

TARTALOM

TEMATIKA: Erdélyi színházak az energetikai felújítások idején – adaptációs stratégiák és működési modellek

INTERJÚ

Bartha Réka: Költözés és kihívások, új színházi projektek <i>Beszélgetés Albu István rendezővel, a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház igazgatójával</i>	3
Bartha Réka: Nem inspiráló helyzetben <i>Interjú Barabás Árpád színművésszel, a Tomcsa Sándor Színház művészeti vezetőjével</i>	9
Bartha Réka: Lelkesedéssé alakult kezdeti kétségbeesés <i>Beszélgetés Veress Albert színművésszel, a Csíki Játékszín igazgatójával</i>	15
Péter Beáta: Állandó készenlétben <i>Beszélgetés Keresztes Franciskával, Toásó Istvánnal és Szilágyi Nórával</i>	21
Deák Katalin: Annyira nem volt színházi, hogy épp attól lett színház <i>Beszélgetés Biró Réka szabadúszó dramaturggal</i>	25

KRITIKA, BESZÁMOLÓ

Marton Orsolya: In memoriam Armătura gyár <i>Commoning - időutazás a közjavak nyomában. Desiré Alapítvány, Kolozsvár</i>	32
Bálint Ildikó: Kortárs barlangrajzok <i>Union Place. Yorick Stúdió, Marosvásárhely</i>	35
Dimény Patrícia: Hazugság az élet <i>Egy diktátor születése. Yorick Stúdió, Marosvásárhely</i>	38
Bálint Ildikó: Menekülési útvonalak <i>Tamási Áron Színház Miniévad 2025, Sepsiszentgyörgy</i>	41

TANULMÁNY, ESSZÉ

Dorita Hannah: Performanszterek és térbeli performativitás (fordította: Fazakas Réka)	47
Balázs-Bécsi Anna: A csíki színjátszás állandósulása a 20. század elején	56

Kiss Gabriella: A szintetikus kórusdráma színeváltozása <i>Debreczeni Tibor: Perlő ének, 1970.</i>	62
Milo Rau: A színház az igazság helye (részlet) (fordította: Fazakas Réka)	73
Balogh Ádám: A <i>reenactment</i> mint emlékezetlaboratórium <i>A Five Easy Pieces kísérleti dramaturgiája</i>	75
Rézműves Roland: Testek és hangok <i>Melodramatikus sűrítés és poszthumán testhasználat Thalheimer</i> <i>Emilia Galotti-rendezésében</i>	81
KÖNYVRECENZÍÓ	
Sebestyén Rita: Szétszórt figyelmünk	84
DRÁMA	
Elise Wilk: Krokodil (fordította: Stan Lilla Alíz)	88
<i>Lapszámunk szerzői</i>	103
<i>Rezumate</i>	105
<i>Abstracts</i>	108

Bartha Réka

KÖLTÖZÉS ÉS KIHÍVÁSOK, ÚJ SZÍNHÁZI PROJEKTEK

Beszélgetés Albu István rendezővel, a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház igazgatójával

Alig érkezett haza Sepsiszentgyörgyre a Tamási Áron Színház új igazgatója, a korábban a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színházat vezető Albu István rendező, a hivatali hatásköre máris kibővült a színházépület felújítása miatt aktuálissá vált költözés előkészítésével és valamiféle újratervezéssel. A társulat 2025. december elején megszervezett mini-évadja első napjaiban beszélgettünk minderről, így a rendhagyó időszak előkészületei az akkori helyzetet tükrözik.

Úgy látom, hogy amikor Sepsiszentgyörgyön új igazgatót kerestek a színház élére, akkor egyben a legsikeresebben és leghatékonyabban költözködő igazgatót is keresték. Te is úgy gondolod, hogy ezen a téren szinte verhetetlen vagy?

Nem hiszem, hogy ezen a téren verhetetlen lennék. Meg aztán nem is szeretném, ha ez terjedne rólam – szögezzük le már most, az elején, hogy én színházat csinálni jöttem Szentgyörgyre, nem költöztetni. Mert akkor inkább költöztetőcéget kellett volna indítanom, vagy mással foglalkoznom. Persze, ez nem jelenti azt, hogy – ha netán nem jön össze ez a színházasdi, és lesz még erőm váltani rendezőként vagy igazgatóként – adott esetben mindez ne válna előnyömmre a költöztetés és építkezés terén. De komolyra fordítva a szót: a sors hozta így, vagy így alakult, hogy Gyergyóban, a Figura Stúdió Színház igazgatójaként egy olyan időszakot is megéltem, amikor épületfelújítás miatt ki kellett költöztetni a színházat a székhelyéről.

Nagyon nehéz volt, mert tulajdonképpen az utcára kerültünk. Nem volt megfelelő tér, amikor már költözni kellett, hiszen az új épület, a gyár épülete – vagyis az öntödének a régi irodaháza – telekkönyv szempontjából még nem volt tisztázva. Mikor aztán megkaptuk, nem volt benne víz, villany, kanalizálás, fűtésrendszer, úgyhogy abszolút mindent az elejéről kellett kezdeni, és elsősorban a közművesítést kellett megoldani. Csak mindezek után tudtuk a stúdióteret kialakítani, azt is önerőből. Éltünk olyan időszakot is – jól emlékszem –, amikor kávézóban végeztük az irodai munkát. Ráadásul Gyergyószentmiklóson az utakat is felújították, javították, a sugárút

INTERJÚ

fel volt ásva, és volt olyan nap, amikor még mi sem tudtuk megközelíteni a munkahelyünket, nemhogy a néző.

Egy évet voltunk hontalanok az előadásainkkal. Mert ugyan átköltöztünk, de csupán egy évre rá tudtuk megnyitni a stúdiótermet. Persze addig nagyon sok segítséget kaptunk iskoláktól, különböző bároktól, lokáloktól és intézményektől, ahol játszani és próbálni tudtunk, meg a környező településektől is, ahol előadásokat tudtunk tartani és próbálni a már meglévő produkcióinkat. Besegítettek a környező színházak is, előfordult, hogy Csíkszeredában vagy Székelyudvarhelyen próbáltunk vagy újítottunk fel előadásokat. Röviden ez volt a történet Gyergyóban.

A jelenlegi sepsiszentgyörgyi és az akkori gyergyószentmiklósi helyzet talán abban is különbözik, hogy ott a felújítás miatti költözködésre úgymond a színházigazgatói mandátumod teljében került sor, ide, Sepsiszentgyörgyre pedig úgy érkezted, hogy már azon a sajtótájékoztatón, amelyen új igazgatóként bemutatkoztál, egyben az is elhangzott, hogy költözik a színház, a fenntartó pedig reméli, hogy ez a folyamat pozitív hozadékokkal fog zárulni. Te milyen más különbségeket tapasztalsz?

Biztosan azért történt ez így, mert tudták, hogy én tulajdonképpen hazajövök Szentgyörgyre, és ahhoz, hogy igazán „ittthon érezhessem magam”, abból a helyzetből, ami Gyergyóban volt, várjon valami egy kicsi itthon is... A viccet félretéve: miben más az itteni helyzet? Hát, azért más, finoman szólva is teljesen más. Elsősorban itt van legalább egy biztos pont, biztos játéktér, a Kamaraterem.

Ezen kívül vannak még lehetőségek a városban, ahova a működésünket át tudjuk szervezni. A kezdeti fázisban az épület hátsó része újul meg, így időszakosan oda fogjuk átköltöztetni az irodai munkát, és miután az befejeződik, csak akkor kezdődik el – a 2026–2027-es évadtól – magának a színházteremnek és környezetének a felújítása. Ott van még a bábszínház is, az esetükben ígéretet kaptunk, felajánlottak egy lehetőséget: az egyik iskolában új előadótermet adnak át, és a bábszínház társulata ott majd időszakosan működhet.

Abban a tekintetben is más a sepsiszentgyörgyi helyzet, hogy a Tamási Áron Színházhoz tartozik a Cimborák bábszínház és az M Studio mozgásszínház is. Legalább az utóbbinak – szerencsére – biztosított a helye a Háromszék stúdiótermében.

Tehát ők nem is költöznek.

Nem, nem költöznek, így közös előadáson is gondolkodunk, ahogy a román színházzal is egyeztetünk már egy koprodukció létrehozásáról, és a Háromszék Táncszínházzal is körvonalazódik egy együttműködés. Ezek azért is fontosak, mert így nagyjából a megszokott körülmények között, konkrét színházi terekben tudjuk megvalósítani az előadásainkat. Meg kell néznünk az egykori cigarettagyárat, hogy ott mire van lehetőség, milyen beavatkozások szükségesek ahhoz, hogy jó és használható színházi teret lehessen kialakítani. Fel kell térképeznünk, milyen feltételek vannak még az iskoláknál, hová tudunk esetleg egy *blackbox*ot felállítani, hogy a jelenleg műsoron lévő nagytermi előadásainkat tovább tudjuk éltetni. Ebből a szempontból lehet, hogy egyszerűbb a helyzet, mint Gyergyóban.

Másrészt viszont nehezebb, mert sokkal több emberről van szó. Sokkal többen vagyunk, és ilyenkor az egységen, az egyben maradáson is többet kell dolgozni. Gyergyóban először az volt a benyomásom, ijesztő volt, hogy szét fog esni az egész színház a költözés miatt. Ott tényleg kilátástalan volt a helyzet, és tulajdonképpen az emberek hozzáállása volt az, ami továbbblendítette a munkát, amitől tovább működhetett a színház. Amikor megérezték, amikor mindannyian fel tudtuk mérni, hogy mi a tét, akkor zokszó nélkül odaállt mindenki, tette a dolgát, ott segített,

ahol tudott. Meg vagyok győződve, hogy ez itt, Sepsiszentgyörgyön is így lesz, hiszen fontos az embereknek ez a színház. Másképp nem is lehetne ezt végigvinni, mert szét tud esni az egész. A színház amúgy is nagyon törékeny szerkezet. Viszont nagyon erős az összetartó ereje azok körében, akik csinálják a színházat. És itt nemcsak a színészekre gondolok, hanem a teljes adminisztrációra, műszaki és kisegítő személyzetre. Mert itt is fontos az embereknek a „színházuk”, és nemcsak azért, mert a munkahelyük kerülhet esetleg veszélybe, hanem azért, mert ez egy jó hely, és hisznek benne, felismerik a fontosságát. Bízom abban, hogy jól fog haladni a felújítás, és nem kell sokat küszködnünk, amíg visszakerülünk az épületbe.

Itt még visszatérnék egy kicsit a gyergyói tapasztalatodhoz. Milyen következtetésekkel maradtál a „vándorlás éveiből” egyfelől intézményvezetőként, másfelől rendezőként? Mert ez a helyzet adott esetben két különböző módon inspirálhat: míg a rendező láthat benne kreatív lehetőségeket, addig az igazgatónak a prózai, adminisztratív dolgokkal is foglalkoznia kell...

Ami azt illeti, én igazgatóként is megláttam ebben a helyzetben a lehetőségeket. Az első sokk után, ami ilyenkor éri az embert, egyből azon voltunk, hogy nézzük meg, mit lehet a megváltozott körülmények között tenni. Nem baj, ha az ember néha kikerül a komfortzónájából, akár kényszerítve is... Azt hiszem, ez néha mindannyiunknak jól fog: kell a színésznek, és kell a rendezőnek is az a tapasztalat, hogy a színpad nem áll mindig készen – mert különben jön a modorosság. Mindig valamiképpen úgy fogtam fel a színházat intézményként is, mint a színpadot. Az intézményben is azt próbálom leképezni, azokat a szabályokat igyekszem alkalmazni, amiket a színpadon. Természetesen nem mindig, mert vannak helyzetek, amikor ez nem működik, de az esetek nagy részében beválik. Talán pont emiatt nem árt néha az, ha intézményileg is kizökkent minket a megszokott kerékvágásból egy új helyzet, hogy ne legyünk modorosak, ne legyünk szokványosak, legyen valami újszerű, jöjjenek új impulzusok. Ezek mindig kellenek: az új befolyá-

Albu István. Fotó: Tamási Áron Színház



INTERJÚ

sok és benyomások. Akárcsak az életünkben, egy intézmény életében is kell az új lendület, mint ahogy a színházban is, tudjuk jól.

Természetesen ez csak egy egészséges határig működik, amíg nem sodródunk kétségbeesésbe. Az ilyesmi csak bizonyos ideig tarthat, mert egy idő után a lelkesedés alábbhagy, ez is természetszerű. Persze helyzetfüggő, hogy milyen hosszú időszakot lehet így átvészelni, de jó, ha nem nyúlik túl hosszúra.

Az elsődleges feladatunk a közeljövőben az, hogy találjuk meg azokat az előnyöket és lehetőségeket, amelyeket fel tudunk használni, és ne essünk abba a csapdába – amibe rendszerint bele szoktunk esni, talán kulturális és történelmi örökségünk hatására –, hogy egy új helyzetben elsőként azt kezdjük siratni, hogy milyen jó is volt azelőtt. Mert félünk a változástól.

Jelen esetben ez a félelem akár érthető is: ha jól tudom, ez a felújítás három évig is eltarthat.

Három év a teljes felújítás, ebből kettőt szánnának a színházi terek megújulására. Én is bírom abban, hogy hatékonyan zajlanak a munkálatok, és három évnél semmiképp nem lesz több.

A társulatban már beszélgettetek-e erről a folyamatról? Van-e félelem a színészekben, hogy mi vár rájuk egyénként és közösségként az elkövetkező időszakban?

Még nem jutottunk addig, hogy részletesen beszélgezzünk erről, és egyelőre nem is tudnánk, mert csak akkor látom ennek értelmét, amikor már konkrétumokat is tudok mondani. Egyelőre a feltérképezés és az egyeztetések fázisában vagyunk, mind az építetővel, mind pedig a meghívott rendezőkkel és vendégalkotókkal, akik a következő periódusban fognak nálunk dolgozni. A 2026-os év elején tisztázódnak majd annyira a dolgok, hogy tervezhetünk hosszú távra is.

Biztosan van aggodalom, félsz, de közben hallottam olyan hangokat is, hogy „akkor mi van, attól még jó lesz, nézzük meg, hogy ez a helyzet hogyan válik hasznunkra”. És azt hiszem, éppen ezt kell tudatosítanunk, hogy ez a helyzet hasznunkra is válhat, miért ne?! Gyergyóban pont ezt tanultam meg: vannak negatívumok, de a legfontosabb az, hogy az új helyzetet a hasznunkra fordítsuk. Persze senkinek sem szabad azt gondolnia, hogy ez könnyű lesz.

Gyergyóban melyik volt az a pillanat, amikor rájöttél, hogy az áldatlan helyzetet alkotói szempontból kamatoztatni is tudhatok? És volt-e olyan, hogy a közönség lemorzsolódott, vagy új nézőket nyertetek meg a színháznak? Mert ugye a vándortársulati lét fiatalosan inspiráló is lehet...

Itt két külön dolgot kérdezel, azt hiszem. Ami a közönséget illeti, az elég egyértelmű, hogy egy ilyen folyamat veszteséggel is járhat. Gyergyóban sokkal rosszabb volt a helyzet, mert nemcsak hogy nem volt megfelelő színházi tér, hanem még a város szélére is kerültünk, ami miatt a színház teljesen kiesett az emberek mindennapi életének körforgásából, erre pedig rátevéődött, hogy egy évet váraкоztunk az új stúdióteremre, és az útfelújítás miatt sokszor meg sem lehetett közelíteni a helyszínt. Nyilván ez nézővesztéssel is járt, amit még mindig érez a gyergyói társulat. A másik meg az, hogy egy 60-70 férőhelyes térben nem tudsz annyit játszani, hogy a korábbi nézőszám megmaradjon, mint amikor nagytermed és stúdiótermed is volt.

Szentgyörgyön is fennállhat ennek a veszélye, már csak azért is, mert egész egyszerűen nincs olyan tér, ahová nagytermi körülményeket tudunk varázsolni, és azért nem mindegy, hogy egyszerre 300-400 embernek játszunk, vagy legfeljebb száznak. Gondolj bele, hogy akkor háromszor, négyszer többet kellene játszani. Hol, mikor, hogyan? És mikor próbálunk?

Nyilván turnézásra is vannak lehetőségek. Ezeket már egyeztetjük, mert a kiszállások fontos részei lesznek az elkövetkező időszaknak. Ez is új lehetőség, egyfelől a kapcsolatépítésre, másfelől pedig megmutatni azt, ahogy mi színházat csinálunk, és felmérni, hogyan látják ezt mások. Ez nagyon fontos. Azt hiszem, ehhez elég jóban vagyunk az erdélyi magyar társulatokkal, tudunk egyeztetni és egyezkedni. A Figura kapcsán is azt tapasztaltam, hogy amikor bajban voltunk, segítettek és kiálltak mellettünk. Bízom abban, hogy ezúttal is így lesz.

Abban látsz-e potenciált, hogy külön kommunikációs keretbe helyezték ezt a költözködést? Mert ugye másképp figyel fel a közönség a szervezett, konkrétabb struktúrájú dolgokra, és megint másképp arra, ami esetlegesen és kényszerűnek tűnik. Magánemberként sem nagyon szeretjük a költözést, mert olyankor széteső hangulata van az életünknek...

Azt hiszem, a Tamási Áron Színház arculata már eleve megérett egy ráncfelvarrásra. Erről már beszélgettünk az illetékes kollégákkal, és nagyon szeretném, ha a következő évadot megújult arculattal tudnánk kezdeni, ami már egyértelműen figyelembe veszi a költözés és felújítás tényét, illetve azokat a kommunikációs módozatokat, amelyeket a helyzet megkíván. Erre már az igazgatói pályázatom megírásakor is próbáltam figyelni. Úgy látom, a kettő most épp egybevág: az új arculat szükségessége és az új helyzetre való reflektálás. Nem részletezem, mert éppen az elején vagyunk ennek a folyamatnak, de úgy terveztük, hogy a jövő évadtól változtatunk, és van egy jó fél évünk arra, hogy ezt kidolgozzuk. Gyakorlatilag nemcsak arculatváltás lesz, hanem a teljes kommunikációt, a közönségszervezést, a nézők megszólítását és több más vonatkozást is átgondolunk. Ezek a dolgok összefüggenek. Biztosan másképp kell majd motiválni, megkeresni a nézőket, másképp kell strukturálni a programot ahhoz, hogy fenn tudjuk tartani. Mert itt, Szentgyörgyön azért egy jó nézőbázis van. De ha több helyen fog működni a színház, több helyen lesznek előadások, fennáll a veszélye annak, hogy egyszer csak összezavarodnak a nézők, és

A Figura Stúdió Színház új játszóhelyének avatása az Öntödében (2023. március 31.).

Fotó: Figura Stúdió Színház



INTERJÚ

nagyon könnyen hátat is fordíthatnak a színháznak, ha nincsenek pontosan informálva. Szerencsénkre azt látom, hogy a színház alkalmazottai többnyire profik, így biztos vagyok benne, hogy az új helyzetet is jól fogjuk tudni kezelni.

A potenciális színházi terek kapcsán kérdezném: a Sepsi Arénát mennyire tekintitek egy ilyen több férőhelyes lehetőségnek? A Reflex fesztiválon a litván társulat ott játszotta a Ványa bácsit, de ugyanakkor az is világos volt, hogy az egy kényszerhelyzet, hiszen alapvetően nem színházi térről beszélünk.

A Sepsi Aréna nem jön szóba, mert azért az mégiscsak egy aréna... És egyelőre fesztiválban sem tudunk gondolkodni. Ha két évig leszünk távol, akkor kivárjuk, hogy méltó körülmények között tudjuk megszervezni a Reflexet, mert annak nem látom értelmét, hogy bármilyen körülmények között is meglegyen. Esetleg egy másfajta fesztiválon elgondolkodunk, hogy miként tudnánk megvalósítani a városban, mert azért ez fontos. De az aréna már csak a lefoglaltsága, működtetési költségei és egyéb feltételek miatt sem lenne megfelelő a folyamatos működésre. És nem is csak a színpadépítés és játék szempontjából körülményes, hanem a próbafolyamatok miatt is.

Partnerségről, koprodukciókról beszéltél: az Andrei Mureșanu Színházzal való együttműködések kapcsán terveztek-e esetleg kétnyelvű produkciókat? Olyasmire gondolok, ami hosszú távon akár sepsiszentgyörgyi branddé is válhat.

Meg kell tenni ez irányba az első lépést, és ez most meglesz. Hogy ez hová vezet, az majd az együttműködésből derül ki. Nagyon fontosnak tartom az első tapasztalatot, mert annak tanulságai alapján lehet majd beszélni akár brandről, akár sorozatról. De nem állnék úgy hozzá, hogy „akkor próbáljuk ezt meg, és erőltessük”. Nézzük meg, hogyan működik az első közös projekt, és akkor a tapasztalatok függvényében akár rendszeressé is lehet tenni. Ha azt látjuk, hogy van ennek értelme, megvan a maga haszna, akkor tovább lehet vinni. Itt az együttműködésnek még számtalan formájáról lehetne beszélni: akár az előadások fordításáról és feliratozásáról, a két közönség egymáshoz való átvezetéséről, előadások ajánlásáról és így tovább. Látod, a kényszer olyasmire is rá tud venni, amiből termékeny, jó és hosszú távú közreműködések is kialakulhatnak.

Bartha Réka

NEM INSPIRÁLÓ HELYZETBEN

Interjú Barabás Árpád színművésszel, a Tomcsa Sándor Színház művészeti vezetőjével

A társulatnak a székhely felújítása miatti költözéséről és a művészeti tevékenység hogyan továbbjáról előzőleg szerzett információim egyenként foszlottak szét a székhely-udvarhelyi Tomcsa Sándor Színház művészeti vezetőjével, Barabás Árpáddal való beszélgetésem során. Kissé olybá tűnt, mintha a jereváni rádiót hallgatva készítettem volna elő a kérdéseimet erre a beszélgetésre, hogy aztán kiderüljön, hogy nem hozták, hanem vitték, nem akkor, hanem most, nem úgy, hanem teljesen másként... Játékterekről, új előadások létrehozásáról, a társulaton belüli hangulatról, a fenntartó szerepét betöltő helyi önkormányzattal való kommunikációról és a helyenként homályos kilátásokról beszélgettünk január utolsó napjaiban – igencsak színesen, de kissé lehangolóan. Társalgásunk az akkori helyzetállást merevíti ki, kordokumentumként.

Vélhetően több évadra is kiterjedő vándorlét élébe néz a Tomcsa Sándor Színház, ugyanis energetikai felújítás alatt áll a székhelye. A költözéssel járó kezdeti kényelmetlenségen és az egyéb kellemetlenségeken túl, mennyire érzitek már otthon magatokat ebben a helyzetben?

Semennyire sem érezzük otthon magunkat, ez az igazság. A körülményektől függetlenül egy dolog nagyon-nagyon hibádzik: az állandó próbaterem. Az irodáinknak ugyan van helye, de az átmeneti székhelyként felajánlott Stúdió mozról egyelőre nem tudok beszélni, mert oda még nem jártam be: átadták valamiképpen, de mi még nem próbáltunk, és nem is játszottunk ott. Ez a jövő héttől történik majd meg.

Ezért jelenleg azt tudom mondani, hogy van egy helyszín, ahol játszhatjuk a stúdió-előadásainkat, és próbálni is tudunk, ha nincs éppen szüreti bál, gólyabál vagy kisállat-kiállítás. Tehát az „otthonról” ilyen értelemben nem tudok nyilatkozni, mert az sajnos nincs.

Többször is jártam a polgármesternél, megpróbáltam elmagyarázni, hogy szükség van egy bázisra, ahol a munkánk zavartalanul folyhat attól függetlenül is, hogy miként tudjuk egyeztetni a játszó napjainkat. Jelenleg otthonnak nevezni nem nagyon lehet azt a jelenséget, hogy a *donjuan* című előadásunkat öt különböző helyszínen próbáltuk. Tehát a kérdésre a bővebb válasz ez, a szűkebb meg az, hogy: „sehogy”.

Ez meglepő, ugyanis az előző évadotok záró sajtótájékoztatójáról olvasva úgy értettem, hogy a jelenlegi évadra már készen lesz a nagyszínpadi előadásoknak otthont adó Stúdió mozi,

INTERJÚ

a stúdió-előadásokat vendégül látó Siculus Ifjúsági Ház mellett. Vagyis a színház fenntartója, Székelyudvarhely önkormányzata számol azzal, hogy ezeket a helyszíneket valamelyest színházi térre kell alakítani, másfelől pedig szabaddá kell tenni, ami azt jelenti az én logikám szerint, hogy a következő időszakban ezeken a helyszíneken más elveket kell alkalmazni, hiszen a színház rendkívüli helyzetben van...

Igen, ezt mi is így tudtuk, és itt van a baj, itt csúszott félre minden, hogy ezt nekünk megígérték. Ugye, azt tudjuk, hogy a színházi évadot két, de lehet, hogy akár három évvel korábban kell megtervezni, ha olyan alkotókat szeretnénk elhívni, akik jók a szakmájukban, és éppen ezért nagyon foglaltak. Ráadásul le kell adni egy tervet is, ami az igazgatói pályázatnak is része, és ami jelzi, hogy milyen irányba szeretnénk haladni, mit szeretnénk csinálni, kik azok az alkotók, akikkel ezt meg szeretnénk valósítani.

Ezzel nem lehet kamuzni, nem lehet neveket csak úgy beírni, mert később majd el is kell számolni azzal, ami megvalósult. Mivel nekünk megígérték azt, amit az imént mondtál, úgy annak tudatában terveztük meg a következő évadot – vagyis azt, amelyben most vagyunk –, hogy tartani tudjuk a bérletrendszer, illetve az eddigi évadstruktúrát: két saját nagyszínpadi produkció, két stúdióelőadás, plusz a bábműhely előadásai.

Ehhez képest nagy pofoncsapás volt, amikor szembesültünk azzal, hogy a mozi nem-hogy nem áll majd készen az új évadra, hanem még azt sem tudjuk, mikor készül el, mikor kapja meg a tűzoltósági meg egyéb engedélyeket. Ekkor kezdett elbonyolódni a dolog, és őszintén szólva, ez az idegrendszerünket eléggé felőrölte.

A társulat előtt le a kalappal, ahogy ezt a helyzetet abszolválja. Többször is átbeszéltük, hogy most ez egy ilyen helyzet, ebben kell megtalálnunk azt, ahogy működni tudunk. De az önkormányzattal, illetve a vendégművészekkel való egyeztetés szintjén nagyon nehéz a helyzet, ahogy az is, hogy jelenleg magunk előtt görgetünk egy rakás be nem mutatott bérletes előadást,

Barabás Árpád. Fotó: Kovács Levente



és ez egyszerűen tarthatatlan. Mondanám én azt, hogy „nagyon inspiráló a helyzet”, de sajnos nem mondhatom, mert egyáltalán nem inspiráló.

Ami viszont pozitívum, az az, hogy a Siculus Ifjúsági Házzal viszonylag jó a kommunikációnk. Nyilván az ő eseményeiknek is helyet kell adni, ott mi vendégek vagyunk, tehát nem szabhatunk feltételeket. De jelenleg el tudom mondani, hogy például a *donjuan* című előadásunkat, amit ott mutattunk be, tudjuk játszani, és zajlanak *A koponya* című produkciónk próbái, amit szintén ott készítünk el, és be is fogjuk mutatni nemsokára. A Siculus Ifjúsági Házban tehát viszonylag zavartalanul tudunk működni.

A másik történet viszont az, amit te is hangsúlyoztál az imént: a színház egy külön műfaj, külön struktúrával, külön rendszerrel, amit – tapasztalatom szerint – nem nagyon lehet megértetni az emberekkel.

Márpedig az eléggé alapszintű tudás egy színház működéséről, hogy nem abból áll az egész, hogy a színészek kiállnak a legszebb ruhájukban a bemutató napján, és felmondják a betanult szöveget...

Itt mindenki mindenhez is ért újabban. Számtalanszor jártunk már ott, és beszélünk a színházi munkafolyamat mibenlétéről az önkormányzatnál – hol a teljes társulattal, hol Nagy Pál igazgatóval, hol meg Lukács Emőkével, a bábműhely vezetőjével. Nem tudom, mennyit sikerült megértetni belőle. Én például nagyon sok mindent nem értek a világból, köztük a kvantumfizikát, de elfogadom, hogy a maga szabályszerűségei szerint működik...

Nemrég volt a magyar kultúra napja, és az jutott eszembe, hogy kicsit úgy vagyunk a magyar kultúrával is, mint a karácsonnyal: nagyon szeretjük egymást december 24-én, de nem tudom, hogy az év többi 364 napján ez így van-e. Ilyenkor picit dühöt és frusztrációt érzek, mert amikor a magyar kultúráról beszélgetünk, akkor az pont az ilyen kicsi dolgokból áll össze, mint egy színház, egy fafaragó, egy képzőművész és így tovább.

Lehet ezekkel hahknizni, hogy „így meg úgy fontos nekünk a magyar kultúra”, de az ilyen apró gesztusokból szokott kiderülni minden, pont úgy, mint egy párkapcsolatban. Nem elég csak ígérgetni egymásnak, hanem meg kell simogatni néha egymás buksiját, nem pedig azzal elintézní, hogy „egyszer megmondtam már neked, hogy szeretlek, s ha valami változik, majd szólok”.

A színház részéről láttam a törekvést a stabilitásra, éppen azért, hogy a bérletrendszer fenn lehessen tartani, de megfelelő játéktér hiányában ez megghiúsulhat. Ezzel kapcsolatban kérdeznék rá arra, hogy alternatív helyszíneken gondolkodtatok-e, amikor szembesültetek a helyzettel?

Alternatív helyszíneken gondolkodtunk, olyan előadásokat próbáltunk kivinni, például kocsmába, amelyek ott működnek. De azt ugye tudjuk, hogy főként a díszletek miatt nem minden előadás adaptálható... És itt hadd tegyem még hozzá, hogy erdélyi viszonylatban Székelyudvarhelyen voltak a legelső kocsmaszínházak. Mi mindig is kommunikáltunk a közösséggel, kijártunk a közönséghez, voltak kocsmaszínházi előadásaink, és jelenleg is van két szabadtéri bábelőadásunk. Viszont én azt gondolom – már ha élhetek egy ilyen analógiával –, hogy ha valaki zsiráfot akar látni, akkor elmegy az állatkertbe, és megnézi a zsiráfot, mert azt nem sűrűn viszik ki az utcára sétáltatni csak azért, hogy mindenki lássa.

Tehát a színháznak mégiscsak kell egy hely, ahová a közönség bemegy. Ha ezt százalékarányban kellene kifejeznem, akkor egy színháznak 80%-ban egy bizonyos zárt térben kell működnie, a fennmaradó 20%-ban pedig mindenki döntse el magának, hogy milyen alternatív terekben játszana le az előadásait. Mi most is tervezünk olyan előadásokat, amelyeket majd ilyen alternatív térben játszunk, és itt főleg egyéni műsorokról beszélek. Kifejezetten úgy gondolkod-

INTERJÚ

tunk, hogy ne függjünk teljesen attól, hogy megkapjuk-e, le tudjuk-e egyeztetni a Siculus vagy a Stúdió mozi színpadát, hanem legyenek monodrámák is, teljesen alternatív térben.

Na de mihelyt ígéretet kaptunk, és meghirdettük az évadot, az emberek pedig bérletet váltottak, attól kezdve nem nagyon tehetjük meg, hogy áthúzzuk a teljes évadtervet, és elkezdünk keresgélni más irányban. Ez teljességgel lehetetlen. Ha nem kaptunk volna ígéretet, akkor nem tervezzük így az évadot. Mi sem vagyunk hülyék! Ha nincs lakásod, nem hívsz vendégeket. Ez teljesen logikus!

Tudtommal a Csíki Játékszín éppen a héten vendégeskedik nálatok. Ilyen téren vannak változások?

Ezek a vendéglőadások most épp zajlanak, hála istennek! A csiki társulat gyerekelőadásokat játszik nálunk egy héten át. És mostantól nagyon besűrűsödik az időszak, mert elkezdjük játszani a Woyzecket, amely az őszi elmaradt bérletes előadásunk, ehhez hozzáadódnak a meghívott bérletes előadások, közülük az egyik éppen a Csíkszeredából meghívott Az apa című nagyszínpadi produkció. Beindul lassan az élet, viszont nagy a torlódás, mert fél éves késésben vagyunk, és most mindent be kell pótolni, amit csak lehet, mert az emberek jogosan várják el: ha már megvették a bérletet, akkor kapjanak is érte valamit.

Engem igazából az zavar, hogy mindenki csak magyarázkodik jobbra-balra, de ahogy az szokott lenni: szarnak s kárna nincs gazdája. Mi folyamatosan kérjük a közönségünk türelmét, amiről egyelőre úgy néz ki, hogy megvan, megértik a helyzetünket, de az nagyon rossz, amikor folyamatosan azt kell mondanod, hogy „nem mi tehetünk róla” vagy „ebbe a helyzetbe kényszerültünk”, igazából azt se tudjuk mondani, hogy „menj el Jósikához, és akkor ő majd elmondja, hogy miért állunk így”...

Ami számomra ennél is fájóbb, az az, hogy erről a felújításról és költözésről elég régóta tudunk, legalább két éve, ráadásul ezeknek a munkálatoknak van egy kezdési és egy befejezési időpontjuk. Azonban ez alatt a több mint két év alatt semmilyen előrelépés nem történt a mozi felújítása érdekében, és ez főként az előző önkormányzat felelőssége. Ha idejében nekifognak a mozi rendbetételének, akkor az átköltözés gyakorlatilag zavartalan lett volna, mi pedig zökkenőmentesen működnénk.

Az önkormányzatnál van-e olyan felelős személy, aki spéci a színház helyzetével foglalkozik? Úgy képzelem el, naivan, hogy egy ilyen átfogó és sokrétű, ugyanakkor teljesen sajátos megoldást igénylő feladat mellé kijelölnek egy felelőst, aki legalább összefogja az információkat egyfelől az építő, másfelől a finanszírozó, harmadrészt pedig az érintett intézmény képviselői részéről. Van-e valaki, akivel beszélni tudtok ezekről a dolgokról, vagy ezek a problémák elszórtan léteznek, és meg kellene oldódniuk maguktól?

Inkább ez a második helyzet a jellemző, mert nem tudok olyan konkrét személyről, akihez fordulhattunk volna az ügyeinkkel. Többször is megkerestük a polgármestert, mert hát mégiscsak tőle tudunk talán a leginkább válaszokat kapni, és van itt kulturális bizottság is, amelynek tagjait megbízták ezzel is. Azonban mi csak magyarázkodást kaptunk, megoldásokat kevésbé. Senki nem tehet semmiről, ráadásul Romániában élünk, tudjuk, hogy itt a dolgok hogyan működnek. Nyilván van egy bürokratikus része is az egésznek, ami egyáltalán nem segíti a folyamatot.

Ráadásul a mozi felújítása során mindegyre kiderült, tudod – mint mindig, amikor hozzáfogsz felújítani egy épületet –, hogy ezt sem így kell, azt sem úgy kell... Pedig még csak nem is nevezhető ez felújításnak, csupán színházi célokra való átalakításnak, mert a mozi most is pontosan úgy néz ki, ahogy eddig. És ugyanúgy fog kinézni a művelődési ház is, ha majd visszaköltö-

zünk, mert ott sem zajlik átfogó felújítás. Tehát a mozi esetében is beláthatatlanok a dolgok, mert menet közben derült ki, hogy mit kell még megoldani, átalakítani, beszerezni. Pénz sem nagyon van, és ettől még több időbe került az átalakítás, mi gyakorlatilag ennek vagyunk az áldozatai.

Ősszel megszerveztétek a dráMa színházi találkozót. Egyfajta bemelegítőnek is szántátok, az új helyzetre való felkészülés részeként, vagy az történt, hogy mivel már megkaptátok a támogatást, nem akartátok azt veszni hagyni, és megszerveztétek a fesztivált?

Egyrészt megjött a támogatás... de mi akkor még abban reménykedtünk, hogy az eredeti tervünk szerint le tudjuk bonyolítani: a nagyszínpadi előadások helyszíne a Stúdió mozi lesz, a stúdió-előadásoké pedig a Siculus Ifjúsági Ház. De hát a remény halt meg utoljára, itt konkrétan is. Az utolsó pillanatig úgy volt, hogy talán van esélyünk arra, hogy tartani tudjuk a tervet. Aztán meg kiderült, hogy nem. És akkor gondoltunk egy merészet, így lett belőle ez a műjégpálya–Siculus-ház kombó, ahol lebonyolítottuk a fesztivált. Nagyon rezgett a léc: a nyitónap reggelén, 8 órakor bukásszag volt, még a folyosón is. Viszont, hála istennek, nagyon jól jöttünk ki belőle, mert mindenki nagyon rugalmas volt.

A műjégpályát nem kevés pénzből sikerült átalakítani színházi célokra. Nem lett ideális, így hát nem tudom azt mondani, hogy jövőben is ott fogjuk megszervezni, de az fontos, hogy most meg tudtuk tartani, nem maradt el. Az ember nem igazán mond le csak úgy fesztiválokról, és ehhez az egészhez a megnyert támogatás is hozzátartozik, nyilván, de a folytonosság is, amit mégiscsak jó, ha megőrzünk. Tehát jól végződött, de őszintén szólva nem hiszem, hogy még egy ilyenek nekifutnánk.

Fontos szerep jut-e a következő időszakban a turnézásnak, a kiszállásoknak más városokba? Jött-e létre együttműködés ilyen tekintetben más társulatokkal – szintén költözködő vagy stabilabb helyzetben lévő színházakkal?

Ezek az együttműködések folyamatban vannak. Nemrég jöttünk haza Marosvásárhelyről, ahol a Nemzeti Színházban *A per* című előadásunkat játszottuk, amelyet korábban viszont Sepsiszentgyörgyön adtunk elő, a román színházban megszervezett DbutanT fesztiválon, a Tamási Áron Színházban pedig háromszor is – visszük az előadást, ahová csak tudjuk. A bábműhely folyamatosan külső helyszíneken játszik, de hát nekik sokkal rugalmasabb és adaptálhatóbb produkcióik vannak, amiket tudnak hordozni.

Összegezve: az előadásaink 70%-át nem a városban játsszuk, hanem máshol. És ez nem azért van így, mert gonoszok vagyunk, hanem azért, mert máshol lehetőségünk van játszani, megvannak a megfelelő feltételek. Ráadásul ezek olyan kapcsolatok, amelyek megmaradnak, továbbra is fenn tudjuk tartani őket. Sőt, jó az, hogy bizonyos színházak sokkal fogékonyabbak arra, hogy vendégül lássa-

Barabás Árpád a Tomcsa Sándor Színház raktárainak költöztetése közben (2025. június 6.).

Fotó: Dániel Helga



INTERJÚ

nak más színházakat, mint eddig. Ennek, gondolom, köze van ahhoz is, hogy vezetőségváltás is történt itt-ott, sokkal könnyebben működik a kommunikáció.

Ugyanígy mi is vendégül látunk más társulatokat: bérletes előadást játszik nálunk Gyergyószentmiklós, Csíkszereda és Sepsiszentgyörgy is. Tehát létezik ez a fajta kommunikáció és együttműködés. Nyilván ez is pénzbe kerül, de folytatni szeretnénk, már csak azért is, mert itt, Erdélyben, van egy olyan általános hangulat, hogy a szűk kicsi pátriánkban mi nem egymás ellenfelei vagyunk, hanem ugyanazt csináljuk, de másképp.

Udvarhelyszéken hogy állnak a különböző települések, önkormányzatok a színházi szempontból alkalmas terekkel? Van-e olyan kultúrház, amely használható, adott esetben akár technikailag is felszerelhető?

Udvarhely teljes környékéről vannak bérleteseink, de Zetelakán kívül nem nagyon tudok olyan teret, ami használható lenne. A székelykeresztúri van még, az viszont nagyon kicsi, ennél fogva technikai szempontból nem igazán megfelelő, mert egyetlen előadás díszlete sem férne be.

Az meg teljességgel lehetetlen, hogy kihelyezkedjünk úgy, hogy valamelyik kultúrházban próbáljunk. Itt az embereknek családjuk van, és azt nem lehet úgy megoldani, hogy a gyereket felfüggesztjük a fa tetejére, és majd két hét múlva onnan levesszük. Ráadásul Udvarhelyről kijutni egy jó óra, tehát vannak még ilyen jellegű gondok is.

Ha a legnagyobb negatívumot és a legnagyobb pozitívumot kellene kiemelned ilyen pőrn ebből az egész történetből, akkor melyek lennének azok? Hogy egy kicsit kiegyensúlyozottabb formában zárjuk ezt az elég lehangelő helyzetismertetést...

Amikor azzal hívtál, hogy beszéljessünk, gondolkodtam, hogy mit mondjak, mit ne mondjak, és rájöttem, hogy én tényleg nem akarok itt kamuzni, miszerint „egy ilyen helyzet más irányokat nyit meg satöbbi, satöbbi”, mert szerintem ilyenkor mindenki elsősorban túlélni próbál. Azon vagyunk, hogy ezt a ki tudja, hány éves időszakot valahogy áthidaljuk úgy, hogy ne épüljön le a társulat, próbáljunk fejlődni. Elindultunk egy úton: egyre értékesebb embereink vannak, egyre értékesebb, amit teszünk, és azon igyekszünk, hogy mindez ne menjen kárba. Egyszerűen csak ezt tudom a legnagyobb pozitívumként kiemelni. Nekem ez a legfontosabb, amellet, hogy rövidesen végre használatba tudjuk venni a mozit, és akkor azt még hozzá tudjuk toldani ehhez a pozitívumhoz. Azt azonban mindenképp meg kell említenem, hogy a mozi megnyitásáról nem beszélhetnénk, ha nem lenne Orendi István, az Udvarhely Néptáncműhely igazgatója, aki éjt nap-pallá téve ügyködött azon, hogy ez minél hamarabb megtörténhessen – de ő, ha a feje tetejére áll, akkor sem tud önerőből ennél többet tenni.

A legnagyobb negatívumot abban látom, hogy egy kicsit azt érezzük az átmeneti bázisunk hiánya miatt, hogy magunkra vagyunk hagyva, ilyen „oldjátok meg” íze van az egésznek, és ez nekem rosszul esik. Annyi a kívánságunk csupán, hogy legyen egyetlen, színházi célokra alkalmas, 10 x 20 méter alapterületű próbatermünk, női meg férfi mosdóval. És legyen egy kis meleg is benne.

Ha nem állnak mellénk olyan magánvállalkozók, akik ingatlanulajdonosok is, akkor a *donjuan* próbafolyamatát nem tudtuk volna végigvinni. Ez is hozzátartozik a történethez. Vannak köztük olyan emberek is, akiknek nincs különösebb közük a színházhoz. Egyik-másik jó fej volt, és azt mondta, hogy „ingyen használhatjátok a termet két hétig, a gázköltségek felét kérem” – és ennyi. Ha nem lettek volna ezek az emberek, akkor felsültünk volna...

Bartha Réka

LELKESEDÉSSÉ ALAKULT KEZDETI KÉTSÉGBEESÉS

Beszélgetés Veress Albert színművésszel, a Csíki Játékszín igazgatójával

A Csíki Játékszín székhelyének felújítása vándortársulati körülményeket hozott létre, ami kihívásokat, de új lehetőségeket is jelentett a társulat számára. 2026 januárja végén Veress Albert igazgatóval beszélgettem a költözés és az előadások létrehozásának nehézségeiről, de azokról a pozitívumokról is, amelyekkel ez idő alatt gazdagodott az alkotócsapat. Beszélgetésünk az akkori helyzetállást, perspektívákat és terveket összegzi.

Mit tapasztaltatok eddig a vándoréletek során? Mit feltételezt ez alkotói és adminisztratív szempontból? Az is érdekelne, hogy miként készítettétek elő ezt az időszakot. A 2025–2026-os évadot eléggé rendhagyóan indítottátok: építőtelepi szerkóban jelentettétek be, hogy felújítás miatt a Művészetek Háza és több alternatív helyszín ad majd otthont átmenetileg az előadásaitoknak...

A történet elejével kezdeném: tavaly június végén, július elején költöztünk ki az épületből, de akkor még ez inkább kétségbeeséssel töltött el minket. Aztán a nyár arról szólt, hogy próbáltuk kitalálni és újradefiniálni önmagunkat, hogy akkor ez miként is fog működni a továbbiakban. Az elkeseredés később átfordult egyfajta lelkesedésbe, mert közben kezdtük látni ebben a helyzetben a lehetőségeket is, igyekeztünk azon lenni, hogy ne a kétségbeeséssel blokkoljuk magunkat, hanem inkább az opciókat vegyük figyelembe. A nyáron, amíg a többiek szabadságon voltak, Vladival, azaz Vladimir Anton művészeti vezetővel körbejártuk a kultúrházakat a környező falvakban. Jártunk Pálfalván, Szépvízen, Csobotfalván, Csomortánban, egészen Dánfalváig és Madarasig, tehát bejártuk a településeket minden irányban, és láttuk, hogy van egy csomó alkalmas tér, amit ki tudnánk használni.

Tapasztalatom szerint a Csíki-medencében alaposan befektettek a helyi önkormányzatok a kultúrotthonok felújításába, úgyhogy ha technikailag nem is, tér szempontjából valószínűleg nagyon is működőképes alternatívák.

INTERJÚ

Igen, de itt azt is el kell mondanom, hogy eleinte volt bennünk egy jó adag naivitás, és erre az egyik ilyen tér meglátogatása kapcsán döbbsenünk rá. Nagyon tetszett nekünk a kultúrház Csíktaplocán, ami még a városhoz tartozik, tehát gyakorlatilag ki se kell menni Csíkszeredából. Ott van egy régi, nagyon szép épület, olyan, mint egy ékszer, és ugyan nincs különösebben felújítva – pontosabban valamilyen külső felújításon korábban már átesett –, de van egy szép udvara is. Mi ott már meg is álmodtunk egy második Csíki Játékszínt, vagyis a társulat számára egy újabb helyszínt. Ugyanígy Csobotfalván is tetszett a kultúrház tere, és voltak még más előnyös helyszínek is. No, és akkor az a naivitás élt bennünk, hogy például Taplocán megkaphatjuk a kultúrházat ingyen és bérmentve. De aztán nyilván szembejött a realitás, és mindegyik helyszínről kiderült, hogy bért kellene fizetni és akár egyebeket is.

Akkor mi már kiköltöztünk a színház épületéből, de meg kellett találnunk azt a helyet, ahová beköltözhettünk. Azelőtt már kerestünk egy raktárhelyiséget, ahová a színházból kihordott díszleteket és bútorokat el tudtuk vinni, és béreltünk egy helyiséget az irodáknak, egy másikat pedig a varrodának. A Művészetek Házával pedig az volt az eredeti terv, hogy a nagyszínpadi előadásainkat ott tudjuk játszani, stúdióterként pedig az épület pincéjét szemeltük ki, ahol az ANT bár működik, ott meg berendeztünk egy nyolcszögletű stúdióteret. Egész pofásra sikerült, az a gond vele, hogy mivel pince, ezért dohosabb meg sötétebb, tehát nem annyira kellemes, de azért használható. Aztán az is kiderült, hogy a nagyszínpad viszont nagyon problémás, mert a Művészetek Házának vannak saját programjai, rengeteg esemény zajlik ott, és állandóan ki van bérelve, tehát mi ott nagyon nehezen találunk négy egymást követő napot, amikor használhatjuk a színpadot. Nagyon hamar világossá vált számunkra, hogy semmi esély nincs arra, hogy mi ott egy nagyszínpadi előadást próbáljunk, és be is mutassuk.

Ebben a helyzetben be kellett látnunk, hogy bérletrendszert sem fogunk tudni meghirdetni, aminek nálunk erős hagyománya van, egy erős, bérletes nézői bázissal.

Éppen erre akartam rákérdezni, Székelyudvarhelyel összehasonlítva – mert az ember hasonlítgat... Ott a hírek szerint a szintén költöző színház továbbviszi a bérletrendszert. Azon gondolkodtam, hogy ti vajon miért mondtatok le róla? Arra tippeltem, hogy esetleg a közönség nehezen alkalmazkodna ahhoz, hogy más, számára szokatlan színházi terekben kapja a művészeti élményt.

Nem, elsősorban a színpadon tölthető idő hiánya indokolta ezt a döntésünket. Nem tudtuk bevállalni, netán garanciát vállalni a nézővel szemben arra, hogy ő azt a négy nagyszínpadi előadást, amit megvásárol a bérlete révén, meg is tudja majd nézni. A másik dolog meg az, hogy ilyen körülmények között nem tudtunk volna saját nagyszínpadi előadást gyártani, tehát nem lett volna semmi új, amit játszhattunk volna neki. Ugyanakkor nem gondolkodhattunk kizárólag meghívott előadásokban sem, mert ez a változat sem működött volna, hiszen kilenc felnőtt bérletünk van, ami azt jelenti, hogy kilencszer kell játszani négy nagyszínpadi előadást. Erre semmi esély nem volt, nem lehet ennyi színpadi időt kapni a Művészetek Házában.

Egy kicsit visszatérnék a költözés logisztikájára, mert nagyon piszkálja a fantáziámat: ti erre mennyi anyagi, illetve más erőforrásban megmutatkozó segítséget kaptatok a színház fenntartójától? Mindannyian tudjuk, hogy egy költözés a magánemberek számára is alapos erőfeszítést jelent, inkluzíve anyagit, egy intézmény esetében pedig, gondolom, hatványozottak a költségek.

Az az igazság, hogy nem sokat segítettek, mivel ők is éppen költöztek. Ráadásul ugyanebben az időszakban a kulturális központ és a népiskola is kiköltözött, na meg a megyei tanács. Mindenki elindult, rengetegen kerestük a megfelelő helyiségeket, amelyeket ki tudnánk bérelni. Ami-

kor raktárhelyiség után jártunk, akkorra már egy csomó alkalmas teret a város kibérelt magának, vagy esetleg egy másik intézmény, amely éppen költözködött. Tehát volt egy kicsi „verekedés” és verseny a helyekért. A városháza is nagyon el volt foglalva a saját költözésével, így nem tudtak azzal foglalkozni, hogy a további létezésünket megoldják, így hát mi oldottuk meg magunknak.

Ahogy itt sorolod a különböző bonyodalmakat, az jut eszembe, hogy például a februári műsorotokból első ránézésre ki sem derül, hogy éppen vándortársulati időszakot éltetek, annyira gazdag a felhozatal...

Igen, ezen én is meglepődtem egy kicsit, meg büszke is vagyok magunkra, mert annak idején, amikor kiköltöztünk, az volt a benyomásunk, hogy nagyon lassú évadunk lesz. Arra gondoltunk, hogy legalább egy kicsit csendesebb lesz, így többet foglalkozunk képzéssel, workshopokat tartunk a társulatnak és így tovább. Na de aztán kezdtek alakulni a dolgok... Az, hogy nem tervezhettünk be nagyszínpadi előadást, szült egy másik problémát – ami tulajdonképpen nem is probléma, hanem egy másik helyzet –, hogy nem tudtunk olyan szereposztásban gondolkodni, amely révén több, mondjuk tizenöt színész játsszon egy-egy darabban, így meg ahhoz, hogy foglalkoztassuk a teljes társulatot, több kisebb szereposztású előadást kellett kitalálnunk, és ezekkel zsonglorködtünk.

Jelenleg úgy állunk, hogy május végéig van vagy hét projektünk, amit be kéne mutatnunk, ez egy ilyen időszakra nem kevés, főleg olyan körülmények között, hogy közben még két fesztiválra is készülni szeretnénk, meg mindenféle más tennivalónk is van. Így igyekszünk dolgozni, feltalálni magunkat ebben a független színházi rendszerben, hogy párhuzamosan több előadást is próbálunk. Ezzel együtt a szereposztások kialakítása is bonyolultabb lett, mivel egy időben kell próbálnunk előadásokat, így meg az a színész, aki az egyik produkcióban benne van, nem tud egy másikban is játszani, amit szintén akkor próbálunk. És még ott van a meghívott rendezők és más alkotók programja is... Tehát ez egy összetett folyamat, és megszokítás nélkül ilyen: pró-

Veress Albert. Fotó: Csiki Játékszín



INTERJÚ

báljuk kisakkozni, hogy most ez meg ez a rendező ráér-e, hogy próbálja öt napig ezt meg ezt az előadást, és aztán elmegy, mert nem ér rá több ideig itt lenni, majd valamikor visszajön, és akkor folytatjuk, így majd valamikor bemutatjuk a produkciót. Szóval egy ilyen rugalmas, dinamikus, képlékeny massa, ahogyan zajlik ez az egész.

Amikor a költözés gondolata felmerült, gondoltatok-e arra, hogy ez tartalmi szempontból is nagyon más időszak lesz?

Igen, ide is el akartam jutni a terek felfedezéséről szóló hosszú történettel, hogy mindez valahogy azt eredményezte, hogy a témák szempontjából is más megközelítésre lett szükség. Megtaláltuk azokat a helyszíneket itt, a környéken, ahol játszhatunk, így több szempont is előtérbe került: az egyik az, hogy az előadásaink hordozhatóak legyenek, könnyen adaptálhatóak a különböző terekre. Ezért a díszleteket is igyekszünk úgy legyártani, hogy a lehető legtöbb helyre el tudjuk vinni az előadásainkat anélkül, hogy különösebb művészi kompromisszumot kéne megkötnünk. Régebb is sokat utaztunk, már Parászka Miklós idejében is rengeteget tájoltunk a környékező falvakban, viszont ez mindig azzal járt, hogy egy nagyszínpadi előadást be kellett zsúfolni egy kis kultúrházba. A hordozhatóság és adaptálhatóság tehát az első fontos szempont volt. A másik az, hogy így olyan közönségréteghez is eljutunk, amely nem kifejezetten és rendszeresen színházlátogató, ezért úgyszólván „friss szemmel” látja a produkciót, nincs egy kialakult színházlátogatási szokása vagy művészeti igény szintje. Emiatt olyan témákat kerestünk, amelyek a lehető legközelebb állnak hozzá. Így született meg a *Törtfőér* és a *Mások élete* is, a környékbeli emberekkel készült interjúk alapján, mindkettő témája viszonylag forró és aktuális a helyi közösségben. A *Törtfőér* nem annyira helyi téma, viszont a generációs különbségekről és a leválásról szól. A másik előadásunk egy hosszabb folyamat eredménye, és még a múlt év májusában elkezdődött a munka témakereséssel, tematikai térképpel, amelynek alapján kirajzolódott, hogy a külföldön dolgozók élete nagyon foglalkoztatja az itthon maradottakat. Mindenkinek van ismerőse vagy rokona, aki külföldön dolgozik beteg- vagy idősgondozásban – erről szól a *Mások élete*. És a *Bányavirág* is valahogy ide csatlakozhat, amit le is teszteltünk, amikor Dánfalván játszottuk, és nagyon-nagyon jól vették a poénokat, úgy tűnt, hogy a közönség tényleg jól tud kapcsolódni a történethez.

Innen úgy látom, hogy ennek az áldatlan helyzetnek azért voltak áldásos hozadéakai... De mi a helyzet a csíkszeredai hagyományos színházlátogatókkal, a törzsközönsséggel? Megszokta már, hogy most egy kicsit macerásabb színházba járni, mert le kell menni egy pincébe, ahová nem fér be mindenki?

Az a benyomásom, hogy a bérletes közönségünknek egy bizonyos százaléka ebben az évben nem jár színházba. Nem felel meg mindenkinek az, hogy ilyen alternatív helyszínekre menjen. Gyanítom, hogy vannak, akik megvárják majd a visszaköltözést, vagyis azt, amikor minden olyan lesz, mint régen. Viszont az előadásainkat telt házzal játsszuk, nagyjából minden alkalommal. Ezért, ha nem is a törzsközöntség, de van egy közönség. Az is biztosra vehető, hogy van egy jelentős réteg, amely szívesen, vagy akár szívesebben jön ezekre az alternatív helyszínekre.

Szándékotokban áll-e megőrizni ezt a vonalat, ami most így spontánul kialakult?

Igen, mindenképp. Ugye, az is volt a terv – amikor a kétségbeesés átfordult a lehetőségek keresésébe –, hogy amit ebben az időszakban felfedezünk, azt visszük magunkkal tovább, és ha új közönségrétegeket fedezünk fel, és mellette új játszóhelyeket, akkor ezeket valamilyen szinten továbbra is megtartanánk. Például ott van ez a taplócai kultúrház, ami számomra olyan,

hogy akkor sem szeretném elengedni, ha visszaköltözünk. Ugyanígy az ANT-ban berendezett stúdiótermünket is meg szeretnénk tartani, hogy minél több helyen tudjunk játszani, különböző közönségrétegeket megcélózva.

Mi a helyzet a kiszállásokkal? És itt most nem föltétlenül a Csiki-medencére gondolok, hanem például arra, hogy a helyzet úgy hozta, hogy Székelyudvarhelynek és Sepsiszentgyörgynek is vándortársulata lett hirtelen, mert ott is költöznek felújítás miatt. Van-e együttműködés közte-tek? Mentek-e egymás színházi térré alakított átmeneti otthonaiba?

Nem, nem beszéltünk ilyen együttműködésről, éppen amiatt, hogy mindhárom társulatnak költöznie kellett. Viszont annak idején, amikor a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió maradt székhely nélkül, akkor mi meghívtuk őket, hogy tartsanak itt egy miniévadot, és akkor négy-öt napig itt játszott a társulat, mert nekünk volt színházunk, nekik meg nem. Most viszont, teszem azt, az udvarhelyieket hiába hívnánk, mert nincs, ahová jönniük, mi viszont megyünk Székelyudvarhelyre. Ma két mesejátékot is játszunk náluk. De ott sincs rendben a helyzet a Stúdió mozival, még nem készült el teljesen alternatív színházi térként, lenne még munka, de muszáj volt elkezdni az előadásokat. Azt is tervezzük, hogy odamegyünk Az apa című előadásunkkal, ha addig sikerül olyan körülményeket teremteni, hogy tudjunk játszani.

Tehát egymás között annyira nem tudtunk úgymond „bizniszelni”, de voltak olyan terveink, hogy akkor ezt az évadot kihasználhatnánk mondjuk arra, hogy miniévadokat tartsunk különböző városokban – Brassóban, Marosvásárhelyen, Sepsiszentgyörgyön, Kolozsváron. De egyelőre még nem nagyon jutottunk el máshová, kivéve Miskolcot, ahol novemberben mi voltunk a vendégek a Határtalan napokon. Az esemény keretében négy előadást játszottunk három nap, és az nagyon-nagyon jó élmény volt, ami által még szorosabbra fontuk a viszonyunkat a miskolci társulattal. Nem tudom, mennyit sikerül még ebből a tervből megvalósítanunk az év hátralevő részében, mivel már itthonra rengeteg tervünk van.

Megújul a Csiki Játékszín – építkezés (2026. február 11.). Fotó: Mihály László



INTERJÚ

Milyen a hangulat a társulatban? Abból, amit mondtál, érezhetően felvették az új ritmust, de mennyire viseli meg őket az, hogy nincs egy biztos otthon? Hogyan készítették fel a színészeket erre az időszakra?

Megpróbáltuk felkészíteni a társulatot a változásra, hogy mindenki rendezkedjen be valahogy egy olyan gondolkodásmódra, ami sokkal nyitottabb, és megengedi azt, hogy a komfortzónából kilépjünk. Mert jó nagyot kell lépni onnan mindenkinek, nem csak a színészeknek. Maradjon mindenki dinamikus és nyitott, próbáljuk újra felfedezni, hogy mi van akkor, ha lehámozzuk a normál körülményeket, mindent lecsupaszítunk, és az marad meg, hogy emberek bemennek valamilyen térbe és színházat játszanak. Azt hiszem, a társulat elég jól megértette ezt a kérést, és sikerült áthangolódnia.

Van viszont egy nagy gondunk, ez abból adódott, hogy külön helyekre költöztünk. A varroda és a raktár számára már a kiköltözés előtt találtunk helyet, ők külön-külön épületben vannak. Az irodák egy harmadik helyen, továbbá egy negyedik és ötödik helyen zajlanak a próbák, és ráadásul a műszak is külön van, amelynek a bázisa az új stúdióterünk, az ANT.

Ez azt jelenti, hogy sokkal ritkábban találkozunk. Amíg mindenki egy épületben volt, akarva-akaratlanul, már csak a kávézóban is összefutottunk, kétnaponta találkozott egy műszakos egy színésszel és így tovább. De ez most nincs. Igyekszünk enyhíteni a helyzeten, már ebben az évadban két, a teljes társulatot foglalkoztató workshopot tartottunk. Az egyik egy színháznevelési műhely volt Szivák-Tóth Viktorral, ennek folytatásaként most egy tantermi előadást próbálunk vele, de magán a műhelymunkán a teljes társulat részt vett. Másfelől épp január 23-án utazott vissza Szolnokra Molnár László színészkolléga, aki egy verstréninget, verskurzust és műhelyt tartott nálunk, pontosabban annak az első szakaszát, és tervben van, hogy majd, amikor legközelebb jön, megtartjuk a második szakaszát is. Mindkét esemény elsődleges célja az volt, hogy együtt legyünk.

A színház fenntartója, Csíkszereda önkormányzata két éve jelentette be ezt a felújítást, és azt, hogy az országos helyreállítási terv alapjaiból valósul meg a beruházás. Ugye, akkor a becsült értéke valami 13 millió lej volt, és 12 hónapra állapították meg a kivitelezést. Az összeg ezt a nagyon átfogó felújítást fedi, de én itt inkább a kivitelezés időtartamára kérdeznék rá: mik a híreid a folyamatról? Szerinted be tudják fejezni határidőre?

Most úgy tűnik, hogy igen. Minden héten bejárok a színházba, ott mindig találkozom az építővel, a tervezővel, a város képviselőivel, és látom, hogy egész jól haladnak a munkálatok. Nagyon-nagyon hálás vagyok a városvezetésnek, mert pont akkor, amikor kiköltöztünk, és aztán később, az ősz folyamán is jöttek a megszorítások, és az hírelett, hogy leállítják az összes építkezést, ami bizonyos százalékban nincs befejezve. Mindenkinek összeszorult gyomra, de a városvezetés nyomatékosan lobbizott azért, hogy ez a projekt, a színház felújítása tovább tudjon haladni. Ők amúgy is nagyon pozitívan viszonyultak ehhez az egészhez.

Az Országos Helyreállítási és Újjáépítési Terv (PNRR) alapján kapott pályázati támogatás tudtommal 7 millió lej, a többit pedig a város pótolta fel a saját költségvetéséből, de azóta is folyton jelennek meg újabb kiadások, mindegyre rájövünk, hogy ez vagy az nem így kéne legyen, vagy nem volt jól kitalálva. És ezeket a plusz költségeket is nagyon rugalmasan kezelik. Szóval ebből a szempontból nagyon-nagyon örülök, hogy a városvezetés ennyire fontosnak tartotta ezt a projektet, és a jelenlegi hírek szerint idén novemberben elvileg vissza kéne tudjunk költözni, ha minden jól megy és a munkálatok a megfelelő ütemben haladnak, ugyanis ez a pályázat elszámolásának a határideje is.

Péter Beáta

ÁLLANDÓ KÉSZENLÉTBEN

Beszélgetés Keresztes Franciskával, Toásó Istvánnal és Szilágyi Nórával

Állandó készenlét, újratervezés, több logisztika, egyeztetés, teendők, alternatív játszóhelyek kialakítása, feltérképezése, a közönség megtartása és új közönségréteg bevonása – mindhárom Hargita megyei színház kihívásokkal teli évadot él: az eddigi állandó székhelyeik felújítás alatt állnak. De hogyan látja ezt a helyzetet egy irodalmi titkár, hogyan egy fénytechnikus, és miként egy közönség szervező? Keresztes Franciskával, Toásó Istvánnal és Szilágyi Nórával beszélgettünk.

Otthonkeresők Gyergyóban

2022 februárjában nagy volt a sürgés-forgás a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház háza táján: a társulat javában készült a Hatházi András rendezte *K. Gedeon tündöklése és bukása* című előadás bemutatójára – annak tudatában, hogy felújítása előtt ez lesz az utolsó premier a színháznak otthont adó Művelődési Házban.

„Lázasan készültünk az utolsó bemutatóra, jönnek a nézők, megy az előadás a stúdióteremben, körülötte meg már omlik le minden. Az idő sürgetett, március végéig ki kellett költözzünk. Nem állt túl sok idő a rendelkezésünkre, és nem is nagyon kaptunk segítséget, önerőből kellett megoldjuk. Úgyhogy bő másfél hónapig arról szólt az életünk, hogy A-tól Z-ig mindenki, de abszolút mindenki – az irodai személyzet, a műszak, a művészek – jött a munkáskesztyűvel, és csomagoltunk, pakoltunk, hogy időben át tudjunk hordani mindent” – emlékezett vissza Keresztes Franciska dramaturg, irodalmi titkár.

Ha költözött már valaki egyik lakásból a másikba húsz év után, tudja, mennyi minden összegyűl ennyi idő alatt. Hát még egy színházban! A Művelődési Házban működő intézmények – tánciskola, ifjúsági iroda, a Művelődési Központ – mind ki kellett költözzenek, de kétségtelenül a színháznak volt a legtöbb költöztetnivalója: a díszletraktárt, jelmezraktárt, a műhelyeket, irodákat, az archívumos termet mind-mind ki kellett üríteni. És ez csak a munka egyik része, be is kellett költözni valahová.

„Már korábban tudtuk, hogy az Öntöde épületébe fogunk kerülni, emlékszem, mikor először ellátogattunk oda, majdnem elsírtam magam, olyan állapotok voltak. A költözéssel párhuzamosan raktárrészeket is ki kellett alakítani: tudtuk, hogy az irodai dolgok egy darabig még elvannak dobozokban, de a díszleteknek és a nagy helyet foglaló munkagépeknek kellett a hely. Emellett rengeteg infrastrukturális munka volt, újra kellett csinálni az áramhálózatot, ki kellett építeni a fűtésrendszert – igaz, hogy akkor már jött a nyár, de nem lehetett bent dolgozni, mert ez

INTERJÚ

egy elhagyatott, jéghideg betontömb volt. Az évad hátralevő részében zajlott a berendezkedés, a kipakolás, így a művészeti tevékenységről arra az évadra le is mondhattunk, de a következő évadra nagyon rákészültünk.”

Ezt követően építették ki a hatvan fő befogadására alkalmas stúdiót, amelyet 2023 márciusában avattak fel.

„Őszől egy adaptív műsortervvel indultunk – meghirdettük a *Színházon kívül* elnevezésű tájolóprogramot a Gyergyói-medencében. Minden hónapban más településre »költöztünk«: vittünk két-három-négy előadást, illetve különböző programokat, közönségtalálkozókat, kiállításokat rendeztünk. A bázisunk Alfalu volt, ahol nemrég átadtak egy felújított színháztermet, és jó néhány nagytermi előadásunknak megfelelt. Sajnos nem mindegyiknek, és ez volt, és még mindig ez az egyik legnagyobb probléma, nincs nagyméretű színpadunk, ahol játszani tudnánk. Emellett nagyon sok segítséget kaptunk Csíkszeredától és Udvarhelytől: például a Csíki Játékszín pár napra átadta a színpadát, hogy a *Káosz* című előadásunkat fel tudjuk újítani, ugyanígy a Tomcsa Sándor Színház, a dráMA fesztivál előtti három napra, hogy a *K. Gedeont* tudjuk felújítani. Sokat turnéztunk, mindenféle alternatív helyszíneken játszottunk, egészen kicsiknek szóló »babaelőadást« készítettünk a Halvirág Bábstúdió termében, majd óvodákba jártunk vele, de voltak tantermi, kocsmaszínházi előadásaink is. Mindenhová, ahol egyszer el lehet képzelni színházat, oda mi megérkeztünk.”

Noha a Figura Stúdió társulatára addig is jellemző volt, hogy ki kellett időről időre mozdulnia a komfortzónájából (ha egyáltalán volt valaha teljes mértékben ilyen...), ez a helyzet azért mégis más volt: kétszer annyi erőfeszítést igényelt és igényel, mindenkinek sok más egyebet is kellett csinálnia, mint ami a tényleges munkája, és „ez hosszú távon nyilván nem ideális, de a csapatot összerántotta – mindenki oda kellett tegye magát, máshogy nem tudtuk volna megoldani a költözést, az évadot”.

Keresztes Franciska. Fotó: Figura Stúdió Színház



Keresztes Franciska rámutatott, évadtervezés szempontjából a kiköltözés utáni első évad, a „jövő-menő, hontalan időszak” volt a legnehezebb. De így is – a „vándorszínházi” időszakban – 16 településen, 35 játszóhelyen 160 előadást játszottak. Miután sikerült berendezkedni és saját erőből kialakítani az öntöde terein a stúdiót, valamelyest kezdtek visszarázódní a normális kerékvágásba. Az számukra is kérdés volt, hogy a nézők követik-e oda őket, de azt látták, hogy a törzsközönség kitartott mellettük, sőt, az alternatív helyszíneknek köszönhetően új nézőket is meg tudtak szólítani. Az irodalmi titkár saját munkakörével kapcsolatban elmondta, a folyamatos utazás, az előadások különböző helyeken való megtartása több szervezési munkát igényelt. „Sokkal nagyobb körütekintést igényelt ezeknek az utaknak a megvalósítása, de mi, az irodai személyzet, elég jól megúsztuk ezt a hercehurcát, nem úgy, mint például a műszak. Azon kívül, hogy építettek, bontottak, gyártottak, rájuk hárult a folyamatos pakolás és logisztika, hogy hová mikor érkeznek, mit hol tárolnak, és mind-



Toásó István. Fotó: Kovács Levente

INTERJÚ

eközben készítették a stúdiót. Nekik sokkal nehezebb volt.”

Noha a Művelődési Ház tervezett felújítása befejeződött, a belső tereket még nem lehet használni, előadóteremként még nem funkcionálisak, így a visszaköltözés időpontja is kérdéses.

Dobozolás, jégpálya, mozi

„Ha a napokban az épület körül sétálsz és furcsa dolgokat látsz bedobozolva, vagy turkálózva, ruhakölcsönzőhöz hasonló hangulat kap el a parkban, ne izgulj, nem tévedtél el, csak költözik a színház, mert az épületet felújítják! A nyáron megkezdődnek a Művelődési Ház energetikai felújítási munkálatai, ezért a következő évadtól két új helyszínen találkozhattok velünk: a volt Stúdió moziban és a Si-

culus Ifjúsági Házban. Szorgos kezek és lábak ügyködnek, pakolnak, dobozolnak, lépcsőznek, hogy minél előbb kiürítsük az itteni tereket és a két új otthonunkat megtöltsük élettel!” – adta hírül 2025. június 6-án a honlapján a Tomcsa Sándor Színház. Azóta azonban a folyamatos újratervezés jellemzi a mindennapokat.

A mozi épületét – szintén felújítás és az engedélyeztetések hiánya miatt – csak január végén adták át. A színház előadásai és a próbák egy része addig az Udvarhelyi Fiatal Fórum (UFF) nagytermében zajlottak. De például a *donjuan* című előadás próbáit öt különböző helyszínen tartották, az évad elején tartott dráMA fesztivál alatt pedig olyan alternatív helyszíneket is kénytelenek voltak kipróbálni és működőképessé tenni színházi előadások játszására, mint a városi jégpálya. Ráadásul a helyszínváltást utolsó percben kellett megoldani, így a műszaki személyzetet igencsak próbára tette ez a helyzet: a jégpálya közepén kellett játszóhelyet kialakítaniuk.

„Hogy érintette a színházunkat a költözés? Hát, elég érdekesen.” – fogalmazott Toásó István, a színház fénytechnikusa, amikor január közepén beszélgettünk. „Egyrészt azért, mert bár minimum két éve tudtuk, hogy költözni fogunk, kevés dolgot terveztünk meg előre, így a végére minden összesűrűsödött. Aztán ilyen-olyan megoldásokat találtunk, például hogy hol raktározzunk, mivel úgy néz ki, megkaptuk az UFF-ot, legalábbis osztva. Nulla huszonnégyben osztani kell sok mindenen, de legalább be tudtunk költözni a raktárral az Alcatrazba (terem az UFF mellett – szerk. megj.), így elég közel vagyunk, és elég sok mindent meg tudunk oldani. A terv az volt, hogy a mozi szeptemberre kész lesz, de építkezési okok miatt egészen januárig csúszott, és még jelenleg sincs működési engedélyünk, talán január végéig ez

Szilágyi Nóra. Fotó: Mihály László



INTERJÚ

is megoldódik és lehet előadásokat tartani. Jelenleg a technika is tesztüzemmódban dolgozik, mivel a moziban a villanyhálózattól kezdve a tűzvédelemig, az ajtók kicseréléséig mindent felújítottak, így talán a környék egyik legjobb és legbiztonságosabb terme lesz. Összevontuk a színház és az Udvarhely Néptáncműhely hang- és fénytechnikáját, és annak ellenére, hogy a mozi színpada kisebb, mint a kultúrházé, technikai szempontból egész színvonalas színpadot raktunk össze. Megkockázatom: szinte bármit, amire egy színpad képes lehet, meg tudjuk csinálni.”

Mint mesélte, ez a kétlaki élet eléggé megbonyolítja az életüket. A színházban egy színpadra voltak berendezkedve, és arra is volt tervezve minden technika, és így most két-, sőt háromfelé kell osztani. „Bár összevontuk a színházat a táncműhellyel, mégiscsak két színpadot kell működtetnéssel tegyünk. Ez addig nehéz, amíg be tudunk költözni a mozi termébe, és be tudjuk lakni. Ha megérkezik minden engedély, és elindul itt az élet, még mindig rengeteg olyan dolog lesz, amit utólag helyre kell tenni.”

Külön, de mégis együtt

Azt hitték, sose lesz vége, hogy nem lehet egy ekkora épületet, 25 év felgyűlt dolgait mindenestől kipakolni – emlékezett vissza a költözésre Szilágyi Nóra, a Csíki Játékszín közönség-szervezője. „Összefogtunk, és kalákában, láncba állva adogattuk egymásnak a dobozokat, néha még a járókelők is beszálltak segíteni. Úgyhogy voltak szép pillanatai, de maga a dobozolás és összepakolás nagyon nehéz volt, például a jelmezkeszítők és műszakosok rengeteg apróságot kellett összepakoljanak. De ez megvolt, most az a nehéz, hogy mind szanaszét vagyunk. Ez elsősorban a műszakosoknak megterhelő, folyamatosan járkálnak egyik helyről a másikra, innen-onnan raktárakból kell összeszedjék a díszletelemeket, mert sok előadást elővettünk az előző évadokból. Úgyhogy minden elismerésem a háttér csapatunknak. Társulatilag meg mindenkit máshova helyeztek el, több épületben, sok különböző helyen vagyunk, a társulat soha sincs úgy igazán együtt, mint régen. Akkor láttuk egymást, könnyebben tudtunk egymásnak segíteni, ha szükség volt rá, most rengeteget kell egyeztetnünk. De teljes elismerésem a műszaknak, illetve a vezetőségnek, akik ebben a helyzetben is tudnak kreatívak lenni: annyi előadásötletük van, hogy ebben az évadban lassan rekordot döntünk bemutatókból” – mesélte Nóra. Mint mondta, sok alternatív helyen játsszák az előadásait, a nagyszínpadi produkciókat a Szakszervezetek Művelődési Házának színpadán, a stúdió-előadásokat pedig az épület pincéjében láthatja a közönség.

Ebben az évadban – a helyzetre való tekintettel – nem hirdettek bérleteket. Nóra elmondta, közönségszervezés szempontjából nehéznek tűnt az elején. „A bérletházaink elvesztek, remélem, csak egy kis időre. A bérletrendszerrel sokkal egyszerűbb volt közönséget szervezni, elküldtünk egy SMS-t, vagy meghírdettük egy hónappal előtte az előadást, és akkor az adott bérletesek tudták, mikor kell jöjjenek. Viszont jó a rosszban, most bevonzottunk új embereket, olyanokat is, akik eddig nem jártak a stúdió jellegű előadásainkra. Látok új arcokat, és a régiek közül is visszatérnek azok, akik kicsit rugalmasabbak, és el tudnak tekinteni attól, hogy egy klub terein kell átmenni ahhoz, hogy eljussanak az ideiglenes kamaratermünkig. Hálás vagyok, hogy jönnek a nézők, és nem hagynak cserben minket.”

Az egész társulat számára feszítettebb tempójú helyzet ez, mindenki várja, hogy visszaköltözhessenek a színháznak eddig otthont adó Művelődési Házba – ez, a tervek szerint, 2026 novemberében következik be. „Tudtuk előre, hogy nehéz évad lesz, hogy mindenkinek több munkát fog jelenteni, de igyekszünk a legjobbat kihozni belőle. Reméljük, minél hamarabb vissza tudunk költözni.”

Deák Katalin

ANNYIRA NEM VOLT SZÍNHÁZI, HOGY ÉPP ATTÓL LETT SZÍNHÁZ

Beszélgetés Biró Réka szabadúszó dramaturggal

2025 júliusában kezdődött, és ötnapos decemberi eseménnyel zárult a kolozsvári Desiré Alapítvány *Commoning – időutazás a közjavak nyomában* nevű kutatói, művészeti és közösségi projektje. Helyszíne a lebontásra váró kolozsvári Armătura gyár épülete volt, itt kutatták fél éven át kulturális menedzserek, kurátorok, színházi alkotók (dramaturg, rendező, színész), képzőművészek, szociológusok, építészek és elméleti szakemberek, hogy „az iparosítás, a privatizáció és az új ingatlanfejlesztések hogyan formálták a város és a helyi közösségek életét”.¹

Az esemény előtti napokban különböző közösségi oldalakon (YouTube, Facebook, TikTok, Instagram, hírlevél) találkozhattunk a csapat által kitalált szereplőkkel (a Gyár, Csabi Csap, Livia Rusu, a Róka, a Vasöntő, az Orákulum és a Madár),² velük közösen készülhettünk fel a gyárlátogatásra. Az Orákulum például – közös gondolkodásra ösztönözve – többek között ezeket kérdezte tőlünk: *Merre halad a városod? Miként változtatnád meg, hogy a tiéd is legyen? Hogy a város mindenkié legyen. / Hogyan alakul az életünk, ha a város úgy fejlődik tovább, ahogy az elmúlt 10 évben tette? / Mit lehetne tenni a szennyezett levegő és a zajszenyeződés ellen? / Hogyan élesszük újra az együttműködés készségét az emberekben, hogy javuljanak az életfeltételek?*³

A következőkben Biró Réka szabadúszó dramaturggal, a *Commoning* munkatársával beszélgetek.

Deák Katalin: Több mint egy hónap telt el azóta, hogy elbúcsúzhattunk az Armătura-gyártól. Számotokra meg véget ért a közel fél évig tartó munka. Hogy vagy most?

¹ Lásd: <https://www.commoning.ro/home-hu/projekt>. Letöltés: 2026. 01. 14.

² A szereplők részletes bemutatása: <https://www.commoning.ro/home-hu/szerepl%C5%91k>. Letöltés: 2026. 01. 14.

³ További kérdések és a követők által adott válaszok megtekinthetők a Desiré Alapítvány Facebook-oldalának 2025. november 25. és december 5. közötti bejegyzéseiben: <https://www.facebook.com/foundationdesire>. Letöltés: 2026. 01. 14.

INTERJÚ

Biró Réka: Mint amikor hosszú nyaralásra mész egy társasággal: összeszoktok, felveszitek egymás ritmusát, a végén aztán mégis elváltok. Neked pedig vissza kell találnod a saját ritmusodhoz. Egyedül.

A búcsú az utolsó eseménynapon történt meg bennem, amikor újra elkészült az öltöző balkonján az a csoportkép, amire először még szeptemberben került sor, az első gyárlátogatásunk alkalmával. Szeptemberben még nem tudtuk, mi fog minket összekötni egymással és az épülettel. Az utolsó napon viszont mindannyiunkon ott volt a munkásköpeny, akkor már mindenki tudta a dolgát. Aztán lejárt, összeszedtünk magunk után, kitakarítottunk. Ott maradt a Vasöntő – ahogy utólag elneveztük –, Bandi bácsi szobra a Szerszámműhely közepén, egyedül, a sötétben. Végül becsuktuk az ajtót.

Te mikor csatlakoztál rá a történetre? Neked is el kellett búcsúzni?

Az Armătura-gyár a szomszédom, legalábbis még valameddig az. Az elmúlt nyolc évben, amióta itt lakom, a városfejlesztés következtében számtalan, számomra fontossá vált szomszédomtól kellett elbúcsúznom. A régi Vasutas Park vidráitól és egyéb állataitól, mert a felújítás során kénytelenek voltak elköltözni innen. De említhetném a régi Armătura Parkot is, a kutyafuttatójával, diófaival, bodzabokraival, amelyek szintén eltűntek, előtte viszont évekig részesei voltak az életünknek.

A Commoning-projekt során közelebből megismerni az Armăturát olyan volt számomra, mint egy időutazás. A Gyár – az állatok küldött hírelevelekben – naponta mesélt magáról, így azt is végigkövethettem, hogyan alakult át az évek során a hely, ahol élek. Már-már olyan volt, mintha egy barátot hallgatnék. Ezzel egyébként alaposan meg is nehezítették a búcsú dolgát, hiszen egy élő, érző lénytől sokkal nehezebb búcsút venni, mint egy némán felém magasodó épületegyüttestől. Miért tartottátok fontosnak, hogy az érdeklődők már az esemény előtt megismerkedjenek a szereplőkkel?

Teret szerettünk volna adni annak, hogy ráhangolódhassanak az eseményre, foglalkozhassanak azokkal a kérdésekkel, amelyekkel a projekt során mi is dolgoztunk. Tapasztalatom szerint, amikor színházba megyünk, legtöbbször csak beesünk az előadásra, és el kell telnie bizonyos időnek, mire megérkezünk, mire végre leteesszük magunk mellé mindazokat a problémákat, amiket a hétköznapiakban kell megoldanunk. Aztán a tapsrend után újra felvesszük őket, megyünk velük tovább.

Itt azt szerettük volna kipróbálni, milyen az, amikor a résztvevőknek lehetőségük van ráhangolódni az eseményre. Ezzel együtt arra törekedtünk, hogy a felkészülés ne legyen kizáró jellegű, hogy az is, aki korábban nem követte a projekt platformjait, a helyszínen is rácsatlakozhasson a történésekre. A téma, a kutatási anyag hatalmas volt, kihívást jelentett az is, hogy a sok információt hogy lehet úgy csatornázni, hogy az esemény résztvevőinek ne legyen megterhelő, viszont mindaz, ami eljut hozzájuk, pontosan világítson rá a kérdésekre. Nekem például gyakran azért esik nehezemre rácsatlakozni a dokumentarista előadásokra, mert ritkán alakul ki személyes kötődés a témával, viszont azt mindig érzem, hogy az alkotók számára igenis fontos, amiről beszélnek.

Tehát a személyesség megszületésének a vágyából döntöttetek úgy, hogy a szereplők már az esemény előtt beszéljenek hozzánk.

Az alapötlet az volt, hogy többféle platformon legyenek elérhetőek különböző anyagok, és majd a résztvevők eldöntik, melyikeket szeretnék követni. A szereplők a műhelymunkák során „bukkantak fel”, hozzájuk csatoltuk a kommunikációs felületeket.

Hozzám legközelebb Livia Rusu áll. A kutatás során egy régi újságban találtam rá, vagyis egy esztergályos nő fotójára, akit Livia Rusunak hívtak. Az egyik műhelygyakorlat alatt készítettem belőle egy etűdöt, ahol utolsó momentumként felírtam a nevét egy tükörrre. Mielőtt azonban elkezdtem az etűdöt, felírtam a karomra is, nehogy izgalmamban a végére elfelejtsem. Szerintem már ott megpecsételődött ez a kapcsolat. Sehogy nem jött le a bőrömről a filc, aztán csak úgy hagytam, hogy lekopjon magától. Sok időt töltöttem ezzel a szereplővel, hogy a naplóbejegyzései korhűek legyenek, hogy több munkásnő szemszöge is meg tudjon jelenni rajta keresztül, mert leginkább az foglalkoztatott, hogy neki, vagy egyáltalán a gyárban dolgozó nőknek milyen gondolataik, vágyaik, bánataik lehettek a hetvenes években. Livia Rusu⁴ tehát egy fiktív személy, ennek ellenére igen közel kerültünk egymáshoz.

A Róka⁵ úgy jött képbe, hogy az egyik gyárlátogatás során a csapattagok tényleg találkoztak egy rókával a vasöntödében, és aztán ő lett az a szereplő, aki behozta az egész projektbe az állatok, a természet perspektíváját. A Gyár⁶ adta magát, hogy szereplőként a saját megélését ő is elmesélhesse. A Vasöntő⁷ szobrára szintén egy gyárlátogatás során bukkantunk rá az egyik alagsorban, az ő szemszögéből ismerhetjük meg a munkásélet nehézségeit. Csabi Csap⁸ szintén megkerülhetetlen volt, neki a kis tárgyak perspektívája jutott. Végül szeretnénk volna egy olyan

⁴ Livia Rusu naplójegyzetei: <https://www.commoning.ro/home-hu/szerepl%C5%91k/1%C3%ADvia-rusu>. Letöltés: 2026. 01. 14.

⁵ A Róka Instagram-fiókja: https://www.instagram.com/urban_redfox. Letöltés: 2026. 01. 14.

⁶ A hírlevelek, amiket az esemény előtti napokon a Gyár küldött a feliratkozókknak, itt olvashatók: <https://www.commoning.ro/home-hu/szerepl%C5%91k/a-gy%C3%A1r>. Letöltés: 2026. 01. 14.

⁷ A Vasöntő YouTube-csatornája: <https://www.youtube.com/@Turn%C4%83torulAVas%C3%B6nt%C5%91>. Letöltés: 2026. 01. 14.

⁸ Csabi Csap TikTok-fiókja: https://www.tiktok.com/@robi_robinet?_r=1&t=ZN-91exeJzWD82. Letöltés: 2026. 01. 14.

Bíró Réka, Armătura-gyár, öltöző. Fotó: Gálovits Zoltán



INTERJÚ

szereplőt is, aki távolabbról tekint rá a gyárak, a privatizáció, a városfejlesztés kérdéseire – ő lett az Orákulum⁹, aki ugyancsak egy gyakorlat során született.

Az öt szereplő tehát öt különböző perspektíva, öt nyelvezet, öt kommunikációs felület. Fontos szempont volt továbbá az, hogy a két hét alatt, amíg a résztvevők találkozhattak velük, mind az öten a gyárban történő esemény felé közelítsenek. Hogy ebből kívülről mi látszott, mennyire sikerült, arról te mesélhetnél.

A barátaink közül, akik közül többen is figyelemmel kísértük a projektet, a két hét alatt mindegyikünknek kialakult a kedvenc szereplője, akit nap mint nap felkeresett. Az esemény napján többen is úgy éreztük, nemcsak egy gyárépületbe, hanem a barátainkhoz megyünk látogatába. Miközben esténként Livia Rusu naplóbejegyzéseit olvasgattam, arra gondoltam, hogy ez a teljes fordítottja azoknak a devised színházi projekteknek, amelyekben eddig közösen részt vettünk. Azokat ugyanis mindenekelőtt a színházcsinálás igénye szülte, az interdiszciplinaritás (azaz más tudományterületek képviselőinek – szociológusoknak, pszichológusoknak stb. – a bevonása) pedig csak mint eszköz jelent meg. A Commoning esetében viszont, amennyire átlátom, ennek éppen a fordítottja érvényes: kezdeményezője ugyanis a Desiré Alapítvány, amely elsősorban szociológiai kutatásokkal foglalkozik, most azonban – talán működése során először – úgy gondolta, „a színház és a performativitás eszközeit használja arra, hogy ezeket a témákat közvetlen, átélhető élménnyé alakítsa a közönség számára”.¹⁰

Mint színházi emberek, művészek mit tudtok kezdeni egy alapján szociológiai kérdéseket kutató projekttel? Mi volt az az erőforrás, amiből el lehetett indulni? Téged mint dramaturgot mi inspirált leginkább?

Igen, ez a teljes fordítottja annak, amit a színházban megszoktunk, és számomra éppen emiatt volt felszabadító. Nem korlátoztak a jól ismert színházi keretek, azaz a tér, a limitált emberi erőforrás, a megszabott kellékhasználat vagy éppen a beidegződött működési rendszer. Itt gyakorlatilag semmi sem volt adott. Vagy ami mégis, az annyira nem volt színházi, hogy épp attól lett színház. Mondok egy példát: az egyik gyárlátogatáskor felmentünk a montázsba, az összeszerelő-műhelybe, és abban nagy, üres térben, a poros földön ott hevert egy kupacban több száz piros csapozetta. Ennek a látványa annyira hozta az elhagyatottság, a feledésbe merülés, a magány hangulatát, hogy azt egy színházi monológ nem lenne képes visszaadni. Vagy amikor először belépsz a szerszámműhelybe, az a hatalmas tér annyira monumentálisnak hat, hogy már színházi. Legalábbis én így éltem meg.

A Desiré részéről ez az ajánlat kíváncsiságból indult, és az alapítvány elnöke, Vincze Enikő hitt abban, hogy színházi eszközökkel másképp lehet megközelíteni a közjavak témáját. Hogy amit a színház tud, különbözik attól, amit egy tudományos kutatás nyújthat az embereknek. A színház iránti kíváncsiságot és a performativitásba vetett hitet kölcsönözte nekünk, színházi embereknek. Talán szomorúan hangzik, de kölcsönözni kellett – legalábbis számomra. Így azonban lehetőséget kaptam arra, hogy másként tekintsek a színházra: itt a színház, a színházi előadás nem a végső cél volt, hanem csak egy eszköz egy másik cél érdekében, ennek köszönhetően pedig formálható, újragondolható.

Számomra például az esemény öltözős momentuma, azaz hogy a gyár 48 m²-es öltözőjében eseményenként hatvanan-hetvenen összegyűltünk, és a saját, gyárral kapcsolatos

⁹ Az Orákulumról: <https://www.commoning.ro/home-hu/szerepl%C5%91k/az-or%C3%A1kulum-%C3%A9s-a-mad%C3%A1r>. Letöltés: 2026. 01. 14.

¹⁰ Lásd: <https://www.commoning.ro/home-hu/projekt>. Letöltés: 2026. 01. 14.

élményeinkről beszélgettünk, sokkal színházibb volt, mintha egy öltözős jelenetet láttunk volna „munkásokkal” a színpadon.

Vagy a Vasöntő szobrának, Bandi bácsinak a közös felébresztése, ahogyan a résztvevők a telefonjukkal megvilágították a szobrot, „reflektorfénybe” került, és megszólalt – számomra mindez egy-egy kis varázslat volt. Tehát a leghízelgesebb.

Igen, egy gyárépület önmagában nem performatív tér, az Armaturát az idő mégis egyértelműen azzá tette. A hagyományos színházi eszközök valóban csak elrontották volna.

Ha valami már önmagában ennyire erős, és ehhez még hozzáadsz, az biztos, hogy túlcsozul. És hát színházi emberként nagy a kísértés, hogy alakítsd. Kihívás ezt egyensúlyban tartani. A munkafolyamat során viszont elég hamar eljutottunk oda, hogy ennek az eseménynek nem lehet hagyományos színházi kerete. Ha a műhelymunkák során mégis elkezdtünk színházi megszólalások felé mozdulni, mindig megálltunk, és azt mondtuk: „ezt nem”. Nem azért, mert amúgy elleneznénk mindent, ami színházi, hanem mert ez a helyszín egyszerűen – most nem talállok jobb szót – ledob magáról minden, hagyományos értelemben vett színházi gesztust. Bármi, ami kicsit is hajlott abba az irányba, falsnak hatott. Amikor azonban „csak” magunk voltunk, működött. Ez azt is jelentette, hogy mindenki performerként vett részt, függetlenül attól, hogy színész, zenész, dramaturg, menedzser, rendező, képzőművész stb. Maga a forma vált olyanná, hogy nem esett senkinek nehezére a néző – esetünkben inkább a résztvevő – elé lépni. Mert nem kellett játszani. Önmagunk voltunk, azzal a tudattal, hogy feladatunk van, és azt el kell végeznünk. Azaz ki kell nyitni a gyárkaput, meg kell hívni az embereket egy teára, beszélgetésre, el kell vezetni őket a következő pontig. Ezt azért mesélem el, mert számomra fontos tapasztalat abban a tekintetben, hogy itt mindenki jelen volt, senki nem maradt háttérmunkás, senki nem szorult a „függöny” mögé.

Amennyiben színházi eseményként tekintünk az általatok vezetett gyárlátogatásra, az Armatura elhagyatott, romos épületegyüttese egyfajta promenádszínpadként is értelmezhető, amelynek első része tulajdonképpen egy audioséta, hiszen miközben végigjárjuk a tereket, fülünkbe a Gyár beszél, elmesélve saját történetét alapításától napjainkig. Adatokat, évszámokat, konkrét történelmi események részleteit halljuk, mégis fájdalmasan személyessé válik az, ahogyan a saját elmúlásáról beszél. Sejttem, hogy e szöveg, a naponta érkező hírelevelek, a naplóbefeljegyzések, az egész esemény szerkezetének felépítése mögött nem kevés kutatói és dramaturgiai munka áll. Miben hasonlított ez a projekt az eddigi munkáidhoz, és miben volt más?

Semmiben nem hasonlított, mégis ez volt az egyik legkimerítőbb dramaturgiai munka, amit valaha végeztem, ráadásul úgy, hogy nem hierarchikus munkamódszerrel dolgoztunk, vagyis mindannyian gondolkodtunk a projekt dramaturgiai részén. Egy hagyományos színházi próbafolyamat során, így vagy úgy, de az határozza meg az egészet, hogy valakik valamit „előadnak”, és azt másvalakik nézik. Itt viszont fontosabb volt, hogy a felkutatott anyagot részleteiben megosszuk a résztvevőkkel. Közös feladatunk pedig az volt, hogy ennek valamiféle struktúrát találjunk.

A projekt dramaturgiájának fő kérdése tehát, hogy a résztvevőket milyen úton vezettük végig, mikor milyen tartalmakkal találkozunk, és hogy ezeket miként adagoljuk számukra. Ehhez folyamatosan arra volt szükség, hogy a résztvevő szemével nézzünk minden egyes pillanatot. Valójában viszont csak akkor láttuk, hogy működik-e, amikor már ténylegesen eljöttek a résztvevők. Egy-egy esemény után a tapasztalatok, a visszajelzések alapján másnapra mindig újragondoltunk bizonyos részeket, változtattunk.

INTERJÚ

Azt mondd, kimerítő volt. Miben?

Egyrészt abban, hogy nemcsak egy pár óras esemény dramaturgiájában kellett gondolkodni, hanem egy nagyobb időintervallumú élményben. Másrészt abban, hogy amikor elindultak a szereplők, azaz megjelentek a közösségi oldalakon, akkor még nem tudtuk, hogy konkrétan mi fog történni a gyárban a meghirdetett esemény során. Tehát a szereplőknek és az eseménydramaturgiának párhuzamosan kellett alakulniuk, illeszkedniük egymáshoz. Viszont beigazolódt, amit eddig csak sejtettem: a színház nem csak színpad–szöveg–színész és ezek kombinációi. Lehet másként gondolni a színházra. Persze, részleteiben ezt eddig is tapasztaltam, de most volt először lehetőségem arra, hogy ki is próbáljam. Szóval annak ellenére, hogy azt mondom, kimerítő volt, ez a projekt visszaadta a színházcsinálásba, a színházcsinálás lehetőségeibe vetett hitemet. Meg azt a bizonyosságot, hogy igenis lehet törekedni a nem hierarchikus munkamegosztásra, és van esély arra, hogy működjön.

Amit megváltoztatott bennem, vagy legalábbis még inkább aláhúzott, az az, hogy ezután már nehezen fogok tudni klasszikus színházi keretekben dolgozni. Ezt az érzést – ha akarom, ha nem – továbbviszem magammal.

Melyik az a commoningos pillanat, ami még sokáig megmarad benned?

Amikor a résztvevők megvilágították a Vasöntő szobrát, a sziluettjük olyan volt a falon, mint valami óriások árnyékai. Mintha az a hatalmas, kongó tér újra – és valószínűleg utoljára – megtelt volna élettel.

Miben változtatta meg a Kolozsvárról való képedet, a városhoz való viszonyodat a Commoning?

A régi, lepukkant ipartelepek mindig is vonzottak, de most, miután közelebb kerültem néhány munkás történetéhez, még inkább érdekelnek. Nemcsak Kolozsvár ehhez hasonló helyei, hanem bármelyik városé.

Kolozsvárt a projekt óta kevésbé szeretem, mert azt látom, erős a tendencia arra, hogy a város eltakarja, lecserélje azt, ami a mai trendek alapján nem illik bele a szépbe, a modernbe. Ezekkel az átalakításokkal együtt viszont néha megtörténik, hogy a múlt történeteit is – legyenek azok szépek vagy csúnyák – kidobjuk az ablakon. Én a Balkán elkötelezettje vagyok – ezt ismerem, ebben nőttem fel, ezt értem igazán. Akkor is, ha olykor élehetetlennek tűnik. Ha ezt a szempontot veszem, hosszú távon nem hiszem, hogy kompatibilisek vagyunk. Kolozsvár és én.

Neked változott a viszonyod a várossal?

Talán a személyes történetek érintenek meg engem is leginkább, emiatt érzem telitalálatnak, hogy sajátos hangon megszólaló szereplők – akár megismerésített tárgyak, épületek – megélésein keresztül érzékelhettük egy gyár, és azon belül sok-sok élet eltűnését. Engem az állat- és a növényvilág életterének kizsákmányolása, gyakran teljes elpusztítása dühít. Az én commoningos képem, amit magammal viszek, amikor a gyár omladozó falain megjelent a következő felirat: „Ennek a gyárnak a helyén lehetne egy másfajta jövő. / Egy közösségi kert. / Egy bábszínház. / Egy közfürdő. / Egy vadaspark. / Egy lakóhely mindenki számára. / Vad természet. Gyümölcsös. / Vagy semmi. / Egy üres hely. / Itt valamikor egy gyár volt.”

És ezzel a képpel együtt a lemondást is továbbviszem, hogy a természet visszatelepítése csak fantáziakép marad bennünk. Pedig nem szeretnék lemondani erről a városról, és gyakran mégis azt érzem, hogy a rókákkal, vidrákkal, madarakkal együtt én is egy befogadóbb lélettér után

kutatnék. Bár a növekvő iparosítás, a privatizáció nem csak Kolozsvárt jellemzi. Románia több városát említhetnénk, amelyekben a közösség életét nagymértékben átformálja az ingatlanfejlesztés. Eszembe jut a szülővárosom, Székelyudvarhely, ahol az egykori bútorgyár helyén ma már bevásárlóközpont meg lakópark áll. Az a kérdés bennem, hogy az ottani közösség színházának, alkotóinak feladata-e reflektálni mindezekre, hogy a művészet eszközeivel átélhetővé tegye a közösség tagjai számára a mindennapjaikat érintő változásokat.

Nemrég jártam Udvarhelyen, láttam a Riverside-lakóparkot, -bevásárlóközpontot. Csíkszeredában is ugyanez a helyzet, ott néhány éve adták át a Nest-bevásárlóközpontot, amely a traktorgyár helyére épült. Nem tudom, mennyire feladata egy önkormányzati színháznak a városfejlesztési döntéseket tematizálni. De ez mégiscsak a helyi közösség múltja, sokan ott éltek le az életüket. Nem vagyok a nosztalgizálás híve, de azt gondolom, nehezen lehet továbblépni, ha nem tudod, mit hagysz magad után.

Nehéz, mert emellett több égető kérdés is van, amivel foglalkozni kellene, de az biztos, hogyha ténylegesen a helyi közönségnek szeretnénk valami személyeset nyújtani, belőlük kell kiindulnunk. Azokból, akik majd a színházi vagy a performatív térben vissza fognak nézni ránk. Ugyanakkor azt is tudom, hogy a jelenlegi színházi rendszerbe nagyon nehezen lehet beszuszokolni az ilyen típusú projekteket, mert időben, térben és humán erőforrásban rugalmasnak kell lennie, és ezt a kőszínházak a működési struktúrájukból adódóan egyszerűen nem bírják meg, nem tudják biztosítani. Az ideális az lenne, ha több különböző típusú projekt kapna teret, ha kiegészítenék egymást.

Milyen visszajelzéseket kaptatok az esemény után?

A résztvevők – függetlenül attól, hogy milyen színházi vagy ipartörténeti tapasztalattal érkeztek – nyitottan, kíváncsian fordultak az ajánlatunk felé. Örültem, amikor láttam, hogy az öltözőben egymás mellett ül egy volt armatúrás munkás, egy színházi szakember, egy aktivista vagy egy diák. Hogy a teájkukat kortyolgatva ugyanarra a témára fókuszálnak, figyelnek, akár beszélgetnek egymással. Amikor arra hívtuk őket, hogy egy, a gyárban készült csapozettáért cserébe rajzoljanak vagy írjanak az öltöző falára, azaz hagyjanak maguk után valami nyomot a lebontás előtt álló gyár falán, senkit nem kellett unszolni, mindenkinek volt mondanivalója.

Az esemény után sokan küldtek fotót arról, hogy a lakásukban, az életterükben hol talált helyet a kis piros rozetta. Ezekből azt éreztem, magukkal vitték az Armatura történetét. Nem tudom, kell-e ennél erősebb visszajelzés egy alkotócsapat számára. Örültem, hogy megszületett ez a projekt, mert térségünkben ritkán találkozunk olyan színházi eseményekkel, amelyek műfajukban eltérnek a klasszikustól, és én olyan helyen szeretnék élni, ahol a színházi élmények között is vannak alternatívák.

Commoning – időutazás a közjavak nyomában. Desiré Alapítvány, Kolozsvár. Az esemény dátuma: 2025. december 3–7. Az alapítvány vezetője és a kutatás koordinátora: Vincze Enikő. Projektmenedzser és művészeti vezető: Gálovits Zoltán. Kutatócsapat: Adriana Măgeruşan, Biró Réka, George Zamfir, Simina Seliştean, Teodor Popescu Mihnea, Vincze Enikő. Alkotócsapat: Alina Mişoc, Benedek Levente, Biró Réka, Bodoki-Halmen Zolt, Gálovits Zoltán, Kocsis Robert, Oana Hodade, Roxana Țentea, Simina Seliştean, Sipos Krisztina, Török Ákos, Virgil Puia. Konzultáns: Felméri Cecília, Marius Cătălin Moga. Videóanyagok és dokumentáció: Kiss Tamás, Siklósi Zsolt. Önkéntes: Călin Deneş. Kommunikáció: Csiki Réka Orsolya. Fordítás: Seprődi Attila. Pénzügyi menedzser: Magyari Noémi.

Marton Orsolya

IN MEMORIAM ARMATURA GYÁR

Commoning – időutazás a közjavak nyomában. Desiré Alapítvány, Kolozsvár

Amikor egy omladozó gyár, aminek helyén a közeljövőben lakónegyedet építenek, azt mondja, „Ne félj a változástól!”, nincs más választásod, mint megfogadni a tanácsát. Elbúcsúzol hát Madártól, Rókától, Bandi bácsitól, a kongó öntödéktől és a szemed előtt megjelenő munkásoktól, abban a reményben, hogy valamikor, valahol, valaki még elmeséli neked, hogy milyen volt a kolozsvári Armatura nevű gyárban dolgozni és élni. „Minden apró cselekvésnek, amit a közös érdekében teszünk, van értelme” – mondja Bandi bácsi szoborrá fagyva, miközben kicsik, nagyok, óriások veszik körül, rögtönzött zseblámpával a kezükben.

A Desiré Alapítvány *Commoning* (<https://www.commoning.ro/>) nevet viselő kétnyelvű (román, magyar) projektje annak a felelősségét vette a vállára, hogy életre kelti és a köztudatba emeli a kolozsvári Armatura gyárat – valamikor víz-, gáz- és fűtésszerelvényeket gyártottak ott –, még mielőtt 2026-ban a város lebontaná, és lakónegyedet építene a helyébe. A szervezők elmondása szerint a projektnek három fázisa volt/van/lesz: kutatás, site-specific színházi performansz, utánkövetés, amíg le nem bontják a gyárat. A decemberben zajló helyspecifikus színházi performanszt egy minimum fél éves kutatómunka előzte meg, ebből születtek a performansz szereplői és egy gondosan szerkesztett könyv, amelyben valamikori munkások interjúi mellett többek között a projekt születésének körülményei, a gyár és a város fejlődéstörténete, az alkotói művészcsapat kiléte olvasható – akik: Benedek Levente, Bíró Réka, Bodoki-Halmen Zolt, Gálovits Zoltán, Oana Hodade, Kocsis Robert, Alina Mișoc, Virgil Puiac, Sipos Krisztina, Simina Seliștean, Török Ákos, Roxana Țentea.

Az alkotók eljátszottak azzal a gondolattal, hogy mi lenne, ha egy színházi élmény nemcsak a helyszínen töltött pár órából állna, hanem a nézők/résztvevők az esemény előtti két hétben több közösségimédia-felületen üzeneteket, hírleveleket, rövid videókat, meditatív auditív és vizuális élményeket, Kolozsvár jelenét és jövőjét érintő kérdéseket, valamint naplóbejegyzéseket kapnának. Például az alapítvány Facebook-oldalán olyan sűrített szövegeket osztottak meg, amelyek Kolozsvár aktuális infrastrukturális problémáira reflektálnak: felvetnek egy problémát, megnevezik az okát, megoldást ajánlanak, majd megkérdezik a Facebook népet pole-ok segítségével, hogy ők hogyan oldanák meg? A következő kérdésköröket járják körül: lakosok versus befektetők, ingatlanárak, közlekedés, építkezések, szolgáltatások, szennyezés, szociális háló hiánya stb. De nemcsak a jelenre, hanem a lehetséges jövőre is rákérdéznek, például arra, hogyan alakul az életünk, ha Kolozsvár úgy fejlődik tovább, ahogy az elmúlt tíz évben tette? A kérdésfelvetések

közös tényezője az élhető város, a közösségépítés. És ez az, ami az egész projektet meghatározza: célja, hogy a múltra való emlékezés által tanuljunk a jelenünkről. De vajon azok számára, akiknek semmilyen emléke nincs erről a gyárról, sőt a rendszerváltásról sem, milyen kapcsolódása alakulhat ki a projekttel? Én is ebbe a csoportba tartozom, és ha őszinte akarok lenni, mindaddig, amíg be nem léptem a gyár kapuján, minden hírlevél, poszt elolvasása, megnézése után felmerült bennem ez a kérdés. Éreztem a törekvést, hogy mindenkit be szeretnének vonni, például a Livia Rusu, Róka, Csabi Csap nevű karakterek életre keltésével, akik könnyen megszerethetőek, és akik inkább a gyárban töltött élményre, mint a történelmi tényekre fókuszáltak. Ahhoz képest, hogy a közösségi médiában megosztott tartalmak milyen sűrű történelmet villantottak fel a performanszt megelőző két hétben, a színházi esemény legfőbb impulzusa mégis maga a gyár, annak monumentalitása, szaga és a benne zajló valamikori élet volt.

„Ha nem lennék olyan nehéz, felemelkednék, és megráznám magam. Szükségét érzem, hogy lerázzak magamról mindent, ami itt volt” – vallja a gyár, miközben egy kiüresedett hangárban állunk, és egy fejhallgató segítségével térképezzük fel különböző tereit. Szezám, tárulj: a helyspecifikus performansz egy sétaszínházi forma segítségével vezetett be az Armatura gyár kapuján, idegenvezetőnk pedig maga a gyár volt. Érzéketesen beszélt magáról, különböző termeiről, szobairól, és mindezt a fantáziánk élő képekkel egészíthette ki. Többször azon kaptam magam, hogy a fejemben kialakult kép ütközik a valósággal: a fejemben megjelenő munkások, gépek a fejemben maradtak, hiszen lábam alatt összetört járdakövek ropogtak, szemem előtt magas falak omladoztak. Bár csoportban mozogtunk, a fejhallgató elszigetelte a többi résztvevőt, így mindenki egyedül maradhatott első benyomásaival. Ezt az érzetet a performansz következő állomása oldotta fel, amikor bevezettek minket a valamikori szerszámműhelybe. Levettük a fejhallgatókat, és körbejárhattunk a „múzeumban”. Az alkotók régi esztergapadok földön hagyott nyomának körvonalain belül rendeztek be apró installációkat a gyár területén talált alkatrészekből, valamint egy érintésérzékelő hangrendszer által, az alkatrészekben való dobolás által különféle dallamvonalakat lehetett felépíteni. A „múzeumlátogatás” után „munkásokká” váltunk, a csoport összegyűlt a gyár munkásainak öltözőjében, ahol a verbalitás vette át a szerepet. Meleg teával a kezünkben vettünk részt egy munkagyűlésen, különböző szereplők történeteit hallgathattuk meg, illetve nem csupán több munkás emlékeiből összegyűrt karaktereket, hanem hús-vér munkásokat is meghallgathattunk. Sőt, ha a falra felírtunk egy emléket, akkor még egy



A Vasöntő szobrának felébresztése. Fotó: Benedek Levente

piros csapteleprozettát is hazavihettünk. Bennem is, és a hallottak alapján nem csak bennem, az esemény ezen pontján ütötte fel a fejét a munkáslet idealizációjának kérdésköre – erről később írok részletesebben.

Besötétedett, életre keltek az éjszakai lények: amint megvilágítottuk, Bandi bácsi szobra mesélt nekünk élményeiről, a gyárban töltött életéről. Majd a fényjelzést és a zenét követve, eljutottunk Róka koncertjére, akit eddig csak Instagramról ismerhettünk, láthattuk, hol járkal, hogyan jut el a természetből a városi életbe, hogy szembesül egy rókaprémmel – de ő maga soha nem volt rajta egyetlen képen sem. A koncerten felfedte kilétét, ember formájában, gitárral a nyakában és egy segítővel az oldalán adott szerenádot a gyárra leszállt éjszakának és nekünk, résztvevőknek. Ringatózva, éles füllel hallgattuk, de aztán rókához híven hamar el is űzött, eleget láttunk belőle. A kapu felé bandukolva, a gyár feltételezett jövője konkrét formát öltött: az egyik falra kivetített felvételen láthattuk, amint egy nő a lakásában tesz-vesz. Egy-egy képkocka erejéig még próbál utat törni magának a természet, de végül a nő győz: ezentúl ő eheti vacsoráját a gyár területén megépült lakásában. Az alkotók megidéztek a jövőt, majd levezetésképp emlékeztettek bennünket arra, hogy amíg le nem bontják, a közösségi média felületein követhetjük a gyár életét, de addig is, emlékezzünk Rókára, Madárra, Bandi bácsira, a két szoborra, a hallott történetekre. Ha pár év múlva minket hívnak meg ide vacsorára, emlékezzünk arra, hogy az étkezőasztal helyén régen egy esztergaped feküdt.

Ahogy már említettem, az esemény magán hordozta a munkáslet idealizálásának a problematikáját. Jellemző, hogy visszaemlékezéseink során a viszontagságos múltbéli események megszépülnek, akár Romániában a kommunizmus, akár apró életeseményeinkről legyen szó. Ha megnézzük az elmúlt pár év múltáról, történelemről szóló színházi előadásait, kiderül, hogy esztétikai, narratológiai megoldásaiknak a motorja többnyire a nosztalgia. Úgy tűnik, a nosztalgiával kéz a kézben járó szentimentalizmus olyan eszközzé avanzsálódott, amely a fiatal alkotók körében is divattossá tette a régmúlt idők művészi feldolgozását. Kérdés, hogy ez egyenesen arányos az „idealizáció” negatív konnotációjával, vagy a „sötét” oldalra való nézői és alkotói igény csupán a klasszikus dramaturgiai struktúrák komplexitásfelfogásának a rákfeneje. A *Commoning* projekt kapcsán azt gondolom, tudatos döntés volt, hogy a háromórás eseményen az alkotók nem információdömpingre, hanem a gyár empirikus élményének a megteremtésére törekedtek: tették ezt leíró, érzékletes szövegrészekkel, az élettelen életre keltésével, a Róka zenéjével stb. A mérleg nyelve inkább az idealizálás, nem pedig a valóság háromszázhatvan fokos bemutatása felé billent, amiből arra lehet következtetni, hogy rendkívül égető téma a közjavak és azok lerombolásának a problémája. Olyannyira, hogy az idealizáció az aktivizmus egyik eszközévé vált. Az Armătura gyár már veszített ügy, valószínűleg senki se tud tenni azért, hogy ne lakónegyedet építsenek a gyár helyére, így az esemény inkább arra hivatott, hogy a lakosság (egyelőre csupán a művészsréteg) figyelmét a közjavak felé fordítsa, a városvezetést pedig egy épület eszmei, ne csak gazdasági hasznára ébressze rá. Fontos lenne úgy dönteniük épületek ledózerolásáról (vagy akár renoválásáról), hogy tisztában vannak azok közösségi és történelmi értékével.

Commoning – időutazás a közjavak nyomában. Desiré Alapítvány, Kolozsvár. Az esemény dátuma: 2025. december 3–7. Az alapítvány vezetője és a kutatás koordinátora: Vincze Enikő. Projektmenedzser és művészeti vezető: Gálovits Zoltán. Kutatócsapat: Adriana Măgeuşan, Biró Réka, George Zamfir, Simina Seliştean, Teodor Popescu Mihnea, Vincze Enikő. Alkotócsapat: Alina Mişoc, Benedek Levente, Biró Réka, Bodoki-Halmen Zsolt, Gálovits Zoltán, Kocsis Robert, Oana Hodade, Roxana Țentea, Simina Seliştean, Sipos Krisztina, Török Ákos, Virgil Puiac. Konzultáns: Felméri Cecília, Marius Cătălin Moga. Videóanyagok és dokumentáció: Kiss Tamás, Siklósi Zsolt. Önkéntes: Călin Deneş. Kommunikáció: Csiki Réka Orsolya. Fordítás: Seprődi Attila. Pénzügyi menedzser: Magyari Noémi.

Bálint Ildikó

KORTÁRS BARLANGRAJZOK

Elise Wilk: *Union Place*, Yorick Stúdió, Marosvásárhely

Elise Wilk többnyire felkérésre ír, és színpadi szövegeit – színrevitelük után – kötetben is publikálja. A 2022-ben írott *Union Place* három színház – a salzburgi Schauspielhaus, a Temesvári Mihai Eminescu Nemzeti Színház, illetve a luxemburgi Esch Színház – közreműködésében, nemzetközi szereposztásban került bemutatásra 2023–2025 között. A szöveg időközben megjelent a szerző három drámáját tartalmazó antológiakötetben, amely a generációs traumákat, a műtfeldolgozást, a magánélet és politika kapcsolatát állítja középpontba. A *Union Place* eredetileg három – román, angol és német – nyelven íródott, egyrészt azért, mert az előadás színészei három országból származtak, másrészt pedig mert a történet is ebben a három országban játszódik. A 2023-as salzburgi, a 2025-ös szebeni és az ezt követő marosvásárhelyi bemutató is (a szerzői ajánlásnak megfelelően) a nyelvi sokszínűséget igyekszik betartani, többnemzetiségű, vagy idegen nyelven jól beszélő színészek bevonásával.

Marosvásárhelyen a *Union Place*-t a Yorick Stúdió mutatta be, amellyel Elise Wilk rendszeresen együttműködik, két szövegét (*Eltűntek*, *Alaszka*) kimondottan ennek a kísérletező, független színháznak írta. Az előadásban hét, kolozsvári és marosvásárhelyi, román és magyar színész játszik három nyelven (románul, magyarul, angolul). Különlegessége, hogy a szerző az eredeti történetet, amely a soknemzetiségű, határszéli Temesváron játszódik, Marosvásárhelyhez alakította. A rendező (Sebestyén Aba) kérésére a szerző 1990 márciusára, a román–magyar etnikai összetűzés idejére helyezte át a történeteket. A félig szász, félig magyar Rudi (Sebestyén Aba) és a román Mariana (Mihaela Mihai) történetén, az ő szubjektív megélésükön keresztül rekonstruálja, szinte kronológiai pontossággal, azokat a fizikai erőszakba torkolló eseményeket, amelyek nyomán beláthatatlan ideig megkérdőjeleződött a mindaddig békésnek hitt együttélés esélye Marosvásárhelyen. Tágabb értelemben a történet egésze az együttélés lehetőségeit vizsgálja, vegyes nemzetiségű családok, párkapcsolatok történeteinek keresztül. Tizennégy, egymáshoz látszólag nem kapcsolódó rövid jelenetben és egy epilógusban bontakozik ki a lassan összefonódó történet. A jelen, a múlt és a jövő történései nem kronológiai sorrendben, hanem apró cserépdarabokként rendeződnek egymás mellé. Minden jelenetben elindul egy történet, amely mindegyre félbeszakad, majd gyors helyszínváltással úgy ugrunk tovább a következőre, mint egy rossz bakeliten a poros tű. Előfordul, hogy egy jeleneten belül is megáll a cselekmény, mert a szereplő „kiesik” a történet jelen idejéből, és megosztja velünk, nézőkkel a gondolatáramlását,

KRITIKA, BESZÁMOLÓ

azt a folyamatos, megszakítások nélküli belső monológot, amelyben a gondolatok, érzések, képek és asszociációk szubjektíven áradnak. Ezt a fajta önleleplező megnyilatkozást a rendezés legtöbbször Sophie (Czikó Julianna) esetében használja, aki szinte vállalhatatlan őszinteséggel hangosítja ki legmélyebb félelmeit.

Az előadás egy falakkal, oldalajtókkal és egyetlen ablakkal határolt, letisztult térben játszódik (díslettervező: Égei Emília). Egy asztal, két szék, a szoba hátsó falán ledcsikkal körühatárolt, hol sötétített, hol megvilágított ablak, amelyen a szereplők időnként bekukucskálnak a történetbe. Az ablak mögött talán egy kert van, hiszen három zöldellő fenyőcsemete látszik, egy természetközeli, biztonságosan berendezett, kinti világ. A fák között időnként felbukkan egy színész, filccel felírja az ablakra a következő jelenet helyszínét, és az évet, amikor a jelenet játszódik, mint egy brechti előadásban. Történeten kívüli helyszín ez, amelyhez a néző kedve szerint rendelhet funkciót: lehet reptéri terminál pihenőtere, karácsonyi vásár, sípálya mellé épített melegedő.

A jelenetek – egy kivételével – kétszereplősek, és kapcsolatok történetét dolgozzák fel, három különböző város vegyes nemzetiségű szereplői között. A Budapesten élő Sophie (Czikó Julianna) és Darius (Kovács Norbert) magyarul beszél, mert mindkettőnek német–magyar felmenői vannak. Luxemburgban egy román–német pár, Daniela (Kató Emőke) és férje, Walter (Nagy István) angolul kommunikálnak egymással, mert ez a közös nyelv. Marosvásárhelyen pedig egy magyar–román pár, Rudi (Sebestyén Aba) és Mariana (Kató Emőke) kapcsolatának alakulásába láthatunk be.

A hétköznapi karakterek közérthető nyelven csevegnek átlagos életükről, majd a szerző által beírt, lélegzetvételnyi szünet után váratlan őszinteséggel kimondják azt, amit valójában gondolnak. Három nő és négy férfi, anyák, apák, férjek, gyerekek, jól vagy rosszul működő kapcsolatokkal. Közös jellemzőjük, hogy boldogulást, boldogságot keresnek abban az országban, ahová

Union Place. Yorick Stúdió, Marosvásárhely. Fotó: Kovács István



születtek vagy ahova elvándoroltak. Változó, hogy kinek mi jelenti a boldogságot: az elegáns, drága ruhák, amelyek a gazdagság illúzióját adják, vagy a szülői szerepben való kiteljesedés, esetleg egy új kapcsolat izgalmának megélése?

Minden szereplő sorsa valamilyen mértékben kapcsolódik Romániához, és a történet során lassan összeérnek a szálak. De hol, és mikor kezdődik valójában egy történet? Hány rejtett bűn traumáját hordozzák, és öröközik át a generációk? A legfiatalabb szereplő, Alex (Daniel Suciú) nem hajlandó szülei vezekléssel, hazugságokkal teli életét élni, ezért vállalja tette következményeit. A többi szereplő sokkal esendőbb, és egy olyan, kényelmesen berendezett, a társadalmi normáknak megfelelő életet igyekszik magának megteremteni, amit csak elrontana, ha kiderülne múltbeli rossz döntéseinek a sorozata. A nem várt felelősségre vonás, a múlttal való szembenézés elkerülhetetlen, mint egy antik drámában, és a számonkérést követő gyónást minden esetben valamifajta vezeklés, jóvátétel követi.

A marosvásárhelyi előadásban két román, illetve öt magyar színész játszik, ezért a nemzetköziség talán nem olyan erős, mint a másik két előadásban, amelyben anyanyelvükön beszélő színészek vettek részt, és a kulturális identitások közti különbözőségek vélhetően jobban kirajzóldtak. Ebben a város furcsa polarizáltságát, történelmi traumáját értelmezni próbáló, érzékeny szerzői-rendezői (Sebestyén Ába) olvasatban a hangsúly az európaiságról inkább a lokálisra terelődik. A tragikus eseményekkel, háborús fenyegetettséggel (az ukrajnai háború közvetve érinti a szereplők életét) terhelt történet mégsem válik nyomasztóvá, hiszen az előadásvégi jelenetben, az öröklétet megidéző, történeten kívüli helyen a szereplők, élők és holtak egyaránt megjelennek.

Különös színt, hangulatot hoz az előadásba Cári Tibor zenéje, és leginkább azok az éneketételek, amelyeket Daniela (Kató Emőke) előadásában hallhatunk. A romániai származású, jobb életre vágyó és azt megszerző vidéki énekesnő különös, erős női energiákkal telített, több nyelven, több stílusban előadott énekei (zeneszerző: Cári Tibor) megbocsájtásról, életigenlésről szólnak, minden vidékiséget nélkülöző énekesi profizmussal. Nemcsak énekhangjával, de egész lényével, karácsonyi ruhakölteményével (jelmeztervező V. Sós Beáta), teatrális gesztusaival igyekszik elkápráztatni, hogy környezetének, de legfőképpen magának bizonyítsa: révbe ért.

A szerteágazó, de jól megkonstruált, logikusan felépített történetmesélésen túl Elise Wilk írói erénye az összetett, főleg női karakterábrázolás. Lebontja a típusfigurák közhelyeit, és megmutatja sebezhetőségüket, azt a fájó pontot, amit félve titkolnak. A nem romániai szereplőknek talán fontosabb az anyagi támogatással kifejezett kapcsolódás, ami a konzumtársadalom aberrációjaként azt is lehetővé teszi, hogy a bevásárlókosárba még egy béranya által szült gyereket is betegyenek. De mit lehet kezdeni az érzésekkel, amiket ez a rendkívüli helyzet előidéz az érzelmeket a ráció mögé soroló, jóléti társadalomban? Szerencsésebbek lennénk Kelet-Európában, ahol történelmi és generációs traumáink nyomán érzékenyebbek, és talán érzelmesebbek lettünk? Az epilógusban a szereplők hangfelvételről lejátszott belső monológját hallhatjuk, miközben ők fehér filccel az ablaküvegre rajzolják azt, ami számukra a boldogságot jelenti: röppenő lufikat, virágokat, a családi nyaralást, esküvőt, szerelmet, vidám gyerekeket. Idilli barlangrajzok a boldogtalanságot legyőzni vágyó pálcikaemberekről.

Union Place. Bemutató dátuma: 2025. október 2. Yorick Stúdió, Marosvásárhely. Rendező: Sebestyén Ába. Szerző: Elise Wilk. Fordító: Albert Mária. Díslettervező: Égei Emília. Jelmeztervező: V. Sós Beáta. Zene: Cári Tibor. Rendezőasszisztens, ügyelő: Bartha Lóránd. Szereplők: Czíkó Juliánna, Kató Emőke, Mihaela Mihai, Daniel Suciú, Kovács Norbert, Nagy István, Sebestyén Ába.

Dimény Patrícia

HAZUGSÁG AZ ÉLET

Egy diktátor születése. Yorick Stúdió, Marosvásárhely

Közel két évtizede jött létre a marosvásárhelyi Yorick Stúdió. A projektszínházként működő, rendhagyó térben kísérletező intézmény 2025. október 1–21. között szervezte meg nem mindennapi jubileumi miniévadját, a Yorick Fesztet. Az ünnepi alkalomból nem egy, de mindjárt két bemutatót tűztek műsorra: Székely Csaba *Egy diktátor születése*, valamint Elise Wilk *Union Place* című drámáját mutatta be egy-egy alkotócsapat. Mindkét előadást Sebestyén Aba rendezésében tekintette meg a közönség.

A fesztivált a Székely Csaba monodrámájára épülő előadás nyitotta meg, amelyet a szerző kifejezetten a Yoricknak írt, erre az alkalomra. Az *Egy diktátor születése* láttelep arról, hogy miből lesz a cserebogár, ki válik fényes páncélú hőssé, aki megment minket a sárkánytól (járványtól, inflációtól, háborútól stb.). De nemcsak a zsarnok születésének körülményeit térképezi fel a darab, hanem arra is rávilágít, hogy bárkiből lehet diktátor. Mert az emberi természet legmélyén folyamatosan küzd az a két erő, amelyet egész egyszerűen a jó és a rossz fogalmával tudunk megnevezni. Ám korántsem ennyire fekete-fehér a dolog – és ezt is rég tudjuk, hiszen (közvetlenül vagy közvetetten) számos tényező befolyásol életünk során. Megannyi szinten dolgozunk fel információkat, zajlanak le bennünk belső folyamatok, préselődnek egymásra érzelmek, reagálunk a környezetünkre, és e nagyüzemi munka alatt azt sem tudjuk, kik vagyunk, vagy kivé, mivé változunk.

Az előadás formája egy nagy közös tanácskozás kereteit ölti magára. A folyosószerű játékkeret a Mészárosok Bátyájának lépcsőzetes ülősorai zárják az egyik oldalon, míg a másik oldalon a főszereplő-mesélő foglal helyet. Galló Ernő ebben a sávban mozog végig. A konvencionális nézőtér–színpad felállásra alternatívaként válaszol a térhasználat: a nézők ugyan kényelmes helyükről követik a monodráma cselekményét, ez a fajta közelség és zárttság, amely körülhatárolja a játékot, mégis bevonja, részesévé teszi közönségét. Abból, ahogyan a színész szemkontaktussal és fókuszált játékkal meséli a történetet, miközben reakciókra vár, egyértelművé válik, hogy a történet egy-egy megelevenedő karaktere bárki lehet közülünk. Emellett pedig végig konkrét interakciók is létrejönnek, amelyek dinamizálják a közönséget és színesítik az előadást (például: ritmus dobolása lábbal és tapsal, egy néző székének az elkérése, direkt kiszólások). A közvetlen szemkontaktus, az interakciók lehetőséget adnak a sajátos érzékelésre, amely által nemcsak

automatikus, hanem célzott részvételt tapasztalunk. Így sokkal fókuszáltabban és intenzívebben figyeljük a színészt.

A rendezői koncepció és a textus szimbiózisa ebben a térben, nulla kellék nélkül, java-részt a színészi teljesítményre hagyatkozik. Galló Ernő monológja egyfajta önvizsgálat, amely fokozatosan (az előadás tempója is részletről részletre, vagy inkább emlékről emlékre épít) jut el a diktátor hatalomra jutásához. A színész játéka megosztott, hiszen nem csupán elmeséli – a jelenből visszatekintve – a múlt eseményeit, hanem megjeleníti azokat. A történet többi karakterét szintén Galló Ernő szólaltatja meg, miközben a hozzájuk való viszonyára is reflektál.

A cselekmény íve a gyerekkori mesék, a család, a nagy „elsők” (első szerelem, első gúny, első bántalmazás stb.) és veszteségektől, az újrakezdés, a munka, a megfelelési kényszer, a legyűrt düh, csalódások, igazságtalanságok és meghatározó döntéseken át követi végig a főszereplő útkeresését. Aprólékos és összetett mozaik rajzolódik ki, amelyben a példaképek iránti rajongás, a jobbá, népszerűbbé válás bódító élménye is felvillan, aztán elillan. Galló karaktere Sziszüphosz-ként kínlódik mindvégig: próbál a humorral is élni, még akkor is, ha nem vele, hanem rajta kacagnak. Voltaképp nem gonosz vagy velejéig romlott, csak peches, gyáva és indulatos, amit jól leplez. Lelki vívódásait nem osztja meg környezetével, sőt! Önmagában őrlődik, gondolatai ide-oda cikáznak, és telik a pohár cseppről cseppre. Mindezzel a néző szembesül, hiszen halljuk belső monológját. Karaktere a bohóc archetípusához is hasonlítható, aki mindig vereséget szenved, érzelmi és intellektuális síkon egyaránt (még ha taktikázik is). Ő az, aki pórul jár, emiatt sajnáljuk, ugyanakkor látjuk a hibáit is. A cselekmény előrehaladtával egyértelművé válik, hogy egyfajta istenkomplexus alakul ki nála. Feldolgozatlan és ismétlődő traumái nyomán csak annyit tesz, hogy kilép az áldozat szerepéből, és megkezdí misszióját: ellenségeit is maga mellé állítja, és megmutatja, hogy mindvégig lebecsülték, végig ő volt, akire vártunk. Dramaturgiailag ez akkor

Egy diktátor születése. Yorick Stúdió, Marosvásárhely. Fotó: Kovács István



KRITIKA, BESZÁMOLÓ

következik be, amikor a színiakadémiát elhagyva egy öregotthonban lép fel, és váratlanul nem az előre egyeztetett ünnepi műsort, hanem a jól ismert gyerekkori mesét mondja el, zajos sikerrel. Ezt követően diktátorunk hamar pódiumra áll, és ezek előtt tart beszédet. A többi pedig már történelem.

Galló Ernő lendületes energiája mozgatta, tartotta össze a leírt mondatok és replikák létrehozta világ igazságát, amelyben meghatározó a központi karakter jellemkomikuma, és az ezt elmélyítő helyzetkomikum. Ám a fekete, borongós tónus, amely ki-kibukik belőle, megkeseríti picit a poénos, szerencsétlen diktátor életét és személyiségét. A színész játéka ezt a kettős vonulatot viszi végig a zsarnok életútjának elmesélése közben.

Az előadás rávilágít arra, hogy sokszor irigykedünk, keserűen keressük a miérteket, félünk a visszautasítástól, sikertelenségtől, okolunk másokat, magunkat. Félünk, aztán dühösek vagyunk, egyre többször. Ha fáj valami, elvonulunk kínlódni, ha sikeresek vagyunk, akkor az elismerésben és a belőle nyerhető csöppnyi boldogságban akarunk elmerülni.

Az *Egy diktátor születése* az ismert zsarnokokról szerzett tudásunkat, esetleg tapasztalatainkat mélyíti el, de legfőképpen arról tanít, hogyan lehet szerepről szerepre, szerepben élni. És bizony az elégtételről is sokat tanít. Főszereplőnk ugyanis sakk-matt helyzetbe kerül, és, amikor később diktátorrá avanszál, ösztönszerűen elveszi azt, ami szerinte neki jár. Humorosnak hat ez a dicső felemelkedés, és a hőn szeretett (majd megutált) nő megszerzése is, azonban rémisztő és egyben elgondolkodtató az, hogy meddig ér el a hatalomra jutó ember keze.

Egy diktátor születése. Yorick Stúdió, Marosvásárhely. Bemutató: 2025. október 1. Szerző: Székely Csaba. Rendező: Sebestyén Aba. Rendezőasszisztens és ügyelő: Bartha Lóránd. Díszlet-, és jelmeztervező: Várady-Sós Beáta. Szereplő: Galló Ernő.

Egy diktátor születése. Yorick Stúdió, Marosvásárhely. Fotó: Kovács István



Bálint Ildikó

MENEKÜLÉSI ÚTVONALAK

Tamási Áron Színház Miniévad 2025, Sepsiszentgyörgy

A Tamási Áron Színház sok éve szervez színházi miniévadot, ahol a nézőknek lehetőségük van megnézni vagy újránézni az évad legjobb előadásait. Az eseményt különleges szakmai érdeklődés övezi, hiszen az erdélyi színházi szakma egyik legjobb színházi műhelyének munkájába mindig jó betekinteni. A 2025. december 5–11. között lezajlott rendezvény egyik különlegessége a *Rinocéroszok* című előadás volt, amely a Figura Stúdió Színház működésének negyvenedik évfordulója alkalmából született, a gyergyószentmiklósi és sepsiszentgyörgyi társulat közös produkciójaként. Az alábbi beszámoló erről, és még három itt látott előadásról szól.

Jó éjszakát, Rudi!

A rendezvény nyitóelőadása a *Kommuna* című székely öko-román volt. Szerzője és rendezője Radu Afrim, a kortárs román színházi élet egyik legelismertebb színházi alkotója, akinek összetéveszthetetlenül egyedi rendezői stílusa van. Nonkomformista, kísérletező, erős vizualitású előadásait nehéz bármiféle stílusirányzat keretei közé beszorítani. Többnyire kortárs szerzők műveinek átíratát viszi színpadra, vagy ő maga írja előadásai szövegét, a társulat színészeihez igazítva. Az ősbemutatóként jegyzett előadás különleges műfaji besorolást kapott: székely öko-román, mivel a történet Székelyföldön játszódik, és kiemelt szerepet kap benne az ökológia és a szerelem témája. A helyszín egy falusi, öreg kúria, valahol a Sepsikőröspataki-tó közelében, amit Huba muzsikus (Kónya-Ütő Bence) örökölt Sarolta nénikéjétől (Erdei Gábor), rengeteg antik tárggyal és emlékekkel együtt, amiket kegyeletből vagy megszokásból fél elmozdítani, nehogy a ház kényes ökológiai egyensúlya felboruljon (díszlettervező: Kupás Anna). A néni ugyanis különleges kapcsolatban áll utódjával: nemcsak a falon függő olajfestményről figyeli, de telepaticusan is hat rá.

Huba életét az elmúláshoz igazítja, ágyában, piros selyempaplanra menedékében hagyja, hogy a nyitott ablakon befújjon a szél, becsapódjon az eső. Legalább kint történjen valami, ha már vele semmi sem történik. Öregemberként emlékeket idéz, ujjait masszírozza, és már csak a levegőben, gondolatban játssza el kedvenc Claude Debussy-zongorajátékát. A muzsikus, esti rutinja részeként, jó éjszakát kíván a néhai Rudi medvének, akinek már csak koponyája pihen az asztalon, és aludni tér. Csakhogy ezen a különös, halottak napja előtti éjszakán a régi ház életre kel. A szekrényajtók kinyílnak, és élénk táruul különös, belső világuk: egyikből száraz avar hull ki,

mások pici szobákká változnak, amelyeket különös lámpák világítanak meg, egyikben pedig egy ember kucorog, és húzza magára a szeszélyesen működő szekrényajtót.

Huba álmában terveket sző arról, hogyan tudna pénzt szerezni a házfelújításhoz, csak még azt nem tudja eldönteni, hogy bodegát nyisson *Székely Fish and Chips* név alatt, vagy fizetővendégeknek adja bérbe az üres szobákat? Az üzleti tervek lassan kibontakozó, álomszerű valósággá válnak. Hamar kiderül, hogy a bodeganyitás rossz ötlet, ezért Huba inkább lakótársakat keres. Az apróhirdetésre azonnal jelentkező új lakók mellé ráadásul beköltöznek a ház egykori lakói is, és máris megalakul ez a furcsa székelyföldi kommuna. A különös lakók, valamint az emberré szelídített Rudi medve bizarr szokások rabjai, szabadelvű nonkomformisták, akiknek fordultatos történeteiből egy valószerűnek tűnő, de elég valószerűtlen valóság bontakozik ki.

Álmában a muzsikus megfiatalodik, szórakoztató házigazda, kommunájának vezetője lesz, fő segítőjével, Sarolta nénikével, aki viktoriánus, fekete csipkés ruhájában újra teljes munkaidőben veszi birtokba egykori házáat, nemcsak páratlan napokon, ahogy azt párkereső hajdonhoz illően stílusosan szokta. A ház álombeli, kiterjesztett valóságában mágikus helyé válik: egy kisebb fenyőerdő, valamint a mesélt történetek helyszínei, turisztikai központjai is kényelmesen beleférnek.

A kommuna lakói mind valamilyen világmegváltó eszme, ideológia elkötelezett harcosai, akikben előfordulhat, hogy éppen valamilyik olimposzi isten reinkarnálódott. Például Ambrus, a mindenes (Szakács László) örökös gránátalmaevésre kárhoztatva Hádészként végzi a ház alantass munkáit, és rá vár az a pygmalioni szerep is, hogy művelt könyvtárost faragjon Zsombori Zsüliből (Gajzágó Zsuzsa), a pályája elhagyására kényszerített falusi, kocsmai rúdtáncosnőből. Ellentmondásokkal teli románcuk a legkidolgozottabb történeti szál, több váratlan, olykor akciófilmbe illő fordulattal.

Ebben a kommunában amúgy sem divat szerelmesnek lenni, mert ez nem az a fajta, ide inkább magányos emberek jelentkeznek be, valamilyen fontosnak vélt lehetetlen küldetéssel, és ha nem is a szerelemben, de lassan mindenki megtalálja lelki békéjét. Az álom végül furcsa véget ér: az erdő és a ház is megmenekül, a rosszak megjavulnak, de a lakóknak ki kell költözniük, hiszen a történet tanulsága szerint minden boldogság csak időszakos. A befejezés keretbe helyezi a történetet, Huba felébred, és eszünkbe juttatja a dilemmát, hogy Csuang-Ce álmodta a pillangót, vagy a pillangó álmodta Csuang-cét?

A *Kommuna* egy olyan különleges népmese, amelyben a múlt mára letűnt eleganciája, arisztokrata bája díszes csillárként világítja be a kisszerű, olykor triviális szereplők életét is, hogy ebben a megváltozott fénytörésben pontszerű létezésük értelmet nyerjen. Gyászról, elmúlásról, szerelemről, birtoklásról, környezetvédelemről, a múlt értékeihez való viszonyulásunkról, a hagyományörzés fontosságáról is szól ez sokrétegű, tágas asszociációs teret nyitó előadás. A kirakatszékelység metaforájaként szereplő korondi tányér egy adott pillanatban véletlenül eltörik, és Sarolta néni nem a tárgyát, hanem a vele együtt elpusztuló történetet sajnálja.

Mert ilyen az élet

A *Kommuna* szereplőihöz hasonlóan itt is a valóság elől menekülnek el a főszereplők, csak álom helyett a szerző által teremtett világba. Az Anton Pavlovics Csehov művei alapján megírt *Mikor lesz nyár?* szerzője és rendezője Barabás Olga, aki két, korabeli nő életét konstruálja újra magánlevelezésükön, felidézett emlékeiken keresztül. A monológokból, jelenetekből lassan kibontakozó történet témája, szereplői, hangulata szervesen beilleszthető a csehovi életműbe, hiszen az alapötlet is csehovi, köztudott, hogy az írónak népes női rajongótábora volt. Mása, egy vidéki birtokon élő, házasságban élő feleség és anyja egy Csehov-előadás megtekintése után levelet ír Tányának, a fiatal, pályakezdő színésznőnek, hogy elmondja, mennyire igaznak érezte az általa játszott karakter gondolatait, azaz tulajdonképpen a szerző gondolatait. A levélre a szí-

nésznő hamarosan válaszol, és kiderül, hogy ő is hasonlóan gondolkodik a szerepéről, ahogy az is, hogy mindketten rajonganak Csehov írásaiért, és hogy mennyire azonosulni tudnak a kitalált szereplők gondolataival, akik olyan pontosan és őszintén meg tudják fogalmazni és el merik mondani, amit éreznek.

A levélváltás köztes idejében mindketten ügyes-bajos ügyeiket intézik, és a Csehov-hőskökhöz hasonló módon tragikomikus vagy kilátástalan helyzetekbe keverednek. Mindketten szeretnék, ha Csehov a fülükbe súgna, hogy ilyenkor éppen mit kellene tenniük, de ő is épp a saját életével van elfoglalva. A levelek olyanok, mint a napok: hosszabbak, rövidebbek, tényközlők, mesélősek, és mindig beleszólnak egy-egy Csehovról hallott hírt, igaz vagy kitalált pletykát. Később a finom, rejtőzködő hang lassan, fokozatosan megerősödik, egyre több részletesen elbeszél, megelevenedő történetrészlet kerül a levelekbe. Ennek a finom rejtőzködésnek a tárgyi metaforája a díszlet (díszlettervező: Bartha József), aminek a letisztultsága, minimalizmusa és funkcionálitása leginkább a japán lakásbelsőkre emlékeztet. A meleg színű, elegáns, természetes színű és hatású tolóajtók finoman nyílnak és csukódnak, csak diszkrét bepillantást engednek a szereplők életének banális vagy intimebb pillanataiba. Az előadásban a Csehov írásaiból ismert, vagy azokra hasonlító különleges, különc férfigurákkal találkozhatunk: családjától elidegenedett, halálosan kimerült fogorvossal (Márton Lóránt-László), megszállott művészfigurával, zeneszerzővel (Varsányi Szabolcs), erőszakoskodó, félművelt, gazdag és erőszakos udvarlóval (Szakács László), felesége nyakán élősködő, könnyelmű, iszákos, de még mindig szerethető férjjel (Kónya-Ütő Bence), kiégett, de elfogadható férjelölttel (Erdei Gábor), bátortalan udvarlóval (Kolcsár József), piperkóc, pénzes álbaráttal (Derzsi Dezső).

A történet vége csehovi: kudarcral fejeződik be mindkettőjük számára. Tányának szakmájában és magánéletében is kompromisszumot kell kötnie. Főszerep helyett statisztaszereppel, szerelem helyett egy békés, de boldogtalan kapcsolattal kell beélnie. Mása pedig kénytelen eladni a birtokot, hogy megmentsse házasságát. Boldogságról szőtt álmaikat mindketten újra kell

Mikor lesz nyár? Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Fotó: Barabás Zsolt



szőjék, mert élni kell. Az előadást a férfi szereplők házi zenekarának különleges hangulatú élő zenélése (zeneszerző: Kovács Károly) zárja, mintha így próbálnák kiengesztelni, kárpótolni mindenért a két szereplőt, akiket valamilyen formában megbántottak. Szórakoztató derűt nyújtanak, ha már az igazi, romantikus, elképzelt szenvedély megélésére képtelenek. De mégsem lehet rájuk haragudni, hiszen annyira próbálkoznak. Mása férje különösen, hiszen még egy fűrészen is képes mesterien játszani.

Szintiszta realista színházat látunk, amit a zene, a játék a valóságtól épp annyira emel el, hogy a szereplők iránt ne szálnat vagy megvetést, hanem inkább részvétet és megbocsájtást érezzünk. Szinte olyan, mintha egy korabeli Csehov-előadás rekonstrukcióját néznénk, ahol a színpadon mások életében a magunk életét látjuk viszont. Nézttem volna még, reméljük, lesz folytatása.

Szerepbe zárva

Fémes és csillogóan hideg az a világ, ahol az *Angyal szállt le Babilonba* előadás játszódik. A színpadot uraló plasztikus, lenyűgöző hatást keltő díszlet (díszlettervező: Bartha József) egy ipari anyagokból megépített high-tech építmény, amely hermetikusan záródó fémkapuival, lépcsőivel, üvegírodájával egy jól felszerelt, zárt katonai erődítményre hasonlít leginkább.

Az előadásban megjelenő Babilon magán viseli a darab megírása óta eltelt történelmi idő nyomait, és úgy tűnik, hogy ebben a posztindusztriális, posztapokaliptikus tájban már csak az ember maradt az egyedüli élőlény. Az Eufráteszt föld alatti csatornába terelték, amire a színpad két szélére helyezett inox kanálslejáratokból következtethetünk, a talajt pedig fű helyett papírszemét teríti be. Az eszközhasználat technicizált: az információk óriáskijelzőn keresztül jutnak el a tömeghez, mobiltelefont, vagy más adatbegyűjtésre, adatátvitelre alkalmas eszközt pedig csak a kiválasztottak használhatnak. Általános fizetőeszköz a vezeték nélküli terminál.

Milyen lehet az itt élő homo technicus? Őriz még valamit a homo sapiensből? Az újságpapírhalm nem sok jóra enged következtetni. A szereplők által viselt ruhadarabok (jelmez:

Angyal szállt le Babilonba. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Fotó: Barabás Zsolt



Izsák-Szőke) a történelem ideológiai szemétdombján halmozódtak fel, de leginkább a nemzetiszocialista Németországnak. Az apró változtatásokkal újraalkotott birodalmi egyenruhák épp annyira korhűek, hogy viselőjét azonnal hozzá tudjuk rendelni ennek az új, hierarchikus, katonai és erőszakszervezetek által irányított városállamnak valamelyik csoportjához. Ebben a lényegyet megragadó vizualításban Babilónia királyi házának képviselői Hitler jellegzetes szabású öltönyét viselik, aranszínű kiadásban, az alattvalók a náci Németország különböző katonai alakulatainak egyenruháit, a koldusok rasztajelmezt, míg a csoportjukat egyedül képviselő „példányok” (miniszter, pap, hetéra, hóhér, nyugdíjas) ugyanazon anyagból készült, szabásban munkájukhoz köthető öltözéket.

Ebbe a technicizált, uniformizált és terror által szabályozott társadalomba érkezik az angyal (Erdei Gábor), hogy elhozza az ég ajándékát, a tökéletes szépségű Kurru-bit (Göllner Boróka) annak az embernek, aki a legszegényebb, vagyis a koldusnak. Csak hogy koldusból épp kettő van, nehéz eldönteni, hogy ki érdemi meg, és ki hajlandó vállalni az elfogadással járó kötelező szegénységet. Az angyal tévedése, vagy már az isteni terv része, hogy a döntés szabadságával megkísértse a szabad szellemet egyedül korlátozni nem bíró Nebukadnecárt? Ráadásul ha a király Kurru-bit választja, és lemond hatalmáról, máris életbe lép a B terv: Nimród, az ex-király (Márton Lóránt-László) a trónszékre ül, és marad a megszokott hatalmi berendezkedés. A babiloni nép nem érti Akkit, akkor sem, ha minden bölcs tanító tudásának birtokosa. Kurru-bit csak szépségeért csodálják, és kizárólag birtokolni akarják, és ha erre nincs módjuk, szolgálai lojalitásból azonnal a királyuknak adnák. Istent pedig legfeljebb addig félik, amíg angyalból legalább kettő van, és az a közelben tartózkodik.

Hiába érkeznek apró csodajelek, angyali szépségű dallamok egy letűnt, transzcendens világból, amelyben még igazi, nem botcsinálta zeneszerzők éltek, hiába jelennek meg a képernyőn furcsa képek, videók, mert nem értik őket. Szolgalelkűek, hiszen életük a király szeszélyes döntéseitől függ. A kegyetlen kínzások és a mindennapos kivégzések államában hálás lehet az, akinek csak az egyik fülét vágják le, és nem életével fizet, ha a király tekintélyét megsérti. Az angyali látogatás legnagyobb vesztese a babilón király, akinek választania kell szerelem és hatalom között. Örökre meggyűlöli a választást kikényszerítő eget. Az előadás zárójelenetében ebből a dühből születik egy eddigénél is erősebb diktátor, aki örökre beleragad a diktátori karlendítésbe, megalkotva saját, bábeli szobrát.

Egyedül maradni

Eugène Ionesco abszurd felvetése, hogy adott helyzetben az emberek rinocéroszokká változhatnak, egyre aktuálisabb, hiszen az ideológiai megosztottság, az egy-egy társadalmi csoportban kialakuló pszichózis a virtuális valóságon át még gyorsabban terjed és egyre nagyobb tömegeket ér el. Lehet, hogy most, ebben a pillanatban is növekszik egy púp a homlokunkon, csak még nem vettük észre.

Bocsárdi László szinte laboratóriumi körülmények között, átlátszó, alulról megvilágított plexi üveglapokra helyezi szereplőit, hogy zavaróan közelről figyelhessük meg az emberi egyedek viselkedését. A nézőtér közepére beépített keskeny kifutót kétoldról kartonfalak határolják, rajta ajtó, ami a történet előrehaladtával egyre veszélyesebb világba vezet. De addig, amíg ez bekövetkezik, kedvünkre csodálhatjuk Jean úr (Pálffy Tibor) tökéletesre igazított Salvador Dalí-bajuszát, kifogástalan öltözékét, ahogy a zöld kávéházi asztal mellett kioktatja a kissé kótyagos Béren-gert (Kónya-Ütő Bence), aki fittyet hány az öltözködésre éppúgy, mint a társadalmi érintkezés normáinak betartására, különösen most, hogy reménytelenül szerelmes. Aztán feltűnik az első orrszarvú, amely minden tekintetet lebénít, és ebben a kollektív bénultságban, pszichózisban már ott van az irreális félelem, ami a túlélési ösztönt automatikusan bekapcsolva kioldja az egymásra figyelést, szolidaritást. Előbb Mucuska, a cica halála lesz bagatellizálható veszteség, aztán az

KRITIKA, BESZÁMOLO

egyre apadó embereké. Lassan mindent és mindenkit betakar a furcsa zöld füst, az átváltozás feltartóztathatatlan. Púp nő a homlokra, kergesedik a bőr, szűk lesz, majd le hull a ruha, a csenevész emberi bábtestből kilép az erős állat.

Ahogy egyre jobban apad az emberek tábor, úgy nő Bérengerben a paranoia. Amikor szerelmét, Daisyt (Göllner Boróka) is elveszíti, meghasonlik magában, hiszen a magánynál kevesebb pusztító érzés van. Lehet, hogy végzetesen tévedett akkor, amikor eldöntötte, hogy nem csatlakozik a csordához? Bérenger végleges döntése az, hogy nem törik meg, nem áll be a sorba, akármennyire hívogató is a rinocéroszok sziréndala.

Kommuna. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Bemutató: 2025. december 2. Szerző: Radu Afrim. Rendező: Radu Afrim. Fordítók: Sándor László, Dálnoky Réka. Díslettervező: Kupás Anna. Jelmeztervező: Pál Alexandra. Koreográfus: Flavia Giurgiu. Zeneszerző: Kónya-Ütő Bence. Dramaturg, rendezőasszisztens: Dálnoky Réka. Ügyelő: Csomós Tünde Tímea. Sógó: Dobra Mária Magdolna. Szereplők: Kónya-Ütő Bence, Erdei Gábor, Pál-Ferenczi Gyöngyi, Szakács László, Varsányi Szabolcs, Gajzágó Zsuzsa, P. Magyarosi Imola, Korodi Janka, Nagy-Kopeczky Kristóf, Márton Lóránt-László, D. Albu Annamária.

Mikor lesz nyár? Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Bemutató: 2025. április 11. Szerző: A. P. Csehov művei alapján: Barabás Olga. Rendező: Barabás Olga. Díslettervező: Bartha József. Jelmeztervező: Nagy Fanny. Zene: Kovács Károly. Ügyelő: Veress Zsóka. Sógó: Kiss Katinka. Szereplők: Szalma Hajnalka, Korodi Janka, Márton Lóránt-László, Varsányi Szabolcs, Kónya-Ütő Bence, Szakács László, Erdei Gábor, Kolcsár József, Derzsi Dezső.

Angyal szállt le Babilonba. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Bemutató: 2025. február 8. Szerző: Friedrich Dürrenmatt. Rendező: Bocsárdi László. Díslettervező: Bartha József. Jelmeztervező: Izsák-Szőke. Dramaturg: Dálnoky Réka. Videó: Rancz András. Light design: Bányai Tamás. Zene: Bakk-Dávid László. Koreográfus: Bordás Attila. Sógó: Dobra Mária Magdolna. Szereplők: Erdei Gábor, Göllner Boróka, Pálffy Tibor, Mátray László, Márton Lóránt-László, Szalma Hajnalka, Kónya-Ütő Bence, Kolcsár József, Vass Zsuzsanna, Korodi Janka, Fekete Mária, Kovács Kati, P. Magyarosi Imola, Pál Ferenczi Gyöngyi, Szakács László, Derzsi Dezső, Nemes Levente, D. Albu Annamária, Pignitzky Gellért, Nagy-Kopeczky Kristóf, Gajzágó Zsuzsa, Varsányi Szabolcs.

Rinocéroszok. Bemutató: 2025. augusztus 31. Gyergyószentmiklós, 2025. szeptember 24. Sepsiszentgyörgy. Szerző: Eugène Ionesco. Rendező: Bocsárdi László. Fordító: Mészöly Dezső. Díslettervező: Bartha József. Jelmeztervező: Szőke Zsuzsi. Dramaturg: Dálnoky Réka. Zene: Bocsárdi Magor. Fénytervező: Bányai Tamás. Színpadi mozgás: Vass Zsuzsanna. Sógó: Kis Katinka. Plakátterv: Wanek Ferenc. Szereplők: Kónya-Ütő Bence, Pálffy Tibor, Göllner Boróka, Faragó Zénó, Pignitzky Gellért, Szakács László, Derzsi Dezső, Bartha Boróka, Tamás Boglár, Moşu Norbert-László, Márton Lóránt-László, D. Albu Annamária, Barti Lehel-András, Pascu Tamara.

Dorita Hannah

PERFORMANSZTEREK ÉS TÉRBELI PERFORMATIVITÁS

A színház elhagyta az épületet¹

Bevezetés

Hagyományosan színháznak nevezett téren egy maradandó, statikus objektumot – színházépületet, koncerttermet, táncteret, operaházat vagy amfiteátrumot – értünk, amelyet arra terveztek, hogy az előadást a saját „diszciplináris” keretei közé szorítsa – ez egyszerre jelent egyfajta kontrollt és műfajspecifikusságot. Azonban a növekvő interdiszciplinaritás következtében a kortárs előadó-művészet ma – főként a korunkra jellemző médialátványosságok, fluid technológiák és megfékezhetetlen testek időszakában – túllép a specifikus osztályozásokon, sőt, magán az épített környezeten is. Ennek ellenére a társadalmi képzeletet továbbra is az európai színház architektúrája uralja: azaz egy olyan egyedülálló épület, melynek olasz típusú, hangszigetelt és fénytől elzárt, emelkedő és többszintes nézőtere egy keretezett, technológiával felszerelt színpaddal néz szembe. Ez az állandósult, négy évszázadon át formálódó modell – gyakran egy jellegtelen *black box* stúdióval kiegészülve – terjedt el kontinens-szerte; annak ellenére, hogy a múlt század avantgárd mozgalmai új formátumokkal, viszonyrendszerekkel és technológiákkal kísérleteztek. Ha kortársnak lenni egyben azt is jelenti, hogy elmélkedünk a folyamatosan változó „most”-ról – amelyben az új megszakítja, megkérdőjelezi, és végül megváltoztatja a bevett formákat² –, akkor kulcsfontosságú figyelembe venni azokat a kezdeményezéseket, amelyek destabilizálják a *status quo*t, és az innovatív gyakorlatokat hasonlóan leleményes térbeliségekkel párosítják.

¹ Az eredeti tanulmány adatai: Hannah, Dorita: Performance spaces and spatial performativity. Theatre has left the building. In: Remshardt, Ralf – Mancewicz, Aneta (eds.): *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*. Routledge, London, 2023. 344–351. A szövegben szereplő idézetek saját fordítások – ford. megj.

Az eredeti alcím – *Theatre has left the building* – az angol „Elvis has left the building” [Elvis elhagyta az épületet] szólamra játszik rá. Jelentése: valami véget ér, valaki eltávozik (akár örökre). A tanulmányban a színház nemcsak átvitt értelemben, hanem szó szerint is „elhagyja az épületet”. Magyarul „A színház távozott a színről”-ként fordíthatnánk.

² Agamben, Giorgio: What Is the Contemporary?. In: *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Translated by David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford University Press, Stanford, CA, 2008. 51–52.

Az előadás-eseményeknek otthont adó teret – egyben számtalan apró hétköznapi esemény befogadóját – alapjában véve alakítják korunk jelentős, paradigmaváltó történelmi eseményei, azaz a közelmúlt azon környezeti, társadalmi és gazdasági kihívásai, melyek a médiaközvetítések által a nap huszonnégy órájában elárasztják társadalmi képzeletünket. Az ezredfordulás létbizonytalanság azonban olyan forradalmakhoz, ellenállásokhoz és térfoglalásokhoz vezetett, amelyek megkérdőjelezték a tulajdonjog jogosultságát és megingatták azokat az alapokat, melyekre támaszkodva performáljuk identitásunkat. Egészen addig a pontig, míg – Manfred Brauneck megfogalmazásával – „a színház általánosságban teret veszített”,³ és szembesülnie kellett az építészet ama lehetetlen feladatával, hogy a művészetek biztos otthonává váljon. A színház ennél fogva „elhagyja az épületet”, utalva arra, hogy a kiszámítható építészeti show véget ért, és megnyitja az utat a térbeli performativitásnak. Ez egy érzékelésbeli elmozdulást is jelent az idő statikus térbeliesítésétől (az architektúra mint időtálló épített forma) a tér élénkebb időbeliesítése felé (az architektúra mint dinamikus környezeti cselekvés) – a térbeli performativitás nem a szívósan fennmaradó, sorozatgyártott nézőtér, hanem az alternatívának számító „talált” és „tűnékeny” eseményterekben tapasztalható meg.

A múlt század Európájának színházi avantgárdja elvetette az állandósult struktúrákat, és előnyben részesítette az egyre átmenetibb konstrukciókat: a műfajok közti kísérletezésekkel születő produkciók bármiféle állandósult, e célra épült helyszínt elutasítottak. Ezzel visszajárva fordul a három kismalac meséje, ami a stabil, tartós anyagokból épült ház értékéről szól. A 19. századi angol fabulában mindhárom kismalac saját házat épít – egyik szalmából, a másik fából, a harmadik téglából –, hogy távol tartsa a ragadozó farkast. A farkas, miután a kismalacok nem engedik be, azzal fenyegetőzik, lerombolja a házakat, és felfalja a benne lakókat: „Dúlok és fúlok, és elfújom a házat!”⁴ A farkas lehelete könnyedén megsemmisíti a gyenge szalmaházat, majd nem sokkal később a valamivel szilárdabb faházat is, ám a harmadik kismalac erős téglaházat már nem képes ledönteni. Mégis, a színháznak otthont adó környezet elmozdult a 19. század maradandó, önálló műemlékeitől (téglaházak) a 20. század kísérletibb helyszíneire (faházak), majd a 21. század elejének hangsúlyozottan efemer terei felé (szalmaházak) – és ez egy tudatos és termékeny „hajléktalanságot” eredményezett. Ebben a fejezetben nem a biztonságot és hosszú életet szavató, tartósnak épült házak üdvös tanulságát erősítjük meg, hanem arra a tendenciára reflektálunk, hogy a színház (mint művészeti forma) elhagyja a színház (mint épített forma) biztonságos építészeti övezetét.

Téglaház: önálló mesterművek

Catherine Clement a következőképpen hivatkozik a párizsi operára (Opéra National de Paris), a Palais Garnier-re (1875): „[egy] óriási ház, egy különös ház a város szívében”, ahol a munka világa „a fantasztikus, mulékony szabadidő világára”⁵ cserélődik, és ahol az arisztokraták birodalma a nép demokratikusabb palotájává alakul át. A Charles Garnier-ről – az új, francia forradalom utáni polgárság sztárepítéséről – elnevezett épület a dekoratív műemlék (színház a városban) apoteózisa és végkifejlete. Olyan performatív auditóriumot hoz létre (színház) ahol maguk a nézők (mint „a ház”⁶) is felléphetek. A nagyvárosi mestermű eszméje napjainkig fenn-

³ Brauneck, Manfred (ed.): *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy*. transcript, Bielefeld, 2017. 32.

⁴ Jacobs, Joseph: *English Fairy Tales*. Oxford University Press, Oxford, 1890. 69.

⁵ Clement, Catherine: *Opera, or, the Undoing of Women*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.3–5.

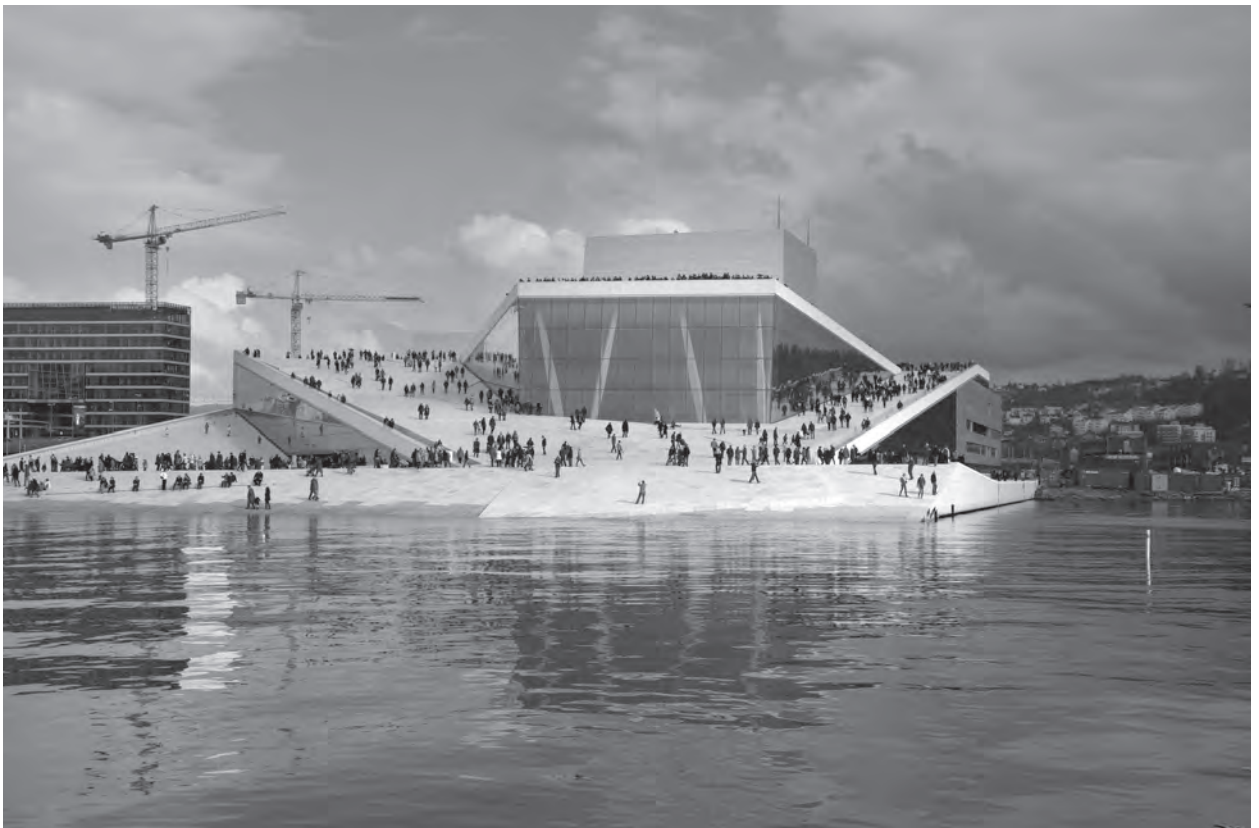
⁶ Az angol *house* egyszerre jelent házat, színházat (lásd: telt ház kifejezés) és nézőközönséget. Magyarra fordíthatatlan szójáték – ford. megj.

maradt azoknak a későbbi, neves európai (rendszerint fehér férfi) építéseknek köszönhetően, akiket olyan „urbánus események”⁷, azaz ikonikus, felismerhető és védjegyként felfogható épületek – főként koncerttermek, tánc- és operaházak, előadó-művészeti központok – létrehozásával bíztak meg, melyek identitást kölcsönöznek a számukra otthont adó városoknak. A legjelentősebb példák közé tartozik Renzo Piano Parco della Musicája (Róma, 2002), az OMA Casa da Músicája (Porto, 2005), az UN Studio Theatre Agorája (Lelystad, 2007), a Jean Nouvel Danish Radio Concert Hallja (Koppenhága, 2009), valamint a Herzog & de Meuron folyóparti Elbai Filharmóniája (Hamburg, 2017). A norvég Snøhetta cég által tervezett, híres Oslói Operaház (2008) nézőtere ugyan klasszikus patkó alakú, ám bejárható külső felszíne az egész épületet a város performatív tájává változtatja. Ezek az, általában a történelmi városközpontoktól távoli nevezetességek hozzájárulnak a környék azonosíthatóságához és dzsentifikációjához, bevonzzák a turistákat, és a színházat magát a posztindusztriális város kulturális erőforrásaként pozícionálják. Ezek a jellegzetes objektumok, építészeti ikonok – melyeket Rowan Moore brit építéskritikus „figyelemhajtásházként”, „városi clickbait”-ként jellemez – jól felszerelt, zárt auditóriummal rendelkeznek, és neves alkotók turnézó fesztiválprodukcióinak adnak otthont. Akárcsak az őket tervező „sztárepítészek”, ezek is azt képviselik, amit Gayatri Spivak „transznacionális domináns”-nak [*transnational dominant*]⁸ nevez.

⁷ Az építészetben az *urban events* kifejezés olyan terekre utal, amelyek megtörik a város monotonitását, és kulturális aktivitásra, valamint interakcióra ösztönöznek – ford. megj.

⁸ Spivak, Gayatri Chakravorty: *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1999. 314.

Az oslói Operaház. Fotó: Snøhetta



A városmegújítás jegyében tervezett legjelentősebb monumentális előadóterek – ezeken a polgári helyszíneken kívül – a németországi Ruhr-vidéken találhatóak, ahol számos 20. század eleji ipari csarnokot (központi erőművet, fűvógépházat, gáztartályt, aknaépületet és öntödét) alakítottak át a 2002-ben indított Ruhr Triennálé fesztivál lenyűgöző szcenográfiai helyszíneivé. Eredeti használati értéküket elveszítették ugyan, de kulturális helyszínekként új használati értéket kaptak. Az elhanyagolt terület átalakítása egy gazdaságilag elmaradott térség fellendítését szolgálta, létrehozva azt, amit az építész Anneliese Latz és Peter Latz „ipari pusztaságból születő képzeletgazdag tájnak”⁹ nevez. Melankolikus karakterénél fogva az efféle *terrain vague*¹⁰ ideális környezetet kínál a színház számára, melyet Peggy Phelan úgy ír le, mint „egyfajta mauzóleum, az anyagtalan fantazmatikus töltés megidézésére tervezett tér”.¹¹ Mégis, az ilyen átalakítások éppen elégikus jellegük révén konstruálják meg és tartják fenn a színház „élménygazdaságban” betöltött szerepét, emellett kiszolgálják a sztáralkotók nyereségvágyának piacát, és létrehozzák „a látványos ismerős fogyasztásának újabb helyszínét”.¹² Ugyanakkor, ahogyan azt az egyik ilyen kiemelkedő szaktekintély, a Ruhr Triennale korábbi igazgatója, Heiner Goebbels megjegyezte: ezek a brutális téglá, acél és üveg „monstrumok” művészek széles körének tették lehetővé, hogy olyan, bármiféle kategorizálást meghaladó munkákat hozzanak létre, amelyek léptéke összeegyeztethetetlen a hagyományos városi operaházakkal, koncerttermekkel, galériákkal és színházakkal.¹³

A kortárs színház-műemlékek továbbra is látványos városi kultúrépületek, melyek a „nézést és nézve levést” kiszolgáló nyilvános platformként működnek. Bár az auditorium belső terein felépítését illetően megjelennek bizonyos dinamikus aszimmetriával kísérletező megoldások, a szokásos kiszámítható és jól értékesíthető elrendezésük szorosan kapcsolódik a kulturális befektetésekhez és a globális piachoz. Ez pedig – a homogenizált szabványosítás javára – kizárja mind a regionálisan specifikus környezeteket, mind a kísérletezéshez szükséges térbeli sokszínűséget, még akkor is, ha a külső váz egyedi és sajátos objektumként jelenik meg. A nyilvános hozzáférés kiskereskedelmi egységekre, valamint étel- és italfogyasztásra korlátozódik, maguk az előadóterek pedig szigorúan szabályozottak és ellenőrzöttek. A Clement által leírt „óriási házhoz” hasonlóan, az épületek továbbra is csak röpke időre, bizonyos események idejére kelnek életre, kifejezve „az elfeledett nemesség nyomában járó, ünnepi polgárság pompáját.”¹⁴

Faház: porózus közösségi rezidenciák

A múlt században vizionárius művészek és építészek kísérleteztek a „színház-mint-nézőtér” [*house-as-auditorium*] koncepciójával. Ide sorolható a Hellerau Festspielhaus (Drezda, 1911), a Großes Schauspielhaus (Berlin, 1919), a Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin, 1928/1981), a Cartoucherie de Vincennes (Párizs, 1970), a Bouffes du Nord (Párizs, 1974), a Manchester Royal Exchange (1976), valamint a Teatro del Mondo (Velence, 1979), továbbá olyan meg nem valósult tervek, mint Frederick Kiesler végtelen színháza (1924), Walter Gropius totális színháza (1927), illetve a Cedric Price és Joan Littlewood által a londoni Cityben elképzelt társadalmi laboratórium,

⁹ Latz, Anneliese – Peter Latz: Imaginative Landscapes Out of Industrial Dereliction. In: Echenique, Marciel – Saint-Andrew (eds.): *Cities for the New Millennium*. Spon Press, London – New York, 2001. 73.

¹⁰ Solà-Morales, Ignaci: Terrain vague. In: Davidson, Cynthia (ed.): *Anyplace*. MIT Press, Cambridge, MA, 1995. 118–123.

¹¹ Phelan, Peggy: *Mourning Sex: Performing Public Memories*. 2. Routledge, London – New York. 1997.

¹² Kelleher, Joe – Nicholas Ridout: *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*. 8. Routledge, London and New York, 2006.

¹³ Goebbels, Heiner: Interview. *Universal Music Publishing Classical*. September 1, 2014. <https://www.umpgclassical.com/enGB/News/2014/09/InterviewHeinerGoebbels.aspx>.

¹⁴ Clement: i. m. 3–5.

a Fun Palace (1961). Ez a termékeny időszak, amely markánsan egyedi terek létrehozását hozta magával, az 1980-as évekre látszólag véget ért: azóta Európában alig épült olyan színház, amely radikális módon érvényesítené az avantgárd művészet igényét.

Jelentős új, múlt század végén épült példaként a rendszerváltás utáni Prága két színházát említhetjük: a henger alakú Divadlo Spirálát (tervezők: Jindřich Smetana, Tomáš Kulík, Stýblo Zbyšek és Jan Louda, 1992), ahol a közönség a központi játéktér köré épített körkörös rámpákon foglal helyet, ami lehetővé teszi a felülről történő médiavetítést; valamint az Alfred ve Dvoře épületét¹⁵ (tervezők: Smetana és Kulík, 1997), egy apró „kerti színházpavilon”-t, amely öt, a színpadtól távolodva teleszkópszerűen táguló dobozformából áll. Ezek üvegezett portálokat hoznak létre, melyeken át behatolhat a természetes napfény. A fénynek a hermetikusan zárt nézőtérbe való beengedésének gesztusával találkozunk a holland Van Dongen-Kochuchin építészecég által tervezett Theatre De Kampanjében (2015) is. A Den Helder egykori kikötőnegyedében található színház üvegezett nézőtere tologatható harmonikaajtókkal sötétíthető el. Felidézi az amszterdami, keret nélküli Glass Music Hallt, egy „akusztikus akváriumot”, amelyet Pieter Zaanen Mick Eekhout mérnökkel közösen eredetileg a Beurs van Berlage épületébe tervezett, és amelyet 2018-ban Tilburgba, a történelmi LoHal csarnokba helyeztek át.

Míg sok kortárs alkotó és független társulat összpontosít arra, hogy kiszámítható helyszíneken turnézatható alkotásokat hozzon létre, mások az alternatív térbeliségek felfedezésére töreksenek. Ezek közé tartozik a Németországban tevékenykedő amerikai koreográfus, William Forsythe is, akinek társulata három jelentős helyszínen székel: egy egykori hajógyárban, a zürichi Halle im Schiffbauban (2001), a felújított Hellerau csarnokban (2004); valamint a frankfurti Bockenheimer Depot-ban (1999). Utóbbit Nikolaus Hirsch és Michel Müller építész alakította át alkalmazkodóképes játszóhellyé: nehéz filcfüggönyökkel és moduláris elemekkel tagolták a tereket, így megteremtették a nyüzsgő városközpont és a kontroláltabb belső tér közötti átmenetet. Mindez lehetővé teszi olyan új alkotások létrehozását, amelyek túllépnek a standardizált színpad keretein. Ez mutatkozik meg Forsythe abbéli elköteleződésében, hogy talált terekben, galériákban és múzeumokban alkosson. Ugyanez vonatkozik a Berlinben alkotó koreográfusra, Sasha Waltzra is, akinek társulata a Radialsystem V-ben (2006) talált otthonra – az egykori szennyvízszivattyú-állomást Gerhard Spangenberg alakította át. Waltz az egyik védjegyének számító, az előadás és az építészet közötti *Dialógus*ával avatta fel a komplexumot, amely során a közönség szabadon barangolhatott a régi és új terek kollázsában, miközben a tánc, a zene és az ének töredékes és egymásra tevődő pillanataival találkozhatott. Az elhagyatott épületek birtokba vételének tendenciája szerte a kontinensen elterjedt: a Trans Europe Halles hálózatához tartozó több száz helyszín olyan „mikrouniverzumokat” kínál, melyek a karakán térfoglalásoktól az esztétizált dzsentrifkációig terjednek. A Ruhr-vidék ipari behemótjaihoz hasonlóan, ezek az úgynevezett „barnamezős” területek is helyspecifikus megközelítésmódot igényelnek, és az előadás által megidézett „szellemek” [*ghosts*] „házigazdjaként” [*hosts*]¹⁶ aktív szerepet játszanak.

Az új évezred városrehabilitációs törekvésének köszönhetően nyitottabb, improvizatívabb és közösségközpontúbb helyszínek jelentek meg: köztük a párizsi Cent Quatre (2008), egy 19. század végi temetkezési komplexum, amelyet az Atelier Novembre alakított át; valamint a régóta működő londoni Battersea Arts Centre (2018), egy egykori városháza, amelyet a Haworth Tompkins Architects egy évtized alatt több mint harmincöt játéktérrel rendelkező helyszínné alakított át. Steve Tompkins a londoni Young Vic színházat (2006) is újragondolta, és a Southwark negyed alkalmazkodóképes produkciós házává alakította: a tervezés során kihangsúlyozta az épület ere-

¹⁵ Magyarra *Alfred az Udvarban*-nak fordíthatnánk – ford. megj.

¹⁶ Kaye, Nick: *Site-Specific Art: Performance. Place and Documentation*. Routledge, London – New York, 2000. 128.

deti anyagszerűségét, eltávolította a művészbearót, így az előcsarnokot a lakónegyed közös „nappalijává” tette. A „privát” és „nyilvános” területek ilyen jellegű összeolvasztása „fokozza a közös, demokratikus architektúra érzetét”.¹⁷ A közösségi helyek hangsúlyozása a városi központok helyett olyan kisebb, dinamikus helyszíneken is megjelenik, amelyek szintén használaton kívüli épületeket vesznek birtokba – ilyen például a barcelonai Sala Beckett (2014). Az egykori társasági klubbal szemben Ricardo Flores és Eva Prats palimpszeszt módszert alkalmaz: a kísérleti előadások felülírják a helyszínhez kötődő formalitást és erősítik az otthonosság érzetét. Az ilyen típusú nyitott, kötetlen közösségiség figyelemre méltó új példája a lille-i Polyvalent Theatre (2013), amelyet Anne Lacaton és Jean-Philippe Vassal Pritzker-díjas építészek terveztek, és amely ideiglenes és nem-előíró karakterénél fogva megkérdőjelezi a heroikus építészetet. Ez a többtermes, „zöldmezős” fejlesztés egyetlen, mindent befedő tető alatt kapott helyett; szerkezeti váza pedig számos térkonfigurációt tesz lehetővé nagyméretű függönyök elhúzásával vagy az akusztikai tolófalak mozgatásával. Porozitás, sokszínűség, közvetlenség és hozzáférhetőség – ezek voltak a helyi park megújításának kulcsfogalmai: a teljes homlokzat megnyitható, így képes összekötni a belső tereket a kerttel; az architektúrát pedig eleve a tér és a testek fegyvermezésével szembeni ellenállás céljával tervezték.

A „polivalencia” találóan írja le azokat az informálisabb közösségi helyszíneket, amelyek Európa-szerte újra belakják a barnamezős épületeket és zöldmezős területeket. Ezen helyszínek számára a rugalmasság az építmények hajlékonyságától függ (szó szerint és metaforikus értelemben egyaránt), és kisebb mértékben támaszkodnak a modernizmus által favorizált, erősen automatizált rendszerekre. A színház konvencionális határainak fellazításával ezek a terek a multidiszciplinaritást, a programok sokféleségét és a multimédiálist hangsúlyozzák, miközben felismerik és integrálják a már létező környezetnek és lakóinak ritmusát és anyagszerűségét. Ezáltal koncentrálnak bennük az új évszázad azon készletére, hogy a színház kapuit megnyissa a valóság, valamint a hangok, a hőmérsékletek, a fények, az árnyékok, a légáramlatok, az emberi és nem-emberi folytonos tevékenységek kiszámíthatatlan hullámzása előtt. A közelmúlt erősen mediatizált globális színterén zajló történések – például vírusok, felkelések, kitelepítések – a mindennapi élet túlteatralizálódására mutatnak rá. Ezt ellensúlyozza a kortárs színház azon tendenciája, hogy elhagyja kijelölt épületeinek „holt levegőjét”, és aktívan keresi a városi, külvárosi, vidéki és tengerparti körülményeket, azok minden megnyilvánulási formájában. Ezt a törekvést a Josep Maria Puigdemasa spanyol építész által tervezett, spirális alakban elhelyezett 150 körbála testesíti meg ténylegesen, ami rövid ideig birtokba vett egy katalóniai mezőt, és egy 2017-es zenei koncert helyszínévé szolgált. Ez a szó szerinti szalmaház vezet vissza minket az első kismalac ingatag, efemer anyagokból épített, a környezeti és politikai erők dűlásának és fűlásának kitett otthonához.

Szalmaházak: tűnékeny építmények és nomád tájak

Az új évezred mint a katasztrófák ideje 2002-ben az előadó-művészeteket is kifejezetten érintette, amikor az előadást félbeszakítva csecsen lázadók foglalták el a moszkvai Dubrovka Színházat. A zenés előadás egy elhúzódó, nemzetközi terror-spektákulummá alakult át, amely három napig tartott: miután kábító gázt szivattyúztak be – több mint 170 ember halálát okozva –, az orosz Szpecnaz katonák megrohamozták az épületet. Ez az esemény az időtálló, olasz típusú színházat – ellenőrzött kijárataival és számozott üléseivel – egy minden jelenlévőt eredendően fogva tartó, bebörtönző térként láttatta. Közel két évtizeddel később Európa-szerte álltak színházak határozatlan ideig üresen, mivel az őket jellemző térbeliség nem tudott alkalmazkodni

¹⁷ Haworth Tompkins Architects. n.d. <https://www.haworthtompkins.com/work/youngvic>

a Covid–19 bizonytalan időszaka által okozott társadalmi távolságtartáshoz, és a beltéri nézői jelenlét biopolitikai kockázattá vált.¹⁸ Ezért a színház kiürítette az erőszakkal és fertőzéssel terhelt épületeit, hogy magáévá tegye a technológiát és számkivetettséget.

Sok kísérleti színházi alkotó már a globális pandémia előtt is olyan alternatív helyszíneket keresett, amelyek lehetővé tették a „valóssal” való kritikusabb szembenézést, és ösztönözték egy önszerveződő közönség kialakulását. A National Theatre Wales 2010-től kezdve szándékosan döntött a vándorló létforma mellett, és együttműködésen alapuló produkcióit alternatív helyszíneken hozza létre (többek között könyvtárban, bányásztintézetben, erdőben, falusi művelődési házban, tengerparton vagy egy használaton kívüli repülőgéphangárban).¹⁹ A társulat elutasítja az egyetlen állandó, a nemzet fővárosában található székhely gondolatát, és olyan helyspecifikus előadások létrehozására fókuszál, amelyekben „az architektúra és a környezet kulcsszerepet játszik a drámai jelentések létrehozásában.”²⁰ Ezek közül a leghíresebb Aiszkhülosz *Perzsák* című művének 2010-es feldolgozása, amelyet egy, a védelmi minisztériumi területen felépített, német falvat utánzó műfaluban vittek színre. A közönséget buszokkal szállították a helyszínre, ahol stadion típusú lelátón foglaltak helyet egy homlokzat nélküli házzal szemben – ennek belsejében különféle eszközökön közvetítették a háborút. A városi hadviselésre tervezett kiképzőbázis egyszerre vált nézőtérré és scenográfiává Európa egyik legkorábbi fennmaradt színműve számára, amely a történelemben örökké visszatérő „zűrzavar, káosz és összeomlás”²¹ idején elveszített csatákról és azok utóhatásáról beszél. A Mike Pearson által létrehozott előadás a korábbi társulatának, a Brith Gof 1990-es évekbeli „hely-eseményeinek” [*place events*] örökségét viszi tovább, azzal dolgozva, amit Nick Kaye úgy ír le, mint „különböző »architektúrák« együttélése, amelyek belakják egymást és a helyszínt magát, anélkül, hogy feloldódnának egy szintetikus egésszé.”²² Ezzel egy időben hasonló térbe ágyazott projektekkal kísérletezett Rómában az Il Pudore Bene in Vista a *teatro dei luoghi* (helyek színháza) révén, illetve a hollandiai *locatietheater* (helyszín-színház) is. Utóbbi ernyője alatt olyan események születtek, mint a Wadden-tengerben fekvő Terschelling szigetén megrendezett Oerol Tájművészeti Fesztivál, ahol az előadások és laboratóriumi projektek a természet és a kultúra közötti relációs viszonyt vizsgálták.

A londoni Seven Sisters helyspecifikus előadásai az immerzív színház irányába mozdulnak el, és kiterjesztik a múzeumok, galériák, pályaudvarok, sőt helyi szabadtéri strandok valóságát. Az utóbbi helyszínen a nézők fejhallgatót viseltek és egy iPodot hordoztak magukkal, amelynek segítségével egyszerre látták a működő, nyilvános medencét és az *A Fish Out of Water* (2012) víz alatti mitikus világát. Egy másik londoni társulat, a Punchdrunk, többszintes raktárépületeket vesz birtokba, és létrehoz több tucatnyi olyan szobát, amelyekben a nézők maszkot viselve bolyonghatnak, egymásra tevődő, egymást átfedő előadásszálakat követhetnek, és fizikailag is kapcsolatba léphetnek a rendkívül részletgazdag installációkkal. A black box produkcióktól eltérően itt a helyszín szándékosan átítatja a nézői élményt; különösen érzékelhető volt ez úttörő produkciójukban, a Battersea Arts Centre (BAC)-ben zajló *The Masque of the Red Death*-ben (2007–2008), amely ötvözte a környezeti színházat [*environmental theatre*] és a sétaszínházat. Ez a Steve Tompkinsszal való együttműködés hívta életre a „felskicelt architektúrát” [*scratch architecture*], vagyis a tér nyilvános eseményeken keresztüli tesztelésének iteratív folyamatát, ami nagyban hozzájárult a BAC tízéves felújítási projektjéhez.

¹⁸ Ezt a gondolatmenetet a könyv 50. fejezete tárgyalja bővebben – ford. megj.

¹⁹ Ezt a gondolatmenetet a könyv 68. fejezete tárgyalja bővebben – ford. megj.

²⁰ Pearson, Mike: Director's Note. In: *The Persians Programme*, 2010. 6. https://www.nationaltheatrewales.org/wpcontent/uploads/2018/02/06_The_Persians_Programme.pdf.

²¹ National Theatre Wales. 2010. *The Persians Programme*. https://www.nationaltheatrewales.org/wpcontent/uploads/2018/02/06_The_Persians_Programme.pdf.

²² Kaye: i. m. 53.

A sétaszínházi, helyspecifikus, immerzív és kiterjesztett előadások a „színház mint épület” vagy a „színház mint nézőtér” biztonságos kereteinek elutasítását jelzik, és a tünékeny architektúrák és „pop-up” helyszínek elszaporodását eredményezik. Ezek a gyakran gazdasági kényszerből születő, gyors, rugalmas és alacsony költségvetésű megoldások hozzájárultak az üresen álló terek újraélesztéséhez (gyakran dzsentrifikáció formájában), valamint a színház közönségének kitágításához. A Red Room Jellyfish Theatre-je (London, 2010), amelyet Martin Kaltwasser német művész/építész tervezett, kis időre egy southwarki iskola udvarát foglalta el, és mint egy ökológiai bárka, a helyi közösség által adományozott, újrahasznosított anyagokból épült. Követve az „ellenállás esztétikáját”, a forradalmi barikádokat megidéző, patchwork-szerű „szemét-architektúra” [*junkitecture*] megkerülte a hermetikusan zárt nézőtér bármiféle elvárását. Az Assemble kollektíva – az első építésziroda, amely 2015-ben elnyerte a Turner-díjat, az Egyesült Királyság rangos művészeti elismerését – szintén közösségekkel és csináld-magad-esztétikával dolgozik kérészéletű helyszínek létrehozásán. 2014-ben hozták létre Southampton városközpontjában a The Playing Fieldet, egy robusztus, favázás, emelt színpad nélküli transzverzális teret, amely a sportstadionok kulturális rítusaiból, tömegdinamikájából és térbeliségéből ihletődött, célja pedig „a részvétel kitágítása és új közönség bevonása a színházba”.²³ Az Assemble efemer projektjei szándékoltnak politikusak: bírálják a városi tájat, és tartósabb építészeti megoldásokat „próbálnak el”.

Egy másik, szalmából készült, ideiglenes színházat az észti NO99 társulat rendelt meg 2011-ben, amikor Tallinn Európa Kulturális Fővárosa lett. A Salto Architects által tervezett, számos díjjal elismert, szétszerelhető Straw Theatre fekete festékszóróval lefújt szalmabálákból épült. Bár alapvetően egy black box stúdió volt, színpadra néző nézőtérrel, agrár-anyagszerűsége földközeli térbeliséget hozott létre, ezzel eleve kizárt bármiféle építészeti semlegességet. A társulat a 2015-ös *Estonia United!*-hoz pedig magát a várost használta színházként, amikor eljátszotta egy fiktív populista párt valódi nyilvánosságot kapó politikai kampányát. A fiktív párt, a közvélemény-kutatások szerint, húsz százalék feletti támogatottságot kapott, csúcspontját pedig akkor érte el, mikor megtöltött egy 7000 férőhelyes kongresszusi csarnokot. Tizenöt évvel korábban a német rendező, Christoph Schlingensiefel szintén Európa erősödő populizmusát bírálta a *Bitte liebt Österreich!*-kal (2000), amikor egy szállítókonténert állított fel a Bécsi Állami Operaház előtt. A „Külföldiek kifelé!” feliratú konténer egy tucat menekékkérőt fogadott be, akiket egy online szavazási rendszeren keresztül, a nyilvánosság előtt utasítottak ki az országból. Szintén a kirekesztő politika és a perifériára szorultak helyzete áll a Rimini Protokoll *Cargo X*-ének (2006–2019) fókuszában. Ebben egy teherautó pótkocsiját alakították át ötven személyes, mozgó obszervatórium-má, ami, miközben a bevándorló sofőrök a testek és áruk szállításáról beszéltek, európai városok határvidékein haladt át. A „szállítmányként” utazó közönség egy mobilis térben ülve szembesül a globális logisztika realitásával és a táj sajátosságainak nagyon is valóságos politikájával. Ezek a projektek problematizálják a szállítókonténer-architektúra iránti rajongást – amelynek esztétizált példája a Platoon Cultural Developments által létrehozott berlini *Container Kunsthalle* (2011) –, felfedve, hogy ez a mindenütt jelenlévő pop-up elem korántsem semleges. A színház itt már nem épület, és nem is nézőtér, hanem az a kollektív és egyéni test, amely az állandóan változó és erősen vitatott területeken halad keresztül. Ezt testesíti meg egy másik száműzött figura is: az a szír menekült gyermeket formázó kolosszális bábu, ami 8000 kilométert tett meg Európán keresztül. A *The Walk* (2021) kiterjedt színpada maga a kontinens volt. A német Titanick Theater szabadtéri, monstruózus, mozgó formáihoz és a francia Royal de Luxe óriási mechanikus marionettjeihez hasonlóan, Little Amal karaktere is globális figyelmet követel, miközben követők állandóan változó karavánját hozza létre maga körül. Az anyját kereső karakter nyolc országon

²³ Mark, Laura: Assemble Reveals PopUp Timber Theatre. *Architects' Journal*, September 3, 2014. <https://www.architectsjournal.co.uk/news/assemblerevealspopuptimbertheatre>.

és több tucat városon halad át, hogy láthatóvá tegye több milliónyi menekült sorsát, akiket az új évszázad ragadozó szelei tettek hajléktalanná. A Good Chance Ensemble – különböző kulturális és művészeti háttérrel rendelkező történetmesélők sokszínű kollektívája – által kezdeményezett *The Walk* Európa határait színházi térré nyilvánítja, ahol azoknak, akik ott megjelennek – Sophie Nield megfogalmazása szerint – „egyszerre kell jelen lenniük és reprezentálva lenniük”.²⁴ A közönség, a színház „élő archívuma”,²⁵ akár online, akár offline követi ezt a globális eseményt, maga is otthontalanná válik, és vándorlásra kényszerül.

Következtetések

A három színházarchitektúra-típus (monumentális, porózus, tűnékeny) vizsgálatával ez a fejezet olyan figyelemre méltó projekteket tárgyalt, amelyek szemléltetik az előadássterek legújabb fejlődési irányait: a maradandó, szilárd és rögzített színháztól az alakítható, alkalmazkodásra képes épületeken belüli áteresztőbb nézőtereken át a kérészéletű, átmeneti és hordozható szerkezetekig, amelyekben a közösség már nem csupán helyet kap a színházban, hanem maga válik színházzá. Bár az impozáns, önálló épületek továbbra is kiszolgálják a város kulturális piacát, a kevésbé formális közösségi létesítmények pedig egy változatosabb közönség elérésére fókuszálnak, az egyetlen belső színpad egyre inkább decentralizálódik, megsokszorozódik és szétaprózódik, miközben megnyílik az egyszerre virtuális és nagyon is valóságos külvilág felé. Az európai színház biztonságos épületét aláássa azon alapok megkérdőjelezése, amelyekre hegemon és homogenizáló kultúrája épült. Ezzel mintegy „ledől a ház”²⁶; a rendező/építész mint individuális kreatív zseni, a közönség pedig mint passzív fogyasztó kérdőjeleződik meg. Ebben a gyorsan változó világban minden eddiginél sürgetőbbnek tűnik, hogy kritikusan felismerjük és színre vigyük a helyszín és cselekvés, a tárgy és esemény, a „színház mint épített forma” és a „színház mint művészeti forma” közötti szükségszerű és bonyolult kapcsolatot.

A tanulmányt a szerző engedélyével közöljük.

Fordította: Fazakas Réka

²⁴ Nield, Sophie: *The Proteus Cabinet, or "We Are Here but Not Here"*. *Research in Drama Education*. 2008/2. 137.

²⁵ Pustianaz, Marco: *Surviving Theatre: The Living Archive of Spectatorship*. Routledge, London – New York, 2021.

²⁶ Fordíthatatlan szójáték. Az angol eredeti: „bringing the house down”. Szó szerinti jelentése: ledönteni a házat. Átvitt értelemben, szólásként: nagy sikert aratni.

Balázs-Bécsi Anna

A CSÍKI SZÍNJÁT SZÁS ÁLLANDÓSULÁSA A 20. SZÁZAD ELEJÉN

Kutatásom a színjátszás állandósulását és a közönségigény alakulását vizsgálja a 20. század eleji Csíkszeredában, továbbá a székely kisváros példáján keresztül mutatja be a korabeli vidéki színjátszás helyzetét és rendszerét.¹

Munkám elsősorban az 1900-as évek eleji *Csíki Lapok* és *Székelység* nevezetű hetilapok forrásanyagaiból igyekszik rekonstruálni a történeteket, emellett olyan elméleti munkákra is támaszkodik, mint Gajdó Tamás *Színháztörténeti metszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig* című könyve, Pál Judit *Városfejlődés a Székelyföldön (1750–1914)* című írása, amelyek perspektívába helyezik és magyarázatot adnak a vizsgált eseményekre.

1. A vidéki színjátszás és a színikerületi rendszer

Gajdó Tamás a *Színháztörténeti metszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig* című könyvében úgy vélekedik, hogy a vidéki színjátszás fogalma a Pesti Magyar Színház megalakulásával egy időben jelenik meg – ez idáig csak vándorszínészetről beszélhetünk. 1837-től azonban meghasad a magyar színjátszás, a pesti és a vidéki színészet néhány évtized alatt látványosan kettéválk: a legkiválóbb színészek a fővárosba szerződnek, míg mindenki másnak marad a vidék.²

A következő évtizedekben sorra épülnek vidéken a kőszínházak. A nagyobb városokban sikerül is megnyerni a lakosságot színházi közönségnek (és akad annyi bevétel, hogy egy-egy színvonalasabb előadást létrehozzanak), ám a kisebb, eldugottabb településeken (ahol sok esetben szállodák vagy vendéglők nagytermében játszottak a színészek), szerény bevétel fejében, nem tudnak látványos előadásokat létrehozni. Emellett egyre gyakoribb esetté válik az, hogy a lelkes színigazgatók társulatot ugyan alapítanak, ám anyagi nehézségeik miatt nem tudják fenntartani azt, és előadások helyett csak adósságokat hagynak hátra maguk után.³ A különféle anyagi visszaéléseket és a színházszervezési káoszt megoldandó 1853-ban a *Magyar Thália* című játékszíni almanachban megjelenik az a tervezet, mely többek között a vidéki színjátszás központosítását szorgalmazza.⁴

¹ Az alább közölt szöveg a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem teatrológia alapszakán készült államvizsgaszakdolgozatom egy része, átdolgozott és lerövidített formában.

² Gajdó Tamás: *Színháztörténeti metszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig*. Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä, 2008. 85–86.

³ Uo.

⁴ Székely György (főszerk.): *Magyar színháztörténet 1790–1873*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994. 364.

A vidéki színjátszás reformját célzó számos elképzelés közös nevezője a színikerületi rendszer, mely rendszert az évtizedek során több ízben átalakítanak, illetve mely felfogható úgy is, mint a vándorszínészet szervezett változata.

Az alapelgondolás szerint az országot olyan területi egységekre osztják fel, amelyeket színikerületeknek neveznek el, és amelyekre a színigazgatók pályázhatnak a játékgengedély megszerzéséért. A pályázat elnyerése esetén a színigazgató a társulatával együtt kizárólagos jogot kap arra, hogy az adott területen színházi előadásokat tartson. Ez a rendszer egyrészt biztosítja a társulatok számára az állandó játszóhelyet és a folyamatos bevételt, másrészt garantálja az adott területi egység folyamatos színházi ellátását.

A 19. század végén, illetve a 20. század elején Magyarország egyetlen vidéki szintársulata sem tudott pusztán a jegybevételeiből megélni, tehát szükséges volt a kerületi rendszerbe való szerveződés. Gajdó az idevágó fejezetben arra is kitér, hogy ekkoriban a színházépületek a városok tulajdonát képezték, és az önkormányzatok pályázat útján adták bérbe őket – így támogatva a társulatokat.⁵ Ám ez a gesztus maga után vonta, hogy az önkormányzatok fenntartották maguknak a beleszólási jogot a művészeti és a közművelődési célok meghatározásában, illetve számon is kérhették ezek teljesítését.

A színikerületi rendszer a városok közötti súrlódások kialakulásához vezet, ugyanis csak a legnagyobb települések (Erdély esetén Kolozsvár és Várad) engedhették meg maguknak, hogy önálló társulatot tartsanak fenn. A magasabb szakmai színvonalat képviselő társulatok értelemszerűen olyan színikerületekért versengtek, amelyekhez nagyváros, saját színházépület és megfelelő színházi infrastruktúra tartozott, míg a kisebb városok összetömrőléséből álló színikerületek rendszerint a gyengébb teljesítményt nyújtó társulatokhoz kerültek, amelyek szakmai színvonala gyakran hagyott kívánnivalót maga után. Ráadásul a folyamatos átszervezésben lévő színikerületi rendszer nem is biztosított teljes lefedettséget az egész országnak – a kerületi rendszer bevezetése igencsak hátrányos volt a nagyvárosoktól távol eső és nehezen megközelíthető székelyföldi településekre nézve, írja Pál Judit a *Városfejlődés a Székelyföldön* című könyvében.⁶

2. Színjátszás a színiterületeken – A csiki végek

Az 1900-as évek legelején Csíkszeredában nincsen kőszínház, és a város nem képezi színikerület részét. Rendszeresen szerveznek műkedvelői előadásokat a városban és a környező falvakban (1875 óta létezik a Műkedvelő Társulat Csíkszeredában),⁷ illetve a színi idényben felbukkannak a játékgengedéllyel rendelkező vidéki szintársulatok, és pár hét erejéig elszórakoztatják a színházba járó közönséget. Jakab-Ladó Ágotának a *Székelyföld*-ben megjelent tanulmányában az áll, hogy az előadások rendszerint a Kossuth-szálloda nagytermében zajlanak, amely általában minden előadás és mulatság színhelyéül szolgál. A Vigadó épületét (mely később többek között a város színházaként is funkcionál) ugyanis csak 1904-ben adják át, ráadásul két héttel az átadás után már kénytelenek hosszabb időre bezárni, mivel a sietve és silányul felhúzott épület folyamatosan ázik be és omladozik (illetve a villany és a fűtés is csak hébe-hóba működik).⁸

1905-ben a színikerületek mellé kialakítják a területi szisztémát, amely annyiban különbözik a kerületi rendszertől, hogy elkerüli a nagyvárosokat, így biztosítva a félreeső települések színházi lefedettségét, illetve a kisebb társulatok és színigazgatók megélhetését.⁹ Továbbá a szí-

⁵ Gajdó i. m. 87.

⁶ Pál Judit: *Városfejlődés a Székelyföldön (1750–1914)*. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2003. 522.

⁷ Pál i. m. 527.

⁸ Jakab-Ladó Ágota: „...Rendkívül ízléses és mindemellett impozáns palota lesz...” – A csíkszeredai Vigadó építésének sajtóvisszhangja (1903–1905). *Székelyföld*. 2017, 10. sz. 64–65.

⁹ Halmos Ferenc (főszerk.): *Pannon Enciklopédia: A magyarság kézikönyve*. Pannon Könyvkiadó, Budapest, 1993. A színikerületi rendszer szócikk.

niterületeknek nincs beleszólási joguk a színházi ügyek lebonyolításába. Csíkszereda a Marostorda, Brassó, Fogaras, Udvarhely, Háromszék és Csík megyékből kialakított színterületbe tartozik, azonban 1908-ra Brassó, Marosvásárhely és Székelyudvarhely kilépnek: saját színikerületet alakítanak, vagy egy már meglévőhöz csatlakoznak.¹⁰ Így válik Csíkszereda kulturális szempontból a „vidék vidékévé” – megjegyzendő, hogy 2000 lakosával a legkisebb székelyföldi városkának számít,¹¹ ráadásul úgy is fogalmazhatnánk, hogy Csíksomlyó kulturális és fizikai árnyékában fekszik (1733-ban Somlyón épül fel az első székelyföldi színházi épület, egy faépítmény, bár nemsokára le is ég)¹².

1908-ig Csíkszereda színterületként értelmezhető: a színházkedvelő városiak nem szólhatnak bele a játékengetélt nyert színingazgató ténykedésébe, a társulat szervezésébe, a darabok megválasztásába, vagy a színi idény kezdetébe és végébe.¹³ A fennálló helyzet egyre jobban bosszantja a csíkiakat: „Itt a színészet művelő és nevelő hatásáról, a szórakozni vágyók jogos igényeinek megfelelő kielégítéséről beszélni sem lehet.”¹⁴

3. Igény teremődik az állandó színjátszásra, avagy „Csíkszereda nem Mucsa”¹⁵

Az 1904-es színi idényben két színtársulat is megfordul a városban. Már az év legelején, januárban két hétre igénybe veszi Berky (szül. Bauer) Ferenc¹⁶ színész, színingazgató és társulata¹⁷ a Kossuth-szálló nagytermének „improvizált színpadát”.¹⁸ Berky színtársulatával mind a kritika, mind a nézők nagyon elégedettek: „a csíkszeredai közönség annyira megszerette az ambiciózus társulatot, hogy tömeges látogatásával és zajos tapsaival minden előadáson kifejezést adott megelégedésének.”¹⁹ Májusban Szalkai Lajos²⁰ színész és színingazgató érkezik meg Csíkszeredába társulatával,²¹ rövid tartózkodása alatt igen nagy sikereket arat, hisz a *Csíki Lapok* szerint „az utóbbi években itt szerepelt társulatokat Szalkay társulata minden tekintetben felülhaladta.”²² Ám megjegyzendő, hogy ugyanebben a cikkben a szerző szóvá teszi, hogy most már kissé sok a „tartalmatlan librettójú operett” és a „szellemtelen bohózat”.

Az 1904-es színházi szezonról szóló kritikák és beszámolók arra engednek következtetni, hogy a század eleji csíkszeredai közönség többsége a „vidám operette kultuszt”²³ részesíti előnyben, azonban jelen van egy vékony réteg, amelynek tagjai a komolyabb drámai műveket preferálják.

Az 1905-ös színi idényre Zoltán Gyula²⁴ színész és színingazgató megvásárolja a játékengetélt, és színtársulatával együtt öt hetet tölt Csíkszeredában. A *Csíki Lapok* hasábjain lesújtóan írnak az egy hónapos szereplésről, ennek apropóján a cikkíró megjegyzi: „Valóban itt volna az

¹⁰ —a—a.: Alakítsunk színi kerületet! *Csíki Lapok*. 1908. 20. sz. 1.

¹¹ Pál i. m. 532–533.

¹² Uo. 515.

¹³ —a—a. i. m.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Dr. Végh Elemér: A Csíki Lapok tárczája. *Csíki Lapok*. 1908. 10. sz. 1.

¹⁶ Székely i. m. Berky Ferenc szócikk.

¹⁷ A társulat tagjai: Berky Ferenc, Aranyossy Bella, Jászai Olga, Sárközy Franciska, Beregi Lujza, Cs. Pozsonyi Júlia, Szigethy Ibolyka, Recskey Hermin, Somogyi Károly, Nagy Kálmán, Krassói Sándor, Tarján Aladár, Szerdahelyi, Sárközy, Dobó, K. Pálffy János és neje.

¹⁸ G.: Színház, művészet. *Csíkszereda*. 1904. 3. sz. 4.

¹⁹ G.: Színház, művészet. *Csíkszereda*. 1904. 6. sz. 4.

²⁰ Székely i. m. Szalkai Lajos szócikk.

²¹ A társulat tagjai: Szalkay Lajos, Holéczy Ilona, Táborny Frida, Tomori Melisza, Chatryné, Kőri Kornél, Pápai Lajos, Gózon Béla, Baróthi.

²² N. n.: Színház. *Csíki Lapok*. 1904. 22. sz. 2.

²³ N. n. Színházi hír. *Csíkszereda*. 1904. 20. sz. 5.

²⁴ Székely i. m. Zoltán Gyula Ferenc szócikk.

ideje, hogy egy színügyi bizottság alakíttassék, melynek feladata lenne, hogy az arra érdemes társulatokat kellő támogatásban részesítse a közönség, az értelmetlenektől viszont óvja meg, mert végre egyetlen valamire való társulat sem fogja városunkat felkeresni.”²⁵

3.1. A csíkszeredai színházi közönség elvárásai

A század eleji csíkszeredai közönség igényei folyamatosan nőnek, de ezeket a magas elvárásokat az átutazó vidéki társulatok már nem tudják kielégíteni. Az értelmiségi réteg a fővárosban játszottakat szeretné viszontlátni urbanizálódó városkájuk színpadán.

Dr. Végh Elemér törvényszéki albíró *Csíki Lapok*ban megjelent tárcája többek között beszámol a színház (mely alatt 1908-ban már a Vigadó nagyterme értendő) siralmas állapotáról, valamint egyenként véleményezi a társulati színészeket, illetve közvetíti a helyi közönség elvárásait a színjátszók és a szíinigazgató felé. A csíkiaknak már derogál, ha a színészek az előkelőségek kikopott, kitérdelt vagy kikönyökölt ruháit használják jelmezként, megkövetelik tőlük, hogy gondoskodjanak megfelelő ruhatárról, hiszen „milliomost és előkelő urakat lehet fényesre kopott és kitérdelt nadrágban adni Mucsán, de nem lehet Csíkszeredában, ahol magunk is vasalt nadrágban járunk.”²⁶

A színikerület és a színügyi bizottság létrehozásának ötlete 1905-ben fogalmazódik meg a helyiekben, ám a megvalósulására még várni kell, hisz az csak 1908-ban kap újra lendületet, Kállay Ubul főispánnak köszönhetően.

²⁵ N. n.: Színház. *Csíki Lapok*. 1905. 7. sz. 2.

²⁶ Dr. Végh i. m.

A Vigadó egy korabeli képeslapon. A kép forrása:

<https://filmtett.ro/cikk/vigadas-halalsugar-es-nemasag-a-csikszeredai-nemafilmes-vetitesek-tortenete>



4. Végre egy valamirevaló: Fehér Károly színigazgató és társulata(i)

Fehér Károly²⁷ színigazgató és társulata először 1905 nyarán fordulnak meg Csíkszépvízen, és a tikkasztó hőségben óriási sikert aratnak.²⁸ A csíki közönség ekkorra már nem kis előítéllettel viseltetik a vándortársulatok iránt, azonban Fehér Károly tudja, mire vágnak: repertoárjába becsempész néhány, a fővárosban is menő előadást, és ezzel megnyeri a vidékiek szívét.

Az 1908-as színi évadban rendkívül kedvezően írnak Fehér Károly színészeiről. Nyilvánvalóan mindig akad a *Csíki Lapok* hasábjain valami megemlíthető hiányosság, mint például az énekhang vagy a szövegtudás, azonban összességében elégedettek a társulattal – hiszen mégiscsak egy kisszámú, körülbelül 12 fős társulatról van szó, mely rövid idő alatt igen változatos műsorral tud szolgálni. Valamint figyelembe kell venni, hogy vidék lévén Csíkszereda nem kedvez az illúziószínház megteremtésének: se anyagiakban, se szaktudásban nem bírja meg a látványos díszletelemek kivitelezését, valamint elhelyezkedése miatt az odaszállíttatás sem opció. Fájdalmas pont ez a színházkedvelők számára, többször is kihangsúlyozzák, hogy szűk a színpad, kopottak a jelmezek, szegényesen festett a díszlet, és a tömegjelenetekhez kevés a színész.²⁹ Ugyanakkor éppen ezért ismerik el a színészek tehetségét, hiszen ők azok, akik saját munkájuk és színészi képességeik segítségével kénytelenek kipótolni a színpadtechnikai hiányosságokat, mindezt annak érdekében, hogy elvarázsolják nézőközönségüket.³⁰

5. A II. Erdélyi Színikerület megalakulása

1908-ban Kállay Ubul felszólítja Csíkszereda, Gyergyószentmiklós, Nagyenyed, Szászrégen, Sepsiszentgyörgy, Kézdivásárhely, Fogaras, valamint Tusnádfürdő, Kovászna és Szováta polgármestereit, hogy egyesüljenek annak érdekében, hogy saját színikerületet hozhassanak létre – ugyanis ha most összefognak és elérik a kitűzött célt, akkor olyan előjogokhoz juthatnak a színpártolásukért cserébe, mint hogy megválaszthatják, kinek a társulatát szeretnék leszerződtetni, kérhetnek darabokat, megszabhatják, hogy a színi időszak az év mely részére essen stb.³¹

1908. aug. 25-én Tusnádfürdön megalakul a II. Erdélyrészi Színikerület,³² ahová Fehér Károly színigazgatót és újjászerveződésben lévő társulatát szerződtetik le.³³ Továbbá leszögezik a társulat állomásait és az ott töltendő játékidőt is.

Miután megalakul a II. Erdélyi Színikerület, pénzügyi tárgyalások indulnak a főispán és a miniszter között, melyről a *Csíki Lapok* 1908. október 4-i száma tudósít. A cikk szerint egy bizonyos összeggel az állam ugyan támogatja a színjátszást, az állomáshelyeknek is kötelezettségeik vannak: biztosítani a színháztermet, a világítást és a fűtést. Amennyiben egy városnak nincsen színházterme, köteles pénzzel támogatni a társulatot. Csíkszeredának ekkor nincsen színházterme (valójában van, a Vigadóban, ám az rossz állapotú és feljavítása igen költséges lenne), illetve a pénzbeli támogatás mértékében nem tudja utolérni a többi várost.³⁴ Ilyen apropóval jön létre a színpártoló egyesület, mely mintát később a többi város is átveszi Csíkszeredától.³⁵

6. Színházi segédszerv – A színpártoló egyesület fontossága

Kállay Ubul létrehozza a színpártoló egyesületet Csíkszeredában. Döntését azzal indokolja, hogy amennyiben a színtársulat eleget tesz a feléje irányuló kérelmeknek, úgy illendő, hogy

²⁷ Székely i. m. Fehér Károly szócikk.

²⁸ Z. J. jh.: Vidéki levél. *Csíki Lapok*. 1905. 26. sz. 2.

²⁹ N. n. i. m. Színházi hírek, uo.

³⁰ N. n.: Színház. *Csíki Lapok*. 1908. 12. sz. 2.

³¹ N. n.: Alakítsunk színikerületet! *Csíki Lapok*. 1908. 23. sz. 1.

³² N. n.: Az új színikerület – megalakult. *Csíki Lapok*. 1908. 35. sz. 1.

³³ — ss.: Csíkszeredai színpártoló egyesület. *Csíki Lapok*. 1908. 36. sz. 2.

³⁴ — a— a: Színészetünk támogatásának forrásai. *Csíki Lapok*. 1908. 40. sz. 1.

³⁵ Pál i. m. 522.

a közönség is támogassa valamilyen formában őket. A tervezet szerint a színpártoló egyesület feladata, az anyagi támogatás mellett, a színművészet erkölcsi támogatása is, vagyis a közönség színészettel szembeni igényeinek érvényesítése, illetve a kerület és a színigazgató között megkötött szerződés feltételeinek betartatása.³⁶

A csíkszeredai színházi rendszer értelmében tehát mindenki, aki egyszer a lábát a Vigadó küszöbét átlépi, színpártolónak számít. A színpártolónak pedig jogukban áll véleményt nyilvánítani, és igényeiket, a színikerületi szerződés határain belül, a színügyi bizottság köteles közvetíteni a színigazgató és annak társulata felé. A színügyi bizottság anyagi támogatást és állandó közönséget biztosít a színészeknek, miközben igyekszik eleget tenni a színpártolók mindennemű kívánalmainak, és gondoskodik az előadáshoz szükséges körülmények megteremtéséről.

7. Az első csíkszeredai színi idény a II. Erdélyi Színikerületben

1909. farsangi időszakában (január–február) zajlik a nyolchetes színi idény. A csíkszeredaiak izgatottan várják a színjátszókat az immár rendbe szedett Vigadóba. A *Csíki Lapok* lelkesen ír az évad elején, állítja, hogy a társulat jól szervezett, az előző évekhez képest a díszletek és a jelmezek minősége és kinézete is javult, valamint zenekar is van.³⁷

A két hónapot felölélő színi évad alatt hozzávetőlegesen 30 darabot tervez bemutatni a társulat, köztük operettet és vígoperát.³⁸

Az évad második felére a tervezet felborul és átszerveződik a repertoár. A színházba járók részéről panasz érkezik: sok az ismétlődő előadás, így bérletüket nem fogják tudni érdemben lejárni.³⁹

A folyamatos műsorváltozást egyrészt a választott jutalomjátékok, másrészt a szereposztások fölött kialakuló konfliktusok, harmadrészt a lebetegedések indokolják. A Vigadó épülete huzatos, a színházterem és az öltözők rosszul fűtöttek, a csíki tél pedig nem enyhességéről híres.⁴⁰ A szezon végére már csak berekedt hangú színészek maradnak, akik sokszor így is kénytelenek színpadra állni. A színügyi bizottság titkárának, dr. Gaal Endrének a megjegyzése arra utal, hogy Fehér a zord körülmények ellenére is játszatja a színészeit. A titkár, bár elismeri, hogy a társulat magához képest sokat javult, a *Székelységben* megjelenő írásában mégis kritizálja Fehér Károly vezetését – állítása szerint a kulisszák mögött fejtelenség uralkodik, a színészek veszekednek és szerződéseket bontanak fel, illetve idegen emberek vásárolhatnak meg darabokat és dönthetnek a szereposztásról.⁴¹

Hogy a „laikus darabvásárló” megengedte magának a beleszólást, véleményem szerint abban gyökerezik, hogy a színikerület eleve annak apropóján jött létre, hogy a közönségnek nagyobb beleszólása lehessen abba, mit hoznak el neki „színház” címen. A csíkszeredai közönség és a csíkszeredai lapok kritikáiról nem rejtették véka alá a véleményüket, mivel szerintük „a közönségnek nevelni kell a színészt. (...) Tapsolni kell, ha megérdemli. De nem akkor amikor kijön. Mert ez esetleg érdemtelen előleg. Hanem amikor kimegy... ha rászolgált.”⁴²

A II. Erdélyi Színikerületben a színjátszást a kerület fennállásának egész ideje alatt Fehér Károly társulata látja el. Az első világháború azonban véget vet a pár évre állandósult színjátszásnak Csíkszeredában.

³⁶ N. n.: A csíkszeredai színpártoló-egyesület alapszabály-tervezete. *Csíki Lapok*. 1908. október 11. 2.

³⁷ N. n.: A színház. *Csíki Lapok*. 1909. 5. sz. 2.

³⁸ N. n.: Színházi hírek. *Csíki Lapok*. 1909. 7. sz. 2.

³⁹ N. n.: A színház. *Csíki Lapok*. 1909. 6. sz. 2.

⁴⁰ N. n.: A színház. *Csíki Lapok*. 1909. 10. sz. 2.

⁴¹ Uo.

⁴² N. n.: Színház. *Székelység*. 1909. 7. sz. 2.

Kiss Gabriella

A SZINTETIKUS KÓRUSDRÁMA SZÍNEVÁLTOZÁSA

Debreczeni Tibor: *Perlő ének*, 1970¹

2025-ben annak a Zöld Szamár Színháznak a százéves születésnapját ünnepeljük, amely „a magyarországi avantgárd kreativitás legfontosabb gyűjtő-, majd emlékhelye”.² Ez a pécsi emlékkonferencia felhívásán olvasható önmeghatározás arra készítt, hogy a lehető legpontosabban fókuszáljuk: e múltbeli kulturális és színházi aktivitás melyik szegmensével milyen szempontból érdemes foglalkozni itt és most. Hiszen (hogy csak a *mainstream* színháztörténet-írás közismert téziseit idézzük) az a munka, melyet a *Manifesztum, 1922, A milliók kultúráját, Új művészetet, Le a penészvirággal* című kiáltványcsokor fémjelez, olyan kulturális, politikai és művészeti jelenség,³ melynek segítségével a kortárs színház három meghatározó jegye is hatástörténeti horizontba helyezhető. Az egyik a hivatalos és a hivatásos intézményrendszeren kívüli működésmód marginalitása (s ezzel összefüggésben esztétika és pedagógia összefonódása). A másik a színházi avantgárd külföldi irányzataival való tényleges párbeszéd. A harmadik pedig a Csengery utcában létrehozott előadások formanyelvi újszerűsége.⁴ Ily módon tanulmányomban egyetlen, alkalmazott színház(tudomány) inspirálta kérdés körüljárására teszek kísérletet:⁵ milyen műfajelméleti, diszpozitívumkritikai és hatástörténeti tanulságokkal bír, ha egyetlen Philther-rekonstrukción keresztül kérdezzük rá a Debreczeni Tibor és Rencz Antal

¹ *Cím:* Perlő ének; *A bemutató dátuma:* 1970. április 28.; *A bemutató helyszíne:* Budapesti Műszaki Egyetem Villamosmérnök Karának kollégiuma; *Rendező:* Debreczeni Tibor (koreográfus munkatárs: Karsai János); *Szerző:* Tinódi Lantos Sebestyén, Bornemisza Péter, Rimay János, Pázmány Péter, Zrínyi Miklós, Ivan Goran Kovacsics, Juhász Ferenc, Weöres Sándor, Nemeskürty István műveiből, ill. rablevelek, magyar népdalok, héber sirató, zsoltár, néger békedal; *Dramaturg:* Debreczeni Tibor; *Társulat:* Vári Irodalmi Színpad; *Színészek:* Elek Gyula, Szűcs Gyöngyi, Páll István, Szintai Péter, Kóhegyi István, Bezdán József, Tomcsányi Katalin, Torma Mária, Cserna Csaba, Borköles Erika, Lévai László.

² <https://btk.pte.hu/hu/irolalom-kultura-doktori/esemenyek/konferencia-100-eves-a-zold-szamar> (hozzáférés 2026. 01. 06.)

³ Vö. K. Horváth Zsolt: Az új művészet társadalmi programja. Palasovszky Ödön, Hevesy Iván és a 'megélt jövő' imperatívusza. *Kétezer*, 2013, 7–8. sz. 53–61.

⁴ Vö. Fuchs Livia – Imre Zoltán – Nánay István: Független maraton – Kerekasztal-beszélgetés a független színház és tánc múltjáról és jelenéről. In: Jászay Tamás (szerk.): *Thealter30(+1) – színháztudományi konferencia*. SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék – Maszk Egyesület, Szeged, 2022. 270–275.

⁵ A kortárs fogalmát ez esetben olyan színházi műfajok kontextualizálják, mint az immerzív színház, az audio-, videó- és dokuséták, a *lecture performance*, a poszthumán installációk, illetve digitális net-performanszok,

által elméletileg kidolgozott pódiumi színjátéktípus és annak a Zöld Szamár Színháznak a kapcsolatára, mely a húszas-harmincas évek Magyarországon képes volt **(i)** saját gyakorlatát folyamatosan teoretizálni, **(ii)** a színházcsinálást pedagógiai műhelyként és társadalmi aktivizmusként megélni, **(iii)** a munkáskultúra agitációs műfajait, az akkor megszülető mozdulatművészetet és a scenográfia nyelvéné vált képzőművészetet szintetizálni.

Munkahipotézisem szerint a pódiumi színjátéktípus teorémáját,⁶ pontosabban annak újszerűségét a Székely György színjátéktípus leírása ihlette „komplexitásvita” felől érdemes értelmezni. Debreczeni Tibor 1967-es cikke, a *Népművelés* hasábjain megjelent *Komplexitás és műkedvelés* azt szorgalmazta,⁷ hogy a diákszínjátszó-rendező „merje applikálni a szöveges színjátékba a többi művészetet: [...] a színpadi mozgást, a zenét és más akusztikus elemeket, a díszletet, a jelmezt, mindazt, ami korábban az irodalmi színpadokon nem volt szokásban”.⁸ Vagyis a kor egyik legjelentősebb színháztudósának, Székely Györgynek az ihletésére a pódiumi színjátékokat speciálisan „dinamikus komplex képnek” tekintette, melynek fő jellemzői (a „pódiumon” történő előadás és a „hang-, illetve képdramaturgia”) egyfelől reagáltak a vers- és prózamondáson alapuló előadó-művészet 60-as, 70-es évekbeli változásaira, másfelől megteremtették az etűdökből építkező szerkesztett, illetve montázsjáték műfaját.⁹ Ennek a diákszínjátszást „visszaszínháziasító” gesztusnak a körüljárása három továbbgondolásra érdemes eredményt ígér. Egyfelől a lírai oratórium ideáltípus példájának tartott *Perlő ének* (1970) a magyar színháztörténet-írás kánonvonatkozású érdeklődésének fókuszába helyezi a Budapesti Műszaki Egyetem Villamosmérnök Karának kollégiuma által fenntartott Vári Irodalmi Színpad (1967–1980) és az ott kialakított esztétikai program pinceszínházi folytatását: a Szószínházat (1980–1985). Másfelől kellő hangsúlyt kap a „Debreczeni-féle” színházcsinálás művészetpedagógiai tapasztalatainak egyedülállóan gazdag (így forráskritika után kiáltó) dokumentációja, ami ismét csak felhívja a figyelmet Jákfalvi Magdolna tézisére, mely szerint a magyar színházi avantgárd leginkább elméleti konstrukcióként létezett.¹⁰ Továbbá újabb adalékokkal igazolja azt a közismert tényt, mely szerint „aligha van még egy nemzet Európában, amelynek színháztörténete oly nagyon kötődne a diákszínjátszáshoz, mint a miénk”.¹¹

Színházkulturális kontextus

Köztudott, hogy a hetvenes évek nagyszínházi realista professzionalizmusára jellemző (ön)cenzúra csak a darabválasztás és a hangzó, illetve vizuális szöveg kettéválasztásának technikájában, vagyis a textuális és teátrális referenciák normától eltérő használatában kínálhatott

a civil-, illetve egyszemélyes színház, továbbá az újrajátszás [*reenactment*] 21. századi formái. Vö. Benjamin Wihstutz – Benjamin Hoesch (eds.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld, transcript, 2020.

⁶ Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1971.

⁷ Debreczeni Tibor: *Komplexitás és műkedvelés*. *Népművelés*. 1967, 3. sz. 31–33.

⁸ Debreczeni Tibor: *Történet pedig. Egy Corvin téri népművelő a puha diktatúrában 1966–1989*. Játsszó Ember Alapítvány, Budapest, 2019. 31.

⁹ „A szerkesztett játékok alapanyaga (ahogyan azt már korábban említettük) a már megírt, irodalmi színvonalú versek, mondókák és egyéb rövid terjedelmű szövegek. A montázsjátékok anyagában a korosztálynak megfelelő versek (már ismert, publikált, de éppúgy saját szerzemény) mellett viszont lehetnek rövidebb életjáték-jelenetek, saját szövegű monológok, állóképek (tablók) sorozata, illetve »dokumentumok«.” Golden Dániel – Kertész Luca: *A színjáték pedagógiája*. SZFE, Budapest, 2019. 27.

¹⁰ Vö. Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. Balassi, Budapest, 2006. 42–73.

¹¹ Nánay István: „Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés”. In: Eck Júlia – Kaposi József – Trencsényi László (szerk.): *Dráma – pedagógia – színház – nevelés*. OFI, Budapest, 2016. 217.

szabad olvasatot.¹² Ez a jelenben zajló, összekacsintáson alapuló színházi működés úgy lepelte le „a cenzúra esztétikáját”,¹³ hogy egy, a verbálisnál nehezebben ellenőrizhető (elsősorban képi) kódokon kommunikálta a hatalomgyakorlás során szalonképtelennek minősülő gondolatokat – vagyis a reprezentáció szerkezete egymás tükrében mutatta fel az *intrateátrális* (hivatalos, propagandisztikus) és az *extrateátrális* (tabuizált) valóságot. S míg ennek okán az Ascher-féle *Állami Áruház* (1976) „vígszínházi csatává”, *A nehéz Barbara* (1980) „aktuálisá”, a *Marat/Sade* (1981) „programnyilatkozattá” vált,¹⁴ egy 1965-ös önálló műsor, bár „igehirdetesként” élt a köztudatban, soha nem lett része a színháztörténeti kánonnak, hiszen „üzenete nem volt más, mint amit a „Szabadíts meg a gonosztól!” kimondása jelent”.¹⁵ Mensáros Lászlónak a Madách Kamaraszínházába szánt, ám csak az Egyetemi Színpadon engedélyezett, majd országsszerte 150-szer játszott produkciójáról, *A XX. századról* van szó.¹⁶

Mi lehet az oka annak, hogy bár az Alfred Nobel végrendeletétől Fellini *Nyolc és fél* című filmjének utolsó monológiájáig ívelő szövegegyüttes színrevitele a kor legendás előadása volt, soha nem került be „az engedélyezett nézés terébe”? Egyfelől az, hogy a hazai színháztudományi diskurzusban a versmondás és a kabaré (pontosabban az előadó-művészet) tradicionális alul-reprezentáltsága törvényszerűen vezetett e színházi forma alacsony szintű elméleti, történeti és analitikus reflexiójához.¹⁷ Másfelől az, hogy annak a színházi avantgárdnak, amely a színházi nyelv jelentésképző elemévé tette a „dramatizált és szcenírozott versműsorokat”,¹⁸ illetve a Mácza János-féle szavalókórusok és a szintetikus kórusdrámák szó- és hangmágiáját, esélye sem volt kapcsolódnia a két világháború közötti *mainstream* bármelyik játéknyelvéhez.¹⁹ Továbbá az, hogy

¹² Vö. Jákfalvi Magdolna: „Kettős beszéd – egyenes értés. In: Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. L' Harmattan – JAK, Budapest, 2005. 97.

¹³ A cenzúra esztétikáján a hatalomnak azt a „játékát” értem, amelynek legfontosabb előfeltételének számító tabuja szerint „tilos többféle valóságot elismernem, beleértve saját külön valóságomat is”. Haraszti Miklós: *A cenzúra esztétikája*. Magvető, Budapest, 1991. 116.

¹⁴ Eörsi István: *„Megbombáztuk Kaposvárt”. A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Napvilág – 1956-os Intézet, Budapest, 2013. 36, 58, 63.

¹⁵ „Mert mi is van ebben a szövegkönyvben? Alfred Nobel végrendeletében találomra, a dinamit eladásaiból befolyt összegekből származó vagyonát hagyja az utókorra, így kezdődik *A XX. század*, aztán Karinthy 11 éves kori naplójának részleteivel folytatódik, majd Verhaeren verse és Szatyin monológia jön az *Éjjeli menedékhely*ből, aztán Ady, Szabolcska, futurista kiáltvány, Thomas Mann, Rilke *Körhintája* és Babits *Miatyánkja*: „Miatyánk ki vagy a mennyekben, / harcokban, bűnökben, szennyekben, / rád tekint árva világod”... Apollinaire, Juhász Gyula, Karinthy, Jeszenyin, majd egy kis etikett a Magyar Nők Lapjából az úriház illetanából, közvetlen utána Derkovits Gyula ösztöndíjkérelme a fővároshoz (tudjuk, éhen halt), Kosztolányitól a „beírtak engem mindenféle könyvbe”, József Attila *Istene*, Bartók levele, Szabó Lőrinc *Különbékje*, egy párizsi börtön falfelirata, Radnóti *Hetedik eclogája*, aztán I. A. Topf és fiai széntüzelésű reformkemencéket ajánl az SS-nek. „És felzúgnak a hamuszín egek”, folytatja Pilinszkyvel, Zelk, Eliot, Ginsberg, Vozneszenszkij, Komlós, Vas István és egy házassági hirdetés. A végén Fellini *Nyolc és fél*-jéből Guido szavai: „Igen, igen... Igaz, így igaz... Megértettem... hiszen olyan egyszerű... Ha mindenki... az olyan, mintha... mindenki együtt... és... ti... Uramisten, hogy magyarázzam meg?... Csak annyi kell, hogy... nem lefékezni... nem ellenállni... Olyan egyszerű... minden jól van... minden jó... Köszönöm, köszönöm mindnyájatoknak...” Nagy Gabriella: Szabadíts meg a Gonosztól! – Mensáros XX. százada. <https://litera.hu/magazin/tudositas/szabadits-meg-a-gonosztol-mensaros-xx-szazada.html> (hozzáférés: 2025. 04. 20.).

¹⁶ Mensáros László: *A XX. század*. MMA Kiadó, Budapest, 2019.

¹⁷ Vö. Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek*. Balassi, Budapest, 2011. 9–18.

¹⁸ A „többszámú szavalás páros vagy kórusos formáit tartalmi és hangulati egységekbe foglalt versfüzerek együttesét az 1941–1942-es évadban két előadás-sorozat keretében próbálta ki Hont Ferenc a Pesti Vigadóban és a Zeneakadémia kamaratermében *Költőnk és kora*, illetve *Egy ezredévi szenvedés címmel*.” Böhm Edit: Az előadóművészet. In: Bécsy Tamás – Székely Görgy (szerk.): *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Magyar Könyvklub, Budapest, 2005. 979.

¹⁹ Vö. Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. 42–73.

Mensáros László estjéig a versfüzérek előadás-dramaturgiáját a „költő és kora” vagy a versmondó színész ízlése határozta meg, s ily módon a szerző két arcához: az íróhoz és a színészhez köti, pontosabban arra építi az előadást reprezentációjának logocentrikus architektúráját. Ily módon érthető, miért nem bírt még az alternatívínház historiográfiájában sem kánonalakító funkcióval az tény, mely szerint A XX. század „szakított az akkor szokásos, egyes írói életműveket feldolgozó tematikával, és a kiválasztott művek egymásutánját nem kronológia vagy azonos tematika alapján, hanem szabadon, asszociatív összefüggések szerint szabta meg”.²⁰ S éppen ezért figyelemre méltóan tūpontos a *Népművelésben* megjelent Debreczeni-cikknek az a megállapítása, mely szerint a 60-as, 70-es évek diákszínházszásának „másságát” formáló irodalmi színház a szocialista realista színházszás egyik válságterméke.²¹

Nánay István Ruszt Józsefről írt könyvének ötödik lábjegyzete rögzíti a tény, mely szerint a Mensáros-est „iskolát teremtett”, mert létrejött egy olyan irodalmi színház, „amelyből kinőtt a mimetikus oratórium, s 1968 után a pódiumjáték és a riportdráma. A hatvanas években elképesztően megnőtt a költészet szerepe, hiszen versekkel könnyebben lehetett elmondani azt, amiről máskülönben nem szabadott beszélni. Ez az igény szűlte a tematikus szerkesztett műsorokat, amelyeket közösségek, irodalmi színházok adtak elő, ennek eszköztára idővel gazdagodott [...]”.²² Mi több: teatrológiai igénnyel, egyfelől Székely György-féle színháztevénytípusként,²³ másfelől „a brechti szándék és dramaturgia inspirációjára” vált az elméleti és analitikus reflexió tárgyává.²⁴ S Debreczeni Tibor életművét ez teszi – legalábbis színháztudományi horizontból – megkerülhetlenné.

Dramatikus szöveg, előadás-dramaturgia

A hatvanas évek „műkedvelő színházszásában (beleértendők az irodalmi színház csoportok is)” paradigmatis fordulatot jelentő „pódiumi színháztevénytípusok” olyan „népművelési formák”, amelyek annak köszönhetők létrejöttüket, hogy elhatárolódtak, de legalábbis tudatosan „nem utánozták a hivatásos színházak műsorát és játéktípusát”.²⁵ Az 1971-ben megfogalmazódott öndefiníciónak ugyanúgy szerves eleme a diszpozítívumkritika, mint 1931-ben a *Koldusopera-pernek*,²⁶ 1975-ben pedig a Szegedi Egyetemi Színház „saját színház” modelljének volt.²⁷ Az

²⁰ Nánay István: *Ruszt József*. L'Harmattan, Budapest, 2014. 25.

²¹ „Az irodalmi színház – az előadó-művészetből és a színházszás válságából született műfaj – tíz év alatt kettős utat járt végig, s ma is ezt járja. Az egyik út az oratórium műfajába torkolt, a színház statikusságot kedvelő, de a gondolati mozgásra építő formába. A klasszikus oratórium keretei már-már szétfeszültek, az új tartalom annyi formai variációt teremtett. Műfajilag én magam ideszámítom az ismeretterjesztést is szolgáló ünnepi összeállításokat csak úgy, mint a dokumentumírások pódiumra vitelét. (Az oratórium-műfaj első seregszemléjére készülünk ebben az évben, s ez nem véletlen.)” Debreczeni Tibor: *Komplexitás és műkedvelés*. 32.

²² Nánay István: *Ruszt József*. 22.

²³ „Munkánk eszmei alappilléreit természetesen mégis a színháztudomány máig elért eredményei alkotják. Dolgozatunkat a közelmúlt legértékesebb hagyományaiból, elsősorban Hevesi Sándor néhány tanulmánya, Hont Ferenc 1940-ben írt »A színház világa« című munkája”, valamint napjaink szakirodalmából: Dr. Székely György a színháztevénytípusok leírásához végzett munkásságának 3 könyvtermése s végül Almási Miklós a színház dramaturgiáról szóló művei segítettek. Munkánk esztétikai megalapozásánál Lukács György és Barta János műveikhez fordultunk.” Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színháztevénytípusok*. 4–5.

²⁴ Uo. 11.

²⁵ Uo. 11.

²⁶ Bertolt Brecht: A „Koldusopera-per”. Ford. Sós Endre. In: *Uó: Irodalomról és művészetről*. Kossuth, Budapest, 1970. 107.

²⁷ „Önszervezéssel építkező, meghatározott számú álláshellyel (státusszal) rendelkező önálló szervezet, amely fenntartó szervének pénzügyi támogatásával és felügyeleti szervének elméleti irányításával nem üzlet-, illetve üzemszerű működés során folytat színház alkotó tevékenységet, miközben közművelődési feladatkör-

önmagukat művészetpedagógiának tekintő tevékenységi formák közös felismerése ugyanis az az elméletileg csak a 2010-es években reflektált tézis, mely szerint „mind a cselekvők fellépésének, mind pedig a történés bemutatásának esetében az előadói gyakorlat szabályairól, azaz konvencióiról van szó, de nem az előadás lényegi ismérveiről”.²⁸ S a nézés legitim tereként értett színház határainak mindenkor átrendezése éppen azzal/akkor politizál, hogy/ha – mivel fokozza a teatralitás észlelhetőségét – megingatja azon színházi *apparátus* hatalmát, amely annál erőteljesebben hat, minél intenzívebben tartja fenn a valóság közvetlen megtapasztalhatóságának illúzióját.²⁹ Vagyis *sui generis* a polgári illúziószínházként intézményesült mediális diszpozitívumon kívülre helyezi magát.

Ezt teszi az a színjátéktípus is, melynek nevében a sajátosságát értelmező „pódium” szó egyszerre jelenti a játék terét (az elképzelhető legkisebb és legszegényebb, semmiképp sem nagyszínpadi, de mindenképp „kiemelt helyet”)³⁰ és a „korszerű kísérletezéssel” egyenértékű „agitáció eszközt”.³¹ S amely így írja körül „sajátos és fontos, semmi mással nem pótolható” funkcióját egyfelől a népművelésben, másfelől a színházművészetben:³²

1. Olyan közönséghez is eljuttatja az élő színi művészetet – kistelepülésekre, művészi ismeretekben alapfokon álló nézőkhöz –, ahová másként az el nem jut.
2. Olyan helyeken – pódiumokon, klubban, piacon stb. – is képes színjátékot produkálni, ahol a hivatásos művészet színházcentrikussága miatt már nem.
3. Olyan differenciált nyelven és formában végzi a közvetítést – szerkesztett műsor, pódiumjáték, irodalmi oratórium –, mely már a kőszínházaktól eltérően sajátja.
4. Olyan nevelő szándékú játékfunkciót mondhat magáénak, melynek feladata – az általános népművelési célokon túl – a korszerű színházi látásmód kialakítása, tehát a modern hivatásos színház segítése.
5. Olyan emberek végzik a művészi közvetítést, akik miközben másokra hatnak, önmagukat is formálják, művelik.
6. Olyan társas játékot teremt, mely egy kis közönségen belül lehetővé teszi, hogy a minden emberben különböző mértékben meglévő művészi hajlam kiteljesedjék, ne csak a néző esztétikai élményében, de a művészet gyakorlatában, alkotó művelésében is.³³

ben is funkcionálva, művelődési és színházi szempontból egyaránt jól képzett szakembereket nevel.” Paál István: Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház” modell kialakításához”. In: Hidi Boglárka – Imre Zoltán – Kalmár Balázs: Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből. *Betekintő*. 2022, 3. sz. 208. https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2022_03_hidi_imre_kalmar.pdf (hozzáférés: 2024. 08. 05.).

²⁸ André Eiermann: Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása. Ford. Kerekes Amália. In: Czirák Ádám (szerk.): *Kortárs táncelméletek*. Kijárat, Budapest, 2013. 143.

²⁹ Ralf Simon: Medienwechsel der Theatralität? Zu Brechts Dreigroschenprojekt (Oper, Roman, Film, Prozeß). In: Erika Fischer-Lichte (hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Metzler, Stuttgart – Weimar, 2001. 258.

³⁰ „A szcenikus folyamatok játék-jellegűek, amit kiemeltségük (Hervorhebung) speciális módja idéz elő és az, hogy következményeik mérsékeltek (Konsequenzverminderung).” Andreas Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*. Ford. Edit Kotte. Balassi Kiadó, Budapest, 2015. 15.

³¹ Debreczeni Tibor: *Egy amatőr emlékezése 1966–1978*. Országos Közművelődési Központ, Budapest, 1989. 102.

³² Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok*. 11.

³³ Uo.

A legitimáció értékű öndefiníció tehát egyfelől a társadalmi hasznosság (a pedagógia), másfelől az alkotás és befogadás módja (az esztétikum) felől történik. Vagyis a színházcsinálást olyan, a színház mint művészeti intézmény adott (akkor és ott öröknek hitt) keretein kívül létrejövő, funkcionálisan meghatározott gyakorlatnak tekinti, mely speciális esztétikumának köszönhetően képes csoportok, egyének és/vagy közösségek életében, illetve színházi ízlésében változást elérni.³⁴ S mivel a színházi szituáció ez esetben egy „láthatatlan” (Rancière) világok számára koncipiált, kollektív gesztus, amelynek egyik legfőbb keretfeltétele a játékban való részvétel, alterál „az igazságok előállításának [hivatalos: szocialista realista] eszközeivel”.³⁵

E Debreczeni Tibor által „rendezésdramaturgiának” nevezett eszközök révén válik tematizálhatóvá az oratorikus színjátéktípus két szerkesztési módja: az asszociatív cselekményű (lírai) és az asszociatív-eseményes cselekményű (epikai) előadás-dramaturgia.³⁶ Két közös nevezőjük van, és mindkettő explicit kapcsolatba hozható a színházi avantgárd koordinátaival. Az egyik az a helyspecifikusan létrejövő „képzeletszerű realizmus”, ami „képzeletszerű, mert a színjáték a valóságból csak nagyon keveset mutathat be a pódiumon. Ezért legfőbb célja és feladata, hogy felkeltse a néző fantáziáját, hogy képzeletével egészítse ki a színjáték jelzéseit.”³⁷ Ebben az értelemben nevezhetjük a pódiumi játékmódot egyfelől „jelzésesnek”, másfelől „realistának”, hiszen „hítelét a képzelet szülte valóság adja”.³⁸ A másik a felhasznált irodalmi és zenei anyagnak az a szerkesztési módja, amely a „színházat” nem az irodalom tolmácsának vagy szolgálóleányának, hanem „publikációs intézménynek” tekinti.³⁹ A közvetítés nyilvánosság-karakterét a „szerkesztő teremítő szándéka” uralja, az ő „gondolati, érzelmi szándékát juttatja világosan kifejezésre: azt, hogy a művek bizonyos sajátos sorrendbe helyezésével a nézőben is asszociációs gondolati hatást kíván elérni. [Applikációs] tevékenységét tehát egy értelmező intellektuális szándék irányítja, éppen ezért munkája során olyan struktúrát hoz létre, melyben a részek – még a drámarészek is – nem nőnek gondolati szándéka elé.”⁴⁰ Ebben a dinamikában egyfelől a próbafolyamat, másfelől a különböző szekvenciák laza, átmeneteket és összekapcsolásokat nem ismerő ritmusa az izgalmas. Az edukációval egyenértékű diákszínjátszó munka során kulcsfontosságú lesz a versmondás alapja: a műértelmezés, a szövegek értelmezése és applikációja, és ez közelít ahhoz, amivel a tandarab koncepciója szerint az alkotófolyamatnak válnia kell: egy „politikai szemináriumhoz”.⁴¹ Az ennek során megfogalmazódó vélemények és ellenvélemények közvetítésének módja az a

³⁴ Vö. Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. InSite Drama, Budapest, 2017. 154.

³⁵ Alain Bodi: *A század című művét* (2010) idézi Jákfalvi Magdolna: *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. Arktisz-TMA, Budapest, 2023. 15.

³⁶ Az „asszociatív (gondolati) szerkezetű oratórium 1. az oratorikus színjátéktípus »cselekményének« egyik lehetőség. Lehet hangokra bontott (akusztikus) vagy szerepszerű. Lehet önálló mű (pld. irodalmi oratórium) vagy szerkesztett, összeállított műsor. 2. A kategória jelzi, hogy e színjátéktípusban drámai cselekmény nincs. Helyette van líraian dramatikus szerkezet, az érzelmi és gondolati egységek egymásra épülése. Asszociatív is, mert bizonyos érzések vagy gondolatok konfliktusára (szembeállítására és fejlődésére) épül. Ez megfelel a tudat asszociációs képességének; a gondolkodás dialektikájának és az érzelmek hullámváltozásának. Éppen ezért: gondolati-érzelmi, azaz lírai szerkezetnek is nevezhetnénk. [...] Az eseményes pódiumjáték az események dramaturgiája által létrejött pódiumjáték: dokumentumjáték, riportjáték, novella-adaptáció stb.” Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok*. 31. Vö. A Vári Irodalmi Színpad dokumentációját. <https://hiaszt.hu/vari-irodalmi-szinpad/> (hozzáférés: 2024. 10. 01.).

³⁷ Uo. 100.

³⁸ Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok*. 100–101.

³⁹ Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1969. 415.

⁴⁰ Uo. 65.

⁴¹ Reiner Steinweg: *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Metzler, Stuttgart, 1972. 151.

megszakításokon és ellenpontozásokon nyugvó játékmód,⁴² amely nemcsak örömet lel, hanem lehetőséget lát a kontingencia esztétikájában. S leginkább ez a kockázatvállalás jellemzi a közön-séggel való kapcsolattartást, illetve a nézői képzeletben létrejövő valóságkonstrukciót a „gondo-lati, asszociatív hatás” megcsinálhatósága felől leíró pódiumi rendezőt.⁴³

Rendezés

A rendezés ugyanis ez esetben „a versmondásnak, a szavalókórusnak és a zenei hatá-soknak” az előadás fókuszproblémájával: a közösségkénti létezéssel összefüggő,⁴⁴ alapvetően háromféle szerkesztési módjával azonos. Debreczeni Tibor megkülönbözteti ennek „tétéles, li-neáris és ellenpontozások” módját [...] aszerint, hogy a lírai oratórium anyagát egy lírai szituáció vagy egy epikus folyamatot idéző gondolatsor érdekében alkotjuk-e meg, vagy történetesen egy konfliktushelyzet lírai reflexióit kívánjuk rögzíteni.⁴⁵ A tipizálás szigorúan követi a műnem- és műfajelmélet 1960-as években elfogadott, strukturalista felosztását, amire azért is szükség van, mert a magyar drámapedagógia doyenje többször jelezte: nem híve annak, ha a „diákszínpadok előszeretettel mutatnak be drámákat, olyanokat, melyek realista játékot igényelnek és jellemáb-rázolást feltételeznek”,⁴⁶ vagyis óvatos az antagonist és protagonist összecsapására épülő, főszereplők és mellékszereplők hierarchiáját igénylő diákszínjátszó produkciókkal. Ha azonban megvizsgáljuk akár a *Perlő ének*, akár a *Tapéta és árnyék* rendezői példánynak is tekinthető szö-vegkiadásait, egyértelmű, hogy a három típus nem három előadás-dramaturgiai technika, hanem három olyan kérdéshorizont, amellyel a rendezés a szó legszorosabb értelmében meg akarja szólaltatni az előadás fókuszproblémáját.

A *Perlő ének* elvileg a „tétéles” rendezés ideáltipikus példája, hiszen mind az anyagválasz-tást, mind a szóló és kórikus megszólalások rendjét, mind a scenográfiát a tizenöt alkalommal előadott „közösségi panasz” lírai alanyának T/3. személye és a közösségben létezés sorstragé-diája szervezi:

belevilágít annak a sokezernek a szenvedésébe, akikről oly keveset tudunk, akiket a történelem és a sajtó csak számmal jelöl: elhurcoltak ennyit meg ennyit, elpusztultak ennyien és ennyien. Ez a közösségi jelleg fejeződik ki – tartalmá-ban és létrejötté körülményeiben is – a színjátékba belekerült népdalok szö-vegeiben és az énekszámokban is. Bizonyítani megidézem a „Hol vagy, István

⁴² Erika Fischer-Lichte: The Aesthetics of Disruption. German Theatre in the Age of Media. *Theatre Survey*. 1993, 11. sz. 7–27.

⁴³ Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok*– 34–35.

⁴⁴ „A XVI., XVII. század irodalmát, ezt a plebejus-zsoltáros, jeremiádos költészetet, a közösség gondjait és dolgait oly magától értetődő természetességgel felvető, eljajgató és megoldani kívánó költészetet és pró-zát, mióta megismerkedtem vele, negyedszázada már, szeretem. Mondanivalója századokon is átsugárzó. Régen izgat, miként lehetne ebből színjátszót formálni, [amelyben] közösségi irodalom fejez ki közösségi gondolatot.” Debreczeni Tibor: *A Perlő ének* születése. Műhelytanulmány. In: Torma Mária – Ferke György (szerk.): *Perlő ének. Debreczeni Tibor színjátékai, rendezései*. Felsőmagyarország Könyvkiadó, Budapest, 1994., https://hiaszt.hu/wp-content/uploads/2024/02/PERLO-ENEK_konyv-1-1.pdf (hozzáférés: 2025. 04. 20.).

⁴⁵ Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok*. 21.

⁴⁶ „[...] El kell mondanom, hogy jómagam nem voltam híve ennek, egyszerűen azért, mivel úgy gondol-koztam, hogy az említett műfajú művek bemutatására csak a kivételesen tehetséges diákok érettek. A diákszínjátszás nem a színjátszó tehetségek bemutatkozási lehetőségéért van. Márpedig a dilettantizmus veszélye nélkül realista drámát színre vinni, átlagos, éppen csak játszani szerető diákokkal, nem lehet.” Fekete Anikó Debreczeni Tiborral beszélget. https://felonline.hu/2015/12/29/interju_debreczeni_tiborral/, (hozzáférés: 2020. 01. 12.).

király” kezdetű dalt, mely a XVIII. századtól kezdve szinte népénekké vált, a jajgatva szóló pentaton dallamot, ezt az ősi siratót, melynek a keleti népeknél, ugoroknál, csuvasoknál is megvan a hasonmása. A „Perelj, Uram...” kezdetű protestáns zoltárt, amely ószövetségi fogantatású, és Szenczi Molnár fordításában olyannyira magyar népi lázadó dallá vált, vagy a jiddis lágerdalt, s a néger népéneket, „Győzni fogunk, meglátod” kezdetű – mind tömegérzelmet fejez ki.⁴⁷

A közösségi irodalom közösségi gondolatot fejez ki, ám a „kollektív” gondolkodás- és cselekvésmód nem válik uniformizálttá a színházcsinálás egyik dimenziójában sem. A megszólaltatott téma nemzet(közösség)i, a megszólaltatók egy alkotó(közösség)hez tartoznak, a játékmód él a játékosok és nézők közössége közötti interakció lehetőségével. Ugyanakkor Debreczeni Tibor minden reflexiójában hangsúlyozza, hogy a „gondolat kifejezéséért” tényleges és ahhoz hasonló harc folyt „önmagunkkal [...] a felkészülés szakaszában, majd az előadások során”, mint amit a nézők közül először egyenként, szóló szövegekkel a pódiumra lépő, majd ott „bolyként” létező, végül onnan egy Weöres Sándor-sort („járda szélén belapult koponyája”) ismételve a közönség felé kivonuló játékosok jelenítenek meg.⁴⁸ Vagyis a *Perlő ének* esetében a rendezői koncepció alapja „tétéles”, az ezt létrehozó próbafolyamat és az ezt kibontó előadás-dramaturgia viszont „ellenpontozásos”. Mi több: épp az ebből fakadó „töredékesség” növeli a nézői asszociációk szabadságfokát.

Színházi látvány és hangzás

A totalizáló egység illúziójának megszakítása egy olyan szekvenciasort eredményez, amely hangzó és mozgó képblokkokba koncentrálja a jacobsoni értelemben vett „kifejezés” olyan eszközeit, mint „a versmondás, a prózamondás, a szavalókórus, a zene”, és nem utolsósorban a koreográfia.⁴⁹ Debreczeni Tibor (Székely György nyomán) hangsúlyozza, hogy a lírai oratórium minden egyes egysége „dinamikus” és komplex”,⁵⁰ amit *(i)* a legkisebb elemekre (hangszín, ritmus, dinamika, moduláció) bontott és épített hangdramaturgia, *(ii)* a szimbolikus, azaz geometrikusan elvont vagy rituálisan felfokozott képteremtés, *(iii)* valamint a szerepszerűség idéz elő.⁵¹ Így jön létre az a színpadi realizmussal összeegyeztethetetlen konstrukció, mely azért „pódiumi”, mert „egy szerzői kollektíva intermedialis alkotása”, „a zenés és a prózai színház mellett létező harmadik, önálló műfaj”, s melyet *A pódiumi rendezés dramaturgiája* című munkájában Debreczeni explicit kapcsolatba hoz a „tandrárával”:⁵²

A pódium tehát úgy formálja a színjáték cselekményét, hogy növeli a gondolati, képzettársításos szerkezetek, valamint az epikusság, eseményesség érvényét. [...] A XX. század formabontó törekvései az expresszionista drámák; Brecht

⁴⁷ Debreczeni Tibor: *A Perlő ének* születése.

⁴⁸ „[...] tábornok csördít indul a kolosszus csikorog dörög vonul a kolosszus cinóber szarvak kátrány szemek indigó szájak reng bög a kolosszus kaucsuk szügyek felcsavart belek bádog gyomrok dalol a kolosszus [...] füstöl a tábornok csikorgó szeke- recsegő kere- köhögő mene- kürtöl a kolosszus a kolosszusnak a járda szélén belapult koponyája...” (Weöres Sándor: *A szörnyeteg koporsója* – részlet: *A szörnyeteg szétzúzódása*.)

⁴⁹ Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok*. 22.

⁵⁰ Uo. 52

⁵¹ Uo. 22.

⁵² Klaus-Dieter Krabiel: *Spieltypus Lehrstück. Zum Stand der aktuellen Diskussion*. In: Heinz Ludwig Arnold (eds.): *TEXT+KRITIK. Sonderband Bertolt Brecht. Text und Kritik*, München, 2006. 41.

tandrámaít a pódiumi keret is formálta, cselekményük tehát olyan asszociatív-eseményes jellegű, hogy a mi pódiumainkon is jól játszhatók.⁵³

Tünetértékű, hogy ennek a színjátéktípusnak a vizuális és akusztikai törvényeit Debreczeni Tibor több, Brecht *Sárgarézsásárához* hasonló dialógusban írja le, amely szerint az A és B között folyó képzeletbeli beszélgetésnek két tétje van. Az egyik a tanárember célja: konkrét módszertani tanácsokat adni diákszínjátzó-rendező-csoportvezető kollégáinak. A másik viszont (s ez Brechtével azonos) a kísérletező rendezőé: hogy az álláspontok elbizonytalanodjanak, a célok tisztázódjanak, a résztvevők pedig rákérdezhessenek a színházcsinálás „habitualizált praktikáira”, vagyis szokatlannak lássák szakmaiságuk (ez esetben az irodalmi színpad és a drámaóra) olyan elemeit, mint „az ima, a monológ, a bot mint jelkép, a zsoldár és az állókép”.⁵⁴

A lírai oratórium hangzásvilágát egyfelől a taps, a ritmikus dobolás, a botütés, másfelől a hol szólóban, hol kórusban szavaló emberi hang kompozíciója építi fel. A *Perlő ének*ben a siratás és a jajgatás (a zsoldár és a jeremiád) pentaton dallamának variációi értelmezik a címet, amikor a kórus hol lassan, lüktetve, szaggatottan mondja a Szenczi Molnár Albert-zsoldár első két sorát („Perelj, Uram, perlőimmal, / Harcolj én ellenségimmal”), hol egyre hangosabban könyörög („– Háborútól és rabságtól ments meg Uram minket! / – Éhhaláltól, kolerától ments meg Uram minket!”), hol egy, az indulatosságtól a reményvesztettségig tartó érzelmi íven imádkozza Batizi András verses világkrónikájának *Pogán nép kezében* című szövegrészét. A mindenkori szólísta ezt az előadás látvány- és hangzásvilágában állandó, kollektív állapotot és érzésvilágot két módon narrálja-kommentálja (köti referenciához). Egyfelől érzelmileg ellenpontozza a közösségi pusztuláshoz vezető történelmi események alakítóitól származó szövegtörödékek tolmácsolásával, másfelől képviseli a konfrontációra kész panaszos, illetve vádló pozícióját. A pódiumi játék már említett „képzeletbeli realizmusának” iskolapéldája a kórusműnek is tekinthető hangzavar is, ami egyrészt megjeleníti Magyar István és Pázmány Péter hitvitájának heveességét, másrészt véleményt formál róla: kihangosítja, hogy ez a heveesség mennyire lényegtelen annak a „kisembernek” a szemszögéből, akinek létének lényegét Tinódi Lantos Sebestyén kórusverse zokogja el: „De mihelt köztetők ti meghasonlátok, Ottan országokban ím mint pusztulátok.”

Még egyértelműbben absztrakt az a látványvilág, melyben a pódiumra lépés és annak elhagyása, a tér be- és kitöltésének minden módja, valamennyi proxemikus váltás és az annak eredményeként, törzsekből, fejekből, végtagokból formálódó, geometrikus alakzatok társadalmi gesztusként (Brecht) funkcionálnak. A *Perlő ének* élő képblokkjai által sűrített tézis vagy a színre vitt dokumentum által megidézett történelmi esemény/figura pontosan elhelyezhető egy olyan koordináta-rendszerben, amelynek egyik tengelyét az egyéni érdek/közösségi akarat, másik tengelyét a nagypolitika/kisember sorsának pólusa alkotja. Vagyis a fókusz a történelem mindenkori áldozati bárányainak bolyba tömörült nyáján van: arcuk riadt, kezüket védekezőn felemelik, majd így forognak körbe-körbe. A közös kiszolgáltatottságnak ez a megtestesült státusza csak hangokra képes bomlani: egy-egy közlés erejéig szólóvá váló emberek mondják ki Török Bálint és a többi úr bűnlajstromát, ami így megsokszorozott egyéni fájdalomként és vádpontok soraként szólal meg. Ezt követően egy, a bánatban és szenvedésben, illetve panaszban eggyé vált közösség ad hangot a Szenczi Molnár Albert-zsoldár címadó sorainak, miközben a rémülettől felemelt kezek imára kulcsolódnak. S a közös fohász és a közös vád erőt ad: a szöveg megismétlődik, de a játszóké már kilépnek a bolyból, és szembeállnak a némán ülő közönséggel. Mert a két XX. századi szöveget egy „harc állás”, egy konfrontációra kész csoport tolmácsolja: Juhász Ferenc

⁵³ Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok*. 17. Jelzésértékű, hogy a munka „gondolati pódiumjátéknak” tekinti az *Aki igent mond, és aki nemet* című Brecht-szöveget (Uo. 53.).

⁵⁴ Debreczeni Tibor: *Drámapedagógiai órák alsóban, felsőben és főiskolában*. MDP és KTF, Kecskemét, é.n. 107.

A tékozló országának részletét a játékosok „kórusban mondják, közben kimozdulnak, egyszerre előre lépnek, [...] a „We shall overcome” refrénjének éneklése közben pedig a közönség felé indulnak ütemes tapssal. [Ám egy ponton a] szereplők megmerevednek, a győzelmi hit megtörik.”⁵⁵ Ily módon az előadás utolsó egysége egy testekre bomló, de egységesen hangzó élőképblokk: a fekete-fehér ruhába öltözött kinetikus szoborcsoport elemei a közönségen keresztül távoznak, miközben monoton módon ismételtetik a vélt és valós / képzelt vagy megtapasztalt erőszak eredményét: „Járda szélén belapult koponyája...”

Színészi játékmód

Nem véletlen, hogy Debreczeni Tibor a „szereplők játékos művészi feladatairól” csak a döntően kifejező funkciójú „oratorikustól” okkal megkülönböztetett kifejező-ábrázoló funkciójú, „mimetikus” színjátéktípus esetében beszél.⁵⁶ Ráadásul a „szerep” mibenlétét ebben az esetben sem egy fikatív (pl. dramatikus) alak nyelvi megnyilatkozásai, hanem egyfajta játékmesteri feladatkör felől definiálja: „Nemcsak szerepeket kell alakítaniuk, hanem esetleg abból kilépve meg kell szervezniük a játék feltételeit a pódiumon, vagy éppen a közönséghez fordulás közvetlen gesztusában vallani kell előttük.”⁵⁷ A lírai oratóriumban viszont az ezt a színészi játékmódot jellemző „jelzéses színjátszás” nem emberi lényt reprezentál, hanem egy egészen speciális, az előadáson kívül léttel nem bíró drámai perszónázt teremt.⁵⁸ A játékos testéhez a nézés olyan „szerepszerűséget” kapcsol, mely „nemcsak eszmét, gondolatot és érzelmet közvetít, de az eszme, gondolat, érzelem hordozójának, a megírt figurának a karakteréből is felmutat egy villanásnyit”.⁵⁹ Vagyis tipizálva mutatja fel az elhangzó szöveg dokumentumként, forrásként, autobiográfiaként, levélként stb. textualizált alanyát (pl. János király, Török Bálint), hogy a néző annak a státuszára és a kórus perszónázsainak e státuszhoz való viszonyára reflektáljon. S ezért lesz a lírai oratóriumra is igaz a brechti tandarab Hans-Thies Lehmann-i ihletésű megítélése, mely szerint „a dramatikus hagyomány zsinórmértékével mérve [...] kétségkívül elégtelen műalkotás, hiszen egy kezdettel, középpel és véggel rendelkező, lezárt történetet kibontó cselekményegész helyett csupán töredékes cselekvéseket és ideologikusan meglehetősen terhelt téziseket tud felmutatni”.⁶⁰ Mely megállapítás nem mellesleg a Zöld Szamár Színház előadásainak montázs- és kollázsszerű szintetizálására is érvényes.

Hatástörténet

A lírai oratórium esetében csak művészeti diszpozitívumok kölcsönhatását figyelembe véve lehet hatástörténetről beszélni. (i) A HIASZT kutatás *oral history* interjúinak is köszönhető-

⁵⁵ Debreczeni Tibor: *Perlő ének* – lírai oratórium. In *Perlő ének. Debreczeni Tibor színjátékai*.

⁵⁶ Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok*. 18, 34–41.

⁵⁷ Uo. 35.

⁵⁸ „A drámában, színházban megjelenő posztmodern testek elmozdíthatatlanok, nincs létük a darabon, előadáson kívül, szemben a klasszikus darabok szereplőivel, akik csak időről időre tűnnek fel a színpadon (a dráma jeleneteiben), míg életük túlnyomó része a jeleneteken és a színpadon kívüli világban folyik (legalábbis a művek által keltett illúzió szerint). Igen sok posztmodern test egy meghatározott fizikai helyzetben van rögzítve, vagyis nem tud elmozdulni, jelenléte szoborszerű. További sajátosságuk a hasonmásokban, párokban, másolatokban történő létezés, megjelenés. Időnként sorozatok, összeolvadás vagy arctalan tömeg formájában jelennek meg.” Jákfalvi Magdolna: *Alak – figura – perszónázs*. OSZMI, Budapest, 2001. 121.

⁵⁹ Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok*, 32.

⁶⁰ Kricsfalusi Beatrix: Csinálni jobb, mint érezni. A Lehrstück és a brechti médiaarchívum. In: Bónus Tibor – Eisemann György – Lőrincz Csongor – Szirák Péter (szerk.): *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*. Ráció, Budapest, 2010. 542.

en igazolható tény,⁶¹ hogy a kórusvers mint előadó-művészeti forma ismeretlen ismerőssé tette olyan költők műveit (pl. Juhász Ferenc vagy Weöres Sándor), akiknek szövegeiben nem egy identitással rendelkező, központi helyzetű én beszél. Vagyis a vershelyzet és a lírai alany pódiumi megjelenítése és annak teatralitása szerepet játszott a késő modern magyar líra egyes alkotóinak kanonizálódásában. **(ii)** Az eddig „statikus” irodalmi színpad oratorikus vagy épp eseményes módon történő „megmozdulása” nagykorúsította a vers- és prózamondást, hiszen transzparenssé tette, hogy e szöveggkonglomerátumok textualitását előadás-dramaturgiai elvek, teatralitását pedig a metaforikus rendezés Hans-Thies Lehmann-i paraméterei határozzák meg.⁶² **(iii)** Az pedig, hogy a lírai oratórium meghatározó jelenlétet bírt a diák- és ifjúsági színjátszó tevékenységek fesztiváljain, felbecsülhetetlen mértékben hatott az általános és középiskolai irodalomoktatást is modelláló ünnepi műsorok hagyományára: az immár az előadás performatív kereteivel, a nézői részvétel lehetőségével is számoló március 15-ei (április 4-ei, november 7-ei) és október 23-i megemlékezések rendjére.⁶³ Ebből a szempontból (is) katalizátori funkcióval bír a SZESZ *Petőfi napja* című produkciója, melyet az a Debreczeni Tibor, aki 1973-ban a Vári Irodalmi Színpadon *A kiválasztott* címmel „Petőfi-misztériumot és -passiót” hoz létre, „asszociatív-eseményes cselekményű szerkesztett játéknak” tekint. Leírásában épp azt emeli ki, hogy a „Petőfi naplójából, verseiből és korabeli dokumentumokból álló mű [...] játékmódjára a kifejezés és ábrázolás együttes jelenléte a jellemző: a kifejezés az oratóriumra, az ábrázolás a pódiumjátékra utal”,⁶⁴ vagyis kis túlzással dokumentarista színháznak tekinthető.⁶⁵ Ugyanakkor a Szántusz Noémi, Noya Kemény István verskötetéből létrehozott *A kóbor lány, Lovag Dulcinea vagyok* című versperformansza a művészi performansz 1960-as évektől íródó történetének részévé teszi a lírai oratóriumot. **(iv)** S végül, de nem utolsósorban az a tény, hogy „a Szegedi Egyetemi Színpad utolsó diákszínjátszó előadásáról és [...] első professzionális tréningjéről van szó”,⁶⁶ Paál István rendezői életművének és annak hatástörténete révén az 1970-es, 1980-as évek művészszínházának inspiráló elemévé teszi a lírai oratórium absztrakt nyelvét.⁶⁷ Amelynek színjátéktípuskénti teoretizálása és drámapedagógiai módszertanának kidolgozása interdiszciplináris párbeszédet kezdeményez az irodalom-, a színház- és a neveléstudomány között.

⁶¹ A Cserna Csabával, Lévai Lászlóval és Torma Máriával készült interjúkat lásd, <https://hiaszt.hu/vari-irodalmi-szinpadi/> (hozzáférés: 2025. 07. 06.).

⁶² Hans-Thies Lehmann: Az előadás: elemzésének problémái. Ford. Kiss Gabriella. *Theatron*, 1999, 1. sz. 46–60.

⁶³ Vö. Körömi Gábor – Somfai Barbara: Ünnepek az iskolában – közösségi élmény és alkotás. In: Golden Dániel (szerk.): *A színjáték pedagógiája*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2019. 88–140.

⁶⁴ Debreczeni Tibor – Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok*. 50.

⁶⁵ Vö. Schuller Gabriella: Dokumentumszínházi előadások az amatőr színházak repertoárján, 1962–1972. In: Imre Zoltán – Kalmár Balázs – P. Müller Péter – Sándor Anna Flóra – Schuller Gabriella (szerk.): *Színház és archívum*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2024. 279–292.

⁶⁶ Kiss Gabriella: *Tettre kész néző*. KRE – L'Harmattan, Budapest, 2024. 43.

⁶⁷ Kékesi Kun Árpád: A szövegértelmezés kérdései Paál István szolnoki *Tragédiájában* (1980). In: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád (szerk.): *„Kezdeté teszi önmagát”: Tanulmányok Ungvári Zrínyi Ildikó tiszteletére*. UArtPress, Marosvásárhely, 2024.

Milo Rau

A SZÍNHÁZ AZ IGAZSÁG HELYE

(Részlet)¹

Szeretem, ahogy a birkák bejönnek a színpadra: kezdeti tétovaságukat, majd nyugodt jelenlétüket. Szeretem az esőt, a szelet és a nehéz tárgyakat a színpadon. Szeretem a masinákat, szeretem a hangszereket, de azt is szeretem, amikor semmi, de semmi nincs a színpadon. Szeretem nézni a gyerekeket bemelegítés közben: a formák és érzelmek feletti teljes uralmukat. Szeretem a hosszú monológokat és a hosszú csendeket. Szeretem, amikor a színészek magukra vonják a figyelmünket, majd szabadon engednek bennünket. Mindenekelőtt azt szeretem, hogy a színpadon mindig teljesnek kell lenned. Nem tudsz vágni, nem tudsz trükközni, a közönség mindig mindent lát, valós időben. Ez egy teljesen más gyakorlat, mint a filmezés, és teljesen más gyakorlat, mint az írás. A színházban egy ehhez hasonló felsorolás például lehetetlen lenne. A színpadon az idő egyenletesen telik, mint egy bármilyen napon. A terem minden sarka látható, akár egy váróterem: mindig ott van, makacsul. „És valami csodálatosnak kellene itt történnie?”, gondolhatjuk néha.

Mivel a színház annyira nem-modern, annyira elavult, mivel az igazság helye (és a világ és a benne lakók materialitása előtti alázaté), a *horror vacui* (ürességtől való irtózás – szerk. megj.) helyévé vált. Én személy szerint hosszú ideig utáltam a színházat: üvölt, régi szövegeket és zenéket használ – csak hogy elfelejtse, mi is ő valójában. Miért nem lehet egyszerűen nézni valakit, ahogyan jobbról balra sétál? Nézni, hogyan beszél egy ember, hogyan fedi fel magát? Hogyan van jelen? Miért nem bírjuk már elviselni a puszta létezését annak, aminek helyszíne a színház? Talán a színház gyakorlat a mai kor számára: bele kell nyugodnunk abba a kevésbe, amink van. Emberi lények vagyunk, nem hiányzik semmink. Van testünk, van néhány nyelvünk, vannak társadalmi normáink, van egy néha erőszakos, néha ígéretes történelmünk. Itt vagyunk egymásnak, de itt vannak nekünk azok a hosszú utak is, amelyeket néha minden szóznak – különösen a „nem”-nek, az „ezt tovább már nem lehet megtenni”-nek, azaz a lázadásnak – mélyen be kell járnia bennünk. Sok mindenünk van, de nincs bőségünk. A színház azt mondja: „Ez elég kell, hogy legyen”. És én ezt akarom látni, a maga teljességében. Az emberség győzelme jobban érdekel a színházban, mint bárhol máshol: mert semmi más nem veti ennyire alá magát a valóság szabályainak.

¹ Rau, Milo: Theatre is a place of truth. In: De Geest, Kaatje – Hornbostel, Carmen – Rau, Milo (eds.): *Why theatre? - Golden Book V*. NTGent, Berlin, 2020. 262–263.

TANULMÁNY, ESSZÉ

Miért a színház? Mert a színpad 'látszatja'² az embereket. Mert ez – hogyan is felejthetnénk el? – a mi valódi helyünk. A színház, amelyet szeretek, az a hely, ahol jelen van mindenünk, amink van: se több, se kevesebb. Egy színész nő egyszer a következő jelenetről mesélt: egy színész, kétségbeesetten, akár egy csehovi figura, lelövi magát a takarásban. Kis idő múlva újra megjelenik, és talpig véresen a rámpához sétál. Szellem ez? Meg kellene ijednünk tőle? Nem tudni. De aztán elneveti magát, és meghajol.

Milo Rau író, rendező, 2007 óta az IIPM – International Institute of Political Murder, 2018 óta a NTGent művészeti vezetője.

A részletet az NTGent engedélyével közöljük.

Fordította: Fazakas Réka

² Angol eredeti: "Because the stage makes people appear." Az angol *appear* ige többértelmű, egyszerre utal arra, hogy valami megjelenik, láthatóvá válik/látszik, valamiként szerepel vagy valamilyennek tűnik – ford. megj.

Balogh Ádám

A REENACTMENT MINT EMLÉKEZET- LABORATÓRIUM

A Five Easy Pieces kísérleti dramaturgiája

Milo Rau *Five Easy Pieces* (2016) című előadása összetett dokumentarista színházi konstrukció: *reenactment*ként működő keretben interjúhelyzetekre támaszkodik, a mediális közvetítés eszközeivel szervezi a megszólalás módjait, mindezt pedig gyermekszínészek testén keresztül teszi érzékelhetővé. Kiindulópontja a Marc Dutroux-ügy¹, amely a gyermekek elleni szexuális erőszak és gyilkosság témáját a belga nyilvánosság egyik legsúlyosabb tabujává tette.

Rau a *reenactment*et nem „hiteles rekonstruálásként” írja le,² hanem olyan eljárásként, amely nyílt közmegegyezésre épít: mindenki tudja, hogy játék, kép, reprodukció, ismétlés. A *reenactment* ereje mégsem ebben a „csak kép” jellegben van, hanem abban, hogy éppen ezen a tudáson keresztül képes beemelni „magát a valóságot, azaz a színpadra cibálja a két régi történelemfilozófiai ellenfelet, az objektív értelmet és a szubjektív szenvedést”. Vagyis a *reenactment* nála nem az illúzió elfedése, hanem a dokumentálhatóság és átélhetőség közötti feszültség fenntartása. Ez az a tér, ahol az emlékezet eljárásként kezd működni.

Tanulmányomban azt vizsgálom, miként írható le ez a rétegzett forma Jan Assmann kettős emlékezetmodelljének fogalompárjával: a kommunikatív (biografikus) és a kulturális (megalapozó) emlékezet megkülönböztetésével. A jelen idejű tanúságtételi beszédhelyzeteket a kommunikatív emlékezet biografikus emlékezési módja felől, míg a történeti keretezést és a mediális–zenei mnemotechnikákat a kulturális emlékezet megalapozó emlékezési módja felől közelítem meg. Célom, hogy e kettősség segítségével követhetővé váljon a dramaturgia mozgása a biografikus és a megalapozó emlékezés között. Fő állításom, hogy a *Five Easy Pieces* nem egyszerűen egymás mellé helyezi ezeket az emlékezeti működéseket, hanem oszcillációt hoz létre köztük: a megalapozó keretezés tanúságtételi helyzeteken fut át, majd módosult hangsúllyal tér vissza a

¹ Marc Dutroux belga férfi az 1990-es évek közepén több fiatal lányt rabolt el, tartott fogva, erőszakolt meg és gyilkolt meg egy titkos alagsori cellában. Két áldozatát élve találták meg, négy másik meghalt – ketten éhen, miközben Dutroux börtönben volt. Az ügy hatalmas társadalmi felháborodást váltott ki Belgiumban, különösen a rendőrség és az igazságszolgáltatás mulasztásai miatt. Széles körben elterjedt az a feltételezés, hogy Dutroux egy gyermekpornográf-hálózat részeként működött, amely politikai védelmet élvezett, bár ezt hivatalosan nem bizonyították. 2004-ben életfogytiglani börtönbüntetésre ítélték.

² Milo Rau: Szemelvények a Globális realizmus (*Aranykönyv 1*) című kötetből. *Theatron*, 2021. 2. sz. 7. Ford: Kékesi Kun Árpád.

jelenbe. Ezt a mozgást két kulcsjelenet – Victor Dutroux monológja és a könnyek „előállításának” metaszínházi pillanata – teszi részleteiben is megfigyelhetővé.

Elméleti keret és módszertan: reenactment és emlékezetdramaturgia

Lily Climenhaga a *reenactment*et olyan emlékezeti eljárásként írja le,³ amely képes kimozdítani a traumát „megdermedt” állapotából: a múltat nem pusztán felidézi, hanem történeti keretezés és tanúságtételi nézőpont révén újrendezi, majd a színpad megszakítatlan, „vágatlan” jelenidejűségében ismét eseményszerűvé teszi. Ezzel párhuzamosan Climenhaga az Assmann házaspár fogalmaihoz kapcsolódik: a felidézés múlt idejű elbeszélhetősége nála egy olyan integrációs folyamatot indít el, amely a szétszakadt tapasztalatot a kommunikatív, mindennapi emlékezet körforgásába helyezi vissza, vagyis a társas megoszthatóság és értelmezhetőség felől teszi hozzáférhetővé.

E megközelítés fontos kiindulópontot ad, ugyanakkor egy módszertani feladatot is kijelöl: hogyan tehető láthatóvá az előadás emlékezeti működése úgy, hogy az elemzés ne az elméleti modell ismételtesére, hanem a színpadi szerveződés finomabb leírására épüljön. Tanulmányomban a kettős emlékezetmodellt jelenetszervező elvként használom: a figyelem a színpadi struktúrában megjelenő váltásokra és átmenetekre irányul, arra, miként rendeződnek egymásba a tanúságtételi jelen idejű beszédhelyzetek és a történeti–mediális mnemotechnikák. Az elemzés téjé annak megmutatása, hogy ezek az átbillenések milyen dramaturgiai feszültséget hoznak létre, és hogyan nyitnak teret az előadás etikai kérdésfelvetéseinek.

Jan Assmann emlékezetelmélete két domináns formát különböztet meg.⁴ A kommunikatív emlékezet a közelmúltra, élő tanúk tapasztalataira és mindennapi interakcióra épül, működésmódja Assmann-nál a biografikus emlékezés. Időhorizontja nagyjából 3–4 generáció (kb. 80 év), és hordozóival együtt el is tűnik. Ezzel szemben a kulturális emlékezet a távoli múltra, eredettörténetekre és intézményesített emlékezeti formákra támaszkodik, működésmódja a megalapozó emlékezés. A kulturális emlékezet mnemotechnikai rendszerekre épít: nyelvi-narratív formákra (mitoszok, eredettörténetek), rítusokra és performatív eseményekre, tárgyi hordozókra, térbeli rögzítőkre.

A *Five Easy Pieces* emlékezeti olvasásában az Assmann-féle fogalompárt átfordítási műveletként használom: a kommunikatív (biografikus) és a kulturális (megalapozó) emlékezetet nem „azonosítom” a színpadon, hanem a működésmódjukat dramaturgiai típusok nyelvére fordítom le. Így a kommunikatív emlékezet logikája a tanúságtétel dramaturgiájaként ragadható meg: jelen idejű megszólalások, interjúhelyzetek, spontán kérdések, gyermeki reflexiók és értékítéletek formájában. A kulturális emlékezet logikája a megalapozó keretezés dramaturgiájaként jelenik meg: történeti narratívák, zenei idézetek, valamint mediális rétegződés mnemotechnikai eszközeiként.

³ „Reenactment takes on the apparent frozen quality of trauma by imbuing it with the historical and witness perspective. It recreates the trauma as a flashback, breathing life into it again as an event happening once again in unedited real-time on the stage. Recollection looks back in the simple past tense, which begins a process of integrating and situating these moments into what Aleida and Jan Assmann call the communicative or everyday memory.” (Magyarul: „A *reenactment* a trauma látszólag megdermedt minőségével azáltal teszi fel a küzdelmet, hogy történeti és tanúságtételi perspektívával ruházza fel. A traumát flashbackként teremti újra, ismét életet lehel belé: a színpadon vágatlan, valós időben újra megtörténő eseményként. A felidézés egyszerű múlt időben tekint vissza, ami elindítja e pillanatok integrálásának és elhelyezésének folyamatát abban, amit Aleida és Jan Assmann kommunikatív vagy mindennapi emlékezetnek neveznek.”), Lily Climenhaga: *(Re)Creation Processes: Milo Rau and the International Institute of Political Murder*. (Department of Drama University of Alberta, 2021. 171. Elérhető: <https://era.library.ualberta.ca/items/e84b7cd5-b72c-491b-9777-a1fac3a405b7> (hozzáférés: 2025. 12. 11.).

⁴ Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1999. 51–52. Ford. Hidas Zoltán.

Az oszcilláció analitikus modellje: keretezés, tanúságtétel, mnemotechnika

Az oszcilláció működése két analitikus síkon követhető. Egyrészt a forma felől: azt vizsgálhatjuk, milyen beszédhelyzet szervezi éppen a jelenetet – történeti narráció és keretezés, vagy interjú jellegű megszólalás, reflexió, illetve jelen idejű rendezői kérdés. Másrészt a mnemotechnika felől: mely hordozók (zene, vetítés, ikonikus képek, rituális cselekvés) stabilizálják az emlékezeti jelentést, és ezt a stabilizációt mely pontokon törik meg a gyermekszínészek „itt és most” reakciói. A következő két jelenetet úgy választottam ki, hogy e váltások logikája először egy markáns, fordulópontszerű elrendezésben, majd egy olyan metaszínházi pillanatban legyen követhető, ahol az előadás a hatás előállításának mechanizmusát teszi láthatóvá.

Az első vizsgált jelenetben Erik Satie, francia zeneszerző *Gymnopédie No. 1*-je nem pusztán zenei aláfestésként, hanem kulturális meghatározottságként jelöli ki azt a referenciakeretet, amelyben a befogadás eleve elhelyeződik: a nyugat-európai történeti-kulturális teret. Ezt a projekció dramaturgiája erősíti. Patrice Lumumba beszéde és a halálához kötődő képsorok kezdetben mediált, kvázi-archív regiszterben jelennek meg, majd a gyermekszínészek fokozatosan „ráíródnak” a képre: a beszéd ritmusát és gesztusait átveszik, és a történeti erőszak képi logikáját a saját testükön keresztül teszik érzékelhetővé. A múlt így nem távoli dokumentumként működik, hanem jelen idejű tapasztalattá válik.



A képen: Willem Loobuyck, Elle Liza Tayou, Pepijn Loobuyck, Polly Persyn, Winne Vanacker, Rachel Dedain, a háttérfelvételen Hendrik van Doorn és Jan Steen
A képernyőfotó forrása: <https://www.youtube.com/watch?v=U-Gy7IHGL8Y>

A narráció belga gyarmati kerete, Lumumba kivégzésének hangsúlyozásával a megalapozó emlékezet logikája szerint szervezi az anyagot: kollektív narratívát aktivál, és a Dutroux-ese-tet egy örökölt erőszak-történet tágabb összefüggésébe helyezi.

A jelenet fókuszpontja Victor Dutroux (Marc apja) monológja. Formailag interjúhelyzet jön létre: a gyerekszínész közelképes kamera előtt beszél, a testi jelzések (például a köhögés) a dokumentarista intimitás és a „vallomás” határterét idézik meg. A médium itt tanúságtételi olvasatot kínál: az „itt és most” megszólalás hitelét ígéri.

Ezzel párhuzamosan a monológ tartalma nem biografikus emlékezés a gyerek részéről, hanem megalapozó emlékezet: a gyarmati privilégium, örökölt szegény és történelmi felelősség szól belőle. A lényeg nem az, hogy a gyerek „tanúként” szólal meg, hanem az, hogy a történelmi tudás tanúságtételi formába kényszerül, és épp ettől kap etikai élességet. Döntő pont a rendező kérdése: „Mit tennél, ha a saját gyermeked válna gyilkossá?” A kérdés nem része sem a történelmi narrációnak, sem a szerep logikájának: közvetlenül a gyerekekhez szól, és élő beszédhelyzetet hoz létre. Az így létrejövő kommunikáció állásfoglalást kér, vagyis a kommunikatív emlékezet működését aktiválja.

A gyerek válasza („egy apa meg tudja változtatni a fia jellemét”) a hétköznapi moralitás logikáját követi. Ettől Dutroux története kimozdul a „lezárt okfejtés” pozíciójából: a gyarmati múlt nem determináló magyarázatként, hanem felelősség-horizontként tér vissza. Így a monológ szerkezete egyértelműen kirajzolja a megszólalás retorikai funkcióváltásának mozgását: a történelmi keretezés tanúságtételi formába kerül, majd a jelen idejű kérdésen át etikai irányultságot kap.

Victor Dutroux monológja az előadásban kettős pozíciót foglal el, és ez a kettősség jól megvilágítja Rau emlékezetdramaturgiai eljárását. A jelenet tanúságtételi formája (a kamera-közeltség, a jelen idejű megszólalás, a gyermeki hang és test sebezhetősége) a biografikus hitel látszatát és intimitását mozgósítja; ugyanakkor a kimondott tartalom nem személyes felidézés, hanem stabilizált történelmi narratíva (örökölt felelősség, gyarmati múlt). A monológ tétje épp abban áll, hogy e két regisztert egymásnak feszíti: a „történelmi örökség” a tanúságtétel jelenidejűségén keresztül válik etikai jelenlétté. Ez a megoldás összhangban áll Rau azon törekvésével, hogy a *reenactment* ne „jelentéseket magyarázzon”, hanem helyzeteket és érzelmi állapotokat teremtsen újra: ilyen értelemben egyetlen tanúvallomás vagy egy elmosódott felvétel képes inten-



A képen: Peter Seynaeve, Polly Persyn, Pepijn Loobuyck,
Elle Liza Tayou, Maurice Leerman, Rachel Dedain, Winne Vanacker
A képernyőfotó forrása: <https://www.youtube.com/watch?v=U-Gy7IHGL8Y>

zívebben „valóssá” tenni egy eseményt, mint egy teljes archívum⁵ – nem azért, mert többet tud, hanem mert másképp tesz jelenvalóvá.

Hitelesség-protokoll és részesedés: a könny mint mnemotechnikai jel

Míg az első elemzett blokkban a megalapozó keretezés és a tanúságtételi forma egymásra írása rajzolta ki az oszcillációt, a következő jelenet a tanúságtétel hitelességének feltételeit teszi próbára. Itt a „valódiság” abból következik, hogy milyen jelek képesek a gyász és a trauma tapasztalatát láthatóvá, olvashatóvá tenni.

A Dutroux-áldozatok testének megtalálásáról szóló történetmesélés (amelyet a szülő szerepébe állított gyerek egy rendezőileg vezetett, kamerával megtámasztott interjúhelyzetben mond el) olyan befogadói horizontot nyit, amelyben a jelenet mintegy „kéri” az érzelmi bizonyítékot: a fájdalom és részvét jelei lesznek azok a kapaszkodók, amelyek alapján a néző a megszólalást hitelesnek olvassa. A beszédhelyzet így eleve nem semleges: a gyászhoz társított jelkészlet már a történetmondás regiszterében működni kezd.

Ebben a kontextusban lép be a rendező, és a szülőt játszó fiútól megkérdezi, tud-e sírni. A gyerek nem tud, erre kelleket kap: egy kenőcsöt, amellyel a szeme alját megkeni, majd a mondat újra elhangzik, és a kamera közelről mutatja a hatást: a szeme sarkában megjelenik egy könnycsepp. A jelenet egyszerre egyszerű és brutálisan pontos: tanúságtétel azon a minimális jelét állítja elő, amelyet a nézői olvasat sokszor az „őszinteség” bizonyítékeként kezel.

A pillanat tétje túlmutat azon a kérdésfelvetésen, hogy „mesterséges-e” a hatás, arra világít rá, hogy a tanúságtétel itt mivé alakul. Ebben az elrendezésben a könny nem belső állapot spontán kifejeződése, hanem hordozó: előállított jel, amely egy kollektíven ismert érzelmi kódhoz kapcsolódik. Vagyis a tanúságtételi forma, amelyet korábban a kommunikatív emlékezet jelen idejű közegeként lehetett olvasni, átveszi a kulturális emlékezet logikáját: a gyász egy reprodukálható jelkészlet elemévé válik. A könny ebben az értelemben mnemotechnikai eszköz: stabilizálja, olvashatóvá teszi a fájdalmat, miközben felfüggeszti azt a naiv feltételezést, hogy a jel és az élmény automatikusan fedik egymást.

A rendezői beavatkozás ugyanakkor nemcsak a színpadi gyártásmechanizmust, hanem a befogadás elvárásait is exponálja. A könny hatásmechanizmusa azon kulturális protokoll része, amely alapján a néző eldönti, mi „valódi”, és mi „játszott”. Nem véletlen, hogy a könnyeztető kenőcs átadását a közönség nevetése kíséri: a fájdalmas történetmondás közegében a megjátszott hatás hirtelen lelepleződik, és a néző zsigeri reakciója épp az elvárt részvét-norma ellenében tör elő. A jelenet arra mutat rá, milyen minimális jelekből is áll össze a hitelesség illúziója, hogyan válik a gyermeki test médiummá, és ezáltal e jelek hordozójává. A kamera közelképe különösen fontos: kiemel, és bizonyítékként kínálja fel a „valódiság” vizuális alátámasztását.

Ez a jelenet az oszcilláció egy másik arcát teszi láthatóvá: a tanúságtétel jelrendszer is, amely adott esetben technikailag előállítható és kulturálisan kódolt. A kommunikatív emlékezethez kapcsolt intimitás itt a kulturális emlékezet mnemotechnikaiba fordul át, és éppen ez a

⁵ Vö.: „Ezen érzelmi előfeltevések vagy minőségek mellett, amelyek érdekessé tesznek egy eseményt munkánk számára, persze léteznek tisztán tényszerű dolgok is: az eseménynek jól dokumentálnak kell lennie, különben nem lehetséges az újbóli színpadi megjelenítése. Bár ennek szintje – a pontosság, a részlethűség szintje – nem annyira a tudományosságé, mint inkább a lehetséges intenzitásé. Nem az igazságról van itt szó technikai értelemben, hanem az igazságról, a kierkegaard-i értelemben vett ismétlésről. Egy helyzet, egy érzelmi állapot újjáteremtéséről, nem konkrét jelentéssz összefüggésről. Így lehet, hogy egyetlen tanúvallomás, egyetlen elmosódott felvétel többet tud segíteni egy nagy történelmi esemény újrajátszásában, mint dokumentumok egész tekintélyes archívuma.” Milo Rau: i. m. 5–6.

fordulat teszi érzékelhetővé a hitelesség és a részvétel feltételrendszerét. A gyermeki test ebben a szerkezetben egyszerre válik a sérülékenységgel hordozójává és a hatás termelésének felületévé.

Az emlékezetet Assmann részesedési struktúrájának fogalma nem pusztán tartalomként, hanem hozzáférési rendként írja le: a kommunikatív emlékezet horizontális, specialisták⁶ nélküli, a mindennapi beszédben egyenlő eséllyel elsajátítható tudás, míg a kulturális emlékezet vertikálisan szervezett, felhatalmazott hordozókhoz és intézményesített formákhoz kötődik.⁷ Ezt a különbséget a *Five Easy Pieces* dramaturgiai elosztásként teszi érzékelhetővé: a kérdés az, ki fér hozzá a megszólaló pozíciójához, és milyen jelek alapján válik a megszólalás hitelessé.

Ebben az olvasatban a részesedés két, egymással összefüggő dimenzióra bontható. Az egyik a beszédjog: ki szólalhat meg tanúként, ki kérdezhet, ki szakíthatja meg a folyamatot, ki ajánlhat újrakezdést vagy új keretet. A másik a hitelesség-protokoll: milyen minimális jelek (hang, test, könny, közelség, kamera) teszik „olvashatóvá” a fájdalmat és a részvétet, és egyáltalán ki jogosult ezekhez a jelekhez hozzáférést adni vagy azokat előállítani.

E ponton válik hangsúlyossá az előadásban működő „rendező” alakja, aki a részesedési rend látható szabályozójaként jelenik meg. Funkciója nem egyszerű moderálás: a kérdések és megszakítások révén kiosztja a beszédhelyzeteket, a performatív jelekhez való hozzáférést pedig protokollként szervezi meg. Mivel ez a „rendező” metaszínházi szerep, a tekintély is előállított pozícióként mutatkozik meg. A specialistához kötődő kulturális emlékezetmodell nem elvont társadalomkép többé, hanem a színpadon működés közben látható elosztási forma.

Azonban a szerep és a valóság közötti skálaváltás nem kerülhető meg: ami a játék terében „rendezőként” irányítja a beszédjogokat és a hitelesség jeleit, az a produkció valóságában a szerzői-intézményi pozícióhoz kapcsolódik. Rau nem „alkalmazza” tudatosan Assmann fogalmait, mégis olyan emlékezeti struktúrát tervez és tesz nyilvánossá, amely kulturális emlékezetet termel: témát jelöl ki, beszédmódokat legitimál, és a részvétel pozícióit (ki beszélhet, ki kérdezhet, ki ítéltet) a néző számára tapasztalhatóvá teszi.

Ebben áll az előadás „emlékezetlaboratórium” jellege. Nem emlékeket közöl, hanem a kimondhatóság és a hitelesség feltételeit teszi próbára: milyen jelekből, milyen protokollokból, milyen testeken keresztül válik a trauma kimondhatóvá, olvashatóvá. A politikai tét így az, ahogyan a beszédjogok és a hitelesség kritériumai egy tabu köré rendeződnek. Rau színháza feltép, szétszerel, majd újra összerak, hogy a nézőben ne történet maradjon, hanem súlyos kérdések, amelyek nem hagyják többé nyugodni. És talán épp ez a laboratórium legpontosabb önleírása is: „Úgy vélem, azért van szükség a művészetre, amely olyasmit tud teremteni, mint a művészeti igazság, mert nincs dokumentarista igazság, legalábbis a valós életben nem létezik.”⁸

*A tanulmány létrejöttét a REGELE CAROL I. kutatási ösztöndíj támogatta, amelyet a Romániai Kutatási és Innovációs Minisztérium finanszírozott, a 18RCI/13.12.2024 számú szerződés alapján.*⁹

⁶ Szerz. megj.: a specialisták az emlékezeti rend intézményileg felhatalmazott hordozói – monopolizálják az emlékezeti múlt (mítosz, rítus, szimbólum) közvetítését.

⁷ Jan Assmann: i. m. 54.

⁸ Milo Rau: i. m. 4.

⁹ „Această lucrare a fost susținută prin Grantul de cercetare REGELE CAROL I, finanțat de Ministerul Cercetării și Inovării din România, contract nr. 18RCI/13.12.2024”

Rézműves Roland

TESTEK ÉS HANGOK

Melodramatikus sűrítés és posztthumán testhasználat Thalheimer *Emilia Galotti*-rendezésében

Michael Thalheimer 2001-es *Emilia Galotti*-rendezése Lessing drámájának színpadi dekonstrukciója. A kultrendezésben¹ Lessing 1772-es szövegének töredéke hangzik el, maga a szöveg csak sokadlagos eleme a berlini Deutsches Theater produkciójának. Kiemelt szerepe van a színészi testnek, a színpadi nyelv uralkodó elemeként szimbolikus jelentéseket és valós, megélt tapasztalatokat is közvetít. Fontos atmoszférateremtő elem a vissza-visszahangosodó zene: a 2000-es *In the mood for love*² című melodráma háromnegyedes lökötésű témája követi végig az előadást, amely az *Emilia Galotti* polgári szomorújáték jellegéből melodramát csinál. A zene monotonitása és erős atmoszférája lelassítja, egy erős hangulatba sűríti a cselekményt. Ez a monotonitás és folytonos visszatérés lassan megtölti feszültséggel a teret és felerősíti a szereplőkhöz (a befogadó által) kapcsolt érzelmeket.

A „tételmondatokra húzott”³ Lessing-dráma szövege töredékesen, hadarva hangzik el – azt a benyomást keltve, hogy a szavak elvesztették értelmüket, nincs ereje a szónak. Olyan, mintha Thalheimer, Wilsonhoz hasonlóan, „kizárja(ná) a nyelvet (...), vagy hangeffektként, a látvánnyal egyenrangú, a test perifériáján kívüli zenei motívumként”⁴ mutatná fel a szöveget. A szavak tehát nem mint kiemelt jelentést hordozó elemek dolgoznak az előadásban, hanem annak ugyanolyan elemeként, mint a zene vagy a díszlet.

A díszlet is leginkább a benyomáskeltés eszköze – segíti a szereplők melodramatikus érzelmeinek egy pillanatba való sűrítését, és annak átélését a hátrafelé szűkülő folyosóval, a szimmetriát finoman megtörő fénycsóvával. A lassú tempó és a jelenetváltások kötött szerkezete (kijönnek a színészek a hátsó, geometriai közepén elhelyezkedő járáson, a jelenet végén visszamennek) kifejezetten monotonná teszi az előadást, szinte észrevehetetlen a fény lassú változása is. Egy meleg, sárga fényezésből indulunk, de ahogy egyre sötétedik a történet, és kibontakoznak a szereplőkben tomboló érzelmek, úgy telepedik rá a térre a hideg, kék fény, az éjszaka, mindez szinte észrevétlenül. A színpadkép és a zene monotonitása, illetve a folyamatos sötétedés tovább töltik a tér feszültségét, és a színészi testekre irányítják a figyelmet – ez az egyetlen, ami dinamikusan mozog, és amibe az addig elfojtott energia koncentrálódik.

¹ Szabó-Székely Ármán: A színpadi halál ábécéje. *Színház*, 2019/6.

² *In the mood for love* (2000), r.: Wong Kar-Wai.

³ Szabó-Székely Ármán: i. m.

⁴ Sepsik Enikő: Valère Novarina, avagy az én nélküli költészet színháza. Előszó. In: Valère Novarina: *A test fényei*. Ford.: Rideg Zsófia. L'Harmattan, Budapest, 2008. 6.

Az előadás kulcsát a testek dinamikája hordozza. Husserl Leib és Körper megkülönböztetése⁵ alapján Bernhard Waldenfelstől olvashatjuk, hogy „A testtel rendelkező létező az egyik alkalommal úgy jelenik meg, mint valaki, személy a személyek között (ez a Leib), a másik alkalommal pedig mint valami, dolog a dolgok között (ez a Körper).”⁶ Az előadásban éppen így változik folyamatosan a színészi testek jelenléte. „Az ember egyfelől birtokában van egy más tárgyhoz hasonlóan manipulálható és eszközként is használható testnek [Körper], ám ezzel egyidejűleg azonos is ezzel a testtel [Leib]: testi szubjektum.”⁷ Sok esetben eldönthetetlen, hogy épp melyik formában látjuk a testeket. Ezáltal a gesztusok nem is feltétlenül értelmezhetőek szokásos módon gesztusként – a mindennapi, konkrét jelentést hordozó mozdulatok valami más, inkább állati, ösztönös módon végrehajtott reakcióként fogadhatóak be. Emilia és Appiani jelenetében a leendő férj bejön, Emilia táncmozdulatszerű mozgást hajt végre, madárszerű képet látunk, és amikor Appiani mellélép, Emilia teste befeszül, öklöbe szorul a keze. Ez az apró jelenetrészlet, mozdulatsor leginkább egy koreográfiára hasonlít (ahogy sok más jelenet is, sőt, akár az egész előadás), és a szereplők feltételezett érzéseit fejezi ki. A jelenetben Emilia szeme könnybe lábad, szinte sír. Nyilvánvaló, hogy ez nem realista jelenet, nem a jelentések pontos megragadása, hanem a benyomások, képek és érzetek befogadása működteti.

Itt is, és más jelenetekben is fontos a térköztávolság, a proxemika – „Alternatív terekben, expresszionista játékként a sajátos szabályok szerint módosulnak a proxemikai távolságok (lásd pl. Michael Thalheimer *Emilia Galotti* c. előadásában a szereplők egymáshoz való távolságának folytonos változását, ezek által a nem-realista helyzetek építését)”⁸ –, a közelség–távol-

⁵ Leib: eleven, átélt test, Körper: észlelt fizikai test. In: Edmund Husserl: *Karteziánus elmélkedések. Bevezetés a fenomenológiába*. Ford.: Mezei Balázs. Atlantisz, Budapest, 2000.

⁶ Bernhard Waldenfels: Test és corpus. Ford. Vecsey Zoltán. *Pro Philosophia*, 1999/19–20.

⁷ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Ford.: Kiss Gabriella. Balassi, Budapest, 2009. 105.

⁸ Ungvári-Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába. Színháztudományi tankönyv*. Mentor, Marosvásárhely, 2011. 43–44.



A képernyőfotó forrása: Lessing – Michael Thalheimer: *Emilia Galotti*. Deutsches Theater Berlin. Belvedere (<https://www.youtube.com/watch?v=sjKTLdZ0pi8>)

ság (főleg ilyen minimális díszletben) meghatározza a viszonyok értelmezését. Jó példa erre a Herceg: felesége, Orsina átnyújtja neki a levelet, de távol állnak egymástól, és ledobja a földre: kapcsolatukba nem fér bele egy levélátnyújtásnyi érintkezés sem. Majd jön Emilia, aki ugyanott áll meg, ahol az előbb a Herceg felesége, de a Herceg rögtön közeledik, keresi a hozzá vezető utat. Belép az intim terébe, de nem érinti meg, talán egy pillanat erejéig hozzáér az ujjá, mikor lesimítja az arcát a tenyerébe. Felesége esetében a távolságtartó házassághoz, Emilia esetében a viszonzatlan szerelemhez kapcsolódó érzések törnek utat a testek távolságán, (ún.) gesztusokon, mozdulatokon keresztül. A távolság–közelség érzékletességének következtében a tér az előadás fontos szereplőjévé válik.

Kijelenthetjük, hogy az előadás rendkívüli testhasználatra nem embereket, hanem helyzeteket, érzeteket ábrázol, a melodramatikus sűrítés eszköze. Ahogy Novarina fogalmaz *A test fényei* egyik töredékében: „Lebeg itt valamiféle ábrázolási tilalom. Az embernek kerülnie kell az emberábrázolást, nem erre van teremtve. Az a szó, hogy ember, ma gépies és üres, egy bálvány, egy halott kagylóhéj a szellemben.”⁹ Jó példa erre Marinelli összeroppanása, mikor levetkőzik és tombol – ha szemiotikus testként tekintünk Marinellire, ez a jelenet akár komikusnak is hathat, hiszen az az olvasat, hogy Marinelli csupán túlreagálja a helyzetet, abszurd és abszolút komikum forrása. Azonban ha a *Leib*, az érzéki test felől nézzük, Marinelli megválnak a társadalmi *corpustól*, eleven teste felett pedig nem tud uralkodni (kigyúlnak a test fényei). „A színész legszebb pillanataiban az állatot halljuk beszélni. (...) Ez egy más állapot, az elfogadott emberi testtől eltérő.”¹⁰

A korábban említett jelenet (Emilia és Appiani) végén, veszekedésük zárásaként Emilia egy szűrő mozdulattal belebök Appiani hasába (asszociálhatunk leszúrásra, gyilkosságra), majd hátrafordul, és gyermeki, táncikáló mozdulatokkal kísétál – megint előkerül a madárszerű mozgás. Ahogy Lehmann az ehhez hasonló folyamatokról írja, „A tánc alkotásai „lefordítják”, amit a dramatikus színház lelki komplexusokként és a szimbolikus dramaturgia eszközeivel tudott megmutatni.”¹¹ Ebben az esetben is valami olyasmi történik, amit nem lehet realista módon ábrázolni. A játékos, de annál komolyabb megbökéssel, odaszúrással és a gyermeki táncikálással egyfajta szabadságérzet konnotál, ezt tetőzi a madár-asszociáció. Hasonlóan az előző Marinelli-példához, ha társadalmi testként nézünk rá, komikus, vicces, ahogy Emilia kísétál, viszont érzéki testként benyomásokat, érzeteket kelt.

Lessing polgári szomorújátéka Thalheimer értelmezésében a test és Emilia felszabadulásának aktusa. A szereplők szemiotikus teste elveszti az uralmat, és átadja magát a totális átélésnek. Itt Odoardo nem öli meg Emiliát annak okán, hogy fellázadt az apai elnyomás ellen, hanem leteszi a fegyvert, és otthagyja lányát. Emilia felveszi a földről a pisztolyt, és hátrasétál. Keringőző párok jönnek be az oldalt kinyitott ajtókon, Emilia már nincs ott: „nem halt meg, hanem belépett az életbe”.¹²

Novarina szavaival élve, Thalheimer Lessing-alakjai „személyen túli, széttöredezett arcú alakok, soha ki nem mondott dolgok szimptomáit szavalva, soha nem érzett érzelmeket hirdelve, rituálisan ismételve a testhez tartozás stanzáit, mintegy az érzékek által bizonyítják azt, ami nem látható”.¹³ Az újexpresszionista elemek, a töredezt nyelv, az *In the mood for love* monoton zenei témája és az előadás testhasználatára posztthumán dimenzióba vezet, ahol a kifutószerű térben, Novarina gondolataira utalva, nem valamit érző alakok vannak, hanem „a szemünk láttára felvonultatott állatok, melyek az emberi vívódás áldozatai. Állati pátosz”.¹⁴

⁹ Valère Novarina: *A test fényei*. Ford.: Rideg Zsófia. L'Harmattan, Budapest, 2008.

¹⁰ Uo.

¹¹ Hans-Thies Lehmann: Posztdramatikus testképek. *Pannonhalmi Szemle*, 2003/2.

¹² Szabó-Székel Ármin: i. m.

¹³ Valère Novarina: i. m.

¹⁴ Valère Novarina: i. m.

Sebestyén Rita

SZÉTSZÓRT FIGYELMÜNK

Bishop, Claire: *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*. Verso, London–New York, 2024.

Sokan találkozhattunk már azzal az élménnyel, hogy művészetünk, eseményeink közönsége nem olyan hosszan, nem olyan elmélyülten van jelen, ahogyan azt alkotókként elvárnánk. Esetleg egészen másként viselkedik, mint ahogyan azt szerintünk a helyzet indokolná. És biztosan sokan voltunk már olyan helyzetben is, hogy módszereket, jelenségeket, műveket próbáltunk magyarázni saját környezetünkben, leginkább Kelet-Európa sajátosságaira gondolva, teljesen értetlen, más kultúrkörökben honos hallgatóságnak. Claire Bishop legújabb könyvében többek között ezekre a felvetésekre és élményekre is találhatunk kapaszkodókat, utalásokat, ezért ezeket gondolatébresztőként kiemelem.

Claire Bishop brit művészettörténész és műkritikus, a City University of New York professzora, a művészet, valamint a nézői jelenlét és bevonódás politikájával foglalkozik. Legismertebb és egyben legvitatottabb műve az *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*¹ című, 2012-es könyve – sokan a részvételi művészet heves kritiká-

jaként, Bourriaud², Kester³, a reláció- és dialóguesztétika ellenpontjaként olvasták. Rancière⁴ több gondolatát is tovább bontogatja, például azt, miszerint a néző sosem passzív, hiszen értelmez; egy másik kulcsfogalom az érzékelhető felosztása, azaz annak meghatározása, hogy a társadalom miként dönti el, mi látható és hallható, és kinek van joga megszólalni. Szinte enciklopédikus gazdagságú mű, amely a futuristáktól a hatvanas–hetvenes évek művészetén át a huszonegyedik századig vázolja fel a magát szociálisan érzékenynek és bevonónak tételező művészet, a nézés és a néző viszonyát, annak politikáját. A könyv kritikusai többnyire azzal érvelnek, hogy az esztétika és az etika nem szétválasztható

² Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*. Trans. Simon Pleasance, Fronza Woods. Les presses du réel, Dijon, 2002.

³ Kester, Grant H.: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, Berkeley, 2004. és Kester, Grant H.: *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Duke University Press, Durham, 2011.

⁴ Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Continuum, London–New York, 2004. és Rancière, Jacques: *The Emancipated Spectator*. Verso, London–New York, 2009.

¹ Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, London–New York, 2012.

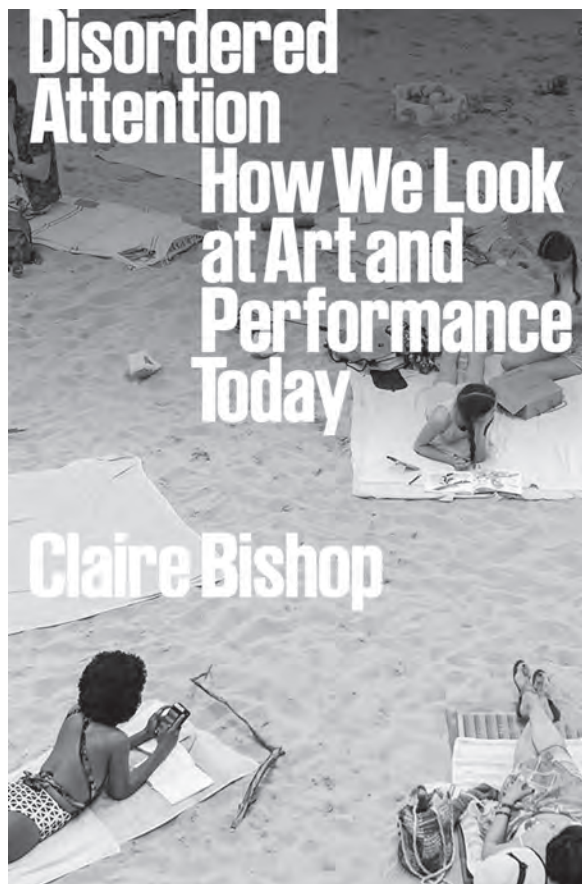
– mindez persze csak néhány, végletekig lecsupaszított fogalom a sokszorosán összetett kortárs alkotás, részvétel, nézői perspektíva és társadalom rendszerében. Remek vitaindító könyv, éppen a benne és körülötte lévő dinamika miatt.

Ideje volt az új kötetnek 2024-ben, hiszen időközben a közösségi média alapjaiban változtatta meg a befogadás módját, és a Covid is jelentősen átalakította nézői és befogadói viselkedésünket. A kötet címe *Disordered Attention. How We Look at Art and Performance Today*, amely magyarul leginkább *Szétszórt figyelemként* adható vissza, alcíme: *Hogyan tekintünk ma a művészetre és az előadásra*. Címével paradox módon sokkal követhetőbb narratívára épül, mint Bishop előző könyve, mindössze négy, terjedelmesebb esszét foglal magába.

Ha valaki Bishop művészetfilozófiai világával szeretne ismerkedni, elsőként a *Disordered Attentiont* adnám a kezébe. Elsősorban azért, mert két előadás rövid, ám rendkívül plasztikus elemzésével indít. Az egyik a 2019-es velencei biennálén bemutatott, nyolc órán át tartó, *Sun and Sea*⁵ című opera, amely a velencei tengerpartnak tükröt tartó strandolók dalaiból, apró gesztusaiból és jelentéktelennek tűnő mozdulataiból építkezik. A másik a *The Sound of Morning*⁶ című, 2021-es előadás, amelyet Manhattanben, a Lower East Side egyik kereszteződésében mutattak be: a táncosok apró, hétköznapi cselekvéseket koreografáltak maguknak egy forgalmas kereszteződésben, ezek hangját rögzítették, majd újra ismételték a mozzanatnyi cselekvéseket, hozzá a rögzített hangsávokat is lejátszották, és így hozták létre az „utca szimfóniáját”. Az egészen apró mozzanatok és azok egyre erősödő hangjai valósággal a járókelők köré nőttek, akik akaratlanul és óhatatlanul cseppentek az előadásba. Egyik előadást sem lehet a prosz-cénium színpad hagyományai szerint követni: egy ponton leülni, és csendben végignézni az

eseményt. Innen jutunk el annak kérdéséhez: egyáltalán mi alakította ki egykor azt a normatív figyelmet, melynek értelmében csöndben ülünk, és előre, a színpadra nézünk? Bishop szerint a 19. századi normák végleg felbomlottak, már a tanulás, a munka és a művészet befogadása sem a fókuszált, irányított figyelmet követi – a figyelemgazdaság⁷ felől nézve a figyelemelterelés, az elmélyülés és a hiperfigye-

⁷ Szerz. megj.: attention economy – eredetileg Herbert A. Simon Nobel-díjas pszichológus 1971-es esszéjében jelenik meg (címe: *Designing Organisations for an Information-Rich World*), arra utal, hogy azon emberi kapacitásunk, hogy feldolgozzuk a bennünket ért ingereket, véges, ezért a figyelemünkkel megsűrjünk a kívülről jövő információt. Bishop viszont Georg Frank német filozófus, közgazdász, várostervezőre utal (23. o.), aki az 1990-es években írt arról, hogy a televíziók és bizonyos nyomtatott sajtótermékek anyagi hasznat látnak abból, hogy aszimmetrikus módon helyeznek a figyelem középpontjába celebritásokat. Michael Goldhabert is említi (23. o.), aki a pénzalapú gazdaság helyett ajánlja a figyelem-gazdaság fogalmát, ahol a gazdagság fokmérője a figyelem.



⁵ Lapelytő, Lina – Grainytő, Vaiva – Barzdžiukaitė, Rugilė: *Sun & Sea (Marina)*. Velencei Biennálé, 2019.

⁶ *The Sound of Morning*. Lower East Side, New York, 2021.

lem egyaránt értékes részei a nézői létnek. A Rancière gondolataira épülő bevezetőt rendkívül fontos művészetelméleti megközelítésnek tartom, társadalmi vonatkozásaival együtt. Még ha nem is teljesen expliciten, de azt mutatja, hogy Bishop álláspontja, előző könyve óta, elmozdult: a társadalmi, részben etikai és az esztétikai minőségeket egymás összefüggésében vizsgálja – a különböző figyelemfajták természetesen keverednek. A könyv négy esszéje a hibrid figyelem különböző művészeti előhívói szerint rendeződik: a kutatásalapú művészetről, a performatív kiállításokról, a hibrid nézői figyelemről, a művészi beavatkozásokról, valamint a modernista építészetéről szólnak. Az első és a harmadik esszéből emelek ki néhány lényeges mozzanatot, vállalva a figyelem irányításának felelősségét.

A könyv első esszéje a kutatásalapú művészetről szól. Röviden vázolja e műfaj háromféle genealógiáját: a fotódokumentációt, a filmesszét és a konceptuális művészetet – ezek különösen alkalmasak arra, hogy az antropológiai kutatásokkal együtt haladjanak, hiszen a tudás megkonstruálásához technológiát használnak. Bishop itt Flusser⁸, valamint Deleuze és Guattari⁹ szerzőpárosára hivatkozik, valamint Hans Haacke, Mario García Torres, Henrik Olesen és Walid Raad multimédiás installációikat emeli ki példaként. Ezekben az installációkban hatalmas dokumentációs anyagok kerülnek közszemlére, így teljes áttekintésük éppoly lehetetlen, mint a bevezetőben említett előadások hiánytalan befogadása – mindkét eset a társadalmi és művészi konstrukciók töredékes és sokrétű voltát illusztrálja, a dialogikusság, a nem lineáris építkezés és érvelés, valamint a befogadói pozicionalitás azonnal érzékelhető. Bishop felveti a műalkotás létrehozása előtti keresgélés és a módsze-

res kutatás közti lényegi különbséget. A hangsúly a transzdiszciplináris megközelítésekre és az akadémiai kutatásokkal összefonódó művészeti gyakorlatokra kerül, ebben a tekintetben a fejezet kifejezetten alapos feltérképezést nyújt. A könyv kapcsán több vita is folytatható lenne, például a művészet a kutatásért vagy a kutatás a művészetért dilemmája, amely nem feloldásra vár, hanem arra, hogy újra és újra elővegyük, hogy inspirálja a tervezést és a létrehozást.

A harmadik esszé a művészi beavatkozásokról szól, aminek kezdetét az 1970-es évek Brazíliájába helyezi, amikor a 3Nós3 alkotócsoport gondosan megtervezett és összehangolt akciója során köztéri szobrok fejére szemeteszsákok kerültek, mindez egyetlen éjszaka alatt. Majd mielőtt a hatóságok helyreállították volna a status quót, az akcióról gyorsan fotók is készültek. A fejezet visszanyúl egészen Marinettiig, valamint a fogalom etimológiáját is tárgyalja: az intervenciót közbelépésként értelmezi. Szó esik gerillabeavatkozásokról is, amelyek köztereken történnek, nem rendelkeznek engedéllyel, és gyakran illegálisnak minősülnek – ide könnyen beilleszthetők lennének a Szent Anna-tavi titkos, mégis bizonyos körökben köztudott performanszok is. Különösen érdekes a *kairosz* és *kronosz* ókori görög időfogalmak megjelenése, az alkalmas pillanat hangsúlyozása, még ha ez a gondolat kissé idegenül, szerves előzmény nélkül is függeszkedik a szövegben. Jelentős teret kap a Pussy Riot, valamint a George Floyd meggyilkolása után újra felerősödő aktivizmus. Figyelemre méltó, ahogyan Kelet-Európa, a balkáni háborúk, Dél-Amerika és az Egyesült Államok egyetlen nagy összefüggérendszerben jelennek meg. Bár a beavatkozás szinte mindig az aktuális hatalmi, sokszor elnyomó struktúrák ellen irányul, Bishop joggal mutat rá arra a morális és politikai szürke zónára, amely se nem egyértelműen jó, se nem egyértelműen rossz, és nem sorolható tisztán jobb- vagy baloldali keretbe.

A második esszé a színházi hibriditással foglalkozik, például a QR-kódok használatával, valamint az egyszerre személyes és online je-

⁸ Flusser, Vilém: *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books, London, 1983. és Flusser, Vilém: *Into the Universe of Technical Images*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011.

⁹ Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987. és Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *What Is Philosophy?* Columbia University Press, New York, 1994.

lenléttel, a többi esszéhez hasonlóan, ugyanolyan gazdag előadásleírásból és élményekből merít. A negyedik esszé az építészetet tárgyalja, és különösen érdekes lehet számunkra, hiszen ami Nyugat-Európában elsősorban esztétikai kérdés, az Kelet-Európában erős politikai töltettel bír – mint például a kommunizmus nagyon is materiális megtestesülése.

Ennek a könyvnek, akárcsak a korábbiak, egyik nagy erénye, hogy számtalan elméletet és konkrét példát sorakoztat fel, ahogyan az is, hogy feltérképezi és történetileg elhelyezi az általa felvetett toposzokat. Ugyanakkor ez a kötet sem időzik el az elméletek mélyebb, részletező kidolgozásán, sem az egyes művek alapos elemzésén. Én szívesen tekintek rá úgy, mint egy itt és most lehetséges mini-enciklopédiára, amely számtalan szálát futtat össze, miközben óhatatlanul kihagy pár, talán éppen ugyanennyire relevánsat. Emellett olyan elméleti és gyakorlati példák, leírások és értelmezések sokaságát kínálja, amelyet az olvasó tovább nyithat és bontogathat, saját érdeklődése szerint elmélyülve benne. A tárgy maga nagyon aktuális, lényeges, valószínűleg egy újabb paradigmaváltást ragad meg. Mivel gyors ütemben változnak a művészet médiumai, eszközei, műfajai, de még a befogadásuk is, nehéz lépést tartani ezekkel a fordulatokkal. A könyv elméleti megközelítéseit és a leírások élményszerűségét, valamint a kettő közötti szerves kapcsolatot egy tiszteletre méltó, komoly vállalásnak tartom, amelyet művész, akadémikus és érdeklődő egyaránt felnyithat, és kedvére keresgélhet benne.

Elise Wilk

Krokodil

egy szokványos lakónegyed tömbházsorai sorai és sorai egy buszmegálló egy supermarket egy focipálya egy parkoló sok-sok színes autó a távolban egy vegyi kombinát sárga hinták amelyekről lepattogzott már a festék aszfalt amelyen krétarajzok nyomai látszanak este minden ablak egy fényes négyzetté válik éjjel a fényes kockák egymás után tűnnek el és sötét lesz

Szereplők:

DÁVID

és a TÖBBIEK:

SZIMÓ

FÉLIX

ANYA

NAGYMAMA

MÁRIUSZ

RÁGÓ

KARLA

NIKÓ

KORINA A 6B-BŐL

FEKETE RUHÁS NÉNI

BAJSZOS BÁCSI

TÖBB HANG

(a TÖBBIEKET egy vagy több színész is játszhatja)

1.

egész héten hiányozhatok a suliból
és a házimat se kell megcsinálnom
a játszótér egész délelőtt az enyém csak az enyém
annyit hintázhatok amennyit csak akarok és csúszdázhatok és addig körhintázhatok
ameddig el nem szédülök
ma az elárusítónőtől kaptam egy egész csomag hosszú szivárványos gumicukrot ingyen
tudom hogy ezek a dolgok mind apa miatt történnek
kiválasztották úrhajósnak hogy elmenjen az úrbe
megjavítani egy elromlott bolygót
miután befejezi a küldetését visszajön
vagyis 100
vagy 1000
vagy 10 000
vagy egymillió év múlva
tegnapelőtt éjjel megjelent pár ember
beadtak neki egy injekciót hogy elaludjon
és belerakták egy dobozba
ma 4-kor indul
más emberek a dobozt a földbe ássák
pont ott ahol egy alagúton keresztül gyorsabban eljut
egy csendes-óceáni szigetre
onnan lőnek ki minden úrhajót az úrbe

most apa egy dobozban van egy fényes fekete öltönyben a nyakán nyakkendővel
 most azt mondjátok hogy nem léteznek nyakkendőös öltönyös úrhajósok
 de az úrruhát csak a szigeten adják rá
 még mielőtt beszállna az úrhajóba
 az öltöny csak addig kell ameddig oda nem ér
 a doboz körül amiben apa fekszik
 most egy csomó virágkoszorú van
 és egy csomó feketébe öltözött ember akik suttogva beszélnek
 azt hiszem azért beszélnek olyan halkán hogy nehogy felébredszék
 de fogalmuk sincs arról
 hogy képtelen felébredni
 az az injekció
 6 napig álomban tart mozdulatlanul
 5000-szer erősebb mint az az altatótabletta
 amit a fekete ruhás néni nyomott anya tenyerébe

FEKETE RUHÁS NÉNI: ezt vedd be hogy tudj aludni

anya sírni kezdett
 biztos az irigységtől
 mert nem választották ki őt is hogy úrhajós legyen
 amúgy se lenne képes egy bolygót megjavítani

NAGYMAMA: egy villanykörtét sem tudsz kicserélni mit fogsz kezdeni egyedül

mondta neki nagymama
 aztán szorosan átölelt

NAGYMAMA: apád elment a mennybe

ez a legnagyobb baromság amit valaha halottam
 nem mehetett a mennybe
 a mennybe csak akkor kerülsz ha meghaltál
 és ő nem halt meg
 egyetlen embert ismerek aki meghalt
 valójában kettőt
 a szomszédot a 17-esből és diana hercegnőt
 a szomszéd a 17-esből rákban halt meg
 rákot akkor kaphatsz ha megeszed a narancs héját
 vagy ha túl sokat állsz egy antenna alatt
 vagy ha gyerekkorodban véletlenül lenyeltél egy rágót
 diana hercegnő egy autóbalesetben halt meg egy alagútban
 miközben paparazzik üldözték
 nem nagyon tűnik igazi hercegnőnek mert rövid a haja és nincs koronája
 nagymamának rengeteg képe van vele amiket mind régi magazinokból vágott ki
 amiket a szekrényben tart egy cipősdobozban
 amikor meglátogatom kiveszem a dobozt a szekrényből és megnézem a képeket
 ott a dobozban
 van egy lila parfümös üveg is
 azt írja rajta dior poison
 amivel nagymama sosem fújja be magát
 a parfüm ott van kicsi korom óta
 egyszer majdnem a felét kifújtam
 fújtam a nyakamra a kezemre a fülemre a mellkasomra a hajamra
 ebédkor nagymama megérezte

NAGYMAMA: nem szabad női parfümöt használni

DÁVID: miért

NAGYMAMA: mert fiú vagy

úgy három napig még érződött az illata
 annak ellenére is hogy nagymama megpróbálta leszedni rólam
 és habkővel dörzsölte a bőrömet
 csak rákban és autóbalesetben lehet meghalni
 de nem halhatsz meg miközben este nézed a tévét ez totál kizárt

DRÁMA

úgyhogy nagymama hülyeségeket beszél
apa úrhajós
és én smsket fogok küldeni neki egyenesen az űrbe
először csak megírom hogy milyen volt a suliban vagy hogy pástétomos kenyeret ettem sava-
nyú uborkával
és majd miután megszokta milyen azon a bolygón
megkérem hogy küldjön rózsaszín havat a földre
vagy egy meteoritot ami becsapódik a suliba hogy ne írjunk többet felmérőt

2.

hintázok a játszótéren
és egyszer csak odajön szimó a harmadik emeletről és megkérdezi

Szimó: nem akarod hogy meglőkjelek

Dávid: de igen

erősen kapaszkodok a fémrudakba
egészen magasra felrepülök
olyan magasra hogy a tornacipóm
a kék toronyblokk fölé emelkedik
utána én lököm meg szimót és így tovább
és miután elszédülünk leülünk a padra
szimón kifakult hello kitty-s póló van és farmer
ezüstös converse cipő
a két első foga között van egy rés itt elől
akkor veszem észre amikor azt mondja

Szimó: én beyoncét szeretem te

Dávid: én is beyoncét

akkor is ha beyoncé halálra idegesít
és akkor szimó idenyújtja a fülhallgatója egyik felét
és bedugom a fülembe
és meghallgatunk vagy négy beyoncé-számot
aztán végül szimó megállítja a zenét

Szimó: igaz hogy apukád meghalt

Dávid: nem

nem mondom el neki hogy apa úrhajós mert ez a legnagyobb titok és a titkokat nem mondjuk el
utána szimó nem mond már semmit
én se mondok többet
és utána szimó megszólal

**Szimó: van egy barbie babás fodrászatom nagyon vagány van forgószéke tükör hajszárító
hajvasaló sampon olító hajfesték minden amit csak akarsz ha holnap kedved van gyere
el hozzám és játszunk vele**

Dávid: jó

3.

a suli mögötti sportpályán vagyunk
a járdaszegélyen ülünk és szimó telefonján klipeket nézünk
egy piros labdás fiú akit nem ismerek kavicsokkal dobál engem
szimó felkap a földről egy kólásüveg-szilánkot
egyenesen odamegy a fiúhoz és kipukkasztja a labdáját
és utána a fiú felé tartja az üvegdarabkát

Szimó: ha még egyszer belekötsz

megöllek

majd visszaül mellém a járdaszegélyre
aztán mindketten megvágjuk a tenyerünket a kólásüveg szilánkjával
egyáltalán nem fáj
aztán összeragasztott tenyérrel ülünk úgy hogy a vágások egymáshoz érjenek
és 1000-ig számolunk
hogy a következő 1000 évben is barátok legyünk

és ahogy számolunk esni kezd az eső
de nem engedjük el egymás kezét

4.

egész éjjel hullott a hó
az 5B ablaka alá egy egész hegynyi hó gyűlt össze
a fiúk kiugranak
az első emeletről
és beleesnek a hóba
szimó is kiugrik

**Szimó: ez a legmenőbb dolog te is ki kell próbáld halálmenő
gyere ugorj már
gyere
mi a franc**

a párkány szélén állok
lefelé nézek szédülni kezdek
nem megy

**Szimó: mekkora balfasz vagy
csukd be a szemed és ugorj
ne mind gondolkodj annyit**

még egyszer lenézek aztán valaki azt mondja

HANG: állj már félre mert félux ugrik

félreálllok az ablak mellől féluxnak fehér magas nyakú kötött pulóvere van és a haja a szemébe
lóg
amikor elmegy mellettem mosolyog
aztán felmászik az párkányra és ugrik
arccal lefelé esik bele a hóba
és nem kel fel ott marad arccal a hóban mozdulatlanul
egy másodperc kettő három tizenhat
egy csomó gyerek gyűlik köré
és aztán félux egyszeriben feláll és nevetni kezd
otthon felmászik a nappaliban a szekrényre
letettem a földre minden párnát amit a házban találtam
remeg a lábam
meg kell hogy tudjam csinálni
muszáj hogy meg tudjam csinálni
hogya leugorjak

5.

szombat van anya egész nap nincs itthon
ezért áthívtam szimót
egy órát késett most végre itt van
kiveszek a szekrényből egy nagy üveg habfürdőt
és az egészet beleöntjük a kádba
megengedjük a vizet
és amikor a kád megtelik kicsi csillogó buborékokkal
levetkőzünk bugyira és
beülünk
szimó nagy levegőt vesz
és eltűnik a habhegy alatt
aztán versenyzünk hogy ki tud több másodpercet a víz alatt maradni

Szimó: egy ember 100 másodpercig bírja ki levegő nélkül

szimó 26 másodpercig bírja
én 15-ig is alig jutok el félek

Szimó: ha nem bírod ki 20-ig többet soha az életben nem beszélek veled
lemerülök a víz alá és addig ott maradok amíg érzem

DRÁMA

hogy óriás fénygombák repülnek keresztül rajtam
szimó kihúz

Szimó: **bolond vagy**

38-ig ültél

egy kicsit elszédültem a víz kihűlt fázok de azután
odamegyünk a szekrényhez amelyikben anyám cuccai vannak
kiválasztunk magunknak egy-egy ruhát
és felveszük őket
aztán meg szimó előveszi anyám sminkkészletét

Szimó: **csukd be a szemed és ne mozogj**

picit csiklandoz
szimó kifesti a szememet meg a szempillámat és bepúderezzi az arcomat
kinyitom a szemem

Szimó: **gyere a tükörhöz és nézd meg magad**

a tükörben egy lányt látok akit nem ismerek pipacsos ruhában picit félek tőle de ugyanakkor
elég menőnek tűnik

Szimó: **várj elfelejtettelek kirúszozni**

csücsöríts ne mozogj

jól áll nagyon

aztán újra belenézek a tükörbe
és aztán szimó hoz egy párnát a nappali kanapéjáról és a ruhája alá teszi
és aztán én is beteszek egyet
és aztán sétálni kezdünk a lakásban az óriási hasunkkal
és úgy érzem legszívesebben egymillió évig állnék itt a tükör előtt és szünet nélkül bámulnám
ezt a pipacsos ruhás lányt
és aztán
szimó kifekszik a kanapén
egy műanyag fecskendőt megtöltök vízzel és úgy teszek mintha beadnék neki egy injekciót
ő úgy csinál mintha elaludna
és én kiveszem a párnát a ruhája alól
aztán felébred és akkor rajtam van a sor
aztán
ülünk a teraszon a párnababáinkkal együtt
sprite-ot iszunk szívószállal

Szimó: **ehhez az üdítőhöz jól jönne egy cigi**

szimó bemegy a szobába és egy egész csomag cigivel meg egy öngyújtóval jön vissza
felém nyújtja a pakkot kiveszek belőle egyet életem első cigije
szimó meggyújtja az öngyújtót
én a láng fölé tartom a cigit

Szimó: **olyan erősen szívj bele amilyen erősen csak tudsz**

és én beleszívok
és aztán elkezdek szédülni és minden forog körülöttünk mintha a blokk egy hatalmas körhinta
lenne
és minden terasz egy kar lenne
a cigim végén egy rózsaszín csillámos
rúzsolt

Szimó: **minden slukknál kívánni kell valamit**

6.

a strandon vagyok
az úszógumim átlátszó és rajta van a számár a micimackóból
és szimó fogainak nyoma
megharapta az úszógumimat hogy belefutadjak a vízbe
azt mondja majd
hogyan megérdemeltem volna hogy meghaljak
mert kiszívtam korina nyakát a 6B-ből
egyből rájöttem hogy szimó fognyoma

mert csak neki van ekkora hely itt ni a két elülső foga között
 a kiszívás az amikor valakinek megharapod a nyakát
 és addig mozgatod a fogadat a bőrén
 ameddig megjelenik egy kék folt egy kicsi pirossal a szélén
 a hintán ültem a játszótéren
 és korina megkérdezte tőlem

KORINA A 6B-BŐL: szívtad már ki valakinek a nyakát

DÁVID: nem

KORINA A 6B-BŐL: ha akarod kiszívhatod az enyémet

úgyhogy elmentünk a csúszda mögé és kiszívtam neki
 szuperül sikerült
 vagyis ahhoz képest hogy életemben először csináltam nem is volt rossz a végeredmény
 biztos megnyerném legalább
 a bronzérmet
 amikor visszajöttünk a csúszda mögül megjelent szimó

SZIMÓ: mit csináltok ott

DÁVID: semmit

szimó elment
 és két napig nem szólt hozzám
 és kábé ennyi volt
 nem fulladtam meg
 mert szimónak nem sikerült teljesen kilyukasztani az úszógumit
 és különben is már majdnem tudok úszni
 ez az utolsó nyár amikor még úszógumival jövök a strandra
 először azt hittem hogy szimó már soha többé nem áll szóba velem
 a szörnyű dolgok toplistáján ez az első helyen állna
 úgyhogy írtam egy sms-t apának az űrbe
 és megkértem csináljon valamit hogy szimónak elmúljon a haragja
 és azt hiszem működött is mert szimó
 a strandon az enyém mellé terítette le a törölközőjét
 pókemberes törölközője van
 én a piros coca-colás törölközőmön ülök és feléje nézek
 pár nagyobb srác lefröcsköli őt vízzel
 szimó visszafrocsköli őket
 és hangosan sikít
 olyan hangosan
 hogy az egész strand őt nézi
 kétrészes fürdőruha van rajta
 türkíz
 cseresznyés
 megpróbálom csak szimót nézni
 mert nem akarok a trambulin felé nézni
 mert félek hogy valaki észreveszi hogy a trambulint bámulom
 amikor megérkeztem a strandra megláttam félx biciklijét
 a kerítéshez volt lekötve
 és ragyogott a napsütésben
 és mikor megláttam a biciklit olyan érzésem támadt mintha egy rakéta repült volna át rajtam
 és szörnyű sok szikrát hagyott volna bennem
 nem tudom hogy miért történt
 most félx a trambulinon áll mindjárt csobban ugrik
 és én nem fogok odanézni
 becsukom a szemem
 és hátrafekszem
 a levegőnek naptej- és szalmakrumplillata van
 később az öltözőben
 felpróbálom szimó fürdőruhájának a felső részét
 nagyon vizes és hideg mindkét kosárba tettem egy-egy zoknit

DRÁMA

furán de ugyanakkor jól érzem magam
hazafelé a buszon szimó megkérdezi tőlem

SZIMÓ: neked tetszik korina

DÁVID: nem mi közöm van nekem korinához

SZIMÓ: és akkor ki tetszik neked

DÁVID: nem tetszik senki

SZIMÓ: esküdj meg

DÁVID: esküszöm

SZIMÓ: itt gebedj meg ha tetszik

nem mondok semmit csak nézek kifelé az ablakon

DÁVID: gebedjek meg ha igen

SZIMÓ: mindenkinek tetszik valaki neked miért nem

7.

sötét van már a szemközti blokkban lassan felgyúlnak a fények
egyik a másik után
a blokk előtt ülünk egy padon
szimó megírta a végrendeletét
egy vonalas füzetlapra
azt írta hogy rám hagyja a gördeszkáját és a telefonját és a pókemberes törölközőjét
és az alján aláírta
az aláírás alá egy nyíllal átszúrt szívet rajzolt amiből folyik a vér
a végrendeletet arra az esetre írta hogyha véletlenül holnap lezuhanna a repülőgépük
szimó spanyolországba megy a szüleivel
végleg

SZIMÓ: te is hagyj rám valamit

DÁVID: jó elmondok egy titkot amit még senki sem tud

senki ezen a világon

de nehogy elmondd valakinek esküdj meg

SZIMÓ: esküszöm

gebedjek meg ha elmondom valakinek

DÁVID: azt hiszem szeretnék lány lenni

szimó egy ideig nem szól semmit

SZIMÓ: de hülye vagy fiúnak lenni sokkal faszább

és én azt akarom mondani
hogy lány akarok lenni mert akkor ruhát hordhatnék és akkor tetszhetne nekem félix
de nem mondok már semmit
aztán végül szimónak csörögni kezd a telefonja
az anyja az
haza kell mennie
én ott maradok a padon amíg a szemközti blokkban el nem kezdik lekapcsolni a lámpákat
és úgy érzem legszívesebben egymillió évig ülnék ott
végül küldök apának egy sms-t az úrbe
az sms-be azt írom hogy csinálja valahogy úgy hogy szimó ne menjen sehová
de tudom hogy ezt sehogy sem tudja megcsinálni
és végül aztán hazamegyek
annak ellenére hogy semmi kedvem bemenni
mert az előszobában a fogas mellett
van egy pár fekete férficipő
a cipők egyenes vonalba vannak helyezve és csillognak
a fekete cipő azt jelenti hogy
anyámnak vendége van
a múlt héten felkeltem és láttam a cipőt az előszobában
ez azt is jelenti hogy valaki akit nem ismerek
ott aludt nálunk
nem volt kedvem ismeretlenekkel találkozni az előszobában
ezért

visszamentem az ágyba és bebújtam a paplan alá
ott feküdtem
ameddig anyám bejött a szobába
és lehúzta rólam a paplant

ANYA: mosd meg az arcod és öltözz fel mert vendégünk van

a konyhában kávé- és olajszag fogadott
a serpenyőben sajtos tükörtojás csillogott
anyám hangja megváltozott
még sohasem hallottam úgy beszélni

ANYA: kérlek szépen kívánj jó reggelt

az asztalnál egy bácsi ült
kenyérmorzsák voltak a bajuszában
lyukat csípett a kenyérszelet közepébe
és csak a belét ette meg
a héját a tányér szélén hagyta

BAJSZOS BÁCSI: hányadikos vagy

aztán nem tudta mit kérdezzen még szóval csak ült és nem mondott semmit
hallgatott nézte az abrosz mintáját
a bajszos férfiak gyanúsak
főleg ha lyukat csinálnak a kenyérszelet közepébe
és ha bundás farmerdzsekit hordanak
és ha széles arany jegygyűrű díszileg az ujjukon
anya már nem hordja a jegygyűrűjét
most nagymama szekrényében van a dobozban
a diana hercegnős magazinok
és a dior parfümös üveg mellett
hazaérek és egyenesen a szobámba megyek
lefekszem az ágyra és elképzelem hogy jönnek a rendőrök és letartóztatják a bajszos csávót
aztán eszembe jut hogy ma valami fontos történt a suliban
matekóra közben láttam hogy félix engem néz
amikor ránéztem elfordította a fejét
és mielőtt elfordította volna a fejét elmosolyodott
egy féltized századmásodpercre
és végül arra gondolok hogy szimó holnap elmegy
és valami fura dolgot érzek
olyan mintha rám feküdt volna egy nagy jéghideg bálna

8.

azt álmodom hogy hazafelé jövök a suliból
és amikor be akarok jönni a blokkba
látom hogy új kaputelefont szereltek fel
a 27-esbe csengetek egy hang megkérdezi hogy ki az
mondom hogy én vagyok dávid nyisd ki
a hang azt feleli hogy nem ismer semmilyen dávidot
a következő blokkhoz megyek csengetek a 27-esbe
egy másik hang megkérdezi ki vagyok
aztán egy másik hang és újra egy másik
mindegyik blokk ugyanúgy néz ki mindegyik kaputelefon ugyanolyan mindegyik hang egyforma
becsengetek az összes lakásba megnyomom az összes gombot és senki sem enged be egyik
házba sem

9.

kirándulni megyünk az osztállyal a tóhoz
27-en vagyunk és a buszban 28 ülés van
ezt azt jelenti hogy egyedül fog ülni valaki
vagyis én
karla és lili a második sorban ülnek

DRÁMA

én a hátuk mögé ülök mert velük egész jól kijövök
bár egyikük se olyan mint szimó
karlának az arca tele van szeplőkkel
a keze zsíros mert szinte folyton
egy nagy csipstes zacskóban turkál
lili körmei le vannak rágva és egy tonna kék festéket rak a szempilláira
és van egy rózsaszín hátizsákja ami büdös
mert tele van penészes szendviccse
nem eszi meg őket mert fogyókúrázik
de sajnálja eldobni
a fiúk a hátsó helyeken ülnek
videókat néznek a telefonjukon és röhögnek
mikor a busz elindul elkezdenek rágógumival dobálni minket
a legesleggázabb az amikor a rágógumi beleragad a hajadba
ezért felrakom a kapucnimat
és becsukom a szemem
és azt kívánom hogy minél hamarabb lejárjon a kirándulás
egyszer csak egy hangot hallok félix az

FÉLIX: ideülhetek

DÁVID: oké

FÉLIX: kérdezhetek valamit

te tampont vagy betétet használsz

aztán mindenki röhög és hátraszalad a busz végébe
az ablakhoz tapasztom az arcomat és megpróbálok semmire se gondolni
és szúrást érzek a mellkasomban
olyan mintha egy kicsi krokodil lenne belül
és a szívemet harapdálná
aztán később valami nedves kemény dolog vágódik a fejemhez
egy kólába áztatott tampon
hátról dobott meg vele valaki
a telefonon videókat néznek és röhögnek

MÁRIUSZ: már mondtam hogy ne szórd szét mindenfele a tamponjaidat

szinte az egész busz röhög
behunyom a szemem és hallom hogy karla kiabál

KARLA: hagyjátok békén bunkók

amikor megérkezünk a tóhoz megkínál csipsszel
és aztán a pokrócon ülök vele és lilivel
és lili a rózsaszín táskájából előszed egy cosmopolitan magazint
és lapozgatjuk és arra gondolok
hogy egyszer talán majd minden jóra fordul
visszaülünk a buszra leülök a székemre
és egész úton az aszfalt fehér csíkjait nézem

10.

anya születnapja van étterembe ment a bajuszossal
nekem nem volt kedvem
megharagudott rám mert szakadt nadrággal jöttem haza
és egy nagy horzsolással a térdemen

ANYA: mi történt

DÁVID: semmi elestem

ANYA: ezt kapom tőled ajándékba nem tudsz vigyázni hova lépsz

én nem mondtam semmit
és titokban örültem hogy a nadrág elszakadt mert utálok
ha létezne aronda nadrágoknak világbajnoksága
ez megnyerné az aranyérmet
és azért is örültem hogy egyedül maradok itthon
mert elővehetem a hátizsákomból a körömlakkot

amit tegnap loptam otthon karláéktól
 lila és csillámos a legmenőbb szín ami létezik
 kifestem majd vele az összes körmömet és aztán
 maximumra húzom fel a zenét és aztán
 felveszem anya fekete ballonkabátját és felveszem a fekete túsarkú lakkcipőjét
 és fogok egy dezodoros flakont a fürdőből és azt mondom hogy egy mikrofon és aztán
 bekapcsolom a rádiót
 a tükör elé állok és énekelek
 a horzsolás a térdemen azért van mert elestem
 meglöktek a lépcsőn máriusz és rágó
 mert máriuszhoz vágtam egy széket
 mert biológiaórán valaki a hátamra ragasztott egy papírt amin azt írta
 buzi vagyok
 és mindenki röhögött
 és nem tudtam miért
 és azt hittem máriusz volt az és fogtam egy széket és hozzávágtam
 de tulajdonképpen nem ő ragasztotta fel a papírt nem tudom ki volt az
 annyira megütöttem magam amikor leestem a lépcsőn hogy sírni kezdtem és máriusz meg
 rágó és a többiek röhögtek

MÁRIUSZ és RÁGÓ: miért sírsz kislány

DÁVID: kapjátok be hülyék

akkor máriusz leköpött

MÁRIUSZ: tűnj el te buzi mert kapsz egyet

és hazafele menet épp arra gondoltam hogy a leggázabb dolog ami történhetne az lenne ha
 félix meglátna
 és pont ő jelent meg az orrom előtt tolt a biciklijét
 és amikor elmentem mellette rám mosolygott nem tudom miért
 csak akkor amikor egyedül van
 és amikor távolabb voltunk egymástól visszanéztem rá és megint éreztem ahogy a krokodil
 kiharap egy kicsi darabot a szívemből
 és miután elfáradok az énekléstől elnyúlok az ágyon
 és küldök egy sms-t apának az úrbe
 azt kérem hogy intézze úgy hogy a bajszos fickó valahogy eltűnjön
 és aztán majd becsukom a szemem
 és elképzelem ahogy sulis után félix megvár és hazakisér
 tolja a biciklijét és mellettem sétál
 és amikor a házuk elé érünk megállunk és megcsókoljuk egymást
 és aztán arra gondolok hogy ez mekkora hülyeség
 ilyesmi nem történhet meg soha
 mert ez rossz ez szörnyűséges

11.

egyetlenegy kólásüveg-szilánkkal
 kipukkasztasz négy biciklikereket is
 még gázabb az ha rajta is kapnak
 rágó kitépi a szilánkot a kezemből
 aztán beráncigál a parkolóba egy zöld skoda mögé
 aztán megjelenik félix és máriusz
 aztán félix fogja a szilánkot és nagyon közel nyomja a nyakamhoz
 az üveg hozzáér a bőrömhöz
 és aztán rágó és máriusz arra kényszerítenek hogy megegyek egy gilisztát
 nem is olyan nehéz
 visszafojtod a lélegzetet becsukod a szemed és vagy öt másodperc múlva túl is estél rajta

FÉLIX: fúj de undorító

RÁGÓ: bazdmeg ez tényleg megevett egy gilisztát

MÁRIUSZ: a gilisztás anyád te buzi

DRÁMA

aztán mind a hárman elszaladnak szétszélednek eltűnnek
egyedül maradok a parkolóban beleszagolok a levegőbe
épp elállt az eső olyan volt mint egy óriási zuhany
ami megtisztítja az utcákat a teherautók a kutyák a blokkokat a boltokat
most minden kocsi fénylik
mint a gumicukor amikor kiveszel a szádból
amikor félx a nyakamhoz nyomta az üvegszilánkot nagyon nagyon közel hajolt
éreztem a leheletét
rágógumi-illatú volt cigivel keverve
és újra éreztem ahogy a krokodilocska kiharap egy darabot a szívemből
és ha lehunyor a szemem
bármit el tudok képzelni
egy csomó csomó embert képzelek magam elé egy templomban és hogy én és félx fogjuk
egymás kezét
és rajtam a legszebb fehér selyemruha van
és félx megcsókol
és aztán belegondolok abba hogy mekkora egy hülyeség ha valaki látná miről képzelődöm
borzalmas lenne
nem akarhatom ezt soha többé
mert ez rossz ez szörnyűség

12.

három napja csak fagyasztott pizzát eszünk
a nappali tele van üres pizzásdobozokkal
anya egy plédbe csavarodva ül a kanapén
én mellette ülök
egy csomó kólát iszunk
és tévét nézünk késő éjszakáig
egyetlenegyszer sem küldött be a szobámba házit írni
mindössze annyit kell csináljak hogy rátegyem a pizzát egy tepsire aztán be a sütőbe
hogy kivegyem 35 perc múlva
és hogy aztán visszategyem a helyére a pizzásdobozba
és bevigyem neki a kanapé elé
az előszobában építettem egy tornyot a pizzásdobozokból
a torony összes emeletére
ráírtam neonsárga markerrel
félx
aztán összefirkáltam az írást hogy ne látszódjon
és aztán fogtam a markert és felírtam csuklómra
félx
és nem töröltem le
vasárnap este a szupermarketben voltunk anyával
a bajszos csávó pont mellettünk ment el és nem köszönt
egy bevásárlókocsit tolt benne ült egy kisgyerek
és egy nő egy nagy doboz mosószert pakolt a kocsiba
anya megfogta a kezem és kimentünk a szupermarketből

Anyá: ne kérdezz semmit

nem is kérdeztem semmit
de titokban örültem
hazamentünk anya ledobta magát a kanapéra
és azóta nem kelt fel onnan
én mellette ülök úgy teszek mintha a tévét nézném de igazából nem látok semmit
mert megállás nélkül azon gondolkozom hogy mi történt tegnap
mintha ugyanazt a számot játszanám le egymilliószor újra és újra
épp hazaértem a suliból amikor biciklicsengő hangját hallottam a hátam mögül félx volt az
megállt a bicajjál amikor mellém ért

FÉLIX: holnap nyílik a strand jössz

DÁVID: nem tudom meglátom

FÉLIX: gyere mert fasza lesz

aztán felült a biciklire és elment

nem tudok aludni az izgalomtól a szobában sötét van a bőrömön megcsillan öt neonsárga betű

13.

a strandon vagyok

kifekszem a coca-colás törölközőmre és becsukom a szemem

amikor kinyitom félix teríti ki mellém a törölközőjét

delfines törölközője van

gyorsan visszacsukom a szemem

mert nem tudom elhinni

FÉLIX: szia

DÁVID: szia

továbbra is csukva tartom a szemem

nincs bátorságom ránézni

annyira félek

nehogy felszívódjon a levegőben és eltűnjön

aztán kinyitom a szemem épp csak egy kicsit

félix bőrén úgy csillognak a vízcseppek mint valami miniatűr kristályok

később az öltöző előtt várom karlát és lilit

félix elment a biciklijéért most ért pont elé

FÉLIX: szereztem egy kis füvet

hogya akarod elszívhatjuk később

10-kor a strand háta mögött jó

de ne mondd el senkinek

pár óra múlva a strand háta mögött vagyunk

sötét van az egyetlen fényforrás a meggyújtott cigi vége amit kézzől kézre adunk

egyszer én egyszerő

a fűnek fura íze van

FÉLIX: hogya akarod kiszívhatom a nyakad

először csiklandoz majd elkezd fájni

elnevetem magam megszomjazom ezer meg ezer csillag robban szét az égen

FÉLIX: ne mondd el senkinek ezt köztünk marad

otthon belenézek a tükörbe

van egy nagy piros folt a nyakamon

és azt akarom hogy sose tűnjön el

14.

nem tudtam aludni egész éjjel

ANYA: tudod kivel találkoztam ma reggel a boltban

szimó anyjával

szimó hazajött spanyolországból egész augusztusban itt lesz

ez biztos azért történt mert küldtem egy sms-t apának az ürbe

és megkértem hogy minden forduljon jóra és ne legyen többé rossz

amikor szaladok le a lépcsőn majdnem eleszek

annyira sietek

a játszótéren meglátom nikót a toronyblokkból

mellette egy magas szőke csaj foszforeszkáló sztreccsgatyában

amikor felém fordul rájövök hogy

a szőke csaj szimó

nagyon megváltozott

sok-sok színes karkötő lóg a kezén

egymáshoz ütődnek és csörögnek

mintha kicserélték volna majdnem fel sem ismerem

csak amikor nevet és meglátom a két elülső foga közötti rést itt ni

DRÁMA

Akkor kezd hasonlítani arra a régi szimóra
gombócot érzek a torkomban mondani szeretnék valamit de nem megy

DÁVID: szia mi újság

SZIMÓ: jól vagyok te

DÁVID: én is

nikó és szimó egy cigit adogatnak kézzől kézre

DÁVID: kaphatok én is egy slukkot

NIKÓ: ez nem gyerekeknek való

DÁVID: ha tudni akarod szívtam már füvet is

szimó nevet idenyújtja a cigit
a karkötők a kezén egymásnak ütődnek
van egy kék csík a szemhéja felett
elkezdnek köhögni nikó nevet

NIKÓ: mondtam hogy nem gyerekeknek való

SZIMÓ: na jó mi akkor mentünk

DÁVID: hova mentek jöhettek én is

SZIMÓ: nem mert dolgunk van

szimó hangja idegen
érezem ahogy a könnyeim másznak felfelé a gyomromból a torkomba és aztán
elfátyolosodik a szemem
minden elmosódik a hinta a csúszda a kék toronyblokk
ma éjjel az ágyban elképzeltem egymilliószor
ahogyan én és szimó ülünk majd a president club előtt a teraszon
és jeges sprite-ot iszunk
és aztán kifestjük a körmeinket nyárisan korallszínű körömlakkal
és én mesélek neki félíxről
és elmesélem neki hogy múlt héten láttam félíx biciklijét a szupermarket előtt lekötve
én megvártam a bicikli mellett amíg ki nem jött

DÁVID: szeretnék beszélni veled

FÉLÍX: nincs miről beszélünk

DÁVID: miért viselkedsz így

FÉLÍX: hagyj békén

felült a biciklire és elment
hülyeségeket képzeltem megint
a legnagyobb hülyeségeket
én és szimó soha többet nem fogunk már együtt ülni a president előtt a teraszon
és sosem fogok neki félíxről mesélni
így hát hazamegyek felhangosítom a zenét és fogok egy ollót
és kicsi kicsi kicsi darabokra vagdosom a kockás ingemet
mert nem akarom soha de soha többet hordani
egy nap majd az összes fiús ruhámat feldarabolom
és bemegyek a központba és megveszem a legszínesebb ruhát a boltból
csak nem vagyok elég bátor
anya benyit a szobámba és azt mondja halkítsam le a zenét
hogy ne zavarjam a bajszos csávót
aki a nappaliban alszik a kanapén
most megint folyton idejár majdnem naponta
múlt héten mikor hazajöttem az előszobában megint ott volt a fekete cipő
anya és a bajszos a nappaliban ültek
tévét néztek és nevetgéltek észre sem vették hogy hazaértem

15.

esik az eső a jelzőlámpánál állok a gyalogátjárónál
előttem fehérzöldsárgaezüstkék autók haladnak el
beljebb kell húzódnom nehogy lefröcsköljenek
az ablak mögött emberek

telefonálnak nézik magukat a visszapiillantó tükörben és szempillájukat bodorítják hot dogot esznek cigiznek felhangosítják a rádiót és énekelnek veszekednek kutyát simogatnak dudálnak pálcikaembereket rajzolnak a párás ablakra mindenki megy valahová mindenkit vár valaki mindenkinek van valami dolga mindenki olyan normális
 én is ott akarok lenni ahol ők
 én is egy szeretnék lenni közülük
 cserélni akarok akárkivel akármelyik autóból mindegy
 le akarom vetni magam mint egy pólót
 hogy másvalakivé öltözzem át
 és hogy megint jó legyen minden
 a járda melletti tócsa színe zöldre vált aztán pirosra aztán zöldre aztán pirosra aztán zöldre aztán pirosra és én csak bámulom a sok emberet ahogy elhajtanak mellettem és rájövök hogy hogy akármeddig állok itt nem fogok tudni átváltozni senki mássá

16.

az iskola udvarán vagyunk süt a nap valahonnan messziről sült fánk és frissen mosott ruhák illatát érzem
 az ing szorítja a nyakamat majdnem megfulladok melegem van
 a tanárnő beállít minket a csoportképhez
 félixet mellém állította a vállunk összeér
 érzem ahogy tűzijáték robban a hasamban
 a fényképész jelez hogy készülünk fel

FÉLIX: nem akarok e mellett állni

félix egy sorral hátrább költözik
 az egész sor amelyikben én állok nyugtalanzkodni kezd
 más hangokat is hallok azt mondják

HANGOK: én se akarok e mellett állni

aztán hallok egy hangot aki azt mondja

EGY HANG: nem akarok egy képen lenni ezzel

és akkor félretolom magam előtt őket majdnem fel is öklelem a bejárati lépcsőhöz megyek felveszem a hátizsákom
 nem nézek vissza a tanárnő utánam kiált valamit de nem értem mit mond már messze járok futni kezdek

17.

félix biciklije a tornaterem elé van lekötve
 szinte rá se tudok nézni olyan erősen csillog a napfényben
 gyorsan kiveszem a fogót a táskámból majd egy hete magammal hordom már eldöntöttem hogy megteszem
 egy lélek sincs a környéken csend van csak én vagyok itt
 eltart egypár másodpercig amíg elvágom a fékzsinórt ahogy a netről tanultam
 izzadok a szívem erősen ver
 a buszon a hideg ablakhoz tapasztom az arcom és becsukom a szemem
 és elképzelem ahogyan félix kiköti a biciklijét felül rá elindul a tornaterem elől kiér az utcára egyre gyorsabban pedáloz egyszer csak egy mellékutcából betér egy nagy sárga busz félix fékezni akar a fék nem fog félix biciklije egyenesen a busz fele száguld félix próbálja elkerülni az ütközést de a busz telibe kapja és elcsapja félix megpördül a levegőben aztán a földre zuhan az aszfalton megjelenik egy vékony vörös csik
 és aztán elképzelem hogy megint a sulis udvarán vagyunk rajtam szalmasárga ruha a hajam két copfba kötve és aztán mosolygunk és belenézünk a lencsébe
 és aztán már nem gondolok semmire csak azt akarom hogy minden eltűnjön hazamegyek
 beállok a tus alá
 és hagyom hogy folyjon rám a víz
 és addig fogok ott állni ameddig víz helyett el nem kezd nagy pelyhekben havazni
 és a fülke megtelik hóval

DRÁMA

a bőrömrre jégcsillagok olvadnak
és hideg lesz

18.

reggel van a megállóban várom a buszt
amikor megérkezem a suliba a padja üres lesz
és mindenki azt kérdegeti majd hogy mi történt vagy lehet már tudni fogják
talán már le is adták a hírekben én nem néztem tévét félttem
és aztán jön majd a rendőrség
és aztán a buszon meglátom félixet
három sorral előrébb ül mellette egy lány akit nem ismerek
miután elindul a busz a lány ráhajtja a fejét a vállára
és megint érzem a szúrást és hogy a krokodil kiharap egy darabot a szívemből
de ugyanakkor könnyűnek érzem magam
mint egy üres cukorkás papír a levegőben
és nem szállok le a sulinál
és a következő megállónál sem
a végállomásig megyek
ott a kombinát mögött van az a tömbház ahol nagymama lakik
nem kérdezi meg miért nem vagyok suliban
megiszunk együtt egy-egy csupor tejeskávét a konyhában
és aztán elmegyünk arra a helyre a gödörhöz
amelyiken keresztül apa akkor elment a csendes-óceáni szigetre
a földön egy csomó száraz virág van nagymama összegyűjti őket

DÁVID: biztos vagy benne hogy apa a mennyben van

NAGYMAMA: igen

meg akarom kérdezni hogy honnan tudja hogy nem egy bolygót javít az űrben
de inkább nem kérdezek semmit

NAGYMAMA: a mennyország gyönyörű

oda megyek majd én is miután meghalok és egy idő után te is odajössz majd

a mennyben sose halsz úgyhogy annyi cigit szívhatsz amennyit csak akarsz
felborulhatsz az autóval
leugorhatsz a felhőkarcolóról
éjjel félelem nélkül sétálhatsz a híd alatt
nem létezik fájdalom sem
úgyhogy nyugodtan elmehetsz a fogorvoshoz
bemászhatsz az ablakon keresztül
lezuhanhatsz a repülővel
a mennyben ott van mindenki aki valaha meghalt
így nagymamának nem lesz túl sok ideje rám amikor odaérek
túlságosan el lesz foglalva diana hercegnővel
és más halott emberekkel
és anya is el lesz foglalva azzal hogy összevesszen és kibéküljön a bajszos fickóval
és apa amúgy se lesz ott mert ő továbbra is a bolygót fogja javítani az űrben
úgyhogy én felhőkarcolókról fogok leugrándozni
és karambolozni fogok az autóval
és akkor fogok bemenni a tengerbe amikor nyolcméteres hullámok vannak
és várni fogom hogy jöjjön valaki és beszélgessen velem

Függöny

Fordította: Stan Lilla Alíz

LAPSZÁMUNK SZERZŐI

Balázs-Bécsi Anna (Csíkszereda) a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem látványtervezés szakán 2023-ban, illetve teatrológia szakán 2024-ben szerzett alapidiplomát. Egyetemi éveit követően ESC önkéntességet folytatott szlovéniai ifjúsági központoknál, ahol beleszeretett az improvizáció és az alkalmazott színház világába. Jelenleg a szamosújvári Téka Alapítvány kommunikációs és kulturális szakreferense. Újabban imádja a képregényeket.

Bálint Ildikó (Marosvásárhely) színháztudományt tanult Marosvásárhelyen, majd pár év színházi munka után drámapedagógiát, színházi szakírást Budapesten. Alkalmanként színházi kritikákat, jegyzeteket ír.

Balogh Ádám (Kolozsvár) a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Drámaírás szakának hallgatója, alapképzését teatrológia szakon végezte.

Bartha Réka (Brassó) anyuka, kulturális újságíró, kommunikációs tanácsadó. A Babeş–Bolyai Tudományegyetem román tannyelvű teatrológia szakán végzett 2001-ben. Színkritikát, színházi esszét ír kulturális és szakfolyóiratoknak, a Fenntartható Fejlődés Főosztályt vezető államtanácsos kommunikációs tanácsadója.

Deák Katalin (Kolozsvár) dramaturg. A Babeş–Bolyai Tudományegyetemen tanult színháztudományt, jelenleg a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem doktorandusz hallgatója. A kolozsvári színházban többek közt közösségteremtő és edukatív (ESziK vagy isszák? – edukatív színházi különóra) projekteken dolgozott. 2016 őszétől szabadúszó. Az utóbbi időben leginkább dramaturgi munkái voltak.

Dimény Patrícia (Vargyas) 2024-ben végzett a BBTE Magyar Színházi Intézetének teatrológia szakán, jelenleg a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem művelődésszervezés szakának végzős mesterszakos hallgatója. Pályakezdő dramaturg, szerző, író.

Fazakas Réka (Kolozsvár, Budapest) Sepsiszentgyörgyön született, a kolozsvári BBTE-n tanult magyar–orosz és színháztudomány alapszakon, majd a Kritikai elmélet és multikulturális tanulmányok mesterin. A Debreceni Egyetem doktorandusz hallgatója. Kutatási témái: dokumentarista színház, színház a post-truth korban.

Hannah, Dorita új-zélandi teljesítménytervező (performance designer), aki a színházi építészetre, a térbeli és esemény-dramaturgiára specializálódott. Építészetet tanult az Aucklandi Egyetemen, majd PhD-fokozatot szerzett a New York University Tisch School of the Arts-on. Önmagát „nomád professzorként” jellemzi: tanított Új-Zélandon, Ausztráliában, Szerbiában, Hollandiában, Kínában, az USA-ban és Finnországban. Kutatásai a tér performativitására összpontosítanak, munkássága a vizuális, színházi és kulináris művészeteket egyaránt felöleli. 1994-ben és 1996-ban Chapman Tripp Theatre Award-ot kapott jelmez- és díszlettervező kategóriában, munkáit a Prágai Quadriennálnál (PQ) is kiállították.

Kiss Gabriella (Budapest), a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének vezető docense, a Szent István Gimnázium kutatótanára, a *Theatron* színháztudományi periodika (1998–) és a Philther-kutatások (2010–) egyik alapítója, színháztörténész, szakfordító, drámapedagógus. Kutatásainak előterében Bertolt Brecht hatástörténete, az alkalmazott színház, a kortárs magyar színház, a színházi nevelés és a színházpedagógiai kapcsolata, illetve a drámapedagógia szakmódszertani vonatkozásai állnak.

Marton Orsolya (Kolozsvár, Marosvásárhely) szabadúszó dramaturg, drámaíró. 2022-től a *Játéktér* szerkesztőjeként tevékenykedik. Jelenleg a Babeş–Bolyai Tudományegyetem A rövidfilm művészete mesterszakának hallgatója.

Péter Beáta (Csíkszereda) a Babeş–Bolyai Tudományegyetem teatrológia szakán végzett 2005-ben, később a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem drámaíró mesterképzésére járt. Kulturális újságíró, szerkesztő, író, drámaíró. A *Liget* kulturális magazin és portál főszerkesztője. A Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasa. Tárcanovellákat tartalmazó kötete: *Ez több lett. Maradhat?*

Rau, Milo (Bern) svájci színházi rendező, drámaíró, újságíró és esszéista. Szociológiát, germanisztikát és romanisztikát tanult Párizsban, Zürichben és Berlinben, többek között Tzvetan Todorov és Pierre Bourdieu irányítása alatt. 2007-ben alapította az International Institute of Political Murder (IIPM) nevű színházi és filmgyártó társulatot. 2018 és 2023 között a genti NTGent belga színház művészeti igazgatója volt, 2023-tól a Bécsi Ünnepi Heteket (Wiener Festwochen) vezeti. Dokumentarista politikai színházáról ismert, amelynek legjelentősebb darabjai közé tartozik a *Ceauşescu utolsó napjai*, a *Hate Radio* és az *Antigoné az Amazonason*. Előadásait több mint 30 országban játszották, és rendszeresen szerepelnek a világ legnagyobb fesztiváljain, köztük az Avignoni Fesztiválon és a Berliner Theatertreffen-en. Munkásságát számos díjjal ismerték el, köztük a Schweizer Theaterpreis-szal (2014) és a Europe Theatre Prize-zal (2018).

Rézműves Roland (Budapest) a Károli Gáspár Református Egyetem osztatlan tanárképzés dráma- és színházismeret-mozgóképkultúra és médiismeret-tanár szakos hallgatója. Fő érdeklődési területe a színház és a drámapedagógia kapcsolata. 2025-ben harmadik helyezést ért el az OTDK Művészeti Szekciójában. 2025/26 őszi félévében a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen tanult teatrológiát Erasmus+ ösztöndíjjal.

Sebestyén Rita (London) színházi dramaturgként és szakíróként dolgozott Romániában és Magyarországon. Dániában és Nagy-Britanniában művészeti projekteket kezdett kialakítani és vezetni. A közelmúltban Dániában, Új-Zélandon és az Egyesült Államokban publikált szövegeket. Saját módszertant dolgozott ki a művészetek, a kultúra és a társadalom kölcsönhatásának kezelésére. A *Játéktér* társalapítója. Egyetemi tanárként tevékenykedett Romániában, Magyarországon és Dániában.

Stan Lilla Alíz (Temesvár) a kolozsvári BBTE Magyar Színházi Intézetének harmadéves teatrológia szakos hallgatója.

Wilk, Elise (Brassó) drámaíró, újságíró, műfordító. A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetemen diplomázott újságírásból, majd irodalomból és kommunikációból szerzett mesteri fokozatot a brassói Transilvania Egyetemen, illetve drámaírásból a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. Darabjait német, román és magyar nyelven is játsszák.

REZUMATE

TEATRUL PĂRĂSEȘTE CLĂDIREA

INTERVIU

Réka Bartha: Relocare și provocări, oportunități și potențiale proiecte teatrale noi în Sfântu Gheorghe

Acest interviu cu regizorul István Albu abordează reorganizarea temporară a Teatrului „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe din cauza lucrărilor de renovare. Noul director al teatrului consideră că situația actuală, în lumina experiențelor sale anterioare la Teatrul Figura Stúdió din Gheorgheni, este mai favorabilă din punct de vedere infrastructural; cu toate acestea, ea prezintă provocări serioase în ceea ce privește organizarea și fidelizarea publicului. Conversația evidențiază modul în care o situație forțată poate deveni un catalizator pentru reînnoire instituțională, colaborare și gândire creativă.

Réka Bartha: „Aș vrea să spun cât de inspirantă este această situație, dar adevărul este că nu, nu este deloc inspirantă”

Interviu realizat de Réka Bartha cu Árpád Barabás, directorul artistic al Teatrului „Tomcsa Sándor”, examinează criza instituțională apărută în urma renovării energetice a clădirii care găzduiește teatrul din Odorheiu Secuiesc. Discuția abordează provocările operaționale care au afectat planificarea sezonului și sistemul de abonamente ca urmare a întârzierii în predarea sediului temporar promis și a lipsei unei săli de repetiții permanente. Interviu detaliază strategiile de adaptare ale companiei, cu un accent special pe spațiile alternative, cooperarea interinstituțională și rolul sprijinului extern. În același timp, interviul oferă o imagine vie a fragilității infrastructurii teatrale maghiare din România, precum și a angajamentului profesional al unei comunități de artiști.

Réka Bartha: De la disperare inițială la entuziasm și noi oportunități

Acest interviu realizat cu Albert Veress, directorul Teatrului Csíki Játékszín din Miercurea Ciuc, explorează modul temporar de funcționare al teatrului în timpul renovărilor și consecințele acestuia. Mutarea a dus în primul rând la provocări logistice și organizaționale, dar a deschis și noi oportunități în ceea ce privește formatul spectacolelor și relația cu publicul. Paralel cu suspendarea sistemului de abonamente, producțiile mobile, la scară mai mică – inclusiv spectacole de teatru documentar – jucate de companie au atras spectatori din satele din jur, un public care rareori merge la teatru. Discuția abordează provocările comunitare cu care se confruntă teatrul atunci când funcționează în mai multe locații, precum și eforturile de a integra această transformare forțată în funcționarea teatrului pe termen lung.

Beáta Péter: Mereu în stare de pregătire

Acest interviu se concentrează asupra provocărilor cu care s-au confruntat trei teatre din Transilvania (Teatrul Figura Stúdió din Gheorgheni, Teatrul „Tomcsa Sándor” din Odorheiu Secuiesc și Csíki Játékszín din Miercurea Ciuc) forțate să se mute temporar din sediile lor, și să trăiască într-o stare de pregătire constantă, re proiectându-și activitatea în mod continuu, confruntându-se cu noi probleme și sarcini logistice, având nevoie de mai multă coordonare, pregătind și cartografiind spații alternative, încercând din toate puterile să își păstreze publicul existent și să atragă spectatori noi. Interviu realizat cu secretara literară Franciska Keresztes, cu tehnicianul de lumini István Toásó și organizatoarea de spectacole Nóra Szilágyi ne arată cum se reflectă apariția unei situații forțate în schimbările din reperoriu și în echipamentul tehnic, precum și soluțiile creative care rezultă din aceste situații.

Katalin Deák: „Era atât de neteatral încât a devenit teatru.”

Acest interviu cu Réka Biró urmărește pregătirea, implementarea și urmările proiectului „Commoning – o călătorie în timp în căutarea bunului public”, reflectând în același timp asupra problemelor și dilemelor abordate în proiect: este Clujul un oraș în care se poate trăi; este teatrul instituțional un mediu în care se poate trăi; este rolul teatrului să abordeze problemele orașului în cauză în spectacolele sale; ce înseamnă când ceva este teatral? Conversația personală dintre Katalin Deák și Réka Biró oferă o perspectivă detaliată asupra provocărilor și bucuriilor legate de un proiect teatral de un an.

CRITICĂ

Orsolya Marton: In Memoriam Fabrica Armătura

Articolul lui Orsolya Marton se concentrează pe un spectacol de teatru site-specific organizat la Cluj-Napoca. Proiectul bilingv (în română și maghiară) al Fundației Desire, intitulat „Commoning”, are

ca scop sensibilizarea publicului cu privire la fabrica Armătura din Cluj-Napoca, înainte ca orașul să o demoleze în 2026 și să construiască un complex rezidențial în locul ei. Pe parcursul evenimentului de trei ore, creatorii spectacolului nu au căutat să bombardeze publicul cu informații, ci mai degrabă să creeze o experiență empirică a fabricii: au făcut acest lucru cu texte descriptive, evocatoare și muzică unică, dând viață obiectelor inanimate, idealizând într-o oarecare măsură trecutul, atrăgând în același timp atenția asupra faptului că liderii orașului ar trebui să fie conștienți de valoarea comunitară și istorică a clădirilor destinate demolării sau chiar și renovării.

Ildikó Bálint: Picturi rupestre contemporane

Spectacolul recenzat de Ildikó Bálint este bazat pe un text de Elise Wilk, „Union Place” este un spectacol deosebit de interesant datorită faptului că trupa Studioului Yorick a pus în scenă piesa într-o adaptare specială. La cererea regizorului Aba Sebestyén, autoarea a mutat acțiunea din Timișoara la Târgu Mureș, datând-o în martie 1990, momentul culminant al conflictului etnic româno-maghiar. Spectacolul din Târgu Mureș are în distribuție doi actori români și cinci actori maghiari. În încercarea de a aborda polarizarea ciudată și trauma istorică a orașului, această interpretare autoricească și regizorală sensibilă mută accentul de la nivel european la nivel local.

Patrícia Dimény: Viața este o minciună

Studioul Yorick, un teatru experimental care funcționează ca teatru de proiecte în Târgu Mureș, a organizat între 1 și 21 octombrie 2025 evenimentul aniversar Yorick Fest. Cu această ocazie, a fost pusă în scenă monodrama lui Csaba Székely, „Nașterea unui dictator”, în regia lui Aba Sebestyén. Recenzia semnată de Patrícia Dimény se concentrează asupra modului în care spectacolul, jucat într-un spațiu neobișnuit, aproape fără recuzită, bazându-se în mare parte pe talentul actoricesc al lui Ernő Galló, reușește să prezinte nașterea unui tiran într-un mod profund introspectiv.

Ildikó Bálint: Căi de evadare

Teatrul „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe organizează de mulți ani ministagiuni, pentru ca spectatori să aibă ocazia să vadă sau să revadă cele mai bune spectacole ale sezonului. Evenimentul este de obicei însoțit de un mare interes profesional, deoarece este întotdeauna bine să arunci o privire asupra activității unuia dintre cele mai bune ateliere de teatru din Transilvania. Unul dintre momentele importante ale celei mai recente ediții, desfășurată între 5–11 decembrie 2025, a fost punerea în scenă a piesei „Rinocerii”, o producție creată pentru a marca 40 de ani de la înființarea Teatrului Figura Stúdió din Gheorgheni, ca o coproducție a celor două companii. Ildikó Bálint relatează despre acest spectacol și despre alte trei producții văzute în cadrul ministagiunii.

STUDIU

Dorita Hannah: Spații de spectacol și performativitate spațială. Teatrul a părăsit clădirea (Traducerea: Réka Fazakas)

Studiul Doritei Hannah analizează transformarea spațiului teatral, ghidându-ne prin trecerea de la clădiri monumentale, închise, destinate teatrului, la spații adaptabile, apoi efemere și specifice locului – argumentarea fiind susținută prin analiza unor spectacole și evenimente teatrale. Potrivit autoarei, artele performative contemporane descentralizează modelul tradițional al auditoriului: spațiul devine performativ, iar comunitatea participă nu doar ca public pasiv, ci și modelând evenimentele în mod activ.

Anna Balázs-Bécsi: Începuturile activității teatrale permanente în Miercurea Ciuc la începutul secolului XX

În cercetarea sa, Anna Balázs-Bécsi examinează procesul de consolidare a teatrului în Miercurea Ciuc și evoluția cererii publicului la începutul secolului XX. Folosind exemplul acestui mic oraș secuiesc, autoarea prezintă situația teatrului rural din acea perioadă, sistemul districtelor și zonelor teatrale, precum și relația dintre public și teatru ca instituție. Studiul încearcă să reconstituie evenimentele pe baza materialelor sursă din săptămânalele „Csiki Lapok” și „Székelység”, și se bazează, de asemenea, pe lucrări teoretice, precum volumul lui Tamás Gajdó, „Színháztörténeti metszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig” („Segmente din istoria teatrului de la sfârșitul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea”) și Judit Pál, „Városfejlődés a Székelyföldön (1750–1914)” („Dezvoltarea urbană în Ținutul Secuiesc în perioada 1750–1914”).

Gabriella Kiss: Transfigurarea dramei corale sintetice

Acest studiu analizează caracteristicile estetice și pedagogice ale genului teatrului literar neprofesionist prin exemplul oratoriului liric „Perlő ének” („Cântec de lamentație”) al lui Tibor Debreczeni. Ar-

ticolul arată cum această formă a funcționat în anii 1960 și 1970 ca o practică teatrală neinstituțională, comunitară și politică. Analiza se concentrează pe aspecte cheie precum actoria simbolică, dramaturgia asociativă și rolul central al corului. De asemenea, studiul evidențiază influența acestui tip de teatru literar asupra teatrului studentesc și a mișcărilor teatrale alternative ale epocii, precum și legătura sa cu experimentele avangardiste ale așa-numitului Zöld Szamár Színház (Teatrul Măgarului Verde).

Milo Rau: Teatrul este un loc al adevărului (fragment)

(Traducerea: Réka Fazakas)

În acest eseu Milo Rau se joacă cu ideea întoarcerii la funcția inițială a teatrului: teatrul ca un loc al adevărului. Teatrul este un spațiu al prezenței în timp real, al existenței pure, de care nu ne putem ascunde odată ce pășim pe scenă. Scena ne amintește că tot ceea ce avem – corpurile noastre, limba noastră, istoria noastră – este suficient, și în acestea rezidă adevărata putere a teatrului.

Ádám Balogh: Reenactment-ul ca laborator al memoriei

Studiul lui Ádám Balogh explorează dramaturgia memoriei prin reconstituire istorică în spectacolul „Five Easy Pieces” (Cinci piese ușoare) din 2016 în regia lui Milo Rau. Bazându-se pe conceptele lui Jan Assmann privind memoria comunicativă și culturală, articolul examinează tensiunea dintre actualitatea mărturiei și cadrul său istoric. Analiza se concentrează pe două scene cheie, urmărind modul în care problema autenticității, a participării și a dreptului la exprimare devin întrebări dramaturgice. În consecință, „Five Easy Pieces” nu transmite pur și simplu amintiri, ci testează condițiile de exprimare și autenticitate: prin ce semne, ce protocoale și ce corpuri devine trauma exprimabilă și lizibilă?

Roland Rézműves: Corpuri și voci

Articolul lui Roland Rézműves analizează spectacolul regizat de Michael Thalheimer în 2001, bazat pe piesa „Emilia Galotti” de Lessing, din perspectiva concentrării melodramatice și a corporalității postumane. În spectacolul lui Thalheimer, textul este împins în plan secund, accentul fiind pus pe corpurile actorilor, pe motivul muzical monoton și pe spațiu ca personaj. Comparând teoriile întrupării ale lui Novarina, Lehmann și Husserl, analiza ajunge la concluzia că regia lui Thalheimer, prin dinamica corpului și relația dintre proximitate și distanță, nu transmite o poveste realistă, ci senzații concentrate, transformând astfel tragedia burgheză a lui Lessing într-o viziune postdramatică a eliberării corporale.

RECENZIE DE CARTE

Rita Sebestyén: Atenția noastră dispersată

Rita Sebestyén recenzează volumul *Disordered Attention* de Claire Bishop, apărută în 2024. Cartea examinează modurile schimbate de receptare a artei și spectacolului contemporan, fragmentarea și hibridizarea atenției. Structurat în patru eseuri, volumul analizează într-un context istoric și global schimbarea poziției spectatorului contemporan în cercetarea artistică, în formele performative și hibride ale teatrului, în intervenții și în recepția dimensiunilor politice ale arhitecturii. Bishop susține că normele atenției concentrate s-au destrămat și că distragerea, hiperatenția și absorbția sunt toate poziții valabile ale spectatorului. Pe lângă contrapunerea cărții recenzate cu volumul autoarei din 2012 (*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*), Rita Sebestyén afirmă că *Disordered Attention* încurajează reflecția mai degrabă decât să ofere analize sentențioase.

DRAMĂ

Elise Wilk: Crocodil (Traducerea: Lilla Alíz Stan)

David are 11 ani. Tatăl lui a fost ales să fie astronaut și a părăsit pământul într-o cutie din lemn pe care niște oameni au băgat-o în pământ. Într-o zi, o să se întoarcă. Dar oare de ce mama lui David a început să se întâlnească cu mustăciosul acela dubios? Și de ce David nu are voie să poarte oă și rochii strălucitoare? De ce nu poate fi fată, așa ca Simo, prietena lui cea mai bună? Și apoi mai e Felix, un coleg de clasă. De fiecare dată când apare, David simte ceva ciudat în stomac. Și mai e și un crocodil mic înăuntrul lui David, care îl mușcă de fiecare dată când e trist.

ABSTRACTS

THEATRE LEAVES THE BUILDING

INTERVIEW

Réka Bartha: Relocation and Challenges, Opportunities and Potential New Theatre Projects in Sfântu Gheorghe

In this interview, Réka Bartha discusses with director István Albu the temporary reorganization of the Tamási Áron Theatre in Sfântu Gheorghe due to renovations. The director considers the current situation, in light of his previous experiences at the Figura Stúdió Theatre in Gheorgheni, as more favourable from an infrastructural perspective; nevertheless, it poses serious challenges in terms of organization and audience retention. The conversation highlights how a forced situation can become a catalyst for institutional renewal, collaboration, and creative thinking.

Réka Bartha: "I Would Like to Say How Inspiring This Whole Situation Is, but the Truth Is That It Is Not Inspiring at All"

This interview with Árpád Barabás, artistic director of the Tomcsa Sándor Theatre, examines the institutional crisis that has arisen in the wake of the energy efficiency renovation of the building that houses the theatre in Odorheiu Secuiesc. They discuss the operational challenges that affected season planning and the season ticket system as a result of the delay in handing over the promised temporary venue and the lack of a permanent rehearsal room. The interview details the adaptation strategies of the company, with a particular focus on alternative venues, inter-institutional cooperation, and the role of external assistance. At the same time, the interview provides a vivid picture of the fragility of the Hungarian theatre infrastructure in Romania, as well as of the professional commitment of an artist community.

Réka Bartha: From Initial Despair to Enthusiasm and New Opportunities

This interview with Albert Veress, director of the Csiki Játékszín Theatre of Miercuria Ciuc, explores the theatre's temporary mode of operation during the renovations and the consequences thereof. The relocation resulted primarily in logistical and organizational challenges, but it also opened up new opportunities in terms of genres and audience relations. Parallel to the suspension of the season ticket system, the mobile, smaller-scale productions – including documentary theatre performances – played by the company appealed to audiences in the surrounding villages who rarely go to the theatre. The discussion touches on the community challenges faced when operating in multiple locations, as well as on the effort to make this forced transformation a part of the theatre's operation in the long run.

Beáta Péter: Always in a State of Readiness

This interview focuses on the challenges faced by three Transylvanian theatres (the Figura Stúdió Theatre of Gheorgheni, the Tomcsa Sándor Theatre of Odorheiu Secuiesc and the Csiki Játékszín of Miercurea Ciuc) forced to move out from their headquarters: living in a state of constant readiness, redesigning everything, facing more logistic problems and tasks, needing more coordination, preparing and mapping alternative venues, retaining the existing audience and attracting new audiences. Beáta Péter interviews literary secretary Franciska Keresztes, lighting technician István Toásó, and audience manager Nóra Szilágyi to examine the changes in repertoire and technical equipment when forced circumstances arise, as well as the creative solutions these situations lead to.

Katalin Deák: "It Was So Untheatrical That It Became Theatre."

This interview with dramaturg Réka Biró follows the preparation, implementation, and aftermath of the project *Commoning – a journey through time in search of the commons*, while personally reflecting on the problems and dilemmas addressed in the project: is Cluj-Napoca a livable city, is life livable in an institutional theatre; is it the theatre's job to address the problems of a given city in its performances; what does it mean for something to be theatrical? The personal conversation between Katalin Deák and Réka Biró provides a detailed insight into the challenges and joys of a year-long theatre project.

CRITICISM

Orsolya Marton: In Memoriam Armătura Factory

Orsolya Marton's article focuses on a site-specific theatre performance held in Cluj-Napoca. The Desiré Foundation's bilingual project (in Romanian and Hungarian), entitled *Commoning*, aims to

raise public awareness of the Armătura factory in Cluj-Napoca before the city demolishes it in 2026 and builds a residential complex in its place. During the three-hour event, the creators of the performance did not seek to dump information on the audience, but rather to create an empirical experience of the factory: They did this with descriptive, evocative texts and unique music, bringing inanimate objects to life, somewhat idealizing the past, while drawing attention to the fact that city leaders should be aware of the community and historical value of buildings slated for demolition or even renovation.

Ildikó Bálint: Contemporary Cave Paintings

The performance reviewed by Ildikó Bálint is based on a text by Elise Wilk. What makes the *Union Place* an especially interesting performance is that the Yorick Studio has staged the play in a unique adaptation. At the request of director Aba Sebestyén, the author relocated the story from Timișoara to Târgu Mureș, dating it to March 1990, the peak of the Romanian-Hungarian ethnic conflict. The Târgu Mureș production features two Romanian and five Hungarian actors. In an attempt to address the city's strange polarization and historical trauma, this sensitive authorial-directorial interpretation shifts the emphasis from the European to the local level.

Patrícia Dimény: Life Is a Lie

The Yorick Studio, a project-based experimental theatre operating in Târgu Mureș, organized its anniversary showcase, Yorick Fest, between October 1 and 21, 2025. To mark the occasion, they staged Csaba Székely's monodrama *The Birth of a Dictator*, directed by Aba Sebestyén. Patrícia Dimény's review focuses on how the performance played in an unusual space, with almost no props, relying largely on Ernő Galló's acting skills, manages to present the birth of a tyrant in a deeply self-reflective way.

Ildikó Bálint: Escape Routes

The Tamási Áron Theatre in Sfântu Gheorghe has been organizing showcases for many years, so that viewers would have the opportunity to see or revisit the best performances of the season. The event is usually surrounded by great professional interest, as it is always good to get a glimpse into the work of one of the best theatre laboratories in Transylvania. One of the highlights of the most current edition, held between December 5 and 11, 2025, was the staging of Ionesco's *Rhinoceros*, a production created to mark the 40th anniversary of the Figura Stúdió Theatre of Gheorgheni, as a joint production of the two companies. Ildikó Bálint reports on this performance and three others seen at the showcase.

STUDY

Dorita Hannah: Performance Spaces and Spatial Performativity. Theatre has left the building (Translated by Réka Fazakas)

Dorita Hannah's study analyzes the transformation of theatre space, guiding us through the shift from monumental, standalone theatre buildings to adaptive, then ephemeral and site-specific spaces – all of which she substantiates through the analysis of theatrical performances and events. According to the author, contemporary performing arts decentralize the traditional auditorium model: space becomes performative, and the community participates not only as a passive audience but actively shaping the events.

Anna Balázs-Bécsi: The Beginnings of Permanent Theatre Activity in Miercurea Ciuc in the Early 20th Century

In her research, Anna Balázs-Bécsi examines the consolidation process of theatre activity in Miercurea Ciuc and the development of audience demand at the beginning of the 20th century. Using the example of this small Szekler town, the author presents the situation of rural theatre making at the time, the system of theatre districts and theatre areas, as well as the relationship between the audience and the theatre as an institution. The study attempts to reconstruct events from the source material of the weekly newspapers *Csiki Lapok* and *Székelység*, and also draws on theoretical works such as Tamás Gajdó's volume *Színháztörténeti metszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig* (*Segments of Theatre History from the End of the 19th Century to the Middle of the 20th Century*) and Judit Pál's *Városfejlődés a Székelyföldön (1750–1914)* (*Urban Development in Székely Land Between 1750–1914*).

Gabriella Kiss: The Transfiguration of Synthetic Choral Drama

This study analyzes the aesthetic, and pedagogical characteristics of the genre of non-professional literary theatre through the example of Tibor Debreczeni's lyrical oratorio *Perló ének (Song of Lament)*. The article shows how this form functioned in the 1960s and 1970s as a non-institutional, community-based, and political theatrical practice. The analysis focuses on key aspects like symbolic acting, associative dramaturgy, and the central role of the choir. It also highlights the influence of this type of stage performance on student theatre and later alternative theatre movements, as well as its connection to the avant-garde experiments of the so-called Zöld Szamár Színház (Green Donkey Theatre).

Milo Rau: Theatre Is a Place of Truth (excerpt) (Translated by Réka Fazakas)

In this essay, Milo Rau plays with the idea of what would happen if we returned to the original function of theatre: theatre as a place of truth. Theatre is a space of real-time presence, of pure existence, from which we cannot hide once we step onto the stage. The stage reminds us that everything we have – our bodies, our language, our history – is enough, and therein lies the true power of theatre.

Ádám Balogh: Reenactment as a Memory Laboratory

Ádám Balogh's study explores the dramaturgy of memory through reenactment at work in Milo Rau's 2016 performance *Five Easy Pieces*. Drawing on Jan Assmann's concepts of communicative and cultural memory, the article examines the tension between the presentness of testimony and its historical framing. The analysis focuses on two key scenes following how the issues of authenticity, participation, and the right to speak become questions of staging. Consequently, *Five Easy Pieces* does not simply convey memories, but tests the conditions of expressibility and authenticity: through what signs, what protocols, and what bodies does trauma become expressible and legible?

Roland Rézműves: Bodies and Voices

Roland Rézműves's article analyzes Michael Thalheimer's 2001 production based on Lessing's *Emilia Galotti* from the perspective of melodramatic compression and posthuman corporeality. In Thalheimer's production, the text is pushed into the background, and the emphasis is placed on the actors' bodies, the monotonous musical motif, and space as a character. By comparing Novarina's, Lehmann's, and Husserl's embodiment theories, the analysis reveals that Thalheimer's production, through the dynamics of the body and the relationship between proximity and distance, conveys not a realistic story but concentrated sensations, thus transforming Lessing's bourgeois tragedy into a post-dramatic vision of bodily liberation.

BOOK REVIEW

Rita Sebestyén: Our Scattered Attention

Rita Sebestyén reviews Claire Bishop's 2024 book *Disordered Attention*, which examines the changed modes of reception of contemporary art and performance, the fragmentation and hybridization of attention. In four essays, the book analyzes the changing conditions of contemporary spectatorship in research-based art, performance exhibitions, interventions, and the political dimensions of architecture in a historical and global context. Bishop argues that the norms of focused attention have broken down and that distraction, hyperattention, and absorption are all valid viewer positions. In addition to contrasting Bishop's 2024 volume with his 2012 work (*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*), the review states that *Disordered Attention* encourages reflection rather than offering conclusive analyses.

DRAMA

Elise Wilk: Crocodile (Translated by Lilla Alíz Stan)

David is 11 years old. His father has been chosen to be an astronaut and left Earth in a wooden box that a group of people buried in the ground. One day he will return. But why has David's mother started seeing that suspicious, moustachioed man? And why can't David wear nail polish and shiny clothes? Why can't he be a girl like Simo, his best friend? And then there is his classmate Felix, who makes David feel strange in his stomach every time he shows up. And there's also the little crocodile inside David's body, which bites him every time he feels sad.

JÁTEKTÉR – erdélyi színházi folyóirat és portál

A lapszám felelős szerkesztője: Marton Orsolya, Dunkler Réka

Segédszerkesztő: Rostás-Péter Emese

A kritikarovat szerkesztője: György Andrea

Szerkesztőség: Demeter Kata (jatekter.ro), Dunkler Réka, György Andrea, Jankó Szép Yvette, Marton Orsolya (jatekter.ro), Ungvári Zrínyi Ildikó, Zsigmond Andrea

Munkatársak: Adrian Ganea (logó, dizájn), Bakk Ágnes Karolina (külső munkatárs), Benedek Levente (borítótér), Dunkler Réka (szerkesztőségvezető, jatekter.ro), Jankó Szép Yvette (fordítás), Molnár Rozália (tördelés), Rostás-Péter Emese (korrektúra), Varga Anikó (tanácsadó)

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

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

A lapot alapította 2012-ben Sebestyén Rita és Kötő József. Alapító szerkesztőség: Sebestyén Rita (főszerkesztő), Ungvári Zrínyi Ildikó, Karácsonyi Zsolt. Az alapító szerkesztőség munkatársai: Demény Péter, Zsigmond Andrea, Dunkler Réka, Albert Mária, Szilágyi N. Zsuzsa.

Játéktér / Spatiu de joc / Playing area

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

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

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

Nyomda / Tipografie / Printed by
GPO Graphics, Kolozsvár / Cluj

ISSN 2285 –7850
ISSN-L 2285 –785

A JÁTÉKTÉR A KÖVETKEZŐ KÖNYVESBOLTOKBAN VÁSÁROLHATÓ MEG:

Kolozsváron:

Gaudeamus Könyvesbolt, Iuliu Maniu u. 3. szám

IDEA Könyvesbolt, Kossuth Lajos utca (December 21. sugárút) 14. szám

Marosvásárhelyen:

Gutenberg Könyvesbolt, Rózsák tere 56. szám

Gemma Book Café, Bolyai utca 10. szám

Csikszeredában:

Gutenberg Könyvesbolt, Petőfi u. 4. szám

Székelyudvarhelyen:

Gutenberg Könyvesbolt, Márton Áron tér 8. szám

Bagolyvár Könyvesbolt, Márton Áron tér 2. szám

Sepsiszentgyörgyön:

Gutenberg Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 1. szám

Budapesten:

Írók boltja, Andrássy út 45.

Előfizetés 2026-ra:

Éves előfizetés Romániában: 39 RON + postaköltség, Magyarországon: 3500 HUF + postaköltség, az EU további államaiban: 9 EUR + postaköltség.

Támogató tagság részére: Romániában: 80 RON + postaköltség, Magyarországon: 10000 HUF + postaköltség, az EU további államaiban: 41 EUR + postaköltség. Támogató tagjainkat feltüntetjük a lapszámokban, továbbá rendezvényeinkre meghívót kapnak.

Kérjük, előfizetési vagy támogató tagsági szándékát jelezze Kovács Gábornak a kovacs.jatekter@yahoo.ro e-mail címen.

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap

Communitas Alapítvány

Nemzeti Kulturális Alap

Kolozs Megyei Tanács

Revista culturală finanțată

cu sprijinul Ministerului Culturii

A kiadvány megjelenését az MTA
támogatta a Kolozsvári Akadémiai
Bizottság pályázata keretében.



MINISTERUL CULTURII

