

játék tér

2018/ősz
7. évfolyam, 3. szám



Játéktér 2018/ősz 7. évfolyam, 3. szám

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

www.jatekter.ro

TARTALOM

KRITIKA

- Fám Erika: Itt a Szent Feromon Rádió! Sziasztok! Jó reggelt!
(*Egy zabigyerek kék háttér előtt történetet mesél.* Tamási Áron Színház,
Sepsiszentgyörgy) 3
- Varga Anikó: Egy második természet
(*Szentivánéji álom.* Szigligeti Színház, Nagyvárad) 9

INTERJÚ

- Tasnádi-Sáhy Péter: Álomvilág – ösztönvilág
(Interjú Tarnóczy Jakabbal és Kukuk Zsófiával, a nagyvárad *Szentivánéji álom*
alkotóival) 14
- Balázs Nóra: Most itt vagyok
(Beszélgetés Bodolai Balázssal, a Kolozsvári Állami Magyar Színház színészevel) 20
- Deák Katalin: A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma
(Beszélgetés Visky Andrással) 26

ESSZÉ, TANULMÁNY

- Visky András: A kolozsvári kalmár, avagy Jessica szabad. Dramaturgjegyzetek 34
- Hausmann Cecília: A köztesség spektakuluma. Részvétel, jelenlét, test
az 57. Velencei Képzőművészeti Biennálén 39
- Nagy Imola: A nézés performativitása 49
- Beretvás Gábor: Klasszikus műveltség és populáris ikonok keveredése a színházban 55

FESTIVÁL, WORKSHOP

- Tompa Eszter: Radikal Jung 2018 – Naplórészlet 60
- Simó Emese: Hol tartok most? Hol akarok tartani holnap?
(Beszámoló Tomi Janežič workshopjáról) 62
- Fekete Ágnes: Csecsemőszínház Tajvanban
(Egy alkotói rezidencia tapasztalatai) 69

TALÁLT KÉP

Helyzetgyakorlat 72

DRÁMA

Mihaela Michailov: A vallásanár (Fordította: Bertóti Johanna) 73

Fám Erika

ITT A SZENT FEROMON RÁDIÓ! SZIASZTOK! JÓ REGGELT!

Egy zabigyerek kék háttér előtt történetet mesél. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház évadnyitó előadását Radu Afrim rendezte *Egy zabigyerek kék háttér előtt történetet mesél* címmel. A produkció Molnár Ferenc *Az üveg-cipő* c. (1925) drámájának a kortárs adaptációja/interpretációja. Az alaptörténet egy 20. század eleji kontextusba ágyazott mese, Hamupipőke történetének a korhoz igazított változata.

Genius loci mindörökké

A romantikus történet gerincét bár megőrizte Radu Afrim, mégis egészen új színpadi produktumot hozott létre, elsősorban az újraírt szövegnek köszönhetően, amelyet maga a rendező jegyez, de erősen érezhető ezen Kali Ágnes kézjegye is, aki dramaturgként és fordítóként hozzájárult a szövegek magyarításához. A Molnár-darabból a szereplők nagy része megmarad, de átkeresztelték azokat. Beszédes neveket használ a rendező úgy, hogy a genius loci sajátos tartalmait is beemeli a névadás folyamatába, így lesz Hosszas Kati a legidősebb prostituált, Székely Claribella a székely prostituált, Rotics Cassandra a bordélyház tulajdonosa, vagy Szász Alpár wannabe zenmester. A produkció kettős – a történet ábrázolásából és annak a rádióban megjelenő interpretációjából adódó – konstrukcióját a rádióbemondó bevonása által erősíti a rendező. A névadás is hangsúlyos, provokatív, kivételes ebben az esetben: a színész Kónya-Ütő Bence saját polgári nevével szerepel az előadásban, ami a színpadon többször is elhangzik. A Szent Feromon Rádió egy olyan kapocs, csatorna, amely a panzió/bordélyház életét a világ felé közvetíti, amely – bár szubjektíven – tudósít mindarról, ami történik, egy külső nézőpont is lehetne, bár a bemondó mindenhol implikált, részese annak a világnak, amelyről és amelynek beszél, mégis önreflexív szerepet tölt be, akárcsak a zabigyerek, aki Hosszas Katinka fia, és akinek senki nem tudja, hogy ki lehet az apja. Egyedül a gyerekek nincs polgári neve, se család-, se keresztneve: szürke eminenciás, aki valójában nem tartozik sehova és senkihez, még akkor sem, ha Irma a kegyeibe fogadja; inkább sorstársak a szegény cselédlánnyal, aki ugyanúgy kiszolgáltatott, sorsvert. A gyerek lehetne a narrátor, de mégsem ezt a szerepet kapja – holott a produkció címe leginkább ezt sugallja –, egy belső monológ közvetítője lesz, olyan monológé, amely mindenkihez, nem valakihez szól. A gyerek az apakeresés, a családkeresés, a kapcsolatkeresés rémálmaról rezignáltan képes beszélni, anélkül, hogy hangszínét megváltoztatná; a színes, kavargó külvilág ellenpontjaként ő a szürke végeredmék, amely ennek a féktelen, túlszínezett valóságnak az ered-



Jelenet az előadásból. Fotó: Barabás Zsolt

ménye, ahol a színek eltűnnek, egybeolvadnak. A gyerek, akárcsak a rádióbemondó, egyszerre mindenkire beszél, ők teremtik meg a kapcsolatot a közönséggel, kibeszélik a produkciónak.

Az átstrukturált és újraírt dráma számos vonatkozásában közvetlen módon szólítja meg a sepsiszentgyörgyi közönséget, egészen konkrét utalásokkal, helyhatározókkal, a város belső dinamikájára, belső történeteire és a helyi kollektív tudás elemeire alapoz sok esetben, mindezt az irónia, illetve a komikum szolgálatába állítva. Az előadás egészen pontosan aktualizálta a Molnár-történetet, olyan tér-idő koordinátákra hangolta, amely kifejezetten, exkluzív módon a helyi közönségnek szól, a helyi nézőket szólítja meg. Minden bizonnyal számos jelentésrétegét elveszíti az előadás, ha más város színpadán játsszák majd, de Afrim eszköztárához az is hozzátartozik, hogy átírja a szöveget a hely adottságaihoz, a hely specifikumához.

A történet voltaképpen egy keresztmetszet egy panzió/bordélyház életéből. Adél, a panzió tulajdonosa mindenáron férjhez akar menni, hogy bosszút álljon fiatal szeretőjén. Sipos, a designer Ikea-bútortervező nem túl nagy lelkesedéssel, de elfogadja Adél házassági ajánlatát, mert ő maga is éppen nősülni készül, annak érdekében, hogy az „Első ház” program előnyeit élvezhesse. Irma, a cselédlány a panzióból pedig igazán, őszintén, feltételek nélkül szerelmes Sipos úrba. Sipos úrnak is tetszik a lány, de ezt még magának se vallja be. Adél és Sipos úr esküvője ugyan kudarcba fullad, de sokan találnak párra és túllépnek a ráció diktálta kényszerdöntéseken.

A trágár, olykor kényelmetlen, szókimondó szöveg, amelyet az előadás használ, aligha bántó, az éles szójátékok új jelentéstartalommal gazdagítják a párbeszédet, gyakran túlmutatva a konkrét helyzeten, máskor pedig még mélyebbre ásva a realista, tényfeltáró kommunikációt.

Prostitúcióról, nyíltan

Erőteltjesen előtérbe kerülnek Afrim produkciójában a prostituáltak, nemcsak mint látványelemek, nemcsak mint a szokványos utcalánykép megelevenítői, hanem mint egy életforma, egy sajátos társadalmi légkör, alaphelyzet képviselői, szimbólumai. Az előadásban a prostitúció nyílt megmutatása nem marad pusztán a szexuális szolgáltatások vonzaskörében: általa a politikum és az emberi kapcsolatok megalkuvásait, valamint az ebből fakadó kiszolgáltatottságot helyezi sokszor fókuszba a rendező. A rádió és általa az általánosan értett média egésze is szabadságvesztésben létezik, amint erre Kónya-Ütő Bence szövegei sokszor nyomatékosan utalnak, és ugyancsak a médiakontrollt igazolják azok a gesztusok, amikor Adél vagy a polgármester beleszólnak a műsorpolitikába. Irma és a gyerek kívül maradnak a prostitúció körein, részben naivitásuk, őszinteségük révén, részben azért, mert nem számítóak. A többiek kalkulálnak, a „ha, akkor” összefüggésrendszerében képesek csak látni az életüket, cselekedeteiket, jövőjüket; álmodni alig mernek, s ha igen, azt semmiképp nem vállalják fel. Sem a társadalomkritika, sem a prostitúció kritikája, elítélése nem erőssége az Afrim rendezte produkciónak. Az előadás inkább egy társadalomkép, egy korrajz, amely a mindenkori kis közösség, a mindenkori vergődő ember megoldáskereséseivel állít szembe, annak botlásaival, megalkuvásaival is megismertet, miközben egy olyan világot körvonalaz, ahol van esély arra, hogy bárki megtalálhatja a boldogságát, ha ő is úgy akarja, ha őszintén vállalja önmagát, érzéseit, kapcsolatait.

Leginkább az előadás befejező jelenetében válik egyértelművé, hogy annak minden szereplője szeretné, ha szeretnék és mindenkinek leghőbb vágya, hogy érzéseit nyilvánosan is felvállalhasa, még akkor is, ha azok nem minden esetben felelnek meg a közösség konzervatív keretrendszerének, elvárásainak. Leghőbb vágyuk, hogy önmaguk lehessenek, szerelemben, családalapításban. Az afrimi happy end túlmutat a mesebelin, túlmutat a romantikus optimizmuson, egy demokratikus befejezés, amelyben mindenki megtalálhatja a párját, a családját és ennek nem kell mindenáron azonos séma, modell szerint valóra válnia: a korkülönbség, szexuális

Vass Zsuzsanna, Gajzágó Zsuzsa és Erdei Gábor. Fotó: Barabás Zsolt



érdeklődés, társadalmi pozíció, származás, vallási hovatartozás, kulturális meghatározottságok nem jelenthetnek akadályt. Mindezt annak ellenére, hogy az előadásban többször is elhangzik, hogy nem mindenki lehet szerencsés az életben, és hogy egészen más esélyekkel indul és valószínűsíthetja meg önmagát, álmait, képviselheti érzéseit.

Ugyan már! Szerelem?

Abban az egocentrikus és exhibicionista világban, amelyet Afrim felvázol az előadásban, aligha marad hely a szerelemábrázolásnak. Irma áradozása, naiv szerelme is mesterkéltnek, bugyutának tűnik mindaddig, amíg ki nem derül, hogy mindenkinek vannak valós, nem megjátszott érzése és őszintén vonzódik valakihez, aki még akár valódi társa is lehetne. A karneváli hangulat – amelyet az előadás jelmezei, a frivol, szabados dialógusok, a megjátszott, álcázott köznapi szerepek teremtenek – mindenhol hamisságot, képmutatást sejtet. A prostituáltak színekavalkádjára a farsangi szabályszegés hangulatát erősíti; a felszínesség, a látszat, ami egyedül fontosnak számít ebben az értékvesztett világban, ahol csak nagy ritkán buggyan fel egy-egy őszinte hang, sóhaj, fájó gondolat – Hosszas Katinka rövidre zárt sírógörcsei a legjobb bizonyítékok erre. Adél örökzöld ruhatára, amelyet a díszletet és jelmezt tervező Irina Moscu a zöld sokféle árnyalatával alkotott meg, a remény szigetét képezi ebben az egyensúlyát veszített világban. Álmodozni, őszintén remélni csak az mer, akinek nincsenek szoros kapcsolatai, akit nem ragadott magával ez az önmagát hazugságokban fenntartó gépezet. A gyerek és Irma hisznek, hiszik a lehetetlent. A gyerekeknek ugyan csak egy mostohaapa került, de Irma kitartóan szembemegy az érdeklátszasság undorító szemfényvesztésével; veszítenivalója nincs, legfennebb mindent megnyer, megélheti nem csak ábrádként a szerelmet. Irma vágyai valóra válnak, mert olyan lélekdimenziókat mozgat meg Sipos úrban és természetesen a többiekben is, amellyel nem, vagy csak nagyon ritkán találkoztak. Afrim mélyre ás az interperszonális kapcsolatok feltárásában, a sallangok mögött megkeresi az igazi érzelmeket, amelyek kivétel nélkül mindenkiben ott rejtőznek.

A ház

Sipos, aki bútordesigner és az Ikeának dolgozik, úgy érzi, hogy itt lenne az ideje, hogy végre saját otthona legyen. Ehhez egyetlen járható útnak azt látja, ha megházasodik, és az „Első ház” program előnyeit élvezzi. Hogy kivel köt házasságot, majdnem lényegtelen. A ház a fontos, a feleség csak eszköz. Adél is elérkezettnek érzi az időt arra, hogy férjet válasszon, egészen praktikus okból, legkevésbé az érzelmei által vezérelten. Majdnem véletlenszerűen szinkronizáló szándékkal döntenek el, hogy házasságot kötnek. Az ünnepi asztal mellett, amely az utolsó vacsora hangulatát idézi, szomorú, reménytelen emberek ülnek, akik aligha hisznek egymásban, legkevésbé a házasság intézményében.

Sipos és Adél házra vágyik. Ez az egyetlen valódi vágyuk. Nem házasságra, házra. A díszlet egyetlen tér, egy szoba, amely alkalmanként átváltozik hol a panzió, hol a bordélyház helyszínévé. Egy ház belső dimenziójába vezet el a stúdió-előadás, a belső tér sajátos erővonalait látjuk megélevenedni, emberi kapcsolatok dinamikájához csatlakozhatunk, miközben a vígjáték groteszk légkörében teljesen átengedhetjük magunkat a verbális provokációknak; a nyelvi játékok, illetve a színészi játék pezsgését, szípkázó fluktuációját élvezhetjük. Közben majdnem megszakítás nélkül szól a Szent Feromon Rádió, mint egy átlagos otthonban vagy meghitt panzióban, világokat kapcsol össze egy-egy felcsendülő zenedarab, Jávor Pál dalaitól kezdve az Albert Einstein Bizottság ismert szövegein át népszerű popzenei darabokig. Nemcsak a rádió nevében van feromon, hanem a mozdulatokban, a párbeszéd aurájában, átjárja az egész házat és mintha tudat alatt mozgatna minden történést, véletlenné hitt mozdulatot. A ház berendezését tekintve puritán, minimalista sok vonatkozásban, majdnem rendezett, csak Sipos úr kávélenyomatai

éktelenkednek a lepedőn. Sipos mindvégig hidegvérrel közelít mindenhez, ami érzelem: Mátray László alázatos közönnyel alakítja a kívülálló, de érző férfigurát. Az áhított ház, amelyre Sipos eltántoríthatatlanul vágyik, megjelenik: a makett, amelyet a karján hoz be, a kis takaros, pöttyös babaház nem más, mint a jövő, a belső ház, a nyugalom. Épp olyan kék, mint a falak. A játékház mesebeli és transzrealista egyszerre, a lehetséges álom, a képzeletbeli ház miniatűr változata. Az előadás kivételes jelenete, amikor Sipos Lajos a miniház asztalkáján, minitányérkából eszi meg icike-picike vacsoráját, amit Irma szolgál fel neki, aki a legfinomabb falatokat hozta el számára. Ebben a zsugorított vacsorában találkozik a játék és a mélyen gyökerező szerelem. A házba ugyan nem lehet bemenni, de Irma mégis szénéz benne, a fejét behelyezi a pöttyös babaházba, teljes mértékben azonosul vele, megteremtve ezzel a hatványozott intimitás auráját – Korodi Janka visszafogottsággal és nagyfokú nyitottsággal rezonál a jelenetek belső energiastruktúrájára és partnerei jelzéseire, egy olyan Irmát kelt életre, akit sem sajnálni, se megvetni, se minősíteni nem lehet.

Kék

A díszlet egyszerű: tisztos polgári környezet, kék falak mindenütt. A többi díszletelem fehérre festve: az ágy, az asztal, a székek, az ablakok és az ajtók is mind fehérek. Irina Moscu precíz odafigyeléssel olyan teret alkotott, ahol a puritanizmus, a tisztaság hangulata árad mindenből. Kék minden, mint a tiszta ég, felhőtlen, háborítatlan. A kék háttér a végtelen, a tenger attribútumait is hordozza. A kék háttér a lehetőségek világa, előtte minden és mindenki megmutatkozhat; az a semleges felület, amely előtt a hivalkodóan sokszínű lányok elmondhatják gondolataikat, Claribella áradozhat cizellált székely akcentusával Michelangelo Antonioni filmjeiről, pocskondiázhatja Lars von Triert és értekezhet a kortárs filmszemiotikáról. Benedek Ágnes fergeteges nyelvi bravúrral alakítja a feltörekvő, harsány székely prostituáltat, hiteles székely menyecskévé minősülve át. Hosszas Katinka refrénszerűen visszatérő történetei a kék háttér előtt sajátos zeneiséget kölcsönöznek a produkciónak: Pál Ferenczi Gyöngyi rapszodikusan-érezgős, őszinte örömlányt elevenít meg, a fiatalságát üldöző prostituált minden elkeseredettségével, reményével, kifogástalan gesztusjátékkal.

Jelenet az előadásból. Az előtérben: Mátray László és Korodi Janka. Fotó: Barabás Zsolt



A zabigyerek jelenléte, apa-, anya-, család- és kapcsolatkeresése erősíti fel leginkább a kék háttér erejét: a filmiparban használt bluebox technika lényege abban áll, hogy a jelenet, amelyet előtte forgatnak, könnyedén behelyezhető egy másik közegbe, egy másik történetbe. A zabigyerek életérezése, kiszorítottsága, magánya, sehova tartozása, álcák mögé rejtett igazságismerete univerzális értéket kap Afrim előadásában, hiszen bárki élettörténete rávetíthető a kék háttérre, akár csak Derek Jarman *Blue* (1993) c. filmjében, ahol a filmkép végig egyetlen kék szín – a „vetített” avagy „mozgó” kép a néző képzeletében születik meg a dialógusok és hangkulissza alapján, és vetülhet a mozdulatlan, monokróm háttérre.

A látszatra happy enddel záruló előadás mégsem marad meg a hamis idealizmus idilli állapotában, ahol mindenki társra talál és egyetlen lehetőségként a boldogságot kell megélnie, mert a zárójelenet utolsó akkordjaként az ünnepi asztal fölött megjelenik két hatalmas, pillekönnyű, pihe-puha felhő, elhomályosítva a háttérrel, megnehezítve a (ki)látási viszonyokat. Teljesen mégsem lélegezhetünk fel. Maradunk a villoni bordélyhangulat nehéz levegőjű atmoszférájában. Az ébredés még hátravan.

Egy zabigyerek kék háttér előtt történetet mesél. Bemutató dátuma: 2018. szeptember 9.; Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendező, író: Radu Afrim; Dramaturg, fordító: Kali Ágnes; Díszlet- és jelmeztervező: Irina Moscu; Díszlettervező-asszisztens: Czirják Beatrix; Koreográfus: Dávid Péter; Zene: Kónya-Ütő Bence; Szereplők: Beczásy Áron, Benedek Ágnes, Dávid Péter, Erdei Gábor, Gajzágó Zsuzsa, Korodi Janka, Kovács Kati, Kónya-Ütő Bence, Mátray László, Nagy Alfréd, Pál Ferenczi Gyöngyi, Pálffy Tibor, P. Magyarosi Imola, Szakács László, Szalma Hajnalka, Vass Zsuzsanna.

Varga Anikó

EGY MÁSODIK TERMÉSZET

Szentivánéji álom. Szigligeti Színház, Nagyvárad

Tarnóczi Jakab nagyváradai rendezésének, a *Szentivánéji álom*nak a tere már első találkozásra sokféle jelentéssel teli. A nagyszínpadon látható díszlet maga is színházat mintáz: kétszintes, félköríves építmény, amelynek rejtett kulisszáit matt zöld bársonyfüggöny takarja, és ugyanez az anyag, ugyanez a szín öleli körbe a felső szint körerkélyét. A padlót nyers föld borítja. A shakespeare-i dráma helyszínéül szolgáló erdő; a színház mint a művészet építészeti és történeti, de az álomszerű reprezentáció és sűrítés tere is; a Globe mint színház és földgolyó; vagy az arénák küzdőtere mind-mind eszünkbe juthatnak Dabóczi Noémi tervéről, amely látványosan, de nagyzólu vizuális hivatkozástól mentesen szövi össze ezeket a jelentéseket.

De ha a természetben vagyunk, akkor ez a természet itt cseppet sem magától értetődően, idilli érintetlenségben adott. Az építettként megjelenő emberi környezet veszi körbe, a zöld függönyök révén pedig sejtelmesen átmosódik ebbe. És az előadásban felbukkanó emberi és tündéri lényeket szintén egy lépéssel távolabbról szemléli a rendezés, inkább egymáshoz közelítve a két létmódot. Ebből a távolságból az athéni szereplők hasonlóan tűnnek: a két fiatal pár tagjait fekete egyenparókájuk, lila tréningruhájuk miatt eleinte alig, éppen csak a nemük szerint lehet megkülönböztetni egymástól (s ha már itt tartunk: Giliga Ilka jelmezei viccesek, találóak, tökéletesen működnek). Az androgün viseletben megjelenő ifjak civakodása és szenvedése-szenvedése pedig úgy hat, akárha hangyák életét néznénk nagyító alatt – a jelmez „faji” jellege mintha egy általánosabb antropológiai szempontot emelne ki a személyes ellenében. Bár a fiatalok egyénisége jobban előtűnik, ahogyan az erdő és éjszaka mélyébe keverednek, a sok vicces és szívszorító csetepaté a szerelem és az erotikus vonzódás jelenségszerű vonatkozásait hangsúlyozza – amelyek a dráma, a varázslatok mesei rétege alatt, amúgy hordoz –: hogy miként vált, eloldódva az egyedinek véltől, teljesen érthetetlenül tárgyat az érzés, a hirtelen fellobbanáson keresztül a hirtelen elmúlásig.

Különbé párokra látunk példát már az előadás kezdetekor. Titánia (Tasnádi-Sáhy Noémi) és Oberon (Sebestyén Hunor) jóval a nézők érkezése előtt ott lassúznak egymásba borulva a színpadon – a béke időtlen pillanata ez, amely kiemelkedik az egymással való csatározás, talán a hosszú házasság állapotából. Aztán a szintén Sebestyén Hunor által játszott Théseust látjuk, amint Hippolytát (Pitz Melinda), a frissen szákmányolt amazonkirálynőt, akit nemsokára feleségül venni készül, a hajánál fogva rángatja ide-oda a földön, rávetődik, lefogja, birtokolja, meghempergeti a sárban. A fiatal athéniak négyese furcsán disszonáns, kamaszosan időtlen. Lysander szerelmes Hermiába, bár a lányt az apja Demetriusnak ígérte, és Demetrius, aki egykor Helénát

szerette, igényt is tart most Hermiára. Lysander (Tőtös Ádám) és Demetrius (Kiss Tamás) közt nincs – a szerepük szerint – lényegi, csak habitusbeli különbség: két fiatal fiút látunk, ahogyan egymásnak feszülnek, acsargást a csajokért. A lányok érzelmi útja látványosabb: Román Eszter Hermiaként először fent van a topon, amolyan szőke üdvöske, majd miután elhagyják, egyszerre kiereszti a karmait a hisztiben. Trabalka Cecília mély hangú, panaszos Helénája ehhez képest akkor is lent van, amikor két fiú üldözi: hol bánatában, hol meg azért, mert azt hiszi, játékból alázzák; könnyét-taknyát törölgetve szenved. Egyszóval krízis krízis hátán, amit Pukk zseniális ügyködésével a továbbiakban még jobban megkavar. Pukkban, akit Tóth Tünde játszik, van valami indulatban, jelmezben is sötét. A saját házassági válsága mellett az athéni fiatalok szerelmi ügyének elsimításával olykor csak félkézzel foglalkozó Oberonhoz képest inkább ő itt a rendező. Az a fajta, aki örömet lel a zűrzavar szemlélésében, amit maga okozott.

Csak finom sejtéseink, érzéseink lehetnek arról, hogy ezek közt a konfliktusok közt hogyan teremt kapcsolatot a váradi előadás, vagyis milyen gondolati távlatba helyezi a végére összeálló esküvői tablót a rendezés. Ha alapvető emberi rítusokat, vagy ezekre utaló képeket látunk, mint a szerelmi-szexuális összekapcsolódását, vagy az együttélést szentesítő házasságét, akkor mindez mit mesél rólunk, az emberről mint fajról, ennek a fajnak az elhelyezkedéséről (vagy éppen önpozícionálásáról) a természet rendjében – amely rendről az előadás folyamatosan fenntartani látszik a bizonytalanságot, hogy mennyire adott vagy konstruált. E tekintetben érdekes, hogy az előadásban a Titánia és Oberon közti viszály az Indiából ellopott királyi származású fiatal fiú miatt, a drámától eltérően, ahol e kapcsolatnak sokértelmű, erotikus zöngéje van, itt mindenféle szexuális konnotációt mellőz. Titánia cuki és groteszk tündérei – két idősebb színész alakítja őket, Fábíán Enikő és Dobos Imre, akikben térdig érő szoknyájuk-rövidnadrágjuk, fehér garbójuk miatt van valami gyerekszerű, elsimított nemtelenség – bébiszitterek. Egy babakocsit tologatnak ki-be a kulisszákból, sétáltatják a nedves föld akadályával küzdve a lopott csecsemőt. Emellett a tündérr király párosának konfliktusa kiemelten összekapcsolódik egy apokaliptikus természeti katasztrófával, amelyről Titánia monológja tudósít. Mindezek az emberi szaporodás kérdését hangsúlyozzák inkább, és helyezik egyfajta ökológiai perspektívába.

A társkeresés nagy kalandjának, amit a színpadon bonyolódni látunk – egyetlen éjszaka történéseibe kondenzálva, amelynek másnapján a párok ünnepi ruhában, mégis hónapokkal-évek-

Kiss Tamás, Román Eszter és Tőtös Ádám. Fotó: Vigh László Miklós



kel gyűrtöttebben imbolyognak egymás mellé – Tarnóczy rendezésében nincsenek romantikus felhangjai. Az athéni fiatalokra meztelenül, sárosan, egy álomszerűen megtörténő csoportszexből egymásra zuhanva (és Pukk által kissé párba igazítva) találunk rá hajnalban a fegyveres, zöld mellényes vadászok: Égeus, Théseus és Hyppolita. A bájos Titánia, aki a Pukk által feketére kent Tomporral hempergett, megkönnyebbülve hessenti el magától az éjszakát, ahogy mindenki más is, de azért a szégyen, a történetek értéséből és nem-értéséből együttesen fakadó nyomasztó érzés megmarad – és belengi az esküvő jelenetét. Szóval idegenszerűnek, torznak, kissé vadnak és kegyetlennek tűnik inkább ez a nagy kavarodás, de egyszersmind az emberhez (és nem emberhez) megértő humorral közelítőnek. Mintha a rezignáltan kíváncsi szemlélődés, a létezőkre vetett játékos rápillantás rendezői gesztusai terelnék cseberből vederbe a dráma sokféle rendből származó szereplőit.

S kétségtelenül ez a megértő báj itatja át a mesteremberek jeleneteit is. A mesteremberek színházi jelenete – Shakespeare műveinek és egyáltalán a drámairadalomnak az egyik legismertebb szakmai önreflexiójaként – amolyan ars poetica kihívás is. Azt a lehetőséget kínálja az alkotóknak, hogy amit a színházról gondolnak, belefogalmazhassák a színházi konvencióknak fűvel-fával nekieső amatőrök ügyetlenkedéseibe. A legszebb a váradi előadás mesterember-jeleneteiben, azon túl, hogy szellemes önismerettel játsszák ki önmagukat a benne szereplő színészek, hogy egyszerre őrzik meg az amatőrizmus mosolyogtató naivitását és mutatják fel – a dráma improvizatív kibővítésével – a színházcsinálás természete szerint igaz mozzanatait. Például azt, hogy milyen nehéz, hosszadalmas eljutni ahhoz az összehangoltságához, amivel egy bármiféle jelenet összeáll. Az oroszlánt alakító lassú felfogású Vinkli (Csatlós Lóránt) a hatvanhatodik idegtépő újrázáskor is rosszkor bógi el magát, lenullázva a kollégák minden munkáját – mert a kézsérülése miatt le van szedálva, szabadkozik. Az alkotómunka izzadságos pepecselés: erről látunk, ahogyan a próba közben születnek az ötletek, módosítások, amelyek miatt Tompor gyermeki örömmel és önmagától eltelve pacsizik össze a rendezővel – meg persze néha flow, könnyed és izgalmas egymásra kapcsolódás.

A színházcsinálás közösségi vonatkozásai mind-mind előkerülnek: hogy a rendező Tetőfit játszó Hunyadi Istvánnak mennyi egymástól különböző embert, temperamentumot, jellembeili hiányosságot és erényt, és nem utolsósorban hiúsági szempontot kell figyelembe vennie, és az

A mesteremberek próbája. Fotó: Vigh László Miklós



idióta ötletek hegyeit legyűrve az összeomlás szélén is szelíd kézzel működőképessé összetelnie egy koherens reprezentáció keretébe. Tetőfinek meg kell küzdenie a Holdat alakító Kórász (Gajai Ágnes) sértettségével, hogy a csapatban egyedüli nőként nem rá osztották Thisbe szerepét, hanem a kecses Sipákra, Szotyori József-re, valamint, hogy az előadásban végig hátul áll, és így nem látható – folyton előre akarja csempészni magát, legalább egy pillanat erejéig. Tompor méretes egója sem könnyű tétel. Dimény Levente alakításában ő a kétkezi munkásbrigád legművészebb figurája, viccesen nagyzó karakter, aki hősszereplői alkalmasságának egy, a semmiből – dehogyan a semmiből: az alkotók iróniával játsszák be a nagyváradiságot – élénk árasztott heroikus Ady-szavallattal ad nyomatékot.

De mindez semmi ahhoz képest, hogy ez a mezőn összeverődött, csodálatosan elszánt társulat, amely a körülményekkel dacolva sárban, esőköpenyben próbál, a „magasművészeti” outsiders magától értetődő természetességével hanyagolja a szent szöveggönyt. A játszóknak lépten-nyomon kibillennek a tragédia nemes stílusából, és folyton dalban, közismert nótákban akarják elmondani Pyramus és Thisbe szomorú és költői – ám ahogy a papíron van, érdektelenül uncsi – történetét. És végül dalban is fogják elmondani. Selmeczi György külön zenei betétje alapján egy zökkenőmentesre komponált, barokk operajelenetként látjuk viszont a (teljesen más irányú próbák) eredményét, amelyet a hármaskövő párok a kivilágított kulisszák páholyából néznek, megértő és elnéző, de azért nem a végletekig türelmes kultúrafogyasztókként.

A rezignáltan játékos távolságtartás, a szomorkás, esős-nedves-földes hangulat a teljes előadást áthatja úgy is, hogy a markáns felütés, kezdés, folytatás, befejezés gesztusai helyett inkább állapotok és helyzetek – magának az előadásnak a – kiterjesztésével találkozik a néző a színházterembe érkezve, vagy azt elhagyva. Titánia és Oberon lassúsásával tán jóval azelőtt elkezdődik ez a *Szentivánéji*, mint ahogy a szeremeinket a színpadra vetjük. A szünetben is folytatódik: Tetőfi, a mesteremberek kimerítő próbája után, színházi workshopot tart – ki lehet menni, bent lehet maradni. Az ünnepi előadás után az esküvői párok csendes tánca megint csak nem éles lezárás: a kezdőképpel és állapottal összefonódva inkább egy performatív, a játék széleit finoman elmosó nagytotál érzetét kelti. Mintha az emberi törekenységet, kegyetlenséget egyaránt

*Trabalka Cecília, Kiss Tamás, Pitz Melinda, Sebestyén Hunor,
Román Eszter és Tótós Ádám. Fotó: Vigh László Miklós*



pergető szüntelen körforgást néznénk – csak éppen néhol közelről, néhol kozmikus távolságból – és vihetnénk magunkkal.

Ez a fajta szerkesztés, a részletező elidőzés, izgalmas. Néha mégis azt éreztem, hogy – bár az előadás egészét jól komponált képek, zenei betétekbe futó jelenetek tördelik – éppen ez a szerkesztés hasonló és nivellált ritmusú jelenetek sorát hozza létre, amelynek feszültségei horizontálisan terülnek szét az előadásban, a nézésben. A fordulatok élessége – annak az érzése, mikor vagyunk a történet mélyén – így sokszor tompul, és kevésbé ad lehetőséget arra, hogy egymásra épülő rétegeken keresztül mélyüljön el az előadás által félvetett problematika, kérdések, konfliktusok sokasága. Az eredetibe beillesztett vendégszövegeknek, idézetszerű kiszólásoknak – mint az Ady-vers vagy a színházban hirtelen váltással elhangzó Éj-monológ – ugyan érteni a humoros vagy gondolati célzatát, mégis túl nagy tömbökként, élesen válnak ki az adott szituációból, és ez főként az utóbbi példa esetében kizökkentő. A túljátszás-túlírtság problémája a befogadói oldalról inkább a jelenetek ritmuszavaraként jelentkezik: olykor kiesünk az előadásból. Mindettől függetlenül átgondolt, okosan elemzett és jól kidolgozott rendezés a Tarnóczyé – a váradi társulatnak egy arányaiban is önazonos, figyelmes együttléttel megvalósított munkája.

Szentivánéji álom. Bemutató dátuma: 2018. október 19., Szigligeti Színház, Nagyvárad. Rendező: Tarnóczy Jakab; Író: William Shakespeare; Fordító: Nádasdy Ádám; Dramaturg: Kukuk Zsófia; Díszlettervező: Dabóczy Noémi; Jelmeztervező: Giliga Ilka; Zenei vezető: Trabalka Cecília; Operabetétek szerzője: Selmeczi György; Ügyelő: Joó Emília. Szereplők: Dimény Levente, Dobos Imre, Csatlós Lóránt, Fábíán Enikő, Gajai Ágnes, Hunyadi István, Kiss Tamás e. h., Kocsis Gyula, ifj. Kovács Levente, Pitz Melinda, Román Eszter e. h., Sebestyén Hunor, Szotyori József, Tasnádi-Sáhy Noémi, Tóth Tünde, Tóth Ádám e. h., Trabalka Cecília.

Jelenet az előadásból. Fotó: Vigh László Miklós



Tasnádi-Sáhy Péter

ÁLOMVILÁG — ÖSZTÖNVILÁG

Interjú Tarnóczi Jakabbal és Kukk Zsófiával, a nagyváradi Szentivánéji álom alkotóival

Tarnóczi Jakab a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem ötödéves szín- házrendező szakos hallgatója Ascher Tamás osztályában. 2018-ban kipróbálhatta magát a Magyar Állami Operaházban, a 2018/19-es évad első nagyszínpadi bemutatója után pedig a budapesti Katona József Színház deszkáin mérettetheti meg magát.

Kukk Zsófia Jákfalvi Magdolna, Kárpáti Péter és Upor László tanítványaként végzett 2018-ban a SZFE dramaturg szakán, miközben három évig rendezést is hallgatott. Tarnóczi Jakabbal nem ez az első közös munkájuk, hiszen a Magyar Állami Operaházban és egy vizsgaelőadáson is együtt dolgoztak.

Jóllehet, kőszínházban nem feltétlenül a rendező választ, de mivel ti ültök itt velem szemben, hát tőletek kérdezem: miért éppen a Szentivánéji álomra esett a választásotok?

T. J.: A darabválasztás valóban nem az én fejemről pattant ki, de Eszter (Novák Eszter, művészeti vezető – szerk. megj.) azt mondta, hogy ez tényleg csak egy javaslat, akkor csináljam, ha kedvem van hozzá. Azzal indokolta, hogy szerinte nekem is jó kihívás lenne, sok embert mozgatna a társulatból, illetve régen volt már Shakespeare-vígjáték Nagyváradon.

Több mint valószínű, hogy magamtól nem jutott volna eszembe, de elfogadtam, mert izgatott, és mint aztán kiderült, könnyen magamévá, magunkévá tudtuk tenni az anyagot. Nagyon rétegzett mű, mindenki tud benne valami izgalmasat találni, persze messze nem biztos, hogy mindenkinek minden réteg ugyanannyira fontos.

Az talán mindenképpen fontos, amit a cím is egyértelművé tesz, hogy a drámával egy álomvilágba keveredünk. Nektek ebben az alaphelyzetben mi volt izgalmas színházilag?

T. J.: Számomra az álom mindenképpen egy nem minden elemében megmagyarázható képzeletvilágot jelent, amelyben mindenféle érzelmek és indulatok szabadulnak fel, a darab szerint természetfeletti lények, tündérek beavatkozása következtében. Nem akartunk határvonalat húzni álom és valóság között, nem akartuk meghatározni, hogy mi az, ami már álom, és mi az, ami még nem.

K. Zs.: A fiatalok kivonulása az erdőbe egy kísérlet arra, hogy a kereteket szétfeszítsék. Minden, ami ebben az álomlében történik, az elnyomott érzések, ösztönök felszabadulása. Ebben az öntudatlan állapotban kimondanak,

megtesznek olyasmit is, amit józanul nem engednének meg maguknak. Az éjszaka álmai inkább valamilyen felszabadulásnak a pillanatai, mintsem egy mesevilágé.

Nekem a bemutatót nézve úgy tűnt, mintha kicsit szigorúan bántatok volna a természetfeletti elemekkel: Oberon és Titánia nagyon is emberi házaspárnak tűnik, nem képeznek másik síkot a többi problémákkal küzdő párhoz képest, mint ahogy Theseus sem éppen mitológiai hős.

T. J.: Tény, hogy engem a tündérekben is az emberi vonások érdekeltek, hogy ebben a közegben miként működnek a nagyon is emberi viszonyok, mondjuk ez a kapcsolat Oberon és Titánia között. Néha a szöveg teljesen meseszerűvé válik, így adott pontokat nehéz volt valódi emberi érzésekhez kapcsolni, de ennek ellenére alapvető célkitűzés volt, hogy ne misztifikáljuk túl ezt a réteget, és sok párt lásson a néző a színpadon, így lett még a Titánia kíséretét eredetileg alkotó sok-sok tündérből egy idősebb pár. Lehet, van, akinek zavarba ejtő, hogy nincs ennél konkrétabban leválasztva, ki tündér és ki nem, de szerintem a történet így is követhető.

K. Zs.: Ezek a tündérek – hasonlóan az emberekhez – tele vannak beteljesületlen vágyakkal, érzelmekkel. Titánia először kemény játékos, egy elbűvölő nagyvad, aztán amikor a varázsszer hatására beleszeret egy számba, egyszerre finom lesz és gyöngéd, mintha mindig egy ilyen szerelemre vágyott volna. Ugyanazok a játszmák, remények és félelmek munkálnak a tündérekben is, csak ők nagyobb tétben játszanak.

Nálatok Theseust és Oberont ugyanaz a színész, Sebestyén Hunor alakítja. Milyen megfontolás áll a szerepösszevonás mögött, illetve, ha már így döntöttetek, Titániát és Hippolytát miért hagytátok meg két testben?

T. J.: Bevett rendezői gyakorlat a Szent-ivánéji kapcsán a sok szerepösszevonás, általában jóval kevesebb színész játssza, mint

jelen esetben. Nálunk elég hamar eldőlt, hogy nagyobb panorámát építünk. Viszont úgy gondoltam, hogy az mégis valamiféle pluszt jelent, ha Theseust és Oberont ugyanazon színész játssza, hiszen mindkét esetben egy minden-hova bekúszó, mindent irányítani akaró férfi-erőről van szó, jóllehet, más-más szinten. Az egyik egy emberi hierarchia tetején helyezkedik el, a másik pedig egy még nagyobb rendszer tetején, jóllehet, mindkét esetben mégiscsak egy folyton kicsapongó hímről van szó, nőt falnak nő után. A más-más szint el is különíti egymástól a két alakot, és ez az elkülönítés cél is volt, amikor Hunival együtt gondolkodtunk a szerepekről, de aztán mégiscsak egybeolvadnak, hasonló jellegük okán, és persze azért is, mert ugyanaz a színész formálja meg őket.

Mi a helyzet Pukkal? Shakespeare korában nem okozott komoly fejtörést, hogy kicsoda Robin Goodfellow, hiszen a népi hiedelemvilágba való beágyazottsága okán a név említésekor minden néző el tudta helyezni, manapság viszont sokkal nehezebb a rendező dolga. Kicsoda, micsoda a ti Pukkotok, akit Tóth Tünde, tehát színésznő formál meg?

T. J.: Nekem ebben az esetben nem a nő, hanem a színész volt a fontos, ez volt, azt hi-

Kukk Zsófia. Fotó: Vaszari Júlia



szem, az első döntéseim egyike, hogy ezt a karaktert Tünde mozgassa. Én Pukokban egy olyan, egyébként nagyon éles eszű őrutet látok, aki nagyon jól látja a konfliktusok magvát, a nagy hazugságokat, öncsalásokat, hogy miként korlátozzák és csapják be ezáltal magukat emberek... A mi előadásunkban Pukk egy olyan fekete alak lett, aki ezt a magot, lényegét felszínre hozza, akinek a jelenlétében az emberekből kiszakad valami nagyon igaz. A mi Pukkunk végigköveti az eseményeket, sokkal többet van jelen, mint amit a szöveg sugall, pontosan tudja, mit rontott el, még az is lehet, hogy szándékosan tette, hogy valami végre kiköppenjen ezen az éjszakán. Még Oberont is fürkészve figyeli, amikor szembesül azzal, hogy Titánia beleszeretett egy számárba, és nagyon is tudja, hogy ez az esemény milyen hatással lesz a gazdájára.

Ez a hatás egyébként nálatok nagyon erős, a ti Oberonotok nagyon is szenved, pedig az ember esetleg azt gondolná, hogy az örökkévalóságba nyúló játszadozásaik során az ilyesmi megszokott lehet közte és Titánia között. Talán éppen ezért, a tétnélküliség okán lehetnek ellenpontjai a minden kihágásért sokkal komolyabban lakoló szerelmesecskéknek...

T. J.: Persze, feltételezhető, hogy ez nem az első csörte Oberon és Titánia között, de én mégis fel akartam értékelni ezt az eseményt azzal, hogy az előzményektől függetlenül vizsgálom, és nem azt feltételezem, hogy ez bármikor megtörténhet velük, már csak azért sem, mert ebbe most Pukk is belenyúl, és ez lehetőséget ad arra, hogy közte és Oberon között is kialakuljon egy fojtott konfliktus.

K. Zs.: Rádadásul Titánia nem egy tündérbe vagy félistenbe szeret bele, hanem egy halandóba. Ez a szerelem aztán a személyiségének egy olyan oldalát hozza felszínre, ami talán eddig Oberon számára sem volt látható. Ez mindenképp elgondolkodtató és fájdalmas lehet a másik fél számára.

A tündérvilágot, azt hiszem, kiveséztük, beszéljünk az emberekről: úgy éreztem,

hogy nálatok a fókusz egyértelműen a fiatal szerelmesekre került... Jól látom?

T. J.: Igen, és talán természetes is, koromnál fogva, hogy ők érdekelték a leginkább. Arról nem is beszélve, hogy a szerelmeseket alakító négy színészből három ugyanúgy most kerül ki a pályára, mint én, és ebből is kialakult egyfajta személyesség. De ez tényleg csak egy adalék, hiszen korábbi döntés, hogy a szerelmesek története legyen a vonalvezető az egész előadásban, mert egyrészt hozzájuk tudok a leginkább kapcsolódni, másrészt pedig ők azok, akikkel egy teljes ívet be lehet járni. Persze belőlük is csak epizódokat kapunk, de mégiscsak ez a legkomplexebb és legemebribb történet.

K. Zs.: Ők a maguk suta módján próbálnak kitörni ebből a zárt athéni világból, az előre eltervezett élet elől. Ez egy felnövéstörténet is, ahol fiatal emberek – sok pofára esés és csalódás útján – közelebb kerülnek önmagukhoz, és fogalmat kapnak arról, hogyan működik a világ és benne ők. Az ő történetük pontosan mutatja meg azt az igyekezetet, ahogyan próbálunk navigálni a káoszban, szeretnénk, és félünk is elkezdni az életet. Ez, azt hiszem, minden huszonéves számára ismerős.

Az alapproblémájuk viszont, bár Shakespeare korában más volt a helyzet, ma mégiscsak némileg poros: a világ azon szerencsés szegletében élünk, ahol az apa vagy az uralkodó (egyelőre) nem akarja megmondani, hogy ki kit vegyen el.

T. J.: Jóllehet, a mából fogalmazunk, a világunk egy vállaltan színházi világ, egy nagy közös játék, amit nem akartunk megfeleltetni egyetlen kornak sem, tehát ott ez akár működő konfliktusforrás is lehet. Másrészről pedig szülői, illetve társadalmi nyomás ma is létezik, amik a döntési lehetőségeinket igenis korlátozzák.

Erről egyébként a jelmezzel igen sokat elmondotok, hiszen az athéni öltözet nálatok egyentréningruha egyenparókéval, amik az

egyéni jellemvonásokból alig mutatnak valamit. Erről aztán az unisextől a klónozásig sok minden eszünkbe juthat.

T. J.: Ezek mind jó asszociációk szerintem. Ugye az egy komoly konfliktusforrás, hogy Pukk az athéni öltözékük okán keveri össze a szerelmeseket. De számomra sokkal érdekesebb volt, hogy ez eleinte az alakoknak még a nemét is felismerhetetlenné tegye, és aztán ettől az uniformizálástól hogyan szabadulnak meg az erdőben, és hogyan lesznek mindenféle arcú, hajú, alkatú, karakterű emberekké ezen a legrovidebb éjszakán, amikor felszínre kerülnek a mindenféle, eddig az egyenruhák és parókák alatt bujkáló indulatok – és aztán miként kerül vissza rájuk az egyenruha az esküvőn, ahol ugyan látunk férfiakat és nőket, de abból, amit korábban megismertünk belőlük, semmit.

Az is eszembe jut arról, amit most mondasz, hogy a szerelmesek balfogásaihoz az is hozzájárulhat a ti olvasatotokban, hogy nincsenek szokva az egyenruhátlansághoz, ahhoz, hogy önmaguk legyenek.

T. J.: Szerintem ez az életben is úgy van, hogy a plakátokra kipakolt nagy barátságok és nagy szerelmek mögött vagy alatt ott vannak az ellentmondások és görcsök. A mi szerelmeseinkkel sincs ez másképp, ezért kezelik ennyire ordenaré módon a konfliktusokat, pontosabban nem is kezelik őket, csak egymás arcába vágnak dolgokat. A feszültségek felszakadnak egyfajta éjszakai őrületben, de a problémákat nem kezelik, visszabújnak az egyenruhába és soha többet nem beszélnek róluk.

Az előadásban ikonikus számok hangzanak el a hatvanas, hetvenes évekből (Dream a little dream of me, Light my fire, Dedicated to the one I love), amikről nekem, főleg ebben a kontextusban '68, a flower power, meg a szexuális forradalom jut eszembe. Jó helyen keresem az okát, hogy miért akartátok megidézni ezt a korszakot?

T. J.: Igen, persze. Csináltam egy elég nagy gyűjtést a korszak zenéiből, míg végül ezek mellett a számok mellett maradtunk. Teremtenek egy olyan melankolikus, nosztalgikus atmoszférát, ami nekem nagyon fontos volt. Illetve ez a történet is egyfajta egy éjszaka forradalom, ami aztán falakba ütközik, zsákutcába jut, jön az ébredés és a csömör, lehetetlenné válik az egész.

Abban megegyeztünk, hogy nálatok a szerelmesek vannak abszolút a fókuszban, viszont van egy másik csapat is, akikre az eredeti felállásnál jelentősen nagyobb hangsúly kerül, ők pedig a mesteremberek.

T. J.: Ez érdekes módon alakult, mert eleinte nagyon dühítettek, azt éreztem, hogy nem fogok tudni igazságosan bánni velük, ha úgy maradnak, ahogy Shakespeare megírta őket, mindenféle távoli vicceskedéssel, amiből az-

Tarnóczi Jakab. Fotó: Vígh László Miklós



tán nálunk nagyon is személyes vicceskedés lett. Persze azt tudtam, hogy ők kiváló eszközei annak, hogy megfogalmazzunk valamit önmagunkról, illetve a színházcsinálás lehetetlenségéről, hiszen itt olyan emberek próbálnak színházat csinálni, akiknek nem ez a hivatása, van rendes foglalkozásuk. Mégis mániákusan, egymást az örületbe kergetve haladnak a cél felé, és végül valamiféleképpen elmesélnek egy történetet, ami a darab szerelmeseivel nem esett meg, nem sikerült belehalniuk a szerelembe, hanem éppen esküvői ruhában gubbasztanak. Így jutottunk végül oda, hogy a Shakespeare által megírt két próbából néhány sarokpontot megtartottunk, de aztán hosszas, kamerával rögzített improvizációkból, és a Zsófi által hosszasan gépelt szedetekből gyűlt ki az a sok kicsi szituáció, amik végül felépítették a jeleneteket. De erről Zsófi tud érdekesebbeket mondani. Az viszont nagyon érdekes élmény volt, hogy a Pyramus és Thisbe első replikájára a mesterembereket játszó színészek egy órán keresztül tudtak improvizálni. És milyen jól kirajzolódott, hogy mennyi kérdés merül fel, amikor emberek más emberek érzéseit és reakcióit próbálják reprodukálni egy színpadon, amiről szintén nem igazán tudjuk, hogy micsoda, és hogy ez az egész helyzet alapvetően mennyire abszurd és lehetetlen, ennek ellenére mégis csináljuk, mit sem törődve az esetleges bukás kockázatával.

K. Zs.: Nekem kezdettől fogva nagyon kedvesek a mesteremberek. De hasonlóan Jakabhoz, azt éreztem, hogy az eredeti Shakespeare-szöveg (vagy a színházi gyakorlat?), nem bánik igazságosan velük, és sokszor mintha csak humorforrásként funkcionálnának. Azt szeretnénk volna, hogy ez egy személyesebb történet legyen, teljes emberi személyiségekkel és sorsokkal. Ezért nem írtuk át a szöveget, hanem improvizációból dolgoztunk. Tulajdonképpen úgy születtek meg a jelenetek, hogy a színészek elkezdték próbálni a Pyramus és Thisbét, és eközben gyakorlatilag önmaguktól születtek meg helyzetek, viszonyok és személyiségek, ez a közösség. Amit érvényesnek éreztünk, arra a következő próbákon tudatosan építettünk, így sűrűsödött

a dolog egészen a folyamat legvégéig. Ebből lett egy viszonylag rögzített szöveggönyv, de az improvizáció lehetősége végig fennáll. Számmomra ez a szál igazi örömjáték, ugyanakkor nagy figyelmet is követel a színészektől.

Hogy jutottatok mindebből odáig, hogy a mesteremberek előadása barokk operaparódiaként jelenjen meg Selmecei György kottafüzetében?

T. J.: Mindig, amikor *Szentivánéji álom* előadást nézek, vagy amikor az anyagot olvasom, az jut eszembe a mesteremberek utolsó jelenetéről, hogy: és még ez is van, és végig kell nézni, ahogy emberek – a helyzet komikuma ellenére – bénáznak. Én semmiképpen nem akartam, hogy ez béna legyen, illetve azt is szerettem volna, hogyha ez a blokk valamilyen jól elkülönül az előadás többi jelenetétől. Nagyon hamar oda jutottam, hogy ennek zenében, énekbeszédben kell megszólalnia, hiszen ez ad egyfajta stilizáltságot, mindamelllett, hogy a folytonos díszítgetés, illetve a feladattal való birkózás pedig komoly humorforrás. A jelenet második fele után átlendül egy igenis megrendítő történetbe, ami mind a szerelmesekre, mind a nézőkre komoly hatást gyakorolhat. Selmecei tanár úr nagy örömmel vágott bele a feladatba a saját szakértelmével, humorával, játékoságával. Nagyon üdítő volt, hogy őt mennyire lelkesítette a feladat, illetve az is izgalommal töltött el, hogy az egyik nagyon fontos tanáromból munkatárs lett. A színészek részéről óriási teljesítmény volt, hogy az utolsó hetekben az anyagot képesek voltak ilyen magas színvonalon betanulni, annak ellenére, hogy nem operaénekesek, bár cél volt, hogy a lehetőségeiket valamelyest meghaladó feladatot kapjanak, lévén szó a darab szerint művészetben járattan mesteremberekről.

Utolsó kérdés, ami fontossága szerint első is lehetett volna: miből indultatok ki a tér kialakításánál?

T. J.: Üres térből indultam, illetve első körben nekem kizárólag a sár és az eső volt fontos, ami a végeredmény szerint is uralja

a terünket. Titánia monológjából indultam ki, amelyben arról beszél, hogy milyen állapotban van a Föld, illetve az a vidék, ahol a játék zajlik. Minden rothad, minden ázik, mindenki beteg, a termés oda. Úgy éreztem, hogy ezt a szét-esést, kicsit utópisztikus állapotot, ami nagyon is rímel a mai világunkra, ahol szintén felborult a természet egyensúlya, és egyre inkább érezzük a nyomást, hogy valami nagy gond van, hangsúlyozni kell. Főleg, mert Titánia azt mondja Oberonnak, hogy „a csapásoknak ezt a seregét a mi harcunk, a mi vitánk okozza, tőlünk ered, szülői mi vagyunk”, és ezt akár mi is mondhatnánk, mindannyian. A történetre vetítve pedig számomra egyértelmű, hogy ez nem egy idilli erdő, hiszen itt az emberek elhagyják egymást, magukra maradnak, egymás fejéhez vágják a sérelmeiket. Ez volt a kiindulás, amiből továbbmentünk. Szerettünk volna valami nosztalgiát, iróniát, játékosságot is belevinni a térbe, ezt a célt szolgálják a függönyök, némi szándékolt ízléstelenséggel. Persze az erdőben bolyongás, eltévedettség érzete is nagyban indokolja a sok egyforma járást. Aztán a végén a függönyök kinyílnak, és minden pár táncol a maga kis fülkéjében, ami pedig az athéni lét falanszterszerűségének, birodalmi nyomasztásának az érzetét hozza be.

Balázs Nóra

MOST ITT VAGYOK

Beszélgetés Bodolai Balázzsal, a Kolozsvári Állami Magyar Színház színészeivel

Tizennégy éve vagy színész: hogyan tekintesz vissza a mostani helyzetedből a pályakezdetes iddejére? Mi maradt meg az akkori énedből, mi változott azóta?

Középiskolában sokat szerepeltem színpadon, műsorokat vezettem, verseket mondtam, a színpad mindig jó környezet volt számomra. Színiköröztem is, bár az csak középiskolás próbálkozás volt, a nagyobb osztályosok vezették, nem volt annyira komolyan szervezett. Viszont amikor kint voltam egy évet Amerikában, szintén középiskolásként, ott is jártam színikörre. A közeli kisvárosban volt egy színház, ahol kifejezetten ifjúsági produkciókat hoztak létre. Nagyon kicsi stábbal működött, volt egy igazgató, aki egyben rendező is volt, egy színész, aki egyben színikört és órákat is tartott, egy koreográfus, aki színésznő is volt, és egy mester, aki színész is volt, de közben fel is tudott építeni egy díszletet. Emlékszem, amikor először elmentem oda, fantasztikusan jó érzés volt részt venni egy órán. Azt éreztem, hogy teljesen kinyíltam. Utána meg is fogalmaztam, hogy ott lehettem igazán önmagam. Ezen a ponton inkább a játék volt az, ami során azt éreztem, hogy teljesen megnyílhatok. Akkor nem foglalkozott még senki karakterekkel, vagy azzal, hogy a karakter mögé el lehet bújni, hanem mindenestől fejest szöktünk a

helyzetekbe. Tizenkettedikben végül az utolsó utáni pillanatban mentem el a felvételre a színművészetire.

Ami azóta átalakult bennem, az a motiváció. Akkor nagyon eredménycentrikusan közelítettem meg ezt a munkát, pont úgy, mint a középiskolában.

Mit értettél akkor eredmény alatt? Az előadás elkészülését, egy karakter megformálását?

Nem, a cél a visszajelzés volt, ha úgy tesz, a taps a végén. Mint ahogy a cél középiskolában túlságosan gyakran az, hogy tízest kapjál. Nem azt ellenőrzik, hogy mennyit foglalkoztál valamivel, hanem hogy hányas a jegy a naplóban. Ez az, ami számít a nap végén, ami bekerül az ellenőrzőbe, ezt kéri számon az embertől.

A főiskolán is így voltam, legalábbis Lohinszky tanár úr mindig ezt mondta, hogy középiskolás a mentalitásunk, a lyukasórát szeretjük a legjobban. Bár ez nem volt minden osztálytársamra jellemző. Én úgy tekintettem az órákra, mint valamire, amin túl kell jutni. Ezzel összhangban persze mindenféle díjakról képzelődtem. A főiskolán nem voltam túlságosan sikeres, nem nagyon találtam a helyemet. Másodéven volt egy szerep, amikor Lohinszky azt mondta, na ez, ez az. Azonkívül nem iga-

zán emlékszem, hogy különösen összejöttek volna a dolgok. Később, amikor a vásárhelyi színházhoz kerültem, egyszer a *Negyedik nővér* után odajött Lohinszky, és azt mondta, úgy látszik, maga valóban tehetséges. Én eddig kételkedtem ebben, de most mégis bebizonyította.

Elhitted ezt neki?

Elhittem, de a szorongások, kételkedések kísérei maradtak a munkámnak. Továbbra is azok, csak mindig az aktuális helyzethez alkalmazkodnak.

Ez alakult át bennem azóta. Most már nem az eredmény hajt, hanem sokkal inkább a folyamat. Egyre kevésbé tekintek úgy próbákra, vagy akár az előadásokra, mint valamire, amit át kell vészelni, hanem inkább lehetőségként látom őket arra, hogy valamilyen elmerüljön az ember és tovább csiszolódjon, alakuljon benne. Bár a színház esetében mindig nagyon nehéz általánosan beszélni, mert minden egyes próbafolyamat annyira merőben más, hogy azt nehezen is tudná elképzelni valaki, aki nem ezzel foglalkozik.

Említetted a játék örömét – az megmaradt? Hogy viszonyulsz most egy próbafolyamathoz, mi motivál?

Volt egy periódus, amikor azt éreztem, hogy emberileg és a munka szempontjából is fálnak ütköztem. Azt vettem észre, hogy rettentően egyedül vagyok. Elkezdtem olvasni, és arra jöttem rá, hogy ez egy probléma, hogy én mindenben az eredményt keresem, és a végét várom. Egy figyelemzavar, a figyelem hiánya, vagy nem megfelelő irányítása. Hiába hangoztatják olyan gyakran, hogy a színház az itt és mostról szól. Addig, míg az ember a saját maga módján nem jut el addig, hogy ezt megtapasztalja, nem marad más, mint egy jól hangzó szöveg, egy belső graffiti.

Mi változott azután, hogy erre rájöttél?

Lassan alakultatott ez bennem. Daniel Goleman, Csikszentmihályi Mihály, Daniel Kahne-

man könyvei hoztak sok felismerést. Színház terén pedig Declan Donnellan könyve, a *The Actor and the Target*. Amit ő leír, az egyfajta ellen-*method acting*. Másfajta térképet nyújt, mint mondjuk Sztanyiszlavszkij: a lényege a figyelem. Donnellan azt mondja, nem azon kell dolgozz, hogy egy karaktert kitalálj, hanem elsősorban azt kell megtanulni, hogy hogyan tudsz létezni a színpadon, vagyis egy adott helyzetben. A cél az, hogy ne kényszeresen csak magadat figyelj, mert ez egy szorongás, egy félelem előidézte önfigyelés, ami folyton arról szól, hogy vajon jól csinálom-e, a helyemen vagyok-e, hiteles vagyok-e. Ő hosszasan ír erről, hogy amikor az ember felteszi magának ezeket a kérdéseket egy játék helyzetben, az azt jelenti, hogy már rég rossz irányba megy. A figyelemnek folyamatosan a partnerre kell irányulnia. Ez egy olyan lecke, amit mindenki elmond, Sztanyiszlavszkij is, Zsoldak is ezt mondta: *you don't exist, only your partner exists* – te nem létezel, csak a partnered létezik.

A kolozsvári színháznál töltött évek alatt sok fontos rendezővel volt alkalmad együtt dolgozni (Matthias Langhoff, Silviu Purcărete, Robert Woodruff és mások). Mit tanultál ezekből a munkákból? Voltál asszisztens, dramaturg, tolmács is – mintha nem csupán a színész munkája érdekelne, hanem szeretnéd kívülről is látni, jobban megérteni az alkotófolyamatokat.

Ez nem egy elhatározásból fakadt, hogy én másképp is szeretnék látni, hanem a helyzet adta. De el se tudom mondani, mennyire hálás vagyok amiatt, hogy Langhoff mellett dolgozhattunk Biró Eszterrel, mindketten fordítottunk neki már a *Mértéket mértékkel* próbái során. Ő egy igazi öreg mester, rengeteget gondolok rá és arra a munkafolyamatra most is.

Purcăretével először akkor dolgoztam, amikor a *Gianni Schicchi*t próbáltuk, ami egy különleges előadás lett, nagyon szeretjük játszani, a nézők is mindig nagyon szerették. Neki azért vagyok hálás, mert jött, és megkérdezte, hogy ki akar vele dolgozni, mert aki most épp nem ér rá, annak nem kötelező. És mindenkit

bevett, aki érdeklődött, még azokat is, akik az énekekkel nagyon hadilábon álltak, ahogy akkoriban én. Ezzel megadta a lehetőségét annak, hogy részt vegyek egy jó munkafolyamatban – így is tágítva annak a spektrumát, hogy milyen lehet egy rendező. De végül úgyis az előadás fogja eldönteni, hogy hányadán állunk. Csak az előadás számít – ezt Kopasz (Orbán Attila – szerk. megj.) fogalmazta meg így egyszer.

Milyen az a rendező, akivel szívesen dolgozol együtt? A kőszínházi rendszerben nyilván nem tudod szabadon megválogatni, hogy milyen előadásokban veszel részt.

Az egyetlen szempont, ami közös mindazokban a munkákban, amelyekben igazán jól éreztem magam, a minőség. A jó minőségre való törekvés.

Mondanál példát ilyen munkafolyamatokra?

Nehezemre esik, mert nem szeretnék senkit kihagyni. Azt gondolom, hogy a rendező létrehoz egy adott keretet. Ez a keret nagyjából meghatározza, hogy mekkora mozgásteret van a színészeknek. A mozgásteret ebben a helyzetben nem úgy kell érteni, hogy mennyit improvizál a színész, hanem hogy konkrétan hogyan dolgozik a rendező. Ennyi tapasztalattal bátran kijelentem, hogy nincs fix recept, nincs az, hogy ha ezt a térképet használom, akkor el lehet jutni a hegy tetejére, a másikkal meg nem. Nagyon sok térkép van és nagyon sok egyéniség, illetve embertípus. A keret arra vonatkozik, hogy meddig akarok, illetve meddig tudok elmenni. Mi az, amit rendezőként a figyelmemmel, a hallásommal, a látásommal megszabok. Nekem színészként nagyon nehéz ebből a keretből kilépni. Azt az alakítást, ami adott esetben sikerül egy rendezővel, biztos, hogy egy másikkal nem tudnám ugyanúgy megcsinálni. Egész egyszerűen azért, mert a keret nem tartalmazza magában ezt a dimenziót. Kivéve persze, hogyha egy teljesen öntörvényű és örült színész vagyok, aki minden keretet szétszed – bár az örült szóval óvatosan kell bánni.

Jelen pillanatban kérdés számomra, hogy is vagyok én ezzel. Vajon nem kellene több teret engedni magamban ezeknek a késztetéseknek? Vagy épp ellenkezőleg, fontos a csapatjáték, a csapatban maradás? Erre nem tudom még a választ.

Az Angyalok Amerikában sajtótájékoztatóján mondtad, hogy az általad megformált Louis karakterét teljesen magadénak érzed, mert önállóan hoztad létre, a rendező segítségével nélkül – egy alapvetően rendezői színházi közegben ez egy elég erős mondat. Te hogyan szeretsz jobban dolgozni? Milyen mértékű önállóságra van szükséged egy próbafolyamat alatt?

Abban a munkafolyamatban nem vettem túl nagy örömmel részt. Nem tudtam önazonos maradni. A rendező, Victor Ioan Frunză nagyon keveset kommunikált velünk a munka kapcsán – én nem dolgoztam korábban ilyen rendezővel. Ott akkor egy döntés elé állított: felborítom-e az asztalt, lecsapom a példányt a földre és kiviharzok, vagy megpróbálom a forró gesztenyét a parázsról begyűjteni. Ott maradtam, és megpróbáltam valamit kezdeni azzal, ami volt. Amikor ezt a mondatot mondtam, valószínűleg valamiféle düh, vagy inkább ez az érzés beszélt belőlem, hogy jó, akkor legalább elmondhatom, hogy tényleg ennyire minimális beleszólással állt össze az előadás.

Ami persze megint nem igaz, hiszen a rendező a négy hónap alatt, amennyit próbáltuk ezt a darabot, igenis létrehozott egy keretet. És ez a keret arról is szól, hogy mennyire akarunk kiélezni egy helyzetet. Lehet, hogy bennem megvan az indíttatás, hogy továbblépjek, keresgéljek, de ha nincs partnerem, ha a rendező nem mondja azt, hogy jó, látom, merre tartasz, menjünk erre tovább, akkor nagyon rövid időn belül egyedül maradok és felemás lesz az egész. Persze ő biztosan egészen másként élte meg az egészet. Lehet, hogy pont ő várt többet, nem tudom.

Például Langhoff szintén sok teret adott elsősorban a színészeknek. Rengeteget beszélt, de amikor azt mondta, hogy most jön ez a jelenet, nézzük meg, akkor sok teret adott a saját

ötleteknek, elképzeléseknek. A *Don Juan* volt az egyik olyan próbafolyamat, amikor nagyon sokat agyaltam azon, hogy hogy is néz ki ez a Juannak elkeresztelt parasztleány, akit én játszottam, mi történik a jeleneteiben, kellékeket vásároltam, próbáltam valahogy felépíteni. De végül nem ez hozta az áttörést. Langhoff vette azt, amit kapott, és addig ült rajta, addig magyarázott, és mesélte a történeteit, amíg elkezdett működni, életszerűen lüktetni az egész. Nálunk ez a munkamódszer nem annyira jellemző. Az amerikai színészek sokkal inkább hozzá vannak ehhez szokva, ott a rendező sokkal kevésbé határozza meg a dolgokat, és a képzés már az alapszinttől kezdve arról szól, hogy a színésznek sokkal többet kell agyalni, és többet is várnak el tőle.

Tom Dugdale jut eszembe, aki amerikai rendező, fiatal, és nem klasszikus színházban gondolkodik – vele többször is dolgoztál

együtt. Ő is így áll hozzá a színészek munkájához?

Rá is érvényes, hogy nem mond olyan sokat, de nagyon intenzíven vesz részt minden munkafolyamatban. Mindig nagyon személyes számára a munka. Sok teret ad, ezzel természetesen el is várja, hogy hozzon ötleteket az ember, és utána abból dolgozik.

A Rosmersholmban Andrij Zsoldakkal dolgoztatok, aki sokszor megfogalmazta, hogy semmi szabadságot nem ad a színészeknek. Az előadásban ehhez képest mégis a racionális kontrollnak az elengedését láttam rajtad, valami olyasmit, ami korábban sosem sikerült. Meg tudod-e az ehhez vezető utat fogalmazni?

Ha minden jól megy, akkor rövidesen lesz erről írott formában egy sokkal hosszabb eszmefuttatás. Zsoldak a színházat egy vég-

Bodolai Balázs. Fotó: Gábris Zoltán



letekig felfokozott konfliktuális helyzetnek látja. Egyébként az is. Thomas Ostermeier azt mondta Velencében: a jóga nem jó bemelegítő az előadás, vagy akár próba előtt, mert lassítja, csitítja az embert. A színház viszont a konfliktusról szól. Nem az a lényeg, hogy nyugodtan menjek be, hanem hogy minél élénkebb legyek. És minél szenvedélyesebb – bár ez nem azt jelenti, hogy kapálózva meg ordítva dolgozom, hanem, hogy minél intenzívebben veszek részt a konfliktusban.

Zsoldak egy rendkívül pontos pályát rajzolt meg mindenkinek. Cselekvések sorozatát, amiket a végletekig leponosított: megvolt, hogy egy adott pillanatban mi történik, mi a következőben, és így tovább. Azáltal, hogy létrejött ez a pálya, megteremtette annak a lehetőségét, hogy az ember teljes mértékben átadja magát neki. A kontroll elengedésében mindig az a gond, hogy egy idő után valahogy kifulladás, egy általános robbanás lesz belőle. Viszont ezek a pontos stációk megadják a lehetőségét annak, hogy te ne vaktában szaladj bele az erdőbe, hanem fától fáig. Mindennek az alapja a nagyon pontos rend. Ha megvan ez a konkrét cél, ahova el kell érnem, teljesen bele tudom vetni magamat, és az összes energiám azon a keskeny sávon, útvonalon működik.

Ez nagyon ellentmondásos, de mégis így működik. Két alkalommal is részt vettem Alekszej Levinszkij moszkvai mester biomechanika-workshopján. Ő a még élő két ember egyike, aki teljesen hiteles forrásból tanulta a biomechanika-etüddöket, és pontosan és vegytisztán adja is át őket. Ezek az etüddök arról szólnak, hogy van egy kiindulópont, ahonnan el kell jutnunk egy végpontig, meghatározott pozíciókon keresztül. A pozíciók változtatása pedig nagyon pontos szabályok szerint történik, mindig három ütemre: és – egy – két. Az és a lendület, az egy a mozdulat és a *kettő* a végpontba érkezés. Egy etüdd elmeséli például egy kőnek az eldobását, vagy egy nyílveszőnek a kilövését. Emlékszem, időnként milyen nehéz volt kitartani egy-egy pozíciót. Jött Levinszkij, és tartani kellett a pozíciót, míg ő mindenkinek állította a könyökét: egy kicsit feljebb, az alkar egy kicsit kinnebb, tenyér teljesen egyenes, hüvelykujj a tenyér mellett...

Centiméternyi pontossággal beállított mindenkire, hajszálpontosan megvolt minden pozíció. Érdekes módon amikor ezek már mentek, végigmenni ezen az etüddön rendkívül felszabadító érzés volt. Én akkor a szabadságot tapasztaltam meg. Megint egy ellentmondás, nem? Azt gondolom, ez történt a *Rosmersholm* esetében is.

Téged hogyan változtatott meg ez a próbafolyamat? Mi történik egy ilyen találkozás után?

Azt hiszem, minden színész számára nagy kihívás ez a repertoárszínházi rendszer. Még akkor is, ha nem annyira intenzív a munkafolyamat, az a tény, hogy napi rendszerességgel foglalkozol valamivel – és utána egyszer csak jön a bemutató, az egy küszöb, oké, megtörtént, akkor most átlépünk egy új fázisba, utána ki van rakva a szereposztás és jön a következő produkció, amiben egy egészen más rendező egészen más meglátásokkal egy egészen más dolgot szeretne létrehozni –, az nagyon megerőltető.

A *Rosmersholm* egy új minőségnek a megélését jelentette. Van egy improvizációs jelenetem az előadásban, ami teljesen egzaltált állapotot feltételez. Ez a munkafolyamat igazolta, hogy mindaz, amit egészen addig a pontig megtapasztaltam, elolvastam, különböző workshopokról megpróbáltam megtanulni, vagy kerestem, az egyrészt jó irányba ment, másrészt meg nem volt hiába. Valószínűleg tényleg szükségem volt ezekre a dolgokra. Olyan volt, mint egy érettségi. Addig éreztem, hogy oké, vannak szerepek, amik ha megtalálnak, akkor talán jól tud működni valami, most viszont azt érzem, hogy vannak bizonyos munkakörülmények, amelyek között bármilyen szereppel meg tudok birkózni. És mivel borzalmasan intenzív volt nemcsak a munkafolyamat, hanem maga az előadás is, hagyott egy hiányt, vagy nosztalgia, vagy nem is tudom, micsodát, az iránt az intenzitás iránt, hogy olyan hőfokon létezhessek.

Hogyan érintett téged a Rosmersholm bemutatóján kialakult konfliktus és az azt köve-

tő sajtóbostrány? Az az érzésem, nem sikerült megtalálnunk a jó reakciókat arra a helyzetre.

Azt érzem, hogy borzalmasan készületlenül ért mindannyiunkat az a helyzet. Nagyon egyedül voltunk. Az nagyon fontos volt, hogy összeültünk mi színészek, és született egy nyilatkozat. Gyakran szokás gúnyolódni az amerikaiakon, mert náluk minden agyon van szabályozva és mindenféle szakszervezet van; ahhoz is szakszervezet tagja kell legyen az ember, hogy játszhasson. Tom mesélte, hogy ott a bemutató előtt egy héttel elkezdődik a nyilvános próbák sorozata, amit Šerban is szokott csinálni, és attól kezdve a rendező már nem instruálhatja a színészt, el kell engedni az előadást. Van egy természetes félelem az ilyen túlszabályozott rendszerektől, de ennek ellenére azt érzem most, hogy nagyon egyedül voltunk akkor.

Mert előállt egy kritikus helyzet, amelyben nem volt egyetlen olyan hiteles szakmai testület sem, aki el tudjon jönni, és azt tudja mondani, hogy oké, mi színházi emberek vagyunk, tudjuk, mit jelent ez a típusú munka, és kíváncsiak vagyunk arra, mi történt. Lássuk, beszéljük meg, és ha szükséges, tudunk javasolni bizonyos dolgokat, hogy mit lehet kezdeni ezzel a helyzettel.

Az UNITER teljesen alkalmatlannak bizonyult erre a szerepre. Semmit nem tett.

Ehhez képest nézd meg, mi történik Németországban. Most olvastam egy cikket a *Deutsche Wellén* arról, hogy egyéves a #metoo mozgalom, mit tudunk felmutatni. Ők van, amit felmutassanak: létrehoztak egy honlapot, egyfajta call centert, ahova lehet e-mailt írni, telefonálni, lehet velük beszélni. Egy nagyon egyszerű honlap, fel van tüntetve minden elérhetőség, és azt mondja, hogy itt van ez a hely, ha szeretnél telefonálni, vagy írni, vagy bármilyen szinten felvenni a kapcsolatot, tedd meg, ez számodra semmilyen következménnyel nem jár; ha akarod, akkor egyszerűen csak meghallgatunk és kész, vagy lépéseket javasolunk, de akár tovább is mehetünk. Nyilván, ez elsősorban szexuális visszaélésekre vonatkozik, és nálunk a kritikus helyzetet nem ez váltotta ki. De akkor is, mi ilyen szempontból ka-

tasztrofálisan rosszul állunk. Nálunk még egy szakszervezet sincs, akit fel lehessen hívni, és adott esetben le tudnának ülni mindenkivel beszélgetni. Működnek így is a dolgok, persze, de az ilyesmit nem azért kell létrehozni, mert általában működnek a dolgok, hanem mert van, amikor nem. Mint a tűzoltóság. Az sem azért van, mert egyfolytában meggyúl valami, hanem mert időnként történik egy baleset, tűz üt ki valahol, és akkor lennie kell egy csapatnak, aki azonnal tud reagálni.

Tizenkét éve vagy a kolozsvári színház társulatának tagja. Milyen ez a folyamatos társulati létezés?

A társulattal való viszonyom most jó. Azt hiszem, sok-sok év telt el úgy, hogy nem találtam a helyemet. Ami nem azt jelenti, hogy most megtaláltam volna, hanem hogy most másként viszonyulok az emberekhez. És ez jó, nemcsak nekem, hanem a környezetemben lévőknek is. Most sokkal jobban érzem magam a bőrömben.

Nem olyan szerencsés dolog sok időt tölteni egy helyen, azt hiszem. Tizenkét év nyilván nagyon sok. Mivel az elmúlt években olyan végtelenül sokat gondolkodtam azon, hogy elmenjek, és még mindig nem mentem el, ezért most úgy érzem, el kell engednem ezt a lufit, ami folyton ott lebegett fölöttem. Inkább szembenézek azzal a ténnyel, hogy én tizenkét éve itt vagyok, most itt vagyok, és aztán meglátjuk, mi lesz.

Régebb nem volt mosógép ott, ahol laktam, és édesanyám felajánlotta, hogy megajándékoz egygyel. Szinte két évig kellett gyözködnie erről, mert úgy éreztem, a mosógép túlságosan lekötne. Ez hét vagy nyolc évvel ezelőtt történt, nyilván butaság volt, most jól jön az a mosógép, még mindig nagyon jól működik. Azt hiszem, régen nagyon félttem együtt lenni az emberekkel. Ennek a velejárója volt ez a folyamatos elvágódás és mehetnék. Most már kevesebb a félelem bennem. Ez nem szüntette meg ezt a vágyat, csak most már nem annyira a szorongás szintjén nyilvánul meg, hanem időnként egyfajta eltűnődés formájában, hogy vajon mi lesz ezek után.

Deák Katalin

A SZÍNHÁZ SEM LEHET JOBB, MINT A SAJÁT TÁRSADALMA

Beszélgetés Visky Andrással

Osztályvezetőm volt Kolozsváron, a színháztudomány szakon. Másodéves voltam, amikor éppen azon gondolkodtam, hogy otthagynom az egész szakot, mert nem nekem való. Erről Visky András nem tudott, vagy ki tudja, tudott-e róla. Mindenesetre kaptam tőle egy levelet, hogy ha van kedvem, vegyek részt a *Megöltem az anyámat* (Aradi Kamaraszínház, 2012, r.: Visky András) próbáin. Azelőtt soha nem dolgoztam előadásban, ő mégis azt mondta nekem: „te leszel a dramaturg”. Nem tudtam, mit jelent dramaturgnak lenni, de örültem annak, hogy benne lehetek valamiben, aminek végre színház-szaga van. És annak is, hogy megéreztem a bizalmat, ami bátorságot adott. Bátorságot elvégezni az egyemet, folytatni ezt a számomra még mindig ködös, de sok örömet adó dramaturg-szaktám. Hogy mi a dramaturg, és hogy egyáltalán szükség van-e rá, azon azóta is gondolkodom – egyedül vagy másokkal közösen. Most Visky Andrással.

[mi a dramaturg?]

Amikor megkérdezik, mivel foglalkozom, „dramaturg vagyok”, szoktam válaszolni. És rögtön kezdhetem a magyarázatot, hogy mit is jelent a szó. Mit gondolsz, mi az oka annak, hogy a dramaturg munkája kívülről még mindig ennyire érthetetlen?

Egy megnevezést vagy egy tevékenységi kört egy hagyomány dönt el, és értelmez. Arra a kérdésre, hogy *mi a dramaturg*, a válasz csak történeti természetű tud lenni. És ebből a történeti aspektusból a színházi intézményrendszer felépítését sohasem lehet figyelmen kívül hagyni. Az erdélyi magyar színjátszásban '89 előtt nem voltak dramaturgok. Nincsenek olyan előadások, amelyeket dramaturgok jegyeztek volna. Harag György rendezéseinél például Köllönte Zsoltot szokták dramaturgnak nevezni, de ezt leírva sehol nem látod. Általában díszlettervezőként van feltüntetve.

Ez az értetlenség ilyen szempontból tehát nagyon is érthető. De ez nem a nézőnek vagy annak az értetlensége, aki nem foglalkozik színházzal, hanem magának a színházi rendszernek az értetlensége, hiszen a színházi intézményen belül most sincs dramaturg-jogkör.

Még nagyon sokáig veled fog élni ez az élmény, hogy folyamatosan rákérdeneznek, mivel is foglalkozol, mert nálunk úgy kell beszélni a dramaturgról, mint ami nem létezik. Magyarországon már nem kérdezik meg, hogy mi a dramaturg, Németországban aztán végképp nem kérdeznék meg. Magyarország e tekintetben szerencsésebb helyzetben van, mert a dramaturghoz való viszony magától értetődő és sokkal szerveesebb. A színházigazgatók azt mondják a dramaturgoknak, hogy „szükségünk van egy új darabra, ilyen és ilyen természetűre”.

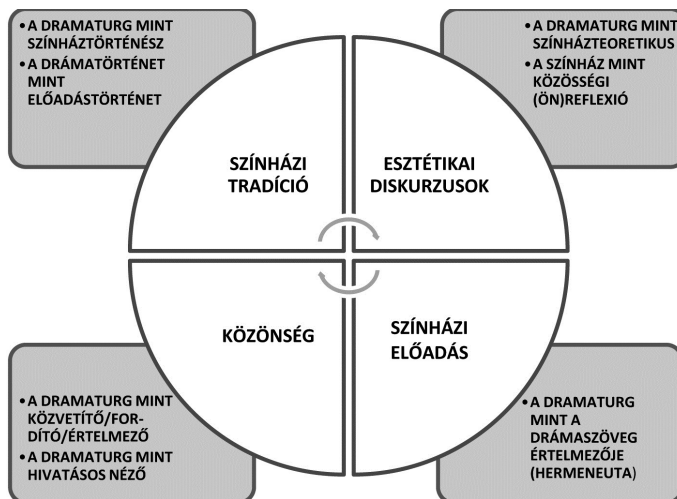
Vagy azt kérdezik a dramaturgtól: „melyik legyen az a klasszikus darab, amely ezeket és ezeket a színészeket hozná helyzetbe?” Tehát, ott a dramaturg az évadok kialakításában is szervesen részt vesz.

A dramaturgia egy nagyon erős szellemi és alkotói képződménye a színháznak. A dramaturg feladata valóságos szellemi tevékenység, ami azt jelenti, hogy a dramaturgoknak kell a legfelkészültebbeknek lenniük, hiszen a teória és a praxis között ingáznak, mint a nyugati kultúra első dramaturgia, Lessing. De nemcsak a szövegértelmezés szintjén, hanem azt is pontosan ismerniük kell, hogy hogyan játszották a szövegeket különböző színházi kultúrákban; milyen lehetőséget nyújt az adott szöveg annak a társulatnak, amelynek az arculatán dolgoznak; vagy hogy milyen új szövegformákkal, stílusokkal, dramaturgiákkal volna érdemes kísérleteznie az illető csapatnak.

És hogyan szoktál válaszolni, ha megkérdezik tőled, mivel foglalkozol, amikor dramaturg vagy?

Egyszerűen azt mondhatnánk, hogy a dramaturg az, aki kiválasztja, és előadásra javasolja a szöveget, majd pedig részt vesz a kanonikus szöveg előadásszöveggé formálásában és véglegesítésében. A dramaturgot egy nemzeti színházi forma hozta létre, és ebben a színházi formában az előadás létrejöttének első lépése a szöveg volt, most is az, vagyis a szöveg alapozza meg az előadást. Hogy itt mi a dramaturg feladata, azt Lessing a *Hamburgi dramaturgia* beköszöntőjében¹ szépen elmondja.

A következőképpen tudnám összegezni a dramaturg klasszikus feladatkörét. Ezt a rajzot nem olyan rég készítettem:



¹ „Ez a dramaturgia kritikailag beszámol majd minden színpadra kerülő darabról és figyelemmel kíséri mind a költő, mind a színész minden itteni lépését.” G. E. Lessing: *Laokoón, Hamburgi dramaturgia*, Akadémia Kiadó, Budapest, 1963, 209. o.

De én inkább a Nádasy Kálmán-féle definícióval válaszolok, amit Radnóti Zsuzsától örökölttem, az pedig az, hogy *a dramaturg a rendező barátja*. Egy nagyon közeli munkatárs, akivel jól meg lehet beszélni egy készülő előadással,

projekttel kapcsolatos kérdéseket. A dramaturg–rendező páros reprezentálja elsőként azt, hogy a színházi előadás kollektív alkotás. Tehát eleve egy alkotói kollektivitás kezd el, még akkor is, hogyha ez a kollektíva kétszemélyes.

[hatalmi gócek közt]

Azokat a helyzeteket hogy lehet kezelni, amikor maguknak a színházban dolgozóknak is érthetetlen a dramaturg munkája? Azt tapasztalom, hogy dramaturgként már az első perctől magyarázkodnom kell – a színházban is. A gazdasági igazgatónak például a honoráriumom tárgyalása kapcsán bizonygatom: higgyc el, hogy én tényleg dolgozom. Mintha ő sem tudná, miről szól ez a szakma, és hogy mennyit ér. Vagy olyannal is találkoztam, hogy a színész nem értette, dramaturgként miért szólok meg próbán.

Nem tudok biztató dolgokat mondani: mi-közben színházat csinálunk, benne is élünk egyfajta színházi kulturátlanságban. Az intézményi kultúra azonban nem a semmiből jön – folyamatosan dolgoznia kellene rajta mindenkinek, de hát nem éppen ez történik. És ezzel azt is jelzem, hogy sajnos nem mindig lehet rajta dolgozni. Az intézményi kultúra mindenekelőtt egy valóságos igény kellene, hogy legyen az intézményen belül.

Eddig sajnos kevés olyan élményem volt, hogy például egy színház könyvelősege kultúrával foglalkozóként tekintsen magára.

És nagyon helytelen, hogy nem úgy tekint magára, mert a színház minden munkatársának látnia kellene, hogy mi mindannyian a műalkotás megszületésének vagyunk alávetve. A színházban antihierarchiának kellene léteznie, azaz az előadásnak kellene meghatározni azt a hierarchiát, ami fölülül a színházban. De nem ez van, hanem személyek, pillanatnyi szövetségek és hatalmi gócek köré csoportosul minden. Ezeket a hatalmi góceket szolgálja a rendszer.

Látod, a dramaturg intézményi viszonyairól beszélünk, de ez sok más kérdést is felvet, ami az egész kultúránk állapotát írja le. Egy színházi intézmény nem lehet sokkal jobb a társadalom általános állapotánál. Jobbnak kellene lennie, hiszen a kultúrával foglalkozik; a szellemi kultúrának meg éppen az kellene, hogy legyen a célja, hogy szellemi és etikai

természetű üzeneteket közvetítsen a társadalomnak. A színházban sem ment végbe mélyreható rendszerváltás, ahogyan mondjuk, az egészségügybe sem. És ezt nehezemre esik, az utóbbi időben legalábbis, humorral szemlélni.

De amennyiben a tényeket nézzük, Romániában a foglalkozások körét meghatározó hivatalos dokumentum (COR – Clasificarea Ocupațiilor în România) nem ismeri a dramaturg professziót, következésképpen ilyen állás nem létezik, viszont a 2018-as jegyzék tartalmazza a művészeti tanácsadó (consilier artistic) meghatározását (jegyzékszám: 265401), ami a francia *conseiller artistique* fordítása, de ha ugyanezt az EU honlapján keressük meg, akkor azt találjuk, hogy a németek ugyanezt a foglalkozást dramaturgként jegyzik. Ami jelzi, hogy Romániában dramaturg a jövőben sem lesz, de azért komoly reményt kelt a román kollegák nyomásgyakorlása, hiszen ők elengedhetetlennek tartják a dramaturg professzió-nak a hivatalossá tételét.

Ami a színészeket illeti: az iskola határozza meg, hogy a színész milyen tapasztalatokat szerez a dramaturggal történő közös alkotói munkában. Én kezdettől nagyon beleszólós, beszélgetős voltam. Fontosnak tartottam és tartom, hogy ne hajtsuk a próbát, ne menjünk előre vakon, hanem igenis akadjunk fent részletkérdéseken, hiszen a színház a részletek legkifinomultabb művészete, ahol egy stíluson belül rengeteg mindennek találkoznia kell egymással ahhoz, hogy műalkotás jöjjön létre. A dramaturg meg a stílusnak, a színházi nyelvnek az ismerője kell, hogy legyen ahhoz, hogy valóban dramaturg lehessen; és valóban ismernie kell azt a színházi nyelvet, azt az esztétikát, ami a társulat művészi identitását képezi.

Én a beszélgetés pártján vagyok, azaz hogy a dramaturgnak meg kell tartania magának az értetlenség pozícióját, miközben persze nagyon felkészültnek kell lennie. Arra próbálok rávenni magamat, hogy távolról szemléljem azt, ami éppen történik; és hogy a munka alatt meg is őrizzem ezt a távolságot. A dramaturgnak ehhez hasonló kérdéseket kell feltennie: „ez most mit jelent? És ha ezt jelenti, ennek van-e valamilyen súlya, értéke, értelme?

Van-e valamiféle energia, ami át fog ütni?” Mert az előadást mindig beburkolja, elszürkíti a létező színházi konvenció. Azt figyelem mindig, hogy mi az, ami átüti ezt a konvenciót; illetve mi az, ami egy valószínű eseményt hozhat létre számunkra. És a „számunkra” alatt mindig azokat gondolom, akik jelen vannak egy előadáson. Tehát, a nézőket is. A próbafolyamat során a dramaturg a nézőt képviseli, a nézői ott-létet reprezentálja.

[nem azért vagy itt, hogy egyetérts velem]

Az alkotótársak hogyan fogadják azt, hogy a dramaturg beszélgetéseket kezdeményez, hogy fent szeretne akadni a részleteken? A mai színházi rendszerben van idő erre?

A színházi üzem mindig benyújtja a maga számláját. Valahogy mindannyian a rabszolgájává válunk annak, hogy a bemutatónak bizonyos dátumon meg kell történnie, vagyis az előadásnak meghatározott időpontra el kell készülnie. De én ezt nem mindig tartom hátránynak. Szeretem a deadline-okat, és azt, hogy a rendelkezésemre álló idő a lehető legmagasabb fokon koncentrálja bennem a munkát, a szükséges tudást.

Persze, a felkészülés nem része ennek az időnek. A felkészülés alatt azt értem, hogy a dramaturgnak nemcsak a szövegről kell tudnia mindent, és ha idéznek belőle egy sort, akkor pontosan kell tudnia, hogy az melyik jelenetből van, hanem azt is, hogy az előadást mint világot kell szemlélnie. Ha jól fel tudok készülni egy folyamatra, akkor a próbák előtt már van valamiféle érzéki viszonyom az anyaghoz; a figurák közti kapcsolatról, a megszólalások módjáról stb. van elképzelésem.

Mindezek ellenére a dramaturgnak azt is tudnia kell – legalábbis én így gondolom –, hogy egy szöveget soha nem lehet annyira kitisztítani és megfeleltetni egy jövőbeni előadásképnek, hogy a szituációk ne vessenek fel újabb és újabb szempontokat, amelyek szükségessé teszik, hogy megálljunk, utána-nézzünk, változtassunk, hogy hangsúly-eltolódásokat fogadjunk el a próbafolyamat alatt.

Legutóbb *A velencei kalmárral* (Kolozsvári Állami Magyar Színház, r.: Tompa Gábor) dolgoztunk. Ezeket a szövegeket a rendezővel folyamatos beszélgetésben hozzuk létre. És amikor elkezdődik a próbafolyamat, nem tartom befejezettnek a szövegváltozatot, hanem a próbák alatt végig figyelek arra, hogy a szöveg hogyan jelenik meg az előadásban. Ha azt látom, hogy előáll egy olyan értelmezés, amit a szöveg nem támogat, akkor nem az értelmezést igazítom a beszélgetések folyamán a szöveghez, hanem a szöveget próbálom az értelmezéshez kényszeríteni. Amennyiben ez az értelmezés fenntartható és az előadás alkotóiról szól.

A felkészülési szakaszban mit kell látnia előre a dramaturgnak? Fontos például a szereposztás?

Visky András. Fotó: Biró István



Nekem borzasztóan fontos, hogy tudjam a szereposztást. Vagy ismerjem az előadás akusztikai világát, mert a szöveghez elsőként én a hallásom révén viszonyulok, azaz nem látom, nem olvasom, hanem először hallom a szöveget: a szöveg számomra hangzásoképződmény. És ehhez igenis tudnom kell, hogy milyen térbe helyeződik a szöveg, milyen lesz a hangzásvilága az előadásnak.

Dramaturgként a folyamat elején hogyan tudod legjobban segíteni a rendező és az alkotótársaid munkáját?

Azt tapasztalom, hogy akkor a leghasznosabb a dramaturg munkája, ha már a rendezővel való első beszélgetéskor neki igenis markáns elképzelései vannak a szövegről. Tanítom is ezt, hogy a szöveget mindenki, még a néző is – ha olvas drámát – rendezőként olvassa, mert már olvasás közben életre kelnek előttünk a figurák. Berendezzük a teret, elhelyezzük időben. Műveltségünkől függően tudjuk például, hogy egy Arlecchino-figurának milyen a mozgása, mi a szerepe egy előadásban belül. De ha nincs ilyen típusú ismeretünk, akkor is életként olvassuk, hiszen a darabban emberek beszélnek; és a dialógusok hangzó szövegekké válnak bennünk. Tehát, tulajdonképpen mindenki rendező, amikor darabot olvas. A dramaturg is, a színész is az, hiszen a színész olvasás közben máris mozgatja magát – a testében rögtön megjelenik valami.

Szóval jó, ha a felkészülési időszakban a dramaturg és a rendező közt vannak ütközések, vitapontok a figurákra, a situációkra, egy-egy jelenet karakterére vonatkozóan. Ez az előadást mindenképp segíti.

Amikor Robert Woodruff-al dolgoztam először a *Születésnapban* (Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2011), ő egyszer rám nézett, és azt mondta: „nem azért vagy itt, hogy egyetérts velem; azért vagy itt, hogy rákérdessz dolgokra”. Én sajnos inkább konfliktuselkerülő és túlzóan békességre törekvő alkat vagyok, de ez akkor engem rendkívül felszabadított a nagynevű vendégrendezővel, és onnantól kezdve nagyon jól dolgoztunk együtt. Össze is vesztünk a próbák alatt, de az tulajdonképpen

csak elmélyítette a barátságunkat, barátok maradtunk, most is élő, folyamatos a kapcsolatunk.

[de mit kezdünk a határelmosódásokkal?]

Arra, hogy mi teszi legjobbá a dramaturg és a rendező viszonyát, azt hiszem, nincsen egyértelmű válasz. Csak specifikus válaszok vannak. Ezért is alakulnak, alakultak ki a rendező–dramaturg párok – két ember, akik valami miatt jól tudnak dolgozni egymással. De úgy látom, ez is a múlté kezd lenni, mert ezek a párok inkább a szövegcentrikus színházra jellemzőek. Ott, ahol nem a szöveg a kiindulópont, már nem feltétlenül gondolkodnak párban sem a rendezők, sem a dramaturgok. Sőt, annyira átalakultak ezek a tevékenységi körök, hogy a dramaturgok sokszor rendezőként működnek. És az úgynevezett rendezők dramaturgfeladatokat látnak el, hiszen egy akkor és ott születendő szövegről van szó. Vagy éppen a színészek dolgoznak dramaturgként. Nem vagyok meggyőződve afelől, hogy ez jó irány, meglepően sok semmitmondó közösségi színházi előadást látok, miközben a nézői igény és érdeklődés nem tagadható.

Ennek a határelmosódásnak – hogy a dramaturg kezd rendezni, a rendező szöveget írni stb. – nincsen hátránya? Ezeknél a munkamódszereknél kinek meddig tart a hatásköre?

Ezek a hatáskörök itt már nem tisztázhatók. Ez egy kollektív munka; és egy kollektív munkában nem szabad hatáskörök merev pozíciójából dolgozni. Nem látom annak a lehetőségét, hogy ezek a hagyományos hierarchiák megmaradjanak, már csak azért sem, mert az ilyen fajta munkákban nem az irodalmi szöveg létrehozása a cél. Nem tudjuk, mi lesz ezekkel a szövegekkel. Lehet, hogy egyszer majd kanonizálódnak irodalmi szövegekként, de ez előre nem látható és kevésbé látom lehetségesnek.

Azt gondolom, hogy a kollektív természetű munka esetében nincsenek hierarchiák, éppen ezért nagyon nehezen lehet ráéjtőernyőzni

valakikre, hiszen az ilyen természetű csapatok egyben baráti társaságokként is működnek. Itt a dramaturgnak annyira szabadnak kellene lennie – de nem is a dramaturgnak, hanem egyáltalán a munkahangulatnak –, hogy a dramaturg beálljon egy helyzetbe, és ő maga is szabadon játsszon.

Olyan szövetkezés ez, amely egy bizonyos, akár ideológiai, akár esztétikai célt tűzött ki maga elé: valamiről beszélni akar. Összeköt ilyenkor a közlésnek valamiféle közössége; a közös, a társadalmi hasznosság tekintetében azonnali és releváns megnyilatkozásnak a konszenzusa. És ezt mindannyian a saját tudásunkkal szolgáljuk.

Mi azonban egy olyan intézményrendszerben vagyunk, amelyik alig tud mit kezdeni ezekkel a határelmosódásokkal, és szereti tisztán megnevezni a dolgokat: rendező, dramaturg, díszlettervező, színész stb. Még akkor is, ha nem tudja. Elmegy az ember egy könyvelőhöz, az megnézi a maga listáját, és ott nem létezik olyan állás, hogy *dramaturg*. Nem vagy rajta a listán, ennyi. (*nevet*) A plakáton még rajta lehetsz, de a könyvelésben, azon a listán, ahol a munkaköröket felsorolják, nem létezel. Tehát a dramaturg jogkörét bele kell kényszeríteni olyan megnevezésekbe, amelyeket el lehet számolni, amelyeknek jogi érvénye van.

És hogyha nincsen dramaturg-jogkör, nincsen egy jól felkészült dramaturgcsapat, akkor nagyon nehezen lehet felépíteni azt a rendszert, amely például fiatal szerzőket tanácsol vagy épít fel, ez ugyanis hosszú éveken át tartó folyamat. Éveken át ezzel foglalkozott például Ostermeier: a kilencvenes évek elején fiatal szerzőket hoztak létre, akik most a Schaubühnében és a Berliner Ensemble-ban drámaírókként dolgoznak, és dramaturgi funkciókat töltenek be.

[íróasztalok és funkcionáriusok]

Ha már itt tartunk: hogy alakult ki, hogy az erdélyi magyar kőszínházakban az irodalmi titkárok végzik a dramaturgi feladatokat? És azt is tapasztaltam, hogy egy rendező szeretett volna saját dramaturg-munkatársat vinni ma-

gával, amire azt a választ kapta, hogy nincs szükség rá, mert az adott színháznak van dramaturgja. Aki tulajdonképpen nem más, mint az irodalmi titkár.

A romániai színházi intézményrendszer egyelőre íróasztalban és pontosan meghatározott funkcionárius jogkörben tud gondolkodni. Vannak színházak, amelyek rendezőt alkalmazhatnak, aki évente egy-két előadást rendez, van díszlettervező, akinek a szcenográfia a munkája, semmi más, a dramaturg viszont hivatalnok, és a hivatali munkája mellett dolgozik előadásokban, amennyiben egyáltalán lehetséges. Az állások számát szigorúan szabályozza a fenntartó intézmény (minisztérium, önkormányzat), ezért is történik meg nagyon gyakran, hogy a vendégrendező a saját dramaturgját hozza.

A dramaturg nálunk *referent literar* (irodalmi referens) vagy *secretar literar* (irodalmi titkár); és ennek a *secretar literar*nak el kell adnia az előadást, tartania kell a kapcsolatot a nyomdával, kell tudnia programozni, értenie kell a design-hoz, a PR-hoz, egyáltalán a kommunikációhoz, fesztivált kell szerveznie stb.

Ez napi nyolcórás munkakör (gyakorlatban általában ennél is több), ami mellett, ha arra van szükség, a dramaturgi munkát is el kell végezni – legtöbbször ingyen.

Azokban az országokban, ahol létezik dramaturg-munkakör, ez egészen másképpen néz ki. Különböző színházakat látogattam meg Nyugat- és Észak-Európában. Dramaturgkolléga fogadott, és mutatta be a saját munkáját, a színház működését a dramaturgia szemszögéből. A német vagy a német hagyományra épülő közhasznú színházi intézményekben, például a Svéd Királyi Színházban, több irodában is dramaturgok dolgoznak a fődramaturg irányítása alatt. Egyesek új szövegekkel, mások fordításokkal foglalkoztak, többen járták a különböző kortárs drámafesztiválokat. Végezték azt a szellemi munkát, ami nélkül nem lehet komoly színházat csinálni. A mi színházaink '89 után a rendező személyét tekintették egyetlen alkotónak, és ez jól érzé-

kelhető a törvények megalkotásában is, a rendező az előadásnak valamennyi joga, ezzel senki más, a scenográfus és a színész sem rendelkezik. Ezért is van, hogy az előadások a végtelenségig klónozhatók, amely gyakorlat ugyan vitát váltott ki a román sajtóban, anélkül persze, hogy a körültekintőbb törvényalkotásig eljutottak volna.

Mintha csak az lenne munka, amit a rendező végez, vagy ami asztal mellett történik egy irodában.

És csak az is munka. A dramaturgot meg azzal alázzák meg, hogy folyamatosan a saját létét kell igazolnia. Pedig alapvetően ez egy izgalmas szakma, de mi még ott sem tartunk, hogy a dramaturg létezzen. Mindezek ellenére, fontos volna megérteni, hogy azt a helyzetet, ahol most tartunk, nem rosszarú emberek hozták létre, hiszen a tradíció nagyon erős tud lenni, fölülírja a változtatás igényét is akár. Gondolj arra, hogy a legfontosabb romániai fesztivál, a FNT nem fizet honoráriumot a dramaturgoknak, mindenki másnak igen. Vajon az UNITER például tett-e valamit ennek megváltoztatásáért? Én mégis látom a lehetőségét annak, hogy, más megnevezéssel ugyan, de a dramaturg is törvényes módon jelenjen meg az előadás alkotójaként és színházi munkatársaként a jövőben.

[azt hiteti el az emberrel, hogy biztonságban van]

Azt tapasztaltam, hogy a színházak részéről sem merül fel a kérdés, hogy a dramaturg a saját előadásával részt vegyen fesztiválokon, turnékon, azaz hogy a bemutató után is kövesse az előadás életét.

Ez a rendezői színház logikájából fakad; és ne felejtjük el, hogy nálunk a *regietheater* jogkörét a színházban nem egy szerves színháztörténeti fejlődés hozta létre, aminek következtében az erősen piramidális színházi struktúrák lettek elfogadottá, amelyek uralmi mintákat követnek. Nálunkfelé a színházi intézményen belül nincsenek az előadásokat

belülről értékelő fórumok, nincs arról beszélgetés, hogy egy évadnak hogyan lehetne kinéznie, hogyan képzei el magát a színház a saját közvetlen kulturális közegében stb., stb. Mindazt, amit Lessing állít a közhasznúságról, hírből sem ismerjük. Anatolij Vasziljev mondja, hogy a színház a beszélgetésből áll, és nem diktátumokból.

Ha az intézménynek nincs, akkor kinek és mikor van szüksége dramaturgra?

A kérdésre nehéz válaszolni, mert a dramaturg szükségességét és feladatkörét egy bizonyos projekten belül maga a projekt határozza meg. Azt is a projekt határozza meg, hogy egy vagy akár két dramaturgra van szükség: arra, aki létrehozza a szöveget; és egy másikra, aki a próbafolyamat alatt folyamatosan figyeli a szöveg alakulását.

Dramaturgra elsősorban akkor van szükség, amikor megkerülhetetlen. Ha például a rendező idegen nyelvű közegben dolgozik, akkor számára elengedhetetlen a dramaturg, legalábbis valaki, aki a fordító szerepét is betölti, hiszen a rendezőnek látnia kell az árnyalatokat, értenie kell a kulturális percepció elkülönböző karakterét, a dramaturg tehát ebben az esetben fokozottan képviseli a próbafolyamattól elzárt nézőt.

Sok olyan rendező van, akinek – ha csak a fordítás vagy hasonlók miatt nem megkerülhetetlen – nincs szüksége dramaturgra, mert ő maga el tudja végezni ezt a feladatkört. Ilyenek látom én Silviu Purcăretét. Ő a színházat mint egészet ismeri. A szöveghez való viszonya rendkívül kifinomult és magabiztos.

Vagy nemrég bementem néhány Andrei Șerban-próbára, mintegy tanítványként. Lenyűgözően finom és részletekbe menő elemzéseket hallottam tőle a szituációkról, a figurákról, a figurák közti kapcsolatról, a jelenetek hangolásáról. Teljesen elbűvölt ez az érzéki ismerete a világnak. Szinte már nem is szövegként beszél a szövegről, hanem rögtön át tudja emelni, ki tudja venni a tiszta gondolatból és bele tudja helyezni a színészi állapotba, a testnek az állapotába, a húsba, a környezetnek a működésébe.

Sokat gondolkodom azon, miért nem jött létre még egy olyan fiatal dramaturg-generáció nálunk, amely lépéseket tenne annak érdekében, hogy a dramaturgi munka fontosságát szélesebb körben elismerjék, megbecsüljék, és értékeljék. Mi lehet az oka a félelemnek, amely arra kényszerít bennünket, hogy közhasznú intézményekben legtöbbször ingyen vagy minimális összegekért végezzünk dramaturgi munkát?

Én nem hibáztatom ezért a fiatalokat, sokkal inkább bennünket, a helyzetben levő idősebb generációt. Azokat, akik ezt a rendszert létrehozták, és életben tartják a saját érdekeiknek megfelelően. A szakmai félelem nem a semmiből jön. A fiatalok látják, hogy félniük kell – el is várják tőlük, hogy féljenek –, mert tudják, hogy aki nem fél, azt marginalizálják, nem kap munkát, kitiszítják. A félelem önmagában is – én diktatúrában szocializálódtam! – azt hiteti el az emberrel, hogy biztonságban van. Holott a félelem nemhogy a biztonságot szolgálná. Ellenkezőleg: a kiszolgáltatottságot. Óriási beszélgetés-deficit marja szét a társadalmat, a kultúra intézményein belül más modellek követése volna az etikus.

Visky András

A KOLOZSVÁRI KALMÁR, AVAGY JESSICA SZABAD

(Dramaturgjegyzetek)¹

„A sajátosság vértócsája.”
Kovács András Ferenc

A *velencei kalmár* szövegén és az előadás gondolatiságán dolgozva az utóbbi időben talán sohasem került ilyen éles megvilágításba az a kor, amelyben élek, és amely nyelvi-ideológiai-hatalmi viszonyainak magam is ki vagyok szolgáltatva, mint egyébiránt mindannyiunk. Egy kérelhetetlenül éles és elfogulatlan, szabad és nagyszívú, a kételyeit és rémálmait elénk táró, mindegyre lemeztelenedő szerző jelent meg előttem, aki ugyan soha sem fog bevonulni a PC-írók szürke panteonjába, de nem is beszél a mindentudás veszélyes írói pozíciójából.

A politikai korrektséget ma már kötelező megbélyegezni, de legalábbis ironizálni, Shakespeare darabja viszont azt mutatja, hogy ő maga lehetetlen kérdésfeltevésekre törekedett, akkor is, amikor például a fölvázolt konfliktushoz nem fűzték személyes tapasztalatok, az ún. zsidókérdéshez például, hanem „csak” belső, szellemi természetű harcok, a kereszténység valódi identitására vonatkozóak például. És amelyek ma már alig érinthetők meg az ő nyíltságával és szabadságával: nagyon erős öncenzúra lép működésbe akkor, amikor Shakespeare nagy erővel és nyelvi eleganciával cenzúrázatlanul ránk zúdítja a kor zsidógyűlöletét, és a teológiaiul gyakran ma is teljességgel elfogadott és legitimnek gondolt keresztény antijudaizmusát.

A velencei kalmár radikális nézőpontjából kifejezetten borzalmasnak hat például *A vihar* kolonialista alapszituációja, az ti., hogy a szigetet az erősebb és a nyugati kultúrát mágikusan birtokló Prospero hajtja hatalma alá, és hogy hozzá képest mindenki más boszorkány vagy félig ember, félig hal rém meg beszélő szörny, akiket pedagógiai megfontolásból rabszolgaságra kell kényszeríteni, meg kell szelidíteni, vagy akár elpusztítani. Vagy ott van a *Szentivánéji* álom, amelynek egyik konfliktusszálát, finoman szólva, egy szexuálisan bonyolult mintázatot mutató, gyermek iránti szerelem mozgatja, egy pedofil háromszög tulajdonképpen, amelynek a másik két csúcán egy férfi és egy nő szórja átkait egymásra a fiú birtoklásáért, gyönyörködtető jambusokban persze. Hogy vidáman dül a kannibalizmus a shakespeare-i politika világában, már föl sem tűnik, hiszen közvetlen tapasztalat mindannyiunk számára ez a fajta győztesszindróma, hogy tudniillik a másik teljes megszüntetéséig gátlástalanul szokás bejárni az utat, és hogy a másik kulturális

¹ Az írás eredetileg a *Neguțătorul din Cluj. Jessica este liberă. (Notele dramaturgului de scenă)* címen, román nyelven jelent meg a *Scena.ro* színházi folyóiratban. *Scena.ro*, 2018, nr. 42. (4), 37-39.

és fizikai felszámolásánál nem leli nagyobb örömét semmiben a *homo politicus*, de mi sem, civil emberek. És folytathatnánk a xenofóbia, rasszizmus, szexizmus jeleneinek felsorolásával számos Shakespeare-darabban: nem sok jót jósolok neki, hamarosan az ő művei is fölkerülnek a nem tanítható írók fekete listájára, mint ahogyan ilyen-olyan, gyanúsán gyáva és szűklátókörűen purista furdorból egyre több klasszikus műnek ez a sorsa napjainkban, a Bibliát beleértve.

*

A *velencei kalmár* tökéletes tárháza a sztereotip zsidó portréjának, és megkerülhetetlen példája a megbélyegző és mindenre fölhatalmazó társadalmi sztereotípiák képződésének és működésének. Velence korai kapitalista berendezkedése „nagyvonalúan” megengedte a zsidóknak, hogy a velencei gettóban éljenek és kereskedhessenek a keresztényekkel, de ez a jóléti társadalom eszményén alapuló városállam azonnal meginog, amint a legcsekélyebb lehetőség is mutatkoznék arra, hogy a pénzügyi stabilitásban oly nagy szerepet játszó zsidók esetleg egyenlő félként jelenjenek meg egy bármilyen természetű konfliktusban. A törvénykezés a keresztényeket védte a zsidókkal szemben minden olyan esetben, ha a zsidó félnek esetleg igaza lehet valamilyen kereskedelmi vagy hitelezési vitában.

A zsidó Shylock a velenceiek szemében a gonosz megtestesítője, maga a Sátán, legtöbbször nem is a nevéen hívják, hanem egyszerűen kutyának szólítják, szabadon megsérthetik őt a városban bárhol (leköphetik, fizikailag bántalmazhatják), ha úgy tartja úri kedvük. „A zsidó”, ahogyan a legtöbbször említik Shylockot, távolról sem a be- vagy elfogadott ember, hanem a kiváltságosok jólétének a puszta eszköze, a mindent fölülíró és mindenki mást kirekesztő jólétiség-vallás pillanatnyi rabszolgája, akitől akkor szabadulunk meg, amikor úgy ítéljük meg, hogy már nincsen szükségünk rá, vagy, az ismert nulla-megoldás szerint, „törvényesen” elveszünk tőle mindent, ő meg örüljön, ha nem öljük meg – de hát persze megöljük, hiszen az elvett javak kitaróan az egykori tulajdonosokra emlékeztetnek...

*

Megdöbbenő ez a nyelvi gazdagság, amivel Shakespeare a sztereotip zsidót megalkotja előttünk – a szerzőnek ugyanis csak a saját társadalmi nyelvi készlete állhatott rendelkezésére a darab megírásakor, más közvetlen tapasztalatot nem gyűjtött a zsidókról, Angliában ugyanis I. Eduárd király kitoloncolási rendelete (1290) óta nem élhettek zsidók. Mire ismét betelepülhettek, több mint 350 év után – Oliver Cromwell 1657-es rendelete nyomán – Shakespeare már nem élt. Shakespeare nem látott zsidót, nem tudta, hogy élnek a zsidó közösségek, az élethelyzetet mégis a maga mélységében átélte a kereszténység legbelsőbb identitáskonfliktusaként, és a színház laboratóriumában a (z ön)vizsgálat tárgyává tette.

Shakespeare nem pusztán ellenségként vagy áldozatként ábrázolja Shylockot, hanem hűs-
vér emberként, aki nyíltan kimondja a maga érzelmeit, harcol a saját és a lánya, Jessica életéért és jogaiért – és ezen a ponton ragadható meg a darab, és hát persze Shakespeare szédületes etikai zsenialitása.

A holokauszt után különösen nagy feladat *A velencei kalmár*hoz nyúlni, hiszen a „vannak jó zsidók meg rossz zsidók” köznapi vélekedés is teljességgel abszurd nyelvi képződményként hat, hiszen a zsidók szisztematikus kiirtásának semmi köze nem lehetett – és nem is volt – semmilyen igazságtevéshez, etikai megfontoláshoz, vagy akár idegenrendészeti eljáráshoz. Másfelől meg a Shakespeare-szöveg is a korabeli értelemben vett „jó zsidó” képzetét legfeljebb Shylock lányában, Jessicában „mutatja meg” – ha egyáltalán vezette ilyen szándék –, aki bekeresztelkedik és kereszténnyé lesz, másképpen nem is lehetne keresztény szerelme, Lorenzo felesége. A holokauszt után a holokauszt előtt született szövegeket is csak posztholokauszti perspektívából ol-

vashatjuk, azaz nem hagyhatjuk ki a magunk történetét belőle, azt a tapasztalatot tudniillik, hogy egészen kicsinek tűnő dolgokból milyen felfoghatatlan bestialitások származhatnak, és hogy a múlt nem zárul le, hanem velünk van, rátelepedik a gondolkodásunkra, igája alá hajtja a nyelvi jelentéseket, kisajátítja a tapasztalatainkat, hogy maga alá gyűrhesse ismét és ismét.

*

A *Velencei kalmár* legvitatottabb része Shylocknak az a, amiképpen ő maga mondja, „kedves” ajánlata, hogy ha Antonio nem tudja időben visszafizetni a tőle fölvelt hatalmas pénzüsszeget, akkor a saját húsával fizessen Shylocknak, amelyet Shylock a saját kezével kanyarít ki majd Antonio szíve tájékaról. Tréfás klauzúra, mondja Shylock, nincs is semmi relevanciája, de azért foglalják csak bele a szerződésbe, ajánlja: „jöjjön a közjegyzőhöz, ott az okmányt / írja alá. És egy jópofa ötlet: / ha nem fizeti vissza pontosan / az ott megjelölt napon és helyen, / akkor én késedelmi díj gyanánt / az ön szép húsából egy fél kilót / kivághassak, testének általam / szabadon választott területén.”² Antonio megteszi, maga is tréfásnak ítéli és „kimondja”, hogy „kedves a zsidó”. Erre a szerződésbe foglalt font húsrá épül az értelmezéshagyománynak a „véres zsidó” képe, amelyet tulajdonképpen a legtöbb előadás nagy hálával fogad Shakespeare-től, hogy az ő vallási áhítattal csodált írói tekintélyére való hivatkozással végre szabadon és következmények nélkül zsidózhasson a színpadon. Hiszen hát milyen is ez a Shylock: a pénzért ölni tud, sőt kannibáli hajlamai vannak, a keresztény vér iránt meg nem bírja legyűrni a gyengeségét, lásd a tisztaeszleli rituális gyilkosság esetét például.

*

Láttam, 2010-ben, a New York-i Public Theatre produkcióját a Central Parkban, a Delacorte Theatre nevet viselő térben, Al Pacinóval Shylock szerepében, Daniel Sullivan rendezésében. Az előadás semmi többet nem tudott mondani Shylockról, mint hogy ő maga is kiszolgálja a pénz világát, és hát ő is annak a rendszernek az áldozata, amit maga is fenntart és kiszolgál a saját pénzével. Így van, valóban, mondhatnánk, és nagyot sóhajtva megnézzük az okostelefonunkon, hogy bejött-e időben az esedékes kifizetés a számlánkra, az a jó kis honorárium mondjuk, amit egy újabb üreske előadásért söprünk be, a finnyásan gyűlölt bankok áldásos ténykedésének köszönhetően. Majd aztán kényesen megállapítjuk, hogy talán mégsem kellene ennyit zsidózni, bár azért persze a zsidók mozgatnak mindent, nem vitás, az akkori Velencében a gazdag Shylock, most meg, mondjuk, hát igen, Soros.

Nem áll szándékomban a New York-i előadást sok év távlatából bírálni, hiszen Al Pacino rettenetes színpadi magányossága, a belső monológokként mondott dialógusai, alakításának ragyogó minimalizmusa valami egészen más perspektívát nyitottak meg előttem, és ennek az előadásnak köszönhetően mindegyre visszatért a gondolataimba ez a lehetetlen Shakespeare-darab mint az értelmezés elkerülhetetlen feladata, amely a tökéletes dramaturgiai kompozíció iskolapéldája is ráadásul. A *velencei kalmár* New York-i gondolatisága minden mozzanatában tökéletesen állt a lábán, csak éppen arról kellett megfeledkeznünk, hogy Shylock és a lánya a gettó lakója, *in concreto* foglya, és a fogság etikája egészen más beszélgetést, és egy radikálisan más etikai szemléletet igényelne a valódi helyzet feltárására, megértésére és bensőségessé tételére.

*

² William Shakespeare: *A velencei kalmár*. In: Shakespeare drámák. Nádasy Ádám fordításai. Magvető Kiadó, Budapest, 2018, 39.

De máris visszaérhetünk a kivágandó húshoz mint a pénzbeli tartozás kiegyenlítésének a szerződésbe foglalt lehetőségére, hiszen, mondom, ez szabadít fel mindenkit, színészt és rendezőt, hogy végre megszabadulva a saját gátlásaitól és gyávaságától, virtuóz módon zsidózhasson a közönség nagy gyönyörűségére.

Először is az ötlet, mármint az élő testből kivágandó hús beépítése a darabba, nem a zsidó Shylocké, hanem Shakespeare-é. Azé a gondolkodó értelmiségié, aki Shylock szájába adja az emberi minimumról és az emberek mindenkifelett való, biológiai és egzisztenciális közösségről szóló monológot, amit a drámaíró mintegy a holokausztot előrevetítő árnyként írt meg és ad elénk. Íme: „A zsidóknak nincs szemük? A zsidóknak nincs kezük, testrészeik, végtagjaik, érveik, vágyaik, érzelmeik? Az étel minket is táplál, a fegyver minket is megsebesít, ugyanattól betegszünk meg és ugyanattól gyógyulunk, ugyanúgy fázunk télen és izzadunk nyáron, mint a keresztények! Ha megszártok, vajon nem vérzünk? Ha csiklandoztok, nem nevetünk? Ha megmérgeztetek, nem halunk bele?! És ha meggyaláztok, ne álljunk bosszút? Ha minden másban olyanok vagyunk, mint ti, akkor ebben is olyanok leszünk. Ha egy zsidó megsért egy keresztényt, mi a nemes válasz? Bosszú. Ha egy keresztény megsért egy zsidót, hogyan tűrje? A keresztény példa alapján, bosszúval! A gonosztságot, amit tőletek tanulok, én lemásolom, sőt, ha módom van rá, a tanultakat tovább is fejlesztem!”³

Shylock mindent elveszít, mert vesztese csak ő lehet a rendszernek. (Érdekes még megjegyezni, hogy a másik két idegen, Marokkó hercege meg Aragon ezzel szemben teljesen súlytalan hülyének van ábrázolva, akiket viszont a váratlanul kitörő agresszivitásuk köt össze Antonio és a dúsgazdag Portia sérthetetlen high societyjével.) Mindent elveszít tehát, és ez a minden szó szerint értendő: a megszóktetett – tulajdonképpen elrabol – Jessicában, a féltve szeretett lányában Shylock a szívét is elveszítette. Nem marad más hátra számára, mint kísérletet tenni annak a demonstrálására, hogy mit jelent a teljes kiszolgáltatottság és kivetettség. Az egy font hús próbája az uralkodó osztályt reprezentáló Antonio szívének a kétségbeesett megkeresésének a kísérlete: vajon van-e szíve Antoniónak és a hozzá hasonlóknak? Meggyőződésem szerint Shylockban mindig, még a legindulatosabb momentumban is megmarad valamiféle végletekig vitt és persze abszurd pedagógiai attitűd. Shylockot elsősorban nem a rendszer gyűri maga alá, hanem annak a hite, hogy végre érhetővé tudja tenni a maga helyzetét Velencében, tehát hogy a velencei hatalmasságok belelátnak a maguk békességes, jóléti és az érdekeik szerint fölépült társadalmuk etikai ürességébe, ebbe a semmilyen értelemben keresztényinek nem mondható, minden ízében rothadó, emberellenes, agresszív összeszövetkezésbe.

Shakespeare egy szélsőségesen kiürrült, értékvesztett keresztény világot ábrázol, amelyben érénynek, sőt fokozhatatlan nagylelkűségnek számít az, ha valakit például büntetésből, és azért, hogy megalázzuk, megkeresztelünk: Shylockot erre ítéli a darabban Antonio, és tulajdonképpen minden szereplő el van ragadtatva a maga keresztényi nagyságától. A New York-i erőszakos keresztelési jelenet, Al Pacino durva belekényszerítése egy sebtében összehozott víztócsába, és ennek a nagy sztárnak az összeomlása tőlem karnyújtásnyira: nos ez az igazán revelatív, még ha egyetlen ilyen jelenet is arra sarkallt, hogy időről időre szembesítsem magam *A velencei kalmár*-ral, elsőrendűen nem hivatásos értelmezőként, hanem – történetesen keresztény – emberként.

*

Azt állítom, hogy Shylock pillanatnyi, „tréfás” inspirációja – az „egy font hús” klauzúra – kinyilatkoztatás-szerkezetű. Annyira abszurd gondolat, hogy az ember gyanút fog, hogy ez a Szentírásra sokszor és hibátlanul hivatkozó hithű zsidó ember vajon nem hívta-e ki maga ellen a saját

³ William Shakespeare: *A velencei kalmár*. In: Shakespeare drámák. Nádasdy Ádám fordításai. Magvető Kiadó, Budapest, 2018, 74.

istenét, mint annyian egyébiránt az Ószövetségben, Ábrahámától Jóbon keresztül Hóseásig és még tovább. Csapdát állított Istennek, és ebbe a csapdába Shylock maga esett bele. Ahogyan Isten csapdát állít Ábrahámnak, hogy hűsége kimutatására áldozza fel neki egyetlen fiát, Izsákot – és ott meg Isten maga esik csapdába. Shylock a velenceiekhez fűződő viszonyában tulajdonképpen mérhetetlenre növelte a tétet, mert ezzel a szerződéssel kilépett a pénz világból, és az emberiségre apellált: ki lehet-e tépni valakinek a szívét – az ő esetében egyetlen lányát, Jessicát – könyelmű karneváli szórakozásból?

A kísérletből senki nem értett meg semmit: sem a Dózse, sem Antonio, sem Portia, vagy a mindig győztes fajta, tulajdonságok nélküli Bassanio sem: visszaáll az önszeretet, a „mindenki más hülye és eltörplendő, aki nem ért egyet velem/velünk” ideológia egyeduralkodója: a szívtelen oligarcháké és a belőlük élő és őket támogató uralkodó osztályé.

Csak Shylock: ő biztosan megértette, mert elkerülhetetlenné vált számára a fölismerés, hogy nincs mód azok közé tartozni, akik nem tartoznak sehova, hanem csak az uralmi dominancia és a szakadatlan önünneplés megszállottai.

És Jessica, tenném és teszem is hozzá. Jessica, aki egyszer csak rálát mindarra, ami vele és az apjával történt, és ráadásul úgy, hogy közben maga is az elegánsan bestiális uralom oldalára került.

Szeretném, ha az előadás nem a nincsmittenniilyenavilág gyávaságát üzenné. Ahhoz, hogy ez történjen, Jessicához kell fordulnunk, ehhez a kényszerlakhelyen született, szemünk előtt anya nélkül felnőtté vált tiszta lányhoz, aki hirtelen rálát a saját hagyományára és a magát egyetlen lehetségesnek hazudó világ között tátongó sötét szakadéokra.

Nézi, nézi, és nem fordítja el a tekintetét. Habozás nélkül cselekszik; az önsajnálattal legcsekélyebb érzése nélkül.

Hausmann Cecília

A KÖZTESSÉG SPEKTÁKULUMA

Részvétel, jelenlét, test az 57. Velencei Képzőművészeti Biennálén

A Velencei Képzőművészeti Biennále 1895-ben tartott első kiadása óta sokkal inkább kulturális fesztivállá nőtte ki magát, mint hogy – eredeti célja szerint – egyszerűen nemzetközi művészeti szemleként működjön. 2017-ben százhusz meghívott művésszel, nyolcvanhárom nemzeti pavilonnal, és a kiállításokon túl számtalan egyéb programmal fogadta több mint hatszázezer látogatóját. Fődíját egy olyan alkotás nyerte, amely tán sokkal egyszerűbben színházi, mintsem képzőművészeti szemszögből közelíthető és érthető meg. Ennek a döntésnek a nyomán elengedhetetlen belegondolnunk és rákérdeznünk, hogy milyen módon tágultak ki a kortárs képzőművészet keretei? Hol van határ színház és képzőművészet között? Melyek a történeti, elméleti, technikai eredői ennek a művészet- és kultúrtörténeti mérföldkőnek?

Írásomban ezek mentén a kérdések mentén elemzem Anne Imhof Aranyoroszlán-díjas alkotását, kitekintve más, az 57. Velencei Képzőművészeti Biennálén kiállított alkotásokra is. A történelmi és társadalmi okokat csak érintőlegesen vizsgálom, megkísérlem viszont, a 2017-es Biennále szakmai értékelésén keresztül felmutatni a performativitás és a rajta keresztül kikristályosodó művészeti formák – akcióművészet, happening, az interaktív és a részvételi alapú művészeti gyakorlat (*participatory art*) – kortárs képzőművészetben „játszott”, kiemelt szerepét. Anne Imhof *Faustját*, mint képzőművészeti és egyszersmind színházi alkotást elemezve láthatóvá válik majd a kortárs művészetnek, és az ebben létrejövő performatív gyakorlatnak egy sajátos, meghatározó példája. Világossá válik ugyanakkor az is, hogy, bár a performativitás története a nyugati világ művészetében száz éve kezdődött, a performansz és annak különböző formái nem vesztek el aktualitásukból. Úgy tűnik, hogy ezeknek ma egyik legkiemelkedőbb történeti időszakát éljük.

A Velencei Biennále intermedialis és performatív hagyományai

Velencében, a különböző országok és népek művészetének összesítő kiállításán, annak a művészeti és művészetszervezési hagyománynak lehetünk máig részesei, amely az iparosodás, a városiasodás legzsbongóbb korszakában, a XIX. század közepétől a XX. század fordulójáig alakult ki. Ez a kor hozta el a lehetőségét és szükségszerűségét – nagy részben a közlekedés, a kommunikáció és utazás könnyített lehetőségein keresztül – annak, hogy akárcsak a kereskedelem és a tudomány, a művészet is felmutathassa világkiállításait.

A Velencei Biennálénak és utód-kiállításainak¹ is köszönhetjük azt, hogy magától értetődővé vált különböző népek egymás művészete felé való nyitása. Ugyanennek a kornak és világképnek az eredménye a médiumok közötti átjárhatóság lehetőségének megszületése is. A romantika és a historizmus kifulladásából való továbblépéshez szükséges volt az avantgárd létrejötte. Majd az avantgárral összefonódva, annak egyik aspektusaként a hétköznapi élet beemelése a művészetbe, másik aspektusként pedig, a művészetek határterületeinek kiépítése, a szépművészetek kategóriájába való beemelése, amely egyszersmind lehetséges megoldása is ennek a kifulladásérzésnek.

A XIX. század közepétől megjelenő, iparosodással szembe forduló kézművesmozgalom fellendülésének idején, az építészet – amely tereket, tárgyak befogadására alkalmas formákat termel – fogadta be leghamarabb a kézművesség felé való nyitás elvét. A Velencei Biennále kezdeti korszakában, a századforduló táján épült több nemzeti kiállítócsarnok (jellegzetes példa erre a magyar pavilon is)² azt az elvet példázta, amely a művészetek egységes megvalósítására törekszik: az építészeti és díszítőművészeti elemek egyetlen alkotó gondos tervezőmunkáját dicsérik.

A wagneri *Gesamtkunstwerk* kiemelkedő példája annak, hogy nem csak a vizuális művészetek válnak széles ívben befogadóvá egymás iránt, itt a színház keretein belül valósul meg a művészet teljes egysége. Az olasz és orosz futuristák performansz jellegű manifesztói a propaganda apparátusaként működtek.³ Max Reinhardt a teljes színházi teret játéktérként használta fel, itt először lépett be a színész a néző terébe.⁴ 1919 környékén Vsevolod Meyerhold piactérre, hajófedélzetre vitte ki előadásait⁵, a dadaisták Cabaret Voltaire-beli forradalmi estjeinek a versfelolvasások gesztusokkal, maszkokkal, kosztümökkel, mozgással teljesedtek ki.⁶

A korai performatív jellegű megnyilvánulások elsősorban a korabeli művészeti konvenciók elleni fegyverek voltak, illetve olyan gyakorlati kísérletekként működtek, amelyek a műalkotás végleges formáját csak előkészítették, vagy éppen a műalkotás létrehozásának folyamatát mutatták fel⁷. Néhány történelmi példa is jól láthatóvá teszi, hogy a performativitás avantgárd kísérleteken keresztül, fokozatosan, és különböző formákban jelent meg, majd nyert teret a huszadik század művészetében. A század második felére, a performativitásnak az a formája, amely a képzőművészeti gyakorlattal fonódott össze, és annak elméleti vagy gyakorlati hagyományaihoz kapcsolódik, teljes létjogosultságot nyert, és külön műfajjá vált. Ezt performanszművészetnek nevezik.

A Velencei Képzőművészeti Biennále tehát, mint a művészeti szcénák új formája, abban a korban született meg, amely a művészetben lehetőséget adott a műfajok és technikák közötti hidak, átmenetek teremtésére. Ha nem is direkt módon, de történelmi jellegéből adódóan, mint kiállítási koncepció és struktúra, hagyományosan kapcsolódik a művészetek határterületeinek létjogosulttá válásához. Mai fogalmaink szerint tehát ahhoz, ahogyan az interdiszciplinaritás és az intermedialitás különböző formái a köztudatba emelkedtek. A két Aranyoroszlán-díj és az ehhez kapcsolódó különdíjak, amelyek a Biennálén minden évben a szakmai zsűri által legjobbnak ítélt művészeket és műalkotásokat illetnek meg, 2017-ben elsősorban olyan munkáknak jutottak, amelyek intermedialitásukon túl: jelen idejűek; részvételt, interakciót, vagy jelenlétet igényelnek; valamint performatívak, képzőművészet és színház határterületein mozognak.

¹ Az egyik legrangosabb, hasonló jellegű művészeti fesztivál az először 1955-ben és azóta öt évente megrendezett Kasseli Dokumenta, de a XX. század nyolcvanas éveitől kezdve a világ minden kontinensén létrejöttek és megszaporodtak a velencei példát követve két évente megrendezett művészeti kiállítások.

² Sümegi György: A velencei magyar pavilon, in: Götz Eszter (szerk.): *A velencei Magyar Ház*. Budapest: Ludwig Múzeum, 2000. 41.

³ RoseLee Goldberg *Performance, Live Art 1909 to the Present*. New York–London: Harry N. Abrams, 1979, 10.

⁴ Erika Fischer Lichte. *A performativitás esztétikája*, Budapest: Balassi. 2009, 41.

⁵ Helge Meyers: Performance Art and its Art-Historic origins. http://www.performance-art-research.de/texts/performance-and-its-origins_helge-meyer.pdf [Utolsó letöltés: 2017 december 12.]

⁶ Goldberg i.m. 40.

⁷ Goldberg 6.

Műfaji határok és részvételi műalkotásformák

A Biennále május közepi nyitása előtt tudni lehetett, hogy Carolee Schneemann, sokoldalú, de elsősorban performanszaival ismertté vált feminista művész nő kapja a 2017-es Biennále életműdíját. Schneemann egyike volt azoknak az avantgárd alkotóknak, akik a hetvenes évek Amerikájában performanszművészetükben a testre, kiváltképp a női testre hívták fel a figyelmet. Schneemann egyszerre volt alkotásainak kivitelezője, teste és „anyaga”,⁸ munkásságának központi témája pedig a női szexualitás felszabadítása volt. Az életműdíjat Schneemann munkásságának dicséretén túl, a Biennále hangvételét megadó gesztusként is értékelhetjük a válogatott kurátorokból álló zsűri részéről.

Az Arsenaléban (Arzenál)⁹ és a Giardini pubblici (Közpark)¹⁰ központi pavilonjában, amelyekben a két évente kiválasztott aktuális főkurátor által összeállított kiállítást szervezik meg, jelentős mértékű volt azoknak az alkotásoknak a száma, amelyek video- és performanszművészeti, illetve iparművészeti jellegűek. Hasonló tendencia mutatkozott a Giardini-beli nemzeti pavilonok és a Velence területén elszórt külső helyszínek kiállításain is, azzal a különbséggel, hogy ezek esetében túlnyomó részt installációs (és szinte kizárólag intermedialis) formákat láthattunk.

A kuratórium által értékelt alkotások viszont (ahogy egyébként 2015-ben is), többségükben azokhoz a művészi formákhoz kapcsolódó munkák voltak, amelyek az alkotó és/vagy a néző fizikai jelenlétével, cselekvésével, testével operáltak. A Biennále kurátora, Christine Macel¹¹ által megrendezett központi kiállítás egyik művésze, akinek a munkái az utóbbira kiváló példaként szolgálnak, kapta meg az egyik Aranyoroszlán-díjat. Franz Erhard Walther két régebbi alkotá-

⁸ Tracey Warr: *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2000, 24.

⁹ Ez Velence XII. század óta létező, hatalmas területen fekvő egykori fegyver- és hajógyára.

¹⁰ Velence legnagyobb közparkja, ebben állnak a történeti jelentőségű nemzeti pavilonok is.

¹¹ Christine Macel a párizsi Pompidou központ kurátora.

Anne Imhof – Faust. Fotó: Nadine Fraczkowski



sából, az 1983 és 1986 között alkotott *Wallformation* sorozatból, valamint az 1975-ben készült *Schreitsockel* (vagyis Séta-talapatok) címűből állított ki válogatást a *Mindennapiság Pavilonja* nevet viselő térben, ezzel nyerte el a kitüntetést.

Az első sorozat falon függő élénk színű textilmunkákból, a második pedig földön fekvő hajlított bronzlapokból áll, a két, ellentétes jellegű, anyagú, textúrájú tárgyítípus mégis egységként van jelen. Ez a válogatás azért is kiemelendő a kiállításon bemutatottak között, mert vizuális és technikai minőségén túl az intermedialitás ritkán alkalmazott formájának példájául szolgál: szobrászatot és interaktivitást egyesít. Textilművészeti jellege azért nem hangsúlyos, mert ezek a textillalkotások súlyos, telített formáikkal leginkább a szobrásziassághoz közelítenek. Alkotásai a néző teste által válnak teljessé.

A képszerű, a téglafalat takaró színes vászonnáttérek közül három tűzvörös, a szélein origamiszerűen betűrt anyag, a másik falat élénk mustársárga kelme borítja, geometrikusan tűrt felületein árnyékok vetülnek. Ha valaki eléjük áll, embermagasságban futó, ajtó formájú kerethez hasonlatosak. Bizonyos részeit ennek a fali keretorigaminak sapkaként, ruhaként viselhetjük, a keretekhez állva úgy mutatunk, mintha madártávlatból nézve ágyban feküdnénk, vagy szögletes glóriánk lenne. A földön fekvő Séta-talapatokon a néző válik szoborrá, végigmehet a térből bronzból kijelölt piederesztálon.

Ezek a munkák önmagukban nem teljesek: a néző fizikai jelenlétéen és részvételén keresztül aktiválódnak. A közönség tagjait arra szólítják fel, hogy használják és lakják be a teret, burkolják magukat tárgyakra, komponálják magukat vagy társaikat a keletkező képekbe, vagy éppen álljanak rá egy bronzöntvényre, amely a kiállítótér közepén van. A képzőművészetnek ez a formája nem egészében tekinthető performatív jellegűnek. Nagymértékben rokon viszont azokkal a színházi aktusokkal, amelyek a közönség előadásba való bevonását kísérik meg. A kiállításlátogató úgy válik a műalkotás részévé, ahogyan a közönség egy interaktív előadásává.

Hasonló módon viszonyulnak az interakcióhoz Brigitte Kowanz és Erwin Wurm osztrák pavilonbeli *Egyperces szobrok* című alkotásukkal is.¹² Itt apró rajzokon szereplő instrukciók alapján kell a nézőnek viszonyulnia az előtte lévő tárgyakkhoz. Ellentétben Walther szobraival, ahol csak *a képbe kell beállni*, a látogatóknak ez esetben jóval bonyolultabb pozíciókat kellett felvenniük.¹³ Dicséretben részesült Hassan Khan kerti hanginstallációja (*Composition for a Public Park*) is, amely nem színház, hanem a zene és az urbanisztika felé tolja el a hangsúlyt a képzőművészet felől. Ugyanezt a tendenciát mutatta a sikeres Francia pavilon is, amelyet építészeti intervenció útján alakítottak át működő, aktív hangstúdióvá (Xavier Veilhan: *Studio Venezia*).

Ólafur Eliasson projektje volt az egyetlen teljes mértékben és elsősorban participatív jellegű projekt a Biennálén. Nyolcvan menekültet kért fel arra, hogy egy, a Giardini központi pavilonjában berendezett műhelyben, újrhasználított anyagokból lámpákat készítsen. Claire Bishop kiemeli¹⁴, hogy ez az alkotói hozzáállás (amelyet Franz Erhard Walthernél is láthatunk), rokona a performansművészetnek, de kizárólag az emberi jelenlét, a folyamat fontossága és a fotódokumentáció szükségessége szempontjából. Ebben a valódi cél művész és közönség, hozzáértő és műkedvelő, alkotás és befogadás közötti határok elmosása.

¹² Ez a kiállítás, bár díjat nem kapott, hatalmas sajtóvisszhangja volt.

¹³ Ugyanitt utalnunk kell a 2015-ben zajlott 56. Velencei Biennále Arany Oroszlán díjas alkotására is, Adrian Piper *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game #1–3*-ra. Ebben a látogatók három, szállodai recepció-szerű pultnál köthettek szerződést a következő három ígéretre: „Ezentúl túl drága leszek ahhoz, hogy megvásároljanak.”; illetve: „Mindig komolyan gondolom, amit mondok.”; és: „Mindig azt fogom tenni, amit mondok, hogy tenni fogok”. Piper művének formája túlhaladja az interaktivitás kereteit és inkább a vallásos aktusokkal, a beavatással, az áldozathozatal és az eskütéttel rokonítható. A művész alkotását mégis performanszként határozza meg, olyan performanszként, amelyben a közönség hajtja végre a performatív aktust.

¹⁴ Claire Bishop (ed.): *Participation*, Whitechapel, London, 2006, 10.

Ellentétben Walther szobraival, Eliasson projektje esetében központi elv a mű szociális jellegének felerősítése: feladatot, nyilvánosságot és valamiféle létbiztonságot nyújt egy szociális problémákkal küszködő közegnek. A Bourriaud által vallott elv szerint¹⁵ a részvételi művészetben a művek arra szolgálnak, hogy felvessék, milyen módon lakhatjuk be közösen a világunkat. Eliasson javaslata ebben az értelmezésben a gyártásban való elidegenedés mechanizmusának fordítottjaként működik. A befogadás, közösségteremtés és a világ belakásának folyamatát úgy képzeli el, mint ami az együtt megélt munka által valósulhat meg.

Színházzá vált kiállítótér

Az idei nemzeti szereplésért járó Aranyoroszlán nagy visszhangot keltő nyertese, Németország képviselőjében, Anne Imhof *Faust* című alkotása volt (kurátor: Susanne Pfeffer). Az alkotás, amellyel Imhof ilyen hatalmas sikert ért el, a képzőművészet és színház határán mozog: ugyanolyan formában kell megtekinteni, mint egy képzőművészeti kiállítást, vagyis áthaladva a kiállítótereken, de ott nem képekkel vagy szobrokkal, hanem egy ötórás előadás körülöttünk-köztünk zajló jeleneteivel szembesülünk.

Az 1909-ben épült, egykori Bajor pavilont 1938-ban Ernst Haiger, a náci rezsimmel együttműködő építész tervei alapján építették át mai, neoklasszicizáló formájára. Ebben a formájában vált Németország pavilonjává. A biennálék történetében nem ritkán reflektáltak művészek a pavilon múltjára. (Így tett 1976-ban Joseph Beuys a maga szenvedés-emlékművével¹⁶, 1978-ban Ulrich Rückriem négy monumentális kőköckájával, Hans Hacke 1993-ban egy olyan installációval¹⁷, amelyben a pavilon széttrött padlóján járkáltak a látogatók, vagy Gregor Schneider 2001-ben a maga labirintusával.¹⁸)

Anne Imhof téma- és műválasztását ennek kapcsán az előadásnak helyt adó épület világnevezeti replikájának, rímpárjának is tekinthetjük: Imhof a német irodalom egyik legfontosabb művének, Goethe klasszicista-romantikus *Faust*jának posztdramatikus reflexióját ebbe a történelmi súlyokkal terhelt neoklasszicista épületbe, a Német pavilonba helyezi.

A Goethe *Faust*jára való utalás a legnyilvánvalóbb kulturális kapaszkodó, lehetséges értelmezési keret a mozgásművészeti elemekkel operáló, végletekig absztrahált előadás értéséhez. A néző jól ismeri Faust történetét – amelyben a tudásért lelkét adta az ördögnek, így elveszítve azt –, ennek kapcsán igyekszik értelmezni a látottakat. Az akár óráig is tartó sorban állás alatt ennek fényében tekintünk a pavilon köré húzott drótkerítés mögött fel-alá sétáló, félelmetes mozgású dobermann kutyaakra. Kézenfekvő a kérdés: vajon értéket, titkot vagy bűnt őriznek? A rácsszerkezet azonban, amint a térbe belépve láthatjuk, ismétlődik, és nemcsak horizontális falként választja el a kintet a bentől, hanem elhatárolja a fentet is a lentől: a pavilon központi terének padlója az eredeti kőpadlóhoz képest körülbelül másfél méterrel megemelt, fémszerkezeten nyugvó üveglapokból áll.

Szédülés és bizonytalanság fog el, mint akkor, amikor – más kiállítási helyzetekben – feltárt romok felé emelt üveglapokon lépdelünk. Romok helyett azonban itt élő emberek kúsznak, birkóznak, hengerednek a lábaink alatt. Ennek, az alsó térésznek – ezt a misztériumszínpad alsó szintjének analógiájára nevezzük „pokol”-nak – a színészek számára közvetlen kapcsolata van a külső térrel. Ki is kúszhatnak innen az őket kintről leső közönség, vagy akár dobermannjaik közé. A pokolban természetesen tűz ég, egyik jelenetben fehér porsávozt gyújtanak meg a hideg kőpadlón, az pedig percekig lángol. Ez a pokoltér a játék alsó színtere, de ugyanúgy zajlik az előadás velünk egy szinten, az üveglapdón, és fölöttünk, egy, a mennyezet alatt két méterrel

¹⁵ Nicholas Bourriaud: *Relációsesztétika*, Műcsarnok, Budapest, 2006, 19.

¹⁶ Ennek *Tramstop: A Monument to the Future* volt a címe.

¹⁷ Haacke alkotásának *Germania* volt a címe.

¹⁸ Ő szintén Arany Oroszlánt nyert *Totes Haus u r* című alkotásával.

körbefutó keskeny párkányon is. Fentről – nevezzük „menny”-nek – a performerek kijuthatnak a pavilon tetejére. Időnként egy-egy figura a drótkerítés tetején, vagy a homlokzat „Germania” felirata felett a tetőn ül, lábát lelógatva mustrálja a Biennále promenádján nyüzsgő tömeget.

Az előadók a falból különböző magasságokról kiálló üveglapokon, illetve az ajtó helyett fel erősített, üveglapokkal elválasztott két oldalsó teremben is játszanak, körbevesznek bennünket. A performansz felettünk, alattunk, mellettünk, köztünk történik. Nem vesznek tudomást a jelenlétünkről, sokszor a nézőnek kell arrébb húzódnia, hogy helyet adjon a játéknak. Az oldalsó termek sekrestyére, színházi öltözőre és halottasházra egyaránt hasonlítanak. Be nem léphetünk, de az üveglapokon át leskelődve kellékeket láthatunk: vízzel teli üvegeket, csatornákat, tálat, kábeleket, telefontöltőket, ruhadarabokat, egy gitárt, egy erősítőt, néhány harang formájú réz tárgyat, egy ipari beton mosdókagylót, egy falból kiálló csupasz betonágyat, ipari gumicsöveket.

Az üres, felállványozott központi térben viszont csak azok a kellékek kaphatnak helyet, amelyeket a performansz szereplői hoznak be. A domináns anyag az üveg, ez választja el a tér dimenzióit. Megérinthetjük, átlátunk, de átlépni nem tudunk rajta. A performerek kezében gyakran van mobiltelefon: ez a tér mintha egy kiterjesztett, koordináta-rendszert idéző rácsszerkezetes alakzata lenne annak az üvegszerű felületnek, amelyet érintenek.

Nem szerep: feladat

Michael Kirby szerint a performanszművészet egyik jellegzetessége, hogy nem szükséges eleme a színészi játék¹⁹ – amelyet perszonifikációként és szimulációként határoz meg. A *nem-játás* aktusai ugyanúgy létrejöhetnek a performansz során. A *Faust* performerei, bár tulajdonképpen ők is hasonló feladatot hajtanak végre, mint a színházi színészek, ebben a helyzetben nem szerepet játszanak, hanem feladatokat végeznek el. Csoportosan jelenítenek meg egy elvont, nem egyéni karakterekre, hanem bizonyos életformára, lelkületre utaló közeget. Ezért esetükben mindenképp elkerülendő a *szereplő* kifejezést használni, és színészként, de elsősorban performerként kell tekintenünk rájuk.

Ezek a performerek húszas-harmincas éveikben lévő, atlétikus testalkatú, különböző bőrszínű nők és férfiak. Haute couture márkajelzésekkel ellátott, általában fekete vagy fehér sportruházatot, illetve farmert, pólót, tornacipőt viselnek, színtelenségükben is kitűnnek a köztük sétáló nézők közül. Kifejezéstelen arcukon smink nincs, ruháik nem tiszták, kinyúltak, mégis valamiféle *junkie* stílusosság, sikk érzését keltik. Mindannyian egyszerre férfiasak és nőiesek, ápoltak és ápolatlanok, igényesek és lezserek. A kortárs kifutók világának queer esztétikáját és punk, lázadó attitűdjét idézik, amelyben a szépség androgün, nyers, távolságtartó és érzéki. Felnőttek, mégis kamaszosak, fiatalok, de mégis koraérettek, annak a „kiterjesztett kamaszkornak” a szobrai, akik anyagi jólétük ellenére (és miatt), virtuális életterükben sem találják a helyüket a világban.

Erős fertőtlenítőszag terjed. A termeket leginkább csend, néha halk gépzúgás hatja át. Az alakok nem beszélnek, legalábbis nem hangosan. Időnként súgnak valamit egymás fülébe, majd, mint akik feladatot kaptak, elvonulnak a tér egy másik részére elvégezni azt. Zengő hangjukat csak időnként, zenei intermezzók alkalmával halljuk, ilyenkor felvételről szóló zongoraszóra, ambientális háttérzenére, vagy elő gitárkíséretre énekelnek a kézfejükre erősített apró mikrofonba. Időnként alig mozgó testtel cövekelnek perceként keresztül a falba épített üvegállványokon vagy a „mennyben” lévő párkányokon²⁰. Testeik ebben a pozícióban a leginkább „kiállítottak”, szoborszerűek, reflektálva az avantgárd által átértelmezett képzőművészeti hagyományra.

¹⁹ Michael Kirby in Battock, Gregory, Nickas, Robert (ed.) - *The Art of Performance, A Critical Anthology*, E.P. Dutton, New York, 1984, 57.

²⁰ Hasonló körülmények között játszanak ezeken a keskeny falperemeken, mint Michael Thalheimer 2006-ban a Berliner Theaterben rendezett *Oreszteiájában*, ahol a színpad vertikálisát csak a lépcsőkkel megközelíthető párkányok törték meg.

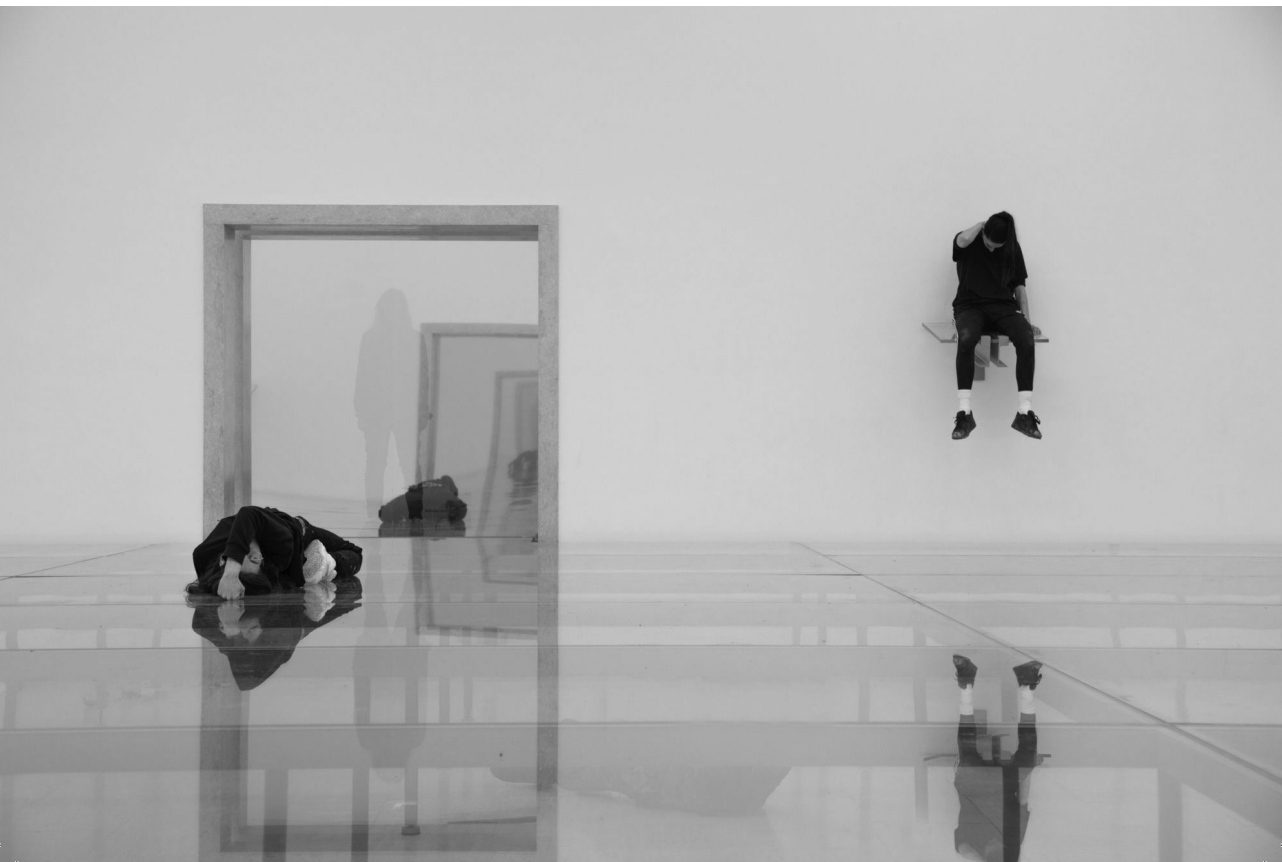
Máskor közöttünk járkálnak, mozdulataik kiszámítottak, pontosak és tudatosak²¹. Repetitív mozgásuk egyszerre kegyetlen és gyengéd. A „pokolban” ketten birkóznak, lassan, kontakt-táncra emlékeztető mozdulatokkal. Az egyik mindig leteríti a másikat a földre, majd újrasmélik a mozgást. Egyes jelenetekben férfi és nő, máskor két férfi teszi ugyanezt – ezek az érintések egyszerre idéznek táncot, erőszakot, és érzékiséggel telítettek. Sokszor percekig állnak és egymás szemébe néznek, kizárják a körülöttük lévő világot, ősinek és zsigerinek érezzük interakcióikat. Ezt ellensúlyozza az, hogy a jelenetek sokszor mintha lassított felvételen játszódnának, szétterítik az időt (például amikor öt alak ritmikus gépzúgásra vonul) – néha pedig megdermednek – mint ha az idő megállt volna. Ezek a kiszámított mozdulatok és megmerevedések viszont soha nem gépiesek, mindig élők, nem titkolják sem a légzést, sem a reszketést, sem a pillantást.

Más helyzetekben felgyorsított mozgást láthatunk: három alak egy elektronikus zenévé átdolgozott Bach-organaműre headbang-el, vagy az előadás végén a performerek úgy vonulnak gyorsított léptekkel a tér minden irányába, mintha a divatvilág láthatatlan kifutóin tennék. Bár a birkózások és táncmozdulatok nem mentesek az erőszak jelképes megjelenítéseitől, az érintések többsége mégis bensőségességet sugároz, sokszor ölelésbe torkollik. A tizennégy előadó összetartozása meghatározza az előadást: fél éven keresztül összezárva, közösségben dolgoznak, csak kis részben forgatókönyv alapján, nagyobb részt improvizatív módszerekkel, illetve Anne Imhof telefonüzenetekben érkező instrukciói alapján.

A jelenetek nagy részében tömegként mozognak, tömeget alkotnak. Az előadásnak egyetlen kiemelt „szereplője” van (nevezhetjük akár Faustnak is): ezt Eliza Douglas festőnő alakítja. Hosszú, hullámos hajával, vékony, csontos testalkatával és kilencvenes éveket idéző vékony keretes szemüvegével ő az egyik leginkább androgün alak. Az egyik kellékes terem fala az ő szürke

²¹ Egy vele készült interjúból derül ki, hogy Imhof, képzőművész lévén a mozgást skicceken jeleníti meg, majd ezekből a rajzokból indul ki a színészeivel való munka. <https://news.artnet.com/art-world/anne-imhof-interview-1094957> [Utolsó letöltés: 2017. november 28.]

Anne Imhof – Faust. Fotó: Nadine Fraczkowski



árnyalatokban megfestett, pop-artot idéző, oldalra fordított arcképével van kitöltve. Ritkábban szerepel a csoportos mozdulatjelenetekben, a térben külön áll, magas termetével kiemelkedik a tömegeből. Karizmatikus, magányos és kiszolgáltatott alak: a kutyák között mászkál kutyapózban, máskor félmegtelenül, mozdulatlanul áll a terem végében, vagy ökölbe szorított kezét szájaához tartja és mély, búgó hangján a kezére helyezett mikrofonba énekel. Ökölbe szorított kézzel támasztja az üvegpadról is alulról, mintha ő tartaná azt, s vele együtt a nézőket is.

Kötéltánc és törékenység

A Faust szó „ököl” jelentése, a Goethe művére való utaláson kívül a testi, sokkal profánabb konnotáció révén is fontos szerepet játszott a címadásban.²² Ökölbe akkor szorítjuk a kezünket, ha ütni készülünk, illetve ha vissza akarjuk tartani magunkat az ütéstől; ha fáj, vagy ha szurkolunk, ha forradalmat skandálunk, ha kapaszkodunk, vagy ha feszültségünket nem tudjuk másképp levezetni, mint saját testünk legfontosabb „eszközének” összeszorításával. A *Faust* lényegi eszköze az állandó feszültség, az ellenállás fenntartása. Feszültséget teremt a tér, amelyben falba fúrt vasgerendákon támaszkodnak a több száz embert is megtartani képes üveglapok. Ezt az érzést hívja elő az üveg is, mint domináns anyag, mert csak átlátni tudunk rajta, de áthatolni nem. Feszültségkeltő az, hogy az előadás meghatározott pontjait bármelyik pillanatban felboríthatja egy váratlan rendezői utasítást tartalmazó Facebook-üzenet.

Feszültséget kelt a performerek kifejezéstelen, élettelen arca, zárt, kolostorszerű, tárgyakat alig tartalmazó világuk, amelyben ruháikon a legdrágább márkák jelzéseit olvassuk és kezükben a legújabb generációs okostelefonokat látjuk. Ez az ellenállás a testiségben több szinten megnyilvánul, egyrészt az egymással való érintkezés fluktuáló vagy dermedt mozgásaiban, valamint szexuális feszültségként is. Több jelenetben láthatunk önkielégítést és önkielégítő gesztusokat, de az erotikus mozzanatok a *Faust*-ban mindig magányosak, és soha nem érik el csúcspontjukat. Ugyanakkor szinte zavarba ejtő feszültséget áraszt Faustnak, ennek a férfit és nőit, istenit, emberit és állatit, világból kiszakítottat és világban benne lévő is magában hordozó figurának a karaktere, akinek a jelenléte olyan erős a térben, hogy minden tekintetet magára irányít.

Feszültté tesz bennünket, hogy bár az élmény, amelynek részesei vagyunk, merőben intellektuális, mégis vásáriasan primitív, ahogyan a tömeg egymást taposva a játék tere felé tolul, hogy lássa, fényképezze, filmezze, ami történik. Az áttetsző, visszatükröző felületek kaleidoszkópszerűen sokszorozódnak meg: nem csak az építészeti intervenciókon keresztül, nem csak a performerek, hanem immár a közönség kiterjesztett testeként is.

Feszültté tesz a kérdés, vajon performanszként, vagy happeningként kell tekintenünk a látotakra? Tadeusz Pawlowski annak alapján különbözteti meg a happeninget a performansztól²³, hogy az utóbbival ellentétben a happening a közösségre akar hatni, ezért el próbálja mosni a művészet és a mindennapi élet határait, bevonva a nézőt a színházi aktusba. Ez tehát objektív, extrovertált hozzáállást feltételez²⁴. A performansz viszont szubjektív és befelé forduló jellegű, az egyénre, egyediségére és integritására fókuszál és a performer testét állítja feladatok elé, gyakran szenvedésnek téve azt ki²⁵. Az 1961-ben Allan Kaprow által létrehozott és elnevezett *happening* műfaját a kilencvenes évekre kiszorította a performansz műfaja, így az előbbivel egyre ritkábban találkozhattunk.

²² Erre Anne Imhof világított rá egy 2017 májusában Susanne Pfefferrel és Hans Ulrich Obristtal való beszélgetésben. Lásd: <http://www.artnews.com/2017/05/30/in-london-anne-imhof-talks-about-her-kicking-screaming-venice-biennale-hit-faust/> [Utolsó megtekintés, 2017. december 2.]

²³ Pawlowski, Tadeusz *From Happening to Performance*, in: *Philosophica* 30: 61–74. 1982, 61.

²⁴ 62.

²⁵ 63.

Jól láthatjuk, hogy az Anne Imhof által alkalmazott formáról nehéz eldönteni, hogy egyikhez, vagy másikhoz áll-e közelebb. A *Faust*, bár középpontjában a test áll, nem igyekszik összemosni a művészt a mindennapival, a reprezentáció szintjén erőteljesen közösségi jellegű, és bár távolról sem explicit, inkább költői módon, de reflektál társadalmi problémákra. A nézőt szintén nem explicit formában, de tulajdonképp bevonja az előadásba: a tér „földi” szintjén együtt mozgunk, lélegzünk a színészekkel, sokszor érintkezünk is velük. A művész-rendező tehát mintha óvatosan visszahívna a happening műfaját, paradox módon éppen a kiállítóterbe. Egyszerre tesz fel kérdéseket a közösségről és az egyénről, valamint ezek viszonyáról, meglepetést, de bizonytalanságot is szülve a befogadóban.

Szerződés kiszolgáltatottságra

Feszültséget szül továbbá, hogy javára ismeretlen befogadói szituációba kerülünk: képzőművészetként vagy színházként kell tekintenünk a látottakra? Kiállítást nézni jöttünk és színházat látunk, de ugyanúgy vonulunk át a téren, és ugyanúgy fényképezzük, amit látunk, mintha kiállítási képeket néznénk.²⁶ Ezt segíti a performansz szekvencialitása: egy-egy jelenet is élményt nyújt, a posztdramatikus forma engedi, hogy ne érezzük élményünk feltételének folyamatos jelenlétünket. A néző félóránál többet biztosan nem marad a térben, sietve továbbhalad, az előadást teljes egészében senki nem látja.

Imhof társulata olyan összművészeti alkotást hoz létre, amely színházi eszközökkel reflektál a képzőművészeti befogadásra. A Biennále közönsége a *Faustot* elsősorban képzőművészetként próbálja látni, hiszen a kiállításnézők sűrű egymásutánjában erre van kondicionálva. Áthalad a performansz terein, érintkezik, találkozik a performerekkel és a drámai szituációkkal, de ez a találkozás nem hatol mélyebbre annál, mint amikor az utcán elhaladunk egymás mellett, vagy mint amilyen találkozásokban például Leos Carax *Holy Motors*ában Monsieur Oscarnak része lehet²⁷.

Mintha – Faustként – arra szerződünk volna, hogy csak szegmentumokat, helyzeteket kapjunk el egymás életéből, de élményeink ne váljanak ennél bensőségesebbé. Az „*egyén mellett való elmenés*” kortárs toposzának performatív megjelenítése, ebben a rácskoordináták és üveglapok által meghatározott virtuális térben, a neoliberalis kapitalizmus tárgyi kultuszának testre ráformált jelképei között jön létre, ugyanabban a kapitalizmus által létrehozott közegben, amely a performansz hibriditását, ambivalenciáját létrehozta.²⁸

A *Faust* kifordítja ugyanakkor a színházhoz, a képzőművészethez, a kiállítóterhez és a múzeumhoz való viszonyulás kérdéseit is. Reflektál arra, hogy a képzőművészet befogadását ma nagyon nagymértékben fogyasztói szokásként értelmezzük. Olyan jól szituált, kortárs kultúra iránt fogékony fiatalok skiccszerűen *megrájozt* karaktereit láthatjuk, akik elsősorban a divatvilág és a virtualitás által meghatározott vizuális és intellektuális közegben élnek. Ezt erősíti az a formai megoldás, amely színházi szemszögből nem egységes műként, hanem rövid találkozások sorozataként, képzőművészeti szemszögből pedig képként, műtárgyként értelmezi a performansz elemeit.

A happeningnek és más huszadik századi avantgárd színházi formáknak is (kézenfekvő itt Jerzy Grotowski színházára gondolni) jellegzetes vonása, hogy az információ által meghatározott társadalom működését igyekszik a cselekvés és a – sokszor vallásos jellegű – közösségi aktus

²⁶ Ez annak az eredménye is, hogy a Biennále egy-egy helyszínére a látogatók jegye csak egyetlen napra érvényes. Így annak érdekében, hogy mindent láthasson, a hajszolt, az információáradattól elfáradt közönség nem időzik el sehol. Továbbállásra sürgetnek ugyanakkor a pavilon bejáratánál kígyózó sorok is.

²⁷ *Holy Motors*, színes francia filmdráma, rendezte Leos Carax, 2012, 115 perc.

²⁸ Emiatt vissza kell fojtanunk arra való hajlamunkat, hogy kizárólag kapitalizmuskritikaként, vagy panaszként értelmezzük a látottakat, mert ez az értelmezés kiszigerelné azt a rendszert, amelyben ez a mű konzekvensen a köztességre játszik rá.

felé eltolni²⁹. Imhof alkotásában a vallásos érzületnek csak a hiányát érzékeljük és elsősorban az információ társadalmának végtelenségig eltolt formáját látjuk.

Bár Nicolas Bourriaud relációsesztétikája révén már a kilencvenes években úgy tűnt, hogy felül kellett írnia a hatvanas években felvázolt debord-i spektákulum társadalmának, és új, közösségi korszakba, a részvételi művészet korszakába léptünk át, Imhof előadása újra rávilágít a képterelés problematikájára. A *Faust* világa a képekké változott³⁰ világból kiszakadni nem tudás, és a közösségként való gondolkodás közötti mérlegben billeg. A részvételi jelleg bizonyos formáit felvillantva, a spektákulum társadalmának – köztességet felmutató elemeiből álló – makkettjét építi meg.

Az ezt a társadalmat létrehozó képek jelen idejűek, hús-vér, közöttünk, felettünk, alattunk mozgó emberek által jönnek létre, de ugyanazt a funkciót látják el, mint azok a képek, amelyekkel a XVIII. század óta kiállítóterekben, újabban pedig a digitális képhalmazás – közösségi hálózat alapú – eszközein keresztül (Instagram, Pinterest, Tumblr stb.) találkozunk. Sem a fizikai, sem a virtuális kiállítótereket nem kezeljük egységként. Sok tíz, vagy sok száz kép mellett sétálunk el, vagy kattintunk tovább, míg bár egyetlen kép kiemelkedővé válik számunkra.

Ennek a mechanizmusnak intelligensen felépített demonstrációja az a helyzet, amelybe a néző kényszerül a Német pavilonban, saját testén keresztül modellezve a digitális „swipe” és a múzeumi befogadó aktus közötti hasonlóságot. Ez a szituáció ellenben felelősséggel telítettebb, és sokkal húsba maróbb is, mert nem tárgyakat, nem is szerepet játszó színészeket, hanem ránk mindenben nagyon hasonlító, bár nagyon is teátrális, élő testeket alkalmaz.

Tracey Warr szerint³¹ ezek az ambivalens, teátrálisan stilizált testek a művészetben mindig a technofília és technofóbia közötti törekény egyensúlyt mutatják fel. Anne Imhof keze alatt képből (illetve rajzvázlatból) testté, testből pedig képpé válik a vizsgált anyag. A színész fizikai teste is ugyanannak az elidegenedett világnak az allegóriája. Ennek az elidegenedésnek a legerősebb tünete éppen az a köztesség és bizonytalanság okozta feszültség, amely a tér elemeiben és a megformált karakterekben egyaránt konzekvensen végigkövethető: a hús-vér, élő test és a digitális-virtuális köztessége. Az egyén a test révén válik társadalmi közegének részévé.³² Ezek a testek, a társadalom megjelenítői, az őket körülvevő világot és társadalmat nemcsak jelenlétükkel, hanem ambivalenciájukkal is kifejezik. Szép, kiszolgáltatott, félig gépi reprodukciók, félig emberi testek ők, szeretetehesek és magányosak.

²⁹ Schechner, Richard, *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988. 195.

³⁰ Debord, Guy: A spektákulum társadalmá, Tartóshullám sorozat, MTA (ford. Erhardt Miklós), [pdf-verzió], 2006, 4.

³¹ Warr, 2000, 14.

³² Warr, 2000, 20.

Nagy Imola

A NÉZÉS PERFORMATIVITÁSA

„Annak az elsőbbsége, ami van, ahhoz képest, amit látunk és amit láttatunk, és annak az elsőbbsége, amit látunk és amit láttatunk, ahhoz képest, ami van – ez maga a látás.” (Merleau-Ponty)

Gluck *Orfeusz és Euridiké*jét Brüsszelben a La Monnaie operaház színpadán játszották 2014. június 17-én. Berlioz 1859-es verzióját használta és francia nyelven folyt az előadás. Zenei rendezője Herve Niquet volt. A címszerepekben Stephanie d'Oustrac és Sabine Devieille játszott. Az előadás tartama 100 perc volt. Rendezője Romeo Castellucci; ő tervezte a díszletet, a jelmezt és világitást is.

Castellucci a görög tragédiát egy olyan szélsőséges egzisztenciális helyzetben levő, valós nő életével szövi össze, aki egyetlen cselekvésre képes: nézni. Brüsszeltől 14 km-re levő kórházban fekszik az a nő, akit Elsként ismerünk meg. Élettörténete vetített szöveggént, majd vetített képekben, végül bonyolult technika segítségével, élő közvetítésben jelenik meg az előadásban. Els huszonnyolc éves nő, kétgyerekes családjában, aki egy nap összeesett a konyhában és többet nem állt talpra. Trombózis következtében beállt pszudokómában vagy bezártsági szindrómában szenved, ami azt jelenti, hogy teljesen tudatánál van, de a teste teljesen lebénult. Csak a szemeit tudja mozgatni, pillantással kommunikál a férjével. Az előadás idején 18 hónapja fekszik a kórházban. Férje mindennap meglátogatta.

George Loomis, a *New York Times* zenekritikusa a *Times* operarecenzió rovatában, 2014. július 1-jén megjelent cikkében a következőket írja Castellucci operájáról: „... [Castellucci] lemond Gluck történetéről, és egy kitalált történettel helyettesíti, amely egy Els nevű nőről szól, aki Euridiké alteregójaként egy Brüsszel melletti kórházban fekszik... Most egy elmosódott film [blurred film] ráérősen mutat egy kórházba vezető utat, aztán a kórház folyosóin való sétát... Mr. Castellucci érvelhet azzal, hogy két történetet mutat be egyszerre, de a Gluck-é nem számít, mert Mr. Castellucci alig tesz többet, mint Orfeuszt mutatja, amint egy mikrofonba énekel. És Els története, mind a koncepciót, mind a kivitelezést tekintve, aligha hihető helyettesítője...”¹ – a Gluck-féle történetnek.

Ebben a kritikában egy szó sincs arról, hogy itt élő közvetítésnek a szemtanúja a néző. Loomis nem vette tudomásul, hogy nem fikciót lát a vásznon. Ez azért érdekes, mert arra hívja fel a figyelmet, hogy egy mai előadásban már az sem magától értetődő, hogy mit látunk. Az is

¹ George Loomis: *In Brussels, Taking 'Orphée et Eurydice' to Another Realm*, 2014
http://www.nytimes.com/2014/07/02/arts/in-brussels-taking-orphee-et-eurydice-to-another-realm.html?_r=1 (saját fordítás)

erőfeszítésbe kerül, hogy megállapítsuk, milyen médium jelenik meg előttünk. Valóban, nehéz rájönni, hogy az Orfeusz és Euridiké előadásában élő közvetítéssel van dolgunk. Viszont e nélkül ellaposodik az előadás. Tehát pusztán a médium felismerése is jelentéshordozó lehet, és ebben az esetben feltétlenül az, hiszen valóság és mitológia, valóság és előadás ilyen egyszerű, telített és erőteljes összekapcsolásával ritkán találkozhatunk. Castellucci még csak nem is alakította át, a mai kornak megfelelően, a nagy görög mítoszt, hanem megtalálta a mai Orfeuszt és Euridikét. Loomis a szemére is veti, (és egyben rátapint a posztdramatikus színház egyik ütőerére), hogy bár elvileg az operát Castellucci rendezte, azt alig lehet rendezésnek hívni. Csakhogy az „alig-rendezettség” a posztdramatikus színházban gyakori jelenség, majdhogynem elvárás. „Az esztétikum nem határozható meg tartalmilag (szépség, igazság, érzelem, antropomorf ábrázolás stb.), hanem, ahogy ez „a valós színházában” megmutatkozik, csakis határterületként, folyamatos átváltásként – nem a tartalom és a forma között, hanem a reális kontiguitás (a realitással való összefüggés) és a „megrendezett” konstrukció között. Ebben az értelemben nevezhető a posztdramatikus színház a valós színházának. Olyan észlelésmód alakul itt ki, amely saját felelősségére vállalja a struktúra és az érzékeny valós észlelése közötti folyamatos átjárást.”² Mert mi vesződik itt el, ha nem ismerjük fel vagy el a használt médiumot, azt, hogy valós idejű közvetítésről van szó? Például az, hogy egy éppen most történő folyamatot látunk, illetve folyamatnak vagyunk a részesei. Vagy olyan „performatív értékek” felismerésétől fosztjuk meg magunkat, mint az a bámulatos pontosság, logisztika, szervezőkészség, ami lehetővé tette, hogy a zene ütemeire a videostáb autója éppen akkor éppen ott legyen, ahol az előadás megkívánja.

A színpadon az egyedüli eldönthetően és folyamatosan jelen lévő szereplő: Orfeusz. Az énekesnő Euridikéről például, alig lehet eldönteni, hogy a színpadon van-e, a transzparens vetítívászon mögött, vagy csak a vetített képmását látjuk. Ugyanis Castellucci az üres színpadtól kezdve az élő közvetítésig a scenografikus technikák egész skáláját vonultatja fel. A proszcéniumot egy transzparens fátyszerű vetítívászon választja le. Erre vetítik azt a szöveget, amiből megtudjuk Els élettörténetét, majd itt követhetjük az élő közvetítés képanyagát: a kórház felé való utazást és az Elsszel való találkozást, aki közben szintén élő közvetítésben hallgatja az operát.

Az élő közvetítés fekete-fehérben fut, általában elmosódott képekben, és betölti a vetítívászon teljes felületét. Mégis szinte klinikai sterilitás jellemzi a látottakat, egyetlen kivételtől eltekintve: amikor Ámor jóvoltából Orfeusz még egy utolsó pillantást vethet Euridikére. És nem „tükör által homályosan”, hanem szemtől szembe, mert Ámor elhúzza egy pillanatra a végig köztünk, illetve Orfeusz és Euridiké között feszülő vetítívászon-fátylat. Ekkor megjelenik szemünk előtt az egyedüli, háromdimenziós fizikai valóságában megépített eleme a színpadnak: a tökéletes, soha-el-nem-érhető, soha-meg-nem-valósítható illúzió. A vászon mögött felépült egy édenkert, benne Euridiké. Ezzel szemben a valóság a legszofisztikáltabb médiumon keresztül, erőteljesen mediatizálva jelenik meg. Csakhogy a vetítívászon a mai (színházon kívüli) médiahasználati szokással ellentétben, lehmanni kifejezéssel élve, a színpad gondolati kiterjesztése. Az, amit a vetítívászonon látunk, nem is dokumentumként működik, hanem sokkal inkább a *theatron* tengely kitágításaként. A vetített anyag egyrészt beilleszkedik a színház önreferenciális mezejébe, másrészt kitágítja az előadás terét. Mert mi az, amit látunk? Pontosan azt látjuk, amit az Els klinikája felé tartó látogató lát: a hozzá vezető utat, majd őt magát. S mivel a néző le is játsza magában azt, amit lát, ő is látogatóvá válik. Ez az előadás hatásában tetten is érhető, hiszen sokakat könnyekre fakasztott, és érthető módon, hiszen egyetlen dolog „történik” az előadásban: találkozunk Elsszel, vagyis önmagunkkal mint nézőkkel.

A vetítívászonon kívül, a színpadon szinte kizárólag egy ülő vagy álló énekesnőt látunk, aki Orfeusz szerepét éneкли, egy mikrofont, egy széket és egy műszerfalszerűséget. Az énekesnő

² Hans-Thies Lehmann: *A posztdramatikus színház*. (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor). Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 120.

munkaruhában „dolgozik”, nyilvánvalóan a neme sem fontos, s jelenléte is talán csak annyira, mint egy hangtechnikusé. De ki ő, hiszen nem játssza, hanem „csak” éneklí Orfeusz szerepét? Egyik lehetséges válasz az lenne, hogy ő a közvetítő. Az nem kérdés, hogy hang által közvetít, de mi és mi között, hiszen már rég lemondunk arról, hogy a művészet a befogadó és az istenek, vagy az igazság vagy a valóság között közvetítene. Úgy tűnik, Orfeusz a néző és a néző (illetve a néző és a nézőség) között közvetít. Els a néző tükre. A teljes mozdulatlanságra, passzivitásra, az önkifejezés lehetetlenségére ítéltetett nézőé, a nézőségbe zárt nézőé.

Az előadást nézve egy ideig még azt is nehéz megállapítani, hogy nagyon szegényes vagy nagyon gazdag vizuális ingerben van-e részünk. Szegényesnek tűnik, egészen addig, amíg rá nem jövünk, hogy még azt sem tudjuk bizonyosan azonosítani, hogy mi az, amit látunk. Nemcsak a látott médium anyagságát nehéz azonosítani (az üres színpadtól, a vetítőlámpán, illetve azon túl megjelenő, olykor egymásra vetülő dolgokat), hanem az előadás olyan vizuális elemeket is játékba hoz, mint: tükörkép, álomkép, emlékkép, nappali fényben megjelenő „negyedik fal”, az előadás végét megelőző teljes sötétség, vagy valóság és illúzió. Az eldönthetetlen kérdés egy másik jellegzetessége a kortárs színháznak. „...a posztdramatikus színházban nem a valós mint olyan tételezése a lényegi pont (ami például a pornóipar termékeiről elmondható), hanem az *eldönthetetlen* előidézése és ennek nyomán az, ahogy elbizonytalanítanak minket abban, hogy valóságot vagy fikciót látunk. Ebből a bizonytalanságból fakad mind a színházi hatás, mind a tudatunkra gyakorolt hatás.”³

Azt hiszem, joggal állítható, hogy az előadás különösen szubverzív és ugyanakkor szubtilis módon ráébreszt a médiumok tudatos kezelésének, felismerésének a fontosságára is, úgy, hogy a rendezés teljesen nyitva hagyja az értelmezési lehetőségeket. Arra is rákérdezhetünk például, hogy akkor teljesen be lennénk zárva a nézőségbe? Az biztos, hogy melankolikus felhangja van annak a Castellucci-kijelentésnek, amely egy beszélgetésben hangzott el: „Mindannyian permanens nézők vagyunk. Ez az emberi társadalom új helyzete.”⁴ Ez talán a mai (és talán mindenkor) közösségi tapasztalattal van összefüggésben, hogy milyen kevés beleszólásunk van a politikum minket is érintő döntéshozatalába és hatalomgyakorlásába. De vajon mikor vagyunk saját életünk nézői, és mikor szereplői? Castelluccinál ez sem egyértelmű, hiszen könnyedén megfordítja a két szerepet. Azt állítja, hogy a színész patetikus figura, a szó szenvedélyes értelmében – szenvedélyes a nem-cselekvés értelmében, abban, hogy elszenvedi a cselekvést. Például a néző tekintetét, amely esetben a néző a cselekvő és a színész az elszenvedő alany.

Castellucci számára komplex és fontos kérdés mind a nézés, mind a nézőség kérdése. Amikor átvette a Bolognai Egyetem *Laurea honoris causa* kitüntetését 2015-ben, azt mondta, hogy számára a színház „lehetőség a gondolkodásra, a nézésről való gondolkodásra, lehetőség a nézés nézésére, és ezáltal annak elismerésére, hogy milyen mély jelentősége van manapság annak, hogy nézők vagyunk.”⁵

A nézőség szituációjának problematikus voltát, hogy újabb lehmanni kifejezéssel éljek, ebben az esetben úgy lehet a leginkább megragadni, ha megpróbáljuk elméletileg átfogni azt a tág tartományt, ami az elsi nézőségbe való zártság és a látás (szinte) határtalan kreativitása között terül el.

Mint minden művészeti ágak, a színháznak is újra meg újra ki kell találnia önmagát, vagyis meg kell újulnia. Egyik utolsó, igen látványos megújulási kísérlete a performansz beemelése saját alkotói folyamatába. Ezzel párhuzamosan kitágult a színházi előadás fogalma és a színház

³ l. m.: 118.

⁴ *Teatrul Companiei Societas Raffaello Sanzio. Conversatii cu Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Keller, Nicholas Ridout.* (ford. Cristina Modreanu). Temesvár, Teatrul National Timisoara (saját fordítás), 2013, 41.

⁵ Piersandra Di Matteo: *A stage-philosopher, A portrait of Romeo Castellucci*, 2015 <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/a-stage-philosopher> (saját fordítás)

mibenlétének alapvető kérdései újra terítékre kerültek, illetve számos olyan műalkotás született, amely a különböző művészeti ágak határait feszegeti, összemossa vagy átlépi. Figyelemremélően megerősödtek az alkalmazott színház igen változatos területei, mint a szociális színház, pszichodráma, színházterápia, színházi tréning, drámatréning, közösségi színház és mások. A performansznak a kortárs színházi előadásokra kifejtett frissítő, újító, kreatív hatása megkérdőjelezhetetlen.

Úgy tűnik, hogy a performansz egyre inkább a kortárs színházi előadások sorába tagozódik be, és egyre nagyobb az átfedési terület a két műfaj között, mégis, egy pillanatra külön venném szemügyre őket, azért, hogy kiemelhessem a közös elemeket. Nyilván, a performativitás jelensége az, ami a kettőt szorosan összeköti, amit, mint tudjuk, az önreferencialitás, a valóságteremtés és a társadalmi, intézményes feltételek követelménye határoz meg. A különbség (ami erőteljesen eseti és relatív) talán abban nyilvánul meg, hogy a performansz esetében könnyebben érvényesül az önreferencialitás feltétele (a színházi előadáshoz képest), míg egy kortárs színházi előadásban magától értetődő, ugyanakkor komplexebb módon érvényesül a keret jelenléte (a performanszhoz képest). A valóságteremtés kérdése elválaszthatatlan az önreferencialitás és a színházi keret kérdésétől. Ebben a tekintetben, úgy tűnik, a performansznak könnyebb dolga van, akárcsak az önreferencialitás megteremtésében, hiszen látszólag „magával a valósággal játszik”, mint például a fizikai tűrészhatárral való játék, vagy a valóság drasztikus változatának bemutatása. A színházi előadás esetében árnyaltabb a valóságteremtés kérdése. Egyrészt, a színházi keret működése, mint tudjuk, abban áll, hogy a néző valóságnak fogad el egy fiktív eseményt. Másrészt, a valóság jelenléte minden előadás feltétele, hiszen valós emberekkel és díszletekkel operál. Harmadrészt, a kortárs színház számára a valóságteremtés feladatként is jelentkezik, ugyanis egyik meghatározó, mai törekvése éppen a valóság színrevitelében áll.

Minden színházi előadás performatív aktus, de talán a performansz színházra kifejtett hatásának köszönhető az, hogy a kortárs színház elkülönítette, kiemelte, felerősítette és felmutatta saját performatív vonását. Ezzel a színház speciális anyagságának kérdésével kapcsolatban találkozzunk leggyakrabban a mai színházelméletben, vagyis főleg az alkotói oldal szemszögéből tárgyalják a színház performativitasát. Másfelől, a befogadói tevékenység mibenlétének tematizálását alig lehet nyomon követni, hiszen ez a mindenkori színház egyik alapvető kérdése. Azt talán biztonsággal meg lehet állapítani, hogy a történelmi avantgárd színházának idején különös vehemenciával merült fel újra ez a kérdés. Ekkor a polgári színház passzív nézőjét kellett megmenteni, átalakítani, aktívvá tenni. Erika Fischer-Lichte⁶ meglátása szerint a posztmodern színház ezt a hagyományt újította fel a néző aktivizálását illetően, viszont, mivel a posztmodern színháznak nem az volt a célja, hogy átnevelje a nézőt vagy politikailag aktivizálja, fel tudta újra ismerni a nézés fontosságát és vissza is szolgáltatta a nézőnek a nézés jogát azáltal, hogy a nézést magát (újra) aktivitásnak ismerte el.

A nézés tehát, teljes jogú cselekvés lett. A színházban ez különösen igaz: mondhatni, nézés nélkül nincs színház. A nézés folyamatosan létrehozza az előadást, azaz kifejezetten performatív jellegű. Mivel számos kortárs színházi előadás nem próbál jelentést közvetíteni, egyáltalán a közvetítés rendszerével is szakított, úgy tekinthető, mint megfejthetetlen, enigmatikus, többjelentésű színpadképek sorozata. A képek nem oldódnak meg, nem oldódnak fel, hanem egy másik kép veszi át a helyüket. Az előző a semmibe tűnt, a következőre nem lehet következtetni, az egymásután következő képek közt nincs egyértelmű (ok-okozati, pszichológiai, cselekménybeli) összefüggés. Elég itt a legismertebbek közül Robert Wilson és Castellucci emblematikus előadásaira gondolni. A néző magára van hagyva: ha értelmet keres a sorozatban, frusztrációval távozik, ha összefüggéseket teremt, tudnia kell, hogy ezek az ő összefüggései, bár sohasem teljesen

⁶ Erika Fischer-Lichte, Jo Riley: *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective. Studies in Theatre History and Culture*. Iowa City, University of Iowa Press, 1997, 59. (saját fordítás)

önkéntesek. Ez lenne a nézés performativitása: az a folyamat, ami tulajdonképpen megteremti az előadás szövetét.

A nézés performativitása a hétköznapi észlelésre is érvényes. A hétköznapi nézés is folyamatosan „teremti” azt a valóságot, amit látunk. De amíg a hétköznapi nézés általában elmosódó, szétszóródott, haszonelvű és evidenciákon alapul, addig a színházi nézés intenzív, koncentrált, érdekmentes, egyszerre két rendet (a jelenlét és a reprezentáció rendjét) látó, és jó esetben reflektált. Az utóbbi arra vonatkozik itt, hogy az előadás folyamán a nézőnek talán több esélye van arra, hogy felfigyeljen saját „előadás-teremtő” műveletére, azaz arra, hogy megfigyelje saját észlelési folyamatait.⁷

A hétköznapi és a színházi nézést Goffman is összevetette, és érdekes következtetésre jutott. Szerinte ugyanis a hétköznapi nézés sohasem modelleje a színházi nézésnek (úgy, ahogy a színpadi cselekvés utánpótlása a hétköznapiaknak), és ha van is valamilyen összefüggés közöttük, akkor a kapcsolat ellenkező irányú. Tehát a színházi nézés lehet modelleje a hétköznapiaknak, adott esetben, de a hétköznapi semmi esetre sem a színházinak. A színházi nézés nem reprezentálja, utánozza vagy modellezi a hétköznapi nézést. „A szemlélés kezdettől fogva a színházi keret velejárója.”⁸ Az előadás teremti meg a szemlélés keretét, e nélkül pedig nincs szemlélés. Illetve, tovább és visszalépve Fischer-Lichtéhez, a keret megteremtése ma már nagyban a nézőn múlik, és ezt színházon kívül is alkalmazhatja: „Az egyéni nézőkre hagyatott az, hogy elvlasszák a teret egy képzeletbeli színpaddal, és hogy a leválasztott tér bizonyos részeiben megjelenő tárgyakat és folyamatokat esztétikai távolságból szemléljék. A nézők előadásán kívül is alkalmazhatják ezt a módszert: bármilyen teret szemlélhetünk esztétikai távolságból, úgy, mint egy színházi teret; a nézők bárhova elhelyezhetnek egy képzeletbeli színpadot, és az ott megjelenő tárgyakat és folyamatokat színházként figyelhetik meg. Ebben az esetben is alkothatnak új asszociációkat és értelmezéseket, vagy az észlelt tárgyakat a maguk konkrétságában is megtapasztalhatják, egy tisztán esztétikai szemszögből. Ám a valóság ilyen teatralizálása, illetve az élet esztétizálása nem feledtetheti el a nézővel, hogy a színházon kívül a nézés nem több mint nézés és nem lehet egyenlő a cselekvéssel, valamint nem helyettesítheti azt.”⁹ A „néző” úgy is tekinthet egy valós élethelyzetre, mintha az megrendezett lenne, vagyis, úgy is nézheti a valóságot, mintha színházat látna, és persze tudatosan váltani tud a két „látásmód” között. Ez akár fontos adottság is lehet, aminek köszönhetően nem azonosul bármilyen szituációval, hanem azt kívülről is tudja szemlélni, azaz megadatik a reflexió lehetősége, és eldöntheti például, hogy része akar-e lenni a látottaknak vagy sem. Más szóval kezében tartja az azonosulás/távolságtartás játékát. Ideális esetben a színház (akaratan kívül) felhívhatja a néző figyelmét arra, hogy képződménnyel van dolga, mely képződményt a játék teremtette. „Aki képes meglátni az élet tragédiáját és komédiáját, az meg tud szabadulni a célok szuggesztívójától, melyek eltakarják a velünk játszott játékot.”¹⁰ Ha el tudunk távolodni valamitől, képesek vagyunk azt a maga pillanatnyi egészében látni. „Mert hiszen önmagunkat és saját céljainkat távolsággal szemlélni azt jelenti: úgy nézni, ahogy a többiek nézik”¹¹, amit úgy is lehet érteni, hogy ha a saját életét az ember egy pillanatban adott (jelen) egészként, képződményként képes látni, akkor látja annak „játékszerű” jellegét (tragikomédia) is, vagy például azt, hogy nem egy célirányos vesszőfutás.

⁷ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 207.

⁸ Erving Goffman: *A hétköznapi élet szociál-pszichológiája*. (ford. Habermann M. Gusztáv, Berényi Gábor). Budapest, Gondolat, 1981, 699.

⁹ Erika Fischer-Lichte, Jo Riley: *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective Studies in Theatre History and Culture*, Iowa City, University of Iowa Press, 1997, 59. (saját fordítás)

¹⁰ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. (ford. Bonyhai Gábor.), Budapest, Gondolat, 1984, 95.

¹¹ I. m., 35.

Összefoglalva: a színházi nézés nem a hétköznapi nézés modellje, inkább fordított kapcsolat áll fenn közöttük: a színházi nézés lehet egy koncentrált, komplex és reflektált modellje a hétköznapiak, amit, ideális esetben, alkalmazni is lehet a mindennapi életben.

Az új médiumok hatására a színház saját teatralitását még inkább előtérbe állította, illetve felerősödött az antropológiai irányba való elmozdulása. Ez a folyamat a 60-as évek performanszainak hatására indult be, ugyanakkor változások is következtek be. Az egyik változás az, hogy amíg a 60-as években, néha erőltetetten és több-kevesebb sikerrel, megpróbálták összevonni a produkciót és a recepciót, azaz bevonni a nézőt az alkotásba, a szó szoros értelmében (mert egyébként, ugye, nem nagyon lehet kihagyni), addig a mostani reflexió inkább arra vonatkozik, hogy a színház újra felhívja a figyelmet a saját teatralitására, azaz arra, hogy a színház annak az érzékszervi, testi tapasztalatnak a kitüntetett helye, amely lehetővé teszi az esztétikai tapasztalatot. Ezt a színházi befogadói folyamatot nevezi Erika Fischer-Lichte a megszakítás esztétikájának. A megszakítás itt arra az önkéntelen nézői tevékenységre vonatkozik, amely által a néző megszakítván az előadás külsőleg meghatározott menetét, egy szubjektív tér-idő kontinuumot hoz létre. A megszakítás a színpadon megjelenő tér-idő kontinuumban való szabad mozgás következménye, azaz a néző úgy választja szét, szakítja meg és köti össze érzékszervi észleleteit, ahogy személyisége, beállítottsága, memóriája, fantáziája, kultúrája stb. megengedi, akarja. Azokat az egyszerű, jelentés nélküli jeleket, amelyeken az esztétikai tapasztalat alapul, a színész teste és hangja szolgáltatja, más szóval a színház felvállalt, sajátos érzékisége, szemben a digitális kor testetlen, virtuális világával. Ez akár válasz is lehetne Gianni Vattimónak egy 1980-as, a művészet végére vonatkozó gondolatmenetére a tömegkommunikáció korában, mely szerint, miközben az élet esztétizálódik, a művészet nem meri felvállalni egyik alapelemét, az érzékiséget.

Amíg az 1960-as években a nézői szerepváltás volt az érdeklődés fókuszpontjában, a 70-es években világossá vált, hogy „maga a nézés folyamata a színházi interakcióban olyan sajátosság minőséget hordoz, amely valójában felépíti és meghatározza magát a folyamatot... Most, hogy a produktív erő felszabadult és ott lapult a nézők tekintetében, a dobozszínpadot újra lehetett éleszteni. Mert még itt is a néző kreatív tekintete az a feltétel, amely lehetővé teszi a színházi interakciót... A színház e mediális feltételének újratemtése és a köztudatba való visszavitele az utóbbi húsz év kísérleti és magas esztétikai színvonalú előadásaink az eredménye.”¹²

A nézői kreativitás a megszakítás esztétikája alapján abban áll, hogy a néző az előadás által szolgáltatott jeleket teljesen szabadon kötheti össze, asszociálhat más jelekre, illetve tulajdoníthat jelentést nekik. Talán abban lehet tetten érni azt a nehezen rögzíthető különbséget, amit a nézés performatív, illetve (a látás) kreatív vetülete között lehet tenni, hogy míg a nézés performatív jellege minden színházi előadás esetében érvényesül, addig a kreativitás lehetőségét különösképpen a kortárs színház ajánlja fel. „Az ember azt lát, amit néz” – írja Merleau-Ponty.

A nézés performatív, illetve (a látás) kreatív vonására való összpontosítás kimeríthetetlen alkotói potenciál előtt nyitotta meg az utat, nemcsak a néző, hanem a kortárs színház előtt is.

¹² Erika Fischer-Lichte: A német színház a média korában (ford. Ungvári Zrínyi Ildikó). *Játéktér*, 2012 ősz-tél.

Beretvás Gábor

KLASSZIKUS MŰVELTSÉG ÉS POPULÁRIS IKONOK KE- VEREDÉSE A SZÍNHÁZBAN

A nagyváradai Szigligeti Színház miben különbözik a többi romániai magyar színháztól? Először az jutna eszembe válaszként, hogy talán a budapesti kötődésű művészeti vezetőknek, Novák Eszternek köszönhetően mintha több magyarországi alkotó dolgozna Váradon az utóbbi időben, mint a többi erdélyi színházban. De számít ez vajon? Lássuk be, a Partium sosem volt igazán elzárva, kulturális értelemben, a tőle nyugatabbra eső régióktól, és most mintha ez az egység teremtené meg újra. Az az egység, amit a televízió, a rádió már régesrég épít – elvégre a magyar híradó már a kádárizmusban is ugyanúgy fogható volt a Partiumban, ahogy szomszédságában, a Hajdúságban, vagy épp Budapesten. Ezt most a színház térfelén is mind jobban megtapasztaljuk.

Ami kevésbé jó ebben a nyitásban, talán az, hogy avítasabb, szőszínházi beütésű esztétikák is megjelennek Magyarország felől a váradai színházban. Harsányi Sulyom László *Tangója* például formai értelemben nem föltétlenül nyerte el a tetszésem, habár Mrožek világa valójában közel áll hozzám. Azonban olyan fiatal budapesti alkotók munkáit is volt alkalmam látni Váradon, mint Székely Kriszta vagy ifj. Vidnyánszky Attila. Ők a színház tavaszi HolnapUtán fesztiváljára hozták el egy-egy munkájukat. Fazakas Márta, a fesztivál kurátora a budapesti Katona József Színház számomra kevésbé átütő erejű *Nóra*-átiratát a színház nagytermébe hívta meg, a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem egyik, szerintem zseniális Shakespeare-vizsgájt a váradai bábszínház színpadára próbálta nézőstül beszuszakolni.

Székely Kriszta *Nóra – karácsony Helmeréknél* című rendezésében, talán már túl a szüneten, egy adott pillanatban megjelenik bal hátul, a verandán Rank doktor (Kocsis Gergely) – de nem ismerjük fel egy darabig, ugyanis színes füst veszi körül, arca leszegve, így azt eltakarja a Stetson kalap karimája (van, aki egyszerűen cowboykalapnak hívja), lába terpeszben, és sok ideig csak a füst gomolyogja körül meg Ennio Morricone filmzenéje vagy valami hasonló, amit az ún. „spagetti western”-ekből oly jól ismerünk. Egy darabig elhűlve figyeljük, hogy kerül a wesco csizma az asztalra, aztán kiderül, álarcos játéokra történik utalás itt.

Csak ezt a képet idézem meg Székely Kriszta előadásából. Mert ebben az írásban az ilyen effektekre fogok kitérni: arra, hogy a fiatal generáció számára a színház már rég nem az irodalom „szolgálóleánya”, hanem sokkal inkább filmes, zenés, internetes utalások kavalkádjá, az ő intermedialis létezésüket megidéző közeg, ahol humorforrás lehet, hogy a klasszikus színházi térbe a popkultúra ikonikus elemei ide-oda meglepetésszerűen beszüremlenek. Így válik otthonossá a fiatalok számára ez a tér, amit hagyományosan színháznak nevezünk.

A Szigligeti Színház azt tűzte ki céljául a 2018-as HolnapUtán Fesztiválja keretei között, hogy klasszikus drámák kortárs feldolgozásait sorakoztatja fel a nézők előtt. A márciusi találkozó során

kevésbé sikerült előadásokkal is találkozhattunk, de erről a fesztiválról Kiss Krisztina már részletesen beszámolt a *Játéktérnek*,¹ tehát csak röviden: a klasszikus drámák (pl. Shakespeare-darabok) kortárs feldolgozása nem minden esetben sikerült túl jól. Vagy legalábbis nem árt tisztázni, hogy mit is értünk az alatt, hogy kortárs. Elvégre a kortárs nem abban kulminál, hogy egyetemistákkal játszunk el derekasán meghúzott ismert darabokat. Mint ahogy a modernség sem igazán mérhető abban, hogy a puritánul lecsupaszított színpadot egyetlen színnel sem vagyunk hajlandók megvilágítani, holott azt majdhogynem minden indokolná. Mentség csupán az lehet, hogy egy színművészeti diákokkal készített munkának nem elsősorban az a célja, hogy előadásként elkápráztassa a nézőt, hanem hogy a szerepek megformálása által eddze a növendékeket. Meg hogy megpróbálja őket „eladni”, színészeket alkalmazni kész színházaknak. Meg is „vették”, amúgy, egyiküket-másikat: a nagyváradi színház legújabb Shakespeare-előadásában többen is játszanak közülük.

Talán nem véletlen, hogy az ifj. Vidnyánszky Attila által rendezett színművészeti előadás helyre adaptált változata, az *Ahogy tetszik* maradt a legemlékezetesebb számomra a partiumi színház HolnapUtán fesztiválja felhozatalából.

A nézőtéri székekkel nagyon szűkre szorított mini-amfiteátrumi térben a korai esztrád cirkusz előadásaira emlékeztetve, csalogatókként invitáltak a helyünkre a budapesti színésznövendékek. Már ebben a kavalkádban, a rikkancsokkal teli szűk körben is úgy éreztem magam, mintha valami emlékezetes készülne, mintha egy Fellini-filmbe csöppentem volna. Színes jelmezek, erős smink, az egyik színésznövendék egy modern gólyalábon, és még sorolhatnám. A megannyi színész között még több érdeklődő tolong. Természetesen közben némi feszültséget kelt a hangzavar, a nézők érzik, hogy valaminek már a részesei, hiszen interakcióba keveredtek a színészekkel, sőt, mintha valami zene is ráerősítene a felfokozottságra.

Sikerült báméskodva átkászalódnom a zsúfolt játéktéren, és kisebb megpróbáltatások révén elfoglalnom egy ülőhelyet, ám ez, mint hamarosan kiderült, épp elzárt egy járást, ami a színész számára volt fenntartva. Erre a fiatal rendező, ifj. Vidnyánszky Attila maga hívta fel a hátam mögül a figyelmem, a rá jellemző udvariassággal, izzadó tenyerű szerzőként az előadás iránt érzett alázattal támasztva alá aggodalmát. Arrébb húzódtam hát, de olykor óvatosan hátrapillantva a továbbiakban beleshettem az előadás irányításába. Így láthattam a fanatizmust a rendező arcán és karmesteri mozdulataiban is. Ez az előadásban is visszaköszönt, természetesen.

Ifj. Vidnyánszky Attila rendezői akaratán éreztem és értettem azt, hogy elképzelései akár utat is mutathatnak egy egyedi, vagy generációs rendezői imágó felé. A fiatal, jó kondícióban levő és akrobatikus képességekkel, zenei tudással felvértezett hallgatókra számos feladatot jó meglátással adott a velük majd azonos korú rendező képviselője. Ifj. Vidnyánszky lehetőséget adott a növendékeknek önmaguk többféle szerepben való kipróbálására: egyik esetben sem láttam olyat, amire összevont szemöldökkel kijelenthettem volna, hogy nézhetetlenül rossz. Bár érthetővé teszi a színészek tapasztalatának, vagy ha tetszik, a rutinnak a hiánya, meg kell azért vallani, hogy lehetne éppen gyakoroltatni velük bizonyos állati karakterek bemutatását ugyanúgy, mint ahogy Orlando vagy Rosalinda karaktere sem állt mindenkinek ugyanolyan jól. Mindenesetre ez a színin gyakran alkalmazott fogás, hogy a színészek körbeadják egymásnak a szerepeket, nem volt egyáltalán nehezményezhető, sőt!

Hozzá kell tennem, hogy a rendező hozzáállása a darabhoz az, ami – Erdély felől nézve mindenképpen – új keletű, és egyben felvillantja a generációs paradigmaváltás lehetőségét. Ugyanis megfigyelhető egy új trend, aminek, úgy fest, ifj. Vidnyánszky Attila is letéteményese. Mégpedig az, hogy a színészekkel és nézőkkel közös értelmezési hálót a generációs társaknak szóló, közösen megélt, a médiából, a mozgóképes és zenés, számítógépes regiszterekből származó impulzusok fűzik össze.

¹ Kiss Krisztina: *Fiatál színházcsinálók – jelen! Játéktér online*, 2018. ápr. 3. (<http://www.jatekter.ro/?p=25524>)

Az internettel fekszünk, azzal kelünk – ez gyűjti egybe a gyorsan megjegyzendő és az évek során már ikonikussá vált kulturális jeleket. Lassan tízéves oktatói tevékenységem során is tapasztalom: a mostani huszonévesek, akik sokat ülnek a monitor előtt, gif-ek és egyéb rövid bemutatók, akár trailerek formájában kebelezik be a kultúrtörténeti szempontból fontos mozzanatokot.

Ne feledjük, már annak idején a film is megtett hasonló gesztusokat maga felé. Hiszen az 1972-es *Keresztapa* Brando-alkítására már simán reflektál '73-ban Mastroianni *A nagy zabálásban*, csak hogy egy profán példát idézzek. De persze elég belegondolnunk a rajzfilmeknek a kulturális képi örökséget összegyűjtő és saját keretei között ironikusan használó megoldásaira. Gondoljunk itt *A Simpson család*ra, a *Southpark*ra vagy akár a *Family Guy*ra. Amelyeket az új generáció már gyakran eredeti nyelven, tehát angolul nézi és memorizálja.

Így a közös nyelv is javarészt az angol lesz még a magyar nyelven játszó társulatoknál is. Ifj. Vidnyánszky rendezése is tele van angol zeneszámokkal. Ezek részint filmzenei utalások, melyek kultikus képsorok kísérezenei (példának okáért a Tarantino-féle *Django* betétdala); részint egy már ikonikussá vált énekesről szóló életrajzi film és a zenész által képviselt életfilozófia megidézése (Johnny Cash: *Hurt*). Van úgy, hogy az angol szövegnek a színpadi történethez kapcsolódó értelme a fontos (The Rolling Stones: *Sympathy for the Devil*) – olykor pedig akár előbbiek keverése a cél. Ne feledjük idecsatolni a számokhoz tartozó klipek cselekményi szálát vagy jelentős momentumait se. De ugyanilyen fontos lehet akár egy *Harry Potter*ből beidézett varázsige dallamos kimondása is.

A másik kiemelendő elem, amire érdemes odafigyelni, az előadások sebessége: mintha egyre gyorsabb ütemet vennének fel. Nem egy konzervált, hanem a digitális technika által is felgyorsított világra reflektáló művészet a mérvadó. Amikor az információ lényegét igyekszik megragadni, és betömörítve raktározni a befogadó. Amikor az élmény egyre több csatornán érkezik. Egy ilyen színház megteremtésén dolgozik a fiatal rendező.

Az Ahogy tetszik (r.: ifj. Vidnyánszky Attila) a nagyváradi Holnapután fesztiválon. Fotó: Vígh László Miklós



Használja a technikát is, hiszen megkapó, mikor egy kiterített lepedőre vetítő projektor segítségével azt látjuk, a próbatermi körülmények között elcsúszott színészek civilben mesélnek az előadás megvalósításához fűződő attitűdjükről. De ez az önvallomás csak egy pillanatra emel ki az előadásból, éppen annyira, hogy bemutassa: ezek már egy olyan korszak színészei, akiknek a próbái során is ott a rögzítés lehetősége, munka közben, azaz nem kell ehhez kivételes alkalom. Hiszen mindennapjaikat körülölelik a mozgóképes dokumentációk. Akár ennek a résznek, vagy az előadás ezen részét rögzítő felvételeknek majd akár lehet még többletjelentésük a későbbiekben. Akár egy tíz, húsz év múlva összehozandó előadásban.

Novák Eszter előtt Szabó K. István volt a nagyváradi színház művészeti vezetője. Ő egy másik színházi iskola letéteményese, úgymond román hatást mutathatunk ki az alkotásain: munkáiban nagy szerepet kap a vizualitás. Felvetődik bennem a kérdés, hogy az ő vagy a hozzá hasonló alkotók színházi nyelvében felbukkan-e valami ahhoz mérhető, amit ifj. Vidnyánszky előadásában láttunk?

Ha hasonló élményt keresek a romániai térfélen, az idén (már?!) ötvenéves Radu Afrim munkái jutnak eszembe. Csak ezek retrósabb színezetűek. Afrimot már csak a kora miatt is megérintette a popkultúra, a hetvenes-nyolcvanas évek ifjonti lázadása. Ő élete felét a „kommunizmus” maradiságában töltötte el, majd másik felében a változó tendenciák áramlatait meglovagolva gyúrta ki saját rendezői imidzsét. Afrim odáig merészkedik, hogy saját történetét írja meg a *Retrómadár...-ban*, de hasonló érzésünk támadhat akkor is, ha *A néző...-t* vagy *Az ördög próbáját* nézzük. Afrim persze képes szinte bármilyen drámaszöveget vagy témát „afrimizálni”. Közben rendezői attitűdjének elengedhetetlen kelléke a nosztalgiával való elbabrálás, a popkultúra beszívárogatása és a Ceaușescu-időkben megélt humoros átformálása, a szűrrealitás.

Afrim tehát meglovagolja kortársai nosztalgikus viszonyulását saját fiatalságuk kellékeihez. Ezt segíti az, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek emberemlékezeti határon belül vannak. Szép emlékké alakulhatott át a nézőben a Ceaușescu Romániájában vagy egy nagyon hasonló Kádár-féle Magyarországon megélt gyerekkor. Főleg a maga tárgyi vagy popkulturális emlékeivel, amiket ha behoz a színpadra, akár egy kazettás magnó, akár egy régen nem gyártott elemlámpa vagy egy énekesnő formájában, a közönségben is nosztalgikus hűrokat pengethet. (Egyrészt minden bizonnyal eszébe jut a nézőnek személyes története, másrészt a kortársi közösséghez tartozás élménye.)

Ha ismét ugrunk az időben közel húsz évet, és egy másik korosztályt nézünk és az ő idézeteiket, a szűrrealis társítások másik mestere, Purcărete juthat eszünkbe. De Purcărete már egy olyan világhoz nyúl vissza, melynek nemigen vannak mozgóképes leképeződései, nincs ilyen rögzített emlékezete, illetve az az olajfestményeken jelenik meg. Neki is megvannak már a maga vizuális utalásai, de ő a színpadképeket még lassan égeti be nézői emlékezetébe. Kimerevített tablói olyanok, mintha greenaway-i látomásokból táplálkoznának, azaz a festészet legnagyobbjainak lassan mozgatott képeit kapnánk. Gondoljunk itt a *Molindo café*-ra, egy kávéház akár posztimpreszionista ábrázolására (lásd Lautrectól a Moulin Rouge képeit) vagy annak a szöveg- illetve gesztusvilághoz is találó szűrrealis kifejezőmódjára (lásd Dalí Kabaréjelenet-ábrázolását). Vagy gondoljunk a Purcărete által színre vitt *Faustra*, azaz egy infernalis utazásra, mely sok minden más közt élénk varázsolja Bosch világát.

Ifj. Vidnyánszky a maga huszonöt évével már csak korából kifolyólag sem rendelkezhet ugyanolyan erejű klasszikus műveltséggel, mint Purcărete, mi több, ezt sem a jelen korszak, sem kortársai sem igen támogatnák. Viszont érti és érzi saját generációjának életfelfogását és a társművészetek felé irányuló elvárását. Ezt igyekszik a lehető legnagyobb odaadással ki is aknázni. Úgy, hogy nem billenti a mozi vagy egyéb társművészetek oldalára a libikókát. Ügyesen egyensúlyozza azt, megtartva a színház oldalán a művészet súlypontját. Nem zárja skatulyákba színészeit. Hagyja őket megvalósulni. Mindehhez egy olyan terepet igyekszik megteremteni,

amelyben egy több száz éves darab modernül hat. Ha kortárs színházról akarunk beszélni, akkor az övéről beszélhetünk.

Ha Erdélybe magyarországi rendezőt hívnak dolgozni: jobbára az érett, befutott generációból teszik azt. (Mondjuk, nem tudom, hogy Sardar Tagirovskyt melyik országhoz számítjuk...) Ritka, hogy fiatalok át tudják hidalni ezt a sok száz kilométernyi távolságot. Pedig lehet, hogy az ő kultúrájukban már valóban nincsenek határok: ugyanazokat a videoklipeket és sorozatokat nézik. Ugyanaz a frissesség buzogna belőlük. Kérdés, hogy hagyják-e nekik, itt vagy ott, hogy kibontsák, ami bennük van. Mindenesetre én ifj. Vidnyánszkyban és tényleges kortársaiban látom a jövő színházi lehetőségeit. Kíváncsian várom az egyre érettebb folytatást.

Tomba Eszter

RADIKAL JUNG 2018 – NAPLÓRÉSZLET

A Radikal Jung az egyik kedvenc színházi fesztiválom. 2005 óta létezik, és a müncheni Volkstheater ad neki otthont. Minden előadást közönségtalálkozó követ, amelyen az előadást meghívó válogató és egy külső kritikus kérdez. Sok, ma már hírneves rendező első szárnypróbálgatásaira hívta fel a figyelmet. Gyakori, hogy többször – szabály szerint maximum háromszor – hívják meg ugyanazon rendezőt, így nyomon követhető annak fejlődését.

Az egyik évadban a magyarországi HOPPart társulat is a meghívottak között volt, ugyanitt a moldvai Teatru Spălătorie nevét látom. Amikor erről kérdezem Kilian Engels dramaturgot (aki a fesztivál egyik válogatója is, Bernd Sucher és Annette Paulmann mellett), azt mondja, nincsenek szabályok, kvóták: nem törekednek olyan normák betartására, mint német–nem német produkciók arányának betartása, vagy a női és férfi rendezők munkáit sem próbálják mindenáron egyenlő arányban meghívni – mindez a minőség rovására menne. A statisztikák évadonként változnak, annak függvényében, hogy milyen produkciók jönnek létre.

Az idei kiadásban például a 13 meghívott előadásból nyolcnak volt női rendezője. Néhányat sikerült megnézni: Pinar Karabulut klausztrófobikus, de közhelyekkel teli *Rómeó és Júliáját* a Schauspiel Köln társulatának előadásában. (Hogy miért közhelyekkel teli? Számomra a shakespeare-i szereplőkben az a legnagyobb gyönyörűség, hogy ellentmondásosak, nem fekete-fehérek és végtelenül sokrétűek, akárcsak a szöveg maga, melyben napról napra újat lehet felfedezni – ehhez képest a rendezőnő mintha le akarta volna egyszerűsíteni őket és viszonyrendszerüket). Egyedül a Dadus szerepét játszó Sabine Waibel tört ki ebből a keretből és egyedi humorával elvárázsolta a nézőket. Wolfgang Herrndorf *Bilder deiner Grossen Liebe* című prózáját két hamburgi színésznő vitte színre (Birte Schnöink és Marie Rosa Tietjen, *Thalia Theater*) – ízlésesen és olykor meglehető egyszerűséggel, társulatuk lehetőségeivel okosan élve. A német–bolgár származású Christina Tscharyski rendezése a Wiener Rabenhof Theaternél (*Ja Eh! Beisl, Bier und Bachmannpreis*) a harmincas generáció válságát vázolja fel bécsi kabaréstílusban – sikerrel. Corinne Maier *Children of Tomorrow* című rendezésével (Volkstheater, München) megosztva kapták végül a közönségsdíjat.

A látottak közül azonban Jason Danino Holt munkájára szeretném felhívni a figyelmet. A Facebook korában, amikor kényszeresen bizonygatjuk, mennyire jól vagyunk, mennyire jófejek vagyunk és alig jut idő magányra (minek következtében talán egyre nehezebben lekövethető saját magunk számára, hogy kik vagyunk, kikké válunk) ez a hétórás performansz ritka élményt nyújtott, és annyira beszippantott, hogy kellenként hagytam el a teret, majd hogyanem kisöpört a takarító. *Not Letting It In* címen fut a performansz, és minden nézőnek elmagyarázzák a szabá-

lyokat, mielőtt belépne a térbe. Egy asztal, székek. A nézők körben ülnek, de a székek szabadon áthelyezhetők, mint egy lakásban. A falakon táblák, kréta.

Szabályok: nincs kommentár, megjegyzés, értékelés, bármit mondhatsz, megszólalhatsz, feltevé, ha valami olyasmit szeretnél mondani, amit szégyellsz, vagy amiért büntudatod van. Nézőként, de performerként is bármikor kimehetsz, visszajöhetsz; nincsenek tabutémák, bármiről lehet beszélni. Tulajdonképpen játéknak, gyakorlatnak indult – egy másik előadás próbafolyamatát lett volna hivatott beindítani. Amúgy én is szívesen használnám ezt, egy próbafolyamat valamelyik pontján, ha úgy érezném, kisiklik a lényeg a kezeim közül, vagy nincs igazi kapcsolat az alkotók között – ez rekordidő alatt összekapcsol minden jelenlevőt, belső és külső konfliktusokat fed fel. És tulajdonképpen mennyire egyszerű, természetes és mégis rettenetesen szokatlan – vallomások hangzanak el, de a szabály csak olyasmiket enged kimondani, amelyek nehezűnkre esnek. A nézőket annyira megérinti, megnyitja, hogy akaratlanul is megszólalnak, bekapcsolódnak. Hosszú improvizáció, amely egyetlen percig sem unalmas. Rácsodálkozunk emberi mivoltunkra.

Íme egy példa arra, hogy milyen mondatok hangzottak el: „Amikor anyám megbetegedett, persze, nagyon megijedtem és aggódtam, de az első – legelső az volt, hogy elégtételt éreztem, és azt gondoltam: Ugye megmondtam, hogy ne tegye ezt meg ezt?! Igazam volt!”

Ez a témányitó vallomás rengeteg ehhez kapcsolódó vallomást indított el – némelyik néző elsírta magát, később meg is szólaltak. Amikor a szabály tiltja a minősítést, egy idő után elfelejtjük, és tiszta empátiával hallgatunk meg másokat, ezáltal magunkat is. Olyan tükör ez, amelynek segítségével valóban fejlődni lehet. Elégtételt éreztem már én is, hasonló helyzetben, amikor más életéről volt szó? Elsődleges nekem vajon, hogy igazam legyen? Itt akár el is mondhatom, meg is sirathatom saját gyengeségem, de egy biztos: a szégyen elmarad, mert megteremtődött ez a közösségi tér. Igaz is, ki az a színész, aki szégyellné magát, miközben Richárdot vagy Lady Macbethet játssza?

Hiszen színészként a vallomás – kötelességem.

Jason Danino Holt – Not Letting It In



Simó Emese

HOL TARTOK MOST? HOL AKAROK TARTANI HOLNAP?

Beszámoló Tomi Janežič workshopjáról

Tavaly nyáron volt alkalmam először részt venni Tomi Janežič szlovén rendező egy intenzív, tizenkét napos, nemzetközi színészworkshopján. Idén ősszel már másodjára mentem el workshopjára, ugyanis az a fajta színházi megközelítés, alkotói munka, amit ő képvisel, olyan utat nyitott meg számomra a színjátszás és önmagam felé, mely elsősorban a személyességen és az őszinteségen alapszik, a szembesülésen és a feldolgozáson, az önmagammal és a csoporttal való munkán. A workshopjai által felkínált út leginkább egy konstans szakmai és személyes terápiához hasonlítható.

Tomi Janežič rendezői munkája mellett egyetemi tanár a ljubljanei Színház-, Rádió- és Film-művészeti Akadémián (Academy for Theatre, Radio, Film, and Television, Ljubljana), továbbá pszichodráma-pszichoterapeuta. A volt Jugoszlávia szinte mindenik államában dolgozott, előadásai pedig számos nemzetközi fesztiválon vettek részt Európában, Oroszországban, az Egyesült Államokban és az exjugoszláv országokban – a munkáját rangos szlovén és nemzetközi szakmai díjakkal ismerték el. Romániában két előadása volt látható: a *Sirályt* a temesvári TESZT fesztiválon és a sepsiszentgyörgyi REFLEX fesztiválon játszották, az *Ivan Iljics halálát* pedig a TESZT fesztiválon.

A hely

Tomi megalapítója és művészeti vezetője egy színművészeti kutatói laboratóriumnak (Studio for Research on the Art of Acting), melynek tevékenységei nagyrészt egy Szlovénia fővárosától, Ljubljanától nem messze található kis faluban, mondhatni tanyán zajlanak, Krušče-ban. A Krušče Workcenter for Artistic Research, Creation, Residency and Education művészeti rezidencia, amely alkotói és nevelési központ is egyben. A több épületből álló bázison van egy közösségi ház, ahol a vendégek, résztvevők, látogatók – a „Krušče birodalom” lakói – vannak elszállásolva; egy különálló épület, amely egy kisebb stúdió, ahol a tréningek zajlanak; közvetlenül mellettük pedig Tomi magánháza és egy csűr található, amiből a tervek szerint színház lesz. Ezen a helyen tartja Tomi a színészworkshopokat, itt vezet pszichodrámacsoportokat, itt próbál a színészekkel, itt szervez mini pszichodráma-fesztivált, itt dolgozik és él csodálatos családjával.

Különleges természeti és emberi környezet ez, minden él és vibrál itt. Gyümölcsfák, dombok, hegyek, köd, őzek, erdő, csillagok, természetes csend. Egy olyan hely, ahol már pusztán a tényről, hogy ott vagy, jobb embernek érzed magad.

A közösség

Janežič workshopjainak az atmoszférájához szervesen hozzátartozik, hogy a közösség fogalma itt azonnal megszületik és érvénybe lép – rájövök, hogy mennyire fontos ennek a részé lenni, mennyire hiányzik ez a fajta létezés az életemből. A tény, hogy minden résztvevő különböző, de mégis ugyanazzal a céllal megy oda, attól a kíváncsiságtól és nyitottságtól vezérelve, hogy felfedjen magával és a szakmájával kapcsolatosan olyan dolgokat, amiket még nem ismert – vagy talán mégis, de időközben elkoptak benne, és most újra felfedezheti azokat egy másik értelmezésben –, a pusztá tény, hogy mindenki dolgozni megy oda, már összeköt bennünket.

Az első tréning egy beszélgetéssel kezdődik, egy közös, körbe ülős, rövid és lényegre törő bemutatkozással. Azután Tomi „lefekteti a szabályokat”, azaz elmondja, hogy próbáljunk olyan nyitottsággal részt venni a workshopon, és azon kívül is egymással szemben, ami előítélet- és attitűdmentes. A kritikus, analitikus, egymásnak tanácsokat osztó magatartás ugyanis könnyen egy felsőbbrendűbbnek gondolt pozícióba helyezhet bennünket, ami a megismerés nyitottságát lezárhatja, annál is inkább, mivel nem ismerhetjük teljes mértékben a másik gondolatait, személyes történeteit, nem láthatunk bele a lelkivilágába. A jó és erős és konstruktív munkához egyenlő viszonyok kellenek. És bízalom.

És máris mindenki átkapcsol erre a csatornára. A következő gyakorlat párokban történik: öt perc alatt meg kell fogalmaznunk, hogy hol tartunk most, hogy érezzük magunkat és hol akarunk tartani a workshop végén; milyen célokkal, elvárásokkal jöttünk, és mi az, amin dolgozni szeretnénk? Nincs rossz válasz: a lényeg, hogy fókuszáltan meg tudjam fogalmazni az érzéseimet, igényeimet. Aztán csere. Eleve attól, hogy kifogalmazhatok dolgokat magamból, meghallgatnak és aztán én is meghallgathatom a partnert, ami után kialakul egy közvetlen beszélgetés köztünk, az az érzésem támad, hogy bár alig tíz perce beszélgetünk, még egymás nevét sem tudjuk pontosan, mégis mintha ezer éve ismernénk egymást. Mert ugyanúgy önazonos lehetek, mint a legjobb barátommal szemben, bármilyen előítélet, szorongás, félelem, kockázat, magyarázkodás, vagy bocsánatkérés nélkül. Ez az érzés, a csoporton belüli és egymással szembeni viszony napról napra mélyült a workshop folyamán. Ebből pedig kialakult egy kölcsönös megértés és tisztelet.

Megtapasztalom, hogy mit is jelent egy olyan közösségben létezni, ahol van terem az önkifejezésre, elférek, mindenki elfér és mérhetetlen elfogadást, együttérzést és biztonságot érzek. Itt nem Mesi, a színésznő, a barát, a testvér, a partner, a szerető, a gyermek, az eltévedt kereső, a szociális, az antiszociális, a vicces, az erős, a bátor, az érzékeny, a sérülékeny, a satöbbi vagyok, hanem mintha egyik sem és minden egyszerre. Egyszerűen nyitott vagyok és őszinte.

Vigyázz magadra!

Az egész workshop alapvető lényege az embernek az önmagával való munkája. Mindig van egy aktív és egy passzív énünk. Az aktív az, aki akar, dolgozik, aki a bennünk létező szakma, aki keres, harcol, játszik, megfelel, pörög. A passzív emberi oldalunk, az érző énünk segíti, alátámasztja vagy épp elszenvedti az aktív-én létezését. Tomi szerint, ha ez a két énünk nem dolgozik együtt, mint egy csapat, ha nem partner, akkor minden, amit csinálunk, hamis lesz, erőltetett, önző, öncélú, önkényes, kicsinyes, értéktelen és lényegtelen.

Vegyük a színész példáját, a saját példám: kapok egy szerepet, amit el kell játszanom. Azonnal bekapcsol a színész énem és elkezd nagyon dolgozni rajta – nyilván kap segítséget, rendezőt, partnereket, díszletet, koncepciót, jelmezt, sminket, reflektorfényt, zenét, effektet, hangulatot, színpadot, nézőket. Ez mind remek, de vajon az emberi énem akarja ezt? Felkészült-e erre? Tud-e elég közel kerülni a szerephez, a feladatához? Hol tart most? Van elég önbizalma és bátorsága? És meglehet, kiderül, hogy amíg a színész énem belemerül a munkába, az emberi

énem csak az eszköze lesz ennek, az elszenvetője, tulajdonképpen ő egyáltalán nem érzi jól magát ebben a munkafolyamatban, mert a színész énem nem kezeli egyenlő partnerként az emberi énemet. Mert nem hallgatja meg az emberi igényeimet, nem ad hangot neki, nem fordít rá elegendő időt és energiát, talán teljesen elnyom, mert épp a koncepcióval foglalkozik, a kollégával, a szöveg tanulással, a rendezővel, vagy számtalan más dologgal, csak épp nem a belső hangjával. És a végeredmény nem lesz teljes. A siker, a pozitív visszajelzések ellenére sem. Még ha azt is hiszem, hogy jó munkát végeztem, könnyen lehet, hogy becsapom magam és hamisan játszom, és teljesen megfélemlítek a felelősségről, hogy a nézőt is becsapom. Sőt az is megtörténhet, hogy rábírom őket, hogy hamisan nézzenek engem és az előadást, elhitetem velük, hogy igaz és jó és vicces és szép és tragikus és komikus és drámai és mély üzenete van annak, amit látnak, holott az egész csak külsőség, technikázás, a szerepemről elképzelt projekció kivetülése és önmagam hitegetése. Megúszás. És ott fog motoszkálni a gyomromban egy ideg, egy hang, ami fél a következő lépéstől, a mindezzel való szembenézéstől.

Ez gyakran megesik egy színésszel, de nem csak vele – talán ez egy általánosabb társadalmi probléma is. A különböző ránk ruházott szerepkörökből, a megfelelési kényszerből, a bizonyítási vágyból, a hiúságból, a versengésből fakadó huszonegyedik századi hübrisz mindenkit kószolgat intézménytől, munkahelytől függetlenül. Nézzünk szét a színházakban. Sehol sincs teljes harmónia. Sehol sincs teljes lelkesedés. Sehol sincs teljes megújulás. Sehol sincs teljes frissesség. Sehol sincs teljes munkakedv. Sehol sincs teljes partneri viszony. Sehol sincs teljes öröm és felszabadultság. Sehol sincs teljes együttlét. Sehol sincs teljes színházi élmény. Sehol sincs teljes nézőtér. És nem a technológiai vívmányok expressz fejlődése és életünk felett való eluralkodása miatt van ez, hanem inkább mert megfélemlítettünk vigyázni magunkra. Kevésbé vesszük figyelembe az emberi oldalunk szükségleteit, nem ismerjük fel, hogy elbátortalanodtunk, és így nem is tudunk dolgozni ezen.

A színész énem és az emberi énem között tehát egy folyamatos kommunikáció kell hogy kialakuljon, egy folyamatos önmagammal való munka: rendbe kell tennem először azokat az érzéseket, kételyeket, félelmeket, amelyek megakadályoznak abban, hogy teljesen szabadon és zökkenőmentesen tudjak belebújni egy karakter bőrébe, és láthassam annak perspektívájából a körülötte levő világot.

Tomi tehát a színésszel elsősorban mint emberrel és egyenlő partnerrel dolgozik: nem foghatok neki egy szerep felépítésének, amíg nem vagyok rendben magammal, amíg nem készültem fel rá. Ezt állítja tulajdonképpen Sztanyiszlavszkij is, erről szól elsősorban a színész munkája. Megismerem magam, szembesülök a gátlásaimmal, a határainnal, a félelmeimmel és meggyógyítom magam. Vigyázok magamra, hogy ezáltal tudjak vigyázni a szerepemre és a partneremre is, annak érdekében, hogy az egész előadás kontextusában szervesen tudjak létezni. A színészi és az emberi énem közti kapcsolat valódi és egymást segítő kell legyen.

Erre a pszichodráma számos gyakorlatot biztosít, ami a szerepcserén alapszik, a csoporttagok segítségével pedig egy folyamatos párbeszédet folytathatok a két énem között, voltaképpen önmagammal, egészen addig, amíg konszenzusra nem jutok. Sok minden kiderül egy gyakorlat során: hogyan vigyázok magamra? Hogyan kezelem a saját problémáim? Mennyire veszem komolyan vagy tartom tiszteletben saját magam? Mennyire tudok gondoskodni magamról, a lelki, szellemi világomról? Mennyire hallok meg magam? Mik a szükségleteim, elvárásaim, határain? Hol tartok most és hova szeretnék eljutni? Tudatosítanom kell a bennem végbemenő folyamatokat, érzéseket, gondolatokat.

Az önismeret, önvizsgálat elengedhetetlen a munkámhoz való hozzáállásomban, akárcsak a kapcsolataim és magánéletem vonatkozásában. Szóval első számú lecke: vigyázz magadra!

A pszichodráma és a színház

Nem létezik és soha nem is létezett egy vagy több nagyon erőteljes metódus, amelynek alapján kizárólagosan építkezhet a művész, és aminek köszönhetően elérheti művészetének G pontját. Ezért fontos, hogy tudatában legyünk annak, ha egy metódust követünk (mindegy, hogy hasznos vagy sem), az ugyanúgy leszűkíti a látókörünket, mint egy másik. Tomi a módszerek korlátain túl elsősorban az emberben hisz, a személyes átélésen dolgozik. A saját fejlődési folyamatát követi és ezáltal a másokét. Hagyja, hogy mindenki a maga idejében érkezzen meg oda, ahova szeretne és ahova tud. Engedi, hogy mindenki a saját eszközeit használja, a saját élményein keresztül maga fedezze fel a hangját, kreativitását, színeit. Ebben a folyamatban ő inkább „mentor”, mint autoriter, magasabb rendű vezető, akit követni kell; inkább olyan lelki- és játszótárs, aki szerves része egy alkotói folyamatnak.

Janežič szkeptikus a módszerekkel szemben, azonban használja a pszichodramát, amely számos lehetőséget nyújt: elsősorban az önmegismerésben; másodsorban a kreatív munkában, például egy szerep felépítésében; harmadsorban egy csapat szellemiségének, energiájának, dinamikájának, az erős együttlétnek a megteremtésében, a közösség fogalmának a kialakításában. Egy pszichodráma-gyakorlat során ugyanis a protagonista lehetőséget kap a hozzá tartozók perspektívájából rálátni saját magára, megérteni a kapcsolatrendszerét, a jelenlegi állapotának forráspontját, vagyis az okokat és mértéket mindazoknak a szemszögéből, akik bármilyen hatással vannak rá. Olyan külső szemként tud rálátni a saját maga helyzetére, amely segíti őt a tisztánlátásban és a megoldás megtalálásában. A csoport többi tagja ebben pedig néző és partner egyaránt.

Miután mindenki dolgozott a saját belső konfliktusán, és ezen keresztül – Tomi pszichodramatikusan vezetésével – megmutatta az éppen legérzékenyebb oldalát, miután mindenki egy kicsit „megtisztult” a saját problémáitól, elkezdhetünk szakmailag dolgozni. A tavalyi tizenkét napos workshopon több idő jutott erre; az idej, mivel rövidebb volt, és mivel mindenkiben annyira erős volt az önmagával való munka igénye, csak kicsit kóstoltunk bele a szakmai részébe, de ez nem tette kevésbé termékennyé a másik vonatkozást. Megtapasztalta mindenki a saját bőrén, hogy milyen érzés részt venni egy pszichodráma-gyakorlatban. Ez azért fontos, mert ehhez hasonló

A kruščeji rezidencia stúdiója, ahol a tréningek zajlanak. Fotó: Simó Emese



eljárásokat használtunk egy szerep felépítésénél. Akinek lehetősége adódott megnézni Janežič az Újvidéki Szerb Nemzeti Színház társulatával létrehozott *Sirály* c. előadását, az bátran asszociálhat egy ahhoz hasonló munkafolyamatra. Mindenki választhatott egy létező vagy fiktív szereplőt, akinek pszichodráma-gyakorlatok segítségével fedtük fel a viszonyrendszerét, az érzelmi- és gondolatvilágát, és bújhattunk a bőrébe anélkül, hogy bármit előre kitaláltunk volna. Azonban pontosan tisztában kellett lennünk a szereplőt meghatározó tényekkel. Amelyeket, egy létező drámai karakter esetében, tulajdonképpen leír a szerző: ott vannak a sorok között, nem kell hozzátegyünk semmit, csak figyelembe vegyük a tényeket. Fontos volt újra megélnem, hogy a kreativitás az út közben születik, és hogy mennyire a spontaneitás velejárója. Szembesülnöm kellett azzal a reflexemmel, hogy mennyivel előrébb akarok tartani agyban, gondolatban, érzelmileg pedig mennyivel le vagyok maradva – pedig mennyivel fontosabb mindkettőben egyenlő lépést tartani. Rájöttem, milyen könnyen el lehet veszíteni a jelen pillanatban való létezést emiatt. Újra megtapasztaltam, mennyire fontos, hogy a partnerrel egy hullámhosszon legyünk, játszótársaként, és hogy ne gondoljunk ellentétes dolgokat ugyanarról a jelenetről – újra megtapasztaltam a csapatjátékot.

A csűr - amiből egyszer színház lesz. Fotó: Simó Emese

Csapatjáték

Említettem a közösség fogalmát és fontosságát, most viszont arra szeretnék kitérni, hogy a csapatjáték mennyire elengedhetetlen tényező egy színházi előadás létrehozásában és játszásában.

Amivel nem mondok semmi újat, viszont azért hangsúlyozom, mert gyakran hiányzik a színházi közegben ennek a megélése, akár színészi, akár nézői szempontból. Talán a folyamatos időhiány miatt, a színészek a színházak gyártási hajszájában hajlamosak elvakult végrehajtottá válni; kapkodva és saját maguk kapacitásába kapaszkodva nem bíznak egymásban, nem mernek bízni, mert nincs idejük ilyesmire. És mivel nincs időnk a sűrű együttlétre, a közös játék élményére, egyre gyakrabban megéljük a kudarcot, hogy nem sikerült gondolati és érzelmi értelemben releváns alkotást létrehozni. Vannak kivételek persze, tartalmas, csapatösszerázó próbafolyamatok és előadások, de mintha a társulati létezés fogalma és kultúrája elveszőben lenne. Társulat alatt olyasmi közösséget értek, mint egy erős focicsapat, amelynek lételeme a csapatjáték. Ehhez viszont fontos a bensőséges bizalmi viszony megélése és fenntartása a csapattagok között, ahol mindenki egyformán erős láncszeme az egésznek. És ha az egyik lemarad, mert ő lassabban halad, akkor a többiek megvárják, megsegítik. Talán csak az egymásra



való megértő figyelem a kulcsa az egésznek. Amit Tomi workshopjain tapasztaltam, az nagyon közel áll ehhez a fajta szakmai együttlélthez.

Tomi Janežič színháza

Tomi elhatározta, hogy nem akar szenvedni a színházi intézmények által nyújtott körülmények miatt, melyek különböző okokból megakadályozzák, visszarántják egy kreatív folyamat kibontakozását. Nem akar szenvedni a felületességtől, a státuszharcoktól, a romboló energiájú művészekről. Évente készít egy előadást, amit legalább egy évig próbál a színészekkel. Legfrissebb előadása, a *Se ni naslova* (Nincs még cím), melyet a ljubljanoi Szlovén Ifjúsági Színházban mutattak be 2018. október elején, a Don Juan-mítoszra épül, Simona Semenič kortárs szlovén drámaíró és performer írta a szövegét, és – a hosszú tartamú játék Tomitól nem idegen – tízórás.

Az előadást a workshop lejártá utáni napon játszották, kihagyhatatlan volt a megtekintése. Életem első olyan előadása, amiből egy szót sem értettem, mivel szlovénul beszéltek benne a színészek, ráadásul sokat, de valamiért egy pillanatát sem untam. Nem éreztem, hogy fáradt vagyok, hogy türelmetlen, hogy feladom, mert úgysem értem, sőt nem éreztem az erőfeszítést, hogy figyelnem kell. Hogy mi történt ezalatt a tíz óra alatt, majdhogynem elmondhatatlan. Egy erős narratív szál mellett a színészek saját történeteket meséltek és dolgoztak fel, amelyek fő témája a szexualitás. Minden előadónak megvan a maga Don Juan-sztorija, vicces vagy traumatikus, női és férfi perspektívából egyaránt. Találtunk 60-as évekbeli történeteket, az idősebb színészek személyes történeteit, kontrasztba állítva a mai, fiatal színészek történeteivel, ugyanis ebben a szereposztásban minden korosztály képviselve van. Mindenkinek megvolt a saját narratívája, és mindenki tudta pontosan, hogy mit miért mond, és mit miért játszik. Emellett volt egy „másik előadás”, ami a fő száltól függetlenül egy másik térben játszódott, egy one-man show: az egyik fiatal színész személyes és szakmai története a Don Juan-szerepről, hogy ő mennyire szerette volna ezt eljátszani, megkeresni magában a legdonjuanabb Don Juant, viszont alkata, fizikuma, a nőkkel való tapasztalatai nem passzoltak a szerephez. A rendező is azt mondta, hogy ő egyértelműen Sganarelle (vagyis szolga) alkat. De nem adta fel, beöltözött, bemutatta a próbafolyamat alatt készített jelenetjavaslatait, melyekben randizott szép lányokkal, és mindegyik szegmensnek az volt a lényege, hogy valahogy sosem jön össze neki, minden próbálkozásának bukás lesz a vége. Végül megcsinálta élete legapokaliptikusabb jelenetét, ami a legnagyobb káoszba futott ki: a néző láthatta a színész és ember közötti harcot, az esetlenséget, az egész donjuanság keresésének paródiáját, a színészet, a rendezés, a művészet, és benne az énnék a paródiáját, aminek a vége egy önfeladás. Majd mégis a színész parancsol: megteheti, hogy hívja a színpadra a rendezőt, akit megkér, hogy mindent, amit ő csinál, azt utánozza le, és a rendező azonnal végrehajtja a parancsot, és egy egymással szembenálló, színész-rendező közti állati üvöltésben végződik a jelenet. Rengeteg kacagás és felszabadultság van a színpadon és nézőtérén egyaránt.

A színészek annyira uralták a játékeret, hogy megszólítva éreztem magam. Éreztem, hogy tudatában vannak annak, hogy a nézőtérén olyanok is ülnek, akik egyáltalán nem értik, miről van szó, és ezáltal fokozottabb figyelemmel és koncentrációval voltak jelen. Tíz órán keresztül, kétóránként negyedórás szüneteket tartva, ugyanolyan erős jelenléttel kezdték, mint amilyenel végeztek. Semmi túljátszás, semmi bizonytalanság, semmi becsapás. Hús-vér emberek, karakterek, erős jellemek, történetek, átélések, jelenlét.

Sokat dobálózunk ezekkel a kifejezésekkel – de vajon mit is jelentenek valójában? Például az átélés és jelenlét fogalma olyan szempontból értékelődött át bennem, hogy az előadás során, a színészi játéknak és együttlélnek köszönhetően közelebb kerültem ezeknek a szavaknak az egyszerű igazságához, a jelen kiszámíthatatlanságához, a folyamatos impulzusáramláshoz. Nincsen ebben spirituális misztika, ilyen az élet. Különböző megvilágításban. Az előadás végén

pedig tényleg felkapcsolják az összes létező lámpát, reflektort, munkafényt, teremfényt és néhány percig ülünk csendben, egymásra nézve ebben a nagy megvilágosodásban. Előadás után úgy öleltem meg a színészeket, mintha igazi kollégák, legjobb barátok, testvérek lennének. És ők is úgy öleltek vissza.

Mit viszek magammal?

Nekem így, ezzel az előadással lett kerek és teljes az a hét. Egy érzelmi detox volt, megtisztulás, „operáció”, ami után nem pattanhatok ki csak úgy a „kórházi ágyból”; szükségem van a felépülési folyamatra, viszont tudom, hogy már valamit kigyógyítottam magamból, és megengedhetem magamnak, hogy büszke legyek rá.

A workshop lezárásakor az volt az egyik fő kérdés, hogy „Mit hagyok itt és mit viszek magammal?” Mintha egy színházi előadás végén fogalmaznánk meg ezt. Amit otthagytam, azt nem írom le, az főleg, arra nem volt már szükségem. Amit viszont magammal hoztam: a törődést és gondoskodást, a magabiztosságomat, a spontaneitást és kreativitást, inspirációt, rengeteg megértést és elfogadást, a bátorságomat, a szenvedélyemet, a kompromisszummentességet, humort és kacagást, a lazaságomat, a játékkedvemet, a szembesüléseimet, a tanulságaimat – hogy nem tanácsokra van szükségünk, hanem együttérzésre és támaszra. Igyekszem vigyázni erre a gazdag birodalomra és osztozni vele azokkal, akiknek szükségük van rá.

Fekete Ágnes

CSECSEMŐSZÍNHÁZ TAJVANBAN

Egy alkotói rezidencia tapasztalatai

Nyáron negyven napot töltöttem Tajvanban a Lizé Puppet Art Colony artist-in-residence programjának vendégeként.

A jelentkezés során a pályázati iratok kitöltésén kívül előadástervet és ajánlólevelet kellett mellékelni. Amikor értesültem róla, hogy felvételt nyertem a rezidenciaprogramba, elkezdtem részletesebben megtervezni az előadásom, amellyel a 0–4 éves korosztályt kívántam megcélozni. Ennek egyik legfontosabb oka, hogy Tajvanban a csecsemőszínháznak semmilyen múltja sincs. Egy évvel ezelőtt a zalaegerszegi Griff Bábszínházzal, a társulattal, ahol jelenleg játszom, elutaztunk Tajpejbe, Chiafi Hsu meghívására, ahol egy konferencia keretein belül a babaszínház jelentőségéről beszéltünk, illetve hat előadást játszottunk. Fél évvel később, második utazásom során azt tapasztaltam, hogy bár történik egy-két próbálkozás olyan produkciók létrehozására, amely a legkisebbeket célozza meg, a szakmabeliek többsége mégis nagyon mulatságosnak tartja, amikor a projektemről beszélek. De meglepődnek azon is, hogy tárgyanimációt használok, és az végképp elképzelhetetlen, hogy ebből a gyerekek bármit is megértsenek vagy az előadás elnyerje a tetszésüket.

Ennek tetejébe Tajvanban egy félig kimondott elvárás, hogy az előadásnak valamilyen kézzel fogható *haszna* legyen. (Ezzel kapcsolatban egy kedves anekdota a konferencia idejéről: amikor a résztvevők már sokadjára kérdezték, hogy mi a *haszna* a csecsemőszínháznak, mi minden alkalommal elmondtuk, hogy az érzelmi intelligencia fejlesztésében, a családi kapcsolatok elmélyítésében segít egy ilyen közös színházi élmény, de láthatóan ez a válasz nem elégített ki mindenkit. Az utolsó, harmadik napon játszottuk *Pötty* című előadásunkat, amelyben körök és gömbök vannak a főszerepben. Ekkor az egyik résztvevő boldogan jegyezte meg, mennyire tetszett neki az előadás, hiszen abból a kisbabák megtanulhatnak néhány geometriai formát.)

Úgyhogy, amikor csodálkozó és kételkedő arcok többsége fogadta terveimet, csak mosolyogtam, és bíztam benne, hogy ha megnézik az előadást, megértik, mire gondolok. Ebben a műfajban – mely gyakran nonverbális –, leginkább érzések, benyomások, hangok és formák jelennek meg a színpadon, nem pedig egy követhető történet. A csoda abban rejlik, hogy mindezt a gyerekek a szülőkkel együtt, gyakran szorosán egymáshoz bújva élik át, ami által a közöttük lévő kapcsolat is mélyül. A szülők több alkalommal is beszámoltak róla, hogy a gyerekek néhány hónap vagy év múltán (vagy miután megtanulnak beszélni), képesek felidézni egy-egy előadást, amelyet korábban láttak. Fontos része még ezeknek a bábszínházi eseményeknek, hogy a körülbelül húszperces előadást közös játék követi. A gyerekek a szüleikkel együtt bemehetnek a színpadi térbe, hogy mindent megfoghassanak, kipróbáljanak, amit az előadás során láttak.

Ilyenkor a színészek is visszajelzéshez jutnak, az pedig mindig nagy öröm, amikor egy-egy család többször is eljön megnézni ugyanazt az előadást.

A Puppet Art Colony egy kicsi faluban, Lizé-ben kapott helyet egy régi rizsgyárban. Kulturális központként működik, de saját társulata is van. Három stúdiójával, kétszintes műhelyével egy valóra vált álom bármilyen alkotó számára.

A Colony, ahogy mindenki hívja, saját előadásai mellett vendégeket is fogad, külön helyszín van gyerekek elszállásolására a nyári táborok alkalmával, de nagyon sok programot szerveznek látogatóknak is, körbevezetéstől kezdve nyílt napokon át a workshopokig. A rezidenciaprogramban idén tizennégy ember kapott helyet: színészek, bábosok, képzőművészek.

A negyven nap alatt olyan ütemben, és annyit próbáltam, amennyit én szerettem volna, részükről a feltétel csak annyi volt, hogy tartsak egy workshopot, illetve az utolsó hétvégén négy előadást. A Colony művészeti vezetője, Chia-Yin Cheng az a fajta ember, aki nagyon nagy kedvvel és örömmel ötletelt minden előadáshoz, teljes bizalmat éreztem részéről. Már az első napon elmondta, hogy neki az a fontos, hogy mi, akik részt veszünk a programban, úgy tudjunk próbálni, hogy abban magunk számára legyenek felfedezéseink, és ha véletlenül nem sikerül befejezni az előadást, azt is megoldja valahogy, a lényeg, hogy mi nyugodtan tudjunk dolgozni, és jól érezzük magunkat. Ennek köszönhetően sikerült úgy alakítanom az ott eltöltött heteket, hogy a munka mellett volt időm Tajvan különböző részeit is felfedezni.

Az előadás megtervezésénél elsősorban olyan témát vagy eszközt kerestem, amellyel viszonylag könnyen tudok bánni – így esett választásom a vízre. Díszletnek egy zöld pázsiton fekvő színes gumimedencét terveztem, a térben pedig még megjelent néhány vödör, locsolókanna, úszógumi, limonádés pohár és rengeteg sárga kiskacsa. Ezek alapján az előadás három fő elemre épül: a vízzel kiadható hangokra, a bohóctréfa-szerűen előkerülő több és több gumikacsára, illetve a zenére, amihez Csajkovszkij *Hattyúk tava* című művéből választottam részleteket.

Fekete Ágnes a rezidencián készített csecsemőszínházi előadásban. Fotó: Lin Hsiao-Chan/Lize Puppet Art



Előadás előtt én magam fogadtam a nézőket, és segítettem az ültetésben is, hogy a legkisebbek számára már ismerős legyek, amikor beálok a fénybe és elkezdem a játékot. Ekkor már a kezemben volt egy üveg víz, amelybe buborékokat fújtam, elősegítve ezzel is a barátkozást. Az előadás felépítésében törekedtem arra, hogy bár már ismerős voltam a közönségnek, mégis fokozatosan épüljön a hang és a mozgás nagysága, ezzel támogatva, hogy a környezet biztonságérzetet keltsen a gyerekekben.

A tárgyakkal és a testemmel való játék során a „minden lehet minden” elvet követtem. Azok a vödörök például, amelyek eredetileg egymásba téve a kacsákat rejtették, dobokká alakultak a kezem alatt, majd egymásra rakva torony lett belőlük, később pedig trambulín, amiről a kacsák a vízbe ugrálhattak.

A próbákhoz minden biztosítva volt: külön stúdióban dolgozhattam, ahol senki sem zavart, de bármikor rendelkezésre állt valaki, ha valamire szükségem volt. Az egyedül végzett munkában a legnagyobb kérdés tehát nem az volt számomra, hogy hol, miből, mikor próbáljak, vagy esetleg lesz-e ötletem, hanem sokkal inkább az, hogy eljutok-e oda, hogy lehessen ötletem? Itt döböntem rá, hogy ha nincs mellettem rendező, koreográfus vagy más partner, a próbaterem csendjébe gyakran befurakodik sok más külső gondolat is.

Hogy ezeket kizárjam, igyekeztem kellőképpen felkészíteni a testem és az elmém a próbára (Carla Taglietti, egy másik rezidens művész révén megismerkedtem a 5Rhythms¹ módszerrel, ami nagy hasznomra vált). A próbák során igyekeztem határidőket szabni magamnak, illetve több felvételt is készítettem, amelyekkel kapcsolatban sokat jegyzeteltem. Így sikerült fegyvelemre buzdítanom magamat.

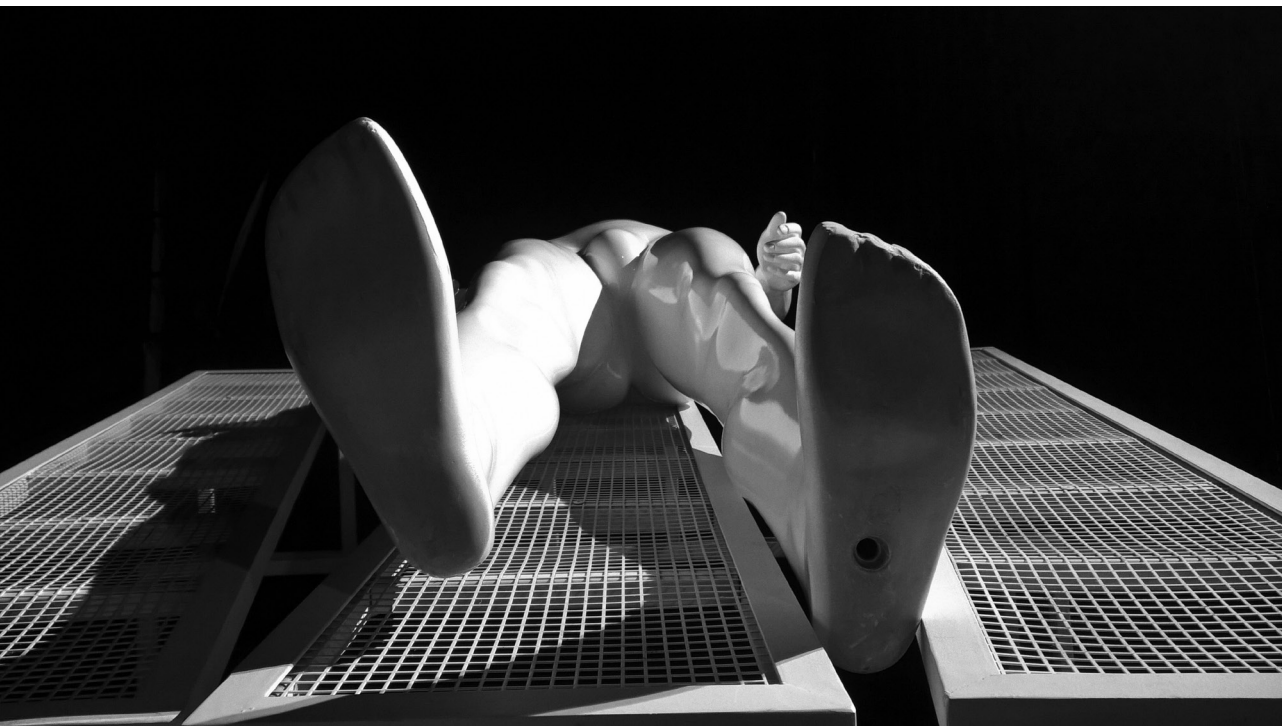
Az utolsó hétre kisebb alkotói válságba keveredtem – utólag jöttem rá, hogy talán túl sokáig voltam egyedül –, és minden ötletemben kételkedni kezdtem. Szerencsére volt lehetőség néhány nyílt próbára, amelyek jól tettek, és sikerült visszanyernem az önbizalmamat. Végül a bemutatót és az előadásokat is nagyon jól fogadta a közönség: volt, aki megköszönte, hogy ilyen szép napot szereztem a családjuknak; volt, aki arról számolt be, hogy életében először látta a gyerekeit ilyen hosszú időn keresztül ugyanarra a dologra figyelni; és örömmel elismerő visszajelzéseket kaptam a befogadóimtól is.

A mesébe illő negyven nap, így utólag visszatekintve, nagyon hamar elrepült, de boldogan tértem haza, mert bebizonyosodott, hogy egyedül is megállom a helyem egy idegen földrészen is. Hálás vagyok érte, hogy életemben először rendezhettem egy előadást, gyönyörű új helyeken járhattam, és olyan más művészeket, barátokat ismerhettem meg a világ minden pontjáról, akikkel alig várom, hogy újra találkozhatssak, együtt dolgozhatssak

¹ A módszerről itt lehet részletesebben olvasni: <https://www.5rhythms.com/gabrielle-roths-5rhythms/> (Utolsó letöltés: 2018. október 31.)

TALÁLT KÉP

Helyzetgyakorlat



Az megvan, mikor úgy érzed magad, mintha mikroszkóp alá dugott volna valaki, és úgy figyelné minden rezdülésed? Valaki, aki figyelni *akar*. Valaki, aki *látni* akar. Valaki, akinek gyanús vagy. Valaki, aki már döntött. Valaki, akitől rettegsz. Valaki, aki előtt szégyenkezel. Valaki, aki mellett viaszbábuként olvadsz felismerhetetlenné. Valaki, aki megsemmisít.

A törbe csalt, összezsugorodott, gyámoltalan vadállat ilyen. Te szelíd vagy, de tehetetlen. Méltóságában csapzott, nyamvadt szörnyeteg. Talán nem tudod, milyen érzés lehet a végbéltük-rőzés fizikailag, ám gyanítod, hogy pontosan ilyen. A *néző* tekintete követ.

Nos, egy ilyen felettébb necces helyzetben két lehetőség áll fenn.

Az egyik az, hogy csendben végignézed, amint kivégeznek. Játék az, amivel valaki játszik.

A másik, hogy tapsolsz is hozzá. Az vagy, akivel valaki játszik.

Ha a másodikat választod, a végén ne felejts el meghajolni.

(A képen látható bábu a nagyváradi Szigligeti Színház *Kapufa és öngól* című előadásának díszletéhez tartozik. Fotó és szöveg: Ozsváth Zsuzsa)

Mihaela Michailov

A vallástanár

Fordította: Bertóti Johanna

Szereplők:

MARA
 VALLÁSTANÁR
 ANCA
 MARA ÉDESANYJA
 BOGDAN
 ANDREI
 OSZTÁLYFŐNÖK
 TANÁR
 TANÁRNÓ
 TÉVÉBEMONDÓ/MŰSORVEZETŐ
 SZÜLŐ 1.
 SZÜLŐ 2.
 A PATRIARKÁTUS KÉPVISELŐJE
 PSZICHOLÓGUSNŐ

0. HÍREK RÖVIDEN

TÉVÉBEMONDÓ Jó estét, Craiova, jó estét, Románia!
 Híreink röviden:

Dicséretre méltó eredményeket értek el a craiovai papnövendékek az Országos Vallás Olimpián: első és harmadik helyezéskben, illetve egy különdjban részesültek. 40.000 diák vesz részt évente ezen a versenyen. Sajnos az olimpikonok nem vehetnek részt a verseny nemzetközi szakaszán, mivel hazánk az egyedüli európai ország, ahol olimpiát szerveznek ebből a tantárgyból.

Folytatódnak a munkálatok a Nemzet Megváltásának Katedrálisa körül. A székesegyház a főváros bármely pontjáról látható lesz majd, magassága a *Végtelen oszlop* ötszöröse lesz. Mivel a teljes projekt hozzávetőlegesen 100 millió euróba fog kerülni, az épület finanszírozása vita témája. Egy friss statisztika szerint Romániában több mint 18.000 templom található, kevesebb mint

8.000 iskola és kb. 4.000 kórház. Bákó megyében hivatalos adatok szerint 666 templom van.

„Égi autóbiztosítás”: a Román Ortodox Egyház hivatalosan is bejegyezte a járműszentelő misét. Az autó megáldása hozzávetőlegesen tíz percet tart. A pap a gépkocsi, a sofőr és az utasok előtt imádkozik, megszenteli a motort, a kormányt, a székeket és a gépjármű külsejét, illetve a tulajdonosait.

Románia ismét a lista végén: a tizenöt éves diákok tudományos készségét világszerte felmérő PISA-tesztek eredményei kimutatják, hogy a román tanulók szinte fele nem haladta meg az egyes osztályzatot a hatból, ami azt jelenti, hogy nem tudják egy szöveg fő gondolatait kiemelni, és hajlamosak a tudományos fogalmakat a személyes meggyőződésekkel összekeverni.

Legújabb értesüléseink szerint a craiovai 7-es számú általános iskola egyik tizenkét éves diáklánya azzal vádolja a vallástanárát, hogy megsimogatta a térdét.

1. JELENET, AMELYBEN VALLÁSÓRÁN A HAZUGSÁG ÉS AZ IGAZSÁG A TÉMA

VALLÁSTANÁR	Az igazság. Lássuk csak, hogyan határozzuk meg az igazságot? Mit jelent, hogy: „az igazat mondd, és csakis az igazat”? Képesek vagyunk nem hazudni? Mindig az igazságot keressük? Az igazság felettünk áll? Lássuk csak! Bogdan?
BOGDAN	Az igazság az az, mikor xboxozni akarsz, és tényleg xboxozol, és azt mondod az édesanyádnak: „Anya, szeretnék xboxozni.”
VALLÁSTANÁR	Anca?
ANCA	Az igazság az, mikor pontosan, de pontosan elmondod, hogy miért nem csináltad meg a házit. Nem, hogy fájt a hasad, vagy, hogy otthon felejtetted a füzetet. Hanem hogy „nem volt kedvem, tanár úr”.
ANDREI	Az igazság az, mikor nem hazudsz saját magadnak.
ANCA	Sem magadnak, sem másoknak.
ANDREI	De főleg magadnak nem.
MARA	Az igazság az, mikor nem azért imádkozol, mert mások odatettek, hogy imádkozz.
VALLÁSTANÁR	De senki sem tesz <i>oda</i> , hogy imádkozz, Mara.
MARA	De igen.
VALLÁSTANÁR	Kicsoda?
MARA	Ön.
VALLÁSTANÁR	Én azt mondtam, hogy jó, ha imádkoztok.
MARA	Tehát jó, tehát imádkoznunk kell.
VALLÁSTANÁR	Összekevered a dolgokat, Mara.
BOGDAN	Ő mindent összekever, tanár úr! Földrajzból is összekeveri a tavakat.
VALLÁSTANÁR	Jó, tovább! Lássuk, mit értünk igazság alatt! Általánosabban.
BOGDAN	Tanár úr, én azt hiszem, hogy az igazság az, mikor dotázni akarok, és tényleg dotázok, és azt mondom anyának: „Anya, anya, dotázni akarok!”
ANCA	Az az igazság, mikor beismered, hogy hibáztál.

ANDREI Tanár úr, az igazság az, mikor felfedezel magadban valami szépet.
MARA Vagyis mit?
ANDREI Azt, hogy jó lehetsz. Ha jó vagy, igaz leszel.
MARA Akkor is igaz lehetsz, ha rossz vagy.
BOGDAN Nem igaz.
MARA De igen.
VALLÁSTANÁR Az a legjobb, ha nem vagy rossz, Mara.
MARA De néha nincs más választás. Megcsaptam Bogdant, mert ellopta a rádiómat. Nem voltam rossz: ő ellopta, én megcsaptam.
BOGDAN Nem is loptam el, kölcsönvettem, tanár úr.
MARA Nem igaz, tanár úr, nem igaz!
VALLÁSTANÁR Jó, ha nem teszünk rosszat, Mara.
MARA De ha mások tesznek rosszat velünk?
VALLÁSTANÁR Megkérjük, hogy ne tegyenek.
MARA És ha még mindig rosszat tesznek velünk?
VALLÁSTANÁR Kitartóan kérjük. Tovább! Lássuk, még hogyan határozzuk meg az igazságot?
MARA Nem mi, tanár úr.
VALLÁSTANÁR Tessék?
MARA Hogyan határozza meg mindenki egyénileg az igazságot, mert mindegyik gyereknek megvan a maga igaza, ami csakis az övé.
VALLÁSTANÁR És az ő igaza, ami csakis az övé, mindenki igaza lesz.
BOGDAN Tanár úr, vagyis ha az én igazságom az, hogy mincraftozzak, akkor az egész bolygónak mincraftoznia kell, ugye? Ugye, hogy így van, tanár úr?
MARA Az igazság az, mikor már senkihez és semmihez nincs kedved. Csak magad vagy. Ez a te igazságod.
VALLÁSTANÁR Ahhoz, hogy valamit mind igazságként ismerjünk el, a mienk kell legyen, a mindannyiunké.
MARA Én azt akarom, hogy az enyém legyen.
VALLÁSTANÁR Nem csak úgy van, ahogy te akarod. Az igazságnak egyetemes érvényűnek kell lennie.
MARA És? Én nem vagyok egyetemes érvényű? Én én vagyok. Az én igazam az az én igazam.
ANCA Tanár úr, de létezik több igazság?
BOGDAN Tanár úr, de ha több igazság létezik, melyik az igazi-igazi?
MARA Amelyiket te akarod.
VALLÁSTANÁR Nem, Mara, az, amelyiket mindenki elismeri körülötted.
MARA Tanár úr, de körülöttem mindenki – anya is, nagyi is, nagyi szomszédja, Coca néni – elismeri, hogy apa azért ment el, mert nem szeret. De apa azt mondta, hogy ő az igazat mondja, és hogy nagyon szeret. Apa igazsága nem a többiek igazsága.
VALLÁSTANÁR Ez más téma. Most általában beszélünk az igazságról.
MARA De nincs igazság általában. Sosem tanulunk arról, ami nekem is fáj!
ANCA Tanár úr, de Mara azt mondja, hogy minden, amit ő mond, az igaz. Pedig nem. Néha hazudik is.
VALLÁSTANÁR Nem jó hazudni, Mara.
MARA De mindenki hazudik, tanár úr.
ANCA Az én apám nem hazudik.
MARA Vagy csak te nem tudod.
BOGDAN A nagyim sem hazudik.

MARA Csak te hiszed! Az emberek azt akarják, hogy igazuk legyen, és akkor hazudnak. Csak hogy ők jól jöjjenek ki a dologból.

VALLÁSTANÁR Mara, jó, ha törekszünk arra, hogy ne hazudjunk.

MARA Tanár úr, de Jézus is hazudott!

VALLÁSTANÁR Mara!

MARA Azt mondta, hogy vigyázni fog az emberekre, de menet közben elfelejtette az ígését.

VALLÁSTANÁR Mara, nem...

BOGDAN Küldje ki, tanár úr! Tiszta dilis! Matekórán azt mondta, hogy két párhuzamos egyenes nem párhuzamos egymással! És azt is mondta, hogy a FIFA14 kezdőknek való.

MARA Jézus azt mondta a legeslegelején, hogy vigyázni fog az emberekre, aztán magukra hagyta őket.

VALLÁSTANÁR Mara, szeretném, ha többet beszélgetnénk. Ha nem mondasz igazat, senki sem fog megbízni benned. A hazugság fáj, és még jobban fáj, mikor felfedezik.

ANCA Tanár úr, de az igazság fáj?

ANDREI Tanár úr, de az igazság hamis is lehet?

MARA Ha a te igazságod, akkor sosem hamis!

ANDREI Tanár úr, de az igaz, hogy a jó angyalok a mennybe, a rossz angyalok pedig a pokolba visznek minden lelket, aszerint, hogy ki mit érdemel??

VALLÁSTANÁR Néha mindenfélét mondanak az...

ANCA Tanár úr, de minden, ami a tankönyvben van, igaz!

MARA Nem igaz!

ANCA Minden, ami a tankönyvben van, igaz!

MARA Nem! Akkor igaz, ha számodra igaz!

BOGDAN Számomra akkor igaz, amikor a High Score-nál azt írja, hogy Bogdan, és csakis azt, hogy Bogdan!

ANCA Ő hallgasson, tanár úr! Mindig csak játszani akar.

BOGDAN Na, és egyebet mit akarjak?

VALLÁSTANÁR Jó. Lássuk csak, mit tanultunk a mai leckéből! Ha igaz életet élsz, ha minden tettet és minden szavad az igazsághoz kötődik, ha mindenben azt keresed, hogyan kerülhetnél közelebb az igazsághoz, akkor fel fogod fedezni magadban a jószág forrását, és képes leszel elérni, amit még sosem értél el: az igaz utat.

ANCA Tanár úr, én megértettem. Az igazság az, amit kimond valaki, aztán többen mondják, és végül mindenki azt mondja.

ANDREI Ha mindenki azt mondja valamire, hogy igaz, azt jelenti, hogy igaz.

MARA Nem! Abban van az igazság, ami veled megtörténik, és nem abban, amit mindenki mond!

2. JELENET, AMELYBEN MARA ELMESÉLI ANCÁNAK, HOGY MI TÖRTÉNT VELE

MARA Láttad!

ANCA Mit?

MARA Hogy mi történt a folyosón.

ANCA Mikor?

MARA Az előbb.

ANCA Nem láttam.
MARA Hazudsz.
ANCA Nem hazudok.
MARA Ott voltál a folyosón.
ANCA Igen.
MARA Tehát láttad.
ANCA Egy kicsit.
MARA Mit láttál?
ANCA Téged és a vallástanárt.
MARA Hogy...?
ANCA Hogy semmi.
MARA A tanár rátette a kezét a térdemre.
ANCA Mintha.
MARA Nem tette rá?
ANCA Már nem tudom.
MARA De rátette.
ANCA Mintha.
MARA És mit csinált még?
ANCA Már nem tudom.
MARA De tudod.
ANCA Nem.
MARA Ha nem mondd el, hogy mit láttál, el fogom mondani, mit csináltál akkor a mosdóban.
ANCA Nem ér!
MARA Akkor elmondod!
ANCA Most?
MARA Most.
ANCA Kinek mondjam el?
MARA Az oszinnak.
ANCA Szégyellem magam.
MARA De miért? Nem az mondtad, hogy nem láttál semmit?
ANCA Szégyellem azt mondani, amit te akarsz, hogy mondjak.
MARA Honnan tudod, mit akarok?
ANCA Hát...
MARA Hát mi?
ANCA Mit akarsz?
MARA Nem mit akarok, hanem mit láttál.
ANCA Úgy is szégyellem magam.
MARA Én nem fogom szégyellni, hogy elmondjam, amit a mosdóban láttam.
ANCA Jó, elmondom.
MARA Mit mondasz?
ANCA Amit láttam.
MARA És mit láttál?
ANCA Téged a folyosón, és a vallástanárt melletted.
MARA A térdemen tartotta a kezét.
ANCA A térdeden tartotta a kezét.
MARA És még mit csinált?
ANCA Ennyi volt.
MARA Megsimogatta a térdemet, és kicsit fennebb, kicsit fennebb...

ANCA Mennyire fennebb?
MARA A lábamat.
ANCA És kicsit fennebb, a lábadat.
MARA Kétszer, kicsit fennebb.
ANCA Kétszer, kicsit fennebb.
MARA Előbb megsimogatta a térdemet.
ANCA Így simogatott meg (*gyors simogató mozdulatot mutat a térdén, fentről le*).
MARA Nem így.
ANCA Hanem hogy?
MARA Így (*lassú simogató mozdulatot mutat a térdén, balról jobbra*).
ANCA Inkább, ahogy én mondom.
MARA De nem így volt.
ANCA De inkább elhiszi, ha azt mondom, hogy csak így futólag láttam valamit.
MARA Akkor fog hinni neked, ha az igazat mondod.
ANCA De nem is tudom, mi az igazság.
MARA Az, amit láttál.
ANCA És ha már nem tudom, mit láttam?
MARA Segítek én emlékezni.
ANCA Kamuzzak?
MARA Emlékezz!
ANCA Elmondom, ahogy én akarom, vagy nem mondom el egyáltalán.
MARA Azt mondod el, ami történt.
ANCA De ez az én történetem is.
MARA Nem! Csak az enyém.
ANCA Akkor mondd el magad!
MARA Jó, hagyd!
ANCA Jó, elmondom.
MARA Lassan.
ANCA Mi?
MARA Lassan simogatott meg.
ANCA Lassan.
MARA Így fogod mondani?
ANCA Így fogom mondani.
MARA Jó.
ANCA De tudod, mit gondolok én?
MARA Mit?
ANCA Hogy ha hazudsz, a pokolba jutsz.
MARA Honnan tudod?
ANCA Olvastam.
MARA De ki hazudik?
ANCA Te hiányoztál, mikor a vallástanár azt mondta, hogy aki Jézus ellen beszélt, az hamis tanú volt?
MARA Már nem tudom.
ANCA Biztos hiányoztál.
MARA Vagyis hogy?
ANCA Vagyis mi hogy?
MARA Hamis tanú.
ANCA Nem nagyon tudom, de ez áll a tankönyvben. Én nem szeretnék az lenni.
MARA Mi?

ANCA Hamis tanú.
 MARA Hát nem vagy.
 ANCA Nem vagyok, ugye?
 MARA Nem.
 ANCA De azt is elmondjam, hogy a vallástanár néha megsimogatja a fejünket?
 MARA Ne.
 ANCA De miért ne?
 MARA Mert nem ide tartozik.
 ANCA De ha az igazat mondom, akkor jó vagyok, nem?
 MARA A legjobb vagy.
 ANCA Nem vagyok benne biztos-biztos, hogy azt láttam, amit mondok.
 MARA Megint kezdod? Ha nem mondog, rossz vagy. És hamisan tanúskodsz.
 ANCA Hamisan, mint Júdás?
 MARA Ki az a Júdás?
 ANCA Egy nagy hazug, aki sokat árulkodott.
 MARA Akkor hamisan, mint Júdás.
 ANCA Jó. Elmondom az igazat, hogy jó legyek.
 MARA Jó.
 ANCA Mindenki ismeri Júdást.
 MARA Honnan?
 ANCA Az internetről.
 MARA Engem anya nem enged a számítógéphez.
 ANCA Szívás.
 MARA Megszoktam.
 ANCA Hallod, de szerinted, ha túlságosan jó vagy, az emberek keresztre feszítenek?

3. TANÍTÁSOK

NARRÁTOR Jegyezzük meg a vallástankönyv tanításait:
A keresztény gyermek ábécés-könyvében (Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002, szerző: Ioan Săuca lelkész) így néz ki egy tanító jellegű történet:

Vasilică rossz gyerek. Felmászott egy létrára, hogy tönkretegy a fecskéfészket. De megrjárta! A Jóisten meglátta, és elhúzta a létrát. (s. n.) (A tankönyv egy szemléletes képet is közöl, amely Vasilicät ábrázolja, amint eszméletlenül fekszik a felborult létra alatt.) *A fiú így nem tudta tovább élvezni a vakációt, mert orvosi ellátásra volt szüksége. A fecskék most boldogan szállnak, és megköszönik a Jóistennek, hogy vigyázott rájuk.*

Idézet vége.

4. MARA NAPLÓJA

MARA Ma az igazságról beszéltünk. De nem a tankönyv alapján. Hanem a saját fejünk szerint. A legjobb, amikor úgy beszélgetünk, hogy azt mondjuk, amit gondolunk. Mindegyik gyerek meg kellene írja a saját tankönyvét. Az ő igazságával, azzal, ami szerinte jó, és ami szerinte rossz.

Ma a vallástanár megérintett. És megsimogatott.

megérintett megsimogatott hányféle igazság van?

megérintett megsimogatott hányféle igazság van?

Mindenki hazudik

Mindenki hazudik

Mindenki tudja, hogy hazudik?

Ha ma leírok valamit, ami nagyon igaznak tűnik, és holnap megnézem, ugyanannyira igaznak fog tűnni?

Ha ma hazudok, holnap azt fogom mondani, hogy a hazugság az igazság?

Bonyolult. Nem írok többet. Inkább majd holnap.

5. JELENET, AMELYBEN ANCA BESZÁMOL AZ OSZTÁLYFŐNÖKNEK A SIMOGATÁSRÓL

OSZTÁLYFŐNÖK	Biztos vagy benne?
ANCA	Igen.
OSZTÁLYFŐNÖK	Láttad, hogy megsimogatta a lábát?
ANCA	Igen.
OSZTÁLYFŐNÖK	Először azt mondtad, hogy a térdét.
ANCA	A térdét.
OSZTÁLYFŐNÖK	Hogyan?
ANCA	Mit hogyan?
OSZTÁLYFŐNÖK	Hogyan simogatta?
ANCA	Felfele. Kicsit felfele.
OSZTÁLYFŐNÖK	Mutasd meg.
ANCA	Szégyellem magam.
OSZTÁLYFŐNÖK	Miért?
ANCA	Mert nem illik.
OSZTÁLYFŐNÖK	Honnan tudod, hogy nem illik?
ANCA	Úgy gondolom.
OSZTÁLYFŐNÖK	Úgy gondolod?
ANCA	Igen.
OSZTÁLYFŐNÖK	És azt hiszed, hogy így történt?
ANCA	Igen.
OSZTÁLYFŐNÖK	Tehát azt hiszed.
ANCA	Igen.
OSZTÁLYFŐNÖK	Tehát nem vagy biztos.
ANCA	Hogy mi?
OSZTÁLYFŐNÖK	Hogy megtörtént, amit mondasz.
ANCA	Megtörtént.
OSZTÁLYFŐNÖK	Mi?
ANCA	Tehát a vallástanár úr megérintette a térdét.
OSZTÁLYFŐNÖK	Megérintette, vagy megsimogatta?
ANCA	Hááát...
OSZTÁLYFŐNÖK	Értem.

ANCA Megérintette.

OSZTÁLYFŐNÖK Tehát nem megsimogatta.

ANCA Tehát igen. Vagyis nem. Nem tudom.

OSZTÁLYFŐNÖK Próbálj visszaemlékezni.

ANCA Emlékszem, hogy mondott neki valamit.

OSZTÁLYFŐNÖK Mit?

ANCA Azt mondta: „Mara, tudtad, hogy a mennybe jutsz, ha a szófogadóbbnál szófogadóbb és a jobbnál jobb vagy? Tudtad, hogy a mennybe jutsz, ha nem hazudsz?”

OSZTÁLYFŐNÖK Hallottad te, hogy ezt mondta?

ANCA Igen.

OSZTÁLYFŐNÖK Hogy mondta?

ANCA Hogyhogy hogy?

OSZTÁLYFŐNÖK Halkabban vagy hangosabban?

ANCA Halkan mondta.

OSZTÁLYFŐNÖK Mennyire halkan?

ANCA Így. *(A lány megismétli: tudtad, hogy a mennybe jutsz, ha a szófogadóbbnál szófogadóbb vagy...)*

OSZTÁLYFŐNÖK És így mondta, kétszer, hogy a szófogadóbbnál szófogadóbb és a jobbnál jobb?

ANCA Igen. Kétszer mondta. A jó dolgokat kétszer kell mondani. Én úgy gondolom.

OSZTÁLYFŐNÖK Értem.

ANCA És még azt is gondolom, hogy minden jó ember a mennybe kerül. Így írja a tankönyvben.

OSZTÁLYFŐNÖK Melyik tankönyvben?

ANCA A vallástankönyvben. És azt is írja, hogy ha nem vallod, hogy keresztény ortodox vallású vagy, nem jutsz a mennybe.

OSZTÁLYFŐNÖK És te vallod?

ANCA Igen. Minden, ami a tankönyvben van, igaz.

OSZTÁLYFŐNÖK És amit te láttál, az igaz?

ANCA Nem úgy, ahogy a tankönyvben, de igaz.

OSZTÁLYFŐNÖK És mit mondott még a vallástanár Marának?

ANCA Érintsd meg a felebarátodat!

OSZTÁLYFŐNÖK Hogy?

ANCA Szép szavakkal.

OSZTÁLYFŐNÖK Ezt mondta?

ANCA Igen.

OSZTÁLYFŐNÖK Mikor?

ANCA Amikor megsimogatta.

OSZTÁLYFŐNÖK Tehát nem megérintette, hanem megsimogatta.

ANCA Egyértelműen megsimogatta.

OSZTÁLYFŐNÖK Az előbb azt mondtad, hogy csak megérintette.

ANCA Ezt mondtam volna?

OSZTÁLYFŐNÖK Nem ezt mondtam?

ANCA Már komolyan nem tudom.

OSZTÁLYFŐNÖK Nem tudod, mi történt?

ANCA Nem tudom már. Ööö... Nem tudom már, mit mondtam.

OSZTÁLYFŐNÖK Előbb megsimogatta, és aztán mondta, amit mondtam?

ANCA Igen.

OSZTÁLYFŐNÖK	Mi igen?
ANCA	Előbb megsimogatta, és aztán mondta.
OSZTÁLYFŐNÖK	Vagy aközben mondta, hogy simogatta?
ANCA	Nem hiszem.
OSZTÁLYFŐNÖK	Nem hiszed?
ANCA	Vagy...
OSZTÁLYFŐNÖK	Vagy...
ANCA	Nem hiszem. Nem tudom. Nem emlékszem. De mondhatok még valamit.
OSZTÁLYFŐNÖK	Mit?
ANCA	De titok.
OSZTÁLYFŐNÖK	Jó.
ANCA	Néha a vallástanár megsimogatja így a fejünket.
OSZTÁLYFŐNÖK	Hogy így?
ANCA	Így, jószágon. Ahogy Jézus megsimogatta Júdást.

6. JELENET: TANÍTÁSOK

NARRÁTOR	Jegyezzünk meg további tanításokat is. Vallásmunkafüzet másodikos diákok számára (Sfántul Mina Kiadó, laşi), a hatályos iskolai tanterv alapján összeállítva.
----------	---

„Gabriel, noha újonnan érkezett az osztályba, kivívta az osztálytársai csodálatát. Mindig felkészült, és nagyon szépek a házi feladatos füzetei. Nincs óra, amikor ne felelne. Nagyon jámbor, és mindig segít az osztálytársainak, valahányszor megkéri rá. Csupa jeles osztályzatának köszönhetően osztályelső lett. Dan, aki Gabriel érkezése előtt osztályelső volt, irigy lett amiatt, hogy már nem kap annyi figyelmet, mint korábban. A tanárok és a tanító néni már nem dicsérik meg naponta. Nem tudja, mi történt, de kapott néhány gyenge osztályzatot, és a szülei megszidták emiatt. Érti, hogy már nem tudja elviselni Gabriel sikerét. Tegnap, amikor a gyerekek kimentek a sportpályára tornaóra, Dan visszamaradt kicsit. Anélkül, hogy bárki megláthatta volna, kinyitotta Mihai hátizsákját, kivette a pénztárcáját, amiben a színházi jegyre volt pénz, és Gabriel padjába tette. Majd gyorsan kiment. Mikor kinyitotta a hátizsákját, Mihai észrevette, hogy hiányzik a pénztárcája, és könnyes szemmel panasolta ezt el a tanító néninek. A tanító néni nekifogott leellenőrizni minden gyerek zsebeit és padját. Meglepetés!... Gabriel padjában megtalálta Mihai pénztárcáját. Gabriel a tanító néni és az egész osztály előtt elmondta, hogy semmit sem tud arról a pénztárcáról, és hogy ártatlan. De ki hitt volna neki? A gyerekek kórusban kiáltották: tolvaj, tolvaj! Az eset híre más osztályokban is elterjedt. A gyerekek most kerülnek Gabrielt, és akik tegnap még a barátságát akarták, most megvetően azt mondják rá: TOLVAJ! Dan terve jobban sikerült, mint gondolta. Gabriel nem tudja, mit gondoljon az egészről. Egyedül, eddig nem ismert fájdalommal a szívében, Gabriel kilép az iskolából és hazafelé indul. Tudja, hogy ártatlan, és hogy egy nap ezt mindenki meg fogja érteni. Akkor az ő mostani szégyene az ő szégyenük lesz. Este, ahogy vallásórán tanulta, Gabriel azt kérte Istentől, hogy bocsásson meg az osztálytársainak, mert ő már megbocsájtott nekik.”

7. JELENET, AMELYBEN A TANÁROK A TANÁRIBAN MARÁRÓL ÉS A VALLÁSTANÁRRÓL BESZÉLNEK

TANÁR Furcsa ez az egész történet Marával.

TANÁRNŐ A lány, aki azt állítja, hogy megérintették a térdét?

TANÁR Igen.

TANÁRNŐ Mi hibázunk.

TANÁR Mi?

TANÁRNŐ Túl nagy figyelmet szentelünk egy gyerek képzeletének.

TANÁR És ha nem csak képzeletről vagy szó?

TANÁRNŐ Legyünk komolyak! Egy olyan tanárról beszélünk, aki jól végzi a dolgát, rendes.

TANÁR Jól ismered?

TANÁRNŐ Kétszer is megkértem, hogy vigyázzon a kisfiamra a parkban, amikor sürgősen el kellett jutnom anyuhoz a kórházba.

TANÁR Milyen furcsa!

TANÁRNŐ Mi a furcsa?

TANÁR Sosem beszéltél erről.

TANÁRNŐ Nem jött szóba.

TANÁR Miért hazudna a kislány?

TANÁRNŐ Játékból?!

TANÁR Ez a hazugság nem igazán játék.

TANÁRNŐ Ez a kislány, miután két hétig nem csinálta meg a házit, beadott egy képregényt a hársfán élő búbos banka álmaival, és kinyomtatott egy Topírceanuhoz címzett e-mailt, amelyben leírta, hogy mit kellene még kijavítania a verseiben.

TANÁR Nagy a képzelőereje!

TANÁRNŐ És kitalál ezt-azt?

TANÁR Ahogy minden gyerek?

TANÁRNŐ Nagy a képzelőereje és hazudik.

TANÁR Vagyis szerinted mindenki hazudik, akinek nagy a képzelőereje?

TANÁRNŐ Azt akarom mondani, hogy minden gyereket, akinek nagy a képzelőereje, kísért a hazugság.

TANÁR Ez nem azt jelenti, hogy hazudnak is.

TANÁRNŐ Ez azt jelenti, hogy kitalálnak mindenféle meséket.

TANÁR Miért találna ki egy ilyen mesét, ha semmi sem lenne belőle igaz? És miért a vallástanárral?

TANÁRNŐ Mert ártalmatlannak tűnik.

TANÁR Csak tűnik?

TANÁRNŐ Nem az a típus, aki kislányokat simogatna.

TANÁR Néha megtévesztőek a típusok.

TANÁRNŐ Nem akarlak meggyőzni.

TANÁR Mintha meg tudnál...

TANÁRNŐ Csak azt mondom, hogy inkább azt hiszem...

TANÁR Megértettem, amit mondtál.

TANÁRNŐ Különben is, csak erről beszélsz! Kicsit sok már.

TANÁR Ha kiderül, hogy igaz, nem annyira sok!

TANÁRNŐ Te nem is ismered annyira.

TANÁR Nem annyira, mint te.

TANÁRNŐ Nem igazán értem ezeket az utalgatásokat!

TANÁR Akkor sem, ha kicsit beindítod a képzelőerődöt?

TANÁRNŐ Remélem, nem haragudtál meg, hogy nem találkoztunk többet.
 TANÁR Nem. Megértettem, hogy foglalt voltál.
 TANÁRNŐ Tényleg foglalt voltam!
 TANÁR Randizol veled?
 TANÁRNŐ Kivel?
 TANÁR A vallástanárral.
 TANÁRNŐ Tessék?
 TANÁR Randiztok?
 TANÁRNŐ És ha randiznánk?
 TANÁR Megérteném, hogy miért véded.
 TANÁRNŐ Nem védem. Próbálok tisztázni ezt a kínos helyzetet.
 TANÁR Egy számára kínosat?
 TANÁRNŐ Mindannyiunknak az.
 TANÁR Mindannyiunknak, vagyis kettőtöknek! Azt mondják, hogy viszonyotok van.
 TANÁRNŐ Ki mondja?
 TANÁR Igaz?

8. JELENET, AMELYBEN EGY SIMOGATÁSBÓL ORSZÁGOS HÍR LESZ

TÉVÉBEMONDÓ Döbbenet és rettegés egy craiovai általános iskolában, ahol az egyik kislány azzal vádolja a vallástanárát, hogy megsimogatta a térdét. Az információ a tornatanártól származik, aki egy exkluzív interjúban azt nyilatkozta a csatornánknak, hogy ez a tanár kétes természetű viszonyt folytat az iskola több tanárnőjével...
 Az egész országot ámulatba ejtő történet: egy 12 éves kislányt több ízben megérintett és megsimogattott a vallástanára az iskola folyosóján, ahol...

BEMONDÓ Egy újabb szexuális botrány kavarja fel a román tanügyet...

BEMONDÓ Friss hírekkel jelentkezünk a vallástanára által zaklatott kislány ügyével kapcsolatban: bizonyos vélemények szerint az egész történetet azért találták ki, hogy más szabálytalanságokat eltitkoljanak az iskolában...

BEMONDÓ A térd az emberi test egyik legérzékenyebb része. Zsenge korban egy könnyed érintés nehezen kontrollálható izgalmat okozhat, amely szokatlan szexuális viselkedést idézhet elő...

BEMONDÓ A megvádolt tanár eddig semmit sem nyilatkozott.

BEMONDÓ Bombahírek azzal a kislánnyal kapcsolatban, aki...

BEMONDÓ ... a vallástanár...

BEMONDÓ ... simogattás vagy érintés?...

BEMONDÓ ... megsimogatta...

BEMONDÓ ... megérintette a lábát...

BEMONDÓ ... kezével a térdét...

MIND A kislány fenntartja a vádat.

9. JELENET, AMELYBEN A FIÚK AZ ÉRINTÉSEKRŐL ÉS SIMOGATÁSOKRÓL BESZÉLGETNEK

BOGDAN Te simogattál már?
 ANDREI Mit?

BOGDAN Lányokat.
 ANDREI Nem.
 BOGDAN És hozzájuk értél?
 ANDREI Néha.
 BOGDAN Én már többször is.
 ANDREI Hazudsz.
 BOGDAN De hozzájuk értem. Így is, úgy is.
 ANDREI Hol?
 BOGDAN A mosdóban.
 ANDREI Kihez értél hozzá?
 BOGDAN Carlához, a hatodikból.
 ANDREI Carla elment az iskolánkból.
 BOGDAN De én akkor is hozzáértem.
 ANDREI Nem is értél hozzá. Csak hencegsz.
 BOGDAN A lányok mosdójában volt, és vizet spriccelt az arcára, és én akkor láttam meg, mikor mentem, hogy bevizezzem a szivacsot. Bementem, ő azt mondta, hogy menjek a fiúmosdóba, de én nem mentem át, és egy pillanatra a nyakához tettem így a kezem, tényleg kemény helyzet volt, ő rácsapott a kezemre, és leesett a szivacs, és ő elszaladt.
 ANDREI Ez nem számít érintésnek! Csak egy pillanatig tartott!
 BOGDAN De számít. Csak bosszant, hogy nem te értél hozzá.
 ANDREI Nem is akarok.
 BOGDAN Minden fiú akarja! És én csókoltam is.
 ANDREI Ez is hazugság.
 BOGDAN És te, nem?
 ANDREI Nem.
 BOGDAN Én szájra.
 ANDREI Kit?
 BOGDAN Anát, a harmadikból, mikor nálam volt a születésnapomon.
 ANDREI Anát, a mi Ancánk testvérét?
 BOGDAN Pont őt.
 ANDREI Ő annyira kicsi, hogy nem számít csóknak!
 BOGDAN Már mért nem? Csak az számít, amit te akarsz? Mi, azt hiszed, nem tudom, hogy kitettél Mara falára egy linket a Teen Beach Movie-val?
 ANDREI Nem én voltam.
 BOGDAN Akarod, hogy megtanítsam, hogyan csókold meg?
 ANDREI Nem.
 BOGDAN S azt, hogy hozzáérj?
 ANDREI Nem.
 BOGDAN Tetszik neked?
 ANDREI Nem.
 BOGDAN Ha akarod, segítek, hogy egyedül maradj veled. Volt úgy, hogy egyedül maradtál veled?

10. JELENET, AMELYBEN KÉRDÉSEK HANGZANAK EL

OSZTÁLYFŐNÖK Volt úgy, hogy egyedül maradtál veled?
 VALLÁSTANÁR Sohasem maradtam veled egyedül.

OSZTÁLYFŐNÖK Ó azt mondja, hogy maradtál.
VALLÁSTANÁR Te kinek hiszel?
OSZTÁLYFŐNÖK Lehet, hogy mégis szóba álltál vele kicsit.
VALLÁSTANÁR Sohasem csak vele. Mások is jelen voltak.
OSZTÁLYFŐNÖK Ó azt mondja, hogy órák után csak vele maradtál, és hogy azt mondtad: bűn vasárnap 10-kor kelni, és nem menni templomba.
VALLÁSTANÁR Hogy mondhattam volna neki ilyen marhaságot?
OSZTÁLYFŐNÖK Megmutatta a tankönyvet. Ezt írja a tankönyv.
VALLÁSTANÁR Sohasem mondtam neki ilyet.
OSZTÁLYFŐNÖK És hogy miután megérintetted a térdét, azt mondtad, hogy Isten érintése a jó útra térítheti őt.
VALLÁSTANÁR Sohasem beszéltem Isten érintéséről.
(Az osztályfőnök kivesz a zsebéből egy papírt.)
OSZTÁLYFŐNÖK Felismered ezt?
VALLÁSTANÁR Mi ez?
OSZTÁLYFŐNÖK Vallás rögtönzés.
VALLÁSTANÁR Igen, és?
OSZTÁLYFŐNÖK Mara ezt írta: „Anya érintése olyan, mint Isten érintése”.
VALLÁSTANÁR És?
OSZTÁLYFŐNÖK A te megjegyzésed: „Fektesz nagyobb hangsúlyt Isten érintésére. Érezted valaha?”
VALLÁSTANÁR Ahhoz kapcsolódtam, amit ő mondott.
OSZTÁLYFŐNÖK Isten érintéséről beszéltél.
VALLÁSTANÁR Mert ő beszélt róla.
OSZTÁLYFŐNÖK Mara azt mondta, hogy dühös voltál, mikor ezt írta, és hogy megállítottad órák után.
VALLÁSTANÁR Nem állítottam meg. Senkit sem fogadok órák után.
OSZTÁLYFŐNÖK És hogy a végén megcsókolta háromszor a homlokát, és azt mondtad, hogy atyai csókként vegye.
VALLÁSTANÁR Nem tettem ilyet!
OSZTÁLYFŐNÖK Ana, az osztálytársa, azt mondta, hogy beszéltél nekik a csókról.
VALLÁSTANÁR Megkérdezték, hogy mi a különbség az igazi csók és Isten csókja között, és azt mondtam, hogy Isten csókja olyan, mint egy atyai csók.
OSZTÁLYFŐNÖK Háromszor a homlokon?
VALLÁSTANÁR Nem tudom már pontosan, mit mondtam.
OSZTÁLYFŐNÖK A tankönyvben hogy van?
VALLÁSTANÁR A tankönyv ezt nem magyarázza.
OSZTÁLYFŐNÖK Hallod, de te nem a tankönyv alapján tanítasz?

11. JELENET, AMELYBEN MARA ELVESZÍTI A KONTROLLT, AMELYET AZ ÉDESANYJA VESZ ÁT

OSZTÁLYFŐNÖK Miért nem te mondtad el elsőként?
MARA Mit?
OSZTÁLYFŐNÖK Hogy a vallástanárnak megsimogatott.
MARA Nem akartam árulkodni.
OSZTÁLYFŐNÖK Ancát tetted oda, hogy árulkodjon?
MARA Nem. Azt mondtam csupán, hogy mondja el az igazat.

OSZTÁLYFŐNÖK Mi az igazság?
MARA Hogy a vallástanár megsimogatta a térdem.
OSZTÁLYFŐNÖK Mást is tett?
MARA Szinte nem.
OSZTÁLYFŐNÖK Szinte?
MARA Ha mondott valamit, azt jelenti, hogy tett?
OSZTÁLYFŐNÖK Mit mondott?
MARA Hogy legyek jó.
OSZTÁLYFŐNÖK Hát, jónak lenni jó dolog.
MARA És hogy hagyjam, hogy megsimogasson?
OSZTÁLYFŐNÖK Mondta ő, hogy hagyd?
MARA Hagyta, hogy ezt értsem.
OSZTÁLYFŐNÖK Mondta, vagy nem mondta?
MARA Félig-meddig mondta.
OSZTÁLYFŐNÖK Mara, ez nem játék.
MARA Ki játszik?
OSZTÁLYFŐNÖK Te?
MARA Mivel?
OSZTÁLYFŐNÖK Ezzel a történettel.
MARA Ez egy igaz történet.
OSZTÁLYFŐNÖK Mara, emlékszel, hogy én is megérintettelek?
MARA Igen?
OSZTÁLYFŐNÖK Igen.
MARA Mikor?
OSZTÁLYFŐNÖK Amikor gipszben volt a kezed. Megérintettelek, és megsimogattam a gipszet.
MARA De nem éreztem.
OSZTÁLYFŐNÖK És most érezted?
MARA Igen.
OSZTÁLYFŐNÖK Mit éreztél?
MARA Hogy ez egy igazi érintés.
OSZTÁLYFŐNÖK Biztos vagy benne, hogy igazi volt?
MARA Biztos.
(Mara édesanyja megismétli az utolsó mondatot az osztályfőnökkel való beszélgetésben.)
ANYA Biztos. Biztos vagyok benne, hogy nem hazudik.
OSZTÁLYFŐNÖK Ki mondta, hogy hazudik?
ANYA Ön azt próbálja sugallni, hogy hazudik.
OSZTÁLYFŐNÖK Én próbálom kideríteni az igazságot.
ANYA Úgy, hogy hazugsággal vádolja?
OSZTÁLYFŐNÖK Nem vádoltam őt semmivel.
ANYA Felháborít az ön hozzáállása. Mindent igyekszik elbagatellizálni.
OSZTÁLYFŐNÖK Jó, ha előbb tisztázzuk, hányadán állnak a dolgok.
ANYA Tudja jól, hányadán állnak. Mara nekem semmit sem mondott. Anca anyukája szólt. Ön szerint miért nem mondta el nekem?
OSZTÁLYFŐNÖK Lehet, hogy önnek kellene erre a kérdésre válaszolnia.
ANYA Nem mondta, mert szégyellte magát. Mert rémesen érzi magát amiatt, ami vele történt.
OSZTÁLYFŐNÖK Vagy mert...
ANYA Ez az egyetlen válasz, ami számít.

OSZTÁLYFŐNÖK Önnek!

ANYA Marát bántalmazták.

OSZTÁLYFŐNÖK Ön túloz.

ANYA Vagyis hazudok?

OSZTÁLYFŐNÖK Vagyis túloz. Mara sosem mondta, hogy bántalmazták.

ANYA Mert ő nem érti a dolgokat.

OSZTÁLYFŐNÖK És ön megéri helyette? Próbálja neki beadni, hogy megtörtént, ami nem történt meg?

ANYA Segíték neki megérteni, hogy mi történt vele.

OSZTÁLYFŐNÖK Egy érintés még nem bántalmazás.

ANYA Akkor sem, ha a térdét érintették meg?

OSZTÁLYFŐNÖK Minden joga megvan arra, hogy dühös legyen. Nagyon szeretném, hogy kiderítsük az igazságot. Biztosítom, hogy...

ANYA Tudjuk az igazságot.

OSZTÁLYFŐNÖK Ellenőrizzük le még egyszer!

ANYA Az, hogy egy vallásánár...
(Gyors váltás Mara és az anya közötti párbeszédre.)

MARA És ha nem vallásánár lett volna?

ANYA De az, Mara, az. És ahelyett, hogy arra tanítson benneteket...

MARA Sok dolgot tanít.

ANYA Miért nem mondtad el, hogy mi történt?

MARA Mi történt?

ANYA Az egész iskola tudja, és hozzám jut el utoljára! Ez felháborító! Hogy védjelek meg, ha nem tudok róla? Féltél elmondani? Azt hitted, hogy megbüntettek? Miért titkoltad épp előlem?

MARA Mit titkoljak? Azért érintett meg, mert...

ANYA Te nem érted, mennyire súlyos a helyzet. Túl kicsi vagy, hogy megértsd.

MARA Nem vagyok kicsi!

ANYA Mara, te tudod, hogy ami történt...

MARA Szinte semmi nem történt.

ANYA De, Mara. Az igazságnak ki kell derülnie.

MARA Milyen igazságnak?

ANYA Az igazságnak erről az egész őrületről.

MARA Milyen igazságnak?

ANYA Mara, fejezd be! Ha beszélni kezdte erről, el kell mondanod végig.

MARA De ő semmit sem mond.

ANYA Kí?

MARA A vallásánár.

ANYA Inkább hallgasson, minthogy hazudjon.

MARA És ha beszélne, és nem hazudna?

ANYA Te vagy az egyetlen, aki igazat mond, Mara.

MARA Én?

ANYA Mara, a vallásánárod nem azt tette, amit kellett volna.

MARA Mit kellett volna?

ANYA Ideje lefeküdnöd. Beszélünk holnap.

MARA Mindig csak holnap beszélünk, de valójában sosem beszélünk.

ANYA Nem igaz, Mara.

MARA Tudod is te, hogy mi az igazság.

ANYA Tudom, hogy nem könnyű neked, de a vallásánár...

MARA Legalább meghallgat.
 ANYA Mara, ha nem mondjuk el pontosan, hogy mi történt, az nem jó.
 MARA Nem?
 ANYA Megbüntettek, ha nem csillapodsz le. A tanár megtapizott. Érted? Ez borzasztó. Érted?
 MARA Értem?

12. TANÍTÁSOK A VALLÁSTANKÖNYVBŐL. A KALÁCS ÉS A FUTBALL

NARRÁTOR Jegyezzünk meg más tanításokat is a vallástankönyvből.

– Tisztelettel köszöntelek benneteket, fiúk.
 – Szervusz, Constantin, hogy vagy? Hova mégy így, ünneplőbe öltözve?
 – A templomba. Elég késő van, és sietek.
 Inkább menj haza, vedd fel a sportcipődet, és gyere velünk a meccsre. Az A-sok ellen játszunk.
 – Nos, ha délre időzítenétek a meccset, szívesen mennék, de most, értsétek meg, hogy nem tudok, sietek. Inkább gyertek velem ti is imádkozni a templomba, és így, azt hiszem, több esélyetek lenne a győzelemre.
 – Hé, Constantin, gyere, ne butáskodj. Mi első rangú sportolók vagyunk. Nincs szükségünk imákra ahhoz, hogy legyőzzük az A-sokat. Imák nélkül is sikerülni fog, te jámbor lélek.
 A templomhoz érve Constantin csatlakozik a gyermekkórushoz, és énekelni kezd. Mise után a pap finomságokkal teli szatyrokat ad a kórus minden tagjának. Hazafelé menet, Constantin találkozik a fiúkkal, akiknek aznap reggel volt a nagy meccsük. Látja, hogy szomorúan állnak.
 – Hogy ment a meccs? – kérdezi Constantin. – Milyen eredménnyel nyertetek?
 – Hogy nyerjen az ember egy olyannal a csapatban, mint Petronel? Szabálytalanok voltak a tizenhatoson belül, és az A-sok gólt rúgtak a büntetőből.
 – És te, Adrian, miért nem mondd el, hogy a kapu előtt mellélőttél? Csak rám kened a hibát, ugye?
 – Hagyd csak, Constantin, ne törődj velük, már reggel mondtam nekik, hogy veszíteni fogunk, ha nem egyezünk jól. Inkább azt mondd meg, mi van abban a szatyorban.
 – Mi lenne? Alma, kalács, cukorkák, keksz.
 – Nem adsz nekünk is a kalácsból?
 – Tudom is én? Ha jöttetek volna a misére, ti is kaptatok volna.
 – Hát, de meccsünk volt...
 – Templom helyett fociznak, de azért a kalácsból kérnek.

Idézet vége.

13. JELENET, AMELYBEN A GYEREKEK VISSZAEMLEKEZNEK, HOGY MIT ÁLMODTAK

ANDREI Azon az éjszakán nem medvékkel álmodtam. Én mindig fehér medvékkel álmodom. Nem sokkal. Olyan 3-4 medvével. Azon az éjszakán sok kézzel

- álmodtam. És azt álmodtam, hogy Mara tanárnő. És a vallástanár kicsi. A padtársam volt. És mindenfélét kérdezett Marától. És Mara vele beszélt, és csak vele. Bennünket nem is látott. Akkor a gyerekek lassan-lassan mind kimentek az osztályból. És Mara csak a tanárral maradt. Én az ajtó mögött maradtam, hogy kukucskáljak. Mara odament a tanárhoz, megsimogatta a fejét, és azt mondta neki, hogy mennyire jó gyerek! Nagyon jó. A legjobb. Akkor bementem az osztályba, és megkérdeztem: „És én, én milyen vagyok, tanárnő?” És a tanárnő-Mara egyből kicsi lett, és tanuló-Mara lett belőle a harmadik padban. És a tanuló-tanár nagy lett, és ő lett a tanár a katedránál. És minden úgy volt megint, mint az elején.
- ANCA Azon az éjszakán nem tudtam aludni. Bárányokat számoltam.
Egy bárány
Két bárány
Három bárány
Négy bárány
Öt bárány
Hat bárány
Hét bárány
Nyolc bárány
Kilenc bárány
Tíz bárány
Ha elszámolsz 100 bárányig, elalszol. A nagymamám szerint.
1253 bárányt számoltam össze. Aztán reggel lett.
- BOGDAN Azon az éjszakán úgy aludtam, mint a bunda. FIFA14-et játszottam a paplan alatt, hogy anya ne lássa a fényt a szobában. Nem gondoltam Marára. De egyáltalán nem.

14. MARA NAPLÓJA

- MARA *Október 29., dél*
Tegnap a vallástanár rátette a kezét a térdemre. Nem az első alkalom. De ezúttal meg is szorított kicsit. A vallástanár megsimogatott lassan, nagyon lassan, és aztán – jön anya!
Október 29., este
Amit korábban írtam, nem igaz. Tegnap nem is volt vallásóra.
Október 29., éjjel
Hazudtam. Vallásóráam volt, és a vallástanár megsimogatta a térdem, és most mindenki csak erről beszél. Nekem újból és újból mindenkinek el kell mondanom, hogy hol simogatott meg, mit mondott, és így tovább. És ha kicsit hibázok, mind azt mondják, hogy hazudok. De én tudom, hogy nem hazudok. Ugye, hogy tudom?

15. JELENET, AMELYBEN EGY TELEVÍZIÓS VITA ELMÉRGESEDIK, ÉS MARA SAJNÁLJA A HELYZETET

- MŰSORVEZETŐ Simogatás volt, vagy sem? Érintés volt, vagy sem? Mi az iskola szerepe a gyermekeink nevelésében? Segít-e nekik a vallás a helyes út megtalálásában?

Milyen a vallásoktatás az iskolákban? Kinyitja-e a gyermekeink elméjét, vagy elsötétíti? Azért vagyunk itt, a stúdióban, hogy minderről beszéljünk a meghívottjainkkal: a vallásánárát vádoló Mara osztálytársainak szüleivel, műsorunk pszichológusával és az ortodox patriarkátus képviselőjével. Megkérem Önt, mint a patriarkátus képviselőjét, mondjon néhány szót erről az esetről.

A PATRIARKÁTUS KÉPVISELŐJE

Hasznos és jó, hogy az iskolákban legyen vallásoktatás. Gyermekeinknek szükségük van irányításra, értékekre, szükségük van arra az útra, amin megtudják, mi az igazság, mi az erkölcsösség, mi a nagylelkűség, mit jelent jónak lenni. Ezekben a zavaros időkben, mikor a gyermekeket több száz információval bombázzák az interneten keresztül, amely legtöbbször ártalmas, a vallás visszafordít az igazi alapokhoz, az igazi értékekhez. Nem követtem közelebből a kislány esetét, mert egy gyűlésen voltam Brüsszelben az egyház európai uniós támogatásával kapcsolatban, de az üzenetem a következő: ne távolítsátok el a gyermekeket a vallástól!

SZÜLŐ 1. Mi, az V. B. osztály szülői közössége, tájékozódunk, és megtudtuk, hogy a vallásánárnak abban az iskolában is voltak konfliktusai, ahol korábban tanított. Úgy tűnik, az volt az ötlete, hogy több gyerekkel együtt egy katedrális építsen McDonald's-os csomagolásokból.

PSZICHOLÓGUSNŐ Ötletes.

A PATRIARKÁTUS KÉPVISELŐJE

Ez kegyeletsértés! Hozzánk nem jutott el ez a hír.

SZÜLŐ 2. Azért, mert eltávolodtak az emberektől, Atyám.

A PATRIARKÁTUS KÉPVISELŐJE

Asszonyom, sajnálatos, ami a tanárral történt, de mindenütt vannak fekete bárányok.

SZÜLŐ 2. Hát tartsák őket a nyájban!

MŰSORVEZETŐ Kérem, fogalmazzunk illedelmesen!

SZÜLŐ 2. Egy hete az iskolánkat – elit iskola! – nyilvánosan lejáratják. Mi pénzt fektettünk ebbe az iskolába. Minden SZÜLŐ fizetett függönyökre, padlószőnyegre, új csempére a mosdókba, a sportterem felszerelésére. Nem engedjük meg, hogy kételyek lengjék körül az iskolát. Minden kétely egy-egy mínusz pont az iskolának. A tanárt ki kell rúgni. Világos, hogy megsimogatta. És ha nem simogatta meg, világos, hogy értelmezésekre adott alkalmat. Hibás a rendszer. A kormánynak intézkednie kellene.

PSZICHOLÓGUSNŐ Másrészt...

SZÜLŐ Nincsen semmi másrészt...

PSZICHOLÓGUSNŐ Ha nem engedi, hogy beszéljek...

MŰSORVEZETŐ Kérem, kérem.

PSZICHOLÓGUSNŐ Ebben a korban a gyerekek szexuális impulzusai nagyon élénkek...

SZÜLŐ 1. Már régen élénkek!

PSZICHOLÓGUSNŐ Amit mondani akarok, hogy a gyerekek szexuális fantáziája nagyon gazdag, és lehet, hogy a kislány...

SZÜLŐ 2. Másrészt, a tanár farmerben jön iskolába. Cseppet sem vallásánárhoz illő öltözet. A patriarkátusnak elő kellene írnia a megfelelő öltözetet.

SZÜLŐ 1. És a fenekét is feltette a katedrára, míg a gyerekeknek a bűnről beszélt.

A PATRIARKÁTUS KÉPVISELŐJE

A patriarkátus ki fogja vizsgálni az ügyet.

SZÜLŐ 2. De mikor vizsgálja ki most már? Mindjárt vége!

- PSZICHOLÓGUSNŐ Visszatérek a gyerekek szexuális fantáziájára.
- SZÜLŐ 1. Ne térjen már vissza!
- MŰSORVEZETŐ Öné a szó!
- PSZICHOLÓGUSNŐ A gyerekek abban a korban vannak, mikor testük mindenféle változáson megy keresztül, és felfedezik a szexualitásukat. Ez a felfedezés mindenféle reakciókkal társul. Szeretnék megérinteni magukat, de ugyanakkor szégyenkeznek is emiatt, ezért olykor arra gondolnak, milyen lenne, ha megérintené őket valaki. Milyen lenne, ha megsimogatná őket valaki.
- SZÜLŐ 2. Azt akarja mondani, hogy a kislány csak kitalálta az egészet? Ismerem az édesanyját, szépen nevelte. Balettre is viszi.
- PSZICHOLÓGUSNŐ Én csak felvázolok néhány feltételezést. A helyzet összetettebb, és nagy a kísértés, hogy másokat vádoljunk.
- SZÜLŐ 2. A tanár nem helyénvalóan viselkedett. Lehet, nem volna rossz, ha eljönne a Pátriárka tartani egy beszédet az iskolában. Van egy új dísztermünk.
- A PATRIARKÁTUS KÉPVISELŐJE
- Nem a Pátriárka dolga, hogy...
- SZÜLŐ 1. A gyermekeket érzékenyen érinti a nyomás, és nagy nyomásnak vannak kitéve.
- MŰSORVEZETŐ Reklámszünet következik.
- SZÜLŐ 1. Várja meg, míg befejezem a gondolatomat. Így. Tehát azt hiszem, írunk kellene egy levelet a kormánynak, hogy zárják be az iskolát, amíg megoldódik az ügy.
- SZÜLŐ 2. A vallásánárt el kell távolítani az iskolából.
- SZÜLŐ 1. Nem az iskolából, a rendszerből. A rendszer a hibás.
- SZÜLŐ 2. Ő a hibás. Hogy viselkedhet így valaki, akinek példát kellene mutatnia?
- PSZICHOLÓGUSNŐ Azt hiszem, elsietik a dolgot.
- SZÜLŐ 1. Nem sietjük el, ez a pap rossz példát mutat. El kell minél hamarabb távolítani az iskolából és a tanügyből.
- MŰSORVEZETŐ Reklám.
- _____
- MŰSORVEZETŐ Újra itt vagyunk élőben szenzációs műsorunkkal, egy műsorral, amely megváltoztatja az eddigi eseményekről alkotott elképzeléseket. Kizárólag a mi műsorunk vendége Mara – az a kislány, aki megrázó tapasztalaton ment keresztül – és az édesanyja. Egy hasonlóan exkluzív és megdöbbenítő hírrel szolgálunk. A vallásánárt, aki megsimogatta Mara térdét az iskola folyosóján, megtámadták az iskola közvetlen szomszédságában levő szűk utcában. A tanár fejét néhány ütés érte, amíg eszméletét veszítette. Jelenleg a városi kórházban van. Mara, szomorúságot olvasok ki a szemedből. Miért?
- MARA Én kedvelem a vallásánárt, és...
- ANYA Sajnáljuk, hogy az történt, ami történt – a tettegességre értem –, viszont nem szeretném, ha elfelejtenénk a tettek súlyosságát, ahonnan az egész eset indult. Ennek az úgynevezett tanárnak egyáltalán nem volt helyénvaló a viselkedése, és veszélyeztette...
- MARA Csak megérintett.
- MŰSORVEZETŐ Mara, közeledett valaha hozzád a vallásánár?
- MARA Megütöttem magam tornaórán, és amikor...
- ANYA Tehát megpróbálta kihasználni a tornaóra utáni védtelenségét, és...
- MARA Csak megérintett. Megütöttem magam tornaórán, és...
- ANYA Az önök televízióadóján keresztül szeretném felszólítani a Tanügyminisztériumot, hogy...

MŰSORVEZETŐ Asszonyom, hagyjuk Marát is beszélni. Tehát, Mara...
 MARA Tornaóráról jöttem, ahol leestem a bakról, és megütöttem magam, és a torna-
 tanár beküldött az osztályba. Sántítottam, fájt kicsit a térdem, és találkoztam
 a vallástanárral a folyosón, és megkérdezte, hogy mi van velem, és mondtam,
 hogy megütöttem magam, és megmutattam, hol, és ő azt mondta: „Hadd
 nézzem meg, hogy feldagadt-e”, és a térdemre tette a kezét, és...
 MŰSORVEZETŐ Tehát nem simogatott meg?
 MARA De igen. Csak...
 MŰSORVEZETŐ Tehát megsimogatott. Mara, amikor egy tanár ilyen tesz, meg kell büntetni!
 MARA De ő csak...
 ANYA A tévénezők biztos megértik, hogy össze van zavarodva. Az egész iskola forr.
 MŰSORVEZETŐ Az egész ország forr, asszonyom. Ne feledjük el a legfrissebb hírt: a vallástanár
 többszörös ütések nyomán eszméletét veszítette az iskolához közeli utcában.
 Gyanakodik valakire?
 ANYA Csak az tehet ilyen, aki nagyon fel van háborodva.
 MARA Ő csak...
 MŰSORVEZETŐ Asszonyom, mi a szándéka a továbbiakban?
 ANYA Minden illetékes hatóságot fel fogok keresni, hogy tegyék ki a tanügyből.
 MŰSORVEZETŐ Mara, mit mondanál most a vallástanárnak, ha nézne bennünket?
 MARA A többiek igaza nem az ember saját igaza.

16. ÚJRA AZ IGAZSÁGRÓL

A gyerekek újra padokban ülnek az iskolában, mint a darab elején.

TANÁR Az igazság. Mi az igazság? Meg tudjuk határozni az igazságot? Képesek va-
 gyunk nem hazudni? Feljebbvaló-e nálunk az igazság? Lássuk csak...

CRITICĂ

Erika Fám: Aici, Radioul Sfântul Feromon! Salut! Bună dimineața!

Noul spectacol al lui Radu Afrim, realizat la Teatrul „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe, face subiectul criticii de teatru a lui Erika Fám. Spectacolul *Un copil spune o poveste pe fond albastru* este adaptarea modernă, inspirat de teatrul liber, a dramei *Pantoful de sticlă* de Ferenc Molnár, a cărei sistem de trimiteri se adresează publicului local într-un mod inedit și în cadrul căreia Afrim combină teatrul său caracteristic, vizual, cu dramaturgia asociativă. Păstrând esența acțiunii dramei lui Molnár, spectacolul abordează problematica iubirii și a căminului propriu, în sens concret, dar și metaforic.

Anikó Varga: O a doua natură

În critica sa a regiei lui Jakab Tarnóczy, realizate la Oradea, a piesei *Visul unei nopți de vară*, Anikó Varga își construiește interpretarea pe ideea conform căreia reprezentarea generală, de inspirație antropologică, a complicațiilor amoroase, însoțită de imaginile atracției erotice, sexuale și emoționale, respectiv ale căsătoriei și relației de cuplu, sunt asociate cu perspectivele ecologice ale reproducerii – ilustrate cu o mare bogăție de trimiteri vizuale, dar și verbale. Chiar dacă perechile de opuși natural/uman și dat/construit apar în spectacol, limitele lor se întrepătrund, rămânând într-o nesiguranță productivă, din punctul de vedere al spectatorului.

INTERVIU

Péter Tasnádi-Sáhy: Lumea viselor – lumea instinctelor

În interviul lui Péter Tasnádi-Sáhy cu Jakab Tarnóczy și Zsófia Kukk – regizorul, respectiv dramaturgul spectacolului *Visul unei nopți de vară*, prezentat în premieră la Oradea în toamna anului curent –, tinerii autori – Tarnóczy fiind student în ultimul an la secția de regie a Universității de Arte Teatrale și Cinematografice din Budapesta, iar Kukk, absolventa recentă a aceleiași facultăți, de la secția de dramaturgie – recapitulează cele mai importante idei ale realizării spectacolului în privința unor aspecte precum spațiul, costumele, muzica, dramaturgia sau combinarea anumitor roluri. Regia lui Tarnóczy prezintă povestea complicațiilor amoroase, apropiind cele două planuri: al oamenilor și al zânelor, plătându-le într-o atmosferă resemnată și melancolică, a putrezirii și deteriorării.

Nóra Balázs: Acum sunt aici

Nóra Balázs l-a interviuat pe Balázs Bodolai, actor al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj. Convorbirea celor doi conturează mai ales efectele experienței teatrale propriu-zise, care au modificat atitudinea lui Bodolai referitor la jocul actoricesc, eficiență și calitate, față de anii de început de carieră. În viziunea lui Bodolai, nu există o rețetă universală pentru munca teatrală. Fiecare proces de repetiții diferă și nu există doi regizori care să fie la fel, fiecare stabilind cadre ideatice, stilistice și ficționale diferite, care influențează inclusiv modul în care actorul își construiește rolul. Mathias Langhoff, Tom Dugdale, Silviu Purcărete și Andriy Zholdak: iată câțiva dintre regizorii despre care actorul povestește pe baze experienței sale de lucru, de 12 ani, de la teatrul din Cluj.

Katalin Deák: Teatrul nu poate fi mai bun decât societatea din care face parte

Ce presupune, de fapt, meseria de dramaturg și care este motivul pentru care acest rol lipsește din tradiția teatrului transilvănean, atât din punct de vedere cultural, cât și instituțional? Care sunt sarcinile și poziția dramaturgului în teatrul literar de factură clasică și în ce fel modifică aceste practici tradiționale ștergerea granițelor dintre diferitele funcții, din teatrul contemporan și din cadrul creației teatrale comunitare? Ca tânăr dramaturg, Katalin Deák dialoghează despre aceste teme cu András Visky, practic singurul reprezentant al meseriei sale în contextul teatrului maghiar din România.

ESEU, STUDIU

András Visky: Neguțatorul din Cluj sau Jessica este liberă. Din notele unui dramaturg

Scriitorul-dramaturg-profesor András Visky colaborează cu regizorul Gábor Tompa de mai mulți ani. În acest eseu, își prezintă câteva dintre ideile formulate în legătură cu ultima lor producție comună, despre problemele punerii în scenă a *Neguțătorului din Veneția*, întrebările ridicate de piesa lui

Shakespeare și fenomenele (ne)acceptării alterității, cu adânci rădăcini istorice. Cum poate fi abordat antisemitismul și *Neguțătorul din Veneția* după Holocaustă? Cum se încadrează acest text în epoca noastră contemporană, punând în lumină raporturi actuale, ideologice, lingvistice și de putere? Și cine este Jessica? Interesantul eseu al lui Visky ne invită la o adevărată aventură de gândire.

Cecilia Hausmann: Spectacolul intermediarității. Participare, prezență și corporalitate la cea de a 57-a ediție a Biennalei din Veneția

Cecilia Hausmann abordează ediția de anul trecut a Biennalei din Veneția din perspectiva performativității. Tendința pe care o remarcă la nivelul celor mai importante creații prezentate constă în implicarea prezenței, a acțiunii și a corpului artistului și/sau a spectatorului. După introducerea istorică, în vederea exemplificării creațiilor contemporane participative, autoarea analizează în detaliu instalația *Faust* de Anne Imhof, situată la punctul de intersecție dintre performance și happening.

Imola Nagy: Performativitatea privirii

La 14 km de Bruxelles, o femeie zace la pat, complet paralizată, singura acțiune de care este capabilă fiind să privească. Ea va fi personajul principal al operei *Orfeu și Euridice* al operei lui Castellucci, inclusiv prin transmisie live. Studiul lui Imola Nagy problematizează conflictul între realitate și ficțiune, surprinzând performativitatea privirii prin analiza unor fenomene precum recunoșterea mediului, procesul medierii și confruntarea spectatorului cu sine însuși.

Gábor Beretvás: Cultură clasică și icoane populare în teatru

Teatrul din Oradea organizează anual festivalul „HolnapUtán” (Poimâine). În ediția de anul acesta a fost inclus și spectacolul *Cum vă place*, în regia lui Attila Vidnyánszky Jr., realizat cu participarea studenților de la actorie ai Universității de Arte Teatrale din Budapesta. În opinia lui Gábor Beretvás, acesta a fost unul din spectacolele cele mai reușite ale festivalului. În analiza sa, autorul subliniază și apreciază faptul că regia evocă mediul filmic și muzical, precum și cel online, al tinerilor actuali. În continuare, autorul trasează o paralelă cu anumiți regizori români. Potrivit aprecierii sale, Radu Afrim lucrează cu un instrumentar similar, mobilizând însă elementele culturii pop ale unei epoci precedente, în timp ce creațiile regizorale ale lui Silviu Purcărete reflectă mai puțin influența mediului filmic și mai mult cea a artelor plastice.

FESTIVAL, WORKSHOP

Eszter Tompa: Radikal Jung 2018 – fragmente de jurnal

Jurnalul subiectiv al lui Eszter Tompa prezintă ediția actuală a festivalului din München, care oferă posibilitatea prezentării unor regizori tineri și la ale cărui ediții precedente a participat, alături de alții, trupa HoppArt din Ungaria și Teatrul-Spălătorie din Moldova. Dincolo de prezentarea structurii evenimentului și a criteriilor curatoriale, Tompa se oprește asupra două spectacole pe care le consideră importante: *Romeo și Julieta* de Pinar Karabulut și performance-ul *Not Letting It In*, de șapte ore, al lui Jason Danino Holt.

Emese Simó: Unde mă aflu acum? Și unde aș vrea să fiu mâine?

Actrița trupei Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din Timișoara, Emese Simó, a participat pentru a doua oară la workshopul regizorului și terapeutului psihodramatician sloven, Tomi Janežič. În acest text, autoarea prezintă condițiile de realizare a workshopului lui Janežič. Regizorul sloven și-a construit rezidența artistică într-un sătuc sloven, aproape de natură, care găzduiește cursurile de formare, atelierile și activitatea sa creatoare, dar și viața cotidiană a lui Janežič și a familiei sale. Atelierile integrează instrumentele psihodramei în așa fel încât regizorul este, de fapt, sceptic în ceea ce privește credința totală în metodele respective. Abordarea sa sintetizează, mai degrabă, într-un mod holistic, identitatea creatoare și umană a participanților. În acest sens, Simó observă faptul că noua cale oferită de aceste workshopuri ar putea fi concepută, mai degrabă, ca un fel de terapie constantă, profesională și personală.

Ágnes Fekete: Teatrul de bebeluși din Taiwan. Experiențele unei rezidențe artistice

Cum se raportează la teatrul de bebeluși un mediu care nu cunoaște acest gen? Cu ce fel de provocări se confruntă creatorul în asemenea condiții, trecând prin fazele individuale de lucru, în con-

textul unei rezidențe artistice din Taiwan? Ágnes Fekete dezvoltă toate aceste teme într-o relatare care prezintă inclusiv diferențele culturale și situațiile diferite de receptare.

IMAGINE GĂSITĂ

Fotografia publicată în rubrica „Imagine Găsită” înfățișează o păpușă, textul asociat fiind comentariul liber al lui Zsuzsa Ozsváth pe marginea acestei piese din decorul spectacolului *Kapufa és öngól* (Bară și autogol) al Teatrului Szigligeti din Oradea.

DRAMĂ

Mihaela Michailov: Profu' de religie

Piesele lui Mihaela Michailov, dramaturg și critic de teatru român, născut în 1977, care predă la Universitatea de Artă Teatrală din București, pot fi citite și în limbile bulgară, franceză, germană, spaniolă și maghiară. Seria traducerilor din operele autoarei continuă acum cu *Profu' de religie*, tradus în limba maghiară pentru revista noastră de către Johanna Bertóti, care ne invită în mediul școlar românesc, populat de elevi de clasă primară, profesori și părinți. Această lume se deschide apoi, cu complicarea evenimentelor, spre mediul social mai larg, pentru a oferi o imagine despre reprezentarea mediatică, senzaționalistă și scandaloasă, a unei povești incerte de abuz. Oare profesorul a mângâiat într-adevăr coapsa fetei de 12 ani? Și dacă a mângâiat-o, atunci care este semnificația gestului? Ce înseamnă, de fapt, în această situație, abuzul? Cine este victima? Ce este adevărul? Textul nici pe departe nu oferă răspunsuri clare și univoce, ci prezintă tocmai nesiguranța formulării răspunsurilor la nivel lingvistic, a discursului despre aceste teme și a interpretării evenimentelor, atât din perspectiva copilului, cât și din cea a personajelor adulte, prezentând inclusiv modul în care problema victimizării este complicată și de publicitatea mediatică, dar și o schiță ironică a sistemului de relații specific românesc, dintre biserică, religie și educație.

REVIEWS

Erika Fám: It's Saint Pheromone Radio! Hi and good morning!

Erika Fám's critical essay reviews Radu Afrim's latest project, staged at the Tamási Áron Theatre of Sfântu Gheorge. *An Illegitimate Child Tells Stories in Front of a Blue Background* is the contemporary, free theatrical adaptation of Ferenc Molnár's *Glass Shoe*. The reference system of this production addresses the local public in an exclusive manner. Afrim combines his signature visual theatre with an associative dramaturgy. While maintaining the core of the original story, the performance thematises the topics of love and home, both metaphorically and literally.

Anikó Varga: A Second Nature

In her critical review of Jakab Tarnóczy's staging of *A Midsummer Night's Dream* in Oradea, Anikó Varga builds her interpretation on the idea that the general, anthropologically oriented presentation of the amorous intrigues, accompanied by images of erotic, sexual, and emotional attraction, marriage and relationship, is associated with the ecological perspective on reproduction, richly suggested, both visually and verbally, by the play. Although the opposites of natural and human, the given and the constructed do make their appearance, their proportions and borders are uncertain and blend into each other productively, from the viewer's point of view.

INTERVIEW

Péter Tasnádi-Sáhy: Dreamworld – Instinct World

Answering the questions of interviewer Péter Tasnádi-Sáhy, the director and the dramaturg of the recent Oradea staging of *A Midsummer Night's Dream*, the young theatre makers, Jakab Tarnóczy – who is currently in a senior student in the directing class at the University of Theatre and Film Arts in

Budapest – and Zsófia Kukk – a recent dramaturg graduate of the same university – touch upon the central ideas of the performance, concerning space, costume, music, dramaturgy, and the merging of some roles. Tarnóczy's *mise-en-scène* tells the story of the amorous complications by bringing together the two planes, of humans and fairies, placed in an atmosphere of resignation and melancholy, corruption, and decay.

Nóra Balázs: Now I'm Here

Nóra Balázs has interviewed Balázs Bodolai, actor of the Hungarian State Theatre of Cluj. Their conversation outlines the ways in which, compared to the first years of his career, his theatrical experience transformed his relationship to acting, artistic efficiency, and quality. According to Bodolai, there is no universal recipe for theatrical work: each rehearsal process is unique, and each director outlines different – ideal, stylistic, and fictional – frameworks, also affecting the actor's work. Mathias Langhoff, Tom Dugdale, Silviu Purcărete and Andriy Zholdak are theatre directors about whose methods Bodolai, with his experience of 12 years at the Cluj theatre, also has quite a few stories to tell.

Katalin Deák: Theatre Cannot Be Better than Its Society

What does a dramaturg actually do? And why is the dramaturg missing from the Transylvanian theatrical tradition, both culturally and institutionally? What were his (her) tasks and position within the classical literary theatre, and how were these duties rewritten within contemporary theatre, as a result of the boundaries being blurred by joint creation processes? The young dramaturg Katalin Deák discusses these issues with András Visky, who is practically the sole representative of his profession in the Hungarian theatre of Romania.

STUDY, ESSAYS

András Visky: The Merchant of Cluj or Jessica is free. From the Notes of the Dramaturg

Author-dramaturg-teacher András Visky has now been collaborating with director Gábor Tompa for many years. In this essay, he presents his ideas about their latest production, elaborating on the issues surrounding the staging of *The Merchant of Venice* and on the phenomena of the (non)acceptance of alterity, with deep historical roots. How can antisemitism and *The Merchant of Venice* be approached after the Holocaust? How does this text fit into our own age, shedding a sharp light on its ideological, linguistic, and political relations? Who is Jessica? Visky's fascinating essay invites readers on a real adventure in thinking.

Cecília Hausmann: The Spectacle of Intermediarity. Participation, Presence, and the Body at the 57th edition of the Venice Biennale

The author approaches last year's Venice Biennale from the perspective of performativity. Hausmann analyses the tendency of the major artworks to operate with the physical presence, the activity, and the body of the creator and/or the viewer. After a historical introduction, she focuses on Anne Imhof's *Faust* as an example of contemporary participatory creations, found at the crossroads of performance art and happening.

Imola Nagy: The Performativity of the Gaze

At 14 kilometres from Bruxelles, a woman lies tied to her bed completely paralyzed. Gazing is the only action she is capable of taking. She will be the protagonist of Castellucci's opera, *Orpheus and Eurydice*, via live transmission as well. Imola Nagy discusses in her study the powerful conflict between reality and fiction, capturing the performativity of the gaze through the analysis of such phenomena as medium recognition, the mediation process, and the confrontations of the viewer with him- or herself.

Gábor Beretvás: Classical Culture and Popular Icons in Theatre

The theatre of Oradea organizes its festival HolnapUtán (Day after tomorrow) annually. This year's program included Attila Vidnyánszky Jr.'s *As You Like It*, staged with the drama students of the Budapest University of Theatre. For Gábor Beretvás, this was one of the most outstanding performances of the festival. His analysis emphasizes as a valuable feature of the production that it invokes the cinematic, musical, and online media popular with the current youth. He also draws parallels with some

Romanian theatre directors. Radu Afrim uses a similar theatrical toolkit, but the elements of the popular culture of a previous time, while the performances of Silviu Purcărete show the influence of fine art.

FESTIVAL, WORKSHOP

Eszter Tompa: Radikal Jung 2018 – Diary Fragments

Eszter Tompa's short and subjective diary fragments present the 2018 Radikal Jung festival of München, offering young theatre directors the opportunity to introduce themselves, with the Hungarian HoppArt company and the Moldavian Teatru Spălătorie among the participants at former editions. After presenting the structure of the event and the criteria of the curators, the author elaborates on two performances, considered important in different ways: Pinar Karabulut's *Romeo and Juliet* and Jason Danino Holt's seven-hour performance, *Not Letting It In*.

Simó Emese: Where Am I at Now? Where Will I Be Tomorrow?

Emese Simó, actor of the Hungarian theatre of Timișoara, participated for the second time at the workshop of Slovenian theatre director and psychodrama therapist Tomi Janežič. She recounts her experiences and describes the conditions of the workshop organized by Janežič, who has built his artistic residency in a small village, in the closeness of nature, as a place for his trainings, workshops, creative work, but also as a space of the everyday life of his family. Although his workshops apply the tools of psychodrama, he is sceptical about investing complete faith in them. In fact, his approach brings together holistically the creative and human identities of the participants. According to Simó, the path offered by the workshops could best be assimilated to an ongoing professional and personal therapy.

Ágnes Fekete: Baby Theatre in Taiwan. The Experiences of an Artistic Residency

How is baby theatre perceived by a cultural medium that is unfamiliar with this genre? What challenges does the creator face in such conditions and while experiencing the various phases of the creative work in the framework of an artistic residency? In her account of her experiences in Taiwan, Ágnes Fekete addresses all these issues, while also providing a description about the various situations determining the theatrical reception.

FOUND IMAGE

The "Found Image" section of our journal includes photograph of a puppet from the stage scenery of the performance *Kapufa és öngól* (Near miss and own goal) by the Sziglieti Theatre from Oradea, to which Zsuzsa Ozsváth has written a commentary.

DRAMA

Mihaela Michailov: The Religion Teacher

Mihaela Michailov is a contemporary Romanian playwright and theatre critic born in 1977, who also teaches at the Caragiale Academy of Theatrical Arts of Bucharest. Her plays have been translated in several languages, including Bulgarian, French, German, Spanish and Hungarian. This impressive list is now continued with Johanna Bertóti's Hungarian translation of *Profu' de religie* (The Religion Teacher). Michailov's play invites us to the world of Romanian institutional education, populated by the characters of the primary school pupils, teachers, and parents, but gradually – with the complication of the events – opening up toward a wider social framework, in order to provide a more comprehensive view of the sensational and scandalous media coverage of an abuse story. Did the religion teacher touch the thigh of the 12-year old girl? What does it mean in fact if he did? What does abuse itself mean in this case? Who is the victim? What is the truth? The author does not provide us with any clear-cut solutions. Her aim is rather to show how unsure our language and our various discourses, the adults' and children's interpretations might be in this case, along with complex ways in which the media transforms the issues of victimhood, while also presenting an ironic image of church, religion, and education in Romania.

JÁTÉKTÉR – erdélyi színházi periodika

A szerkesztőség tagjai:

László Beáta Lídia

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 fiecăruia text aparține autorului.

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

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

Készült a 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

