



Patkó Éva

# VÁLTOZÓ TÁVLATOK

Editura UArtPress  
Presa Universitară Clujeană

Patkó Éva

# VÁLTOZÓ TÁVLATOK

Patkó Éva

# VÁLTOZÓ TÁVLATOK

UArtPress

Presa Universitară Clujeană

2025

Szakreferensek:

dr. habil. Ungvári Zrínyi Ildikó egyetemi tanár

dr. habil. Visky András egyetemi tanár

© Patkó Éva, 2025

© UArtPress, 2025

© Presa Universitară Clujeană, 2025

Universitatea de Arte

Editura UArtPress

Director: Traian Penciu

Str. Köteles Sámuel nr. 6.

540057 Târgu Mureș, România

Telefon: (+40)-265-266-281

E-mail: [editurauartpress@gmail.com](mailto:editurauartpress@gmail.com)

<https://www.uartpress.ro>

Universitatea Babeș-Bolyai

Presa Universitară Clujeană

Director: Codruța Săcelean

Str. Hașdeu nr. 51.

400371 Cluj-Napoca, România

Tel./fax: (+40)-264-597-401

E-mail: [editura@ubbcluj.ro](mailto:editura@ubbcluj.ro)

<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

(ediție online pdf)

ISBN 978-606-8325-99-6

ISBN 978-606-37-2735-1

*Zsoltnak*



## TARTALOM

Bevezető helyett .....	11
Átláthatóság a rendezés művészetében - kérdőjel .....	13
Rendezői feladatok .....	13
Ki a rendező? .....	16
A <i>Genti manifesztum</i> pozitív hozadéka avagy nézzük máshonnan. Megjegyzések .....	23
Manifesto, mesteri rendező szak, II. év, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem .....	30
Manifesto, mesteri rendező osztály, Zürcher Hochschule der Künste .....	32
A szellem konok felsőbbrendűsége .....	39
Színlap – A.P. Csehov: <i>Cseresznyés kert</i> , Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat .....	39
Az előadás színházkulturális kontextusa .....	40
Dramatikus szöveg, dramaturgia .....	43
A rendezés .....	46
Színészi játék .....	52
Színházi látvány és hangzás .....	56
Az előadás hatástörténete .....	59
Szökjünk együtt .....	61
Színlap – Visky András: <i>Szökés</i> , Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat .....	61
Az előadás története és Visky András darabjai .....	62
A <i>Szökés</i> .....	63
A beckett-i dráma sajátosságai .....	64
A <i>Szökés</i> és a <i>Godot-ra várva</i> .....	64

A dramaturgiai munka .....	67
Korábbi <i>Szökés</i> -tervek .....	69
A rendezői koncepció .....	69
A látvány .....	73
Az előadás recepciója .....	75
Nagy B. Sándor próbanaplója – 2005 .....	75
Visky András: [ <i>A szökés</i> ] – vers .....	83
Egy elviselhetetlen darab .....	85
Színlap – <i>LEAR = C + R + G</i> , Csiky Gergely Temesvári Állami Magyar Színház	
Meghatározó koncepció .....	86
<i>A Lear király</i> állati vetülete .....	89
Szándék és cselekvés összeférhetetlensége .....	90
<i>A színház</i> mint megtestesülés .....	93
Ki vagyok? .....	95
Színlap – Harold Pinter: <i>A Gondnok</i> , Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház .....	95
Abszurd karakterek, Davies .....	96
Álidentitások .....	99
A színház mint az identitáskeresés tere .....	101
Testtudatosság a színházban .....	103
A test: tapasztalni és nem megérteni .....	104
Próbálkozás arra, hogyan keresi egy előadás a saját identitását, ezen keresztül pedig a rendező is.	
Napló. ....	107
Színlap – Matei Vișniec: <i>Paparazzi</i> avagy <i>Egy Elvetélt Napfelkelte Krónikája</i> , Tony Bulandra Színház, Târgoviște .....	107
Rendezői napló .....	109
Hova tűnt a zongora, vagyis a történet? .....	129
Színlap – Láng Zsolt: <i>Bartók zongorája</i> , Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat .....	129
Négykezes a darabról .....	130

Történet és történetnélküliség .....	132
Az előadás a tér és a történetnélküliség viszonyában .....	136
Csajok .....	141
Színlap – Láng Zsolt: <i>Sminkszoba</i> , Yorick Stúdió Színház, Marosvásárhely .....	141
Silent generation .....	141
Egyenként .....	142
Egy eset és ami utána következik .....	145
Változni és változtatni .....	149
Romániai kortárs drámaírók .....	149
A drámaírói képzés .....	150
Drámaíró képzés nélkül. A saját út .....	152
Szerzőség .....	153
Pályázatok .....	154
Könyvkiadás .....	156
Szerzők, esettanulmányok .....	157
Gianina Cărbunariu drámái .....	158
Bogdan Georgescu drámái .....	160
Ioana Hogman drámái .....	161
Mihaela Michailov drámái .....	162
Alina Nelega drámái .....	164
Peca Ștefan drámái .....	165
Thomas Perle drámái .....	166
Saviana Stănescu drámái .....	167
Elise Wilk drámái .....	168
Kortársi fogalmazás .....	169
Könyvészet .....	173
Köszönetnyilvánítás .....	179



## BEVEZETŐ HELYETT

Ebben a könyvben olyan a szövegek kerülnek az olvasó elé, amelyek egy-egy előadás kapcsán születtek, esszé, tanulmány vagy napló, vagy az ezek közötti műfajban, egyféle reflexióként, a rendezés gyakorlata köré szerveződve. Ráműtathatnak a rendezői munka sokszínűségére: pontos és rigórozus dokumentációs fázis, elmélkedő, filozofikus kontextus megteremtése, kapcsolati és összefüggési rendszerek letisztázása, szervezési feladatok, gyakorlati próbamunka, technikai beállítások, ezek is mind más-más nyelven való megszólalást igényelnek, miközben az ember igyekszik önzonos maradni minden helyzetben.

Amíg a köteten dolgoztam, arra gondoltam, bárcsak minden számomra meghatározó előadásból született volna valamiféle írás. Az írás fel tudja erősíteni a reflexiót, a kételkedést, az alkotói keresést. Önismereti utazás is volt ugyanakkor a kötet összeállítása, újraolvasni mit gondoltam húsz évvel ezelőtt, történt-e elmozdulás, ha igen, milyen irányba.

A tárgyalt előadásokról szóló szövegeket kronologikus sorrendbe tettem, így nem az írások megszületésének időrendisége adja a kötet ívét, hanem az előadások bemutatóinak évszámai.

A bevezető írás a jelenből szól és egy számomra mindenképp biztató jövő irányába mutat, hisz pályakezdő rendező hallgatók gondolataival zárul arról a színházról, amit ők szeretnének csinálni, amilyennek elképzelik, amilyenre vágnak és ami remélhetőleg hamarosan az övék lesz. Az ezt követő hét írás hét előadás köré szerveződik, ezeknek dramaturgia vagy rendezője voltam valamely romániai színházban, majd befejezőképpen kortárs romániai drámaírókat és alkotói világukat bemutató tanulmány következik, amelyben

ugyancsak megemlítek különböző előadásokat, amelyekben közreműködtem.

Reményeim szerint jelen kötet nemcsak a címén, hanem a tartalmán keresztül is párbeszédbe tud lépni a tavalyelőtt megjelent *Perspectives* című könyvvel<sup>1</sup>, amely ugyancsak a rendezésről próbál meg gyakorlati szempontokat felvetni, és vele kapcsolatos kérdéseket feltenni.

---

<sup>1</sup> Patkó Éva: *Perspectives*, az UArtPress és a Presa Universitară Clujeană közös kiadása, Marosvásárhely-Kolozsvár, 2023

## ÁTLÁTHATÓSÁG A RENDEZÉS MŰVÉSZETÉBEN - KÉRDŐJEL

### **Rendezői feladatok**

Mi a rendező dolga, feladata a 21. században? Erdélyben, Romániában, Magyarországon, Közép-Kelet Európában, Európában, a nagyvilágban, bárhol? Ehhez túl kellene lennünk a kérdésen, hogy mi a színház feladata ma, ehhez pedig sok nyilvános szakmai, interdiszciplináris társadalmi párbeszédre lenne szükség, szakmán kívüli és közötti diskurzusokra, reális visszajelzésekre és generációk közötti átjárásra. Hármas pont.

A rendezőnek<sup>2</sup> egész sor pontosan meghatározott feladata van. A legtöbb időt felölölő rendezői feladat adminisztratív jellegű, amit többnyire maga a rendező hajt végre, mert ebben a munkafázisban olyan döntéseket kell hoznia, amit nem feltétlenül bízna másra. Ugyanakkor, ha a munkaközeg ezt lehetővé teszi, szétoszthatja-kioszthatja-leoszthatja ezeket a feladatokat, ellenben egy heterarchikus, egyenrangú alkotói csapatban is a külső (rendezői) szem feladatát, és az ezzel járó döntéseket valakinek magára kell vállalnia.

A rendezőnek mindenképp át kell látnia a próbaidőszakot, és beosztania annak fázisait, össze kell hangolnia az alkotótársak munkáját, a maga idejét precízen be kell terveznie, hogy mikor mit próbál, folyamatosan döntenie kell kisebb és nagyobb kérdésekben, általában ott rögtön, helyben (hogyan változzon a próbarend, mert valami közbejött; mi legyen, amikor a tervezett ütemterv csúszik; amikor nem

---

<sup>2</sup> Bár a magyar nyelvben is van a rendező főnevünknek női megfelelője és mindenhova írhatnánk azt, hogy rendező/nő – mint a németek teszik – ebben az írásban nem teszem ezt. Erről amúgy is beszélni kéne és valamiféle konszenzusra jutni. A rendező funkciója nemtől független, bár a nagyon fontos árnyalatok a rendezőről való diskurzusban nagyon is nemtől függőek.

kivitelezhető valami, amire mindenki számított; mi legyen, ha valaki bármilyen okból kifolyólag nem azt és nem úgy szeretne próbálni, ahogyan az előzetesen egyeztetve volt stb.), és sokszor a népszerűsítés, a promózás is rá hárul (bár a csoportos döntés – annak ellenére hogy sokkal több időt vesz igénybe - demokratikusabb). Ezt a sort még oldalakon keresztül lehetne folytatni.

A szervezésen és technikai tudáson túl, mégiscsak az alkotói munkán van a hangsúly, az előadás létrehozásának művészi folyamatáról, ami a próbakezdés előtt elkezdődik már, akár évekkel korábban, folyamatosan változva, érlelődve, a világ hömpölygéseitől befolyásolva, arra reflektálva, érvényességet keresve a majdani előadásban. Ez is régi szokás, a rendező kitalálja, hogy mit is akar. Ezt megbeszéli alkotótársaival, jó esetben évekig folyik ez a közös eszmecsere, amíg beérik, megérik a téma, és megfogalmazódik egy lehetséges színházi nyelvben (térben).

Minél nagyobb távlatból vizsgáljuk, annál jobban kiviláglik, hogyan alakultak a rendezői nyelvek korszakai. Az Európán végig söprő fasizmus, majd kommunizmus után, annak utóárnyékában és peremén konszolidálódott a Rendezői színház. Erről úgy szoktunk beszélni, mint a rendező szupremáciájának korszaka: a rendező mint mindenek felett álló, totális szerzőséget követelő alkotó, a hierarchia tetején. Bár ellenreakcióként alakult ki, mert szükség lett az erőskezü vizionárius alkotóra, aki felszólal a rendszer(ek) ellen, nem enged ideológiát a színpadra, vagy erőteljesen reagál rá, értelmet ad a művészetnek egy felfoghatatlan és borzalmas időszak után, ha megnézzük a politikai, történelmi korszakot, ami után megjelent a Rendezői színház, nem nehéz felismerni a működési modellek hasonlóságát.

A következő nagy időszak a Lehmann-i meghatározás szerinti „posztdramatikus rendezői korszak”, a radikálisok kora. A német színházban ez a klasszikusok újraértelmezésének időszaka, a nagyszabású mentőakció, amikor a klasz-

szikusokat sikerül leporolni, illetve kimenteni a középszerűségből.

A rendező mint *megmentő* ebben a korszakban a legeklelatásabb. A poszt-posztdramatikus rendező, azaz napjaink rendezője Boenish szerint már társadalmi funkciót is betölt, ami nagyobb felelősséggel jár, mint csupán az alkotói státusz. Bár ezt a funkciót az előző korszakbeliek is gyakorolták, gondolhatunk itt Ostermeierre, aki lakossági, városi fórumokon szólalt fel, tartott beszédet, és a politikummal is egyeztetett a színház társadalmi szerepéről. Németországban hagyománya van az efféle agoráknak, ahol valódi párbeszédet lehet folytatni a színházon kívüli szférákkal.

Tehát ma a rendezést úgy is értelmezhetjük, mint társadalmi funkciót, és akkor feltehetően egy jól körvonalazott programmal rendelkező művészi cselekedetről beszélhetünk. Egy ilyen rendezői funkció új perspektívát mutat(hat) fel a burokokban alkotó művészi folyamatok kiegészítéseként, vagy akár helyett. Boenish *Regie*<sup>3</sup> fogalmából kiindulva és Milo Rau-ék *Genti manifesztum*ának gesztusértékű radikalizmusát vizsgálva, megfogalmazódik a rendezés művészetére iránti átláthatóság igénye, kialakul egy pozitív konnotációval bíró elvárás. Elvárást rendszerint valamivel szemben támasztunk. A rendezői hatalomgyakorlás elleni felszólalás, egy transzparens, kevésbé autoriter rendezői attitűd megkövetelése egyre több szakmai és művészi diskurzusban jelen van, az európai színházi tér nyugati felén hangsúlyosabban, a közép-keletin szerényebben. Ezekben a diskurzusokban óhatatlanul a rendezői gyakorlat negatív aspektusai domborodnak ki, hisz ezek által történnek visszaélések: autoriter magatartás, szerzőség kisajátítása, túlhaladott viselkedésminták, verbális,

---

<sup>3</sup> "I understand *Regie* as a cultural technique and specifically theatrical (mediating) force which (re-)negotiates the relations of texts and theatre, scenes and senses, performances and audiences, of cultural histories and traditions and the present with its ultimately pressing issues and concerns." IN Peter M. Boenisch: *The Play of Regie. Some notes on a new theory of Regie, prompted by contemporary directions in German 'directors' theatre'*, Critical Stages 2014/10.

akár fizikai agresszió, nyomásgyakorlás, megalázó pszichológiai játszmák stb.

Jelen írásban a rendezői gyakorlat pozitív konnotációit igyekszem felvázolni Milo Rau és társai radikálisan megfogalmazott *Genti manifesztumának*<sup>4</sup> segítségével, szeretnék egy átláthatóbb rendezői (előadás szervezői) gyakorlatot körvonalazni, fiatal (pályakezdő) rendezőhallgatók manifesztumszerű elköteleződéseivel alátámasztva.

### **Ki a rendező?**

Kiindulópontként meg kell állapítani, hogy „a rendező a romantikus/historizáló és a realista/naturalista tendenciák melléktermékének is tekinthető”,<sup>5</sup> hiszen a fejlődő színpadi technika tette szükségessé a rendező avanzsálását a szerzői szándék tolmácsából, a színész minél hívebb játékának irányítójából egy sokoldalúbb (fény, hang, szcenika, atmoszféra stb.) előadás-szervezővé, végső soron alkotóvá. Ebből a *multitasking* figurából nőtte ki magát az alkotói védjeggyel ellátott rendező.

*Rendet tenni, rendezni* (a magyar rendező szóból), *írányítani vagy utat mutatni* (az angol director, a spanyol director de escena szóból), *színpadra tenni* (a francia metteur en scène és a német inszenierung szavakból), *tenni, szervezni, visszajelezni* (az olasz regista, a francia regisseur, a román regizor<sup>6</sup> és a német Regisseur/in szavakból) a rendező/redezés szavak etimológiai megközelítése, a cselekvést jelen-

---

<sup>4</sup> A genti színház újonnan alakult művészeti vezetői alkotócsapata 2018 májusában megfogalmazta a Genti Városi Színház átláthatóbb, nyitottabb és inkluzívabb működése érdekében a genti tíz pontos manifesztumot. Szerzők: Stefan Bläske, Steven Heene, Milo Rau.

<sup>5</sup> Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza és/vagy a rendezői színház*, szerzői előszó IN *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó, Budapest 2007 (2. old.)

<sup>6</sup> Ezek a szavak a király szó (olasz re, francia roi, román rege) konnotációját is hordozzák, bár ennek etimológiai alátámasztását nem találtam sehol.

tő igék, bármely felsorolt nyelvről legyen szó, jól mutatják a rendező attribútumait. Ezek a feladatkörök nem zárják ki az átláthatóságot (transzparencia), igaz, nem is hangsúlyozzák. Bár a rendező „ma már nem csupán az a homogén egyed, inkább egy konstrukció, mely önmaga teszi hangsúlyossá a szélesebb körű vitákat a színház, nemzet, állam és a nagy struktúrák között, melyben földrajzi, politikai és kulturális terek keresztezik egymást vagy éppen ütköznek össze.”<sup>7</sup>, mégis a közép-kelet-európai gyakorlatban a felsorolt, cselekvést jelentő szavak elsősorban egy ellentmondást nem tűrő vezetőt mutatnak.

A pavis meghatározásban a rendező (románul *regizor*, franciául *metteur en scène*, angolul *director*, németül *Regisseur*):

„A darab színreviteléért felelős személy, rajta nyugszik az előadás esztétikai, valamint gyakorlati szervezési oldalának súlya, ő választja ki a színészeket, értelmezi a szöveget, válogatja ki a rendelkezésére álló színpadi lehetőségekből az elképzelésének legmegfelelőbbeket.”<sup>8</sup>

Azokban az esetekben, amikor a rendező alkotótársakkal közösen hozza meg döntéseit, a Pavis által szemléltetett feladatok ugyanúgy megmaradnak, csupán nem egy, hanem több alkotó döntéséből születhetnek meg. Kékesi Kun Árpád le is vonja a következtetést, hogy a pavis meghatározás a rendezésről (mise en scène) alig különbözik a XVIII. század végi rendezélméletektől, csupán „mellőzte a modern lamentációt és a “totalizálás igényeként” jellemezte a térbeliség, az összehangolás, valamint az értelem nyilvánvaló té-

---

<sup>7</sup> “The director is no longer considered simply as a homogenous individual but rather as a construct that itself articulates wider debates around the intersections between theatre, nation, state and the broader structures through which geographical, political and cultural spaces intersect or collide.” IN Peter M. Boenisch: *The Play of Regie. Some notes on a new theory of Regie, prompted by contemporary directions in German “directors’ theatre”*, Critical Stages 2014/10.

<sup>8</sup> Patrice Pavis: *Színházi szótár* (ford. Gulyás Adrienn et al) L’Harmattan Kiadó, 2006 (358. old.)

telének eljárását.”<sup>9</sup> A rendezés tehát „a szervezés és az alkotás egymást feltételező eljárásainak gyakorlata” lett, amely által és közben az interpretáció egyre nagyobb hangsúlyt kap.<sup>10</sup>

Peter M. Boenisch a német rendezői színházi gyakorlatra támaszkodva, a szöveget (újra)interpretáló perspektívájából közelíti meg a rendezést, a kanonizált szövegek, a klasszikus szerkezetekre épülő kánon *lebontására* irányuló művészi cselekedetként.<sup>11</sup> Az általa idézett markáns rendezők a klasszikusok szövegeihez úgy nyúltak, hogy előbb dekonstruálták azokat, majd a történelmi (és óhatatlanul a politikai és társadalmi) kontextust is figyelembe véve, rekonstruálták őket a színpadon.<sup>12</sup> Ez összhangban van a Kékesi Kun által pontosan leírt elvárással: „a rendezővel szemben sablonosan támasztott kettős követelmény – az előadás megszerzése és ellátása az individualitás pecsétjével.”<sup>13</sup>

E komplex és rétegezett alkotói funkció ellátására Boenisch a kortárs rendezői színházról értekezve, a *Regie* szakterminus használatát javasolja a *theatre directing* vagy a *mise en scène* helyett. A *theatre directing* megfogalmazás az előadáskészítés és a szövegszínrevitel hagyományos gyakorlatát jelenti. A romániai rendezőoktatásban e két szempont a rendezői alapszakos diploma megszerzésének pillére a mai napig. A *mise en scène* analitikus pavis fogalom<sup>14</sup> a színhá-

---

<sup>9</sup> Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza és/vagy a rendezői színház*, szerzői előszó IN *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó, Budapest 2007 (3. old.)

<sup>10</sup> uo.

<sup>11</sup> Peter M. Boenisch: *The Play of Regie. Some notes on a new theory of Regie, prompted by contemporary directions in German "directors' theatre"*, Critical Stages 2014/10.

<sup>12</sup> Boenisch Peter Stein, Peter Zadek, Frank Castorf, Peter Brook, Arianne Mnouchkine és Roger Planchon munkáit hozza fel példaként.

<sup>13</sup> Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza és/vagy a rendezői színház*, szerzői előszó IN *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó, Budapest 2007 (3. old.)

<sup>14</sup> Patrice Pavis: *Színházi szótár* (ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia), L'Harmattan Kiadó, 2006 (352. old.)

zi szöveg háromdimenziós valósággá való átalakítását kíséri végig. Kékesi Kun szerint „megmarad a gyakorlat elméletbe bonyolításának szintjén.”<sup>15</sup>

Azért van szükség az új megnevezésre, legalábbis Boenisch szerint, mert a rendezés már nem csak funkció és mesterségbeli szaktudás (hogyan kell egy próbafolyamatot megszervezni és levezetni, hogyan kell kommunikálni az alkotócsapattal, hogyan kell a színpadi jeleket használni stb.), hanem piaci erő is, akár brand is. A *Regie* olyan más szakterületeken közismert funkciókat is magába tud így foglalni, mint a mediátor, a tárgyaló (angolul *negociator*) szerepe is. A rendezés már nem csupán szövegek színrevitele és előadások létrehozása. A rendezéshez csatolt társadalmi funkció ma már nem kerülhető meg, a társadalmi funkciók pedig rendszerint valamiféle programmal rendelkeznek (akár az átláthatóság, a transzparencia programjával). A *Regie* ezért is a rancieri értelemben vett esztétikai fogalom, mely ugyanakkor a schilleri játék-játékosság fogalmára támaszkodik.

„A rancieri emancipációs cél értelmében, a *Regie* a mi színházbeli szövetségünk, hogy szavunk legyen a Tőke globális hegemoniájával szemben, mert a Kultúra egyetemes egyediségére teszi a hangsúlyt: az emberi közösségre, melyet nem a termelés és fogyasztás körforgása tart egyben, hanem a közös játék és a közös gondolkodás.”<sup>16</sup>

A sokszor mérnöki pontosságot követelő szaktudás alól szabadíthat fel ez az új fogalomhasználat, visszahozva az alkotás talán utópisztikus kollektivitását.

---

<sup>15</sup> Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza és/vagy a rendezői színház*, szerzői előszó IN *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó, Budapest 2007 (1. old.)

<sup>16</sup> „In the spirit of the Rancierian goal of emancipation, Regie is thus our ally in theatre in order to make a claim in the face of the global hegemony of Capital by insisting on the ‘universal particular’ of Culture: of a human community, bound not by the circle of production and consumption, but by common playing and thinking.” IN Peter M. Boenisch: *The Play of Regie. Some notes on a new theory of Regie, prompted by contemporary directions in German “directors’ theatre”*, Critical Stages 2014/10. (10. old.)

A *felszabadulás-felszabadítás* jelentések társítása a rendezéssel már a XIX. században megjelent, ha a színháztörténeti tényeket úgy értelmezzük, hogy a rendező felszabadította a színházat a szerzői hegemonia alól. Ugyanezt persze úgy is meg lehet közelíteni, hogy a rendező elnyomta a szerzőt. Bármelyik értelmezést is nézzük, a végeredmény ugyanaz: a rendező lépett a piramidális hatalmi struktúrák élére, szerzőséget követelve, illetve felsőbbrendű autoritást.<sup>17</sup>

A *rendező, mint felszabadító* értelmezést bontja ki Hans-Thies Lehmann is a posztdramatikus elméletében, amikor a rendezőket *megmentőknek* titulálja, akik a szöveget mentik meg a közészerúségtől és a porosodástól:

„a korszak radikális színháza nemcsak a szöveg elvi megvetését célozta meg, hanem a *megmentését* is: a rendezők ekkor keletkező színházában sokszor éppen arról volt szó, hogy a szövegeket kiszakítsák a konvenciók karmaiból és megóvják a kulináris színházi effektusok önkényes, érdektelen vagy romboló összetevőitől. (...) Az írott szöveg hagyományát sokkal nagyobb veszély fenyegeti a muzeális konvenciók, mint a velük való bánásmód radikális formái felől.”<sup>18</sup>

Színháztörténeti szempontból, de a társadalmi funkció szempontjából is a rendezői felelősség egyre nagyobb lett. Boenisch a felelősség fogalmát egy szójátékot használva érinti: *response* – *ability* (magyarul *válasz-képesség*), ez a készség pedig új „felelősséggel” ruházza fel a rendezést:

„A *Regie* a gondolkodás és a másképpen gondolkodás élő terét nyitja meg, egy lehetőségekkel teli teret, akár az egyet nem értés helyét. A *Regie* a színház és színházi gondolkodás nyilvános beavatkozása, vagy éppen az emberi játékosság és a szabadság utópiája.”<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Boenisch itt Thalheimer, Ivo van Hove, Guy Cassiers és Thomas Ostermeier rendezőkre hivatkozik.

<sup>18</sup> Hans-Thies Lehmann: *A posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi B., Berecz Zs., Schein G.), Ballasi Kiadó, Budapest 2009 (55. old.)

<sup>19</sup> „Regie opens up a living space of thinking, and of thinking differently, a vital room for possibilities, a vibrant place for dissensus. Regie is a public intervention through theatre and theatrical thinking, even a

Egy ilyen művészeti és kulturális tér létrehozása a kollektív szerzőséghez vezet(het), a felelősséget közösen is lehet vállalni.

A *Regie* által felkínált utópisztikus jellegű perspektívák, a *theatre directing* gyakorlatiasságán és a *mise en scène* analitikus rálátásán túl a rendezést egy olyan pozitúrába helyezi, mely sokkal nagyobb hangsúly fektet az alkotói folyamatra, mint a produktumra. Ez a gondolatmenet vezethetett a bevezetőben említett *Genti manifesztum*hoz, mely radikálisan, ugyanakkor utópisztikusan állít új mércét kőszínházi struktúrák újrafogalmazásában a színházcsinálás, és óhatatlanul a rendezés számára. A Milo Rauék féle manifesztum egy városi színház működését kívánja átláthatóvá, közösségivé és megújulóvá tenni, a tíz pontban megfogalmazott gyakorlati imperatívuszok ugyanakkor rendezési eljárások is egyben, egy előadáskészítés folyamatában egytől-egyig alkalmazhatóak rendezőileg is.

Mielőtt a tíz pont rendezői szempontból való értelmezésére rátérnék, fontos megválaszolni két kérdést: ki írja a manifesztumot? milyen pozícióból teszi azt? Karrierje csúcán levő rendező két másik művészeti vezető társával együtt fogalmazza meg, azaz közösen vállalnak felelősséget a leírtakért, és nem a világhírű Milo Rau manifesztumaként prezentálják. A pozíció pedig rendezői és/vagy művészeti vezetői elköteleződést jelképez a transzparens, inkluzív, kommunikatív, megkérdőjelezhető, nyilvánosan felvállalt alkotói (egyben rendezői) munkafolyamat iránt, mely a kényelmi pozíciót kiiktatja, és folyamatosan próbára teszi a folyamatban résztvevők komfortzóna-határait.

„Milo Rau és munkatársai által 2018-ban kiadott *Genti manifesztum* „a jövő városi színháza” számára is követendő

---

utopia of human play and liberty.” IN Peter M. Boenisch: *The Play of Regie. Some notes on a new theory of Regie, prompted by contemporary directions in German “directors’ theatre”*, Critical Stages 2014/10. (8. old.)

példának tekintette „a megszokott és biztonságos működési keretek elhagyását.”<sup>20</sup>

A dán filmes Dogma95 „tisztasági törvényéhez” hasonlóan „a Genti manifesztum egy túlzó követelés – a színházzal, de mindenekelőtt önmagunkkal szemben, akik benne dolgozunk. (...) Közösen, nyitottan, támadható módon.”<sup>21</sup>

Ostermeier is többszörösen kiállt a kőszínházi struktúra megőrzéséért a közös laboratóriumi szabad alkotás szellemében, de a hangsúlyt nem az átláthatóságra helyezte, hanem a piacgazdasági követelmények terhe alól való felszabadulásra.

„Ostermeier vehemensen kiáll az adófizetők pénzéből fenntartott (önkormányzati, nálunk állami) színházak mellett, hiszen ezek az intézmények azt a fajta alkotási szabadságot biztosítják a színházcsinálókna, ami a projektszínházak vagy alternatív színházak esetében lehetetlen. A port kell levetni ezekről a színházokról és nem beszüntetni őket – vallja. Mert ez az egyedüli hely, ahol hosszú távon lehet társulatban gondolkodni, rendező és színészek összekovácsolódó közösségében, ahol a gyors és rövid távú siker nem cél, ahol gátak nélkül lehet reflektálni a jelen történéseire, a politikai helyzetre stb.”<sup>22</sup>

Annak a gyakorlata, hogy egy rendező egyben művészeti vezetői pozíciót is betölt nagyon elterjedt, ezért, amint a manifesztumból is kilátszik, a rendezői program és a művészeti vezetői program gyakorta egybemosódik. A manifesztum vizsgálata szempontjából jelen írásban ez nem válik problematikussá, mert annak minden pontja alkalmazható a rendezői gyakorlatban (és nem csak művészeti vezetői koncepcióként érvényes).

Meg kell jegyeznünk, hogy a manifesztum pontjait Imre Zoltán és Boross Martin is kommentálták már a Színház fo-

---

<sup>20</sup> *A jövő városi színháza*, Színház folyóirat, 2018. november, fordította és jegyzetekkel ellátta Kricsfalusi Beatrix. <https://szinhaz.net/2018/12/28/a-jovo-varosi-szinhaza/>

<sup>21</sup> *Genti manifesztum* (ford. Kricsfalusi Beatrix), Színház folyóirat, 2018. november

<sup>22</sup> Patkó Éva: *Színház és félelem*, Játéktér színházi periodika, 2018 tavasz

lyóiratban.<sup>23</sup> Imre Zoltán a gyakorlatban tetten érhető homályos, tisztázatlan és ezért nem számonkérhető színházcsinálás megkérdőjelezését, illetve a színházi próbafolyamatba való betekintést, az alkotói burok (laboratórium) felnyitását látja a manifesztum pozitívumának, de inkább szó szerint értelmezi a pontokat, így következtetése az, hogy „formai követelményeket támaszt az előadással szemben, nem pedig az alkotófolyamat belső szükségletei felől indul.”<sup>24</sup>

Az alábbiakban a Genti manifesztumot igyekszem a rendezés szempontjából vizsgálni, a rendezői gyakorlatról való gondolkodás egy lehetséges módját felvázolva, azaz nem szó szerint véve a leírtakat, nem kifogásokat keresni, hogy miért nem valósítható meg egy ilyen utópisztikus manifesztum, hanem a paradigmaváltás lehetséges módozataként, azaz a pozitívumait előtérbe állítva. A manifesztum címében ott van a *jövő* szó, színházcsinálókként pedig a jelen színházával a jövő színházát fogalmazzuk meg előadásról előadásra.

### **A Genti manifesztum<sup>25</sup> pozitív hozadéka, avagy néz- zük máshonnan. Megjegyzések**

A manifesztum szövegét dőlt betűkkel különválasztottam a hozzá fűzött megjegyzéseimtől.

*Előszőr: Már nemcsak a világ ábrázolásáról van szó, hanem a világ megváltoztatásáról. A cél nem a valós ábrázolása, hanem az, hogy maga az ábrázolás váljék valóssá.*

Megjegyzés:

Az ideológia, bármi is legyen az, veszélyes a színházban. Hiszen a kérdésfeltevést, a kételkedést, a pluralizmust írthatja ki. A színházban egyszerre igaz és nem igaz az, amit

---

<sup>23</sup> Boross Martin: *Megjegyzések a Genti manifesztum kapcsán* és Imre Zoltán: *Kommentár a „Jövő városi színháza” című manifesztumhoz*, Színház folyóirat, 2018 november.

<sup>24</sup> uo.

<sup>25</sup> Német nyelvből fordította Kricsfalusi Beatrix, *Színház* folyóirat, 2018 november.

állítunk, ez működteti. A színház (tágabb értelemben a művészet) világmegváltó volta sokszor kerül a művészeti tanítás és a gyakorlat diskurzusába, amikor is olyan kifejezések és szavak működtetik a színházcsinálást, mint: úgy játszani (vagy rendezni), mint ha ez lenne életünk utolsó előadása, a cél szentesíti az eszközt, semmi nem lehet fontosabb az előadásnál. Ezt ma már túlhaladott és akár egészségtelen szakmai gyakorlatot is eredményezhet. A legjobb munkával lehet nézők elé állni és bármit is állítani (kérdetni), csak ekkor van esélyünk elgondolkodtatni, hatni, ekkor van esély a változásra, változtatásra. Elsősorban az alkotók változnak egy szakmailag, emberileg jól elvégzett munka során (nem a sikerről beszélek), ez talán elég is ahhoz, hogy a következő munkába belefogjunk.

*Másodszor: A színház nem produktum, hanem produkciós folyamat. A kutatásnak, a szereplőválogatásoknak, a próbáknak és az ezekkel kapcsolatos vitáknak mindenki számára nyilvánosan hozzáférhetővé kell válniuk.*

Megjegyzés:

A színház „szent”, beavatás, felsőbbrendű és laboratóriumi jellege miatt tágabb térségünkben a próbák hermetikusan elzárt folyamatként zajlanak (kevés kivétellel) a mai napig. Külső szemnek tilos betekintést nyernie a próbafolyamatba, az alkotókat zavarná egy külső személy jelenléte, egy megfigyelő szem olyan dolgokat látna, amelyeket... (ezt a mondatot nem is tudom befejezni, annyira meghaladottnak és a színház természetével ellentétesnek tartom ezt a fajta bezárkózottságot).

A színházi előadás nézők számára készül. Egy néző jelenléte a próbafolyamat bármely szakaszában ösztönző lehet, vagy csak egyszerűen természetes dolog. Az alkotói munka eleve önmagunk felvállalásával jár, miért lenne ellentétes ezzel bármi, ami elhangzik, vagy megtörténik egy próbafolyamat során?

A próba nyilvánossága nem az alkotói érzékenységünkkel való visszaélés, ellenkezőleg, a kreativitás stimulátora is lehet, és minden esetben a jelenlét és a jelenidejűség felkiáltója: amint mondok, amit cselekszem, azt bárki hallhatja, láthatja. A színházcsinálás nem titkolózás.

***Harmadszor:** A szerzőség teljes mértékben a próbák és az előadásokon közreműködőket illeti (függetlenül a funkciójuktól), és senki másét.*

Megjegyzés:

A második manifesztumpontból következik ez a harmadik. Amennyiben a próbák nyitottak, a munkafolyamatok átláthatóak, a szerzőség és a felelősségvállalás is transzparens módon látható. Tágabb térségünkben jogilag nincs definiálva a szerzőség az előadáskészítés folyamatában (kérdés, hogy egy alkotói folyamatban milyen szinten lehet jogi szempontból lemérni, kimérni a szellemi tulajdont). A rendező instrukciója és a színész megvalósítása, egy külső szem ihletett megjegyzése, egy világosító fényajánlata, vagy egy hospitáns félénk kommentárja, egyszóval sok minden lehet egy színházi pillanat megszületésének forrása. A szerzőség tisztázása ilyen esetben (is) meghatározhatatlan és bizonytalan folyamat lenne. Mert nem az a kérdés, hogy kié a szerzőség, hanem annak hangsúlyozása a fontos, hogy mindenki, akinek ehhez köze lehet legyen feltüntetve a szerzőséget illetően. A stáblistának nem muszáj egyszemélyesnek lennie – bár ez az imidzsepítés, a sztárolás büvkörében roppant hasznos tud lenni – annak semmi akadálya, hogy mindenki neve legyen feltüntetve. A gyakorlat más mutat, de változtatni bármikor lehet, ennek jogi akadálya nincs.

***Negyedszer:** A klasszikusok szó szerinti színpadi adaptációja tilos. Amennyiben már a próbaidőszak elején rendelkezésre áll valamilyen szöveg – könyv, film vagy színdarab –, az az előadás időtartamának maximum 20%-át teheti ki.*

Megjegyzés:

A csuklóból való visszautasítás helyett ezt a manifesztum pontot tekinthetjük ajánlatnak, egy lehetséges előadás-készítési módnak. Természetesen ehhez át kell értékelnünk a szövegközpontú színházcsinálási szokásainkat, rendezőként bizonyára új eszközöket kell keresnünk, hogy a fenti manifesztum pont megvalósulhasson. A színházaink repertoárjaiban oly gyakran ismétlődő darabok így más kontextusban kerülhetnek bemutatásra, kevésbé fenyegetnének a túlságosan egymásra hasonlító előadások.

**Ötödször:** *A próbaidőszak legalább negyedét a színházi terekre kívül kell lebonyolítani. Színházi térnek számít minden tér, amelyben valaha darabot próbáltak vagy előadtak.*

Megjegyzés:

Az alkotói komfortzónából való kimozdulás instant módon megtörténik, amennyiben más-más terekben kell próbálni egy munkaanyagot, és állandó jelleggel alkalmazkodni kell a tér adottságaihoz (méret, akusztika, fény, anyag, atmoszféra, időbeni beosztás stb.). Amennyiben nem a kényelem szempontjából tekintünk erre a kihívásra (hogy mennyi energiát vesz igénybe áthangolódni, hogy újra kell gondolni a mozgás- és beszéd tereit, egyáltalán, hogy más útvonalon kell közlekedni a megszokott helyett), a különböző terek új impulzusokkal gazdagítják a próbafolyamat alatt megszülető anyagot, új megoldásokat kínálnak, illetve, ami a legfontosabb: az anyag, amin dolgozunk minden körülmény között igaz és jelenlevő lesz, nem a tér adottságaitól függ. Tapasztalataim szerint egy minden körülmény között hiteles (igaz) színházi anyagot könnyebb utaztatni, különböző terekbe átrendezni, világítani stb.

Az előző gondolatmenetből következik, hogy egy előadás (a jelenlét, a tartalom, a viszonyok értelmében) minden térben működik. Ez nem egyenlő azzal, hogy minden térben el is kell játszani, de az, hogy a színészek (előadók) minden

térben működtetni tudják, a kihívásokon túl a művészi szabadságot, az alkotói önbizalmat erősíti.

Az előadások íratlan hierarchikus rendszerét is megbontja egy ilyen manifesztum-javaslat, eltörlődnek az elit (sok vagy több pénzből készült, színházi épületekben bemutatott) előadások és az alternatív terekben, legtöbbször projekt jelleggel születő előadások közötti nagy különbségek. A különbségek itt a szakmai megítélésre, a befogadói attitűdre, és nem a tartalomra vagy esztétikára vonatkoznak.

*Hatodszor: Minden előadásban legalább két különböző nyelven kell beszélni a színpadon.*

Megjegyzés:

Egy többnyelvű, globalizálódó térségben ez akár egyértelmű is lehetne, a történelmi múlt, hagyomány és teher (azaz a mindennapi valóság) viszont nem ezt az irányt mutatja, kivételek természetesen mindig vannak. Rendezőileg, színészilag mindenképpen újra kellene gondolni a színházi munkával kapcsolatos szokásainkat, egy ilyen javaslat pedig a nézőt is új helyzetbe hozza. A másik nyelvének (bármilyen nemzetiségű is legyen az a másik) is színpadon van a helye, vagy akár idegen nyelveket is hallania kellene, ezekhez hozzászokni, ezeket beépíteni a színházfogyasztási kultúránkba. Színészi szempontból kifejezetten gyümölcsöző egy másik nyelvű partnerrel játszani, viszonyt építeni, vagy akár nem anyanyelven játszani, más (idegen) nyelven, azaz a másik nyelven megszólalni és ebben is önazonos művésznek lenni.

*Hetedszer: A színpadon látható előadók közül legalább kető nem lehet **professzionális színész**. Az állatok ebbe nem számítanak bele, de örülünk a jelenlétüknek.*

Megjegyzés:

A helyi közösséggel való aktív és konstruktív kapcsolat(építésnek) egyik módzata is lehet ez a javaslat. Olyan társadalmi szegmensekben élő embereket lehet színpadra hívni egy ilyen gesztussal, akik másképpen nem kerülnének

a figyelem központjába és a példák sora hosszan folytatható. Mindenképpen elkülönül két színjátszási mód, ami erősítheti, kiegészítheti egymást: a professzionális színészé (aki adott esetben tud civilként is „játszani”) és a nem professzionális fellépőé, aki előadástól függően adja/játssza önmagát a színpadon, vagy megpróbál megformálni egy szereplőt.

A második manifesztumpont továbbgondolása is ez a javaslat, nem csak a próbafolyamat zárt ajtajait nyitja meg, hanem a színpadot is, ahol bárkinek helye lehet, nem csak a professzionális színésznek. Más művészeti ágban nehezen lefordíthatónak látom ezt a javaslatot, elgondolkodtató, hogyan hangozna egy szimfonikus mű, ahol az egyik hangszer nem professzionális zenész szólaltatja meg, hanem egy tehetséges zenész, aki a szakmán „kívülről” érkezik. (Zárójelben annyit megjegyezhetünk, hogy a Berliini Filharmóniának is tíz évébe került, míg végül elfogadta a női zenészek gyümölcsöző jelenlétét.)

*Nyolcadszor: A díszlet összterfogata nem haladhatja meg a hús köbmétert, vagyis egy olyan tehergépjármű kapacitását, amelyet B kategóriás jogosítvány birtokában bárki vezethet.*

Megjegyzés:

A javaslat a szegény színház irányába mutat első olvasatra, ami igencsak megnehezíti (de nem ellehetetleníti!) a professzionális látványtervezők dolgát. Ugyanakkor olyan előadásokat létrehozni, melyek könnyen szállíthatók és felszerelhetők bárhol, visszahozhatná térségünk régi hagyományát, a tájolóást, hogy városaink, falvaink nézőinek színházi kultúrára való érzékenyítése ismét elkezdődhessen.<sup>26</sup> Nyilván ehhez egy átgondolt közös színházi rendszerre van szükség, de a javaslat szerint egy tehergépjármű lehet a kiindulási pont. A javaslat erősíti az ötödik ponthoz írt gondolatmenetet, az elit és „nem-elit” színház közötti határok eltörléséről.

---

<sup>26</sup> Természetesen vannak tájoló színházak, kiszállások, de ez a tendencia nem rendszerszintű.

**Kilencedszer:** *Évadonként legalább egy produkciót egy kulturális infrastruktúra nélküli háborús vagy válságövezetben kell próbálni vagy előadni.*

Megjegyzés:

Kétgyermekes családos anyaként nem találtam olyan érvet, mely a háborús övezetben való játszást támogatni tudná (azaz hogy ezt bárkitől kérhessem vagy elvárjam). A javaslatot viszont nagyon hasznosnak érzem, amennyiben a válságövezetet átértelmezzük: kultúraszegény helyekre vinni az előadást, a perifériára, a szegénységben vagy mélyszegénységben élő emberek közé, a természetileg vagy társadalmilag izolált helyszínekre, a zárt falak közé szorult emberekhez (börtönök, idősotthonok, árvaházak, javítóintézetek, betegközpontok stb.). A színházi szakmánk elkényelmesedett abból a szempontból, hogy nem célja eljuttatni produktumait a színház épületeitől távolibb helyekre. A fogyasztási szokások szellemében az a néző, aki színházban szeretne időt tölteni megkeresi, kifizeti (megvásárolja) az előadást, a színháznak (alkotócsapatnak) mint intézménynek nem felelőssége és célja máshova is elvinnie a produktumot.

**Tizedszer:** *Minden előadást legalább három ország legalább tíz különböző településén kell játszani. E kritériumok teljesítése előtt egyetlen előadást sem lehet levenni az NTGent repertoárjáról.*

Megjegyzés:

A nemzetközi koprodukciónak bár gyakoribbak már, de ritka madárnak számítanak még mindig. Szervezést igényelnek, rengeteg egyeztetési munkát a két-három intézmény között. De főként egy olyan gondolkodást, amely a nyelvek és kultúrák közötti átjárhatóságot, az egymással látszólag nem kompatibilis vagy éppen szembemenő színházi formák találkoztatását, az ismeretlennel (vagy legalább is kevésbé ismerttel) járó rizikót és folyamatos alkalmazkodási készség kialakítását helyezi előtérbe. Egy vegyes alkotócsapatnak három különböző országban dolgozni, játszani, közös szín-

házi nyelvet találni, működtetni azt és otthonra találni benne (legalábbis felvállalni azt minden velejárójával együtt) nagy kihívás, európai kaland, mely felé lassan, de biztosan haladunk (persze, ha akarunk).

A rendezés gyakorlatának pozitív konnotációiból kiindulva, és a Genti manifesztumot és annak kontextusát állítva a vizsgálat középpontjába, több alkalommal kértem (közös műhelymunkák keretén belül) mesteri rendezőszakos hallgatókat, hogy fogalmazzák meg a saját rendezés-manifesztumukat, azaz pontokba szedve írják le, hogyan látják a saját jövőbeni gyakorlatukat. Sarkítva: a jövő színházát melyet létre szeretnének hozni, amelyen munkálkodnak. A manifesztumok műhelymunka, előkészületek, kontextualizálás és különböző közös gyakorlatok után születtek meg, közös döntéssel, érvekkel és ellenérvekkel, minden pont részletes kifejtésével, argumentálásával.

Az alábbiakban két munkacsoport manifesztumait prezentálom szerzőik beleegyezésével.

### MANIFESTO<sup>27</sup>

Mesteri rendező szak, II. év (negyedik szemeszter)

Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Osztályvezető: dr. habil. Theodor-Cristian Popescu  
egyetemi tanár

2019. október

1. Megbízni, tisztelni mindenkit, türelemmel lenni mindenkivel szemben a munkafolyamat alatt, beleértve önmagunkat is :-)
2. Önmagunkkal és mindenkivel a csapatból őszinték leszünk.

---

<sup>27</sup> A manifesztumot a *Power and Directing* c. egyhetes angol nyelvű rendezői mesterkurzus keretén belül fogalmazta meg a mesteri rendezői osztály hat hallgatója, akikkel együtt dolgoztam. Minden hallgató egy-egy szabályt fogalmazott meg, melyet az osztály javítási és újrafogalmazási javaslatok után konszenzussal elfogadott.

3. A munkafolyamat minden résztvevője úgy tekint a munka anyagára, mintha ő maga választotta volna azt (mintha a sajátja lenne).
4. Mindenki részt vesz a téma kutatásában, az ötleteket és az információkat megosztják egymással.
5. Próbaidő alatt, beleértve a szüneteket is a beszélgetések egyedüli tárgya a munkára vonatkozik. Jusson eszedbe, bármikor csendben is lehet maradni :-)
6. A produkciót bármilyen térben el lehet játszani.<sup>28</sup>

A fenti manifesztumhoz hozzátartozik, hogy megfogalmazása és közös elfogadása után a rendező hallgatók bemutatták a színész hallgatóknak is, akikkel együtt dolgoztak a műhelymunka folyamán, megbeszélték közösen a felmerülő kérdéseket (az 5-ös pontot többen is kifogásolták), érveltek és „megvédték” a saját maguk alakította szabályrendszert. A színészek közösen döntöttek arról, hogy elfogadják a kihívást, kipróbálják (azaz komolyan veszik) a manifesztumot, és ennek alapján dolgoznak a rendező hallgatókkal.

A műhelymunka során semmiféle ellenőrzése a manifesztum betartásának természetesen nem történt, hisz a kihívás az volt, hogy a rendező hallgatók be tudják-e építeni a munkafolyamatba (ami sokszor bizonytalan, változó, fluktuáló) azt a munkamorált, amiben hisznek vagy hinni szeretnének, és ez minden esetben egyéni munka és hozzáállás kérdése volt.

---

<sup>28</sup> 1. Trust, respect and be patient with everyone`s working process, including ourselves :-)  
2. We will be honest with ourselves and everyone on the team.  
3. Everyone involved in the process will treat the material as if they have chosen it.  
4. Everyone does their research on the topic, ideas and informations are always shared.  
5. During rehearsal times, including breaks, the only topic of discussion is about the work we are doing together. Remember, you can always stay silent :-)  
6. The production must be adaptable to any space.

A műhelymunka végén egyöntetűen azt jelezték vissza a hallgatók a közös megbeszéléseken, hogy manifesztumuk irányadó volt, összetartotta a munkájukat. Mivel a sajátjuk volt és nem egy külső személytől kapták, saját maguk számára vált fontossá a manifesztumhoz való folyamatos igazodás, annak betartása.

Következtetésünk az volt, hogy egy ilyen „szabályrendszerhez” végig lehet viszonyulni a munkafolyamat alatt, és ha szabályként tekintünk rá, akkor az arra is jó, hogy megszegjük.

### MANIFESTO<sup>29</sup>

Mesteri rendező osztály

Zürcher Hochschule der Künste

Rendezés praxis felelős: Stefanie Lorey

2020. május

- A színház az a hely, ahol mindenki egyenlő és mindenki mindenkiktől tanul és párbeszédet folytathat (fókusz: művészek és nézők).
- Rendezni azt jelenti, hogy a folyamatot határozod meg és nem a produktumot. Tehát a rendezőknek nem célokat és víziókat kell megvalósítaniuk, fő feladatuk a specifikus anyag vagy téma kiválasztása és a próbaszerkezet kialakítása.
- Csak olyan projekten dolgozunk, amit őszintén szeretünk.
- Ahhoz, hogy hatást érzünk el, nem szabad előre tudni mindent. Meg kell tapasztalni, csak így lehet a közös megértés talaja (gegenseitigen Veränderung).
- A munka végén, a hullámvölgyek ellenére, amit a vita eredményezhet, minden résztvevőnek a közösen lét-

---

<sup>29</sup> A manifesztumot az *Aspects of Power in Contemporary Theater Directing* c. egyhetes angol nyelvű rendezői mesterkurzus keretén belül fogalmazta meg a zürichi mesteri rendező szak tizenhárom hallgatója, akikkel együtt dolgoztam. A hallgatók saját munkájukra vonatkozó egyéni szabályokat dolgoztak ki (fejenként kettőt).

rehozott munka mögé kell állnia és sajátjának tekintenie. Minimum büszkének lennie rá.

- Érzéseinkről beszélni szerves része a professzionális színházi munkának.
- Minden résztvevő művész elköteleződik saját víziója (bármilyen irracionális vagy irreleváns) igazi és hiteles fejlődése mellett, komolyan veszi saját vízióját, táplálja és engedi becsatornázódni a munkafolyamatba.
- A színház valódi anyag lehetőségeit járja körül egy művészi alkotás létrehozása érdekében, és új témákat keres a körülöttünk levő világ felfedezéséhez, városunkban, utcáinkon. Azonkívül, hogy „a jelenben van”, a színháznak „a valóságban kell lennie”.
- A diszkrimináció (rasszizmus, szexizmus, kategorizálás, minősítés, homofóbia stb.) semmilyen formája nem megengedett sem a színpadon, sem azon kívül. Ez azt jelenti, hogy a.) ha az alkotási folyamat bármely résztvevője diszkriminálva vagy bántva érzi magát, lennie kell egy jól meghatározott viszonyulási, reflexiós pontnak, és következménynek. b.) olyan nyelvezetet vagy cselekedetet, amely bántó lehet egy közösség számára, vagy traumákat okozhat nem szabad az elkövető szemszögéből megjeleníteni, reprodukálni az előadásban.
- A színház kommunikációról, közreműködésről, egymás meghallgatásáról és az együtt tanulásról szól.
- A színházat a benne résztvevők egyedisége élteti. Elfogadjuk és tudomásul vesszük, hogy különböző embereknek különböző szaktudása van a különböző szakterületeken, melyek egyenlően járulnak hozzá ahhoz, amit a folyamat végén produkciónak nevezünk.
- A színház lehetőséget kínál eltávolítani a penészt minden szinten. A hagyomány, a konvenció, a politikai és társadalmi valóságok, a személyes elzárkózás nem korlátozhatják. De operálhat mindezekkel, hogy új tapasztalatokat adjon és hatni tudjon.

- Tudomásul kell venni, hogy a színpadon és a kulisszákban a résztvevő művészek és színházi dolgozók különböző személyiséggel, meglátással, tehetséggel, gyengeséggel, működéssel megáldott emberek. A közös munka folyamán ezt tudomásul kell venni és tisztelni kell. Időbe telhet, amíg a résztvevők kitalálják, hogyan működtethető a közös munka, hogy mindenki számára megfelelő legyen.

Gyakorlati meglátások:

- A produkciós csapatok maguk döntenek el mennyi próbaidőre van szükségük.
- Senki ne legyen hatalmi pozícióban két egymást követő produkcióban.
- Mindenki, aki használja a próbatermet egy órát tölt el közös takarítással minden próbanapon.
- Osztozz a felelősségen a társaiddal próbafolyamat alatt és a nézőkkel az előadás ideje alatt.
- Minden próbán eltöltött órához dolgozz legalább kétszer annyit otthon. Kutass, próbálj ki dolgokat, kérdezd a körülötted levőket, mit gondolnak a témáról, olvass híreket, menj állatkertbe – gyűjts táplálékot az előadáshoz. *Tedd bele a szükséges munkát.*
- A csapat minden tagjának ismernie kell a próbafolyamat elejétől kezdve az erőszakmentes kommunikációt.
- A (művészi) döntések azután születnek meg, miután a különböző területekről érkező szakemberek/művészek részt akarnak venni a munkában. Megismerik egymást, együtt szeretnének dolgozni, ismerik a témát, az anyagot, a formális megközelítést, amire alapozik a munka. Minden csapattag részt vesz egy előmunkában, amikor megosztják egymással ötleteiket, gondolataikat, képi anyagokat stb. és egy elfogadó környezetben megbeszélik azt. A munkafolyamat e fázisában szerzett tapasztalatok képezik a közös munka alapját és ezek mentén születnek meg az első közös döntések a teret, a stílust, az anyagot illetően.

- Minden produkciót turnéztatni kell. Különböző helyeken játszani és legalább egy olyan helyszínen bemutatni, ami nem színházi tér.
  - A csapat minden tagja tehetsége és erőssége szerint vegyen részt a munkában és ne a betöltött pozíciója alapján. Próbák alatt legyen egy „képzeld magad a másik helyébe” -nap, amikor mindenki más feladatot teljesít, mint amit általában szokott.
- + egy: a próbán legyen mindig elegendő csokoládé.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Theater is a place where people are equal and everyone can learn or discuss with everyone (focus: artist and spectators).

Directing means defining the process and not the product. So directors are not allowed to create goals or visions, their main job is to define a specific material or topic and a specific rehearsal-structure.

We would only do a project that we sincerely love.

For an effect to be achieved, everything must never be known from the very beginning. It wants to be experienced, only in this way can there be a path of mutual change (gegenseitigen Veränderung).

In the end, in spite of the ups and downs that a dispute requires, each person involved should stand behind what has been created and call it their own. At best, be proud of it.

To speak about ones own feelings is an inherent part of professional theatre-work.

All participating artists commit themselves to a true and genuine development of their vision (however irrational or irrelevant it may seem), to take their vision seriously, nurture it and to let it flow into the whole process.

Theater explores the possibilities of a real material to nourish an artistic creation, and look for new subjects to explore in the real world around us, in the city around us, in the streets around us. Besides of “being in the present” theater also has to “be in the real”.

Any form of discrimination (racism, sexism, classism, ableism, homophobia, etc.) is not tolerated on as well as off stage. This means: a) if a person involved in the production process feels discriminated or offended, there needs to be a concrete contact point and defined consequences. b) Actions or language that is offensive to a group of people or might arouse traumas is not allowed to be reproduced in the performance depicted through a perpetrators perspective.

Theater is about communication and collaboration, listening to each other and learning together.

Theatre lives through the individuality of the people constructing it. We accept that different people have different kinds of expertise in

different spheres that are all equally existing next to each other and shape what we call product in the end of the process.

Theatre is a chance to break the mold on any level. It should not be limited by traditions, conventions, political and social realities or personal blockages. But it can work with them to create new experiences and activating impacts.

On and backstage it must be acknowledged that all participating artists and theatre workers are humans with different personalities, perspectives, talents, weaknesses and ways to function. By working together all must be aware and respect that. It may take its time to figure out how it works well for everyone.

Practical Side:

Each production team decides for themselves how much rehearsal time they need.

People are not allowed to be in a position of power in two following theatre-projects.

All members who are using the rehearsal space must spend one hour to clean up the space together on every rehearsal day.

Share responsibility with your peers during the rehearsals and with the audience during the performance.

For every hour of rehearsal work at least twice as much at home! Research, try out stuff, ask people around you for their thoughts on the topic, read the news, go to the zoo - gather nourishment for your performance. *Put in the work needed.*

All members of the team should acquaint themselves with the concept of 'non-violent communication' at the beginning of the rehearsal time. No decisions (on an artistic level) are made until a bunch of artists/experts from different disciplines have decided to take part. They know about each other, want to work as members of the group and are aware of the topic or material or formal approach the project will start upon. Everyone involved is taking part in a preconception-workshop where everyone can bring his or her ideas, thoughts, images etc and try or discuss them in an environment of acceptance. The experiences made in this stage of the process is the collective foundation of the project and will lead directly to the first decisions that have to be made concerning room, style, material etc.

All the creations must go on tour. All the productions have to be played in different places, and in at least one place that is not considered as a theater.

Every person on the team should be allowed to bring themselves into the project according to their talents and strengths and not to the position they occupy. During rehearsals there could be a „put yourself into another person's shoes”-day, where everybody would be assigned a totally different task from the one they usually have.

+ one: There should always be enough chocolate at rehearsals.

A fenti manifesztum öt országból (Svájc, Németország, Litvánia, Románia és Kína) származó mesteri rendező szakosainak egyik alapgondolata, hogy mindenki hozzájárulása egyformán fontos egy színházi munkában, így teljes egészében közlöm a manifesztumot. Az kurzus tizenhárom hallgatója nem értett egyet minden ponttal, ellenkező vélemények és színházról való gondolkodások ütköztek, de azt a következtetést levonhattuk, hogy ez a generáció a folyamatot, annak milyenségét és minden szempontból átlátható működését fontosabbnak tartja a produktumnál, egyféle (számomra egyszerre valóságos és utópisztikus) utat mutatva a XXI. század rendezőjének az esztétika és politika színházi vonzatairól.

Boenish szerint a rendezői színház motorja a fasiszmus és kommunizmus (elleni harc). A posztdramatikus rendezők az egyre nagyobb teret nyerő internet korszakában szocializálódtak, elmondhatjuk tehát hogy a mai generáció világát a social-media határozza meg, bár meglátásomban a fenti manifesztumok nem tükrözik ezt egyértelműen. A szerzőség parttalan kérdése – kié az előadás – kevésbé hangsúlyos téma a pályakezdő generáció diskurzusában, a kollektív, a társadalmi, a politikai szempont inkább meghatározó. Használhatjuk Boenisch megfogalmazását: „making sense”, azaz kulturális szempontból legyen értelme a közös játéknak és gondolkodásnak, a színházcsinálás ne legyen fogyasztói gyakorlat.

Az átlátható rendezés igénye található meg a két közölt manifesztumban. Mindkettő a felelősséget emeli ki, azt a fajta rendezést, amely teret teremt a másképpen gondolkodásnak, az ellentmondásnak, a kockázatnak, a kételkedésnek és a konfrontációnak. Pont, pont, pont.

A tanulmány rövidebb változata a *Hatalom és performativitás az erdélyi magyar színházban a XX-XXI. században* csoportos kutatói projekt keretén belül jött létre, 2022-ben. A kutatócsoportot dr. Ungvári Zrínyi Ildikó koordinálta. Az írást itt publikálom először.



## A SZELLEM KONOK FELSŐBBRENDŰSÉGE

Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat,  
A.P. Csehov: *Cseresznyés kert*  
Bemutató időpontja: 2005. május 10.

Szereposztás:

Ljubov Andrejevna Ranyevszkaja – Tompa Klára †

Ánya – Ruszuly Éva e. h.

Varja – Fülöp Beáta

Gajev – Ördög Miklós Levente

Lopahin, szerepátvétel – Zayzon Zsolt/Korpos András  
e. h.

Trofimov – László Csaba

Szimeonov-Piscsik – Szélyes Ferenc

Sarlotta-Ivanovna – B. Fülöp Erzsébet

Jepihodov – Henn János

Dunyása – Porzsolt Erzsébet e. h.

Firsz – Veress Albert m. v.

Jása – Bodolai Balázs

Vándorlegény – Korpos András e. h.

Rendező: Andreea Vulpe

Dramaturg és rendezőasszisztens: Patkó Éva e.h.

Fordító: A szövegkönyv Tóth Árpád és Elbert János fordít-  
ása alapján készült

Díszlet- és jelmeztervező: Iuliana Vilsan

Az alábbi előadáselemzés a IX. Philther projekt keretén belül jött létre. A projekt 2024/2025-ös kiemelt témája *a dramaturgus hős reprezentációja az erdélyi magyar színházban*. A kutatás koordinátora dr. Boros Kinga, vezetői dr. Jákfalvi Magdolna és dr. Kékesi Kun Árpád. A philther metodika

egyik alapelve, hogy az előadáselemzés nem fogalmaz meg véleményt, nem interpretál, és csak akkor állít valamit, ha az leihivatkozható.

Az előadást Tompa Klára színésznő emlékére, közös munkáinkra gondolva készítettem el.

### **Az előadás színházkulturális kontextusa**

A kilencvenes évek vége és kétezres évek eleje a kulturális életben, tehát a színházi közegben is mozgalmas időszak Erdélyben, hiszen a kulturális párbeszéd és a kultúra támogatottsága lehetőséget adott újragondolni a forradalom utáni romániai társadalom irányváltásait, a nyugati világhoz való nehézkes felzárkózását, a rendezők többségét érdekelte a társadalmi folyamatok művészi analízise. A magyarországi állami pályázati támogatásoknak köszönhetően nagyobb költségvetésű előadások is születnek, és feltűnően több a színházakban a vendégrendező. A kedvezőbb romániai gazdasági viszonyoknak köszönhetően folytatódhatnak a bővítések a társulatokon belül, jellemzően fiatal színészeket alkalmaznak.

„Kovács András Ferenc frissen kinevezett igazgatóként friss szellemisséget próbált a társulatba hozni, és szinte a teljes 1997-ben végzett évfolyamot leszerződtette. Ez a radikális fiatalítás (...) új lehetőséget jelentett a fáradt, kiégett társulat képét mutató színház számára, és az első eredmények következő évben jelentkeznek is.”<sup>31</sup>

Alkotóműhelyek és kísérletező színházak jönnek létre, érezhető egyfajta színházi pezsgés. Mindezt a kommunizmus utolsó éveinek kulturális és gazdasági szorongatásához képest lehet ennyire egyértelműen pozitív fejleménynek tekinteni. Ilyen kontextusban az igazgatók bátrabban vállalnak kockázatot egyes előadásokkal. Marosvásárhelyen a Fekete március (1990) társadalmi sokkja után egyértelmű volt, hogy a két népnek, a két kultúrának nyitnia kell egymás felé. Béres

---

<sup>31</sup> Bodó A. Ottó: *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház*. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola. 2011. 76.

András politikusként és kultúremberként is pontosan érezte,<sup>32</sup> hogy helyzet teremtődött a színházi életet megújítani a reális párbeszéd és kíváncsiság szellemiségében. Rektorként magyarországi és bukaresti vendégtanárokat hív a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetemre,<sup>33</sup> akik új szemléletet hoznak, és ezek a közreműködések lelkesíteni tudják a helyi színházi közösséget.

A Béres András (és rövid ideig a Kovács András Ferenc) által kezdeményezett reformok – fiatal végzősök szerződése, a repertoár kiszélesítése, a művészi színvonal növelése, román ajkú vendégrendezők meghívása – igazolódni látszanak az újszerű, kísérletezőbb előadásokban. Nánay István is értékeli ezt a kétezres évek elején jól érzékelhető építkezési folyamatot:

„[F]ontos jelenségnek tekintem azt, hogy immár öt színházi formáció létezik a városban: a hivatásos Tompa Miklós Társulat mellett az Ariel báb-, gyermek- és ifjúsági színház, a Színművészeti Egyetem Stúdiója, a főleg az egyetem oktatóit tömörítő Akadémiai Műhely és a Yorick Társulat (ez utóbbi kettő alternatív-független státuszú). Ez persze nem azt jelenti, hogy valóban öt önálló társulat létezik – a színházak egy része itt is, ott is fellép –, de megnő a különböző utak keresésének lehetősége – amivel az alkotók láthatóan élnek is –, illetve a függetlenek léte, kísérletező kedve óhatatlanul visszahat az állami színház működésére. Ezt igazolja, hogy olyan előadások születhettek, mint a Tompa Miklós Társulat minden szempontból figyelemre méltó *Cseresznyés-*

---

<sup>32</sup> Oktatásért felelős RMDSZ alelnök (1995–1997), marosvásárhelyi városi tanácsos (1990–2000), oktatásügyi államtitkár (1997–1998), a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának művészeti igazgatója és tagozatvezetője (1998–2002), a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem rektora (2000–2008).

<sup>33</sup> Az intézmény jelenlegi megnevezése: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem.

kerje és a már említett *A szökése*, illetve az Akadémiai Műhely Brecht-adaptációja.”<sup>34</sup>

Andreea Vulpe érkezése előtt román rendezők már fontos, a korábbiaktól igencsak elütő és szakmai díjakat, jelöléseket begyűjtő produkciókkal bizonyítják Béres elgondolásának helyességét: hogy ezek a közreműködések művészi színvonalat, elismertséget és nyitást jelentenek a színház számára.<sup>35</sup> A *Cseresznyéskert* ebben az értelemben is a kellő időben találja meg a Tompa Miklós társulatot, ugyanakkor ebben az időszakban Románia szerte több rendezőt is foglalkoztat a darab.

„A Csehov-darabok közül ebben az időszakban, úgy tűnik, a *Cseresznyéskert* a román alkotók kedvence (nemrég rendezte az Odeonban Sorin Militaru, a marosvásárhelyi Nemzetiben pedig Andreea Vulpe).”<sup>36</sup>

Ehhez képest a magyar nyelvű színházban kevesebb *Cseresznyéskertet* mutatnak be, ebben az évben Miskolcon vizik színre a darabot a szerb Radoslav Milenković rendezésében.

„A *Cseresznyéskert* Csehov utolsó darabja, poétikailag legradikálisabb alkotása. A korábbi drámákban kidolgozott dialógusszerkezet, kihagyásos szituációteremtés és cselekményredukció csaknem eléri a fokozhatatlant. Alighanem a legnehezebben játszható Csehov-mű; a magyar színház tradícióitól mindenestre ez áll a legtávolabb.”<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Nánay István: *Egy zsűritag feljegyzései. Kisvárda*, Színház folyóirat, 2006/9. 30.

<sup>35</sup> Alexandre Colpacci két előadást rendez (Marivaux: *Két nő között*, 2003. Jelölés a legjobb rendezés UNITER-díjára. Glowacki: *Negyedik nővér*, 2006), Anca Bradu 1999-ben Giradoux *Elektráját*, 2000-ben Wedekind: *A tavasz ébredését* (a legjobb rendezés UNITER-díja), 2001-ben pedig egy nagy volumenű Madách *Az ember tragédiáját*.

<sup>36</sup> „Dintre piesele cehoviene, *Livada...* pare să fie preferata artiștilor români ai acestei perioade (recent, au montat-o Sorin Militaru, la Odeon, și Andreea Vulpe, la Naționalul din Târgu Mureș)” IN Iulia Popovici: *Când Cehov îl întâlnește pe Șostakovici (Amikor Csehov Sosztakovicssal találkozik)*, Observatorul cultural, 2006. január 26. (12. old.)

<sup>37</sup> Urbán Balázs: *Ákombákom. Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyéskert*, Színház folyóirat, 2006/5 (33. old.)

### **Dramatikus szöveg, dramaturgia**

A marosvásárhelyi előadás szövege Tóth Árpád és Elbert János fordításainak felhasználásával készül. A rendező román szövegváltozatokat használ alapul, ezek mentén, illetve a rendezői vízióhoz alkalmazkodva a dramaturg újrafordítja a szöveget,<sup>38</sup> ötvözve és kiegészítve a két magyar fordítást. A játékszöveghez az angol és francia fordításokat is figyelembe veszik. Ez a dramaturgi munka az olvasópróba után, a próbafolyamat alatt történik, így a színészek is bekapcsolódnak a végleges szövegváltozat alakításába: szavak kicserélését kérik, új mondatstruktúrákat javasolnak. Az előadás szövegébe egy új jelenet is bekerül, melyet román nyelvről kell magyarra lefordítani: Sarlotta-Ivanovna és Firsz jelenete szövegben is összeköti a két hasonló anyagból gyúrt szereplőt, akik színpadi megjelenésükben is a cseresznyeskert részei.

„Andreea Vulpe meglepő rendezői koncepciójában a kert-világot Sarlotta alkotja meg és tartja életben Firsszel közösen, a másik játékmesterrel, aki az előadás kezdetén a játékok közül bújjik elő, és olyan, mintha egy vállfára akasztott jelmez volna.”<sup>39</sup>

Ezzel a beékelt jelenettel erősödik a rendezői koncepció, mely szerint a két szereplő maga a kert, ők irányítják álombeliségét, őrzik gyermeki álomszerűségét. A rendezőnő szerint a teljes darab értelmezése megváltozik ezzel a jelenettel, amit Sztanyiszlavszkij vett ki a darabból, annak bemutatója előtt.

„Sztanyiszlavszkij meséli, hogy mikor a bemutató előtti egyik próbán bejelentette, hogy kiveszi az előadásból a

---

<sup>38</sup> Az elemzés szerzője rendezőasszisztensi minőségében részt vett a teljes próbafolyamatban, illetve az olvasópróbák előrehaladtával a dramaturgi szerepet is ellátta az alkotófolyamat befejezéséig, az elemzés során ezekre a tapasztalatokra is támaszkodik.

<sup>39</sup> „În concepția surprinzătoare a Andreei Vulpe lumea-livadă este generată și prezervată de Charlotta, alături de celălalt magister ludi, Firs, un costum-umeraș ieșit la început de prin recuzita jocurilor.” IN Cristina Rusiecki: *Dincolo de carapacea rotundă a visului (Tul az álom gömbölyű páncélján)*, LiterNet, 2005. június

második felvonás utolsó jelenetét (azért, hogy a felvonás optimista kicsengéssel érjen véget, a Trofimov által megjövendőlt boldog jövőképpel), “Csehov olyan komor és sápadt lett, hogy megijedtünk attól a fájdalomtól, amit okoztunk neki”. Sajnos azonban nem csak a bemutató, hanem minden XX. században kiadott kötet is nélkülözi ezt a jelenetet, aminek hiánya szerintem megcsonkítja a darabot az egyik leglényegesebb dimenziójától. [...] Az identitás és életkor nélküli Sarlotta (amint elmondja nekünk a jelenet elején) és Firsz, aki nem tudja már mióta is van ezen a világon, két olyan lény, akik mintha áthidalnák az idő múlását, e titokzatos felvonás végén, egy új perspektíváját mutatják meg a Vég utáni életnek.”<sup>40</sup>

A csehovi szöveg szemantikus és érzelmi telítettsége sűrűsödik ebben a jelenetben, amiben Sarlotta Ivanovna és Firsz a halálról beszélnek. Alább egy részletet olvashatunk a jelentből, melyet a dramaturg és a jelenet szereplői fordítottak román nyelvből:

„FIRSZ 20-25 évesen. És egy szép napon a kántor fia, a szakácsunk, Vaszilij és én épp erre jártunk, és megláttunk egy embert ott a kövön ülni... pont ott. Nem a mieink közül volt, valami idegen lehetett. Nem tudom miért, de elfogott a félelem és elmen-

---

<sup>40</sup> „Stanislavski povestește cum, într-una din ultimele zile de repetiție, când a anunțat că va tăia ultima scenă din actul al II-lea ( pentru a-1 sfârși în cheie optimistă, cu profeția viitoareii fericiri, făcute de Trofimov), Cehov ”s-a întristat atât de tare și a devenit atât de palid încât ne-am speriat noi înșine de durerea pe care i-am provocat-o.” Din păcate, însă, nu numai premiera spectacolului, ci și toate edițiile publicate în secolul XX, au apărut apoi fără această scenă, a cărei absență, cred eu, văduvește piesa de una din dimensiunile ei esențiale. [...] Charlotta cea fără identitate și fără vârstă (cum ne mărturisește în monologul aflat la începutul acestei scene) și Firs cel care nu are habar de când există pe lume, două făpturi ce par să transceadă timpul, deschid astfel, la finalul acestui act enigmatic, o nouă perspectivă asupra vieții de dincolo de Sfârșit.” Részlet a rendezővel készített email-interjúból. Az interjú 2024. október 15-én készítemem.

tem onnan, és amíg elvoltam, megölték. Pénz volt nála.

SARLOTTA És? Weiter!

FIRSZ Eh, aztán megérkezett a rendőrség és mindenkit kérdőre vontak. Engem is megfogtak. Úgyhogy vagy két évet börtönben töltöttem. Aztán tisztázódtak a dolgok és elengedtek – ez így történt. *(szünet)* Már nem is emlékszem mindenre.

SARLOTTA Kicsit eljárt az idő fölötted, bácsi. *(Uborkát eszik.)*

FIRSZ Hogy mondd? *(Mormol.)* Úgyhogy mentek mindannyian és aztán megálltak. A nagybátyám leszáll és veszi ezt a tarisznyát, amiről beszélek, és benne talál egy másik tarisznyát. És abban még egyet. És ebben az utolsóban valami... prüttyögött. Prütty-pratty.

SARLOTTA *(Halkan nevet.)* Pritty! Prütty! *(Harap az uborkából.)*<sup>41</sup>

A szöveg nyelvezete a poézisre fekteti a hangsúlyt, képi jelzős szerkezetekkel, plasztikus emlékfelidézésekkel, az érzelmek szenvedélyes leírásával. Ugyanakkor sok a szakadozott mondatszerkezet, hogy a szereplőknek lehetősége legyen gyakori felkiáltásokra, érzelemelfojtásokra, felsóhajtásokra, igeismétlésekre. Ezek a nyelvi megoldások a kert jelenvalóságát, a kert, mint metaforikus életérzés, mint érzelmi anyag megtestesítését hangsúlyozták.

„A kert mindenhol van, hisz mindenki bensőjében létezik, a kert a legtörékenyebb, a legédesebb, a belső tenger. A kert a kollektív és egyéni emlékezet váza. Affektív idő és meghatározatlan tér. Elveszíteni a kertet annyi, mint önmagunkat elveszíteni, a gyerekkori kinagyított fényképeket, melyeket néha előveszünk és nézegetünk, hogy ne felejtünk, és hogy tudjunk tovább élni. Felejteni: a kert lakóinak több-

---

<sup>41</sup> Forrás: a dramaturg példánya.

értelmű igéje. Tovább élni pedig tulajdonképpen azt jelenti, hogy visszafele.”<sup>42</sup>

Ugyanakkor a dramaturgi munka közben, a közlések bonyolultsága leegyszerűsödött, egy könnyebben mondható és érthető szövegváltozat jött létre. A végleges szövegváltozatot 2 óra 40 percben játszták, egy szünettel, az előadás élvezhetőségének érdekében szűkített nézőtérrel használva a kistermi előadáshoz.

### **A rendezés**

A rendezés a kertnek akart új szimbolikus tartalmat adni, és erre felépíteni az előadást, ezért egy mindent elsőprő alkotói víziót látunk.

„A gyermekszoba többféleképpen is értelmezhető szimbólum: lehet egy örökre infantilis világ jelképe, de a szereplők vágyainak, álmainak, nosztalgikus életérzésének érzelmi kivételése is. Az előadás megőrzi ambivalenciáját: eljátszik és nyitva hagyja mindkét értelmezési lehetőséget.”<sup>43</sup>

A szereplők a történet eljátszásán túl atmoszférát teremtenek, álomszerű saját valóságot, és ebben léteznek. A gyermekkorba visszatért szereplők játékmódjával és a képi világ által a rendező a szellem győzelmét fogalmazza meg a materialista világ felett.

„Andreea Vulpe előadásában a szereplők hipnotikus anyagból szöttek, egy időtlen gyermekkor álmaiból. Ez a rendezés kulcsa. A rendezőnő egy olyan életkorba vezet be

---

<sup>42</sup> „Livada e pretutindeni, tocmai pentru că ea e în interiorul ficăruia, e miezul cel mai fragil și mai dulce, marea dinlăuntru. Livada e scheletul memoriei colective și individuale. Timp afectiv și spațiu indeterminat. Pierderea ei înseamnă deposedare de sine, voalare a unor diapozitive din copilărie, la care te uiți din când în când ca să nu uiți și ca să poți trăi mai departe. A uita, polisemantic, e verbul locuitorilor livezii. Iar mai departe înseamnă, de fapt, înapoi.” IN Mihaela Michailov: *Copăceii din cochilia din copilăria din cer (Az égbeli gyerekkor csigahéjának ficskái)*, Ziarul de Iași. Suplimentul de cultură, 2006. január 14. (13. old.)

<sup>43</sup> Urbán Balázs: *Ákombákom. Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert*, Színház folyóirat, 2006/5 (33. old.)

minket, amely, mint védelmező burok a visszafordíthatatlan időben, ellenáll a tovahaladásnak.”<sup>44</sup>

Az igaz, hogy a szellem emberei nem értenek a pénzhez, nincs élő kapcsolatuk a realitással, nem tartanak lépést a világ anyagi fejlődésével, de szentül hisznek a szellemi világot képviselő értékrendben, melynek ideje lejárt már. A vásárhelyi előadásban a szereplők mindjárt-mindjárt aludni térnek, lustálkodnak, a földön fekszenek, ábrándoznak, lát-szólag nem csinálnak semmit, az időt mulatják.

„(Mert legyünk őszinték, a valóságtól elrugaszzkodó idealisták alapján véve eléggé lusták.)”<sup>45</sup>

Lopahin kivétel ez alól, hisz ő érti a pénz nyelvét, de tragédiája éppen az, hogy képtelen felérni a szellem magasságába, pusztán a vele való érintkezés is felforgatja énjét. A műsorfűzetbe írt rendezői üzenet keretet ad a befogadói értelmezésnek, megmagyarázza és egyben lokálisabbá teszi az előadás egyetemes rendezői koncepcióját. A *Cseresznyés kert* szereplői kortársaink, hitük a jóban, a szépben, egy álomvilágban, melyben a szellem győzedelmeskedik, valós.

„Igen, még létezik arisztokrácia. A szellem arisztokráciája, amely hősiesen helytáll a pénz által vezetett világban. És itt nem csak művészemberekről beszélünk, hanem mindazokról, akik elutasítják azt a gondolatot, hogy ne legyen szellemi kielégülésük a munkájuk terén: kutatók, pedagógusok, orvosok, asszisztensek, nővérek, mérnökök, szerkesztők és fordítók, geológusok és archeológusok, történészek és filozófusok, egyetemi hallgatók stb. Ugyanúgy, mint ahogy a *Cseresznyés kert* hősei is visszautasítják a kert eladását, amely megmentené őket az anyagi csődtől. Létezik a modern Ke-

---

<sup>44</sup> „În spectacolul Andreei Vulpe, personajele sînt o țesătură hipnotică din visele unei copilării atemporale. Aici e cheia montării. Regizoarea plonjează într-o vîrstă care sfidează timpul liniar și ireversibil, într-o buclă protectoare.” IN Mihaela Michailov: *Copăceii din cochilia din copilăria din cer (Az égbeli gyerekkor csigabéjének fácskái)*, Ziarul de Iași. Suplimentul de cultură, 2006. január 14. (13. old.)

<sup>45</sup> Darvai Nagy Adrienne: *Szín – kép – fesztivál. Marosvásárhelyi napló-firkák*, Criticai Lapok, 2005/9-10. (7. old.)

let-Európában egy olyan széles réteg, aki nem hagyja magát elcsábítani a III. évezred Lopahinjától.”<sup>46</sup>

A rendezői szándék úgy fogalmaz meg egyetemes gondolatokat, hogy közben a helyi viszonyokról, a társadalomról is véleményt mond, sőt vigasztal és biztat: bár a pénz világa mindent elural, a cseresznyéskerteket kivágja és felparcellázza, a szellem arisztokráciája mégsem pusztulhat el.

„Tudniillik az előadás, minden empátiája ellenére, nem kevés (ön)íroniával tekint a mai szellemi arisztokrácia »anarkonisztikus« képviselőire. Ilyenformán a származása és józansága miatt lenézett, gúnyosan megmosolygott Lopahin is számíthat a közönség rokonszenvére.”<sup>47</sup>

A műsorfüzetben szerepel egy idézet Andrei Pleșu-tól, a „szentimentalista” filozófustól, aki számára az angyal egy éteri közvetítő lény a materiális emberi világ és a transzcendentális között.

„Egy lelki realitás létezik melyen belül megtaláljuk – mint egy magot – a testet. A benső (...) beburkolja a külső világot, tartalmazza azt. A képi világgal (...) felfedezzük a szellem külsőségét, aényt, hogy az egy autonóm világ, egy sajátos birodalom és nem egy álmotag árnyék, mely kioltva senyved a test alagsorában.”<sup>48</sup>

Ilyen lénynek látatja a rendező Ljubov Andejevna, Sarlotta-Ivanovna és Firszet: „hősöknek, akik az időuniverzumon kívül állnak”.<sup>49</sup> Az előadás megértésében ehhez a filozófiához kell közeledni, és talán ezzel magyarázható, hogy a magyar nyelvű kritikái fogadtatás fenntartásokkal kezeli az egysíkú rendezői víziót.

---

<sup>46</sup> Andreea Vulpe: *Időuniverzumon kívüli hősök*, Az előadás műsorfüzete. Forrás: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház archívuma.

<sup>47</sup> Darvai Nagy Adrienne: *Szín – kép – fesztivál. Marosvásárhelyi naplóírók*, Criticai Lapok, 2005/9-10. (7. old.)

<sup>48</sup> Részlet Andrei Pleșu *Angyalok* című könyvének »Sebol«, »mindenütt«, »kívül«, »belül« című fejezetéből az előadás műsorfüzetében. Forrás: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház archívuma.

<sup>49</sup> Az előadás műsorfüzetében szereplő rendezői szöveg címe. Forrás: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház archívuma.

„Mintha a csehovi világ valamelyest ellenállna a koncepciónak, s a rendező kevésbé törekedne a kettő összehangolására. (...) Egyre hangsúlyosabb az atmoszféra, ennek következtében az alakítások egysíkúbbá válnak a kelleténél, a játék tempója túlon túl lelassul, s inkább csak a váratlan (többnyire mutató, ám nem mindig konzisztens) rendezői ötletek és a gondosan megkonstruált képek oldják e monotóniát. A hatáshoz Vulpénak erősebb készsége van, mint az árnyalt és következetes elemzéshez, de az előadás – érdekes alapötlete, erős atmoszférája, szép képei okán – koncepcionális problémái ellenére is jelentékeny lehetne, ha a színészi alakítások át tudnák törni a játékmód kényszerű egyszínűségét, igazi súlyt, jelentőséget adnának a figuráknak, s az egyes jelene-  
teket valóban élményszerűvé tudnák formálni.”<sup>50</sup>

A román szaksajtó a kétezres évek kiemelkedő előadásai közé sorolja, továbbá női megközelítést tulajdonít a koncepciónak, hangsúlyozva az érzékeny, feminin interpretációt.

„Az Andreea Vulpe által elképzelt világ így a legkisebb részletekig egységes. A részletek tökéletesen illeszkednek a mondhatni női vízióba, merthogy a játékosság ural mindent. A rendezőnő egy törekeny világot képzel el, mely mesejátékba menekül, amint fájoan érintkezik egy pillanatig is, vagy csak futólag, a valósággal.”<sup>51</sup>

A befogadás szembe-tűnő eltéréseit, egy a nézőt éren megtörtént eset tükrözi a legjobban: a helyi közönség által kevésbé jól fogadott előadást a külföldi nézők láthatóan szerettek.

---

<sup>50</sup> Urbán Balázs: *Ákombákom. Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert, Színház folyóirat*, 2006/5 (33. old.)

<sup>51</sup> „Universul imaginat de Andreea Vulpe este, astfel, unitar până în cele mai mici detalii. Amănuntele se adecvează perfect viziunii, m-aș hazarda să spun feminină, ținând cont de prezența omnipotentă a ludicului. Regizoarea gândește o lume fragilă, refugiată în jocul-poveste după orice clipă scurtă, insignifiantă, de atingere dureroasă cu realitatea.” IN Cristina Rusiecki: *Dincolo de carapacea rotundă a visului (Tul az álom gömbölyű páncélján)*, LiterNet, 2005. június

„Andreea Vulpe Csehov-víziója – mint eddig mindig – most is borzolja a konzervatívabb ízlésű magyar nézők idegeit. A stúdióközönség egy részének tartózkodását még az az angol házaspár is észreveszi, akik véletlenül tévedtek ide és váltottak jegyet az előadásra; s bár egy árva szót sem értenek a szövegből – sőt, a szünetben tölem tudják meg azt is, hogy milyen darabot látnak –, az intenzív képek és játék alapján pontosan megérik a számukra minden tekintetben idegen színpadi mű lényegét, ami nekik viszont tetszik.”<sup>52</sup>

Andreea Vulpe negyvenöt éves korában rendezi meg a *Cseresznyéskertet*, saját bevallása szerint megvárta, míg rátalál a főszereplőre, hogy évekig érlelődő vízióját színpadra tudja állítani.

„Más (szövegek) nagyon sokat vártak magukra, akár húsz évet is, mint a *Cseresznyéskert* is, amibe csak akkor kezdtem bele, itt és most, amikor rátaláltam a megfelelő színészekre.”<sup>53</sup>

Egy másik Csehov-rendezése során találkozott Tompa Klárával, illetve az előadás szempontjából kiemelkedő szereplő-párossal (a tulajdonképpen főszereplővé tett) B. Fülöp Erzsébettel és Veress Alberttel.<sup>54</sup>

„A marosvásárhelyi Nemzeti magyar társulatának színészei emlékezetes koncentrációra és expresszivitásra képesek, ketten közülük pedig – Veress Albert és Fülöp Erzsébet –

---

<sup>52</sup> Darvai Nagy Adrienne: *Szín – kép – fesztivál. Marosvásárhelyi napló-firkák*, Criticai Lapok, 2005/9-10. (7. old.)

<sup>53</sup> „Altele au așteptat foarte mult, chiar douăzeci de ani, ca *Livada de vișini*, pe care abia când am găsit actorii potriviți, mi-am zis »aici o fac și acum.«” IN Tamara Susoi: *Andreea Vulpe: „Obligația regizorului este să slujească, nu să ceară să fie slujit”*, Teatrul Azi, 2010/3-4-5. (104. old.)

<sup>54</sup> Abban az időszakban B. Fülöp Erzsébet és Tompa Klára a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetemen tanítanak, és a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban játszanak, Veress Albert a címszerepet játszotta Vulpe *Platonov*-rendezésében A Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem 2003-ban végzős színész osztályában.

Firszet és Sarlotta-Ivanovná, két mellékszereplőt emelnek az előadás központi jelenségévé.”<sup>55</sup>

Nem csak az említett három színész, de az előadás minden szereplője fiatal, így álmodozásuk és tehetetlenségük is tele van energiával, gyermekien naiv, reménytelen bizakodással.

„(...) sokkal fiatalabbak, mint az eddig látott előadásokban. A szakmai beszélgetésen kézbe kaptuk a megfejtéshez keresett kulcsot is: nem a szereplők reális kora jelenik meg, hanem az, ahol leragadtak szellemi-lelki fejlődésükben. Nem csoda, hogy a gondokkal küszködő, józan Várja sokkal idősebbnek néz ki, mint gondtalan gyermekkorában megrekedt anyja.”<sup>56</sup>

Tizenöt évvel a bemutató után, 2010-ben a rendező azt nyilatkozza, hogy eddigi munkái közül a *Cseresznyéskert* áll hozzá a legközelebb, nemcsak a szellem felsőbbrendűségébe vetett hit kinyilatkoztatása miatt, hanem az önkeresés egyik legfontosabb állomásaként is.

„Az előadás, amely a legjobban képvisel engem, s amelyben a minden forma határát, talán az életünk határait is át-lépő keresésről beszéltem, a *Cseresznyéskert* volt. Benne van minden aberráns keresésem, hogy megtaláljam a kiteljesedést a bezárhatatlanságban.”<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> „Actorii trupei maghiare a Naționalului târg-mureșan sunt capabili de o concentrare și o expresivitate demne de ținut minte, iar doi dintre ei – Veress Albert și Fülöp Erzsébet – fac din rolurile secundare Firs și Charlotta Ivanovna apariții de prim-plan.” IN Cristina Modreanu: *Copilăria, o livadă de vișini (A gyerekkor, egy cseresznyéskert)*, LiterNet, 2006 április

<sup>56</sup> Hegyi Réka: *Fesztiválnapló – befejező rész. Éjszakák és nappalok Kisvárdán*, Hamlet.ro, 2006. júl. 3.

<sup>57</sup> „[S]pectacolul în care am vorbit despre căutarea dincolo de limitele oricărei forme, dincolo chiar și de limitele formei vieții în care trăim, a fost cel care mă reprezintă cel mai bine: *Livada de vișini*. În el e toată căutarea mea aberantă de a găsi împlinirea în in-fermitate.” IN Tamara Susoi: *Andreea Vulpe: „Obligația regizorului este să slujească, nu să ceară să fie slujit”*, Teatrul Azi, 2010/3-4-5. (110. old.)

Ebben a keresésben volt társa Tompa Klára, akinek szerepformálására tizennyolc évvel az előadás megrendezése és két évvel a színésznő korai halála után így emlékszik vissza: az árnyvilág, a halál és a félelem ellenszerét keresték az alkotásban, a főszerep rendezői kulcsának közös megértése és felfejtése közben.

„Klári a kalauzom lett – a látszólag öntudatlan, látszólag lemondó és majdnem megérthetetlen – Ljuba útjának elragadó beavató kalandjában az árnyak világa felé. Az szakadék szélén táncoló és mindig vibráló Ljubámmal több mint közös művészi tapasztalatban volt részem, egzisztenciális kalandban, melyben a halál felfoghatóságától megborzongva együtt kerestük a kis fényt az alagút végén, a gyógyulást, a félelem derült üdvözülését.”<sup>58</sup>

### **Színészi játék**

A szereposztás tizenkét színészenek azért sem volt könnyű feladata,<sup>59</sup> mert egytől egyig a gyermekkor hangulatában élő szereplőket kell megformálniuk.

„A gyerekkor. Az előadás teljes egészében ennek rendelődik alá, helyenként már megszállottan. Az előadók mind fiatalok, még alig érték el azt a kort, amelyben az emberek elkezdenek bánkódni gyermekkoruk elvesztése fölött, amely úgy tudatosul bennük, mint az ártatlanság kora, a tisztaságé, amely soha nem jön vissza már.”<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> „Klári mi-a devenit călăuză în fascinanta aventură inițiativă a Liubovei pe calea ei – aparent inconștientă, aparent resemnată, și aproape imposibil de înțeles – spre lumea umbrelor. Alături de Liuba mea abisală și mereu vibrantă am parcurs, mai mult decât o experiență artistică, o aventură existențială, în care am căutat împreună, înfrigurate de aprehensiunea morții, luminița de la capătul tunelului, vindecarea, mântuirea în serenitate a spaimei.” Részlet a rendezővel készített email-interjúból. Az interjú 2024. 10. 15-én készítettem.

<sup>59</sup> A tizenharmadik a színen átcsetlő-botló vándor epizódszerepe (Korpos András alakításában), aki rossz előjelként a félelmet erősíti fel a többiekben.

<sup>60</sup> „[C]opilăria. Întreg spectacolul este subsumat acestei idei, uneori într-o manieră obsesivă. Interpretii sunt cu toții tineri, abia ajunși la

Három színész játékmódja határozta meg az előadás színészi munkáját. Tompa Klára a gyermekkor felhőtlenességét és felnőttes sérülékenységét hozza.

„Tompa Klára alakítása sűrítetten mutatja a rendezői koncepció erényeit és problémáit. Ez a Ranyevszkaja örökre elkényeztetett csitri maradt, aki korlátlan ura a maga baba-házának; az élő emberekkel is úgy bánik, akár a babákkal. Szeretetre méltónak és kedvesnek látszik ugyan, de mind gyakrabban kiütközik belőle a korlátlan gyermeki önzés, kegyetlenség. Ez utóbbiak erős jelenetek, de a játék jelentős hányadában egy sík, a gyermeki báj dominál.”<sup>61</sup>

Az ő Ljubájához idomulnak játékban a szeszélyes kívánságait teljesíteni igyekvő Ánya, Szimeonov-Piscsik, Gajev, Dunyása és Trofimov karakterei, megteremtve a gyermekszoba örökké kedélyes atmoszféráját: a bolondozás játékeit (miniatűr teáscsészékből isznak, párnákon hancúroznak, ci-rógatják egymást), vagy az édesded pihenés otthonosságát.

„László Csaba nagyon művi, különcködő, megjátszott, hiteltelen alakot formál Trofimovból, aki beszéd helyett ki nyilatkoztat (roppant lassan, hosszan és lelkesen magyaráz), társalgás, netán udvarlás helyett tornászik (különbféle bonyolult pózokba csavarja testét miközben beszél, és elvárja, hogy az őt lelkesen hallgató Ánya— Ruszuly Éva— tökéletesen utánozza).”<sup>62</sup>

Tompa Klára ebben az *entourage*-ban játszik állandó ket-tős játékot: vezéregyéniségként az optimizmust forszírozza és erőlteti rá az aggódókra, váltakoztatva Ljubov Andrejevna vibráló hangulatváltozásaita halálfélelemig fokozott órlő-déssel.

---

vârsta la care oamenii încep să regrete pierderea copilăriei, pe măsură ce devin conștienți că e o vreme a inocenței, a purității care nu se mai întoarce.” IN Cristina Modreanu: *Copilăria, o livadă de vișini (A gyerekkor, egy cseresznyés kert)*, LiterNet, 2006 április

<sup>61</sup> Urbán Balázs: *Ákombákom. Anton Pavlovics Csebov: Cseresznyés kert*, Színház folyóirat, 2006/5 (33. old.)

<sup>62</sup> Boros Kinga: *A szoba legbelül*, A Hét 2005 III/39, (12. old.)

„Ljubov Andrejevna (Tompa Klára besűriti a főszereplő kétségbeesését a tehetetlenség tüskéjébe és nagyszerűen temeti bele a pátoszt egy könnyes szemű nyafogásba) visszatér Párizsból, hogy visszaszerezze a kert éveit.”<sup>63</sup>

Mozdulataiban kecsesség és légiesség (lábujjhegyen járás, plasztikus pihenési pózok), arcán finom rezgések, mint ha nem akarná elárulni, mit lát a szakadék mélyén, hanghordozásában hol magas sikkantások, hol mély, velőig hatoló mondatok. A szereplők testhelyzetei a vízszinteshez állnak legközelebb, sokszor fekszenek, elnyúlnak, négykézláb járkálnak, mindenképp a földön szétszórt párnák biztonságához és puhaságához közel tartózkodnak.

B. Fülöp Erzsébet egy másfajta színészi játékmóddal teremt egyszerre bűvészkedőn misztikus és játékos hangulatot.

„E világ mágikus oxigénje Sarlotta, őaltala nyílnak ki sorban egymás után a kert ajtói, mint valami mesebeli kapuk. Ő e tér beszippantó lelke, mint a szétroncsolt fakérgék Arielje, olyan jelmezben, amely maga a kert. Fülöp Erzsébet pszichedelikus, elragadó erejű jelenléttel rendelkezik.”<sup>64</sup>

Függőlegesen statikus testhelyzeteiből adódóan apró mozdulatokkal, erős mimikával és pregnáns gesztusokkal dolgozik, magára vonva a nézői figyelmet egy-egy pillanatban. Ugyanakkor – jelmeznének is köszönhetően – képes belevadni a díszletfalba, észrevétlenül figyelve, felügyelve és megsejtipve Ljubov Andejevna lecsúszásának tragédiáját.

---

<sup>63</sup> „Liubov Andreevna (Tompa Klára stringe toată disperarea protagonistei într-un ghimpe de neputință și îngroapă excelent patetismul într-un scîncet cu ochii în lacrimi) se întoarce de la Paris să recupereze vîrsta livezii.” IN

Mihaela Michailov: *Copăceii din cochilia din copilăria din cer (Az égbeli gyerekkor csigabéjának fácskái)*, Ziarul de Iași. Suplimentul de cultură, 2006. január 14. (13. old.)

<sup>64</sup> „Oxigenul magic al acestei lumi e Charlotta, cea care face să se deschidă succesiv pereții livezii ca o poartă din povești. Ea e spiritul absorbant al spațiului, un fel de Ariel al trunchiurilor care se sfișie, îmbrăcată într-un costum care e însăși livada. Fülöp Erzsébet e o prezență de o forță copleșitoare, psihedelică.” IN uo.

Humoros és meghökkentő hanghatásokkal dolgozik, pritty-prütytyöl, vakkant, vezényszavakkal vicceskedik.

„Az ő hanghatásai a világ fájdalmát testesítik meg, a burkot, amely megkarcolódik, amint érintkezésbe lép a valósággal. Mert az álmok bábjából kibújni fájdalmas, mindegy, hogy a seb sóhajtozást vagy vihogást produkál. A szép, a bizarr, a cincogó sírásig érzékeny, töredezett mozgású Fülöp Erzsébet színésznő tehetsége és kifejező ereje – egy olyan szerepben, amelyet nem tudok nem összehasonlítani a *La strada* Giulietta Massinájával – túl van minden előreláthatóságon.”<sup>65</sup>

Sarlotta-Ivanonva karaktere és a Veress Albert által játszott Firsz egylényegű: ők ketten alkotják a szemünk előtt ember formájában meglevenedő kertet.

A harmadik játékmódhoz tartoznak a materialista világhoz közelebb álló Lopahin<sup>66</sup> (*Zayzon Zsolt*), és a hozzá hasonló(bb)an működő karaktereket alakító színészek, a Fülöp Beáta által érzékenyen megformált Várja, valamint „Jása szerepében Bodolai Balázs mohó, ám mindenre könnyen ráunó kamaszt alakít, akiben csak akkor gyúl némi szikra, ha pezsgőt nyakal, vagy kajánul beleskelődik egy szoknya alá, legyen az Dunyása vagy egy rongybaba szoknyája. (...) Henn János Jepihodovja abszurdba hajlóan komikus lesz a mereven bamba arckifejezéstől és győzködő hanghordozástól, amellyel a szerencsétlenségeit meséli. A jelmez itt is rá-

---

<sup>65</sup> „Scâncetele ei reproduc durerea lumii, învelişul care se zgârie la orice contact cu realitatea. căci ieşirea din coconul visurilor doare, indiferent dacă rana produce gemete sau chicoteli. Iar virtuţile de expresivitate şi talentul actriţei Fülöp Erzsébet – frumoasă, bizară, sensibilă până la plânsul acela chiţait, cu mişcări frânte, într-un rol în care nu mă pot abţine să n-o asemăn cu Giulietta Massina din *La strada* – sunt dincolo de orice măsură previzibilă.” IN Cristina Rusiecki: *Dincolo de carapacea rotundă a visului (Tul az álmom gömbölyű páncélján)*, LiterNet, 2005. június

<sup>66</sup> 2005 decemberétől Korpos András végzős színészhallgató vette át Lopahin szerepét.

segít az alakításra: Jepihodov csizmája hallhatóan nyikorog, vállán arasznyi bogár a kabátra varrva.”<sup>67</sup>

Esetükben több realista megoldás figyelhető meg a játékmódban, de nem sorolhatók a lélektani realizmushoz, hiszen eltúlzott gesztusaik, a kétértelműséggel megtöltött replikáik jól kiegészítik az éteri léthez közel álló Ljubov Andejevnaékat és a tündér-bohócos Sarlotta-Ivanovnaékat.

### **Színházi látvány és hangzás**

A rendezői elképzelés leghatásosabb eleme a látvány.

„Az előadás igazán látványos része a Iuliana Vîlsan által elképzelt játéktér – színes falú doboz, mint egy gyerekszoba, alacsony be- és kijáratokkal, egy olyan hely, ahol a szereplők gyermekdeden viselkednek, a földön ülnek, színes párnákon, rongybabák között.”<sup>68</sup>

A vizuális világot a perspektivikusság, valamint a mini-atűr ábrázolás működteti: az előadás előrehaladtával újabb és újabb gyerekszobák nyílnak meg a színpad mélye felé, végtelen és egyre szűkülő folyósó érzetét keltve a Kisterem nézőjében, a díszletfalakra rajzolt és a valódi tárgyak pedig kicsinyített másai a valóságosaknak.

„Iuliana Vîlsan díszletei és jelmezei színes fantáziavilágot teremtenek. Tarkabarka festmények, gyerekrajzok váltakoznak szürreális tárgyakkal. E váltakozás természetesen befolyásolja a játék atmoszféráját is; az álomszerű nosztalgiavilágból pillanatok alatt furcsa, bizarr közegbe kerülünk (ami befogadói szempontból jót tesz az előadásnak, hiszen

---

<sup>67</sup> Boros Kinga: *A szoba legbelül*, A Hét 2005 III/39, (12. old.)

<sup>68</sup> „Partea cu adevărat spectaculoasă a producției este spațiul scenic imaginat de Iuliana Vîlsan - o cutie cu pereții colorați, ca o cameră de copii, cu intrări și ieșiri scunde, un loc în care personajele au atitudinile copilărești, stau pe jos, pe perne colorate, printre păpuși de cârpă.”  
IN Cristina Modreanu: *Copilăria, o livadă de vișini (A gyerekkor, egy cseresznyés kert)*, LiterNet, 2006 április

oldja a játéknak az alapötletből szükségszerűen fakadó monotonitását).<sup>69</sup>

Iuliana Vilsan látványtervező és festőművész kézzel rajzolta és színezte ki a sok-sok négyzetméternyi falfelületet. A vidám és erős színekből álló festményfalon a négy évszak, valamint a nappal és az éjszaka váltakozását látjuk, legfelül a cseresznyefa kacskaringós lombozatával és sok ákombákom írással.

„Nem infantilis, hanem végtelenül barátságos, elszabadult fantáziájú, élénk színekkel megfestett, ugyanakkor néhány naiv klisé tiszteletben tartó. Például a tél, a legalsó sáv mélykék, rajta fehér csillagocskák hópelyhek apró hőemberek. Felfelé a színek melegednek, zöld, piros, homoksárga, rajtuk indák, levelek, virágok. A legfelső és legszélesebb, a sárga sávot képek tagolják, tulajdonképpen keretek, amelyekben élénk szín alapon csillogó és olvashatatlan írás van.”<sup>70</sup>

A falakba rejtett járatok, ajtók, rések szervesen beépülnek a színészi játékba (Szimeonov-Piscsik a falról akar egy teáscsészét levenni, az egyik lyukon Sarlotta-Ivanovna leskelődik).

„Iuliana Vilsan díszlettervező létrehozza a legszerveesebb és legtökéletesebben zárt színházi teret, amely romániai színpadon jelenleg látható. Állandóan nyíló és csukódó világ-a-világban alkot, ami olyan, mint egy méhen belüli kagyló. Csipkézett párnácskákkal, játék krokodilokkal, teli babaházat [...]. A nagyszobából egy kisebbbe jutunk, és így tovább, míg végül a háttérben csak egy nyílást látunk már. Mint az *Alice Csodaországban* tere, ez a világ is egy fantasztikus vagon, a legámulatbajtöbb részletekkel. A kis lények világa, akik szaladnak, hogy elérjék a vonatot, amely visszaviszi őket a gyermekkor aortájához.”<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Urbán Balázs: *Ákombákom. Anton Pavlovics Csebov: Cseresznyés kert*, Színház folyóirat, 2006/5 (33. old.)

<sup>70</sup> Boros Kinga: *A szoba legbelül*, A Hét 2005 III/39, (12. old.)

<sup>71</sup> „Scenografa Iuliana Vilsan creează cel mai organic și perfect încapsulat spațiu teatral din România în momentul de față. Concepe o lume în lume, care se închide și deschide continuu ca o scoică intrauterină.

A darabban említett zenészek is megjelennek drót- és agyagszobrocskák formájában, emlékezetes kép, amint Ljubov Andrejevnaék körülülük őket, és hallgatják a klezmer zenét.<sup>72</sup> A kellékek a gyerekszoba tárgyai: rongybabák, horgolt, csipkézett, valamint a '89 előtti idők emblematisz iskoláskötényeinek anyagaiból varrt párnák, babaméretű teáskészlet, kerekasztalhoz, de hintócskához és babakocsihoz is hasonlító vasszerkezetek, amelyek ki-be gurulnak, a báljelenetben pedig egész koreográfiát lejtene a szűk színes térben, a színészek tolják őket, és fekszenek is rajtuk, bennük. A jelmezek fekete-fehér tónusúak, az említett iskolai egyenruha asszociációját hozva be az előadás-képbe. Ezek a szabásminták és színek a romániai közönség számára egy pontosan behatárolható érzelmi és közelmúltbéli világot jelenítene meg, tágítva az interpretációs teret. A kék kötény, a kockás minta, a jelvények és a fehér masnis hajdísz a kommunista rendszer sivar iskolai hangulatát, a hozzá kapcsolódó történeteket, az ideológiát és propagandát elevenítik fel, egy olyan valóságot, amelyen csak a szellem világa, a képzelet és álmodozás tudott valamelyest enyhíteni. A jelmezek hangsúlyozzák a múltban ragadást, az idő megtorpanását, a gyermekkorhoz köthető dimenziót, amelyben a színészeknek ugyanúgy, mint a nézőknek része és tapasztalata volt. Csupán Sarlotta-Ivanovna jelmeze különül el, ő mintha a falból lépne elő, vagy annak gyereketűkkel tele-

---

Un fel de casă a păpușii cu pernuțe brodate, crocodili de jucărie [...]. Din camera mare se pătrunde într-o cameră mai mică și, tot așa, pînă cînd vedem în fundal doar o deschizătură. Exact ca spațiul din Alice în Țara Minunilor, lumea creată aici e un vagon fantastic, cu cele mai uluitoare compartimente. E o lume a ființelor mici care aleargă să prindă trenul de întoarcere spre aorta copilăriei.” IN Mihaela Michailov: *Copăceii din cochilia din copilăria din cer (Az égbeli gyerekkor csigahéjának fűcskái)*, Ziarul de Iași. Suplimentul de cultură, 2006. január 14. (13. old.)

<sup>72</sup> A zenei illusztráció a rendező válogatása. A hangfalakból a Kroke együttes zenéje szól, amely főként jelenetváltásokkor és a báljelenetben kap dramaturgiai szerepet.

firkált világába lépne be, hiszen a fallal egyazon mintázatu jelmezt visel.

A rendezővel egy gondolati síkban mozgó látványtervezőnek látnoki mondanivalója van az előadásról, és a szugesztív, legapróbb részletéig kidolgozott díszlet alkotta tér önmagában is komplett vizuális előadás. Benne akár a néző is elfekhetne, játszadozhatna, ábrándozhatna.

### **Az előadás hatástörténete**

A 2006-ban még fontos tétellel bíró Kisvárdai Határon Túli Magyar Színházak XVIII. Fesztiválján az előadás elnyerte Szabolcs-Szatmár-Bereg megye díját, Andreea Vulpe rendező pedig megosztva kapta Kisvárdai város díját az előadás látványtervezőjével, „példaértékű művészi együttműködésükért és az előremutató színpadi világ megalkotásáért.” B. Fülöp Erzsébet, Tompa Klára és Veress Albert a fesztiválon játszott több előadásban, köztük a *Cseresznyés kertben* nyújtott színészi teljesítményükért kaptak egyéni díjakat.<sup>73</sup> A látványtervezőt 2006-ban UNITER-díjra jelölték az előadás díszletéért.

A szakmai elismerések ellenére az előadás nem épült be a vásárhelyi előadások kánonjába, ehhez a folyamatos szereposztás cserék és szerepátvételek is hozzájárultak. Jása szerepét eredetileg Sebestyén Abára osztotta a rendező, majd végül Bodolai Balázs játszta. Ugyanígy Gajev szerepére előbb Makra Lajost kérték fel, majd őt váltotta Ördög Miklós Levente, a férfi főszerep változását már említettük, Zayzon Zsoltot Korpos András egyetemi hallgató váltotta. A sorozatos szereposztásbeli változások a rendezőileg érzékenyen felépített világot, a transzcendentális szándék színpadon megjelenítését lehetetlenítették el.

---

<sup>73</sup> A Határon Túli Magyar Színházak Fesztiváljának díjazottjai, Színház.hu, július 2, 2010 [https://szinhaz.hu/2006/07/02/a\\_hataron\\_tuli\\_magyar\\_szinhazak\\_fesztivaljanak\\_dijazottjai](https://szinhaz.hu/2006/07/02/a_hataron_tuli_magyar_szinhazak_fesztivaljanak_dijazottjai) Letöltés ideje: 2024. szeptember 9.

Tizenhét évvel Andreea Vulpe rendezése után, Marosvásárhelyen ugyancsak női rendező viszi színre a darabot *Meggyeskert* címmel. Erdélyben még két bemutatója lesz a darabnak az elmúlt húsz év alatt, Sepsiszentgyörgyön 2014-ben és Kolozsváron 2021-ben.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Dobrowszki Dóra a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem és a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának koprodukciójában rendezi meg a darabot, 2022-ben.

A Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, 2014-ben mutatja be, ugyancsak *Meggyeskert* címmel a darabot Sardar Tagirovsky rendezésében. *Cseresznyés kert* címmel rendezi meg Yuri Kordonsky a Kolozsvári Állami Magyar Színházban a darabot, 2021-ben.

## SZÖKJÜNK EGYÜTT

Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat,  
Visky András: *Szökés – Játék a szerelemmel, a szabadsággal és  
a történelemmel*

Ősbemutató időpontja: 2005. szeptember 29.

Szereposztás:

Bátyus – Bogdán Zsolt  
Angyal – B. Fülöp Erzsébet  
Mária – Berekméri Katalin  
Vitéz – László Csaba  
Foglár – Erdei Gábor e.h.

Rendező: Patkó Éva

Dramaturg: Láng Zsolt

Díszlet- és jelmeztervező: Dobre Kóthay Judit

Zeneszerző: Nagy Endre

Zenei tanácsadó: Ruzska Sándor

Asszisztensek: Dobre Júlia, Nagy B. Sándor

Zene: Nagy Éva, Vilhelem András

Ügyelő: Szakács László

Súgó: Súgó Erzsébet

A *Szökés* volt az első kőszínházi munkám, akkor is és most is úgy gondolom, hogy ez az előadás avatott rendezővé, innentől kezdve tudtam én is rendezőként gondolni, hivatkozni magamra. Bár minden munkából tanulok, a *Szökés* előkészítése és rendezése közben rengeteget tudtam meg a dramaturgiai munkáról, illetve a színész elsőprő alkotó erejéről.

Mottó:

„Tisztására térek  
Alig mondhatónak.  
Csupa vér, meg ének  
Emléke a szónak

Álmodban ébredék,  
Visszhang, szabad szólam  
Ég veled, éj veled,  
Emlékezz meg rólam...”

Visky András

### **Az előadás története és Visky András darabjai**

Mint minden előadásnak, a *Szökés* megszületésének is története van. Számomra nemcsak abban különleges ez a történet, hogy első megvalósult nagyszínházi munkámról van szó, hanem abban is, hogy szerencsés találkozások sorozatát jelentette. Az élet kiismerhetetlen véletlenjei eredményezték az előadás alkotócsapatának kialakulását. Az osztályvezetőm ajánlotta a szöveget, a szöveg elvezetett a szerzőhöz, a szerző a dramaturghoz, egy bátor ötlet pedig a Bogdán Zsolt – B. Fülöp Erzsébet pároshoz.

A történethez még hozzátartozik, hogy a próbafolyamat egyik reggelén mindnyájan elmentünk a marosvásárhelyi börtönbe. Erős hatással volt ránk ez a látogatás. Emberek (foglyok) életébe lestünk be az ő tudtuk és beleegyezésük nélkül. Ez a fajta kiszolgáltatottság a börtönélet mindennapjaihoz tartozik, számunkra sokkoló volt...

Visky András darabjai (*Júlia*, *Tanítványok*, *Szökés*, *Alkoholisták* és a Kertész Imre feldolgozások egyaránt: *Hosszú péntek*, *A meg nem született*) a fogolylét tematikájában születtek meg. Az élet, a létezés rabjai élő holtak, embertestbe bújtatott szellemek, akik a megfejthetlent, a megnevezhetetlent, a láthatatlant kérdőjelezik meg jelenről jelenre, így bizonyítják annak létezését. Visky a beckett-i dramaturgiát az evangéliumok történeteivel ötvözi, a témából adódó filozófiát a groteszk világlátás abszurd komikumával, az egyetemes létkérdéseket pedig személyes, egyszeri, emberi gondolatokkal. Szövegei nem történetre épülnek, hanem a megváltás-megváltathatóság örökös kérdését feszegetik. Darabjai verti-

kális építkezésűek, spirálként járják körül ugyanazt a kérdést egyre magasabb szinteken. Darabjait gyakran esszédaraboknak nevezik, de számomra a becketti kulcs megtalálása nyitást jelent majd' mindegyik szöveg színrevitelében.

### **A Szökés**

A *Szökés*ben két férfi raboskodik egy várbörtön cellájában. Nem tudjuk, az események pontosan mikor játszódnak, jöllehet ők ketten sokat emlegetik a magyar történelmet. Annyi kiderül, hogy egy éve élnek bezárva. Álmaikban ugyanaz a nő jelenik meg, aki az álmok jelképes világában mindig a bíró szerepét játssza, és újra meg újra kimondja halálos ítéletüket. A fogolytársak tervezik a szökést, ugyanakkor sejtik, hogy megszökni lehetetlen. És az is sejthető, hogy az igazi szökés csakis a halál volna... Aztán a Foglár új cellatársat visz be hozzájuk: alig tűnik valóságos figurának, téveteg, bolond alak, évtizedek óta raboskodik, de mintha mégis szabad volna.

Váratlanul megjelenik a két raboskodó előtt a maga valóságában az, amiről azt hitték, nem létezik. Ez a találkozás lesz az ő szabadulásuk. Mert amikor a darab végén az igazi nő megjelenik, és civil ruhába bújtatva, kimenekíti őket, egyértelművé válik, hogy az igazi „szökés” már megtörtént.

Egyszerre elgondolkodtató és szórakoztató, megrázó és felszabadító. A tizenhárom jelenet több idősíkon pereg, az álom, a börtönlét és a képzelet a színház világát megidézve követik egymást, mígnem az utolsó jelenet egyben visszatérés is a kezdethez: megoldás, ám kétely is.

A rendezői elképzelés tágitotta a szöveg által kínált szerepértelmezést és a végkifejlet szökés-értelmezését. Angyal és Bátyus egymást kiegészítő clown-figurák lettek, a szökés meg nem mutatása pedig a csoda létezését erősíti.

A szerző jelenléte az olvasópróbákon és nyitottsága a rendezői koncepció iránt egy intenzív műhely- és csapatmunka létrejöttét szorgalmazta.

### A becketti dráma sajátosságai

A *Szökés* kapcsán beszélnünk kell a becketti dráma sajátosságairól, ugyanis a Visky-szövegek felvállaltan a beckett dramaturgiai modellt követik. A *Tanítványokban* Beckett idézetekkel is találkozunk. Az identitásvesztett figurák Beckett-nél egy léttelen létben kérdőjeleznek meg mindent, amit valaha tudtak, amiben valaha hittek. Örökös félelemben léteznek, és semmi biztonságot nem kapnak e létezését illetően. Egy rég elveszett remény (lásd Godot, aki sohasem jön el) és a rutin üressége tartja bennük az életet. Az ember képtelen szembesülni az idővel, egyfajta időtlenségbe ragad és az Eco-féle életérzés uralja: „...az idő tudod olyan, mintha dadogna az öröklét”.<sup>75</sup> Az időnek ebben a dadogás-állapotában az identitásvesztett figurák folytonos kételkedésben megtalálják, elveszítik, aztán megint megtalálják és gyorsan ismét elveszítik önmagukat, létezésük bizonyosságát. A II. Világháború erőszakos eseményei sokkolták a világot, káoszhangulat uralkodott, ebben az apokaliptikus világban élnek a beckett-i figurák is.

Visky szövegeiben ugyancsak világvégi hangulat uralkodik, a halál immanens közeledése a felfoghatatlanig fokozza a félelmet, legyen szó a keresztire feszítés utáni pillanatról vagy a kivégzés előttiről.

### A Szökés és a Godot-ra várva

A *Szökésben* – főként a marosvásárhelyi ősbemutató előadásszövegében – a *Godot-ra várva* helyzeteivel és figuráival találkozhatunk. Angyal és Bátyus Vladimir- és Estragonként várnak, várják kivégzésüket. A *Szökés* ciklikusan ismétlődő megfogalmazása:

„BÁTYUS Szökjünk meg.

ANGYAL Szökjünk meg, azt mondog?

BÁTYUS Megszökönk. Ismételjük el a szökési tervet!

Szökjünk meg! Kezdjed. Amikor sötét lesz... Folytasd!”<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Eco, Umberto: *A tegnap szigete*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002

<sup>76</sup> Visky András: *A szökés*, Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2006

nyilvánvaló párhuzama a Godot-várásnak:

„ESTRAGON Menjünk innét!

VLADIMIR Nem mehetünk.

ESTRAGON Miért?

VLADIMIR Godot-ra várunk.

ESTRAGON Persze, persze.”<sup>77</sup>

Mindkét szöveg akciót sürget egy tehetetlenségi állapotban, amikor a cselekvés lehetetlen. Vladimir és Estragon nem mehetnek, mert nincs hova menniük. Godot az, aki azt a kevés biztonságot adja nekik, hogy a hely, ahol várnak rá létezik, és hogy számukra van más is, mint ez a léttelen létezés – jóllehet a darab hangulatában, a szereplők replikáiban kódolva van Godot örökös hiánya.

A marosvásárhelyi előadás, képviségében, a Lucky-Pozzo párhuzamot is sejteti: az első jelenetben a Foglár kötélén rángatja Angyalt, Mária ítélethirdetése Pozzo hangjaként szólalnak meg (álomjelenetek formájában). Látványában az előadás őrzi Estragon bakancslehúzási jelentét is. „Patkó rendezésében a szereplők mozgáskultúrája, az első jelenetben a – Pozzo és Lucky viszonyát idéző – kötélén vezettség, valamint a cipővel való játék utal Beckettre.”<sup>78</sup>

A szövegben gyakoriak a gyors replikaváltások, melyek főleg asszociatíván kapcsolódnak a beckett-i drámához: Angyal és Bályus a szökés (és az ehhez kapcsolódó Isten, magyar sors, kötél általi igen) fogalmával dialogizálnak és nem közvetlenül egymással. Ebben az értelemben működnek a hirtelen szöveg-váltások, a feedback-ek, akár csak Beckett-nél.

Angyal és Bályus (Vladimir és Estragonhoz hasonlóan) állandó identitáskeresésben vannak, és ez a kétségbeesett keresés istenkereséssel párosul. Habár, beckett-i társaikhoz hasonlóan megkérdőjelezi az isteni megváltást, nem Istent kérdőjelezi meg. Így a Visky-féle szöveg a reményfelfogá-

---

<sup>77</sup> Beckett, Samuel: Godot-ra várva (ford. Kolozsvári Grandpierre Emil) IN Samuel Beckett *összes drámái*, Eleutheria, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006

<sup>78</sup> Prontvai Vera: *Átlépés a halálán*, Theatron 16, 2. sz., 2022

sában tér el a Godot-tól: Godot eljön, megjelenik, és általa a szökés, azaz a csoda megtörténik. Mert a Vitéz nevű szereplő Godot-ként értelmezhető. Kiletét homály fedi, nem tudni, kitalált személy-e vagy sem. Ugyanígy Godot-t illetően sem lehet ezt eldönteni, de mindkét esetben tények bizonyítják létezését: a Fiú Godot-t nevezi meg urának, gazdájának; Bolond Huszár, azaz Vitéz létjogosultságát pedig az egyéni és közös emlékezet támaszthatja alá.

„BÁTYUS Most találtad ki. Gratulálok. Az utolsó szóig. ANGYAL Mit?

BÁTYUS Bolond Huszár történetét.

ANGYAL Bolond Huszárt? Lehet, hogy most. Könnyen lehet. A többit meg, a szuronnal meg Béccsel, akkor találtuk ki, a népek tavaszán, emlékszel. Közösen találtuk ki, tehát minden okunk meg volt rá, hogy elhiggyük. Bolond Huszárt leszámítva, akit kikergettünk. És akit, természetesen én találtam ki. Amire közösen emlékszünk, az a való, amire pedig egyénenként, az a fikció... Bolond Huszár az fikció, legyen...

BÁTYUS Írás sincs róla. ”<sup>79</sup>

Az idő kezelése is nyilvánvaló párhuzamot jelez. Didi és Gogo nem tudják meghatározni mikorra is ígérte Godot az eljövetelét, ez a bizonytalanság egy megkérdőjelezhető múltba – akár álomba – transzponálja a Godot-val való találkozást. Ezzel együtt a jelen is bizonytalanná válik, nem tudni milyen nap van. Jelen nélkül pedig maga a létezés veszi el bizonyosságát.

„VLADIMIR Szombatot mondott. Úgy rémlik. [...]

ESTRAGON És melyik szombatot mondta? És szombat van-e ma? Nem inkább vasárnap? Vagy hétfő? Vagy péntek?

VLADIMIR Nem! Lehetetlen!

ESTRAGON Vagy csütörtök.

VLADIMIR Mit tegyünk?

---

<sup>79</sup> Visky András: *A szökés*, Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2006

ESTRAGON Ha tegnap hiába jött el, ma semmi esetre se fog jönni.

VLADIMIR De hiszen te azt állítod, hogy tegnap este itt voltunk.

ESTRAGON Én is tévedhetek.”<sup>80</sup>

Végtelennek tűnő várakozásukban Angyal és Bátyus a kivégzés időpontját illetően bizonytalanodtak el. Ráadásul Visky tudatosan összemossa az álom és valóság idősíkjait.

„ANGYAL Hány napunk van még?

BÁTYUS Meddig?

ANGYAL Hát a... kötél általiig...?

BÁTYUS Lássuk csak... Tizenkét jelöletlen téglá, holnap reggeltől számítva. Egy, kettő, három... Pontosan tizenkettő.

ANGYAL Nap? Hét? Hónap? Év?

BÁTYUS Nap, ne izgulj.”<sup>81</sup>

### A dramaturgiai munka

A *Godot-ra várva* darabbal való hasonlóság vizsgálata után, valamint a rendezői olvasatnak köszönhetően a Látó szépirodalmi folyóirat 2004 augusztus-szeptemberi számban első alkalommal megjelent a *Szökés* szövege lényeges változtatásokon ment keresztül.

„Már olvasáskor feltűnik, hogy a *Szökés* nagyon erős szöveg. Ha nem volna foglalt a szó, azt mondanám, könyvdráma. Azt érzem olvasáskor, hogy annyira jól felépített, működő maga az írott szó, hogy talán nehezebb hozzányúlni, mint más dramatikus szövegekhez, mert ez a darab olyan előadást kér, amely elsősorban a szöveg által működik.”<sup>82</sup>

Ahhoz, hogy feszesebbé, teátrálisabbá váljon a szöveg, Láng Zsolt dramaturggal közösen – színházi szóval élve –

---

<sup>80</sup> Samuel Beckett: *Godot-ra várva* (ford. Kolozsvári Grandpierre Emil) IN *Eleutheria*, Európa könyvkiadó, Budapest, 2006

<sup>81</sup> Visky András: *A szökés*, Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2006

<sup>82</sup> Boros Kinga: *Szökés világok közt*, A Hét 4/6 2006. február 21.

„megvágtuk” a szöveget. Kéthónapos munka eredménye lett az előadásszöveg, melyben már nem szerepelnek a leíró jellegű részek, a részletes körülírások, a magyar történelmet jellemző figurák kompakt történeteinek elmesélései. Minden húzást megkérdőjeleztünk, mielőtt eldöntöttük volna helyességét a mi előadásunk szempontjából.

„A Patkó által rendezett *A szökés* esztétikai megközelítésének alappillére a töredékes, sebzett színházi nyelvhasználat, amely épp a maga fragmentáltságán keresztül a jelölt kívülre helyezésével, és a nézőre gyakorolt hatás által tudja elérni az etikai stádium határát.”<sup>83</sup>

Láng Zsoltnak köszönhetően a szövegkihagyások által keletkezett esetleges sérüléseket is orvosolni tudtuk. A szöveg alakításában következetesek voltunk Angyal János szereplő replikáinak Angyallá változtatásában, hisz a rendezői olvasat egyik fontos jegye az, hogy Angyal női szereplő. Ahol szükségesnek éreztük, a szereplők replikát is cseréltek. Mindezek a változtatások a szerző egyetértésével születtek. A darab eredeti szövegváltozatában még Petőfi Sándor megzenésítendő verse (a Farkasok dala) szerepelt. A koncepció szerint alakuló Mária-képnek ez a vers nem felelt meg, ezért rendezői kérésre, Visky egy új dalt írt, álomszerűt, titokzatosat, mely teljességében meghatározza Máriát.

Fontos információ lehet, hogy a *Szökés* szövege az ősbemutató után kétszer is megjelent (Rivalda 2005-2006, Magvető Kiadó, Budapest, 2006, valamint a már idézett *A szökés* című drámakötet), és mindkét változat majdnem megegyezik az ősbemutató előadásszöveg-változatával.

A dramaturgiai munka nagyobb stádiumai a következők voltak: a szöveg koncepció szerinti megrövidítése, Angyal női szereplővé való alakítása, hangos felolvasás módszerével a szöveg újra- és újrajavítása. Egy dramaturggal való együttműködés kapcsán létfontosságú egy közös színházi nyelv érte és beszélése, ebben a nyelvben való közös gondolkodás.

---

<sup>83</sup> Prontvai Vera: *Átlépés a halálán*, Theatron 16, 2. sz., 2022

### **Korábbi Szökés-tervek**

A *szökés* színrevitelének egy korábbi változatában, amely azért nem jöhetett létre, mert a szereposztás három színésze (Zayzon Zsolt, Darabont Mikold és Téglás István) elszerződtek Marosvásárhelyről, még nem mertem színésznőre osztani Angyal szerepét, az előadás pedig eleve börtönjelleget (adott) térben jött volna létre (a marosvásárhelyi vár színházzá átalakított bástyájában), a realista kulcshoz közelebb álló előadás során. Az alig két hete tartó próbák ezért, és egyéb pénzügyi okok miatt leálltak, szükség volt valamilyen megoldásra.

A megoldás egy év várakozás után a magyarországi Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának Katona József Produkciós Pályázata lett, melyet a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának égisze alatt megpályázhattam, és végül a reménybeli előadás a színház Kistermébe került. Ez a mozzanat pedig újabb társalkotót igényelt: Dobre-Kóthay Judit díszlet- és jelmeztervezőt.

Az eltelt időszak alatt ért bennem az előadás, rátaláltam a beckett-i kulcsra, és rájöttem, hogy Angyal szerepét nőnek kell játszania. Az új és végleges szereposztás színészei (a kolozsvári vendég, Bogdán Zsolt, valamint B. Fülöp Erzsébet, Berekméri Katalin, László Csaba és Erdei Gábor e.h.) vállalták a munkát, a pályázat kedvező elbírálása után pedig elkezdtük a mindössze 17 napig tartó próbafolyamatot.

### **A rendezői koncepció**

A rendezői koncepció szerint a *Szökés* témája a csoda, ezt a csodát maguk a szereplők teremtik meg, idézik elő és élik át, anélkül, hogy tudatában lennének saját teremtő-erejüknek. A Szerelemmel, Szabadsággal és Történelemmel való játékon keresztül a csoda megtörténésére reflektál az előadás. A szereplők egyetemes létkérdéseket boncolgatnak, miközben folyton vissza-visszatérnek a magyar sors kérdéseire. A beckett-i szövegszerkesztésben a szereplők felejtés és emlékezés útvesztőiben bolyonganak; nem tudják felidéz-

ni, melyik forradalom juttatta őket börtönbe, mégis folyton emlékeznek egy időtlen forradalomra. Az előadás humorral telített, groteszk elemeket tartalmaz, a cselekmény néhol a fantasztikum világában zajlik.

A fantasztikum jelenlétét a díszlet is hangsúlyozza: „színpad a színpadon” -szerkezet, amely a nézőtér síkjából 50 cm magasan emelkedik ki; sziget benyomását kelti. A bezárt-ságot falak nélkül, az elszigeteltség érzésével valósítja meg.

Angyal a lázadó figura, akiben a szerelem és a halál kérdései viaskodnak. Lelkiismerete rémálmodokat láttat vele, Máriát látja újra meg újra, és minden álombeli találkozásuk kétségeket ébreszt benne tettének helyessége felől.

Mária a nézőkkel egy síkban van, innen lép be az álom terébe. Örökös árnyként kíséri őt a Foglár. Ez a buffói figura a két fogoly számára a hatalom jelképe, és ott kísért az álom-jelenetekben is szerető, dajka, szörny formájában.

Bátyus az életben való hitét veszítette el, a halál kérdése számára a halálnem megválasztására egyszerűsödik. Amikor a Foglár behozza Vitézt, aki ebben a rendezői értelmezésben erősen jelen van Angyal és Bátýus képzeletvilágában, Bátýus ráérez arra, hogy ez az ember a szabadulás kulcsa. Vitéz a fantázia és a remény szüleménye, nehezen megformálható szerep, egyszerre légies és hús-vér; ő a csoda, jöllehet nincs ennek tudatában. A darabot sokféleképpen lehet értelmezni, ez az előadás azt a gondolatot emeli ki, hogy a test szabadságvágyát a történetbe belépő test tudja beteljesíteni és feloldani.

„Miféle eseménysor az, melyre érvényes, hogy hősei vizsgálat, próba, ítélet, büntetés alanya? Miféle eseménysor az, melyre az is érvényes, hogy hősének mozgása nem szerveződik sorssá időben, úttá térben, cselekményépítő döntések, választások által, hanem megmarad sajátos helyzetértelmező körmozgásként, »mozgásként a várakozásban«, ahogy feltételezzük. Miféle eseménysor az, melyre – ha a fentiek – a büntetésre várakozás, a várakozó körmozgás általában érvényesek – a részekben, töredékekben megmutatkozó egész

hologramszerű és hangulati közege is érvényes? Ilyen eseménysor a rítus.”<sup>84</sup>

A szerző Jancsó Miklós filmjeiről írja az idézettek, de az írottak tökéletesen illenek előadásunkra. Valóban, ez egy megváltás-történet. Nem jézusi értelemben, legalábbis én nem erre koncentráltam, hanem az egyéni megváltástörténetre, amely mindannyiunkra érvényes lehet. A néző ugyanúgy beavatódik, mint Angyal és Bátyus. Az előadás pedig az utolsó pillanatban kilép a színházból: Bolond Huszár is levetkőzik, belép egy újabb történetbe, ugyanúgy, ahogy az előadásban elhangzó történetekben is ki-be járkal. Lelép arról a színpadról, amelyről a többiek nem tudtak lelépni, és ezzel a gesztussal visszahoz bennünket a valóságba. A néző a színházterem elhagyásakor csupán Angyal és Bátyus kupacba hányt ruháival találkozik. Ennyi maradt a szökés után, és marad a szökés iránya: a szabadba nyíló ajtó felé fordított tricikli...

Nem kívántunk megfejtést adni a végkifejletet illetően. Nem kívántuk megmondani a nézőnek, hogy hogyan tovább. Ami biztos: a *szökés* megtörtént, a néző pedig megfogalmazhatja ez által saját szökés-történetét. Nagyon illőnek találok ide egy Godot-ról szóló idézetet, melyre a 2006-os Kisvárdai Határon Túli Magyar Színházak Fesztiváljának programfüzetében találtam:

„A kérdésnek kérdésnek kell maradnia, arra nem érkezhet válasz; nehogy erőt vegyen rajtunk a bizonyosság nagy-képű feltételezése, vagy a kételkedés reménytelensége.”<sup>85</sup>

A próbafolyamat utolsó szakaszában a szerzői szándék szerint megjelenítettük a *szökés* aktusát. Több mint öt ilyen változat született meg: a szereplők a Foglár triciklijén távoznak; a szökés aktusában ismét előlről kezdődik a fogságtörténet; a szereplők lelépnek a színpadról és színészként szembesülnek a nézővel stb. Megannyi megoldás között mégsem

---

<sup>84</sup> Hirsch Tibor: *Bosszúálló és bosszulatlan konszenzusok – Rettenet-színház Jancsónál*, Metropolisz 2002/1

<sup>85</sup> Collins, J. Michael: *Let's Contradict Each Other* é.n.

találtuk az igazit, hisz bármilyen formájában is jelenítjük meg a *szökést*, az egyféle magyarázattá törpül, és elveszíti csoda-lényegét.

„A *szökés* végén a börtönben maradó Vitéz tenyeréből porfelhőt fúj a megvilágított, üres térbe, jelezvén, hogy társai átszöktek egy másik dimenzióba.”<sup>86</sup>

A csoda előfeltétele a biblikus „Legyen világosság!” fordítottjaként a „Legyen sötétség!”, mely által lehetővé válik a menekvés az örökös börtöni világosságból. Az előjelek felcserélése meghatározó vonása a Visky daraboknak.

Végül a szerzői szándéktól eltérően előadásunk nem mutatta meg/be a *szökés* aktusát, az előadást Vitéz zárja, aki Istennel való összekacsintása után kilép szerepéből, hogy egy újabb történetbe léphessen be.

„A drámai szöveg nyíltan tárgyalja az ember halála általi (lehetséges?) megdicsőülés problematikáját, alapkeretként használva fel a forradalmi bukásokat. A szerelem életre ösztönöz, ebben a helyzetben viszont nincs kilátás, nemhogy a szerelemre, de még az életre sem. A cselekmény egy várbörtönben játszódik, ahol a foglyok a kivégzést várják. Vagy megpróbálkoznak egy lehetetlennek tűnő szökéssel, vagy meghalnak. Vagy pedig feltámadnak. Az embernek nincs meg az ereje a feltámadáshoz, a szerelemnek viszont megvan. A tizenharmadik jelenetben megtörténik a csoda, élet van, még akkor is élet van, ha a kivégzés megtörtént. A csoda megtörténik, és ezt elhisszük, mert a csoda eredetét nem kutatjuk. Miként kell vagy lehet meghalnia annak, aki nem akar meghalni? – e kérdésben összpontosulva játszódik a cselekmény, és a cselekménybe szőtt álmok is.”<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Prontvai Vera: *Átlépés a halálon*, Theatron 16, 2. sz., 2022

<sup>87</sup> Rendezői nyilatkozat, a *Szökés* c. előadás műsorfüzete, 2005

## A látvány

Az előadás *díszlete* a bemutató napjáig nem készült el (objektív okok miatt), az előadást végig jelzésben játszottuk. Viszont ez a jelzés fontos eleme lett az előadásnak. Amikor nyilvánvalóvá vált, hogy a bemutatóig nem lesz díszletünk, és közösen eldöntöttük, hogy ettől függetlenül bemutadjuk a darabot, a játék elkezdett ehhez az egyszerűbb díszletformához idomulni. Mivel az eredetileg tervezett színpadkép sokkal hidegebb és sterilebb volt, a jelzés pedig nem, a játék elkezdett a gyermeki naivitás irányába is kibontakozni. Úgy érzem ez különösen jót tett az előadásnak, annak ellenére, hogy szakmailag ez a helyzet méltatlan volt.

A jelzés méretei megegyeztek a tervezett díszlet méreteivel. A díszlet színpad a színpadon szerkezete a teatralitás irányába visz el. Erről a miniszínpadról (600x150x50 cm) lép le Vitéz az előadás végén. Szűk és a színész szempontjából kényelmetlen tér ez a szimbolikus (falak nélküli) cella. Dobre-Kóthay Judit a próbák során tovább szűkítette az eredetileg 200 cm szélességű emelvényt. A bezártság érzése a díszlet és a színészi játék által teremődik meg, a hátsó fal így teljesen le tudott válni az emelvénytől és 40 cm távolságba került, az emelvény mögé. Ennek a falnak a mentén közlekedik Mária és Foglár, azt a benyomást keltve, hogy a cellában vannak, és mégsem ott.

A játéktér fontos eleme a kút, amely látványban sokat sérült a díszlethiány miatt. Egy ferdén álló kőkút tátong a cella belsejében az eredeti elképzelés szerint. Így csupán egy bádoghordót látunk, mely rövideje miatt préselt lemezzel van kiegészítve. Visszajelzések alapján a hordó többször megzavarta a nézői befogadást, többször merült fel jogosan a kérdés: mit keres itt egy hontalanok tűzhelye? A kút mélységét játékban jeleztük (a rabok tizenegyig számolnak, míg a sakkfigura csobban). Inkább félelemkeltő elemnek kellett volna lennie, mint kongó bádoghordónak.

Az ablak, a „kint” látványa is eltér a tervezettől. Jelzésünk ablakain nincsenek rácsok, és nem látszik az a határo-

zott scenográfiai szándék, hogy az ablak mögött újabb fal látható. Labirintusérzést szerettünk volna így kelteni, valamint játszani a terek nyitottság-bezárttságával.

Dobre-Kóthay Judit munkájához tartoznak a *jelmezek* is, amelyek ugyancsak nem készültek el. A jelmezek terén kevésbé sérült az előadás. A színház jelmeztárából sikerült úgy összeválogatni a ruhadarabokat, hogy szervesen beépülhessenek az előadásba. Hangulatában mindenképpen a tervezett jelmezekhez hasonlóak, ami a jelmeztervező profizmusának köszönhető.

Angyalt és Bátyust nem helyeztük jegyeiről felismerhető korba, jelmezük polgári, nem viseli a forradalmár (az eredeti szövegben honvéd) katona jellegzetességeit. A bohócléthez közel álló fekete-fehér színekbe vannak öltöztetve, nyűtt bakancsot hordanak és bár kalapjuk láthatatlan, állandóan használják.

Mária jelmezképe sokat változott az előadás alakulása során. Eredetileg fehér ruhában, esőkabátban és ősz hajjal jelent volna meg, viszont az irány, ami felé Mária szerepe haladt mást kért. Számomra a fekete egyszerű ruha, amit Mária hord, egyszerre tudott érzéki és gyászos lenni.

Foglár jelmeze a legszínesebb: kopott piros izominget hord, világoskék tiszti kabátot, nadrágtartót és sötétkék tréning-nadrágot. Cipője nem talál a nadrághoz, nadrágja nem passzol a kabáthoz, mindehhez pedig a színész kopaszra borotvált szakállas feje. Ez a szándékos mellétársítás kiemeli a figura buffóságát, nem nevetségessé teszi, hanem jellemzi.

Vitéz hosszú katona-kabátot hord, megannyi harcot megjárt viseltes jelmezben látjuk. Vándorképben látjuk Vitézt, aki hátán hordja egyetlen batyuját: a múltat, melyet azért cipel, mert a jég levágta a bal lábát. A szereplő két lábon jár, nem biceg, nem sántít, falábat kezében lóbálja és ezzel meg is teremtődött Bolond Huszár groteszksége. Az ő haja őszes, arca fehér borostás. Nyakát géz-szerű anyag fonja körbe, mintha a kötél nyomait takarná.

### **Az előadás recepciója**

Az előadás eltérően működött a különböző terekben, ahol bemutattuk. Kisvárdán (2006. június 24, XVIII. Határon Túli Magyar Színházak Fesztiválja) Foglár nem tudta a közönséget körbetriciklizni, csupán átvonulás szinten érvényesülhettek megjelenései. Sepsiszentgyörgyön (Szentgyörgy Napok, 2006) a nézők nem csak szemben, hanem az emelvény két oldalán is ültek, a nézők és az emelvény közötti távolság pedig jóval kisebb volt a szokottnál.<sup>88</sup>

Az előadás befogadása nem a referenciák ismeretétől függ. A recepció jól működött középiskolások, gyermekek, nem magyar anyanyelvűek (román, angol) esetében is. A nehézség inkább a befogadói nyitottságban rejlik, legalábbis ez volt a tapasztalatunk. Az előadás szimbólumokban, allegóriákban sűrít, nem beszélve a szöveg sokrétű, filozófikus jellegéről.

### **Nagy B. Sándor próbanaplója - 2005<sup>89</sup>**

A rövid próbafolyamatot napló formájában rögzítette az előadás asszisztense Nagy. B Sándor. Az előadás egyes kulcsjeleneteinek alakulása, valamint a feszült munkatempó pozitív atmoszférája is tetten érhető a próbanaplóban.

#### *Augusztus 26, péntek*

Első próba. Délután négy órától a színház protokoll-termében. Kárp György, az igazgató üdvözölte köreinkben Bogdán Zsoltot, és sikert kívánt a produkciónak. Patkó Éva elmondta röviden, hogy mit gondol a darabról, milyennek szeretné látni az előadást. Dobre-Kóthay Judit bemutatta a díszlet makettjét, és megmutatta a Kisterem alaprajzán, hogy miként lesz elhelyezve a színpad és nézőtér. A tervek szerint kifelé menet egy alagúton kell majd keresztülhaladniuk a nézőknek; ennek belső falára képek lennének kifüg-

---

<sup>88</sup> További vendégfellépések: Szebeni Magyar Napok 2007, Kolozsvári Állami Magyar Színház 2007, Szatmárnémeti Északi Színház 2007.

<sup>89</sup> A naplórészleteket a szerző beleegyezésével közlöm.

gesztve, melyek ugyanezeket a szereplőket ugyanezekben a helyzetekben ábrázolnák, annyi különbséggel, hogy valahol a szabadban készülnének. Röviden a jelmezterveket is ismertették, megnéztük a ruhákról készült rajzokat. A díszlet nem börtönbelsőt ábrázol, mint amire a szövegből következtethetnénk, inkább egy semleges teret, mely csak távolról emlékeztet a börtönre. Bádoggal fedett emelvény, melynek hátsó részét ugyanilyen fémes színű fal zárna le. A falon ablak, de ha ezen kinéz az ember, ugyanolyan falat lát, mint ami előtt játszanak. Az emelvény jobb oldalán kút, melyről látható, hogy az emelvény alatt folytatódva a föld alá vezet, de nem szabad kiderülnie róla, hogy pontosan hol végződik. A fő kellékek: hat szalmazsák és egy olyan erős tricikli, ami elbírja majd egyszerre mind az öt szereplőt, mert a történet végén ezzel kell távozniuk. Az elítéltek közül az egyiket – bár a szövegben nyilvánvalóan férfiakról van szó – nő fogja játszani, mely által Éva plusz értelmet szeretne adni az előadásnak. A szereplők nem tudják, hogy miért és mióta szenvednek, azt sem, hogy meddig kell még szenvedniük, csak annyit tudnak magukról, hogy örök vesztesek, akiknek Vitéz feltűnéséig egyetlen szökési lehetőségük az álomba való menekülés. Éva szerint az álom nagyon fontos eleme ennek a darabnak; olyanra formálta a szerző, hogy néha alig dönthető el, hol a határ az álom- és valóságszintek között. Az a bizonytalanság árad a szövegből, mely örök sajtátja az emberiségnek, de ezt persze úgy kellene lefordítani, hogy ne szenvedő rabokat játsszanak a színészek.

A végén a próbalehetőségekről is szó esett, kiderült, hogy nagyon sok egyeztetési gond van. Eldöntötték, hogy értelmetlen volna Barabás Olgával és Gali Lászlóval párhuzamosan<sup>90</sup> erőltetni a próbákat, tehát az lesz a legjobb meg-

---

<sup>90</sup> Barabás Olga éppen a *Valahol Szecsuánban* c. előadást rendezte a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Stúdió-termében, Gali László pedig a *Liliomfi*-t rendezte a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Nagytermében. Ezek a munkák, minden színészt nagyon igénybe vettek a *Szökés* szereposztásából, László Csabának például mindkét előadásban szerepe volt. Egyedül Bogdán Zsolt nem játszott egyikben sem, de

oldás, ha egyelőre csak három rövid olvasópróbát tartanak, aztán megvárják a *Valahol Szecsuánban* bemutatóját, és utána folytatják a munkát. Úgy tűnik, a legjobb esetben is mindössze tizenhét teljes nap áll rendelkezésre elkészíteni az előadást.

Elég kemény vállalkozás... Házi feladat: elolvasni egy verset és egy rövid novellát (Szabó Lőrinc: *Dsuang Dszi álma* és Jorge Luis Borges: *Körkörös romok*).

*Augusztus 29, hétfő*

Felolvasták a darabot, aztán elkezdődött az értelmezés. Többnyire általános dolgokról esett szó, de azért tanulságos lehetett mindenki számára. Például ezeket a kérdéseket elemezték: milyen gyakorlati gondok adódhatnak abból, ha az egyik férfi-szereplőt Bözse (B. Fülöp Erzsébet) formálja; hogyan lehet úgy játszani, hogy közben más mondja a saját szövegüket; miként lehetne mozgásban megoldani a hatodik jelenetet, mely túlságosan epikus; *commedia dell' arte* típusú bohóc-játék kellene, vagy inkább csak valamiféle nem egészen hétköznapi mozgások?; lehetnek-e nevetségesek ezek a foglyok... Aztán azt boncolgatták, hogy vajon hová akarnak szökni a szereplők, hová lehet szökni? Szabadokká válhatnak-e az álomban? Az értelmes életet keresik? Válaszokat keresnek? A tudat biztonságát? Istent? Hol lehet megtalálni az élet értelmét? Egy biztos – keresnek. És a szökésben vélik megtalálni, amit keresnek.

De lehet-e szökni? És hová? Ezzel újra visszakanyarodtak a megfejthetetlen, vagy inkább a többféle megoldást kínáló eredeti kérdéshez. Zsolt szerint csak maga a játék az, ami értelmet ad, ha úgy tudnak játszani, hogy ez kiderüljön, az előadás elérte célját.

---

neki Kolozsváron kellett néhányszor színpadra állnia a *Szökés* próbafolyamatának ideje alatt.

*Augusztus 30, kedd*

Felolvasással kezdték. Utána vita Bolond Huszár és Vitéz történetéről, aki ugyanaz a személy tulajdonképpen. Újra szóba került a forradalmi jelenet is – Zsolt szerint egy eseményt vagy eljátszani kell, vagy elmesélni; a kettő együtt értelmetlen.

A történet lényege tulajdonképpen az Isten keresése. Bár a szereplőkben ez nem tudatosult, a szöveg több helyen is erre enged következtetni: nem tudják, hogy ki Ő, nem merik kimondani a nevét... Az ember csak akkor tudja legyőzni a félelmét, ha meg tudja nevezni azt, amitől fél. Azáltal, hogy megnevezik, kezelhetővé válik, értelmet nyer – legjobban a bizonytalanságtól szorong, fél az ember. Vitéz már tudja Isten nevét, ő már a titkok hordozója – ezért tudja megszőktetni őket, ezért van szükségük rá a szökéshez.

Bözse kezdeményezésére szó esett arról is, hogy lehetne-e minden magyar vonatkozástól függetlenül játszani a történetet; olyan általánosan, hogy ne csak érthető legyen, hanem teljes egészében ugyanazt tudja nyújtani egy, a világ bármely nemzetéhez tartozó nézőnek is, mint egy magyarnak.

A Zsolt által szorgalmazott nyomozás eredményeként a Vitéz (Bolond Huszár) történetéről kiderül, hogy szinte teljesen összefüggéstelenné válva belevész az általa mesélt történetekbe, melyek közül az egyik legfontosabbat – azt, amelyiket Vitéz az Istennek meséli – alig sikerül megtalálni. Ez aztán a dramaturgia! A szerzőre gondolok, aztán magamra, végül pedig arra, akinek hálás lehetek ezért a gondolatért.

Szó volt arról is, hogy jó-e, ha együtt távoznak a végén? Érvényes lesz-e a szökés, ha mindnyájan elszöknek? Mária hová szökik? És Foglár? Ha a Foglár elől szöknek, miért szökik a Foglár is velük?

Próba végére megérkezett Dobre-Kóthay Judit, és bejelentette, hogy technikai okokból nem lehet úgy ültetni a közönséget, ahogy tervezték. Ez újabb vitát indított arról, hogy hol legyen a nézőtér, melyik ajtón jöjjenek be, és melyiken távozzanak a nézők, hová legyenek kitéve a már említett

fényképek. Kiderült, hogy a színészek nem igazán lelkesednek a fényképes ötletért, mert ezt már más előadásokban is többször használták. Zsolt szerint ugyanazt jelenti *a rabok kint*, mint *a szabadok bent*, tehát más megközelítésből is ki lehetne találni ezt a gondolatot jelző ötletet.

Mi lenne, ha előadás végén még vagy tíz percig nem engednék ki a nézőket? Erre aztán mindenkinek beindult a fantáziája, és általános derűtség közepette elkezdtek ontani a különböző, ötletesebbnél ötletesebb variációkat a *bezárt néző* című témára...

### *Szeptember 10, szombat*

A tíz napos szünet után újra elkezdtük a munkát. Végre teljes gőzzel, egész nap lehet dolgozni, nem csak abban a néhány szűk órácskában, amit a Barabás Olga próbái közti ebédszünetből megspórolhattak. Egy kicsit elkéstem az első próbáról, pedig tudtam, hogy a szerző, Visky András is jelen lesz.

Ez az olvasópróba többnyire úgy zajlott, hogy ő beszélt, mi hallgattuk. Örülök, hogy ilyen közlőről is megismerhettem. Megpróbáltam feljegyezni néhány gondolatát. A színház ott kezdődik, ahol átlépünk a szavak határán. Az álom csak akkor álom, ha valóságosan történnek a dolgok – ez az álom legfontosabb jellegzetessége. Az abszurd nem attól abszurd, hogy autisták vagyunk a színpadon, hanem éppen attól, hogy normálisan viselkedünk a legabnormálisabb helyzetekben. Az álomban is a lehető legtermészetesebb módon nyúlunk át a falon, repülünk stb. Kulcsszó a naivitás – ne lehessen tudni, hogy mit gondolnak komolyan és mi az, ami csak vicc.

A bohócokban van egy bizonyos fajta artisztikus műviség, Vitézben nem lehet semmi műviség. Vitéz úgy vezeti rá őket a felismerésre, hogy mindig teljesen más, hogy értelmetlennek tűnő dolgokról beszél a lehető legnagyobb természetességgel. Az a fajta bölcs mester ő, aki már minden nagy csatát maga mögött tudhat, aki már úgy tanít, vagy úgy

tár fel titkokat, hogy nem elmondja, inkább megéreztetni az élet legegyszerűbb, mégis legmélyebb igazságait. Az ilyen típusú dramaturgiának az alapja, hogy minden mondatot olyan kontextusba helyez, amitől elveszíti elsődleges értelmét, jelentését.

A *meg nem cselekedett* szöveg mindig azt üzeni, hogy nem értettük meg. Van olyan eset, amikor értjük, de valamiért nem merjük megcselekedni – ez ugyanakkora hiba, mint az előbbi változat. A záróakkord az, hogy vége van mindennek, de minden rendben van. Csak a halál van és ez rendben van. Megjelenik közöttük a letisztult szeretet, mert az igazán fontos dolgok mindig csak egy bizonyos fajta rezignációban tudnak megszületni. A rítussal szemben csak annyi a feladatunk, hogy pontosan végrehajtsuk, anélkül, hogy bármit hozzátennénk.

És szerintem ez lehetne egyetlen mondatban a dráma legpontosabb értelmezése: lassan kénytelenek rádöbbenni, hogy a nagy eszmék értelmetlenek, csak egyéni sorsok vannak. Vajon miért nem került mindenki börtönbe a vesztesek közül? A foglyoknak éppen azért nincs identitásuk, mert egész életüket olyan eszmékre tették fel, amik tulajdonképpen nem léteznek, nem valós létezők (magyar sors, március idusa). Az értelmes élet titka az, hogy az ember végezze a dolgát. A nagy szövegek értelmetlenek, ha nincs közük az egyéni sorsokhoz.

*Szeptember 17, szombat*

Kilencről börtönlátogatás. Előtte nagyon irtóztam tőle, de végül nem bántam meg. Ahogy beértünk a színházba, büféztünk egy rövidet, aztán elkezdtek próbálgatni a hetedik jelenetet. Az elején sokáig csak beszélgettek róla. Éva szerint a sakkal kellene valamit játszani, mert a zsákos játékokat már mind kimerítették: mondjuk, hogy Angyal megtalálja valahol, középre viszi, leteszi. Bözse megteszi. Bátyus a zsákokról kinéz az ablakon, aztán Angyal mellé megy, állnak egymás mellett. Időnként Angyal lép a figurával, aztán

Bátyus. Aztán nevetnek, és végre elkezdik a próbát. Mindnyájan egyetértenek abban, hogy valami különleges dolgot kellene kitalálni ehhez a hetedik jelenethez, mert itt kerülnek a legfelfokozottabb lelkiállapotba. Ez a halálra készülődés jelenete, pontosabban az egész drámán átvonuló halálra való készülődésnek ez az utolsó stációja. Hogyan készülhet valaki a halálra? Zsolt szerint valami halállal kapcsolatos közhelyből kellene kiindulni (búcsúzás, utazás, utolsó vacsora stb.). Bözse azt javasolja, hogy legyen egy nagy *lazzi*, például egy léggel, mert egy ilyen legyes műsorban sok játéklehetőség van. Eljegyzést is lehetne játszani – Zsolt szerint ez is jelenthet halált. Stb., stb. Elég sokáig tart a *brainstorming*, de nem találják a kulcsát ennek a jelenetnek; nem tudják eldönteni, melyik ötlet a legjobb, milyen irányban induljanak tovább. Zsolt szerint meg lehetne próbálni eljátszani egy nagy ünnepélyt; valami olyasmit, mint az egykori augusztus 23.-ai felvonulások voltak – eljátszani egy nagy, fúvós hangszerekkel adott szabadtéri koncertet.

Elkezdik próbálni a zenekaros változatot: a lábakkal verik a ritmust, aztán Angyal be akarja vonni Bányust a játékba, de neki most semmi kedve. Angyal minden hangszert végigpróbál, de Bányus egyszerűen nem hajlandó ráfigyelni. Nem lesz jó, ejtik a hangszeres játékot.

Végül kitalálják, hogy össze kellene kötni a jobb ötleteket, mert egyik ötlet sem annyira jó, hogy a többit nyugodt lélekkel ki lehetne zárni. A légy berepülhetne egy kulcslyukon például, és ahogy utána kukucskálnának, ott láthatnák meg az eseményeket, amiket Bányus elmesél. Akár el is indulhatna az a kulcslyuk, hogy a kukucskálással járkalni lehessen ide-oda, hogy be lehessen játszani az egész színpadot. Angyal keze lehetne a kulcslyuk, de ő ne lásson át rajta, ha belenéz, csak Bányus. De ez a játék indulhatna a hangszerekből: mondjuk, hogy Angyalnak eldugul a hangszere, fújja, szétszedi, pucolja, mégsem szól. Belenéz, de nem látja, hogy mi a gond vele. Mutatja Bányusnak. Bányus belenéz és csodát lát. Megvan! Végre mindenki lelkesedni kezd, Bözse

és Zsolt pedig, felvillantva egy csomó további lehetőséget, eljuttassa a vázat, amire majd felépül a jelenet.

*Szeptember 26, hétfő*

Délelőtt végig a nyomdában voltam: elkészítettük a plakát végső változatát és a műsorfüzetben is dolgoztunk egy csomót. Ezalatt a többiek snúroztak egyet, utána megbeszélés volt a Kisterem előcsarnokában, melyen az előadás dramaturgia, a Németországból nemrég hazatért Láng Zsolt is jelen volt. A legtöbbet azon vitáztak, hogy milyen legyen a vége. Sajnos én csak a beszélgetés legeslegvégére értem vissza, amikor már nagyjából szétszéledt a társaság, akik pedig ottmaradtak, egymás hangját is alig hallották a kálapálástól. Eldöntötték ugyanis, hogy a kijáratnál is falak legyenek, és a díszletezők máris elkezdték szegezni a falakat az előcsarnokban. Az a két fal került ki, mely eddig főként takarásként funkcionált. Egyszerű ötlet volt, mégis pontosan jelezte azt, amit Éva eredetileg a fényképek által akart megmutatni: a börtönből nem lehet kilépni, mindenhol körülvesz bennünket.

Délután, még mielőtt elkezdték volna a próbát, zenét válogattunk az előadás végéhez – Éva javasolt néhány, elsősorban klasszikus zeneszámot. Mindegyik jó volt, de egyik sem tűnt egészen megfelelőnek. Utána újra snúr, Láng Zsolt is megnézte.

*Szeptember 29, csütörtök*

Délelőtt snúr, aztán Láng Zsolt kitalálta, hogy érdekes lenne, ha a tapsrenddel kezdenének; ez adna egy vidám, játékos felütést az előadásnak, ami valószínűleg hasznára válna a későbbi játéknak is. Csak a társaság felének tetszett az ötlet, ami aztán heves vitát szült. Végül Éva úgy döntött, hogy az esti bemutatót ne kockáztassák ezzel az új és nagyon is meghatározó ötlettel, esetleg majd egy későbbi előadáson kipróbálhatják. A záró-zene végül mégis az eredeti változat maradt, az, amit eddig ideiglenesen használtak.

Délután bemutató előadás. Elég jól ment, leszámítva azt a kis kellemetlenséget, hogy előadás közepén elvették az áramot, és majdnem húsz percig a sötétben várakoztak színészek és nézők egyaránt (egyedül Éva nem várakozott, hanem lerohant a világosítófülkéből és megpróbált gyertyákat és mindenféle világító-alkalmatosságokat szerezni, amikkel majd folytatni lehessen az előadást, ha esetleg túl sokáig nem adnák vissza az áramot). Már csak emiatt is emlékezetes lesz mindenkinek ez a bemutató. Végül is jól sikerült, a közönség jól fogadta, a szerzőnek is tetszett. Ez volt az évad első bemutatója, utána megvolt a szokásos mosolygós-gratulációs buli a Klubban – felszólalt Kárp György és Visky András. Hamar leléptem...

A szerző versével szeretném az esszé tanulmányt befejezni, a vers nem hangzott el az előadásban, nem is része a darab szövegének, de ugyanazt a címet viseli, nyilván nem véletlenül.

Visky András: [*A szökés*]<sup>91</sup>

Itt  
fekszem  
a folyóhoz közel  
név és történet nélkül  
kívánságom szerint

Csak  
születésem évét  
vésettem a fába

(1918)

melyet magam faragtam  
gyermeki mellkas formára

Jelentéséből  
nem vesztett semmit  
a számsor

Minden  
egyéb feledhető csekélység  
sikeres szökésem  
mellett

---

<sup>91</sup> Visky András: *Ha megh*, Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2003



## EGY ELVISELHETETLEN DARAB

A *Lear király* apa–lány viszonyainak rendezői megközelítése

Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház

LEAR = C + R + G

William Shakespeare *Lear Király* c. drámája alapján

Bemutató időpontja: 2006. január 15.

Szereposztás:

Lear – Dukász Péter †

Cordelia, Bolond – Tokai Andrea,

Goneril – Borbély B. Emília

Regan – Magyar Ételka

Rendező: Patkó Éva

Dramaturg: Nagy B. Sándor

Díszlet- és jelmeztervező: Szakács Ágnes

Zeneszerző: Nagy Endre

Rendezőasszisztens: Czumbil Marika

A színházi képzésnek gyakran része egy Shakespeare szemeszter, nem volt ez másképp a rendező szakon sem. Harmadéven a *Lear királyt* választottam vizsgatémámnak megértési és szembesülési vágyból, valamint mérhetetlen kíváncsiságból. A darabbeli apa–lány viszonyok érdekeltek, erre építettem a vizsgaelőadást. A szövegen több hónapig dolgoztunk Nagy B. Sándor dramaturggal. A vizsgát a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház kistermében mutattuk be, Tompa Klára játszotta Cordeliát és a Bolondot, Darabont Mikold és Moldován Orsolya a két idősebb nővért. Lear szerepét Szélyes Ferenc vállalta. Szerettem volna még dolgozni az előadáson, nem hagyott nyugodni, ezért három évre

rá Temesváron ismét megrendeztem. Az egyetemi vizsga után sokat ért és tisztult bennem a *mis en scène*, öröm volt ismét belevetni magam a tragikus családi viszonyok bugyraiba Dukász Péter, Tokai Andrea, Borbély B. Emília és Magyarai Etelka színészekkel.

### **Meghatározó koncepció**

Két szempont alapján vizsgálom az apa-lány viszonyokat a *Lear király* c. darabban: az egyik alapja az a meglátás, hogy a gyermek szülei egyes tulajdonságait hordozza, tehát Lear lányaiban Leart is látjuk, a másik pedig abból a rendezői elhatározásból ered, hogy Cordelia és a Bolond szerepét ugyanaz a színésznő játssza.

1972-ben Giorgio Strehler ebben a koncepcióban vitte színre a tragédiát, kiemelve így a Cordelia és a Bolond sorsa közötti párhuzamot.<sup>92</sup> Nagy valószínűséggel az Erzsébet-kori bemutatókon is egyazon színész játszotta a két szerepet.<sup>93</sup> Ezt a feltételezést bontom ki, illetve gondolom tovább saját rendezői koncepciómmal alátámasztva, mely szerint Cordelia és a Bolond nemcsak a szereposztás szerint, hanem a történeten belül is ugyanaz a szereplő. A lány azért dönt a Bolond szerepének eljátszása mellett, mert képtelen elhagyni apját. A temesvári előadásban Tokai Andrea formálja a két szerepet.

Strehler Ottavia Piccolo-ra bízta Cordelia és a Matto (Bolond) szerepét. A Bolond a szeretet és a ragaszkodás állandó figyelmeztetője. Lear nem tud megválni tőle, sem attól a nyomasztó érzéstől, hogy a Bolond alakjában Cordelia emléke mindig és mindenhol vele van. A lány gyermeki ragasz-

---

<sup>92</sup> *Re Lear* Piccolo Teatro, Milano, rendező: Giorgio Strehler, 1972

<sup>93</sup> Az 1890-es évektől ismert a feltételezés a szereposztás alakulásáról, és a Cordelia-Bolond kettőse azóta is a Shakespeare kutatók vizsgálatának fókuszában van, lásd elsősorban Alois C. Brandley - 1894, de Wilfred Perrett - 1904, Ekkehard Shall - 2015 stb. is erről értekeznek. A női karaktereket fiatal fiúk játszták, és a *Lear*-ben eleve három ilyen szerepkör van, így praktikus megoldásnak bizonyulhatott, hogy a Bolond szerepét is az egyik fiatal fiú formálja.

kodásának és rajongásának hiányát hangsúlyosan kiemeli a rendezés a szemmel látható fiziognómiai hasonlóság által.

Azt nem tudhatjuk, hogy a shakespeare-i szöveg szerint Lear csak képzeleg a Bolond és Cordelia közötti hasonlóságról, vagy látja is azt valóságosan, mindenképpen ez a tény is alátámasztja a rendezői döntést, hogy Cordelia és a Bolond egyek. Lear így egyszerre látja Cordeliát (bár nem tudja, hogy lányát látja) és hallja a Bolondot, aki állandóan szembesíti Leart a keserű valósággal. A Bolonddal való viszonya a Cordeliával való viszony folytatása, egy szeretetgyűlölet kapcsolat, melyben nem tud a Bolond nélkül élni, ugyanakkor fájdalmas állandóan hallania a három lányával elbukott apai viszony felemlegetését. A Bolond emlékezteti, hogy idősebb lányai kihasználták és ellene fordultak, hogy voltaképpen ugyanúgy cselekedtek, mint Lear. A Bolond már-már kegyetlenül kényszeríti Leart, hogy ne feledje, elűzte maga mellől az egyedüli embert, aki szenvedélyesen ragaszkodott hozzá, vagyis Cordeliát. Leart kínozzák ezek az emlékek, de nem tud és nem is akar szabadulni tőlük, emlékeiben megdicsőül a kisebbik lány. Strehler rendezői jegyzeteiben „a Bolond inkább Cordelia Bolondja, mint a Learé”,<sup>94</sup> mert ugyanazokra a dolgokra döbben rá, mint a lány az első jelenetben (Lear tévedett, majd megbolondult) és mindvégig a lányt siratja, emlegeti, jobban ragaszkodik hozzá, mint királyához.

„Olybá tűnik, hogy a Bolond Cordelia jelenlevőségének egyfajta »kiterjesztése«... Ez számomra a legtitokzatosabb igazság: a Bolond a száműzött jóság »állhatatossága«. A Cordelia–Bolond problematika bizonyára az egyik legrejtélyesebb, legőrültebb probléma, amivel valaha találkoztam. Annyira furcsa, hogy nem is biztos, hogy létezik, meg kell

---

<sup>94</sup> „Il Fool è il Fool di Cordelia, più che di Lear.” IN *Cordelia, il Matto e Lear (Cordelia, a Bolond és Lear)*, Strehler ne parla (Strehler beszél hozzánk), rendezői jegyzetek. Strehler 100.

kérdeznünk magunktól, vajon nem csupán a képzeletünk szüleménye?”<sup>95</sup>

A szeretetre való képességet Shakespeare a szeretetre való képtelenséggel mutatja meg, és ebben a rendezői koncepcióban a tükörmechanizmus működése még nyilvánvalóbb, a Bolond és Cordelia hasonlósága által fizikai és verbális szinten is erősebb. A Bolond szembesíti Leart a tények és a szív dolgainak valóságával, ugyanúgy, ahogy Cordelia szembesíti apját az első jelenetben a házasság következményeinek valóságával:

„Boldogtalan én! ki számhoz nem birom  
Emelni szívemet. Szeretem fölségedet  
Tisztem szerint, sem többé, sem kevésbé.

(...) Jó uram!

Nemzöm vagy, fölneveltél és szeretted.

A tartozást én úgy rovom le, mint

Illik s méltó: szeretlek, engedelmes

Vagyok, tisztellek mindenk fölött.

Mért mentek férjhez nénéim, ha mondják,

Hogy csak téged szeretnek? És ha egykor

Tán férjhez mennék, akkor az, kivel

Jegyet váltottam, bírni fogja fél

Szerelmem, gondom s tartozásomat.”<sup>96</sup>

Jan Kott szerint a darab témája a világ kudarca, szét-  
esése (ezt veti össze a becketti világszemlélettel).<sup>97</sup> Mivel a

<sup>95</sup> „It seems that the Fool is a kind of `extension` of Cordelia's presence... To me the most mysterious truth is the following: the Fool is the `persistence` of the good that has been driven away... The Fool-Cordelia problem is surely one of the most puzzling, craziest problems that I've ever encountered. It's so strange that you have to ask yourself if it really exists, or if it's just a figment of your imagination.”  
Giorgio Strehler: *Notizen zu Re Lear IN Re Lear*, Milano 1958, Berlin 1974

<sup>96</sup> William Shakespeare: *Lear király* (ford. Vörösmarty Mihály), I. felvonás, 1. szín.

<sup>97</sup> Jan Kott: *Lear király, avagy A játszma vége* IN *Kortársunk Shakespeare* (ford. Kerényi Grácia), Gondolat Kiadó, Budapest, 1970 (147-196 old.)

shakespeare-i darabok zöme egyben családtörténet is, a *Lear király*-beli kulcstéma a családi összetartozás (egyszerűbben: a család) fokozatos leépülése, a gyermek–szülő, pontosabban az apa–lány közötti szent kapcsolatok megbomlása.

### A *Lear király* állati vetülete

A darabban az emberi viszonyok legtöbbször állatokhoz köthető terminusokban vannak megfogalmazva, minden szereplő él ezekkel a hasonlatokkal és kifejezésekkel, alább pár példa Lear replikáiból:

„ (...) Az ilyen

Mosolygó latrok gyakran, mint a patkány,

Berágják a legszentebb kötelet, (...)

És kutyaként, csak igazodni tudnak.

(...) Lúd! kapjalak csak Sarum mezején,

Gágogva hajtlak vissza Camelotba.”<sup>98</sup>

„S a görény

S a sárló kanca nem rohan neki

Mohóbban, mint ő. (...)

S hogy a szegény pára elfutott a kutya elől? Ez a tekintély valódi képe.

A kutyának is engedelmeskednek, ha hivatalban van.”<sup>99</sup>

„(...) ott

Fogunk mi, mint kalitban a madár,

Dalolni ketten.”<sup>100</sup>

Nehéz eldönteni melyik az a pont, amikor a családi összetartozás átváltozik egymás elpusztításának vágyává. A szereplők átkozzák egymást, állati nevekkal illetik a másikat, egymásra vakkantanak (az eredeti angol nyelvű drámában gyakoriak az egyszótagos felkiáltások), a darab

---

<sup>98</sup> William Shakespeare: *Lear király* (ford. Vörösmarty Mihály), II. felvonás, 2. szín.

<sup>99</sup> uo. IV. felvonás, 6. szín.

<sup>100</sup> uo. V. felvonás 3. szín.

kannibalisztikus képeket is tartalmaz, mitologikus utalásokat, melyben a szülők és gyermekek felfalják egymást.<sup>101</sup>

A Brit-sziget faunáját fel lehetne sorolni, annyi állatos párhuzamot vonultat fel az emberi viszonyokra és érzésekre a *Lear király*, mintha állatok lépnének kapcsolatba egymással emberek helyett. Így érzékletesebb és nyersebb a harag, a düh, a (gyermek–szülő) kapcsolati függőség, a vágy, a gyerekek saját szülei szüleivé válása, a másik vakon követésének stb. bemutatása. Rendezői szempontból ez a megközelítés hasznos a színészi játék gesztusainak, a zsigeri és ösztönös mélységek, az állati mivolt színpadi formáinak megtalálásában.<sup>102</sup> A második felvonás negyedik képében, a Lear-Regan-Goneril jelenetben, az apa pejoratív állati tulajdonságokkal illeti nagyobbik lányát, magát pedig „nemes” állatokhoz társítja:

„Ó, Regan, ő ide  
Szívére mutat  
vágta kányaként  
A szívtelenség éles körmeit.  
(...) Sötéten néze rám, kigyóilag  
Vert meg nyelvével szívem belsejében.  
(...) Haragja ellen, farkast és bagolyt  
Választok cimborákul.”

### **Szándék és cselekvés összeférhetlensége**

A családi viszonyokat azoknak széthullásában ismerjük meg: a Lear és Cordelia közötti kötelék a lány száműzetésével kezd megbomlani, a fizikai közelséget királyi (apai) határozat szünteti meg. A ragaszkodást az elutasítás mutatja, a szeretetet a gyűlölet, az egymástól való vérségi függést egymás elátkozása hangsúlyozza és így tovább. Csupa ellentmondás. A szereplők szóban és tettekben semmisítik

---

<sup>101</sup> Simon Bennett: *All Germaines Spill at Once IN Tragic Drama and the Family*, Yale University Press, New Haven-London, 1988 (105. old.)

<sup>102</sup> Természetesen nem állatok utánzásáról van szó, hanem az emberen túli, a nem hétköznapi, ösztönösebb mozgásforma működtetéséről.

meg egymást, nemlétbe kívánva a másikat, leépítve az emberi méltóságot, apa és lányai meg- és kitagadják egymást, nem ismerik el a vér kötelékét. Lear ragaszkodást és anyai gondoskodást vár el lányaitól, ugyanakkor képtelen belátni a szeparációs folyamatok természetességét, nem tudja megkülönböztetni a gyermek és szülő szerepkörök közötti különbségeket. Apaként úgy viselkedik, mint egy gyerek, a két idősebb lány pedig anyai szerepet vesz fel és gyermekként kezelik apjukat.

A nárcizmus mélyen átszövi a *Lear királyt*. Kohut Heinz pszichoanalitikus meglátásai szerint a nárcisztikus alkat meggyőződése, hogy a másiknak úgy kell engedelmeskednie, mintha a jobb kezünk volna.<sup>103</sup> Az elengedés képtelensége nem csak Lear alapproblémája (nem tud lemondani a hatalomról, nem tudja apaként lánya döntéseit elfogadni), hanem a Cordeliáé is. Ez a következtetés, valamint a szereplők állati viselkedés-jellege áll a rendezői döntés mögött, hogy Cordeliának minden áron követnie kell apját, képtelen elhagyni őt, azaz felnőni, tehát felveszi a Bolond szerepét, beöltözik, hogy a közelében maradhasson. Olvasatomban a lány nemcsak azért marad apja mellett, hogy vigyázzon rá, hanem saját maga miatt is, szüksége van erre a közelségre, bármilyen áron.

Lear személyiségi jegyeit, apai vonásait a lányai is viselik eltanult és örökölt mintákon keresztül. Lear hirtelen haragú, szadista, megvonja és megtagadja a szeretetet, miközben sóvárogja is, nem ismeri el az érzékeny női ragaszkodást, ugyanakkor elvárja azt. Nem csoda, hogy lányai hasonló viselkedésmintákkal reagálnak, amikor elvárásokkal és szembesítéssel találkoznak. Lear elvárja Regantól és Goneriltól, hogy kiszolgálják őt, annak ellenére, hogy a két lány azt tanulta apjától, hogy az engedelmesség nem uralkodói attitűd. Cordeliának férjhez kellene mennie, ez az apai elvárás, ugyanakkor jobban kell apját szeretnie és tisztelnie, mint jö-

---

<sup>103</sup> Kohut Heinz: *The Analysis of The Self*, International Universities Press Madison, Connecticut, 1971 (33. old.)

vendőbelijét, ez ugyancsak elvárás, de ezt a kettőt egyszerre teljesíteni lehetetlen.

„Úgy, mint néném, hogy csupán atyámat  
Szeressem, férjhez nem megyek.”<sup>104</sup>

Peter Brook 1971-es *Lear király*ának filmes változatában az említett második felvonásbeli apa–lányok jelenetben egyenrangú erők csapnak össze, és képtelenek egymást elpusztítani. Mindkét oldalról ott az elvárás: szeretetet, gyöngédséget és tiszteletet követel az apa, de a lányok is. A jelenet tükörcszeneteként is értelmezhető, a szereplők a másik által szembesülnek saját szeretetképtelenségükkel, nem ismerik a szeretet és a megértés nyelvezetét, ezért dühüket, haragjukat, rombolásvágyukat látják megsokszorozódni a másikban. Lear számára a két idősebb lány elsősorban saját lényének *extenziója*, Lear-végtagok, és így elutasítja a leválás, az ellenkezés, a szabad akarat minden formáját.

A pelikán és pelikánfiak kapcsolata hús és vér alapú, a pelikán saját húsával eteti fiókáit. A keresztény vallás már a XII. század óta használja ezt az eucharisztikus szimbólumot, ez az önfeláldozás jelképe (nyilván krisztusi értelemben), a drámára vonatkoztatva azonban nevezhetjük szülői önfeláldozásnak is. Lear is vérével és húsával (azaz saját magával) táplálja lányait,<sup>105</sup> királyi birodalmát osztja szét köztük, majd saját magát (kíséretével együtt) is gondjaikra bízta. Csak-hogy fizikai és királyi ereje fogyatkozását érezve és tapasztalva, kifordul önmagából és inkább gyors csapással végezne velük. Learben a szeretet kifejezésére való képtelenség felerősíti az állati ösztönt olyannyira, hogy Cordelia kitagadásakor Lear a fogadás előtti nemlétbe küldené lányát. Ez a másik megsemmisítésének abszolút foka:

„Jobb lett volna: nem  
Születned, mint nekem jobban nem tetszened.”<sup>106</sup>

<sup>104</sup> William Shakespeare: *Lear király* (ford. Vörösmarty Mihály), I. felvonás, 1. szín.

<sup>105</sup> A IV. felvonás 4. színében Lear *pelikán leányoknak* nevezi lányait.

<sup>106</sup> William Shakespeare: *Lear király* (ford. Vörösmarty Mihály), I. felvonás, 1. szín.

Lear elátkozza Goneril méhét is, amikor az nem fogadja őt és katonáit az előre megbeszélte hónapra, megtagadva így minden utódot mely valaha születni fog, később ugyan így átkozza Regant is.

A szeretet és a gyűlölet, a táplálás és az elpusztítás, a gyöngédség és az agresszió szétválaszthatatlan párosok ebben a családban, mélyen gyökereznek és meghatározzák a családon belüli kapcsolatokat. Következésképp a családtagok „megtesznek mindent”, hogy a vérvonal ne folytatódhasson: nem lesz utód, tehát nem lesz jövő, sem remény egy szebb és jobb „azutánban”. A királyi rend, a családi szerkezet, az emberi és isteni törvények elenyésznek. Lear és lányai között a kölcsönös elpusztítás nyelve működik mindenki számára érthetően, és Shakespeare ezen a nyelven beszél erőteljesen a szeretetről, együttlétről és teljességről. Az odaadó szeretet megfogalmazása Lear és szeretett-gyűlölt lánya Cordelia között pedig maga a halál.

Strehler rendezésében a király nem hajlandó a halál tényét elfogadni, ezért saját kezűleg, anatómiailag ellenőrzi, hogy Cordelia szíve dobog-e. Testközeliségre van szüksége, hogy a nyilvánvalóról meggyőződjön, az érintettség az érintés által nyer bizonyosságot.

### **A színház mint megtestesülés**

A temesvári előadásban Cordelia úgy dönt, hogy felveszi a Bolond szerepét, és követi apját mindenhova. A rendezői koncepció szerint ez egyben színházi gesztus is, a színészet kvintesszenciájának megtestesülése: levetkőzni identitásunkat, ahhoz, hogy valaki más bőrébe bújhassunk, miközben megőrizzük és felvállaljuk önmagunkat, művészi hitvallásunkat, mindazt, amit a színházcsinálásról gondolunk, annak minden velejárójával. Cordelia leveti királylányi mivoltát, egy inkább férfias, mégis androgün, kortalan Bolond szerepébe bújik, és miközben végigkíséri apja bukását annak vándorlásai során, tükröt is tart neki szavai és cselekedetei által. Bizonyos pillanatokban pedig annyira egybeolvad fel-

vett szerepével, hogy maga is bolondnak tűnik, illetve annak érzi magát. Következtetésem tehát, hogy Cordelia, a Bolond szerepében egyben a *színház* megtestesítője, egyszerre valóságos és nem valóságos, ellentmondásos és igaz.

A shakespeare-i szöveg szerint Edgar is hasonló döntésre jut, apja mellett marad és felveszi Szegény Tamás vagy Bolond Tamás szerepét, miután Gloucestert megvakítják. Kent sem hagyja el királyát, Caius szerepében kíséri az uralkodói rangjától megfosztott Leart, aki még az utolsó pillanatok kijózanító éleslátásával sem ismeri teljességgel fel sem egykori tanácsadóját, sem Gloucestert.

Rendezői olvasatomban Lear és a Bolond, azaz apa és lánya, szimbiózisban léteznek, a legnagyobb testi és lelki nyomorban kerülnek egymáshoz a legközelebb. Ugyanígy a két idősebb lányt is kvázi ikreknek képzeltem,<sup>107</sup> egy másfajta szimbiotikus párnak, akik egy húron pendülnek, többször szólalnak meg egyazon pillanatban, céljaik megegyeznek, ízlésük, világlátásuk ijesztően azonos. A képzeletbeli serpenyő mérlegébe mégsem úgy kerülnek, mint egy  $L + C/B = R + G$  képlet, valamiféle egyensúlyt teremtve, hanem egy patriarchális rendszer igazságtalan és eltorzult arányaiban  $LEAR = C + R + G$  konstellációban.

A szeretetet és a ragaszkodást Lear már csak akkor ismeri fel, amikor a szeretet és ragaszkodás végképp megszűnt: a halálban. Az állati ösztönök felülmúlják az intellektust, a józan észet, az érveket. A családon belüli kapcsolatok brutalitása elviselhetetlenné, ugyanakkor kiváló színházi anyaggá teszik a *Lear királyt*.

---

<sup>107</sup> A két nőért játszó színésznőnek kihívás volt, hogy egyedivé tudják tenni a két „egyforma” lányt, úgy legyenek azonosak, hogy mégis jól elválasztható egyéniségekkel rendelkezzenek.

## KI VAGYOK?

Tamási Áron Színház Sepsiszentgyörgy

Harold Pinter: *A gondnok*

Bemutató időpontja: 2007. február 4.

Szereposztás:

Davies – Kicsid Gizella

Mick – Mátray László

Aston – Szabó Tibor

Súgó – Gazda Szende, a színház sűgőja

Rendező: Patkó Éva

Dramaturg: Láng Zsolt

Díszlet- és jelmeztervező: Iuliana Vilsan

Ékszeres: Roxana Davidescu

Zene: Nagy Endre és Veress Albert

*Mottó*

„Élt egyszer egy írópár. Amit Egyikük kitalált, azt Másikuk megírta, és fordítva. Csupa páratlanul páros mese született tehát. Az egyik így szól:

Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy szerelmespár. Nos, úgy tűnik, ebből aztán mese lesz a javából. Csakhogy jött egy író, és azt mondta nekik, hogy nem oda buda, meg kell ismernetek az életet. Épp ezért elvárásollak titeket: először barátok lesztek, aztán ellenségek, harmadszor idegenek, végül ismét szerelmesek. Mit szóltok hozzá? Mit szólhattak, belementek.”

Láng Zsolt<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Láng Zsolt dramaturg *A gondnok* c. előadás műsorfüzetébe írt ajánlója, 2007

### Abszurd karakterek, Davies

Beckett drámái a háborús évek reménytelen és hitét vesztett generációjának életérzéséből inspirálódtak. „Ide-oda az árnyékban, a kint árnyékából a bent árnyékába. Ide-oda az elérhetetlen én és az elérhetetlen éntelenség között.”<sup>109</sup> – vallja Beckett egy beszélgetésben Morton Feldman zeneszerzőnek. Szereplőinek nincs múltjuk vagy jövőjük, többnyire jelenük sincs, kiüresedett térben tévelyegnek. A színpad jelenében léteznek és nem egy színpadon létrehozott fikcióban. Jákfalvi rámutat, hogy ebben a dramatikus helyzetben a beszéd elveszíti elsődleges funkcióját, így minden egyes kimondott szó az alakulás része, a létezés bizonyítéka.<sup>110</sup> Meglátásomban ez Pinter műveire is érvényes, a karakter beszéde csupán önmagára reflektál, nem a valóságra, nem a térre, nem az időre és nem a cselekményre. A karaktereket az általuk kimondott szavak hozzák létre és nem a színpadon megjelenített szituációk.

Harold Pinter *A gondnok* c. darabjában a Davies nevű szereplő minden helyzetben újra és újra kitalálja (definiálja) önmagát, saját hazugságaiba és többszörös identitásaiba belebonyolódva. Amint elhagyja a teret, nem tudni hol is volt és mit csinált. Sokat mesél magáról, mégsem tudunk róla majdnem semmit.

„DAVIES Arról van szó, ért engemet, hogy én megváltoztattam a nevem! Még évekkel ezelőtt. Azóta fölvettem néven futok. Ez nem az én igazi nevem.

ASTON Milyen néven fut?”

DAVIES Jenkins néven. Bernard Jenkins. Így hívnak. Vagyis ezen a néven ismernek. Csak evvel a névvel nem jutok messzire. Nincsen meg a jögalpom

---

<sup>109</sup> „To and fro in shadow, from outer shadow to inner shadow. To and fro, between unattainable self and unattainable non-self” IN James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury Publishing, London, 1996

<sup>110</sup> Jákfalvi Magdolna: *Alak, figura, perszonázs*, OSZMI, Budapest, 2001, (18-21 old.)

hozzá. Itt ez a biztosítási papír. (*Papírt húz elő a zsebéből.*) Jenkins névre szól. Itt van. Bernard Jenkins. [...] Egyből rájönnek, hogy nem az igazi nevem, és leültetnek. [...]

És ez nem az igazi nevem. Ha ezzel a papírral sokat ugrálok, leültetnek.

ASTON Mért, hát mi az igazi neve?

DAVIES Davies. Davies. Mac Davies. Vagyis ez volt a nevem, mielőtt nevet változtattam.”<sup>111</sup>

Beckett és Pinter darabjaiban statikus figurákkal találkozunk, ők csak a szövegben léteznek, énjük mozdulatlan. Sehova nem mennek, mert egzisztenciális értelemben nincs hova menniük, mozdulatlanok, mert csak így képesek kommunikálni, azaz létezésüket bizonyítani. Mindkét szerző kerül a arisztotelianus mimikus ábrázolást, darabjaikban a cselekmény vagy az anti-cselekmény diszharmonikus, így a szereplők közti kommunikáció egyben anti-kommunikáció. Egymással beszélnek, de nem kommunikálnak, hallják és meghallgatják egymást, de valójában nem értik, mit mond a másik, fizikálisan jelen vannak, de csupán referenciái önmaguknak, és így tovább.

A néző érti az egyes szavak értelmét, de a szavak közötti összefüggést, a logikát csak a karakterek gondolkodási sémáin belül lehet megérteni. Mint egy mentális betegség esetén, vagy az álmokban, ahol másképpen működik a nyelv. Ugyanakkor az ilyen jellegű nyelv összhangban van a kortárs esztétikákkal, filozófiával, antropológiával és humán tudományokkal, vagy akár kvantumelméletekkel.

*A gondnok* főszereplője, a reneszánsz Hamlethez hasonlóan, ideális példája a modern (és posztmodern) individuumnak, megannyi identitással rendelkezik, és helyzettől függően csúszik bele a számára legmegfelelőbbbe. Régóta foglalkoztat Davies szerepe, és 2007-ben végre alkalmam

---

<sup>111</sup> Harold Pinter: *A gondnok* (ford. Bartos Tibor) IN *Drámák*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000

volt testközelből megismerni, Kicsid Gizella szerepformálásában.

„(...) a két fivérhez betoppanó öreg csövest, ezt az elnyútt, egyszerre sunyi és szánalmas figurát férfiruhába bújt fiatal nő játssza. A szöveget minden változtatás nélkül mondani lehetett (köszönhetően a magyar nyelv nem-nélküliségének), semmit nem kellett átírni. Gizkó csövese hihetetlenül kitágította a darabot. Ahogy adta a nagyot (a férfit), aztán ahogy átment az esetlen csábítóba, a kivert behódoltba, a megalázott nőbe, majd a kétségbeesett lázadóba – új viszonyokkal töltötte fel a világhírű darabot, szívszorongató aktualitással. Gizkó csövese se nem nő, se nem férfi, hanem lecsupaszított ember... A végén a két fivér durva röhögése megsemmisíti, miközben fel is emeli, mindannyiunk fölé.

Volt egy jelenete, amikor valamelyik batyuból előkerül egy menyasszonyi ruha, ő pedig a férfigöncöket egy pillanatra átcsereéli erre. A földre terítette, majd belebújt a hófehér tüllruhába: a bábjából kibomló lepke jelenete. A nézők szeméből csorgott a könny. Nem lehetett titkolni, mert az előadás a fivérek telezsúfolt szobájában játszódott, ebben a szobában ültek a nézők is, volt, aki pl. az éjjeliszekrényen kapott helyet. Ebben a felszabadító közelségben igazi katarzist éltünk át.”<sup>112</sup>

Davies olyan mélyen beleásta magát az identitáskrizisbe, hogy elvesztette az emberi létezés alapkoordinátáit: nincs születési helye és ideje (a mi előadásunkban még a nevét is elvesztette), nincs társadalmi, kulturális vagy akár személyes identitása. Önmaga számára is kétséges, hogy ki is ő, attól függően, hogy kivel beszél, mindig más – talán Davies, talán Jenkins, talán más – állítólagos sidcupi papírjaiból talán kiderülhet ki ő valójában, ha egyáltalán léteznek azok a papírok. Sidcup mindenesre létezik, Londontól fél-egy órányi távolságra, vagyis a bizonytalanság, hogy mi igaz és mi nem az, teljességgel fennáll.

---

<sup>112</sup> Láng Zsolt: *Licsi. Portré Kicsid Gizelláról*, Látó szépirodalmi folyóirat, 8-9. szám, 2010

Davies karaktere megfigyelhető Laclau identitás-elméletének<sup>113</sup> szűrőjén keresztül is. Laclau szerint egy identitásstruktúra mindig nyitott az állandó változásra, így az identitáskeresés nem egy véges folyamat. Hamlet és Davies identitáskeresési folyamata között az az alapvető különbség, hogy míg Hamlet joggal hiheti, hogy lehetséges egy új identitást megtalálnia, addig Daviesnek ebben esélye nincs hinni sem.

### **Álidentitások**

A posztmodern társadalmak egyik jellegzetessége (ami Pinter idejében még nem volt releváns), hogy különböző alteregók, pszeudonimák, avatárok mögé rejtőzhetünk, újra és újra definiálva önmagunkat a virtuális világban. A virtuális térben felépített identitásainkat fotókkal, zenékkal, kommentekkel stb. árnyalhatjuk, befolyásolhatjuk recepciójukat, mindezt korlátlanul. Ebből a perspektívából Davies, a hatvan éve megírt karakter, nagyon közel kerül ma hozzánk. Befogadói empátiánkat az identitását elvesztő, kereső és újra meg újra felépíteni kényszerülő szereplő, esetünkben fiatal lány megjelenése szokatlan intenzitással aktiválja.

A kelet-európai közönséget a kilencvenes években érte el az instant üzenetváltó szoftverek világa, és gyors léptékben befolyásolta a kommunikációs habitusokat. A hamis (azaz kitalált, fiktív, vágyott, elképzelt stb.) információmegadás az "asl pls!"<sup>114</sup> kérdésre volt az üzenetváltás első lépése az olyan felületeken, mint Mirc, Yahoo Messenger vagy MSN Messenger. Kommunikációs szabályozás hiányában, bármit lehetett nyilatkozni, annyiszor és úgy alkotta újra identitásait valaki, ahogyan és ahányszor csak akarta, és ha valaki a valódi identitását fedte fel, akkor sem lehetett tudni, hogy ez igaz-e vagy sem. Ez az új virtuális környezet váratlan, új

---

<sup>113</sup> Ernesto Laclau: *New Reflections on the Revolution of our Time*, Verso, London-New York, 1990

<sup>114</sup> *asl pls* - *age, sex, location please* (kora, neme, helymeghatározása, kérem) rövidítése

helyzeteket eredményezett, így az identitáskeresés új módzatai is megjelentek. A kilencvenes években ez egy generációs életérzés volt, a *ki vagyok én?* egzisztenciális kérdése napi szinten megfogalmazódó, egyszerre komoly és komolytalan kérdéssé emelkedett, illetve törpült az internetfelhasználók között.

A Laclau által használt *diszlokáció*nak, a modern korban bekövetkezett változásoknak pozitív hozadéka is van. Hall is hasonló, pozitív irányba mutató következtetésre jut: bár a múlt stabil és erős identitásai meginogtak, de új kapcsolódások, ezáltal új identitások (és szubjektumok) keletkeznek.<sup>115</sup>

Az internetet – ezt a szabad és határtalan térvilágot – intézményi struktúrájának is tekinthetjük, hisz adatainkat, sokszor egészen személyes információinkat tárolja valamilyen formában, melyek a későbbiekben felhasználhatóak (pl. reklámkonfigurációknál, személyre szabott információadagolással működő marketing tevékenységnél stb.).

Térségünk narratívájába egy rétegzettebb, történelmi szál is beékelődik, ami a virtuális világ áloidentitásait illeti. A kommunista rendszer felajánlotta, megadta a lehetőséget, vagy éppen kényszerítette, hogy valaki alternatív identitást vegyen fel, és az adott fedőnév alatt titkosszolgálati munkát végezzen. A rezsim ezzel a hálózati módszerrel felügyelte, ellenőrizte és tartotta állandó nyomás alatt a romániai lakosságot. A kollaboránsok fedőnevet kaptak, jelentéseik pedig dossziék formájában a megfigyelt személynek is áloidentitást (célszemély álnevet) adtak. A megfigyelés és megfigyeltség mindennapos életérzés volt több évtizeden keresztül. Ebben az elnyomó rendszerben sokan életre szóló sérüléseket szenvedtek, a személyes drámák mértéke mai napig feltáratlan.

Talán túl bátor ez a párhuzam a virtuális világban választott identitástömkelegek és a történelmi tények által kikényszerített áloidentitások között, de térségünkben nem hagyható figyelmen kívül az identitásépítés e sötét fejezete.

---

<sup>115</sup> Stuart Hall: *A kulturális identitásról*, IN *Multikulturalizmus* (szerk. Feischmidt Margit), Osiris Kiadó, Budapest, 1997

A rendezői munkában kifejezetten hasznosak az ilyen felismerések, párhuzamok, hiszen a színház lehetővé teszi, hogy ezekre színházi eszközökkel reflektáljunk.

A virtuális valóság adta szabadságban az egyénnek végtelen számú lehetősége van identitásokat építeni, a kommunizmus pedig nyomás és kompenzáció által programozta erre az embereket. A rendszer (ha politikai, ha virtuális) megfigyeli az egyént, az egyén pedig tisztában van azzal, hogy megfigyelik.

A feljelentések és besúgók világát, a (lelki) nyomort az előadásban inkább az érzetek terén, az atmoszféra megteremtésében és a díszlet milyenségében (szocreál bútorzat, kitömött állatok) és működésében (alacsony mennyezet, szállodosó molylepkék, gyűjtögető életmód, felhalmozott kacatok stb.) érzékeltettük.

### **A színház mint az identitáskeresés tere**

Egy identitást könnyebb valamivel szemben meghatározni. Összehasonlítható egy korábbi változattal, így az elmozdulást egyszerűbb azonosítani. Az idők során valaki ilyenebb vagy olyanabb lesz. A színészi munka is tartalmazza ezeket az elmozdulásokat a színpadi jelenlét első pillanatától a többször játszott előadás során kialakult formáig. De nem csak a színész, hanem az alkotófolyamat minden szereplője, beleértve a nézőt is, átmegy az identitáskeresés fázisain.

A színházban a néző és az alkotó egy egyszeri, megismételhetetlen *itt és most* eseményen találkozik. Lehmann is hangsúlyozza a színház elő voltát a filmvászonon megjelenő valósággal szemben: a színpadon kísértetek, míg a mozivászonon zombik járkálnak.<sup>116</sup> A színház eleve biztosítani tudja az ember igényét az eltávolodásra: önmagunkat nézni, látni, és önmagunkra reflektálni egy bizonyos távolságból. Fischer-

---

<sup>116</sup> Hans-Thies Lehmann: *A poszt-dramatikus színház és a tragédia hagyománya*, KDF, OSZMI, Budapest, 2007

Lichte is reflektál a színház és identitás kérdésre,<sup>117</sup> körüljárja azokat a témákat és szimbólumokat, amiket a színház használ a *conditio humana* meghatározására. A kifejezést először Plessner<sup>118</sup> vezeti be mint az én (self) eltávolodását saját magától, decentralizálva így az ember pozícióját: az ember szembesül a másikkal (azaz saját magával), hogy képet alkothasson róla, és így saját magát láthatja meg a másik szemében. Plessner számára a színész a *conditio humana* megtestesülése lesz. Ezt a kinyilatkoztatás-szerű megállapítást *A gondnok* c. előadásban folyamatosan szem előtt tartottuk. Fischer-Lichte tovább szövi ezt a gondolatmenetet: az ember a másik (vagy a másvalami) által tud önmagához viszonyulni, így el tud távolodni saját magától és úgy tudja elemezni viselkedését és cselekedeteit, mintha azok másvalakié lennének.

A gyermekek hasonló kognitív folyamatban nőnek fel, az őket körülvevő világhoz viszonyulva tudják önmagukat elhelyezni. Hamlet is a többi szereplő cselekvéseinek és szavain keresztül figyel és elemzi önmagát. Davies pedig a másikkal viszonyítva határozza meg újra és újra saját identitását, abban a reményben, hogy egyszer végre jól tippel.

Az identitáskeresés a színházban állandó, az én (self) négy arca – az ösztönös, az önironikus, a transzcendentális és a tudatos – keresi önmagát, határokat feszegetve vagy egymásba folyva. A néző a színpadon ezt a keresést látja megtestesülni, a színész arcokat vált, játszik ezek valóságával, karakterekbe bújik be és ki, teste által láttatja az egzisztenciális kérdést: *ki vagyok én?* Aki színpadon áll, az átváltozással, identitáskereséssel operál, hiszen teste része, ugyanakkor eszköze ezeknek a folyamatoknak.

Ezért fordítható le háromdimenziósra az identitáskeresés a színpadon.

---

<sup>117</sup> Erika Fischer-Lichte: *Színház és identitás IN A dráma története* (ford. Kiss Gabriella), Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001 (7-18 old.)

<sup>118</sup> Helmut Plessner: *Die Frage nach der Conditio Humana*, Frankfurt, 1976

## Testtudatosság a színházban

A felerősödött testtudatosság a színházban Pavis szerint a színész személyén való hangsúllyal magyarázható és arra a következtetésre jut, hogy a test minden gesztusát a test társadalmi-politikai környezete határozza meg. Ez a meglátás nagyban segít(het) a Davies szereplőről kialakult rendezői koncepcióban. Pavis szerint a színpadon megjelenő test sokkal gyorsabb reakciót vált ki a befogadóból, mint bármely más jelenlét, bármire is legyen elsődleges hatással: intellektus, érzelem vagy pusztán szemiotikai észlelés. A hatás közvetlen, így a fizikai impulzusokat hamarabb érzékeljük, mint jelentésüket. Pavis Zeami mester tanításait hozza példaként, aki a test három rétegében különíti el a színész színpadi észleléseit: a színész bőre a látványra reagál, a húsa a hallott szövegre, az auditív térre, a csontja pedig a spirituális, jelentésképző rétegre. Pavis szerint a néző is ebben a trióban észleli a színházi eseményt. A testpercepció egyszerre fizikális és szimbolikus, identitások közötti párbeszéd-struktúraként működik.<sup>119</sup>

Pavis ismerteti a test-percepciók időbeli alakulását a hatvanas évektől a kilencvenes évekig:

- Hatvanas évek: Artaud színházesztétikai következtetéseire alapozva Peter Brook, valamint Jerzy Grotowski színháza arra reflektál, hogy a test a színpadon mintegy válasz az elidegenedett lélekszindrómára. A színésznek tehát egy olyan test-kifejezésre kell törekednie, mely ki tudja kiszabadítani a lelket. Ebben az időszakban nyert teret a *body art* művészete is, ahol a testnek szó szerint szenvednie kell az előadások alatt.
- Nyolcvanas évek: a keleti színház (Butoh, No, Kabuki, Bunraku stb.) nagy hatással volt az európai színházra, megjelenik az elidegenített test, a felszabadult test-

---

<sup>119</sup> Ungvári Zrínyi Ildikó: *Színházantropológia* IN *Bevezetés a színházantropológiába*, Színművészeti Egyetem Kiadója, Marosvásárhely, 2006 (59-122 old.)

percepció ellentéte, a test itt kiüresedett és idegen valóság lesz, nem egy „darab hús”.

- Kilencvenes évek: a test elkezd robotikusan, gépiesen működni a színpadon, akár gépek is helyettesíthetik. A személyiség és az identitás ebben a színházfelfogásban szétválnak. A színész teste laboratóriumként működik, a benne kavargó összes identitás masszája lesz, már nem „műtéti” tárgy, inkább szimbolikus elem.<sup>120</sup>

### **A test: tapasztalni és nem megérteni**

Valaki áll a színpadon és megadott szöveget mond: ez a helyzet mit jelent?

A szöveg nyersanyagként, brechti értelemben partitúra-ként működik, és amint a színész mondani kezdi, rajta keresztül a nyelv struktúrája, azaz valami *más* szólal meg a színpadon. Nemhiába kérdezi Artaud: *Miért nem lehetek pusztán Antonin Artaud?*<sup>121</sup> Ma már kevésbé érdekes mit mond A vagy B a színpadon, a test közlendője lett fontosabb, pontosabban elválaszthatatlan a kimondott szövegtől. A szöveg már nem dominálja a színpadot.<sup>122</sup> Ez különösen fontos egy olyan darab esetében, ahol óriás mennyiségű szöveget mondanak, és a szöveg teremti meg elsődlegesen a főszereplő Davies identitásait.

Emlékeink a testünkbe vannak kódolva és nem az agyba. A testnek van egy elsődleges tudása, ebből képes reagálni, amikor arra szükség van. Nézőként is azért tudok vonzódni olyan előadásokhoz, melyeknek beszélt nyelvét nem értem és a kulturális utalásokat sem tudom megfejteni, mert a test metakommunikációja létrehoz egy, a testi észlelés szintjén dekódolható nyelvet, melyhez viszonyulni tudok. Lehmann

---

<sup>120</sup> uo.

<sup>121</sup> Antonin Artaud: *A Kegyetlen Színház* (Első kiáltvány) IN Jákfalvi Magdolna szerk.: *Színházi antológia XX. század*, Balassi Kiadó, Budapest, 2000 (120-126 old.)

<sup>122</sup> Hans-Thies Lehmann: *A posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*, KDF, OSZMI, Budapest, 2007

szerint a színház ma már inkább para-rítus, mint rítus,<sup>123</sup> az emberi test archaikus tudása még fellelhető benne.

Amikor laikusként, a gesztusok jelentésének tanulmányozása nélkül néztem kabuki színházat, azaz nem sokat értettem belőle nyelvi és színházkulturális szempontból, a test színpadon beszélt nyelve kísért végig az előadáson, rajongásig fokozva a befogadást. Ez a színházi tapasztalat kapcsolódik a Lehmann által felvázolt nézői feladathoz, mármint amit az alkotók a nézőre bízhatnak: a nézőnek inkább tapasztalnia kellene, mint értenie (természetesen a színházi nyelvre érti ezt, nem a beszélt nyelvre és a kulturális vonatkozásokra).

Ha a színpadon létrehozott világot a néző nem feltétlenül megérteni akarja, hanem elsősorban megéli, ezen az *itt és most* élményen keresztül tud párbeszédet folytatni az előadás nyelvezetével és formájával. Ezt a színházi dialógust nevezi Lehmann a *hiány* színházának. Az előadásban lyukak vannak, hiányok, amiket a nézőnek kell betölteni képzelettel és közreműködéssel. A hiány, másnéven üresség, ami a színész teste és a kimondott szöveg között tátong meg tud jelenni a színpadon. A kimondhatatlant jeleníthetjük meg vele, illetve meglátásomban, a kimondhatatlan csak itt jelenhet meg. A megszakított előadás (Mallarmé megfogalmazásában *spectacle interrompu*) kíváncsivá tesz, és a néző egyféle pozitív hiányérzettel távozhat az előadás után, munkája van még az előadással.

A néző interpretációja és előadásolvasata időigényes. A színház befolyásolja a beszélő és a szöveg közötti kapcsolatot. Ha nem lépünk ki megszokott sémáinkból, semmi nem fog *történni* a színpadon. A szöveg narratívája háttérbe húzódik, a test narratívái veszik át a helyét.

A kortárs színház dualitása a konstrukció-dekonstrukció, állítás-tagadás, lineáris-vertikális építkezési folyamatokban működik, feszültséget és ellenpontozást generál. A színészi játék *A gondnokban* is ezt a működést követi. Daviest fiatal nő játssza, bár gondolkodása és működése egy vén-

---

<sup>123</sup> uo.

emberé. Teste fiatal, mégsem tud fiatalságával mit kezdeni, nincs közlendője, mégis folyamatosan beszél, nem tudja kicsoda valójában mégis állandóan magát állítja középpontba stb. Az alábbi Pleșu gondolat költőien összegzi ezt a működést:

„A ritmus kétféle torzulása: *diszharmonia* a jobb és a bal kéz között (nincs köztük kommunikáció), illetőleg a két kéz *túlzott szimmetriája* („egyidejűleg ugyanazt a mozgulatot végzik”). A benső egyensúly szintjére áttéve: a személyiség kettéhasadása kölcsönösen homályos rétegekre, illetőleg a lényünket alkotó, *elkülönült* regiszterek funkcionális összeolvadása. Testünk két felének *együtt*-különbözése – ez a megoldás.”<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Pleșu ebben a gondolatmenetben Yehudi Menuhin hegedűművésztéről értekezik IN Andrei Pleșu: *Tescani napló* (ford. Hotváth Andor), Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2000 (54. old.)

PRÓBÁLKOZÁS ARRÁ, HOGYAN KERESI  
EGY ELŐADÁS A SAJÁT IDENTITÁSÁT,  
EZEN KERESZTÜL PEDIG A RENDEZŐ IS.  
NAPLÓ.

Târgoviștei Tony Bulandra Színház  
Matei Vișniec: *Paparazzi* avagy *Egy Elvetélt Napfelkelte  
Krónikája*

Bemutató: 2010. december 18.

Szereposztás (a megjelenés sorrendjében):

Paparazzo 1 – Mircea Silaghi

A Főnök hangja – Sebastian Bălășoiu

A csellótokot hordozó férfi – Costin Cambir

A gitártokot hordozó férfi – Radu Câmpean

A kávézó tulajdonosnője – Delia Lazăr

A Vak hangja – Ștefan Ștefănescu

A járdán lakó ember, aki fülhallgatón zenét hallgat –  
Marin Grigore

A trombitátokot hordozó nő – Cosmina Lirca

A Nő, aki el akar utazni vonattal – Ioana Fărcaș

A Férfi, aki el akar utazni vonattal – Corneliu Jipa

A Pénztárosnő – Ana Maria Oglindă

Paparazzo 2 – Radu Câmpean

Az Idegen – Cătălin Babliuc

A mezítlában nő – Miruna Văju

A Vak, aki tévé előtt ül és váltogatja a csatornákat –  
Ștefan Ștefănescu

A zsákba kötött ember – Corneliu Jipa

Az ember, akinek a születés összeomlást jelentett –  
Sebastian Bălășoiu

A Pincér – Costin Cambir

Az iránytűs öreg hölgy – Ana Maria Oglindă

Az önkormányzati hivatalnok – Cătălin Babliuc

Az üdítőautomata – Maria Nicola

A Kutya – Dana Stângă

és Luca Silaghi (gyermek)

Rendező: Patkó Éva

Díszlettervező: Karina Staicova

Jelmeztervező: Maria Nicola

Világosító: Andrei Casandra

Hangosító: Andrei Mihai

Ügyelő: Cristian Ungureanu

Az itt olvasható rendezői napló egy rövid változata az angol nyelven megírt naplónak. Ebben a mostani változatban igyekszem a rendezői megközelítést kiemelni, ezért kihagytam a szereplőívek próbáról próbára dokumentált részletezését, illetve a jelenetek színpadi megvalósításainak leírásait. A magyar változatban a rendezői munka ívének alakulása látszik jobban, legalább is ezt remélem.

Tizenöt évvel a napló megírása után nem lep meg (és mégis!), milyen kevés változott a színházcsinálás terén térségünkben. Ahelyett, hogy egyszerűsödne a dolgok, mintha kevésné átlátható lenne minden. Szkeptikusnak kellene lennem, szarkasztikusnak vagy cinikusnak, mert erre kondicionált az elmúlt huszonöt év, tanulmányi éveimet is beleértve. Továbbra is hiszem, hogy a színház nem mennyiségben és mérhetőségben befolyásolja gondolkodásunkat, hanem minőségében. Hogy nem csak hierarchikus szerkezetekben lehet jó színházat csinálni, hogy nőként rendezni nem különbség vagy kiváltság, hanem a színház természetes velejárója. Bár megpróbáltam szakítani a színházzal, közösfőformáló, emberismerő és a láthatatlant láthatóvá tevő csodálatos ereje a mai napig a sűrűjében tart.

## **Rendezői napló**

*November 8, hétfő*

Másfél hónappal ezelőtt voltam először Târgoviște-n, hogy megismerjem a társulatot. Sinaia után mintha ismeretlen helyeken jártam volna, mintha nem ugyanabban az országban utaznék. Hamarabb terveztem érkezni, de végül két órát késtem, mert beragadt a kézifék, javítót kellett keresni félúton. Nem tudtam egyáltalán még lesz-e valaki, amikor megérkezem. A társulat minden tagja megvárt, beszélgettünk egy keveset, kérdeztünk egymástól, és ott helyben eldöntöttük, hogy igenis akarunk együtt dolgozni. Számomra nagyon fontos, hogy a színész is akarja a közös munkát, és ehhez meg kell teremtenem azt a helyzetet, amiben nemet mondhat, és nincs belekényszerülve, csak azért, mert kőszínházi rendszerben dolgozik (olyan munkafolyamatba, ami valamiért nem felel meg neki). Elmondtam, hogy engem most a színház belső mechanizmusai érdekelnek: hogyan történik meg egy szerepfelvétel a színpadon, a szerepből való ki-be lépések hogyan működnek egy kortárs előadásban.

A nézőt minden lehetséges módon meg kellene szólítanunk: a színpadról az előadás által, konkrétan hozzábeszélve, közötte játszva, felhívva a színpadra stb. Mi van, ha a néző nem passzív figyelő, hanem aktívan része lesz az előadásnak, az egyszeri megismételhetetlennek. És a *Kutyáról* beszéltem még. A *Kutya* szerepe nincs megírva az eredeti szövegben, de számomra a *Kutya* főszereplő. Nélküle nem gördül előre az előadás. Segíti a színészeket, segíti a nézőt, segíti a szereplőket, majd egy adott pillanatban kilép a saját kutya-jelmezéből, és fiatal lányként továbbra is részese marad az előadásnak. Ilyenekről beszélgettünk. A társulat nagyon fiatal, ez nagyon megfogott. Egyidősek vagyunk mind, és van két tapasztalt, idősebb színész. A *Kutya* létezését a színpadon látom a legjobban, hozzátársított arc nélkül is pontosan tudom hogyan létezik.

*November 9, kedd*

Tegnap este még egyszer átbeszéltük a jelmezeket Mariával. Az éjszaka megszületett a szereposztás. A tegnapi castingolásba nagyon belefáradtam, ez egy olyan előjátéka az előadásnak, amit nem tanítanak. A közös társulati beszélgetés után a színészekkel egyenként találkoztunk a nagyteremben, együtt olvastuk a szöveget, beszélgettünk. Nem akartam színpadra kérni őket és szerepeltetni, de Karinnal beállítottuk a díszletjelzéseket, leszedtem minden takarást, előkészítettük az előadás térbeli atmoszféráját, ebben a térben beszélgettünk a színészekkel. Tizenöten fogják a huszonegy szerepet eljátszani. Az ajtótól, amin bejöttek, egészen addig ahol ültem kb. 10 méter van, ennyi idő alatt döntöttem el a *Kutya* szerepét, miután Dana belépett. Már csak őt kellett megkérdezniem, akarja-e. Kértem a színészek-től, hogy válasszák ki, milyen szerepekben képzelik el magukat, volt, akinek mindegy volt, de Dana pontosan tudta, mit szeretne, és a *Kutyát* semmiképp nem. Hogyan tudnám meggyőzni?

Ma délután tartjuk az első olvasópróbát, valamint a díszlet és a jelmezek bemutatását. Jó lenne minél többet aludni, de nem nagyon tudok. Nem szeretek fáradtan próbálni, hátha tudok keveseket aludni napközben.

Az első olvasópróba. Több mint húszan voltunk, a technikával együtt. Egy kis teremben találkoztunk, ablak nélküli stúdióban. Most jöttem rá, mennyit számít, ha tágas és napfényes helyen kezdődik egy munka, az olvasás. A színészeket figyeltem, az arcukat, a hangjukat. A szöveget másfél hónappal ezelőtt már megkapták. Ha a színész ismeri a szöveget már a próbák kezdete előtt, érik benne, valamit fog gondolni róla, véleménye lesz, talán koncepciója is, ez mind nagyon hasznos. Ebben a helyzetben az olvasópróbákon nem csak a rendező beszél. Számomra ez sokkal izgalmasabb, én amúgy is tudom mit akarok, másfél hónapig csak erről fogok beszélni.

A próbán ott volt az egyik színészházaspár kétéves fia is. Szabadon járt kelt a teremben, néha szóba elegyedett velünk, bele-belerajzolt egy példányba és megismételt egy-egy replikát. Amikor nevettünk, velünk nevetett. A *Kutya* szabadságát, derűjét a kisfiú jelenlétéhez hasonlítottam. Tizenöt gyöngyszem, egyik unja, másik lelkes, várom, hogy hétfőn elkezdjük a próbákat.

*November 10–14, szerda–vasárnap*

Kifárasztottak a fesztiválos, utazós napok, alig volt időm a *Paparazzival* foglalkozni. Az első jeleneten dolgoztam és a plakátváltozatokat néztük meg Karinnal. A próbarend elkészítése bonyolultabb, mint gondoltam, nem találkoztam még ilyen helyzettel. A társulat nagyrésze Bukarestben él, onnan ingáznak a Târgoviște-i színházhoz. Négy órába telt, amíg a hétfő-szerda próbarendet ki tudtuk bogozni (telefonon az ügyelővel, Karin is segített). Végül egy táblázatot szerkesztettünk, és annak alapján lehet látni, melyik jeleneten mikor lehet dolgozni. Kronologikus sorrendben egy ideig alig lehet próbálni.

*November 15, hétfő*

Az első napban nyugodtság és izgalom volt egyszerre. Mondta is Ștefănescu úr, hogy milyen jó ez a nyugodt hangulat. Sokat viccelődünk, de nem vagyok biztos, hogy tényleg pontosan értjük egymás humorát, itt a nyelvi akadály még megjelenik. Hamar átálltam a román nyelvre, nem érzem nehéznek, de nevetek a saját hibáimon.

Ugyanakkor egy nagyon rossz hír várt reggel. A színház anyagi helyzete annyira bizonytalan, hogy pénteken leállhatnak a próbák, és tolódhat a bemutató. Nem szeretek így próbálni, nem is biztos, hogy tudok. A színészek is beleverték magukat, nem tudtam elmondani nekik a lehetséges halasztást. Jól haladunk és közben nem is tudom, hogy pénteken mi lesz. A színészek az öt nap szünet alatt nagyjából megtanulták a szövegeiket, öt jelenet vázát már fel is tudtuk

építeni, a főbb hangsúlyokat körvonalaztuk. A legjobban a *Járdán lakó ember* jelenetei mentek, Marin sokat dolgozott otthon a szövegen. Meséltem is neki, hogy Amerikában találkoztam *Járdán lakó emberekkel*. Naphosszat lehet velük beszélgetni, ők is keresik a társaságot. Nem erőltetik rá magukat senkire, mégis van egy olyan elementáris nyersség bennük, amitől kicsit félttem.

Ha így haladunk és a díszlet-jelmez is időben meglesz, sokat tudunk majd játszani a helyzeteken belül, a közönséggel való viszonyal: nyitni tudjuk még és még. HA NEM ÁLLUNK LE PÉNTEKEN. Ha leállunk, akkor a nagy elánnak annyi, át kell szervezni az életet, a programot.

*November 16, kedd*

Egy szerep ívét próbáljuk, hogy lássuk honnan hova jut el a szereplő, de ebben a műfajban a honnan hova nem feltétlenül érvényes. A hogyan jut el oda az érdekes és ennek a hogyannak a felerősítése. Nekem még mindig furcsa, hogy egy szereplő úgy tűnik el, hogy csak a tapsrendnél jelenik meg – az utolsó jelenetben minden szereplőt vissza szeretnék hozni. A *Tulajdonosnő* eltűnik a hatodik jelenet után és kevésnek érzem, hogy csak a végén jelenjen meg ismét, a szövegen viszont nem akarok változtatni. Nem is húztam belőle semmit. Ez egy szövegű előadás lesz.

A tizenegyedik jelenet jól működik úgy, ahogy elgondoltam. Az egész a nézőtéren játszódik, nagyon kis gesztusokkal, hogy a szöveg felnagyítódjon. Sokan ültek bent ma nézni a próbát. Ez a *Paparazzi* egy román szöveg. Ezt úgy értem, hogy ennek a fajta színjátszásnak van szánva, mintha automatikusan működne: a humorára, a világra rögtön ráéreztek a színészek.

Szeretem, hogy a próbákon a világosító és a hangosító is bent ülnek, pedig még van egy jó hét, amíg őket is be tudom vonni. Beszélgetünk a lehetséges változatokról. Nem bánám, ha otthon is így lenne.

Mindenki fel van villanyozva, és rájöttünk, hogy egyszerűen lehetetlen leállni a próbákkal. Na ekkor közölte az igazgató, hogy sikerült pénzt szereznie, beindulhat a gyártás, nem állunk le.

*November 17, szerda*

A két szerepet játszó színészeknek, Radu kivételével teljesen különböző szerepkörök van, ezért ott a formai különbség adja magát. Azon gondolkodom, hogy talán nem is kell nagy különbséget tenni a két szerep formai megvalósítása között. A helyzet és a szöveg segít ebben. Holnap meglátjuk, kipróbálunk több mindent. Egy hónap múlva bemutató.

Mekkora energiát ad maga a színház tere (színpad, nézőtér, padlás, vázak stb.) ennek a projektnek! És azon is elgondolkodtam, vajon milyen lesz a nézői fogadtatás. Az itteni közönséget nem ismerem, abból, amit a színészek mesélnek az derül ki, hogy telt házak vannak mindig, és ennek a nagyon fiatal közönségnek (alig húsz éve van Târgoviște-n színház) tulajdonképpen minden jó. Hát ez nem túl biztató, de nem nagyon érdekel. Az előadás legyen jó, ez érdekel, ha pedig jó, akkor a néző is szeretni fogja, remélem.

Az előadás nyelvét jól érzik a színészek. A nézőhöz beszélünk, a partnerhez beszélünk, magunknak beszélünk. Egyszerre mindhárom. Olyan nyelvi tér, ami közös minden szereplőben. És ilyen lett a díszlet nyelve is. Olyan díszletelemek, amik a szemünk előtt jelennek meg és tűnnek el, és mindez nyíltszínen követhető, a színészek építik-bontják a díszletet.

*November 18, csütörtök*

Egyelőre mindenki csak eljártssza a bemelegítést, de nem szóltam semmit. Ha másképpen csinálom, instrukcióíze lesz, azt pedig kerülni akarom.

A *Mezítlábas nő* jeleneteit is vettük, mivel a szereplő énekel, ezért nehezebb haladni. Talán jobb lett volna, ha prózával kezdjük és utána váltunk át énekre. Most már így

kezdtek el, és így is folytatjuk. El kell higgyem a színésznek, hogy csak énekeben tud megszólalni, másképpen nem. Ezen dolgoztunk.

Minden próba alatt és végén külön jelzem, hogy ki-nek kérdése, hozzászólónivalója van, az tegye bátran (itt ez kevésbé bevett szokás). Egy hét után van már eredménye, elkezdtek kérdezni a színészek, beszélgetünk. Remélem, hamarosan vitázunk is.

*November 19, péntek*

Éjszakába nyúlóan dolgoztunk. Olyan szempontból volt „áttörés” a mai próba, hogy a partnerek elkezdtek hallani és hallgatni egymást, és így sokat tudtunk árnyalni a kilencedik és tizenkettedik jelenet hangsúlyain. A színház előcsarnokában különben van egy automata, és meg is álltunk előtte többször, hogy milyen is lenne, ha ténylegesen megszólalna. És amint az ember beleképzei magát ebbe a helyzetbe (akármennyire is lehetetlen), már lehet a jelenettel kezdeni valamit. Az *Üdítő automata* kilépése az automata gépből (mikrofonnal a kezében) gyönyörű pillanat, egyszerű, sokkoló. Vişniec ezt nem írta bele, de a jelenet olyan jól van megírva, hogy számomra egyértelmű volt, hogy a helyzetet tovább kell vinni, fokozni.

Ma a közönséggel is találkoztam, két próba között meg-néztem az itteni Spiró-féle *Csirkefejet*, a színész legkisebb játékát is tapssal hálálták meg. Azt hiszem, ez jellemző különben a román közönségre: az előítéletek a nézőtérén kívül maradnak. Akkor is, ha túlzásnak tűnik a sok állva tapsolás és örvendezés. Ezek a nézők imádják a színészeket.

*November 20, szombat*

A színpadon való szabad létezés nem egységes. Van, aki érzi, érti az előadás nyelvét, van, aki mindig visszanyúl a történetmeséléshez, az illusztráláshoz. Ezt valamiképpen egységesítenem kell, gyakorlatokkal, improkkal és főleg tü-relemmel. Fáradtnak lenni és nem eljátszani, hogy fáradt va-

gyok. Ez úgy látom, önbizalom kérdése is. A mai jelenetben ez volt a két elütő állapot. Az egyik színész a legtermészetesebben létezik, figyel és reagál, a másiknak pedig ilyenolyan „kényszere” van (hogyan mozogjon, hogyan mondjon, hogyan reagáljon). Ez nem csak alkat kérdése, iskola kérdése is. A zsigerből cselekvő színész és a gondolkodó színész. Én az utóbbiban hiszek, mert főleg velük dolgoztam eddig, de hiszem, hogy egyik nem kevesebb, mint a másik. A szereposztásban van egy ilyen zsigeri színész. Az az érzésem, hogy átgondolt mindent, a mozdulatait pontra tette, tökéletesen „végrehajt”, majd azt mondja, nem tudja, mit is csinált, és nem tudja megismételni.

*November 21, vasárnap*

Az első jelenet nem akar fejlődni, pedig az örültség, a világvégi hangulat itt fogalmazódik meg. Holnap is vesszük a jelenetet, 1989 hangulatához kellene eljussunk, de hogyan? Ez a jelenet adja meg az előadás hangját, a felütést. A jelenlevő színészek ma mind benne voltak az első jelenetben. Az előadás kezdetén ugyanis a színészek melegítenek, ki-ki a szerepére készül. Mindez a nézők bejövetele alatt történik majd, illetve az első jelenet alatt. Egyelőre még mindenki játssza, hogy bemelegít. Ez az elgondolás nagyon foglalkoztat engem. A színész a néző szeme láttára készül az előadásra, és ugyanakkor ez már akarva-akaratlanul az előadás része lesz. Annak viszont örülök, hogy a színészeknek is tetszik ez a fajta keresgélés.

*November 22, hétfő*

Ezt az előadást nem is szívesen képelném el kistermekben próbálva (ahogy legtöbbször szokás), és utána színpadra téve. Mi eleve az előadás terében próbálunk, luxusként éljük ezt meg.

Nem indul be az első jelenet, nem elég erős, nem elég tökös. A monológ minden szava mögül a világvégi hangulat kellene, hogy süssön, de nem süt csak pislákol. Persze sokat

számít, amikor a színészek mind a színpadon lesznek (meglegítés rész), de ez még nem fogja a monológot felnagyítani.

Ma megérkezett a *Kutya*. Három jelenetbe már megtaláltam a helyét, a legtöbb jelenetben tudom, hogy mit csinál, de nem mindenhol. Az első jelenetben beindítja az előadást azzal, hogy rajzol, a hetedik jelenetben egy nyíl alakú táblával megmutatja merre van a *Főnök hangja* (nyílegyenesen fölfelé), a tizenegyedik jelenetben pedig a Pincér által terített új asztalra rózsát hoz egy vázába. A reflektor csak a rózsát világítja meg a nagy sötétségben, miközben elhangzik az utolsó mondat. Holnaptól rajzolni fog, írni, az ő keze írásával lesznek a jelmezek „felcímkézve”, és minden szereplőnévben lesznek helyesírási hibák, merthogy a kutyák, ha tudnak is írni, nem írnak helyesen. A miénk egy mosolygós kutya lesz, szelíd, magabiztos. Az előadás pontos végét is tudom már.

*November 23, kedd*

Ijesztő élmény, mikor egy vak ember belenéz a szemedbe, belelát a lelkedbe. E köré a pillanat köré építettem a jelenetet. A két magányos férfi (egy hajléktalan és egy úriember) a tékozló fiú történetéhez hasonlóan találkoznak, barátságot kötnek az apokalipszis kezdetén. Ez a gondolat szövi át az előadást, a világvége hozhat valami jót is, csodák még történnek attól, hogy az általunk ismert világnak vége lesz.

*November 25, csütörtök*

A 10. B. jelenet alatt a *Kutya* felírja a színpad hátsó falára az előadás címét, ami végig ott virít, ákombákkal, kicsit helytelenül, de mindig jelen: *Paprazi sau Kronik 1 rasarit soare vortat*, valahogy így, ezt Dana majd kikísérletezi.

*November 26, péntek*

A térváltás erőteljesen befolyásolta a próbát. Nagy és nyitott térben dolgozunk eddig (nagyszínpad és nézőtér), és beszorulni most egy zárt kis stúdiótérbe fullasztó érzés. Nem

is akarok többet itt próbálni. Ma ezért is csak a részleteken tudtunk dolgozni.

*November 27, szombat*

A tegnap esti próbát késő éjjelig folytattuk, ma pedig korán kezdtünk, de a fáradtság most jót tett, a tegnapi lendület még ott volt bennünk. A nézőkkel való még nyíltabb kommunikáláson dolgoztunk, a színpadon való nyitott és felvállalt létezés határait feszegeti ez a jelenet. Nem tudom, hogy a szereplőt látom-e vagy a színészt. Pont ez az, amit nem kell különválasztani, mert nem különválaszthatóak. Két teljesen különböző identitásról beszélünk, mégis egyetlen emberről és mindezt egyazon időben. A két identitást találkoztatni kell, és ezáltal egy harmadikat létrehozni.

A nézőkkel való kommunikálás minden jelenetben azonos kulcsban kell, hogy működjön, nem csak rendezői kulcsban, hanem színészi kulcsban is: azaz nem eljátszom, hogy kommunikálok velük, hanem kommunikálok velük. Egyes jelenetekben ez még nem homogén.

*November 29, hétfő*

Reggel elég nehezen indult be a próba, mindenki fáradt volt, hétfő reggeli állapotban. Kéne még egy löket. Egyelőre nem tudom honnan adni, ha nekem kell adnom. A *Zsákba kötött ember* színpadi léte letisztult, nagyon erős kép a színpadon: a zsákból kikandikáló *Pandolfi*.

Megtaláltam az előadás végét, az igazi végét. Eddig is megvolt (a *Kutya* levetkőzése, csatlakozása a három zenészhez, és a díszletelemek eltüntetése), de most megvan az a vége, ami ebből az előadásból és a mindennapi hírekből született meg bennem. A színészek kiürítik a színpadot (eltüntetik a díszletet), közben harsog az előadás egyetlen zenéje, majd mindenki zenélni fog. A zenélés, mint kiakadás működik, ez a hozzáállásunk a háborúhoz, az ember generálta világvégehez. A színpad elejére 13 pár cipő sorakozik fel (a 15 színészből 13-an hordanak cipőt az előadásban), majd

hirtelen sötét, vége. Sokat bömböltettem ma a zenét, kipróbáltuk rá a szaxofont és az egyik énekhangot, erős, zsigeri, agresszív, ez kell most. Ennek az előadásnak nem egy finom vég kell. Remélem, minél többen fogják látni az előadást, és vinni is tudjuk, nem hiszem, hogy egy ilyen kisvárosban hosszú élete lenne.

*November 30, kedd*

A reggeli próba második fele rossz hangulatban telt, ketten is késtek, emiatt csúszott a próba egy órát. A késés elég nagy gond itt, eddig tíz percek voltak, egy óra még nem fordult elő, dühös voltam.

Elmondtam ebéd közben, hogyan látom az előadás végét, megkértem mindenkit, hallgassák meg az *Invaders Must Die* című Prodigy számot. Ezt szeretném a végére. Délutánra Radu, Cătălin és Marin megtanulták a számot, és az esti próba egyik szünetében meglepetésként lehívtak az egyik öltözőbe, és megmutatták. Ha elképzelem, hogy tizenöten lesznek a színpadon, ebben a hangulatba, már most beleborzongok. Alig várom. Mindenki helyét meg kell szerkeszteni ebben a közös zenei végben, de hogy zúzós lesz, az biztos. És elől, a színpad elején tizenhárom pár szürke cipő.

Napról napra bebizonyosodik, hogy a szöveget minél hamarabb, már az első héten tudni kell(ene), hogy tudjunk játszani, próbálgatni, szárnyalni a jelenetekben belül. Jó, hogy a színészek látják egymást próbákon, be szoktak ülni, akkor is, ha nincsenek kiírva a próbatáblára. Látják a különbséget a jelenetek között, ahol a szöveg már a színészé, és valóban próbálunk, illetve azok között, ahol a szöveggönyv még ott a színész kezében, és igazából nem tudunk haladni.

Rájöttem, hogy ez azon ritka darabok egyike, amiből nem húztam szöveget. Talán azért is, mert nem dolgozhatom dramaturggal.

*December 1, szerda*

Már egyre több díszletelem is bekerül, a bárpult, a bár-székek is megvannak, a hatos jelenetben mindegyiket használjuk, jól működnek, és a csiki-csuki játékot is beépítettük mindegyiknél. Próba végén leültünk Raduval beszélni, és tíz perc alatt el tudtuk háritani az utolsó hét akadályait. Még én sem értem, hogy is van ez, hogy egyszer csak megvan a szerep, de tényleg így van. A mozgatórugót kell pontosan, egy-két szóban meghatározni, de nagyon tisztán. A többi aztán próba, próba, még több próba kérdése.

*December 2, csütörtök*

Mivel az ügyelő véletlenül rosszul értesítette a színészeket, nem tudtam a hatos jeleneten dolgozni, de szerencsére megint bejöttek színészek (akiknek aznap nem volt próbájuk), és így elő tudtunk venni másvalamit. A romániai politikus figuráját az Önkormányzati *hivatalnok* jeleníti meg, ezt pontosztuk le. A *méltóság* (demnitate) szót gyakran használja ez a szereplő, és minden alkalommal ezt az egy szót a kamerába mondja, megmutatva, hogyan is kell méltóságosnak lenni. A szembehazudás egyik legszebb momentuma az előadásban.

Nem voltam túl igazságos, mert főleg a *Csellótokos férfi* és *Szaxofontokos férfi* játékára koncentráltam. Delia jelenléte nagyon erős, első próbáktól kezdve pontosan azt hozta, amit megbeszéltünk, és emiatt kevésbé foglalkoztam vele, most pedig érzem, hogy újra kell vegyük az egészet, újat és még jobbat kell találni a régiből kiindulva. A szöveg szerint ő teljesen mozdulatlan kellene hogy legyen, nálunk pedig övé az egész tér, mindentől búcsút vesz a világ végén, ez pedig kihozza belőle az igazi énjét.

A hinta is megérkezett, jó nagy kilengése lesz, legalább hat méter, olyan, mint egy óramutató. Tikk-Takk. Az idő megállt, de a *Kutya* tovább tudja vinni az előadás segítségével. A megállt idő elleni „ellenszer” maga az előadás.

*December 3, péntek*

Ma a szövegen dolgoztunk, újravettük a jeleneteket az asztalnál, és sok új hangsúlyt fedeztünk fel. Nagyon hasznos volt a már felépített, jól működő jeleneteket ismét asztalhoz vinni, és újraolvasni. Ez az a fázis, amikor a színész (és a rendező is talán) úgy érzi, hogy tudja a dolgát, hogy megkapta a hangsúlyait, de még nem magabiztos. Az asztal melletti olvasás ilyenkor azért hasznos, mert a test mozgásai kiiktatódnak, de a színészen megmaradnak, és így újabb árnyalatokkal gazdagodik a szöveg, hisz a testi reakciót önkéntelenül helyettesíti a színész.

A tizenegyes jelenet esetében teret változtattam, előre szólva, hogy ez a próba egy gyakorlat, a jelenet térbeli változása csak a gyakorlat erejéig érvényes. Az eredeti változatban a *Férfi, akinek a születés összeomlást jelentett* és a *Mezítlábas nő* távol ülnek egymástól, a nézőtér két pontján, és így kommunikálnak. A gyakorlatban a két szereplőt egymás mellé ültettem, egy asztalhoz. Ebben az intimitásban a *Mezítlábas nő* hódítási technikái felerősödtek, a túlfűtöttsége hihetetlenül komikus lett, a *Férfi* szövegei pedig felgyorsultak, árnyaltabbak lettek, mert az alaphelyzetet egy intim térben élte meg és nem tíz méteres távolságban.

Ma ismét megnéztem a színház egyik előadását, ezúttal a *Vágy villamosát*, amiben ketten játszottak a szereposztásból. Igyekszem a színészeket mindegyik éppen futó előadásban látni. A mai előadás is segített abban, hogy az *Üdítő automata* szerepéhez mit kell még mondanom.

Az olvasópróba olyan volt, mint visszamenni és visszaemlékezni a pontra, ahonnan indultunk. Ez tényleg jó. És ez a napló is segít, kényszerít arra, hogy megfogalmazzam, mi az, ami működött és mi az, ami nem. Azt a gondolati síkot fogalmazom így meg, amiről próbán nem beszélek, aminek alapján az instrukciók születnek. Az instrukciókat mondom ki, nem a mozgatórugójukat. Ez a napló pedig a mozgatórugókat fogalmaztatja meg velem.

*December 4, szombat*

Ma hosszú próbanap volt, először kötöttük össze az összes jelenetet, a jelmezek egy része is színpadon volt már, és baleseteink is történtek. Puiu térdére ráesett egy létra, de szerencsére nem lett törés, Ana-Maria leesett az összecsucskozható székről a sötétben. Ştefănescu úr kocsija elromlott a város szélén, és emiatt nagyon sokat késett.

Az esti próba végén megszerkesztettem az előadás végét: tizenöt színész befejez egy előadást. A díszletek visszacsukódnak, a színpaddal egy síkba kerülnek, a teret a színészek töltik be, egyesek zenélnek, mások táncolnak erre a zenére, a színpad eleje megtelik cipőkkel (mindenki ott hagyja a lábbelijét), a zene, amit a színészek szólaltatnak meg: dübörög, a krétával rajzolt napocska pedig továbbra is ott mosolyog a hátsó falon. A krétával rajzolt napocska akkor is mosolyog, ha mindenki meghal, ha a világnak vége van.

Ez az egyetlen zenei momentum a majdnem kétórás előadásban. Várhatóan három perces lesz. Az ének csupán egysoros, ennek az egy sornak a segédigéjét cseréljük, illetve legutoljára elmarad:

*Invaders must die*

*Invaders shall die*

*Invaders will die*

*Invaders die.*

Számomra az energia, a felszabadulás érzete a fontos, ezt kell az előadás végének közvetítenie a világ végén. A szavak kevésbé fontosak.

Az előadás vége erős lesz, zúzós, ehhez a szinthez pedig az előadásnak is fel kell emelkednie. Kezdem érezni, hogy nagyon kevés az idő, de az is igaz, hogy eddig még nem volt olyan nap, hogy valamit ne haladtunk volna. Számomra nehéz, hogy nem vehetem a jeleneteket sorrendben, a mai nap kivételével ugráltunk a jelenetekkel és ez a következő hét szerdájáig is így lesz.

*December 5, vasárnap*

Ma hat színésszel és Mariával az egyik helyi tévénél vételeztünk egész délelőtt. Külön jelmezeket (a tévés jelmezek színesesek a mi szürke jelmezeinkhez képest) válogatott ki Maria, a színészek saját ruhákat is hoztak, aztán a tévéstudióban felvettük az anyagot. Kinti anyagot is vételeztünk, Radu kintről közvetíti a világvégét élőben, kóborkutyákkal, szeméttel, igazi helyi specialitás. Holnap vágjuk meg az anyagot.

A tizenkettes jelenetet szerkezete megvan, ezért most a színészek egymással szemben ülve próbálták a jelenetet, természetesen hangon. Az *Üdítő automata* robotizált szövege jól megy, ezért Maria a próba erejéig visszatért a saját hangjára, ott kerestünk újabb hangsúlyokat. Ennél a szerepnél fontos, hogy ne a szövegen legyen a hangsúly, hanem az emóción, mert irdatlan mennyiségű szövegről van szó. Öröm volt nézni őket. Ismét egymás szemébe nézhettek, hisz a jelenetben, az *Automata* kijöveteléig nincs szemkontaktusuk.

*December 6-10, hétfő-péntek*

Ez a hét nagyon beindult, késő éjszakáig próbáltunk majdnem minden nap, és a technikai elemeknek is külön próba kellett. Egyszerűen nem volt időm írni, örültem, ha ledőlhetek tíz percre. A próbafolyamat legtöbbszörünknek sok energiát ad, ezért a szabad szemmel is látható fáradtság ellenére is késő éjjelig, hajnalig fent ülünk és beszélgetünk az előadásról, meg mindenről. A *Nóra Reloaded* óta nem volt ilyen (színházi) élményem, ez az, ami évekig táplálja az ember a munkájában.

Péntek, azaz ma az első szabadnap, mivel hétfőig előadások vannak és nincs szabad színpadunk, ebben a fázisban pedig nem akarok kisterembe menni. Hazautazom két napra, jó lesz kicsit pihenni, és bizonyos távolságból gondolkodni az előadáson.

*Csütörtökön*, azaz tegnap volt az első főpróbánk, este nyolctól. Szerda éjszaka fényeztünk, csütörtökön reggel

jelenetenként beállítottam a fényeket a színészekkel, majd rögtön utána kezdtük is a snúrt. Fáradt és hosszú volt a próba, pontosan fél órával több, mint ahogy kellene (ebben a fél órában benne vannak a technikai bakik, a nagyon hosszú átváltozások, de akkor is hosszú). De végre összekötöttük, lement egyben, látom végre, mit kell rövidíteni, vágni. Gondolkodom azon, hogy vágjak a négyes, nyolcas és tizenkettes jelenetekből, mert túl hosszúak. A színészek kérték, hogy adjak még egy esélyt ezeknek a jeleneteknek, ezért csak kedden rövidítünk, ha mégis szükség lesz rá.

A világosító a kezdetektől ott volt velünk, próbák közben beszéltek a fényeket, hova mi kéne, és két hét alatt elméletben felállítottuk a világítást. Szerda éjjel minden fényállás be lett lőve, mivel Andrei, a világosító is pontosan ismeri a jelenetek szerkezetét. A reflektorok szöge, a fények melegsége, a gépek párosítása, az árnyékolás stb. viszonylag gyorsan ment, hajnali négyig kész lett minden. Egy egész próbanapot nyertünk így. Ha a színészekkel együtt fényeztünk volna, két napot vesz fel ez a munka. Jobban szeretek külön fényezni, mert többet lehet próbálgatni, játszadozni. A színész számára a várakozás a legfárasztóbb.

*Szerdán* a kisteremben előadás volt, és mivel a falak vékonyak, csak halkán lehetett próbálni. A tizenegyes jeleneten dolgoztunk éppen, így a suttogást választottuk. A gesztusok emiatt felelősödtek, a test kénytelen volt nagyobb kifejezőerővel játszani, mert a szavak nem tudtak messzire eljutni. Ez az a jelenet, ami végig a nézőtérén játszódik. Az egy asztalnál ülő *Férfi, akinek a születés összeomlást jelentett* és a *Mezítlábas nő* a nézőtér két távoli pontján ül, onnan beszélgetnek étkezés közben. A szöveg elemelt, betölti az egész teret. Most a testnek kellett ugyanezt tennie. Gyakorlatként is használható egy felépített jelenetet suttogva eljátszani, alkalmazni fogom.

Szerda estére érkezett meg a megvágott tévéfelvétel, amit kedden vágtunk és szerkesztettünk meg. Az egész anyag 4 perces, de le fogom rövidíteni 3 percesre. Amikor ez megy

a tévében, az egész színpad sötét, csupán a tévé fényében látni az árnyakat.

*Kedden* vágtuk meg a filmanyagot a két próba között, este próba után zenei próba, egész jól kezd szólni.

A kulcs az, hogy mindent nyitni kell a nézők fele, minden belső rezgést. Ettől elemelt lesz az előadás, és kikerülhetetlen az önirónia.

A díszlet olyan, hogy minden helyszín egyszerre van jelen a színpadon, és jelenetenként más-más funkciót tölt be.

*Hétfőn* az elejét kötöttük össze, az első jelenettől a kilencedikig, és azt mondtam, hogy este azon a jeleneten dolgozunk majd, ami a legkevésbé sikerült.

Ma megtaláltam azt a zenét, amit a tizenkettedik jelenetben a *Járdán lakó ember* odaad a lánnyá változott *Údító Automatának*. Ez a *Lascia che io pianga* (Händel), ezt hallgatja a lány a fülhallgatóban, és közben nevet, nevet, nevet, könnyezve nevet, megérinti a szépség borzalma.

### *December 12, vasárnap*

Útban Târgoviște felé, hét órás vonatút. Útközben dolgoztam, mindegyik jelenetből vágtam egy-két mondatot, nem többet. Kár, hogy ezen az előadáson nem dolgozhattam dramaturggal. Minden olyan ismétlést, mely nem viszi előre a történetet kivettem. Vişniec drámáiban a repetitivitásnak fontos szerepe van, dramaturgiai funkciója a történet idejének kitágítása, és ez lendíti előre a cselekményt. De van pár hely, ahol az ismétlések nem indokoltak, legalábbis a mi előadásunkban. Azt mondtam, ha az előadás ideje két óra alatt marad, akkor nem nyúlok a szöveghez. De holnap mindegyik jelenetből ki kell vennem egy-egy részt, és a ritmuson is gyorsítani fogunk. Persze sokat számít, hogy melyik jelenet milyen állapotban van. A legtöbb vágás a *Vak ember* jeleneteiben van, mert a Vak szövegeinek ismétlése sokszor üresben marad. A tévéfelvételtől is kivágok egy percet.

A szöveg vágásáról beszéltünk csütörtök este, ezért nem fog nagy meglepetést okozni a színészeknek, legalábbis nem ez a szándékom.

Nekem is jót tett újraolvasni a szöveget, mivel már kívülről tudom (szoktam súgni a színészeknek), nem olvasom újra minden próba előtt. Pedig az mindig jó, amikor frissen újralátom a szöveget, nem csak betéve tudom.

Holnap korán indulunk Bukarestből, hogy tíztől tudjuk elkezdni a próbát. Este snúr.

*December 13, hétfő*

Az *Üdítő Automata* nem gondolkozhat emberként, nem akarhat szimpatikus lenni, nem magyaráz, mert nem tudja mit jelenet megértetni magadat. Az érzései durvák, zsigeriek, kiabál, hadar, megfullad, sír, és mindezt kívülről látja saját magán, mert nem tudja, mi történik vele. Az emberré válás nem lehet tudatos, történik, és nem lehet megállítani. Olyan, mint egy nagy hullám, ami elsöpör mindent, ilyen az *Automata* szövegáradata. Abban a pillanatban, amikor logikus és érthető akar lenni, már nem érdekes és nem is igaz. Mi történhet azután, hogy emberré váltunk? A világnak akár vége is lehet, pontosan azért, mert emberré váltunk, és ez a legtöbb, ami ezen a világon elérhető. A vég tehát nem szomorú.

Délelőtt nulláról kezdtük, a csapat nagy meglepetésére. Szöveget olvastunk, húztunk, javítottunk. A legjobb az volt, hogy a kollégák kezdték meghallani egymás jeleneteit (amiben nem játszanak) és egymás szövegeit, így újabb javaslatok, a szövegnek újabb rétegei jelentek meg. Láttam, hogy nincsenek ehhez szokva, és a próba végére többen elvesztették a figyelmüket. A szövegből kb. tíz percnyit húztam, talán még lehetne húzni, a héten kiderül.

*December 14, kedd*

A próbafolyamatnak ez az a szakasza, amikor az emberek többsége már nem tud elaludni. Legalább is én nem tu-

dok, az agyam a jeleneteken kattog. Nekem ez a fajta fáradtság nagyon jól tesz, sokkal éberebb és érzékenyebb vagyok a legapróbb nüanszokra is. Ugyanakkor fontosnak tartom, hogy mindenki tudja a saját határait, azaz, hogy a sok éjszakai jó tesz-e vagy sem, mert annak nincs értelme, hogy reggel fantomok járkáljanak a színpadon. Cosmina sem tudott éjszaka aludni, ezért főzött az egész csapatnak. Tizenöt ember háromfogásos ebédet kapott, jó volt együtt lenni.

A néző mindent lát, nincs negyedik fal, nem lehet magunkba süppedni és szenvedni. Ha szenvedni akarunk, azt fel kell vállalni a néző előtt, a szemébe kell mondani. Nincs helye az empátiának, mert nem egy tőlünk idegen történetnek vagyunk a tanúi. A jelenet, a világ vége itt és most történik. Nem fiktív sztori, nem múltbéli történés. Mi mindnyájan furcsák vagyunk, a világ végezetével pedig minden gesztusunk és arckifejezésünk még gyanúsabbnak és még veszélykeltebbnek tűnik.

*December 15, szerda*

Hétfő óta próbaszünetekben próbálok írni, nagyon sűrűn történnek a dolgok, nem szeretnék kihagyni részleteket. Próba után mindig összeülünk, megbeszéljük, miként ment a munka, mi vár még ránk.

Elkezdtém mérni a jelenetek idejét, mert a szombati bemutatóig szeretném 120 perc alá hozni az előadás időtartamát. A színészeknek tudniuk kell, milyen jelenet következik az ő jelenetük után, és elő kell készíteniük. Nem csak azt kell tudni, milyen jelenetbe érkezem, azt is tudnom kell, mi következik utánam. Metronómként működöm, nem engedem, hogy a jelenetek irama, az ütemek lelassuljanak.

Ma egy hivatásos dobos jött segíteni, és ugyancsak ma adtam a *Kutyának* egy kis műanyag játékgitárt, így a *Kutya* nincs helyhez, a zenés együtteshez, a hangszereken játszás technikájához kötve. Körbe ugrálhatja a színpadot, a nézőteret, fokozhatja kirobbanó energiáit, amit a kutya jelmezből

való kilépéskor kap. Fehér pólóban és rövidnadrágban látjuk egy kis fekete gitárral, ahogy érett, önazonos nővé válik.

Újraszerkesztettem a jelenetet, és arra kértem Mariát, hogy legyen agresszív, nyers, ne maradjon kedves és gyermekded. Ezt az utat kell megtalálnia. A saját érzelmei vannak rá hatással és nem a szavai, nem a szöveg, amit mond. Éreznem kell nézőként ezt a gép-embert, akkor is, ha japánul beszél.

Egyáltalán nem tudok már aludni, és ez egy jó érzés, élvezem az éberség intenzitását.

*December 16, csütörtök*

Este mindenki jelmezben volt, hétfő óta jelmezben próbáljuk a jeleneteket, a színészek egyre inkább sajátjuknak érzik a színpadit ruhát, van, aki az ebédszünetben is jelmezben marad. Hétkor kezdtünk, a nézőtér tele volt az előadáshoz közeli emberekkel, nem csak az igazgatók, de a kapusok, takarítók is bent ültek. Szeretem az előadás körüli támogató hangulatot. A technika is jól működött. A kilencedik jelenetben a *Kutya* élő közvetítésre kapcsolja át a televíziós készüléket. A (helyi tévénél felvett és bejátszott) híradó után az élő közvetítésbe való átváltás szinkronban kell hogy legyen a *Kutya* mozgásával. Ez ma történt meg, most már nem aggódom, működni fog. Az élő közvetítés majd statikus képbe fog váltani, fekete vibrálás, mert a zenei vég az élő képet is megzavarja. Az előadás elidegenítő hatásként használja a televíziós készüléket.

*December 17, péntek*

Este nézők előtt ment a főpróba, így a *Kutya* és az *Önkormányzati hivatalnok* először próbálhatták ki a közönséggel való játékot a színház előcsarnokában. A *Kutya* nem szólal meg, de játszik a közönséggel, mosolyog rá, megérinti a nézőt, ez minden esetben attól függ, hogy az egyes nézők mennyire mennek bele a játékba. Legtöbbször közreműködtek, értékelték ezt a pozitív agressziót, nevettek, az előadás

terébe oldott hangulatban léptek be. A hideg miatt a *Járdán lakó ember* nem ült ki a színház elé, a holnapi bemutatón majd kint várja a nézőket.

110 percet tartott az előadás, holnap még rövidebb lesz, ebben biztos vagyok. A fogadtatás nagyon pozitív volt, várom a holnapi bemutatót.

*December 18, szombat*

Ma délben találkoztunk, a végén dolgoztunk még, illetve az utolsó kép fényeit is újraállítottuk, hogy még örültebb atmoszférát teremtsünk. Próba után együtt ettünk, és rájöttünk, hogy hetek óta az előadás replikáit használjuk a hétköznapi beszédben is, nem feltétlenül tudatosan.

A bemutató jól ment, három perccel rövidebb lett, mint a tegnapi esti előadás. Hatszor tapsolták vissza a színészeket, és az egyik pillanatban a srácok úgy döntöttek, hogy újra lejátsszák a zenei részt, megható színházi pillanat volt. Luca (a gyermek) megjelenése az előadás végén erős hatással volt mindenkire. Ștefănescu úrral jön be, és krétával rajzol ahova akar, amit akar. Rájövünk, hogy a krétával felrajzolt Nap az ő rajza, ő a jövő, hisz jövőnek lennie kell, akkor is, ha a világnak vége lesz.

Szívemnek kedves emberek is eljöttek a bemutatóra Vásárhelyről, Kolozsvárról, a szerző is jelen volt, fantasztikus este volt, amit egy üres és hideg reggel követett. Várom, hogy februárban visszajöjjenek látni az előadást, a kollégáimat.

Ez volt a napfelkelte krónikája.

## HOVA TŰNT A ZONGORA, VAGYIS A TÖRTÉNET?

Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat  
Láng Zsolt: *Bartók Zongorája*  
Ősbemutató: 2016. október 14.

### Szereposztás:

Csóka – Moldován Blanka  
Kutya – Nagy Csongor Zsolt  
Péter – Kovács Károly  
Rita – Hollai-Heiser Anna e.h.  
Zsófi – Bogár Barbara  
Zsófi szűzhártyája – Manfrédi Annamária  
Wolf – id. Bessenyei István †  
Wolfné – Kovács Nikolett  
Pufi – Tóth-Páll Miklós  
Nusika – Méhes Kati  
Vituska, Őrmester, Tapi – Orbán Zsolt  
Pasaréti, Felügyelő, Báró – Rappert-Vencz Gábor  
Hofnung, Hadnagy, Vaki – Gaál Gyula

Rendező: Patkó Éva  
Dramaturg: Láng Zsolt  
Díszlettervező: Dobre-Kóthay Judit  
Jelmeztervező: Szabó Anna  
Díszlettervező asszisztens: Cristian Gătina  
Fénytervező: Lucian Moga  
Akusztikai tér: Moldován Blanka  
Zongoraművész: Manfrédi Annamária  
Súgó, ügyelő: Varga Katalin  
Rendezőasszisztens: Tamás Ágnes

Angol nyelven írtam egy esszé tanulmányt a darabról, mielőtt még megrendeztem volna. A szöveget 2016-ban a Symbolon Színháztudományi Folyóirat XVII. évfolyamának 31. számában közöltem. Az alább megjelenő magyar nyelvű szöveg annak kibővített, átdolgozott változata.

Kevés darab esetében vonzódok az újrendezéshez. Ha már egyszer elmondtam vele valamit, ha az alkotócsapattal közösen készítettünk egy előadást, nyomós okok készíthetnek az ismétlésre, és persze a szövegen kívül mindennek másképpen kell működnie, kinéznie – a reprókban nem hiszek. A *Bartók zongorája* egy ilyen darab, bármikor ismét színpadra álmodnám. A darab vizsgálata óhatatlanul keveredik a rendezői koncepcióval, az objektív és szubjektív szempontok összemosódnak. Reményeim szerint ez nem válik a szöveg kárára.

## **Négykezes a darabról<sup>125</sup>**

### **Miért?**

SZERZŐ

Tény, hogy Bartók 1922-ben a városban koncertezett. Vegyük figyelembe a történelmi helyzetet: az első világháború, személyes és közösségi tragédiák után vagyunk, a város meglehetősen maga alatt van. És akkor eljön Bartók, és itt koncertezik. Aztán eltelik közel száz év, itt van egy málladozó város, és itt van a megújulás reménye. És a reménynek van miből táplálkoznia. Mert tény: itt koncertezett Bartók. És az is tény, hogy a színház épülete mára megújult, mint ahogy az a szecessziós palota is, ahol Bartók koncertezett. A *Bartók zongorája* pedig itt látható...

RENDEZŐ

Ez a darab bárhol eljátszható, a szatmáriak mégis anynyi apró részletre ismerhetnek, amitől a darab otthonossága egy otthonosra felújított színházban otthonosabbá teheti a várost – az előadás erejéig mindenképpen. Benne vannak a

---

<sup>125</sup> Az előadás műsorfüzetében a szerző és a rendező közös ajánlója.

mindennapi séták, a házfalak, a megújult parkok, a színes alföldi alkony, a kedves emberek.

### **Mikor?**

SZERZŐ

A múlt itt néma, elsüllyedt zongora, a darab napjainkban játszódik. Tetszik az a szó, hogy játszódik. Mert bár minden jelenetnek valós esemény a háttere, minden szereplőt létező, hús-vér alakokból mintáztam meg (még a kutyát és a csókát is) – amit írtam, az játék, nem nosztalgikus rekonstrukció.

RENDEZŐ

Mindig *most*. Öt év múlva is, vagy huszonöt év múlva is. Szeretném, ha ez az előadás érvényes maradna. Olyan helyzeteket teremtünk meg a színpadon, amelyekhez a mindenkori néző viszonyulni tud. Cserbenhagyni, elárulni valakit... elfojtani a ragaszkodást és a szeretetet... szélmalomharcot vívni a hivatalok közönyével... az önfeláldozásban megélni a szabadságot... – mindannyiunk életében benne van.

### **Kinek?**

SZERZŐ

Szatmárnak, bár én soha nem szoktam magamban Szatmárnak nevezni a helyet, ahol felnőttem. Valami olyasmit akartam megírni *neki*, hogy közöm van hozzá.

Négy-ötéves lehettem, megbetegedtem, otthon kellett maradnom. Ami azért volt tragikus, mert közben nagyapáméknál zajlott a családi szüret. Vigasztalásul édesanyám, aki otthon maradt velem, megrendezte a szüretet: papírból vágott ki szőlőfürtöket, családtagjainkat utánozva hajladozott a seprünyélből, fakanalából kialakított szőlőtőkék körül. Ez volt az első színházi élményem. És a legnagyobb! Nemrég jöttem rá, azért volt ez olyan fantasztikus színház, mert anyám *nekem* játszotta el a szüretet. És a játékaival szeretetének mértékét mutatta meg.

RENDEZŐ

Mindenkinek.

## Történet és történetnélküliség

Hogyan mondjunk történeteket?

Az a kiindulópont, hogy történeteket mesélünk. Egyetemeken és akadémiákon ez kutatható, tanulmányozható, fontos téma. Létezik digitális történetmesélés, alkalmazott és közösségi művészeti formákban, néprajzi tudományok keretén belül és színházi eseményeken keresztüli történetmesélés, van oral history, van egészségügyi és gondozó központokban zajló történetmesélés, a büntető igazságszolgáltatató folyamatokban is fontos a történetmesélés és így tovább.<sup>126</sup>

A dramatikus struktúra meghatározza mindennapjainkat. Kis történeteinkből áll össze egy nagyobb, végső soron az emberiség soha le nem záruló története. Van hét alap-történetünk, amelyek a jungi pszichológiára alapozva a következők: a szörny vagy sárkány legyőzése, rongyos ruhából gazdag ruhába vedlés, a keresés, az utazás és a vissza-, illetve a hazatérés, a komédia, a tragédia és az újjászületés.<sup>127</sup>

Cselekmények, megoldandó rejtélyek, felemelkedések és bukások, az alaptörténetek mindegyike megjelenik a színházban, hisz a színház is a történetek elmesélésére építette évszázados hagyományait. Elhagyva a dionüszoszi rítusok kavalkádját, amfiteátrumokba, színpadokra, meghatározott (intézményes vagy azon kívüli) terekbe költözött. Jelen írásnak nem célja bemutatni a korok szerinti történetmesélés módozatait, ezt Erika Fischer-Lichte részletesen leírja *A dráma történetében*. De azt hangsúlyozni szeretném, hogy a történet és a tér közötti viszony meghatározza a színészi játékot, bármely korról is legyen szó. Az Erzsébet-kori színház például a *verbális tér által* teremti meg helyszíneit, a feszültség a színész és a verbális tér kapcsolatában érzékelhető, a részletesen körülírt helyszín a színészi játék része lesz. A

---

<sup>126</sup> És világszerte léteznek kutatóközpontok, ahol a történetmesélés különböző formáit vizsgálják, például a walesi George Ewart Evans Centre For Storytelling.

<sup>127</sup> Christopher Booker: *The Seven Basic Plots – Why We Tell Stories (A hét alaptörténet – miért mesélünk történeteket)*, Bloomsbury, 2004

színésznek el kell játszania ezt a feszültséget, ez eredményezi a konfliktust, ami a nézőt egy mindent elsodró irányba tereli és ez a sodrás működteti az előadást (és nem az egyes mozzanatok, melyek természetesen részei ennek a sodrásnak).

A kortárs drámairodalomban nem választódnak egyértelműen külön a történetkezelési módozatok. A műfajok megsokasodtak, leváltak egymásról vagy éppen keresztezik egymást, a műfajok és stílusok közötti átjárások ideje ez, a többszólamúság, a *demokrácia* eszmei megmutatkozása, amelyben sokféle színházcsinálás van – egymást kiegészítő vagy épp kizáró – és mindegyik hiteles lehet. És ebben a sokszínűségben a történet továbbra is főszereplő marad.

Lehmann egy banális, mégis egyértelmű példával, a tikk-takk analógiával mutat rá, hogy mindennapi létezésünket mennyire meghatározza a történetalapú látásmód.<sup>128</sup> Keresztény időfelfogásunk a kezdet (tikk, azaz Genézis), a történet (szünet, azaz Történelem) és a vég (takk, azaz Apokalipszis) struktúrára és koherenciára épül. Bár egyetlen hangot hallunk, mégis három elemre bontjuk, és akként észleljük. Az ember ennyire ki van éhezve a történetre, a drámai eseményekre.

Ha elfogadjuk a fenti gondolatmenet értelmében a néző történetépítési készségét és hajlandóságát, nem kell aggódunk, hogy a mozaikszerűen szerkesztett darabok részeit össze tudja-e kötni a néző, be tudja-e lakni, képes-e a sajátjává tenni. A néző által kitöltött *szünet* a tikk és a takk között lesz a *történet*. Egy előadás esetében ez felhasználható a történet nélküli közvetítésre: magát a *történetet* a néző rakja össze a színpadi világ részleteiből.

Mert vannak olyan kortárs darabok, amelyek nem történetet mesélnek, inkább tereket alkotnak, helyszíneket teremtenek újra, és ezek a terek hordozzák saját történetüket,

---

<sup>128</sup> Hans-Thies Lehmann: *A posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*, KDF, OSZMI, Budapest, 2007

amit a néző már ismer. A *Bartók zongorája*<sup>129</sup> az ilyen jellegű darabok közé tartozik. Történetmesélés helyett a szöveg az atmoszféra, az emberi vonatkozás megteremtésére, a viszonyok gazdag megrajzolására törekszik, és fragmentációval, mozaikszerű szerkezettel, szekvenciákkal operál.

A kortárs költői színház nehezen találja meg a helyét a színházi intézményeken kívüli kontextusban, mert a bevételi és elszámolási kötelezettségek, a pályázati kiírás feltételei általában nem a költői színházat részesítik előnyben. A költői színházat semmiképpen nem elitista vagy bizonyos rétegeknek szóló színházként értelmezem. A színház olyan szinten kiköltözött már az intézményi falak közül, hogy visszatérése a falak közé szerintem elkerülhetetlen. Ostermeier több ízben felszólalt az intézményes színházak megtartásáért és finanszírozásáért, amikor ezek forrásmegvonási veszélybe kerültek Németországban, hiszen laboratóriumi munka főként az intézmény által nyújtott biztonságos körülmények között jöhet létre, nem szabad őket bezárni.<sup>130</sup> A költői darabok elősegíthetik a színház egyfajta megújulását, önmagára találását a social-media és a film által közvetített történetközvetítési modellek rutinjának utánzásából.

Láng Zsolt 2015 előtt írt darabjainak egyik jellegzetesége a történet és a tér közötti reláció. Különböző terekben, vagy amikor a tér megváltozik körülöttük, a szereplők más-képpen beszélnek, mondataikat, egész viselkedésüket a tér határozza meg:

„(...) a tér végessége, határok közé vetettsége és ennek abszolút érzékelhetősége határozza meg a szituációkat és a konfliktus kialakulását. Vagy az, hogy a szereplőknek időről időre azzal kell szembesülniük: a tér szűkül (*Télikert*), vagy az, hogy a természetesnél, a normálisnál jóval nagyobb méreteket ölt, mégis a bezártság érzetét kelti (*Játék a kriptá-*

---

<sup>129</sup> Láng Zsolt: *Bartók zongorája* IN *Sugárút Szatmári Műhely*, 2016/3 (33-74 old.)

<sup>130</sup> Thomas Ostermeier: *Teatrul si frica (Színház és félelem)*, a Nemira és a Radu Stanca Szebeni Nemzeti Színház közös kiadása, 2016

ban), vagy az, hogy egy félelemből táplálkozó erő állandóan uralja a teret, mégsem látható (*A Rúkmadár*). (...) a szerzői utasítások pedig mindig gondosan, kíméletlen szigorral térnek ki a tér méretbeli leírására. (...) a szereplők általában nem akarják igazából elhagyni a számukra adott teret, pedig az jórészt nyomorúságuk forrása és így színhelye. Nem az elhagyására vannak berendezkedve, ellenkezőleg. A tér persze sosem állandó, csupán a hozzá való viszony módosíthatatlansága kelti állandóságát illúzióját. A tér jellemzései (pl.: „Ebben az országban vagy lábszag van, vagy hullaszag.”) sem módosítanak rajta, egyszerű megjegyzések ezek a szereplők részéről.”<sup>131</sup>

A 2015 után írt darabokban Láng inkább a viszonyokra fókuszál, az atmoszférateremtésre, karakterábrázolásra. A konfliktus és a történetmesélés háttérben maradnak, a történetek kínálta helyszíni megjelenítésre ezekben a darabokban nincs feltétlenül szükség. Az *Annában* vagy a *Bartók zongorájában* több mint tíz helyszínt találunk, a *Sminkszobában* pedig a fákká való átváltozás tere jelenik meg. A régebbi darabokban a tér a történet és a cselekmény előrehaladását segítette, az új darabokban a tér inkább eszköz arra, hogy a szavak rezonálni, visszhangozni tudjanak a nézővel és a nézőben.

Visky András barakk-dramaturgiájában a tér felfelé tágul, a viszony Istennel alakul vagy nem alakul, és ez a viszony az egyedüli történés, hisz az egyetlen létező történet (a Feltámadás) már megtörtént a múltban.

Láng újabb darabjaiban a tér *kvantikusan* tágul, akár a folyamatosan táguló világegyetem, ahol maga a tér, a különböző részek (galaxisok) közötti tér „adja” a tágulást. Esetünkben a szavak és a jeleneti egységek a galaxisok, a közöttük keletkező táguló térben *történik* a darab. A hetedik jelenetben például, amikor Péter és Rita két lepkét figyel meg a tóparton, egy zseblámpa fényénél, a színpadon olyan

---

<sup>131</sup> Szabó Róbert Csaba: *Milyen szag van Erdélyben? Új Magyar Szó, Színkép melléklet*. 2011

mérhetetlen lesz a sötétség, hogy az elhangzó szavakat is bekebelezi. Pontszerű kis fényt látunk csupán, abban két arc sejlik fel, a szavak, mint valami csillagok kipötytyözik a színpad sötétjét, majd eltűnnek.

„A szerelem olyan színház, ahol a két főszereplő ugyanazt a szerepet játssza, míg végül eggyé válnak, és megszűnik a szerep.”<sup>132</sup>

### **Az előadás a tér és a történetnélküliség viszonyában**

A *Bartók zongorája* próbafolyamata rámutatott arra, hogy minél nyitottabban tudom a teret tartani, annál inkább biztathatom arra a színészeket, hogy viszonyba kerüljenek az általuk létrehozott térrel, és abban játsszanak. Az előadás díszlete – Dobre-Kóthay Judit munkája – tovább értelmezte a táguló tér koncepcióját, a kockaszerű fekete elemek, a fekete thonet székek és a kiszáradt fa meghatározó elemei lettek a színészi játék térteremtő világának.

Ez a fajta színjátszás kihívás is lehet a színész számára, eltér a realista színjátszástól, mégis annak eszközeivel operál: karakterépítés, egységes gesztusvilág, pszichológiai karakterív stb. A leírt és kimondott szavak megadják a helyszín kontextusát, ezt nem kell már vizuálisan megmutatni, sem eljátszani, a néző tudja, azaz el tudja képzelni, hogy hol játszódik a jelenet, a fekete kockák, a székek elhelyezése a színpadon alátámasztja ezt. A szereplők közti viszonyok felerősödtek, hisz (sarkítva) minden a viszonyokról szól a színpadon. A színészekkel a térteremtésen ezeken a viszonyokon belül dolgoztunk, a színpadi jelenléteket a testi kifejezés végtelen egyszerűsége is felerősítette, mert a testek meg tudják teremteni a teret. A világtalan Nusi néni jelenetében például az ő általa látott világot tudtuk megteremteni.

„NUSIKA Egyáltalán? Azt mondják, semmi baja a szememnek. Mojsze doktor, ő volt a legjobb. Ő visszajött. Kevesen tértek vissza, de ő igen. És maradt.

---

<sup>132</sup> Péter replikája Láng Zsolt: *Bartók zongorájában* IN *Sugárút Szatmári Műhely*, 2016/3, 7. jelenet

Nem is tudom, mikor halt meg. Már nekem is rég meg kellett volna hálnom.

RITA De ha jó a szeme, akkor...

NUSIKA Belül nem látok, elsötétült minden. Az igazi vakok fehéret látnak, én viszont sötétet.”<sup>133</sup>

Mit lát egy vak asszony? Erre a kérdésre csak a színpad tud választ adni. A feszültséget a tér és a verbalitás teremtette meg, nem a konfliktus. A konfliktus a színész játékában, egyszerűbben: a színész testében jelent meg.

Láng darabjai ürügyként szolgálnak a szerelem erejének kinyilatkoztatásához, mind a *Sminkszobának*, mind a *Bartók zongorájának* ez az összefoglalója, és ez besűríti a végső szövegmentes gesztusokat: Péter sírását a *Bartók...-ban* és a négy nő metamorfózisát a *Sminkszobában*. A végső gesztus összegzi a darabok lényegét: egy nonverbális testi térben *mondja* el a darabot. Tehát amennyiben van történet, az a gesztusban sűrűsödik, a színész testében „mesélődik el”.

A *Bartók zongorája* Péter és új barátja, Rita nyomozását követi végig a város különböző helyszínein. Bartók zongoráját keresik, a hangszert, amelyen Bartók koncertezett Szatmárnémetiben 1922-ben. Pétert a szerelem kíséri és kísérti, illúziókkal kövezett ösvényeken követi álmai szerelmét, aki persze rá se néz, miközben képtelen észrevenni a mellette álló lányt. A két barát kalandjai mozaikszerű jelenetekben sejlenek fel, egy-egy kiragadott részleteként ennek a közös létezésnek. A kutatás útvonalán egy kisváros mindennapjainak keresztmetszetét láthatjuk: korrump rendőrök a rendőrőrsön, városvezetők kerti partin hozott közérdekű döntései, Keresztapaszerű figurák irodákban stb. Ez a két majdnem kamasz minden helyzetet, amibe belekeveredik megél, ők csak a helyzetekre tudnak reagálni, egymásra nincs is idejük-lehetőségük reflektálni, tehát csak a testük közötti nonverbális kommunikációban érzékelhetjük viszonyukat. A szerzői írástechnika új és új helyszínekre viszi szereplőit, nem engedi a két főszereplőt egymásra figyelni. Tizenhét patchwork

---

<sup>133</sup> uo. 9. jelenet

szerű jelenet előzi meg Péter végső sírását, aki újjászületik, új önmagát fedezi fel, és egyszerre találja-veszíti el a szerelmet. Ez a tragikus pillanat értelmezhető mai Romeo és Júlia történetként, amiben a fiút elvakítja az őt körülvevő világ felszíneisége, és mire feleszmélne, a lány meghal.

A darab struktúráját és esztétikáját elemezve Adorjáni Panna kiemeli, hogy a *Bartók zongorája* elszakad a pszichologizáló (magyar) realizmustól, költői formával és ritmussal operál, fragmentált szerkezetű, nyitott partitúraként működik.

„Láng Zsolt szövegében a dráma inkább forma, mint műfaj, és ez a különbség [...] igen fontos. Előterbe kerül a szöveg milyensége és a szöveg világmegteremtő képessége, ami első ránézésre nem tűnik egyértelműen színházinak, azonban [...] ez az irány bizonyul a leginkább produktív-  
nak. Ennek oka lehet, hogy a [...] mű nem egy feltételezett színházi előadásból indul ki: a szöveg és instrukciók szintjén nincsen projekció a lehetséges megvalósítást illetően, sőt a szerző többnyire semmilyen kapaszkodót nem ad a majdani alkotók számára. A darab egyszerre önazonos mint textuális alkotás és működik kottaként, de a forma és a megvalósítás szempontjából nyitott.”<sup>134</sup>

A mozaikszerű részeket nemcsak a nézőnek kell összekötnie, az előadás alkotóira is ez a feladat vár. A szerzői világ pontszerűen felvázolt struktúrájából kell megalkotni a szereplők saját történeteit (karakterépítés), a tér szerkezetét (mely a helyszínváltásokat is működtetni tudja), a hangzásvilágot (melyben a város hangjaitól a pillangó hangtalan szárnycsapásáig minden szervesen összefügg), vagyis a teljes előadást.

A történet (mint fő sodrása egy darabnak, mely biztosítja a drámai magot, azaz a konfliktust) nélküli darab nagy kihívás az alkotói folyamat minden résztvevőjének. Mivel a színpadot végső soron a történet működteti, a darabból egy történetet kell alkotni, mely ebben az esetben a testek,

---

<sup>134</sup> Adorjáni Panna: *Kivételes világok. Hentesek, Bolero, Bartók zongorája.* Játéktér Színházi Periodika, dec. 2016/4 (48. old.)

a terek és ezek viszonyainak története lesz, nem egy elmesélt *sztori*, hanem olyan előadásforma, ami ritkábban fordul elő színpadjainkon. Nézőként, de színházi alkotókként is ahhoz vagyunk szokva, hogy a tér definiálja a cselekvés paramétereit.

Az újabb Láng darabok másfajta színpadi dekódolást igényelnek, nem történetet követünk – pedig a történet a legüzembiztosabb partner a színpadon – hanem egy állandó énkeresést és önmeghatározást abban a térben, amelyet a színészi játék teremt meg.



## CSAJOK

Marosvásárhelyi Yorick Stúdió Színház  
Láng Zsolt: *Sminkszoba*  
Ősbemutató időpontja: 2017. november 12.

Szereposztás:

Gizi – Balázs Éva †  
Zita – Farkas Ibolya  
Vanda – Szász Enikő  
Anita – Bilibók Anita e.h.

Rendező: Patkó Éva  
Dramaturg: Láng Zsolt  
Látványtervező: Czirják Beatrix  
Rendezőasszisztens: Bilibók Anita e.h.  
Asszisztensek: Dobrowszki Dóra e.h., Renczés Viktória e.h.

Az alábbi írás egy fiktív interjúkötetet is tartalmaz. Mikor szereplőket kerestem a *Sminkszoba* készülő előadásához, több színésznővel találkoztam és hosszasan beszélgettünk, még most is visszacseng egy-egy mondatuk. Ha ezeket a beszélgetéseket lejegyezte volna egy harmadik láthatatlan személy, akkor most többet tudnánk azokról a tiszteletre méltó karrierokról, melyekhez nemcsak szép és nagy szerepek sora, siker és csillogás tartozik, hanem a jeles életút sötétebb oldala is.

### **Silent generation**

Egy független előadás<sup>135</sup> szereposztásán kezdtem dolgozni 2016 nyarán, a keresési folyamat egy évet tartott.

<sup>135</sup> Láng Zsolt: *Sminkszoba*, Yorick Stúdió Színház, Marosvásárhely, ősbemutató: 2017. november 12.

Hetven év körüli színésznőket kerestem. Foglalkoztatott a gondolat, hogy a periférián élőkről hogyan gondolkodunk, mi, a valamiképpen szintén periférián élők. Érdekelt, hogy mi van az idős színésznőinkkel, akik eltűntek a színpadról. És főként az érdekelt, hogy a mindenkori hatalmi pozícióban levők hogyan élnek vissza a nekik kiszolgáltatott gyengébbik féllel. Az egy év leforgása alatt körülbelül húsz nővel beszéltem, legtöbbjükkel személyesen találkoztam. Egy év után az volt az érzésem, hogy egy sajátos generációt ismerhettem meg.

Amerikában létezik a *silent generation* nevű korosztály, ők most hetvenes-nyolcvanas éveikben járnak, és egy jól körülhatárolható szellemiségben nőttek fel: az autoritást el kell fogadni, a keveset meg kell becsülni, a munkahelyet nem kell váltogatni, a munkáltató szavát lehetőleg nem kell megkérdőjelezni, keményen és szívósan kell megdolgozni mindenért, és jobb nem felszólalni, ha valami nem tetszik.<sup>136</sup> A *silent generation* kontextusához hozzátartozik, hogy a világválság ideje alatt gyerekeskedtek, és közvetett vagy közvetlen résztvevői voltak különböző háborúknak.

### Egyenként

Hasonló életfelfogású nőkkel találkoztam a szereplőkeresés alatt. Életüket a színházban kemény munkával töltötték, tiszteletet és alázatot éreztem minden szavukban, mozdulatukban. Beszélgetéseink közben felsejlettek a személyes élettörténetek részletei arról, hogy miért nem játszanak már, vagy csak nagyon keveset, holott sokan közülük tele vannak életerővel, játszani akarással és bizonyára szakmai tudással. E sérelmeket kivétel nélkül mindegyikőjük méltósággal cipeli, viseli, olyan büszkeséggel, ami ma már kiment a divatból.

Meglepett az a tartás, amivel nem adták ki a másik felet, és nem a félelem diktálta e hallgatást. Úgy szólaltak meg a történettöredékek, hogy csak sejtetni engedték a traumákat,

<sup>136</sup> Sally Cane: *Common Characteristics of Traditionalists – the „Silent Generation”*, The Balance Careers 2018. szeptember 12.

de nem takargatták létezésüket. Egyik csaj csupa nagy szerepet játszott, és mégis időnek előtte nyugdíjba vonult, pedig sok szerep volt még bennem, mondta. A csendjeiben, hangjának lejtésében ott volt a megsebzettség, igen, de nem a bosszúvágy, nem a káröröm. Ennyi év után igazán kiadhatta volna az igazgatóját, aki miatt neki idejekorán távoznia kellett a színpadról, igazán illethette volna ilyen-olyan szavakkal, de nem tette. Mások szitkozódnak, mert megtehetik – ő nem adta ki azt, aki megsebezte önérzetét, mert megtehetette.

A kertészkedő csaj története is nagyon megfogott, ő a virágos kertjébe menekült, amikor látta, hogy nincs már rá szükség. Ami a legjobban megviselte, az a látszatszükség, a hitegetés, ezért aztán nem is jelentkezett többet, hogy ő még játszana. Fejben rengeteget játszott, visszajátszott, nem tudott menekülni a színház jó és rossz démonjaitól. A rosszak aztán győzedelmeskedni látszottak, ellepték gondolatait, ha színházról beszélt, csak a sértődéseit tudta újra és újra felsorakoztatni, már-már konspirációs elméletek szintjéig jutva. A virágok mentették meg, a föld ereje, a kétkezi munka.

Városi gyermek lévén mindig csodáltam nagymamám és a föld kapcsolatát, a csendet, melyben órákig dolgozott, és a békét, ami eközben és ezután övezte őt. A haragot ki tudta munkálni magából. Neki (is) a kertészkedés volt a *#metoo*-ja, amiért sorozatosan megalázták a kórházakban és az orvosi rendelőkben a gyenge romántudása miatt. Félt az orvosoktól, tisztelte szakértelmüket és teljes mértékben ki volt szolgáltatva nekik.

Ez a kiszolgáltatottság megszokott volt a *csajok* generációjában, ezt maguk is természetesnek vélték, mai napig nem lázadoznak ellene. A kellő megbecsülés hiánya jobban megviseli őket, illetve megviselte, mert hárman ma már nincsenek az élők sorában.

Az egyik csajnak lehetősége lett volna végre úgy megmutatkoznia, hogy kimozdulhasson abból a szerepkörskatulyából, amiben túl régóta benne van. Megoszthatatlan családi gondjai miatt nem tudta vállalni a közös munkát, a

szerepkörből való kilépés pedig távolinak és soha meg nem valósulónak tűnt. Hol is szólalhatna fel a beskatulyázás ellen, hogyan vagy kinek mondhatná el, hogy más szerepeket is adjanak neki, mert el tudja játszani, becsszó. Félmondatnyi elharapott keserűség, sok-sok könny, és olyan önfeladás, amelynek hátborzongató élmény a tanújává lenni. Az ő generációja és az enyém között még van egy generáció, az sem túl beszédes, ha velük szemben elkövetett visszaélések feltárásáról van szó. Fiatalként azt hittem, hogy az én generációm egy szabad világban nő fel, amelyben minden kimondható, de ma már nem látok nagy különbséget e téren a három generáció között, pedig tudom, hogy nagy különbségeknek kellene lenniük. De azt nem tudom, hogy a mai fiatal alkotók hol tudnak felszólalni, ha szakmai sérelmek érik, ha félresöprik, ha lelkileg megszarolják, ha kihasználják, ha kispadra ültetik őket? *Érdemileg* felszólalni, így teszem fel a kérdést. Van-e nyelvezete az esetleges felszólalásnak? Egyáltalán van-e értelme felszólalni olyan helyzetben, ahol nem más, hanem magadat kell védened?

A hetvenes csajok, akikkel a szereposztás kialakítása közben találkoztam, patriarchális színházi érában szocializálódtak: amikor nők nem igazán töltöttek be vezetői pozíciót a színházban, amikor egy bátrabb ellenszegülés miatt könnyen el lehetett valakit távolítani a színházból, amikor a család és a színház nehezen volt összeegyeztethető, amikor a színész próbakezdés előtt pár nappal, vagy aznap tudta meg a szereposztást stb.

Ideális esetben az intézményesült színházban valósítható meg leginkább a színház mint laboratórium, mint a társadalmi problémákra reflektáló alkotói közeg. Ezekről az intézményektől nem lenne szabad elvonni az anyagi forrásokat, hisz minden körülmény adott ahhoz, hogy inkubátorként működhessenek. Erről Ostermeier is írt, még a kilencvenes években (német viszonylatban),<sup>137</sup> de ma is érvényesek meg-

<sup>137</sup> Ostermeier szerint a hangsúly az ideális kőszínházi feltételek megteremtésén van. Thomas Ostermeier: *Teatrul și frica (Színház és*

látásai. És mindez a független színházak és projektek előmenetelében is biztonsági alapot nyújt – ideális esetben. Az intézményes színház kiváltság és kiváltságos alkotói helyzet. A színházon belül intézményesült erőszakformák viszont annál kevésbé azok.

Végtére is mi számít erőszaknak?

Erőszak-e a félresöpítés? Erőszak-e az eltávolítás? Erőszak-e a nyilvános megalázás? Erőszak-e az agresszív verbalitás? Erőszak-e a silent treatment?<sup>138</sup>

Az erőszak természete az, hogy a gyengébbiket félreállítja, férfiakat, nőket egyaránt. A gyengébbnek nincs esélye hatalmi pozícióba kerülni. A csajok, akikkel az egy év leforgása alatt találkoztam, beszéltek, vagy utaltak a fentebb felsorolt láthatatlan erőszakformákra. Az ő világuk egy olyan színház volt, amelyben mindez elfogadott volt, része a mindennapi alkotói folyamatnak.

Kovács Bálint írja egy friss kritikájában, mely kitér a színház intézményében elfogadott erőszakformákra: „Mert a színház [...] nem az a hely, ahol vissza szokás utasítani a kiadott feladatokat.”<sup>139</sup>

### Egy eset és ami utána következik

2018. szeptember 27-én Washingtonban olyan tanúvallomást láthatott élő közvetítésben Amerika, amelyből kiderült, hogy a nyolcvanas években nem számított erőszaknak, sőt elfogadott volt egy lány leteperése. Ráadásul, ha egyedül ment bulizni, az egyenesen azt jelenthette, hogy meg lehet erőszakolni, hiszen ezért ment oda egyedül. 2025-ben már nem az a kérdés, hogy ez erőszak-e, mert igen, ez erőszak.

---

*félelem*) (ford. Vlad Russo), Nemira Kiadó és a Nagyszebeni Radu Stanca Színház, 2016.

<sup>138</sup> Nem venni tudomást a másikról, nem reagálni rá, „akiről és amiről nem beszélünk, az nem létezik” elv alapján.

<sup>139</sup> Kovács Bálint: *Marton László új előadásával megpróbálja eltörölni a múltat*, kritika a Veszprémi Petőfi Színház *Tartuffe* előadásáról, Index.hu, 2019. február 18.

Christine Blasey Ford professzor asszony egy harminc évvel azelőtti szexuális erőszaktevésről tett nyilvános tanúvallomást Brett Kavanaugh bíró ellen, aki tagadta az ellene felhozott vádakát, Trump elnök pedig megkérdőjelezte<sup>140</sup> a professzor asszony szavahihetőségét. A civil szférából azonnali hatállyal válasz érkezett Trump gesztusára, megjelent egy új hashtag: *#WhyIDidntReport*. Több ezren, köztük sztárok is leírták már, miért nem jelentették az ellenük elkövetett erőszakot: mert sem a hatóságok, sem a társadalom alapvetően nem az áldozatoknak hisz.

A professzor asszony tanúvallomása nagy port kavart, mégsem állította meg Kavanaugh legfelsőbb bíróságba való kinevezését. A hatalmi erőviszonyok a *silent generation* szellemiségét idézik: jobb nem felszólalni, az ügysem változtat meg semmit. Akkor mégis csak az derült ki, hogy egy kis leteperés, egy kis fojtogatás, egy kis pofozkodás, egy kis tapizás, egy kis kényszerítgetés még nem akkora nagy ügy?

Az egyre gyarapodó tanúvallomásokkal mégis változik valami, változik a társadalmi párbeszéd. Ami nem látszik változni, az a hatalom viszonya a gyengébb iránt. Huszonkét évvel ezelőtt én szintén azért nem tettem feljelentést, mert féltem, hogy megbélyegeznek, hogy engem hibáztatnak és kiutálnak. Hogy úgy fognak majd rám nézni, mint akivel megtörtént, pedig utolsó pillanatban sikerült elmenekülnöm. És mert én is elhittem, hogy ez nem is volt igazi erőszak, végül is járhattam volna rosszabbul. Ráadásul az illető megmondta, hogy a rendőrség egy híres embernek inkább fog hinni, mint egy diáklánynak. Huszonkét évvel ezelőtt magam is olyan szellemiségű társadalom kamasza voltam, amely nem ismerte (volna) el, hogy erőszak történt, ezért magam is jobbnak láttam, ha nem akként viszonyulok hozzá. Egyszerűbbnek tűnt elásni valahova mélyre az emléket, viselni a következményeit és nem foglalkozni többet vele. Bár próbálkozások vannak a megfelelő közeg megterem-

<sup>140</sup> 2018. szeptember 21-én, az írásos tanúvallomás nyilvánosságra kerülése után, a Twitteren.

tésére (pl. a NEEEM kampány), a mai napig még mindig azt érzem, hogy a megszólalásnak itt nálunk nincs meg a nyelvezete, nincs meg a fóruma, hogy az esetleges felszólaló teljesen magára van hagyva, megbélyegzéssel és kirekesztettséggel kell szembenéznie, és hogy ma is inkább az áldozatot hibáztatják és az áldozat szavahihetőségét vonják kétségbe. Felvállalni az áldozati szerepet, mely természeténél fogva kiszolgáltatottságot jelent, egyértelmű támadási felületet nyújt, és további erőszakformáknak nyithat utakat. Így kiállni: szélmalomharc.

Összehozni négy hetvenes csajt a szereposztáshoz eleinte nem tűnt nehéz feladatnak, de egyre inkább az lett. Végül hárman vállalták: kissé kényelmetlen szöveg a periférián élőkről, szó van benne nők ellen elkövetett erőszakról is, és független előadás lévén, a honorárium elfogadható, de nem kecsegtető.

Az egyik csaj azért mondta vissza, mert el kellett volna mondania egy olyan mondatot, hogy svábbogarat akartak feldugni neki. Igen, a hatalom minden perverziót elkövet áldozataival szemben, és minél inkább szabad neki, annál nagyobb élvezettel teszi.



## VÁLTOZNI ÉS VÁLTOZTATNI

A kritikai szellem, a kritikai gondolkodás az egyik legfontosabb jellemzője az egyre nagyobb nézői és szakmai figyelemnek örvendő kortárs román drámáknak. A mind-egyikben meglévő lázadó, a változást igénylő, a tabu témákat feszegető perspektíváról szólok írásomban.

### **Romániai kortárs drámaírók**

A rendszerváltás után jó húsz év kellett ahhoz, hogy a múlt rendszer örökségét vonszoló társadalom anomáliái ellen fellépő színházcsinálók ne csupán a periferián, hanem a kőszínházakban is közönség elé léphessenek. Közös mindannyiukban a lázadó, a változást igénylő, a tabu témákat feszegető perspektíva. Az elemzésemben tárgyalt szerzők kiválasztását a magyar nyelvű hozzáférésre szűkítettem. Mindegyiknek olvasható legalább egy magyar nyelvre lefordított drámája. A saját rendezői és fordítói gyakorlatomra támaszkodva Gianina Cărbunariu, Bogdan Georgescu, Ioana Hogman, Mihaela Michailov, Alina Nelega, Peca Ștefan, Elise Wilk, illetve az erdélyi származású Thomas Perle drámáit mutatom be, akinek darabjai először ugyan német nyelven jelentek meg, de az erdélyi identitás, a betelepülés és a kivándorlás sajátos kálváriáját mutatják be. A New York-ba emigrált Saviana Stănescu angolul ír, de romániai és kelet-európai migrációs tematikák köré szervezi drámáit, így mindkettőjüket román drámaíróként mutatom be.

A felsorolt drámaírók közül sokan színházcsinálók is, legtöbbször saját szövegeiket rendezik meg (Cărbunariu, Georgescu, Nelega, Stănescu), esetleg egy-egy szerep erejéig beugranak az előadásba (Peca). Ezekben az esetekben a szöveget ritkán vagy egyáltalán nem viszi színre másik rendező. Cărbunariu drámaszövegei sikeres bemutatókat és nagy

előadásszámokat értek meg a rendező-író színrevitelében független színházi társulásoknál és kőszínházaknál egyaránt, s míg román nyelven nem mutatták be őket máshol<sup>141</sup> és román nyelvű kötetben nincsenek egybegyűjtve, fordításukat Európa szerte játsszák. A magyar nyelvű *Cărbunariu* kötetéhez írt előszavában Boros Kinga felsorolja a fordításokat: „A Stop the tempót, a Kebabot, a Tigris játsszották már angolul, németül, franciául, svédül, spanyolul, olaszul, lengyelül, csehül, szlovákul, szerbül, bolgárul, görögül, törökül, portugálul, japánul, dánul és magyarul.”<sup>142</sup>

Az elemzett szerzők közül a nemek közötti arány a női szerzők irányába mozdul el. Tény, hogy a rendszerváltás után nagy számban kezdtek el színdarabokat írni női szerzők, ami bizonyítottan színesíti a tárgyalt tematikákat és a kortárs romániai drámairodalmat.

### A drámaírói képzés

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen 2009-ben indult akkreditált román és magyar nyelvű drámaíró szak (*Sciere Dramatică*), a drámaírás tizenöt éve van jelen a mesterképzéses oktatási formában a felsőfokú tanügyi rendszerben. A román nyelvű drámaíró szakot a jelen írásban többször említett Alina Nelega drámaíró irányítja. A drámaírás *körüli* képzések közül a romániai színművészeti egyetemeken hirdetett teatrológia képzések kínálhatnak írói kurzusokat is: a Babeş-Bolyai Egyetem Színház és Filmművészeti Karán Média, napilap és színházi szaklapban dolgozó riporter/szerkesztő; színházi (forgatókönyv) író; dramaturg; adaptációkészítő; színházi intézményekben dolgozó irodalmi titkár; művészeti intézmények kommuni-

---

<sup>141</sup> Nem csak a több évre megkötött színházi előjátszási jogdíjak miatt, hanem azért is, mert ennek Romániában nincs hagyománya. Összehasonlításképpen, a magyarországi Pintér Béla rendező-színész-drámaíró szövegeit is csak húsz év múlva kezdték el játszani más magyarországi társulatok.

<sup>142</sup> Gianina Cărbunariu: *Hétköznapi emberek, öt színdarab*. (ford. Csűrös Réka és Patkó Éva), Marosvásárhely, UArtPress Kiadó 2020 (8. old.)

kációs szakembere, igazgatója; kulturális programok és projektek vezetője; előadás producer; színháztörténet, elmélet és esztétika kutató specializációk lehetségesek, az UNATC Bukaresti Egyetemen teatrológia-konceptiójába a kulturális menedzsment és színházi zszurnalisztika illeszkedik. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem leginkább dramaturgokat képez, és itt hangsúlyozzuk, hogy a végzett hallgatók csak a dramaturgéhoz közelálló területeken tudnak elhelyezkedni. A román államban betölthető munkakörök leírását tartalmazó hivatalos dokumentumban mai napig nem létezik a dramaturg munkakör, ez meglehetősen bizonytalaná teszi a professzionalizáció folyamatát.

„A színházi intézményen belül most sincs dramaturgjogkör. Még nagyon sokáig veled fog élni ez az élmény, hogy folyamatosan rákérdeznek, mivel is foglalkozol, mert nálunk úgy kell beszélni a dramaturgról, mint ami nem létezik.”<sup>143</sup>

Dramaturg helyett létezik azonban irodalmi titkári pozíció, a magyar nyelven játszó színházak többsége így tudja alkalmazni dramaturgjait.

A romániai színházi felsőoktatásban a drámai szövegekkel való foglalkozás nem elsődleges szempont, miként a román színházi hagyományban a dramaturg feladatköre nincs elkülönítve,<sup>144</sup> a szöveggel való munkát rendszerint a rendező, illetve ennek asszisztense végzi. A házi rendező fogalmat használja a román szakmai nyelv, ő a színház alkalmazott rendezője, vagy vendégművészként rendszeresen visszajáró meghívott rendező, ellenben házi szerzőről csak abban az esetben beszélhetünk, ha a szerző egyben a szöveg rendezője is. Kivételek természetesen vannak: Matei Vişniec, akiről a hatvanadik születésnapján színházat is elneveztek Suceaván, házi szerzőnek számít, de ez sem azt jelenti, hogy a színház darabot rendel tőle, hanem azt, hogy színre viszik régebbi műveit, illetve vendégjátékra hívják a más színházakban

---

<sup>143</sup> Deák Katalin: *A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma*, beszélgetés Visky Andrással, *Játéktér*, 7. évf., 3. szám, 2018

<sup>144</sup> uo.

létrehozott előadásokat. Házi szerzők tehát nincsenek, a képzések sem ebbe az irányba mutatnak. Drámaíróvá tehát egyetlen egyetemi képzésben lehet válni Romániában.

### **Drámaíró képzés nélkül. A saját út**

A kőszínházak üzemszerű működése Romániában megrehezíti az új színházalképzések megjelenését, az új alkotói szemléletmódok érvényesülését. Sem a támogatási rendszer, sem a repertoárok és a bejáratott előadásrendek kialakítása nem kedvez egy mind művészileg, mind politikailag kockázatos mű bemutatásának, illetve műsoron tartásának. Az elemzett drámaírók kritikus gondolkodásmódja nehezen illeszthető be az állami támogatással működő hierarchikus színházi rendszerbe. A politikai cenzúra megszűnt a rendszerváltással, az igazgatói hierarchikus döntés- és felelősségsor azonban megmaradt.

Jellemző, hogy külföldi elismertségben hamarabb részesülnek a szerző-alkotók. A külföldön való érvényesülés „hagyománya” rájuk is érvényes, a *ionescói* utat a legtöbbjük bejárta: előbb külföldi elismerést kaptak, majd a nemzetközi visszhang hatására itthon is felfigyeltek rájuk. Cărbunariu, Nelega és Peca az angliai Royal Court rezidens ösztöndíjasaként, Stănescu a New York-i székhelyű Lark Play Development Center kelet-európai régióért felelős drámaírójaként lett ismert hazájában. Elise Wilk a Lark rezidens ösztöndíjasai volt öt évvel ezelőtt. Thomas Perle romániai származású bécsi drámaíró szövege a Fabulamundi nemzetközi drámaíró projekt támogatásával kapott román fordítást.<sup>145</sup> A romániai kritikai megítélés szerint „Gianina Cărbunariu [...] és Bogdan Georgescu transzglobális művészek lettek.”<sup>146</sup> Levonható a következtetés, hogy ennek a generációnak a drámaíró képzése külföldön történik, a külföldi műhelymunkák-

---

<sup>145</sup> Thomas Perle: *Kárpátfoltok* (ford. Láng Orsolya), Látó szépirodalmi folyóirat, 8-9. szám, 2020

<sup>146</sup> Cristina Modreanu: *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism. Children of a Restless Time*, Routledge, 2019

nak és képzéseknek köszönhetően olyan drámaírói nyelvet sajátíthattak el a szerzők, amelyen helyspecifikus romániai témákról írhattak, hiszen ezeknek a (tabu)témáknak nem volt eddig művészi nyelvi kifejezőmódja.

A tárgyalt szerzők így nemcsak merőben új témákkal, hanem egy friss drámai világgal jelentkeztek. Elérhetővé váltak a színpadon az eddig olyan darabok, amelyek a nemzeti hagyománytól eltérően nem hősookról szóltak, hanem a mindennapi állampolgárok életének sötétebb és hétköznapiabb oldaláról: gazdasági emigrációról, iskolázatlanságról, korrupcióról, bürokráciáról, szexuális bántalmazásról, fiatalok bűnözéséről, szegregációról stb.

### **Szerzőség**

A tárgyalt szerzők szövegei a hagyományos drámaírás helyett többször a kollektív munka eredményeként kerülnek színpadra. Amikor a színházi próbák elkezdődnek, a szöveg nincs készen, solvitur ambulando, a munkafolyamat során hozzák létre az előadás résztvevői. A szövegek az előadásért készülnek és nem az előadás jön létre a szövegből. Cărbunariu, Hogman, Georgescu, Peca esetében csupán az előadás bemutatója után lehetséges dramatikus szövegről beszélni, ráadásul a bemutató után a szöveg még változások során mehet át. Mindazonáltal észlelhető az a gyakorlat, hogy amennyiben a szöveget más nyelvre lefordítják, tehát végleges formát kap, több, nem a szerzőhöz kötött bemutatójáról tudunk. Ez az alkotási folyamat Cărbunariu esetében a legszembevetőbb.

A színházi gyakorlat felől nézve, a szépirodalmi dráma és előadásszöveg közötti különbséget úgy határozhatjuk meg, hogy előbbi esetben a szöveg indukálja a színpadi cselekvést, utóbbinál a cselekvés a szöveget. Cărbunariu, Georgescu, Hogman a színészekkel közös alkotói próbafolyamat (improvizációk, személyes történetek beépítése) során alakítják ki a szöveg végleges formáját, az előadásszöveg kollektív munka eredménye, mégis egyetlen személy vállalja

a szerzői felelősséget. A kollektív munka esetén kialakuló szöveget továbbra is a rendező jegyzi, azaz a szerzőség még mindig automatikusan a rendezőé. Jó példa erre Radu Afrim többszörös Uniter díjas rendező, aki a színészek improvizációiból alakítja ki az előadás jeleneteinek sorrendjét, a jelenetek szövegeit az asszisztens lejegyzi, majd ebből alakul ki az előadásszöveg. Ennek szerzősége pedig legtöbbször a rendezőt illeti meg.

Jellemzőek a szociális érzékenységű tematikák, a szövegeket a dokumentum-használat (Cărbunariu), a provokatív, trágár, vulgáris nyelv (Peca), a különböző társadalmi rétegek, a *blokknegyedek* (lakótelepek) lakóinak nyelvjárása és zsargonja (Nelega) jellemzi. A politikai hatalomgyakorlás intézkedései, az intézményi korrupció, az átláthatatlan bürokratikus rendszer ellen gyakran fellép a román színház, az előadások többször a médiából ismert botrányos és megosztó eseteket dolgozzák fel.

### **Pályázatok**

Romániában az utolsó évtizedben egyre gyakoribbak a drámapályázatok, ezekre hol kész szövegeket, hol szövegtervezeteket várnak a kiírók. A pályázatok díjazása a szöveg bemutatása és/vagy pénzjutalom. A *DramAcum* (DráMost) az elsők között hirdetett pályázatot fiatal drámaíróknak azzal a céllal, hogy az új román drámát támogassa és generálja. A civil szervezetet 2000-ben hozták létre a Bukaresti I. L. Caragiale Film- és Színművészeti Egyetem végzettjei: Nicolae Manda, Andreea Valean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol és Alexandru Berceanu, majd hozzájuk csatlakozott 2010-ben Ana Margineanu, Maria Manolescu és Peca Ștefan. Ehhez a kezdeményezéshez sokáig nem csatlakoztak komoly anyagi forrásokkal rendelkező intézmények, de mára már fesztiválok, színházak is rendszeresen hirdetnek drámapályázatokat, ahol a részvételi arány igen magas. A pályázatok miatt (is) egyre inkább megjelentek a kidolgozott, kész drámaszövegek a román kulturális szcénán.

Drámaíró rezidenciaprogramokat is gyakrabban és rendszeresebben hirdetnek alapítványok, alkotóműhelyek. A kolozsvári #Reactor alkotói és kísérleti műhely 2016 óta szervezi a *Drama 5* programot, melynek keretében évente öt drámaíró kap bemutatkozási lehetőséget, és az itt írt darabjaikat be is mutatják. A programot Alina Nelega drámaíró mentorálja. Romániát ugyancsak ő képviseli a *Fabulamundi. Playwriting Europe. Beyond borders?* nagyszabású európai drámaíró projektben, itt is hirdetnek rezidenciaprogramokat, ilyenkor külföldi szerzők tartanak műhelygyakorlatot helyieknek, mindemellett kiválasztott romániai szerzők darabjait fordítják és mutatják be Európa-szerte. A tanulmányban bemutatott kilenc szerző közül heten<sup>147</sup> részt vettek 2017–2020 között a *Fabulamundi*-ban.

A román állami Nemzeti Kulturális Alap (Administrația Fondului Cultural Național, AFCN) támogatja a társadalmi kérdésekkel foglalkozó előadások létrejöttét, az alkotófolyamat során előadásszövegek is születnek. A pályázatoknál az elkészült műalkotás minősége a döntő, az AFCN nem gyakorol semmiféle cenzori szerepet. A romániai politikai közgondolkodás nemigen zárkózott fel az európai társadalmak válságkezelési diskurzusához, ami a rasszizmust, a családon belüli erőszakot, a vallási szélsőségek megítélését stb. illeti, az AFCN a maga módján mégis lehetőséget ad a színházaknak, hogy ezekkel a témákkal foglalkozzanak. Jó példa erre a pozitív szakmai visszahangot kiváltott, kollektív szerzőségű *99,6%* című kétnyelvű előadás a kolozsvári Reaktor központban, mely a többségi és kisebbségi együttélésről, etnikai konfliktusokról szól. Bár Patrice Pavis szerint az állami támogatás gesztusával a központi szervek lepasszolják a felelősséget és átterelik a kulturális szférába a problémákat.

„A színházat ugyanis arra készítetik, hogy ellensúlyozza az állam hiányosságait a társadalmi egyenlőtlenség, a beván-

---

<sup>147</sup> Romániai szerzők névsora és bemutatása: <http://www.fabulamundi.eu/en/playwrights/> (2020. augusztus 13.)

dorlók elhibázott felzárkóztatása, a munkanélküliség, a fajgyűlölet, valamint az erőszak terén.”<sup>148</sup>

### Könyvkiadás

A romániai drámairodalom könyvkiadását a már említett UNITER kiadója, az UNITEXT mentorálja, amely magát „Romániában egyedülálló, kizárólag színházi könyvekre szakosodott kiadó”-ként nevezi meg, és huszonkét éve jelentet meg kortárs román színházi szövegeket. Mai külföldi szerzők román nyelvre fordított darbjait is publikálják, a drámairodalmi sorozatok bővültek más színházi jellegű szakkönyvekkel is: monográfiák, beszélgető könyvek, naplók, antológiák stb. Ugyanakkor mind a példányszám, mind a címlista bővülése meglehetősen visszafogott. A kiadó honlapján az utolsó években az UNITER díjazott darbjainak kiadása szerepel csupán, illetve kortárs külföldi szerzők egyetlen Fabulamundi gyűjteménye. Tárgyalt szerzőink közül Mihaela Michailov és Alina Nelega UNITER díjasok<sup>149</sup> egy-egy darbját adta ki az UNITEXT. Csekély számú nemzetközi és romániai szakkönyv található a kiadási listán (Ion Cojar, George Banu, Peter Brook, Declan Donellan és Hans-Thies Lehmann). Ebből levonható a következtetés, hogy a nyomtatott színházi könyvek publikálását felvállaló kiadó nehézkesen tart lépést mind a kortárs drámairodalommal, mind a jelenlegi színházi szakirodalommal.

A LiterNet viszont ingyenes hozzáférést biztosít online felületen a szerteágazó tematikájú és szakterületű könyvekhez és írásokhoz, több nyelven. A kiadói katalógus átlátható, könnyen böngészhető, a folyamatosan bővülő színházi sorozat megannyi kortárs (és néhány klasszikus) színdarabot<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Patkó Éva: *Felelősségünk a saját döntésünkben rejlik*, beszélgetés Patrice Pavisszal, *Játéktér színházi periodika*, 9. évf., 1. szám, 2020

<sup>149</sup> Michailov 2013-ban, Nelega 2016-ban kapott az év legjobb drámája UNITER díjat.

<sup>150</sup> A színházi sorozatban megjelent szerzők és színházi írásaik: <https://editura.liternet.ro/catalog/toate/0/10/Teatru.html> Letöltés: 2020. augusztus 13.

sorakoztat fel. Hiánypótló gyűjtemény, mai szerzők darabjait (esszéit, naplóit, kutatásait, módszertanait vagy éppen zsurnalisztikáját) közli, gyakran fordításban is az eredeti mellett. A jelen írásban említett *Drama 5* drámaíró rezidencia program keretén belül megszületett darabokat is a LiterNet adja ki digitális kötet formájában évente.

Színházak is felvállalnak könyvkiadást Romániában. A nagyszebeni Radu Stanca Színház évente megrendezésre kerülő nemzetközi fesztiválján (FITS) számos könyvbemutatót tartanak, melyek közül sokat jegyez a színház, mint (társ) kiadó. A könyvek a fesztivál ideje alatt megvásárolhatóak, de további beszerzésük bonyolult, a széleskörű közönséget nem látják el, és ritkán vagy alig készül belőlük utánpótlás. A Temesvári Állami Színház is elkezdett színházi kiadványokat gondozni, amelyeket a saját szervezésű FEST-FDR nemzetközi fesztiválon mutatnak be, de öt könyv és tizenkilenc periodika után az ígéretes *atent* (jelentése: figyelmes, figyelő) című sorozat leállt.

Kortárs román drámák magyar fordításait több színházi szaklap vagy színházi kiadvány is rendszeresen közli, ilyen a havi rendszerességgel megjelenő *Színház Folyóirat*, a negyedévenkénti *Játéktér színházi periodika* vagy a *Látó szépirodalmi folyóirat* összevont nyári száma. Előfordul, hogy ha van rá lehetőségük, a különböző projektek égisze alatt létrejött előadások szövegeit alkotóik kiadják, ezek viszont elenyésző példányszámban kapnak nyilvánosságot, és nem lelhetők fel a kiadói piacon, nem épülnek be az olvasói köztudatba.

### **Szerzők, esettanulmányok**

Az alábbi dramatikus szövegek kiválasztásakor nem esztétikai szempontok vezettek, hanem a színházi működést segítő nyelvi formák, dramaturgiai megoldások erőssége. Ez nem azt jelenti, hogy csiszolatlan vagy kevésbé értékes drámákról beszélünk, hanem hogy a megértés színházcentrikus, előadás felőli rögzítését követhetjük.

*Gianina Cărbunariu drámái*

Cărbunariu a 2009-ben a Yorick Stúdióban Marosvásárhelyen bemutatott *20/20*<sup>151</sup> című előadással vált ismertté magyar nyelvterületen. A magyar-román kétnyelvű előadás a marosvásárhelyi „fekete márciusról” beszélt dokumentarista színházi nyelven, meglepő őszinteséggel és nyitottsággal.

„Történelmi előadás ez: nem azért, mert történelemlről szól, a közelmúltról, hanem mert megtör valamit: hallgatást, tabut, félelmeket, kultúrákba való zárkózást, ami egyaránt jellemző a magyar és román színházra Romániában.”<sup>152</sup>

Az interjúkból és személyes vallomásokból összeállított előadásszöveg újdonságnak számított. Az interjúkat az alkotócsapat készítette, terepen szólították meg az akkori események résztvevőit, mindkét oldalt, románokat és magyarokat egyaránt. Azok a színészek, akik részt vettek a vásárhelyi főtéren történt tüntetésben, vagy tanúi voltak a márciusi eseményeknek, vallomásaikat, visszaemlékezéseiket beépítették az előadásba.

A romániai politika, mint előadástéma, nem áll távol Cărbunariutól a továbbiakban sem, jellemző rá az olyan események vizsgálata, amelynek társadalmi megítéléséről a mai napig nincs konszenzus, amit egymásnak ellentmondó álláspontok és (politikai) diskurzusok öveznek. Ilyen a *Szocialitást*<sup>153</sup> indító nagybányai eset, amikor a polgármester, a városlakók jelentős támogatásával, falat építtetett a roma közösség és a szomszédos városnegyed közé. Mindez a politikai diskurzusban a „megvédés”, az „integráció” és az „életminőség javítása” címkét viselte. A *Hétköznapi emberek-*

---

<sup>151</sup> Bemutató: 2009 október, Yorick Stúdió Színház, Marosvásárhely, rendező: Gianina Cărbunariu

<sup>152</sup> Tompa Andrea: *Abány ház, annyi történelem*, Színház folyóirat, 2010 február.

<sup>153</sup> A magyar fordítás megjelent a *Látó szépirodalmi folyóirat* 2019-es 8-9. számában. Magyar nyelvű bemutató: 2019 augusztus 29. Havi Dráma 28 – Marosvásárhelyi Forgatag, Marosvásárhely, fordító és rendező: Patkó Éva

ben<sup>154</sup> a romániai állami útépitő vállalat korrupcióját fedi fel a szerző azt a közelmúltban nyilvánosságra jutott esetet járva körül, amikor minisztériumi szinten sikkasztották és csalták el a közpénzt. A 2014-es *Eladó/For sale*<sup>155</sup> című drámában ugyancsak a magas politikai köröket érintő palagázkitermelés körüli korrupciós ügyet vizsgálta. Mindhárom Cărbunariu-előadás kőszínházban, Bukarestben és Nagyszebenben jött létre, nagy nézőszámmal ment, számos fesztiválmeghívást kapott.

A társadalmi problémákról való nyílt színházi beszéd nem csupán az alulfinanszírozott és kevesebb nézőszámot magáénak tudó független színházakban nyert teret, hanem a városi vagy állami közpénzekben működtetett színházi intézményekben is. Hangsúlyozni kell, hogy számos európai finanszírozású pályázat segíti az előadások létrehozását, ezért érthető, hogy a kőszínházak is élnek ezekkel a lehetőségekkel.

A médiafigyelem középpontjába került, ökológiai katasztrófával járó verespataki aranykitermelés körüli botrányokra reflektáló előadást: *Verespatak – fizikai és politikai vonalon*<sup>156</sup> Cărbunariu 2010-ben hozta létre, igazi kollektív alkotásként: Peca Ștefan, Gianina Cărbunariu, Andreea Valean írta a szöveget, Gianina Cărbunariu, Andreea Valean, Radu Apostol rendezte az előadást a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. Művészi produktummal kibontani egy tabutémát, kimondani az elhallgatott eseményeket – ez volt Cărbunariu színházigazgatói gyakorlata.<sup>157</sup> Nemzetközi rendezései mellett a Piatra Neamț-i Ifjúsági Színházban projekteket, nyílt pályázatokat hirdetett fiatal rendezőknek, lendületes csapatával fesztivált szervezett, koprodukciókban hozott

---

<sup>154</sup> Bemutató: 2016. május 16, Nagyszebeni Radu Stanca Színház, rendező: Gianina Cărbunariu

<sup>155</sup> Bemutató: 2014. május 28, Odeon Színház, Bukarest, rendező: Gianina Cărbunariu

<sup>156</sup> Bemutató: 2010. november 27. Kolozsvári Állami Magyar Színház

<sup>157</sup> 2024 áprilisától Cărbunariu lemondott a színház menedzseri posztjáról.

létre előadásokat, fiatalokat vonzott szülővárosa színházába, tabutémákat feszegetett.

### *Bogdan Georgescu drámái*

*A Pá, puszi Románia*<sup>158</sup> Georgescu legismertebb darabja, több *mainstream* romániai témát dolgoz fel: az emigráció, a romániai vasút siralmas állapota, a bűnözés, a korrupció, a tömbháznegyedek állapota mind dramatikus rendbe szerveződik. Komédiaként reflektál Georgescu arra a tehetetlenségre, amelyben a mindennapjaikat élik az egyszerű állampolgárok. A dráma szövege alkotóműhelyben készült, kollektív munkamódszerrel, majd öt évre rá Georgescu véglegesítette.

Újabb darabjai, amelyeket maga is rendez, specifikus témákat feszegetnek, kerülnek az általánosítást. A szerző Romániában megtörtént és a sajtóban nagy port kavart eseteket dolgoz fel kollektív alkotási módszerekkel. *A Pá, puszi...*-hoz képest a szöveg az előadások próbafolyamata során alakul ki. A tanügyi rendszer következetlenségeiről a 2015-ös *Antisocialban*,<sup>159</sup> a 2016-os *#Minorban*<sup>160</sup> a kiskorúak problémáiról és a társadalmi felelősségről, az egészségügy anomáliáiról a 2017-es *MalPraxis-ban*<sup>161</sup> beszél. A három említett előadás (szöveg) egy hosszútávú alkotói projekt része, a szerző-rendező a cselekvő színház megfigyelésének nevezi ezt az aktivitást (*observational project of active art*). Az Active Art olyan módszer, melyben a devised és a dokumentum-színház technikája, valamint a megfigyelő színjátszás ötvöződik új teatrális kifejező eszközökkel és drámai struktúrákat alkotva. Georgescu a romániai roma közösség *#metoo*-történeteiből

---

<sup>158</sup> A szöveget fordította Boros Kinga, a magyar fordítás megjelent a *Látó szépirodalmi folyóirat* 2012-es 8-9. számában. Magyar nyelvű bemutató: 2020 február 26. Havi Dráma 32., Marosvásárhely, rendező: Deli Szófia.

<sup>159</sup> Bemutató: 2015, Nagyszebeni Radu Stanca Színház

<sup>160</sup> Bemutató: 2016, Nagyszebeni Radu Stanca Színház

<sup>161</sup> Bemutató: 2017, Nagyszebeni Radu Stanca Színház

is mutatott be egy előadást, a 2019-es *Sexodrom*<sup>162</sup> címűt, a Romániai Roma Színészek Egyesületével közösen.

*Ioana Hogman drámái*

Hogman a Marosvásárhelyi Egyetem drámaíró szakán végzett, 2017-es disszertációs darabja a *Diptic*,<sup>163</sup> melyben Vasziliz Kandinszkij festészetétől ihletve azt tanulmányozza, hogyan közelíthető a színházi szöveg az elvontsághoz. A költői darab nyelvezetében is formabontó, a szerző instrukciója szerint a színész érzelmi terébe íródott. Különböző hosszúságú, egymással szerves kapcsolatban levő verses monológokból épül a mű, melyek párbeszédes formában is előadhatóak. Ez a fajta írásmód jellemzi a 2019-es *Szeretem a Sushit*<sup>164</sup> is, ahol a központi tematika a félelem és a maszkulinitás, mindkettő tapintható jellemzője a romániai társadalom működésének. A szerző a darab írása közben aktívan részt vett a próbákon, az improvizációs gyakorlatokból megszületett mondatok egy részét beemelte a szövegtörzshez. Ritka alkalom, amikor a maszkulinitásra női szerző reflektál férfi színészek és férfi rendező közreműködésével, ez hangsúlyosan belekerült az előadásba. Hogman az *interior-lumină (belső terek-fények)*<sup>165</sup> szövegén többszerzős módszerrel dolgozott, az előadás létrehozása közben alakult ki a végleges szövegváltozat. A szerző először a Reactor *Fresh Start* rezidenseként került színpadközelbe, a 2018-as *Ziua în care papucii mei și-au inghițit limba (A nap, amikor a*

---

<sup>162</sup> Bemutató: 2019. május 7., Bukaresti Nemzeti Táncközpont

<sup>163</sup> Magyarul: *Diptichon*. A darab 2017-ben készült el a mesterszakos disszertáció részeként.

<sup>164</sup> Román nyelvű ősbemutató: 2019. október 19, Reactor, Kolozsvár, rendező: Raul Coldea. Az előadás műfaja: performatív koncert. Magyar nyelvű bemutató: 2020 január 31. Havi Dráma 31., Marosvásárhely, rendező: Mihai Păcurar. A szöveget fordították Máthé Barbara és Steckbauer Hanzi Réka teatrológus hallgatók.

<sup>165</sup> Bemutató: 2021. július 22, Reactor, Kolozsvár.

*cipőm lenyelte a nyelvét*)<sup>166</sup> című előadással debütált szerző-dramaturgként. A legújabb drámaíró generáció tagjaként vallja, hogy

„jelenleg az interdiszciplinaritás felé való elmozdulás érdekel, hogy beépíthessem szövegeimbe a tudományt (genetika, mikrobiológia, ökológia) és megvizsgálhassam meddig feszíthetőek a szerző és dramaturg hivatás határai. Egyre kevésbé vonz a színház pusztán nyers színházi formája, a hibrid projektek, a különböző szakmákat képviselő emberekből álló alkotóközösségekben való munka felé szeretnék elmozdulni. Ez nem azt jelenti, hogy lemondok a színházról, de más kapcsolódási viszonyrendszerekre vágyom, hogy megváltoztathassuk a színház konvencióit, hogy a közönnyel és az alkotó művészekkel újfajta viszonyokat kísérletezhessünk ki.”<sup>167</sup>

Erdélyben elenyésző a Reactorhoz hasonló kísérletező helyek száma, a legtöbb független műhely Bukarestben található. Az idézetben felvázolt interdiszciplináris projektek jelen pillanatban még ezektől a műhelyektől is meglehetősen idegenek.

### *Mihaela Michailov drámái*

A fiatalok megszólítása színházi módszerekkel Michailov drámaírói munkásságának fő vonulata lett. 2015-ben társalapítóként létrehozta a Replika Oktatási Központot, ahol a romániai gyerekek társadalmi problémáival foglalkoznak. A 2015-ben bemutatott *Familia Offline (Offline család)*<sup>168</sup> nyitóelőadás, melynek szövegét Michailov jegyzi, a vendégmunkások otthon maradt gyerekeiről szól, a 2011-es *Copii răi!* a tanár-diák közötti erőszakos viszonyt vizsgálja, a máig működő iskolai büntetésmechanizmusokat, mindemellett a

---

<sup>166</sup> Bemutató: 2018. február 5, Reactor, Kolozsvár.

<sup>167</sup> Hogman e-válasza 2020. szeptember 11-én.

<sup>168</sup> Bemutató: 2015 február 13, Replika Oktatási Központ, Bukarest, rendező: Radu Apostol

*bullying* fenomént, a gyengébben teljesítő diákok társadalmi kirekesztését. Michailov drámái

„... szóközösségek, melyek a hatalmi pólusok újraosztásáért harcolnak mai társadalmunkban, és a monoperspektívából bemutatott valóságok elmélyítéséért. Témáim: a szexuális és faji diszkrimináció, a romániai bányászok életkörülményei 1989 után, a bányászjárások, a gyerekek és fiatalok hangja. A gyerekeknek szóló politikai színházban hiszek, amely radikális politikai perspektívát kölcsönöz ártatlanságuknak, hogy társadalmi értékeik öntudatában tudjanak felnőtté érni.”<sup>169</sup>

A 2019-es *Hogyan győzi le Barbie a világválságot*<sup>170</sup> című drámában többszólamúan ábrázolja a *first world problems* jelenségét egy serdülőkorban levő kislány főszereplésével. A darabot a 2009-es gazdasági válság romániai anomáliái ihlették.

A szerzői bemutatkozásban említett bányászjárásokat feldolgozó dokumentarista darab, a 2010-ben Bukarestben bemutatott *Capete înfierbântate (Forró fejek)*<sup>171</sup> több nemzetközi fesztivál meghívottja volt 2010-ben, majd ezt követte rá egy évre a Zsil-völgy munkanélkülivé vált bányászainak életét bemutató *Subpământ (Földalatt)*.<sup>172</sup>

A szövegek és a belőlük készült előadások a közelmúlt bemutatását tűzik ki célul. Hosszas dokumentálódás, interjúkészítés és aprólékos terepmunka előzi meg az előadásó-

<sup>169</sup> Fabulamundi – a drámaíró bemutatkozása, 2017.

<sup>170</sup> Magyar nyelvű bemutató: 2013. március 23, Havi Dráma 1, Marosvásárhely, rendező: Patkó Éva. A szöveget fordította Boros Kinga. A szöveg online előadás formában is bemutatásra került a pandémia ideje alatt: Havi Dráma 33., bemutató: 2020. május 3. Online elérhetőség:

[https://www.youtube.com/watch?v=S4l089s2Rog&ab\\_channel=HAVIDR%C3%81MA](https://www.youtube.com/watch?v=S4l089s2Rog&ab_channel=HAVIDR%C3%81MA)

<sup>171</sup> Bemutató: 2010. május 5, Vizuális Introspekció Központ, Bukarest

<sup>172</sup> Bemutató: 2012. május 26, subRahova Kortárs Művészeti Központ, Bukarest. Az előadást a bemutató után a Zsil völgyében is turnéztatták a bányászvárosokban.

kat, az alkotók ezeket a fázisokat is dokumentálják, a nyilvánosság elé tárják a dokumentálás dokumentumait is.

### *Alina Nelega drámái*

Több ízben említettem Nelega munkásságát: drámaíró, rezidencia-programok mentora, nemzetközi drámaíró projektek vezetője és lebonyolítója, drámaírást oktató tanár és szakirányító, műfordító. A lokális problémák vizsgálata, valamint a nemzetköziség és a romániai kortárs dráma európai láthatóságának kibővítése egyaránt fontos célja alkotó és tanári pályájának.

A *Taxi Vinil (Bakelit taxi)*<sup>173</sup> című drámája Arthur Schnitzler *Körtánc* című drámájának szerkezetére épül, Marosvásárhely, illetve a városra kísértetiesen hasonlító helyszín egyik tömbháznegyedének fiatal lakói életébe nyerünk betekintést. A *graffiti.drimz*-ben „költőien megírt érzelmi break-dance”<sup>174</sup> mutatja be a blokknegyedekben felnőtt fiatalok és szüleik életének kiüttlanságát. Nelega az emberit, az egyetemest találja meg a vázolt élethelyzetekben. Eddig ritkábban hangzott el az egyetemes jelző, Nelega esetében azonban indokolt a használata.

Drámaírói munkásságának csúcspontja a sok bemutatót és fordítást megért három monológ: az *XXE-uri (XXE projekt)*, a *Decalogul dupa Hess (Rudolf Hess tízparancsolata)*<sup>175</sup> és az *Amalia respira adanc (Améli sóhaja)*<sup>176</sup>. Utóbbira jellemző, hogy a „szöveg egy olyan folyamat részét alkotja, mely közvetlen kapcsolatot teremt drámaíró és színész közt, nagy-

---

<sup>173</sup> A szöveget fordította Patkó Éva, megjelent a Játéktér színházi periodika 2017. 6. évfolyam, 4. számában

<sup>174</sup> Dan Boicea: *Viața scrisă pe ziduri - Graffiti.drimz (Falakra írt élet -- Graffiti.drimz)*, LiterNet, 2010 október

<sup>175</sup> A szöveget fordította Anamaria Pop. Magyar ősbemutató: 2004. március 13, Pécsi Nemzeti Színház, rendező: Bodonyi József Péter. Megjegyzendő, hogy Az Aradi Kamaraszínház 2008-as bemutatója több mint 50 előadást megért és számos fesztiváldíjat nyert.

<sup>176</sup> A szöveget fordította Anamaria Pop.

mértékben csökkentve a rendezői beavatkozás súlyát. Olyan formai döntés ez, mely azt a szükségszerű igényt is tanúsítja, hogy a drámaíró a lehető legnagyobb mértékben közeledjen a színpadhoz, felismerve a benne rejlő lehetőségeket, ám a színpad igényeit is. Másrészt viszont olyan formai megoldás is ez, mely visszaadja a színésznek legfontosabb feladatát, vagyis, hogy ő legyen, aki felviszi a szöveget a színpadra. És mindezt azért, mert a szerzőnő hisz a színészen: a színészen [...] Alina Nelega az a művész, aki összetett és sokoldalú színházi emberként kialakított egy olyan önálló, saját elméletet a XXI. század eleji drámairodalomról, melyet *de-teatralizálásnak* nevezhetnénk.”<sup>177</sup>

Ez a módszer írásaiban a letisztult nyelvezetben, a pontosan szerkesztett helyzetekben, a monológok szövegmögöttiségében érhető tetten.

### *Peca Ștefan drámái*

A DramAcum első drámaíró versenyének nyertes szövege, a *Ziua fututa a lui Nils (Nils elbaszott napja)*<sup>178</sup> éles szakmai kritikát kapott a 2008-as ősbemutató után. Ez várható volt, már a szervezők is figyelmeztetnek az előadás promóciós anyagaiban:

„Vigyázat! A szöveg szándékosan használ rendkívül explicit nyelvezetet. Kiskorúak és ultraszégyenlősek számára tilos a belépés.”

Szerzőként Peca igazi provokátor, szereplői káromkodnak, drogoznak, a darabokban állandóak az (ál)pornográf jelenetek, egyes szereplők szájába anarchista szövegeket ad. A kétezres évek legelején elsőként nyúl ilyen témákhoz. Az említett *Nils...*-et a Teatrul Imposibil független színház

---

<sup>177</sup> Eugenia Anca Rotescu: *Améli – elengedhetetlen epilógus* (ford. Gergely Zsuzsanna), LiterNet, 2005

<sup>178</sup> A szöveget fordította Patkó Éva. Megjelent a Látó szépirodalmi folyóirat 2014. 8-9. számában

megjelentette nyomtatásban három másik hasonló darabjával együtt.<sup>179</sup>

Drámái nagy hatással voltak a kortárs román színházra. Érzékeltették, hogy a fiatalok, írók, színházcsinálók és nézők egyaránt új témákra kíváncsiak, ezért frissíteni kell a kortárs drámairodalom eszköztárát, akár a verbális eszközöket, szabadulni kell a begyepesedett értékrendtől, merészebbnek kell lenni. Peca több mint harminc darabot írt ezután, bukaresti független és néhány állami játszóhelyeken ezeket be is mutatták, megkerülhetetlen lett a román kortárs drámaírókról való diskurzusban, de szövegei nem épültek feltétlenül be a kortárs drámairodalomba. Alkotói munkásságának csúcspontja, amikor Ana Margineanu rendezővel nagyméretű színházi projektet valósítottak meg, romániai kisvárosok mindennapjait dolgozták fel helyi színházi társulatokkal hosszabb dokumentálódási időszak után. Peca később nemzetközi téren is elismertséget szerzett.<sup>180</sup>

Általánosan következtethetünk arra, hogy az ő vadsága nélkül nem feltétlen robbanhatott volna be ennyire hirtelen és majdnem átmenet nélkül az új drámaíró-színházcsináló generáció, mely fel- és megszabadult minden politikai nyomás és színházi tradíció alól.

### *Thomas Perle drámái*

Perle gyermekkorában emigrált családjával együtt Romániából Németországba, majd színházi tanulmányai elvégzése után kezdett írni, német és osztrák díjakat, ösztöndíjakat ítéltek neki. Német nyelven ír, a kortárs román drámairodalomhoz a dramatikus művek tematikája miatt sorolható. Perle eddigi, Németországban és Ausztriában be-

---

<sup>179</sup> A kolozsvári Teatrul Imposibil kiadója, Kolozsvár, 2006. A kiadást a Romániai Kulturális Minisztérium támogatta.

<sup>180</sup> Kétszeres meghívottja a berlini Theatertreffen-nek, több darabját bemutatták Amerikában, Royal Court London és CEC Arts Link USA rezidens stb.

mutatott darabjaiban családon belüli témákat dolgozott fel: kiemeli a családi, ezen belül a női alkoholizmusra, gyermekszülő kapcsolatot, a szerelmi viszonyt stb. Legutóbbi drámaszövegében, a *LIVE*<sup>181</sup> címűben ismét romániai témáról ír. Alkotócsapatával együtt a 2020-ban kitört járványhelyzet okozta társadalmi lebénulás és bizonytalanság tapintható jelenségeit kutatták, majd ebből a közös munkából hozták létre az öt történeti szálon futó darabot, amit Perle jegyez. *A Karpatenfleckenben (Kárpátfoltok)*<sup>182</sup> a haza, a hazátlanság alapélményeit kutatja az erdélyi cipszerek, a szepességi szászok többszörös emigrációjának történetét feldolgozva, egyazon család három női generációján keresztül. Perle rámutat a migráció és emigráció élethelyzeteinek ellentmondásosságára. A dokumentum és az (auto)fikció szikár költői nyelvzetben ötvöződik, központosítások nélküli verses szövege a más-más történelmi korban élő kivándorló generációkat egyaránt megszólaltatja.

### *Saviana Stănescu drámái*

Stănescu magyarul is olvasható drámája a *Rendkívüli képességekkel rendelkező idegenek*<sup>183</sup> című opus. Stănescu is hazajáró drámaíró, bár több mint huszonöt éve él az Egyesült Államokban. Fontos felmenőinek aromán, illetve albán

---

<sup>181</sup> Bemutató: 2020. július 24, Radu Stanca Színház Digitális Színpada, Nagyszeben, rendező: Bobi Pricop.

<sup>182</sup> A szöveget fordította Láng Orsolya. Megjelent a *Látó szépirodalmi folyóirat* 2020. 8-9. számában. Magyar nyelvű bemutató: *Havi Dráma* 34, 2020. augusztus 3., rendező: Patkó Éva. A darab első román nyelvű bemutatója Elise Wilk fordításában a *Fabulamundi* drámaíró projekt keretében 2020 februárjában, Marosvásárhelyen történt.

<sup>183</sup> Angolul: *Aliens With Extraordinary Skills*, románul: *Vise si vize (Álmok és vízumok)*, illetve *Viza de clown (Bohócvízum)*. A szöveget a Lark Nemzetközi Drámaíró Tábor keretén belül fordították román nyelvre 2010-ben. Magyar nyelvű bemutató: 2013. június 29, *Havi Dráma* 4, Marosvásárhely. A szöveget rendezte és fordította Patkó Éva, megjelent a *Játéktér* színházi periodika 2014, 3. évfolyam, 1. számában.

származása, ő maga nemzetközi drámaíróként mutatkozik be. Romániában gyakran játsszák szövegeit, illetve rendszeresen tart drámaíró mesterkurzusokat, vezet színházi projekteket az országban. Költő és újságíró volt, amikor dramatikus verseit színházi előadások formájában kezdték bemutatni, a *Proscrisa (A száműzött nő)* címűt Párizsban is műsorra tűzték. Így kezdődött Stănescu nemzetközi karrierje. Számos drámaírói rezidenciaprogramon vesz részt, tanít és kelet-európai drámaprojektekért felelős, emigrálásakor azonban végig kellett járnia a megélhetésért és elismerésért szükséges lépcsőfokokat.

Szerzői témái a nők és az emigrációban élők sorsa. Egyik legtöbbet játszott darabja, a *Waxing West* egy frissen emigrált kozmetikusnő induló házasságát mutatja be, s a nőt vámpírok formájában kísérti a Ceaușescu házaspár. A megélhetésért való küzdelem és a női látás, nőtematika végigkíséri minden darabját. Az 1989-es forradalom harmincadik évfordulójára készülve Stănescu hazaköltözött fél évre Romániába, hogy megteremtse a *#Proiectul Revoluția (A forradalom projekt)*<sup>184</sup> című műhelymunkát és megírja a készülő előadás szövegét, ezúttal román nyelven. A dokumentarista jellegű előadás(szöveg) olyan kérdéseket feszeget, hogy egyáltalán forradalom történt-e 1989-ben. Stănescu a mai napig megoldatlan problémákat vet fel drámáiban, a forradalom kapcsán pedig személyes történeteket mutat be.

### *Elise Wilk drámái*

Az elemzett drámaírók közül Wilk az egyik legtöbbet foglalkoztatott szerző. Az elmúlt tizenhat évben, mióta drámaírással foglalkozik, Romániában is, de világszerte is sokszor bemutatták darabjait. Vișniechez hasonlóan kész drá-

---

<sup>184</sup> Bemutató: 2019. október 10, Arcub, Bukarest. A műhelymunka egy nagyobb méretű projekt keretén belül jött létre, melynek kurátora a már említett Cristina Modreanu, neve: *Revoluția mea (Az én forradalmam)*.

maszövegeket ad a megrendelő színházaknak. A DramAcum debüt kategória díj nyertese 2008-ban a *Pisica Verde (Zöld macska)*<sup>185</sup> drámával. Fordítói munkássága is jelentős, német drámákat ültet román nyelvre, és ezáltal a Fabulamundi nemzetközi drámaíró projekt egyik romániai tanácsadója.

Wilk jártas a kamaszok, a tinédzserek, a középiskolások világában, darabjait „kényelmetlen olvasni, mert tulajdonképpen milyen társadalom vagyunk mi, ha képtelenek vagyunk a biztonsági hálót kihúzni, hogy bárki valóra válthassa álmait?”<sup>186</sup> Wilk rámutat arra a társadalmi kudarcra, ami a fiatalokkal való bánásmódot jellemzi.

„A darabokat összekötő vörös fonal a felnőttek, az autoritást gyakorlók bukása, legyenek ők tanárok, szülők, tutorok vagy az állam képviselői, mert nem tudják megvédeni a fiatalokat, nem tudják végig kísérni őket az önmegismerés, az identitáskeresés, a képességek felmérésének útján.”<sup>187</sup>

### **Kortársi fogalmazás**

A romániai kortárs drámairodalom exponenciális fejlődésben van, látványos az egyre növekvő nézői és szakmai érdeklődés a társadalmi problémákra közvetlenül reflektáló előadások (dokumentarista színház, politikai színház, roma színház stb.) iránt. Ugyanakkor a színházak és ezen belül a független vagy projekt alapú előadások finanszírozása kiszolgáltatott a rendszerváltás óta folyamatosan cserélődő politikai apparátusnak. A politikai játszmák, az eluralkodó bizonytalanság pedig jogosan vált ki lázadó, ellenálló alkotói

---

<sup>185</sup> A szöveget számos romániai színház műsorra tűzte, a zürichi Spielhaus több évadon keresztül tartotta repertoáron. A Havi Dráma keretén belül Andi Gherghe rendezte a román nyelvű változatot 2014-ben, Havi Dráma 6., G Café

<sup>186</sup> Iulia Popovici: *In absentia parintilor* (Szülők hiányában), előszó Elise Wilk: *In spatele geamurilor sunt oameni* (Az ablakok mögött emberek laknak) című drámakötetéhez, Tracus Arte kiadó, Bukarest, 2019.

<sup>187</sup> uo.

attitűdöt. Az elemzett szerzők és pályatársaik<sup>188</sup> azzal a meggyőződéssel írnak és alkotnak, hogy a színház a társadalom alakítója tud lenni, aktív résztvevője a változás és a változtatás folyamatának. Fontos hangsúlyozni, hogy ez a színház úgy politikus, hogy közben pártfüggetlen. A szerzők bemutatásából az is látható, hogy a drámaírók ismerik és támogatják egymás munkáját, közös projektekben vesznek részt, élő művészközösséget alkotnak.

---

<sup>188</sup> Fel szeretném hívni még a figyelmet Alexandra Badea, Lia Bugnar, Andreea Valean szerzőkre, a névsor bizonyára nem teljes.

A kötetben közölt egyes írások első megjelenésének helye:

### **A szellem konok felsőbbrendűsége**

IN *Hatalom és intézmény a XX–XXI. századi erdélyi magyar színházban* csoportos kutatási projekt (koordinátor: Boros Kinga) keretén belül született tanulmány, a Theatron Műhely Alapítvány weboldalán olvasható *Vulpe Andreea: Cseresznyés kert (2023.5), 2005* címmel.

### **Csajok**

IN *Játéktér Színházi Folyóirat* ISSN 2285-7850, Ceol, VIII nr 1, 2019

### **Változni és változtatni**

IN *Filológiai Közlöny*, A Magyar Tudományos Akadémia Folyóirata

HU ISSN 0015-1785, LXVII, nr. 2, 2021 (szerk. Jákfalvi Magdolna), *Változni és változtatni. Romániai kortárs drámaírók* címmel.

### **Megjegyzés:**

A kötetben szereplő fordításokat román, olasz, illetve angol nyelvből, amennyiben ez nincs másként feltüntetve magam jegyzem.



## KÖNYVÉSZET

- BECKETT, SAMUEL: *Eleutheria*, Európa könyvkiadó, Budapest, 2006
- BENNETT, SIMON M.D.: *Tragic Drama and the Family*, Yale University Press, New Haven-London, 1988
- CĂRBUNARIU, GIANINA: *Hétköznapi emberek, öt színdarab*. (ford. Csűrös Réka és Patkó Éva), UArtPress Kiadó, Marosvásárhely, 2020
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: *A dráma története* (ford. Kiss Gabriella), Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001
- HALL, STUART: *Multikulturalizmus* (szerk. Feischmidt Margit), Osiris Kiadó, Budapest, 1997
- JÁKFALVI MAGDOLNA: *Alak, figura, perszónázs*, OSZMI, Budapest, 2001
- JÁKFALVI MAGDOLNA (szerk.): *Színházi antológia XX. század*, Balassi Kiadó, Budapest, 2000
- KÉKESI KUN ÁRPÁD: *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó, Budapest, 2007
- KAHN, COPPELIA: *The Absent Mother in King Lear IN Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe. Women in Culture and Society*, The University of Chicago Press, Chicago-London (33-49. old.), 1986
- KOHUT, HEINZ: *The Analysis of the Self*, New York, 1971
- KOTT, JAN: *Kortársunk Shakespeare* (ford. Kerényi Grácia), Gondolat Kiadó, Budapest, 1970
- KNOWLSON, JAMES: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury Publishing, London, 1996
- LACLAU, ERNESTO: *New Reflections on the Revolution of our Time*, Verso Publishing, London-New York, 1990

- LEHMANN, HANS-THIES: *A posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, lekt. Kiss Gabriella), Ballasi Kiadó, Budapest, 2009
- MODREANU, CRISTINA: *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism. Children of a Restless Time*, Routledge, 2019
- OSTERMEIER, THOMAS: *Teatrul si frica* (ford. Vlad Russo), Nemira kiadó és Radu Stanca Szebeni Nemzeti Színház közös kiadása, 2016
- PAVIS, PATRICE: *Színházi szótár*, (ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia) L' Harmattan Kiadó, 2006
- PINTER, HAROLD: *Drámák*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000
- PLEȘU, ANDREI: *Tescani napló*, (ford. Hotváth Andor), Koinonia Kiadó, Kolozsvár, 2000
- PLESSNER, HELMUT: *Die Frage nach der Conditio Humana*, Frankfurt, 1976
- STREHLER, GIORGIO: *Notizen zu Re Lear IN Re Lear*, Milano 1958, Berlin 1974
- UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ *Bevezetés a színházantropológiába*, Színművészeti Egyetem Kiadója, Marosvásárhely, 2006
- VISKY ANDRÁS: *A szökés*, Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2006

### **Folyóirat és internetes hivatkozások:**

- ADORJÁNI PANNA: *Kivételes világok. Hentesek, Bolero, Bartók zongorája*, Játéktér színházi periodika, 5. évf., 4. szám, 2016
- BODÓ A. OTTÓ: *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház*. Doktori disszertáció. Témavezető Hegedűs D. Géza, DLA, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola. 2011. 76. Online elérhetőség : [https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/bodoa\\_otto\\_dolgozat.pdf](https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/bodoa_otto_dolgozat.pdf) Letöltés ideje: 2024. szeptember 1.

- BOENISCH, PETER M.: *The Play of Regie. Some notes on a new theory of Regie, prompted by contemporary directions in German "directors' theatre"*, Critical Stages 2014/10.
- BOICEA, DAN: *Viata scrisă pe ziduri - Graffiti.drimz*, LiterNet, 2010 október. Online elérhetőség: <https://agenda.liternet.ro/articol/12346/Dan-Boicea/Viata-scrisa-pe-ziduri-Graffiti.drimz.html> Letöltés ideje: 2020. január 4.
- BOROS KINGA: *Szökés világok közt*, A Hét, 4/6 2006. február 21.
- BOROS KINGA: *A szoba legbelül*, A Hét 2005 III/39
- BOROSS MARTIN: *Megjegyzések a genti manifesztum kapcsán*, Színház folyóirat, 2018 november. Online elérhetőség: <http://szinhaz.net/2018/12/28/boross-martin-megjegyzesek-a-genti-manifesztum-kapcsan/> Letöltés ideje: 2022. október 5.
- CANE, SALLY: *Common Characteristics of Traditionalists – the „Silent Generation”*, The Balance Careers, 2018. szeptember 12.
- CĂRBUNARIU, GIANINA: *Szolitaritás* (ford. Patkó Éva), Látó szépirodalmi folyóirat, 8-9. szám, 2018
- DARVAY NAGY ADRIENNE: *Szín – kép – fesztivál. Marosvásárhelyi naplóírók*, Criticai Lapok, 2005/9-10.
- DEÁK KATALIN: *A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma*, beszélgetés Visky Andrással, Játéktér színházi periodika, 7. évf., 3. szám, 2018
- Genti Manifesztum *A jövő városi színháza* (fordította és jegyzetekkel ellátta Kricsfalusi Beatrix), Színház folyóirat, 2018. november. Online elérhetőség : <https://szinhaz.net/2018/12/28/a-jovo-varosi-szinhaza/> Letöltés ideje: 2022. október 5.
- GEORGESCU, BOGDAN: *Pá, puszi, Románia!* (ford. Boros Kinga), Látó szépirodalmi folyóirat, 8-9. szám, 2018
- HEGYI RÉKA: *Fesztiválnapló – befejező rész. Éjszakák és napok Kisvárdán*, Hamlet.ro, 2006. júl. 3. Online elérhetőség : <http://hamlet.ro/hamlet.ro/cikkeka927.html?cikk=127> Letöltés ideje: 2024. szeptember 9.

- HIRSCH TIBOR: *Bosszúálló és bosszulatlan konszenzusok – Rettenet-színház Jancsónál*, Metropolisz 2002/1
- IMRE ZOLTÁN: *Kommentár a „Jövő városi színháza” című manifesztumhoz*, Színház folyóirat, 2018 november. Online elérhetőség: <https://szinhaz.net/2018/12/28/imrezoltan-kommentar-a-jovo-varosi-szinhaza-cimu-manifesztumhoz/> Letöltés ideje: 2022. október 5.
- KOVÁCS BÁLINT: *Marton László új előadásával megpróbálja eltörölni a múltat*, kritika a Veszprémi Petőfi Színház *Tartuffe* előadásáról, Index.hu, 2019. február 18. Online elérhetőség: [https://index.hu/kultur/2019/02/18/marton\\_laszlo\\_uj\\_rendezese\\_tartuffe\\_kritika\\_szexualis\\_zaklatas-veszpremi\\_petofi\\_szinhaz\\_oberfrank\\_pal/](https://index.hu/kultur/2019/02/18/marton_laszlo_uj_rendezese_tartuffe_kritika_szexualis_zaklatas-veszpremi_petofi_szinhaz_oberfrank_pal/) Letöltés ideje: 2019. március 8.
- KRICSFALUSI BEATRIX: *Fenntartható színház*, Színház folyóirat, 2021 június, Online elérhetőség: <https://szinhaz.net/2021/09/08/kricsfalusi-beatrix-fenntarthato-szinhaz/> Letöltés ideje: 2022. október 5.
- LÁNG ZSOLT: *Licsi. Portré Kicsid Gizelláról*, Látó szépirodalmi folyóirat, 8-9. szám, 2010
- LÁNG ZSOLT: *Bartók zongorája* IN *Sugárút Szatmári Műhely*, 2016/3
- LEHMANN, HANS-THIES: *A posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*, nyilvános előadás, elhangzott *Postdramatic Theatre and the Tradition of Tragedy* címmel 2007. november 25-én a 6. Kortárs Drámafesztivál Budapest keretében az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben, 2007
- MICHAILOV, MIHAELA: *Hogyan győzi le Barbie a világválságot* (ford. Boros Kinga), Látó szépirodalmi folyóirat, 8-9. szám, 2009
- MICHAILOV, MIHAELA: *Copăceii din cochilia din copilăria din cer*, Ziarul de Iași. Suplimentul de cultură, 2006. január 14.
- MODREANU, CRISTINA: *Copilăria, o livadă de vișini*, LiterNet, 2006 április. Online elérhetőség: <https://agenda.liternet.net>

- ro/articol/3160/Cristina-Modreanu/Copilaria-o-livada-de-visini-Livada-de-visini.html Letöltés: 2024. szeptember 9.
- NÁNAY ISTVÁN: *Egy zsűritag feljegyzései. Kisvárda*, Színház folyóirat, 2006/9. 30.
- NELEGA, ALINA: *Bakelit taxi* (ford. Patkó Éva), Játéktér színházi periodika, 6. évf., 4. szám, 2017
- PATKÓ ÉVA: *Felelőségünk a saját döntésünkben rejlik*, beszélgetés Patrice Pavisszal, Játéktér színházi periodika, 9. évf., 1. szám, 2020
- PATKÓ ÉVA: *Színház és félelem*, Játéktér színházi periodika, 8. évf., 1. szám, 2018
- PECA, ȘTEFAN: *Nils elbaszott napja* (ford. Patkó Éva), Látó szépirodalmi folyóirat, 8-9. szám, 2014
- PERLE, THOMAS: *Kárpátfoltok* (ford. Láng Orsolya), Látó szépirodalmi folyóirat, 8-9. szám, 2020
- POPOVICI, IULIA: *In absentia parintilor*, előszó Elise Wilk: *In spatele geamurilor sunt oameni* című drámakötetéhez, Tracus Arte kiadó, Bukarest, 2019
- POPOVICI, IULIA: *Când Cebov îl întâlnește pe Șostakovici*, Observatorul cultural, 2006. január 26.
- PRONTVAI VERA: *Átlépés a halálon*, Theatron 16/2. szám, 2022
- ROTESCU, EUGENIA ANCA: *Améli – elengedhetetlen epilógus* (ford. Gergely Zsuzsanna), LiterNet, 2005. Online elérhetőség: <https://editura.liternet.ro/hu/konyv/175/Alina-Nelega/Ameli-sohaja.html> Letöltés ideje: 2020. január 4.
- RUSIECKI, CRISTINA: *Dincolo de carapacea rotundă a visului*, LiterNet, 2005. június. Online elérhetőség: <https://agenda.liternet.ro/articol/1807/Cristina-Rusiecki/Dincolo-de-carapacea-rotunda-a-visului-Livada-de-visini.html> Letöltés: 2024. szeptember 9..
- SHAKESPEARE, WILLIAM: *Lear király* (ford. Vörösmarty Mihály), Online elérhetőség: <https://mek.oszk.hu/00400/00489/00489.htm#2> Letöltés ideje: 2022. október 5.

- STĂNESCU, SAVIANA: *Rendkívüli képességekkel rendelkező idegenek* (ford. Patkó Éva), *Játéktér színházi periodika*, 3. évf., 1. szám, 2014
- STREHLER, GIORGIO rendezői jegyzetei. *Strehler ne parla (Strehler beszél hozzánk)*, Strehler 100. Online elérhetőség: <https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/william-shakespeare/re-lear/> Letöltés ideje: 2025. július 15.
- SUSOI, TAMARA: *Andreea Vulpe: „Obligația regizorului este să slujească, nu să ceară să fie slujit”*, *Teatrul Azi*, 2010/3-4-5.
- SZABÓ RÓBERT CSABA: *Milyen szag van Erdélyben? Új Magyar Szó, Színkép melléklet*, 2011
- TOMPA ANDREA: *Abány ház, annyi történelem*, *Színház folyóirat*, február, 2010
- URBÁN BALÁZS: *Ákombákom. Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert*, *Színház folyóirat*, 2006/5

## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönetet minden alkotótársamnak, minden színházi dolgozónak, mindenkinek, aki hozzájárult, hogy a kötetben megemlített előadások létre jöhessenek. Ez azért is fontos, mert biztos vagyok, hogy nem mindenkinek köszöntem meg a munkáját, pedig ez az egyik legfontosabb gesztus. Balázs Éva, Dukász Péter és Tompa Klára színészekre külön öröm volt visszagondolni, rájuk emlékezni. Az előadások nélkül az írások sem jöttek volna létre, köszönöm minden kollégának, szerkesztőnek, projektvezetőnek a felkérést, támogatást, segítséget.

Borítóterv: Karina Staicova, Some Design  
Műszaki szerkesztés: Molnár Rozália

ISBN: 978-606-8325-99-6  
ISBN: 978-606-37-2735-1

„... a rendezést úgy is értelmezhetjük, mint társadalmi funkciót, és akkor feltehetően egy jól körvonalazott programmal rendelkező művészi cselekedetről beszélhetünk. Egy ilyen rendezői szerep új perspektívát mutat(hat) fel a burokból zajló művészi folyamatok kiegészítéseként, vagy akár helyett.”

UartPress



ISBN 978-606-8325-99-6

ISBN 978-606-37-2735-1