikáját Lehár Polában sajátította el a *Kukuska* hangszerelésekor. Persze hihetetlen szerencséje volt, mert tökéletes zenekar állt a rendelkezésére, amellyel nyugodtan kísérletezhetett. Számról számra meghallgatta, hogy mit is komponált, és a zenekart teljes mértékben felhasználta a hangzás kipróbálására. Polában lett abszolút biztos kezű hangszerelő, aki megengedhette magának, hogy partitúráit 'bemondásra' javítsa.”⁴ Fritz Stein ezt még kiegészíti azzal, hogy a világhírűvé vált *A víg özvegy* ősbemutatója előtt Lehár „a főpróba napján Steininger kis szobájában még kiegészítette a hangszerelést, amire a direktorok szörnyülködni kezdtek, hogy hiszen az operett még kész sincs!”⁵

A cselekmény fonalát monológok és párbeszédok viszik előre, addig, amíg a gondolatokat és érzelmeket már csak a zene nyelvén lehet „továbbmondani”. Ezt leggyakrabban lendületes, érzelemdús táncal nyomatékosítják. Az elmaradhatatlan happy endet pedig tömegeket mozgató finálék teszik látványossá.

Az operett sematikus cselekménye általában ilyen egyszerű: a primadonna halálosan szerelmes lesz a felszínes, kissé ingatag, de jóképű, menő fiatalemberbe, a bonvivánba. A cselekmény bonyolódása során a szerelmes szív leküzd minden akadályt a harmadik felvonásbeli szerelmi beteljesedésig. A grandiózus, mozgalmasságú finálék pedig csak hitelesíti az igaz szerelem győzelmét.

A szerelem győzelmének elérésében a primadonna legfontosabb segítőtársa a szubrett, akinek férfi párja a táncoskomikus. Ők az operett „négyes fogata”.

³ Hanák Péter: A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye. *Budapesti Negyed*. 1997, 2–3. sz. <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/hanak.htm>. (Letöltve: 2018.07.02.)

⁴ Bernard Grün: *Gold und Silber. Franz Lehár und seine Welt*. (Arany és ezüst. Lehár Ferenc és világa.) In: Csáky Móric: *I. m.*, 253. old. Albert Langen Kiadó, München, 1970. 54. old.

⁵ Stein Fritz: *50 Jahre „Die Lustige Witwe”* („A víg özvegy” 50 éve). In: Csáky Móric: *I. m.*, 254. old.

A primadonna többnyire jól nevelt, álmodozó, gyakran kissé búskomor úri kisasszony, akinek egyedüli és legnagyobb gondja a bonviván figyelmének felkeltése és végül a szerelmének elnyerése. Ő a történet „komoly” női szereplője. Ez a szerepkör jó megjelenésű, szépen, tisztán, helyesen beszélő, nagyon jó hangú, táncolni tudó színészt igényel.

A bonviván elnevezése a francia bonvivant (azaz bon=jó, vivre=élni) szóból ered: jól élő, jó megjelenésű, szeretetre méltó életművész, azaz deli úriember, akinek nincs állandó munkahelye, hanem egész nap úgymond szabadidős tevékenységet folytat. Igazi életét esténként éli, amikor éjszakai szórakozóhelyekre jár. Számtalan nőnek az elcsábítója, akiket könnyed modorával, bájos viselkedésével sikerül magába bolondítania. Excentrikus életének köszönhetően gyakran a sajtó figyelmét is felkelti. Ezt a típusú férfit az angolok playboynak, németek pedig Lebemann-nak nevezik. A bonviván szórakozott, ábrándozó, enyhén komikus árnyalatú figura is lehet.

Az operettben a bonviván egy klasszikus karakterszerepet jelent: az a szívtipró ficsúr, akinek sikerült a primadonna szerelmét megnyernie, nem ritkán anyagi haszonszerzés céljából. Társadalmi helyzete többnyire megegyezik a primadonnáéval, abban viszont gyakran különbözik tőle, hogy anyagilag a „lecsúszott”, de még jelentős kapcsolatokkal rendelkező „úri fiú” kategóriába tartozik. Ehhez a szerepkörhöz fejlett mozgás- és beszédkultúra, valamint igényes énekhang szükséges.

A szubrett (franciául soubrette = szobalány, komorna, szolgálólány; később a szót csak a színházi szerepre használták, a commedia dell'arte egyik fontos szerepköre) az a furfangos, komikus, életvidám, szókimondó, tette kész női karakter, mely legfőképpen a vígoperában vált népszerűvé. Innen kölcsönözte az operett is, mint a dramaturgia egyik kulcsfiguráját, ugyanis a primadonna szobalányaként, társalkodónőjeként vagy segítőkjeként ő a legjobb szakértője a bonyolult helyzetek megteremtésének és feloldásának. Ez a szerepkör virtuóz beszéd- és mozgáskultúrát, változatos színészi technikát, fejlett ének- és táncművészetet igényel.

A szubrett párja a táncoskomikus: benne többnyire a feltörekvő ügyeskedő karakterét tisztelhetjük. Gyakran szolgál vagy inas, aki mindegyre a szubrett szoknyája körül legyeszkedik, és bármit megtesz azért, hogy a nő kegyeibe férkőzzön. Így lesz akarva-akaratlanul a szubrett segítőtársa a primadonna és a bonviván szerelmének beteljesítésében. Ez a szerepkör jó színészi adottságokat, a komikusok gazdag kifejezési eszköztárának ismeretét, fejlett mozgáskultúrát és táncművészetet, valamint elfogadható énekhangot igényel.

Az operett többi szereplői között gyakran megtaláljuk a primadonna szüleit: a zsupori, sokszor bugyuta apát, a gyakran féltékeny, kapzsi, számító, kerítő anyát. Felvonultatják a színen az úri szalonok világának teljes palettáját: felszínes, unott, léha úriasszonyokat, a primadonna kezére áhítózó idősebb vagy fiatalabb bárgyú kőröket, daliás huszárokat, a vagyona lecsapni vágyó ficsúrokat, gőgös dzsentriket, együgyű arisztokratákat. De éppígy láthatunk benne kíváncsi cselédeket, bamba szolgálkat, cigányhadat vagy modoros, karót nyelt, merev arcú lakájokat.

Az operett eredete visszavezethető a vásári színjátszás különböző formáira, a farce-tól a commedia dell'artén át a vaudeville-ig és a Wiener Volksstückön át egészen a vígoperáig. Az operettet eredetileg a nagyopera kiparodizálására hozták létre, utólag azonban a sikereknek és a piacnak köszönhetően ez a szándék átalakult kizárólag a közönség szórakoztatására.

Nem járt egyedül azon az úton, amely az opera ellenlábasként a nagyközönség számára íródott. A vígopera már létrehozta a könnyebb, közérthetőbb, vidámabb zenés színpadot, lásd Rossini és Donizetti.

A közönség sikerére áhítva, az opera lassan kilépett a klasszikus sémákból, felcserélte az ókori mitológiát és a nagy történelmi események feldolgozását a romantika színes, kusza világával: „látványos, színes cselekménnyel, sok »izgalommal« és borzalommal, vérrel, méreggel, álruhás hercegekkel, vagy ha kellett, forradalmakkal, szabadságharcokkal és a nemzeti érzések kifejezésével igyekezett megtestesíteni a romantikus ideált. A vígoperának félre kellett állnia, mint ahogy Rossini is évtizedekre elnémult az új »nagyság«, Meyerbeer előtt. Amikor később Verdi

*Falstaff*ában újjászületett a vígopera, az már más műfaj volt, s csak intermezzo lehetett a műfaj egyetemes fejlődésében.

A vígoperát új műfaj váltotta fel: a balett. Az új romantikus irányzat, amely a természetfölötti, égi, tündéri világ álomszerű megjelenítését tűzte ki célul, keresve sem talált jobb művészetet a táncnál”.⁶

A romantikus balett aranykorát 1832-től, a *Les Sylphides* párizsi bemutatójától számítjuk – Filippo Taglioni által létrehozott koreográfiával, Jean-Madeleine Schneitzhoeffter zenéjére és Adolphe Nourrit librettójára. A csúcspontot Adolphe Adam 1841-ben bemutatott *Giselle* című balettje jelentette. Ezután a romantikus balett eszköztára a kimerülés jeleit kezdte mutatni, nem tudott újabb élményeket nyújtani közönsége számára.

Új műfaj kellett, amely emberközelibb, a valós életből meríti témáját, szereplői közvetlenebbek, hihetőbbek, a mindennapi életből felismerhetőek, étellel telítettek és optimisták, gondjuk pedig a legrégebbi és legáltalánosabb emberi probléma legyen: a szerelem és a hozzá fűződő hűség. És mindezt természetesen szórakoztató módon, a legbájosabb humorral tálalja. Ezt vállalta magára az operett.

Az operett felvirágzása a XIX. század második felétől kezdődött és a századforduló tájékán tetőzött. Ezt tartjuk az operett aranykorának. Az ezüstkor a XX. század kezdetétől kb. az első világháború végéig tartott. Ezután az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlásával, Európa társadalmi-politikai átalakulásokkal terhes korszakában az operett iránti érdeklődés megcsappant, sokkal komolyabb problémákkal kellett szembenéznie Európa népeinek, semmint hogy az operett könnyed, laza humorán szórakozzon. De tovább élt az operett szelleme a tengerentúl az amerikai musicalben, amelynek alkotói túlnyomórészt közép-európai emigránsok és azok leszármazottai voltak. Lásd Frederick Loewe (1901–1988), a *My Fair Lady* szerzőjének példáját.

Az operett fejlődése eltérő úton haladt Európa különböző régióiban. Ennek köszönhetően beszélhetünk ma a francia, az angol, az osztrák és a magyar operetről.

A francia operett elsősorban Jacques Offenbach (1819–1880) nevéhez fűződik, akit kortársa, Rossini „a Champs-Élysées Mozartja”-nak nevezett. A szakirodalom őt tartja az operett mint önálló műfaj szülőatyjának. Ennek a műfajnak fő jellemvonása a nagyvárosi élet hétköznapijainak ábrázolása, sok iróniával és csipkelődéssel fűszerezve.

„Offenbach – írja Vitányi Iván – egyesíti magában az operett fejlődésének két *ellentétes tendenciáját*, amelyek ezt a műfajt egyrészt a nép, másrészt a burzsoázia ízléséhez kötik. Kétségtelenül hozott valamit az utca szelleméből, mint ahogy zenéje is táplálkozott a városi utcák népdalaiból, a párizsi sanzonokból és kuplékból, s az új táncnak, a kán-kánnak ritmusából. De hiba lenne ebből a tényből egy plebejus forradalmár arcképét kifarangni. Csak táplálkozik a népi ízlésből – nem azonosul vele, hanem szüntelenül idézőjelbe teszi. A tekintélyeket csak tisztelni nem hajlandó, de szívesen szolgálja őket. Csírájában benne van ugyan a nagyvárosi ember forradalmi indulata is, de éppúgy menekülésképpen az eksztázis és a narkotikum keresése. Egy régi és egy új világ határán áll.”⁷

Őt követték: Hervé (eredeti nevén Louis Auguste Florimond Ronger, 1825–1892), Alexandre Charles Lecocq (1832–1918) és Jean Robert Planquette (1848–1903). Szabolcsi Bence így ír róluk: „Közös műfajuk, a francia operett, melyet mindig aktualitás, sőt politikai aktualitás fűszerez, hol moralistája, hol kiszolgáló udvari bolondja volt a második császárság két évtizedének. A gúny mellett, sőt alatta mindig ott lappang a nagyvárosi ember szentimentalizmusa, az aszfalt könnye; s ahol a bohóc-sipka lehull, vagy sutba kerül, majd mindig elősötétlik a kiábrándulás, mint *Hoffmann* meséiben, Offenbach híres hattýúdalában.”⁸

⁶ Vitányi Iván: *A „könnýű műfaj”*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1965. 128–129. old.

⁷ Vitányi Iván: *A „könnýű műfaj”*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1965. 132. old.

⁸ Szabolcsi Bence: *A zene története*. Rózsavölgyi Kiadó, Budapest, 1940. 384. old.

Az angol operett két legjelentősebb képviselője a „Gilbert & Sullivan” szerzőpáros volt. Sir William Schwenck Gilbert (1836–1911) mint librettista, Sir Arthur Seymour Sullivan (1842–1900) pedig mint zeneszerző hozták létre a Savoy operának is nevezett angol operettet. Az ő munkásságuk nyitotta meg tulajdonképpen az utat Amerikába a musical létrejöttéhez. Az angol Edward German (1862–1936), Lionel Monckton (1861–1924) és Harold Fraser-Simson (1872–1944) folytatták tovább elődeik tevékenységét és egyengették az utat a musical comedy felé. Amerikai társuk, Victor Herbert (1859–1924) még a bécsi hagyományokat ötvözte Gilbert és Sullivan eredményeivel, de az őt követő Sigmund Romberg (1887–1951) és Rudolph Friml (1879–1972) már megnyitották a kapukat Leonard Bernstein (1918–1990) és az amerikai musical felé.

Ahogy a francia operett Párizshoz kötődik, úgy az osztrák operett szíve Bécs. Ez a típusú operett sokkal jobban kötődik a zenei hagyományokhoz, szorosabb kapcsolatban áll a kor neves dalszerzőinek (mint Brahms vagy Schubert) a művészetével. A bécsi dalra és jellegzetes táncára, a valcerre épül (amely a német egységet jelképezte, ám a francia forradalom tánca is lett...). Ezt egészítette ki a Monarchia népeinek és az azon kívül élő népeknek a jellegzetes népi, népies zenéje. Így felfedezhetjük benne a magyar cigányzenéből eredő verbunkost, a csárdást, a cseh polkát, a lengyel mazurkát, a spanyol és skót népdalt, de az orosz, sőt az egzotikusnak ható keleti hangzásokat is. A szerzők ezt a népszerűség és a siker érdekében tették, hogy zenéjük minél nagyobb tömegeket hódítson meg.

Itt Franz von Suppé (teljes nevén Francesco Ezechiele Ermenegildo Cavaliere Suppé-Demelli, 1819–1895), Carl Millöcker (1842–1899) és Carl Zeller (teljes nevén Carl Adam Johann Zeller, 1842–1898) tevékenységét tudjuk kiemelni. Azonban a legjelentősebb képviselője a bécsi operettnek, minden kétséget kizáróan, ifj. Johann Strauss (1825–1899) volt.

A XIX. század végére az operetten egyre jobban eluralkodott a szórakoztatóipar üzleti jellege, a műfaj egyre inkább az olcsó, de hatásos klisék kátyújába ragadt.

Gáspár Margit így ír erről: „Az igazmondó, plebejus népkomédia késői gyermeke, az operett tehát széplánykodni kezdett. Illatszerekkel locsolta tele magát, pikáns ruhákba öltözött, leszokott a szókimondásról, és megtanult kitarójának hízelegni (...) Képzeltbeli birodalom teremtődött, az úgynevezett »operett-világ«. Afféle sziruppal, limonádéval folyó Kánaán, ahol a pénzmágnások keblében mézeskalácscsív dobog, ahol a gazdag, viszont aranyszívű grófkisasszony mindenáron férjhez akar menni a szegény, ámde gőgös tisztartóhoz, és ahol vasárnaponként minden kis tyúk fazékjában vezérigazgató rotyog. Az operett életfolyamatában az a jelenség következett be, amelyet a társadalomtudósok »Funktionswechsel«-nek, funkcióváltásnak neveznek. A műfaj külső formái látszólag érintetlenek maradtak, de belső tartalma ellenkező előjelűre változott.”⁹

Amikor Európa nyugati felén az operett válságba került, akkor fedezték fel Kelet-Közép-Európában, jelesül Magyarországon a műfaj szépségét, közérthetőségét, népszerűségét. Ez lett az operett újjászületésének kora, másképp az operett „ezüstkora”.

Ezt a felvirágoztatást elsősorban azoknak a magyar zeneszerzőknek köszönhetjük, akik ötletes, újító fantáziával, igényes, színvonalas muzsikával, nagy szakmai fegyelemmel sikeresen ötvözték a bécsi „könnyű” zenét a magyar népies műdallal, létrehozva ezáltal egy sajátos magyaros hangzásvilágot. Talán nem véletlen, hogy Lehár Ferenc, Kálmán Imre, Szirmai Albert, Huszka Jenő, Jakobi Viktor, Kacsóh Pongrác és a többiek majdnem ugyanazon időben értek el országos és világsikereket, amikor a magyar „komolyzenei” alkotótársaikat – Bartók Bélát és Kodály Zoltánt – világszintű elismerésben részesítettek. Sőt, egyes operettszerzők diáktársak is voltak velük a zeneakadémiai tanulmányaik alatt.

A XX. század elején a magyar operettek általában a megújuló városi élet szellemét tükrözték enyhe iróniával és naiv érzelmességgel, komikus jelenetekbe ágyazva, könnyű, fülbemászó

⁹ Gáspár Margit: *A műsák neveletlen gyermeke (A könnyűzenés színpad kétezer éve)*. Zeneműkiadó, Budapest, 1963. 515. old.

muzsikával kiegészítve. Itt-ott felbukkant ugyan a társadalmi-szociális bíráló is (lásd a *Mágnás Miskát*), de ez nem volt mérvadó.

Az operett igazából csak a XIX. század végére, a XX. század elejére vált népszerűvé Magyarországon. Ennek a késésnek az oka abban keresendő, hogy a magyar színpadokon nagy sikernek örvendtek a kiegyezés után született, hagyományos népi elemeket és stílusokat felhasználó népszínművek, amelyek dalbetétekkel, az úgynevezett nótákkal egészültek ki. A dalbetétek eleinte népdalok voltak, később azonban felcserélték ezeket a színdarabhoz komponált népies műdalokkal, városi szalon-cigányzene kísérettel, létrehozva egy új műfajt, a magyar nótát. Ezek a népies hangvételű dalok tovább növelték a darab népszerűségét, sőt, a színdarabtól függetlenül terjesztve közismert énekesek és cigányzenészek által olyan sikeresekké váltak, hogy a mai napig fennmaradtak műdalokként a magyarlakta vidékeken.

Csáky Móric így vélekedik erről: „1900 körül például Budapesten a bemutatott színdarabok 70–80%-a szórakoztató darab volt: nem voltak ezek sem tragédiák, sem komédiák, hanem olyan darabok, amelyek általában »jobb körökben« játszódtak, a szegények meggazdagodását, a polgárok nemessé válását (a »milió-válást«) mutatták be, és az alacsonyabb társadalmi osztályba való lesüllyedés lehetőségét mindig ki tudták egyenlíteni megfelelő boldog befejezéssel (happy enddel). Ezek együttesen voltak azok a kedvelt toposzok, amelyek közvetlenül azon új társadalmi rétegek életvilágával és feltörekvő mentalitásával függtek össze, amelyekből ezeknek az évtizedeknek a városi színházi közönsége is verbuválódott.” Ezek a darabok „többnyire olyan témákat jártak körül, amelyek megfeleltek e társadalmi réteg ízlésének, kívánságainak és vágyainak, és amelyek tükrözni tudták és egyúttal vidámmá, szórakoztatóvá, mulatságossá, sőt szatirikus-szarkasztikusá torzították mindennapi gondjaikat és nyomorúságukat.”¹⁰

A népszínmű rendkívüli tömegsikerének köszönhetően 1875-ben egy reprezentatív színházat avattak Budapesten, a Népszínházat. Ez lett az egyetlen hely Magyarországon, ahol a kulturális és társadalmi életben a magyar nyelv lassan felcserélte a németet. Ebben a nemzetiségi és kulturális szempontból zavaros periódusban ez a műfaj adta meg a lehetőséget az idegen ajkú, magyarul alig beszélő nagyvárosi polgárságnak, hogy megbarátkozzon a nép nyelvével, jobban megismerje vérmérsékletét, szokásait, idealizált életét, a magyar vidékek csodálatos gazdagságát.

Mindezek ellenére az 1880-as évekre már egyre nagyobb teret hódított az operett, főleg a nagyvárosokban, mert mind témái (a szűzsé), mind nagyvonalú, fényűző színpadképei, de nem utolsósorban a nagyvárosi életre jellemző vidám, könnyed, népies hangulatú táncos zenéi közelebb álltak a tehetős városi polgárság lelkivilágához.

Jellemző volt erre a korszakra az osztrák elnyomás és németesítés elleni titkos küzdelem. Az önfelfedezés, a nemzeti identitás keresésének és megtalálásának kifejezésére szükség volt egy sajátos, csak a magyarságra jellemző folklór felkutatására, kinyilvánítására, esetleg megte-remtésére. Ebben a törekvésben találkoznak Bartók, Kodály és az őket követők célkitűzései a könnyebb műfaj művelőivel. Az út azonban, amelyen a közös cél fele törekedtek, merőben eltér egymástól. Amíg Bartókék az ősi népi alkotás kevésbé népszerű, sőt a városi polgárság számára alig ismert és lenézett „tiszta forrása” fele fordultak, addig az operett világának alkotói a minél nagyobb elismerés és siker érdekében létrehoztak egy „másfajta folklórt”, a városi közönségnek szóló, magyaros ritmikájú és hangzású műzenét. Ezek a szerzők átvették a városi szalonokba felkerült cigány muzsikások által létrehozott és terjesztett, a magyar népi zene hangulatvilágából inspirálódott műfajokat. Ide sorolhatnánk egyebek mellett a mulató- és kesergőnótákat, a verbunkost és a csárdást, amelyeket minden szerző tehetségének, fantáziájának és alkotókészségének megfelelően ötvözött a francia-osztrák operettek zenei hagyományával, kiegészítve helyenként az éppen aktuálisan sikeres világi tánc stílusvilágával.

¹⁰ Csáky Móric: *l. m.*, 31–32. old.

Az operett sikeres térhódításához nagymértékben hozzájárult a nemzet csalogánya, Blaha Lujza színészi tevékenysége is, aki karakteres szerepformálásaival, gyönyörű hangjával tette halhatatlanná ezt a műfajt. A népszínművek ünnepelet menyecskéje, miután műfajt és szerepkört váltott, az operettekben vállalt nadrágszerepeivel a legmagasabb művészi elismerésig jutott. Az őt követő operett-előadók, mint Fedák Sári, Honthy Hanna, Feleki Kamill, Latabár Kálmán, és még sokan mások, már sajátosan magyaros karaktereket hoztak létre és feledhetetlen előadásaikkal beírták neveiket a magyar színjátszás történetébe.

Hogy felvegyék a versenyt a népszínművekkel, a magyar operettszerzők a szüzsé tekintében kiléptek a nagyúri paloták fényűző világából és vagy a magyar történelem fontosabb momentumaiából, vagy az egyszerű nép életéből merítettek ihletet. Így alakulhatott ki az operettszerzők körében kétféle irányzat.

Az egyik a hagyományos párizsi–bécsi ágon haladt tovább és alkotott maradandót, egészen a világsikerekig; itt elsősorban Lehár Ferenc munkásságát emeljük ki. A választott szüzsék meg a felhasznált zenei motívumok egyaránt nemzetközi látásmódot sugalltak, mindenkinek szóltak, általános tárgykörben mozogtak. Lehár elsődleges célja mindenképpen a nemzetközi elismerés és siker volt. Ha a darab témája, helyszíne alkalmat adott bizonyos egzotikumokra, ezeket felfedezhetjük néhány akkord, harmónia, esetleg egy rövid zenei betét erejéig, de túlnyomórészt a bécsi–párizsi zenei világ él a művekben.

Érdeemes megjegyezni, hogy külföldön csak azok a magyar zeneszerzők váltak igazán népszerűvé, akik kevésbé éltek a nemzeties jelleggel, és inkább a megszokott, elfogadott normák szerint alkottak, az addig világsikereket aratott operettek mintájára. Lehárt ennek ellenére a szakirodalom a klasszikus bécsi operettstílus legjelentősebb megújítójának tartja. Még életében az a mondás terjedt el róla, hogy „a zenés színpadnak három műfaja van: az opera, az operett és Lehár”.

Richard Rickett azt írja róla, hogy ő „a soknemzetiségű dualista Monarchia magyar elemének tipikus terméke, aki egyaránt fogékony a szláv és magyar, valamint a nemzetek felett álló benyomásokra. Bár Bécsben élt és bécsiként gondolkodott, zenéje éppen annyira soknemzetiségű, mint amennyire az a birodalom, amelynek központja Bécs.”¹¹ Operettjeit, *A víg özvegyet*, a *Cigányszerelem* címűt, a *Luxemburg grófját*, a *Mosoly országát*, a *Paganinót* ma is nagy sikerrel játsszák a világ különböző színpadain.

Az operettszerzők között volt ugyanakkor egy másik ág is: ide tartoztak, akik fontosabbnak tartották egy magyaros stílus kialakítását, és történelmi vagy népi tárgyú operettjeikkel megalkották a sajátos magyar operett világát. Igaz, ezzel a stílussal már kevesebb sikerrel küzdhettek a nemzetközi elismerésért, de mégis akadt egy nagy kivétel, aki mindkét irányzatot ötvözve aratta a legnagyobb sikereket a nemzetközi terepen: Kálmán Imre.

A historizáló és népies operett szerzői a librettó megrendelésekor gyakran fordultak népszínműírókhoz. Ezek a szerzők sikeresen ötvözték a magyaros zenei elemeket a népi táncokkal, de ugyanúgy a francia galoppal, a kán-kánnal, vagy a bécsi valcerrel és egyéb divatos táncokkal. Az áriák, dalok gyakran hasonlítottak a népszínművek nótáira, hiszen dallamviláguk, vagy „a dalra fakadás” motivációja a magyar népi lélek egyazon sarjáról fakadtak. A népszínművek csárdajeleneteiből kölcsönözve, a magyar érzelmvilágra olyannyira jellemző sírva vigadás hozta létre a népi keservesre emlékeztető mélabús, a gyötrődést, elhagyatottságot, reménytelen szerelmet dalban „elmondó” magyar nótát. Ennek a hangulatnak feloldásaként került be az operettbe a verbunkos és a csárdás is, átvéve a verbunkos stílus kettős szerkezetét, ahol a lassú (vagy hallgató) részt a friss (vagy táncra való) követett.

Magyarországon úgy vált népszerűvé az operett, hogy az alkotók a nagyközönség szívéhez szóló stílust hoztak létre. Ez a műfaj úgy szórakoztatta a nagyvárosi polgárságot a francia és

¹¹ Rickett Richard: *Music and Musicians in Vienna*. BD Ltd., Vienna, 1973. 88. old.

osztrák hangzásokkal, hogy a kuplékba és nagyjelenetekbe népies zenére emlékeztető motívumok voltak szőve, megidézve a népszínmű kesernyés-bús nótavilágát.

Kálmán Imre a *Tatárjárás* című operettjének köszönheti első sikerét mind a belföldi, mind a külföldi színpadokon is. Ő gyakrabban használja fel a magyaros elemeket a túlnyomórészt bécsi hagyományos hangzástól ágyazva, így alakítva ki szerzeményeinek sajátos stílusjegyeit. Fontosnak tartjuk itt megemlíteni a *Csárdáskirálynő* zenei anyagában fellelhető tipikusan magyar táncot, a *szaloncsárdást*, amely diszkréten végigkíséri az egész darabot. Kálmán Imrét a közérthető, népies, frappáns dallamfordulatai, szellemes zenei megoldásai tették világhírűvé.

A *Csárdáskirálynő* az operettirodalom nagyágyúja, bármelyik színpad szívesen tűzi műsorára, mert jó előadókkal a siker garantált. Emellett gyakran játsszák tőle *A cigányprímást*, *A bajadért*, a *Marica grófnőt*, *A cirkuszhercegnőt*, ritkábban *Az obsitost*.

Érdemes megjegyezni, hogy a külföldi szakirodalom Lehár Ferencet és Kálmán Imrét magyar származású osztrák zeneszerzőnek tartja, valószínűleg munkásságuk és tartózkodási helyük miatt is.

Amint láttuk, az operettszerzők elejétől fogva két táborra szakadtak. A Lehár–Kálmán-kettőst követők közül egyesek megmaradtak a hangsúlyosan magyaros jelleg mellett, és a daljáték irányába tereltek a műfajt – úgy, mint Kacsóh Pongrác (1873–1923) és Huszka Jenő (1875–1960) – mások viszont a hagyományos bécsi–párizsi operettstílus jegyeit átszőve a cselekmény által hozott aktuális helyszín dallamvilágával, hangulatával látták biztosítva maguknak a nagyobb megértést és népszerűséget a volt Monarchia határain túl is.

Az úttörő Konti József (1852–1905) volt, akit az első magyar operett szerzőjének tart az irodalom. Az *Eleven ördög* bemutatójáról többek között azt írja Verő György, a Népszínház történetének krónikása, hogy azon a napon született meg a magyar operettirodalom, amely nemcsak Kontinak, hanem az új műfaj követőinek is nagy népszerűséget fog biztosítani a jövőben.¹²

Huszka Jenő (1875–1960) *Bob hercegének* sikere követte a Konti Józsefét. De éppolyan nagy sikert aratott a *Gül Baba*, a *Lili bárónő* és a *Mária főhadnagy* is.

Kacsóh Pongrác (1873–1923) ugyancsak a magyaros vonal képviselője (végzettsége szerint matematikatanár volt): generációknak küldte a *János vitéz* dallamos zenéjén keresztül az igaz szerelem üzenetét. Kolozsváron, Farkas Ödönnel kezdte zenei tanulmányait, majd Budapesten folytatta.

Jacobi Viktornak (1883–1921) a *Leányvásár* és a *Szibill* a két legismertebb operettje.

Dr. Szirmai Albert (1880–1967) a *Mágnás Miskával* lopta be magát a szívünkbe, de a zenés színházak gyakran tűzik műsorra a *Mézeskalácsot* is.

Ábrahám Pál (1892–1960) főbb művei a *Viktória*, a *Hawaii rózsája* és a *Bál a Savoyban*.

Említésre méltó még Zerkovitz Béla (1881–1948), aki olyan népszerűvé vált, hogy Kosztolányi ezt írta róla 1918-ban: „Ha szoros inkognitóban akarsz maradni a népes utcákon, korzókon, sétatereken, leghelyesebben teszed, ha vele sétálsz. Akkor tudniillik minden szem csak őt bámulja, s téged észre sem vesznek. Annyira, hogy mellette nyugodtan csinálhatsz, amit akarsz, akár cigánykerekezhetsz, és nem látnak, többször a levegőbe lőhetsz, és nem hallanak, mert mindenki csak őt lesi, és az ő dalainak, kupléinak, orfeumi nótáinak dallamát zsongatja merengő vagy vidám lelkében”.¹³ Nagyon termékeny alkotó volt, de művei tisztavirág-életűek lettek. Azonban máig fennmaradt két operettjének címadó dala: az *Eltörött a hegedűm* és a *Hulló falevél*.

¹² Lásd Verő György: *A Népszínház Budapest színi életében. 1875–1925*. Franklin-Társulat Kiadó, Budapest, 1925.

¹³ Operett Klub. <http://operett.network.hu/blog/operett-klub-hirei/zerkovitz-bela-csokos-asszony-1>. (Letöltve: 2018.07.06.)

Krasznai (Krausz) Mihálytól (1897–1940) a *Sárga liliomot* és *A fenséges asszonyt* tartjuk számon, Eisemann Mihálytól (1898–1966) pedig említésre méltó az *Egy csók és más semmi*, az *Én és a kisöcsém*, meg a *Fekete Péter*.

Farkas Ferencnek (1905–2000), aki 1940 és 1944 között a kolozsvári zeneakadémia tanára, majd rektora volt, a *Csínom Palkó* sikere hozta meg többek között a Kossuth-díjat is.

Ránki Györgytől (1907–1992) a *Hölgyválaszt* említhetjük meg, az Erkel-díjas Fényes Szabolcstól (1912–1986) pedig a *Maya* és a *Csintalan csillagok* jönnek számításba. Kerekes János (1913–1996) a *Kard és szerelemmel*, az *Állami áruházzal* és a *Palotaszállóval*, Tamássy Zdenkó (1921–1987) a *Hotel Amerikával*, Németh Amadé (1922–2001) pedig a *Simonyi Óbesterrel* jeleskedett.

Összegzőképpen: egy válságos időszakban, amikor a háborúk és politikai-társadalmi változások miatt egy kétségbeesett nemzet kereste identitását, a magyar operett, illetve ez a típusú szórakoztató színház megteremtette a polgári társadalomnak azt a kultúrközegét, amelyben a magyar nemzet újra megtalálta önmagát, létjogosultságát és helyét a világban.

„Tudom – írta Kálmán Imre 1913-ban –, hogy egy fél oldal partitúra Lisztől többet ér, mint összes operettem, amelyeket írtam és még írni fogok. De azt is tudom, hogy ez a fél oldal partitúra egy magas szellemi színvonalon álló közönséget követel, és ez még mindig csak csekély töredéke a színházba járó közönségnek. A nagy muzsikusok mellett bizonyára olyanok is lehetnek, akik (...) nem szégyellnek könnyű, vidám, humoros, csinosan öltözött és jól csengő zenés komédiát írni.”¹⁴

Lehár Ferenc pedig ezt írta: „Ha olyan zenét szereztem, amely visszhangra talált a hallgatók között, céloom nem csak a szórakoztatás volt. Az emberek érzelmeire és szívére próbáltam hatni”.¹⁵

* * *

KÖNYVÉSZET

Ady Endre művei. *Publicisztikai írásai*. (Szerkesztette Vezér Erzsébet.) I. kötet: 1898–1904. Budapest, 1977.

Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999.

Gáspár Margit: *A műzsák neveletlen gyermeke (A könnyűzenés színpad kétezere éve)*. Zene-műkiadó, Budapest, 1963.

Hanák Péter: *A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye. Budapesti Negyed*. 1997, 2–3. sz.

Operett Klub. <http://operett.network.hu>

Rickett Richard: *Music and Musicians in Vienna*. BD Ltd., Vienna, 1973.

Szabolcsi Bence: *A zene története*. Rózsavölgyi Kiadó, Budapest, 1940.

Verő György: *A Népszínház Budapest színi életében. 1875–1925*. Franklin-Társulat Kiadó, Budapest, 1925.

Vitányi Iván: *A „könnyű műfaj”*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1965.

* * *

¹⁴ Fle Zi Wi Csá & Co. *Die Wiener Operette*. Ausstellungskatalog. Szerk. Otto Brusatti és Wilhelm Deutschmann, Wien, 1984. 51 old. (ford. Hanák Péter)

¹⁵ Richard Rickett: *Music and Musicians in Vienna*. BD Ltd., Vienna, 1973. 88. old.

A jelen tanulmányt kiegészítendő, meghallgatásra ajánlott operettek:

Jacques Offenbach: *Orphée aux enfers* (Orfeusz az alvilágban), *Les contes d'Hoffmann* (Hoffmann meséi); Gilbert and Sullivan: *The Mikado*; ifj. Johann Strauss: *Die Fledermaus* (A denevér); Lehár Ferenc: *Die lustige Witwe* (A víg özvegy), *Das Land des Lächelns* (A mosoly országa); Zigeunerliebe (Cigányszerelem), *Der Graf von Luxemburg* (Luxemburg grófja); Kálmán Imre: *Die Csárdásfürstin* (Csárdáskirálynő), *Die Bajadere* (A bajadér), *Gräfin Maritza* (Marica grófnő), *Die Zirkusprinzessin* (A cirkuszhercegnő); Huszka Jenő: *Lili bárónő*, *Bob herceg*, *Gül Baba*; Kacsóh Pongrác: *János vitéz*; Jacobi Viktor: *Leányvásár*, *Szibill*; Szirmai Albert: *Mágnás Miska*; Ábrahám Pál: *Viktória*, *Bál a Savoyban*; Farkas Ferenc: *Csínom Palkó*; Ránki György: *Hölgyválasz*.

Zsidó Ferenc

ÚJDRÁMA.HU

A Párhuzamos világok c. drámakötetről¹

A kortárs ifjúsági színdarabokat tartalmazó kötet többnyire formabontó, a mai fiatalok problémáira választ kereső, adekvát nyelven megszólaló műveket vonultat fel, de ezek művészi/esztétikai értelemben nem kiemelkedőek. Ennek ellenére, vagy ezekkel együtt is fontos könyv.

A hátlap ajánlója szerint „szerzőik otthonosan mozognak a tizenévesek világában, pontosan értik problémáikat, és hitelesen beszélnek nyelvüket. Ezáltal képesek megragadni valami lényegit a mai kamaszokat feszítő kérdésekből úgy, hogy az a felnőtteket is érdekelje”. Az első kijelentés stimmel, a második csak helyel-közzel.

E darabok szerzői többnyire színházi szakemberek (nem mellesleg drámaírók is): dramaturgok, színészek, rendezők, drámapedagógusok, a művek épp ezért jól működ(het)nek a színpadon, izgalmasak/újszerűek a technikai megoldások, az eddigi bemutatók (a függelékben megtalálható a jegyzékük) sikeresek voltak..., könyvben olvasva azonban nem mindig működnek ennyire jól. Talán kicsit kevés a poétika, az általánosítás, a kiemelkedés.

Na de: mint minden antológiában, ebben is vannak jól és kevésbé jól sikerült darabok,

ugyanakkor – és ez is lényeges szempont – mind játszhatók. A kötet maga pedig egyértelműen hiánypótló. Gyakorló diákszínjátzó kör-vezetőként is tudom, örök hendikep, hogy a diákszínjátzó fesztiválok a zsűrinek elvárása, szempontja, hogy a társulatok olyan darabokat vigyenek színre, amelyek kifejezik a bennük játszó színész fiatalok életérzését/problémáit, ugyanakkor kevés olyan kortárs ifjúsági darab van, amit elő lehet venni. Mindezt szem előtt tartva üdvöztető e kötet megjelenése, még akkor is, ha a darabok általában „beérik” egy-egy szimptóma primer kibeszélésével.

A nyitódarab, a *Kettős: játék* Jeli Viktória és Tasnádi István bravúros négykezese, amely szétfeszíti a műfaj korlátait. Darab a darabban, pontosabban egyik műből „átlátunk” a másikba és fordítva, a hasonlóságokra épülő, mégis kezdetben párhuzamosan futó két történet szálai összeérnek (de külön is játszhatók a művek, esetleg szimultán, két színpadon is). A téma nagyon is aktuális a fiatalság számára: melyek a következményei, ha túlságosan elveszünk a számítógépes játékok és mobiltelefonok jelentette virtuális világban. A szereplők egy része is virtuális lény: Wifiember, Szörcs, Hide, Kuka, Spamszűrő (vagyis egy-egy számítástechnikai szakszó tulajdonnevesülése), a két valóságos szereplő (Hárún és Tünde) is

¹ Szűcs Mónika (szerk.): *Párhuzamos világok*. Selinunte Kiadó, Budapest, 2016.

sokáig csak avatarként, egy online játék (Szauron szeme) nickname-jével (Aragorn15 és Arwen14) szerepelnek, a darabnak pedig nem felvonásai vagy jelenetei vannak, hanem szintjei, mint a videojátékoknak.

A virtuális világ színpadi megtestesülése izgalmas nézői élményt jelenthet – ennél a darabnál éreztem leginkább, hogy játszva nagyot üthet, könyvben viszont talán „kevés”. Aragorn és Arwen „összemelegednek” cseten, együtt abszolválják a Szauron szeme különböző szintjeit, olyannyira, hogy az válik valóssá számukra, de a tények makacs dolgok, amikor kiderül, hogy Aragorn-Hárún egy menekült, aki az országában dúló háború elől németországi nagybátyjához tart, Arwen-Tünde pedig fogyatékos, akkor egyszerre darabokra esik az álomkép, és nekik újra ki kell találniuk magukat. Jó a darabban, hogy nyitott marad, az újrakezdés lehetőségével. Nyelvileg üdítő, a tiniszleng, illetve a számítógépes metanyelv jó, poénos eszközeivel operál, vannak benne serdülő „ingerkedések”, ironikus-gúnyos kiszólások, például: „Örülj neki, hogy vitatkozunk,

különben két szobanövénnyel is élhetnél.” Döbbenetes a lány főszereplő életfilozófiája: „Ha már nagyon idegesít mindenki, egyszerűen kikapcsolom a világot”. Zavaró tényező a darabban, hogy fiatalokról szól, de érezhető, hogy felnőttek írták, nyilvánvaló a distancia, illetve a leereszkedés.

A Hajós Zsuzsa és Kárpáti István által írt *Szélben szállók* pontos műfaji meghatározása: „komplex színházi nevelési előadás 12 éves kortól” – ehhez képest szerencsére a didaktika nem nő rá a történetre, modern előadás alapanyagának szánt, improvizációval, nézőbevonással stb. „tűzdel” darab ez a szülőkezesésről, illetve a kisebbségi kérdéssről. Mirka nem tud semmit az apjáról („ha kérdeztem anyát bizonyos dolgokról, rögtön másra terelte a témát”), találkozik két cigány gyermekkel, akik az elhelyező központból megszökve apjuk keresésére indulnak, és csatlakozik hozzájuk egy szimbolikus apakeresésben. Megdöbbenő részleteket tudunk meg a testvérpárról, kiknek édesanyja elment „Csodáliába” (a darab jól működteti a gyermekmítoszokat, mesei reminiscenciákat), utána: „bedobtak minket a zaciba”, „apa írt, hétszer, minden évben egyet”, „mi meg rajzoltunk apának folyton (...), csak nem tudtuk, hová küldjük”. Az anyával megmaradt a transzcendentális viszony: „Minden nap átmegek a szemem mögötti világba, és minden nap beszélgetünk.” A darab végén a testvérpár megtalálja az apját, Mirka a boldogságukat nézve úgy érzi: egy kicsit ő is.

A mű erőteljesen epikus jellegű (számos előidejű történet van újramesélve benne), kevés benne az itt és most akció, ennek ellenére a nézőbevonásos játékoknak köszönhetően pulzáló, mozgalmas darab kerekedhet ki belőle a színpadon.

A Gyulai Eszter, Kovács Krisztián és Scherer Péter által „összegyűrt” *A gyáva* meghökkenítő történet a drogfüggőségről, illetve ebben is felbukkan az apamotívum. Jellemzően monologikus darab, a főszereplő Krisztián élményeit, verseit, gondolatait ismerjük meg, vannak párbeszéddek is, de azok leginkább a szülő-gyermek kommunikáció buktatóit példázzák. Az apa mindent megtesz, hogy fia lejjön az anyagról, rehabilitációra küldi. Krisz-

PÁRHUZAMOS VILÁGOK

Kortárs magyar színdarabok



tiánnak először azt kell tisztáznia magában, miért lett drogos. Egyértelmű válaszok nincsenek, csak traumák: a szülők válása stb. Megjárja a legmélyebb poklot is, otthonról lelépve egy hajléktalan ismerősénél „vendégeskedik”, aztán egy újabb trauma (összeverik) mégiscsak elindítja az úton az apja és a tisztulás felé. A gyáva hiteles, és csupán kevéssé didaktikus darab egy fiatalokat érintő akut problémáról.

Pass Andrea *Újvilága* a kötet legkiérleltebb színdarabja, melyben a vázolt problémahelyzet a legkomplexebb, az adott válaszok/értelmezések pedig a legmetaforikusabbak. A dráma azt a jelenséget járja körül, hogy miként sodródik egy családi értékválságba került fiatal – mintegy végső menedékként – a szélsőséges csoportok felé, illetve, hogy miként lehetne onnan visszatérni, a felvett értékek helyébe sajátokat kitermelni.

A tizenhat éves Kata szülei különválnak, de őrizni szeretnék a látszatot, melyet a lány ironikus éleslátása valósággal szétrobbant: „Próbálták kulturáltan csinálni ezt a válás dolgot, ezért úgy döntöttek, hogy a karácsonyt még együtt ünnepeljük.” Egy olyan család az övék, ahol a kényelmetlen kérdéseket nem teszik fel, ahol nincsenek veszekedések. Csak magány. Az anya a lánnyal elköltözik egy új panelházba, ahol megismerkednek két rasszista, cigányellenes nézeteket valló fiattal, Robival és Áronnal. Kata kezdetben hűvösen figyel a fiúk kirohanásait, de ahogy közelebb kerülnek egymáshoz (Áronnal szerelmi kapcsolata is kialakul), egyre inkább azonosul a véleményükkel, már mozgalomépítésben, gyűlésekben gondolkodnak, új világot akarnak felépíteni Magyarországon (honlapot is, ujvilag.hu címen). Ezzel párhuzamosan az apa próbál lelkére beszélni a lányának, de az elzárkózik, mint ahogy az anyja elől is. Aztán a két fiú túllő a célon: egy biciklilopásos ügyet követően megvernek egy cigány legényt úgy, hogy az alig épül fel; a lány megdöbbenve tapasztalja, hogy ahelyett, hogy büntudatuk lenne, inkább büszkéek magukra. Ez, valamint az a hír, hogy valójában az ő szülei is zsidó származásúak (ismerős motívum, persze: nincs új a nap alatt...), megérleli benne az elhatározást, hogy szakít a fiúkkal, a mozgalommal. Rájön, hogy nem is tudja, ki-

csoda ő, mi az identitásának lényege, de azt tudja, hogy mi nem, s a többit pedig ezután felépíti, kitalálja.

Az *Újvilág* cselekménydús, fordulatos, az érvek ütköztetése hiteles, a helyzet pedig „univerzális”: nem annyira a szélsőjobboldali jelenség működését próbálja ábrázolni (külön erény, hogy a szerző véleménye nem tapintható ki!), hanem az értékvákuumba került fiatal-ság potenciális útjait mutatja be.

Összesítésben: játszható ifjúsági darabokat ad kezünkbe a kötet, melyekre nagy szükség van. Mivel mindegyik mű hangsúlyozza az alaphelyzet variálhatóságát, az improvizációs lehetőséget, csak rendező és társulat kérdése, hogy ki mit hoz ki belőle. Hajrá! Pusztán olvasmányélményként azonban csak fenntartásokkal javaslom.

FÓKUSZ

Ioana Szeman

LÁTHATATLAN SZÍNHÁZAK

A keleti térség irányába terjeszkedő piac, az EU bővítésével együttjáró, és ennek megfelelő civil társadalom és demokrácia importálása, beleértve a roma kisebbségre való összpontosítást is – a roma zene és táncelőadások, közelmúltbeli elterjedéséhez vezetett Nyugaton és Romániában egyaránt.¹ A szenvedélyes cigány [Gypsy] alakja a nyugati egzotizmus egyik legújabb formája lett. Az időtlenként és egzotikusként futtatott, Romániából és más balkáni országokból származó roma zenekarok nemzetközi fesztiválokon lépnek fel, a DJ-k „cigányzenét” játszanak, és a cigány ruhás beöltözös bulik népszerűek Londontól és Párizstól New Yorkig és Houstonig. Romániában számos roma tánc- és zenekar jött létre, míg a romákról szóló (nem romák által játszott) új szappanoperák, illetve a valóságshow-k, melyekben híres roma zenészek szerepelnek (például: *Clejanii*, Viorica szereplésével) egyre népszerűbbek lettek. Ugyanakkor a roma zene- és táncelőadások felszínre törése nem jelenti egyúttal a roma emberek állampolgárként való elismerését is, még annak ellenére sem, hogy a romák kulturális állampolgárságukat [cultural citizenship] fejezik ki ezekben a médiumokban. (...)

Az, hogy a romák hiányoznak a román színházi palettáról, megvilágítja, hogy miként zárják ki a romákat a nemzeti kultúra intézményesített, államilag támogatott formájából. Míg a nemzeti színház a nemzetet hivatott tükrözni a saját kulturális alkotói, drámaírói stb. elképzelése szerint, addig a romákat – akik a színházakban láthatatlanok – más performatív terekben popularizálták, főképp a zenei szférában, és úgy váltak nemzeti szimbólumokká, hogy saját kultúrájukban megtagadták őket. A könyv a színházstudományi kutatásoknak [performance studies] az állampolgárságra (...), a traveller csoportokra, az előadás-etnográfiaira vonatkozó, illetve a roma tanulmányok, antropológia, etnomuzikológia és médiatudomány területét felölelő írásokra támaszkodik, és a színrevitel/performansz fogalmán keresztül vizsgálja a romák kulturális produkcióit – az őket leginkább láthatóvá tevő műfajokat: a zenét, táncot és tévéműsorokat az állampolgársági szakadék [citizenship gap] függvényében. A roma reprezentációk és a hétköznapi életben végbemenő roma racializálás² performatív aspektusai közötti kapcsolatot is elemzem ezekben a médiumokban – melyek általában véve kereskedelmi jellegűek és nem romák által szabályozottak. A performanszokat tág vizsgálati keretbe ágyazva, társadalmi-gazdasági és diszkurzív-politikai [discursive/policy-related] összefüggéseiben tárgyalva mutatok rá arra, hogy miképpen erősítik vagy kezdik ki az állampolgársági szakadékot. Az „cselekvésként, nem tettetésként” értelmezett színrevitel/performansz a maga sokféle megnyilvánulásával – a mindennapoktól a színpadig és képernyőig – egy kiváltságos nézőpontot hoz a roma állampolgársági szakadék folyamatának vizsgálatában (...).

Fordította Sz. Gál Boglárka

¹ Részlet Ioana Szeman könyvéből: *Staging Citizenship. Roma, Performance and Belonging in EU Romania*. Berghahn Books, Oxford, 2018, 5-6. oldal. Mivel a részlet problémafelvető szerepű, elhagytuk a zárójeles szakirodalmi hivatkozásokat – ezeket lásd a könyv említett oldalain (szerk. megj.).

² A racializálás jelentése egy olyan szemlélet vagy eljárás mód, mely bizonyos faji, etnikai, vallási, kulturális jelenségeket, cselekvéseket, személyeket helyez faji kontextusba, olyanokat, melyeknek egyébként nincs köztük a faj fogalmához. (Lásd: Kende Ágnes: *A roma gyerekek méltányos oktatását segítő programok lehetőségei az oktatási egyenlőtlenségek rendszerében*. Socio.hu 2018/1, 147. https://core.ac.uk/download/pdf/151083290.pdf?fbclid=IwAR2twxni2M4esB3RcJR9GIZQWn4_yyOBf_jzkdKIQmYxp4y22BqgOpEI-aVg) (Ford. megj.)

Mihai Lukács

A HITELES REPREZENTÁCIÓRÓL ÉS A ROMA SZÍNHÁZRÓL

2014 óta dolgozom a Giuvlipen Társulattal, ekkor alapítottuk meg Mihaela Drăgan és Zita Moldovan színésznőkkel együtt. A Giuvlipen egy független roma és feminista társulat Bukarestben, s a neve egyben finom bírálata is annak a tendenciának, mely a roma nőket kizárna a szociális és kulturális mozgalmakból: a *giuvlipen* új feminista koncept, mely roma szavakon alapul a 'womanist' példájára (ez Alice Walker színes bőrű feminista elmélete, aki rámutatott a fehér feminizmus hatáira az Amerikai Egyesült Államokban, és arra, hogyan zárják ki hallgatólagosan a marginális tapasztalatokat a domináns narratívák). Az az öt előadás, melyet a Giuvlipennél rendeztem, roma színésznőket állított a középpontba, és olyan témákat, melyek a romániai roma közösséget érintik, elsősorban a nőket. A Giuvlipen mellett két performansz is rendeztem, és játszottam is bennük (*Sara Kali – Madona întunecată*, 2014, és *Vă place arta?*, 2015), s ezek más irányba indultak és más szellemi síkban zajlottak, mint a színházi előadások. De talán van, ami minden projektünket összeköti, jelesül a narratíva és a művészi eszközök folyamatos keresése, és az *azonnaliban* való állandó pozicionálás. Ezekben az években gyakran tettem fel kérdéseket magamnak a rendező szerepét illetően egy független társulatban, a munkamódszerekre vonatkozóan, valamint arra, hogy hogyan lenne lehetséges a romákról szóló domináns narratíva megváltoztatása, hogy hogyan közelíthetsz az identitás problémájához a színpadon, és hogyan bírálhatod a szociális egyenlőtlenségeket egy hatásos művészi forma révén, mely tovább hatol az előadás és a hitelesség pusztá elvárásán.

Számomra a művészi repositionálódás első lépése a színésszel való kapcsolat volt. A kezdet kezdetén beláttam, hogy mind a rendező, mind a színész lelki működése számos változáson megy keresztül egy kényes művészi folyamat során, és ezek a változások egy életre nyomot hagyhatnak. A szereplő és a személy közötti határon voltunk, ahol sokkal jobban számít az etnikai identitás és a nem, az a két elem, melyekre a Giuvlipen közös produkcióiban hangsúlyt fektettünk. Ebben a folyamatban próbáltuk kiszűrni a színpadon és az előadás felépítésében egyaránt az indokolatlan szüneteket, a pszichologizálást (még akkor is, amikor pszichiátereket és a pácienseiket tematizáltuk), az ún. „hiteles érzelmeket”, hogy valóban kollektív előadásokat hozzunk létre – olyan mechanizmusokat, melyekben minden elemnek ugyanakkora súlya van.

Azok az előadások, melyeket készítettünk, *gadziológiai* gyakorlatok voltak (ezt a terminust Petra Gelbart roma kutató javasolta: azokra a domináns elméleti módszerekre és megközelítésekre vonatkozik, amelyek a romákról szólnak, de megváltoztatják vagy egyenesen felborítják az alany-tárgy pozíciót). A cél az volt, hogy elkerüljük azokat az alapvető hibákat, melyek minden romákról szóló művészi alkotásban fellelhetők: nagy általánosítások, esszencializálás, a hiteles-



Jelenet a Gadjo Dildo c. előadásból. Fotó: Adi Bulboaca

ségre fektetett hangsúly és a párbeszéd közös terének felszámolása. Egy gadzsiológiai megközelítés, mely olyan volt minden előadásunkban, akár egy vörös vonal, a tekintetnek a színpadról való elfordítását javasolta: színészkollégáimmal együtt a gádzsók, azaz a nem-romák szerepére a színpadon megjelenített konfliktus kirobbanásában (mely minden színházi előadás elhagyhatatlan üzemanyaga). A különbözőség rögeszméje, mely főleg azoknak az elemeknek a hangsúlyozásában nyilvánult meg, amiben az „ők” a „mi”-től különböznek, a mi előadásainkban kimozdult, és a súlyos kérdéseket a roma szereplők teszik fel a fehér *gadzsisaságra* (*gagicanitate*) vonatkozóan, saját hitelességük így érezhetően csökken. Egy ilyenfajta perspektíva értéke, melynek középpontjában mindig a kisebbség áll, abból a képességből származik, hogy hatalmas tükröt tart az egész társadalom elé, és nem csupán egyetlen korlátozott tapasztalatra fókuszál, legyen az roma vagy sem. Ez a gadzsiológiai perspektíva esztétikai és narratív szempontból egyaránt jól működött, és a reflexivitás növekedésével járt, méghozzá az interetnikus dinamika mindkét oldalán: elutasította az etnikai különbözőség dogmáját, mégsem számolta fel teljesen azt egy erőltetett színvakság révén, hanem inkább folyamatosan kutatta azokat a művészeti formákat, melyek bíralták az etnikai identitás konstrukciónak hegemon narratíváit. A színpadi megismerés megvalósulása a kirekesztés, a diszkvalifikálás, az ellentörténetek, a kulturális ellenállás által jön létre.

Ez a gadzsiológiai laboratórium természetesen kiábrándulást és döbbenetet vonhat maga után a színházi alkotók sorában éppen úgy, mint a hitelességet kereső nézők körében, akik receptekre vágynak, tiszta megszólalásra és roma testiségre. Másfelől a mi színházunk nem követi szolgáian a kemény, nyers, szüretlen, maszk nélküli realitás igényét. A munkafolyamatban az volt a tendenciánk, hogy eltávolodjunk a realista megjelenítéstől, noha történeteink mindig egy könnyen megközelíthető és megérthető publicisztikus igazságból indultak ki. Útközben azonban mindig megbonyolódtak a dolgok, és a végső művészi termék mindig számtalan értelmet hordozott, melyek gyakran ellentmondásba kerültek egymással, másfelől viszont folyton változ-

tak és maguktól mozogtak: maguk a színpadi jelenségek hordoztak egy inherens erőt, saját későbbi alakulásukat az előadás befejezése után.

A közönség figyelmének átirányítása (mely kezdetben lelkesedett a roma és feminista elemek miatt egzotikusnak és eredetinek képzelt színházi médium láttán) csak úgy vált lehetségessé, hogy minden egyes résztvevő együttműködött a művészi aktus létrehozásában, és folyamatosan visszautasította, hogy megfeleljen a nézők elvárásainak, és egy azonnali kritikai elemzésben lett érdekelt, az előadás olyan fizikalizálásában, melyet soha nem írhatott elő a rendező. A próbák szerepe abban állt, hogy tesztelje, mi az, amit meg lehet teremteni, illetőleg újra lehet teremteni a színpadon, a nézők előtt: a mi előadásaink soha nem egy „rendezői szemlélet” megismétlései vagy megvalósulásai voltak, hanem étellel teli események, melyeket a színészek megtestesülése teremtett meg *itt* és *most*.

A reprezentáció visszautasítása nem azt jelentette, hogy egy reprezentáción túli realitást ábrázolunk, hanem a kritikai korrelációk játékát a reprezentációval, abban a közös univerzumban, melyben a romákat sztereotipizálók és a sztereotipizált romák léteznek. A romák, és főleg a roma nők nem *megtestesülések* (*reincarnare*) vagy színészet, jelmezek, maszkírozás és nyelv (hangsúlyok, nyelvjárások) révén létrejövő formák, sem olyanok, melyeknek nincs plaszticitása és etikája, nem olyan formák tehát, melyek az állami színházakban és a népi szórakoztatás világában (a revüben, a popzenében, a tévében stb.) uralkodnak sajnálatos módon. Abban, ahogy mi építettük fel a viszonyokat, a színész inkább lemond a saját ismereteiről, mint hogy egy felszínes esztétizmust teremtsen meg, mely rosszul visszatükrözött vagy csonkított társadalmi jelenségeken alapul, melyek kisebbségi csoportokat hibáztatnak a társadalmi igazságtalanság miatt, és a roma – nem roma viszony felületes megértését kínálják, illetve egy felületes képet ajánlanak. És talán itt érzékelhető a roma szereplők nem roma színészek általi alakításának problémája: a nem roma színész véglegesített, világosan meghatározott alakítást nyújt, és nem hagy helyet a szubjektív alakulásnak, a kétértelműségnek és az utalásoknak. Ezekben a siralmas esetekben a

Jelenet a Ki ölte meg Szomna Grancsát? c. előadásból. Fotó: Steluța Popescu



szereplő konstrukciója jól ismert, és a halálra támaszkodik: a határon játszás, a zavarodottság, a dokufikció vagy a meglepetés immár kizárt. A *reinkarnáció* formáival szemben, melyeket az ő idejében úztek, Mejerhold a színpadi megjelenítés kétértelműségét és bizonytalanságát javasolta, hogy a nézők a képzelőerejükre legyenek utalva, azzal töltsék ki a ki nem mondott és meg nem mutatott révén létrejött hiányokat, hogy egy sajátos rejtélyre válaszoljunk: éppen ez a megoldatlan rejtély és megoldásának a vágya vonzza az embereket a színházba. Soha nem felejttem el az országban bemutatott előadásaink utáni beszélgetéseket, melyek közül néhány három órán át is elhúzódott, melyekben a nézők többet akartak megtudni egy olyan világról, melyről sejtelmük sem volt, holott bennük alakultak.

Mindegyik új projekt, legyen bár színházi előadás vagy performansz, a művészi eszközök felülvizsgálatát és kiegészítését vonja maga után. A kortárs művészeteket természetesen a formális újítások uralják, melyek főleg azzal a technológiával függnek össze, mely megpróbál lekötni egy egyre nehezebben meghatározható közönséget. De ahogy Brecht figyelmeztetett rá, a forma területén megjelenő mesterséges dinamizmus nem kompenzálhatja eredményesen a közélet dinamikájának hiányát: „Nem a rossz ellen küzdenek, hanem az unalom ellen.” A színház, amelyet csinálunk, az élvezet tere is, mert a nézőnek élvezetet jelent átváltozni annak a művészetnek a segítségével, amelyet néz, s ez az élvezet éppen azért jön létre, mert a néző látja és érzi, hogy ő és a társadalom megváltoztatható. A színpadon megjelenő roma szereplők azáltal vannak így felépítve, hogy a romák, a nem romák és a társadalom közötti viszonyok érzelmileg érthetők és egyes pillanatokban éppenséggel átérezhetők. A színészeknek az a nehéz és kényes feladat jutott, hogy a művészi aktusba beleáramoltassák a társadalmi bírálat árnyalatait, melyek képesek megérinteni egy széles roma vagy nem roma közönséget. A színház egy bizonyos idejétműlt területe számára, mely azt állítja, hogy a művészetet védi, holott valójában csak a status quót, a többség diktatúráját és a romákkal szembeni ellenszenvet – amit mi csinálunk a színpadon, az túlságosan negatívnak, túlságosan művészet nélkülinek, túl kevésbé hitelesnek tűnhet roma szempontból, esztétikailag túl önpusztítóknak. Ezzel együtt a színészek, akikkel dolgoztam, úgy integrálták a társadalmi bírálatot a művészi aktusba, hogy nem rombolták le azt, ellenkezőleg, több életet és szenvedélyt vittek bele. Akadnak olyan pillanatok, melyekben sűrűsödik a feszültség, melyek mélyen megérintik a nézőt – ezeket a pillanatokot azonban úgy teremtettük meg, hogy a személyeket és az eseményeket szokatlan szögből mutattuk meg, mely felkínálja annak lehetőségét, hogy megváltoztassuk a létező helyzeteket és az együttlélést. Elsősorban azok az ellentmondásos aspektusok érdekelnek, melyek minden szituációban megjelennek, melyek folyamatosan más ellentmondásokká válnak, a mi szerepünk pedig az, hogy megfelelő környezetet teremtsünk, és narrációkat tárjunk fel, töltsünk meg élettel, s így egy estére szóló szórakoztatáson túl megadjuk az esélyt, hogy kritikus és teremtő szemmel lehessen követni a bonyolult társadalmi helyzeteket. Ezt szeretnénk. Valójában mégis az az igazán fontos, ami az előadás után következik: a néző, alávétve annak a célnak, hogy belépjen a felfedezés és bírálat játszójába, más szituációkat és lehetőségeket képzel el a romák és nem romák együttélésének területén, és így maga is narrátorrá válik.

A minőségi színház ma más kortárs színházi formákkal párhuzamba állítva tűnik hitelesnek vagy eredetinek, az eltérített, elavult vagy másodosztályú színházzal szemben. A hitelesség vagy az újdonság primátusának célja, hogy megőrizze a jelenlegi hierarchiát a modernizmus diskurzusában. Az eredeti-másolat bináris oppozíció úgy működik a színházi világban, mint a kizárás, a különbözőség, a deviáns és a marginális meghatározásának komplex mechanizmusa. Az eredeti-másolat dichotómiájának hatása azzal függ össze, ahogy a maskulin-feminin, a nem roma-roma, a többség-kisebbség ellentétek működnek a színházi produkcióban. A hiteles termék a második elem elfojtásával jár: és a repetitív művészet, melyet femininnek vagy minornak érzékelünk, annak a modernista szemléletnek adózik, mely egy magányos maskulin zsenit helyez a középpontba, aki minden társadalmi közösségtől vagy csoporttól elszigetelődik.

Ezek a dichotómiák nem segítenek túl sokat egy kollektív művészeti folyamatban, mely nem hierarchiakon alapul.

A mi munkánk új világok felfedezéséhez vezetett, még saját magunkban is, mégpedig annak eredményeként, hogy új interakciós szabályokat állított fel, és így próbált kutatni és kreatívan megosztani a kutatás eredményét: amit mi vizsgálunk, az nem egy már korábban előkészített koncepció pontos megvalósítása, egy eredeti vagy hiteles művészeti aktus, hanem egy kollektív mű, mely elsősorban a színpadot uraló színészeknek köszönhetően nem hullik atomjaira. Minden pillanatban kérdőre vonjuk a színház reprezentáló jellegét, mert visszautasítjuk az imitációt, és képtelenek vagyunk egy olyan látszatot folytonossá tenni, amely egy lehetetlen, megvalósíthatatlan és reprodukálható koherens ént vagy alanyt tár fel. Ezzel szemben sok olyan kérdést teszünk fel, mely egyrészt zavaró, másrészt addig még nem hangzott el, s ezek a kérdések a testekre, a gesztusokra, a hangokra, az álmokra és a rémálomokra vonatkoznak. A testiségre és az álomra azért fektetünk hangsúlyt, mert a reprezentáció összemosódhat azzal, amit reprezentál, addig a határig, míg végül az, amit reprezentálnak, a reprezentáció pusztá reflexiójává vagy árnyékává válik. A reprezentáció jelentése nagymértékben függ attól a kontextustól, amelyben megjelenik: a reprezentáció folyamata a társadalmi erőket és saját korlátait is tartalmazza, a cenzúrával és az öncenzúrával együtt. A reprezentáció színházának teatralitását a társadalom ödipális hierarchiájának reprezentációs szereplői határozzák meg, a nézőknek egy olyan ökonómiájában, melyben annak, aki néz, hatalma van afölött, akit néz. Ehhez adódik még a színház eléggé elterjedt negatív percepciója (a színház mint hamisítvány, mint a realitás rossz, másodrangú imitációja; a bizalmatlanság a színészekkel szemben, akik mesterkéltné, képmutató lények, mesterségük természetéből adódóan stb.), mely elsősorban a hitelesség hiányán alapul (ugyanígy szembe kell néznie egy művészeti támadással is a történeti mellett, mely tagadja a színházi művészet érdemeit, még hozzá éppen azért, mert úgy véli, felületesen utánoz egy olyan valóságot, melyhez a többi művészetnek közvetlen hozzáférése lehet, vagy amelyet megteremthetne.) A teátrális-antiteátrá-

Jelenet a Kali traš – Fekete félelem c. előadásból. Fotó: Tomas Bachot



lis konfliktus úgy vezette be a színházat a modern gondolkodásba, mint a tiltakozás terét. Talán ennek lett a következménye, hogy a színház mindvégig a különféle elnyomottak harctere volt, egy olyan menedék, ahol a marginalizáltak és a kirekesztettek megtalálták kifejezésük terepét. És az egyetlen menekülési útvonal, hogy megszabaduljunk a reprezentációtól és az illuzórikus hitelességtől, az a színész testének színházi jelenlétén át vezet. Aminek eleven konkrétsága van, és jelen van, azt nem lehet a néző absztraháló tekintete révén reprezentálni, s ez ahhoz a gondolathoz vezet, amit Derrida „a reprezentáció nem reprezentálható eredetének” nevezett. Ennek a színházi kontextusnak, mely a non-reprezentatív viszonyokról szól, verhetetlen módszere van a reprezentáció elkerülése érdekében: a mozgás, elsősorban a baleset, a spontaneitás, az improvizáció, a látszólag összefüggéstelen, nem koordinált gesztusok – mindazok az eszközök, melyek nem változtathatják a színházi eseményt egy kényelmes, reprodukálható és eladható képsorrá.

Az a színházi szemlélet, melynek alapján dolgoztunk, állandóan a nem-reprezentálás volt: a színházban elengedhetetlenül fontos kapcsolat a Giuvlipen színésznőinek erős identitása révén alakult meg, s a közönség gyakran úgy reagált arra, ami a színpadon történt, mint a színésznő önróniájára, aki azt kommentálta, ami egy szereplő bensejében zajlott, de természetesen a színésznő hangján. És talán ez a kulcsa annak a viszonyoknak, mely egy nem becsapható közönséggel összefűz: a paradoxon az, hogy a nézők abban a pillanatban kezdenek el hinni a színpadon látottakban, amikor vállalod a teátrális-onirikus konstrukciót, és nem próbárod a valóság szolgai másolatát átadni nekik. Ez a reprezentáción túli megközelítés a teátrális nyelvezetre fekteti a hangsúlyt (a fogalmat a lacani értelemben használok), valamint „a színpadra állítás módszereire” egy olyan előadás esetében, mely tovább megy, mint az a mentális kép, amely csupán egy bináris viszonyt feltételez a reprezentált objektum és a reprezentáló objektum között. Amit színpadilag javasoltam, az mindig egyfajta *el-torzítás* (*distorsiune*) volt, a jelentésnek a kicsavarása, vagy pedig egy *áthelyezés* (*de-plasare*) azzal a céllal, hogy komplexebb viszonyokat kreáljunk, mint amiket a reprezentáció megenged, a színpadon éppúgy, mint a színpad előtt.

Az a mindig távolabbra kerülő ígéret, hogy a színész életteli teste révén teatralizálunk, aki a reprezentáció színházán túl performál (azaz azon a színházon túl, mely egy, a célközönségnek könnyen eladható végterméket hoz létre) belevet bennünket egy folyamatos, soha be nem fejezett, soha nem véglegesített előadás-próba dinamikába. Ha a kanonizált színház esetében a szereplőt a színész pszichológiai gesztusok, bizonyos viselkedési minták, visszatérő mozdulatok vagy nyelvi formulák meghatározta testjétékkel játssza el, a darab igényeitől függően – azokban az előadásokban, melyeket a Giuvlipennel hoztunk létre a színész művészetének saját értelmezésében, a színész teste képtelen arra, hogy szimuláljon, vagy hogy pusztán narratív eszköz legyen. A Giuvlipen színésze a testi létesülés (*devenire*) folyamatába kerül bele, annak részévé válik, s ezt Sztanyiszlavszkij ellen-színészetnek nevezné. Az szereplővé-levés vitatja a színészetnek azt az értelmezését, mely szerint az az írott jelek, gesztusok, narrációk reprodukálása, melyeket aztán a néző dekódol. A próbákat, az előadások előkészületi munkálatait és magát az előadást gyakran úgy fogják fel, mintha esztétikailag el lennének szigetelve a társadalmi bírálattól, nincs szerepe bennük a nemi, faji és osztályproblémáknak, és sűrűn a rendező-színész-közönség társadalmi viszonyra egyszerűsödnek. A színész társadalmi teste, ez a nemivé változtatott, etnicizált és osztályszempontok alapján kategorizált test a modernista és neoliberais diskurzusok termelésébe vettetik, s az intézményes színház, de a független színház is az egyre növekvő piaci erőknél esik áldozatul. Ilyen körülmények között ezekben a folyamatokban a szigorú hatalmi struktúrára alapozott társadalmi berendezkedés összemosódik a reprezentációs rendszerekkel. Jelen pillanatban a színház a neoliberais produkciók egy komplex és interaktív paradigmájában vergődik, mely újírja a testeket, a közös gyakorlatokat és a történeteket az áruvá válás fetisizálásának irányába, mely a tőke különféle formáinak javára történik.

A közös munkának a legfontosabb tanulságai a következők: nem lehet a felhalmozott ismereteket közvetlenül alkalmazni az alkotó folyamatban. Nem lehet ismét gyakorlatba ültetni

olyan elveket, melyek látszólag működnek. A teatralitás kibontakoztatásának folyamatában fel kell kutatni a még kiaknázatlan elemeket. Minden esetben működő munkamódszert találni a színházban – önáltatás és mindig csonka gyakorlat. Amit azok a színházi alkotók megtehetnek, akik még kiaknázatlan területeken dolgoznak magas kockázati tényező mellett, az az, hogy próbálkozzanak többet és fejlesszék ki a saját ellentmondásaikat, fragmentációjukat, közhelyeiket, és tisztességesebben nézzenek szembe önnön korlátaikkal és sebezhetőségükkel.

Fordította Demény Péter

Carla Weingarten

ROMA ARMEE – A ROMA HADSEREG

A reflektor fénye felizzik és megvilágítja Lindy Larsson svéd színészt, aki a Gorki Színház színes függőnye előtt áll.¹ „Gypsyland-Europa” – ez áll a függönyön nagy, cirkalmas betűkkel. A színész csillogó platformcipőket visel és egy szintén csillogó selyemkimonót, amely később mindegyre szemérmetlenül kibomlik, hogy felfedje testhezálló, színes tetoválásokkal tele-rajzolt kezeseletését. A nyakába akasztott harmonikával, akár egy konferanszié, nyitódalként belekezd egy közismert Zarah Leander-slágerbe: „A Pusttáról akarok álmodni, cigányzene mellett”. Vagyis egy klisészerű vágyakozástól csöpögő dalba, amelyet hamarosan meg is szakít, hogy Zarah Leandernek a náci Németországgal kacérkodó viszonyáról meséljen nekünk. Hazájában, Svédországban emiatt elkarhóztatták és csak a svéd homoszexuális közösség rehabilitálta őt. Állítólag ezek voltak Leander utolsó szavai: „What would I have done without my beloved Fag-Juden-Zigeuner army of fans” („mihez is kezdtem volna szeretett buzi-zsidó-cigány rajongóserégem nélkül”). Széles, drámai gesztus kíséretében, Leander-szerűen nyögi a szavakat a mikrofonba, hogy aztán kitett mozdulatokkal mutassa be az est előadóit, miközben lüktet a háttérzene. Név, szexuális orientáció, utolsó menstruáció időpontja, illetve ennek hiánya, továbbá étkezési szokásaik – csak a legfontosabb tények, amelyek segítségével bemutatja a nyolc, svédországi, angliai, ausztriai, romániai, izraeli és német előadót, akik sorban lépnek színre a függöny mögöl és széles Vogue-gesztusokkal festik alá a róluk skandáltakat. Ebben a színes, multinacionális társaságban van minden: gender-fluid, meleg, heteroszexuális, leszbikus, vegetáriánus, szőke, barna, queer.

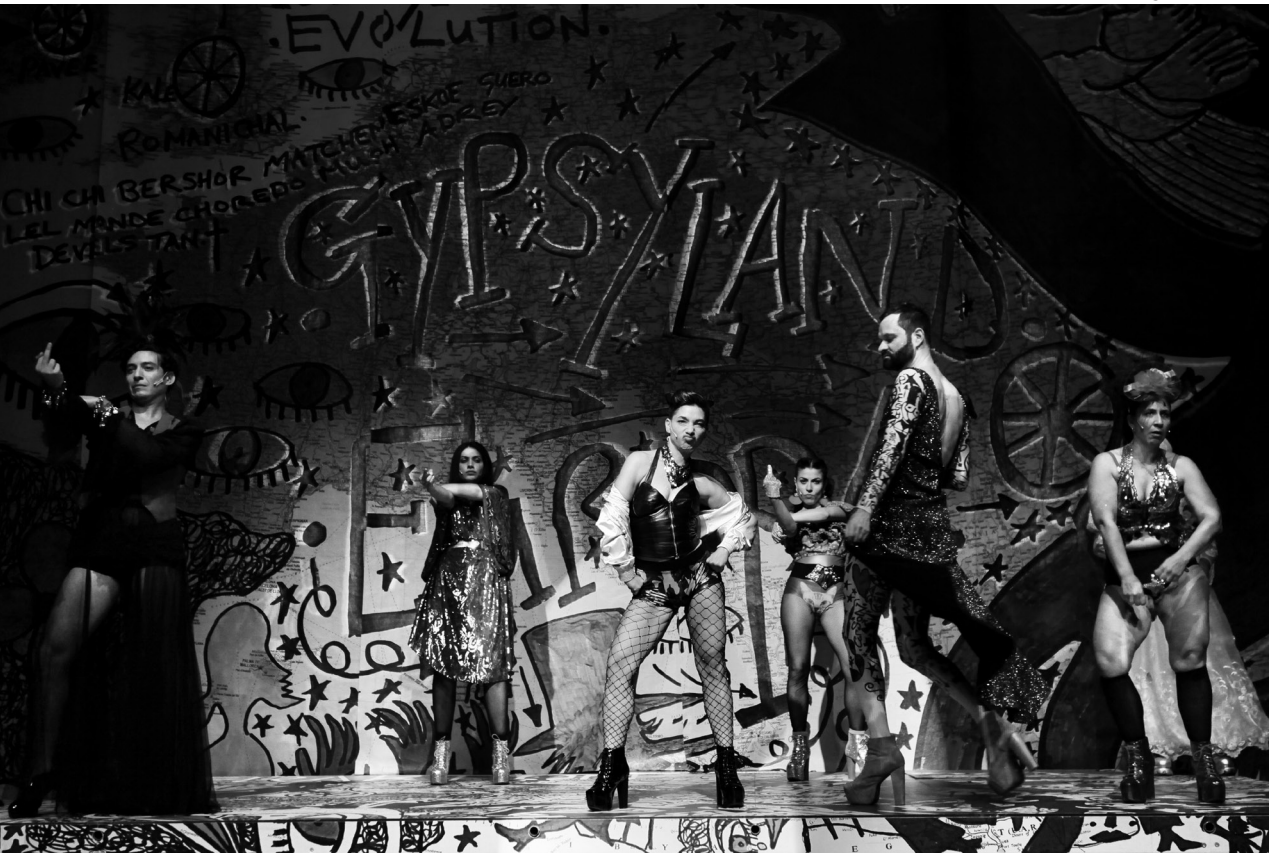
Romának nevezzük azt a népet, amelynek ősei eredetileg Indiából, illetve a mai Pakisztán területéről származnak, és amely 600 éve él Európában. A népet, amely mindegyre menekülni kényszerült az üldöztetés, rabszolgatartás, száműzetés vagy az anyagi szükség miatt, azóta pedig bőséges táptalajt nyújt mind a romantikus fantáziáknak, mind a rosszindulatú előítéleteknek. A náci Németországban a (nyugat-európai) szintik és (kelet-európai) romák mintegy 70 százalékát meggyilkolták. Romániában a romákat a 13. és 19. század között rabsorsban tartották. Becslések szerint ma Európa-szerte 8–12 millió roma él. A nemzetközi roma közösséget a cigány nyelv köti össze, amelyet azonban tájegységenként nagyon változó dialektusban használnak, és amely egyes roma családokból a kirekesztés és a kényszerű asszimiláció folytán teljesen kiveszett. Azt, hogy a roma lét még ma is stigmatizáló lehet, hogy szégyen és kirekesztés kapcsolódik hozzá, amely alól fel kell szabadulni, csillogóan és színesen mutatja meg a berlini Maxim Gorki Színház *Roma Armee* című előadása (bemutató: 2017. szeptember 14.). *Kollektív önfelhatalmazás* – így harangozza be magát az előadás, és erről szól az este.

¹ A szerző a 2018.05.08-i előadást látta.

Ez az önfelhatalmazás, amely show-jellegébe egy kis burleszket, egy kis kabarét, meg egy kevés musicalt elegyít, két nővér, Sandra és Simonida Selimović ötletén alapul. A Bécsből származó színésznők, akik szerepelnek és közösen rappelnek az előadásban, színházi tevékenységük mellett politikailag is aktívak. *Mindj Panther* név alatt lépnek fel politikai eseményeken, német és cigány nyelven rappelnek. Ezenkívül ők hozták létre Bécs első professzionális roma színházi egyesületét. A *Roma Armee* alapját képező ötletükhöz a Selimović nővéreket a Gorki Színház hozta össze Yael Ronen izraeli rendezőnővel. Ronen ezt megelőzően már több rendezésében dolgozott az előadók életrajzi anyagát alapul véve, többek között a 2015-ös berlini Theatertreffenre is meghívott *Common Ground* című előadásában. A *Roma Armee* díszletét Heike Schuppelius tervezte és a nemrég elhunyt Damian Le Bas, illetve felesége, Delaine Le Bas festették meg és készítették el. Maria Abreával közösen Delaine Le Bas tervezte a jelmezeket is, amelyeket meglehetősen gyakran váltogatnak ebben a roma-önfelhatalmazó-show-ban. A férfi és női előadók magas sarkúakat, platós cipőket, csillogó ruhákat és öltönyöket hordanak.

Az előadás alapanyagát a hat roma származású, Svédországból (Lindy Larsson), Angliából (Riah May Knight), Ausztriából (a Selimović nővérek, Sandra és Simonida), Romániából (Mihaela Drăgan) és Németországból (Hamze Bytyci) érkező előadók személyes történetei és beszámolóí adják. A roma nép egységesítésének problematikáját a német, angol, cigány és spanyol nyelvek közti folyamatos oda-vissza váltás hangsúlyozza ki, ugyanez emlékeztet újra és újra a társulat multinacionális voltára is. A német-török származású Mehmet Atesci és az izraeli Orit Nahmias úgy ellensúlyozzák a roma társulatot, hogy a többi előadó történetei iránti megjátszott értetlenséggel és naiv kérdésekkel tükrözik a nézők hiányos ismereteit a roma kultúra terén. A történetmesélés leginkább egy revüt vagy egy musicalt idéz meg. Az egyéni történetek, amelyek különböző tapasztalatokról számolnak be arra vonatkozólag, hogy milyen ma romának lenni, úgy sorakoznak egymás után, mint egy revű számai. Az identitáskeresésről, a valahova tartozás lehetőségéről, a szegénységről, kirekesztettségéről szólnak, illetve a politikai harcról, amely egy roma

Jelenet az előadásból. Fotó: Ute Langkafel



forradalom ötletébe torkollik, hogy aztán a roma nép új hőseinek keresésén keresztül találjon rá emancipatív lezárására.

Nagyon megrázó Riah May Knight története, amelyet egy archaikus dobszó kísér: Mary Kay Knight maga játssza egy tamburinon. A többi színész a háttérben sötét gúnyás, fáklyás, lincselésre kész tömeggé tömörül, fenyegetően masíroznak az elbeszélő mögött. Abban a faluban, amelyben Knight felnőtt, az évente megrendezett Tábortűzek Éjszakája alkalmából, amely során egy-egy népszerűtlen szimbolikus tárgyat szoktak elégetni, egyszer történetesen egy cigány szerkeér képmását égették el. Miután édesanyja felkereste a helyi újságot és megkérdezte, hogy miért nem számoltak be a faluban megtörtént rasszista akcióról, a tábortűzjelenség kapcsán hirtelen a saját neve is felbukkant az országos médiában. A falu így a sajtó fókuszába került, May Knight családja pedig, amelyet hirtelen roma családként is felfedeztek, a falusiak lincsszerű zaklatásainak kereszttüzeiben találta magát. A postaládában ürüléket találtak, az autójukra szitokszavakat pingált valaki. May Knight ritmikus előadása mellőzi az önsajnálatot. A nézők mégis mintha viszatartott lélegzettel figyelnek. Hiszen ekkorra már világos, hogy mindez nem fikció, hanem az előadók személyes történetei, a nézők megdöbbenése pedig kézzelfogható. Ez a történet nem a húszas-harmincas évekből származik, 2003-ban történt meg Sussexben, Angliában. A most 22 éves énekes-dalszerző és színésznő, Riah May Knight akkoriban 7 éves volt, és mint minden normális gyerek, iskolába járt a barátaival. Ezután az eset után azonban a többi gyereknek megtiltották, hogy vele játsszon, a családját pedig mindenki elkerülte.

A beszámolót követően az előadás hangvétele harciasabbá válik. Az előadók harci jelmezekben sorakoznak fel. Mihaela Drăgan harcias beszédet tart, amelyet egy harcművészetre emlékeztető koreográfia kísér és egy mexikói zapatista forradalmár szavaival mosódik össze. Kemény szavakkal, hol románul, hol spanyolul rója fel a romániai romák kultúrtörténetének erőszakos eltüntetését és általános hiányát. Egyetlen tankönyv sem számol be a romák több mint 600 évig zajló rabszolgatétéről, amelynek Romániában csak a 19. században vetettek véget. A roma történelem eltörlése egyidejűleg a romák létezését is eltörlí, hiszen „a múltból építed fel a jelent” (the past is what makes you construct the present), idézi a mexikói zapatisták beszédéből a *Roma Forradalomra* buzdítva.

A színpadot videoanimációs páncélautók (Hanna Slak, Luka Umek) lepik el, miközben ritmikus zene (Yaniv Fridel, Ofer Shabi) lüktet. Ezalatt az előadók átépítik a díszletet, eltávolítva a maradék tarkaságot. Csak egy acélszerkezet lóg le felülről mint védősánc-asszociáció. Gépfegyverekkel a kezükben Malcolm X-et² idézik: „Akkor vérünk, ha a fehér ember azt mondja, véreztetek” (You bleed when the white man says bleed.) A romák sorsára alkalmazott Malcolm X-beszéd adja meg a felütést a roma hadsereg megalapítására, amely minden gázdóst (vagyis nem romát) kiirtani hivatott. Hogy is ne vetemedne az ember nem erőszakos tettekre, ha a saját népét gyilkolták, rabosították, sterilizálták és még mindig gyűjtogatják, deportálják, elnyomják és diszkriminálják, kiáltja Sandra Selimović. Elkéstek már a gázdások igyekezetei, hogy integrációs projektek révén váljanak testvérré a romákkal. Így először az izraeli színésznő és a német-török színész „lövik le”. A lövéseket a hangfalakon keresztül halljuk, a haláljelenetek kis burleszkszámokká válnak. Nem kérdés, hogy a kivégzéseket komolyan gondolják. Hiszen hamar világossá válik, hogy a roma forradalomra vonatkozó tervek azon fognak elbukni, hogy a roma szereplők túlságosan kevés faji ismertetőjegyet tudnak felmutatni.

Mert az itt álló előadóknak is meg kell vívni a belső és külső harcaikat. Nem heteronormatívnak lenni egyes előadók számára azt jelenti, hogy hazájuk roma közösségei nem fogadják el őket. Ugyanakkor védekezniük is kell a hazájukban létező előítéletekkel és cigányellenes zaklatásokkal szemben. Miről ismerszik meg a roma lét? Riah May Knight túlságosan szőke és kék szemű ahhoz, hogy igazi roma legyen. A következő „túl meleg”, a következő „túl kövér”. Hamarosan

² Malcolm X (1925–1965) amerikai muzulmán pap, fekete nacionalista, emberjogi aktivista (szerk. megj.).

tehát mind holtan végzik. Ezután a példaértékű szelekció után, amelyet végül senki nem él túl, csak az a felismerés marad, hogy egyikük sem felel meg a roma ideálnak.

Úgyhogy az agyonlöttek ismét felállnak. A díszlet újjáépül és az üdvös megbékélést Larsson és May Knight duettje, a *Gelem Gelem* pecsételi meg. Ezt követi a két „gádzsó“, Mehmet Atesci és Orit Nahmias burleszkszám, akik amiatt panaszkodnak, hogy alig van szerepük ebben a darabban. Atesci külön felkészült az áldozat szerepére. Végül is a nagypapa arabként a török közösségben kisebbséget képvisel. De most Atesci német–törökként, Nahmias pedig zsidóként ebben a rendezésben hirtelen a kivételezettek helyzetében találja magát. Ez a műsorszám, ez az áldozati szerepért való harc felszabadít a téma nehéz gondolatai alól és kihangsúlyozza a rendezés show-jellegét. Innentől ismét szórakoztató-harciasan, előre tekintve folytatódik az előadás. A Selimović nővérek cigányul rappelnek, egy kusturicás *Carment* próbálnak röviden.

Az előadás második része mintha a romák új hőseinek keresését tűzné ki céljául. Közben a nézők izgalmas információkat tudnak meg a szuperhősök világából, például azt, hogy a Magneto nevű szuperhős a képregény eredeti verziójában roma származású volt, amelyet aztán az amerikai mozik kedvéért zsidó származásra írtak át. Végül az előadás egy erőteljes, színes jelmezekben előadott popdallal zárul, ezzel téve pontot a tarka show-kavalkád végére.

A show-jelleghez hasonlóan – a roma közösségen belüli és az azon kívüli – identitás és identitáskeresés témája is végigvonul az előadáson. A homoszexualitás ugyanis nem elfogadott a hagyományos roma közösségekben. Ez azt jelenti, hogy egyes szereplők nemcsak a roma közösség elfogadásáért kell megharcoljanak a saját hazájukban, hanem önmaguk elfogadásáért is a roma közösségben. A szereplők nagy része a színészkedés mellett politikailag vagy kulturálisan is aktív. A koszovói származású Hamze Bytyci 2016 óta tagja a DIE LINKE párt igazgatói tanácsának és a *Roma Trial* egyesület egyik alapító tagjaként a roma háttérű fiatalokat érintő interkulturális oktatási és kulturális ügyek támogatása mellett száll síkra.

Jelenet az előadásból. Fotó: Ute Langkafel



Mihaela Drăgan Bukarestben él és dolgozik, ahol 2014-ben más roma színészekkel és színésznőkkel közösen megalapította a *Giuvlipen* nevű feminista színháztársulatot. A *Giuvlipen* a színházi alkotónők saját szókreálmánya, mivel a „feminizmus” fogalmának mindeztáig nem volt cigány nyelvű megfelelője. Drăgan az előadás után elmondja, hogy társulatuk nem igazán élvezi a roma közösség támogatását. Csapatával Drăgan többek között olyan, a roma közösségben előforduló témák ellen küzd, mint a kiskorúak házasságai, a patriarchális struktúrák és a konzervativizmus, és a saját közegében is ellenállásba ütközik. Ugyanakkor színházi munkáival a román társadalomban elterjedt előítéletek ellen harcol, például aktuális előadásában, a *Gadjo Dildó*-ban a cigánygyűlölet, az uszítás és a roma nők túlszexualizálása ellen. Kétirányú harcot folytat tehát.

A szereplők harciassága teszi az előadást izgalmassá, megindítóvá és emancipációs felszabadításaktussá. A rendezői eszközök plakátszerűek. Ahogy a felvételről bejátszott gépfegyverropogás, az átöltözések és a díszletezés is nyílt színen történnek. A színházi eszközök használata vicces-ironikus. A beszédek néha túl hosszúra nyúlnak, hosszúk és többnyelvűségük miatt veszítenek a hatásukból. Más részek viszont megmaradnak a harcias gesztusok szintjén, egyoldalúságukkal nehezítve a tartalom folyamatos befogadhatóságát. Az előadás viszont végig megőrzi show-jellegét, amely nem veszi magát túl komolyan, cserébe sok energiával és viccel szórakoztat.

Az előadók beszámolóit súlyosak. Mélységet kölcsönöznek a rendezésnek. Ez a mélység csak rövid ideig tart, mielőtt megszakítja egy-egy újabb show-műsorszám, mégis intenzív és tartós. Az ember többet is meg szeretne tudni ezekről a szereplőkről, az életükről és a harcaikról és a színészi teljesítmény egyenlőtlen minőségét is megbocsátja, hiszen minden előadó teljes valójával, szívvel-lélekkel van jelen az előadásban. Ezek a személyiségek és az őket ilyené formáló élmények teszik az estét erőteljessé, élettélivé és meghatóvá.

Fordította: Biró Eszter

Fosztó László

SZÍNRE VITT ÁLLAMPOLGÁRSÁG

Romák, performansz és identitás az európai uniós Romániában

Ioana Szeman *Staging Citizenship* című könyvéről¹

Ez a könyv azoknak a romániai romáknak a helyzetéről szól, akik nyomorúságos társadalmi-gazdasági állapotok közt élnek, emberi jogaik és kulturális elismertségük gyakran sérül. A szerző, Ioana Szeman munkájában emellett érvel, hogy a romákat megillető jogok és az életük köznapi valósága közt „állampolgársági szakadék” húzódik. Számukra a diszkrimináció mindennapos tapasztalat, sokan élnek szegény sorban, és alapvető jogaik sincsenek tiszteletben tartva, annak ellenére, hogy ők is egyenlő jogú állampolgárok, és a kommunista rendszer bukását követően nemzeti kisebbségként is elismerést nyertek. De a „kulturális állampolgárság” nem valósul meg, mert a különbözőségeik nem juthatnak kifejeződésre egy olyan nyilvánosságban, amelyet a „cigányokról” alkotott sztereotip képek dominálnak.

De ez a könyv ugyanakkor reményt is ad. A szerző eleven és komplex képet rajzol arról, hogy a kötet szereplői miként tudnak túlélni és örülni az életnek, nehéz körülményeik ellenére. A szakadék, amely elválasztja a mindennapjaikban megélt nélkülözést a hivatalosan elismert jogoktól, teret nyit az *állampolgárság színrevitelének* (innen származik a kötet címe). Egyrészt a hegemon ideológiák, például a „monoetnikus nacionalizmus” jegyében szerveződő kulturális szcénák keretei közt, kreatív performanszok révén sikerül maguk számára kiszakítani olyan teret, melyben megélhetik a közösségi együvé tartozásukat. Másrészt, bár a posztoszocialista médiatek teleltődött a „cigányok” sztereotip reprezentációival, a roma nézők nem passzív fogyasztói ezeknek. Alternatív közösségi értelmezések révén „roma ellenközönység” épül fel a kommerciális neoliberalizmus korszakában.

A kötet etnográfiai jelene a 2001 és 2012 közti időszakot fedi le. Ezekben az években Románia egy új, a Romák Beilleszkedését Segítő Nemzeti Stratégiát fogadott el (2001), csatlakozott az Európai Unióhoz (2007), átdolgozta a roma stratégiát, hogy az Európai Roma Keretstratégiához illeszkedjen (2011), abban az időszakban, amikor a nemzetközi sajtó olyan botrányoktól volt hangos, mint az olaszországi „Nomád Sürgősségi Állapot” romákat érintő megbélyegző lépései, vagy a franciaországi kilakoltatások és kiutasítások. Ez a történelmi kontextus adja a könyv hátterét, de az elemzés a romániai országos és helyi szintekre összpontosít.

¹ Ioana Szeman: *Staging Citizenship*. Roma, Performance and Belonging in EU Romania. Berghahn Books, 2018. 204 oldal, ISBN 978-1-78533-730-7. Fosztó László szociálanropológus, kutató, a kolozsvári Nemzeti Kisebbségkutató Intézet munkatársa.

Szeman terepmunkáját megszakításokkal végezte egy olyan lokális roma közösségben, amelyet fiktív névvel Pod-nak nevez. A kutatásában részt vevő romák egy erdélyi város szeméttelépén élnek, újrahasznosítható hulladék gyűjtögetésével és eladásával keresik meg a mindennapit. Az ő világlátásuk és hangjuk beleszövődik a szerző értelmezéseibe, amelyek révén bemutatja a társadalmi világukat, a jellegzetes médiareprezentációkat és a politikai folyamatokat, amelyeket megfigyelt. Az értelmezés kulcstémája a színrevitel (performansz) és annak különböző értelmezései. Az olvasót a kötet körbevezeti egy sor színtéren, ahol az említett performatív cselekvések megvalósulnak.

A kötet első része (az első három fejezet) körülírja a helyi és országos színtereket: egy bukaresti múzeum udvarán rendezett kulturális vásár, a város szemétdombján élő nincstelen roma közösség és egy helyi fejlesztéssel foglalkozó egyesület által szervezett tanfolyam. A jó szándékú beavatkozások elbuknak az *állampolgársági szakadék* áthidalásán, állítja a szerző, mert gyakran újratermelik az autentikusság sztereotip reprezentációit, amelyek fényében legtöbb szegény roma közösség úgy jelenik meg, mint akiknek nincs kultúrájuk, hiszen nem illeszkednek ezekbe a reprezentációkba.

A kötet második része (negyedik, ötödik és hatodik fejezet) közelképet nyújt olyan művészeti performanszokról, amelyek a romákkal kapcsolatosak, illetve, amelyek a „cigányok” előítéletek-

kel terhelt képeit viszik színre. Az egyik fejezet egy csapat fiatal iskolai integrációját és táncbemutatóit helyezi a figyelem központjába. Itt az iskolarendszerbe való integráció kudarcával éles kontrasztban áll az etnikai szempontból vegyes *Együtt* táncsoport színpadi sikere, amely ugyanazokat a fiatalokat tömöríti. Táncrepertoárjuk a hagyományos roma táncokból és Bollywood stílusú bemutatóból áll össze. Ez utóbbiak kritikai elemzésével olyan „etnikailag sikkes” jelenség kerül a vizsgálat homlokterébe, amelynek részletes elemzését egy következő fejezet nyújtja, a „cigány sikk” témája köré szerveződő szappanoperák témáján keresztül. Ezek a romániai tévésorozatok éppen abban az időszakban váltak népszerűvé, amikor a szerző terepmunkáját végezte. A zárófejezet a *manele* műfaja iránti ambivalens attitűdöt veszi szemügyre egy népszerű énekes története révén, aki az Eurovízió Dalfesztivál színpadán Romániát szeretne volna képviselni, de elbukott az előválogaton. Ugyanez a fejezet egy olyan valóságshow-műsort is vizsgálat alá vesz, amely központi szerepet oszt a romákra.

Következtetéseiben a szerző egy olyan reformot sürget, amely a kulturális termelés területén segítené, hogy az állam és az európai intézmények egyaránt olyan, történetiségben gyökerező és társadalmi-gazdasági kontextusba beágyazott kulturális performanszokat támogassanak, amelyek révén leválasztható a kultúra az etno-nacionalista hegemoniákról.

Staging Citizenship

Roma, Performance and Belonging in EU Romania

Ioana Szeman



Románia egy évtizedes uniós tagsága után, és a roma kultúra európai szintű intézményesülésének küszöbén ez a felhívás időszerű és érvényes marad.

A kötet olvasmányos és élvezhető nyelvezetet használ, az elemzés fogalmi jól megválasztottak és segítik az analitikus munkát (pl. 'állampolgársági szakadék' vagy 'roma ellenközöntség'), habár néhány esetben az újítások egy szakmabeli olvasó számára is szükségtelenek; a résztvevő megfigyelés etnográfiai módszerének „együtt-performáló tanúvá” (49. o.) való átnevezése nem jelent hozzáadott értéket.

A könyv fő argumentuma a roma rítus és identitás témakörében korábban írt antropológiai munkák folytatása gyanánt olvasható. Ebben a kontextusban a kötet egy terepmunkában gyökerező erdélyi esettanulmánynak tekinthető, amelyet kiegészít és kibővíti az országos szintű audiovizuális média kritikai elemzése. Ezért ez a kötet egyaránt járul hozzá a kelet-európai roma közösségek performansztanulmányok szempontjából történő elemzéséhez és válik hasznos olvasmánnyá azok számára is, akiket a jelenkor globális körülményei közt élő alávetett népeiségek kulturális elemzése érdekel.

Ugron Nóra

EHHEZ A TÖRTÉNETHEZ MINDENKINEK VAN KÖZE

Interjú Alina Şerbannal

Alina Şerban roma művészként sokféle szerepkörben alkot: színész, drámaíró, rendező. Munkái összekapcsolódnak a roma identitás és történelem színrevitelével, a színházi nyilvánosságot következetesen az etnikai-kulturális és a társadalmi igazságosság képviseletének a tereként használja. A bukaresti és külföldi egyetemi tapasztalatairól, a romániai színházak kisebbségi reprezentációhoz való viszonyáról és az általa rendezőként jegyzett *A nagy szegény* című előadásáról beszélgettünk vele.

Mesélj nekünk egy kicsit a bukaresti és angliai egyetemi tapasztalataidról. Hogy látod ezeket az intézményeket a roma hallgatók szempontjából?

Nem tudok minden roma hallgató, hanem csakis a saját nevemben válaszolni. Nyilván ezek a tapasztalatok nagyon különbözőek és rengeteg tényezőtől függnék: hogy ki az osztályvezető, milyen tanáraid vannak; attól a ténytől, hogy amikor én egyetemre jártam, az internet még nem volt ennyire népszerű, a Facebook sem ennyire napi szinten ismert, ahogy a politikai korrektség elve sem. Én nem a romáknak fenntartott helyekre jelentkeztem, bár tudom, hogy ez a szóbeszéd járta akkoriban, ezzel szerették volna bizonyos emberek megmagyarázni a sikereimet, hogy „persze, mert a romáknak szóló helyre jelentkeztem”. Speciel én nem, de ha ezt tettem volna, az is jogomban áll. De anélkül jutottam be a bukaresti színművészeti egyetemre, hogy előzetes színészi felkészítőre jártam volna. Erre nem volt pénzem: voltaképpen csak meg akartam próbálni, hogy sikerül-e. Ez egy magammal szembeni tét volt.

Természetes, hogy a tapasztalatok nagyon különbözőek, mert a bukaresti egyetemen, legalábbis az én évfolyamomon a képzés nagymértékben egy bizonyos fajta színházra és színészi módszertanra épült. Kint van lehetőséged más módszerekkel is kísérletezni, már csak ebből fakadóan különbözőek az egyetemi tapasztalatok. Sok múlik az egyes embereken, ismerek olyan hallgatókat, akik nem tudtak alkalmazkodni a kinti körülményekhez. De ezzel nem azt szeretném állítani, hogy a nyugati világ sokkal jobb, mint a miénk vagy fordítva. Nekem személyesen sokat segített, hogy a bukaresti egyetemen Mihaela Sârbu külföldi tanárokat hívott a vakációkban, és lehetővé tette, hogy több részletben törlesztve befizethessem a Színház Határok Nélkül (Teatru Fără Frontiere) magánkursusaira, ahol megtapasztalhattam, hogy másfajta technikák is léteznek. Természetesen ez a privilégium, amiben részesültem, tette lehetővé, hogy szembesüljek azzal, hogy másfajta színházi műfajokhoz, színészi technikákhoz is illeszkedem. Mondhatni ez volt az

én szerencsém. De az is meghatározó, hogy személyesen te éppen hogy érzed magad, hol tartasz az életedben, hogy a tanáraid miként beszélnek veled, így tudsz fejlődni. A dolgok nem feketék-fehérek, nem is tudnám azt mondani, hogy „jaj, rémesen éreztem magam a bukaresti egyetemen”, amikor lehet, hogy akkoriban épp egy olyan szakaszában voltam az életemnek, amikor nagyon nehéz volt fejlődnöm, szóval elég sok mindentől függ ez. Azonban az nyilvánvaló, hogy a diskurzus tekintetében nagy különbségek vannak: a sokféleség diskurzusa az én időmben egyáltalán nem létezett, ma pedig bizonyos problémák sokkal szabadabban, lazábban felvethetők, megbeszélhetők. Ezek a problémák nem hiszem, hogy megoldódtak, de legalább valamivel gyakrabban hallani róluk. Én teljesen csodabogárnak számítottam, amikor 2009-ben az egyetem befejezése után Romániában egy újfajta színházzal kísérleteztem, amely a romák diszkriminációja ellen szólalt fel. Egy olyan színházzal, amely nem egzotikus színben tüntet fel minket, de áldozatokként sem. Egy utcai performansszal kezdtem, amelynek a címe *Eleven közmondások (Givisarde Paramicea – Proverbe însuflețite)* volt, majd a saját történetem sokszoros verzióival folytattam. Temesváron kétfajta előadást csináltam, aztán pedig – ami miatt igazán ismert lettem – a *Saját felelősségemre kijelentem-et (Declar pe propria răspundere)*, amelynek ezt megelőzően több verziója is volt.

Hogyan kezdte saját történetekkel foglalkozni a színházban? Mi volt könnyű vagy nehéz a kisebbségi tapasztalatnak a saját történeteken keresztül való feldolgozásában, és egyáltalán a diszkrimináció ellen felszólaló színház műfajában? Amikor saját történetekkel dolgozol, amelyek mások számára is reprezentatívak lehetnek, mik lehetnek a harc eszközei?

Értem a kérdést, de bármennyire is igyekszem ennek a kereteihez igazítani a választ, nem tudom azt mondani, hogy valami nehéz volt vagy könnyű, vagy akár ezt konkrétan beazonosítani – egyszerűen mert nem volt senki más, akinek a nyomdokain elinduljak. Nem volt semmiféle modellem Romániában arra, a médiában sem, aminek alapján azt mondhattam volna, tudod, haver, van az a roma, aki elindult és erről így és így beszélt; vagy nézd, az a roma hogyan lépett elő és kezdett a saját identitásáról beszélni. Nekem nem volt ilyen szerencsém, hogy megadatott volna egy példa, amit kövessék. Szóval egyből kiléptem a golyózaporba, és azt mondtam: rendben, tisztában vagyok azzal, hogy van bennem egy igény elmondani a történetemet, mert olyan dolgokról szeretnék vallomást tenni, amelyeken keresztül azt remélem, hogy mások is azonosulhatnak ezzel a történettel. Nagyon idealistán kezdtem, azt hiszem, mert ez sok bonyolult kérdést vetett fel, amelyeket meg kellett émesztenem utána, és egyedül kellett ezeket megértenem, például azt a tényt, hogy a saját és az édesanyám életét veszélynek tettem ki, minket is kilakoltathattak volna; és nem vártam arra, hogy ez a történet „híres” legyen,

Alina Șerban. Fotó: Cornel Brad



mert nem is ezért csináltam. Amikor elkezdtek írni az újságok az előadásról, az bonyolult helyzetet teremtett, mert nem tudtam, hogy ez nehézséget fog-e okozni nekünk. Vagy, gondolj bele, én 2009–2010-ben csináltam meg mindezt: ma már coolabb kijelenteni, hogy „én roma vagyok”, de akkoriban még messze nem volt az. Annak, amit akkor csináltam, különös és bonyolult tétje volt. Számomra személyesen is, mint egy közönséges valakinek, aki hátrányos helyzetből érkezett. De ezen túl, ha nem is hátrányos helyzetből érkeztem volna, különösen nőként, nem lett volna egyáltalán cool bárkinek azt mondani, „én roma vagyok”.

Most is van ez a különbség, vagyis Kolozsváron és Bukarestben erre a fajta színházra, az identitás kinyilvánítására érzékenyek az emberek, de ha elmész Nagybányára vagy Tordára, vagy máshová...

Persze, tudom ezt. Semmiképpen nem állítom, hogy ezek a dolgok megoldódtak volna. Csak Bukarestben, Kolozsváron egy kicsit coolabbá vált ezt kimondani, és mi kialakítottunk ennek egy közönséget. A *Saját felelősségemre kijelentem*, akár elismerik, hogy részem van ebben vagy sem, de létrehozott egy újfajta színházat, mozgalmat és receptív közönséget. Hogy ezt esetleg a magam kárára tettem volna, az, mit is mondhatnék, a saját kockázatvállalásom része. Aminek, utólag nézve, a nyertesének érzem magam. De akkor egyáltalán nem tudtam semmit: hogy hogyan rajzoljam meg a helyzetet; hogyan mondjam el az anyámnak, hogy mindezt azért csinálom, mert úgy érzem, valamit változtatni fog a dolgokon. Mert éreztem, hogy nagy esélye van annak, hogy minket is kilakoltatnak majd – hát ezt magyarázd meg, ha tudod... Örülök, hogy csökkenően ragaszkodtam valamihez, de ugyanakkor fogalmam sincs, hogy sikerült-e ezt véghez vinni. Könnyű része ennek a folyamatnak nem volt soha. Ellenben sokat tudnék arról mesélni, hogy mi az, ami maximálisan boldoggá tett, és ami most is erőt ad a folytatáshoz. Az emberekre gondolok, akik előadás után odajöttek hozzám, akik azonosulni tudtak a történettel, legyenek romák vagy sem. Arról, hogy gyakran kapok emberektől olyan üzenetet, hogy: gratulálunk, ezt folytatnod kell! Arról, hogy középiskolákban turnézva az előadással hétszázánál is több diákkal beszélgettem. Mindez sokszor vég nélküli harcnak tűnt, amibe újból és újból belekezdtem – de amikor hazaértem és üzeneteket kaptam a diákoktól, amelyek azt jelezték, hogy gondolkoznak arról, milyen társadalomban is élünk, az nagyon jó érzés volt.

Saját történetekkel indultál, amelyek mások számára is reprezentatívak lehetnek, de A nagy szégyenben¹ (Marea rușine) közös történetekről, közös traumákról beszélsz, mint például a roma rabszolgaság. Hogy jutottál el ide?

Nyilván a saját történetről szóló előadásom mellett más előadásokat is készítettem, más darabokat is írtam – az egyik szöveggel drámaversenyt nyertem... Valóban, személyes történetből indultam, és annak, hogy a saját felmenőimről gondolkoztam, van egy olyan jelentése, hogy szerettem volna hátrafordulni és megérteni a romák komplex helyzetét. Persze ez ahhoz a kérdéshez vezetett, hogy vajon miért mi vagyunk a leginkább gyűlölték Európában? Európában és az országban. És megértettem, hogy amikor a romákról esik szó, egyúttal soha nem esik szó a történeti kontextusról is. Folyton ezt hallani: ezek, akik nem tudnak... Hasonló retorikával gyakran találkozni más kisebbségi csoportok esetében, gondolok a más bőrszínű emberekre. És nyilván ez a retorika a diszkrimináció változatos formáival van összefüggésben: például a

¹ Lásd a szerzőnek a *Színház* folyóirat 2018. júliusi számában közölt kritikáját Alina Șerban *A nagy szégyen (Marea rușine)* című előadásáról: <http://szinhaz.net/2017/08/15/ugron-nora-a-roma-rabszolgasag-500-e-verol/> (szerk. megj.)

társadalmi osztály szerinti vagy etnikai alapú kirekesztéssel, de egy olyan rasszista rendszerrel is, amely a romákat hosszú évek rabszolgasága után mind a mai napig rabszolgaságban tartja.

A köztünk lévő különbségtétel soha nem az erőnyeinkből fakadt, és a velünk született privilégiumok kiegyenlítéséért állami vagy rendszerszintű segítség soha nem érkezett, ellenkezőleg: ezeket inkább elmélyítették. Mindez eléggé érthetően egy tabuizált, kényelmetlen történethez vitt, amely a miénk, a mindenkié és a közös történetünk része: a romák rabszolgaságához. Ehhez a történethez pedig mindenkinek köze van, semmi esetre sem csak a romáknak. Ez a darab lehetővé tette, hogy bemutatóm legyen az országban és egy újfajta provokációval kínálta meg, jelesül az első roma rendezőnévé válás kihívásával. És boldog vagyok, mert kilenc év társadalmi üzeneteket közvetítő művészi munka után láthatom ennek a gyümölcsét, láthatom az állami színházaknak az ajtaját kinyílni, például az Excelsior Színházét. Az előadást most úgy játsszák havonta az Excelsiorban, hogy minden alkalommal beszélgetés kíséri. *A nagy szegény* címnek nem egyfajta személyes szegényérzethez van köze, hanem az *Islazi kiáltvány* szövegéhez; nem emlékszem pontosan az idézetre, de arról a követelésről van szó, amely az embertelenség és a roma rabszolgaság nagy szegényének eltörlését kéri. Ez ugyanis a forradalom követelései közt szerepelt.

Valójában ez egy, a szereplők által interiorizált szegénné is válik...

Persze, hogy a történetben... A gondolat, amire én figyelni szeretnék, és amit ki akarok hangsúlyozni, hogy számos interjú rasszista módon kiemeli, hogy hiszen Alina Șerban is ezt állítja, hogy a romáknak szegényérzetük van ezzel kapcsolatban. És pont ezek miatt van szegényérzete. Természetesen a történet összetett, és különböző rétegekben a szegény különböző formáit mutatja fel, a történelmi, közös szegénytől a személyes szegényérzetig, amelyeknek számos komplex, árnyalt feltételrendszerhez van köztük. De a munkát sokan leegyszerűsítik, a szemembe

A nagy szegény. Fotó: Váczi Roland



mondva a fentebbi érvelést, és nekem újra neki kell futnom a címül szolgáló idézet magyarázatának.

Nem erre utaltam, de jó, hogy ezt elmondod.

Igen, nem hagyok ki semmit.

A következő kérdésem az állami színházakra vonatkozik: hogy látod, hogyan reprezentálják a különböző kisebbségeket a romániai állami színházak vagy egyáltalán állami intézmények? A te esetemben: hogyan kaptál lehetőséget abban a színházban, ahol A nagy szégyent is játsszák Bukarestben? Van-e az állami színházak részéről érdeklődés a marginalizált kisebbségek és az ilyen jellegű történetek iránt, mint amilyen A nagy szégyen?

Nekem egyáltalán nem volt könnyű ebben a rendszerben helyet találni ennek és egy ilyen témájú előadásnak. Nem számítva, hogy megtörtént, hogy felülről cenzúráztak, és a cenzúrázó e-mail magában az előadásban bizonyítékként szerepel. Nyilván az én kilenc éve tartó alkotómunkám épp azért indult, mert nem láttam viszont magamat az állami színházak által kínált történetekben, így a romák történeteinek a független színházban csináltam helyet, egyfajta mozgalmat és közönséget generálva ezzel. De ezen túl nagy tétje volt számomra annak, hogy olyan helyre menjek, ahol az emberek nem feltétlenül értenek egyet velem alaptól. Őszintén, nem is reméltem, hogy az Excelsior Színházban jóindulattal fogadnak majd, inkább arra számítottam, hogy megmutatkozom és elutasítanak, ahogyan ez olyan sokszor megtörtént már velem. Zárójelben mondom: korábban azt is mondták nekem, hogy a darab túlságosan „valamilyen”. Ellenben a román színházban semmi nem túlzó, mert több város állami nagyszínpadán is láthatsz élő disznókat, és meztelen nőket az élő disznókon, miközben tolleső hull a mennyezetről – és ez az egész nem „valamilyen”. Szóval mindebből semmi sem „valamilyen”, de egy, a romák rabszolgaságáról szóló előadás az túl „valamilyen”. Ez sokféle elutasítással szembesített. Biztos vagyok benne, hogy ha ezt a szöveget egy nem roma, befutott alkotó írta volna, gyorsan elfogadták volna, és a nem roma művészt megtapsolják. Lám, már éppen amikor feladtam volna, az volt a tervem, hogy továbbra is a független szcénán játszunk, de azért elmentem, hogy őszintén bemutakozzam, ők pedig eljöttek a bukaresti társadalmi témájú színházat képviselő ARCUB-ba, hogy megnézzék az előadást – ahová egyébként nagyon hosszú ideig, egy évig kellett lobbiznom, hogy bekerüljünk, pedig ők társadalmi témájú darabokat hoznak –, s lám, az Excelsior Színház mint egy megmentő, a román nép számára diadalmasan azt mondta: igen.

Bevett hát az Excelsior, akiről nem sokat tudtam, és örömmre szolgált, hogy kiderült, gyermek- és ifjúsági színház, ami nagyon jó dolog, mert ezen az előadáson keresztül épp nekik szeretném elmondani a történeteimet. Majd kiderül, hogy lesz az új házban. Eddig áprilisban és májusban játszottuk [az interjú készítésének idejéig, vagyis júniusig – szerk. megj.]. Régóta szerettem volna egy otthont a darabomnak, hogy végre legyen technikai segítség is. De ez egy nagyon új hely, és ahogy említettem, rengeteg mindent bevettem az előadás érdekében, nem csak akciót és munkát. Mert teljesen tisztában voltam azzal, hogy a történet ezt megérdemli, és valójában ezért küzdök tovább, nem álltam le. Remélem, az előadást játszani fogják, lesz rá érdeklődés. Ahogyan remélem, hogy hosszú élete lesz – meghívtak egy turnéra is – mert meggyőződésem, hogy megérdemli. Még dolgozom ezen az előadáson, szóval ezt szeretném valójában mondani, hogy itt nem ért véget.

Én is remélem, hogy eljuttok még Kolozsvárra is, itt rengetegen nem látták még az előadást, de már hallottak-olvastak róla.

Szeretnék menni, jó lenne nagyteremben játszani. És szeretném, hogy Patarétról² is jöjjenek megnézni – mondom ezt annak a hihetetlen helyzetnek az apropóján, amiben Kolozsvár van éppen. És mekkora Patarét, amit Kolozsvár annyira eltart magától... Ami miatt magam emberként is szégyenkezem. Őszintén, nem lennék roma Kolozsváron: voltam a kolozsvári napok által meghívott, kényeztetett művész, de nem tudtam felengedni a város utcáin. Örültem annak, hogy mennyi fiatal láttam, hisztereket és bárkifélet egyaránt, de tudod, nem tudtam nem gondolni arra, hogy nem messze egy dombra emberek más embereket, gyerekeket éppen kidobtak. Szóval Kolozsváron nehéz felengednem, soha nem tudnék.

Értem ezt: ahogyan Kolozsvár viszonyul időnként Pataréthez, hogy az nem a város része és az „igazi” kolozsváriak bent élnek a városban...

És erről nem is beszélhetek legitim módon, mert nem vagyok azoknak az embereknek a helyzetében. Csak hogy a magam részéről nem tudok nem megrettenni. Annak örülök valamennyire, hogy nem vagyok közel ehhez a helyzethez. De soha nem szeretnék megnyugodni, tudva, hogy másokat egy szeméttelp mellé dobtak. Tudva, hogy az ottani gyerekek pont ugyanolyanok, mint minden gyerek. Ahogyan ők is ugyanolyan emberek, mint mi.

Igen, a helyzet most is nehéz, nemrégiben [2018 júniusában – szerk. megj.] is voltak kilakoltatások³.

Tudom, láttam. Örülök annak, hogy vannak még emberek, akik megnyomják a vészjelzőt, vannak akciók, de ezzel ennyi... Ez a történet pont az a mese, amiben a gyönyörű kerítés mögött egy baromi nagy sárkány lakik. A sárkány itt a rendszerszerű megarasszizmus. És a kerítés pedig minden kulturális-whatever tevékenység, amire Kolozsvár olyan büszke. Ez a valódi Untold-sztori.⁴

² Az utóbbi pár évtizedben számos roma családot lakoltattak ki Kolozsvár belvárosából a várostól néhány kilométerre fekvő szemétdomb mellé, Patarétre. (U. N.)

³ A kolozsvári *Szociális lakásokat most* (Căși sociale acum) aktivista csoport videóját a Lacatuș család kilakoltatásáról több mint 185 ezren nézték meg a Facebookon: <https://www.facebook.com/CasiSocialeACUM/videos/623829617981699/> (U. N.)

⁴ Kolozsvár központjában 2015 óta évente megrendezik az Untold nevű fesztivált, melyet rengeteg kritika ért: az egész várost megbénítja a központ lezárása, ráadásul egy olyan eseményről van szó, melyet a lakosság nagy része nem engedhet meg magának, olyan drága. (U. N.)

Jakab Villó Hanga

„A SZÍNHÁZ AZ ISKOLÁNÁL IS FONTOSABB”

Fekete Lovas Zsolt magát olyan színésznek vallja, aki fokozott figyelemmel követi a társadalmi mozgásokat, a különböző életkorú, társadalmi helyzetű emberek életét. A jelen problémáiból gyúrt színház jelent kihívást számára, az, hogy az őt körülvevő környezetet, a várost, ahol él, egy személyes, tapasztalatra épülő perspektívából mutassa meg. Ezt tapasztalta meg a budapesti KOMA közösségi színházban folytatott munkája során és ezt a színházi attitűdöt építi jelenlegi drámapedagógiai, közösségi és szociálisan érzékeny színházi projektjeiben is.

Melyik a legkorábbi emléked, ami a roma identitáshoz vagy roma nemzetiségű emberekhez kötődik?

Magam félvér vagyok, édesanyám felől van cigány származásom, de ő már nem kötődik ehhez az identitáshoz, ő úgy szocializálódott, hogy nem ismeri a cigány kultúrát, nem tanulta a nyelvet, szokásokat. Édesanyám nevelt fel, aki takarítónő és nagyon sok köszönettel tartozom neki, hogy ezt az életutat járhatom. Kisiskolás voltam, amikor az egyik módosabb osztálytársam azt mondta sulis után, hogy én nem mehetek focizni, mert cigány vagyok: a hasamban éreztem a fájdalmat, lefagytam. Nem tudtam, mit jelent az, hogy cigány, hogy miért mondják ezt nekem, és ha cigány vagyok, akkor miért nem mehetek focizni. Végül azért nem mentem el focizni, mert a srácnak behúztam egyet, és másnap tartottam a következményektől. Később már nem ért hasonló atrocitás a suliban.

Az egyetem után milyen hatások értek, amelyek meghatározóak abban, hogy ma szociálisan érzékeny vagy közösségi színházban gondolkodsz, alkotsz?

Színészként kerültem be a budapesti KOMA Társulatba, amely egy független, alternatív színházi társulat. Téma volt a cigánykérdés, ahogyan egyéb társadalmi problémák is: kiemeltünk történeteket, sztorikat, azokat játszottuk el.

Hogyan talált rá a társulat azokra a társadalmi témákra, történetekre, amelyekben fantáziát látott?

Az utolsó roma – Egy utolsó cigány előadásról például, amelyet Horváth Kristóf írt és Vékes Csaba rendezett, enyhe túlzással azt mondhatom, hogy az én tapasztalataim alapján és mindennapi viccelődésekből alakult ki. A társulat előbb jókat nevetett azon, hogy románoztak vagy

cigányoztak engem. Szórakoztunk rajta. Aztán komolyabban érdeklődtek, kértek, hogy meséljek az életemről, a családomról, hogy ezeket játsszam el rövid jelenetekben.

A budapesti közösségi színházi tapasztalatod után hasonló elképzelésekkel láttál munkához a sepsiszentgyörgyi Őrkő nevű romák lakta nyomornegyedben?

A *cigányok és a pénz* címen egy színházpedagógiai projektet szerettem volna megvalósítani, drámajátékokat folytatni, majd helyi gyerekek saját tapasztalatait a rendőr-polgár, igazgató-munkás, király-szolga ellentétpárokban megjeleníteni. Most a Máltai Szeretetszolgálat egyik munkatársa, Czegő Tünde Őrkői színházpedagógiai foglalkozásra nyert támogatást, ebben a projektben is valószínű, hogy fogok dolgozni.

Hogyan látod a színház és a közügyek, társadalmi kérdések viszonyát: miben látod a színházpedagógia hatását a kirekesztett közösségek számára?

Úgy gondolom, hogy a szegregáltan, telepeken élő cigány gyerekek számára a színház az iskolánál is fontosabb. Ha az oktatási rendszer nem eléggé nyitott és rugalmas, hogy ezeknek a gyerekeknek is teret engedjen, akkor otthoni példa, támogatás és lehetőségek hiányában ki fognak esni az oktatásból – erre a helyzetre lehet alternatíva a színház. Az általános műveltség hiányára is jó opció lehet a színházpedagógia, amely azt is lehetővé teszi, hogy gyermekek megjelenjenek bizonyos szerepeket, élethelyzeteket, kiadják magukból, amit gondolnak. Ez megerősítheti a társadalomról, saját helyzetükről való tudásukat is, hogy komoly, hosszú távú életcélokat is meg tudjanak valósítani. Vannak híres cigány etnikumú értelmiségiek Romániában is, de nem foglalkoznak a nyomornegyedek gyerekeivel. Olyan színházi módszer kialakítása a célom, amely rövidebb idő alatt hoz fejlődést a közösség életében.

Fekete Lovas Zsolt. Fotó: Barabás Zsolt



Úgy tűnik, hogy a román színházi közegben jellemzőbb a közösségi színház, amely vagy magukkal az érintettekkel közösen dolgoz fel egy-egy társadalmi krízishelyzetet, kirekesztett, roma közösséget érő atrocitást (mint a kolozsvári és bukaresti illegális kilakoltatások történetei) vagy színházi társulattal dolgoznak fel egy-egy jelenséget. Az erdélyi, de talán főként a székelyföldi magyar közegben még csupán kezdeményezések formájában láthatunk próbálkozásokat a roma közösségek helyzetének tematizálására, közösségi színházi projektekre. Mi lehet ennek az oka?

Romániában élünk, elsősorban így a román értelmiségiek, jogvédő szervezetek férnek hozzá az uniós támogatásokhoz, amellyel ezeket a projekteket finanszírozzák. Akikkel erről beszéltem, úgy vélik, hogy Székelyföldön elsősorban a saját kisebbségi helyzetünkből adódó nehézségek leküzdésén dolgozunk, arra már nem marad energia, hogy a többszörösen hátrányos helyzetű cigányokkal is foglalkozzunk. Elsősorban az anyagi támogatások hiánya, pályázati pénzek lehívásának nehézségei miatt hiúsult meg több hasonló kezdeményezés is.

Őrkői tapasztalataid után most a Sepsiszentgyörgy közelében fekvő Sepsikőröspatakon fogsz drámapedagógiai módszerekkel foglalkozást vezetni roma gyerekek számára. Miben jelent újat ez a foglalkozás?

Nemrég keresett meg Deme Róbert veszprémi származású színházi szakember, hogy csatlakozzak a projektjéhez. Maga főleg autista és Down-kóros, sajátos nevelési igényű, fizikai vagy szellemi akadályozottsággal élő gyerekekkel foglalkozott itthon és külföldön, de volt alkalma cigány gyerekekkel is dolgozni. Ő kezdeményezett Sepsikőröspatakon egy olyan projektet, amely egy éven keresztül színházpedagógiai és egyéb tevékenységek folytatását teszi lehetővé. Ehhez csatlakozom én is, hogy a színház eszközein keresztül erősítsük meg őket. Az önkéntesen végzett korábbi, őrkői munkához képest egy anyagilag finanszírozott projekt több eredménnyel bíztat, ugyanakkor az őrkői gyerekek helyzetén kívül egy újabb szociális közegbe is betekintést nyerhetek. Kezdetben ismerkedni fogunk a gyerekekkel, testfejlesztő játékokat, általános műveltséghez köthető gyakorlatokat fogunk folytatni, az év végére pedig egy olyan előadást állítunk össze, amelyet ők írnak, díszleteznek, játszanak el.

A szociális kérdésekben a színház olyan közös nyelvet keres, amely az elnyomásban élő, kirekesztett csoportok helyzetét maguk számára is érthetővé teszi, de a többség felé is kommunikálni tudja. Milyen történetek képesek közelebb vinni ezeket a társadalmi rétegeket?

Két helyzet van: egyrészt amikor a kisebbségben, kirekesztésben élő fiatal, felnőtt maga éli meg az igazságtalan bánásmódot, és van az, amikor ő az, aki kegyetlen a többségi társadalom valamelyik tagjával, ő bánt egy másik embert. Ezt a két helyzetet szeretnénk élesen körvonalazni, megmutatni mind az elnyomottak, mind a többségi társadalom számára. Az ideális az volna, hogy a két véglet megmutatása után, harmadikként egy feloldó utat, egyfajta megoldást is előrevetítsen a színházi feldolgozás.

Milyen történetek teszik érzékennyé a nézőket?

Cigány a turkálóban, cigány a kórházban vagy a munkaadónál, a munkaadó visszaélése a feketén dolgozó cigány etnikumú emberrel – olyan tipikus sztereotip helyzetek, amelyből rengeteg vesz körül a mindennapokban: akár vallási, akár munkahelyi, iskolai, egészségügyi közegben zajló történetek.

Az-e a lényeg, hogy maguk a hátrányos helyzetű fiatalok, felnőttek fogalmazzák meg, hogy mi az, amit átélnek? Hogy ne más mondja el helyettük az ő történetük?

Igen, és hogy értelmesen fogalmazzák ezt meg: ne csak a saját oldalukat látva, hanem akár megoldásokra is rámutatva.

Milyen élményekből épül az új, egyéni előadásod, amely az Open Society – Nyílt Társadalom Alapítványok támogatásával fog megvalósulni? Hol tart az alkotói folyamat?

Az egyéni előadást a saját életem, tapasztalataim, a roma identitás és társadalmi helyzet jelenségei inspirálják. Kialakult a csapat, a dramaturg Székely Csaba, együtt dolgozunk többek között Kónya-Ütő Bencével és Bordás Attilával is. Június végére az anyagi fedezet is meglesz.

Az egészségügy működésére fogjuk kiélezni az előadást, a csattanója pedig egy asszisztens és egy cigány legény közötti helyzet. Ez ugyan nem valós részlet, de akár az is lehetne. Az előadás az életem során kialakult meghatározó irányvonalakat dolgozza fel. Nagyobb körút során szeretném majd bemutatni, színházban, előcsarnokban, akár iskolákban is, de a pályázat elsősorban kórházi előadásra vonatkozik.

Miért éppen kórházakra összpontosít a darab?

Egyrészt ez volt a pályázat témája, másrészt, mert azon túl, hogy ki vagyok, milyen a nemzetiségem, mivel foglalkozom, a legerősebb tudatszint mindannyiunk számára mégis a *vagyokban*, az *élekben* van. Emiatt az érzés miatt is hatalmas a versengés a kórházakban, hogy *én* legyek az első, akit meggyógyítanak, akit megfelelő bánásmódban részesítenek. Így válik a kórház az előítéletek, a sztereotípiák legjobb terepévé. Az egyéni darab nem állásfoglalás amellet, hogy a kórházi szakemberek diszkriminálnak, hanem különböző végletekből, pozitív és negatív diszkriminációról egyaránt szólva az életem szeretném eljátszani. A végletek helye lehet a kórház: egy asszisztens szerelmes lehet egy roma férfibe, mert egyszerűen hozzá vonzódik, de ugyanitt, más esetben az is megtörténhet, hogy amiatt, hogy roma és bűdös a beteg, mert nincs lehetősége mosakodni a környezetében, az asszisztens nem látja el megfelelően, egyszerűen, mert undorodik.

Milyen erős, életrajzi vonatkozású jelenetet emelnél ki a feldolgozott történetek közül és hogyan viszonyul ehhez a fikció a drámában?

Stand-up tragedy jellegű előadást szeretnék, ami jól szórakoztat, de közben rávilágít helyzetekre és mélyen meg is érint. Az egyik személyes történet, amit feldolgozok a darabban, egy szerelmi szál: a lánnyal, akibe halálosan szerelmes voltam – vele veszítettem el a szüzességem is – szakítanom kellett, mert a nagyapja eltiltott, amikor udvarolni kezdtem, mondván: cigány vagyok.

A fikció mint keret, azért fontos egy ilyen előadásban, mert ezt kéri a dráma szövege, a színpadképesség is, hogy a darab így felülmúlja az emberi fantáziát: ne csak élethelyzet, fájdalom, öröm legyen benne, hanem mutasson ezeken túlra.

Proics Lilla

HOL VAN A CIGÁNY DRÁMAIRODALOM?

Balogh Rodrigóval, a tizennégy éve működő Független Színház és a második éve megrendezett Roma Hősök Fesztivál alapító vezetőjével szaladtunk végig azon, hogyan lett színházcsináló, és miként találta meg ebben a közegben az útját.

Miért színházzal kezdte foglalkozni?

Még nem voltam iskolás, amikor hétfőnként szünetelt az adás a tévében, volt azonban rádiószínház – amit soha nem hagytam volna ki. Másnap ugyanis lemodelleztem, amit hallottam, a falubéli cimboráimmal vagy fadarabokkal, kavicsokkal. Elég sokáig tartott, amire ezt abbahagytam. Aztán belenőttem a családi gazdálkodásba Pamukon, ahol gyerekkoromban éltem. Somogyban jellemző volt az asszimiláció, úgyhogy a cigányok is földet műveltek és állatot tartottak, háztájiban. Közben persze mindinkább megértettem a traumákat, szégyeneket: például a cigány családoknál és a nem cigány családoknál is dráma volt, ha a másikkal házasodtak. Pedig nagyon sok vegyes házasság lett azon a környéken. Közben kertészetet kezdtem tanulni, ami életszerű volt abban a helyzetben, úgyhogy a gyerekkori színházi kíváncsiságom el is szunnyadt, átmenetileg. A balatonboglári szőlészetben és borkombinátban már középiskolásként dolgoztam. Lehangelőan mocskos, igénytelen környezet volt. Engem is ingyenmunkásnak használtak, mint a többieket, akiket az iskolák kiközvetítettek „gyakorlatra”, ahogy az később kiderült, az iskolának fizettek a „gyakorlatot kínáló” cégek. Ezután, bár nem érdekelték a dísznövények, egy bonszajkertészetbe kerültem. A gazda ott a közelébe sem engedett minket a növényeknek, csak ástuk az üvegházak alapjait, miközben már érettségi előtti évben jártunk. Akkor lett elegendő. Fogtam magam és jelentkeztem az egyik kaposvári gimnáziumba, dráma és francia szakra, majd nem sokkal később a megyei vándorszínházba. Az 1979 óta működő Déryné Vándorszínház jól kitöltötte az űrt a Csiky Gergely Színház erős művészcsapata mellett, akik akkoriban már nem tájoltak a környéken. Amire Pestre kerültem érettségi után, addigra rengeteg előadáson és fellépésen voltam túl. Egy hónap színiiskola után kerültem be a Budapesti Kamaraszínház csapatába. Később a Shakespeare Akadémián tanultam. Hat évet dolgoztam, azután mentem át a Bárkába, a Maladypéhez csatlakozva, két évre. Amikor a POSZT-on játszottuk Hölderlin *Empedoklészt*, elegendő lett.

Miből lett elegendő?

Untam magamat mint színész. Kezdtém kiábrándulni a szakmából. Láttam, hogy piedesztálra vagyok emelve, de azt is, ahogy majd egyszer letaszítanak onnan. Közben hallgattam a történeteket, mint például amikor egy színházigazgató felesége mesélte nekem, hogy a feltételezése

szerint lomis cigányok mérgezték meg a kutyáját. Miért is mesélte nekem az ügyes kis teóriáját? Mit gondolt, mi közöm van nekem mindehhez? Sok hasonló vacak gesztust kaptam kollégáktól. Nem tudom, hogy szaporodtak inkább ezek az élmények, vagy én vettem észre egyre jobban őket, de azt éreztem, hogy nem stimmel ez a közeg. Én huszonegy éves koromig nem éltem meg a cigányságomat elsődlegesnek. Kutyás voltam, bicajos, vagy cigis, meg sorolhatnám a többi identitásomat, amiben sokadik volt a cigány. És amire kezdtem észrevenni, hogy ez utóbbi másoknak mennyire fontos, addigra tényleg ott voltam egy cigánynak mondott társulatban – amelyik kezdte kipaterolni a cigányokat. Akkor mentem át a Karavánba dolgozni Nyári Oszkárékkal, mert egyre inkább a tehetséggondozás foglalkoztatott, amit ők remekül csináltak 2009-ig, amíg nem alakultak színházzá. Ez azt hozta, hogy a produkcióknak kellett dominálni, a tehetséggondozás pedig háttérbe szorult – semmi kifogásom nem lehetett ez ellen, hiszen öt évet nagyszerűen dolgoztunk együtt és a Karavánnak valóban ez volt az útja. Kiváltam, és a Független Színházzal akkor hoztuk létre a *Tollfosztást*, ami másról szól, és másképp is készült, mint egy repertoár-előadás. Két év múlva született meg hasonlóan a *Peer Gynt*.

Így utólag, mit szerettél a színházban?

Azt, hogy nagyon sok mindent megtanulhattam. Nemcsak a színészetet, hanem rengeteg minden mást, ami érdekes technikai dolog van egy színházban. Én nem büföztem, hanem koslattam a műszak után, ami lehet, hogy a belőlem jövő melós tempónak köszönhető, de azt láttam, hogy ők mindig érdemi munkát végeznek: ha felraktak egy lámpát, akkor az fent volt. Ehhez képest én nem tudtam pontosan, hogy amit csinálok, abból mi látszik. Egyébként pedig úgy gondolom, nem baj, ha az embernek vannak jó és rossz élményei, nem baj, hogy többféle közegben mozog – a növendékeimmel kapcsolatban is mindig ezt gondoltam: tanuljanak nálam, aztán menjenek tovább.

A Tollfosztással kezdted bele abba, ami már a te elképzelésed – és amit már láthattak kívül-állók is.

Nyolc ösztöndíjassal fogtunk bele az éves programba, amelyben heti tizenöt órát dolgoztunk együtt. Azért kezdtem ilyen módon is tehetséggondozásba, egyáltalán azért alapítottam a Független Színházat, mert nincsenek cigány színházcsinálók, ahogy sok más szakmából is hiányoznak. Egyébként amióta M. Tóth Géza a rektor, nem kivételes esemény, hogy felvesznek cigányokat az egyetemre. Most már vannak cigány munkatársaim – ami azért fontos, mert meg kell értenünk az önreprezentáció fontosságát. És egyszer csak feltettem a kérdést, hogy bár novellisták, regényírók, költők vannak, de hol van a cigány drámairodalom? A *Tollfosztás*nál is szempontunk volt ez, hogy szülessen közösségi módon drámai anyag. Menet közben aztán olyan helyzetek elé kerültem a tanítványaimmal együtt, hogy rám ragadtak aktivista feladatok is, ami már politikai térben való mozgást jelentett. Rengeteget kellett gondolkodnom, mi is a legfontosabb. Most úgy gondolom, társadalmilag és művészileg is elsődleges, hogy egy kisebbségnek legyenek hősei. Ha a képviselőnkre létesített egyik intézményünket egy nyugati piacra hamisított hegedűket szállító ember vezeti, akkor sajnos nincsen működő szellemi bázisunk, nincsenek valódi kulturális létesítményeink – ezeket meg kell teremtenünk. Amíg nem tudjuk magunkat cselekvő drámai hősként internalizálni, addig nem fogunk polgárosodni, mert már rég nem az integrációról kellene beszélnünk. Ahogy annak idején megszületett a *Bánk bán*, úgy született meg a hozzáférhető, élő magyar kultúra. A líra, az epika érzelmekről, állapotokról tud beszélni, de az aktív cselekvésről és felelősségvállalásról a dráma ad példát.

Te már ebben vagy.

2015-ben az Európai Roma Digitális és Kulturális Archívum drámairodalmi és színházi szekciójának kurátori munkakörét láttam el, elkezdtük összegyűjteni a cigány származású színházi alkotókat és alkotásaikat. 1887-től napjainkig, Oroszországtól Nagy-Britanniáig. Most tizenhat országban dolgozunk tizenöt csapattal és hét egyéni alkotóval – ők kivétel nélkül olyanok, akik mindezt profin csinálják, tehát nem műkedvelő vagy szabadidős tevékenységként. Ezért is fogtunk bele tavaly a Roma Hősök Fesztiválba.

Biztos sok érdekes figurával és történettel találkozta ebben a gyűjtésben. Mondaná párat?

1830-as évek. Egy száztagú zenész-vándorcigány csapat elindul keletre. Köztük van egy közel ötvenfős család, a Demeter család. Ahogy mennek, egyre hidegebb van, vissza is akarnak fordulni, de már nem engedik vissza őket. Végül eljutnak Moszkvába. 1887-ben a Demeter család tagjai a moszkvai Kisszínházban megcsinálják az első cigány nyelven, cigány emberek által előadott bemutatójukat. 1931-ben a család megkeresi Sztálin kultuszminiszterét, hogy segítsen létrehozni egy romani színházat. Segít. Egyébként 1932-ben a Szovjetunió területén élő összes nemzetiség kap kulturális intézményt. A Romani Színház a második világháborúban járja a frontot, és játszanak a katonáknak. 1944-ben az összekalapozott pénzből vesznek a hadseregnek egy harci repülőt. 2018-ban az Orosz Színházi Unió elnöke Natasa Demeter. Vagy mondok egy másikat. 2008-ban Jess Smith traveller író megkeresi a skót miniszterelnököt, hogy kérjen bocsánatot az összes skót travellertől az üldöztetések miatt, amelyet évszázadokon át elszenvedtek – amire Richard O'Neill traveller drámaíró azt mondja, inkább ír neki egy darabot. Meg is írja. A darab erről a bocsánatkérésről szól. 2011-ben bemutatják az Edinburgh-i Storytelling Festivalon, hatalmas sikerrel. A nézőtérén ott ül Russell McLarty atya is (aki most már egyházügyi miniszter),

Balogh Rodrigó. Fotó: Vincze Alina



és a skót egyház egy év múlva kiad egy deklarációt, amelyben nyilvánosan bocsánatot kérnek a travellerektől. De nem a bocsánatkérés volt a leglényegesebb, hanem az, hogy a gesztus sok mindenre rámutatott. Ezután egészen rövid időn belül történt meg az, hogy járhatnak a traveller gyerekek vegyes osztályokba, ahogy 2012 óta a traveller nőknek is jár a rákszűrés.

Nem emlékszem, hogy nálunk ehhez hasonló gesztus történt volna hatalmi helyzetben levőktől.

De gyakorlatias együttműködés van például abban, hogy Karavánból jönnek hozzánk a gyerekek, a Tudás hatalomba, vagy a Karavánba mennek tőlünk – és ez nagyon rendben van. Pláne egy olyan közegben, ahol látjuk, tudjuk, hogy a támogatások megítélése kapcsán hogyan harapják át egymás torkát elismert emberek, pedig nem beszélünk sok pénzről. Jó, hogy kimaradunk ebből. Azt pedig mondanom sem kell, milyen megosztott lett a szakma politikailag is, amit egyáltalán nem volt nehéz elérni, mert azt a békát, hogy ehhez a hatalomhoz kell igazodni, egyre többen lenyelik.

Másodjára rendezték meg a Roma Hősök Fesztivált a Stúdió K-ban.

Monodrámákat dolgoztunk fel és storytelling előadásokat: tavaly négy előadás volt, idén nyolc lesz. Idén befejezzük a storytellinget – remélem, valaki átveszi és folytatja. Jövőre a kama-ra-előadásokat kezdjük feldolgozni, ami négy-öt évig is el fog tartani.

Fel is veszitek az előadásokat?

Persze, hiszen egyrészt nagyon sok ember nem fér be abba a kis színházba, másrészt oktatási anyagként is fogjuk majd használni – társadalmasítjuk: így a későbbiekben sokan megnézhetik, és felkínáljuk egyetemen tanítható kurzushoz is, alapanyagként. Ha ez jól sikerül, akkor egy értő közeg alakul, és nem csak egy gettóba tekintés lesz kisebbségi színházzal foglalkozni. Tíz-tizenöt év múlva úgy lehet Európai Cigány Színház, hogy azok, akik tanulták mindezt, és akikkel korábban együtt dolgoztunk, továbbra is foglalkoznak ezzel. Ennek a Színháznak olyannak kell lennie, mint a Skót Nemzetinek, amely mindenhol jelen van, mert partnerének tekinti a kisvárosi játszóköroket és a nagy társulatokat is. A mi utunk tehát az önszerveződés.

Novák Ildikó

BÁTORSÁGKAPSZULA ROMÁKNAK ÉS NEM-ROMÁKNAK

Beszélgetés Moca Rudolfal

Moca Rudolf (vagy ahogy a legtöbben ismerik: Moca Rudy) 1948-ban született Marosvásárhelyen, de Radnóton nevelkedett, ahová három évvel ezelőtt költözött vissza Marosvásárhelyről. Sokoldalú tevékenységet folytat: aktív közéleti személyiség, nyugalmazott bábszínész, színész, rendező, civiljogi- és kultúraktivista, rádió- és tévészerkesztő.

Hogyan határozta meg a család a gyermek Moca Rudolf életútját?

Számomra a család volt az első és legfontosabb állomás, amely a legerőteljesebben meghatározta és befolyásolta a lelkialkatom kialakulását, megrajzolta a személyiségem határait, kialakította a viselkedési mintákat, amelyeket életem során követtem. Édesanyám magyar, édesapám roma származású volt. A nagymamám, aki felnevelt, szigorúnak mondható nevelési elveket alkalmazott, olyan keményeket, hogy én azt leginkább a katonasághoz tudnám hasonlítani. Gyermekként úgy éreztem, hogy „terrorban” nőttem fel: egy milliméterrel sem térhettem ki a szavából. Ő alakította ki bennem azt az értékrendet, amely szerint, ha bármit el akarsz érni az életben, azért harcolnod kell, meg kell dolgoznod érte. Otthon a családban csak magyarul beszéltünk, az óvodában is magyar tagozaton tanultam. Első osztályos koromban azért mentem a román osztályba, mert ott a negyedikesek virágalagutat csináltak az elsősöknek. Azután már román nyelven folytattam a tanulmányaimat és román nyelvi környezetben dolgozom azóta is.

Tehát majdnem spártai nevelést kaptam – de amikor elkezdtem többet érteni a világból, rájöttem, hogy az általa meghatározott szabályok alakították ki bennem azt a vágyat, hogy meghaladjam a korlátaimat, hogy minél meszszebbre jussak, anélkül, hogy elfelejteném, honnan indultam és anélkül, hogy megfélemedneznék a szerénységről... Ezt mindenképpen neki köszönhetem.

Hogyan határozta el, hogy tovább fogsz tanulni?

Először azt hittem, hogy egész életemben ott maradok, az állatok és a nehéz falusi munka rabja leszek. És kialakult bennem a gyermeki vágy, az akarat (nem tudtam azt én még akkor

megfogalmazni), hogy elkerülhessek, megszabadulhassak a fizikai munkától. Tudtam, hogy ez csak tanulással, a könyvek segítségével fog sikerülni.¹

Attól a pillanattól, hogy a marosvásárhelyi Állami Bábszínház román tagozatára kerültél, és a nyugdíjazásodig az ország egyik legismertebb és legjobb bábosává váltál. Hogyan fogalmaztad meg magadban ennek az időszaknak a tanulságait?

A 43 évnyi színészi gyakorlatom idején megtanultam, hogy a színház olyan intézmény, amelyik nevel. Különösképpen a gyermekeknek szóló színház, a bábszínház. Drámai színészként a felnőtteket még becsaphatod, ők teljesen más szempöngből ítélnek meg a játékodat. Nem csupán az érzelmi évek hatnak rájuk, hanem a racionalitás is. De a gyermek ösztönösen él, az érzelmeivel gondolkodik – meg kell gyöznöd, hogy mint szereplőt szeressen vagy elutasítson. Ezért a bábosnak nagyon erős hitre, nagy szenvedélyre, komolyságra van szüksége. Sok esetben saját magadról, a családotról is le kell mondanod azért, hogy feláldozd magad a színház oltárán, hogy igazság legyen a játékodban, segítened kell a gyermeket, hogy beleélje magát a királyfi szerepébe és képes legyen legyözni a sárkányokat. A színház engem arra tanított meg, hogy nyertes legyek a szerénységben, és ha valamikor veszítenem kell, akkor veszítsek méltósággal. Ezt az életem princípiumává tettem. A színház nevel, és ki kell nyitni a kapukat a kisgyermeknek, akik, mihelyt eljönnek a színházba, nevelhetőek lesznek, akárcsak a felnöttek.

Mi a tapasztalatod, hogyan fogadják a bábszínházi előadásokat a roma gyerekek? Van-e lehetőségük bábszínházi előadásokra eljutni, és ha igen, hogyan csapódik le bennük?

A roma gyerekek pontosan úgy reagálnak egy bábszínházi előadásokra, ahogyan bármelyik másik gyermek. Szerintem ez a dolog nem nemzetiségfüggő, egyszerűen gyermekként fogadják. És mégis beszélhetünk különbségről. Az tény, hogy a roma gyerekeknek nincs lehetőségük bábszínházba járni úgy, mint a magyar vagy a román családok gyermekeinek. Az ő szüleik nem jártak színházba, nem jártak óvodába, tehát másként szocializálódtak, nem vettek részt közös tevékenységeken, vagy nem érezték például azoknak a közösségi szerepjátékoknak a jótékony hatását, amit az óvodákban tanítanak meg. Ez az oka annak, hogy, ha szervezett formában érkeztek roma gyerekek a bábszínházi előadásra, vagy mi mentünk ki egy-egy faluba hozzájuk, sokkal jobban el voltak bűvölve, mint például a román gyerekek. Akik már megszokták a bábelőadás világát, azoknak nem jelentett újdonságot. A roma gyerekek számára pedig maga volt a csoda. Azoknak, akik rendszeresen látogatták az előadásokat, csupán újabb örömet jelentett, de a roma gyerekeknek több volt, mint egyszerű öröm, maga volt a bűvölet. Mivel nem láttak még ilyet, teljesen lenyűgözte őket, sokkal figyelmesebben követték az előadást és jobban belekapcsolódtak.

Kik voltak azok a személyiségek, akik téged tanítottak-neveltek a bábművészetben?

Nagyon nagy személyiségek voltak, akiknek egyenként kellene oltárt emelnem, hogy megköszönjem, amit értem tettek. Habár én román tagozaton dolgoztam, a bábos mesterséget egy hatalmas kaliberű színésztől, bábos mestertől, Péter Jánostól tanultam meg, aki a kolozsvári bábszínház színésze, és Kovács Ildikótól, aki szintén a kolozsvári Állami Bábszínház rendezője volt. És a vásárhelyiek közül két magyar kolléganőtől, Nagy Katalintól és Czédula Zsuzsától ta-

¹ Először a Bukaresti Egyetem pszichológia szakának, majd a bukaresti I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Intézet színész szakának elvégzése után a marosvásárhelyi Állami Bábszínház román tagozatának bábszínésze lett. (K. I.)

nultam el – úgy igazán – a mesterség alapjait. Ez a négy ember formált báboszá engem. Büszkeséggel tölt el az a tény, hogy a közel harminc bábszínházban dolgozó bábszínész közül az ország legjobb bábszínészének járó kitüntetést kaptam meg. Sok elismerést szereztem a munkámmal, legjobb színésznek járó, a legjobb alakításért járó elismeréseket, és megkaptam az egyetlen olyan díjat is, amivel pénzjutalom is járt, az UNIMA kisszobrot, amit a mi szakmánkban a romániai Oscarnak hívnak, úgy tudom, hogy rajtam kívül csak hat bábszínész kapta meg ezt.

Létrehozta a Romo Sapiens – Rudy Moca Egyesületet. Mi a célod ezzel, miben szeretnél hasznára válni a roma közösségnek?

Az egyesület játékos neve (Homo Sapiens – Romo Sapiens) jelzi, hogy mit szeretnék: támogatni az embert – a romát, aki tanulni, képezni akarja magát. Ezzel az egyesülettel a célom a polgári jogi, kulturális, vallási nevelés: minden területen szeretném rávenni őket, hogy tanuljanak és dolgozzanak. Mert bele kell kapcsolódnuk a társadalomba és aktívnak kell lenniük. Meg kell szokniuk azt, hogy a gyermekeiket iskolába kell adniuk, és a családokban is nevelniük kell. Nagyon sok helyre hívnak az országban működő roma egyesületek és civil szervezetek, hogy előadást tartsak különböző témakörökben: társadalmi beilleszkedés, kommunikáció és a többi nemzetiséggel való együttélési szabályok megértése és elfogadása. Ezenkívül partnerként együtt dolgozom más egyesületekkel, mint például a Pro Európa Liga vagy a Divers Egyesület, az olyan projekteknél, amelyek a roma közösségeket célozzák meg. Röviden, a Romo Sapiens – Rudy Moca Egyesület célja a nemzeti identitás, a történelem, kultúra, nyelv és a romák életmodelljeinek felvállalt és felelősséggel való ismertetése, a nevelés és az emberi értékek kölcsönös tiszteletben tartása az interetnikai kapcsolatokban az együttélés során, egy olyan világban, amely az emberek közötti különbségek elfogadásán, a többnyelvűség és a multikulturalitás világában a „másság az egységben” európai fogalom szerint működik.

Mindez nem csupán a romák számára kell elérhető legyen, hanem mindenki számára. Számomra elfogadhatatlan, hogy a romákat elválasszák a többi nemzetiségtől. Ezért tartom fontosnak az integrációs, szocializációs modelleket, a társadalmi feltételek meghaladását, az önértékelés növelését; és mindezt magyarok és románok számára, nem csak a romák számára elérhetően. Miért? Mert a magyarok és a románok ismerik már a roma kultúra potenciálját, de a romák számára is tudatosítani kell azt, hogy ők is képesek értékeket adni, nem csupán negatív képet nyújthatnak. Meg kell mutatni a pozitív példa sikeres modelljét.

Beszéled-e a romani nyelvet? Hogyan tanultad meg?

Beszélem, de még mindig tanulom. Nagyon nehéz, mert több dialektus létezik. A romani nyelv több mint húsz éve létezik, ez az irodalmi nyelv, amit az iskolákban is tanítanak, és ami Gheorghe Sarău nevéhez fűződik. Ő két csoportba osztotta a nyelvet: *tradicionalis nyelv*, amit a Gáborok beszélnek, és a *kárpáti nyelv*, amely az erdélyi nyelvjárás. Ezeken kívül még létezik nagyon sok tájnyelvi változat, amelyek nagymértékben különböznek egymástól. Csak egy példát mondok: pl. Marosvásárhely mellett, Ákosfalván a vedernek azt mondják, hogy *vidre*, a csapóiak² pedig ugyanannak a tárgynak azt mondják, hogy *degaleata*, a román kifejezéshez hasonlóan. Én a *kárpáti nyelvet* beszélem, amelyben mindkét nyelv szókészletéből származó elemek vannak, a karácsonyfalvi Gáborok (a kalaposok), és a házicigányok nyelvéből is. Mivel én nem születtem bele a nyelvbe, még most is tanulom – körülbelül tíz éve kezdtem el. Annyira sokszínű nyelv, hogy még mindig vannak szavak, amiket nem értek és nem is tudok kiejteni, csak a kontextusból következtetek a jelentésükre.

² Maroscsapó (Cipău), Radnót melletti, többségében románok lakta község.

Mindenben, amit teszel, amivel dolgozol, a színházat választod kifejezési eszközként.

Igen, valóban, mert a színház lenyűgöző kifejezési mód, amelynek a legnagyobb mértékben sikerül a nevelési elveket hatékonyan közvetíteni a nézők felé. Mert számtalan lehetőség van benne. Társadalmi színház, színházi nevelési formák, kollektív színház, szatirikus, drámai, komikus stb. – rengeteg módja, műfaja van a színházon keresztül történő nevelésnek. Ilyen az úgynevezett *fórum-színház*, amely Augusto Boal módszere alapján működik, vagy az *elnyomottak színháza*. Bármilyen súlyos társadalmi problémát beemelhetsz a színházi térbe, amelyben egy általad készített forgatókönyv alapján érintheted azokat a kitűzött problémákat, amelyek a közösség számára fontosak. A közösségi színházban például felvetheted azokat az etikai és viselkedésbeli problémákat, amelyek ellenkeznek a jó ízléssel, a közérkölcssel, és ezáltal elérheted a minimális erkölcsi normák megismerését, ugyanakkor viselkedési anomáliákat is megmutathatsz, amelyeket ezáltal ki lehet javítani. Kérdéseket teszel fel, amelyek alapján a nézők elgondolkodhatnak és változtathatnak a viselkedésükön. Ezen az úton járok mint kultúraktivista, iskolákban is megfordulok, ahol a középiskolás diákokkal közösen kidolgozunk különböző szakaszokat az életükből – pl. amikor éjszakai életet élnek, mert vagányak akarnak lenni – de te megmutathatod a játék segítségével ennek a veszélyeit. Ha ezeket a megszokott didaktikus módszerekkel akarod velük megismertetni, akkor azt mondják: „tudod, mit, hagyj békén ezzel a dumával”. De az előadás során a szereplőben felismerik saját magukat, vagy azt a kezdeményezést, igyekezetet, a változni akarást.

Milyen színházi formákkal, milyen módon jutsz el a roma gyermekekhez, fiatalokhoz?

Mindig úgy foglalkozom a fiatalokkal, hogy mindhárom nemzetiség jelen van (román, magyar és roma). Témákat szoktam ajánlani, például a diszkriminációt és a másság elfogadását. Mindig

Moca Rudolf



a színházi előadás elemeit használom fel a téma megközelítéséhez. Felkészülök egy tíz-tizenöt perces rövid fórumszínházi előadással (a már említett Augusto Boal módszertanát követve). Ugyanabban a témában ott helyben ki is osztom a szerepeket, elolvassuk a szöveget, és utána megbeszéljük azt, hogy mit és hogyan értettek meg a diszkrimináció hatásaiból, és mit kell tenni azért, hogy ezek eltűnjenek egy közösség életéből, ahol három-négy nemzetiség is együtt él. És hogyan járul hozzá mindenik etnikum ahhoz, hogy gazdagabbá tegye a három etnikum emberi közösségét anélkül, hogy lemondjon a saját nyelvéről, kultúrájáról és életmódjáról.

Mikor és miért vált fontossá számodra, hogy színészként, közéleti személyiségként vállald a roma identitásodat? Miért nem érzed magad inkább magyarnak, hiszen magyar édesanyától születted, vagy miért nem vald inkább románnak magad, hiszen a román kultúra szolgálatában telt el jóformán az életed.

Nagyon érdekes ez a történet. Rögtön 1989 után, mindenesetre a kilencvenes évek elején ('91-'92-ben) a szemklinikára, ahol asszisztensnő a feleségem, gyakran kerültek cigányok, akik súlyos balesetet szenvedtek verekedés és különböző konfliktusok miatt. És amikor a feleségem kérdezte, hogy mi történt, ők azt mesélték, hogy nincs mit tenni: ilyenek a cigányok, forróvérűek, veszekednek és egykettőre összeverekednek, erőszakkal oldják meg a problémákat. S akkor a feleségem azt mondta: „Ezt nem hiszem el, mert az én férjem is félig cigány, és mégsem viselkedik így”.

Ezután meg az is történt, hogy ez idő tájban volt egy nyugdíjas rendőr, aki a helyi lapban több cikkben megírta a véleményét arról, hogy milyen a roma kisebbség – ahogy ő jónak látta és hitte, hogy rá tud mutatni a hibákra. A feleségem hazajött egy nap egy újsággal és elém tette, hogy olvassam el. „Nézd meg, mit ír ez az ember. Én ezzel nem értek egyet. Kérlek, írd neki egy választ”. Mondtam neki, hogy én nem írok semmit, mert ez nem az én problémám. És akkor a feleségem rám nézett és megkérdezte, hogy *én mit tettem ez idáig azért a fél részért, ami a roma nemzetiséghez tartozik belőlem? Milyen jót tettem én eddig értük?* Na, ez volt a nagy pillanat. Megírtam a válaszcikket. Miután az megjelent, sokan megkerestek, és gratuláltak, hogy nyilvánosan is vállaltam a roma kisebbséghez tartozásomat. És azon kell dolgoznom a továbbiakban, hogy segítsék a nevelésükben.

Egyébként nem gondolom, hogy a születésem miatt a magyarokhoz vagy a romákhoz, és a tanulmányaim meg a szakmai elkötelezettségem miatt a románokhoz kéne sorolnom magam. Machiavellivel összhangban én is azt gondolom, hogy sokan látják, milyenek vagyunk, de kevesen értik, kik vagyunk valójában. Én sokszínű vagyok: a csokor mindig több, mint egyetlen virágszál.

Mint a roma kisebbség egyik közéleti képviselője, mert ezt a szerepet is felvállaltad, hogyan látod, sikerült elérni az említett (ön)bizalom megerősítését a roma közösségben?

Nagyon keveset sikerült elérni. A roma közösség rendkívül sokféle és tipizált. Először is sokféle, mert megosztott, sőt felosztotta önmagát 17-féle tradicionális csoportba, és 24 nem tradicionálisba, közöttük nagyon nagy kulturális és életmódbeli különbségekkel. Akárcsak az indiai társadalomban, ahol vannak felsőbb- és alsóbbrendű kasztok, úgy van a romáknál is. Ezért a romáknak és az őket képviselőeknek harcolni kell azért, hogy ezeket a közösségen belül uralkodó különbségeket eltüntessék, hogy biztosítani lehessen a közösség számára az esélyegyenlőséget. Mert hiába beszélnek a politikusok és a roma aktivisták a diszkrimináció eltörléséről, amikor magában a roma közösségen belül termelődnek ki olyan szubliminális diszkriminációtípusok, amelyek lehetetlenné teszik a próbálkozásokat, hogy kiemeljük a romákat a szociális-foglalkoztatásbeli hátrányos helyzetből. Nem lehet megszüntetni a társadalmi foglalkoztatottságból adódó

diszkriminációt, ha a romák nem vesznek részt aktívan abban az igyekezetben, hogy meghaladják korlátaikat. Sokat kell még harcolni a mentalitásuk megváltoztatásáért. Ilyenkor mindig az jut eszembe, amit Mandela mondott, amikor neki ítelték a Nobel-békedíjat, és egy fehér újságíró megkérdezte tőle, hogy az afroamerikai faj szerinte mennyi idő alatt válik egy civilizált fajjává? Erre Mandela azt válaszolta, hogy „annyi idő kell, hogy civilizálódjanak és beilleszkedjenek a társadalomba, amennyi ideig ti a fehér talpatokkal tapostatok rajtuk.” Kissé szarkasztikus válasz volt, de ez nagy igazságtartalmú kijelentés. Senki se várja azt, hogy huszonöt-harminc év alatt a roma népesség mentalitásának szemmel látható változása bekövetkezik, és az előítéletek eltűnnek, mindaddig, amíg ők az egyetlen népcsoport Romániában, akik szolgasorban éltek legalább kétszáz éven keresztül. Komolyan, nagy figyelemmel és felelősséggel kell mindkét oldalról igyekezni (mind a társadalomban élő többi népcsoportnak, mind a romáknak), hogy meg tudják változtatni a mentalitásukat, hogy az előítéleteket el tudják oszlatni. Mert, ha nem integrálódnak a társadalomba, amelyik folyamatosan változik, örökre ott maradnak a nyájszellemben, a sötétségben, kiszolgáltatva azoknak, akiknek az érdekeik azt kívánják, hogy könnyebben lehessen őket manipulálni.

Mennyire ismered ezeket a tradicionális, illetve nem tradicionális kultúrákat? Melyikhez érzed magad a legközelebb állónak?

Mivel én nem a cigány környezetben nevelkedtem, nem nagyon volt kapcsolatom sem egyikkel, sem a másikkal. Sokat tanultam viszont a roma kultúráról az elmúlt húsz évben, amióta műsorokat készítek róluk, nekik a Marosvásárhelyi Rádióban.

A romákat sokféleképpen nevezik meg. Te is különbözőképpen nevezed őket.

Az Európai Unióban és a többi államban is hivatalosan elfogadott elnevezés tulajdonképpen a *roma*. Ezt az elnevezést NEM fogadják el a 17 külön csoportba tagolódott tradicionális nemzetségek, a Gáborok (a hosszú szoknyások, kalaposok), az erdélyiek, akik *cigány*oknak mondják magukat. A kifejezést pejoratív értelemben pedig azok használják, akiknek érvet akarnak találni, hogy saját fejlődésükben tapasztalt tehetetlenségüket megmagyarázhassák és ujjal mutassanak a másokra, aki „feketebb, butább és neveltebb”, mint ők. De használhatod úgy a *cigány* szót, mint egy nemzetiségi-emberi-identitást jelző kifejezést, és akkor tiszteletet mutatsz a másféle ember iránt.

Hogyan látod, kitermelődtek olyan saját értékek a roma közösségben, amelyek változást okoztak, emberek, akik változást kezdeményeztek?

Igen, például a tradicionális közösségekben egyre inkább küldik a gyermekeiket iskolába, és elvégzik a nyolc osztályt. Vannak közülük, akik középiskolát, vannak néhányan (1-2%), akik egyetemet is végeztek. A lányok már nem mennek olyan korán férjhez, mint eddig. A nevelés hatásaként, a tanulásnak köszönhetően már nem fogadják el ezt a régi kulturális szokást, inkább várnak tizenkilenc, húszéves korukig. Változtak a viselkedési minták, az életvitel. Sokan vállalják a roma identitásukat, etnikai hovatartozásukat, ez sem volt így korábban. De ennél sokkal többre van szükség, mind a többség, mind a roma közösség részéről.

Volt-e neked személyesen olyan élményed, amikor hátrányos helyzetbe kerültél a származásod miatt?

Érdekes módon sohasem értek ilyen hatások. Megmondom az okát is, hogy miért nem. Mert én olyan családban nevelkedtem, ahol nem tudatosodott bennem, hogy a másik kisebbséghez tartozom. Sohasem éreztem semmilyen hátrányos megkülönböztetést, ellenkezőleg. Minden közösségben, az elemi iskolától kezdve a líceumig mindenhol a középpontban voltam, mert verset mondtam, énekeltem, díjakat nyertem, mindenkivel vicceltem... Sohasem voltak beilleszkedési gondjaim, talán ezért nem voltak kellemetlen élményeim.

Hogyan látod, lehetséges és szükséges lenne egy romani nyelvű színház megalapítása?

Egy roma színház alapítása utópikus álmom, maga lenne a csoda. Azt hiszem, hogy sem Románia, sem a roma kisebbség nincs még felkészülve arra, hogy megalapítsanak egy romani nyelvű színházat. Csökkent a kulturális színvonal és a színház iránti igény is. Színészekre volna szükség, rendezőkre, dramaturgokra, és nem utolsósorban közönségre. Ezenkívül a romániai népesség nincs egy ilyen mértékű változásra felkészülve.

És vajon romani nyelven játszó bábszínházra? Milyen más módot látsz arra, hogy több előadás jusson el a roma gyermekekhez?

Azt látom, hogy nem egy bábszínház-alapítás volna szükségszerű, hanem a civil szervezetek projektjein keresztül kellene eljutni roma közösségekbe olyan előadókkal, akik fontosnak tartják az ügyet, és olyan helyekre, ahová az intézményes bábszínházak nem jutottak el soha. Egyébként is, a bábszínházak nagyon nagy tömegeket veszítettek el a közönségükből, mert a számítógépes játékok, az internet elhódította őket, ezért csak túlélő módban működnek. És azt látom, hogy ritkák az olyan elkötelezett emberek, akik vállalják azt a fajta munkát, hogy kijárjanak a közösségekbe.

Végzetül: meg tudnád-e fogalmazni az életed mások számára is fontos tanulságát?

Számomra az élet *sine qua non* princípiuma: légy büszke arra, aki vagy, növeld és fejleszd magadban az önbecsülést, de ne feledd el soha, hogy honnan indultál el és hova érkeztél. Hogy példakép lehess azok számára, akiknek nem sikerült lenyelni a bátorságcapszulát, hogy elinduljanak a saját életükben megkeresni önmagukat.

TALÁLT KÉP



Könczei Csilla: „Radu Afrim barátommal színház-as-filmes produkciónkat tervezgettük, amikor Ilonka néni fésülni kezdte a haját. Szép hosszú, őszes haja volt, még sose láttam kibontva. »Ilona, nem akarsz színházat csinálni?«, kérdezte Radu. Miért ne, válaszolta pont olyan természetesen, mint amikor romani nyelvtanáromnak szegődött. A spanyol tanszékről kértünk kölcsön neki korabeli ruhákat, hosszasan próbálgatta a tükör előtt. Amikor filmezésekör először ment át a domb gerincén, olyan gyorsan haladt, hogy Schneider Tibi, az operatőr, nem bírta követni. (...) Amikor azonban már tizedszer haladt végig mindkét irányba, és mi újabb és újabb felvételeket akartunk, teljesen otthonosan kezdett el mozogni a magasban, meg a kamera előtt. Csak később mesélte, hogy megálmodta, hogy zuhant le a hegyoldalról. Laurie Anderson szövegét együtt fordítottuk le cigányra.”

Ilonka néni (Lăcătuș Ileana): „Azt mondja nekem Csillag: »Ilonka néni, menjünk filmezni.« »Menjünk, Csillag.« De én igazán nem tudtam, hogy hova megyünk, és mit csinálunk. Felöltöztem, de ott adott nekem Csillag egy hosszú, hosszú ruhát. S akkor kimentünk, de igaz, hogy messzire mentünk, az autóval. Mikor odaértünk, kibontottam a hajamat, ott mindjárt filmeztünk. Akkor felmáztam egy nagy-nagy-nagy hegyen, alig másztam fel. Én mit gondoltam, hogy egyszer átmenek és visszajövök. De nem. Hát többször kellett menjek. Előre, vissza, megint előre, megint vissza, ameddig filmezték. Na, hazajöttünk onnan, rá vagy két hétre azt mondja nekem Csillag: »Ilonka néni, csinálunk egy színházat?« »Csinálunk, csinálunk, Csillag.« De én nem tudtam, hogy mit. Azt mondja nekem Radu, hogy gondoljunk egy verset, de cigányul. Hát én mindjárt mondom...(...)

Én álmodtam. De olyan álmot álmodtam, hogy én sétáltam. Egy korzón sétáltam.

És mit láttam ott egy sarokba? Egy sarokba nagyanyám, egy olyan kicsi kioszkba árulta a tésztát. Nagyanyám, aki meghalt, árulta a tésztát.

Hát sétáltam egy kicsi-kicsi, vékon-vékon-vékon-vékon kötőn. Félttem, hogy esek le, mind félttem, hogy leesek. Sétáltam előre, hátra, előre, hátra, s akkor én félttem, hogy leesek.

De miért félttem?



Lent volt az egész, az egész barátaim, mind az egész barátaim, aki meghalt. Mind ott voltak lenn. S én azért féltém, hogy oda esek rájuk.

Akkor volt egy nagy-nagy-nagy-nagy tó.

Abba a tóba mi volt?

Egy nagy kerék. Az a kerék mind forgott. Fele benn volt a vízbe, fele künn volt.

De mi volt abba a kerékbe?

Az egész rokonom, aki meghalt, az egész abba a kerékbe volt.

De milyen kerék volt az?

Roata dracului [Ördögkerék] volt!!

S benne volt az egész halott, amelyik meghalt. Az egész rokonom.”

(Részletek Könczei Csilla és Lăcătuș Ileana könyvéből: *Ilonka néni*. Lakatos Ilonka élettörténete roma, román és magyar nyelven. Editura Fundației Pentru Studii Europene, Cluj – Az Európai Tanulmányok Karának Kiadója, Kolozsvár, 2002.

A fotókon a Radu Afrim rendezte *BluEscape* című videó-mozgás-színházi produkció¹ videofüzéréből az *Ilona* című videó forgatása látható, a kolozsvári Szénafüveken. A képen Ilonka néni (Ileana Lăcătuș) és Schneider Tibor. Fényképezte: Dănuț Chiribăș.)

¹ B L U E S C A P E / Laurie Anderson szövegei alapján létrehozott előadás. Bemutató: 1999. május 26–30., Kolozsvár, Tranzit Ház. Rendező: Radu Afrim, Videó: Könczei Csilla; Szereplők: Cristina Cimbrea, Elena Popa, Alina Danciu, Ofelia Popii, Romulus Chiciuc, Angel Rusu, Claudiu Vesa; Vendégszereplő: Ilonka néni (Ileana Lăcătuș); Maszk: Anca Similar; Színpadi berendezés és kellékek: VIZEG Group. Fényképezte: Könczei Csilla, Schneider Tibor, Katyi Antal; Vágó: Tárkányi János. Video-szereposztás: Cristina Secăreanu, Dragoș Munteanu, Lola, Ilonka néni, Rápolti Réka, Csongor-Süsű-Baji, Nați. Producer: TRANZIT Alapítvány és a Babeș-Bolyai Tudományegyetem Színházi Tanszéke. Fordítók: Cornel Ban, Radu Afrim, Könczei Csilla.



Alina Șerban

Felelősségem tudatában kijelentem – A világ legjobb gyermeke

Fordította: Adorján Beáta

1.

Tesco gyöngye lencseleves £2,70. Csupán 5 percre kell, persze mikróba tenni, és kész az ebéd! Kérek, ne rólam vegyél példát! Elnézem a kolumbiai lakótársamat... hát igen... tudom, hogy fel fogja tenni a kérdést, a mindenkori nagy kérdést – „Honnan jöttél?” És még mielőtt válaszolhatnék, találgatni kezdi, mint mindenki...

„Tudo ben, Brazílera?”

„No, no.”

„Eres de Colombia, Española?”

„No, no.”

Egyiptomi? Arab?

„No, no.”

„Eres como mixed – fekete és...”

„No. no.” De már számolom a percekét.

„Romániai vagyok.”

„Ó, nem úgy nézel ki.”

„Igen, igen, mert cigány, gitana, roma stb. vagyok.”

„Ó, de te jóféle vagy!”

Ekkor már úgy érzem, mintha nem is egyszerű lencselevesre várnék, hanem valami pörköltre.

„A szobámban fogom megenni.”

Te jóféle vagy... ennek sosem lesz vége. Végigmegyek a folyosón, a szobám felé tartok. A piros házban lakunk. Nem, ez nem bordély, hanem egy régi ápolóotthon... a 33-as számú. A szobám, életem első külön szobája! Szeretem a szobámat, nagyon szeretem. Ez az én terem, érted? Ha akarom, fogom a törülközőmet, és leteszem a földre, és ott hagyom egy hónapig. Nem, ha akarom, akár kettőig! És tudod, mit? Ha akarom, hegyet csinálok az alsó-neműimből, és ott hagyom a földön egy évig. Nem, ilyet nem teszek. De megtehetném. És van ortopédmatracom – a sajátom. Jó a piros házban lenni.

Ioana Alina Șerban vagyok. Tízéves. Csillagjegyem: skorpió. Elvégeztem a 4.b-t, most leszek ötödikes. Az iskolám udvarán van még egy épület, oda járok karatézni 9 hónapja.

Közeli barátnőim: Corina, Luiza, Olivia, Simona, Cristina, Andreea, Irina, Meri, Anca, Lucica, Mili, Mihaela, Diana. Közeli barátaim: Claudiu, Mihai, Bebe, Andrei, Gáboanță, Cătălin és Ștefan. Rájöttem, hogy odavagyok egy fiúért. Azt hiszem, Laurnak hívják.

Ha nagy leszek, karateedző leszek, vagy rendőr, vagy úszóedző, vagy állatorvos.

Kedvenc énekeseim: Michael Jackson, Mel B, Mel C stb. és Thalia.

Szeretem a spanyol szappanoperákat, főleg az Hombres-t. De tetszik az ALONDRA, a Mari-mar, a Cassandra, a Tiszta szívből és a Semmi személyes is.

Haragszom, hogy lecserélték Ana Concerót a Semmi személyesben arra a színésznőre, aki a Felejthetetlen szerelemben játszott. Ez a színésznő sokkal rondább, mint a másik.

2.

Távozás Dristorból:

Anya, miért adod el a bútorainkat? Miért vannak a bútoraink Mihaiéknál?

Tessék? A madaramat is nekik adod? Kitakarítom a kalitkáját, ígérem! Miért kell elköltözni?

10 éves vagyok, és már tudom, hogy mit jelent, „házzal kezeskedni”. Azt is tudom, hogy mit jelent „elveszíteni a házat”.

3.

„A Grigore Moisilon az első kereszteződésnél jobbra, és meglátják az udvart, nem lehet eltéveszteni...”

Anyám egy udvar felé vonszol, még a kerítés sem tetszik, szarszínű és az áll rajta görbén, hogy 57. Belépek, és alig hiszek a szememnek! Itt minden annyira koszos!

Az udvarról mindenki odajön, és megcsókolja apám kisujját, azt, amelyiken a nagy gyűrű van. Én anyám kezét szorítom, a háta mögé bújok, és lesekkedem. A nagyok valamilyen furcsa nyelven beszélnek egymás közt... Nem tudtam, hogy apám nyelveket beszél! Apám hosszú, színes szoknyás asszonyokkal és kalapos emberekkel beszélget. Egyesek hasonlítanak az apámra, aztán kiderül, hogy rokonok vagyunk.

„Csak egy hét!” – mondja apám egy alacsony és pocakos embernek. Anyám bólogat, hogy igen. „Maxim egy hónap!” Anyám erre már nem bólogat.

„Nem, anya, én nem akarok itt aludni!”

Hirtelen rám ront egy csomó gyerek, Veta néni unokái. Meztláb vannak, mocskosak, taknyosak. Elrángatnak anyám mellől, egyenesen Veta házába visznek. Két pucér fenékű kisfiú és négy kislány hosszú, színes szoknyában.

A lányok bámulnak, a farmeremre mutogatnak, és röhögnek. Egy nagyobbacska oldalba böki a másikat, odajön hozzám, és a farmeremet kezdi rángatni. Aztán a többiek felé fordul, és mindenki röhög, és mindenki a farmeremre mutogat.

Nem értem, mi történik körülöttem, és mire mondanék nekik valamit, egyik lány már jön is felém. Mi bajuk a farmeremmel? Mit csináljak? Még soha nem verekedtem senkivel! Nem tudom, hogyan kell...

Ez meg egyre jobban közeledik... „SÉÉJ!” kiáltja egy fiú. És int nekik, hogy menjenek oda. Ő is mocskos, meztláb van, hóna alatt kenyér, kezében lábas. És akkor jönnek ezek a kicsik a csészéikkel, ő teát tölt nekik (nem olyat, amit mi teának neveznénk – ebben nincs teafű). Fogsz egy nagy kanál cukrot, a láng fölé tartod, míg barna nem lesz, és el nem kezd pezseg-

ni, aztán belekevered forró vízbe. Ilyet ittak. Aztán mindenki tört a kenyérből. Úgy ettek, mint akiket éhezettek. A fiú intett, hogy törjek én is. De én nem akartam. Hogy ennék csupasz kenyeret forró vízzel, csak úgy?

Ki akarok menni a házból, de belép Veta egy tál forró vízzel. Mögötte Calistrai, a kis köpcös úr. Kíváncsi vagyok, hát maradok, hogy megnézzem, mit fog csinálni a tállal. Calistrai leül az ágyra, lábát belelógatja a tálba, Veta lehajol, hogy megmossa. Pedig Calistrai nem tűnik annyira kövérnek, hogy ne érné el a saját lábát!

Megkeresném anyámat, hogy megkérdezzem, miért csinálja ezt ez a nő. Indulnék, de betódul Mariana néni és Nicu bácsi, Jana néni és Victorița néni. Megnézik, hány óra. Veta néni, aki éppen Calistrai lábát törölgeti, azt mondja, „ülj nyugton, fiam, me' anyád mos' nézi, hol fogtok itten lakni az udvar végibe”.

Mindenki leül, egyesek a földre, mások székekre, lekapcsolják a villanyt, és bekapcsolják a tévét. Hol az órára néznek, hol kifelé az ablakon, és egyre idegesebbek. Nagyon várnak valamire... Veta ideges, beszélni kezd azon a furcsa nyelven valami szomszédnőről, aki késik. Egyszer csak rám néz – „fiam, óvassad te nekünk, fiam!” Tessék? Gyere na! Nem akarom, hogy kiröhögjenek, még nem tudok elég folyékonyan olvasni. Főleg feliratot. Úristen! Nem lehet igaz! Ennyi ember egy szobában, és egyikük sem tud olvasni. Úgy nézek rájuk, mint valami földönkívüliekre, és ők is így néznek rám. Még abban a sötétben is láttam, hogy mosolyognak, hol egy ezüst-, hol egy aranyfog villant.

Zene.

„Mondja, Atyám, beleszerethet az ember valakibe úgy, hogy csak párszor látta?”

„Persze, hogy bele, Marimar, ezt nevezik úgy, hogy szerelem első látásra.”

„Atyám, ez azt jelenti, hogy velem megtörtént.”

„Marimar, csak ne mondd, hogy beleszerettél...”

Áramszünet, fény és zene hirtelen megszűnik.

Veta: „Úristen, megint lekapcsolták az áramot, hogy égne ki a belük!”

5.

Borzasztóan fázom, de még jobban reszketek a gondolattól, hogy valamelyik ismerősöm megláthat, itt, hogy ezt csinálom.

A Diák parkban vagyok egy luxushotel háta mögött, egy szeméttlerakat mellett. Pfüj!

Még kesztyűn keresztül is érzek valami szószféleséget, amikor megfogom a Fantás-üveget...

„Gyere már, anya, elég tűzrevalót gyűjtöttünk!”

Hazaérünk, és örülök, hogy egyetlen új iskolatársam sem látott meg. Anyám tüzet rak, kezdek felmelegedni, és azon gondolkozom, hogyan tovább: csináljam meg a matekházimat, vagy menjek Veta nénihez rajzfilmet nézni? De ott sapkában kell ülnöm, nehogy tetves legyek. „Alinácska kedves, menj és hozz kenyeret!” Na! Semmi kedvem, de amikor látom, hogy fás-lizza a kezét, amivel a szeméttben kotorászott miattam, rászánom magam.

Az üzletben vagyok. Még kéne 50 bani... a hátam mögött áll egy lány, aki az én utcámban lakik. „Nincs véletlenül 50 banid?” Adott! Megvárom, amíg ő is bevásárol, és dumálunk, amikor egyszer csak... „Hallod, te ott laksz a cigányoknál?” Ösztönösen rávágnám, hogy nem. De az jön ki a számon, hogy ... IGEN. „Ez brutális!! És mondd csak...” Mona tiszta román, de minden érdekli, ami nálunk az udvarban történik!

„Hallod, a te nagybátyád Calistrai, ugye? Tegnap éjjel kettő körül Calistrai bácsi játszotta le az új »Csók a hasadra« kazettát? „Nicu bácsi Mariana nénivel veszekedett, azt hiszem, most

meg is verte!"; „Mit csinál Bebi, még mindig feleséget keres? Még a végén Veta néni vesz neki egyet.”

Mona lett a legjobb barátnőm és sokat segít.

„Mona, fürödhetek nálad? Van kádatok is?”

Azt is megengedi, hogy megszáriítsam a hajam.

„Nahát, Mona, hihetetlen, nálatok milyen egyenesek a falak!”

És az ablak is tetszik. Milyen világos van itt! De nem nézek ki rajta, mert az udvaromra látok, és innen fentről rosszabb, mint egy horrorfilm. Mona leginkább a titoktartásban segít. Bárki kérdezősködik felőlem, Mona semmi szín alatt nem mondja el, hol is lakom valójában.

7.

Húha! A fiú beírta a telefonszámát a tenyerembe. Eddig még sosem volt a tenyerembe írva egyetlen fiúnak sem a száma.

Leülök a fotelbe, és mesélni akarok anyámnak a fiúról, akivel 10 perccig álltam a megállóban. Nézem ezt a nőt, aki három napja alkalmazta anyámat, hogy gondját viselje.

Többnyire az ágyban ül, alszik. Nem tetszik nekem, csúnya és gonosz. Hiába van normális háza, ha minket a földön altat, és mindenre, amit a tévében lát, azt mondja, „á, a cigány, az úgyis cigány!”

Jobb lenne, ha visszamennénk a cigányudvarba a vályogházba! Hiányoznak a barátaim. De nem akarom megbántani anyát. Tudom, hogy nem bírja az apámat.

Anyám jön a konyhából. „Na, mesélj a buszos fiúról!” Látom, hogy bántja valami. „Először azt mondd, mi bánt.” „Összeveszttem a vénasszonnyal, azt mondta, nem bírja a cigányokat, és menjünk el a házából. Nem akarja visszaadni a pénzemem, amit három napja adtam kölcsön neki. Ajaj! A tűzhelyen felejtettem a kajádat!”

A nőhöz közelítetek.

„Anya, ez a nő halott!”

„Honnan tudod, mi történt, ha itt sem voltál, kislány?”

„Hm, hol voltál, amikor ez történt?”

„Üljön be a kocsiba, asszonyom! Hé, kislány, mi van a tenyeredbe írva?” „Semmi.”

Istenem, ha tíz perccel korábban érek ide... 10 perccel... 10 perccel. Vissza akarom kapni azt a 10 percet! Adjátok vissza azt a 10 percemet! Ne, várjanak, ő nem...

Név: Alina Şerban.

Életkor: 14 éves.

Kit látogat? Édesanyámat.

„Pénteken nagytakarítás van a börtönben és lerövidítették a látogatási időt. Egy órája van!”

Visszaköltöztem apámhoz az udvarba. Közelebb kerültem a barátaimhoz és a... Hallottad? Egy anyuka kiáltott nekünk. Azt hittem, az én anyukám, aztán rájöttem, hogy Ely anyukája. Engem senki sem hív ebédelni. Már senkinek sem mondhatom, hogy „anya”. Nemsokára éjfél, és én ezt az egészet nem akarom.

NAPLÓ

KEDVES NAPLÓCSKA, KÉPZELD, ELKEZDTEM NYOMTATOTT BETŰKKEL ÍRNI. ÍGY JOB-
BAN SZERETEM, MERT ÍGY ÍR AZ ANYÁM IS.

Most egy másik „Alina” ír neked, az az Alina, aki egyedül maradt. Már nem vagyok gyerek, anyám már nincs itt, hogy kitakarítson utánam vagy, hogy dolgokat megcsináljon helyettem.

EGYEDÜL kell megküzdenem az élettel. A világ legjobb gyermeke akarok lenni, mert a legjobb anya a legjobb gyermeket érdemli.

De ugyanaz a vidám, vicces Alinácska-Balinácska maradok, mert 14 évesen kell leginkább mosolyogni.

Nem akarok 15 lenni. Biztos vagyok benne, hogy szar 15 évesnek lenni. A 14 sokkal jobban hangzik.

Ez az első születésnapom anyám nélkül. Hiányzik, nagyon hiányzik. Ő a legjobb anyuka a világon.

„Jó éjt, Bukarest. Holnap, a Rádió 21 matiné különleges vendége: az ismert díva, Nadine.”
 Á, egy frászt, Nadine, utálok Nadine-t! Utálok a Rádió 21-et is és... egyedül érzem magam! Fogtam egy cetlit, és ráírtam „Boldog születésnapot kívánok magamnak.” Aztán elaludtam. Másnap szarul ébredek, a suliban 3 fizikaóra.

„Jó reggelt, Bukarest. Ma, október 29., a Rádió 21 meghívottja: 3SudEst!” Tessék? Jól hal-lom? Megcsípem magam. Jaj, fáj. Húha, nem álmodom! Tegnap este óta tényleg minden megváltozott! Születésnapom alkalmából a 3SudEst megy a Rádió 21-en, nem hiszem el! Persze, hogy nem megyek iskolába. Felveszem a legjobb ruhámat, és bemegyek a rádióba. Laurențiu autogramot ad, és boldog születésnapot kíván. És Viorel azt mondja: „Nincs nálam semmi ajándék”, de talál a zsebében egy nápolyit és nekem adja. A 3SudEsttel töltöttem a születésnapom!

Nagyon boldogan megyek haza, úgy érzem, repülök. Bevetem magam az ágyba, szorongatom a nápolyit, és felidézem a legkúlabb születésnapomat!

Apám is megjön a munkából, el akarok mesélni neki mindent, ami aznap történt, hogyan találkoztam a 3SudEsttel éppen a szülinapomon. De ő egy papírt mutat, amin az áll piros betűkkel, hogy „kilakoltatási parancs”.

Zene

„Gyere, megnézheted!” Leveszi a pólóját, és háttal áll nekem. Annyira közel áll hozzám, érzem a parfümjé illatát. Egy kis anyajegyet veszek észre a hátán, hasamban a pillangóraj megint mozogni kezd, és nem tudom megállítani, és egyre közelebb kerülök a hátához, és egyre közelebb, ő, milyen szép bőre van. Az ajkam csücsörítem, meg akarom csókolni a bőrét.

„Ali, mikor mutatod meg nekem is, hol laksz?” Igen, Mihai, tetszik a tetoválásod...

8 hónapnyi könyörgés után meg akarom mutatni Mihainak, hol lakom, és be akarom mutatni őt az apámnak. De melyik lenne erre a legmegfelelőbb nap? Vasárnap isznak, mindenki részeg, utána botrány van, hétfőn és kedden másnaposak, legyen szerda délután!

Ma van a nagy nap, és azt akarom, hogy tökéletes legyen!

Ahogy belépünk az udvarra, Calistrai bácsiba botlunk. Calistrai bácsinak van egy ilyen nagy magnója, karját a magnón pihenteti, nem nyomogatja a gombokat, csak így ül, mellette egy üveg bor. Ő egy feketébb cigány, kopasz, oldalt némi haj. Nagyon alacsony, nagy pocakja van, és viccesen néznek ki az ajkai. „Ma van a születésnapom, és szomorú vagyok... na ezt hallgasd meg, ezt hallgasd meg!” Mihaira nézek, és érzem, hogy elpirulok. Ő jól szórakozik Calistrai bácsin. Miután meghallgattatta velünk az egész A oldalt... Mondom, jöjünk vissza máskor, de Mihai maradni akar, meg akarja ismerni az apámat. Végre sikerül bejutnunk a házba, amikor a magnó becsípi a szalagot. „Szólok, ha megjavítottam”.

„Ó, há' gyere be te, vejem!”

„Apu! Hagyd békén!”

„Tudd meg, ez volt az első mondata, hogy „Hagyjál békén!” Ha tudnád, hogy tanult meg számolni.”

Az asztalon ott a „kilakoltatási parancs”, megfordítom, amikor Mihai nem látja, és hogy témát váltsak, mondom, menjünk el üdítőért. Ahogy kilépünk, ott jön Bădoi bácsi, vidáman, hogy „ma van Calistrai születésnapja, és boldog vagyok, hogy öregebb lett, mint én!”

Bădoi bácsinak rés van a két első foga között, az egyik ezüstözött, csillog. Ő is kopasz. Szűk az inge, kilátszik a szírentetkója, és a karja tele van hegekkel. „Gyere ide Alinácska, mert én neveltelek, én neveltelek fel! Emlékszel, amikor apád góré volt és pénzt adott, hogy lovacs-kázzak veled? Az is igaz, hogy nyúltunk le pénzt tőletek a házból, de fiam, én csak ahhoz nyúltam, amelyek gyűrött volt!”

Éppen le akarom rázni Bădoi bácsit, amikor apám idegesen közeledik Bădoi bácsi felé, és valami kölcsönről beszél neki. Bădoi bácsi azt mondja, hogy ő nem tud semmit semmiféle pénzről. Apám ideges lesz, és elkezd káromkodni. Bădoi bácsi a gyermekei életére esküszik, hogy ő nem kapott semmiféle pénzt. Apám megfogja, és rángatni kezdi, Bădoi bácsi a gyermekei életére esküszik, elkezd sírni.

Próbálok inteni apámnak, hogy hagyja abba. Apám még inkább rángatja. Bădoi bácsi elkezd pofozni magát, és széttépi magán az inget. Időközben megjelenik Nicu bá' kisfia is, aki letolja a gatyáját, és ott végzi el a dolgát előttünk. Mihai végignézi, és elsápad. „Hallod, eszembe jutott, hogy dolgom van, majd hívlak...”

„Köszí szépen, gratulálok! Utállak, büdös kutya!! Szégyenkezem miattad, amiért iskolázatlan vagy! Utálom ezt az egész mocskos famíliát! Hogy ott baszódna meg az összes hányinger cigány! Ott rohadtok meg, kretén nyomorultak! Folyjon ki a szemetek! Hallod, te, nem akarom, hogy az apám légy! Miattad került börtönbe az anyu.”

Apám soha nem szidott meg, soha nem emelt kezet rám és a bátyámra sem.

Apám 65 évesen tanulta meg, hogyan mosson és főzzön rám.

Most már apám sincs. Már nincs, aki arról mesélne, milyen voltam gyerekkoromban, és már senki sincs, aki nevetségessé tenne. Ne haragudj, édesapám.

„Csend ott hátul! Ma osztályfőnöki órán 2 meghívottunk van, akik az egyetemi tanulmányok fontosságáról fognak beszélni.”

Az utolsó előtti padban ülök, és úgy érzem, nem is pislogok. Ugyanazt a képet látom magam előtt, újra és újra, látom, amint kifut a szekrényemből. A kedvenc „Best Grandma on Earth” feliratú pólómon ült. A patkány a ruháim közül jött elő!

„Közületek hányan szeretnének egyetemre járni?” Én is feltartom a kezemet.

Miért hazudok? Mit hazudok összevissza? Egyetem, fenét! Az udvarban már hat éve esz meg a kosz, és nyilvánvaló, hogy soha nem jutok ki onnan. Kész! Mit képzelődöm, hogy elme-geyek? Hogy felsorakoztatok majd mindenkit és azt mondom: „Mariana néni és Jana néni, én tudom, hogy egyikőtök bejár a házba és lop! Hogy tudtátok még a füstölt bordát is elvinni?”, „Te, Nicu bá', mi a fenéért bontod fel mindig a leveleimet? Te, úgysem tudsz olvasni! Nem kapok semmiféle pénzt, fényképeket csereberélek a 3SudEst rajongókkal!”

Mit hazudok magamnak összevissza? Kész! Férfjhez megyek, csinálók egy rakás gyereket, és hagyom, hogy az uram addig üssön, amíg kiveri a fejemből az összes álmot.

Ránézek a blúzomra, és kiráz a hideg! Patkány ült a blúzomon, és az a blúz van most rajtam. Ki tudja, hányszor járt a ruháim között, utána meg felvettem azokat. Mocskosnak érzem magam, undorodom mindentől. Elegem van!

Elegem van abból, hogy szégyenkezzek és félnék, amikor tetűellenőrzés van, hogy nehogy azt mondják, „kisasszony, jöjjön velem az orvosi rendelőbe”. Elegem van abból, hogy vendég legyek mindenhol, „jaj, köszönöm, hogy megfürödhettem nálad!”, „jézusom, lehet, rendet-

lenséget hagytam magam után, még egyszer leellenőrzöm!” És „nem, osztályfőnök asszony, nem akarok ruhákat kapni magától, nem érti, hogy nem tetszenek!”

A lányok előttem bebújnak a pad alá és chipset rágcsálnak. „És az utolsó kérdés. Hogyan látjátok magatokat 5 év múlva?” Chipset fogok enni, sok chipset!
Aláírom az ívet, hogy részt vettem a Nyitott Horizontok című előadáson.

Zene

8.

NYOMTATVÁNY

„Felelősségem tudatában kijelentem a következőket:

Otthoni körülményeim: a ház, amelyben lakom, száraz lószarból készült. Mivel a falak nagyon vékonyak, a patkányok könnyedén lyukakat rágnek, és bejönnek a házba. A háztető nagyon rozoga, sok lyuk van rajta, ezért megtörténik, hogy beesik az eső.

Nincs normális padló, csak néhány kartonpapír a puszta földre téve, ezekre tettem szőnyeget. A ház több ablaka is kitört, zacskókkal lett beragasztva. A ruháimnak nincs külön helyük, dobozokban tartom őket, így nagyon porosodnak. Ez történik a könyveimmel is, amik szintén dobozokban vannak, és porosodnak. Az udvaron a szomszédok kordét és lovakat tartanak, emiatt sok a trágya és mindenféle más szemét, különösen a vécé körül. Nagyon körülményes este a vécére menni, ezért egy vödört használok. Ez a szeméttel, döglött állatokkal és szénával teli terület kisebb lett, mert a telep mellé luxusvillák épültek. Azok tulajdonosai panaszt tettek a rendőrségen, mire minket megbüntettek.

A nők és gyermekek többsége, akik az udvarban laknak, tetvesek és sokuknak bőrbetegsége is van. Nehéz folyton arra figyelmem, hogy el ne kapjak valamit. Ezt a kérényt támogatás igénylése céljából nyújtom be. Érettségi után egyetemen szeretném folytatni a tanulmányaimat, ehhez megfelelő helyre lenne szükségem, ahol lakni és tanulni is lehet.

2005. április 27.”

„Şerban kisasszony, itt és itt írja alá, hogy szociális ellátásban részesüljön.” Elnézem ezeket az öltönyös embereket, és egyik sem néz rám. Meg szeretném kérdezni, mit jelent az »ellátás«, mert hangzásra olyan, mintha valakinek ellátnák a baját, és az megijeszít.

„Kisasszony, elnézést, de mit...”

„Az ülés véget ért, kisasszony.”

2007. Roma Art Fesztivál – Temesvár. Önkéntes vagyok. Ma este a Kultur Shock játszik. Azt hallottam, nagyon jók. Sokan eljöttek erre a fesztiválra. Bemegyek egy bár udvarára, ahol sok a lány. Mindegyik román, de cigánylányoknak vannak öltözve. Körben állva kínlódnak, hogy Mariana néniféle táncmozdulatokat tanuljanak egy svéd lánytól. Mintha Mariana nénit látnám, „Ne így! Látod, így könnyedén! Az ördög vigye el! Dik chi gadji.”

Az egyik asztalnál egy pocakos cigány ül, mindegyik ujján aranygyűrű. Egyik keze csípőre téve, másikban szivar. Int, hogy menjek oda. „Ha majd elküld, hogy vegyek neki valamit, biztos, hogy visszautasítom!” Odamegyek, és csokival kínál. „Vegyél Tamangótól, tes'vér!” Belenézek a dobozba, és elveszek egy kockát a megmaradt kettőből. Aztán mintha legálábbis kokaint adott volna, azt mondja jelentősegteljesen: „vedd csak el mind a kettőt!”

Odajön hozzám a Kultur Shock énekes: „Kid, are you Roma?” „Hm, my mom and my dad are.” „Wow! 100% Gypsy! I'm only half. Kid, you will become something, at least president.”

(„Kölyök, te roma vagy?” „Hát, anyám és apám azok.” „Szuper! 100% cigány! Én csak félig. Kölyök, te még lehetsz valaki, elnök is akár.”) Ilyet én még nem is hallottam.

A színpadtól jobbra egy nagy sátor, ez áll rajta: „Bonyolult! Beszéljünk róla! Roma sátor!” Mielőtt ráeszmélnék, mit csinálók, már rohanok is. Nem tudom, hogy miért, de futok a sátor felé, pedig semmi ötletem.

Nem hallom magam körül az embereket, csak a zenét.

Amikor gyerek voltam, imádkoztam: „Istenem, tiszta szívemből könyörgök, változtass meg, add, hogy román legyek! Nem akarok egész életemben cigány lenni! Bárcsak nekem is fehér bőrom lehetne, sok barátom, és legfőképp egy pasim!”

Egész életemben ugyanazokat a dolgokat hallottam:

„Ha nem fogadsz szót, odaadlak a cigánynak!”

„ne játssz a cigányokkal, koszosak és meglopnak!”

„nem szokta a cigány a szántást!”; „olyan, mint a cigányoknál”, vagy „ne légy cigány!”, „ne cigánykodjunk má”

Belépek a sátorba.

Belenézek a kamerába, és azt mondom: Alina Şerban vagyok, roma származású.

Életemben először mondom ezt anélkül, hogy a következményekre gondolnék, anélkül, hogy attól félnék, ezért majd elítélnék.

Gypsy-punk, cigánynak öltözött román lányok és nem-cigányok kellettek ahhoz, hogy rájöj-
jek, menő romának lenni, és hogy elfogadjam magam annak, aki vagyok.

New York

Még sosem használtam térképet. Wow, itt az utcák végtelenek! A 751-est keresem.

(*betűzi*) „A-L-I-N-A Şer-ban. Nem, nem, nem Szerbán. Sér – semmi gond! Sérbán. Semmi gond.”

Sok diák van ebben az osztályban. Wow, mindenkinek van kitűzője a saját nevével. Mellettem egy kazahsztáni lány. Azt mondja, ő otthon oroszul beszél. Azon gondolkodom, milyen monológot adhatott elő. Én? „Nem árultam virágot a Tottenham Court Roadon. Igen. Virágot árultam, de nem magamat.” Eliza. Eliza Doolittle? Van itt egy asztal tele frissen facsart narancslével és vízzel. Már megittam az első pohárral. Ingyen van. Amott egy férfi kezdi a prezentációját. Öltönyben van. Ez a negyedik alkalom, hogy előad.

„Üdvözlöm Önöket, Isten hozott mindenkit! New York City! Hihetetlen! New York-i Egyetem, Művészeti iskola! 2009 – tavaszi szemeszter! Tavasz – az új lehetőségeket jelent, nem?!”

A második pohárral iszom. Nagyon jó!

„Jól jegyezték meg: itt dolgoznotok kell, hogy elérjétek az álmaitokat. Ismeritek a dalt – »If I make it there I can make it...« Menni fog!”

A harmadik pohárnál tartok. A hasam csikarni kezd, de ezt még megiszom.

„Jól jegyezték meg: rengeteg a lehetőség, de dolgoznotok kell. A legjobbat kell kihoznotok magatokból, úgy értem, érhet egy kis kultúrsokk...”

„Kultúrsokk? Culture Shock? A kedvenc zenekarom! Gypsy Punk!”

A kazahsztáni lány visszavezet a székemhez.

„Nem a zenéről beszélnek.”

„Ja? Öhm... De az énekes, ő seattle-i. Ő egy roma fazon Seattle-ből! Eljön ő is?”

Eliza...

London: „Higgins professzor! Igen, valóban virágot árultam Tottenham – nem Tottenham – Court Roadon, de magamat nem! Eliza? George Bernard Shaw?”

A George Bernard Shaw, vagyis a GBS Színházban vagyok. Drámaművészet, Királyi Színiakadémia. Évnyitó van. A székeken névtáblák, olvasni kezdem a neveket... volt tanítványok nevei vannak ráírva. Harold Pinter, Russel Brand, Antony Hopkins (*enyűgözve*).

A csoporttársam: „Alina, egy nap a mi nevünk is itt lesz! Ha keményen dolgozol, úgy élsz majd, mint az amerikai nagybácsid!”

Ez a harmadik alkalom, hogy ezt mondja nekem, és nem tudom, megmondjam-e neki, hogy nekem nincs semmiféle amerikai nagybácsim, ezért csak bólogatok.

Ezek komoly emberek, ő és ezek, komoly emberek. Tudják, mit akarnak, és keményen dolgoznak. Fegyelmезettek. Ezeknek az embereknek kifogástalan a nyelvtanuk. Nem, ők maguk kifogástalanok. És tudják, mit akarnak. Mert képzeld, van naplójuk! Naplójuk, melyekbe nem az érzéseiket írják bele, hanem a találkozóikat. Nekem is lesz ilyen naplóm. Nem azért, hogy az érzéseimet leírjam, hanem hogy beleírjam a találkozóimat, a találkozóimat, a találkozóimat! Igen, ezek az emberek felkészültek. Én is felkészült leszek. Ezek az emberek pontosak. Én is pontos leszek, mindenhol 30 perccel korábban ott leszek. Iskolába fogok járni, a Tottenham Court Roadra. Holbornnál kell majd átszállni, 'L' – nélkül – Holborn.

Kifogástalanok. Én is kifogástalan leszek.

(*köhög*) Nem kapok levegőt, nem kapok levegőt... mintha valami húzna hátulról ez a, ez a roma sálam, beakadt, beleakadt... egy üzletember aktatáskájába. Jaj, ne, jaj, ne, azt fogja hinni, hogy én el akartam... egy üzletember aktatáskáját? Felemelem a kezem, intek, hogy elnézést, bólintok, hogy elnézést, a térdemmel és a lábujjammal is elnézést kérek. Jaj ne... egy üzletember aktatáskájába...

Ó én átkozott, átkozott!

Kérem, vegye el! Vigye innen.

Ó, uram, miért éppen ma kellett ezt a roma sálat viselnem? Annyi sálam van, vigye! Fáradt vagyok. Vigye! Vigye innen! Fáradt vagyok ahhoz, hogy mindig azt bizonygassam, hogy tudom. Fáradt vagyok a szégyentől, a csatornáktól, a mocsoktól és a tetvektől... Elegem van ebből a sok szarból!

Vigyék innen ezt a szaros cigányt! Ne kolduljon! Vigyék innen! Én egy civilizált ember vagyok!

A férfi engem észre sem vett. Csak vonogatta a vállát, alig láttam a frissen nyírt haját és a fehér tarkóját. Ki is törhette volna a nyakam.

AUSZTRIA:

A Burgtheaterben vagyok Ausztriában. Wow, itt minden márványból van... és aranyból. Még a szék is márványból van. Fogom a narancssárga, enyhén koszos hátizsákomat... Van jegyem – ott egy fiú ellenőrzi a jegyeket. Egy sornyi ember vár arra, hogy jegyet vehessen. Éhes vagyok. Van egy perccel a hátizsákomban. Elkezdem kicipzárzni a táskám, de rájövök, hogy túl hangos, és arra gondolok: „Mi lenne jobb: ha gyorsan kicipzárznám, vagy ha lassan?” A lassú verziót választom, kezemmel takarva a cipzárt. Annyira nyitom ki, hogy beférjen a kezem. (*enni kezd*) Jaj, ne, meglátott! Csalódott a tekintete. Kiborulok: hogy tudok perccel enni egy ilyen helyen, ahol minden márványból van?

A Tottenham Hotspur kintijában vagyok a Karib-tengeri kolléganőmmel. Magas és csodaszép. „Erhan, tegyél nekem még abból a vaníliásból, még... még.” „Te is tehetsz magadnak! Itt dolgozol, jogod van hozzá. Fejezd ezt be!”

Az emberek ebédszünetre jönnek. Wow, és azt kérnek, amit akarnak. Ez ennyire egyszerű. Ahogy elmennek Amanda mellett, látom, ahogy Amanda eltörpül. Én is eltörpülök. Mind eltörpülünk, és csak bólogatunk egymásnak. „Szóval, te is kirekesztett vagy”, mondja. Nem, nem, mi NEM vagyunk kirekesztettek. Szabadon járunk-kelünk, és már rég megszabadultunk a rabláncoktól. Igen, bizony! Te hallod ezt a zenét? Ez fantasztikus! Ez roma zene! Érzem, ahogy lüktet az ereimben, elképesztő, nem igaz? Roma zenét mindenkinek! Hé, uram, mit olvas? Lorcát? Duende – ihletett volt az én romám. Ő mindenki számára egy roma szerző! *(hangfelvétel részlet bejátszása)* A legjobbak legjobbika? Charlie Chaplin? Ő mindenkinek roma volt!

Roma aktivista kontra neoliberaisok. (Lool)

És akkor az utolsó kérdés, a hölgy ott hátul...

Igen, igazad van abban, hogy a romákat mai napig – nevezzük nevükön a dolgokat – állatokként kezelik.

Pusztán egy kérdésre maradt már csak időnk. Kérem!

Csak hozzátenném, hogy a romák, vagy ahogyan én szeretem nevezni, a cigányok, és nem rossz értelemben mondom, én úgy látom, hogy rossz hírnevét keltik Romániának, és szeretnék gratulálni neked, te sokkal inkább tűnsz britnek, mint romának...

„Elnézést, hölgyem, de ön sokkal inkább néz ki britnek, mint romának.”

„Mi van? Mit mondtál? Igen, pontosan erről beszéltem... hogy hallgassuk meg egymást. Hogy merészeli megmondani nekem, hogy mi vagyok és mi nem? Talán ismer? Talán ismeri az életpasztalataimat? Nem, én nem úgy nőtem fel, hogy azt mondogatták volna: ó, látod azt a nőt? Lehet, hogy nem magyar. Látod ezt a férfit? Szakálla van. Lehet, hogy sátánista.”

Ó, igen, egyetem! Egyetemre mentem, és megszüntem romának lenni. Nagyon sajnálom, hogy így kiléptem az önök komfort-sztereotipizálásaiból. Rettentően sajnálom. Legközelebb elmondhatnák, hogyan kell romának lenni, és akkor nem fogom önöket kiközösíteni a komfortzónájukból. És köszönöm szépen, hogy létezni engedtek maguk mellett. Lélegezhetek még egyet itt önök között? Köszönöm.

Ez egész jó volt, mi? Ebben egész jó vagyok. Lökj ide tíz hasonlót, és fél kézzel lenyomom őket.

Filmforgatáson vagyok. Profi filmforgatáson. Találkozom a Rendező feleségével és a kis Daniellel... hatéves, ha jól értettem, és nagyon aranyos. Kezet ráznék vele, de hirtelen az anyja háta mögé bújjik: „Anya, a cigányok embereket ölnek!” Jó páran vannak körülöttünk, és nem tudom, tegyék-e úgy, mint aki meg sem hallotta... mindenki a reakcióját lesi.

„Á, nem, Daniel. Mi nem ölünk több embert, mint amennyi embert más emberek is ölnek.”

„De te olyan vagy, mint a feketék?!”

„Néhányunknak nagyon sötét a bőre, mer’ Indiából származunk, de némelyikünk szőke, akárcsak te.”

Legszívesebben elrohantam volna, de csak egy lépést tettem hátrafelé, visszavonulásképp. Látom, ahogyan az anyja egyre dühösebb lesz: „Ezt kitől hallottad? Ilyet mi nem tanítottunk neked! Hol? Mondd meg, hol hallottad?” „A játszótéren, anyuci.”

Ja, a játszótéren. Győzött a játszótér. Ott nem lehetek nyertes.

Elnézést, igen, tudom, nem volt időm, hogy megfelelő orrot vegyek magamnak. Elnézést, ismerik a szabályokat? Szeretném én is ismerni őket. Valahol lennie kell valaminek... egy tanfolyamnak, egy könyvnek ezekkel a szabályokkal, nem? Félek, hogy nekem ezek kimaradtak. Valami volt... talán... mert annyit tudok, hogy tégy meg minden tőled telhetőt. Ha ez lenne a szívem, tele lenne öltésekkel, mert mindössze annyit tudok, hogy adj bele mindent, szívvel-lélekkel csináld, és annyit, hogy teljes szívedből kell adni, tudod? Tégy meg minden tőled telhetőt. Talán ez ott volt a szabályok között... hogy hol tartsd a szíved. Tudod a szabályait annak, hogyan kell felnőtnek lenni? Tudod? Úgy érzem, keresnem kell egy biztonságos helyet, ahol fedezékben lehetek, és magamba zuhanhatok, mert odakinn csupasz lélekkel hagytak.

Ha innen nézed, szárnynak tűnik, nem igaz? Mindenütt angyalok vannak, tudtátok?

Megérkeztem Kijevből, a Heathrow reptéren vagyok. Nagyon rosszul érzem magam. És erősen vérezni kezdek, és tudom, hogy ez nem jó jel a műtét után. Nem tudom, hogyan szólítsak le embereket. Emberek haladnak el mellettem a bőröndjeikkel, mit mondhatnék nekik: „Hé, én...” Szégyellem magam. Nagyon szédülök. Úgy érzem magam, mint egy guruló bőröndök közé szorult ijedt kutya. Hirtelen egy kezet érzek a vállamon.

Egy lány áll ott, haja letakarva, arca nagyon kerek, szeme kékes-zöldes... „Ne aggódj. Elviszlek a kórházba.”

Nedának hívják. Elképesztően sok csomagja van. Egyiptomból jött. Kerekesszékebe ültetnek, és átmegyünk a vámvizsgálaton. Odaadom az útlevelemet, egy perc telik el, és át is engednek. Nedára várok. Eltelik tíz perc, és még mindig az útlevelét vizsgálják. „Nem, Neda – te még csak nem is Londonban élsz, hanem Gilfordban! Nem kell hogy bekísérj a kórházba.”

5 óra múlva búcsút veszek Nedától. Ő az ő taxijára vár, én meg az enyémmre. Kimerültem, és annyira éhes vagyok, hogy szinte érzem a gyomrom falait, amint ételért esedeznek. Azt mondom a taxisnak: „Megállhatnánk annál a benzinkútnál, hogy pénzt vegyek fel?” Ahogy beülök a taxi hátsó ülésére, a taxis hátrafordul, és egy hatalmas pizzát emel a magasba: „Éhes vagy?”

Turnpike Lane-be érek egy helyhez, amit ismerek, itt van a 33-as számú piros ház. Ez jólesik... itt... itt van a helyem. Ahogy az ortopédmatracomon fekszem, eszembe jut, mit mondott a sofőr, amikor elváltunk: „Örülök, hogy megismertelek! Még sosem találkoztam roma lánnyal!” „Köszönöm, uram. A roma azt jelenti, ember.”

CRITICĂ

Bea Kovács: Tutorial educativ despre teatru

Drama *Mihai Viteazul* a lui Csaba Székely, câștigătoarea concursului de dramaturgie al Teatrului „Weöres Sándor” din Szombathely (Ungaria), și-a avut premiera în România în octombrie anul acesta. Companiei independente Teatru 3G a adus pe scenă textul cu temă istorică beneficiind de colaborarea unor actori români și maghiari. Cu toate că spectacolul în sine, în contextul centenarului Marii Uniri, reprezintă un gest teatralicesc provocator, fapt demonstrat și de criticile de orientare naționalistă, referitoare la afișul spectacolului, autoarea cronicii, Bea Kovács consideră creația teatrală însăși mult mai puțin provocatoare, recunoscând, totodată, meritele acesteia.

Yvette Jankó Szép: Peștii

Textul lui Yvette Jankó Szép vorbește despre ultima premieră a trupei Váróterem Projekt (Proiectul Sala de Așteptare). Este vorba despre un spectacol cu caracter experimental: o constelație asociativă de imagini, trupuri goale și fragmente de dialog. Structura și dramaturgia spectacolului *Fishesz* dă mult de lucru spectatorilor, fără să-i lase cu senzația liniștitoare că au reușit să integreze într-un întreg unitar, în sinea lor, experiența spectacolului.

Réka Hegyi: În căutare de comori la Festivalul de Teatru de Păpuși Puck

Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete Puck din Cluj a ajuns la cea de-a 17-a ediție. Réka Hegyi trece în revistă programul acestui eveniment, oprindu-se asupra spectacolelor considerate cele mai reușite și totodată criticând criteriile de selecție, din punctul de vedere al prezenței și al ofertei teatrale maghiare din Transilvania. În opinia autoarei, festivalul acordă prea puțină atenție creațiilor de teatru de păpuși și de teatru pentru copii din afara cadrelor teatrelor de stat, cu toate că există astfel de realizări, chiar foarte valoroase, inclusiv în sfera independentă.

INTERVIU

Paul Sarvadi: Cât respect am oferit, atât am primit înapoi

Judit László a fost manager de scenă la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj între 2005 și 2015, oferindu-și contribuția la realizarea a 49 de spectacole. În acest interviu, realizat de Paul Sarvadi, ne prezintă provocările profesiei sale, vorbind și despre competențele, dedicarea și chiar sacrificiile – inclusiv personale – pe care le cere. Dialogul oferă, indirect, și o imagine de ansamblu din spatele culiselor, a unui deceniului și jumătate de teatru clujean de după schimbarea de regim din România.

Katalin Nászta: Esența teatrului constă în momentul înălțării

Cu ocazia aniversării a 70 de ani de la înființarea Teatrului „Tamási Áron”, Katalin Nászta l-a invitat la o discuție pe regizorul-director László Bocsárdi, de a cărui nume se leagă reforma de după schimbarea de regim a teatrului din Sfântu Gheorghe. În cadrul interviului, Bocsárdi vorbește despre formarea trupei sale din Gheorgheni, Figura Stúdió, dar și despre mutarea la Sfântu Gheorghe, despre anii de început și ideile sale privind munca de la teatru.

STUDIU, ESEU

József Katona: Lumea operetei

Eseul cuprinzător al regizorului de operă József Katona prezintă originile denumirii, nașterea și istoria operetei, metamorfozarea în alte genuri și răspândirea în spațiu, dar și funcțiile, acțiunea și lumea muzicală, avantajele și dezavantajele „ușurinței” sale caracteristice și chiar viziunea asupra lumii pe care o transmite, surprinsă în relația dintre gen și mediu. Pe lângă trecerea în revistă a unor autori și creații reprezentative, articolul conține și o utilă sursă bibliografică pentru cei interesați de cunoașterea mai aprofundată a genului.

RECENZII DE CARTE

Ferenc Zsidó: Ujdrama.hu. Despre volumul de drame *Párhuzamos világok (Lumi paralele)*

Volumul editat de Mónika Szűcs a apărut la editura Selinunte din Budapesta, în 2017. Conține piese contemporane pentru tineri: *Újvilág (Lumenouă)* de Andrea Pass, *A gyáva (Fricosul)* „frământat” de Eszter Gyulai, Krisztián Kovács și Péter Scherer, textul comun realizat de Zsuzsa Hajós și István Kárpáti, *Szélben szállók (Zburători în vânt)*, precum și *Kettős: játék (Joc: dublu)* de Viktória Jeli și István Tasnádi. Autorul recenziei susține că textele sunt în majoritate inovatoare formal, caută întrebări la problemele specifice ale tinerilor de azi într-un limbaj adecvat, dar nu sunt remarcabile din punct de vedere artistic/estetic. Cu toate acestea consideră că avem de a face cu un volum important.

TEATRU ROM

FOCUS / Ioana Szeman: Teatre invizibile

Textul lui Ioana Szeman are în centru întrebarea privind motivele pentru care, în ultimii ani, figura țiganului pasionat a câștigat popularitate în contextul balurilor costumate, al telenovelelor și reality show-urilor, însă fără ca acest lucru să sprijine identitatea culturală romă. Lipsa romilor de pe paleta teatrală din România reflectă inclusiv modul în care romii sunt excluși de la formele instituționalizate și sprijinite statal ale culturii naționale.

Lukács Mihai: Despre reprezentarea autentică și teatrul rom

Mihai Lukács, directorul singurei trupe de teatru rome din România, Giuvlipen, analizează posibilitățile modificării narativei dominante despre romi. Întrebarea-cheie a textului său se referă la modul în care identitatea romă poate fi reprezentată în mod autentic, respectiv la formele artistice aplicabile în acest proces. Ceea ce este important în exercițiile de „gadjologie” ale trupei sale este evitarea generalizării și a stereotipurilor: problematizarea certitudinilor spectatorului dornic de rețete sigure și participarea sa colaborativă, alături de problematizarea permanentă a caracterului reprezentational al teatrului însuși.

Carla Weingarten: Roma Armee – Armata romă

Tematizarea problemelor sociale și minoritare își pune puternic amprenta asupra politicii de repertoriu a Teatrului Maxim Gorki din Berlin. Carla Weingarten supune analizei spectacolul lor intitulat *Roma Armee*, regizat de Yael Ronen, care se bazează pe istoriile personale a unor interpreți romi din cinci țări ale lumii (Austria, Suedia, România, Anglia și Germania). Narativele personale, juxtapuse sub forma unui spectacol de varietăți, prezintă experiența actuală a romilor: căutarea identității, posibilitățile apartenenței la comunitate, excluderea și lupta politică, culminând în ideea revoluției romilor și, prin căutarea noilor eroi ai poporului rom, într-un final emancipator.

László Fosztó: Cetățenia pusă în scenă. Romi, performance și identitate în România, membră a Uniunii Europene

Noul volum al lui Ioana Szeman, *Staging Citizenship*, recenzat de către socio-antropologul László Fosztó, se axează atât pe dificultățile situației socio-economice și pe problemele identității culturale a romilor din România, cât și pe practicile lor de tip performance și pe acțiunile performative din diferitele spații culturale. Din recenzie aflăm că munca de teren în cadrul comunității rome, prezentate sub un nume fictiv, pune în lumină o serie de stereotipuri și de probleme de reprezentare asociate cu romii, alături de prăpăstiile care se deschid în domeniul cetățeniei și de contextul cultural-politic al performance-urilor artistice rome specifice din România.

Nóra Ugron: E o poveste care ne aparține tuturor

Alina Șerban este artist de teatru de etnie romă cunoscută la nivel internațional: actriță, dramaturg și regizor. În interviul realizat de Nóra Ugron, Șerban vorbește despre experiențele universitare din București și străinătate, dificultățile întâlnite în teatrul românesc, și cel mai recent spectacol al ei, *Marea Rușine*, care se ocupă cu istoria robiei romilor.

Villő Hanga Jakab: Teatrul, mai important chiar decât școala

Partenerul de discuție al lui Villő Hanga Jakab este Zsolt Fekete, actor din Sfântu Gheorghe, pentru care provocarea cea mai importantă constă în teatrul centrat pe problemele prezentului, inclusiv potrivit experienței sale din cadrul teatrului comunitar KOMA, pe care o duce mai departe sub forma activității de dramaturgie pedagogică, desfășurată în rândul tinerilor romi din cartierul Órkő al orașului Sfântu Gheorghe și din Valea Crișului. Dacă sistemul de învățământ nu este suficient de deschis și flexibil, atunci teatrul poate fi o alternativă – crede actorul care, în spectacolul său individual, aflat în curs de pregătire, se ocupă tocmai cu problemele identității rome și ale țiganilor care trăiesc în excludere socială.

Lilla Proics: Unde-i dramaturgia țigănească?

Rodrigó Balogh a renunțat la cariera actoricească datorită ambițiilor sale de organizator cultural și teatral, dorința sa fiind cea de a prezenta cultura teatrală romă în întreaga sa bogăție. În calitate de curator al secției de dramaturgie și teatru a Arhivei Digitale și Culturale Rome din Europa, de întemeietor al Teatrului Independent și inițiator al Festivalului Eroilor Romi, prin intermediul mai multor platforme și evenimente, Balogh lucrează la crearea bazei spirituale a identității culturale rome și la facilitarea accesului la fundamentul respectiv. Lilla Proics l-a intervievat despre dificultățile și rezultatele acestei activități.

Ildikó Novák: Pilulă de curaj pentru romi – și neromi

Interviul realizat de Ildikó Novák cu actorul-păpușar Rudolf Moca confirmă faptul că șansele copiilor romi cresc dacă au posibilitatea să se implice activ în viața societății, suplینind astfel lacunele provenite din soci-

alizarea lor. În opinia lui Moca, teatrul, inclusiv cel de păpuși, are un rol esențial în această privință, întrucât ne educă: problemele noastre, oricât de grave, pot fi introduse în spațiul teatral și abordate prin mijloacele specifice mediului artistic. Prin intermediul teatrului, avem posibilitatea de a formula întrebări și chiar și de a schimba lucrurile. În ultima vreme, actorul-păpușar pensionat folosește frecvent instrumentele teatrului-*for* cu grupuri care includ, pe lângă tinerii romi, maghiari și români. Problemele trebuie rezolvate împreună de către cele trei etnii, „fără ca oricare dintre ele să renunțe la propria limbă, cultură sau la modul ei de viață”.

Imagini Găsite: Multiplicarea teatrului oniric al lui tanti Ilonka. Fotografiele țigăncii au fost realizate pe parcursul pregătirilor producției teatrale și filmice a lui Csilla Könczei și Radu Afrim. Imaginile sunt înconjurate de relatarea lui Könczei și de evocarea și visul lui Ilonka.

DRAMĂ

Alina Șerban: Declar pe propria răspundere – Cel mai bun copil din lume

Actrița și dramaturgul de origine romă, Alina Șerban, a devenit cunoscută în lumea teatrului internațional datorită textului și spectacolului ei intitulat *Declar pe propria răspundere – Cel mai bun copil din lume*, ea însăși jucând în spectacolul regizat de David Schwartz, care și-a avut premiera în 2011. Pe parcursul procesului de creație, care a început odată cu prima prezentare, textul spectacolului s-a fost modificat ca un work-in-progress, iar acum apare în traducerea maghiară a lui Beáta Adorján în revista noastră.

Alina Șerban s-a născut în 1987 la București și a absolvit în 2009 Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică din același oraș, după care și-a continuat studiile la New York și la Londra. Inclusiv în calitatea ei de romă din România, angajamentul și activismul social fac parte integrantă din activitatea artistică și scriitoricească pe care o desfășoară. În acest spirit, Șerban luptă împotriva fenomenelor discriminării în multiplele forme ale sexismului, rasismului și homofobiei. *Declar pe propria răspundere – Cel mai bun copil din lume* este un text de inspirație autobiografică, reconstituind pe baza unor fragmente de jurnal și a experiențelor proprii modurile în care sistemele de castă existente și formele cotidiene ale stigmatizării se înfiltrează în imaginea despre sine a persoanei și chiar în formarea identității. Textul ne confruntă cu aceste fenomene cu un umor captivant și totodată sfâșietor: prezentarea teatrală a propriei biografii, a copilăriei și a dificultăților maturizării se fundamentează pe o retorică ce consideră participarea personală a cititorului, respectiv a spectatorului parte integrantă a actului mărturisirii.

REVIEW

Bea Kovács: An Educational Tutorial on Theatre

Csaba Székely's *Vitéz Mihály* (Michael the Brave), the winner of the 2015 drama competition of the Weöres Sándor Theatre of Szombathely, had its premiere this October in Romania. The independent troupe 3G Theatre staged the historical play with the collaboration of both Romanian and Hungarian actors. Although the theatrical performance may be seen as a provocative gesture in the context of Romania's Centenary, as also demonstrated by the nationalist critiques of its poster, the reviewer considers the theatre production in itself less provocative, although recognizing its virtues.

Yvette Jankó Szép: Fishez

Yvette Jankó Szép reviews the latest premiere of the Váróterem Projekt (*Waiting Room Project*), an independent theatre company of Cluj. It is an experimental show: an associative constellation of images, naked bodies, and dialogue fragments. As the author shows, the structure and the dramaturgy of the *Fishez* leaves a lot up to the viewer, without granting him or her with the relaxed feeling of having integrated the experience of the production into a coherent whole.

Réka Hegyi: Treasure Hunt at the Puck Puppet Festival

The Puck International Festival of Puppet and Marionette Theatres has come to its 17th edition. Réka Hegyi reviews the program of the event and discusses the best performances, while also criticizing the selection criteria regarding the Transylvanian Hungarian theatrical presence and offer in this particular field. According to her, the festival does not pay enough attention to puppet and children's theatre productions outside the state theatres, although there are many valuable independent shows in these genres as well.

INTERVIEW

Paul Sarvadi: I Have Received as Much Respect as I Have Given

Judit László was the stage manager of the Hungarian State Theatre of Cluj between 2005 and 2015, contributing to the creation of 49 performances. In this interview, responding to questions asked by Paul

Sarvadi, she presents her profession along with the skills, the dedication, and the – sometimes even personal – sacrifices it requires. Along with her personal and professional experiences, the conversation also provides a glimpse behind the scenes of this theatre's functioning throughout a decade and a half after the Romania regime change.

Katalin Nászta: The Essence of Theatre Is the Moment of Elevation

Katalin Nászta has interviewed László Bocsárdi, the manager and director of the Tamási Áron Theatre of Sfântu Gheorghe, on the 70th anniversary of this theatre's founding. Bocsárdi's name is associated with reforming this institution after the 1989 Romanian regime change. In this discussion, Bocsárdi touches upon the establishment of his theatre troupe from Gheorgheni, the Figura Stúdió, on his relocation to Sfântu Gheorghe, the early years, and his ideas on theatrical work.

STUDY, ESSAY

József Katona: The Operetta

Opera director József Katona's essay offers an encompassing review of the operetta. It outlines the origins of the genre designation, its development and history, metamorphoses into other genres and spatial spread, functions, plot, melodies, the pros and cons of its "lightness", as well as its worldview, as it is revealed in the relationship between the genre and its social medium. Katona also lists canonical authors and recommends operettas for listening. The essay is concluded with a useful bibliography for the further interested.

BOOK REVIEW

Ferenc Zsidó: Ujdrama.hu. About the Drama Volume Párhuzamos világok (Parallel Worlds)

The volume edited by Mónika Szűcs was published by Selinunte publishing house in Budapest, in 2016. The volume contains dramatic texts for young audiences: Újvilág (NeWorld) by Andrea Pass, A gyáva (The Coward) „kneaded together” by Eszter Gyulai, Krisztián Kovács and Péter Scherer, Zsuzsa Hajós's and István Kárpáti's common work, Szélben szállók (Wind Flyers), as well as Kettős: játék (Double:Play), by Viktória Jeli and István Tasnádi. The reviewer thinks that all the texts are mostly formally innovative, addressing young people's issues in an appropriate language, but they are not remarkable from an artistic/aesthetic point of view. Nevertheless, he considers that Parallel Worlds is an important book.

ROMA THEATRE

FOCUS / Ioana Szeman: Invisible Theaters

This inquiry focuses on the question of how the figure of the passionate Gypsy has become so fashionable lately at costume parties, in soap operas and reality shows, yet without strengthening the Roma cultural identity itself. The fact that the Roma people are missing from the Romanian theatrical palette also sheds light on how the Roma are excluded from the institutional and state-supported forms of national culture.

Mihai Lukács: On Authentic Representation and the Roma Theatre

Mihai Lukács, the director of the only all-Roma theatre troupe of Romania, Giuvlipen, analyses the possibilities for changing the dominant narrative about the Roma people. His main question concerns the staging of the Roma identity and the artistic forms that can be used in this process. Their "Gadjological" exercises are strongly focused on the avoidance of generalizations and stereotypes, on the dislocation of the spectator longing for reliable solutions and on his/her active participation, while always calling into question the representative character of theatre itself.

Carla Weingarten: Roma Armee – The Roma Army

The repertoire policy of the Maxim Gorki Theatre from Berlin is strongly influenced by the discussion of social issues, including the specific problems of minorities. *Roma Armee*, directed by Yael Ronen, is based on the personal biographical narratives of Roma performers from five different countries (Austria, Sweden, Romania, England, and Germany). Their individual stories, linked within a revue-esque format, reflect the current experiences of the Roma identity, including such aspects as the search for identity itself, the feeling of belonging, poverty, exclusion, and political struggle, leading to the idea of a Roma revolution and reaching its emancipatory conclusion through the search for the new heroes of the Roma people.

László Fosztó: Staging Citizenship. The Roma, Performance, and Identity in Romania, Member of the EU

Ioana Szeman's new book, *Staging Citizenship*, reviewed by social anthropologist László Fosztó, discusses both the difficult socio-economic conditions and damaged cultural identity of the Roma people in

Romania, as well as their performances and performative actions, carried out in different cultural spaces. The field work conducted in the Roma community, depicted under a fictional name in this volume, sheds light on a series of stereotypes and representational problems associated with the Roma, as well as on the chasms in citizenship and on the cultural and political contexts of their characteristic art performances in Romania.

Nóra Ugron: This Story Belongs to All of Us

Alina Șerban is an internationally acclaimed Roma theatermaker: actress, playwright and director as well. In the interview made by Nóra Ugron she talks about her university experiences in Bucharest and abroad. She also talks about the difficulties experienced in Romanian theatre and about her recent performance, *The Great Shame*, which deals with the history of Roma slavery.

Villő Hanga Jakab: Theatre Is Even More Important than School

Villő Hanga Jakab conducted an interview with Zsolt Fekete, who is active as an actor in Sfântu Gheorghe, and for whom the most interesting challenge is posed by the theatre involved with the present. He had the experience of such an involvement in the community theatre KOMA and proceeds further down this path in his drama-pedagogical work with the Roma youth of Órkő and Valea Crișului. If the educational system is not open and flexible enough, then theater can be an alternative – says Fekete, who is currently dealing with the issues of the Roma exclusion and identity in the preparations for his upcoming individual show.

Lilla Proics: Where's the Gypsy Drama?

Rodrigó Balogh turned away from a career as an actor due to his ambitions as a theatrical and cultural organizer, dedicating himself to presenting the Roma theatrical culture in all its richness. As the curator of the drama and theater section of the European Digital Archive of the Roma, the founder of the Independent Theater and the Roma Heroes Festival, he works on creating and facilitating the access to the spiritual base of Roma cultural identity through different platforms and events. Lilla Proics discussed the challenges and the results of this work with him.

Ildikó Novák: Courage Pill for Roma and Gadjo

Ildikó Novák's interview with puppeteer Rudolf Moca confirms the idea that the chances of Roma children are increased if they become actively involved in the life of society and thus make up for the losses of their socialization. In Moca's view, theatre, including puppet theatre, has a major role in this process, because it educates. Any serious issues may be transposed into theatrical space and dealt with there. We can ask question and even change things through this medium. The retired puppeteer of Roma origin frequently uses the instruments of forum theatre with groups including young people of Roma, Hungarian, and Romanian origins. Problems have to be solved together by all three ethnicities, "without any of them renouncing its own language, culture, and way of life".

Found Images: A multiplication of aunt Ilonka's dream theatre: the photographs of this Gypsy woman were shot during the preparations for Csilla Könczei's and Radu Afrim's theatrical and filmic production. The images are surrounded by Csilla Könczei's commentaries as well as by aunt Ilonka's recollection and her dream.

DRAMA

Alina Șerban: I Declare at My Own Risk - The Best Child in the World

The Roma actress and playwright Alina Șerban has gained international recognition with her text and performance entitled *I Declare at My Own Risk – The Best Child in the World*, which was directed by David Schwartz and premiered in 2011, starring the writer herself. The text of this play has been a work in progress ever since the beginning, and it can now be read in Hungarian in Beáta Adorján's translation.

Alina Șerban was born in 1987 in Bucharest. She graduated in 2009 from the National University of Theatre and Film of the Romanian capital, continuing her studies in New York and London. As a Roma woman from Romania, social activism and engagement is an organic part of her work as a performer and writer struggling against the many phenomena of discrimination, such as sexism, racism, and homophobia. Her *I Declare at My Own Risk – The Best Child in the World* is a biographically inspired text, reconstructing on the basis of diary fragments and first-person accounts the basic experience of how the existing caste systems and the everyday forms of stigmatization permeate our image of ourselves and our identity construction. Șerban's work confronts us with all these issues through its captivating and heartbreaking humor. The theatrical staging of her childhood and maturation is built on a rhetoric that considers the personal involvement of the reader and spectator an integral part of the testimony.

JÁTÉKTÉR – erdélyi színházi periodika

A szerkesztőség tagjai:

László Beáta Lidia

Ungvári Zrínyi Ildikó

Zsigmond Andrea

Varga Anikó (főszerkesztő)

Korrektúra: Kovács Emőke

Fordítás: Rigán Lóránd

Logó, dizájnelemek: Adrian Ganea

Borítóterv: Benedek Levente

Tördelés: Molnár Rozália

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

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

A lapot alapította 2012-ben Sebestyén Rita és Kötő József.

Az alapító szerkesztőség tagjai: Sebestyén Rita (főszerkesztő), Kötő József,

Ungvári Zrínyi Ildikó, Karácsonyi Zsolt.

Az alapító szerkesztőség munkatársai: Demény Péter, Zsigmond Andrea, Dunkler Réka,

Albert Mária, Szilágyi N. Zsuzsa.

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

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

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

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

Készült a kolozsvári IDEA Nyomdában

Felelős vezető: Nagy Péter igazgató

Cluj-Napoca, Calea Turzii nr. 160-162

tel. +40 264 594634

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

Megvalósult
a Magyar Kormány
támogatásával



MINISTERUL CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE

25nka
Nemzeti Kulturális Alap



CONSILIUL
JUDEȚEAN
CLUJ

