

Zsigmond Andrea

doktorjelölt

TÁRSADALMI KOMMUNIKÁCIÓ DOKTORI ISKOLA

Témavezető:

dr. Szilágyi N. Sándor, ny. egyetemi tanár

© Zsigmond Andrea

Budapesti Corvinus Egyetem
Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskola

A „színház”, Erdélyből nézve
Egy fogalom keretezései

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

Szerző: Zsigmond Andrea

Budapest, 2016

Tartalomjegyzék

I. BEVEZETÉS	5
1. MIRE VÁLLALKOZOM A DOLGOZATBAN?	5
2. NÉHÁNY ALAPFOGALOM.....	14
2.1. A kommunikációról.....	14
2.2. A problémáról	16
2.3. A keretről	18
2.4. A történetszerűségről.....	25
2.5. A homlokzatról.....	32
3. MI A SZÍNHÁZ? NÉHÁNY MEGKÖZELÍTÉS	35
3.1. Az épülettől a helyzetig (definíciók mentén)	35
3.2. Az élettől az áruig (metaforák mentén).....	46
3.2.1. Mnouchkine metaforái	47
3.2.2. A Cseresznyés kert-szindróma.....	55
4. AZ ERDÉLYI SZÍNHÁZ RÖVID ISMERTETÉSE	63
5. A ROMÁN SZÍNHÁZ NÉHÁNY ALAKJA (AFRIM, CĂRBUNARIU, PURCĂRETE, ȘERBAN, MĂNIUȚIU)	73
II. MENTÁLIS KÉPÜNK AZ „ERDÉLYI SZÍNHÁZ”-RÓL	83
1. ELSŐ MODELL: „AZ ÍRÓ ÉS A SZÍNÉSZ SZÍNHÁZA” (AVAGY A KULTIKUS DISKURZUS).....	83
1.1. Műveltségünk temploma (a 18–19. század).....	83
1.2. Az író t félnetek kell. A kultikusságról	94
1.3. A pátosz nyelvén (a 20. század első fele).....	99
1.4. Könyvsorozat, színészekről. Az előszók nyelve	105
1.5. Más példák	110
1.6. A Csiki Játékszín környékén	126
2. MÁSODIK MODELL: „A RENDEZŐ SZÍNHÁZA” (AVAGY A MŰVÉSZSZÍNHÁZI DISKURZUS)	146
2.1. A rendezői színházról – avagy ki a szerző?	146
2.2. Tompa Gábor színházképe	159
2.3. Bocsárdi László színháza körül.....	179
3. HARMADIK MODELL: „A NÉZŐ SZÍNHÁZA” (AVAGY A TÁRSADALMI IRÁNYULTSÁG)	191
3.1. A ’szerzői színház’, illetve a közösségi alkotás	191
3.2. Mit kíván az erdélyi fiatal?.....	198
III. ÖSSZEGZÉS	213
HIVATKOZÁSOK JEGYZÉKE.....	219

I. BEVEZETÉS

1. Mire vállalkozom a dolgozatban?

„innen nézek szerteszét” (Petőfi S.)

Egyetemista voltam, amikor egy diáktársam azt mondta a pódiumműsor műfajáról (vagy a kabaréről?): ez nem színház. Ez a kijelentés volt talán az első, amely addigi boldog önfeledtségemből – „tudom, mi a színház” – kikökkentett: „Lehet, hogy nem is tudom, mi az, hogy színház?”

Gyanút fogtam: tehát van, ami hasonlít a színházhoz, de mégsem az. Később kiderült ennek az ellenkezője is: van, ami egyáltalán nem néz ki színháznak, mégis annak nevezhető.

A problémát az látszott megoldani, hogy egy kognitív pszichológia tankönyvet olvasgatva rátaláltam Eleanor Rosch elméletére, miszerint a kategóriák prototípusok köré szerveződnek, és határaik életlenek: vagyis vannak prototipikusabb, színházszerűbb színházak, illetve kevésbé színházszerűek, és hogy ezzel az égvilágon semmi baj nincs, hiszen ez a dolgok természete. A fogalmaké, pontosabban.

Mégsem lehetett fellélegezni, mert következett a kérdés: jó, jó, de meddig nevezhető valami színháznak, és mi az, ami már biztosan valami más? Mi zajlik a határokon?

Mert ráadásul valami mozgásszerű is keletkezik néha ebben a fogalmi térben: például egyszer csak megjelenik valami, és beletoljuk a „színház” kategóriába – illetve egyesek beletolják, mások tiltakoznak ellene. Vagy ami a szélén volt, középre törekszik. Ellenkező irányú mozgás is elindulhat: ami sokáig a kategória centrális eleme volt, az – nem függetlenül az előbb említett mozgástól, illetve más, külső okok következtében – elveszítheti prototipikus pozícióját.

Ezt nevezzük történeti mozgásnak. Terjesszük ezt ki kontinensekre és századokra – meg is van a hat féléves színháztörténet-kurzusok témája.

Ebben a dolgozatban nem tágitom ki az időt ennyire: az érdekel, hogy a 2000 utáni évek – közelebbről: a „jelen” – színháza, színházfogalma milyen. Nem több kontinensen, csak Európa keleti felén, annak is egy nagyjából hegyekkel körülkerített

részen: Románia magyarok (is) lakta régiójában. Erdély magyar nyelven játszó színházaira fókuszálok.

Miért? Mert ez a tér és idő vesz körül harmincvalahány éve, és ennek az időszaknak a második fele „résztvevő megfigyeléssel” telt: e régió színházi történéseinek aktív megfigyelésével. Színházról való tanulással, majd tanítással, a színház kapcsán történő gondolkodással és gondoskodással, a színházról való kritika-, tanulmány- és esszéírással, interjúkészítéssel, fordítással, szerkesztéssel, dramaturgkodással, konferenciázással, zsűrizéssel, aktivizmussal, tehetséggondozással.

Ennek az értekezésnek a megírása kiváló alkalom tehát arra, hogy rendszerezem és értelmezem, amit az elmúlt tizenöt-húsz évben tapasztaltam; a magam számára – és mindazok számára, akik megosztották velem ezt a teret, de kevésbé éreznek hajlamot az írásos reflexióra. Illetve azok számára is, akiknek nem otthonos ez a terep, viszont szívesen elidőznek benne.

Mire alkalmas ez az itt és most-ból való szerteszét tekintés? Minek a megrajzolására? Ez függ a szemlélődő szakmai irányultságától. Ismerek olyan dolgozatot, amely az erdélyi színházra, konkrétan a kolozsvári színházra vonatkozik, és marketing-szempontról vizsgálódik, hiszen a szerzője menedzsment szakon volt mesterszakos hallgató (Visky 2008). Két másik dolgozat ugyanerről a színházról pedig szociológiai-antropológiai kérdésekre és módszerekre támaszkodott, szintén a szerzők végzettségének megfelelően (Seprődi 2010, Blénesi 2013).

Magam viszont bölcsész végzettségű vagyok, magyar irodalom szakot végeztem és színháztudományt; emellett hallgattam az egyetemen egy kis nyelvészetet (/szemantikát), meg a doktoriskolában kommunikációtudományt. Mindezekben a közös nevező a szöveg, annak elemzése. Értekezésemben ennek következtében elsősorban szövegekre és értelmezésekre támaszkodom.

Az értelmezésekhez használt szempontokat a fentiek értelmében elsősorban a kognitív nyelvészetből¹ veszem: a kognitív szemantikai terminusok egy részét a Bevezető 2. fejezetében mutatom be, de például a metaforák felőli megközelítéssel

¹ A kognitív szemantikáról: „ma már egyre jobban látszik, hogy ez tulajdonképpen egy új paradigma a nyelvészetben; jelenleg annyiféle van belőle, ahány szerző műveli. Ebből persze az is következik, hogy ahogy mi itt Kolozsváron foglalkozunk vele, az is egy sajátos formája” (Szilágyi N. 2003: 558). „Nem kívánjuk azt állítani, hogy a kognitív nyelvészet minden egyes megállapítása minden körülmények között helytálló, de tény, hogy ma ez az a tudományterület, amely a leginkább képesnek tűnik a jelentésről és annak a megismeréshez, a nyelvhez és a kultúrához fűződő kapcsolatáról a leginkább koherens és szisztematikus állításokat megfogalmazni” (Kövecses 2010: 14).

kísérletező 3.2. alfejezetben is bevezetek szemantikai terminusokat. Kommunikációelméleti fogalmakat, amelyek szemléletem formálták, ugyancsak a 2. fejezetben mutatok be. Irodalomelméleti fogódzókra elsősorban az erdélyi színházszemléleteket bemutató II. részben lesz szükség – az irodalomtudományos szakirodalomból a kultusz kutatás eredményei lesznek leginkább segítségemre, az általam I. modellnek, avagy kultikus diskurzusnak nevezett beszédmód sajátosságainak leírása során. Színháztudományi háttér megrajzolására több helyütt lesz szükségem.

A teóriák mellett disszertációírás közben a látott előadások tapasztalatát is hasznosítom, azokra is hivatkozom majd, ahol szükségesnek látszik. A színházi előadásokról megfogalmazandó véleményemet talán hitelesíti a kb. száz színházi témájú publikációm, a több mint tíz színházfesztivál, amelyen a fesztiválújságot szerkesztettem, a két folyóirat, amelynek színházi rovatait szerkesztem (Székelyföld, Játéktér), a zsűrizésekben és egyéb díjazásokban való részvétel.

Dolgozatomban azt kísérlem meg feltárni, hogy Erdélynek a színházi térben ténykedő, illetve e témákban nyilvánosan megszólaló szereplői milyen alapvető elképzelésekkel rendelkeznek a színházról, megnyilvánulásaik milyen rejtett előfeltevéseket tartalmaznak. A diskurzusok struktúráiba milyen hierarchikus rendszerek épülnek bele, milyen metaforákat, illetve narratívumokat tartalmaznak a színházzal kapcsolatban, milyen funkciókat rendelnek a színházhoz és milyen státusokat a benne résztvevőkhöz, mit tekintenek „jó”, ill. „rossz” színháznak, milyen viszonyt tételeznek a színház és a társadalom között. Vagy ahogy Glózer Rita fogalmaz hasonló indíttatású könyvében: „Szövegeket és bennük előforduló megállapításokat vizsgálunk, miközben társadalmi léptékű sémákat, vélekedéseket, szimbolikus értékű kollektív cselekvéseket, performatívumokat igyekszünk megérteni. [...] Nem *egy konkrét szerző* szociológiai jellemzőinek és *egy konkrét szöveg* tartalmi momentumainak összefüggéseit kutatom, hanem bizonyos típusú szövegek és az ezekhez tartozó szerzők halmazának általános összefüggéseit” (Glózer 1998: 11).

Hipotézisem az, hogy az elmúlt évtizedekben a régióban elmozdulás történt egyik színházmodelltől² egy másik, illetve egy harmadik felé. Ennek következtében a kétezres

² A „modell” kifejezést elsősorban a kognitív szemantika felől értelmezem. „Mindennapos tudásunkat *laikus elméletek* (más szóval kulturális modellek vagy naív értelmezések) jellemzik, amelyek abban segítenek, hogy kiismerjük magunkat a világban” (Kövecses–Benczes 2010: 57). „A kulturális modell kultúra- és egyénfüggő. [...] egy adott kultúra tagjainál a keretek nagyjából azonosak. [...] a kultúra nem más, mint a fogalmi keretek (vagy

években az erdélyi színházi gondolkodásban egyszerre van jelen többféle – legalább három – szemlélet. Egyiket, a legkorábban megképződött szemléletet mutatom be „az író és a színész színháza” elnevezés alatt értekezésem egyik fejezetében, a másikat „a rendező színháza” néven egy következőben, a harmadik modellt „a néző színháza”-ként azután.³ (Mivel a történeti előzményekre is az első modell kapcsán utalok, az a fejezet valamivel hosszabb a többinél.)

Mivel kizárólag a rendszerváltás utáni időszak színházzszemléletét vizsgálom, nem tartottam szükségesnek, hogy korábbi századok színházfelfogásaira is tekintettel legyek, amikor a megfelelő címkéket, elnevezéseket keresgéltem. Az értekezés esetében tehát az egyes aktorok kiemelése (az íróé, színészé, majd a rendezőé, illetve a nézőé) annyit akar jelenteni, hogy az érintett időszakban – 1990 és 2016 között – változás figyelhető meg a kiemeltnek tekintett szereplők státuszviszonyaiban: míg a kilencvenes években többek szemében az író állt a színházi hierarchia csúcsán, ma már előfordul, hogy író által létrehozott szöveg nélkül készülnek előadások, vagy míg bizonyos szemléletmódnak megfelelően a színészi karakterformálás bravúros jellege sokat nyom a latban, más esetekben a brillírozó játéknak a visszaszorulása, a jelenlétnak a személyeshez, a nézőéhez közeli jellege az elérendő cél (vö. Varga 2013).

Felvethető a kérdés, hogy ha színházszakmai kérdésekről van szó, van-e jogosultsága társadalmi-politikai cezúrák emlegetésének (mint amilyen a rendszerváltás, amikortól számítom azt a korszakot, amelynek a szemléletét vizsgálom). Nézetem szerint lehet jogosultsága, hiszen a társadalmi-politikai-gazdasági kontextus a színházi produkciót és recepciót igencsak meghatározza. Hogy csak egyetlen példára utaljak: Székelyföldön 1989 decemberéig nem lehetett magyar nyelvű televízióadást nézni, illetve játékfilmet is nagyon ritkán játszottak a televízióban. Ezért tehát sokkal nagyobb igény volt színházi előadásokra: a színház a magyar szó iránti, illetve a fikciós műfajok

kulturális modellek) által képviselt, a közösség tagjai számára közös értelmezések összessége” (i. m. 56).

³ Hasonlóképpen tekintek a három modellre, ahogy Weber az „ideáltípus” fogalmát elgondolja: „a szociológiának a maga részéről ki kell dolgoznia az ilyen képződmények tiszta (ideál-) típusait, amelyek lehető legtökéletesebb *értelmi* adekvátságuknál fogva önmagukban ugyan következetesen egységesek, éppen ezért azonban – ebben az abszolút ideális *tiszta* formában – valószínűleg éppolyan ritkán fordulnak elő a valóságban, mint az abszolút üres tér feltételezésével kiszámított fizikai reakció. [...] Minél pontosabbak és egyértelműbbek az ideáltípusos konstrukciók – ebben az értelemben tehát: minél *idegenebbek* a világtól –, annál inkább alkalmasak terminológiai, valamint osztályozási célokra, és annál nagyobb a heurisztikus értékük” (Weber 1987: 50).

iránti igényt egyaránt kielégítette; napjainkban ennek a két kíváncsiságnak bőségesen megfelelnek más médiumok is.

Azért alkalmas ez a momentum arra, hogy a három színházi modellről értekezsek, mivel most még viszonylag belátható mindegyiknek a gyökere, a társadalmi háttere. Számomra is: hiszen kiskamasz koromig a Ceaușescu-féle diktatúrában éltem, annak uniformitást és engedelmességet preferáló, zárt közegében; utána az autoritás hatalmával még élő, de már a „szabadságot” tapasztalató átmeneti korban tanultam és formálódtam; míg ma, a közösségi hálózatok korában egy viszonylag bátor, kísérletező kedvű fiatal generáció vesz körül. E hatások pedig a színházi gyakorlaton és diskurzusain is meglátszanak.

Míg egyik tanáromon még az első modell, a kultikus beszédmod nyomait véltem felfedezni, egyik tanítványom már a harmadik modellbe illeszthető független társulat vezetője. (Először a színháztörténész és szakpolitikus Kötő Józsefre utaltam, azután Imecs Leventére – az ő unokájára –, az Erdélyben oly ritka független társulatok egyikének alapítójára.) Vagyis az első modelltől nem hosszú az út a harmadikig: és itt rajzolódik ki előttünk.

Nem állítom azt, hogy valaki maradéktalanul besorolható ide vagy oda, vagy hogy e szemléletmódok határai szigorúak lennének: magam is a második és a harmadik modell határmezsgyéjén tartózkodom leginkább. Ugyanakkor az első modell kulcsszava, a „feladatteljesítés” is fel-felüti fejét szemléletmódomban: lám, talán azért (is) választottam ezt a régiót vizsgálódásom terepéül, mert „szolgálni” akartam egy értekezés megírásával azt a közeget, amelynek részeként élek és munkálkodom.

A három színházmodell leírásán kívül a színházzal kapcsolatos egyéb felfogások is érdekesek számomra, legelsőbbben is a „fogalmi keretek”,⁴ amelyek meghatározzák a gondolkodásunkat. Hogy példaként egy keretet is megmutassak, amely jelen értekezést is áthatja, íme: az „erdélyi színház” képviselői gyakran érzik úgy, hogy ők kevésbé fontosak a tágasabb romániai vagy az általános magyar kontextusban, vagyis alig látszanak. A látható–láthatatlan aszimmetrikus keretben ők azok, akik „a rövidebbet húzzák” (Boros 2015a, Zsigmond 2015d). Nos, jelen értekezés az ő láthatóságuk

⁴ E terminusra később egész fejezetet szánok, most csak ennyit mondanék róla: „a kultúra nem más, mint a fogalmi keretek (vagy kulturális modellek) által képviselt, a közösség tagjai számára közös értelmezések összessége” (Kövecses–Benczes 2010: 56). „Az a két elképzelés, hogy a kultúra nem más, mint a fogalmi keretekben rejlő közös értelmezések összessége, illetve hogy kulturális modelljeink alapulhatnak *laikus vagy tudományos* megfigyeléseken, nagymértékben megmagyarázzák kulturális viselkedésünk jelentős részét” (i. m. 58).

növelésén iparkodik, nemcsak a témaválasztás által, de a hivatkozott szakirodalom révén is: gyakran találkozunk a disszertációban a magyarországi közegben kevésbé hivatkozott erdélyi (színházi vagy egyén humán területen ténykedő) szerzőkkel.

A láthatóság növelése más vonatkozásban is jelen van a dolgozatban: míg az első két szemléletmód jelenléte a régióban köztudott, időnként nyilvános viták hívják fel rájuk a figyelmet (a „népszínház” és a „művészsínház” képviselőinek csatározásaira utalok itt), a harmadik, frissen felbukkant irányvonal kevésbé jelent még meg az erdélyi szakirodalomban, főként úgy nem, hogy külön „modellként” aposztrofálnák. Bár a diákok egyre inkább ezt a témát választják, kutatják dolgozataikban: a Vároterem Projekt alkotóinak záróvizsga-, mesteri vagy doktori dolgozataira gondolok (Csoma Nóra, Csepei Zsolt, Botos Bálint), Kiss Melinda szakdolgozat-témájára (kolozsvári független színházi törekvések – magyarok és románok egyaránt), az Ötvös Kingáéra, aki gyakran játszik független előadásokban, Szabó Jankának az alkalmazott színház köréből vett szakdolgozattémájára, Szabó Réka dolgozatára egy románok és magyarok együttélését feldolgozó előadásról (Szabó 2011), Boros Kinga doktori disszertációjára, mely ehhez hasonló témát dolgoz fel, tágabban (Boros 2014).

Az, hogy tematizálni próbálom egy periferikus régió, valamint a pályájuk elején járó színházi alkotók törekvéseit, a kritikai diskurzuselemzés (CDA) céljaival mutat rokonságot. A CDA a diskurzusok termeléséről, a diskurzusokhoz való hozzáférésről így vélekedik: „a társadalmi erőforrások egyike, amelyen a hatalom és az uralom alapszik, a privilegizált hozzáférés a diskurzushoz és a kommunikációhoz” (van Dijk 2000: 449). Ha tehát egy disszertáció fejezeteiben egy háttérbe szorított közeg teret kap, az segíthet felzárkózni a többi, jobban reprezentált réteghez: „minél több az olyan diskurzusfajta, kontextus, résztvevő, közönség, hatóterület és szövegtulajdonság, amelyet hatékonyan ellenőriz(het)nek vagy befolyásol(hat)nak, annál nagyobb hatalommal rendelkeznek a társadalmi csoportok, intézmények” (i. m. 449).

Természetesen nem csupán egy disszertáció szövegében, de sok más szöveges, képes, mozgóképes műfajban megmutatkozhat egy szemléletmód. Értekezésem is sokféle műfajból nyeri megállapításait. Annak kimutatására, hogy mit állít egy megnyilatkozó a színházról implicit módon, a színházról való bárminemű beszéd alkalmas, a leginkább megformálttól a kevésbé igényesig, a színháztörténet-írás, a színházi kritika, de még az internetes fórumok szövegei is – vagy akár plakátok: amin belül fontos lehet, hogy mi a sorrend vagy a betűméret, amellyel az egyes alkotók nevei kiemelődnek. Érdekesebb az interjúk, a honlapok szövegei, a műsorfüzetek, a

fűlszövegek, a szakkifejezések, a névadások, a facebook-os bejegyzések – hiszen mind relevánsak, abban az értelemben, hogy a társadalom egy szegmensének az adott tárgyra vonatkozó mentalitásának nyomai. Vagyis mindaz érdekes, amit Michel Foucault terminusával a színházról szóló „beszédeseménynek” vagy „beszédképződménynek” nevezhetnénk (Foucault 2001: 42).

Ezek a diskurzusok és vizsgálatuk azért is fontosak, mivel Foucault-t parafrázálva a társadalom „(beszéd)tárgyai” – esetünkben pl. a színházi *esemény* mint olyan – nem léteznek önmagukban, beszédek hozzák létre őket, és ezek a beszédek úgy dolgoznak a tárgyakon, hogy akár teljesen át is alakítják őket (i. m. 45). Ha tehát nekünk nem mindegy, milyen események vesznek körül bennünket, és elfogadtuk az előző kijelentést, miszerint környezetünk eseményeinek létrehozását diskurzusok (is) határozzák meg, akkor annak is fontosságot kell tulajdonítanunk, mit tartalmaznak ezek a diskurzusok; milyen mentalitásokat hordoznak és terjesztenek.

Cselekvés, mentalitás és diskurzus: áthatják egymást. Számomra mind a társadalmi cselekvések – esetünkben az erdélyi színházi történetek –, mind a róluk való vélekedések, a mentalitások érdekesek. Nem tehetünk azonban egyenlőségjelet a három közé. Az állításokból nem következtethetünk biztosan a megnyilatkozó gondolataira, vagy potenciális cselekvéseire; az esetleges különbségek felkutatása viszont ezúttal nem lehetett célom. Elsősorban diskurzusok vizsgálatára vállalkozom tehát – a kritikai diskurzuselemzés által meghatározott értelemben (van Dijk 2000).⁵ Habár néha a disszertációból erdélyi színházi térkép is ki fog rajzolódni; meg a beszélők „szemléletmódjára” is utalok – ilyenkor elsősorban arra gondolok: a mondataik mire engednek következtetni.

Bár az erdélyi színházi diskurzus bőven mutat olyan jellemzőket is, mint a magyarországi színházról folyó beszéd, de mégiscsak adódnak különbségek, például a kisebbségi helyzetből fakadóan valamivel erőteljesebben él Romániában a színház mint az anyanyelv színrevitelének helye toposz, illetve sokkal kevésbé szivárgott be a romániai színházakba a politikai megosztottság a maga művészetre is kiterjedő következményeivel, mint a jelenlegi magyarországi színházakba. A különbségek miatt a

⁵ Habár itt elsősorban szövegek vizsgálatáról van szó – tágabban, a foucault-i értelemben is gondolunk a diskurzusra: „Akkor mondom, hogy [...] autonóm diszkurzív formáció, ha meg tudom határozni azon viszonyok együttesét, melyek meghatározzák és elhelyezik [...] [az autonóm diszkurzív formációt] abban a nem-diszkurzív kontextusban, melyben funkcionál (intézmények, társadalmi viszonyok, gazdasági és politikai körülmények összejátszása)” (Foucault 2000).

magyarországi színházi diskurzusok bemutatására nem vállalkozom – sok színházi szakember van Magyarországon, aki azt a közeget közelebbről szemlélve pontosabb értelmezéseket tudhat róla megfogalmazni.

Kismértékben azonban kitérek a magyarországi színház egyes jellemzőire (pl. a 3.1. fejezetben), és röviden a román színház egyes jegyeit, képviselőit is bemutatom értekezésemben (5. fej.). Fontos ugyanis, hogy megrajzoljak egy közeget az erdélyi színházi diskurzusok körül, ami által jobban látszik majd, mi az, amihez képest másnak, vagy amihez képest ugyanolyannak mutatkozik szemléletem tárgya. Ugyanezen oknál fogva egy távolibb példát is hozok: egy franciaországi alkotó beszédmódja sok színházra alkalmazott metaforát tartalmaz; ehhez képest vélhetően látszani fog, hogy mi az, ami univerzális sajátosság, és mi az, ami lokálisnak számít az erdélyi színházról folyó metaforikus beszédben.

A Bevezető további fejezeteiben tehát a téma térbeli kitágítása is várható. Ez a rész ugyanakkor teoretikus részeket is tartalmaz: a 'színház' definícióját sokféleképpen gondolják el kanonikus színházi alkotók és elméletírók, ebből is nyújtok egy kis összefoglalót. A színházelméleti kitérő mellett színháztörténetire is sort kerítetek majd: ez már a második részben kap helyet, ezzel kezdem például az első színházi modell bemutatását. Ezáltal tehát egy kis időbeli kitágítást is elvégzek a téma körül.

A három modell leírását különböző szövegkorpuszok alapján végzem el: a három beszédmód lehető legtipikusabb előfordulási helyeit próbáltam megtalálni. Az első erdélyi modell bemutatásakor Enyedi Sándor egy gyűjteményére, valamint egy színházi beszélgetőkönyv-sorozat előszavaira támaszkodom. A jelentős életművel rendelkező színművészeknek szentelt könyvek mellett egyéb interjúkra is hivatkozom a fejezetben, illetve egy konkrét színház (a Csíki Játékszín) évadaiból, az igazgató nyilatkozataiból kirajzolódó színházszemléletet is megvizsgálók.

A második modell leírását szintén egy kis kontextuális/elméleti kitérővel kezdem, amelyben elsősorban a rendezői színház általános bemutatása történik. Az erdélyi színházi diskurzusra vonatkozó megállapításaimat egy Tompa Gábor szemléletmódját bemutató kötet alapján fogalmazom meg elsősorban (Zsigmond 2010), kiegészítésként a másik jelentős erdélyi rendező, Bocsárdi László színházával kapcsolatos néhány sajtóanyagra is hivatkozom.

A harmadik modellhez erdélyi vonatkozású színházfesztiválok újságjainak, blogjainak tartalmát vizsgáltam meg, illetve egy kötetre is hivatkozom, amelyben e felületek különféle műfajainak és témáinak valamiféle összefoglalása történik

(Zsigmond 2012). A fesztiválok önreflexiójának ezen médiumai színháztudomány szakos diákok és frissen végzett színházi szakemberek megnyilvánulási terepeinek számítanak, ezért tűntek alkalmasnak a szemléletmódjuk megvizsgálására.

Ezek az anyagok értekező szövegek tehát. Úgy válogattam össze őket, hogy színházzal foglalkozó alanyok megnyilatkozásai legyenek (színész, rendező, színházigazgató, irodalmi titkár, hivatásos néző – azaz újságíró, kritikus, színháztudós); vagyis olyanoké, akiknek munkájuk során kötelezően reflektálniuk kell a színházra, hiszen ők határozzák meg, hogy mások – nevezzük őket laikusoknak – milyen színházat fognak nézni, és talán azt is, hogy milyen szavakkal fognak beszélni arról, amit láttak. Egy szóhasználat figyelmes kimunkálása ugyanis az adott szakma művelőinek, illetve az „írástudóknak” a felelőssége. A kifejezéseké és azzal együtt a szemléletmódoké, amik végső soron az aktorok majdani cselekvéseit is befolyásolhatják.

Azért választottam feladatul a különbségek megfogalmazásának, valamint a kifejezések pontosabbá tételének megkísérlését, mert „a legbonyolultabb és legérdekesebb fogalmi problémák akkor keletkeznek, amikor az egyik elméletet felváltja egy másik, habár a korábbi elmélet előfeltevései (vagy »metafizikája«, »paradigmája«) tudattalanul továbbra is fennmaradnak” (Mink 2003: 124). A fogalmi problémákkal pedig – foglalatostkodni kell.

Mert nem gondolom már azt, amit egyetemista koromig hittem, hogy a ’színház’ problémátlanul egyféle, és egyféleképpen vélekedünk róla. A fejekben és a szövegekben élő ’színház’ sokféle lehet; ennek kezdeném el a felfejtését ebben az értekezésben. A sokféleségét, aminek a fogalmi megragadása egy folyamatos feladat.

2. Néhány alapfogalom

„a világ egyben van [...], és nincsen szétparcellázva csak a mi kedvünkért a mi tudományos diszciplínáink szerint”

(Szilágyi N. 2013: 52)

2.1. A kommunikációról

Hogyan illeszkedik a disszertáció témája a társadalmi kommunikáció módozataira fókuszáló doktoriskola kereteibe? Ebben az alfejezetben amellet próbálok érvelni, a teljességre törekvés igénye nélkül, hogy a színházról értekezhetünk úgy, hogy egyrészt a színháznak mint médiumnak, másrészt a róla való gondolkodásnak a kommunikációs aspektusait előtérbe állítjuk.⁶

„Rettegek mindentől, ami elszakíthatja [...] a színész és néző között kifeszített becses szálát. Ezt az annyira finom és vékony szálát” – olvassuk egy francia rendezővel és társulatigazgatóval készült beszélgetőkönyvben (Mnouchkine 2010: 80). Ariane Mnouchkine ezekben a sorokban vélhetően azt fogalmazza meg, mi az általa képviselt színház lényege: az alkotó és a néző közötti érintkezés, kettejük kommunikációja.

Máshol is leírja könyvében, mire törekszik mint rendező: „Megkísérelni egyedül megfejteni a világot, aztán megpróbálni elmagyarázni, hogy mások is értsék, érezzék, átéljék” (i. m. 78). A színház ugyanakkor nemcsak a nézők *felé* kommunikál (a közös világról), hanem *helyettük* is, mivel „ők, és ezt gyakran mondják is, egyedül vannak, nincs a kezükben eszköz, [...] amivel kifejezhetnék magukat. Nekünk van kifejezőeszközünk – a színház”, mondja Mnouchkine (i. m. 79).

Az alkotó ugyanakkor reméli, hogy nemcsak ő tud azonosulni a néző szemléletével, hanem a néző is az övével: „Miközben az előadást csináljuk, bizakodom. Hogyha valami engem megindít, az őket is megindítja majd” (i. m. 80). Fontos a rendező számára az együtt-érzés (sic!), mivel: „Mi az, ami valóban emberré tesz? Az érzelem, amit egy másik ember iránt tanúsítunk. [...] Attól félek, hogy éppen egy olyan emberiséget hozunk létre, amely egyre nehezebben tud a Másikkal érezni és együttérezni” (i. m. 78). (A színháza ezért fékezni szeretné az elembertelenedés

⁶ Az alfejezetben következő néhány bekezdés már megjelent egy hosszabb tanulmányom részeként; egy francia alkotó diskurzusát vizsgáltam a tanulmányban (Zsigmond 2015b). Az alkotó gondolataira többször visszatérek majd a disszertációban.

folyamatát.) Sikerként könyveli el a rendező, ha egy néző ezt mondja neki, például „a *Le dernier caravansérail* után: »Korábban, mikor újságot olvastam, azt gondoltam: mit keres itt ez a sok menekült? Most már soha többé nem teszem fel így ezt a kérdést.«”, mert „ez egyfajta testvériséget szül a kételkedésben, kérdésfeltevésben. Mások ugyanazokat a kérdéseket fogalmazzák meg, mint én, mint mi” (i. m. 79).

Nem egyirányú tehát ez a kommunikáció. A néző is viszonyul, az előadás előtt, közben, és utána is. Előtte például vágyai vannak; erről mondja Mnouchkine, egyetértésben Jean Vilarral: „Arról van szó, hogy van-e elég bátorságunk és kitartásunk rákényszeríteni a közönségre azt, amire titkon vágyik.” (i. m. 78) Aztán: „Az előadások után az emberek elmondják a véleményüket. Mi meghallgatjuk őket. Én figyelem őket. Néha határozottak, és pontosan fejezik ki magukat, néha ügyetlenül, mert az előadás elbátortalanította vagy meghatotta őket. De az arcokon legtöbbször valamiféle erős ellágyulás és elmélyülés látható” (i. m. 78).

A színház, illetve bizonyosfajta színház számára tehát az alkotó és a néző közti folyamatos kommunikáció kiemelt fontossággal bír. Természetesen más művészeti ágban is találkozunk hasonló elgondolásokkal. A színház annyiban sajátos, hogy eleve közösségi művészet; benne egyszerre többen kommunikálnak többekkel. Ráadásul jelen is vannak a műalkotás befogadásakor: ezért, ha párbeszédet akarunk generálni, többeket érdeklő, jelen idejű kérdéseket érdemes megfogalmaznunk. Tehát a színház nagyon is alkalmas közösségi – akár közéleti – problémák megfogalmazására, újraélésére, talán megoldásának elkezdésére is. (Erre az aspektusra az erdélyi színház kapcsán leginkább a III. modell esetében térünk ki.)

Melyek azok a tényezők, amelyek gátolhatják az alkotók és a befogadók közti kommunikációt? Például: „Egy rossz fajta rezzenés a teremben, egy kellemetlen zaj, egy észlelhetetlen incidens a színpadon” (i. m. 80). De nemcsak előadás közben fenyegeti (felbomlás)veszély a figyelmesen kialakított viszonyt alkotó és néző között.

Hogy létre tud-e jönni egy színházi előadás közben a kommunikáció, nagymértékben a művészethez való viszonyulásunkon múlik. Az alkotó attitűdjén, de a nézőén is. Az attitűdöt pedig nagymértékben az uralkodó diskurzusok és a belőlük kirajzolódó színházmodellek határozzák meg. Vagyis nem mindegy, mi alakítja szemléletünket: mit olvasunk, vagy kire hallgatunk – illetve hogyan írunk a színházról. Milyen modelleket mozgósítunk közben.

Érdemes ezért akár szóról szóra megvizsgálni a színházról publikált szövegeket. Egy diskurzuselemző számára „kiemelt jelentőségű az ilyen elsődlegesen tudást

konstruáló, például a médiában vagy az oktatásban használt szöveg és beszéd kritikai elemzése” (van Dijk 2000: 451).

Azt remélem, górcső alá vehetünk egyes mondatokat és kifejezéseket, és azt mondhatjuk, ezt ilyen és ilyen helyzetben igen, vagy inkább ne használjuk – ha nem akarjuk, hogy csak azt gondolhassuk a színházról, amit másoktól eltanult sémáink megengednek nekünk. Azt is tudjuk, hogy „lehetnek olyan esetek, amikor bizonyos retorikai alakzatok, mint a túlzások vagy metaforák, nagy valószínűséggel hatnak a modellek megszerveződésére vagy a modellekben foglalt vélemények kialakulására” (i. m. 452). Érdemes tehát odafigyelnünk a szóképeinkre is. Vajon mit hordoznak magukban? Mit engednek meg lehetségesként elképzelnünk?

2.2. A problémáról

Horányi Özséb elgondolása szerint azért kommunikálunk, mert ezzel problémát szeretnénk megoldani. „Valamely ágens számára problémának nevezi a diszkusszió azt a kritikus különbséget, ami az adott ágens valamely alkalommal való állapota és egy számára ugyanakkor kívánatos állapot között esetleg fennáll” (Horányi 2007: 246). „Az ágens számára problémává vált helyzetnek a megoldása többnyire magának az ágensnek az iparkodásából származik” (i. m. 253).

Felfogható-e egy disszertációírás kommunikációs aktusnak? Valószínűleg igen. Ez esetben az ágens problémát szeretne vele megoldani. Milyen problémát? Önmaga, és mások problémájának megoldására is kísérletet tehet a disszertációban. Hiszen lehetséges az átvitel, vagyis hogy „egy bizonyos ágens számára megjelenő problémát helyette egy másik ágens old meg, vagy éppen együttesen oldják meg” (i. m. 249). A kommunikatív „lehet társadalmi méretű” (i. m. 256) is, vagyis nem egyetlen ágens, hanem többek problémájának a megoldására tett erőfeszítés.

A Horányi Özséb-féle kommunikációelméletet nem véletlenül hívják participációs elméletnek. A kommunikáció participációs elmélete közösségelvű. Hiszen: „Végeredményben a kommunikatív értelmét az (individuális) ágensek közösséggé integrálásában lehet látni” (uo.). „Voltaképpen más közösségről, mint kommunikatívról, nem lehet beszélni” – terjeszti ki a szerző a fogalmat az egész társadalmat mint „közösségek konglomerátumát” integrálni tudó tényezővé (i. m. 258–259). A szerző bevezeti a ’kollektív ágensvilág’ fogalmát is, és kijelenti, hogy ez „voltaképpen az adott közösség

sajátos belső nyilvánossága. [...] Ebben a nyilvánosságban, mint a problémamegoldás sajátos (kommunikatív) színterén, zajlanak az adott közösség (kommunikatív) problémamegoldó tevékenységei” (i. m. 259).

Egy disszertáció tehát, pontosabban jelen disszertáció egy belső nyilvánosságba, egy közösségi kommunikációs térbe lép be. Ennek megfelelően megpróbál olyan problémákat ’tematizálni’, illetve ’prezentálni’, amelyek a (szakmai) közössége számára fontosak. Kísérletet tesz problémák felismerésére, illetve megoldására.

Problémák kimondására többször tesz kísérletet egy színházi szakíró. Amikor kritikát ír egy színházi előadásról vagy jegyzetet egy aktuális jelenségről, amikor kényes kérdéseket feszeget interjú készítésekor, amikor szerkesztőként fontosként felismert jelenségeknek ad teret a rovatában. De mi az, amit meg is tud oldani a színházi szakíró – azzal, hogy kommunikál?

Totális megoldást valószínűleg egyetlenegy szövegtől – még ha disszertációnak hívják is – nem lehet várni; viszont: „az ágens problémamegoldó aktusa (aktivitása) közben számolhat azokkal a spontán, az ágens saját szándékától nem függő folyamatokkal is, amelyek adott esetben segítik (egyszerűsítik) [...] az ágens problémamegoldó iparkodását” (i. m. 247). Esetünkben például azokkal a folyamatokkal számolhat, amik a színházi életben spontánul végbemennek. Átalakul a színház produkciója és recepciója. Illetve többen kezdenek hasonló felismerésekre jutni, és ezeket mentén előbb-utóbb „megváltozik az a mód, ahogyan egy kommunikált téma korábban kommunikálva volt” (i. m. 260–261).

Jelen disszertáció esetében is: több olyan esszé vagy jegyzet látott az utóbbi hónapokban napvilágot, amelyek az értekezéseméhez hasonló felismeréseket taglálnak. Elsőként Visky András 2015-ben angolul, majd románul publikált, végül magyarul is megjelent esszéjére gondolok (Visky 2016). Boros Kinga is hasonló gondolatokat fogalmaz meg egy 2016 februárjában kibontakozó, a sepsiszentgyörgyi színházat érintő sajtóvitában (Boros 2016). Lovassy Cseh Tamás szintén az erdélyi színházban történő váltás szükségességéről értekezik több jegyzetében (Lovassy Cseh 2015, 2016). Úgy tűnik tehát, a disszertációm témája az erdélyi színházi közegben jelenleg sokakat foglalkoztató problémaegyüttesnek tekinthető.

2.3. A keretről

Mi az, hogy 'színház', mit jelent? Hogyan keretezzük?

Kezdetnek a Charles Fillmore kognitív nyelvész és kutatótársai által alapított és működtetett FrameNet honlap szótárából idézném a 'performing arts' fogalomnak egy meghatározását.

A FrameNet honlapon a keretszemantika kutatói a jelentéseket keretek mentén fogalmazzák meg, mert azt gondolják: „A világról alkotott tudásunk igen nagy része sematikus, idealizált fogalmi keretekre épül, amelyek a tapasztalatainkon alapuló tudás strukturált mentális reprezentációi” (Kövecses–Benczes 2010: 62). Vagy ahogy ők fogalmazzák meg bemutatkozó szövegükben: „The basic idea is straightforward: that the meanings of most words can best be understood on the basis of a *semantic frame*: a description of a type of event, relation, or entity and the participants in it. For example, the concept of cooking typically involves a person doing the cooking (Cook), the food that is to be cooked (Food), something to hold the food while cooking (Container) and a source of heat (Heating_instrument).”⁷

A mindenki számára elérhető honlap lexikon-részének definícióiban kiemelték a kereteknek ezeket az elemeit, amelyek elengedhetetlenek ahhoz, hogy a fogalmat valaki megértse és használni tudja. Ezek közül egyeseket Core Elements-nek neveznek (a kategória 'mag'-jainak – alább ezek lesznek nagybetűsek). Ezeknek az elemeknek megvan az a tulajdonságuk, hogy ha valahol halljuk egyiküket, a fogalmi kerethez tartozó összes információt képesek bennünk felidézni.

Tehát: „'Performing_arts' – definition:

The Performers, together with behind the scenes Personnel, execute a Performance according to a Script and/or Score. The purpose of the Performance is to create an experience for an Audience, who then judge its merits. Performances may be in many different Mediums and be of various Types. This frame is very elaborate in modern society, and there are a number of traditions and practices typically (but not necessarily) related to Performances. The Performance is preceded by many practice sessions in which the Performers and other Personnel attempt to improve the quality and/or fidelity of their individual and collective performances to the Script and/or Score. The Audience members pay a fee to experience the Performance. The Performers (and Personnel) receive payment for contributing to the Performance. Often there are other individuals involved in

⁷ Az idézet itt található: <https://framenet.icsi.berkeley.edu/fndrupal/about>.

the specifically financial aspects of the Performance and Performers. Critics act as part of the Audience and then write reviews that evaluate the merits of the Performance, describing the Performance to other potential Audience members. Due to the high quality of previous Performances, Performers can become famous, i.e. well known and liked. Those who like them particularly well become fans of the Performer. (Shared with writers...)”⁸

„Charles Fillmore és munkatársai azokat a fogalmi kereteket kutatják a FrameNet projekt keretében, amelyek elengedhetetlenek a mondatmegértéshez” (Kövecses–Benczes 2010: 52). Vagyis ami a beszélők tudásának mondhatni ’közös nevezője’. De vajon mi van ezen túl a beszélők fejében a ’színház’ kategóriáról; vannak egyéni különbségek, vagy mindenki tökéletesen ugyanarra gondol, ha meghallja a szót? A kamaszlány, aki szerelmes lett egy fiatal színészbe – meg a polgármester, akinek a városi színház jövő évi finanszírozásáról kell döntenie? Más-e a ’színház’ jelentése, ha egy Oscar-díjas film alkotója ejti ki a száján? Illetve mit jelent a színház egy gyereknek, akire hatással van a nézőtér sötétje? Vagy ha egy színházi öltöztető gondol rá, aki az előadásokat a kulisszából „nézi”? Vagy egy taxisofőr, aki sosem volt még az operában, de gyakran szállít oda jólöltözött nézőket?

Nagy valószínűséggel mind némiképp másra gondolnak. Ezt a másságot azzal is ki lehet fejezni, ha a Fillmore-ék által összeállított definíció ’core’-elemei mellé esetenként másokat is kiemelünk. A próbákat (’practice sessions’) ők csak megemlégették, de nem tekintették mag-elemnek – ám egy színházi alkotó számára a próbák sokhetes időszaka nagy valószínűséggel kiemelten hozzátartozik a fogalom jelentéséhez. Ez a mondat viszont épp az alkotók számára talán kevésbé fontos: „The Audience members pay a fee to experience the Performance”, ugyanis ők, családtagjaik, ill. közeli barátaik általában tiszteletjeggyel vagy szakmai jeggyel mennek színházba; előfordulhat, hogy a színész nem is tudja, mennyibe kerül egy színházjegy. Nem úgy egy kispénzü diák, akinek kiemelten fontos lehet a ’színház’ kategória jelentéséből, amit éppen ez a mondat kifejez, hiszen a jegy ára az, amin múlhat, hogy meg tud-e nézni egy előadást, vagy sem. Itt kirajzolódhat egyesek fejében a „belógás” fogalma is, ami nem jelenik meg a FrameNet meghatározásában, de egy társadalmi csoport számára például ez is része lehet a ’színházi előadás’-t övező tudáskeretnek.

„A fogalmi kereteket [...] a kultúra is befolyásolja – éppen ezért szokás a szakirodalomban a fogalmi keretet kulturális modellnek is nevezni. A kulturális modell

⁸ A meghatározás itt található: <https://framenet.icsi.berkeley.edu/fndrupal/index.php?q=luIndex>.

kultúra- és egyénfüggő” – vagyis megfigyelésünket a szemantikakönyvek is alátámasztják (Kövecses–Benczes 2010: 56). A különbségek a fenti meghatározáshoz képest nemcsak a kiemelések (core-elements) tekintetében figyelhetők meg. Vegyük például, mit állít az előző definíció a kritikáról: „Critics act as part of the Audience and then write reviews that evaluate the merits of the Performance, describing the Performance to other potential Audience members.” Azt találjuk itt, hogy a kritikus ’a többi néző számára’ írja kritikáit – márpedig emellett olyan elképzelések is léteznek, hogy az alkotóknak ad visszajelzést, illetve az a szemlélet is fellelhető a szakmai közegben, hogy a kritikus a néző „helyett” írja meg élményét. Más, számomra kedves elgondolás: „Amikor a kritikus ír, saját kulturális közössége nyelvét alakítja [...] s nyelvén át morálját és politikáját is” (Babarczy 1996: 8). Tehát komplexebb kérdés ez, mint ami a fenti meghatározásba belefért.

De ez természetes. A FrameNet-meghatározásoknak nem céljuk, hogy egy specifikus szakmai közeg aprólékosság-igényével közelítsenek az egyes fogalmakhoz. Különböznél teljesen elvesznének az olyan ellentmondások között, mint amit a következő sorokban példáznék. Egyik idézetben egy rendező mondja el, hogy számára a színház játék, a másikban egy színésznő, hogy számára nem játék. „A játékhoz sok munka kell. De amikor ez a munka a játék élményét adja, nem érezzük többé munkának. / A színház – játék” (Brook 1999: 199). Szűcs Nelli meg ezt nyilatkozza egy rádióinterjúban: „Mi az, hogy játszani? Soha nem szerettem ezt a szót, hogy játszani, mindig azt mondtam, hogy létezni, adott körülmények között. Én ezt a kifejezést szeretem inkább” (Stuber 2014: 33.45).

A ’keret’ kifejezéssel tehát elsősorban a kognitív szemantikában találkozhatunk. Nem fogok azonban mereven ragaszkodni a kognitív szemantika fogalomhasználatához. Először is azért, mert ezen a tudományterületen belül is eltérések vannak: „A keret fogalmára a szakirodalomban számos elnevezést találunk, például kulturális modell, kognitív modell, idealizált kognitív modell, tartomány, séma, gestalt stb.” (Kövecses–Benczes 2010: 52). Ez az oka annak is, hogy amikor erre a tudományterületre hivatkozom, igyekszem egyetlen összefoglaló kötet mentén haladni, hogy a terminusok használata a disszertációban viszonylag egységes maradjon.

A „keret”, „keretezés” fogalmával más tudományágban is találkozhatunk. A színházelméleti szakirodalomban elsősorban az amerikai szociológus, Erving Goffman *Frame Analysis* című könyvére találunk hivatkozást.

„Goffmann felfogása szerint a keret [...] úgy tekinthető, mint azoknak az erőknek a szimbolikus reprezentációja, amelyek meghatározzák az adott esemény megtapasztalását. A keret kifejezés tehát azokra a taktikákra és stratégiákra vonatkozik, amelyet a résztvevők használnak az adott helyzet megszervezésére és meghatározására. Így a keret használatként, a felfedezés pozíciójaként és a kognitív folyamatok értelmező formájaként, illetve retorikai alakzataként képzelhető el” (Imre 2008: 36).

Az alkalmazott színházról írt könyvében Kovács Gabriella is gyakran hivatkozik Goffmanra. Az egyik téma, ami kapcsán Kovács Goffmant idézi, a következő:

„Goffman az alakítást illetően kitér a misztifikáció lehetőségére is. A társadalmi távolság fenntartása, a kapcsolatfelvétel korlátozása segítségével fenntartható és felkelthető a közönség tisztelete, az előadó »misztifikálható«. A közönség rejtélyes misztikumokat sejt az előadás mögött, az előadó azonban érzi, hogy legnagyobb titkai semmiségek. A »titok« az, hogy a misztikum mögött nincs titok, de meg kell akadályozni, hogy erre a közönség rájöjjön” (Kovács 2014: 138).

A 'híresség', a 'misztifikáció' ténye a FrameNet meghatározásában is felbukkant, és core-elemmé is növekszik bizonyos korokban: az I. (kultikus) színházmodell bemutatásakor erről is fogok értekezni a dolgozatban. De vannak, akik esetében ez a hozzáállás kevésbé jellemző. Visky András frissen megjelent szövegében, amire valószínűleg sokat hivatkoznak majd, ezt írja: a színházi „esemény tűnékenysége a valóságos találkozás élményével ajándékozhat meg, megtörve a misztikus áldásban részesülő, felkent alkotók és passzív befogadók közötti hazug és romantikus hierarchiát” (Visky 2016: 58).⁹

Számomra tehát azért fontos a FrameNet definíciója, hogy az egységes jelentéshez képest, amit ez sugall, a disszertációban kimutathassam a 'színház' fogalom jelentéseinek sokféleségét/változását. A 'fogalmi keret' és a core-elemei segítségével kimutatható, mely pozíciók vagy viszonyok kerülnek előtérbe egyik vagy másik hallgatólágos „definícióban”, azaz színházmodellben. Hogyan kereteződik újra és újra a 'színház' a társadalmi-kulturális-teoretikus kontextus változásai nyomán.

⁹ Hatházi András színész is hasonlóképpen nyilatkozik, amikor megkérdezik egy interjúban, például a szerep levetéséről: „– *Ez kétségtelenül létező rituálé, de nincs kissé túlmisztifikálva?* – De. A színészi munkáról alkotott vélemények túlnyomó része porhintés. [...] – *Te belül hogyan szoktad ezt megélni?* – Nem tudom. De semmi esetre sem szent, misztikus gondolatok közepette” (Csepei 2012).

A 'keret' fogalom különben más tudományok közegében is felbukkan – a tömegkommunikációval kapcsolatos szakirodalomban is elterjedt. Csak egyetlen idézet erejéig térnék ki erre: melyben Bajomi-Lázár Péter a média hatásáról értekező tíz különféle elmélet között felsorolja a 'framingelméletet' is. Eszerint:

„A média [...] az üzeneteket – különösen a híreket – nem objektíven ábrázolja, hanem torzítja, azaz olyan értelmezési keretben (*frame*) prezentálja, amely az események kontextusának egyes elemeit hangsúlyozza, másokat azonban homályban hagy. A politikai problémák bemutatása során így a hírek automatikusan felkínálnak bizonyos értelmezéseket, és előnyben részesítik őket más értelmezésekkel szemben, azaz felkínálnak egy »preferált« olvasatot. E marxista gyökerű megközelítés szerint tehát a média a domináns társadalmi ideológiát hordozza, és szükségszerűen torzítva mutatja be a valóságot; a társadalom uralkodó rétegeinek eszköze a tömegek tudatának formálására, a fennálló társadalmi rend legitimálására” (Bajomi-Lázár 2006).¹⁰

Olyankor is dolgunk lehet 'keretszerű' elrendezéssel, amikor a szerző nem így nevezi, amiről értekezik. Érdekes felismernünk, hogy amikor például két fogalom van határozottan szembeállítva egymással, egy keretet alkotnak. Használok majd a dolgozatban a Reinhart Koselleck által bevezetett terminust, az 'aszimmetrikus ellenfogalmak'-at, ugyanis gyümölcsöző lehet az ilyen fogalompárok kimutatása egy szövegben/diskurzusban. Koselleck három történelmileg meghatározó fogalompárt elemez könyvében (Koselleck 2003), a hellén–barbár, keresztény–pogány és a felsőbbrendű és alsóbbrendű ember fogalmakat. Az ellentétpár egyik tagja pozitív, míg a másik negatív jelentéstöltéssel bír. Használatuk alapvető vonásai közé tartozik például: „a másik fél csak megszólítva érezheti magát, de elismerve nem” (Koselleck 2003: 242).

A nyelvünk tele van fogalompárokkal, férfi–nő, öreg–fiatal, gyerek–felnőtt, színész–néző, magyar színjátszás vs. román színjátszás stb. Nem mindig tudatosítjuk magunkban azonban e szembeállítások potenciálisan aszimmetrikus jellegét, vagyis azt, hogy gyakran nem 'objektív' távolságtartással viszonyulunk a két 'elemhez', a fogalompár egyik tagját öntudatlanul előnyben részesítjük (leginkább azt, ami a 'miénk'). „Az öndefinícióból magából az idegen olyan meghatározása következik,

¹⁰ Vincze Hanna Orsolya a tömegkommunikáció egyik aspektusával (a hírekben megfigyelhető keretezésekkel) foglalkozó könyvében alapos összefoglalót készít a 'frame' értelmezéseiről (Vincze 2015).

amely nyelvi kifosztást jelent, gyakorlatilag pedig felér egy rablással. Ekkor beszélünk aszimmetrikus ellenfogalmakról” (i. m. 243). Igen fontos lenne tehát, hogy reflexíven viszonyuljunk azokhoz az ellentétpárokhoz, amelyek a világot számunkra berendezik.

Mert nagyon nehéz elkerülni az említett csapdát (ha lehetséges egyáltalán). Hiszen: „Minden esetben szükség van olyan fogalmakra, amelyekben a csoport magára ismer. Az embereknek definiálniuk kell magukat, ha egységesen akarnak fellépni és cselekedni. Az ilyen értelemben használt fogalom nemcsak jelzi a közös cselekvést, hanem formálja és teremti is” (i. m. 242).

Ráadásul az egész kultúránkat szembeállított fogalmakra építjük:

„A jelenlét/távollét kategóriapár kapcsán számos hasonló jellegű, egymást kizáró fogalompárt lehetne felidézni a logocentrikus gondolkodás történetéből. Mindegyik közös tulajdonsága, hogy egyik elemük döntő, domináns, a másik alárendelt. Ezek – Derrida szavával – »erőszakos hierarchiák«. A lényeg és jelenség, a belső és külső, a lélek és a test mind olyan fogalompár, amelyekben az első tagot fontosabbnak, értékesebbnek érezzük” (Bókay 1997: 356).

Talán belátható, hogy a színházzal kapcsolatos vélekedéseink és viselkedésformáink is szembeállítások és keretek függvényei – ezzel együtt persze az is, ahogyan beszélünk róla. Már az, ha színházi témáról megíródik egy könyv, azt sugallhatja, hogy a színházra mint erre érdemes, vagyis pozitív entitásra gondoljunk, és minden ezzel kapcsolatos jelenség kimondatlanul ehhez viszonyítva jelenítődik meg.

Az aszimmetrikus ellenfogalmakat azért is nehéz kiküszöbölnünk a gondolkodásmódunkból, mivel bizonyos struktúrák – mint például az aszimmetria is – kogníciónk alapvető sajátosságaira épülnek. Vegyük például a ’külföld–itthon’ ellentétet (ezzel gyakran találkozunk Erdélyben). Az ilyenszerű társítások „mélyén” fellelhető szerkezetet sémának is tekinthetjük. Ennek kapcsán Tolcsvai Nagy Gáborra hivatkoznék a továbbiakban.

„A séma mint megismerési mód fogalmi struktúrákban jelenik meg [...] a konstruálást segíti, a jelentésszerkezetekben valósul meg” (Tolcsvai Nagy 2010: 38).

„A sémák egy része egyszerű szerkezetű, elemi jellegű és erősen elvont, ezért igen sok fogalom feldolgozásában működik közre. Ezek a sémák az idealizált kognitív modellek (ICM). [...] Az idealizált kognitív sémák kiterjednek a megismerés minden területére. [...] Az idealizált kognitív modell mint séma csomópontok és kapcsolatok hálózata. [...] Ilyen idealizált kognitív séma:

- ☐ a TARTÁLY séma,
- ☐ a RÉSZ–EGÉSZ séma,
- ☐ a KAPCSOLAT séma,
- ☐ a CENTRUM–PERIFÉRIA séma,
- ☐ a FORRÁS–ÖSVÉNY–CÉL séma” (i. m. 39–40).

Ezek a gyakori sémák a színházzal kapcsolatos elképzeléseinket is szervezik, és nem árt figyelni rájuk, hogy ha valahol nemkívánatosnak ítéljük őket, el tudjunk vonatkoztatni tőlük. A TARTÁLY sémával magyarázható például az, ha így fogalmazunk: ez vagy az „benne van az előadásban” – holott aki olvasott egy kis hermeneutikát, az úgy tudhatja, hogy a jelentések például nem benne vannak a műalkotásban, hanem az értelmezés során jönnek létre. A RÉSZ–EGÉSZ sémával például az lehet a probléma, hogy öntudatlanul a magyar (vagy román) nyelvterület viszonylatában határozzuk meg az erdélyi színjátszást, márpedig: „A RÉSZ–EGÉSZ séma aszimmetrikus: A részét alkothatja B-nek, de fordítva nem” (i. m. 41), ne csodálkozzunk hát, ha frusztrálódni fogunk. Egy alkotásnak vagy jelenségnek a ’nyugat–kelet’ viszonylatban való értelmezése vagy a fővárosi szakma figyelmének keresése a CENTRUM–PERIFÉRIA sémához kapcsolható (ami szintén aszimmetrikus, tehát szintén nem túl boldogító); ilyenre konkrét példa még a kolozsvári színház – aradi színház, Budapest–határontúl viszony. De akár a rendező is felfogható centrumnak, akik körül mint a nap körül kering a többi alkotó mint bolygók, illetve a művészhez képest a műszaki személyzet, vagy a néző is periferikus jelentőségű lehet – egyes diskurzusokban. A FORRÁS–ÖSVÉNY–CÉL sémával meg gyakran a próbafolyamat–bemutató–az előadás beérése viszonylatában találkozunk, vagy egy alkotó „pályájának”, a pálya „fejlődési ívének” megrajzolásakor.

A korábbiakban bemutatott **egyszerű** sémák mellett **összetett** sémák is szervezik a gondolkodásunkat, ilyen például a tudáskeret (ezzel már találkoztunk) és a forgatókönyv.

„A **tudáskeret** az egy központi fogalom köré elrendezett tudáselemek készlete, amely lehetővé teszi egy nyelvi közlemény létrehozását és megértését, a nem (föltétlenül) kifejtett elemeknek a kognitív műveletekben való működtetésével. [...] Egy másik, hasonló, de eltérő hangsúlyú típusa a sémának mint összetett tudásnak a forgatókönyv. A **forgatókönyv** egy nyelvi és nem nyelvi cselekvésekből álló interakció lefolyásának menetét, az interakció társadalmi intézményeit tartalmazza: a forgatókönyv a társadalmi cselekvés komplex összefüggéseinek emberi tudása és annak modellálása, sztenderdizált eseménysor vagy sztenderdizált szituáció. [...] További összetett sémák szervezik a

világról való tudást és a konstruálást, a nyelvi közléseket. Ilyen például a **történetelbeszés**” (i. m. 43).

Azért tartottam fontosnak, hogy a kognitív szemantikának ezeket a felismeréseit röviden ismertessem, mert könnyen előfordulhat, hogy egy séma vagy forgatókönyv felismerése segíthet egy probléma meghatározásában, illetve talán megoldásában is.

Jelen disszertáció egyik célja, a fentieknek megfelelően: a reflektáltság fokozása, felhívni a figyelmet a keretek tényére, ill. egyes (a beszélő döntése szerint) kerülendő összekapcsolásokra. Fontos hozadéka lenne a disszertációnak, ha elolvasása után valaki, amennyiben vitába keveredik a színház valamely aspektusáról, nem a vitapartner konkrétan elhangzó mondataival viaskodna, hanem megpróbálná felállítani magában a másik szemléletének alaphipotéziseit. Üdvös lenne, ha legelőször a keretek/modellek összemérését végeznénk el – megkísérelve megérteni, hogy a másik miért egy másik séma mentén (modell szerint) gondolkodik; illetve megértetni társunkkal a mienket, annak legitim voltát.

2.4. A történetyszerűségről

„A narráció fizikai, kognitív és esztétikai cselekvésként folytonosan leépíti az események kaotikus aspektusait, alakítja az embernek a világhoz való viszonyát, az embert szocializálja környezetébe” – olvashatjuk Keszeg Vilmos *Homo narrans* című könyvében (Keszeg 2002: 8). „Az elbeszélések intézményeket, gyakorlatokat, törvényhozásokat, gondolkodásmódokat, értékrendeket teremtenek, tartanak fenn, legitimálnak” (uo.).

Bíró Béla meg *Narratológia* című könyvében Paul Ricoeur-re hivatkozva ezt írja:

„a »Ki vagyok én?« kérdésre egyetlen meggyőző választ adhatunk: »Azoknak a történeteknek a hőse, melyeket én magam vagy mások rólam mesélnek«. [...] Azoknak a nyelvi kontaktusoknak a meglepően nagy része, melyeknek naponta részesei vagyunk, a legkülönbözőbbféle történetmondás. [...] A történetek alkotják azt a keretet, azokat a konvencionális mintákat, melyekbe cselekedeteink beépülnek, és amelyek a hétköznapi tapasztalat értelmezésében és megértésében irányíthatnak bennünket. [...] Virtuális regények hőseiként nézünk önmagunkra. A személyes tapasztalatot önnön élettörténetünk részeként építjük be egy átfogóbb narratív szerkezetbe” (Bíró 2004: 12–13).

Belecsatornázva a dolgozatom témájába: egy színházi alkotó figurája azokból a történetekből áll össze, amiket ő maga mesél magáról, illetve amiket róla mesélnek mások. Néha ütközés van a kétféle történet között: nem ugyanazt a történetet mondja el magáról valaki, mint amiket róla elmondanak; nem ugyanaz a hely/szerep van kiosztva neki mindkét fajta történetben.

Propp felosztását idézve a szereplők fajtáiról (egy tetszőleges varázsmesében): egy meséhez szükséges lehet az útnak indító szereplő, mindenképpen kell hozzá hős, szokott benne lenni adományozó (felfegyverző) meg segítőtárs, fontos szereplő a cárkisasszony (keresett személy) és az apja, néha van álhős is, és az ellenfél (károkozó) figurája is fölöttébb hasznos tud lenni a narrációban (Propp 2005: 78–79). Egy köznap, rólunk szóló kis történethez, helyzetleíráshoz ('mininarratívá'-hoz, ahogy ezt nevezni szoktam) már nem kell ennyi szereplő, de nem nélkülözhetjük az összeset: hősre mindenképpen szükség van (többnyire ez mi magunk vagyunk), szokott lenni a történeteinkben ellenfél (károkozó), segítőtárs vagy adományozó, illetve cárkisasszony (keresett személy) is, még ha ezek nem is mindig emberek.

Ha egy reklámot nézek, az esetben például én magam vagyunk a hős, az adományozó pedig a cég, amely nekem felajánlja a nem hagyományos mosóport, hogy ellenfelemet, a sárfoltot könnyen kiiktatva eljussak a cárkisasszonyhoz, vagyis a hófehér ruhához. Ugyanígy ha egy tanár nem enged be órára, mert valamiért elkéstem, ezt az esetet is szépen el tudom mesélni pozitív és negatív szerepek kiosztásával, fordulatokkal, végkifejlettel. (Elképzeltető, hogy a tanár másképpen mesélné ugyanazt, máshogyan osztva le a szerepeket.)

A történetek iránt nem csak a mese, tágabban az epika vizsgálatára szakosodott tudományágak érdeklődnek. „A narratológia az irodalomtudomány, az etnológia és az antropológia, a pszichológia, a szociolingvisztika találkozási területe”, írja Keszeg Vilmos (Keszeg 2011: 28). Ugyanakkor szinte mindegyik másik tudományterületen is felbukkan valamilyen módon a történetyszerűség. Berán Eszter például a 'kulturális forgatókönyv' fogalmát vezeti be egyik (jelen disszertáció írásához is lendületet adó) tanulmányában. A kulturális forgatókönyv:

„a kulturális tudást strukturáló konstrukcióként, az ideológiai értékrend és a társadalmi gyakorlat között megjelenő egyfajta közvetítőként definiálható. [...] egy narratív formába szerveződött kognitív vázlat az egyén emlékezetében, ami forgatókönyvszerűen tartalmazza egy adott csoport által elfogadott vagy megkövetelt viselkedések, megnyilvánulások elemeit. [...] A KF-ek tehát, hasonlóan a kognitív forgatókönyvekhez

(Schank és Abelson 1977) az egyéni emlékezeti szerveződés egyik alapmechanizmusát jelentik, másrészt, az érem másik oldalát vizsgálva, a kulturális tudásnak (van Dijk 1998), valamint diskurzív megnyilvánulásainak formai és tartalmi szervező elvét képezik” (Berán 2006: 248).

A kulturális forgatókönyv, mint a meghatározásából talán látható, nagyon hasonlít ahhoz, amit modellnek nevezek jelen értekezésben, a színház vonatkozásában – amennyiben egy értékrendet képvisel, ami megszabja, milyen ténykedés „elvárt” egy színházi előadás készítésekor vagy befogadásakor.

Berán Eszter utal arra, hogy egy kultúrában megvannak „a szülői szerep forgatókönyvei (külön az anyai és apai szerepekre vonatkozó forgatókönyvek), vagy a párkapcsolatok, párválasztás forgatókönyvei (ide tartoznak pl. az együttélés különféle variációi, azok kulturális jelentése, elfogadása, illetve elutasítása, maga az esküvő szimbolikája stb.), de a bizalom, az üzletkötés, a jószomszédi viszony forgatókönyvei is” (i. m. 249). Ennek mentén haladva: más kulturális forgatókönyvek azt kódolják: milyennek kell lennie egy színésznek, hogyan próbáljon egy rendező, mit nem tehet meg egy néző előadás alatt, illetve mit nem tehet meg az előadás a nézővel, mit és hogyan írhat meg egy színházi kritikus.

Berán Eszter szerint a ’kulturális forgatókönyv’ diskurzív megnyilvánulásaiban felfedezhetőek a Bahtyin kommunikációs elméletéből ismert jegyek – az, hogy mindegyik szöveghez tartozik egy (beszélő) hang, és sajátossága az adresszivitás (beépített címzettje van) és a reszponzivitás (más szövegekhez viszonyul). Ez érvényes bármelyik színházi tárgyú szövegre is, amelyik a nyilvánosság elé kerül. Minden narrációnak beépített alanya, címzettje, azaz célja van: ha az igazgató nyilatkozik, gyakori, hogy egy adott színházi előadás nagyszerűségét ecseteli (a sokat tapasztalt színházi ember pozíciójából nyilatkozva), sőt, ezt talán még a színészekről is elvárja, mert „el kell adniuk a terméket”. Ám ha egy színikritikus ír ugyanarról az előadásról vagy készít interjút annak kapcsán, ő ellenkezőleg, az igazság bajnokaként ki szeretné tapintani, hogy valóban jónak tekinthető-e a szóban forgó előadás vagy évadterv, valóban megtették-e a lehető legtöbbet az alkotók.

Látható, hogy a kritikus (vagy szerkesztő) írásának bevallott célja gyakran ütközik a színházi intézményt képviselők beszédeinek (rejtett) céljával. Az egyik szövegen végighúzódnó narrációs szál gyakran szembemegy azzal, ami egy másik szövegben kiépül – ugyanarról a jelenségről. Kérdés az, hogy mi történik, ha két különböző felépítésű történet, más-más pozitív és negatív szereplővel, illetőleg két különböző kánon

találkozik? (Főleg, ha egyik közülük a nyílt kánonhoz képest ellenkánonnak vagy lappangó kánonnak tekinthető, esetleg a negatív kánon jegyeit mutatja.) (Vö. Szajbély 2005: 83–89.)

Gyakran a következő történik: ahol a hatalom/pénz, ott a (vezető) narratíva – ahol nincs hatalom, ott (előbb-utóbb) elhallgatás van. Megvannak rá az eszközök. (Pl.: munkalehetőség, anyagiak megvonása. Felelőssé tevés, nyomásgyakorlás.) Talán így foglалható össze, kissé kiélezve, például az egyszeri újságíró esete az egyszeri színházigazgatóval. Aki például ilyen erős kijelentésekre vetemedhet egy diák pamfletszerű blogbejegyzése nyomán: „a vásárhelyi színház többé nem vesz részt a gyergyói fesztiválon” (Transindex 2013b).

Gáspárik Attila, akire utaltunk, szerencsére meggondolta magát, a marosvásárhelyi színház 2015-ben ott volt a gyergyószentmiklósi kollokviumon – az előző példa inkább amolyan példázatnak tekinthető arra nézvést, hogy a narratívák versenyében nem mindig vannak egyenlő esélyek. A II., művészszínházi modell (intézményes, gazdasági stb.) megerősödése folytán például annak a narratívái kerülnek többnyire előtérbe, még ha időnként támadások is érik a korábban kialakult I., vagy a későbbi, III. modell képviselői felől.

Néha maguk a „nagyágyúk” is beengedik az I. és III. modell képviselőit és narratíváit a terükbe – egy bizonyos határig. Gyakran elhangzik például nyugdíjas színművészek részéről: nehezményezik, hogy nem kapnak már szerepeket (jelen disszertációban lesz még szó erről). Ugyanakkor: a marosvásárhelyi színház 2015. november 11-én posztolta a facebook-oldalán, hogy felköszöntötték születésnapján a 95 éves Szabó Duci színésznőt, a marosvásárhelyi színház (a Székely Színház) egyik alapítóját – akinek nevével később az I. modell ismertetésekor még találkozunk. Az ünnepi hangulatot beárnyékolja, hogy egy öregotthonban köszöntötték Duci nénit, aki: „Most ti vagytok a családom”, mondja – és elszomorodunk. Ugyanakkor jókedvűek is leszünk, nézve a videót, a sok ifjú színésszel, aki mind virágot tart a kezében – és akik éneklik, egyesek féltérden, a Cintányéros cudar világot; azt, ami furán hat a ma harmincas-negyvenes férfiak szájából, mert ez rég nem az ő világuk; ugyanakkor jólesik nézni, ahogy Gáspárik Attila Szabó Ducinak kezét csókol, mert hiteles. Viszont már kevésbé lesz hiteles az esemény a videózástól, a média jelenlététől (vajon csak PR-eseményt akartak generálni? vetődik fel a kérdés a szkeptikusabb nézőben).¹¹

¹¹ Szabó Ida (becenevén Duci) azóta elhunyt: 2016. január 16-án.

Az előző bekezdésben talán sikerült érzékeltetni több generáció és színházi korszak, a családiasság meg a mediatizáltság találkozásának szinte szükségszerűen ellentmondásos jellegét – habár szép ’kapocsmondatok’ is elhangzanak a videókban (lásd a linkeket a könyvészet végén), például Gáspárik Attila szájából az, hogy ’a művészszolidaritásra’ akarnák felhívni a figyelmet.

Ebben az alfejezetben csak annyit szeretnék megmutatni, hogy különböző történetek élhetnek egymás mellett: például különböző generációk színházról szóló történetei; vagy alkotói és nézői történetek ugyanarról az előadásról – amelyek egymással nem föltétlenül találkoznak. A narratívák versengése különben az egész színházi életet áthatja. Az előadások környezetében nagy számban keletkeznek szövegek, amelyek bizonyos típusokba rendezhetők, és sajátos funkcióik vannak.

Korábban a nyilvános térbe kihelyezett szövegekről ejtettem néhány szót, most az informálisabb közeg hasonló aspektusaira szeretnék kitérni. Mert vannak például a próbákön elhangzó szövegek is: a rendezői instrukciók, a főpróbák utáni kiértékelők. Részei ezeknek a rendező által kiötlött hasonlatok, amelyekkel a szereplőt vagy a helyzetet teszi a színész számára kézzelfoghatóvá, szaktekintélyekre történő hivatkozásai, spontán vagy előkészített szitkozódásai, a burkolt bocsánatkérések. A próbák része lehet egymás ugratása is. A világosító mondatai, amiket üresebb óráiban ír cseten. A színész nyílt értetlenkedése és rejtett pusmogása. (Meg a belső monológok.) S ez még csak a próbák szövege. Nagy vonalakban.

Van még az öltöző, a büfé, az utcai, a kocsmai meg a telefonbeszélgetés, ahol az ember kérdez, kér, vigasztal, visszajelez, felülír, pocskondiáz, változtatást javasol, értelmez, értékkel, védekezik, kontextusba helyez és ajánl. Van még a színlap, a sajtóközlemény, a műsorfüzet, az előcsarnokban kiállított plakátok meg fotók, feliratokkal. Van sok beszámoló kifelé, távolra.

Mi ez a sok szöveg? Miért érdemes figyelni rájuk? Mert ezekben a szövegekben a színház leírásai valósulnak meg. Sokféle leírás: a rendező víziója a színházi életről, az előadásról, egyes színészekről. A színészek víziói az előadásról, a rendezőről, a nézőkről, önmagukról, egymásról. A műszak víziója az előadásról, a rendezőről, önmagáról stb. Megannyi vízió a színházról mint olyanról. Részben fedik egymást, részben ellentmondanak egymásnak. Részben igazak.

A narratívumoknak mind van főszereplőjük. Általában az ideális színház, vagy maga a beszélő az. Mindenki, minden részlet a beszélőhöz képest értelmeződik, az ő szemszögéből az, ami. Cél, ellenfél, segítőtárs, eszköz, akadály. S a próbafolyamat,

illetve az előadások előtt, közben és után narratívumok harca zajlik. Ez nem direktben történik, a beszélgetések ritkán összecsapások. Egy társalgásban a két beszélő narratívuma (látszólag) gyakran egymásnak simul. De a beszélők legközelebb, egy másvalakivel való beszélgetésben már más narratívumot produkálnak.

Minél inkább egymásnak simult két narratívum, annál nagyobb a szükséglet, hogy kiegyenlítéskepp ellenkező narratívumot is működtessenek egymásról a beszélők. Sok narratívum él sok beszélgetésben, és ezek keresztmetszete az, ami beszélőnként az igazságot fedi. Ami vagy van, vagy nincs. De történetek róla, az „igazságról” – vannak. (Mintha csak azok lennének.)

Egy próbafolyamat során egyes történetek megerősödhetnek, mondjuk a rendezői önkényről vagy egyes színészek inkompetenciájáról. Ha egy történet elég erős ahhoz, hogy a többieket legyőzze, vagy ötvözze, magába építse őket, nagyobb az esély arra, hogy jó (/rossz) hangulatú munka, illetve jó (/rossz) előadás szülessen. Ha ez a fő történet a rendezőé – a művészszínházi modellben –, akkor nincs baj (jó eséllyel). Ha nem a rendezőé, hanem egy lázadó alkatú színészé mondjuk, akkor baj van (jó eséllyel).

A rendezőnek, a vezetőnek tehát erős történetet kell létrehoznia. A színház általános értelméről, a készülő előadás értelméről, a társulat munkájának értelméről, egyes konkrét alkotók munkájának értelméről. Értékekről szóló történetet kell összeraknia, amely elég koherens, elég nagy ívű, ugyanakkor eléggé kompromisszumkész ahhoz, hogy mindenki beleférjen, és értékes helyre kerüljön benne. A rendezők szükségszerűen jó történetgenerálók tehát. A színházigazgatók szintúgy.

Az előadás bemutató után reakciókat vált ki, azaz történeteket generál: nemegyszer ezekkel a nézői, újságírói narratívumokkal is viaskodnia kell az igazgatónak – értsd: a övéknél erősebb érveket, forgatókönyvet kell gyártania. Ugyanígy a gazdasági erőforrásnak tekinthető fenntartóéval (a polgármesterével, adott esetben), illetve a befolyásos kritikusokéval, és a szakma egyéb, döntéshozó helyzetben levő képviselőinek történeteivel (fesztiválválogatók, zsűritagok).

Nemcsak az alkotók, illetve a laikus nézők kényszerülnek bele, hogy (akár „előregyártott”) modellek, forgatókönyvek mentén fogalmazzák meg és olvassák le a színházi élet jelenségeit. A reflektáltság igényével rendelkező kritikusok vagy színháztörténészek sem mentesülhetnek az alól, hogy történetstruktúrák képezzék írásaik vázát. Hiszen egy ideje a történészi objektivitásról sincsenek immár illúzióink.

Hayden White azt írja, a történészek írásai nem különböznek jelentős módon a fikciós írásművektől: „a történelmi írások magyarázó erejük egy részét abból merítik,

hogy a puszta krónikákból történeteket tudnak létrehozni; a krónikákból történeteket pedig azzal a művelettel lehet teremteni, melyet egy másik írásomban »cselekményesítésnek« neveztem. Cselekményesítésen egyszerűen azt értem, hogy a krónikákban található tényeket meghatározott típusú cselekményszerkezetek alkotórészeként kódolják, pontosan úgy, ahogy azt Frye általában a »fikciókkal« kapcsolatban megfogalmazta” (White 1997: 73). „Frye a történeti mítosz különböző típusait is megkülönbözteti: eszerint vannak »Isten országának vagy egy osztály nélküli társadalomnak a megtalálására vagy az odavezető zarándoklatra épülő« *romantikus* mítoszok; »a lassú fejlődésként vagy forradalmak sorozataként felfogott haladás« *komikus* mítoszai; »a hanyatlás és bukás« *tragikus* mítoszai, amiket például Gibbon és Spengler művei testesítenek meg; és »a visszatérés és a véletlen katasztrófa« *ironikus* mítoszai” (i. m. 71, kiem. Zs. A.).

A fentiek közül talán ’az osztály nélküli társadalom romantikus mítoszának’ vagy ’a forradalmak sorozataként felfogott haladás komikus mítoszának’ sémáját fedezhetjük fel leginkább ebben a disszertációban. Ez a vonás különben más szövegeimben is felfedezhető. (Ha problémát akar megoldani egy írásom, milyen probléma lesz az? Az aszimmetrikusságé).¹²

¹² Milyen típusú aszimmetriáé? Ez többféle lehet. A művész felsőbbrendűségébe vetett hit megnyilvánulási formáit az irodalmi kultusz kutatás segítségével sikerült alaposabban megértenem (Zsigmond 2011, Zsigmond 2015g), a kritikus felsőbbrendűségének lebontását egy kritikavítához való hozzászólásban kíséreltem meg (Zsigmond 2012a) – ezek az elgondolások disszertációmban is visszaköszönnek. Ugyanebből a megfontolásból írtam recenziót George Banu *A felügyelt színpad* című könyvéről (Zsigmond 2013c). Parti Nagy Lajos drámaadaptációiról írt elemzésemben a nyelvhasználati módok általi stigmatizációt helytelenítettem (Zsigmond 2008). Egyik kisesszém a színház és az opera – illetve a látogatóik – közti ellentétet tematizálta (Zsigmond 2013a). Egy másik az elnyomás társadalmi nemi vonatkozásait hozta szóba (Zsigmond 2013b). Másképpen egyenrangúsító írás, melyben a populáris műfajok elemezhetőségének örömét élem ki (Zsigmond 2005b). Első irodalomtudományi tanulmányaimban pedig az értelemorientált befogadási aktusok helyett az érzékibb, reflektálatlanabb dimenzió felé próbáltam elmozdítani a keresés irányát (Zsigmond 2002, 2003, 2005a).

2.5. A homlokzatról

Bemutatom röviden a „homlokzat-elméletet”, úgy, hogy állításaimat elsősorban a „profí” néző, vagyis a színikritikus mások homlokzatát sértő gesztusaival illusztrálom.

„A »homlokzat« (»face«) fogalma Goffman [...] hasonló fogalmából és az angol népi kifejezésből származik, amely a homlokzatot azzal a helyzettel köti össze, amikor zavarban vagyunk vagy megaláztatás ér bennünket, vagyis »leomlik a homlokzatunk« (»losing face«)” (Brown–Levinson 2008: 43). Mindenkinél van „homlokzata”, amit tevékenységeivel épít, és amit védeni próbál. A kritikus felhatalmazva érzi magát, hogy mások homlokzatát lerombolja – nem csoda hát, ha ellenségesen viszonyulnak hozzá.

Jelen bekezdések tehát a kritikának nem a szorosan vett szakmai/műfaji vonatkozásait domborítják ki. Az a kiindulópontjuk, hogy a kritika is, mint minden szöveg, egy kommunikációs helyzetbe illeszkedik. Azt kutatom, mennyiben felel meg a kritika ennek a szituációnak, azaz betartja-e a kommunikációnak a társadalmi érintkezés során kialakult szabályszerűségeit.

Tekintsük beszélőnek a kritikust (K), hallgatónak a művészt és a nézőt (M és N – a fenntartót/politikumot most inkább kihagynám). Vegyük a kritikát mint a köztük zajló kommunikáció módját. Vegyük továbbá a kommunikációtudomány fogalmát, a „homlokzatot” – angolul „face”.

„A homlokzat olyan énkép, amelyet a társadalmilag megerősített tulajdonságok körvonalaznak”, „pozitív szociális érték”, írja Erving Goffman (Goffman 2008: 11). Az embert szoros érzelmi viszony fűzi homlokzatához. Épp ezért „minden társadalmi kör tagjaitól elvárják, hogy tudomása legyen a homlokzatóvról, és némi gyakorlata annak alkalmazásában. A mi társadalmunkban az efféle képességet hívják tapintatnak, [...] diplomatikusságnak vagy szociális készségnek” (Goffman 2008: 16). Tudunk ún. pozitív homlokzatról: ez minden ember azon kívánsága, hogy kívánságai, értékei mások számára is értékesek legyenek. Negatív homlokzat: minden ember azon kívánsága, hogy cselekedeteiben ne akadályozzák mások (Brown–Levinson 2008: 44). Mindkét igényt tiszteletben szoktuk tartani.

A homlokzatvédő aktusok főleg akkor fontosak, ha csak távoli ismeretségről vagy nyilvános térről van szó. Ilyen kommunikációs aktusok a köszönések, az udvariassági formulák, az implikatív kijelentések (vagyis amelyekben „mikrofon mellé” mondunk valamit). A kommunikációnak ez a vonása világosan megmutatkozik a közösségi hálózatokban, ahol nemcsak hogy egyoldalú a tetszikelés/lájkolás intézménye –

„nemtetszikelni” nincs lehetőség –, de a nyilvánosság előtti beszéd íratlan szabályának tekinti mindenki, hogy a beszélgetőtársakkal legfeljebb csipkelődni lehet, de negatív megjegyzést a rá a közösségi oldal nyilvánossága előtt nem teszünk. (Az más kérdés, hogy sokan szidni szeretnek nem személyes ismerősöket, például közös ellenségnek kinevezett politikusokat.)

Ha valakinek a fokozott elővigyázatosság ellenére „nem teljesülnek a szokványos várakozásai sem, akkor arra számíthatunk, hogy »le lesz törve« vagy »meg lesz sértve«” (Goffman 2008: 11). Természetesen változtatni szeretne a nemkívánt állapoton. Ilyen helyzetből fakadhat némely kritikavita is: K úgy érzi, a társadalomban jelenleg nem elég méltányos a helyzete, a megbecsültsége – nem elég pozitív a homlokzata –, és orvosolni szeretné a problémát. Ám a kommunikációs helyzet másik két érintettje is ugyanezzel a problémával küzd, folyamatosan: M ki van téve K (negatív) ítéleteinek, azaz homlokzatromboló akcióinak. N homlokzata attól sérülhet, ha K mindegyre megváltoztatni akarja a „buta” N preferenciáit.

Vannak tehát bizonyos tipikus viszonyok, melyekben a viszony természetéből fakadóan a felek kevésbé tesznek eleget a homlokzatóvó (máshol: fatikus) elvárásnak. Ilyennek tekintjük ezúttal a kritikus–művész viszonyt. Hasonló aszimmetriát mutathat néha a tanár–diák, szülő–gyerek, főnök–beosztott, orvos–beteg viszony.

A színházi világban nem csupán a (színi)kritikus vét, szakmájából fakadóan szinte szükségszerűen, a homlokzatóvás szabályai ellen. A színházi kommunikáció sok más helyzetben szintén egyenlőtlen beszélő–hallgató viszonyt rejt. Gondoljunk például a rendező–színész vagy az igazgató–színész, a művészszemélyzet versus kiszolgáló személyzet közti tipikusan aszimmetrikus viszonyokra. Ezekből fakadóan is, meg a természetellenesen nagy ismertségi kör miatt is, a művészvilágban a saját homlokzathoz fűződő érzelmek talán még erősebbek, mint máshol.

Áttérve a nyelvi és egyéb megnyilvánulásokra: homlokzatromboló például az, hogyha a beszélő magának értékeket, illetve ha a hallgatónak értékhiányt tulajdonít (Brown–Levinson 2008: 49). Ennek a PR-ban megfigyelhető finom, N-t is érintő megnyilvánulásai: ha a színház a híres M autogramjával/képével ellátott tárgyakat szeretne kegyesen eladni N-nek. Vagy amikor egy színház a sajtóközleményeiben dicsérő jelzőkkel halmozza el magát (külföldi turnékon volt, díjakat kapott, nemzetközi hírű rendezőkkel dolgozik). Tipikusan homlokzatfenyegető aktusok a javaslatok, tanácsok is (nézd meg ezt és ezt az előadásunkat), melyek nyomást gyakorolnak a hallgatóra, hogy megtegye a cselekedetet (i. m. 48).

A kritikus is könnyen elköveti azt a homlokzatfenyegető vétséget, hogy önmagáról, K-ról pozitívat mond (látta ezt és ezt is, vagyis tájékozott, megalapozott a véleménye, stb.). N-ről, illetve M-ről viszont gyakran negatívan nyilatkozik. Ő is tanácsokat osztogat. További, K által könnyen elkövethető homlokzatfenyegető aktusok: „helytelenítés, kritika, lenézés vagy nevetségessé tétel kifejezése”; „ellentmondások vagy egyet nem értesek, kihívások” M-mel, N-nel; „erős (negatív) érzelmek kifejezése” M vagy N irányában; K jelzi, hogy nem értékeli M/N értékeit, és nem osztja M/N félelmeit; stb. (i. m. 48–49).

K ugyanakkor nemcsak M/N homlokzatát rombolhatja, hanem a sajátját is, ilyesmikkel: „önmegalázás, [...] önellentmondás”; „érzelem elárulása”; „bók elfogadása”; „kifogások”; „reagálások” M/N tévedésére.

A fenti jellemzők egyikével-másikával gyakran találkozunk kritikában vagy szakmai beszélgetésen. Változó, hogy egy adott szerző praxisában mely elemek fordulnak elő gyakrabban, melyek ritkábban. N/M többnyire nem tudja megfogalmazni, mitől támadt rossz érzése, csupán azt észleli, hogy már nem szívesen olvas kritikát, nem szívesen ül bent szakmai beszélgetésen, illetve egyes kritikusok megnyilvánulásait nem tudja elfogadni. Az esetek nagy részében a partner homlokzatának tiszteletben (nem) tartása okozhatja ez a szorongató „rosszullétet”.

Brown és Levinson tanulmánya tanácsokat ad arra, hogyan kerülhetők el a homlokzatromboló aktusok. K néha él is velük: „közvetítsd, hogy [M/N] értékes, érdekes”; „előfeltételezz közös alapot”; „állíts közös csoporttagságot”; „jelezd, hogy [K] ismeri és figyelembe veszi [M/N] igényeit”; viccelj, mert azok közös háttérismereteken alapulnak; személyteleníts, távolíts; „adj ellenállhatatlan indokokat”; ne kényszerítsd az akaratod N/M-re; túláltalánosíts; „légy kétértelmű, homályos”; „légy hiányos, alkalmazz ellipszist”; stb.

Kérdés: ha mindet betartja, kritika marad-e még a kritika? Nem tudom. Talán.

Azt viszont feltételezem: ma, amikor a diktatorikus, valamint a globális (t)rendek/hatalmak által ránk kényszerített egyenidentitásokat már régen elhárítjuk magunkról, amikor senkitől nem kell engedély ahhoz, hogy akár önkényesen választott identitást vezessünk be a magunkról a facebookra – az arc-(azaz homlokzat)könyvbe –, az arcunk csapkodására szakosodott kritika nagyon nem a barátunk.

Ja, hogy bejelölt ismerősnek? Nem győzött meg arról, hogy ismerne.

Ahogy az a színházigazgató vagy rendező sem, aki ugyanezeket a gesztusokat megteszi.

3. Mi a színház? Néhány megközelítés

3.1. Az épülettől a helyzetig (definíciók mentén)

„két szál deszka és a szenvedély” (Schechner 1999: 81)

Jelen alfejezetben a *színház* szó néhány jelentését szeretném felvázolni.

A Bevezető 2.3-as alfejezetében már idéztem és elemeztem egy általános definíciót, a FrameNet projektét; ott is leírtam, hogy az egyetlen meghatározástól a jelentések, értelmezések sokfélesége felé szeretnék elmozdulni a disszertációban.

Már az általános nyelvhasználat leírására vállalkozó¹³ értelmező szótárunk is több különböző jelentést említ a „színház” (főnév) címszónál:

1. Színelőadások tartására való önálló épület v. vmely épületnek erre a célra épített, esetleg csak berendezett része. *Ezer férőhelyes színház; a színház bejárata, csarnoka, nézőtere. Új színház épül. Az emlékünnepet a színházban rendezik meg.* || a. Ennek nézőtere, néha a színpaddal együtt. *Ragyogóan kivilágított színház. A színház zsúfolásig megtelt. Üres a színház.*

2. Ebben működő olyan intézmény, amelynek rendszeres feladata színdarabok előadása, színelőadások rendezése. *Repertoár színház. Más színházhoz szerződött. A színháznál dolgozik. A vidéki színházak erősen fejlődnek. Támogatják a színházakat.* || a. Az itt működő dolgozók, kül. színészek összessége; színtársulat. *Az öreg színész temetésén ott volt az egész színház.* || b. (kissé bizalmas) Ennek vezetősége, igazgatósága. *Ez ügyben a színház nyilatkozatot tett közzé.*

3. Színelőadás. *Színházat játszanak. Jobban szereti a színházat, mint a mozit.*

4. (sajtónyelvi, választékos) A színművészet, színészi foglalkozás, ill. általában színi kultúra. *Haladó színház; a polgári színház erkölcsse. A színház ügyét fel kell karolni.*

5. (átvitt értelemben, bizalmas, rosszalló) Feltűnést v. nevetséget keltő, komolytalan cselekvés, eljárás. *Viselkedjél fegyelmezetten, ne csinálj színházat!* || a. (átvitt értelemben, ritka, bizalmas, rosszalló) Játékoságból v. képmutatásból végzett

¹³ Mert ez a szótár „elsősorban a mai magyar köznyelvnek és a legutóbbi másfél évszázad magyar irodalmi nyelvének bizonyos válogatással készült leíró jellegű szótára” (ÉrtSz.). – Azért használtam ezt a régi kiadást, mert máig ez a legteljesebb. Az 1985-ben megújított, modern adatgyűjtés eredményeképpen megjelent *A magyar nyelv nagyszótára* csak az V. kötetig, csak a D betűs anyagig jutott el.

cselekvés; színlelés. *Az egész veszekedés csak színház volt.* [A szépirodalomból vett példamondatokat elhagytuk.]¹⁴

A szótár által felsorolt öt jelentés közül leginkább a negyedik lesz az, amelyre hivatkozom, amikor jelen szövegben a „színház” szót használom: a „színi kultúra”, a „színház ügye”.

Ezt, a „színi kultúrát” vagy „színművészetet” (lásd a lábjegyzetben) még tovább lehet bontani. Vagyis a fentieknél is több jelentését tapinthatjuk ki a szónak, ha arra vagyunk kíváncsiak, a színházzal foglalkozó szakemberek hogyan határozzák meg ezt a fogalmat. Több lehetőségünk van ennek megközelítésére; haladjunk kezdetben Imre Zoltán *Színházak – történetek – alternatívák* című tanulmányának vonalvezetése szerint (Imre 2008).¹⁵

Imre Zoltán is szótári jelentésekkel kezdi a definíciók sorát. Az Oxford English Dictionary-ben a magyar értelmező szótárhoz hasonlóan megtalálhatóak a színházzal mint 1. művészeti ággal kapcsolatos jelentések (pl. épület, társulat); és 2. azok az értelmezések is, melyekben „a mindennapi élet bizonyos aspektusai és elemei szerepelnek színházként” (i. m. 15). Ez utóbbihoz kapcsolhatjuk, hogy a „humán tudományokban az 1950-es évek második felétől kezdődően (ismét) kimutathatóvá vált az a tendencia, amelyben a legkülönbözőbb kulturális területek elemzésére jelenik meg a színházmetafora” (i. m. 20). Olyan terminusok is jelzik ennek az elterjedését, mint a „kulturális performansz”, amely a mindennapi élet teátrális eseményeinek jelölőjévé vált a színház- és társadalomtudományokban.¹⁶ A szónak ezt a jelentését azonban nem fogom jelen dolgozatban vizsgálni, mert kérdésfeltevése nem érinti: kizárólag az első jelentés, a színháznak mint művészeti ágak a forgalomban levő értelmezései érdekelnek ezúttal.

Imre Zoltán a továbbiakban Eric Bentley gyakran idézett színházmeghatározását mutatja be, olyanként, amely végre nem épületként,¹⁷ hanem aktivitásként tekint a

¹⁴ Az *Értelmező szótár+* is hasonló felosztást közöl a *színház* címszónál, azzal a különbséggel, hogy a 2. alatt közölt jelentéseket kettéválasztja: 1. Színielőadások tartására való épület. 2. Az ebben működő, színdarabok előadásával foglalkozó intézmény. 3. Színtársulat. 4. Színielőadás. 5. Színművészet. 6. (bizalmas, rosszálló) Nevetséges jelenet. (Eöry 2007)

¹⁵ Kiss Gabriella tanulmánya hasonlóképpen foglalkozik a témával (Kiss 2014).

¹⁶ „A »kulturális performansz« (*cultural performance*) fogalmát az ötvenes években azzal a céllal vezette be Milton Singer amerikai kultúranropológus, hogy le lehessen írni »a kulturális szerveződések olyan különleges eseteit, mint az esküvő, a templomi szertartás, a szavalás, a játék, a tánc, a zene stb.«” (Fischer-Lichte 2001: 10–11). Ide tartozik a színház is.

¹⁷ Az a baj az épületként való meghatározással, hogy „kizárja a színház többi elemét, azaz a színészeket, az előadást, a nézőket, stb., és viszonyait. Sőt ezt a definíciót gyakran annak a

színházra. „Bentley minimáldefiníciója a következőképpen hangzott: »A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel.” Bentley meghatározása *A dráma élete* című könyvében olvasható” (i. m. 16). Imre Zoltánnak az a problémája ezzel a meghatározással, hogy „az előadás elemeit hierarchikus rendbe szervezi, mivel csak így tudja definícióját a színészre (A) és a karakter(ek) megszemélyesítésére (B) mint a színházi hierarchia legfontosabb elemeire szűkíteni” (i. m. 16), de ezzel „csupán rögzítette a színháznak egyfajta gyakorlatát” (i. m. 17). Vagyis: „számára az 1960-as évekre jellemző szöveg- és drámaíró-orientált színház vált »természetes«, mindent átfogó és kihívások nélküli esszenciává” (i. m. 16).

Imre Zoltán tanulmánya nem csak Eric Bentley-vel kapcsolatban említi ezt a problémát: a továbbiakban több színháztörténet-író említ tanulmányában, akiknek a könyve szintén a drámát helyezi előtérbe. Mint írja, „a színháztörténeti munkákba – elsősorban – azok a színházi korszakok kerülhettek be, amelyek az irodalomtörténet-írás által is elfogadható és kanonizálható szövegeket hoztak létre” (i. m. 26). Azért problémás ez Imre szerint, mert a szövegcentrikus színház csak egyetlen válfaja a színháztörténet során Nyugaton és (főleg) Keleten lehetséges és megvalósult színházi formáknak. „A színháznak az a felfogása [...], amelyben a dramatikus szöveg státusza lép a színház elsődleges modelljévé, csak a nyugati színház utolsó kétszáz évére jellemző, amely csupán a 19. századi színházi realizmus eszméjével párhuzamosan vált dominánssá. Azonban a szöveg- és drámaíró-orientált színházon kívül a színháznak még ekkor is számos más gyakorlata létezett (például utcaszínház, vásári színház), amelyek rendre kimaradtak/kimaradnak a színháztörténeti munkák és kutatások sorából” (i. m. 26).

Hogy ne hihessük azt, ez a probléma egyetlen szerző vesszőparipája, idéznék egy másik színháztudóst, Bécsy Tamást, aki ugyanabban a kötetben a következőket nyilatkozza: „A magyar színház – bizonyos amatőr csoportok kivételével – egészen az 1980-as évekig nem tudott elszakadni attól a nézettől, hogy a színjátéknak az írott drámát kell szolgálnia. [...] A 20. században meghatározható vagy körülírható okok miatt az írott drámánál [...] az egész világon fontosabbá, súlyosabbá vált az önálló

jelenségnek a szimbolikus helyettesítőjeként is használják, amely általában épp ebben a fizikai objektumban realizálódik. A szimbolikus helyettesítésen alapuló megközelítés azonban nem segít a színház komplex eseményként való értelmezésében” (Imre 2005: 107). Sőt, tehetnénk hozzá, leszűkítő lehet, hisz sok színházi esemény épp nem épülethez kötötten, hanem mondjuk szabadtéren játszódik. A magyar elnevezés, a „szín-ház” sajnos eleve erősíti ezt az épületként való elgondolást.

színházművészet. Ezt Magyarországon sajnos nem tudták érvényesíteni; mostanában már vannak kísérletek erre vonatkozóan” (Bécsy 2008: 51).

A szövegközpontúság nemcsak magyar specifikum; a német szakirodalom is hasonló jelenségről számol be. „A 19. század elején úgy tűnt, hogy a színház művészet voltát csaknem kizárólag a dramatikus műalkotásokkal, az irodalmi szövegekkel fennálló szoros kapcsolata legitimálja. [...] A neves színházi kritikus, Alfred Klaar még 1918-ban is azt írja a születő színháztudomány ellen irányuló polémiájában: »A színpad csak akkor válhat teljes értékűvé, ha a költészet tölti meg tartalommal«” (Fischer-Lichte 2009: 36). Erika Fischer-Lichte azután a berlini színháztudomány 20. sz. eleji megalapítójára, Max Hermannra hivatkozik mint olyanra, aki az előbb idézett Klaarral kb. egyidőben már az ellenkezőjét vallja, vagyis azt, hogy „nem az irodalom, hanem az előadás teszi művészetté a színházat” (i. m. 36), „hiszen a dráma az egyéni nyelvművész alkotása, míg a színház a közönség és a közönség szolgálainak teljesítménye»” (i. m. 37). Fischer-Lichte végül kijelenti: „Vagyis a színháztudomány Németországban az előadás tudományaként nyer létjogosultságot” (i. m. 37).

Hogy mégse dőlhessünk nyugodtan hátra, hadd idézzek ismét Imre Zoltántól egy kevésbé biztató diagnózist: „a színháztörténetek még ma is a kortárs színházi gyakorlatot uraló szöveg- és drámaíró-orientált színházat tekintik a színház általános és univerzális modelljének” (Imre 2008: 26).

Nem véletlenül időztem ennyit e problémakörnél: disszertációmnak az erdélyi színházról szóló részében kénytelen leszek majd támaszkodni az előző bekezdésekre. De most nézzük, milyen lehetőségeket lát Imre Zoltán a színháznak a Bentley-énél elfogadhatóbb definiálására. Először is szembeállítja vele Augusto Boal „láthatatlan színház” gyakorlatát, amely mindjárt kilóg a Bentley-féle definícióból: a nem színházban, hanem pl. egy étteremben játszódó jelenetben az ottlévőket senki nem figyelmeztette, hogy „színházi előadás” zajlik éppen,¹⁸ tehát azt sem érzékelik, hogy ők

¹⁸ Augusto Boal meséli: „Buenos Airesbe mentem. Mint mindig, most is utcaszínházat akartam csinálni. [...] Ebben az időben az argentin törvény szerint egyetlen argentin sem halhatott meg éhezés következtében. [...] Az elkészített előadás középpontjában fiatal férfi állt, aki felkeresett egy éttermet. [...] Amikor a számla megérkezett, megnézte, [...] aztán felmutatta a személyi igazolványát, s felállt, hogy induljon. Az étteremvezető megkérdezte, ki fogja kifizetni a számlát. A színész erre azt válaszolta: »Fogalmam sincs, de azt tudom, hogy én nem. A törvény megengedi.« Az étteremvezető ki akarta hívni a rendőröket, amire mi előzőleg számítottunk, s bele is írtuk a forgatókönyvünkbe. Ekkor az ügyvédet játszó színészünk figyelmeztette az étterem vezetőjét, hogy [...] a törvény a fiatalembert védi. [...] Ezt vita követte, amelyhez számos jelenlévő hozzászólt [...] valós szituáció volt számukra, nem pedig előadott színdarab” (Imre 2008: 36).

színházi nézők, és hogy a színész (A) egy karaktert (B) játszik – ha egyáltalán azt teszi. Imre itt a „keretezés” fogalmát vezeti be, és mindjárt hozzátesz egy Umberto Ecótól származó példát, melyben egy részeg a részegség példájává válik, vagyis „bekereteződik (a pódiumra kerül), jelentéssé válik” (i. m. 17). Új elemként tehát a meghatározásba bekerül a keretezés, vagyis az alkotó vagy a néző, mint akinek színházként kell (avagy nem) felismernie a látott eseményeket.

Továbbmegy ennél egy másik elméletíró. „Keir Elam hívta fel a figyelmet arra, hogy a színház felismerése, bár gyakran természetesnek tűnik, mindig az ún. színházi kompetenciára (*theatrical competency*) épül. Ez a kompetencia pedig arra utal, hogy »a színházi események más eseményektől bizonyos szervezésbeli és kognitív elvek alapján különböztethetők meg. Ezeket az elveket viszont – a kulturális szabályokhoz hasonló módon – el kell sajátítanunk«” (i. m. 18). Ezúttal tehát még valamivel kiegészült a meghatározás: „a színház (keretének) létrehozása és felismerése egyrészt folytonos egyeztetés, másrészt pedig társadalmi konszenzus kérdése” (i. m. 19).

Ez azért is különösen érdekes, mert az „egyeztetés” és a „konszenzus” nem csak azt jelentheti, hogy mit ismerünk fel színházként, hanem azt is, hogy mit ismerünk el, mit fogadunk el akként – elfogadjuk-e például a meztelenkedős/káromkodós/okádós előadást művészetként avagy sem. Sajnos nem kell messzire mennünk egy példáért: a szatmárnémeti színház alkalmazottainak, a magyar és a román tagozatnak egyaránt elmaradt a 2014. augusztusi fizetése, és a polgármester, Dorel Coica többek között a következőkkel érvelt (nem ő az első, aki ezt a diskurzust beszéli, és valószínűleg nem is az utolsó): „»Obszcén részek voltak a darabokban, vulgáris kifejezések hangzottak el, alkoholt vittek fel a színpadra, a színészek úgy tettek, mintha elvágnák egymás torkát, propagálva a gyilkosságot« – sorolta kifogásait a polgármester, hozzátéve: elvárja, hogy »rendes, ízléses« előadásokkal várják a nézőket, hiszen a színészek végső soron abból kapják a fizetésüket, hogy a kisnyugdíjasok havonta lelkiismeretesen befizetik az adójukat” (Babos 2014).¹⁹

Távol állunk tehát még a Kékesi Kun Árpád által megfogalmazott ideáltól, melyet a színházi gondolkodóknak – és gondoskodóknak, tehetnénk hozzá – címez: „A színházi emlékezet olyan ismeretere van szükség, amely nem kisajátít magának

¹⁹ Egy másik újságcikk még erősebben fogalmaz: „egyesek azt követelték, hogy Coica kérjen bocsánatot a sértései miatt, a polgármester ugyanis több nyilvános megszólalása keretében sugallta azt, hogy a színházi alkalmazottak »ingyenélő herék«, akiket a kisnyugdíjasok által befizetett adókból tartanak.” (*Nem a koldulásra – folytatódik a színésztiltakozás. Szatmári Friss Újság*, 2014. szept. 23.)

valamely hagyományt, s aztán csak azt hajlandó (f)elismeri, mert csak azzal tud azonosulni, hanem amelyik a hagyományok folyamatos átrendez(öd)ését, az örökség szüntelen alakulását is képes reflektálni” (Kékesi Kun 1999: 19).

A színház tehát nem állandó, fix entitás, hanem az alkotói, valamint nézői szemlélet, illetve a társadalmi meghatározottságok függvénye is; a vele kapcsolatban felteendő kérdés tehát az: „hogyan keretezhető és ismerhető fel az adott politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális kontextusokban” (Imre 2008: 19). Változékonyságát az is adja, hogy „kereteit hogyan próbálták/próbálják (át)értelmezni bizonyos előadások és alkotók” (i. m. 19), valamint hogy az adott új kezdeményezés el tud-e terjedni. „Azaz továbbörökítődik-e? Egyáltalán bír-e olyan jellegzetességekkel, amelyek lehetővé teszik a folytatását és alakítását? Körvonalazódik-e, taníthatóvá válik-e? Magyarországon nem alakult ki ilyen törekvés, és ha [...] zártnak érezzük a magyar színházkultúrát, minden bizonnyal azért, mert nem sugárzott eléggé kifelé: a kreatív mozzanatai nem recipiálódtak” (Kékesi Kun 2004: 22).

Kékesi Kun Árpád azért ennyire elégedetlen itt – és ezzel nincs egyedül –, mert nem tud megbarátkozni a magyar színház egyik alapvető jellegzetességével. A korábban már említett szövegcentrikus színházfelfogás mellé most egy másik, a szakma által gyakran elmarasztalt jellemző következik, íme: „A magyar színház 20. századi történetét alapjában véve meghatározta a realista játékmód máig tartó hegemoniája – mind társadalmi, mind lélektani irányultságában –, amelyhez az elmúlt ötven évben a szocialista művészetszmény mellett még a Színház- és Filmművészeti (korábban Főiskolán, ma) Egyetemen tanított »Rendszer«, a Sztanyiszlavszkij-féle játéknyelv didaktikája is hozzájárult” (i. m. 21).

Ezzel összekapcsoltan a harmadik problémát is hadd említsem meg, mármint hogy tudósai még miért kárhoztatják a magyar nyelvű színjátszást: „A színház léte a nyilvánossághoz van kötve, az azonnali siker élteti. Az azonnali sikert pedig a szórakoztató daraboknak a mikroszituációkban, lélektani realizmussal történő előadása biztosította és biztosítja” (Bécsy 2008: 51) – lásd itt a visszautalást a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realista iskolára. Még egyszer: „A magyar színházba járó nagyközönség a kezdetektől máig a szórakoztató előadásokat tartotta el látogatottsággal” (i. m. 49).

Van tehát egy olyan réteg, akinek ha a „színház” szót emlegetik, az operett, a kabaré világa jelenik meg a lelki szemei előtt. Egyes nézők számára tehát a szórakoztató, mások számára a nehezebben kibontható színház az etalon. Ám vannak olyan meghatározások, melyek mindkettőt próbálják magukba foglalni, sőt, még annál

is többet. Ilyen tág meghatározást is említ Imre Zoltán már idézett összefoglaló jellegű tanulmánya. John Cage színházmeghatározása a következő: „Bármí, ami a fület és a szemet rabul ejti” (Imre 2008: 19). Ebbe már nemcsak a színház olyan „periferikusabbnak” tekintett ágazatai férnek bele könnyedén, mint a bábszínház, a táncszínház, a performansz, az opera, hanem az is, ami az avatatlan szemlélőnek első látásra nemhogy színháznak, de még művészetnek sem látszana.

Átfogó definícióra törekedett Peter Brook is, amikor *Az üres tér* elhíresült kezdősorait papírra vetette: „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék” (Brook 1999: 5). Láthatjuk tehát, hogy Brook meghatározása azt sugallja, nem szükséges – a korábban idézett Bentley-féle elgondolással ellentétben –, hogy a színész mindenképpen egy konkrét szereplő „bőrébe” bújjon. Mást is fölösleges külsőségnek tekint, a vörös függönyöket, a rivaldafényt, azt gondolja, hogy ezek többnyire a „holt színház” kellékei. Hasonlóképpen vélekedik a lengyel Jerzy Grotowski, aki „szegény színházában” szintén arra törekedett, hogy minél kevesebb plusz elemet használjon, ahelyett a színész és a néző viszonyára helyezze a hangsúlyt. Erika Fischer-Lichte könyvében hasonlórol olvasunk. „Vagyis elsősorban a játékosok és nézők együttes testi jelenléte [*leibliche Ko-Präsenz*] teszi lehetővé és hozza létre az előadást. [...] Az együttes testi jelenlét nem szubjektum és objektum, hanem »társszubjektumok« közötti viszony jelent. [...] Vagyis az előadás a játékosok és a nézők *között* és közösen jön létre” (Fischer-Lichte 2009: 39–40).

Patrice Pavis merészebben fogalmaz: ő „az emberi osztozkodás” pillanatának látja a színházat, „a kollektív kérdés és tapasztalás utolsó utópiájá”-nak. „A mise en scène²⁰ nem kizárólag a formakeresés és a színpadi kísérletezés helye, hanem, már amennyiben egyáltalán az lehet, a közösségi kapcsolatot helyreállító hely. [...] Kettős

²⁰ „A mise en scène alatt a láthatót, a vizuálist, a fölöslegest, a térállítást, a jelmez- és kellékválasztást értjük” (Pavis 2013: 18). „A mise en scène szó [...] az előadást megelőzően létrejött irodalmi szövegre épülő színházi gyakorlatot jelöl. A mise en scène tehát még egy olyan színház esetében is legitim fogalom, mely a színpadon (r)ejtett beszéden kívül más dolgokat is használ, mint pl. szöveg nélküli képeket, »a csend óriás tereit, vagyis a virtuális tereket« [...] A mai mise en scène, Wilsoné, Kantoré, a fiatal színházé, tánccá és ritmikus játékká válva kilöki a túlságosan is egyértelmű jelölteket, s a néma és csendes képek felé, vagyis a jelölő felé fordul a lehető leghosszabb időn át megtagadva az interpretációt, a jelet magát” (i. m. 19–20).

utópia tehát ez: egyesíteni a közönséget és ekként válaszolni színház és a világ elidegenült széttörtségére” (Pavis 2013: 15).

Hasonlóan nyilatkozik Hans-Thies Lehmann is egyik tanulmányában: „míg a *színpadon* létrejövő dialógus háttérbe szorul, a színpad és a nézők *közötti* dialógus hangsúlyossá válik. A színház ismét felfedezi a közvetlen kapcsolat megteremtésének egyedülálló lehetőségét – amelytől egyébként minden más művészeti ág meg van fosztva –, hiszen egyedül nála esik egybe a művészet létrehozásának és befogadásának pillanata. Az új színház nézője megszólítva érzi magát egy személyes történelem által, rituális jellegű folyamatok résztvevőjévé válik, és intenzíven átéli saját jelenlétét, hiszen egy szélsőségesen hosszú előadás vagy különleges hely okozta kényelmetlenségekkel találja magát szemben, és sokféle provokációra kell reagálnia” (Lehmann 2004: 28, kiem. H.-Th. L.).

„A személyes történelem általi megszólítottság”-ról eszünkbe juthatnak a színháznak azok a meghatározásai is, melyek a (társadalmi) valósághoz való viszonylatában közelítik meg; gondoljunk itt „a kor ütőerén tartja az ujját/kezét” szólamra, vagy a *Hamlet*-beli sorokra a színjátékról: „melynek főadata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát” (Shakespeare 1993: 125). Ezt azzal a már említett színháztípussal tudhatjuk szembeállítani, amely csak szórakoztatni akar.

Hasonlít az előzőhöz Erika Fischer-Lichte elgondolása, de ő dinamikusnak gondolja el ezt a viszonyt: „a színház csak a legritkább esetben éri be a társadalmi valóság pusztá leképezésével. Ezért a színházat sokkal inkább a társadalmi valóság integráló, s egyben integrált alkotóelemeként kell felfognunk, amely döntő befolyást gyakorolhat a társadalmi valóságra, sőt – állandóan dinamizálva az adott állapotot, kritizálva az aktuális identitást, vagy más identitást hirdetve – talán változásokat is kezdeményezhet. [...] Ebben az esetben a dráma előadásakor a színház tényleg a határátlépés terévé változik, és lehetővé teszi, sőt kezdeményezi az identitásváltást” (Fischer-Lichte 2001: 15–16).

Az az elgondolás, hogy a színháznak megváltoztató ereje van, Bertolt Brecht rendező és színházi gondolkodó elveit is felidézheti bennünk. Georges Gurvits is hasonlókat állít a színházzociológiát megalapozó tanulmányában, melyben hangsúlyozza, hogy „a színház nem azonos a mindennapi élettel, hiszen »demarkációs vonal húzódik a színház és a társadalmi valóság között. A színház bizonyos társadalmi

helyzetek szublimációja, akár *idealizálja*, akár *nevetségessé teszi* ezeket, akár *megváltoztatásukra sarkall*» (Imre 2005: 108–109, kiem. G. G.). Erika Fischer-Lichte is beszámol erről a sokféle lehetőségről; ő sem gondolja, hogy minden egyes színházi előadás meg tudja változtatni a nézőjét. A következő idézetben a második lehetőséget olvasva, mint Gurvitsnál, ezúttal is eszünkbe juthat az operett, amely szinte minden vidéki magyar színházban jelen van (évadonként bár egy): „A drámában megfogalmazódhat olyan identitás, amelyet a nézők sem a jelenben, sem a jövőben nem fogadnak el, és különösebben nem tekintik sajátjuknak. Létrejöhet olyan identitás, amelyet a nézők eszményként ugyan elfogadnak, de sem a jelenben, sem a jövőben nem valósítanak meg. Végül elképzelhető, hogy a drámában képviselt identitást a nézők jövőbeni identitásuknak tekintik és meg is valósítják” (Fischer-Lichte 2001: 16).

Az identitás megváltozásához hasonló művelet az átváltozás, amely Erika Fischer-Lichte szerint kulcsfogalom a performativitást alapulvéve emelő színházban. „Abból a tézisből indulok ki – írja Fischer-Lichte –, hogy a hatvanas évek nyugati kultúrájának színházában [...] a performativitás olyan esztétikája alakult ki, amelynek szempontjából alapvető jelentőségű az átváltozás folyamata” (Fischer-Lichte 1999: 57). Ez az átváltozás már másmilyen, mint amiről az előző bekezdésben szó volt, hiszen „a művészi performansz hatására létrejött átváltozás nem két rögzített állapot közötti átmenetet jelent, hanem bármilyen rögzített állapot »elvi« tagadását: leginkább egyfajta állandóan folyamatban lévő, mindig újraképződő, s így permanensen változó énképet feltételez. Az átmeneti rituálékra rájátszó és azokat speciális módon transzformáló művészi performansz tartós állapotá teszi a liminalitást”²¹ (i. m. 54).

A korábbiak mellett Imre Zoltán egyik tanulmányában a következő megjelölésekkel is találkozunk: a színháznak „folyamatszerű” létezése van, valamint komplex „jelenség”, ami az adott társadalom különféle viszonylataiban helyezkedik el (Imre 2005: 108). Rákövetkező mondatából néhány fogalmat szintén alapvetőnek gondolok: „a színház tekinthető olyan strukturális és hierarchikus viszonylatokkal rendelkező intézménynek, amelyet az adott társadalom/közösség formál, illetve amely, (re)prezentálja a társadalom/közösség alapfeltevéseit” (i. m. 108). A korábban említett „keret” mellett a „hierarchikusság”, valamint az „alapfeltevés/premissza” azok az Imre

²¹ Az Arnold Gennep által átmenetinek nevezett rítusokban az első fázis („az elválasztás”) utáni rész: „2. a küszöb- vagy transzformációfázis. A transzformálandó személy(ek) ekkor egy minden lehetséges tartomány 'közé' eső állapotba kerülnek, amely teljesen új, részben megrázó tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé számukra” (Fischer-Lichte 1999: 58). Ezután következik a harmadik rész, az „inkorporáció” fázisa.

által gyakran használt kifejezések, melyek nem megkerülhetők, ha a színházról gondolkodunk.

Összefoglalásképp elmondható, hogy jelen alfejezetben felvázoltam a „színház” szó néhány fontosabb jelentését/értelmezését. A szótár által bemutatott köznapi használatoktól eljutottunk a kortárs magyar²² és nem magyar²³ színháztudomány képviselőinek elgondolásaiig, még a 20. századot meghatározó három nagy színházi iskolát is sikerült becsempészni a fejezetbe.²⁴ Kitértem a magyar színjátszás három fontosabb jellemzőjére/buktatójára is.

Mi fogja össze ezt a kontextualizálónak szánt, laza fejezetet? Az a közös a három tematikában – a köznapi használat, a magyar színházi jellemzők és a tudósok vélekedései között –, hogy mindegyik olyan jelentéseket mutat be, amelyek arra a szóra, hogy „színház”, valaki fejében legelőször (prototípusként akár) megjelennek. Tehát a magyar színházba igyekvő újságíró jó eséllyel egy színdarab színrevitelére fog gondolni, amit nagyjából lélektani realista módon adnak elő; egy színháztudományban jártasabb egyén már a hozzá közel álló, teszem azt fischer-lichte-i definícióra gondol a „színház” szó hallatán, ill. a kedvenc „extrém” stílusára.

Vagyis a fejezet során mintha módosultak volna a válaszok. Nem azt mondták el immár alanyaink, hogy mi a színház, hanem mi a „neki tetsző” színház. Mi számára a színház prototípusa? Ismerjük ezeket a mondatokat: „Ez neked színház?!...” „Na, ez színház!” Ezek a használatok is érvényesek.

Azt mondhatjuk tehát, hogy a ’színház’ mint kategória sokfélesége leginkább a Wittgenstein által javasolt módon írható le:

²² Alapvetően a Theatron Társulásról, a Theatron színháztudományi folyóirat alapítójáról, szerkesztőjéről van szó; az ő tanulmányaiból, fordításaiból idéztem. A társaság eleinte Veszprémben, az ottani színháztudományi tanszéken dolgozott, többségüknek a jelenlegi bázisa a Károli Gáspár Református Egyetemen van. (Imre Zoltán kivétel, ő most az ELTÉ-n tanít, illetve Jákfalvi Magdolna a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Bécsy Tamás pedig már nincs közöttünk.)

²³ A magyar nyelvterületen leggyakrabban idézett három kortárs színháztudós: Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte és Hans-Thies Lehmann. Könyveiket, tanulmányaikat jellemzően az előző lábjegyzetben említett tudósok fordítják.

²⁴ „1999-ben, visszatekintve az elmúlt száz évre, a játék reális és fiktív (akár szociológiai, pszichológiai vagy antropológiai) terét három markánsan elkülönülő színházi gyakorlat értelmezi. A játékban való részvétel szempontjából ezt átélésnek, elidegenítésnek és felmutatásnak nevezzük. Sztanyiszlavszkij, Brecht és Artaud metaforái” (Jákfalvi 2000: 9). Megjegyzés: Artaud helyett Grotowskit említettem, aki sokak szerint legjobb képviselője az Artaud-féle irányultságnak.

„1. Nem az úgynevezett szükséges és elégséges tulajdonságok (komponensek)²⁵ tartják össze a kategória tagjait, hanem a családi hasonlóságra épülő viszonyok.

2. A kategóriák egyes tagjai nem egyformán fontosak – a kategóriának vannak jobb és kevésbé jó képviselői.

3. A kategóriák határai egyáltalán nem merevek, sőt, folyamatosan módosulhatnak újabb tagok megjelenésével (illetve régebbi tagok eltűnésével)” (Kövecses–Benczes 2010: 29).

Ezt úgy nevezi a kognitív szemantika, hogy „a *prototípusalapú kategorizáció* modellje, amely a kategóriákat olyan, *prototípusok* köré szerveződő tagok halmazának tekinti, ahol a tagokat a családi hasonlóság elve kapcsolja egymáshoz” (uo.).

Ezzel már megnyugtatóan le lehet írni a ’színház’ kategória tagjainak sokféleségét. Az épület is belefér, az intézmény is, a társulat is, a köznapis szerepjátások is; az „ingyenélő” színész figurája, a lélektani realista, a szószínházi meg a szórakoztató előadás is; a színész szerepfelvétele, a játékos–néző viszony, a társadalmi közeg befolyása, a folyamat, ami mindeközben zajlik, meg az identitásváltoztató, az átváltoztató erő.

Csak hogy kérdés, hogy mindegyiket el tudjuk-e fogadni. Valószínű, hogy mindig lesz olyan típusa a színháznak, amit a bennünk kialakult színházkép folytán jobban kedvelünk, és olyan, amit kevésbé. Az erdélyi színházmodellek kapcsán így jöhet elő ez a kérdés: a színháznak melyik definícióját vallja, aki az első, és melyiket, aki a harmadik modell szerint gondolkodik? Melyik „színház”-at keresi, melyikkel vitatkozik?

Hans-Thies Lehmann azt írja a színházról, hogy „a jelentéktelen »event«-ekhez kezd közelíteni” (Lehmann 2009: 121), a happeninghez és a performanszművészetéhez. „Mindkettő a részvétel és az interakció lehetőségeit kutatja, és a jelenlétet (a valós tettet) hangsúlyozza a reprezentációval (a fiktív dolgok utánzásával), az aktust az eredménnyel szemben. A színházat tehát folyamatként és nem eredményként definiálják, a cselekvés és a létrehozás tevékenységeként és nem termékként, ható erőként (energeia) és nem műként (ergon)” (i. m. 122).

Ha valaki hasonlóan gondolkodik a színházról, mint Lehmann, vagyis az ilyen típusú előadásokat keresi – feltehetően a III. modell-hez kapcsolódóakat –, annak kíváncsi, hogy a beszédmódja is ehhez illeszkedjék. Tekintheti-e, mondhatja-e az ilyen

²⁵ Eszerint a színház definíciója a következő komponensekből állna: színész, néző, rendező, belépődíj, reflektor, dráma stb.

ember az „előadást” műtárgynak, ill. egy (próba)folyamat végeredményének? Hiszen, Lehmann egy másik elgondolásával – ’a színház mint szituáció’ – élve: „A színház játékos módon olyan *helyzetet* teremt, melyben nem egyszerűen »kívülről nézünk szembe« az általunk észlelt dolgokkal, hanem magunk is részesei vagyunk” (i. m. 123, kiem. Zs. A.).

Illetve: aki eseményként, folyamatként, szituációként gondolja el, ami a színházban zajlik, pontosan fogalmaz-e, ha azt mondja, hogy ’megnéztem’ ’egy előadást’? A nyelvünk itt a színháznak azt a felfogását kódolja, miszerint kívülről ránézünk egy tárgyszerű valamire, egy végtermékre, egy olyan valamit ’nézünk meg’, amit előtte próbáltak, és ’elő-ad’-nak nekünk. Vagyis ez a kifejezés talán a színháznak egyféle felfogását jelöli csupán.

Nem fér bele e jelentésbe például az az Uwe Mengel által ’rendezett’ ’előadás’ (pontosabban: Mengel „úgy alakít ki egy történetet szereplőivel”), amely „úgy zajlik, hogy a nézők beléphetnek, beszédbe elegyedhetnek az egyes szereplőkkel, és *kifaggathatják* őket a történetről [...] valamennyi néző azt a színházat kapja, amit saját aktivitásával, kommunikativitásával kiérdemel” (i. m. 125, kiem. H-Th. L.).

Megfigyelhettük, hogy ez esetben valójában a „néző” terminus sem helytálló, hiszen ezúttal sokkal inkább résztvevők vagyunk, hallunk, beszélünk, járkálunk, alakítjuk az eseményeket, nem csak „nézünk”.

Ha alaposan megvizsgáljuk tehát szokásos kifejezéseinket, kiderülhet, hogy a színháznak valamiféle (/valamikori) definícióját konzerválják. Egy másik bevett fordulatunk például, az, hogy ’elmegyünk színház-ba’, a „-ba” rag által a színház mint épület felfogást kódolja magában.

Nem árt tehát, ha alaposan átgondoljuk, melyik színház-definíció mellett tesszük le a voksunkat. Azután pedig megvizsgáljuk, vannak-e szavaink arra, hogy a színházról ennek megfelelően értekezzünk.

3.2. Az élettől az áruig (metaforák mentén)

„Tetszik Önnek ez a kert? Vigyázzon, hogy ne tegye tönkre, mert az öné.”²⁶

²⁶ Malcolm Lowry-t George Banu idézi könyve mottójaként (Banu 2006).

3.2.1. Mnouchkine metaforái

Ha meg akarjuk tudni, milyen sajátos jegyei vannak valaki színház-értelmezésének, nem csak az általa teoretikus igénnyel megfogalmazott definíciók állhatnak rendelkezésünkre. Ha nem reflektáltan fogalmazó színháztudósról, hanem például egy alkotóról vagy egy nézőről van szó, azt a módszert is használhatjuk, hogy megfigyeljük, milyen szóképeket alkalmaz a színházról való értekezése során. Kiss Bence például így fogalmazott egy 2016 februárjában kibontakozó színházi vitában a Székely Hírmondóban, bizonyos típusú előadásokra célozva: „Lehet az egri bikavért kólával hígítva inni – csak nem érdemes” (Kiss 2016).

Amikor metaforát mondok, a következő definíció mentén haladok, vagyis nem csupán az újszerű, látványos összekapcsolásokra figyelek, hanem a nyelvünkbe (és fogalmi rendszerünkbe) mélyen beágyazódott, közismert társításokra is. „Igen gyakran előfordul [...], hogy [...] két fogalmi keret között alakul ki valamely hasonlóságra épülő fogalmi interakció – ezt a folyamatot metaforának nevezzük” (Kövecses–Benczes 2010: 79). A továbbiakban, a diskurzus vizsgálata során, ezt a meghatározást tekintem mérvadónak. „A fogalmi metafora két fogalmi tartományból áll: a konkrétabb forrás- és az elvontabb céltartományból. [...] az UTAZÁS a forrástartomány és az ÉLET a céltartomány. Ezek alapján jön létre AZ ÉLET UTAZÁS fogalmi metafora.” (i. m. 81).

Ebben az alfejezetben tehát arra teszek kísérletet, hogy a metaforák vizsgálatát mint módszert bemutassam. Illetve publikáltam már egy tanulmányt, melynek előkészületeként egy színházi témájú könyv összes metaforáját kikerestem, csoportosítva felsoroltam őket, és tanulságokat próbáltam levonni belőlük (Zsigmond 2015b). Egy Ariane Mnouchkine-nal készült beszélgetőkönyvről van szó. Jelen fejezetben arra a tanulmányra támaszkodom, részleteket idézve fel belőle. Ezúttal nem sorolom föl az összes metaforát, csak amennyi a következtetések megfogalmazásához szükségesnek látszik.

Ebben az alfejezetben tehát kizárólag *A jelen művészete* című kötet anyagára támaszkodom. A könyv 2002 és 2004 között rögzített beszélgetéseket tartalmaz; a francia eredeti, mely alapján a magyar kiadás készült, 2005-ben jelent meg. A Mnouchkine által vezetett Napszínházzal, a Théâtre du Soleil-jel kapcsolatos eseményeket a könyv függeléke 2010-ig követi.

Mnouchkine beszédét sűrűn szövik át a metaforák. Az öt faggató riporter mondatai sem mentesek tőlük – a már közölt tanulmányban felsorolt idézetek között

ezért az ő szavait is megtaláljuk. Az újságíró metaforái többnyire Mnouchkine-t ismételik, vagy szinte észrevétlenül belesimulnak a szövegbe – ez jelzi, hogy az alkotó és a diskurzusába bekapcsolódó más alanyok majdhogynem ugyanazt a nyelvet beszélik.

Majdhogynem ugyanazt a nyelvet? Nem, kivétel is akad: a szociológusok és más szakemberek például előszeretettel használnak egy bizonyos kifejezést, amikor a színházról beszélnek. Erre a szóra Mnouchkine nem adná az áldását – bár színházi emberek szájából is hallhatjuk időnként.

Sok elemzési szempont jó, sőt, eredményes lehet a szóképek vonatkozásában. Jelen alfejezetnek viszont egyetlen konkrét célkitűzése van: egy bizonyos metaforát keresünk a szénakazalban. Az érdekel, a szociológusok által gyakran használt „kultúrafogyasztás” fogalom²⁷ (vagy valamely változata) megtalálható-e Mnouchkine impozáns listájában.

Azért is fontos ennek a kérdésnek utánajárni, mivel más területeken is gyakran találkozunk ezzel a színházra vonatkoztatott kifejezéssel. A kolozsvári Babeş—Bolyai Tudományegyetem Kommunikációs Napok című, 2016-os rendezvényének előadásai között például egy kommunikációs szakember, Kádár Magor előadása a következő címet viselte: *Kultúra. Fogyasztás*. Egy színházigazgató (a marosvásárhelyi színházé) is fellépett a konferencián, Gáspárik Attila. A következő címmel adott elő: *Eladni a színházat (a kultúra áru?)*. (Meg is válaszolta előadásában a kérdést: igen, az.)

Nézzük tehát Mnouchkine szóképeit. Az itt következő metaforák nem úgy strukturálisak, ahogy például „az élet \approx út” fogalmi metaforára gondolni szoktunk. Vagyis nem ilyen egyszerű megfelelés van a két fogalmi tartomány (a forrás- és a céltartomány) elemei között: az élet az út, születése és halála között az ember az úton haladó utazó, az élet által támasztott nehézségek az úton levő akadályok stb. Mert, mint például a „a színház \approx szerelem” esetében: hol a rendezőt csábítja el egy jó gondolat, hol a nézők esnek szerelembe a színházzal – a szerelmesek szerepe tehát mindig másra

²⁷ A szociológusok széles körben használják ezt a gazdaságtudományi eredetű fogalmat. Vegyünk két példát. Az Erdélyi Társadalom című periodika művészetszociológia lapszámában található egy beszámoló egy Románia-szintű kutatásról, amely a lakosság színházba-járási szokásait is vizsgálja – figyeljünk e dolgozat alcímére: „*A nők a sorozatokat, a férfiak a focit nézik.*” *A kulturális fogyasztás módozatainak egy tipológiája* (Lazăr 2011). Vagy egy kutatási beszámoló (amire még hivatkozni fogok) fejezetcímei: *Kultúra és kulturális fogyasztás; Társadalmi rétegződés és kulturális fogyasztás; Etnicitás és kulturális fogyasztás; Kulturális fogyasztás az erdélyi (vonatkozású) társadalomkutatásban; A kulturális fogyasztás (művelődés) szerepe a kisebbségi társadalomépítésben a két világháború között; A kulturális fogyasztás vizsgálata az empirikus szociológiában; A kultúrafogyasztás nyelve* (Kiss–Barna 2011).

osztatik ki. Tekintsük hát az alábbiakat metafora-csokroknak (ráadásul itt csak egy részét közlöm a gyűjtésnek). Ez a „csokrosodás” azt is jelzi, hogy a felsorolt fogalmi tartományok mélyen beágyazódtak Mnouchkine gondolkodásmódjába.

A színház \approx szerelem metaforacsokor.²⁸ Amikor Mnouchkine rájött, hogy színházzal akar foglalkozni: „villámcsapásként ért a felismerés. Mint amikor szerelembe esünk” (i. m. 30). A zeneszerzőjével való munka során: „minden nap megünnepelhetem a zene és a színház ismételt nászát” (i. m. 120). Az előadás készítése során: „Egy jó ötlet elcsábít egy félóra...” (i. m. 15).

A színház \approx betegség, halál metaforacsokor. „Mint a kar, egyszerre voltam rémült és lenyűgözött. Beteg és gyógyult” – mondja az *Oreszteia* színreviteléről Mnouchkine –, „elállt tőle a lélegzetünk” (i. m. 102). A társulati lét tele van a sérülés lehetőségeivel; Mnouchkine-nak az a dolga, hogy: „meg kell tudnom különböztetni a horzsolást a pestistől [...] a seb egy jó szóval gyógyítható” (i. m. 11). A Molière-film főszereplője, „Philippe Caubère maradandó sérüléseket szenvedett” (i. m. 60) – amikor a kritika szerint: „A Tudós nők lemeszárolják Molière-t” (i. m. 60).

A színház \approx ébrenlét, élet metaforacsokor. „Színház, [...] alszom, ébressz fel” (i. m. 9) – várjuk tőle; és szerencsére van olyan, hogy „egyszer csak megérint valami abból, ami a színpadon történik, és felfedi vagy felébreszti a szunnyadó valóságot” (i. m. 46). A jó színész olyan, „aki minden pillanatban újra meg tud születni” (i. m. 15). A rendező dolga meg: „levegőt adni a színésznek” (i. m. 14).

A színház \approx küzdelem metaforacsokor. „Harcol-e a művészet a barbárság ellen? Vagy teljesen tehetetlen? Én hinni akarok abban, hogy a művészet is fegyver” (i. m. 41). Próbákon: Néha olyan utasításokat adok, melyeket úgy hívok, bumeráng. Visszakapom őket egyenesen az arcomba”, mert a színház ez is: „egy csata együtt – vagy egymás ellen” (i. m. 88).

A színház \approx úton levés, útmutatás metaforacsokor. Már a(z akkor) negyvenéves Soleilről mondja Mnouchkine: „mindannyiunk előtt ott a lejtő, és minden reggel el kell

²⁸ „A kognitív nyelvészeti szakirodalomban a két fogalmi keret közötti kapcsolatot úgy szokás leírni, hogy az elvontabb fogalom kerül a konkrétabb fogalom elé (kiskapitális betűtípussal), mint pl. AZ ÉLET UTAZÁS” (Kövecses–Benczes 2010: 225). Nem használnám a kiskapitálíst, mert, egyrészt: dolgozatom nem kognitív nyelvészeti dolgozat szeretne lenni: ezt az elméletet, bár kiemelt fontosságúnak tekintem, a többi mellett használok fel értekezésemben; másrészt: ez az általam „metaforacsokor”-nak nevezett jelenség nem egészen azonos azzal, amit a kognitív nyelvészet fogalmi metaforának nevez.

döntenünk: felfelé, vagy lefelé megyünk-e rajta? A vezetőnek olyannak kell lennie, aki kitalálja, hogy kell felfelé menni” (i. m. 118). „Aiszkülosz vagy Euripidész nyomába indulni olyan, mint egy nagyon távolinak tűnő, nagyon veszélyes, nagyon sötét, földalatti kontinens felé hajózni, a kegyetlenségekkel teli óceán túlsó végébe. Mint Shakespeare-nél. Amikor Molière műveibe egyre beljebb hatolunk, akkor egy társadalom, egy város, egy városrész, egy utca felé tartunk” (i. m. 101). „Néha kézen kell fogni a közönséget, hogy rátaláljon egy különleges alkotásra” (i. m. 80) – ezt a kritikától kéri Mnouchkine.

Az előző bekezdésben már találkoztunk a **színház ≈ felfedezés, hajózás** metaforacsokkal. A Napszínház vezetője fiatalon rájött, hogy a színház: „Ez az életem, ez a közös játék, ahogy egyszerre szállunk föl egy induló hajóra, ami messze, nagyon messze visz bennünket, egy mesés és érintetlen föld felfedezésére” (i. m. 30). De „a színész nem utas ezen a hajón. A legénység része! A nézők az utasok!” (i. m. 111).

A színház ≈ misztikum, varázslat metaforacsokor. „A színházban van valami boszorkányság: minden színészből alattomos módon kúszik elő Oresztész, Klütaimnésztra, Agamemnón. ... mindenki számára nagyon veszélyes ezeknek a szörnyetegeknek a közelében lenni” (i. m. 105–106). A Napszínház épületéről mondja: „Nem változhatott csatatérre a Cartoucherie, ami menedék volt, egy szentély” (i. m. 66.).

A színház ≈ étek metaforacsokor. „Aiszkülosznál születik a színház. Felemelte a fedőt, és kijött az emberi belső: belek, lélek, szellem, a nyelv, a szemgolyók, belső szervek, minden” (i. m. 17). Próbákon a rendező felkínál egy eszközt, és aztán háttérbe vonul, mert: „Hagyni kell megkenni a tésztát, beindulni az érési folyamatokat. Aztán előfordul, hogy valami túlérlik és megpenészedik” (i. m. 14). Van, amikor egy díszletelem az, ami „élesztőként került a tésztába” (i. m. 15). Mint társulatvezető, mondja Mnouchkine, „tudtam egyesíteni. / Mi köré? / A színház köré. [...] A színház tápláló képessége köré” (i. m. 118).

A színház ≈ könyv, zene, tánc, képzőművészet metaforacsokor. „Meg kell érezni, hol van a költészet, hol vannak a ki nem mondott, rejtett dolgok” (i. m. 96). „Csehov írt egy kottát. Egy igazi zenekari partitúrát a zenészszerzőknek, ahol nem lehet a hegedűt vadászkürttel helyettesíteni. Ebből a szempontból teljes ellentéte Shakespeare-nek, aki nem egymás között játszatja a szereplőit, zenekarban, hanem az

égbolt tetejére, ahonnan mindig a közönséghez szólnak” (i. m. 128). „Ugyanezt kérde egy gyerek Brâncuși-tól: »Honnan tudta, hogy ebben a kőben egy ló van?« / Amikor szerepet keresünk egy színészen, először is remélnünk kell, hogy a színészen valahol mélyen ott van az a szerep, vagy legalábbis van benne hely a szerep számára” (i. m. 15).

A színház \approx takarítás, tér metaforacsokor. Próbán „egy jó ötlet [...] olyan, mint egy oda nem illő bútordarab, amely minden helyet elfoglal a színpadon” (i. m. 15). Mnouchkine szerint „a rendező dolga csupán az, hogy teret adjon a színésznek. Belül és kívül. Kisöpörni az ént, a manírokat, a magamutogatást és a túlzásokat. [...] Úrt teremteni, de olyan úrt, mint az anyaméhben. Testi, meleg, termékeny, varázslatos úrt” (i. m. 14).

Ezzel már A színház \approx család metaforacsokornál tartunk. Kiugornám a következőket: a színház \approx állat, növény; a színház \approx érték, fenség; a színház \approx ember; a színház \approx sport; a színház \approx gépezet; a színház \approx épület; a színház \approx játék, munka, tanulás; a színház \approx ajándékozás, áldozathozatal. Utolsóként a következőt említettem a tanulmányban:

A színház \approx tűz, fény, robbanás metaforacsokor. A társulat nevééről: „A lecszebbet akartuk megtalálni, a leginspirálóbbat, ami valóban kifejezi mindazt, amit nekünk a színház jelent. »Élet«, »Tűz«, »Melegség«, »Fény«, »Szépség«, »Emberiség«. Egyszer csak valaki, azt hiszem, én, felvetette a »Napot«” (i. m. 18). „Shakespeare nem akar elegáns lenni. Ő az emberré vált vulkán, vagy inkább a vulkánná vált ember. Véres sarat köp és fényt, ami a legsötétebb szerveink legsötétebb mélyéig bevilágít minket” (i. m. 92). Pascaud tíz évvel ezelőtti kérdésére: „hogyan telt el ez a negyven év a Soleil-nél?”, Mnouchkine így válaszol: „Mint a villám!” (i. m. 118).

Mihez kezdhetünk a fenti idézetekkel? Próbáljunk meg kapcsolódásokat találni közöttük, ahogy maga Mnouchkine is teszi? „Mert egy színész, egy színésznő, legalábbis a Théâtre du Soleil-ben, összetett keverék: színész, színésznő, tengerész, feltaláló, ápolónő, akrobata, szerelő, építőmester és éjjeliőr egyben. Énekesnő, zenész, informatikus, kanadai, perui, és várakozó, mint ahogy Patricia. És tanonc, mint Pauline...” (i. m. 135).

Ez esetben egy rendező és társulatvezető (emelhetnénk ki a metaforákból): szerelmes, orvos, boncnok, hajóskapitány, felfedező, túravezető, harcos, munkás, takarító, alattvaló, ceremóniamester, pap, varázsló, építész, gépkezelő, edző, szurkoló,

karmester, mezőgazdász, szakács, torreador, üldözött vad, tanár, tanuló, anya, gyermek, testvér, lámpa, robbanóanyag, fa, melyen villám fut keresztül...

Nézzük meg, mire jutunk, ha elemezzük ezeket a kategóriákat? Vizsgáljuk meg: miben különbözik Mnouchkine felfogása más, általunk ismert rendezők önképétől vagy színházképétől? Esetleg gondoljuk át: valóban mind metaforák-e, amiket a korábbiakban felsoroltunk? (Például a valakit „megindít” valami, az valóban egy gépet juttathat eszünkbe?)²⁹ Vagy keressük meg a metafora-összefonódásokat? (Érdekel bennünket, hogy a tűz összeér a szerelemmel, a gép a termékenységgel, a takarítás a képzőművészettel?) Ezúttal ne. Egyetlen célt kövessünk ebben az alfejezetben: keressük a „kulturális fogyasztás” nyomát a gyűjteményben.

Sokféle metafora megjelenik a rendezőnél. Olyan, ami: 1. alig észrevehető, mint pl. egy előadás vagy egy társulat „születése”; 2. amik helyenként látványosabbak, de amiket a beszélők más fogalmakkal összekapcsoltan is használnak, pl. „út”, „tűz”;³⁰ 3. amiket már sajátosan a színházra alkalmazunk, de nemcsak alanyunktól, hanem más beszélőktől is elégszer hallhattuk, pl. „csoda”; 4. amiket sajátos módon Mnouchkine-nál találunk meg, pl. „hajó”, „sziget”.

Ez az egy, „a kultúra fogyasztása” (angolul: cultural consumption) nem található meg nála. Illetve igen, tagadó formában: „Az előadás nem egy termék” (i. m. 81). Tehát Mnouchkine tagadja azt, hogy a színház a ’piac’ fogalmi kerettel és elemeivel volna leírható: termelő, áru, vásárlás, pénz, fogyasztó.³¹ Azt mondja: „A színház nem butik, nem iroda, és nem is gyár” (i. m. 81). Máshol is találtam a könyvben arra mutató jelet, hogy nem a befektetett pénz, idő vagy energia minimalizálására törekszik a rendező – márpedig egy gazdasági/kereskedelmi jellegű gondolkodásmódra az vallana. Lásd pl.: „Fizetnék érte, hogy ezt a foglalkozást üzhessem!” (i. m. 113). Többször elmondja azt is, hogy nem számít, hány hónapig tart egy próbaszakasz, ők minőségre törekszenek. Mert a színház nem piac, hanem: „A találkozás, az osztozás színtere. A gondolkodás, a megismerés, az érzékenység temploma. Egy ház, ahol jól kell éreznünk magunkat” (i. m. 81).

²⁹ Kövecses és Benczes már idézett könyvének végén, a *Metafora-és metonímiatudatában* megtaláljuk ’az emberi érzelm mint elektromos / v. mágneses / v. mechanikai erő’ metaforákat (Kövecses–Benczes 2010: 251).

³⁰ Az előző lábjegyzetben említett listában fellelhetők például ’az élet / a szerelem mint utazás’; ’a lelkesedés / a düh / a szerelem mint tűz’ metaforák.

³¹ „A fogalmi keret nem más, mint a fogalmi kategória strukturált mentális reprezentációja. [...] Ilyen fogalmi keret például a VERSENY, amely számos elemből tevődik össze: a versenyből, a résztvevőkből, a helyből, a díjból és a helyezésből” (Kövecses–Benczes 2010: 51–52).

Arra szándéksom rámutatni, hogy a „színház” szó jelentése nem egységes. Bár mindenki ugyanazt a szót használja: „színház”. De amikor a korábban említett szociológusok – vagy a Kommunikációs Napok előadói – a színházi előadásról beszélnek, azt állítják: „termék”. Amikor az alkotó a színházi előadásról beszél, azt állítja: „nem termék”. Tehát épp az ellenkezőjét. Egy szó hogyan jelenthet valamit és annak az ellenkezőjét is?!

Célom a továbbiakban az, hogy jobban kibontsam az összegyűjtött metaforák jelentését, s ezáltal jobban megértsük az ellentmondás mibenlétét. Azután tennék egy javaslatot a társadalomtudósoknak és társaiknak. Amit aztán ők vagy megfogadnak, vagy nem. (Ők tudják jobban, mire szolgálnak nekik a terminusok. Jó lesz-e a céljaikra, amit ajánlok, avagy sem.)

Vegyük először is a „fogyasztás” szót, ami egyrészt az étkezés fogalomkörébe tartozik, másrészt gazdasági terminus. Az étkezés esetében: előbb volt valami a tányéron, azután az étel ’elfogy’. A ’fogyasztói társadalom’-ban az árucikkkel hasonló dolog történik; ott a ’polcra’ vesszük le a terméket, és miután kifizettük, vagyis tulajdonost cserélt: megehetjük a terméket, elhasználhatjuk, elronthatjuk.

Első észrevételünk ezzel kapcsolatban az lehet, hogy míg a „fogyasztás” két jelentésében közös jegy az, hogy a sokból kevés lesz, netán ’a valamiből semmi’, Mnouchkine metaforái esetében ennek az ellenkezőjét tapasztaljuk: amikor ő színházat csinál, akkor a kevésből sok, ’*a semmiből valami*’ jön létre. Nézzük a hajós-metaforát: új, ismeretlen szigetek sora adódik hozzá a korábbi földrajzi tudáshoz. A tanulás-metafora mentén: az ismeretek gyarapszanak. A munka során szintén valami eredményre számíthatunk, ugyanígy a sportban is, új teljesítmények adódnak hozzá az előzőekhez. A gyógyítás során egészség jön létre; az ajándékozás, a varázslás során meglepetések; a méhkasban méz termelődik; a társulat ’magja’ vagy ’magvetői’ szintén a jövőt ’táplálják’; a rendező étkezéssel kapcsolatos fogalmai is az étel elkészítésére, létrehozására utalnak – illetve a ’tápláló’ szerepét emelik ki, nem azt, hogy ’elfogy’. Még azok a fogalmak is, amelyek például egy betegségre utalnak, többnyire a diszfunkció jeleként utalnak rájuk, és arra törekednek az alkotók, hogy megszüntessék a bajt.

Nem mondtam ezzel nagy újdonságot, hogy a színházi próbák során mintegy ’a semmiből valami’ jön létre – de a második észrevételem ehhez hozzáteszi: az *élő* jelleget. Ez a valami, ami létrejön: élő, vagy az élethez kell. Gyakori a ’születés’ metafora, az ’életre keltés’, a „felébresztés”, a ’gyógyítás’ vagy az ’útmutatás’, az ’új

dimenziók' felfedezése, a 'házépítés', a 'küzdés' az emberhez méltóbb életért; még a 'motor' is azért hajt, hogy általa az ember elérje céljait. Amikor Mnouchkine metaforáktól mentesen értekezik a színház céljáról, olyankor is az életet, az időt, a közös időt – ezeket az egymással összefüggő fogalmakat – emlegeti. „Az a hivatásunk, hogy a mi időnket meséljük” (i. m. 66.). „Az előadás nem egy termék. Az egyik oldalról hetvenöt ember életének értékes pillanata, másik oldalról hatszáznak” (i. m. 81.). „A színésznek előbb figyelnie kell, aztán megtanulnia megállni, elhallgatni, elfogadni a mozdulatlanságot. Ha nem így lenne, a nézőnek ugyan hogy lenne ideje a felismerésre, önmaga felismerésére?” (i. m. 45.).

A színházban tehát alkotó és néző közös téridőben van, közös életidőben és élményben (sic!) részesül, egyenrangúak – a kereskedelmi metaforával ellentétben, ahol a gyártó és a vásárló nincsenek egy térben és időben egymással; illetve ha szolgáltatásról van szó, abban is érvényesül az alá-fölé rendeltség. A fogyasztó, mint korábban említettem, miután fizetett, bármit elkövethet az áruval, ami immár az övé. Nem úgy tehet a néző a színházban. A közönség Mnouchkine színházában nem egyértelműen fölérendeltje az épp zajló előadásnak: „A közönséget mindig meg kell hallgatnunk, de nem kell neki mindig engedelmeskednünk” (i. m. 78).

Találtunk tehát néhány elemet (létrehozás, élet, közös idő, hierarchia mentesség), amelyek valószínűsíthetők, hogy Mnouchkine miért tiltakozik a 'piac' fogalmi keret ('a színház mint piac' metafora) ellen. Ő másnak látja a színházat. Hasonlóbbnak ahhoz, ami egy felfedezőút során zajlik. Vagy amikor megmászunk egy hegyet. Vagy amikor egy boszorkány a varázsitalt keveri. Vagy ha az Olümposzon az istenek dühöngenek. Vagy ha megszületik egy kisgyerek.

Van ebben valami előre nem tudható, valami életszerű. Olyasmi, ami figyelemmel, és nem pénzzel érhető el. Nem véletlenül lett a kötet címe is az, amiről Mnouchkine gyakran beszél: *A jelen művészete*. (Az élet is a jelenben zajlik.)

Szilágyi N. Sándor figyelmeztetése jutott e probléma kapcsán eszembe. *Metaforák és elmevírusok* című nyilvános tudományos előadásában amellet érvelt (Szilágyi N. 2013), hogy: „A mai főárambeli ember- és viselkedéstudományok legvirulensebb elmevírusa: 'az élet piaci verseny'” (21:20). Valószínű, hogy ennek az elmevírusnak egy megvalósulására találtam rá a 'kulturális fogyasztás' szerkezetben. Mnouchkine szinte megérzésből tiltakozik e vírus ellen, talán azzal is, hogy régmúlt idők szavait és szokásait (lásd: új földrészek felfedezése), vagy messzi tengerek és hegyek közevét idézte meg, bűbajos boszorkákat és görög isteneket – ahelyett, hogy a jelen fogyasztói

társadalmának közegéből kölcsönözné metaforáit. A művész mellé állok, és Szilágyi N. Sándor is erre buzdít bennünket: „A mi immunrendszerünk pedig a tudományban a tudatos odafigyelés a strukturális metaforákra (elmevírusokra): hogy tartsuk nyitva a szemünket, és ne sétáljunk bele gyanútlanul minden alattomos nyelvi csapdába” (1:22:30). Mert különben könnyen oda juthatunk, hogy „a mi együttműködésünkkel a »tudomány« ideológiai alapot biztosít a piac számára” (1:04:10).

Mit tehet az a szociológus (kommunikációkutató, újságíró, színházigazgató), aki ezek után úgy döntene, talán már nem a gazdasági keretből kölcsönzi fogalmait, hanem valami olyasmit keresne, ami az alkotó önleírásához is közelebb áll? Ami láthatóvá tesz mást is a színházból, nemcsak azt, ami azt árucikké teszi? Talán más fogalom is jó arra, amit a társadalomtudós szeretne: hogy mérhetővé tegye a lakosság színházba járási szokásait, a színházzal kapcsolatos attitűdjeit. Találtam is olyant, ami közelebb áll ahhoz, ahogyan Mnouchkine érti a ’színház’ szót: egyes tanulmányokban (l. Kiss–Barna 2011) a ’kulturális fogyasztás’ kifejezés mellett felbukkan ez a fogalom is: ’kulturális részvétel’ (meg: ’kulturális tevékenység’). Ezeknek a szavaknak már idő- és életdimenziójuk van – s talán az ’időtöltéssel’ is leírható egy állampolgár zenehallgatási, olvasási, diszkóba vagy színházba járási hajlandósága; nemcsak a ’pénzköltéssel’.

Szilágyi N. Sándor azt állítja, ’az élet nem piaci verseny’. Azt tenném hozzá: a színház sem lehet ’egyszerre’ mindkettő. (Választhatunk: melyik diskurzusba kívánunk belépni.) Mnouchkine így dönt: a színház az élethez, és nem a piachoz hasonlít. „Fohászából³² kiérezhető, hogy a rendező számára a színház nem csupán művészeti intézmény, hanem olyan vitális gyakorlat, melytől az ember segítséget kap, hogy emberségéhez visszatáljon” (i. m. 9), olvassuk a könyv előszavában. „Vitális gyakorlat”. „Hogy emberségéhez visszatáljon”.

3.2.2. *A Cseresznyés kert-szindróma*

A korábbi alfejezetekben tudósok (elméletírók), valamint alkotó (rendező) elgondolásait idéztük a színházról. Ezúttal egy esszéíróra fogunk figyelni, vagyis olyasvalakire, aki e két véglet közé sorolja magát: „Mi egyéb volnék én, mint egy

³² Mnouchkine-nak a 2005-ös Színházi Világnapra írt üzenetére utal itt a könyv előszavának – meg nem nevezett – szerzője. (Minden évben a világ jelentős színházművészei közül más-másvalaki írja a színházi világnapi üzenetet. Ezt március 27-én, a világnapon az egyes országok nyelvére fordítva, az aznap esti előadás előtt a színházakban felolvassák.)

kiforratlan író, és egy félig-meddig teoretikus? [...] Erre vállalkoztam: úgy írni, hogy közben ne álljak sem egyik, sem a másik oldalra, hogy mindig a gázló közepén járjak, az életrajziság és az elméletiség között feszülve” (Banu 2007: 12).

George Banuról van szó. Azaz Georges Banuról. (Ugyanis a szerző a Sorbonne tanára, és bár Romániából települt át Párizsba, azóta románul keveset, franciául viszont annál többet ír.)³³

Hogy miért Banuval folytatom értekezésemet? Például azért, mert magyarországi szakírókra meg a nemzetközi színház(/tudomány)i tér képviselőire már hivatkoztam, és hiányzott volna a román szegmens. Márpedig a magyar hatás mellett ez az, ami az erdélyi színházi emberekre a leginkább hat: a román színház, a román színházi gondolkodás. Főleg így, magyar nyelvre lefordítva. Banuval pedig nem fukarkodik a kolozsvári Koinónia Könyvkiadó: még Visky András vezetésével indult el itt egy színházi könyvsorozat, ami mára húsz kötetre is rúg, és a húszból jónéhányat románból, ezen belül ötöt pedig Banutól fordítottak.³⁴

Jelen alfejezetben Banunak a *Színházunk, a Cseresznyéskert* című kötetére szeretnék ráközelíteni (Banu 2006). Ebben a könyvben Banu a Csehov-darab³⁵ tizenkilenc fontosabb megrendezését elemzi – az előadásokat jegyző külföldi rendezők mellett három román meg egy erdélyi magyar rendező (Harag György) előadása is szerepel a Banu-féle közel húszas „top”-ban. A kiválasztott előadásokat Banu a saját „nézői, élő bibliográfiám”-nak (Banu 2006: 18) nevezi (vö. egy Mnouchkine-féle metaforával: 'a színház \approx könyv'), és feljegyzéseit róluk „a *Cseresznyéskert*tel való hosszú, intim kapcsolat termékei”-nek (i. m. 17), hiszen ez a naplószerű könyv „egy

³³ A nevét is hol románosan, hol franciásan írjuk, ejtjük. A kolozsvári Koinónia kiadó például következetesen franciául írja a szerző keresztnévét, Georges-nak, mintegy franciának tekintve a szerzőt, de más romániai források, érthető okokból, a román verziót használják: George Banu. Magam is e mellett maradok.

³⁴ A kiadó más román szerzőtől kiadott esszékötetei: Mihai Măniuțiu: *Aktus és utánzás*; Andrei Șerban: *Életrajz*. George Banu köteteit a Koinónia franciából fordította magyarra. A könyvek a következők: *Színházunk, a Cseresznyéskert* (2006), *A felügyelt színpad* (2007), *Peter Brook és az egyszerű formák színháza* (2010), *A beszéd a zenéig* (2012), valamint a *Szeretni és nem szeretni a színházat* (2013).

³⁵ Az 1904-ben írt színdarab címét nem *Cseresznyéskert*ként, hanem *Meggyeskert*ként kellett volna fordítani – a németben, amely nyelvről az első fordítás történt, a két szó nagyon hasonlít egymáshoz (Kirsche, Sauerkirsche). Játsszották is a darabot a *Meggyeskert* címmel, például a budapesti Radnóti és a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban. De mivel Banu erre a problémára nem tér ki, a fordítója sem, meg minket sem vinne előre, erre a kérdésre nem térek ki bővebben.

hosszú együttélésből született” (i. m. 19) (vö. egy másik metaforával, amellyel Mnouchkine-nál már találkoztunk: ’a színház \approx szerelem’).

Kizárólag a kötet „Jegyzet”-nek nevezett bevezetőjére fogok kitérni, amelynek fő gondolata a fejezetem témájába vág (ill. az előző alfejezet gondolatmenetét folytatja): Banu a cseresznyéskertet a színház metaforájának (és a *Cseresznyéskert* a színház megőrzésére tett kísérlet metaforájának) tekinti. „A csehovi gyümölcsösre gondolni azt jelenti, hogy nézői mivoltomban rákérdezek arra, ami foglalkoztat: a színházra és a könyvre” (i. m. 22). A másik oldalon, a „haladás” oldalán ez áll: „ma mit jelent a színház vagy a könyv egy televíziós adással vagy az internettel szemben? Veszélyeztetett oázisok egy maroknyi megtörhetetlen ember számára, mint mi magunk, mint Gajev és Ljubov” (i. m. 29), utal Banu azokra a szereplőkre, akik a darabban nem tudták rászánni magukat, hogy ősi cseresznyéskertjük fáit kivágják, földjét felparcellázzák és pénzzé tegyék.

Egy egész színdarab válik ezúttal metaforává – ezzel az előző alfejezetben mondtak kiteljesítőjévé is. Illetve a Mnouchkine-nál talált metaforákhoz képest újszerű az is, hogy fiktív szereplők helyettesítenek be bennünket. „Kreón és Antigoné ellentétes, ám egyformán legitim értékeket képviselnek. Ugyanígy az urak és Lopahin: a cseresznyéskert-komplexus ebből az eldönthetetlen tragikumból táplálkozik. A gazdaságilag hasznos és a szimbolikusan hasznos közötti egyensúlyból” (i. m. 28); „A cseresznyéskert annak a feleslegesnek az ábrázolása, amelyet egyaránt ki fog taszítani magából a kapitalizmus és a kommunizmus, ugyanazon »gazdasági« gondolkodás két formája” (i. m. 37).

Ezzel a kettősséggel, a gazdasági és a szimbolikus keret összeférhetetlenségével az előző alfejezetben is találkoztunk a dolgozatban. Amire most fel szeretném hívni a figyelmet, az egy másik keret. Erre még nem tértünk ki: a színház, a magasművészet mint a sivatagban (vagyis az immár másféle „értékekre” fogékony világban) található „veszélyeztetett oázis” sémája. Ez, némileg más formában már felbukkant Mnouchkine-nál is: „Harcol-e a művészet a barbárság ellen?” (Érték–értéktelen kettőse.) Az erdélyi színházi diskurzusban is találkozunk hasonló szembeállítással – ami szerint védelemre szorul a színház és amit ez képvisel: „A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron színházat a város és a térség erős kulturális bástyájaként szeretné megtartani Bocsárdi László.”³⁶ Az

³⁶ http://marosvasarhelyiradio.ro/hirek/bocsardi_laszlo_marad_a_sepsiszentgyorgyi_tamasi_aron_szinhaz_menedzsere.html

oázis megvédése, a barbárság elleni harc és a kultúra bástyája akár egyazon séma különböző megvalósulásainak is tekinthetők.

Banu még jobban felnöveszti a Cseresznyéskert-szimbólum értékét a következő sorokban: „Csehov tudja, hogy végső művét, egyben végrendeletét veti papírra. [Végrendelkezni, ugye, értékeinkről szokás.] A *Cseresznyéskert*nek kettős szerepet szán: egy írói pálya összefoglalását és egy életrajz lezárását” (i. m. 48). „A fehér fűrtökben egymásnak tapadó cseresznyevirágok itt, a ciklus végének hangulatában úgy tűnnek fel, mint a létezés utolsó, rosszkor érkezett kivirágzása” (i. m. 50).

Azzal, hogy a korábban a színházzal azonosított cseresznyéskertet most az életmű és az élet metaforájává teszi Banu, a színház meg az élet közé tesz egyenlőségjelet – akárcsak, mint korábban láttuk, Mnouchkine is. „Csehov addig fokozza az azonosulást, míg végül a cseresznyéskert ragyogása egybemosódik az emberi élet boldogságával” (i. m. 50).

A már idézett cseresznyéskert \approx színház párhuzam a növény-metaforikát juttathatja eszünkbe. Fontos amúgy ezen belül a virág versus gyümölcs (szépség versus haszon) szembeállítás. További ismerős metaforákat sorolnék fel ebben a bekezdésben; lássuk, a színház mi mindennek tekinthető Banu szerint. A rendezőket „szerzőnek” nevezi (\approx könyv) (i. m. 17). „Amikor régi könyvtárakban járok, úgy érzem, mintha a cseresznyéskert látogatója volnék – a könyvtárak ellentmondásos szépsége ilyenkor átmeneti menedékhellyé válik” (\approx érték, \approx menedék) (i. m. 31–32); „egy prágai monostor hatalmas könyvtára a »haszontalan« gyümölcsöskert mitikus pompájával bír” (\approx kincs, \approx templom) (i. m. 32). „Ez magyarázza a csehovi »kóruszerű« hatást, amely a *Cseresznyéskert*et a Gertrude Stein által »tájkép-színművek«-nek nevezett kategóriába sorolja” (i. m. 51), „az összjátékok »demokratikus« kórus-jellege” (\approx zene) (i. m. 55); „egy művet, akárcsak egy szobrot, körül kell járni” (\approx képzőművészet) (i. m. 53). „A tapasztalat középpontjában a *Cseresznyéskert* áll, ennek bolygói a művet kiteljesítő alkotások”, „A *Cseresznyéskert* megvilágítja gyötrelmeinket” (\approx nap) (i. m. 19). „A *Cseresznyéskert* egy keresztútnál helyezkedik el” (i. m. 21), „az új válaszok ismeretlen területeket fedeznek fel” (\approx út) (i. m. 56); „A néző naplója – egy utazás naplója”, „járkál ezen az ismerős terepen”, „szeretett tévutak” (\approx út) (i. m. 19). „A megóvott cseresznyéskert természetes kolostorként szolgálhatott volna a globális gazdaság neurotikus áldozatai számára” (i. m. 32) (\approx menedék, \approx templom); Antoine Vitez-re utalva mondja Banu: a nagy előadások „a jelentés katedrálisai” (\approx templom) (i. m. 20). Rilket idézi: „»a nagy művek... ezek a titokzatos lények«” (i. m. 25), „Újraolvasom

Csehov egy sor novelláját. E rendszertelen látogatások nyomán felkavar az...” (i. m. 55), „a gyümölcsöskerttel való találkozás” (≈ élőlény) (i. m. 20). „A betegség számos »gyümölcsöskertet« megtámadott, sorsuk kétségbe ejti »szerelmes foglyaikat«” (≈ szerelem) (i. m. 23); „a lélek lázmérője” (i. m. 39), Csehovot idézi Banu: „előbb a fákat vágják ki, aztán a fejeket vágják le»” (≈ betegség, ≈ halál) (i. m. 35). Radu Penciulescu rendezésében, úgy tűnik Banunak, „az emberek egy tutaj hátán hanykolódnak, kötelek nélkül, irányt vesztetten [...] iránytű nélküli tutajon, mely a gyümölcsöskert foglyait viszi magával” (≈ hajózás) (i. m. 29).

A felsorolásban többször is találkoztunk a ’fogoly’ szóval, ami nem ismerős Mnouchkine-től, hacsak nem vesszük észre a hasonlóságot azzal, hogy: az alkotó néha mintha „beteg” lenne, vagy: „Mint amikor szerelembe esünk”. A ’fogoly’ szó több okból érdekes: egy hierarchia meglétét feltételezi egy színházi kereten belül. A ’keret’ ráadásul eleve olyan szerkezet, aminek csakis a foglya lehet lenni – mindannyian foglyai vagyunk bizonyos kereteknek, lehetetlenség mindegyiken kívül kerülnünk. Harmadszor: a színházról gondolkodók más (társadalmi, politikai stb.) rendszereknek is alanyai egyszersmind – elképzelhető, hogy a más területről örökölt fogalmi keretek összekapcsolódnak a színház konceptualizálásaival. Nem véletlen talán, hogy a kelet-európai származású Banu egy egész kötetet szán a „felügyelet” színházi jelenségének (Banu 2007). Abban a kötetben is elmondja (ahogy a most tárgyaltban), hogy egy politikai rendszer (elmenekült) „foglyaként” a kommunizmus tapasztalata színházi kíváncsiságának irányultságára is „rányomta a bélyegét”.

Más példái Banunak, amelyekkel nemigen találkoztunk Mnouchkine-nál: tapasztaltuk már, hogy Banu szeret színdarabok hőseihez hasonlítani bennünket; ezt a darabok hőseivel, egymás között is megteszi. Lopahin „akár egy Oidipusz, korunk hamis hőse (...) aki azt hitte, hogy megfelelt a Szfinx kérdésére” (i. m. 21); „Lopahin Mefisztofelészhez áll közel, hiszen ugyanazt az árat kéri a menekülésért, mint amaz: a lélek vételárát” (i. m. 23). Más ismert történetre is utal: „A *Cseresznyéskert* egy csomó, egy gordiuszi csomó” (i. m. 21). Természettudományi, matematikai párhuzam: „Ez a feltáró jellegű mű, a kémiához hasonlóan, nagyszámú mutációt eredményezett az évszázad folyamán” (i. m. 27). Majd: „egyik oldalon Lopahin, a másikon Ljubov és Gajev áll. Így, mértani nyelven szólva, továbblép a körtől az ellipszis felé, amely két középpont köré rajzolódik ki” (i. m. 51).

Tágabb összefüggéseket, valóságos épületekkel/helyzetekkel való egyezést is talál Banu a cseresznyéskert számára. Egy ismerőst idézve egy híres berlini színházra utal:

„»Csehov darabja eszembe juttatja a Berliner Ensemble-t, amely a színházi emberek cseresznyés kertje volt. Az egyesítés után hiába keresik a megoldásokat a megmentésére«” (i. m. 56). Majd a saját bukaresti házukra utal Banu, amelyet a kommunizmus alatt az állam elvett az édesanyjától (a színdarabbeli Ljubov is anyafigura!), aki: „»Gyümölcsöskertjének« árójaként mindvégig hordozta a vörös vas bélyegét, és az erőszak általi kifosztottságot lélekgyilkossággént élte meg” (i. m. 25).

A megélttel, az étellel vont párhuzamoknak még nincs vége. Visszakanyarodnék oda, ahol már jártunk. Nem lehet véletlen Banu szerint, hogy olyan sok rendező vette elő az utóbbi időben ezt a darabot. Felismerik benne a jelenünket. Ebben a jelenben a darab szereplői, a rendezők vagy akár Banu részéről a nosztalgia (a cseresznyés kert vagy a színház iránt) „csupán egy utolsó ellenszegülő mozdulat, egy lehetőség arra, hogy ne kövessünk el árulást” (i. m. 33). „Vajon nem ezt jelentik a cseresznyefák, amelyeket elkezdenek kivágni, még mielőtt a kiutasított tulajdonosok elvonultak volna, még mielőtt holttesteik kihűltek volna? Egy ritmusváltás világos tünete: a történelem felgyorsul, a vágyak sietősek, a győzőknek nincs pazarolni való idejük. Ez a kegyetlenség elviselhetetlen” (i. m. 33). (Vö. az előző alfejezet Szilágyi N. Sándor idézetével.)

A Banu által felvázolt keret, láttuk, egészében és részeiben (metaforák) is illeszkedik ahhoz, ami a Mnouchkine-interjúkötet vizsgálata során kirajzolódott az előző alfejezet oldalain. Voltak sajátos elemei is a Banu-féle metaforagyűjteménynek, de mindent összevetve Banu is a színház mint érték, élet, szépség keretét állította szembe a gazdasági, áruk mentén gondolkodó kerettel.

„A megóvott cseresznyés kert természetes kolostorként szolgálhatott volna a globális gazdaság neurotikus áldozatai számára” (i. m. 32), idéztem fennebb Banutól ezt a szóképekben is gazdag mondatot, amelyben egyértelmű ellenséges viszonyt vázol fel Banu a két világ között. Egyik oldalon természet, templom, gyógyulás, másikon gazdaság, globalizáció, neurózis – és az ember, amely a második „foglyaként” az első világ felé menekülne, ha az létezne még.

Ha jól értelmezem Banu szavait, ő is tiltakozna tehát a kettő ötvözése, jobban mondván az ellen, hogy a második bekebelezze az elsőt: vagyis „kulturális fogyasztás” terminus, a művészet áruként való koncipiálása ellen.

A színház versus gazdaság keret mellett Banu egy másik szokásos keret is felvázolt, és pedig: színház versus televízió, internet. Andreas Kotténél is megtaláljuk ezt a szembeállítást. Kotte optimistább, mint Banu, aki a könyv és a színház haldoklását

festette meg itt elemzett Jegyzet c. írásában. Kotte úgy látja, a színház sajátos módon reagál a mediális változásokra: „a közönség – szembemenve a médiakonzummal – ma éppen a színházi specifikumot keresi a színházban és kevésbé az elmesélt »történetet«. A színházat azért becsülik, mert *közvetlen emberközi viszonyokat* kínál – a képernyő és a filmvászon válaszfala nélkül” (Kotte 2015: 179, kiem. Zs. A.). „Felvetődik a kérdés, vajon nem a *valóság* egyik lehetőségeként szervezi-e meg önmagát a mai színház, miközben pedig a mintha-viszony fontossága (amelyet a film őriz meg) lassan általánosan elenyészik?” (i. m. 174, kiem. Zs. A.). „Vannak nézők, akik [...] éppolyan mértékben keresik a reálisat a fiktív helyett, amilyen mértékben bővül az, amit a fiktivitás kínál a mindennapokban” (i. m. 175). „Mióta mediális ábrázolásformák is behatoltak életünkbe, a közönségnek fontosabb lett Steckel és az asztalok közvetlen és közvetítetlen jelenléte” (egy színészre és a hegyet ábrázoló asztalhalomra utal itt Kotte) (i. m. 172–173).

Azt olvashatjuk tehát Kotténál, hogy a mediális dőmpingre a színház a valóság, a jelenlét, vagyis az élet közegének felerősítésével válaszol (akár a jelentésség háttérbe szorításával). Ehhez hasonló felfogással találkozunk a III. modell bemutatásakor a disszertáció következő részében.

Ezt is idéztem az előbb Kottétól: „szembemenve a médiakonzummal”. A konzumálás, a fogyasztás tehát e felfogás szerint sem egyeztethető össze a színház létmódjával, hiszen a színház erre való: „a színház többé nem társadalmi kapcsolatok laboratóriuma, hanem létre is hoz társadalmi kapcsolatokat” (i. m. 173). Kotte tehát, a korábban idézett Lehmannhoz hasonlóan, szintén azt hangsúlyozza, hogy ne „műtárgy”-ként gondoljunk a színházi ’előadásra’, hanem tapasztalatok megélésének terepeként. „Robert Wilson vagy Frank Castorf rendezései mindenekelőtt egyéni realitások, amelyek az *interakcióban* jönnek létre, és elsődlegesen nem a környezethez fűződő, megfejtendő vonatkozásuk definiálja őket” (i. m. 174, kiem. Zs. A.).

Visky András szövege segít megoldani a gordiuszi csomót. Többféle színházat különböztet meg esszéjében (háromfelét, ahogyan értekezésem következő részében magam is). Egyik a rendezőcentrikus „művészszínház”, a másik kettő: „az új fogyasztói szokásokat kiszolgáló színház, és az azonnali valóság színháza” (Visky 2016: 58). Ez utóbbi: „A néző mint aktív jelenlét és résztvevő partner színháza ez, és nem az arctalan, jól domesztikált fogyasztóé” (uo.).

Azt látjuk tehát, hogy Visky az egyik, a középső színház típusra bátran használja a „fogyasztás” kifejezést – de csak arra. Ezt tartom járható útnak. Nem tartom

szerencsésnek a teljes színházi spektrumra kiterjeszteni a 'fogyasztás', 'áru' címkét, keretezést. Mert elterjesztjük ezt az „elmevírust” (Szilágyi N. Sándor kifejezésével élve), vagyis a színháznak ezt a keretezését, aztán csodálkozunk, ha jön a néző (jön Lopahin), és pénzéért az igényeinek megfelelő „árut” követel. A cseresznyés kertet meg, tudjuk: gondolkodás nélkül kivágja.

4. Az erdélyi színház rövid ismertetése

„Romániában az államilag szubvencionált magyar nyelvű színházak [...] az ország nyilvános drámai színházainak nagyjából egynegyedét alkotják [...]. Ha meggondoljuk, hogy a magyarok romániai jelenléte a lakosság tíz százalékát sem éri el, könnyen állíthatnánk, hogy a közösség széles körű színházi reprezentációval rendelkezik” (Popovici 2012).

Ebben a rövid fejezetben azt mutatom be, hogy milyen az a színházi térkép, amelyet jelen disszertáció a keretei közé szorít. Az ismertető nem történeti szempontú, vagyis nem szándékszik a régmúltból induló fejlődési íveket felrajzolni: ehelyett a jelenre, 2016-ra fókuszál. A számszerűségig pontos bemutatásra sem törekszem. Azt próbálom felvázolni nagyvonalakban, mi az, amire vizsgálatom tárgyai, az erdélyi színházi diskurzusok reflektálnak.

Azzal kezdeném, hogy Erdély alatt a dolgozatban a jelenlegi Erdélyt, azaz Románia magyarlakta területeit értem. Ez áll a történelmi Erdélyből vagy Belső-Erdélyből, amely a Magyar Királyságon belül (változó mértékben) bizonyos önállósággal rendelkezett, illetve a Partiumból és a Bánság keleti részéből, amelyek 1920-ban Belső-Erdéllyel együtt Románia részévé váltak.

Ez a terület valamivel több, mint 103 000 négyzetkilométer, azaz a kb. 93 030 négyzetkilométernyi Magyarországnál valamivel nagyobb. Erdély magyar lakossága a 2011-es népszámlálás szerint 1 237 746 fő volt, ami a régióban 18,9%-ot jelent. Ezen belül Székelyföldön, vagyis a keleti részen egyrészt magyar dominanciáról beszélhetünk (Hargita megyében a lakosság több mint 80%-a magyar), másrészt magyar többségről (Kovászna megyében ez a szám 70% körül van). Marosvásárhelyen ma paritásos kisebbségről beszélhetünk: itt a 2002-es népszámlálás mutatta ki, hogy átbillent az 50% körüli arány a román lakosság javára. Kolozsvár szintén 2002-ben került át a kisebbségiből a szórványosodó kategóriába (vagyis 20% alá). Változó tehát a kép: magyar dominanciájú területeket, valamint szórványközösségeket vagy szórványban élő lakosokat egyaránt találunk Erdélyben. (Kiss–Barna 2012)

Ezen a területen jelenleg tizenegy városban található magyar nyelven játszó színház: Temesváron, Aradon, Nagyváradon, Szatmárnémetiben, Kolozsváron,

Marosvásárhelyen, Székelyudvarhelyen, Gyergyószentmiklóson, Csíkszeredában, Sepsiszentgyörgyön, Kézdivásárhelyen. A színházak közül kettő, a kolozsvári és a marosvásárhelyi a bukaresti kulturális minisztérium fennhatósága alá tartozik, a többiek a városi önkormányzat hatáskörébe vannak utalva. (A kis, működvelő társulatokat, a diákszínjátszó köröket jelen dolgozat nem említi külön – kizárólag a „profí” színházakra fókuszálok, mivel azok vannak leginkább abban a helyzetben, hogy a színházi diskurzust alakítsák.)³⁷

Erdélyben természetesen román nyelven játszó színházi intézmények is vannak. Egyes városok két színházat tartanak fenn – vagy egy színházat, magyar és román tagozattal: Kolozsvár, Marosvásárhely, Szatmárnémeti, Nagyvárad, Sepsiszentgyörgy. Vannak olyan városok, amelyekben csak magyar nyelven játszó színházat alapítottak, a lakosság arányának megfelelően (Csíkszereda, Székelyudvarhely, Gyergyószentmiklós, Kézdivásárhely). Más városokban csak román nyelven van színház, mint például Tordán vagy Nagybányán. Két városban német nyelvű színház is van: Nagyszebenben román és német, Temesváron román, magyar és német nyelvű színház.

Felsorolnám azoknak a színházaknak a nevét, amelyekben kizárólag magyar nyelven játszanak előadásokat: a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, az Aradi Kamaraszínház, a Szigligeti Színház Nagyváradon, a Kolozsvári Állami Magyar Színház, a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház, a Csíki Játékszín Csíkszeredában, a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház, a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, a kézdivásárhelyi Városi Színház.

Két színház kéttagozatos. A Szatmárnémeti Északi Színháznak a Harag György Társulata játszik magyar nyelven, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színháznak a Tompa Miklós Társulata.

Vannak más, a színházhoz közeli intézmények is Erdélyben: a Kolozsvári Magyar Opera az egyetlen magyar nyelvű opera, amely Magyarországon kívül található. Különálló intézmény a Kolozsvári Puck Bábszínház és a marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház – kéttagozatosak, magyar és román –; más bábszínházak a magyarul

³⁷ Ez a döntés ugyanakkor leképez egy gyakran működtetett keretet: a színházban (sajnálatos módon) vannak centrális és periferikus formák – így alakult ki, és ezt a megkülönböztetést mindig újratermeljük: hogy a bábszínház, a működvelő színház kevésbé számít ’színháznak’, mint a prózai színházak. Ez abból is látszik, hogy ők kiszorulnak a nagy fesztiválokból (sem a POSZT, sem a kisvárdai fesztivál nem válogat be versenyprogramjába gyerek- vagy működvelő előadást, esetleg néptáncot, vagy operát sem). Ám itt említeném meg, hogy létezik az eszinjatszohhrf.org portál, ami „erdélyi magyar működvelő színjátszók honlapja”-ként definiálja magát (Kocsis Tünde szerkeszti).

játszó prózai színház tagozataként működnek (Sepsiszentgyörgy, Nagyvárad, Temesvár, Szatmárnémeti).

Ezeken kívül táncszínházi kezdeményezések is vannak. Az M Studio jelenleg a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházhoz tartozik, kortárs tánccal kísérletezik benne néhány színész. A nagyvárad Szigligeti Színházhoz tartozik a Nagyvárad Táncegyüttes – a népi táncból jutottak el a kortárs táncig. Népi táncra épülő együttesek máshol a színházi intézménytől függetlenül léteznek. Profinak számít, vagyis munkahelyeket biztosít a szintén a kortárs tánccal kacérkodó Udvarhely Táncműhely vagy a Maros Művészegyüttes, a Hargita Nemzeti Székely Népi Együttes, valamint a Háromszék Táncegyüttes.

A többtagozatos színházak gyakran ugyanazon az épületen osztoznak (a marosvásárhelyi színház magyar és román tagozata ugyanazokat a színpadokat használja), illetve a különböző együttesek is gyakran egyazon épületben játszanak: a kolozsvári magyar színház és a kolozsvári magyar opera, a Csíki Játékszín és a Hargita Nemzeti Székely Népi Együttes stb. Érdekes a helyzet Temesváron: egyazon épületben dolgozik a román színház és opera, a magyar és a német színház; oly módon, hogy a két román társulat a nagyszínpadon dolgozik, a német és a magyar társulat pedig egy oldalsó részben, egy kisebb színháztermen (meg egy még kisebb stúdió) osztozik.

A felsoroltakon kívül időszakosan vagy hosszabb ideig a kőszínházi struktúrán kívüli színházi kezdeményezések is létrejönnek. Magyar nyelvű független színházi munka Csíkszeredában és Székelyudvarhelyen is volt néhány évig, de ami állandósultnak számít, az Marosvásárhelyen a Yorick Stúdió, és újabban a Spectrum Színház (a kabarétársulatok mellett – Gruppen-hecc és Hahota), valamint Kolozsváron a Váróterem Projekt. (Színészeik közül többen egy-egy kőszínházi társulat alkalmazottai is – ez elsősorban Vásárhelyre jellemző.) Létezik az Osonó Sepsiszentgyörgyön, bár az a társulat, miközben profiként tekint magára, nem diplomás színészekből áll. Iskolai színjátszó csoportok sokfelé vannak.

A professzionális színházak között is nagy különbségek mutathatók ki: míg a kolozsvári több mint negyven színészt alkalmaz, a gyergyószentmiklósi hét-nyolc színésszel hozza létre az évad bemutatóit. Előfordul, hogy a gyergyóiak csapata meghívott színészekkel egészül ki – hasonlóan dolgozik a pici aradi és kézdivásárhelyi színház: előadásokra szerződtenek szabadúszó színészeket vagy más társulatok tagjait. A műszaki személyzet számában is nagy különbségek mutatkoznak – egyes színházakban nincs öltöztető, fodrász, sűgő, ügyelő stb.

A teljességre nem törekvő felsorolásból is látható, hogy létezik magyar nyelvű színházi kínálat Erdélyben. Ennek megfelelően a napilapok, havilapok, rádiók, televíziók, könyvkiadók gyakran tematizálják a színházat. Ha tehát a színházi bemutatók utáni igazgatói beszédektől a kötetnyi monográfiákig sokféle műfajban megmutatkozó színházi diskurzus sajátosságaira vagyunk kíváncsiak, van terep, amin vizsgálódhatunk.

A színházi térben elsősorban az évadok szokásos eseményei, a bemutatók körül keletkeznek szövegek, de egy díjazás után is megnövekszik az adott alkotóra összpontosuló médiafigyelem, illetve igazgatóváltások, évfordulók, vagy egy-egy fesztivál is megnöveli a színháznak szánt cikkek számát a lapokban.

Erdélyben az utóbbi években gazdag fesztiválkínálat keletkezett. Szakmailag izgalmas tény, hogy három-négy nemzetközi fesztivál is van a régióban, és egy – igaz, a legnagyobb – kivételével mindet magyar színház szervezi. Kétévente, télen rendezik meg az Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivált Kolozsváron, és két-három évente tavasszal van Sepsiszentgyörgyön a Reflex Nemzetközi Színházi Fesztivál (eredetileg Biennálé: de inkább háromévente sikerült megszervezni). A temesvári magyar társulat a Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozót szervezi meg minden év májusának végén, többnyire szerbiai és budapesti színházak vendégszereplésével. (A magyar színházakénál nagyobb múlttal, nagyobb anyagi bázissal és felhozattal rendelkező nemzetközi fesztivált Szebenben rendezik.)

Az erdélyi magyar színházak számára az évente megrendezett legnagyobb romániai, illetve magyarországi országos szakmai fesztivál egyaránt fontos. A romániai színházi szakma „elitje” ősszel a bukaresti FNT-n (Festivalul Național de Teatru) gyűl össze, a magyarországi pedig minden év júniusának elején a POSZT-on (Pécsi Országos Színházi Találkozó). Már az is szakmai elismerésnek számít, ha egy előadást egyáltalán beválogatnak valamelyik fesztiválra (a POSZT versenyprogramjába 2015-ben és 2016-ban is egyetlen erdélyi előadást válogattak be – ez jó esetben is maximum kettő szokott lenni, egyetlen alkalommal volt Pécsett három erdélyi előadás a versenyprogramban).

Kisebb, kizárólag a „határon túli”³⁸ magyar színházakat összegyűjtő fesztivált hoztak létre több mint huszonöt éve Kisvárdán, ennek a díjai a POSZT-on kapott

³⁸ Érdemes megfigyelni, ez a kifejezés milyen keretet mozgósít. Magyarországgal mutat fel egy viszonyt, és azt helyezi a középpontba, onnan tekint szerteszét, tehát aszimmetriát tételez. Nonszensz egy erdélyinek önmagára határon „túli”-ként gondolnia, hiszen onnan nézve, ahol ő áll, ő „innen” van a határokon. Nem ő nevezi meg magát tehát, hanem más nevezi el őt, a saját szempontjai szerint. Ezt az aszimmetriát gyakran érzik az érintettek és mások is. Erre is

elismerésekhez hasonlóan fontosak az erdélyi színházak számára. Ehhez némiképp hasonlít a Romániában kétévente megrendezett Nemzetiségi Színházi Kollokvium. Míg Kisvárdán a tizenvalahány erdélyi színház előadásai mellett néhány szerbiai, szlovákiai és ukrainai magyar színház mutatkozik be, a gyergyószentmiklósi kollokviumon az erdélyi magyar színházak mellett többnyire a két romániai német színház meg az egyetlen romániai zsidó színház szokott fellépni. A kollokviummal azonos profilú az Interetnikai Színházi Fesztivál: ugyanazok a romániai színházak képviseltetik ott magukat, szintén kétévente. Az a fő különbség a kollokvium meg az interetnikai színházi találkozó között, hogy míg előbbinek mindig Gyergyószentmiklós ad otthont, az Interetnikai az vándorfesztivál: 2012-ben például a nagyváradi Szigligeti Színház szervezte meg, 2014-ben a Csíki Játékszín – a 2016-os helyszínről még nincsenek információim.

Más állandósulni látszó fesztiválok is vannak a régióban: Gyergyószentmiklós kétévente megrendezi a „dance.movement.theatre” című tánc- és mozgásszínházi találkozót, ahol többnyire budapesti alkotók előadásai szerepelnek a programban. Székelyudvarhely (majd) minden év októberében megrendezi a „dráMA” nevű kortárs magyar és román drámákra fókuszáló fesztiválját. A kolozsvári Puck bábszínháznak van egy évente sorra kerülő nemzetközi bábos fesztiválja, a csíkszeredaiak elindították a Lurkó elnevezésű éves gyerekszínházi találkozót, a nagyváradi színház bábtagozata az erdélyi bábszínházakat tömörítő, kétévente megrendezett Fux Fesztivált. Ezeken kívül más romániai vagy magyarországi színházi találkozókra is el-eljárnak az erdélyi színházak.

Egyes fesztiválokon válogatás, zsűri és díjak is vannak. A díjak másfélék is lehetnek: magyarországi állami díjat, például Jászai Mari-díjat időnként erdélyi színészek is adományoznak, ugyanígy áll ez az érdemes művész, kiváló művész stb. elismerésekre is. A szakmai díjak közül fontosnak számítanak a romániai színházi szövetség, az UNITER (Uniunea Teatrală din România) díjai, amiket minden tavasszal osztanak ki több kategóriában. A magyarországi Színházi Kritikusok Céhe díjaiban az erdélyi alkotók kevésbé tudnak látszani (lásd Zsigmond 2015d). Ehelyett figyelhetik az EMKE (Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület) minden tavasszal átadott színész-

vezethető vissza, hogy a kisvárdai fesztivál nevét egyszer csak megváltoztatták. 1991-től 2009-ig Határon Túli Színházak Kisvárdai Fesztiválja volt a neve, 2009 óta: Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiválja (Bíró 2013).

díjait: Kovács György színésről elnevezett díjat kap évente egy férfi színész, Poór Liliről elnevezettet egy színésznő. Szakmai véleménynek számít az is, mit tart az év színházi előadásainak december végi összeállításában a Transindex című internetes portál, hiszen erdélyi színházi kritikusok tanácsai alapján áll össze ez a kis felsorolás. (Transindex 2013a stb.) A Játéktér c. erdélyi színházi periodika is létrehozott egy díjat fiatal alkotóknak: eleinte három, idéntől négy kategóriában díjazza Erdély fiatal színházi alkotóit: 2016-ban színész, rendező, egyéb színházi alkotó, valamint színházi szakíró kategóriában. Ezen kívül a színházaknak is vannak belső, a saját társulati tagjaiknak megszavazott díjaik, illetve a színház ösztönzésére néhol a város közönsége is díjat szavaz meg a számára leginkább kedves színházi teljesítményeknek.

A díjakon kívül az ezeket odaítélő személyek, a válogatók, kritikusok, zsűritagok, kuratóriumi tagok mint egyének is a színházi élet számon tartandó tényezőinek számítanak. Kurátorok döntenek például arról, hogy a pályázók közül ki legyen az a kilenc fiatal színész és más színházi alkotó, akinek az egyéves Communitas Alkotói Ösztöndíjat odaadják; felvételik vannak a színművészeti szakokra, ahol az ott tanító színésztanárok és egyéb oktatók döntenek arról, ki kerül be alapképzésre, mesterire és főleg doktorira,³⁹ és ki nem. A lapok szerkesztői döntenek arról, mely előadásról vagy alkotóról szülessen cikk; a kritikusok arról, mely előadás részesüljön kitüntetett figyelemben. Gyakori, hogy ugyanaz a személy szerkesztő egy lapnál, tanít az egyetemen, könyvet ír, egyik fesztiválra válogat, a másikon zsűrizik, a harmadikon szakmai beszélgetést vezet, és különben valamelyik színháznál művészeti tanácsadó, egy másikon dramaturgkodik – vagy ezeknek más variációi. A szóban forgó személyek többnyire erdélyiek, de előfordul az is, hogy magyarországi, román vagy külföldi szaktekintélyt kérnek fel valamelyik fennebb említett szakmai tevékenység elvégzésére, vagy azok önszántukból végeznek erdélyi színházra vonatkozó kutatást, vállalnak el ilyen vonatkozású munkát.⁴⁰

Az előző bekezdésben említést tettem az egyetemekről. A két felsőfokú színházi képzést kínáló erdélyi egyetem, valamint a sepsiszentgyörgyi művészeti középiskola

³⁹ Bizonyos szakokon nincs igazi szükség a szűrésre, ugyanis ritkán van túljelentkezés – ilyenek általában a teatrológia szakok. A doktori képzéseken kevés a tandíjmentes (ráadásul ösztöndíjas) hely, azokért nagyobb a versengés.

⁴⁰ A magyarországi színházi szakírók közül például Nánay István az, aki sokat hozzászólt az erdélyi színház önreflexiójához – élőszóval, írott szóval, cselekedettel. A témánkba vágó fontos kiadványok, amik az ő szerkesztésében jelentek meg: *Harag György színháza*. Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992; *Rendezte: Harag György*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2000.

kétévente indított drámaosztálya – időnként más városban is indul drámaosztály – egyrészt az előző bekezdésben említett személyeknek nyújt munkahelyként biztos és (a színházaktól) független háttérrel az egyéb szakmai tevékenységek folytatásához – zsűrizéshez, kritikaíráshoz –, másrészt persze a színházak társulatai tudnak töltekezni ezen tanítási intézményekben végző diákok soraiból.

A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem huszonegy karral rendelkezik; egyik közülük a Színház és Televízió Kar. A karon belül három intézet van, egyik a Magyar Színházi Intézet. Ezen belül zajlik a kétszakos oktatás: színművészet, illetve színháztudomány/színházi újságírás szakon tanulhatnak azok, akik egy hároméves képzésen belül szeretnék a színházról minél többet megtudni. (A színművészet szakot végzettek közül sokan később erdélyi társulatok tagjai lesznek; a színháztudomány szakosok közül is többen találhatnak munkát színházak irodalmi titkárságain, vagy a sajtóban írnak kulturális témájú cikkeket.) A hároméves alapszak után lehetőség van egy kétéves mesterképzés elvégzésére: a „Kortárs színház” elnevezésű mesterire mindkét szak végzettjei jelentkezhetnek. A doktori képzés elsősorban román nyelven folyik; de vannak már olyan témavezető tanárok, akiknél magyar nyelven lehet írni a disszertációt.

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem szinte évről évre nagyobb szakkínálatot nyújt. Két kara van az egyetemnek, a Román Művészeti Kar és a Magyar Művészeti Kar. Ez utóbbin belül található a Zene Intézet, valamint a Színház, Vizuális Művészetek és Kommunikáció Intézet. Alapképzésen a színházi vonatkozású szakkínálat jelen pillanatban a következő: színművészet, bábművészet, mozgásművészet, teatrológia (színháztudomány), rendezés, látványtervezés. Magiszterin ezek a szakok indulnak: Színművészet, A rendezés művészete, Teatrológia/Művelődésszervezés, Drámaírás, Bábművészet, Alkalmazott bábművészet. Doktoriskolája is van az egyetemnek, magyar nyelvű programmal is: négy tanárnak van jelenleg témavezetői joga az egyetemen, közülük ketten Budapestről járnak Marosvásárhelyre.

Az átjárás a diákok szintjén is megfigyelhető: főleg Marosvásárhelyen, de Kolozsváron is jelen vannak Magyarországról származó diákok (sőt Szlovákiából is tanul Erdélyben valaki – Szlovákiában ugyanis nincs magyar nyelvű színészképzés). Ezen diákok egy része a képzés befejezése után hazamegy, mások viszont, miután Erdélyben alakult ki a szakmai ismeretségi körük, romániai társulatokhoz szerződnek le.

A magyarországi tanárok Erdélyben tanításának is vannak az átjárást elősegítő következményei (bár nem sok példáról számolhatok be): magyarországi társulatokhoz

szerződő színész-végzősökre, magyarországi szakmai lapokban publikáló volt erdélyi teatrológus hallgatókra gondolok.

Nem csak Magyarországgal van kapcsolata az erdélyi magyar színházi világnak, hanem – természetesen – a román nyelvű színházi szakmával is. Az erdélyi kritikusok eldönthetik például, hogy a budapesti székhelyű Színházi Kritikusok Céhébe lépnek be (ennek jelenleg négy-öt erdélyi tagja van) vagy a hasonló profilú román szervezetbe (a magyar tagok száma ebben három) – esetleg mindkettőbe.

Nagyon sok román rendező dolgozik az erdélyi magyar színházakban – ennek ismét vannak közvetkezményei, mégpedig a színházi stílusra nézve. Radu Afrim az utóbbi években több előadást is rendezett a marosvásárhelyi magyar színházban (*Az ördög próbája*, *A nyugalom*) – az ő szemlélete láthatóan nyomott hagyott például a Marosvásárhelyen 2015-ben végzett rendezőhallgató, Nagy Botond látásmódján (lásd a gyergyószentmiklósi *A Homokszörny* c. előadást). Victor Ioan Frunză, Silviu Purcărete, Anca Bradu, Sorin Militaru, Andrei Șerban, Mihai Măniuțiu szintén sokat rendez magyar társulatnál (vagy a mára már elhunyt Vlad Mugur); és természetesen román díszlet- és jelmeztervezők is (Adriana Grand, Carmencita Brojboiu) gyakran megfordulnak az erdélyi kőszínházakban. Ennek a fordítottja is előfordul: magyar rendezők, úgymint Tompa Gábor, Vadas László, Szabó K. István, Botos Bálint, András Lóránt, Albu István, Patkó Éva szintén rendeztek román társulatoknál.

Szorosabb viszony alakulhat ki akkor, ha az erdélyi magyar rendező Bukarestben tanult: mint Tompa Gábor, Szabó K. István, Zakariás Zalán, Kedves Emőke. Az is előfordul, hogy Magyarországon végez egy erdélyi rendező: Dézsi Szilárd, Csáki Csilla.

Magyarországról más rendezők is megfordulnak Erdélyben, jellemzően nem művészszínházi előadások létrehozóiként (azok valamilyen okból⁴¹ inkább a román rendezők keze alól kerülnek ki), hanem inkább szórakoztató produkciókat hozva létre: Somogyi Szilárd, Lendvai Zoltán. (Porogi Dorka a Pintér Béla-rendezéseivel kivételnek

⁴¹ Az, hogy az erdélyi színházak közül a művészszínházi irányt követők miért nem hívnak gyakrabban magyarországi rendezőket dolgozni, több oka lehet. Egyik talán az, hogy a neves rendezők szívesebben vállalnak munkát a fővárosban, mint vidéken vagy a határon túl – bízva abban, hogy a színészi teljesítmények meg a honoráriumok is jobbak a fővárosban. Másik ok lehet a művészszínházak rendező/igazgatóinak csalódottsága. Tompa Gábortól idéznénk, akinek több magyarországi rendezése fulladt kudarcba, mivel állítása szerint ott másfajta esztétika dívik, mint amit ő kedvel. „A magyar színjátszással kapcsolatban sokszor tapasztalom azt, hogy nem egy nyelven gondolkodunk. Az európai színművészethez képest mintegy harmadik világbelinek tűnik. [...] Volt idő, mikor ez keserűséget okozott, most már viszont megkönnyebbülést érzek, mert el tudtam dönteni, hogy nekem valószínűleg nincs közöm ehhez a színházi közeghez” (Zsigmond 2010: 122–123).

számít.) A váradi színház művészeti vezetője jelenleg a szintén magyarországi Novák Eszter: rendezett is már egy *Buborékokat*. Kolozsváron nagyon ritka esetnek számít, hogy magyarországi rendezőt hívnak az állami magyar színházhoz: Szász János mégis rendez 2016-ban.

Ezenkívül szerbiai magyar rendezők is megfordultak Erdélyben: Kolozsváron Urbán András, Puskás Zoltán és Mezei Kinga (ő 2016-ban Marosvásárhelyen is rendez), vagy Temesváron László Sándor. Az is jellemző, főként a kolozsvári színházra, amely az Európai Színházi Unió tagszínháza, hogy külföldi rendezőket hív az igazgató. A 2015/2016-os évadra például Michal Dočekal, Dominique Serrand és Jurij Kordonskij fogadott el felkérést a kolozsvári színház részéről. A korábban külföldiek (vagyis nem magyar- vagy románajkúak) által létrehozott produkciók közül talán a Matthias Langhoff által létrehozott két előadás, a *Mértéket mértékkal* (2010) és a *Don Juan ünnepélyes vacsorája* (2013) voltak a színházban a legkiemelkedőbb produkciók.

Gyors áttekintést terveztem nyújtani ebben a rövid fejezetben, ezért nem részletezek jobban olyan kérdéseket, amik igencsak fontosak: minek része inkább az erdélyi magyar színház, a romániai vagy a magyar színházi kultúrának? Mit vett át a különböző kultúrákból? Ez a kérdésfeltevés alapos kutatást igényelne, akár egy újabb doktori dolgozat témáját képezhetné.

Az előbbi kérdésre és hasonlókra a választ több szerző keresi – ezért is üdvözlendő, hogy két színháztudományi képzés is van Erdélyben (illetve egyetemeken másutt is, például a kolozsvári BBTE Bölcsészettudományi Karának magyar szakán is foglalkoznak színháztörténeti kérdésekkel), hiszen így kitermelődhet egy olyan tudós-, újságíró- és kritikusgárda, akik folyamatosan biztosítani próbálják az erdélyi színház önreflexióját. A napi- és havilapok színházi oldalain vagy a Játéktér c. periodikán kívül színházi könyvek is megjelennek hol szórványosan, hol pedig szinte tömegével. A kolozsvári Koinónia kiadónál, mint már említettem, több mint húsz színházi témájú kötet jelent meg a sorozatszerkesztő, Visky András jóvoltából. A marosvásárhelyi művészeti egyetem kiadójánál, az UArtPressnél szintén húsz fölött jár már a kiadott színházi témájú kötetek száma, és hasonló a helyzet a kolozsvári Komp-Press-szel – amelynek Prospero könyvek elnevezésű sorozatára később még kitérek.

Előfordul, hogy az egyetemi tanársegédek, adjunktusok is az erdélyi közegre fókuszálnak doktori disszertációikban – a szakmai felnőtté válás során juthattak arra: az ő dolguk (is) immár, hogy a régió színházi történéseinek minél több aspektusa lenyomatot kapjon, feldolgozás alá kerüljön. A Kolozsváron tanító Bodó A. Ottó A

rendszerátalakítás utáni erdélyi magyar színház címmel védte meg disszertációját a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen (2011-ben); a marosvásárhelyi egyetem oktatója, Boros Kinga *Kényelmetlen színház. Politikusság napjaink román és magyar színházában* címmel reflektált újabb fejleményekre a régió színházi életében (2014-ben). Jelen értekezés során mindkét említett munkára utalást teszek. Bodó Ottó disszertációja azóta könyv formájában is megjelent (Bodó 2014), amelyből viszont hiányzik a disszertáció végén található Bocsárdi-interjú; amikor erre hivatkozom, a disszertáció szövegére utalok (Bodó 2011). Boros Kinga dolgozata majd az általam „harmadik színházmodell”-nek nevezett szemléletmód leírásában lesz segítségemre (Boros 2014).

Jelen dolgozat az említettekhez szeretne csatlakozni, egy újabb kis részt vállalva az erdélyi színház jelenkori sajátosságainak feltérképezéséből.

5. A román színház néhány alakja

(Afrim, Cărbunariu, Purcărete, Șerban, Măniuțiu)

Az előző fejezet részletező jellege helyett ezúttal csak néhány ecsetvonással rajzolnám meg egy-egy román színházi alkotó „portréját”. Olyan rendezőket választottam, akik gyakran dolgoznak erdélyi magyar színházban, és saját interjúik/esszéik, illetve színészeik vallomásai nyomán mutatnám be színházfelfogásukat. Helyenként össze próbálom hasonlítani szemléletmódjukat a korábban bemutatott Mnouchkine-ével, egymásével, vagy erdélyi magyar rendezőkével.

Elsőként Radu Afrimtől mutatnék be néhány gondolatot – attól az Afrimtől, aki Románia egyik élvonalbeli „fenegyerek” rendezője, több erdélyi magyar színházban is rendezett (Marosvásárhely, Szatmárnémeti, Sepsiszentgyörgy, Temesvár), és aki velem egyidőben koptatta a kolozsvári egyetem padjait – egész korán szerencsém volt tehát élvezni Afrim (diákkori) előadásait.

„Építkezésvezető szeretne maradni”: emeli a cím rangjára Afrim állítását a riporter (Fám 2015) – végig e szöveg mentén haladunk –, majd később, az interjúban: „műszaki vezető maradni, aki részese az előadásnak”. Összehasonlítottam ezt a Mnouchkine-féle felsorolásokkal a ’rendező’ megnevezéseiről, illetve szerepeiről, és konkrétan ezzel nem találkoztam, de a Mnouchkine-féle listában vannak hasonlók: ’munkás’, ’építész’.

Azt is mondja Afrim: „részese az előadásnak”, tehát nem külső pozíciót említ, pedig az sem volna furcsa a huszadik századot uraló rendezői színházban. Továbbá: „a legfontosabb, amire figyelek, hogy a társulat jól érezze magát, amikor dolgozom velük. Megérkezem egy szöveggel, de ha első vagy második olvasópróbán is azt érzem, hogy nem tetszik ez nekik – a színészek természetesen ezt soha nem mondják, de ez érezhető – akkor választok egy másik szöveget”. Ebből az idézetből is az tetszik ki, hogy van valamiféle hierarchia rendező és színész között, de Afrim figyel a társulatra – ez a vonása Mnouchkine-hez teszi hasonlatossá. Abban is a francia rendezőre hasonlít Afrim, hogy a nézőre is tekintettel van – legalábbis az elmondása szerint: „A szöveg ugyanakkor a színészt szolgálja, és ne fordítva, hogy szívesen dolgozzon a szöveggel, és hogy az bizonyos értelemben szolgálja a közönséget is, mert egyértelműen minden városnak más és más az ízlésvilága.”

A legutóbbi idézetből kiemelném, hogy Afrim felfogásában a szövegnek kell szolgálnia a színészt, és nem a színésznek a szöveget – ez a magyar színházi kultúrában nem mindenhol volna így. Sőt. A különbség a két színházi kultúra között (vagy a későbbiekben felvázolandó három színházmodell között) ebben is állhat: a szöveg státusát különbözőképpen határozzák meg. Egy másik színházi alkotó, aki fölėje kerekedik a drámaírónak, a rendező: „a rendezőnek nem kell szolgálnia a dramaturgokat. Az irodalom és a színház két különálló művészet.” (Megjegyzendő, hogy a román „dramaturg” szó drámaírót jelent, a riporter/fordító ezt valószínűleg nem tudta. A román színház nem foglalkoztatja a német és magyar színházi kultúrában ismert ’dramaturgot’.) Tehát mind a színész, mind a rendező maga mögé utasítja a színpadi szerzőt – és szövegét. A rendező feladata: „hogy felfedj a szövegből olyan területeket, amelyek később elevenné teszik az előadást” (≈ élet). „Amikor egy színműre nem tudok egy világot építeni, akkor félreteszem.”

„Nagyon fontos, hogy tetsszen nekem a szöveg, az első öt oldal, hogy szimpatizáljak egy vagy két szereplővel, de sokszor arra is odafigyelek, hogy olyant válasszak, amelyek még nem ismertek itthon.” Fontos észrevennünk, hogy a ’külföld–itthon’ séma,⁴² a rendezés mint ’szolgálat’, mint ’a nép szolgálata’ sémák is mintha feltűnnének az idézetben.

Ehhez kapcsolódik:

„itt szórakozás a munka, szabadnak érzem magam, míg idegenben mindig úgy éreztem, mintha érettségi vizsgára mennék. Itt, az országon belül ismerjük egymást, többnyire tudják, mit várhatnak el tőlem és a színészekről, de idegenben nem ismer senki. [...] Külföldön be kell bizonyítanod, hogy jó vagy, hogy elvégezted a házi feladataidat”.

Ennél a példánál most nem csak a látványos ’érettségi vizsga’, ’házi feladat’ metaforákra érdemes figyelniük – habár nem mellékes az az olvasat, hogy lám, van olyan helyzet, amikor nem a rendező az abszolút felsőbb státusú figura a rendszerben. Ugyanilyen fontos lehet számunkra az első sorban elrejtett kapcsolódás a munka, a szórakozás és a szabadság között. Ez a kapcsolódás egy másik alkotónál, a színésznél

⁴² Egy korábbi lábjegyzetben már írtam, hogy a román származású George Banu-t [Dzsordzse Bánú] új hazája nyelvén, Georges Banu-nek is [Zsorzs Bánü] írják és ejtik sokan (például könyvei magyar kiadója). Azt is írtam, hogy értekezésemben a román verzió mellett maradok. Hogy miért? Döntésemkor valószínűleg ez az ’itthon–külföld’ séma lépett működésbe. A kiadó által hangsúlyozott külföldiség (mint érték) ellen a hazai (mint ugyanolyan érték) szemantikai gesztus megtételével próbálkoztam, szinte öntudatlanul. (A sémák/keretek használatának tulajdonsága, hogy nem igénylik a reflexiót.)

kevésbé egyértelmű: látni fogjuk, hogy a színész gyakran lázong amiatt, hogy ő nem alkothat kedvére, nem elég szabad.

Afrim jól érzi magát a közegben, ahol dolgozik, „az országon belül ismerjük egymást”, mondja. Ez Mnouchkine-t is eszembe juttatja, de a későbbiekben is kérdés lesz számomra az értekezésben ez a viszony, az alkotó és közegének a viszonya – Tompa Gábor mintha már nem érezné jól magát az erdélyi közegben, amelyben néha alkotni kényszerül. (L. a róla szóló alfejezetben.)

„Menő a fiatalok körében, ha valaki színházba jár, és nagyon remélem, hogy ez még jó néhány évig így lesz, és hogy a televízió nem fogja teljesen elbutítani őket.” Afrimnak ez az észrevétele az előző alfejezetek szembeállításaihoz kapcsolódik. A következő mondatokban kérném a már ismerős metaforá-(csokro)-kat figyelni:

„Nincs semmiféle *receptem* arra, hogyan alakul előadássá egy szöveg, majd minden alkalommal másként történik. Valójában nagyon sok az előre nem látható tényező, a színészek pedig nagyon *törékeny* lények, a próbák alatt sokszor azt érzem, hogy minden *összeomlik*, de van olyan is, amikor *kivirágzik* az egész, vagy egyszerűen unalom, fáradtság és érdektelenség uralkodik el az egészen. Számos módszert alkalmaztam, de mindig odafigyeltem arra, hogy ne siessek el egy előadást, elkezdtem, megálltam, *visszafordultam*, *felépítettem*, egyes részeit *leromboltam*, majd a színészek kétségbeesésére kezdtem előlről.”

Az épület-metafora, a 'nem sietve' alkotás, az úton levés ismerős már Mnouchkine-től, a 'virág'-metaforával így még nem találkoztunk (a színház \approx növény-nyel már igen), esetleg Banunál olvastunk hasonlót az előadásra – bár ott a nézés felől; szép, szép nézni a cseresznyefák virágait, de milyen lehet, ha (a) te (alkotásod) borul(sz) virágba!

Utolsó idézet Afrimtól: „Dokumentálni szeretném, ahogyan élünk, érzünk ma Európában.” Ez az állítása megint csak Mnouchkine-re emlékeztethet bennünket. A jelenünkhöz kötődő színház eszménye bár kézenfekvőnek tűnik, mégsem olyan egyértelmű Erdélyben: szülővárosomban (Csíkszeredában) elég gyakran 1848-ban és környékén játszódo, operettbe csomagolt cselekményeket követhetnek a nézők. A csíkszeredai népszínházi példa bár nem teljesen általános (a sepsiszentgyörgyi vagy a kolozsvári színházban nemigen látni ilyesmit), azt mégsem mondhatjuk, hogy az erdélyi színház jeleskedne a 21. századi valóság mutogatásában, hiszen a klasszikus szerzők (akár abszurdok, lásd Tompa Gábor) darabjainak színrevitelei bár lehetnek viszonylag újszerűek, „kacsinthatnak” a ma felé – olyan tematikájú darabot, ami kifejezetten a romániai régióra és korunkra lenne jellemző, ritkán látni színpadainkon.

Nem véletlen, hogy Bukarestből kellett érkeznie egy rendezőnek – Gianina Cărbunariunak – ahhoz, hogy a románok és a magyarok együttéléséről (elsősorban az 1990-es „véres március”-ról) dokumentarista jellegű színházi előadás születhessen Marosvásárhelyen, a Yorick Stúdióban (20/20).⁴³ (Egy évre rá ugyanő készített alkotótársaival egy *Verespatak – fizikai és politikai vonalon* című előadást a kolozsvári magyar színházban.) Erdélyben, az itteni magyar színházban az ilyen irányultságú előadásoknak nincs meg sajnos a hagyománya.⁴⁴ (Talán az sem véletlen, hogy a marosvásárhelyi román színház igazgatója, Alina Nelega kellett hozzá, hogy néhány év múlva egy újabb előadás szülessen az együttélésről a közel 50–50 százalékbán magyarok és románok által lakott Marosvásárhelyen (a *Double Bind*, 2014), és hogy nem egy Erdélyben élő, hanem egy külföldről hazatérő rendező – Kincses Rékát – kért fel arra, hogy az alkotótársa legyen.) A román színházban lassan teret nyer ez az irányultság – ez abból is látszik, hogy 2015-ben a legrangosabb román színházi díjat, a Román Színházi Szövetségnek (UNITER) az évad legjobb előadásáért járó díját szintén Gianina Cărbunariu egyik előadása kapta, a romániai földekhez való viszonyulás sokféleségéről, a román faluról készült *For Sale (De vânzare)*.

A felsorolás gazdagnak tűnhet, de a valóság az, hogy a kőszínházak szinte egyáltalán nem tűznek műsorukra hasonló jellegű produkciót – Gianina Cărbunariu is a független szféra felől érkezett. A kőszínház, ha néha él is azzal a lehetőséggel, hogy ne egy előre megírt dráma alapján hozzon létre színházi eladást, hanem egy aktuális, égető téma köré építkezzen, nem föltétlenül tudja éltetni ezt a kezdeményezést: a *Verespatak*-ot viszonylag hamar levette műsoráról a kolozsvári magyar színház, és még akkor sem vette újra elő, amikor Kolozsvár-szerte heteken át komoly tüntetések folytak a verespataki kitermelés ellen, amikor tehát az embereket ez a téma mindennél jobban érdekelte.⁴⁵

⁴³ A 2009-ben készült előadásról Szabó Réka írt alapos összefoglalót (Szabó 2011).

⁴⁴ A 2015-ös színházi világnap alkalmából ezt a hiányérzetem próbáltam megfogalmazni (Zsigmond 2015a).

⁴⁵ Az utóbbi időben Székely Csaba jobbára először a Yorick Stúdióban bemutatott darabjai, mint például a *Bányavirág*, a *Bányavakság*, a *MaRó* vagy a *Hogyne, drágám* Marosvásárhelyen mintha szintén a kortárs valóságot kísérelnék megfogalmazni. (A többi színházban alig találunk ilyesmit. Kolozsváron bemutattak ugyan néhány színdarabot erdélyi szerzőktől, de Visky András és Demény Péter drámái inkább a rendszerváltás előtti időkkel foglalkoznak, mintsem a jelennel.) Különben egyre inkább átítatja a társadalmi kontextusunkra való utalások igénye az előadásokat (lásd pl. a gyergyószentmiklósi *Zűrzaravos éccakát* – 2016). *Ismeretlen barátok társasága, avagy piknik egy japán szőnyegen*

A román színházból a dokumentarista irányvonal mellett leginkább azt szoktuk észrevenni, hogy nem szövegcentrikus (mint már láthattuk Afrim esetében), és nem a pszichológiai realizmusra épül, mint a magyar. Tompa Gábor rendező enyhén támadó véleményét idézve:

„Sokkal haladóbbnak, koncepciózusabbnak, merészebbnek, formabontóbbnak és újítóbbnak tartom a román színjátszást a magyarországinál.

Hogy miért lett ilyen? A románok a magyaroknál viszonylag korábban kezdték el a színházi előadást a drámai szövegtől mint irodalomtól viszonylag független műalkotásnak tekinteni. Emiatt korábban találtak rá azokra a sajátos egyéni hangokra, stílusjegyekre, amelyek a világviszonylatban is jelentős román rendezőgárda műveit jellemzik. Másrészt a románok kevésbé rendelkeztek azzal a gátló tradícióval, amely sajnos átszövi az egész magyar színjátszás történetét. Hiszen a magyar színháznak mindig valami színházon kívüli missziót kellett teljesítenie” (Zsigmond 2010: 124).

A színházon kívüli cél szolgálata a későbbiekben még vissza fog térni a disszertációban. Az pedig, hogy az irodalomtól függetlenedni tudott a román színjátszás, azt is jelentheti, hogy a nemzetközi tendenciákkal némiképp összhangban van, hiszen a színháznak az utóbbi időben, főleg a posztdramatikusnak (a dráma ’utáninak’) a felbukkanása nyomán sokkal inkább a látvány a fő eleme. Mint Hans-Thies Lehmann (aki a posztdramatikus színház fogalmát meghatározta) is írja:

„A színház érdeklődésének előterében kezdettől fogva a test fizikai jelenléte állt, amely megsemmisítő érzelmi többletének köszönhetően bármely szövegen és a színpad bármely verbális vagy non-verbális rendszerén képes uralkodni. Az irodalmi színház korábban elfojtotta és eltérítette ezt a többletet. A kortárs színház maga mögött hagyta a szöveg abszolút dominanciáját, de semmi esetre sem hagyta el a költészetet és a szöveg gondolattal teli ragyogását, csak újra előtérbe állította a jelentéstől való megfosztásnak azt a képességét, amellyel a test és a vizualitás bír” (Lehmann 2004: 29).

Bocsárdi László rendező is kiemeli, hogy a román színjátszás a vizualitásra, a testre épít, hiszen a vásári műfajnak, amire az idézetben utal, a mozgás az alapeleme:

„A magyar színházból alapvetően hiányzik, és erről nem tehetünk, az ortodox hitmélység, ami az oroszban és a románban megvan; még akkor is, ha a román az olasz vásári színjátszáson, a *commedia dell’arte*-n szocializálódott. A román színház ezt a

címmel a sepsiszentgyörgyi Osonó Színházműhely is készített egy általuk fórumszínházinak nevezett előadást románok és magyarok viszonyáról (2015).

nagyon szerves és mély gyökerű világlátást keresztezni tudta a *commedia dell'arte* latinos, szárnyaló világával, emiatt végtelenek a lehetőségei” (Zsigmond 2015c).

Az alfejezet elején már találkoztunk egy neves román rendezővel, akinek előadásai látványcentrikusak, szürreálisak: Radu Afrim. Egy másik, a vizuális ingereket gyakran használó rendező Silviu Purcărete. Purcărete Magyarországon is rendezett, de a magyar színészek nem követik könnyen abba a dimenzióba, amit ő a színpadon megkíván. „A magyar színészek többsége [...] mindent az agyával akar megérteni” – állítja Tompa Gábor (Zsigmond 2010: 9), aki szintén rendezett (de bevallása szerint többé nem rendez) Magyarországon. Tekintsünk bele a román rendező munkamódszerébe – az egyik színész így beszél a Purcărete-vel való találkozásról egy előadásuk kapcsán (*Moliendo Café*, Temesvár, 2014):

„Tudom, hogy nem lesz szöveg, hogy improvizálni fogunk, és valamelyest biztonságot ad az érzés, hogy Silviu Purcărete lesz az, aki vezetni fog minket [...] még ő sem tudja, mi fog kisülni ebből az egészből. A fő téma a kávé, ad néhány jelenetcímet (csak a példa kedvéért: „A keserűség tánca”, „Az óra tizenkettedik ütése”, „Melankólia”), majd ránk bízva, mit kezdünk vele. [...] Minden este összegyűlünk a mesterrel, megmutatjuk az aznapi termést, ő pedig hozzászól, kiértékel, jegyzetel. [...] A mester, mikor színpadra állítja a „megvett” jeleneteket, szabadon belenyúl, átrendezi őket, érezni, hogy a fejében alakul egy ív, és ahhoz igazít mindent, noha velünk semmit nem oszt meg az előadás egészét illetően. [...] Többen nem tudnak mit kezdeni a ténnyel, hogy színészi alakításra nincs lehetőség. Egy más rendszer szerint kell léteznünk, ahol nem egyénenként vagyunk fontosak, hanem mint sokadrészei a nagy egésznek. Egyesek emiatt már el is veszítették a hitet az előadásban, vagy akár a rendezőben is (szerencsére ők vannak kisebbségben). [...] furcsa ez »a rendezőnek mindegy« érzet, amelyet itt konkrétan, de más jelenetek esetében, vagy még inkább az előadás egészének összeállítása kapcsán is érzek” (Molnár 2015).

Láthatjuk tehát, hogy nem egy előre megírt szövegből indulnak ki a színészek, ahogy azt a kőszínházak általában teszik. (Purcărete különben épít néha színdarabra is.) Ami még figyelemre méltó a hivatkozásban: a színész nem érzi kiemelt jelentőségűnek a helyét az előadásban, ettől rosszkedvű lesz; és nem érti, milyen logika szerint áll össze az előadás – mindkettő tipikusan a ’rendezői színház’ védjegye, azé, amely a huszadik században szinte egyeduralkodóvá vált, de amelyben a színész trónfosztottnak érzi magát, ill. a rendező ’báb’-jának; de az is lényeges lehet itt, hogy leginkább egyféle, racionális-lineáris logikát tud követni a színész, a rendező látomásos, érzéki technikáját

bizalmatlansággal szemléli – ebben a képzőművészhöz hasonló alkotási módban vagy komponálásban a színésznek leginkább a 'szín' vagy a 'dallam' szerepe jut, a rációjára (mint fentebb Tompától is idéztem), arra, hogy mindent átlásson, kevésbé van szükség.

Míg Purcărete, ezúttal legalábbis, szabadjára engedte a színészeket, és az ő ötleteiből kiindulva gyúrta össze a végül mégiscsak az ő kézjegyét viselő *Moliendo Café*-előadást, Andrei Șerban, legalábbis a *Hedda Gabler*ben, ellentétes úton járt. Györgyjakab Enikőt, a kolozsvári társulat színészét idézem:

„A munka kezdetén a rendezőnek az volt a kérése, hogy próbáljuk meg szigorúan követni az utasításait, és mondjunk le a saját ötleteinkről, mert egészen pontosan tudja, hogyan szeretné a darabot megrendezni. [...] Nem hagyta például, hogy a helyzetet kibontva, lépésről lépésre megkeressem az én egyéni utamat, hanem előre diktálta azt, amit ő a képzeletében felépített. [...] Az egyik leggyakoribb instrukció, amit a próbafolyamat alatt kaptam, az a „fă așa”, vagyis „csináld ezt”. [...] Szinte mindent előjátszott, mert valószínűleg pontos képe volt arról, hogyan viselkedik a figura, ezt nehéz lett volna körülírni, ezért inkább megmutatta. [...] *Mechanikus rendszernek* éreztem magam, amely mindent végrehajt, betartja a ritmusra, tempóra, hangszínre vonatkozó utasításokat, és semmi köze az élethez vagy a partnereihez. Azt hiszem, *robotnak* éreztem magam” (Györgyjakab 2014: 57–59, kiem. Zs. A.).

De aztán végül szép, értékes előadás született, amit a szakmai figyelem is jelez (POSZT-meghívás, három UNITER-díj), és a színész is érzi:

„A mozdulatok enyhén másak lettek, mintha hozzám szelídültek volna, összecsiszolódtak a sajátjaimmal, vagy beépültek a már meglévő mozdulataim közé, és már egyáltalán nem éreztem róluk, hogy banálisak vagy általánosak lennének” (i. m. 59).

E fejezetben utolsóként bemutatnék néhány gondolatot Mihai Măniuțiu-tól. Măniuțiu jelenleg a kolozsvári román színház igazgatója, és majd minden évben rendez egy előadást a kolozsvári magyar színházban, ahogy viszonzásképp Tompa Gábor is, a magyar színház igazgatója a román színházban.

Aktus és utánzás c. esszékötetében írja Măniuțiu: „A színpad: *a szabadság egyik cellája*. [...] A képzeletbeli szabadság *telepei* körül (a társadalom hozta létre ezeket), előre kijelölt távolságra tőlük, falak emelkednek; a *gyógyító*, felrázó fikciónak tilos azokon átsugározni” (Măniuțiu 2006: 55). Láthatjuk, hogy bizonyos mértékig ismerősek ezek a képek. Ami újszerű lehet, az a zártság megjelenése: Mnouchkine-nál 'sziget'-ként megfogalmazva találkoztunk hasonló képpel, de a zártság nélkül –

Banunál viszont már megjelenik. Ez a szigor vissza fog térni a Tompa Gáborról szóló fejezetben – nem véletlenül: Tompa és Măniuțiu iskolatársak voltak Bukarestben, ugyanannak az egyetemi közegnek, esztétikai látásmódnak az örökösei. Vagy ugyanannak a politikai rendszernek – amelyre George Banu is gyakran utal *A felügyelt színpad* (Banu 2007) című könyvében.

Măniuțiu-t idézem ismét, megerősítve a korábbiakat:

„A színpad dinamikus ellentmondása a következő: egyrészt elkülöníti – akárcsak a *börtön* vagy a *bolondokháza* – azokat a természeteket és »erőket«, melyeket a közakarát száműz a társadalomból; másrészt itt, mint egy virtuális térben, ugyanazok a természetek és »erők« az emberi lehetőségek jótékony felülíróinak számítanak.

A színpad körülhatárolja azt a helyet, ahol a határok áthágása folyhat. Akiket *idezártak*, felmagasztaltatnak, egyenes arányban azzal, amennyire lealacsonyodnak: *bűnbélyegek* a kiválasztottság jelei” (Măniuțiu 2006: 54).

Nem föltétlenül a metaforák jelenléte jelzi, ha valamilyen értelemben sajátos valakinek a színházi látásmódja. A látványosságnál, képszerűségénél fontosabb: hogy azokról az alapvető kérdésekről, amelyekről a színház kapcsán gondolkodni szoktunk, hogyan vélekedik az illető. Măniuțiu például ezt írja színész és szereplő viszonyáról: „A szereplő: a szabadság különös *sejtje*, a színészbe zárva. A színész ismeri a sejt genetikai tartalmát, örökségét; és magába fogadja. Az *örökbefogadás* a színész történetiségének élő, fejlődésben levő közegében megy végbe” (i. m. 59). „A színészi aktus *áldozat* [...] Amikor megtestesít egy szerepet, a színész nem helyettese lesz, hanem csak *utódja*” (i. m. 30).

A diskurzusok vizsgálata során arra figyelünk fel legkönnyebben, ha egy szövegben újszerű látásmód nyomait véljük felfedezni. Ennél talán egy fokkal izgalmasabb, ha egy közkeletű, már porossá vált kifejezést valaki leporol, „megért”. Măniuțiu a ’megtestesülés’ kifejezést például nem egyszerűen úgy érti, ahogy „szokás”: vagyis hogy a szereplő egy színész „bőrébe bújik”, a Shakespeare által megírt III. Richárd, teszem azt, megkapja Bogdán Zsolt színész testét. Hanem így:

„a megtestesülés során csoda történik: a szereplő szellemi teste a színész anyagi testébe hull. [...] a két elem, amely egymásnak ütközik, bizonyos mértékig elvesztődik, de ugyanannyira meg is találják egymást, megváltozott formában – abban, amit együtt alkotnak. A megtestesülés tehát az ő találkozásuk eredménye, e két alakzaté, amelyek egyformán irreálisak az eggyé olvadás (bűnbeesés) klasszikus jelenetét megelőzően,

azelőtt, mielőtt a törvényes *esküvő* esztétikai momentuma szentesítené együvé tartozásukat” (i. m. 58).

Măniuțiu tehát sajátosan fogalmazza meg, mi történik a színésszel a színpadon. Figyeljük meg, hogy szerinte sem a „ráció” vagy a „lélektaniség” az, ami a (román) színész „munkáját” meghatározza (’színpadi létét’ inkább, hiszen a ’munka’ mint keret azt feltételezi, hogy a színész tudatosan vesz részt a tevékenységben, uralja azt). Măniuțiu világosabban fogalmaz a kérdésről, és legnagyobb újítása is vélhetően az, amit a *Színpadi hármasság* c. esszéjének elején olvashatunk:

„A színész bekötött szemmel ugrik a mélybe... Azáltal, hogy kiteszi magát a megkettőződés kockázatainak, e kettősség korlátain is sikerül néha túllépnie: egy harmadik alak megjelenése válik ilyenkor lehetővé a színpad fiktív terében, egy harmadik testé (mely nem is a színészé és nem is a szereplőé), egy olyan lényé, amely ebben az újonnan keletkezett hármasságban a másik kettőtől függetlenül nyilvánul meg, és az előadás tartama alatt azok legmélyebb lényegét képviseli. A metamorfózisok során tehát nem titokzatos *átváltozások* történnek, hanem váratlan *létesülések*. A színész énje fölé és a megírt szerep által sugallt figura fölé (persze ennek a körvonalait is a színész adottságai határozzák meg) kivétel a színészből egy egységesítő, az őt »megelőzőek«-nél magasabb rendű test. Átala válik teljessé a játék, e *kizárólag a játék kedvéért testet öltő*, a játéknak szentelt lény által, amely ismeretlen volta ellenére annyira áttetsző, hogy rajta keresztül az előző kettő is könnyebben kirajzolódik, mint korábban. A színházban a sejtelmek érzéki páncélt öltenek, és a hús lázító fenségét hirdetik. A hisztrióból [színészből] megszületik húsba öltözött kimérája: *játék-lénye*” (i. m. 21, kiem. M. M.).

Az, hogy mi történik a színpadon, ’csoda’-e, ahogyan legtöbbször nevezik a szereplő ’megtestesülés’-ét, ez a ’megtestesülés’ mit jelent, illetve mi zajlik a színpadon a színészen – erről egy külön értekezést lehetne írni, például összegyűjtve színészek vallomásait interjúkból, szakdolgozatokból, disszertációkból (ma már sokan végeznek közülük mesterit, doktorit, és dolgozataiknak többnyire a színészi munka képezi tárgyát).⁴⁶ De ennek a disszertációnak nem az a célkitűzése. Még csak az sem, hogy az egyedi különbségeket feltérképezze – ilyeneket, hogy például az „átváltozás” fogalma, ami bevett kifejezés a színházról való beszédben, Măniuțiu számára nem elfogadható.

⁴⁶ Erről a témáról természetesen színháztudomány-könyvek is értekeznek. Jó összefoglalónak tűnik e tekintetben például Andreas Kotte *Bevezetés a színháztudományba* c. könyvének több fejezete, pl. a *Színjátszáselméletek- és stílusok* c. rész (Kotte 2015: 157–184).

Habár az ilyen repedések, szakadások egy diskurzuson belül roppant izgalmasak tudhatnak lenni.

Ebben a fejezetben csak néhány alanyra közelítettem rá, és csak érintőlegesen – előadásaikra vagy gondolataikra hivatkozva. A következő, a disszertáció tulajdonképpeni törzsét képező részben aprólékosabban megvizsgálom néhány kiemelt személyiség szemléletmódját, olyanokét, akik nagyhatásúnak tekinthetők: színházak igazgatóiként meghatározzák az erdélyi magyar színházak és kontextusaik történetét. Illetve emellett olyan szemléletmódokra vagyok kíváncsi, amelyek tömeges elterjedtsége kimutatható, jelenlétükkel, hatásukkal a színházi térben tehát mindenképpen számolni kell.

II. MENTÁLIS KÉPÜNK AZ „ERDÉLYI SZÍNHÁZ”-RÓL

1. Első modell: „az író és a színész színháza”

(avagy a kultikus diskurzus)

1.1. Műveltségünk temploma (a 18–19. század)

„A játékszín vége és tzelja külömb féle lehet: Illyenek p. o. a nézők részökről, multság s a világnak és embereknek jobb megösmérésök. (...) Azoknak pedig, kik azt meg engedik, az Elöljáróknak részökről tekintve lehet: Patriotizmus, a jó ízlésnek elő mozdítása, a nyelv tsinosulása s.a.t.”⁴⁷

Bár disszertációm azt tűzi ki célul, hogy a jelenünkben élő színházfelfogások milyenségére világítson rá, és nincs olyan ambíciója, hogy ezeknek az elgondolásoknak az eredetét is feltárja – talán nem minden tanulság nélküli, ha vetünk egy pillantást elmúlt korok viszonyulására a színház folyton változó, de állandóságot is mutató intézményéhez.

Annál is inkább, mivel a színház céljaul ma megfogalmazott elgondolások nagy részét már néhány száz évvel ezelőtt is megtaláljuk; van persze olyan 20–21. sz.-i fejlemény, amely sajátosnak fog tűnni a korábbiak fényében.

Ez az alfejezet erdélyi színháztörténészek munkájára támaszkodik. Először János Szabolcs tanulmánya alapján a 18–19. század fordulójának magyar színházfelfogásába nyerünk bepillantást (János 2000), majd Bartha Katalin Ágnes könyvéből kiindulva a 19. század második fele színházi mentalitásának néhány elemét mutatjuk be (Bartha 2010). (Közben néha a jelenünkkel is párhuzamot vonunk.)

János Szabolcs tanulmánya a címében is kiemeli, amit a következő mondat jelez: „Christian Wolff 1721-ben [...] a színházat a közintézmények körébe sorolja, a

⁴⁷ Endrődy Jánost, a Kelemen-féle társulat kortárs krónikását János Szabolcs idézi 1806-ból (János 2000: 9).

templommal és az iskolával azonos funkciót tulajdonítva neki. Ez a nézet uralkodóvá vált a XVIII. században [...] A színház – templom – iskola hármassága majd minden drámaíró, a színház ügye iránt elkötelezett személy számára érvként szolgált a játékszín hasznosságát, küldetésének fontosságát bizonyítandó” (János 2000: 9). A hasznosságot gróf Teleki László így értette 1806-ban: „A játékszíni darabok, valamint egyfelől az erkölcsöknek nem árthatnak, úgy másfelől a nemzet kultúrájának és a nyelv kipallérozásának sokat használhatnak. Bizony majd szinte merném állítani, hogy egy morális darab szépen előadva még a virtus előmozdítására is gyakran többet használhat a legékesebb és érzékenyebb tanításnál” (i. m. 10).

Amellett, hogy morális hasznot, tanítói jelleget, a nyelv művelését várják tőle, „mint társadalmi intézmény egy nemzet műveltségének, kultúrájának tanújele” volt a színház: „csak Pannónia, eme áldott vidék nem állított még fel kebelében egy Nemzeti Játék színt Fiai s Leányai dicsőségének, alakulásának, s pallérozásának előmozdítására” (i. m. 10).

Ugyanakkor támadások is érték a színházat éppen a konkurens intézmények, a templom és az iskola részéről, mivel a színház „az erkölcsök megromlásának hatásos médiuma” (i. m. 10) is, a kor egyes egyházi személyiségei és tanáregyeniségei szerint. János Szabolcs megfigyeli, hogy a kálvinisták és a pietisták azok, akik a leginkább elítélik a színházat, mivel az „a testi örömeket szolgálja, a nők fellépése nem egyeztethető össze a keresztény morállal, a színházban töltött idő a vallás gyakorlásának a rovására megy [...] minden játéktól, tánctól, színházlátogatástól eltiltották növendékeiket; úgy vélekedtek, hogy a könnyed szórakozás elvonja a gyermeket az evangéliumi tan tiszta élvezetétől és őszinte szeretetétől” (i. m. 12). Prózaibb okok is állhattak az ellenérzés hátterében – egyes rendeletek tiltották, hogy az istentiszteletek idejében színielőadásokat szervezzenek, ugyanis, idézzük 1818-ból: „Vallyon nem volna-e illendőbb azon okból az éjjeli játékokat meg tilalmazni vagy azért is: hogy ide fizetés mellett is bokrosabban jelennek meg, mint ingyen a templomokban” (i. m. 13).

Mint láthattuk, a szórakozást meg az erkölcsi nevelést, a nyelv és a nemzet felemelkedését egyaránt megemléstették a színház céljai között – ezekkel a 20. században is találkozunk. Ugyanúgy „a színház mint világi szószék” koncepciójával, amelyet egy sokat idézett francia jezsuita páternél olvashatunk, már 1734-ben (i. m. 12). A színház „templom”-jellege mellett az az elgondolás is élt, hogy a színjáték „tudomány”, az „erköltsi Tudomány” letéteményese, mely „hatékonyabban tesz eleget nevelő funkciójának, mint a templom és az iskola” (i. m. 14). A színház „révén jobban

megismerhető az ember, mint a história stúdiума révén”, gondolták, márpedig a történelmet akkoriban nagy tisztelet övezte, „a tudományok királynőjének” tekintették (i. m. 14).

A továbbiakban Bartha Katalin Ágnes azon könyve alapján haladnék, amelyben a 19. századi erdélyi Shakespeare-játszások kapnak a leginkább figyelmet. A szerző Petrichevich Horváth Lázárnak egy 1837-es művére hivatkozik, mint amely szerint „a játékszín mint a *műveltség tanhelye*, valamint a színész mint a *műveltség tanítója*” jelenik meg (Bartha 2010: 147, kiem. B. K. Á.).

Petrichevich Horváth a színésztől leginkább a helyes beszédet várja el („legszebb kimondás”, „helyes szavallás, azaz declamatio” stb.). „Bár magyar grammatikát Petrichevich Horváth gyermekkorában még nem tanítottak az iskolában, a szerző a színésztől a magyar nyelv szabályainak ismeretét várja el. (Megmaradva a tanhely, tanítás fogalomkörénél, a színpadot metaforikusan »nyelvtanítási cathedra«-nak nevezi.)” (i. m. 149). Petrichevich úgy látja, a színésznőknek helytelenebb a színpadi beszédük, mint a férfi színészeknek: „nem beszélnek, hanem danolnak, nem ejtik a’ szót természetes fesztelenséggel, hanem erőltetett affectatióval”; ezt a fiatal generációnál figyeli meg, szerinte Dérynére és korosztályára ez még nem volt jellemző (i. m. 150).

Ebben, a *Töredékek a magyar színészetéről* c. munkájában Petrichevich Horváth a színikritikáról is értekezik. „A kritikusként való megszólalás legitimitását a haza javáért való munkálkodás szempontja” erősíti [...]; önmagáról mint kritikusról írja: „[...] kik az édes hon javáért verő erét szívemnek olykor olykor meg tapogatták” (i. m. 148). (A későbbiekben is találkozunk majd a haza szolgálatának motívumával.)

Azért is fontos kitérni arra, mit gondolnak a megszólalók a kritikáról, mert a színházi szakírókat a színházi aktorok egyikének tekintjük. Petrichevich Horváth szerint a szakmai tájékozottság és felkészültség mellett nem árt, ha a kritikus „komoly anyagi bázissal” rendelkezik, ugyanis a tájékozottsághoz az európai színészek és más külföldi színházi szakértők ismerete is szükséges. (Manapság is hallhatunk arról, hogy a kritikusnak sokat kell utaznia, de vajon miből lenne rá anyagi kerete? Például ha a Színikritikusok Díjaira gondolunk, amelyeket a magyarországi Színikritikusok Céhe évente kiad – a céh egy kritikusának egész nagy területet kell beutaznia a minimálisan szükségeltetett 90 előadás megnézéséhez.)

Bajza József mást gondol erről, mint Petrichevich: szerinte egy kritikusnak „a származás és vagyon helyett csak a tehetség és a teljesítmény adhat rangot és tekintélyt” (i. m. 153). Egressy Gábor sem kötötte össze ezt a foglalkozást a születés adta

kiváltsággal. Egressy nagyon hasonlóan határozza meg, mi a kritikus feladata, ahhoz, ahogy ma is tennénk: „A színikritika hírlapi szerepvitelétől pedig a színészet tiszta művészeti irányban tartása és a műtudomány gyarapítása mellett tanító-nevelő funkciót is elvár, ami által a közönség műértelme és ízlése is fejlődik” (i. m. 154). A nevelés, kiművelés mint a színház célja mellett megjelenik tehát a művészeti érték mint elvárás. Bajza sem szereti, ha egy kritika „csak hazafiúságból kíméletes” (i. m. 153).

A következő szövegrész megint mintha a távoli jövőbe mutatna – mintha 1846-ban Petrichevich az 1989 előtti és utáni romániai színházi gondolkodást idézné.

„Míg nyelvünket nyomták, nemzetiségünket lemákonyozták, míg magyarságunk’ tősgyökének intézék az irtót: igen is hazafiság volt pártolni az ügyet, és pártolni még akkor is, midőn tetemesb áldozatunkért sem művészi élv, sem valami kielégítő nem lehetne bérünk: de nincs veszélybe többé sem nyelv, sem nemzetség, *művészi élvekre pedig igényeink születtek és jogaink*. Félre az álhazafisággal, kereszteljük saját nevén a gyermeket s mondjuk ki egyenesen, hogy mostani emancipált színi viszonyaink között is még tovább illy balítélet alatt tengeni botorság... lágyvelejűség. Nem történik ez sem angol, sem frank, sem olasz, sem német országokban, sehol sem mennek az emberek hazafiságból színházakba, hanem igen műélvezet vagy multság kedvéért” (i. m. 154, kiem. B. K. Á.).

Érdekes egy több mint százötven évvel ezelőtti szövegben hasonló érveket olvasni, mint amelyekkel manapság a kolozsvári színház igazgatója, Tompa Gábor szokta leginkább keretezni mondanivalóját a színházról – itt a „honi viszonyoknak” a külfölddel való szembeállításra gondolunk. A „multság” és a „műélvezet” szintén ma is megfogalmazott igények a színházzal kapcsolatosan; és mivel Erdélyben az az általános, hogy egy városnak egy (magyar nyelvű) színháza van, még a művészszínházi irányultságú intézmények is beiktatják repertoárjukba a szélesebb közönségnek szóló, könnyedebb előadásokat – Kolozsvár 2014/2015-ös évadában legalább három ilyen bemutatót találunk: a *Vidéki jegyesek* c. bohózatot, *A dzsungel könyve* c. musicalt, Csokonai vígjátékát, *Az özvegy Karnyóné és a két szeleburdiakat*, illetve J. Svarc darabja, *Az árnyék* is a „fogyaszthatóbb” fajtából való. (Most szövegemen fedezem fel, hogyan működik magától a diskurzus: igen, ilyen helyzetben használjuk a „fogyasztható” kifejezést, de itt nem piaci, hanem metaforikusan ’ehető, emészthető’ értelemben.)

A 19. században is változatosak voltak a színházzal szemben támasztott igények. Egyesek szórakozni akartak, mások viszont tudatosan viszonyultak a nehéz színdarabok

kihívásaihoz, és Shakespeare-szöveggel a kezükben jelentek meg a nézőtéren, „hogymeg összehasonlítást tegyenek s lássák, hogy mit hagynak ki a darabból” (i. m. 282).

Akkoriban ráadásul a közönség társadalmi rétegek szerint foglalt helyet a nézőtéren, emiatt érzékelhetőbb is volt a különbség a terem egyes részeiből jövő viszonyulások között. Az 1821-ben megnyílt kolozsvári Farkas utcai színházban⁴⁸ a következőképpen foglaltak helyet a nézők: „A páholyokban [...] nagyrészt a történeti arisztokrácia, a zártisékekben az értelmiségi és polgári látogató, a karzaton pedig az ifjúság képviseltette magát” (i. m. 274). „A páholyban csak egy-egy kézmozdulat márkírozza a tapsot, egy-egy legyező kopogtat halkán elismerőleg. A földszinten egy láb, egy-két bágyadt tenyér (tisztelet az állóhely diákjainak és tisztelet az ők fáradhatatlan kezeiknek) riadoz – hanem a karzat, az olyan mint az égiháború”, olvasható egy 1894-beli helyi lapban, az *Ellenzék*ben (i. m. 281–282).

Míg a földszint a mélyebb játékra, Shakespeare-re fogékony, és az előadáson viszonylag csendben ül, a kakasülő közönsége, szintén a korabeli *Ellenzék* szerint:

„a leghálásabb publikuma a színészetnek. A művésznek többet ér aranyból s pénznél az a viharos taps és dörgő éljenzés, melyet a karzat indít feléjük. [...] Hanem újabban a karzat is változott a korszellem ízlése szerint. Igaz, hogy a nép mindig egyforma, de néha a divatáramlatnak ő is hódol. Az ő érzéke is megszokja mindazt a mi könnyű, üres, felületes és léha. Ezért szívesen veszi az útszéli vicceket, a piaci tréfákat s más hasonló termékeit az operett cultus által megposványosított színpadnak. [...] Ilyenkor aztán rakoncátlan, mint ahogy rakoncátlan az a műfaj. Miért legyen külön az ő morálja, mint a színpad morálja. Így esik meg, hogy a karzat gyakran kritizál, belebeszél, és megjegyzéseket tesz a karzatról. Diskurál zavarólag, éljenez szólóban a felvonások végén és rendkívül elégedett, ha ízetlen megjegyzéseire a kikacagás moraja zúdul fel a nézőtéren [...] hanem azért a karzatnak tisztelet adassék” (i. m. 281).

A 19. században általában is másak voltak kissé a nézői szokások, mint napjainkban. „Az 1850-es évek városi színházlátogatója még minden feszélyezettség nélkül szólította meg előadás közben a szomszédját, ha valamilyen mondanivalója volt számára” (i. m. 275). Néhány évtized múlva már csendes a nézőtér. A vidéki és a

⁴⁸ Az az épület már nincs meg, csak egy több évtizedes küszködéssel kivívott tábla jelzi a helyét. Vele átellenben viszont épp a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Kara áll – oda járok magam is a diákokkal színházról és hasonlókról társalogni.

nagyvárosi közönség különben nem viselkedik egyformán, a nagyvárosi lassan átveszi a nyugati szokásokat, a vidék a nagyvárosét.⁴⁹

A következőkben még egy ideig a nézők viselkedésének fogunk teret szentelni – azért is tesszük, mert, ahogy a színházban tartják: „a királyt a környezete játssza el”. Vagyis ha a színész megbecsültségét szándékszunk vizsgálni ebben a fejezetben, ezt azáltal tehetjük, hogy megnézzük, hogyan viszonyul hozzá a közönség (meg a kritika).

A nézők egyik szokása ekkoriban az, hogy előadás közben nyíltszíni tappsal visszahívják a színészt a kulisszák mögül meghajolni. Ma már ez nem szokás – ma csak az előadás végén tapsolunk, esetleg a többi felvonás végén. Nagyon ritka a jelenet utáni taps. Az alkotók valószínűleg nehezményeznék is, mint ez az olaszországi színésznő, aki a 2008-as kolozsvári fesztivál újságának ezt nyilatkozta: „egyik alkalommal három néző a karzatról elkezdett kiabálni. Az ilyen nézői reakciók nálunk az operában sajnos megszokottak, a színházban viszont nem számítunk rájuk. Életem legszörnyűbb pillanata volt” (Bács 2008: 8). A horvát színészek könnyedébben viszonyulnak ugyanehhez a kérdéshez: „Nálunk a közönség igen gyakran beletapsol az előadásba. Nagyon ritkán szakítják meg az előadást brávózással, de ha közben tapsolnak, az tetszik a színésznek, nem zavarja meg a játékát. A kolozsvári fesztivál közönsége nem tapsolt előadás közben, de ez nem is baj” (uo.).

Érdekes a másság természete – hogy amit megtapasztalunk térben vagy nemzeti kultúrák között közlekedve, ugyanazt a másságot tapasztaljuk meg, ha időben visszafele haladunk.

A 19. századi Erdélyben talán Ecsedi Kovács Gyula⁵⁰ volt az, aki a legtöbb nyíltszíni tapsot kapta – az az E. Kovács Gyula, aki legtöbbet tett Shakespeare

⁴⁹ Ezért is érdekes, hogy a mai román és magyar közönség, bár sok városban egymás mellett él, teljesen különböző nézői szokásokat alakított ki, és viselkedésük nem hat egymásra. Egy román színésznő, Rodica Lazăr nyilatkozta egy kolozsvári fesztiválon: „A román közönség lábon állva tapsol. Olyankor nem csak udvariasságból tapsolják meg az előadást, ez nekünk kicsit melegebb, befogadóbb viszonyulásnak tűnik. Tapsolás közben brávót kiáltanak, láttam, hogy itt, a magyar színházban ez nem szokás” (Bács 2008: 9). „A budapesti közönség a kolozsvárihoz hasonlít – hiszen itt is vannak magyarok a közönség soraiban. Tetszésnyilvánításuk különbözik a román közönségétől. Speciális tapsolási formájuk van, ritmikusan tapsolnak [...] Kolumbiában is sajtószerű módon fejezték ki a nézők a tetszésüket. Azon kívül, hogy feldobálták sapkájukat, sáljukat, kesztyűjüket, meg ami még kéznél volt, leszakították a virágfejeket, és elkezdtek minket velük dobálni” (i. m. 8).

⁵⁰ 1939–1899 között élt Magyarországon – illetve hát a mostani Romániában. Most itt fekszik a Házsongárdban, közel ahhoz az ablakhoz, amely mögött ez a dolgozat íródik. Előadás közben esett össze, mint Egressy Gábor, vagy mint Molière. „Búcsúztatása országos részvét mellett zajlott, mint állítják a szemtanú hitelességével beszámoló sajtótermékek: ilyen temetést az utolsó fejedelem óta Erdélyország nem látott. [...] A temetés alatt zárva voltak az üzletek,

műveinek megismertetéséért a régióban, színészként és rendezőként is. Othello-játszása kapcsán írta az *Ellenzék*, 1884-ben: „E néhány szóért, mely végzetszerűen lebegett a szellő enyelgése és a vihar zúgása között, nyílt jelenetben négyszer tapsolták ki” (Bartha 2010: 276). A színész sepsiszentgyörgyi Hamlet-játszása kapcsán olvashatjuk: „A korabeli színikritikusok nagy része feszült figyelemmel számolgatta, és aztán fel is jegyezte a rekord-kihívások számát” (i. m. 278).

E. Kovács Gyula kortársa, Jászai Mari, akivel ketten a nagy sikerű *Antonius és Cleopatra* címszerepeit játszották, nem pártolta maradéktalanul ezt a szokást:

„azok a jelenetek között való visszatérések és hajlongások nem fértek össze az én színpad iránt való áhítatommal. Nem akartam a tapsra visszamenni. Örökké renitenskedtem, nem bírtam elviselni, ha a bennmaradt színésznek miattam abba kelljen hagynia játékát, míg én ott magammal jó tehetetlenül ostobán hajlongok, vagy pláne, ha meghalások után akartak visszatuszkolni! A kulisszába kapaszkodva kapálóztam. Fölírtak és megbüntettek, mert a tapsra visszamenni színházi törvény. Fölírtak és megbüntettek, de hányszor! Így került nekem pénzembe a taps, míg végre a színház unta meg a büntetést. Paulay igazgató jó ízlése eltörölte az illúzió-rontó visszatéréseket és hajlongásokat” (i. m. 277).

A nyíltszíni visszatapsolások nemcsak a színházi illúziót rombolták, ahogy Jászai Mari mondja, de (romboló) hatással voltak a színészi játékokra is. „A kiemelkedő momentumokra sok színész rá is játszott, s a közönség hangos tetszésnyilvánítására szomjazva a közönséggel összekacsingató, velük »koketírozó« játékmódot fejlesztett ki” (i. m. 279), „játékukat a szerep bizonyos momentumaira hegyezték ki a színészek” (i. m. 278). Jónás színi referens ezért egy humoros *Proclamatió*ban ezzel fenyegeti meg 1870-ben a színészeket: „a karzattali koketírozás és mindennemű provocált tapsok mint nem önérzetes magyar színészhez való charlatánkodások nevetségessé tétetnek minden alkalommal” (i. m. 279).⁵¹

kávéházak, s vendéglők Kolozsvárott. Gyászfátyollal vonták be az útvonalon a gázlámpák buráit, s zúgtak Kolozsvár egyházainak harangjai mind. Az utcán amerre a temetési menet haladt végig sorfalat álltak az emberek, s hangosan zokogtak ifjak és vének, asszonyok és férfiak egyaránt” (Takács 2011).

⁵¹ Ha korábban már párhuzamot vontam a 19. század végi és a 21. század eleji közönség szokásai között, ezúttal is idézném, hogyan vélekedik a nézővel való koketálásról egy színész 2008-ban. (Hozzá kell gondolni: a 19. század óta a stúdióelőadások intézménye is változtatható a színészi játékmódon – a Farkas utcai színház tere még 1500 nézőt tudott befogadni!) „Érzem a nézők lélegzetét, figyelmét vagy figyelmetlenségét. De a színész játékát nem befolyásolhatja a néző viszonyulása. Mert ha engedsz nekik, magadnak hazudsz. Letagadod azt, amiben hiszel, amit érzel. Ha előadás közben figyelembe veszed a nézők

A kolozsvári nézők másképpen is kifejezték egy-egy színész iránti rokonszenvüket. E. Kovács Gyulát így kényeztették, amikor Pestről hazatért: „Szünni nem akaró tapsvihar és éljenzésben mondtak színházlátogatóink egy Isten hozott-ot Kovácsnak” (i. m. 280). A közönség:

„Babér-, virág- és ezüstkoszorúkkal, számos emléktárggyal, fáklyás felvonulással, nagy parádéval ünnepelte nagy tehetségű színészét, és nem is egy vers íródott a színész E. Kovács Gyulának. [...] Az ifjú Versényi szép, de kissé hosszúra nyúlt szónoklata mellett nyílt szcénán átnyújtották Kovácsnak az ezüsből készült babérkoszorút, melynek levelein Kovács szerepei díszlettek aranyozott lemezekon” (uo.).

Ma már nem léteznek ezek a ceremóniák – valószínűleg azért sem, mert a világ kitágult; a rajongott színészek nem a városunk sétaterén járnak fel-alá, hanem valahol Hollywoodban. (Magam, amennyire vissza tudok emlékezni, Alain Delon játékától voltam végzetesen meghatódva. Meg a Terence Hill-étől – természetesen gyerekkoromban.) Komolyabbra fordítva a szót: alig több mint negyedszázadot tudok átlátni mint színházi néző, és ezalatt is sok változás történt. Gyerekként, a 20. sz. végén még virágcsokrot vittünk ki tapsrendkor a vezető színésznek; mára csak a taps maradt – esetleg, bemutatón a színház maga gondoskodik egy előre megrendelt virágkosárról a saját társulatának.

De a virágkosár is soknak tűnhet egy kortárs előadás végén, 2010-ben. A holland *Mothers* járt a kolozsvári Interferenciák nemzetközi fesztiválon:

„a *Mothers*ben élénk járuló nők nem kitalált szerepet, hanem önmagukat viselik magukon. Saját életükből, barátnőik történeteiből mesélnek el néhány esetet. Természetesek, civilek. Énekelnek, táncolnak, főznek nekünk. Ránk mosolyognak, letörlik egymás könnyeit. Spontán pezsgésük után, a tapsrendnél beérkezik viszont bemutatóink örökös kelléke, a virágkosár! Furcsán formális mozzanat ebben a laza térben és időben – ahol azt se tudni, mikor ér véget az előadás; a virágkosár utáni vacsora, a közös tánc is hozzátartozik, meglehet” (Zsigmond 2012: 281).

A máról, nézők és játszóké viszonyáról lesz még alkalmunk szót ejteni a harmadik modell kapcsán, amit úgy neveztünk el: „a néző színháza”. Ezúttal azonban a színészen

reakcióját, és ennek függvényében változtat az azon, ahogyan előre eldöntött a játékod, gyáva vagy magaddal szemben. Ha nem fogadják el a játékod, ebből többet tanulsz, mintha folyton változtatnál, mert olyankor már nem önmagad vagy” (Bács 2008: 9). (Talán szociológiailag érdekes tény, ezért megemlíteném, hogy egy többszörösen díjazott kolozsvári magyar színész, Kézdi Imola férjét idéztük, aki egy többszörösen díjazott kolozsvári román színész – Sorin Leoveanu.)

van a hangsúly, őt koronázzuk meg ebben a fejezetben, „a kivételesen tehetséges Shakespeare-színész”-t például, „akinek alakításai ünnepi alkalomnak számítottak” (Bartha 2010: 287). A színészt, akinek a sepsiszentgyörgyi Hamlet-alakításáról ezt írta például a *Székelly Nemzet*, 1883-ban:

„A jeles színésznek díszes virágcsokrok hullottak lábaihoz s minden jelenése után zajos tapsokkal hívták ki és éljenezték meg [...] Érdekes végül feljegyezni, hogy Kovács Gyulát, csütörtöki játék alkalmával huszonnégyszer hívták ki” (i. m. 276).

Nemcsak a nézők, de a kritikusok is odavannak érte:

„A színikritikák elsősorban E. Kovács színészi teljesítményére koncentrálnak, s ezért figyelmen kívül hagyják a többi szereplőt, de legalábbis kevesebb figyelemre méltatják őket. A színésztársak a hősközpontú kritikában kevés szerepet kapnak” (i. m. 286).

Azt tapasztalhatjuk tehát, hogy ebben a színházmodellben kevés szerepe van más aktornak. Az író az, aki még számít – ha Shakespeare-ről, és nem valami könnyű darab szerzőjéről van szó. De a játékmester (akit ma rendezőnek hívnánk) kevés figyelmet kap, a néző behódol, a kisebb szerepeket játszó színészek a háttérbe szorulnak... Ebben a korban bizony (és ez fontos megállapítás) „a romantikus színjátszás individuumközpontú, a színészóriás hősök kultuszán alapuló mércével mérték a színészt” (i. m. 278).

Nem véletlen különben, hogy ez a színész ilyen bánásmódban részesül: „Huszonöt éves jubileumakor a színészt kétnapos rendezvény keretében ünnepelték, s több város küldöttsége is köszöntötte őt” (i. m. 282). Ugyanis E. Kovács Gyula „nagy erőfeszítéseket tett a tömegkultúra hatását mutató operett-kultusz idején, hogy a klasszikus irodalomnak helyet és érvényt szerezzen Kolozsvár színpadán” (i. m. 287).

Ezt nem csak színészként, de rendezőként is tette. Ez az a korszak ráadásul, amikor a rendezés kezd fontossá válni a színházban. II. György meiningeni herceg udvari társulata épp azidőtájt turnézott szerte Európában, és ennek a Ludwig Chronegk által vezetett együttesnek a játéka, a díszletezése, a színrevitel egész módja nagy hatással volt sok korabeli színházi alkotóra; Kovács Gyula *Julius Caesarját* pl. Bartha Katalin Ágnes szerint „a meiningenizmus korai kolozsvári jelentkezésének egyik első kísérleteként tarthatjuk számon” (i. m. 285). Hogy miben állt, illetve mivel szállt szembe a meiningeni stílus?

„A »színházas herceg« az együttes teljesítményét állította előtérbe, és ezáltal szembekerült a színpadi virtuózok mindinkább terjedő kultuszával. A XIX. század

végén a legtöbb európai országban az utazó sztárok határozták meg a színház arculatát a maguk bravúrszámaival. Ezek a művészek, akik közül Edmund Kean, Tommaso Salvini, Eleonora Duse és Sarah Bernhardt voltak a leghíresebbek, vagy saját társulatukat is magukkal hozták, vagy már kész helyi előadásokban léptek fel; az utóbbi esetben elég volt egy-két »beavatópróba«, és máris beilleszkedtek a cselekménybe, nemegyszer úgy, hogy más nyelven beszéltek, mint a többi szereplő. Igaz, az átlagos színészeknek sem okozott nehézséget, hogy a maguk betanult alakításával kész előadásokba beugorjanak, mivel a korabeli műsordarabokban használatos mozgásokat, kimeneteleket és bejöveteleket pontosan rögzített konvenciók szabták meg. Az utazó vendégművészeket egyébként »falközieknek« csúfolták, mivel a helyi lapok kritikusai többnyire e szavakkal kezdték a maguk beszámolóját: »Tegnap városunk falai között időzött X. vagy Y.« Mondani sem kell, hogy az effajta divatok egyáltalán nem emelték a művészi színvonalat” (Simhandl 1998: 208).

A meiningeni társulat ezzel szemben – ők a legkorábbi társulat, akiket *A rendezés színháza* című könyvében Kékesi Kun Árpád megemlíti, nem véletlenül – az együttes játékra törekedtek, és ezért hónapokig is képesek voltak próbálni, a korabeli szokásokkal ellentétben; történelmi hűségre törekedtek; a legapróbb részletekig kidolgozták az előadást; illetve tisztelték a drámaszöveget.

Az, hogy a meiningeniek „visszahelyezték a költőt a trónjára, őt tették meg a színpad urává, a színész művészetét pedig az őt megillető helyre, a szolgáló művészetek közé helyezték”, ahogyan Kékesi Kun Árpád idézi (Kékesi 2007: 15), fontos észrevétel számunkra. Nem azért, mert megérteti velünk, hogy azidőtájt a szöveget nem tekintették szentnek, hanem a színész sztárok számára átalakított népszerű verziókat használtak, sokszor zenés-táncos betétekkel. Hanem azért fontos felfigyelnünk erre a mozzanatra, mert míg eddig úgy tekinthettük, hogy a színész tartózkodik a színházi hierarchia csúcsán, ettől kezdve – az írónak adja át a helyét?

A huszadik században valóban felértékelődik az író/költő alakja, ugyanakkor két okból sem érdemes az író trónra lépéseként értékelnünk ezt a mozzanatot. Egyrészt azért, mert a meiningenieknél a rendező színre lépésének vagyunk a tanúi, ő hozza vissza a szöveget mint a színész, illetve az együttes munkájának közös nevezőjét; mint az előadás szervességét megteremtő alapot. A színész trónfosztása tehát sokkal inkább a rendezőnek köszönhető.

Az író ráadásul szimbiózisban is van a színésszel, nem konkurencsei egymásnak: a néma Shakespeare hálás lehet az Othellót eljátszó színésznek, hogy hangot ad a

szereplőnek; a színész pedig hálás lehet Shakespeare-nek, hogy szöveget írt, amit ő eljátszhat; gondolatokat, amelyeket tolmácsolva a színész tündökölhet.

A színész a hangja mellett ráadásul a mimikáját, a gesztusait, a mozgását is kölcsön tudja adni az írott szereplőnek: ez esetben sem tekinthetjük tehát valódi konkurensének az író, annak instrukciói ellenére sem; sokkal inkább majdan a rendezőt, aki – ahogy az előző részben az Andrei Șerban-próbák kapcsán olvastuk – néha a végletekig képes megszabni, hogyan deklamáljon, mozogjon a színész, szemernyi alkotói szabadságot sem hagyva a színésznek.

Amikor tehát jelen értekezésben „a színész színházá”-ra hivatkozom, egyúttal „az író színházá”-ra is gondolhatok; hisz a színész az íróval, főként a magyar színházi hagyományban, kéz a kézben jár. Hogy egyes helyzetekben vagy korszakokban a színész, máskor az író tűnik a másik fölérendeltjének, az nem bír akkora jelentőséggel, mint amit a rendező feltűnése jelent mind a színész (mint már említettük) – mind az író vonatkozásában; hiszen hogy ki jegyzi az előadást, ki a legfőbb alkotó, az író-e vagy a rendező, ez a 20. század végén már komoly polémákat okoz. (Az I. és II. színházmodell hívei között többek között ez kelt feszültséget.)

Hogy visszatérjünk a 19. századba: éppen a szöveget kiegészítő színészi mozgásra szeretnék néhány bekezdés erejéig még kitérni. Rakodzay Pál *A színészet rendszere* című 1884-es munkája kapcsán Bartha Katalin Ágnes arra hívja fel a figyelmünket, hogy a színművészetről író, a témához nyelvet kereső szerző a korban gyakran a képzőművészet területéről kölcsönöz kifejezéseket. (Ehhez hasonlólt már Mnouchkine-nál is tapasztaltunk; a 19. században azonban a színházi nyelv még sokkal kevésbé van kiforrva, sokkal inkább rá van utalva a régebbi művészetek területéről való kölcsönzésre, a metaforák használatára – teljes joggal, hiszen a metaforák éppen erre valók.)

Rakodzay alapvető elgondolása: „a színész a mozgásban kezdi és végzi a teremtetést” (Bartha 2010: 230). Lám, ebben az író nem konkurens a színésznek, sőt. Kovácstól „minden rendkívüli érzelmet természetes és eleven képpé láttunk kidomborodni” (i. m. 229). Kovács „egész lényét harmóniába hozza a költő alakjával, s hogy ezt tehesse, szándékosan vét a plasztikai formák törvényei ellen. Nagy súlyt fektet arra, hogy minden mozdulatával színezzon, s akként érzelmeinek változása szerint testtartása, járása, taglejtése is mindig változzék” (i. m. 229–230).

Rakodzay fokozott figyelmet szentel a színészi mozgás kutatásának. Az alfejezet zárása felé közeledve hadd feledkezzek bele még kis ideig Rakodzay, illetőleg a század mentalitásába:

„Azt állítja, a gondolatot fokozatosan a legfinomabb mozgás kell kísérje: a szem és az arc kezdi, az ujjak folytatják, végül a kéz és a kar fejezi be. Néhány kifejező és általa plasztikusnak nevezett példát is említ: »Kezünket mellünkre tehetjük, csakhogy úgy, hogy csupán a középső ujjnak hegye érintse mellünket, így nagyon plasztikus ez a gesztus«. Egy másik példája a kezek csípőre tétele tárgyalja. Ezt a gesztust illetlennek véli, ellenben »festői és plasztikai egyaránt, ha a színész bő köpenyege alatt egyik kezét, de csak az egyiket, csípőre teszi«. Figyelmeztet a párhuzamosság kerülésére, mivel véleménye szerint művészietlen, ha egyik végtag a másikhoz hasonló helyzetben van» (i. m. 230).

Az alfejezetet záró idézetben E. Kovácsról az a Janovics Jenő értekezik („plasztikusan”), aki a 20. század elejének meghatározó kolozsvári rendező- és igazgató-egyénsége, az erdélyi filmgyártás fellendítője – s a Házsongárdban E. Kovács társa:

„E. Kovács Gyula már életében szobor volt a transzilván közönség szemében. Föllépése a színpadon főpapi istentisztelet. Külsőségei hatásosak és tiszteletkeltők” (i. m. 231).

1.2. Az író félnek kell. A kultikusságról

„*Mi atyánk, Petőfi Sándor, jöjjön el a te országod!*”⁵²

Célom ezzel az alfejezettel: hogy az írók alakja körül tapasztalt tiszteletteljes viszonyulás jellemzőit felsorakoztassam. Bár csupán az irodalmi kultuszoknak van nagy szakirodalma, a színházi közegben ez a jelenség épp annyira (ha nem hangsúlyosabban) jelen van, és vizsgálható – talán épp az irodalmi kultusz kutatás szempontjai mentén. A most bemutatott szempontok tehát szándékom szerint a következő alfejezet szövegeinek elemzésében lehetnek a segítségünkre.⁵³

⁵² Margócsy István itt Gyurkó László egy születésnapi megemlékező cikkének zárómondatát idézi. (Margócsy 2007, 33)

⁵³ Az irodalmi kultusz kutatás részletesebb bemutatását egy tanulmányban már elvégeztem (Zsigmond 2015g), itt annak egy rövid összefoglalását nyújtom.

A kötet, amelynek nyomán az irodalmi kultusz kutatás Magyarországon kibontakozott, Dávidházi Péter 1989-es Shakespeare-könyve: *„Isten másodszülöttje”*. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Dávidházi 1989).

Dávidházi a kultusz háromféle megnyilvánulásáról beszél Shakespeare-könyvének első oldalain. Megkülönböztet *kultikus beállítódást*, *kultikus szokásrendet*, valamint *kultikus nyelvhasználatot*; ebben a sorrendben (Dávidházi 1989: 5–15).

1. A *kultikus beállítódás* bizonyos szellemi vagy anyagi értékek mértéktelen tisztetétét jelenti, olyannyira, hogy a szerző, apologéta módjára, imádata tárgyát minden szóba jöhető vád alól felmenti;

2. A *kultikus szokásrend* szentnek tekintett helyek felkereséséből, ereklyék gyűjtéséből, szövegek gondozásából, szent idők megünnepléséből, szertartásokon való részvételből áll (ilyen a disszertációvéde is). A szokásrendbe Dávidházi szerint nyelvi megnyilvánulások is beletartoznak: a magasztaló eszmefuttatások szerint a rituális dicsőítő ének laicizált származékainak tekinthetők, mind funkciójukat, mind nyelvezetüket tekintve (Dávidházi 2003: 115). (Ilyen szövegekkel találkozunk egy következő alfejezetben, amelyben a Prospero könyvek sorozat előszavait vizsgáljuk meg.)

3. A *kultikus nyelvhasználat* magasztaló kijelentések sokaságát alkalmazza, melyeket sem igazolni, sem cáfolni nem lehet, mert részletes tapasztalati ellenőrzésükre nincs mód. Dávidházi klasszikussá vált példája: „azt az állítást, hogy Romeo és Júlia báli párbeszédében egy szonett van elrejtve, a sorok megszámlálásával s rímképletük megállapításával tapasztalatilag ellenőrizni és igazolni lehet, ezért *kritikai* nyelvhasználatnak tekintjük; azt a kijelentést viszont, hogy Shakespeare egymaga a teremtés fele,⁵⁴ nem tudjuk tapasztalatilag ellenőrizni, ily módon bizonyítani vagy cáfolni sem, s a *kultikus* nyelvhasználat képződményei közé soroljuk” (Dávidházi 1989: 12).

A *kultikus*, illetve a *kritikai* nyelvhasználat különbsége gyakori témája a kultusz kutatásnak. Szolláth Dávid *A kultusz kutatás két tendenciája* című tanulmányában azt állítja, hogy erre a megkülönböztetésre épül a tudományterület egyik fontos ága, amit ő „a kultuszok kritikájának” nevez. A másik ág, amit Szolláth „kontextualistának” nevez, nem más, mint amit a kultusz kutatás társadalmi irányultságának nevezünk; s amelynek fényében „azt is mondhatnánk, hogy az »Isten másodszülöttje«

⁵⁴ Petőfi Sándornak tulajdonított kijelentés.

irodalomtörténeti anyagon elvégzett kulturális antropológiai kutatás eredménye” (Szolláth 2004: 237).

Rákai Orsolya megjegyzi, hogy valóban, a kultusz kutatás tárgya, azaz a kultusz „nem inherens része a dolgoknak, hanem olyan *társadalmi viselkedésminta*, amely révén e dolgok kultikusként *értelmeződnek*”, „megfigyelési mód, viszonyulásmód” (Rákai 2006: 109, kiem. Zs. A., majd R. O.); később azt is írja, hogy a kultusz az irodalom *társadalmi integrációjában* játszik szerepet, a »közönségkapcsolatok« irányításában (vö. Rákai 2006: 111, kiem. Zs. A.). Takáts József mintha ehhez kapcsolódna: megjegyzi, hogy „a kultusz kutatás olyan értelmezői gyakorlat, amely nemcsak a szövegeket és olvasásukat tartja *az irodalom világához* tartozóknak, hanem szerzői image-eket, tárgyakat, cselekvéssorokat s a kulturális fogyasztás számos más formáját is – mindazt tehát, amit Paul de Man idegenkedve vagy megvetően *az irodalom külpolitikájának* nevezett” (Takáts 2007, : 119, kiem. Zs. A.).

Dávidházi nem viszonyul elítélően a kultuszokhoz. Úgy látja, egy kultusz *járulékos hatásainak* tudható be, hogy a zarándokhelyek (pl. Stratford) felé vezető utak javulnak, a kereskedelem fellendül, kórházak épülnek, terjednek az építészeti stílusok. Ugyanakkor kulturális értékek is sarjadnak a kultusz nyomában: kultikus viszonyulás nélkül nehezen volna elképzelhető a kulturális áldozatkészség feléledése („a zsebek megnyílása”, vagyis az intézményes támogatás). A művészeti termékek iránti kereslet megnő, írja, sőt a magyar Shakespeare-kultusz közvetve hozzájárult a színészet társadalmi megbecsültségéhez. Igaz ugyan, vallja be ő is, hogy a műkritikára és általában a befogadásra bénító hatással van az, ha az alkotó és műve „sérthetetlen” – de bízik abban, hogy a magyar irodalomtörténet-írásban és -kritikában van annyi életkedv és egészséges tiszteletlenség, hogy megtalálja a módját, hogyan mutathat rá mégis a pantheon királyainak meztelen vagy itt-ott kilátszó testrészeire. Utolsóként még azt sorolja a kultusz pozitív hatásai közé, hogy szintre emel: a kultuszhoz tartozás jóleső érzését nyújtja különböző osztályoknak, nemzedékeknek (vö. Dávidházi 1989: 318–330).

A kultikus helyek és idők a mindennapokból való kiszakadásban, a „felemelkedésben” segédkeznek – mégpedig úgy, hogy azt követelik a résztvevőktől, mondjanak le önmagukról, emelkedjenek fel a tételezett eszményi közösséghez és a látottakhoz. (Lakner *színeváltozásról* is beszél.) Mindegyik kutató egyetért abban, hogy a kultusz befogadójának le kell mondania az egyéni élvezetről és jelentésadásról,

valamint a reflektáltságról, hiszen a kultikus ünnepek az *igenlés* alkalmi (Dávidházi, Szilasi, Lakner, Rákai, Margócsy).

A feltétlen önátadásra, az aszkézisre ítéltetés miatt az irodalmi kultusz Lakner szerint igen alkalmas az ideológiai törekvések érvényesítésére – ebbe ráadásul, egy múzeum esetében például a relikviák is besegítenek, melyek mögött egy korábbi, szent hagyományként tisztelt lét sejlik fel, eltakarva azt, hogy a relikviák helye ebben a térben, a narratíva, melynek része, eleve a hatalom által preformált.

Az értelmezett, teremtetten mivoltot a „klasszikus” szó is szerencsésen fedi el; a klasszikus művek mintegy „megőrzik a történeti létet az idő vasfoga ellenében”, és a múzeumi tárgyakhoz hasonlóan ők is „közvetlen közlőerővel rendelkeznek” (Lakner 2003: 305).

A befogadónak mindenkor alá kell vetnie magát a kultusz papjai által adott hagyomány-értékelésnek – az irodalmi mű hatása általában sem közvetlenül éri az egyént, a közösség intézményeiben érvényesülő állásfoglalásokon keresztül hat rá. (Dávidházi szerint már az ismeretterjesztés is – életrajz, életmű – a kultuszba való beavatásnak tekinthető.)

Dávidházi úgy látja, „A hivatalos irodalomfelfogás számára, mely egész a közelmúltig meghatározta az oktatási rendszert, az irodalom mindenekelőtt eszköz. Nem elég, hogy egy mű jó, *valamire* is jónak kell lennie, méghozzá lehetőleg valamely elvi, társadalmi és nemzeti fontosságú ügy előremozdítására” (Dávidházi 1998: 20). Margócsy erről így ír:

„A magyar irodalomnak ama, nagy hagyományra támaszkodó szemlélete, mely – az esztétikai autonómia relatív visszaszorításával – az egész magyar irodalmat »szolgáló irodalomként« határozza meg, lényegében ily típusú kultikus meggyőződésre vezethető vissza, s kultikus beállítódást termel újra: az irodalom legitimációjához az irodalomnál magasabb rendű közösségi szférák megléte, illetve az e szféráknak való megfelelés lesz szükséges [...] E magasabb szférák e félig-szekuláris kultusz számára a nemzet, a nép, a nemzetet képviselő irodalom *egészének*, a népet megtestesítő népköltészetnek és a mindezeknek alapjául és beteljesüléseként felfogott magyar nyelvnek kereteiben jelennek meg [...] A szolgálat pedig szakrális jelleget ölt: az alkotói gesztus vagy mű csak abban az esetben legitimálódik, ha a szféráknak megfelelő princípiumok inkarnációjaként fogható fel, ha az esztétikai jelenség belesimul a szolgálat rituális rendjébe, ha »küldetést« teljesít be.” Belesimul egy rendbe, azaz e magasabb szférák egységének teljességében „az egyedi sajátosságok feloldódnak” (Margócsy 2007: 41, kiem. M. I.).

Ebből is következik „a többes szám első személyű irodalmi formának gátlástalan kiterjesztése az irodalomhoz fűződő viszony vagy az irodalmi hagyomány bármely részére: a »mi« profétikus költőnk” stb. Ennél mi sem természetesebb, hiszen maguk az alkotók sem egyediek, nem teremtek, hanem mind ugyanannak a lényegiségnek a szolgálatát végzik. (Margócsy 2007: 46, 43)

A kultuszok hasonló funkciót töltenek be a modern társadalomban, mint Pierre Nora „*lieu de mémoire*”-jai, hiszen a kultuszok, akárcsak az emlékezet helyei, köztes pozíciót foglalnak el emlékezet és történelem között. A kultuszok szertartások egy szertartások nélküli világban, más megfogalmazásban: a *nem-modern társadalmi formák megmutatkozásai a modernben*.

„A szekularizáció legelemibb szinten az időfelfogás változásfolyamatát jelenti: míg valaha az emberek olyan világban éltek, amelyben megkülönböztették a szekuláris (evilági, mindennapi) és spirituális időt (az örökkévalóság idejét), s úgy vélték, hogy egyes társadalmi gyakorlatok (beleértve a nyelvhasználatot is) és intézmények kötődnek az örökkévalóság idejéhez, míg mások lényegében szekulárisak, addig a modernitás társadalmi (egyre inkább) már csak egyféle, homogén, lineárisan előrehaladó, szimultán, szekuláris időben élnek” (Takáts 2007: 130).

Taylor a kétféle társadalmat így hívja: *hierarchikus, közvetett hozzáférésű* társadalmak, illetve *horizontális, közvetlen hozzáférésű* társadalmak. Az elsőben az emberek úgy gondolják, hogy közvetítésre van szükségük a nagy egészhez való kapcsolódásban (pl. papra a misén), a másodikban az emberek közvetlenül kapcsolódhatnak a nagy egészekhez (pl. az állampolgárok az államhoz). Az első felfogás az, ami kultikusnak tekinthető, és amit a mai, modern társadalmak a periférián túrnek meg (Takáts 2007: 131).

Margócsy a kultikusnak tekintett szövegek időkezeléséről hasonlóképpen vélekedik, amint azt az előbbieken Taylornál olvashattuk. Ez a megállapítása hasznosnak bizonyul, amikor egy szöveg időre vonatkozó állításait próbáljuk meg a kultikus–nem kultikus tengely mentén elhelyezni. Margócsy úgy látja, „ami kultikus, az tehát nem eredeztethető, és nem tekinthető mulandónak [...] nincs alávetve a kibontakozás és fejlődés változásainak; egyszerűen *lesz*, s ha *lett*, meg is marad, s változás nélkül, halhatatlanul állja az idő próbáját” (Margócsy 2007: 42). Illetve: „a kultikus tárggyal és alkotóval mindig épp elkezdődik valami: ő *az isteni kezdet*, az első teremtő aktus, amellyel először nyilatkozik meg valaminő transzcendens érték” (Margócsy 2007: 42).

A kultikus beszéd a fentieknek megfelelően erőteljesen retorikus, *metaforikus* hiperbolikus nyelvezetet használ. Szóképeit gyakran a *vallási* vagy egyéb mitológiai képzetkörökből veszi. (A kultuszkutatásnak különben fontos paradigmaalkotó elgondolása ez az *analogikus szemléletmód*, vagyis az irodalomhoz való viszonyulásnak és használatának a vallási élet jelenségeivel való hasonlósága.)

A romantika számára például a művész, a 'zseni' „úgy fog megjelenni, mint az isteni lényeg evilági megtestesítője”, s ekként ő lesz felhatalmazva arra, hogy „a világ abszolút lényegének felmutatását elvégezhesse” (Margócsy 2007: 14–15). A *művész és a világ szembeállítása* is megfigyelhető ezekben az esetekben, ez az eljárás már-már 'kultikus archetípusnak' tekinthető. Illetve megfigyelhető, hogy a leírások homogenizálják az alkotó életrajzát. Ez is az alak legendásítását, a mitizálódását segíti elő. (Tverdota 2003)

A metaforák gyakran *kozmosz*ak: a költőt csillaghoz, meteorhoz hasonlítják – nem függetlenül a romantikus zseni-mítosztól, mely szerint a művészi gesztus a társadalmiság *fölött* működik és funkcionál (Margócsy 2007: 13). A szóképek néha más *természeti kincsek* köréből származnak: József Attiláról írja Peéry Rezső, hogy „Az örök költészet ércműve szerint formálja új mondanivalóit, versei kristályok, melyeket csak megilletődéssel és bámulattal járhatunk körül, gyöngyházfényű kagylók, melyekben a lét és végtelenség dala zúg” (Tverdota 2003: 170).

A szerepeknek ez a *hierarchikus* leosztása majd minden kultikus ihletettségtől írásban visszaköszön. A befogadó, tökéletlensége tudatában, alázatosan kérdezi, hogy „Vajon méltó vagyok-e szemléletem tárgyához?”, míg a kultusz tárgya teljesnek, homogénnek, tökéletesnek mutatja magát, hiszen ő a transzcendencia érintésének hatására örökérvényű, változatlan.

1.3. A pátosz nyelvén (a 20. század első fele)

„magyar színházat játszani Erdély elszakadt magyarjainak”
(Janovics Jenő)

Ebben az alfejezetben érzékeltetni szeretném, milyen lehetett az erdélyi színházról folyó diskurzus a 20. század elején-közepén. A célnak megfelelőnek tűnt az erdélyi

születésű, jelenleg Magyarországon élő színháztörténész, Enyedi Sándor egyik szöveggyűjteménye: *Vallomások a 215 éves Kolozsvári Színházról!* (Enyedi 2007). A szövegek elemzéséhez az előző alfejezetben bemutatott szempontokat fogom használni.

A gyűjtésben a következő alkotóktól szerepelnek hosszabb-rövidebb szövegrészletek – a zárójelek is megjelennek az „antológiában”: Szentgyörgyi István (1842–1931), Ditrói Mór (1851–1945), Szerémy Zoltán (1861–1934), Somlay Arthur (1883–1951), Szabó Dezső (1879–1945), Berky Lili (1886–1958), Fedák Sári (1879–1955), Incze Sándor (1889–1966), Hunyady Sándor (1892–1942), Horváth Árpád (1899–1944), Janovics Jenő (1872–1945), George Sbârcea (1914–2005), Kemény János (1903–1971), Kovács György (1910–1977).

Az idézetekben legfeltűnőbb a vallási, mitológiai tárgykörből vett kifejezések jelenléte: „elindultam Thália szolgálatára”, „bálványunkat, a magyar színészetet”, „Déryné, Laborfalvy Róza és a többi színész-szentek tartották a lángot”, „Mágikus erővel keltette életre mindazt, amiről beszélt”.

Ennek megfelelően a szövegeket áthatja az alá-fölé rendeltség: „mi Kolozsváriak, méltók tudtunk mindig lenni ezekhez a hősökhöz és szentekhez”; „a primadonna kocsiájából kifogták a lovakat és a diákok felváltva elhúzták a színháztól a hotelig”; „Ezek a köveken jártak még a mi örök csillagaink” (kozmikus metafora); „Az ő génuszuk vezetett, lelkesített [...] fiúi ragaszkodással, áhítatos tisztelettel leszek irántuk”.

Minek van a néző, vagy a színész-utód alárendelve? A nagy színészek mit képviselnek? Persze, „Tháliát szolgálják”, avagy a magyar színészetet; de mit jelent valójában a színészetet szolgálni? Thália is valami másnak a szolgálata. „Ez a magyar nyelv legrégibb temploma, Dezső! A Nemzeti Színház”; „holtig hű szolgálai legyenek a magyar nyelvnek, a magyar művészetnek”; „soha sem a magunk nevében beszélünk, hanem az élet döntő igazságait fogalmazzuk meg játékunkban”; „Az emberiség szavát mondjuk ki.”

Látható tehát, hogy itt a művészet „eszközzemléletével” van dolgunk: „az író, költő esztétikailag tételezett munkája elsősorban nem esztétikai, hanem erkölcsi, azaz kultikusan hirdetett erkölcsi princípiumok alapján becsültetik meg”, mint láttuk az előző alfejezetben. Ez a következő modell, „a rendezés színháza” esetében nem föltétlenül lesz így: ott már azt látjuk, hogy nem a nép szolgálatára hivatkoznak elsősorban, hanem önértékre, a művészi értékre.

A nyelv, a nemzet, az emberiség mellé a szülőföld, a természet szépsége és ereje is legitimáló erőként kerül be ebbe a retorikai eszköztárba. Ezzel nem találkoztunk a magyar irodalmi kultusz kutatás területén tett vizsgálódásainkkor – esetleg egzotikumok, azaz drágakövek meg kozmikus hasonlatok formájában. Előfordulhat, hogy ez a „természet”, „föld” motívum specifikusan az „elszakadt Erdély” közegében jelenik meg, illetve erősödik fel a kultikus beszédmódban. „Erdély éles levegőjében érlelődtem színésszé”; „anyanyelvünket – Szamos vizében fürösztve, gyalui havasok ide surranó szellőjében megszárítva – tisztán adhassuk tovább”; „Olyan volt az a bemutató, mint egy zivatar.”

Szorosan a nyelvhez meg a nemzethez kapcsoltnak megjelenik egy másik magasztos érték, az irodalom, a szerzők tisztelete is. „Egy könyvtárra való klasszikus tájékozódást, életre szóló irodalmi gazdagodást jelentett az akkori színház működése”; „A közönség, az elszoktatott, karzattá degradált közönség, visszatért a prózai színházhoz, a *Bánk bánt* hozta vissza, ami Kolozsvár színházi publikumának legnagyobb dicsősége és értékmérője”; „Ott aratott diadalt Móricz Zsigmond *Úri muri*ja, amelynek én voltam zenei mindenese, Tamási *Tündöklő Jeromosa*, Heltai Jenő *Néma leventéje*, Indig Ottó *Ember a híd alatt* című társadalmi drámája, Lucian Blaga *Gyermekek keresztes hadjárata*, Victor Ion Popa *Muskátlis ablak* című színműve magyarul, valamint Ábrahám Pál, Buday Dénes, Eisemann Mihály, Lajtai Lajos operettjei” (a könnyű darabok sem hiányoznak); „a helyi szerzőket ünnepelték”.

A klasszikus szerzők és műveik, mint az *Úri muri* és a *Bánk bán*, mintegy „megőrzik a történeti létet az idő vasfoga ellenében” – vagyis az örök értékekhez hasonlóak; ahogy korábban a kultikusság-fejezetben olvashattuk. A klasszikus művek, a múzeumi tárgyakhoz hasonlóan, „közvetlen közlőerővel rendelkeznek”, nem szükséges az értelmezésük. Nem racionális hozzáállást követelnek, hanem bizalmat.

Íróink és színészeink ráadásul szolgálatot vállálnak, a ’mi’ szolgálatunkat (ill. az elődökét). „Ritkán akadt színház, amelyik jobban érezte volna nagyszerű feladatát”; „Mindig éreztük [...] a nagy felelősséget, ami ránk hárul”; „sorshivatás”; „Nagy feladatok vártak rám”; „a nagy elődök teremtette örökséget becsülettel megpróbálják továbbadni és megőrizni”; „a tartozásunk ugyancsak tetemes”; „Oltárodhoz járuló híveid mennyi áldozatot hoztak [...] az én fő vágyam is az volt, hogy oltárodnál áldozhassak én is!”

A kultikus diskurzusban tehát az alkotók feladatokat teljesítenek, áldozatokat vállálnak „értünk”. A nagy írók – és a helyiek is – egyúttal a nyelvet és a nemzetet is

szolgálják, „képviselőket” vállalnak. Ezért gesztusuk, főleg a kisebbségi helyzetben levő befogadóktól, azonosulást és föltétlen odaadást kíván.

Az azonosulás egyik jele a többes szám első személy: „A magyar színháztörténelmünkben”; „a mi csillagaink”; „kultúránkat szolgálta”. Ha ezzel a „mi”-vel találkozunk ezután egy értekező szövegben, jó eséllyel kultikus viszonyulással is, egyszersmind. Hiszen, mint az előző alfejezetben írtam, maguk az alkotók nem egyediek, nem teremtk, hanem mind ugyanannak a lényegiségnek a szolgálatát végzik: felismerik a ’kultúránk’ ’eszmeiségét’, rajtuk kívül álló fősodrárt.

Az alázattal, az érzelmi hozzáállással a kultikusság-tanulmányomban leginkább József Attila kapcsán írtam: életrajzának verziói elsődlegesen „a megindítás szándékával” írónak. Az érzelmi attitűd Enyedi Sándor szövegmintáiban is jócskán jelen van: „Boldogan és büszke örömmel érkezem meg Kolozsvárra”; „egész Kolozsvár arról izgult”; „Meghatottan álltam az öreg Kolozsvári Színház deszkáin”; „Tele vagyok Kolozsvárral!; „szent áhítat tölti be keblemet!”

Az érzelmi viszonyulást fokozza, ha arról olvasunk, hogy az alkotó nehéz körülmények között végzi a szolgálatot, a mi szolgálatunkat: „a magyar színház teljes díszlet és ruhatári felszerelés nélkül vergődik, esténként összekoldult és kölcsönzött bútorokkal, kellékekkel s egy megrongálódott, évek óta karban nem tartott technikai és világi apparátussal”; „Taposott út kényelme helyett vállalom hát továbbra is – amíg erőm bírja – a taposatlan út minden fájdalmát és minden gyönyörűségét”; „a stafétabotot sohasem ejtették el, holott az alkalom szinte mindennapos volt”; „Nem baj, hogy még teli van malterhulladékokkal az épület, hogy nincs készen a villanyos világítás”; „hősies férfiak és nők szüntelen serege, vállalva a nyomorúságot, az éhséget, még szüleik átkát is, eljöttek ide, hogy holtig hű szolgálai legyenek a magyar nyelvnek, a magyar művészetnek”.

Tehát a kultikusság esetében nem egyénekről van szó, hanem sokaságról – az alkotóknak be kell sorolódniuk egy közvetítői rendbe, és mi, befogadók szintűgy egységes tömeg, másképpen: közösség vagyunk. Ezért a kultikus szemléletmód nagyszerűen alkalmas a betagozódás elősegítésére, mind pozitív, mind negatív értelemben. Befogad, vigasztal – ezzel a sajátosságával találkozhatunk az erdélyi színházban 1989 előtt. Az áldozatvállaló alkotók a befogadót is áldozatos, aszketikus magatartásra sarkallják – „egy életre elraktároztuk magunkban közönségünknek azt a töretlen hűségét [...] amivel mindenkor mellettünk állott”. Az önmegtagadás, önátadás, homogenizálódás miatt viszont a kultusz, mint már említettem, igencsak alkalmas az

ideológiai törekvések érvényesítésére, hiszen megfoszthat az egyéni igények kifejtésének vágyától, és idővel – képességétől.

Érdemes megemlíteni egy másik retorikai elemet: az állandóság tételezését. A kultikus mindig összefonódik az örökkévalóval: nem érintheti meg a változás, az alkotó egy külső, objektív, történetietlen érték képviselője. A kontinuitáselvre néhány példa: a kolozsvári színház „végigélte a kétszázötvenöt esztendő megszakítások nélkül”; „hány színésznemzedék adta egymásnak a stafétabotot!”; „Tudtuk, mivel tartozunk múltnak, jelennek, jövőnek”; „A hagyományteremtő Kótsi Patkó Jánosék öröksége így szállhatott nemzedékről-nemzedékre”; „férfiak és nők szüntelen serege”; „Kolozsvárhoz tartozom elszakíthatatlanul, örökre.”

Az állandóság, a teljesség kifejezésére igencsak alkalmasak a felsorolások, az ellentétek: „lakhattam luxushotelokban, és poloskás barakk-priccsen”; „kicsik és nagyok, szürkék és felejtethetlenség, drámai hősök és operaénekesek, primadonnák és szubrettek”; „a szűk esztendők is, a bőség idején is, szegénységben és jólétben is”; „Mindig éreztük, sikereink idején éppen úgy, mint tévelygéseink és botlásainkkor azt a nagy felelősséget, ami ránk hárul.”

A teljesség, az időtlenség mellett az időnek egy másik aspektusa is gyakran megjelenik ezekben a szövegekben mint érték: a régiség, az öröklés, az elsőség. Mint a korábbi alfejezetben írtam: az alkotó – vagy a mű, az intézmény – „*az isteni kezdet, az első teremtető aktus, amellyel először nyilatkozik meg valaminő transzcendens érték*”. Mintha értékesebb volna az, ami 'első'. Lám: „A hagyományteremtő Kótsi Patkó Jánosék”; „Farkas utcai épület, az első magyar színház”; „Öreg Farkas utcai ház, ha reád emlékezem [...] Ódon falaid között mennyi magasztos ige”; „a régiek emlékét felidézve azokat kell köszöntenünk [...]”; „napjainkban a nagy elődök teremtetett örökséget”; „a magyar nyelv legrégebbi temploma [...] Mi már akkor templomot tudtunk állítani a magyar nyelvnek, mikor máshol a német nyelv járta”; „az ősi »kincses« város falai közt”; „Ebből a drága épületből [...] indult el Budapest felé”; „Kádár Imre tűzte műsorra az első vígjátékot”; „Micsoda megtiszteltetés volt számomra, mikor először hívtak vendégszerepelni!”

Az elsőség tisztasága néha összekapcsolódik a jövőre utalással: „adhassuk tovább azok unokáinak és ükeinek, akitől mi is ajándékba kaptuk valamikor”; így meglesz a teljesség is. Ide tartozhat, hogy a színház mint érték néha „a halál”, „örök”, „hűség” formulákkal említődik egyszerre: „holtig hű szolgálai legyenek”. Ez arra késztet, hogy

megnézzük, milyen értékekkel van úgymond versenyeztetve a színház, hiszen „a holtáig” azt sugallhatja: ’mint az *élet*’.

Eddig megfigyeltük, hogy a ’szentséggel’ hozzák összefüggésbe, tehát nagyon értékes a színház; egy másik metafora szerint szépséges is: „magasztosan gyönyörű színészet színe-virága”. Az áldozatvállalást itt szépen kifejtve látjuk: „vállalva a nyomorúságot, az éhséget, még szüleik átkát is, eljöttek ide, hogy holtig hű szolgálai legyenek”. Tehát az anyagiakkal szemben, valamint a családdal szemben is győz a színház – ez a későbbi fejezetekben még fontos kérdés lesz.

Említettem korábban, hogy ez a szemléletmód közösségelvű: „Nincs olyan egyszerű ember Kolozsvárott, aki ne hozna szívesen áldozatot ennek a színháznak.” Ugyanakkor a kivételesség, a sztárság is fontos része ennek a világképnek. Az egyediség az örökkévaló mellett is megjelenik, mint a kivételesség hordozója: „egyetlen színház van, amely végigélte a kétszázötvenöt esztendőt”; „legrégibb”.

Az ’első’, ’egyetlen’ mellett ennek az elsőnek a későbbi megünneplése, illetve egyéb kerek számok is gyakran felbukkannak ezekben a típusú szövegekben: „közeledik az erdélyi színészet elindulásának centenáriuma, és hogy azt minél nagyobb fénnel, erdélyi ragyogással kell ünnepelni”; „mennyi áldozatot hoztak egy századon keresztül”; „tíz évi vándorlás után”; „százzszorta szebb sorshivatás”.

A megünneplések kapcsán eszünkbe juthat Pierre Nora lieu de mémoire-fogalma: Nora az évfordulókat is emlékezethelynek nevezi, az emlékezet alkalmainak: amikor a színház társadalomba, közösségbe ágyazottsága, az összefonódás még inkább megmutatkozik; amikor a kulturális áldozatkészség még inkább feléled. Az ünnepekkor mutatkozhat meg legerősebben egy viszonyulás kultikussága; illetve más szemléletmódok közegében ilyenkor gyakrabban üti fel a fejét a kultikusság. A színházakban mai napig kultikus fordulatokkal átítatott beszédek hallhatunk, amikor „örökös taggá” avatnak egy színészt, amikor a színház kerek évfordulót ünnepel, vagy felújított színházépületet nyit meg, illetve amikor egy művésznek díjat (/életműdíjat) adnak át.

1.4. Könyvsorozat, színészekről. Az előszók nyelve

Amit „az író és a színész színházá”-nak neveztem el, azaz az író- és színészcentrikus látásmód a múltból öröklődött át a 21. századba. A mai napig fellelhetjük a nyomait, elsősorban azok között, akik javarészt 1989 előtt voltak színházi alkotók vagy színházi nézők. Mivel 1989 előtt a magyar nyelv használata Erdélyben vissza volt szorítva, a színháznak abban az időszakban fontos szerepe volt a nyelv és kultúra életben tartásában. Az irodalmi művek szerzői és a szöveget tolmácsoló színészek nagy megbecsülésnek örvendtek, és ez a tisztelet a rendszerváltás után is megillette őket.

Ennek a megbecsülésnek a jelei többek között a színészekkel készült interjúk. A csíkszeredai Székelyföld folyóirat Forgószínpad rovatában rendre interjúkat találunk olyan idős színészekkel, akik meghatározó figurái voltak az erdélyi kultúrának, vagy olyanokkal, akik most meghatározók. A szintén havonta megjelenő marosvásárhelyi Látóban, a kolozsvári Korunkban is előfordul időnként a színházi tematika, amely interjúk közlésében is megnyilvánul. A kétheti és hetilapok, a napilapok szintén gyakran teret adnak ennek a műfajnak.

A kulturális folyóiratokat Erdélyben elsősorban a szépirodalom dominanciája jellemzi, ez igaz a kolozsvári Helikonra, a marosvásárhelyi Látóra, a csíkszeredai Székelyföldre és a nagyváradi Váradra; ezen kívül társadalomtudományi fókuszú folyóiratok vannak jelen a régióban: Korunk, Művelődés, Magyar Kisebbség stb. A színházi témájú cikkek tehát elszórtan jelenhettek meg bennük.⁵⁵ 2013-ban jött létre a Játéktér c. színházi periodika, amely immár célzottan színházi tartalmakra fókuszál; elődje, a www.hamlet.ro szintén közölt színészinterjúkat.

A folyóiratok mellett könyvek is készültek így, egy-egy színész alakja köré szerveződve, mint például Kötő József színháztörténész munkája nyomán *A színház fanatikusa. Senkálzky Endre életregénye* (Kolozsvár, Komp-Press, 2004). Egy egész könyvsorozat is lett az erdélyi színészeknek szentelve; ezt fogom ebben az alfejezetben részletesebben bemutatni. A felsoroltakon kívül rádiós interjúk is nagy számban készültek színészekkel (Kolozsváron Gergely Zsuzsa, Sepsiszentgyörgyön Nagy B.

⁵⁵ A kolozsvári színháztudomány szakos diákokkal megkíséreltünk egy gyűjteményt létrehozni ezekből az anyagokból, vagyis a szak blogján egy helyre összegyűjteni a rendszerváltás után a különféle kulturális folyóiratokban megjelent színházi cikkeket, és ahol lehetett, linkekkel ellátni őket. A folyamat még nem zárult le. A cikkek itt találhatóak: <https://teatroblog.wordpress.com/kiadvanyok/>.

Sándor, Marosvásárhelyen Kiss Dénes, Parászka Boróka fókuszál a színházra, többek között); illetve portréfilmek is létrejöttek. A Román Televízió Magyar Adásának gondozásában, Köllő Kata színikritikus közreműködésével értékes portrék készültek az utóbbi években Orosz Lujzáról, Vitályos Ildikóról, Nemes Leventéről.

A Prospero Könyvek sorozatban beszélgetőkönyvek jelennek meg. A kötetek egy-egy színházi alkotó életútját mutatják be, oral history-szerűen rálátást biztosítva a környezetre, amelyben ezek az alkotók munkálkodtak. Az interjúk zömmel színművészekkel készülnek – illetve három operaénekes és egy karmester is van a kiválasztottak között.⁵⁶ A sorozat nemrég ünnepelte tízéves fennállását, és ez alatt a több mint tíz év alatt, vagyis 2004 és 2016 között több mint húsz kötet jelent meg elsősorban a sorozatszerkesztő, Demény Péter gondozásában.

A kezdeményezés Dávid Gyulának, a kolozsvári Polis Könyvkiadó vezetőjének köszönhető; itt jelentek meg az első kötetek. A Prospero Könyvek „keresztapja”, a sorozat nevét javasló Balázs Imre József egy előállt szükséghelyzetben az akkor általa vezetett kiadó, a Komp-Press gondozásába vette a sorozatot. Jelenleg Rigán Lóránd, a Komp-Press mostani igazgatója a projekt házigazdája.

Az első hat kötet, amely még a Polis kiadó gondozásában látott napvilágot, a következő volt: Máthé Éva: *Lohinszky* (2004), Köllő Katalin: *Orosz Lujza* (2004), Hegyi Réka: *László Gerő* (2005), Boros Kinga: *Elekes Emma* (2005), Botházi Mária: *Vitályos Ildikó* (2005), Nagy Miklós Kund: *Szabó Duci* (2007). Tehát elsősorban kolozsvári és marosvásárhelyi idős színművészek szólaltak meg lapjaikon – bár Elekes Emma neve már a szatmárnémeti társulathoz kötődik.

A Komp-Press kiadónál jelen pillanatig tizenöt könyv jelent meg a sorozatban, ez a hat korábbival együtt huszonegy kötet. Éspedig: Köllő Katalin: *Csíky András* (2008), Nagy-Hintós Diana: *Hary Béla* (2008), Dehel Gábor: *Marton Melinda* (2008), Ferencz Éva – Zsehránszky István: *Makra Lajos* (2009), Darvay Nagy Adrienne: *Stief Magda* (2010), Medgyessy Éva: *Mindhalálíg színész – Péterffy Gyula* (2010), Dehel Gábor: *Bisztrai Mária* (2011), Nagy Miklós Kund: *Farkas Ibolya* (2011), Benkő Judit: *Albert Annamária* (2011), Máthé Éva: *Balázs Éva* (2011), Laskay Adrienne: *Kovács Attila* (2012), Molnár Judit: *Miske László* (2013), Szucher Ervin: *Mende Gaby* (2014), *Sebők Klára*: Komiszkenyér. Egy színésznő emlékszakkönyve (2014), Ferencz Éva: *Ferenczy István. 1937–2002* (2015). (Előkészületben – Ferencz Éva: *Kőszegi Margit*.)

⁵⁶ Operaénekes: Marton Melinda, Albert Annamária, Kovács Attila; karmester: Hary Béla.

Továbbra is megfigyelhető a kolozsvári és marosvásárhelyi dominancia, bár például Makra Lajos neve a temesvári színházhoz kötődik.

Már a 'Prospero könyvei' elnevezésben érzékelünk a színészethez is tapadó asszociációkat: pl. varázsolni tudás. A mágikus jellegnek, illetve a szellemi gazdagságnak megfelelően a színművészt szinte félistennek tekintjük – azért 'szentel' (!) nekik figyelmet és kötetet a kiadó, illetve az egész erdélyi közösség, az anyagi, illetve szellemi munkával finanszírozókkal meg az olvasókkal egyetemben.

Már az alaphelyzet kitüntető: vannak tehát olyan személyek, akik kiemelkednek a hétköznapi emberek sorából, és arra érdemesek, hogy – a közemberrel ellentétben – könyvnyi terjedelemben számoljanak be életútjukról, világszemléletükről. A kötetek előszavai, amelyek szükségszerűen azt taglalják, hogy az adott művész (meg a színművészet mint olyan) mennyire megérdemelte ezt a szép gesztust⁵⁷ a társadalom részéről, a laudáció műfajához közelítenek. A továbbiakban az előszavak ilyen szempontú elemzése következik.

A köteteket bevezető ajánlásban úgy jelenik meg valaki és valami (egy művész meg az előadóművészet mint olyan), mint aki/ami fölérendelődik az olvasónak. A nemrég elhunyt marosvásárhelyi színészeiről, Lohinszky Lorándról olvassuk például: „Aki látja a város utcáin, érzi, *nem akárki* az, aki mellett elhalad” (Máthé 2004: 9. – kiem. Zs. A., a továbbiakban is). „Lohinszky Loránd ötvenéves pályafutását, *szárnyalását* ünnepli most nézők, *hívek*, rajongók hatalmas serege” (Sütő 2004: 6); „A közönség oda száll most, ama szellemi *magaslat* felé” (Sütő 2004: 8). Az azóta szintén elhunyt László Gerőről ezt olvassuk: „*Univerzum*” (Páskándi 2005: 6); „*Címer*-arc. Ha kitalálnék egy pénzt, ráillenék” (Páskándi 2005: 6).

Az idézetekben megjelent tehát mint utalás a nagyság – egyházi, királyi, illetve térbeli, földrajzi értelemben. E nagyság, a színész alá rendelődik a kötetet bevezető laudáció szerzője, aki mintegy „papja” a kultusznak. Mint a pap Istennel, az előszó írója a sztárszínésszel való bensőséges kapcsolatára hivatkozik gyakran – konkrétan (élettársi vagy szakmai kapcsolatra utalva), illetőleg metaforikusan: „hogyan átmentsem az elveszett fényt, és továbbadjam a kioltott tűz melegét” (Kötő 2013: 9).

Egy másik, az előszó írójánál kisebb hírnevű szerzőt talál a kiadó az időigényes riporter – meg fényképeket, kritikákat gyűjtögető – munkára. Ő, a könyvnyi interjú

⁵⁷ „És nagyon örülök, hogy most könyvben is megkapom azt a »díjat«, amit már megkaptam kitüntetésekben vagy anyagiakban, vagy hogy a színháznak örökös tagja vagyok” (Köllő 2004: 46).

lejegyzője is az olvasó fölött áll, hiszen érintkezik a Művésszel. (Ám sem az előszó szerzőjét, sem a riportert nem méltatja a könyv, pár szóban sem; még a hátsó borítón is a Színész – újabb, kicsi méretű – CV-jét közli. Jelezve ezáltal, hogy itt mégiscsak a Színész az egyetlen igazán fontos személy.)

Az, hogy egyes személyiségeknek könyvet szentel egy kiadó/egy szerkesztő meg a finanszírozók, a *kultikus szokásrendbe* illeszkedik – Dávidházi fogalmával élve. Újra hivatkoznék Dávidházinak arra az elgondolására is, hogy „már az ismeretterjesztés is – életrajz, életmű – a *kultuszba való beavatásnak* tekinthető”. A kötetek előszavai szintén a kultikus szokásrend részét képezik – már idéztem Dávidházitól, hogy a laudáció nem más, mint a „rituális dicsőítő ének laicizált származéka”. (Hogy az előszó szerzője azonosul-e azzal, amit leír, vagy csupán egy szokásos, üres formát használ, nehéz lenne megállapítani.)

Azt viszont bizton állíthatom, hogy az előszó nem a *kritikai*, hanem a *kultikus nyelvhasználat* rendjébe illeszkedik, hiszen „ellenőrizhetetlen” állításokat, metaforákat tartalmaz. Úgymint: „mintha egy *drágakő* összegyűjtötte és felerősítette volna a bujdosó fényeket [...] egy színésznő szemének *kristálya* a fényforrás” (Szöcs 2005: 5). József Attila kapcsán írtam korábban, hogy a költőt is hasonlítják ékkövekhez. A *világ és a művész szembeállítását* is említettem; lám, itt is megjelenik: „A *sötét* korszak mélyéből egy parányi *láng* villan fel” (Szöcs 2005: 5).

A vallásos közeg megidézése árulja el leginkább a kultikus viszonyulás jelenlétét: „szolgálja a színjátszás *istenasszonyát*, Tháliát” (Szekernyés 2009: 5) – itt megtalálható a „szolgálat” is; „Lohinszky Loránd száraz lábbal *ment át a vízen*, széllel szemben” (Sütő 2004: 8) – ez esetben a közeggel való szembeállítás is megjelenik; „a kulturális intézmények *szószékjellege* megszűnt” (Kötő 2013: 12); „a magyar drámairodalom *halhatatlanjának*, ... Csiky Gergelynek” (Szekernyés 2009: 10); „Thália megtehetné, hogy papjai közül *bíborossá* léptesse elő” (Sütő 2004: 6).

Nemcsak a keresztény vagy a görög mitológia alakjai és „szolgálói”, de egyéb természetfölötti képességekkel rendelkező lények is megidéződnek az előszavakban (lásd a „Prospero Könyvek” sorozatcímet is): „A faunkedvű *varázsló* kifogyhatatlannak bizonyult a játékban” (Sütő 2004: 8); „A színészi *metamorfózis csodájának* lettünk tanúi” (Nánay 2004: 6); „Amit a színésznő művel, részben a *mágia* címszó alá is tartozik. A mágia magyarul varázslás, bűbájosság, ennél fogva a színésznő amolyan *tündér*” (Szöcs 2005: 5).

A színész tehát (szinte) emberfeletti tulajdonságokkal rendelkezik: „Az az igazság, Duci néni, hogy a tehetséges ember olyasmiket tud, amiket *nincs honnan* tudnia. / Drága Duci, honnan tudtál, *tudsz mindent?!?*” (Kincses 2007: 6) Ez a „minden”, a teljesség az ellentétek sorjázása által is megidéződik: „Úr és szolga, diktátor és közember, ifjú és vén, fecsegő és néma, Hamlet és Horatio – ez mind ő” (Horváth 2008: 5); „Homloka mögött: okos esztelenség, esztelen okosság” (Páskándi 2005: 10); „akibe a néző azt láthat bele, amit akar, amit *szeretne*, de azt is, amitől *fél*, amit egyedül, magában nem is merne meglátni” (Szócs 2005: 8).

A teljesség a maradandósággal párosul. Az időbeli állandóságra is találunk példákat: „ez a pillanat azonban a *maradandósággal* játszik” (Horváth 2005: 7); „ám miközben estéről estére átváltozik, azért *mindvégig* önmaga marad” (Horváth 2008: 5); „ez *örökre* beírja nevét színháztörténetünkbe” (Kötő 2013: 12).

Ezeket a művészeket nem kezdi ki az idő: ők a színházak „örökös tagjai”. Gyakori a kötetekben, hogy kerek évfordulókat említenek, egy-egy előszó például korábban íródott, köszöntőként egy kerek születésnapra (Máthé 2004, Medgyessy 2010). Ez is jelzi, hogy a Prospero Könyvek valójában *lieu de mémoire*-ok, a színészekre való emlékezés helyei az emlékezetüktől megfosztott társadalomban – az élet felcsiholásának kísérletei. „Akik látták a színpadon, tudják: *felejtethetlen*. / Mégis: méltatlanul *elfelejtett*” (Medgyessy 2010: 8).

Miért kell megakadályoznunk a felejtést? Mert ezek a művészek társadalmi identitásunkkal fonódnak össze, csoportunkat, nemzet(iség)ünket, minket magunkat jelentik. „Lohinszky Loránd volt kisebbségi segédszínész, nemzetiségi teátrista, ma határon innen és határon túl nagyra becsült színművészünk: *a nemzet színésze*” (Sütő 2004: 6). „A város ma büszkén vallja őt *fiának*, fényes szellemének” (Sütő 2004: 6). „Gesztusai, járása, idegei itt vannak bennem, *bennünk elosztva*” (Páskándi 2005: 8); „Szent kettősség titkos csodája, / *szeretők, anyánk*” (Szócs 2005: 5).

Leírhatóak-e komolyan ezek a szavak? Mindenesetre leíródtak. Ezek a szövegek 2004 és 2014 (!) között születtek, és ma meg holnap is tovább íródnak. Premisszáik ugyanakkor máshol is jelen vannak: felütik fejüket minden átgondolatlan újságcikkben, minden ünnepi alkalomban.

Az ilyen szövegek változatlanul mutatják az időt; nem egy folyton átalakuló ént feltételeznek – legyen szó színésről vagy olvasóról. Merev formát eredményez bennük a szembeállítások által megkomponált tökéletesség, a szereplők elrendeződésének vertikálitása, a metaforák ritualitása („csoda” stb.). A dicsőítés során megrajzolt időtlen

kép a jelen folyamataihoz nem tud kapcsolódni. A színész figurája bennük nem valóságos, nem életszerű. Szobor, amely megkoszorúzásra vár.

Ilyen esetben, laudáláskor (ill. nekrológokban) talán van helye a túlrajzolásnak. Van ideje annak, hogy szobrot, táblát avatunk. De ideje van a hétköznapiaknak is. Le tudunk-e szállni a retorikai magasságokból? Tudunk-e váltani? Megvan-e az adekvát szemléletünk, megvannak-e a megfelelő szavaink arra, hogy úgy is gondolkodjunk, beszéljünk a színházról, amilyen az ma, 2016-ban, a valóságban?

1.5. Más példák

A Prospero-könyvek előszavaiból amellett, hogy körvonalazódik az a modell, amelyet ebben a fejezetben be szeretnék mutatni – hogy milyen is „a színész színháza” – helyenként a másik modellel való szembesítéssel is találkozunk, azzal, ami fenyegetni kezdte, és talán le is váltotta a korábbi. Az egyik Prospero-kötet előszavának írója, Szekernyés János nyíltan nehezményezi a következő modell térnyerését. Makra Lajos színész kapcsán írja (róla szól a kötet):

„A »mindentudó« rendezők nagyképűsködő egyeduralmával, ami a romániai magyar játékszínt is tévutakra vezette s kizárólagosan dominálja, nehezen tud megbékélni. [...] Nem bonyolódott terméketlen vitákba az önkényeskedő rendezőkkel” (Szekernyés 2009: 7), akik „báboknak, beprogramozható robotoknak, engedelmes médiumoknak, egyéniségüket vesztett lényeknek tekintették a színészeket” (i. m. 6).

Ebben a példában tehát „a rendező színháza”-nak rémét rajzolta meg Szekernyés. Makra Lajosnak a kollégája, a szintén Temesváron játszó Fall Ilona már a harmadik modellel szembeni ellenérzését fogalmazta meg egy vele készült interjúban. (Ez az interjú nem a Prospero-könyvekhez kötődik; ezzel már más, vegyes terepre érkeztünk. Ebben az alfejezetben máshol talált megnyilatkozásokra is hivatkozom.) A Székelyföld folyóirat Forgószínpad rovatában idős vagy pályájuk csúcsán levő erdélyi színészekkel olvashatók beszélgetések. Fall Ilona nem az őt követő generációval, aki a rendezői színházra esküszik, hanem a rákövetkező generációval perlekedik benne (amelyet magam „a néző színháza”-ként aposztrofálok). A riporter kérdésével kezdem:

„Mi az, ami fájdalmasan kiveszőben van ma a színházból? – Hm... Visszaemlékszem arra, hogy Delly Ferenc úgy ment át a színpadon, hogy levette a kalapját, és nem trappolva ment, hanem lábujjhegyen. Sajnos, ezt a fiatal kollégáimtól nem

tapasztalhatom, sőt... görkorcsolyával nyugodtan végighajtanak a színpadon. Vagy esznek a színpadon – ezt a mai napig nem tudom elfogadni. Szerintem nem hiába mondják azt, hogy a színház templom. A templomba sem mész be uzsonnázva vagy görkorcsolyázva, sem kalappal a fejedben. Nem trappolsz végig az oltárig. Szeretném a fiatal kollégáimban elültetni ezt a tiszteletet, elhíttetni velük, hogy ez így szép. [...] Egy színész nem engedheti meg magának, hogy állandó jelleggel rongyos farmerben, Adidasban és egy lyukas pólóban járjon. A színész mindig etalon volt, és annak is kellene maradnia” (Hegy 2015: 76).

Az, hogy a színész etalon, itt tehát nem feltétlenül a tehetséggel függ össze – Fall Ilona legalábbis az öltözködésről, a külsőről beszél a színésznők kapcsán. (Említettem már, hogy a ’művészi érték’ a következő modellben, „a rendező színházá”-ban nyer inkább teret.)

„Akkor nagyon erős társulat volt Temesváron, Sinka nagyon szépen összehozta: tizenegy fiatal színésznő volt ott, egyik szebb, mint a másik, egyik csinosabb, mint a másik” (i. m. 70). A turnékról, a hidegről: „Mindig elvittük a gyönyörű szép kivágott ruhákat, felvettük, de muszáj volt rávenni mindenféle kendőt, bundát. Ha például megegyeztünk, hogy bundában leszünk, akkor minden nő bundában énekelt, hogy mégis nézzünk ki valahogy. Fontos volt nekünk, hogy úgy menjünk a színpadra, hogy a közönség kapjon valami szépet” (i. m. 72–73).

A közönség szeretete, úgy tűnik, az első modellben nagyon érezhető, a következő kettőben már kevésbé – ennek oka főként a rendszerváltásban keresendő. Nem valószínű, hogy a színészek okolhatók azért, amiről Fall Ilona beszél:

„Még megértem a színháznak azt a korszakát, amikor a közönség áhítattal, tisztelettel vette körül a színészt. Volt olyan előadásom, például *A falu rossza*, amikor csak a rózsákat számoltam meg, ötvenet, amit kaptam a közönségtől, a többi, nagyon sok csokor, nem is volt érdekes számomra. Persze örültem, hazavittem azokat is. Mostanában a közönség részéről sem tapasztalok ekkora rajongást. Ezért – én azt hiszem – mi, színészek is hibásak vagyunk” (i. m. 76).

A rendszerváltás előtt erős volt a szolidaritás a társadalmon belül. A nézők szeretete nem csak virágokban nyilvánult meg, hanem prózaibb módon is:

„A hétköznapi életben is mellénk álltak. Mesélek egy édes példát. Abban az időben minden nő csak két tetrabugyit kaphatott évente. Szovátán turnéztunk. Bementünk az üzletbe, hát az üzletvezető félrehívott, hogy művésznő, van tetrabugyink. Persze, hogy vettünk. Kávét sem lehetett kapni, de egy másik turnén ugyanígy beráncigáltak, hogy

van félretéve kávé, és itt van, a művésznőnek adjuk, hogyha kell. Nem ingyen, nem ajándékba, de gondoltak rá, hogy máshol talán nem kapok” (i. m. 72).

Nem csoda, ha a színésznek is fontos volt a közönség. Fall Ilonánál is érzékelhetjük, hogy a rákövetkező korszakból megszólalva szembesíti egymással a nosztalgikus múltat a kevesebbel kecsegtető jellel – a második modellel, amelyben a szakmai sikerek a mérvadóak, inkább, mint a közönségsiker:

„Mi is hibásak vagyunk, mert nem gondolunk a közönségre. A színház közönség nélkül nem létezik. Én hiába csinállok csodálatos előadást, amit a szakma értékeli, én is nagyon élvezem, csak éppen a közönségnek nem kell...” (i. m. 71).

Próbálok tehát jelen alfejezetben olyan idézeteket mutatni, amelyekből a modellek közötti eltéréseket, ez ebből fakadó személyes rosszallásokat is ki lehet olvasni.

Amellett, hogy a közönség szeretetének kifejeződéséről olvashatunk sok színésznél, azt is tudjuk, hogy nem minden tekintetben volt megbecsült szakma: a szülők nem föltétlenül örültek, ha gyerekük színésznek készült. Fall Ilona ezt meséli:

„Román–magyar szakot végeztem, de egész kicsi gyermekkorom óta mindig színészni szerettem volna lenni. A szüleim ezt a vágyamat nem tudták elfogadni. Édesanyám azt tartotta, hogy túlságosan jó fejű vagyok ahhoz, hogy így elpocsékoljam az adottságaimat” (i. m. 67).

Egy másik interjúban mondja ugyanő, erre a kérdésre:

„– *A hetvenes-nyolcvanas években bérezés tekintetében hol helyezkedett el egy színész a társadalmi ranglétrán?*

– Elég alacsonyan. Míg egy esztergályos a fizetésénél jóval többet is megkereshetett, nekünk egy alapbérünk volt, és annyi. Hogy a fizetési besorolásban feljebb lépj, sok időnek kellett elteltetnie” (Nánó 2013).

Tehát a közönség virágait, a felőlük érkező kisebb szívességeket a megbecsülés jelei mellett az adományozás jeleinek is tekinthetjük. Más színésznél hasonló tapasztalunk. Míg Fall Ilona jóval az államosítás utáni időkről beszélt – a negyvenes-ötvenes években alakult meg több erdélyi kőszínház, jobbára vándorszínházak múltú alkotókból –, tehát ő az állami színházak kiszállásairól számol be; Botka László még a negyvenes-ötvenes évek vándorszínházak időszakát idézi fel egy interjúban:

„Egyszer Petrozsényban tartottak nekem jutalomjátékot, Bóni gróf szerepét játszottam a *Csárdáskirálynő*-ből. Én akkor nemcsak a bevételt kaptam meg, hanem sok néző

borítékot is adott, és ezenkívül még egy nagy kosarat is felhoztak nekem, volt benne étel, ital, ruha” (Nagy B. 2007).

„Szamosújváron történt egyszer, amíg a Kollektív Színháznál voltam, hogy nem kaptunk gázsit, mert nem volt közönség. Odáig jutottunk már, hogy nem volt mit együnk. Az egyik kollégámmal, Illés Jósikával elmentünk egy molnárhoz és kértünk tőle egy liter olajat és két kiló kukoricalisztet. Akartunk főzni egy kis puliszkát, hogy legyen amit együnk pár napig. Persze egy bani nem volt a zsebünkben, de miután megkaptuk, amit kértünk, mégis megkérdeztük, hogy mivel tartozunk. Gondoltuk, ha pénzt kér, eljuttatjuk, hogy éppen nincs pénz nálunk. De ő tudta, hogy színészek vagyunk és azt mondta, hogy nem tartozunk semmivel. Hát mi olyan hamar leléptünk, mint még soha, nehogy véletlenül meggondolja magát” (uo.).⁵⁸

Azt gondolhatná az olvasó, hogy nem releváns ez, minek beszélünk a régi időről a kétezres évek mentalitását feltérképezni vágyó dolgozatban. Két okból emelem be ezt is. Egyrészt mert a ma is élő idős színészek és nézők azt a színházat szerették meg, az formálta ma is létező igényeiket, ma is hangoztatott elképzeléseiket a színházról (mint a Fall Ilona-interjúban is láthattuk). Másrészt azért fontos kiegészíteni az előző fejezetek képét a színészeket nagyra tartó közönségről, mert a színészek társadalmi megbecsültsége összetett kérdés. Ráadásul manapság egy független színházi társulat (amelyeket „a néző színháza” címkével próbálok megjelölni) mintha hasonló anyagi keretek között működne, mint Botka László idején a vándorszínész-csapat. A kettő közötti korszakok, a kommunizmus állami színházai, illetve a kilencvenes évek városi és minisztériumi fennhatóság alá tartozó színházai mégiscsak nyújtottak/nyújtanak valamiféle anyagi biztonságot. Mára viszont – amikor egyre több fiatal színész pincérkedéssel keresi a kenyerét – lassan odajutottunk, mint „az utolsó erdélyi vándorszínész”-ként aposztrofált Botka László, aki a szülei ellenkezésének dacára lett színész. A következőképpen szökött meg otthonról – nehéz kihagyni ezt a dolgozattól:

„Akkoriban én már a Princ gépgyárban dolgoztam, mint lakatos gyakornok és a Vasas Munkásszínpad tagja voltam, mint műkedvelő. Egy vasárnap esti előadás előtt mondom

⁵⁸ Nem szeretném túlzottan megnövelni a hasonló beszámolók számát; ugyanakkor mégiscsak fel szeretném hívni az olvasó figyelmét Orosz Lujza vallomására azokról az 1950 körüli időről, amikor vonatozva járták a színészek a vidéket, vagonokban lakva az előadások között. „Mindig úgy éreztük, ezek a vagonos turnék kicsit hasonlítanak a Dérnyéék életére, akik ekhós szekérrel járták a vidéket. [...] Ment a vonat, minket pedig néhol lekapcsoltak és kitoltak a holtvágányra. Volt úgy, hogy nem is voltunk »otthon«, közben tolattak ide-oda, úgyhogy alig találtuk meg a vagonunkat. Vagy aludtunk és velünk együtt tolattak, ilyenkor ránk borult minden a fülkében” (Köllő 2008).

édesanyámnak, hogy nekem nagyon sok ruha kell ehhez az előadáshoz, mert sokszor át kell öltöznöm. Be is csomagoltunk mindent, aztán miután lejátszottam az előadást, elszöktem. Azonban, mielőtt felültem volna a vonatra, hazaszaladtam és bedobtam egy levelet a kapun. Megírtam benne, hogy elszöktem, de nehogy rendőrséggel körözzenek, mert akkor átszökök Magyarországra. Az állomáson még bujkáltam egy ideig, amíg elindult a vonat, de szerencsére nem jöttek utánam, csak másnap találták meg a levelet. Később persze kibékültünk. Egyszer megérkezett tőlük egy levél Szamosújvárra, amiben azt írták, hogy nem haragszanak, s ha szünet lesz, vagy nem megy majd jól a színház, szeretettel várnak haza” (uo.).

Ebben az alfejezetben olyan példákat igyekszem hozni tehát, amelyekkel a három modell közötti hasonlóságokat vagy különbségeket, a köztük levő szakadásokat sikerül némiképp megvilágítani. Ennek a sornak a folytatásaképpen idéznék Boér Ferenc vallomásaiból is néhány részletet. Boér Ferencet azért is érdemes megidézni, mivel Tompa Gábor legutóbbi kolozsvári előadásában (*Az öreg hölgy látogatása*, 2015) főszerepet játszott – volna, ha le nem cserélik nem sokkal a bemutató előtt. Bár az ok hivatalosan nem került nyilvánosságra, sokak számára nyilvánvaló, hogy éppen a két modell, a két generáció, a színházfelfogások különbsége vezetett oda, hogy a szerepet egy másik kollégának adták oda végül.

Boér Ferenc egy 2008-as interjúban is mond olyasmiket, amik arra utalnak, „a rendező színházá”-val nem tud megbékélni; az író leváltó rendezővel, aki a szöveg ellenében a látványt hangsúlyozná:

„hallok rendezőket, akik azt nyilatkozzák, hogy a szó nem lényeges a színpadon. Miért nem? Felejtsük el a szerzőinket, akik a görögöktől kezdve a mai napig annyi csodálatosat írtak az emberről? Az ilyesmibe nem tudok belenyugodni. Lehet, hogy maradinak tűnők, de akkor sem!” (Hegyi 2008: 58).

Ez a rendező ráadásul, mint korábban Györgyjakab Enikőtől vagy később Szekernyés Jánostól idéztük, bábnak tekinti a színészt:

„Az, hogy vakon végrehajtsak valamit, nem ment számomra... Az a hadseregben működik, nem a művészetben” (uo.).

A korszerűsítés – ami a rendezők szabadságát jelzi – szintén bosszantja Boért:

„Furcsának tartom sokszor, hogy Shakespeare-t vagy akár Szophoklész a mai kor divatja szerint öltöztetik fel” (i. m. 61).

Az interjúban nemcsak a második modellel, de a harmadikkal is szembeszáll. Boér Ferenc a kolozsvári egyetem színészet szakán tanított egy ideig, de összetűzésbe került a diákokkal, és otthagyta a katedrát.

„Igen, tanítottam, de megbántam, mert én az etikát, a fegyelmet nem tudom nélkülözni a színházban. A tanítványok sokszor haragudtak, ha ezt megköveteltem tőlük is. Pedig semmi mást nem vártam el tőlük, mint amit magamtól is megkövetelek. Annak idején boldog voltam, amikor rám szólt a tanárom – Delly Ferencről beszélek, Isten nyugtassa és áldott legyen az emléke! Nagyszerű színész volt és nagyszerű pedagógus! A művészet, az rend” (i. m. 60).

Ehhez hasonló sorokat Fall Ilonánál is olvashatunk:

„Amikor Sică Alexandrescu bejött, és a színészeknek színpadi utasítást adott, ők állva hallgatták. Pedig nem kis színészek voltak. Marcel Anghelescu, Carmen Stănescu... Nem ülve s könyökölve hallgatjuk a rendezőt... Este persze haverok voltak, együtt ittak, de a színpadon egészen más volt a viszonyuk. Ott ünnep volt mindig. Ők komolyan vették, hogy a színház templom. Nekem a színház most is templom” (Hegyi 2015: 76).

Azt látjuk tehát, hogy „az író és a színész színháza” modellnek egyik sajátossága a fegyelem. Ez „a rendező színháza”-ban is jelen lesz; „a néző színháza”-nak nevezett időszakra már (fennebb is erre utalnak) kevésbé jellemző.

Boérnál is találkozunk a vallásos metaforikával, ami segít észrevennünk, hogy mint Fall Ilonát (és kortársaik zömét), a kultikus modellhez érdemes őt társítani:

„A papra is odafigyelnek, ha úgy tartja a beszédét a szószékről vagy az oltár mellől, ezért szoktam mondani, hogy a versmondás olyan, mint az igehirdetés” (Hegyi 2008: 55), „Ady Endre a bibliám” (i. m. 62).

A színháznak a szentséggel való összekapcsolásán kívül itt a már említett szószínházi jelleg tűnhet fel számunkra, ahogy az interjú címéül választott gondolatban is: „Az i-re a pontot a költészet teszi fel.” Látható, hogy a színész az íróval érez együtt, rá néz fel az alkotótársak közül, hisz az íróé az elsőség, ő írta a szöveget, a 'Bibliát', amit a papok, 'Thália papjai' azután közvetítenek – lehetőleg rendezői belekontárkodás, korszerűsítési szándék nélkül.

A következő, szintén Boértól származó idézetben a korábbi vallásos metaforika fényében jól érzékelhető lesz, hogy ebben az idézetben, illetve általában, amikor a „csodá”-ra hivatkoznak színházi berkekben, a Krisztus által véghezvitt csodákra is történhet burkoltan allúzió: „Minden szerepemre úgy néztem fel, mint egy csodára” (i.

m. 57). Hiszen a realitás talaján a csoda nem értelmezhető – azok a csodák, amelyek a valóság terébe ágyazottan megtörténtnek nyilváníthatnak (amilyen a színházi esemény is), azok Krisztusra vagy a szentekre emlékeztethetnek bennünket.

Boér a harmadik modellhez köthető kor, a jelen fiataljai kapcsán újfent bosszankodik: „azt látom, hogy mostanában egy-egy irodalmi estemen nincs fiatal a nézőtérén. Ez szomorú” (i. m. 55). Ő a magyartanárokban véli megtalálni a hibát – nem abban, mint magam: hogy más ingerek között szocializálódva nem egy vizuálisan szegény tér és sok szöveg az, ami ma egy fiatalat vonzani tud, hanem talán az ellenkezője. Azon kívül, hogy nem egy költő kultusza tartja lázban őket. (Hanem mondjuk egy videoblogoló társuké.)

Eddig az idősebb színészgeneráció tagjait idéztem, akikről borítékolható volt a gondolkodásmódjuk. Ezután egy olyan színészre összpontosítanék, aki a rendezői színház közegében formálódott és ért el nagy sikereket. Bogdán Zsolt mind a magyar, mind a román színházi díjak legnagyobbikát megkapta már, az évente kiosztottak közül – a Pécsi Országos Színházi Találkozó legjobb férfialakítás díja (2006), a Román Színházi Szövetség legjobb férfialakítás díja (UNITER-díj, 2004, 2011). A régió neves rendezőivel dolgozott együtt (Vlad Mugur, Mihai Măniuțiu, Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Tompa Gábor, Bocsárdi László – vagy a német vendégrendező, Matthias Langhoff), a rendezői színház fenegyereke, mondhatni. Most pedig így nyilatkozik:

„Húsz éven át a kolozsvári társulat által fémjelzett színházat csináltam, kitűnő mesterekkel dolgozhattam, akiktől rengeteget tanultam. Mostanában egyre inkább az foglalkoztat, hogyan lehet egyszerűsíteni a színházat, amíg csak a színész marad. Nagyon sok olyan produkcióban vettem részt, ahol minden fontosabb volt, mint a színész. [...]

Eddig az előadásra készülődés során mindig előttem volt, hogy aznap mit kell csinálnom, mit kér a rendező, az előadás struktúrája. Rengeteg fájdalom, bántás ért azonban, amelyek megtörték bennem a színház iránti gyermeki hitet. Most úgy érzem, semmi egyéb nem érdekel, mint megtartani a felhalmozott tudást, közben pedig elengedni magam, hogy elsősorban én élvezzem a produkciót. Vissza a játék öröméhez. Bezárkózni a termékeny magányba” (Csinta 2015).

Azt láthatjuk tehát, hogy (ez) a színész elutasítja a rendezőt, a magányába nem szívesen enged be más alkotótársat, az írón, költőn kívül. Bogdán Zsolt az utóbbi időben a következő verses előadásokkal jelentkezett – emlékeztetve minket a Boér

Ferenc által mondottakra –: „... *függök ezen a zord élet-párkányon*” (Ady-est), „*nyílt sebe vagyok a szíven szúrt világnak...*” (Dsida-est).

Példájából az látható, hogy más generáció tagjai között is találkozunk azokkal a gondolatokkal, amelyek elsősorban „az író és a színész színházá”-ra jellemzőek, és amelyeket elsősorban a rendszerváltás előtt szocializálódott generációra tarthatunk jellemzőnek. Nem csoda különben, hogy ez a mentalitás rokonszenves a színészeknek: hisz ők maguk vannak e modellben a középpontban, azaz a kivételezett helyzetben.

A középkorú Bogdán Zsolt után egy fiatal kolozsvári színész példáját is megmutatnám. Marosán Csaba a 2014-es Színházi Világnapon több kolozsvári színésztársával együtt videóüzenetet fogalmazott meg a nézőknek, a színház irodalmi titkárságának ösztönzésére. A huszonöt éves Marosán Csabától a következőt is hallhattuk a videóban:

„erdélyi magyarként a színházat tekintem a legfontosabb közegnek, ahol tudjuk ápolni az anyanyelvünket, és kicsi kis szigetként látom a színházakat Erdélyben, és szeretném, hogyha ezt egy velem egykorú egyetemista szintén kihasználná, hogy vannak magyar színházak Erdélyben.”

Az, hogy ’ápolni kell az anyanyelvünket’, elsősre a megszokott séma öntudatlan ismétlésének tűnik – mert hát miért kéne ma is „ápolni” az anyanyelvet, már nem tiltják a magyar nyelv nyilvános használatát Erdélyben.⁵⁹ Igen, ez is előfordul: hogy beszédünkben régről örökölt sémák bukkannak fel időről időre. Másrészt érdemes hozzátenni, hogy Marosán Csaba Erdélynek olyan vidékéről származik, ahol a Székelyföldtől eltérően valóban szórványosan van jelen a magyar nyelv, vagyis a hétköznapi nyilvános kommunikáció nyelve a román: egy zilahi számára még akár az anyanyelv szigetének is tűnhet a kolozsvári színház színpada. Még ha nem is beszélnek ott ma a színészek olyan gyönyörűen magyarul, ahogy a nyugdíjas színészek, például Boér Ferenc szeretnék. Idézem:

„Nem tudom, hogy mi történik a mai világban, mert sem a tévébemondók, sem a színészek – tisztelet a kivételnek! – nem figyelnek oda arra, hogy mit és hogyan mondanak. Márpedig az értelmes, helyes, és a lélektől lélekig ható beszéd nagyon fontos. Kellene ismerni a nyelvtanunkat, a hosszú és a rövid magánhangzók közötti különbséget, és kellene tudni, mi a jelző és a jelzett szó viszonya” (Hegyí 2008: 55).

⁵⁹ Ez nem teljesen így van, a „Kolozsvár” helységnevtábla kitételéért (a Cluj-Napoca mellé) például hiába tesz sokféle próbálkozást többek között az „Igen, tessék!” mozgalom. Hogy csak egyetlen elkedvetlenítő példát említsek.

Az igényesség kapcsán előhozakodnék még valamivel. Említettem, hogy a szakmai minőség, a művészi érték nem föltétlenül volt elsődleges szempont a korszakban – például mert gyakran kellett az állami támogatások nemléte/megcsappanása miatt szórakoztató, igénytelen darabokat játszani, és turnézni velük, kevés próba után:

„Abban az időben született egy olyan határozat, hogy a színház önellátó kell legyen. Ilyen a világon sehol nincsen, mert a színház nem tud annyi pénzt keresni, amennyit elkölt. Sinka azt mondta, hogy turnéra kell menni, mert pénzt kell keresni. Igen ám, de mert minden előadásunkkal voltunk már vidéken is, így azt javasolta, hogy akkor ülünk le és hozzunk össze egy előadást. Megcsináltuk. Kedden leültünk próbálni és szombaton indultunk turnéra. Volt olyan, hogy a színházban parizert és kenyeret ebédeltünk, ugyanazt vacsoráztunk, de összehoztuk az előadást. És 365 nap alatt 287 előadásom volt...

– *Az heti egy szabadnapnál kevesebb.*

– Volt olyan nap, hogy három előadást játszottunk le, mert volt matiné, volt délutáni és volt esti előadás” (Hegyí 2015: 71).

A másik oka annak, hogy a szakmai, művészi minőség nem számított elsődleges vagy egyetlen kritériumnak a rendszerváltás előtt, a következő volt:

„a nemzeti összetartozás jegyében kialakult a hivatalos ideológiailag manipulált politikai színház mellett egy másfajta, de lényegében ugyancsak politikai színház, a »kikacsintások színháza«. A társadalmi (politikai oktató vagy ellenálló, illetve nemzeti identitás-őrző) szerep túlzott felerősödésével a színház immár elsősorban nem művészeti intézményként, hanem társadalmi fórumként működött, a társadalmi szolidaritás és az előadásokban kódolt rejtett üzenetek által a politikai feszültség levezetésének helyeként. Ez a színház rendkívül erős közösségi élményt tudott nyújtani – itt ugyanis a nézők és a játszóik között nem csupán a bemutatott előadás kapcsán alakulhattak ki nézet- vagy érzésazonosságok, hanem a színpad és a nézőtér között mindennél erőteljesebb sorsközösség volt”⁶⁰ (Bodó 2014: 13).

A legutóbbi idézet kapcsán most már el kell mondani, hogy bár a kultusz kutatás mint tudományág segítségével sok elem megvilágítható az általam elsőként bemutatott

⁶⁰ Nem akarom ugyanakkor azt sugallni, hogy ebben az időszakban nem születtek igényes, újító előadások. A következő rendezőket tartja Bodó Ottó kiválóaknak a korban: „Taub János Romániából való távozása előtti időszakáról, Szabó József vagy Rappaport Ottó egyes előadásairól és mindenekelőtt Harag György munkásságáról vagy Tompa Gábor pályakezdéséről és kibontakozásáról vétek volna megfeledezni” (Bodó 2014: 3–14.).

író- és színészcentrikus modell sajátosságaiból, de hozzá kell tenni, hogy a jelen téma esetében két új elem is átszínezi a Margócsynál és társainál olvasottakat. Nemcsak az történt tehát, hogy az irodalom közegében megfigyelt jelenséget adaptáltam a színházra; de azt is észre kell venni, hogy a specifikus erdélyi kontextus hozzátesz az eddig megismert kultikus jegyekhez. Romániában ugyanis kettős teher alatt dolgoztak a magyar alkotók: egyrészt a kisebbségi helyzet, másrészt a kommunista diktatúra lehetetlen követelményei gyakoroltak nyomást rájuk. Mindkét nehézség az összefogást, valamint az értelmiségiek, művészek kiemelt státusát fokozta, vagyis a kultikus viszonyulást erősítette az akkori lakosságban. A transzilvanista ideológia közkedvelt szóképei, mint a 'súly alatt nő a pálma', a 'romon nőtt virág'⁶¹ vagy a zavaró homokszem hatására igazgyöngyöt megképző 'kagyló' szépen illeszkednek korábbi felsorolásunkba a kivételes értéket jelző (természeti közegből is vett) kultikus metaforákról. Ráadásul a transzilvanista képeknél azzal is találkozunk, ami a kultikusság esetében fontos volt: az esztétikai értéken túl az alkotói gesztusnak erkölcsi, tanítói, közvetítő szerepet is illik betöltenie. A gyöngykagyló kapcsán írja Cs. Gyimesi Éva:

„A teremtő fájdalomról van tehát szó, személyes és közös próbatételek erkölcsi-esztétikai értékévé válható lehetőségéről, melynek elfogadásában az eredmény – a műalkotás, az erkölcsi megigazulás – gyöngyének bűvölete elfedheti az érette vállalt szenvedés tengermélységeit” (Cs. Gyimesi 1992: 11).

Amiket eddig „az író és a színész színháza”-ról kifejtettünk, azokat nem írja felül ez a sajátosság, de fontos volt kitérniem létezésére és a modellbe illeszkedésére. Ennek a transzilvanista szemléletnek a maradványa lehet a szórványvidékről származó fiatal színész, Marosán Csaba korábban idézett gondolata is: „a színházat tekintem a legfontosabb közegnek, ahol tudjuk ápolni az anyanyelvünket” – az anyanyelv ugyanis kisebbségi helyzetben lehet „beteg”, szorulhat ápolásra.

Más helyzeteket is megmutatnék, olyanokat, amelyek az I. modell jelenlétét a 21. század elején is jelzik. Ilyen példa az Örökös Tagok avatása a rendszerváltás előtt is létező erdélyi színházaknál (némelyik erdélyi színház csak tizenéve létezik). Észlelhetjük az „örök” szóban rejlő megállt időt, valamint a szakrális dimenziót. Elmondható, hogy a színházi díjak (Jászai Mari-díj stb.) valójában szintén a kultikus

⁶¹ Reményik Sándor, az ismert transzilvanista költő egyik versének (1931), illetve kötetének (1935) címe: *Romon virág*.

szokásrendbe illeszkednek, hiszen akárkinek, egy portásnak, egy takarítónak nem szokás díjat adományozni, ez tehát a kiváltságosoknak jár. Bár Boér Ferenc nem maradéktalanul boldog ezzel a kiemeléssel; azt érzi, halhatatlanná válva a halandó, dolgozó színészek közül is kiemelték:

„Szép hagyomány, hogy az arra érdemes színészeket Örökös Taggá avatják, de számomra ez azzal járt, hogy azóta nem hívtak vissza a színházba, nem kaptam feladatot. Úgy érzem, mintha ezzel a címmel a színház halottjává nyilvánítottak volna” (Hegyí 2008: 62).

A bemutató, az ősbemutató előadás körüli rituálé, a pezsgő, a svédasztal, a virág szintén a kultikus szokásrend jegyeinek tekinthetők. A színház gyakran a menedzsment szempontjait szem előtt tartva hívja fel a figyelmet egyes alkotókra, egyes eseményekre; azért szervez kiállítást, emléknapokat egyes alkotók köré, hogy legalább ő, az intézmény a fontosságukat, a kívánatosságukat hangsúlyozza a társadalomban.

A szóhasználatunkkal bármikor elárulhatjuk a kultikusság iránti vonzódásunkat vagy annak hiányát. Nem csak a szakralitásra vagy a változatlan időre utaló kifejezésekkel, hanem már azzal, hogy *színész*-nek nevezünk valakit, vagy *színművész*-nek. Az is előfordulhat, hogy egyik szöveggörnyezetben a *színész*-t használjuk, mint magam a disszertációban – ugyanis ez a megjelölés egyszerű foglalkozásként, viszonylag objektíven keretez (orvos, tanár, színész, utcaseprő). Más közegben viszont ugyancsak én (!) hajlamos vagyok a kultikusabb hangvétellő *színművész* szót használni – olyankor, amikor a Székelyföld folyóirat színházi rovatában az olvasók figyelmét szeretném felkelteni egy-egy interjú iránt.

Úgyhogy a korábban idézett Fall Ilona, Botka László és Boér Ferenc ’színészek’ mindahányan ’színművészek’ voltak a folyóiratban. Még akkor is, ha jelen disszertációban még a ’művész’ megjelölést is kerülni igyekszem (az ’alkotó’ még épphogy elfogadott), épp az enyhén kultikus töltete miatt: művész nem lehet akárki, ez tehetség kérdése (ne adj’ isten zsenialitása), tehát akit ’művész’-nek nevezünk, annak automatikusan megadjuk a kiemelt státust, az egyszerű halandókhoz képest. Márpedig ebben a disszertációban ez a rangsor (még) nincs eldöntve; sőt, ennek a státusnak, a státusoknak a játéka, a változása az, amit vizsgálók.

Utolsóként ebben az alfejezetben arra szeretnék rámutatni, hogy a kultikus beállítódás nemcsak alkotók, de az alkotók munkájára (!) reflektáló írástudók diskurzusán is megmutatkozik. Hiszen gyakran ugyanarról a diskurzusról van szó, akár

ha az alkotók, a színházi szakírók, az újságírók vagy a nézők beszélnek is. Kántor Lajostól idézek, a *Magyar színház Erdélyben* című kötetből (Kántor–Kötő 1998). Figyeljünk a kifejezések organikus, kiemelő, illetve érzelmi azonosulást mutató jellegére, valamint az időkezelésre:

„A magyar színészet *hőskorát*, első világháború előtti történetét” (i. m. 27).

„A kor *nagy* színészegyeniségei hosszabb-rövidebb ideig [...] biztosítják a kolozsvári színpad *fényét*” (i. m. 27).

„*Thalia* újabbkori sorsa ugyancsak összefűzi a szálakat” (i. m. 27).

„[...] időszak erdélyi magyar színjátszása közvetlenül a *sajátjaként* tarthatja számon Balázs Samu, Dayka Margit, Fényes Alice vagy Tompa Sándor *művészetét*” (i. m. 27).

„A második világháború utáni romániai magyar színjátszás *előzményeire, tovább élő, tovább éltetendő hagyományaira visszatekintve*, elsőként Janovics Jenőről kell szólnunk” (i. m. 27).

„a színházat mint *nevelő* és szórakoztató műfajt igyekeztek *meghonosítani* olyan székelő falvakban is, ahol villany sem volt” (i. m. 81).

„az első nemzetiségi színházi kollokvium *ünneplő közönsége* előtt gördült fel a függöny” (i. m. 84).

„Ilyen *gondok* és kérdések őszinte felvetése – nem másodrendűen pedig néhány jó, sőt kitűnő előadás [...] *avatta* ezt a székelőföldi kisvárost [...] a romániai nemzetiségi színjátszás *fővárosává*” (i. m. 85).

„a Székely Színház-beli tapasztalatokkal *gazdagon felvértezett* Tompa Miklós állította színpadra” (i. m. 83).

„Tompa Gábor 1980-ban *először* hívta fel a figyelmet tehetségére” (i. m. 85).

A fontos színháztörténeti könyv másik szerzője, a 2015 januárjában elhunyt Kötő József szerkesztette, gondozta a század eleji színházi és filmrendező, ill. színházigazgató Janovics Jenő *A Hunyadi téri színház*⁶² című kötetét. Az utószó úgy

⁶² Ez az a színház, amelyet a bécsi Fellner és Helmer cég tervezett, csakúgy, mint az Osztrák–Magyar Monarchia területének több másik színházát, például a budapesti Vígszínházat és Operettszínházat, a szegedi és kecskeméti színházat, a nagyváradit vagy a temesvárit. A kolozsvári Hunyadi téri színház az első világháború végéig magyar színház volt, azóta a román színház és opera társulata dolgozik benne. – (Felhívnom a figyelmet az előbb leírt „dolgozik” szóra – valószínűsíthetően a kultikussággal próbálok szembemenni ezen keret, a demisztifikált, az egyszerű halandóra is vonatkozó „munka” keret felidézésével.)

végződik, hogy azt könnyen a két, egymással viaskodó modellre való utalásként is érthetjük. A szerző Janovicsot állítja a kor színházcsinálói (2001) elé modellként:

„A *korokon túlmutató modellszerűség* abban mutatkozik meg, hogyan válhat a kultúra önellátóvá, ha kellő *alázattal* a művészetet és nem az üzletet *szolgáljuk*. Csakhogy ehhez *vallani és vállalni*⁶³ kell a Janovics *hitét*, miszerint színház nem létezhet a *közönség közérzetének szolgálata* nélkül: »a színház véreinek együtt kell lüktetnie a *nemzet* törekvéseivel«. [...] zseniális menedzserré akkor válhatsz, ha zseniális gondolkodó és alkotó vagy, ha emberileg olyan léptékűvé leszel, mint Janovics, aki személyes művészi álmait *közösséget szolgáló* koncepciókká gyúrta” (Kötő 2001: 337).

Több okból is arra gyanakodom, hogy Kötő József az akkori kolozsvári színházi igazgatónak, Tompa Gábornak akarhatott „üzenni”. Egyrészt Kötő a sorok közötti üzenetek korában szocializálódott; másrészt éppen ez az év az (2001), amikor a kolozsvári színház és közönsége összecsapott egymással. Nyilvános viták, durva hangnemű polemikus cikkek jelentek meg akkoriban, színészek lettek elbocsátva, mert az akkor uralkodó „a rendező színháza” elve helyett a korábbi, az általam „a színész színháza”-nak elnevezett modell szerinti előadásokat követeltek. A vita az akkori és jelenlegi színházigazgató, Tompa Gábor győzelmével végződött, aki a kulturális minisztérium támogatását élvezte.

A vitára röviden kitérek majd a következő fejezetben, amely „a rendező színháza”-t taglalja. Itt még csak annyit, hogy Kötő József a nyilvános vitában Tompa Gábor pártját fogta – „a színház két korábbi igazgatója, Kötő József és Senkálzsky Endre is határozottan kiállt a jelenlegi vezetés és műsorpolitika mellett” (Bodó 2014: 50). Ez nem föltétlenül jelenti azt, hogy mindenben egyetértett volna Tompával, ne vitatkozott volna vele – de egy ilyen éles helyzetben, ahol vagy-vagyról van szó, döntenie kellett. E három modellnek ez is a tulajdonsága: nem mindig vagyunk maradéktalanul elégedettek egyikkel vagy másikkal, de ha egy távolabbi fenyegetné azt, amit inkább értékesnek vélünk, kiállunk mellette.

⁶³ A „vallani és vállalni” szerkezet szállóigévé vált a transzilván közegben. Elsőként Berde Mária használta egy 1929-es cikkében, később Kántor Lajos könyvet is írt ilyen címmel: *Vallani és vállalni. Egy irodalmi vita és környéke. 1929–1930*. Kolozsvár, 1984. A sokszor visszatérő két szó könnyedén illeszkedik a kultikus paradigmába. Ha az előzmények ismerete nélkül találkozunk is velük egy szövegben: a „vállalni” a feladatvállalásra, a közösség szolgálatára vonatkozhat. A „vallja” ige gyakran előfordul önmagában is a kultikus szövegekben: túlzott személyességgel, amely szoros közösséget feltételez, könnyen elutasítást válthat ki egy későbbi szemlélet szerint formálódott olvasóból.

Egy negyvenes évei elején járó szerző frissen megjelent színháztörténet-könyvéből is idéznék azzal a céllal, hogy kimutassam: a kultikus jegyeket tartalmazó diskurzusfajta ma is él, jelen van környezetünkben. Az 1989 előtti korszakot gyakran az akkor használatos kifejezések segítségével írjuk le:

„A totalitárius rendszerben a színház társadalmi szerepe is más volt, annál is inkább, hogy a magyar nyelv egyik utolsó *védelmeső bástyájává*, s nem utolsó sorban egyetlen szórakozási lehetőséggé is vált. 1989 előtt a színház a *magyarság* találkozási fóruma, *megmaradásának* jelképe, gyakorlatilag egyetlen kulturális *bázisa* volt” (Bodó 2014: 12).

Viszont más esetekben is kultikusnak tekinthető, metaforikus nyelvet választ a szerző:

„Az erdélyi magyar színházművészet alakulására legnagyobb hatással Harag György volt, az a rendező, akinek szelleme messze *kiragyogott* nemcsak kortársai, hanem utódai közül is” (i. m. 15).

„Előadásaiban Haragnak a *varázsló* ügyességével és tökéletességével sikerült szintetizálnia a román és magyar színház esszenciáját, egy nagyon sajátos, rendkívül erős színházi formát hozva létre” (i. m. 20).

„Harag György nem csupán egykori rendező, hanem egy színházi *mítosz*” (i. m. 21).

Azt láthatjuk tehát, hogy a visszafogottabb, objektivitásra törekvő hangvétel helyett a színháztörténész a (megérdemelt) rajongás hangján szólal meg. Ha az okok között keresgélek, nem kell messze mennem: ugyanabban a bekezdésben, ahonnan az előző két idézet származik, olvasható ez is:

„Ez az ő (és egyben az erdélyi magyar színháztörténet) nagy paradoxona – európainak lenni elzárva Európától. Jobb társadalmi-politikai kostellációban minden bizonnyal Harag munkásságát ma nem csupán a magyar (és ha őszinték akarunk lenni, jobbra csak az erdélyi magyar), hanem az egyetemes színháztörténetben vizsgáljuk/vizsgálják” (i. m. 20–21).

Ezekből a mondatokból szépen kirajzolódik tehát egyszerre két keret is. Egyik a ’kelet–nyugat’ keret, ami ezúttal a politikai rendszerek különbözőségével van súlyosbítva. Nem elég tehát a fejlettebb nyugat és kevésbé fejlett kelet között fennálló

különbség, ami eleve mélyen beépült az emberek mentalitásába; de e keretre ráerősít a keleti blokk elzártságának fájdalmas ténye is.⁶⁴

A másik keret, ami az előző idézetből kirajzolódik, az a Magyarország és Erdély közötti hol jobb, hol rosszabb viszonynak a kerete. A viszony színházi vonatkozásai között olyasmiket említhetünk, mint magyar állami díjak odaítélése erdélyi alkotóknak is; máskor meg az erdélyieknek az az érzése, hogy a magyarországi szakma nem figyel rájuk eléggé. (Lásd az idézetben.)

Mindkét keret kétpólusú, aszimmetrikus; és mindkét keretben a „vesztes” pozíciót gondolja magáénak az erdélyi beszélő. Visszautalnék Cs. Gyimesi Éva elemzésére is a gyöngyragylóról: (a trianoni békeszerződés nyomán) homokszem került a ragylóba, ami irritálja, és ezért „gyöngyöz” magából váladékot a homokszem köré, igazgyöngyöt hozva létre. Cs. Gyimesi Éva felhívja a figyelmet arra, hogy a transzilvanista jelképben egy pozitív és egy negatív pólus egyidejű jelenlétéről van szó. A két fent említett keretben is megjelenne egy hozzárendelt „pozitív érték”, amennyiben a saját pozíció, a ’mi’ szükségszerűen mindig pozitív (a saját magunkról elmesélt történetben mi magunk a pozitív hős vagyunk). Igen ám, de ez ellentétben áll a keretek által eleve hordozott aszimmetria rendjével: benne a nyugati a pozitív, a keleti a negatív pólus. A keleti, ill. a periférikus hely negativitása kerül szembe tehát a ’saját’ pozíció pozitivitásával, és ez az ellentmondás feszültté, érzékennyé teszi az erdélyi beszélőt. Innen eredhet az érzelmessége: a fájdalomérzet könnyen felülkerekedik az objektivitásra törekvésen. Másrészt a ’saját’ értékek, lásd Janovics Jenő vagy Harag György munkássága a fentiek is válik olyan fontossá a beszélőnek, hogy sterilebbnek szánt környezetben is kvázi a rajongás hangján szólal meg.

Az előző bekezdésben megfogalmazott gondolatok távolabb is mutathatnak, mint a diskurzusok terepe. Gyakori kérdés, és máig megválaszolatlan talán, hogy mi a különbség az erdélyi és a magyarországi színjátszás között. Mert van különbség, mint Visky András is állítja: „Vajon Harag György életműve az anyaországi és az erdélyi színjátszás eltérő stílári orientáltsága artikulációjának tekinthető mindössze?” (Visky

⁶⁴ Ehhez a kérdéshez érdemes hozzáolvasni az erdélyi színészek filmezési lehetőségeit taglaló interjúrészleteket. Orosz Lujza meséli: „Elestem például attól, hogy Szabó Istvánnal dolgozzam. Kétszer lett volna lehetőségem vele forgatni. Szerepajánlatom volt tőle, eljött Kolozsvárra, beszélgettünk. Aztán nem kaptam útlevelet. Vártak rám egy hónapot. Filmezhettem volna Mészáros Mártával. Amikor telefonáltak másfél hónapra rá Bukarestből, hogy megvan az útlevelem, mondtam, köszönöm szépen, de már nem megyek, nem tudtak rám várni” (Köllő 2006).

2002: 155). Ennek az eltérésnek egyik jegyét Varga Anikó is megpróbálta megfogalmazni egy írásában. „A civilhez közeli játékmód, az önreprezentáció mint esztétikai eljárás kevésbé használatos” az erdélyi színházban (Varga 2013). Továbblépnék: nemcsak a civilség meg a színészek önreprezentációja, de az önmagunkra való ránézéssel együtt az önirónia is kevésbé van jelen az erdélyi színházakban. Az irónia úgy általában sokkal kevésbé itatja át ezeket az előadásokat, mint például a fővárosiakat, értve ez alatt Budapestet – ezt sok-sok évi előadásnézés után szűröm le magamban. Talán mert az erdélyiek önmagukról alkotott képe alapvetően egy tragikus helyzettel kapcsolódik össze. A tragikum és az irónia, az önsajnálat és önmagam kinevetése ritkán jelentkezik együtt.

Erdély nem egy ironikus közeg – ezért is van néha ütközés a budapesti, szarkasztikusabb színházi stílusokhoz szokott magyarországi kritikusok és a ’határon túli’, kissé patetikusabb alkotók ízlése között. Vagyis szakmai beszélgetésekben, kritikákban és azok olvasatában gyakran e két diskurzus összeecsapásának lehetünk tanúi: egyik az állítások mellett azok kinevetését is, az iróniát, a komplexitást várja el a színháztól, a másik meg nem tudja ezt nyújtani, és ideges lesz, hogy az ő más milyenségét negatívan olvassák, vagy nem tudják olvasni az (egyed)uralkodó diskurzus képviselői.

Csak egy példa az „iróniamentesebb” színház jellemzésére: a Gyergyószentmiklóstra került színigazgató így jellemzi a várost, a színházat: „a Figura hordoz valami varázst: tiszta szíveket, kreativitást és szinte végtelen jóindulatot találsz az emberekben, egy olyan közvetlen létezést – a városban és a társulatban egyaránt – aminek más, konszolidáltabb helyeken csak a hiányát, égető szükségét érzi az ember” (Kovács 2015: 31).

Ha viszont nem csak tisztaságot, egyszerűséget, tragikumot keresünk a színházban, üdvözlendőnek tekinthető a román rendezők ténykedése a régióban: Silviu Purcărete és Radu Afrim rendezései groteskségükkel, önfeledt humorukkal gyógyítóan hatnak a maga sebeinek nyalogatásába belefeledkező erdélyi magyar színházra. Hasonló vonásokat a régióban a rendszerváltás után szocializálódott fiatal alkotók munkáiban lehet felfedezni: például a Váróterem Projekt független társulatának, vagy a magyarországi Bodó Viktoréhoz hasonló örült kavalkádokat létrehozó Botos Bálint rendezőnek az előadásai. De velük már a harmadik modellt bemutató fejezetben foglalkozunk.

Bodó Ottó könyvéből utolsóként egy olyan idézetet választottam, amely azt illusztrálja, hogy az 'emberiesítő' metaforák mellett az 'embertelenítők' is meg tudnak jelenni – ugyanabban a mondatban. Az 'élőlény'-ként koncipiált nyelv és nemzet után a sivatagbeli oázisként, 'ivóvíz'-ként koncipiált kultúra az erdélyi emberekre mint 'fogyasztókra' talál rá:

„A diktatúra nyelv- és nemzetölő törekvései után a magyar kultúra iránti *szomj* végre csillapíthatóvá vált; s az évek alatt összegyűlt igény és a határ megnyitásának eredményeként a kilencvenes évek legelején válogatás nélkül *özönlött* be a magyar kultúra Erdélybe, s ott azonnal *fogyasztóra* is talált” (Bodó 2014: 24).

A szóválasztás szépen leképezi a gondolat változását a mininarratívák mentén: eleinte pozitív, majd negatív szerep hárul a magyar kultúrára – előbb üldözött, azután válogatás nélkül özönlik: „ebben az időszakban reális értékorientációról nem beszélhetünk, az egyetlen meghatározó kritérium a »magyar«” (uo.).

Ugyanakkor egyszerre élőlény és elfogyasztható árucikk a magyar nyelv és kultúra – lehet ezt mondani ugyanabban a mondatban?...

Miért igen? Miért nem?

1.6. A Csíki Játékszín környékén

A jelenlegi színházigazgatók közül Erdélyben valószínűleg a Csíki Játékszín vezetőjének, Parászka Miklósnak a látásmódja áll a legközelebb ahhoz, amit „az író és a színész színháza”-nak, illetve a kultikus szemléletmódnak neveztem. Vagyis a csíkszeredai színház követi leginkább azt az irányvonalat, amit ebben a fejezetben taglaltam. Mire alapozom ezt az állítást?

A rendszerváltás előtt nem volt hivatásos színház Hargita megyében, a hegyes vidék (Keleti Kárpátok) kisvárosaiban. A megye két legnagyobb városában, Csíkszeredában (a lakosok száma 40 000 körüli) és Székelyudvarhelyen (kb. 35 000) 1998-ban alakultak meg a város által finanszírozott színházak a művelődési központok épületeiben. Jelenleg három hivatásos színháza van a megyének, a Csíki Játékszín, a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház és a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház: mindhárom intézmény kizárólag magyar nyelvű előadásokat játszik.

Csíkszeredában, amikor a színház ötlete felmerült, a városi tanácsosok egy része Bocsárdi Lászlót és az akkor még működő társulatát, a Figurát szeretne volna elhívni

Gyergyószentmiklósról, hogy ők alapítsanak színházat a megyeszékhelyen. Más tanácsosok viszont túlságosan formabontónak tartották azt a színházat, és azt gondolták, másra van szüksége Csíkszeredának. Bocsárdiék azután a másik megye (Kovácsna) székhelyére, Sepsiszentgyörgyre költöztek át, az ottani színházigazgató hívására, beolvadtak a szentgyörgyi társulatba, és 'felvirágoztatták' a színházat.⁶⁵ (Ma az erdélyi színházak közül a legtöbb szakmai díjat Kolozsvár és Sepsiszentgyörgy, esetleg Marosvásárhely kapja.) A gyergyói Figurát fiatalok újították meg, és most már minden társulati tag ott is szakképzett színész.

Szabó Tibor, a Figura egyik volt színésze – és egy időben, Bocsárdi után, igazgatója – így látja az akkori figurások Csíkszeredába való áttelepülésének megghiúsult történetét:

„Mikor engem kineveztek itt 1996 decemberében igazgatónak, akkor merült fel megyei és csíkszeredai szinten ismét az az igény, hogy a megyeközpontnak mégiscsak rendelkeznie kellene egy színházzal, és az lehet akár a Figura is. Csakhogy az akkor színházi ügyért cselekvőképes emberek emlékezetében többnyire a mi Beckett-adaptációnk élt, *A játszma végéből Koponyatorony* címmel létrehozott produkciónk, ami egy rituális performansz volt, négy órában, szünet nélkül, egy meglehetősen vad vállalkozás, ami hát nem nyerte el a közönség széles táborának tetszését. Így történt, hogy ellenzőink száma megnőtt, és úgy döntött Csíkszereda önkormányzata, hogy mást fog felkérni a színházcsinálásra. Így esett a választás Parászka Miklósról” (Zsigmond 1999: 73).

Az incidensből, hogy a város egy „vadabb” előadást és alkotóit egy kezdeti egyezkedés után elutasítja, és másvalakit hív színházat alapítani, valószínűsíthetően lehet, hogy az új igazgatójelöltet arra kéri: próbáljon meg elfogadhatóbb előadásokat készíteni a város lakossága számára.

Bocsárdi László így beszél arról, hogy a kezdeti fellángolás után Csíkszereda mégis elutasította az érkezésüket:

„Ferenczes Istvánék⁶⁶ a csíkszeredaiak részéről akartak egy megyei színházat, és úgy látták, a Figurára rá lehetne ezt építeni. [...] Csakhogy a csíkiak nem tudták elviselni,

⁶⁵ Felfedeztem mondatomon (e metaforában) a kultikus viszonyulás nyomát.

⁶⁶ Ferenczes István a csíkszeredai Székelyföld c. kulturális folyóiratnak is alapítója (1997), és főszerkesztője volt nyugdíjba vonulásáig. A folyóiratban ő kezdeményezte a Forgószínpad rovatot, amelyben – csalódottan, hogy a művészszínházat, a Figurát nem sikerült Csíkszeredába átvinnie – megpróbált nagyinterjúk formájában teret adni az erdélyi színház

hogy a színházuk gyergyóiakból alakuljon meg... Az volt a baj az akkori vezetőség tagjaival [...], hogy nem volt kultúracentrikus a gondolkodásuk, nem tudtak távlatokban gondolkodni. Lehet, hogy nem tudták, mit tesznek, de elárulták a környezetüket. Mert annak, hogy egy közösség életben tudjon maradni, elengedhetetlen feltétele, hogy kulturális értékeket hozzon létre. Nem népművelésről beszélek, hanem magas színvonalú szellemiségről” (Zsigmond 2005: 66).

Bocsárdi itt kétféle elgondolásra tett utalást. Egyik a 'népművelés'-re épül – ez belefeé az általam elsőként tárgyalt modellbe –, második a 'kulturális érték', 'a magas színvonalú szellemiség' köré szerveződik – ezt képviselné Bocsárdi is a művészszínházával. E másodikról majd több szó lesz a következő fejezetben.

Népszínház-e valóban a Csíki Játékszín, amelynek Parászka Miklós a megalakulása óta, vagyis tizennyolc éve igazgatója? (Vagyis ennyi ideje vezeti úgy a színházat, hogy a városvezetés igényeit sikerül kielégítenie – és a megyei tanácsét is, vélhetően, ugyanis ők is támogatják a színházat.) Ha azt értjük népszínház alatt, hogy minél szélesebb közönséget próbál-e megszólítani (és a fenntartóknak általában ez az óhajuk), akkor a válasz: igen. Ez olvasható ugyanis a színház honlapján: „Feladatunkként tűztük ki, hogy minőségi színházi előadásokkal lássuk el, nemcsak a város, hanem a környék közönségét is. Színházunk nagyszámú bérletes nézővel rendelkezik immár, úgy a megyeszékhelyen, mint a Csíki- és Gyergyói-medencében” (www.csikijatekszin.ro). Parászka Miklós a nyilatkozataiban is gyakran elmondja, hogy egy egész megyét szolgálnak ki (Gyergyó környékét is, habár Gyergyóban van színház), a falusi nézőket is megszólítják, kiszállásokat, bérleteket szerveznek a községekben.

Ez a többi erdélyi színházban nincs így: Kolozsvár, Marosvásárhely, Sepsiszentgyörgy – a legtöbb szakmai elismerést elnyerő színházak – nem járnak ki falura, azt várják, hogy a falusiak menjenek be a városba, ha színházat akarnak nézni. Hiszen egy előadásnak komoly díszlete van, sokszor szükség van zsinórpadlásra, kulisszákra, amikkel egy falusi művelődési ház nem rendelkezik. Csíkszereda viszont inkább összébb húzza az előadás terét, kihagy egy-egy díszletelemet, járásokat változtat meg (hol jönnek be és hol mennek ki a színészek a színről) stb. Ebből az a különbség látszik kirajzolódni, hogy a Csíki Játékszín számára a közönség az elsődleges, nem föltétlenül a művészi színvonal, ami csökkenhet a kiszállás alkalmával. A többi említett színház meg fordítva: a szakmai minőséget választja a (plusz) közönség helyett.

értékes alkotóinak. Az interjú, amelyből épp idézek, ezért jöhetett létre – mint sok más interjú is, amit ebben a dolgozatban forrásanyagként felhasználok.

Ez a kérdés nem olyan egyszerű, hogy ennyivel beérhetnénk – sokszor pénzügyi vonatkozásai vannak, amiket ez a dolgozat a keretei között nem szándékszik, nem is tudna felfejteni. Az igazgató valószínűleg azért törekszik minél nagyobb közönségréteg bevonására, hogy ezzel megnyerje a fenntartók jóindulatát – akik aztán megszavazzák a színház következő évi finanszírozását. E tekintetben Parászkának nehezebb dolga van, mint a kolozsvári és a marosvásárhelyi igazgatóknak, hiszen az a két intézmény nem a városhoz, hanem a bukaresti minisztériumhoz tartozik.

A sepsiszentgyörgyi példa érdekes kivétel: az az intézmény a helyi önkormányzathoz tartozik, amely időnként nyomást is gyakorol rá, ugyanakkor a színház megpróbál művészsínház maradni. Ez a törekvés nem mindig zökkenőmentes: az önkormányzat 2010-ben is megingatta igazgatói pozíciójában Bocsárdit; akkor nagy léptékű szakmai összefogás is (bukaresti, budapesti neves színészek és kritikusok aláírásai) segített abban, hogy a város úgy döntsön: nem kell újravizsgáznia, másokkal versenyeznie Bocsárdinak, megmaradhat a pozíciójában.

Nem azért választottam e fejezetbe kiemelt példaként a jelenlegi erdélyi igazgatók/rendezők közül Parászka Miklóst és színházát, mintha más színházra nem lenne jellemző „a széles közönség kiszolgálása”, a szórakoztató színház jelenléte. Majd mindegyik erdélyi színház visz színre vígjátékot, zenés darabot, különböző arányban; ez attól is függ, ki az igazgató éppen, és a város mihez szokott hozzá. A szatmári példa beszédes lehet: Keresztes Attila nem tudott megmaradni ott három évnél tovább a művészsínházi ambícióival olyan körülmények között, hogy előtte is, utána is a várost operettekkel és vígjátékokkal andalította el a társulatvezetés. Annak ellenére sem, hogy e rövid időszakban egy-egy komoly magyarországi és romániai szakmai elismerést is hozott a színháznak: egy szatmári előadást beválogattak a POSZT-ra (soha korábban ez nem fordult elő), egyik meghívott színésze pedig UNITER-jelölést kapott az alakításáért.

Azért választottam ki Parászkát példaként, mert egyrészt színháza repertoárjában valóban túlsúlyban vannak a szórakoztató és a klasszikus darabok nyomán készült előadások; másrészt nyilatkozataiban is szembeszáll azzal, amit a szakmaiságra törekvő színházak általában megcéloznak: „Számomra az a kihívás, hogy egy burjánzó konfliktusokban élő társadalomban *provokációmentes, békés, nyugodt* terepet jelentsen a színház” – mondta egy interjúban (Boros 2004). Ez az állítás nagyon hasonlít ahhoz,

amit a nézők nagy része kér a színháztól: *kikapcsolódn*⁶⁷ szeretnének. Legtöbb alkotó harcolni próbál ezzel a kényelmesség felé hajló attitűddel, gondolván, a kereskedelmi televíziók kínálata bőven elég lehet a nézőknek, a színháznak nem szabad ugyanazt az igénytelenséget árasztania. „Az embereknek gyakran mintha nehezükre esne gondolkodni, és ez óhatatlanul az olcsó nevetetésre való igény felé sodorja őket. Gyakran *kikapcsolódn*i járnak színházba, viszont mi *be szeretnénk őket kapcsolni valamibe*” – nyilatkozta Barabás Árpád, az udvarhelyi színház vezető színésze (Gellért 2015).

Azért érdekes egy udvarhelyi ellenpéldát hozni, mert az sok tekintetben társ-színháza a Csíki Játékszínnek. A három Hargita megyei színház közös gyerekbérletet kínál például: mindegyikük egy-egy gyerekelőadást hoz létre, és azt mindhárom városban eljátszák. A csíkszeredai és az udvarhelyi színház abban is hasonlít egymáshoz, hogy év végén szokás szerint a *közönség* szavazatai alapján adnak át díjakat a színészeknek – ilyesmi a művészszínházakban nincs, azok a szakma (a kritikusok, a fesztiválválogatók és -zsűrik) figyelmére, díjaira pályáznak. Csíkszeredának erre kevésbé van lehetősége: sosem volt még előadása például a POSZT-on (ahová maximum két határon túli előadást válogatnak be).

Hogy miért nem? Soktényezős ez a helyzet; ha az igazgató törekedne is szakmai babérokra, nagyobb nehézségekkel kell szembenéznie, mint a minisztérium által támogatott színházaknak. Az udvarhelyi Barabás Árpád nyilatkozta:

„Nálunk is van egy bizonyos elit-kör, amelyhez minden színház titkon fel akar zárkózni, ez így rendben is van, hiszen mindig nagyobb és nagyobb célokat kell kitűzni, különben

⁶⁷ Érdemes közelebbről szemügyre vennünk ezt a kifejezést: „kikapcsolódn”. Minek tekintjük az embert, ha ki lehet őt kapcsolni, milyen metafora rejtőzik itt? Gépek lennénk? Valóban: sokszor érezzük magunkat annak, hiszen ’robotolunk’ nap mint nap. A robotok viszont beprogramozott lények, akik nem dönthetnek sem saját, sem a környezetük kérdéseiben. A színház pedig, az a fajta, amelyik ’tükröt akar tartani’, épp hogy felrázni szeretné a nézőit ebből a tehetetlenségből, és gondolkodásra, változtatásra sarkallni őket. Tehát élőlénynek, embernek, potenciális döntéshozónak tekinti nézőit. Erre utalhatott Bocsárdi, amikor egy korábban idézett interjúban azt mondta: a csíki tanácsosoknak „nem volt kultúracentrikus a gondolkodásuk, nem tudtak *távlatokban* gondolkodni”. Kikapcsol(ód)ni azonnal, egy gombnyomással lehet – de időben kiterjedt az a folyamat, amíg egy közösség gondolkodó lényre formálódik, aki fel tudja ismerni az érdekeit, és tenni is tud azok eléréseért. A ’ki- és bekapcsolódás’ kifejezések több lét-szférát villantanak fel a tudatunkban: ha ’kikapcsolódunk’, akkor a mindennapi élet szintje mellett egy egyszerűbb létszféra jelenik meg, egy gondolkodásmentes övezet, a boldog öntudatlanságé, ahová ki-léphetünk. Ha ’bekapcsolódunk’, akkor a mindennapi élet szintje mellett (ami ezúttal a kikapcsoltság állapotának tekinthető) egy összefüggéseket kereső, bölcsőbb szintet is megtapasztalhatunk, amelynek egy kis erőfeszítéssel a részesei lehetünk. Ezt sugallják legalábbis ezek a rejtett metaforák.

nincs értelme. A lehetőségeink azonban nem azonosak, és itt főleg az anyagi lehetőségekre gondolok. Egy nívós rendező meghívása számunkra annyi pénzbe kerül, hogy azt két évig nyögjük, míg máshol évente legalább öt hasonló fordul meg, és ez anyagilag nem ró hordozhatatlan terheket az illető színházra” (Gellért 2015).

Nemcsak izgalmas szemléletmóddal rendelkező, ugyanakkor drága rendezőt nem tud meghívni egy kisvárosi színház, de a társulat színészeit sem tudja jól megfizetni, ezért gyakran előfordul, hogy a jobb szakmai és anyagi lehetőségek a foglalkoztatott színészeket elcsábítják más, nagyobb színházhoz. Az elmúlt években a Csíki Játékszíntől az operettek főszerepeit játszó Kiss Bora Marosvásárhelyre, partnere, Kónya-Ütő Bence és egy korábbi 'primadonna', Benedek Ágnes a sepsiszentgyörgyi színházhoz szerződött át. E két utóbbi színész 2015-ben a szentgyörgyi színház *Meggyeskertjében* alakított szerepükért a Pécsi Országos Színházi Találkozón a legjobb 30 év alatti színészek díjait kapták meg. (Ha Csíkszeredában maradnak, ilyesmire vajon lett volna lehetőségük?)

Anyagilag nincs könnyű helyzetben tehát a csíkszeredai színház, és ez szinte automatikusan maga után vonja a közönségbarát előadások preferálását az igazgatóság részéről. Ugyanakkor a másik két Hargita megyei színház, az udvarhelyi és a gyergyói sincs jobb anyagi helyzetben, ők mégis mintha több erőfeszítést tennének azért, hogy a II. vagy III. modell irányába mozduljon el a színház. Nem csak arra utalnék, hogy a korábban idézett mondatot egy korábban gyergyói, most Udvarhelyen játszó színész mondta: „Gyakran *kikapcsolódni* járnak színházba, viszont mi *be szeretnénk őket kapcsolni* valamibe” (Barabás Árpád). Hanem például a fesztivál típusa is árulkodó lehet, amit az adott színház szervez. Gyergyószentmiklós szervezi meg a 'dance.movement.theater' című, kortárs tánc- és mozgásszínházi napokat (a kétévente sorra kerülő kisebbségi színházi kollokvium mellett), Székelyudvarhely meg a 'dráMa' nevű, kortárs drámára összpontosító fesztivált. Csíkszeredának korábban nem volt fesztiválja; 2013 óta a 'Lurkó' nevű gyermekszínházi szemlét szervezi meg. A fesztiválok irányultságából úgy tűnik, hogy a másik két városhoz képest Csíkszereda kevésbé a problematizálás, a korszerűség irányába igyekszik – habár a legutóbbi Lurkón megjelentek igazán progresszív előadások is (mint pl. a Nézőművészeti Kft. *A gyáva* című előadása).

Nem mondhatjuk azt, hogy egyáltalán nem találunk a Csíki Játékszín repertoárján izgalmas rendezői látásmódot vagy kortárs drámát. Különleges szemléletmódú rendező a román Victor Ioan Frunză, aki kb. kétévente rendez egy előadást a színházban; és

2014-ben az orosz kortárs szerzők, a Presznyakov fivérek *Özönvíz előtt* c. darabját rendezte meg itt Csiki Zsolt.

Igaz, hogy ehhez képest Gyergyószentmiklóson a 2015/16-os évad tervében a hat előadásnak több mint fele, négy előadás kortárs (tehát élő) szerző művén alapszik, ebből három ősbemutató (emellett Caragialét is új fordítás/adaptáció nyomán játsszák – a Székely Csaba maiasított szövegét használják). Udvarhelyen meg egy évvel az *Özönvíz előtt* bemutatása előtt a *Vagina-monológok* (!) c. Eve Ensler-szöveg alapján készült egy – a köztínház repertoárjára felvett – *V-Day* című előadás. Csíkszeredában ehhez képest az idei évadban a következőkre lehet számítani: egy bűnügyi komédiára (Müller Péter: *Szemenszedett igazság*), egy zenés vígjátékra (*Hyppolit, a lakáj*), két klasszikusnak számító darabra: Spiró *Az imposztor* és Csehov *Ványa bácsi* c. darabjára, és végül az *Évadzáró gálára*. Nagyon ritka tehát a kortárs problémafelvetés a színházban.

Az a csíkszeredai előadás, amely dokumentarista eszközökkel él, és gender-érzékeny, a *Terminus – színház a szül(et)ésről* a színházon kívül (külsős dramaturg ösztönzésére) készült el: egy kávéházban (2015). Csakúgy, mint korábban a Tandem Csoport kísérletei, például az, hogy a valóságba próbálva beágyazni a fikciót, *Egy katalán család képei* című, több részből álló eseménysorozatot mutatott be Csíkszeredában (2013). A független kezdeményezések stílári és tematikai újdonságot jelentenek a Csíki Játékszín kínálatához képest. Szakmai elismerést is hoznak: „A legközvetlenebb előadások a Vároterem *Advertégója* és a Tandem Csoport katalán-székely, továbbá összművészeti színházi projektjei”, említi meg a 2013-as év legjobb előadásai között Csíkszeredát a Játéktér folyóirat színikritikusokból álló szerkesztősége, amely a Transindex számára az utóbbi években összeállítja az erdélyi színházi leg-eket (Transindex 2013a).

A Játékszín egyik évben így látta egy fesztivál válogatója: „A Csíki Játékszín egyértelműen zenés produkciókat állít színre” (Sebestyén 2013). A társulat egyik színésze, Szabó Enikő kifakadt erre az egyik közösségi oldalon: ők nem zenés színházi társulat. Valóban, a színészeknek nincs operettszínészi végzettségük, és prózai műveket is bemutatnak, amilyen a legutóbbi évadban az *Éjjeli menedékhely* volt, Frunză rendezésében. De ha az arányokat nézzük: a Csíki Játékszín átlagban több zenés előadást készít, mint a többi erdélyi színház – amit egy Csíkszeredában játszó színész talán kevéssé tud felmérni. A hogyanokat sem biztos: a Kisvárdai Lapok írta meg egyik évben, hogy nem föltétlenül azzal van baj, hogy operetteket adnak elő, hanem hogy milyen módon:

„Beccsapós műfaj ez, hiszen van néhány olyan hatáseleme, amely minden esetben tuti siker. Az ismert zene, a kiszámítható történet, a nem túl bonyolult karakterek, a poénok akkor is hatnak, ha csak félig vagy annyira sem gondosan van a darab színpadra állítva. A közönség nagy része azt is megbocsátja, ha a színészek kevésbé jól tudnak énekelni vagy táncolni, ha a rendezés a minimális szakszerűségre sem törekszik, ha az estélyen nincs úri közönség, ha pompa helyett csupán jelzett díszletre futja, mert a néző élvezni akarja a muzsikát, a színészekkel együtt akarja dúdolni a slágereket, és várja a happy endet – egy rövid ideig felhőtlenül boldog szeretne lenni.

De ugyanilyen boldog akkor is, ha szakmailag maximálisan igényes produkciót láthat, sőt, akkor is, ha a várt élményen túl valami csavar, valami plusz is járul az előadáshoz. Ha kiderül, a rendező és a színház nem csupán kipipálja a szórakoztató igény teljesítését, hanem valamit gondol is arról, hogy mi az, amit e műfaj ma egy adott közönségnek jelent, s hogyan lehet korszerűen, azaz érvényesen közvetíteni valamit, egy gondolatot, egy életérzést egy zenés műben. Mint ahogy ezt tette – mint láthattuk – a Vajdasági Tanyaszínház.

Paradoxonnak hat, hogy nehezebb a zenés, a szórakoztató műveket színpadra vinni, mint a súlyos tragédiákat, de az előbbinél olyan kötött formák vannak, amelyek egyrészt nagyon könnyen válnak üres klisékké, másrészt újításuk sok-sok fantáziát, leleményt és invenciót kíván. Egy klasszikus dráma nagyobb teret ad az önmegvalósításnak, a szöveg átértékelésének, az aktualizálásnak, azaz a művészi fogalmazásnak, vagy gyakrabban a művészkedésnek. A látszattal ellentétben tehát a zenés mű korszerű színpadra állítása az igazi kihívás. Kevesen birkóznak meg vele” (Nánay 2011).

Nánay István nincs egyedül a véleményével: ugyanabban a lapszámban Varga Anikó és Selmeczi Bea is hasonlóan nyilatkozott a Csíki Játékszín Kisvárdán bemutatott előadásáról. Varga Anikót idézem:

„Ennek az előadásnak az alapján azt feltételezem, hogy Parászka egy elképzelt közönségigénnyel szeretne megfelelni a Csókos asszonnyal. Az a baj az elképzelt közönségigénnyel, hogy eleve kijelöli a nézői érzékenység határait. Nem feltétlenül a műfajjal van a gond (s ha lehet, nekem az operettben nem az operettet, hanem a zenevezérelt tapsot nehéz elviselnem, amire szívem szerint adót vetnék ki). Épp a Tanyaszínház előadásán láthattuk, hogy a legegyszerűbb (persze mit jelent ez) néző is mennyire hálásan befogadó a rafinált humorra, a kidolgozás örömteli játékaira. Csíkban az idei közönségzavazáson a Finito lekörözte a Csókos asszonyt. Ezen a nézői véleményen szerintem – és nem műfajról, hanem érzékenységről beszélek – érdemes elgondolkodni” (Varga 2011).

Mindkét kritikus azt állítja tehát, hogy a közönség nagy része, persze, örül a könnyű szórakozásnak, de még jobban örülne, ha átgondoltabb színrevitelben láthatna előadásokat. Ezt támasztják alá azok a csíkszeredai értelmiségiek, akiket egy kolozsvári fesztiválon kérdeztünk meg – a csíkszeredai elméleti középiskola tanárát és mérnök feleségét. Úgy tűnik, ők a rendezőközpontú művészszínházat jobban kedvelik, mint a szórakoztató előadásokat:

„Cs.: Én a jó színházba szoktam elmenni, abba, amit úgy ítélek meg, hogy kellően színvonalas. A Csíki Játékszín előadásait nem nagyon szeretem, helyenként középszerűek. Van egy pár jó, de amúgy... nem tartoznak a számomra kielégítő élmények közé.

I.: Szentgyörgyre járunk, mert az közel van. Megnéztünk pár Bocsárdi-rendezést, meg múlt évben volt színházi fesztivál is, arra is elmentünk, két előadásra. Gyergyóba is elmegyünk színházat nézni.”

I. ezután a kolozsvári fesztiválra utal, ahová egy volt diákjuk, a beszélgetés idején egyetemista Nándor meghívására érkeztek (240 km-t téve meg az előadásért):

„Minket Nándi spéci erre hívott, a *Mértéket mértékkel* előadásra. És hogy utána beszélgessünk róla egy fél éjszakát...”

Itt tehát, azt látjuk, a második színházmodell igénye ütközött az első elterjedtségével – ha azt állítjuk, Csíkszeredában az első modell az, amelyik a színház vezetősége jóvoltából uralkodóvá vált. De miből látszik, hogy az első modellel van dolgunk Csíkszeredában? Leginkább a „közönség kiszolgálása” elv az áruklódó. Ezért időzünk a „közönség” témájánál, amely alapvető fontosságú Parászka számára. A színház alapítása utáni ötödik évben nyilatkozta – érthető módon, egy színház indulásakor:

„Elsődleges feladatunk a közönségbázis megteremtése volt, az elmúlt öt évben mindent ennek rendelttem alá. Nagyon erős meggyőző munka folytán az első évadban ezerhárom bérletet adtunk el. Ehhez képest idén ötezer bérletesünk van a városban, további két és félezer vidéken. Ez a többi színházéhoz képest is kiemelkedő eredmény” (Boros 2004).

A közönség felé fordulás viszont a következő időszakban is megmaradt, és talán minden más szempontot maga mögé utasított (figyeljük meg, mit tekint az igazgató eredménynek, „gyümölcs”-nek):

„Mindig furcsa, amikor a színházigazgatónak kell minősítenie. Én jobban szeretem, ha a közönség minősít, és ez idén is megtörténik: megkérdezzük a közönséget, mi az, ami a

legjobban tetszett számára vagy mit kritizál. Színházunk műsorpolitikája az elmondottak szerint alakult az idén is, és az, hogy egy előadást 20–25-ször is el tudunk játszani telt ház előtt, azt mutatja, hogy az elmúlt tizenegy év munkája gyümölcsözően alakult” (Mihály 2010).

Láthatjuk tehát, hogy szinte a szakmai értékelés helyett is a közönség kap szerepet a Parászka-féle szemléletmódban: mintha a zsűri és a kritikusok helyébe is a helyi, városi közönséget léptetné. A következő idézetből az is kitetszik, hogy mintha tudatosan választott volna Parászka az első és a második modell között, azaz az elsővel járó szélesebb közönségréteg, illetve a második modellbe illeszkedő, igényesebb előadásokat kedvelő keskenyebb nézőréteg között (ide tartoznának azok az értelmiségiek is, akiknek a nyilatkozatát olvashattuk fennebb):

„A Csiki Játékszín kizárólag a helyi adófizetők pénzéből létezik. Nem lenne erkölcsös, hogy az egész város egy olyan színházat tartson fenn, amit csak néhány százan néznek” (Boros 2004).

Még valamire fontos odafigyelnünk ebben az idézetben. A nézőket sokféleképpen meg lehet nevezni: néző, közönség, közösség, befogadó – és igen, adófizetőként és választóként is. De vajon ugyanarról (a keretről) beszélünk-e, ha befogadóról, mint ha adófizetőről beszélünk? Nagyon fontos különbség a két keret között, amiket e két utóbbi kifejezés felvillant: az alá-fölé rendeltség.

A 'befogadó' az alkotó–befogadó tengely mentén értelmeződik, esztétikai vonzata van, aktív–passzív pólusokat juttat eszünkbe: az aktív alkotónak a passzív befogadó alárendeli magát, elfogadja a helyzetet; megpróbálja átengedni a lényét a műalkotással való találkozásnak. Ez a kifejezés sem a legszerencsésebb, hiszen a befogadás valójában nem passzív állapot, mindig a már meglévő horizontunkkal, tudásunkkal, elvárásainkkal engedjük bele magunkat a következő „műélvező” helyzetbe.

Az 'adófizető' részben ennek az ellenkezője; veszélyes fogalom. Ezzel a szóval behoztuk a pénzt mint központi elemet a létrehozott keretbe. Mivel a színház a lakosság adójából kapja a fenntartásához szükséges összeget, ennek az összefüggésnek a megteremtésével a színházi alkotó alárendeltjévé válik a nézőnek; az adófizetőként való megnevezés ezt sugallja: úgy táncolni, ahogy a lakosság füttyül. Ezért leginkább a választókra áhítózó polgármester beszél így, aki a lakosság kegyeit keresi (adófizetők, választók: ugyanaz a halmaz, ugyanazok az emberek; az 'adófizető' és a 'választó' minden egyes 18 évet betöltött állampolgár lehet).

A polgármester meg a tanácsosok mellett más is szereti használni ezt a terminust: 'adófizető'. Méghozzá az adófizető. Vagyis az a néző, aki – többnyire – mást szeretne látni a színházban, mint ami az épp aktuális kínálat. A szó leginkább arra alkalmas, hogy a szélesebb réteg igényét jelezze a keskenyebb szemben. Vagyis az fogja használni (nagy valószínűséggel), aki a könnyű műfajokat szeretné látni a színpadon, és olyan keretet alkalmaz a diskurzusában, amely az ő, a sokaság fölérendelt helyzetét fejezi ki – az „elitista” színházi alkotóhoz képest.

A rendezői színház képviselői nemigen alkalmazzák ezt a fogalmat. Ők ugyanis nem hajlandók annyi kompromisszumot kötni, amellyel a nagy többség ízlése kielégíthető lenne. A rendező ugyanis nem „megy alá” a nézőnek: azt várja, hogy a néző tegyen lépéseket feléje. A rendezői színház képviselője csak azokat célozza meg a lakosságból (a közönséget), akik el akarnak jönni a színházba, és hajlandók is erőfeszítést tenni azért, hogy ténylegesen összetalálkozzanak azzal, amit nekik előkészítettek.

Az egyik riporter erre kérdez rá Parászkánál: hogy mint igazgató és rendező aktív félnek tekinti-e magát a nézőkhöz képest. Figyeljük meg, néhány mondat alatt hogyan vándorol át az aktív jelentéselem (széma) a nézőkhöz:

„Érvényesnek tartja ma a közönségnevelés fogalmát?”

E fogalom mögött egy rossz örökség húzódik meg: az (ál)értelmiségi azt gondolta, hogy ideológiákat kell megfogalmaznia és előadnia a butának vélt köznépnek. Más kérdés, hogy a színház műsorpolitikája ízlésformáló, közvetetten befolyásolja a közgondolkodást is. A választási lehetőség jogát a nézőnek kell megadni, de úgy, hogy a színház minden műfajban minőségi kínálatot nyújt” (Boros 2004).

Parászka Miklós látás- illetve érvelésmódjában első helyen áll tehát a közönség szolgálata. Ezért gondoltam, hogy a kultikus modellhez sorolnám. Arra ugyanis a nézők és az alkotók közötti harmonikus kapcsolat jellemző: a néző szeretete a művészi érdekek fölött való. A másik figura, aki előtérbe kerül, az író, a tiszteletreméltó klasszikus szerző és műve (a kultikus szemléletnek megfelelően): Jókaitól a *Kakuk Marcin* át *Édes Annáig* sok magyar és világirodalmi klasszikus felbukkant az utóbbi években a Csíki Játékszín színpadán.

Az író és a közönség mellett/között ebben a paradigmában a rendező háttérbe szorul. A következő felsorolásból is látszik, hogy (szó szerint is) kevesebb/kisebb teret szán Parászka a művészsínházi törekvéseknek: „Nyitunk a gyerekek és a szórakoztató

színház felé, a kamarateremmel elindult a műhelymunka is”, nyilatkozta a Világszínház c. lapnak (Boros 2004). Később hasonlóképpen fogalmazott a 2011/2012-es évről: „Természetesen ugyanúgy meglesz a helye a szórakoztató színháznak, mint a gyerekszínháznak vagy a stúdióprodukcióknak” (Mihály 2010). Jelentős lehet, hogy a szórakoztató színházat az elsők között említi a felsorolásban, míg a stúdiót (a művészsínházi törekvéseket) csak utolsóként.

Parászka Miklós tehát a szórakoztató (vidám, illetve zenés darabokra), illetve a magyar és a világirodalom klasszikusaira, plusz a mesére alapozza évadterveit.

„Tudom, hogy a szakma e kérdésben nincs egységes állásponton, sokan úgy gondolják: a műfaji sokféleség a minőség rovására megy, egy társulat nem képes minden műfajban egyformán magas színvonalon teljesíteni, mégsem látok más utat.”

Nagyon is megvan a veszélye, hogy a kétdimenziós játékot igénylő operetthez és mesejátékhoz szokott színészek mind kevésbé tudnak megbirkózni a komplexebb, árnyaltabb játékot igénylő darabokkal; szinte észrevétlenül egyre igénytelenebbé válhat a játékmódjuk. A közönségigény tehát egyszerűbbé teszi a játékot; az egyszerű játék meg maga után alakítja a közönség ízlését – veszélyes ez az összefonódás.

Észrevehettük, hogy a „művészet” szó nemigen fordul elő a Csíki Játékszín kapcsán. Az igazgató nem erre hivatkozik a színházalapítás kapcsán, hanem:

„A *sznobizmusnak* is van felhajtó ereje, kultúra felé irányító jótékony hatása. Érdekes, hogy a kezdeményezők közül sokan Marosvásárhelyen, a Székely Színház idején voltak fiatalok. Ők a lelkükben hordozták a hitet, hogy egy település *akkor méltó a város névre, ha van színháza*. A Székely Színház spóraszóródásszerű hatása, íme, még ma is érvényesül” (Boros 2004).

Nem művészetre vágytak tehát a színház létrehozói, hanem sznobságból, vagyis kultikus viszonyulás mentén kíváncsiak voltak egy színházra – e szerint az idézet szerint. A Székely Színházra való hivatkozás ismét a kultikus attitűd mutatója: ’a város színháza’ motívum, nagy nevek – a ’sznobság’ ezenkívül elsősorban a klasszikus művek előadását vonja maga után.

A szórakoztató előadások kapcsán egy mozzanatra még fel kell hívnom a figyelmet. Egy marosvásárhelyi turné kapcsán olvashatjuk: „elvittünk egy olyan előadást – az *Imádok férjhez menni* címűt –, amely kimondottan a minőségi *szórakoztatás* szándékával készült, de azt is kifejezi, hogy a színháznak ez *örömteljes* feladatot jelent” (Mihály 2010). Itt arra érdemes felfigyelnünk, hogy míg a

művészszínházak úgymond „fogcsikorgatva” visznek színre zenés-táncos, habos előadásokat, a közönségigénynek (/az önkormányzat nyomásának) engedve, a Csíki Játékszín számára, ha az igazgató nyilatkozatára hagyatkozhatunk, ez a „feladat” kedves, mondhatni önként vállalt. (’Feladat’: ezt a kifejezést megint a kultikus paradigma sajátjaként ismerhetjük fel.)

Az egyik riporter megkérdezi Parászkát, hogy mit gondol a kommersz színházról – figyeljük meg, hogy a következő idézetben megint a két konkurens modell összezsapását látható:

„A kommersz színház szempontja az eladhatóság, a popularitás, a bevételorientáltság, melynek minden más – a világlátási és a formai szempontok – alárendelődik. A másik oldalon pedig művészszínházról szoktunk beszélni, ami mögött világnézet, formakeresés vagy -teremtés áll. De a művészszínház is piaci törvények szerint működik. Kialakul a szakma, az alkotó és a néző belterjes kapcsolatrendszere, a fesztiválpiac, ahol terméket lehet eladni, lehetőségekhez, támogatásokhoz jutni. Ehhez az érvényesülés minden eszközét – reklámot, lobbizást – be kell vetni. Így a kommersz és művészszínház közti önkényes határok könnyen elmosódnak” (Boros 2004).

Ebben az idézetben azt láthattuk, hogy a hallgatólagosan a kommersz színházi irányvonalba sorolt színház igazgatója a művészszínházi irányon próbál fogást találni. Hasonlóan nyilatkozik Lőrincz Ágnes színész is, egy időben a szatmárnémeti színház igazgatója:

„Kell a színházban a jó menedzselés, de nem az a fajta, amelynek az az elsődleges célja, hogy a társulat minden fesztiválon ott legyen, hogy az úgynevezett szakmai közeg főszereplőjévé válják” (Boros 2004).

Néhány gondolat erejéig még bepillantást szeretnék engedni Lőrincz Ágnes szemléletébe – aki a szatmári színházat 2001 és 2006 között igazgatta –, azért is, hogy lássuk, Parászkához hasonló gondolkodásmódú vezetők megfordultak még az erdélyi színházak élén.

Az előző idézetben Lőrincz Ágnes a „szakmának” készülő előadások ellenében (a második modell ellen) beszélt. A következő mondatokat már kultikusnak nevezhetném: a kultikus diskurzusra a múltcentrikusság, a kerek számok és az idő megállítása (a tovább-’hagyományozás’) jellemző.

„Igyekeztünk megtartani az ötven éve élő szellemiséget és tovább építeni azt a műsorpolitikát, amit az elődök – Harag György idejéig visszamenőleg – kialakítottak” (Boros 2004).

A riporter megkérdi Lőrincz Ágnes, mit gondol Parászka hiányáról a szatmári színházban (Parászka Szatmárnémetiből szerződött át Csíkszeredába; egy ideig – 1998-tól 2004-ig – párhuzamosan mindkét színház vezetőségi tagja volt). Figyeljük meg, a színész (!) mennyire ’tudja a helyét’, illetve milyen szépen látszik, ezt a két első paradigmát mennyire átítatja az alá-fölé-rendeltség, a fegyelem:

„Olyan színházban nőttem fel, amelyben fontos volt a szakmai alázat, ezért nem szívesen teszem meg – s másoktól sem tudom elfogadni –, hogy kiosszam a kollégákat [Parászkát, a rendezőt], osztályozzam őket, hogy ki mennyit ér, még ha tudom is. *Ez a rendező dolga, nem az enyém.* Az soha nem tesz jót, ha a kollégák kezdek megítélni egymást meg a rendezőket...” (Boros 2004, kiem. Zs. A.).

Az is szépen látszik ebből a szövegrészből, hogy Lőrincz Ágnes a rendező-centrikus, második modell-féle szemléletmódot is magáévá tette. Ezt később is látni lehetett, amikor már Keresztes Attila igazgatása idején, illetve a Keresztes távozása körül kirobbant sajtóbotrányban megnyilatkozott:

„Azt gondolom, hogy ami a színházunkban és a színházunk körül most történik, az a minőség és *művészi színvonal* elleni puccs. Most Keresztes Attilán próbálja elverni a port úgy a politika (ami nem lep meg), mint a kollégák [...] Tudom, hogy *hosszú távon* nem ők fognak győzni. [...] én a Keresztes színházát választom, azt az általa képviselt színházi minőséget és ideált, amit nagyra értékelek.

Bocsánat, de nem akarok többet úgy *„év színésznője”* lenni, hogy a nevemet már csak megszokásból is kipipálják. A közönség őszinte szeretete és rajongása mindig követett a szatmári színpadon, és mindig végtelenül hálás voltam érte. De éreztem, hogy évről évre egyre kevésbé kellett többet, jobbat nyújtanom ehhez, úgyis megkapom. Ez a színész halála is lehet, szakmai értelemben” (Lőrincz 2011).

Állta is a szavát: Keresztes távozása után Lőrincz Ágnes szintén elszerződött a szatmári színházról, mégpedig ugyanoda, ahová Keresztes Attila művészeti vezetőnek érkezett: a marosvásárhelyi színházhoz. Döntött tehát, a második színházmodell mellett tette le a voksát. (Költözésének magánéleti vonatkozásai is lehettek; ám ennek a szálnak nem tisztem utánamenni.) Nézzünk még utoljára egy olyan részletet egyik nyilatkozatából, amelyben a szatmári színház és a kultikus modell összefonódását követhetjük figyelemmel:

„Műsorpolitikánk megértéséhez tudni kell, hogy Szatmárnémeti *színházlátogató polgárainak határozott igényei* vannak, ez épp a *töretlen hagyományoknak* köszönhető. Mi kis, vidéki színház vagyunk, nekünk az egész város közönségét úgy *kell* különféle műfajjal *kiszolgáltatnunk ...*” (Boros 2004).

A közönség vezető szerepét nemcsak a 'határozott igényei' kifejezésből, hanem a 'kell kiszolgáltatnunk'-ból is érzékelhetjük. A 'kiszolgáltatás' az egyik legneuralgikusabb elem az erdélyi színházi diskurzusban – és talán máshol is. Nem véletlen, hogy a művészszínházi paradigma rendezői tiltakoznak e fogalom ellen, illetve az ellen, amit kifejez.

Nem véletlen, hogy Szatmárnémetire is utaltunk néhány bekezdés erejéig itt, a Csíki Játékszín-fejezet végén – a csíki színház ugyanis sokban hasonlít a szatmárihoz. Nem véletlenül: a csíkszeredai színházalapítás előtt Parászka Miklós több mint tíz évig a szatmári színház igazgatója volt (1987–2000). Valószínű tehát, hogy az ott kialakult szokásokból, az attitűdből sok elemet átvitt az új színházba. Konkrét példa: az évadzáró *ünnepi gálaműsor*.

A többi erdélyi színházban nincs hagyománya az egyszeri alkalomra összeállított, a színészeket szép ruhákban felvonultató, sziporkázó előadásnak. Az évadzáró gála a kultikus modellhez illeszkedik, mondhatjuk, hiszen: ekkor adják át a közönség díjait, illetve a szakmai díjakat is, amelyeket a társulat és a művészeti tanács szavaz meg. Tehát ezek a szakmai díjak is belső díjak, amiket *a közönség előtt* nyújtanak át a társulat tagjainak – a kolozsvári színház például ezeket a belső díjakat zárt körben adja át, minden év decemberében, a tagjainak (és a közönséget nem szavaztatják). A szatmári és csíki gálán a társulat vidám és zenés jelenetekkel ajándékozza meg a nézőket – a nézősereg az összesített szavazatokkal (kedvenc színész, kedvenc előadás) és tapsával, nevetésével ajándékozza meg a társulatot: az *együttlétet* ünneplik meg, amely mégiscsak a színészek ünnepe elsősorban, a színészeké, akik a közönséget 'szolgálják ki' a szórakoztató jelenetekkel.

Erről kevés szó esett eddig: „a színész színháza” – ahogyan az első modellt megjelöltem – elnevezés azt sugallja, a színész van az első helyen (az író mellett); ennek megtaláljuk-e a nyomát a Csíki Játékszínél? Azzal kezdeném, hogy Parászka eleve színész végzettségű, a Szentgyörgyi István Színművészeti Főiskolán végzett Marosvásárhelyen. Tehát nem rendezőszakra járt. Más: ha megnézzük a színház honlapját, azt találjuk, hogy a 'Társulat' fül mögött két opció kínálkozik: kattinthatunk a 'Színészek', illetve a 'Munkatársak' fülre. Elsőként tehát a színészek sorakoznak fel a

látogató szeme előtt; az egyetlen alkalmazott rendező, aki az igazgató is, utánuk, a 'Munkatársak' kategóriába sorolódik, az összes irodai és műszaki munkatárssal együtt (ruhatáros, díszítő, hangosító, sűgő, jegypénztáros stb.). Ez alázatról tanúskodik – és a színészek előtérbe helyezéséről.

Akkor feltűnő ez az alázat, ha szembeállítjuk a kolozsvári színházban tapasztalt attitűddel. Ott nemcsak akkor szembesülünk az igazgató nevével, ha a 'Társulat' fülre kattintunk – ahol természetesen első helyen találkozunk szembe Tompa Gábor arcképével, és azzal, hogy a kép alatt nagybetűkkel: VEZÉRIGAZGATÓ –, hanem a honlap fejlécében is megjelenik az az információ, hogy „A színház igazgató-főrendezője: Tompa Gábor”. Vagyis olyan helyen, ahol mindig látható, bárhová is kattintunk a honlapon.

A honlapon kívül a színészek milyen módon tapasztalhatják meg azt, hogy előtérben vannak – sztárnak számítanak-e például a városban? A következő példák alapján igen. Interjúkat készítenek velük a helyi lapok; még a Székely Konyha-szerű gasztromelléletek is címlapfotóval kínálnak meg egy színészt – receptért cserébe. A személyes életbe is beszivárog az ismertség, és élvezni lehet az előnyeit: előfordul, hogy az orvosnál várakozó színészt (ha főszerepei folytán ismerik) hamarabb behívja a doktor a többi várakozó betegnél; illetve nem vesz el tőle pénzt a vizsgálatért.⁶⁸

A székely kisvárosi „sztárság” ugyanakkor távolról sem olyan a színészek számára, mintha „Hollywoodban” élnének. A jelenleg Udvarhelyen játszó Barabás Árpád egy tíz évvel korábbi interjúját idézi a riporter: „mindannyian turkálós sztárok vagyunk” (Gellért 2015). Egyik tényező valóban ez: a roppant kevés fizetésből nem könnyű dívát, helyi macsót játszani – amikor a gazdagabb réteg sokkal látványosabban tud csillogni a városban. Ebből is következhet az előző bekezdésben leírt előzékenység: mint egy korábbi fejezetben idézett korszak esetében, amikor a színészt odahívta a boltos, és pult alól kínálta fel neki eladásra a rejtett árut, itt is a 'szegény művész'-nek kijáró gesztusként is értelmezhetjük a tettét amellet, hogy az a csodálat, megbecsülés kifejeződése is lehet.

„Mint ismert, jelenleg egy kezdő színész fizetése 700–800 lej, a több év régiséggel rendelkezők 2000 lej körül keresnek”, írja a maszol.ro (Maszol 2015). Ez a kb. 50 000 Ft-nyi összeg nemhogy egy hollywoodi, de egy magyarországi színészhez képest is jókora lépéshátrányt jelent a székelyföldi színészeknek (egyéb hátráltató

⁶⁸ Egy társulati tag (Zs. É. B.) személyes közlése.

tényezők mellett – gondolunk itt a fővárosi egyéb, szinkron-, filmezés-, reklám- stb. lehetőségektől való elzártságra). Nem csoda, ha Barabás Árpád így nyilatkozik saját és kollégái sztárságáról:

„Maradjunk inkább annál, hogy ez talán egy pici népszerűséget jelent, a sztárság kifejezésről nem sokat tudok, nem tudom, mit jelent, és ebben a környezetben talán egy kissé vicces is. A tíz évvel ezelőtti kijelentésemben [„mindannyian turkálós sztárok vagyunk”] van némi irónia és önirónia, talán annyi különbséggel, hogy azt gondolom, ma már semmiféle sztárok nem vagyunk. Nyilván van, aki titkon azt gondolja, hogy ő egy helyi világsztár, én a magam részéről ezzel nem így vagyok.

Nekünk, erdélyi színészeknek egy kissé sajátosabb a helyzetünk, mint mondjuk az anyaországi kollégáknak. Nem mi vagyunk lépten-nyomon mindenféle címlapokon, nem lesz hírtékkü az, hogy kutyasétáltatás közben szusit ettünk, és mindeközben balesetet szenvedtünk, mert meghúzódott a bal karunk jobb ujjperce. Én például nyugodtan járkálhatok a városban, mert nem sűrűn fordult elő, hogy ötszáz rajongó megrohamozzon abban a reményben, hogy autogramot, netalán izzadt pólót vagy holmi ereklyét kapjon tőlem. És ez jól is van így” (Gellért 2015).

A színészek társadalmi megbecsültségének egyik fontos kifejeződése, az anyagi juttatások hiánya mellett a színészek sok esetben szakmailag is kielégületlennek érzik magukat – ilyenkor végképp nehéz visszatartani őket attól, hogy nemcsak aktuális munkahelyüket, de akár országukat és szakmájukat is elhagyják az emberhez méltóbb körülmények megteremtése reményében. Csak néhány név azok közül, akik talán már soha nem lesznek erdélyi magyar színészek: Kófiy Annamária és kedvese, Veres Előd a kézdivásárhelyi színháztól, Csiki Orsolya és párja, Nagy Antal a szatmárnémeti színháztól távozott – és vannak köztük igazán tehetséges színészek. A székelyudvarhelyi fiatal színészpáros, Antal Csaba és Jakab Orsolya épp e dolgozat írása idején indul külföldi szabadságra – egyelőre csak egy évre. Antal Csaba, aki már korábban is volt néhány évig hasonló pénzszerző körúton, ezt nyilatkozta:

„Most már összeházasodtunk, családot alapítunk és jövőt tervezünk. Az itthoni keresetből nagyon nehéz tervezni. Emiatt döntöttünk úgy, hogy elmegyünk külföldre pénzt keresni, azzal pedig kezdünk valamit. Mindenképpen szeretnénk visszajönni [...] el szeretném kerülni azt a kényszerhelyzetet, hogy a gyerekek születése után valamelyikünk folyton külföldön dolgozzon az eltartásuk érdekében” (Antalfi 2015).

A Csíki Játékszíntől is távozott már külföldre színész: Bodea Tibor néhány év dániai és angliai munka után végül hazatért, és a szatmári színházhoz szerződött. Aki

nem megy el innen, az is gyakran vállal a színház mellett időszakos munkát – anyagi megfontolásból, vagy esetleg mert nem foglalkoztatják eléggé; van, akinél mindkét tényező közrejátszik. Az egyik fesztiválújságban munkatársainkkal feltérképeztük, hogy „Mit csinál a színész, amikor pénzt keres?”. Erre jutottunk (Demeter Kata, az udvarhelyi színház irodalmi titkára összegezte):

„zenekari tag, énekes, lagzizenész (Szabadka, Udvarhely, Kolozsvár, Szentgyörgy, Csík)
gyorsposta-tulajdonos (Udvarhely)
konferanszié (Szatmár, Udvarhely)
lagziban gazda (Csík)
tévé- és rádióbemondó (Gyergyó)
szezonálisan: Tavasz-tündér/Bohóc/Mikulás (Gyergyó, Udvarhely, Kolozsvár, Csík)
modell (Udvarhely, Csík)
kézműves: nemezelés/falámpák/táskavarrás/bőrmegmunkálás/ékszerkészítés/festő/
fafaragó (Udvarhely, Szentgyörgy, Kolozsvár, Csík)
borkereskedő (Udvarhely)
buliban ruhatáros (Csík)
fodrász (Kolozsvár)
bábkészítés, bábozás (Csík, Udvarhely, Gyergyó, Kolozsvár)
Pilates-edző (Várad)
ipari alpinista (Udvarhely)
partiszervező (Csík, Gyergyó)
tévé- és rádióreklám-készítő/szinkronhang (Udvarhely, Gyergyó, Csík, Nagyvárad)
netes sajtó-szerkesztő (Gyergyó)
színjátszókör-vezető, drámapedagógia-oktató, néptánc tanár (Szatmár, Udvarhely, Csík,
Gyergyó, Temesvár)
DJ (Gyergyó, Szentgyörgy, Csík)
tanácsos/politikus (Udvarhely, Vásárhely)
drámaíró (Gyergyó)
cigi- és benzincsempészet (Beregszász)
díszlet- és jelmeztervező (Szabadka, Udvarhely)
stand-up-os (Csík, Kézdi)
webdesigner (Gyergyó)
masszőr (Várad)
fotós (Várad)”

A felsorolás alapján, ha csak a csíkszeredai vonatkozásokat nézzük, több észrevétel tehető. Egyrészt egyes 'színművészek' kénytelenek lakodalmakban gazda, illetve zenész, énekes státust vállalni – ez a társadalmi ranglétrán lennebb ereszkedést jelenthet. Feltételezhetően azt sem teljesen jószántukból vállalják a 'művészek', hogy partikban ruhatároskodjanak.

A másik észrevétel: megfigyelhetjük, hogy fiatalokra jellemző munkákat is vállalnak, pl. dj-skedést. A csíkszeredai Pap Tibor a dj-skedés, partik szervezése mellett kocsmaszínházi projektet is elindított: színésztársaival a televíziós Beugró című improvizációs műsor hasonmását honosította meg az utóbbi egy-két évben Csíkszeredában, és ebben néha erdélyi körülményekre történő utalások is vannak – magam a 13. előadást láttam, abban tusnádi medvéről és külföldön epret szedő székely óvónéniről is szó volt. Vagy korábban a pályája elején járó Csiki Zsolt felolvasószínházi előadást rendezett a színészekkel egy Presznyakov-darabból, amelyben beszélő hullák is szerepeltek. Ezek a kezdeményezések abból is adódnak, hogy a társulat zömmel huszonéves és harmincas színészekből áll, akik energikus, korszerű formákra is vágyódnak – ehhez képest gyakran 48-as huszárokat játszanak a színpadon.

Korábban említettem már, hogy Parászka színháza és a művészszínház, vagyis az első két modell milyen elemek mentén ütközik egymással. Most arról szeretnék egy keveset írni, az első modell és a harmadik hogyan találkozik, avagy sem. Az előző bekezdésben arra szerettem volna utalni, hogy már korosztályi tényezőkből következően is a harmadik modell mentén tudnának igazán kibontakozni ezek a színészek – miközben a kultikus modell Jókai- meg Kosztolányi-szövegeit, a száz évvel ezelőtt divatos operett látvány- és mozgásvilágát kell utánozniuk. Pedig hát 2016-ben élnek, most fiatalok, a mostani zenét hallgatják a partikban, a ma valósága nyomasztja őket.

Volt egy idő, amikor ebbe az irányba is elindult ez a színház. 2003-ban a Csíki Játékszín bemutatta Queneau ötlete alapján a *Stílusgyakorlatok* című előadást, székely elemekkel dúsítva. Rá egy évre Tasnádi *Nézőművészeti főiskoláj*át mutatta be ugyanaz a három színész: Kozma Attila, Lung László Zsolt, Giacomello Roberto. Sokat lehetett nevetni az előadásokon, és nem úgy, ahogy az operettek poénjain. Friss, éles volt az a színház, tudomást vett a környezetéről. Fiatalos volt, kiszólós. Azt az irányt sikerült megszüntetni, Lung László Zsolt és Kozma Attila elbocsátásával. (Kozma később visszaszerződött a színházhoz.) Bizonyára megvolt rá az oka az igazgatónak; ez a két színész az Open Stage megalapításával sokat hahizott, sokat hiányzott. De ennek az iránynak a megszűnése hiányérzetet kelt bennem ma is.

Budapesten, a Király utcai Sirály pincéjében hallottam viszont Kozma és Lung slágerré vált dalát, az *Aranka, szeretleket*, a TÁP Színház egyik előadásában. Az, ami a Csíki Játékszínnek nem kellett, kellett Budapesten a független TÁPnak. Fiatalok mutogatták egymásnak a videót mobiltelefonjaikon a Rákóczi úton.

Csíkszeredában született, ott él Csiki Zsolt: fiatal rendező – a formabontó Presznyakov-fivérek darabjait kedveli. A 2015/2016-os évadban mégis arra kérte az igazgató: rendezze meg a színház szilveszteri műsorát: a *Hyppolit, a lakájt*. Megtörtént; karcosnak indult, de a vígjátékjátszást a színészek a rendezőnél „jobban tudták”. Olyan lett az előadás, amilyennek egy vígjátéknak lennie kell: meg is nyerte a közönségdíjat az évad végén. Nem szól a máról, nem mond újat. Az I. modellbe viszont tökéletesen illeszkedik.

2. Második modell: „a rendező színháza” (avagy a művészszínházi diskurzus)

2.1. A rendezői színházról – avagy ki a szerző?

„A rendezés gyakorlatának széles körű elterjedése is bizonyítja, hogy a színházművészet autonóm művészetté lépett elő.” (Pavis 2005: 355)

Az értekezésben már többször szó esett a rendezőről, a rendező szerepéről a színházban. A 19. századi erdélyi magyar színházi folyamatokat ismertető alfejezetben például leírtam, hogy a meiningeniek előadásmódja hatással volt az erdélyi színjátszás kiemelkedő egyéniségének, Ecsedi Kovács Gyulának a színházfelfogására. Azt is jeleztem azokban a bekezdésekben, hogy a meiningeni herceg, II. György udvari színházát tekintik a színháztörténetben az első olyan színtársulatnak, amelynek munkájában valóban fontos szerepet tölt be a rendező.

Kékesi Kun Árpádnak *A rendezés színháza* című könyvében is övék az első fejezet. „Minél jobb a rendező, munkája annál kevésbé feltűnő”, ezzel a címmel írt erről az 1866–1890 között tevékenykedő társulatról Kékesi Kun, illetve a következő alcímmel: „A Meiningen Hoftheater és a történelmi realizmus”. Mint a két címből is látszik, a meiningeniek egyrészt egy előadásstílust dolgoztak ki és terjesztettek el Európában, a történelmi realizmust, de emellett – és ez érdekel most minket elsősorban – „a rendezőnek az előadás létrejöttében játszott elsőrendű szerepét és konkrét feladatait tudatosították a színházi alkotók és befogadók előtt” (Kékesi Kun 2007: 13).

Patrice Pavis is megemlíti *Színházi szótár*ában, hogy: „A színpadi rendezés fogalma időben nem messzi vezethető vissza: a XIX. század második felében jelenik meg, első ilyen értelmű használatával pedig 1820-ban találkozunk. [...] Annak előtte a színpadmester, vagy esetenként a vezető színész feladata volt az előadást az előre meghatározott formai keretbe összefogni”⁶⁹ (Pavis 2005: 352).

⁶⁹ A ’rendező’ funkciójának történetéről Pavis ’rendező (színházi ...)’ szócikkében részletesebben is olvashatunk: „A görög színházban gyakran maga a szerző volt a magyarázó, az instruktor (*didaskalosz*): a szervezői feladatokat is ellátta. A középkorban a misztériumok ideológiai és esztétikai felelősségvállalása a játékmester hatáskörébe tartozott. A reneszánsz és a barokk korában gyakran az építész vagy a díszlettervező vezette az előadás előkészületeit,

Mi az oka annak, hogy a 19. században megjelent ez a feladatkör, hogy aztán a 20. században uralkodóvá váljon? Mindkét szerző, Kékesi Kun és Pavis is megemlíti az okok között a színpadtechnika fejlődését. „Legegyszerűbb magyarázatul a színpadtechnika 1880 és 1900 között megvalósuló robbanásszerű fejlődése, elsősorban pedig a színpad gépesítése és az elektromos világítás tökéletesedése szolgálhat” (i. m. 353). Vagyis „a 19. század közepén egyes technikai eszközök lehetővé tették, hogy a színházi jelek rendszere radikálisan kibővüljön” (Kékesi Kun 2007: 9).

Korábban, „a 19. század második fele előtt a világítás, a térkonceptió, a díszlet és a jelmez csak részleges színházi jeleknek számítottak, hiszen a funkciójuk szinte kizárólag illusztratív volt” – vagyis nem adtak hozzá újat a többi jel, elsősorban a verbális jelek hordozta jelentésekhez. „Évszázadokon keresztül a szerző, a játékmester, a vezető színész vagy az intendáns tiszte csupán a beszéd és mozgás koordinációjára terjedt ki. (Még a gyakran *Ur-Regisseur*ként emlegetett Goethe is a deklamálást és a testtartást tartotta a játék és a színpadkép fő elemeinek)” (i. m. 8).

Más okai is vannak annak, hogy korábban nemigen volt szükség rendezőre. Kékesi Kun a következőkben azt fogalmazza meg, amit az értekezés előző fejezeteiben próbáltam taglalni: „a színházi kommunikáció [...] a *drámában* sűrűsödő érzelmek-gondolatok dinamikájának, azaz a drámaíró alkotásának tolmácsolását jelentette. Ebben a kétpólusú rendszerben, amely valójában a *drámaíró* és a *néző* között zajló színházi előadást célozta, a színész a csatorna szerepét töltötte be” (uo., kiem. Zs. A.). Ebben a „dramatikus színházi tradícióban”, ahogy Kékesi Kun nevezi, nincs tehát szükség más közvetítőre, az előadás a dráma szerzőjének a gondolatait tolmácsolja, a színész segítségével, „akinek hírneve attól függött, hogy milyen híven, azaz milyen egyéni intenzitással és természetességgel tudja közvetíteni a szerző kreálta világban ágáló figurát, rajta keresztül pedig magát e világot” (i. m. 8–9).

Mégis mi változott meg annyira, hogy előidézzé a rendező megjelenésének szükségességét? B. Dortra hivatkozva azt is írja Pavis: „A XIX. század második felétől fogva a színházak közönsége nem nevezhető homogénnek többé, nem válik szét a bizonyos színházakban adott előadások műfaja szerint. Ettől fogva nem létezik többé a nézők és a színházi emberek között semmiféle hallgatólagos megegyezés az előadások stílusára, illetve jelentésére vonatkozóan” (Pavis 2005: 352). Emiatt van szükség tehát a rendező egyberendező munkájára. Egy másik kiváltó ok, amit Peter Szondira

saját szempontjai szerint. A XVIII. században helyükre a nagy színészegyéniségek léptek” (Pavis 2005: 358).

hivatkozva említ meg Pavis: „Mindehhez hozzáadódik még a kortárs dráma válsága, valamint a klasszikus dramaturgiai szabályok és a dialógus széttöredezése” (i. m. 353).

Egy másik okra – stiláris/szemléletbeli tényezőkre – világít rá Kékesi Kun (és ide kapcsolódik a meiningeni társulat kapcsán már említett historizálás). A 19. század közepén

„az uralkodó történelemszemlélet és filozófia [...] megkövetelte, hogy precízen kidolgozott történelmi és társadalmi keretbe illesszék a színpadi történeteket. Így a rendező a romantikus/historizáló és realista/naturalista tendenciák melléktermékének is tekinthető [...] A pozitívizmus mellett persze nem elhanyagolható el azon életfilozófiák és (össz)művészeti törekvések hatása sem, amelyek az antinaturalista színházi trend (legkorábban a szimbolizmus) kialakulását ösztönözték. Ez pedig éppúgy megkívánta a színházi előadás *Gesamtkunstwerk*ké transzformálását, illetve a láthatatlan erők összjátékának a látható dimenziójában való értelmezését, amelyeket a rendező kettős funkciójának jelölt meg” (Kékesi Kun 2007: 9).

A rendező funkciójánál tartunk már tehát, miután a megjelenését kiváltó okokról már szó esett. A rendező funkciói közül Pavis a következőkre hívja fel a figyelmet: a különböző eszközök egybefogása, összehangolása, a különböző alkotók munkálkodásának harmonizálása; térbe helyezés, konkretizálás; a jelentés egyértelművé tétele; színészvezetés, utasítások adása a színészeknek és más kollégáknak; a fikció közegének megalkotása; ideológiai, társadalmi hatások megjelenítése; az elképzelhető megoldásokkal való játék stb. (Pavis 2005: 352–355).

Kékesi Kun így foglalja össze, mit tart a rendező két legfőbb tevékenységének: „A rendezés így válhatott a *szervezés* és az *alkotás* egymást feltételező eljárásainak gyakorlatává – és hozzáteszi: –, amely mögött azonban észre kell vennünk az *interpretáció* aktusának döntő jelentőségűvé válását” (Kékesi Kun 2007: 9, kiem. Zs. A.). Még egyszer hangsúlyozza: „az interpretáció mint a rendezés fő művelete” (uo.). Pavis is megemlíti ’rendezés, színrevitel’ című, sokat idézett (Kékesi Kun által is hivatkozott), részletes szócikkében az értelmezés kérdését: „a drámai szöveg végtelen számú olvasathoz, következőképpen pedig ugyanannyi, csupán maga a szöveg alapján előre kiszámíthatatlan színrevitelhez vezethet” (Pavis 2005: 354).

Azért olyan fontos az értelmezés (illetve a lehetséges értelmezések számának) kérdése, mert itt válik el egymástól a két, eddig tárgyalt modell. A korábbi fejezetek felfogását látjuk visszaköszönni ebben az idézetben: „a szöveg hosszú ideig valójában úgy tűnt fel, mint az *egyetlen* lehetséges, feltárára váró értelmezés zárt rendszere (erről

tanúskodik például Ledoux megfogalmazása, amely szerint a szöveggel találkozó rendezőnek »szolgálnia, nem pedig felhasználnia kell« azt» (i. m. 355, kiem. Zs. A.).

A következő sorokból már a második modell szemléletmódja rajzolódik ki: „Manapság, ezzel éppen ellentétesen, a szöveg maga felhívás a benne rejlő számos jelentés, illetve ellentmondás felfedésére; átadja magát az új és új értelmezéseknek» (uo.). „Napjainkban már egyáltalán nem általános az a nézet, hogy a szöveg olyan, egyetlen lehetséges ábrázolásban rögzülő kiindulópont volna, amelynek kizárólagosan egy »igazi« rendezés felelhet meg» (i. m. 356).

Mivel tehát több lehetséges alkotás kiindulópontja lehet egy drámaszöveg, a színházi előadás igazi szerzőjévé immár a rendező lép elő. Ahogy George Banu is írja a 20. század második felének színházát taglaló esszéjében:

„Gordon Craig, a századelő nagy színházi látnoka megsejtette ezt a lehetőséget: hogy a rendező szerző lehet. Ő kezdeményezte a rendező abszolút hatalmáról szóló diskurzust, amely szerint az előadás minden összetevője felett, a szöveget is beleértve, úr lehet a rendező. Elmélete Kantor, illetve e törekvés másik emblematikus képviselője, Wilson személyében teljeseedik be. A két rendező előadásaiban nincs, vagy csak nyomokban található szöveg. A látvány válik bennük központi jelentőségűvé. [...] A rájuk következő generációk számos tagja, a nyilvánvaló epigonizmus látszatával mit sem törődve, e két alkotó köpenyéből látszik kibújni: ők is a rendező szerzőségi jogáért szállnak síkra» (Banu 2009: 53–54).

Az idézet egyrészt egy hatalomátvételtől tudósít: az „út, ami kirajzolódni látszik, a totális, független alkotónak az útja. A legjelentősebb ilyen rendezők: Kantor és Wilson. [...] Kézjegyük – olyan nagy művészekéhez hasonlóan, mint Giacometti vagy Francis Bacon – könnyen felismerhető» (uo.). Azt láthatjuk tehát, hogy a korábbi paradigmában központi helyet elfoglaló alkotók, az író meg a színész letaszítottak a trónról. Nem csoda hát, ha egyes írók, színészek (meg az ő rajongóik, egyes nézők) részéről gyakori támadások érik a rendezőt.

Támadás éri a rendezőt azok részéről is, akik a jelentésről a premodern művészetszemlélet jegyében gondolkodnak: „A premodern irodalomtudománya a jelentést kontextuálisan, a szerző (a kor) morális hangsúlyú *üzenet*eként határozza meg. Középponti ezért a keletkezés történelmi értelme, a tradíció, és feltételezi, hogy a nyelv ennek a nevelő értelemnek a visszatükrözésére szolgál» (Bókay 1997: 121, kiem. Zs. A.).

Árulkodó tehát ez a szó, ’üzenet’: azt jelzi, használója, a cikk szerzője az egyetlen értelemben hisz – mint Gazda József is, aki egy Bocsárdi László rendező által jegyzett

előadással viaskodik egy napilapban megjelent elemzésében: „Önmagukban egy elképzelést testesítenek meg. A rendező elképzelését. Más kérdés, hogy ez az elképzelés földi-e a »segédeszközül hívott« író, illetőleg annak műve elképzelését, a színmű gondolatiságát, éljük ezzel a korszerűtlenné lett szóval: üzenetét” (Gazda 2011).

A premodern művészetfelfogás más tekintetben is hasonlóságot mutat azokkal a jegyekkel, amiket az első paradigma bemutatásakor taglaltam: „társadalomfelfogását a transzcendens közösségeszmény modelljére, egy transzcendensen definiált nemzetfogalomra és az ebből levezetett történetiségre építi” (Bókay 1997: 121). Ehelyett ma, 2015-ben inkább a posztmodern művészetfelfogás alapelveit tudhatjuk érvényesnek tekinteni, amely

„az irodalmi jelentést olvasati jelentésként definiálja abban a viszonyban, értelemterben, mely a befogadó és mű között formálódik meg. A posztmodern irodalomtudományok típusai éppen aszerint jelölhetők ki, hogy milyen természetüként definiálják ezt a köztes értelemteret. Közös bennük az, hogy ez az értelemter temporális jellegű, folytonosan változó, dialogikus, intertextuális és hisztorikus, azaz egy belső, személyes, teremtő történetiség jellemzi” (i. m. 280).

Ha tehát a rendezőt a dráma egyik olvasójának tekintjük, elfogadhatjuk, hogy a drámaszövegről saját értelmezése jöhet létre; ami aztán színpadi formában is megmutatkozik – és ez a nézők részéről szintén többféle olvasatra adhat lehetőséget.

Az interpretációt, ahogy annak előadás formájában történő kibontakoztatását is, nem föltétlenül racionális tevékenységként kell elképzelnünk.

„Amennyiben elfogadjuk azt a Freud sugallta gondolatmenetet, amely szerint a tudat alatt lejátszódó folyamatokat sokkal inkább megközelítik a vizuális képzetek, mint a verbálisan kifejezett gondolatok, a rendező vagy a látványtervező a drámai kifejezőmód és a színpadi nyelvezet között a »médium« szerepében tűnhet fel. Ebben az esetben a színpad mindig valamiféle »másik színpadra« utal (belső tér)” (Pavis 2005: 356).

Azzal, hogy a rendezői színház (vagy Regietheater, ahogy Kékesi Kunnál és Pavisnál vagy máshol is találkozhatunk vele) látványcentrikus, egy korábbi idézetben, George Banu megfogalmazásában is találkozhattunk. Az „ötven legfontosabb 20. századi rendező”-t felvonultató kötetük előszavában Maria Shevtsova és Shomitt Mitter szintén hangsúlyozzák ezt:

„A 20. századra jellemző volt az az elgondolás, miszerint a színház inkább vizuális, mint intellektuális természetű művészeti forma. A színház az utóbbi időben az akcióra, és nem a nyelvre támaszkodott mint az előadást alkotó közegre; kibontakoztatva azt a képességét, hogy nagy mennyiségű látvány-, hangzás- és mozgáselemet képes létrehozni. A színház elmozdulása a szó uralmától a mozgó test elsőbbsége felé – ez a rendező művészetének leglényegibb hozadéka, ez vezetett a színház ma tapasztalható formai sokféleségéhez”⁷⁰ (Mitter–Shevtsova 2010: 8–9, ford. Zs. A.).

Egy másik kötetben arról olvashatunk, hogy a rendezői színház a látványra fókuszálás mellett egyéb jellemzőket is mutat (kontinensenként különbözhet); és hogy a szerzői film megjelenése segített abban, hogy a színházi rendezőt szerzőként tudjuk elgondolni:

„The film theory of the 60s clearly influenced the perception of the theatre performance as a unity [...] and of a director as *auteur*. But the »traditional« reading of the director-*auteur* (or theatre-*auteur*) varies between continental Europe and the US, and the differences are manifold. In the European version, it functions, many a time, *inside* the mainstream framework of theatre-as-interpretation (Thomas Ostermeier is considered an *auteur*), while in the US, it is more closely related to experimental work and, sometimes, to performance art. That’s why Rebecca Schneider and Gabrielle Cody [...] consider the *auteur* theatre being more image-oriented and symbolic, etc. [...] The distinction is not, of course, absolute: the most acclaimed tradition of the Belgian theatre [...] feeds itself from the intersecion with the visual arts (and, sometimes, dance)” (Popovici 2015: 178).

Kik azok a rendezők, akiknek a nevét mindenképpen meg kell említenünk, ha a rendezői színházról beszélünk? Legjobb talán, ha kanonizáló szándékú köteteket hívunk ehhez segítségül – ilyen például *A rendezés színháza*, Kékesi Kun Árpád könyve, amely tizennégy fejezeten át tizennégy alkotó munkásságát és szemléletmódját mutatja be nagyon részletesen. A következő alkotóknak szán egy-egy fejezetet a Meininger Hof-theater után: André Antoine, Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt, Vszevolod Mejerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud,

⁷⁰ „a existat în secolul 20 o tendință puternică de a vedea teatrul ca pe o formă de artă plastică mai mult decât una intelectuală. Capacitatea teatrului de a genera o pletoră de imagini vizuale, acustice și fizice, toate deodată, este o funcție a tendinței sale recente de a se baza pe acțiune și nu pe limbaj, ca mediu de construcție a spectacolului. Aceasta deplasare da le dominația cuvântului înspre primatul corpului în mișcare constituie contribuția esențială a artei regizo-rului la dezvoltarea teatrului în multiplele sale forme de azi” (Mitter–Shevtsova 2010: 8–9).

Jerzy Grotowski, Peter Brook, Giorgio Strehler, Peter Stein, Robert Wilson (Kékesi Kun 2007).

Kékesi Kun könyve a legnagyobb hatású rendezőket mutatja be, olyanokat, akik ma már 'klasszikusok'-nak számítanak. Megfigyelhetjük, hogy a felsorolásban nem jutott hely egyetlen női alkotónak sem. Hogy ezt a hiányosságot kiküszöböljem, az előző lista mellé felidézném egy másik szerző könyvének fejezeteit. Peter Simhandl *Színháztörténet* c. könyvében több előbb felsorolt alkotóval találkozunk. Aki nála Kékesi Kunhoz képest a fejezetek címeiben mint rendező pluszban megjelenik: Erwin Piscator, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, valamint Ariane Mnouchkine (Simhandl 1998).⁷¹

Egy harmadik kanonizáló szándékú kötetből is felidézném a színházi alkotók neveit – a könyv címe azt ígéri, a 20. század ötven legfontosabb rendezőjét mutatják be a fejezetei. Ezúttal Mnouchkine-on kívül más női alkotók nevével is találkozunk (talán mert a szerkesztők is nők?); mindegyikkel a kötet második felében: ebből kiolvashatjuk, hogy míg a 20. század elején a női rendezőknek még kevésbé volt lehetőségük az kitörésre, később több tér jutott nekik. Ismét csak azok nevét mondanánk, akikkel a korábbi bekezdésekben nem találkoztunk: Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenko, Jacques Copeau, Alexander Tairov, Lee Strasberg, Jean Vilar, Joan Littlewood, Jurij Ljubimov, Augusto Boal, Luca Ronconi, Peter Shumann, Joseph Chaikin, Yukio Ninagawa, Lee Breuer, Richard Foreman, JoAnne Akalaitis, Tadashi Suzuki, Pina Bausch, Rex Cramphorn, Anatolij Vasziljev, Patrice Chéreau, Lev Dogyin, Elisabeth LeCompte, Jim Sharman, Anne Bogart, Lluís Pasqual, Eimuntas Nekrošius, Declan Donnellan, Neil Armfield, Robert Lepage, Simon McBurney, Peter Sellars, Deborah Warner (Mitter-Shevtsova 2010).

Nem a teljesség igénye vezérel, épp csak felidézni szerettem volna néhány nevet, fogódzóként. Magyar rendezők neveit is említeném, szintén kanonizáló szándékú kötetek kiemelései (fejezetcímei) nyomán. A Jákfalvi Magdolna által szerkesztett *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása* című kötetben a következő alkotók szerepelnek egy-két általuk jegyzett előadással: Madzsar Alice, Paál István, Ruszt

⁷¹ Simhandl következő fejezetcímei nem tartalmazzák rendezők, társulatvezetők neveit, de a fejezeteken belül megjelennek hasonló funkciót betöltő alkotók: *A Living Theatre és az Off-Off-Broadway mozgalom* (Julian Beck, Judith Malina); *A happening – a fluxus – a bécsi akcionizmus – a performance art*; vagy a század elejéről: *Az olasz futuristák színházi elképzelései*; *Az orosz futurizmus drámája és színháza*; *Az absztrakt és a mechanikus színház*; *A dadaizmus és a szürrealizmus színházi elemei* stb.

József, Szőke István, Zsámbéki Gábor, Ács János, Gothár Péter, Ascher Tamás, Gaál Erzsébet, Nagy József, Székely Gábor, Zsótér Sándor (Jákfalvi 2011). Az Imre Zoltán által szerkesztett *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák* kiegészíti a sort Molnár Györggyel, Bárdos Artúrral, majd Jeles Andrással, Mohácsi Jánossal, Schilling Árpáddal; és társulatnevekbe rejtett rendezőkkel: Stúdió „K” (Fodor Tamás), Kassák Ház Stúdió / Lakásszínház / Squat (Halász Péter, Bálint István), Arvisura (Somogyi István), Huszonötödik Színház (Szigeti Károly, Iglódi István), Természetes Vészek Kollektíva (Árvai György), Utolsó Vonal (Regös János, Tamási Zoltán, C. Nagy István), Mozgó Ház Társulás (Hudi László), Metanoia Különítmény (Perovics Zoltán) (Imre 2008).⁷² Ezúttal sem a teljesség igénye vezérelt, hisz nem szerepelt a listában sem Pintér Béla, sem Bodó Viktor, akik mégiscsak sajátos kézjegyű és nemzetközi hírű rendezői a magyarországi színházi szcénának; de a sort mégsem folytatnám tovább.

Inkább arra érdemes felfigyelnünk, amit mindkét magyar színházi kötet tartalomjegyzékében tapasztalunk: hogy ha egy előadást a címén kívül egyetlen alkotó neve fémjelez, ez minden esetben a rendező (előfordulhat még a társulat neve). Tehát nem a színdarab – ha felhasználtak ilyent – írójának nevével, hanem a rendezőével jelzik a szerzőt ebben a két kötetben.⁷³ Vajon mindenütt így tesznek a szerkesztők? E kérdés kapcsán jutott eszembe, hogy az idén nyomtatott lapként megszűnő, de évtizedek óta létező Színház című folyóirat kritikáinak az alcímei nem így járnak el, ott az előadást jelölendő a drámaíró neve szerepel szerzőként (más esetben a társulaté).⁷⁴ Ez azért érdekes, mert azt sugallhatja, hogy a folyóirat (tartalomjegyzéke) nem váltott „modell”-t, legalábbis a formát tekintve nem.

Ha kedvünk támadna ezt vizsgálni, mármint hogy a drámaíró vagy a rendező elsőbbségét „vallja-e” – akár öntudatlanul – egy színház (azaz a két modell közül melyik áll hozzá közelebb), megtehetjük, hogy megvizsgáljuk az előadásplakátjait. Ha

⁷² Az, hogy nem egyes rendezők, hanem társulatnevek bukkannak fel egyes fejezetek címeiben, már az értekezés által harmadik modellként aposztrofált színházfelfogás felé mutathat: ahol már nem a rendező vezérlete a fontos, hanem az egymásra hatás, a közös alkotás.

⁷³ Pl. „Schuller Gabriella: Ács János, *Marat/Sade*, 1981”, „Timár András: Zsótér Sándor, *Csongor és Tünde*, 2004” (Jákfalvi 2011: 5); „Leposa Balázs: Az ellenszínház mint alternatíva. *A Stúdió »K«* Woyzeckje”, „Czékmány Anna: Játék-tér. *Ascher Tamás* Három nővér-rendezése” (Imre 2008: 5–6).

⁷⁴ Pl. „Jászay Tamás: A rettentő torony. Friedrich Schiller: *Don Carlos*” (Színház 2008 aug.), „Jászay Tamás: Közel a Kelet. William Shakespeare: *Tévedések vígjátéka*” (Színház 2015 okt.), „Ady Mária: Egy önironikus Narcissusz. AlkalMáté Trupp: *Dömötör András*” (Színház 2015 okt.).

például a Csíki Játékszín plakátjai táján nézelődünk, megfigyelhetjük, hogy mind a drámaíró, mind a rendező nevét feltünteti a plakáttervező – de többnyire a drámaszerző nevét szerepelteti nagyobb betűkkel. Ezt tapasztaljuk a 2015-ben bemutatott *Szemenszedett igazság* meg a 2014-ben bemutatott *A Napsugár fiúk* esetében (mindkettő rendezője Parászka Miklós). A kolozsvári színház plakátjai esetében az ellenkezőjére találunk több példát: a következő, 2015-ben bemutatott előadások esetében a rendező neve nagyobb betűkkel szerepel a plakáton, mint a drámaíróé: *Az öreg hölgy látogatása*, *Az özvegy Karnyóné és a két szeleburdiak*, *A vágy*, *Az árnyék*, *A dzsungel könyve*, *Hullámtörés*, *Rekviem egy ügynökért*. Nem szeretnék ebből messzemenő következtetéseket levonni, hiszen a grafikusok szemléletmódjával is számolni kell – annyi azonban bizonyos, hogy árulkodó tud lenni egy plakát, és érdemes erre a tényezőre odafigyelnünk, ha színházi intézménynél dolgozunk: hogy mit mond el a színházfelfogásunkról.

A korábbiakban felsoroltam néhány rendezőt Európából és más kontinensekről (bővebb bemutatásukra itt nincs tér), azután magyarországi alkotókat is. Erdélyből kik számítanak a legkarakteresebb rendezőknek? „Taub János Romániából való távozása előtti időszakáról, Szabó József vagy Rappaport Ottó egyes előadásairól és mindenekelőtt Harag György munkásságáról vagy Tompa Gábor pályakezdéséről és kibontakozásáról vétek volna megfeledkezni”, idéztem már Bodó Ottó húsz év erdélyi színháztörténetét bemutató kötetéből (Bodó 2014: 13–14). S hogy ki volt közöttük a legnagyobb? „Pillanatnyi kétség sem fér ahhoz, hogy az erdélyi magyar színházművészet alakulására legnagyobb hatással Harag György volt, az a rendező, akinek szelleme messze kiragyogott nem csupán kortársai, hanem utódai közül is, színházi munkássága messze túlhaladta korát és azokat a földrajzi kereteket, melyben élt és alkotott” (i. m. 15).

Harag György munkásságáról szerencsére több kötet is megjelent,⁷⁵ ezért sem kell vele részletesen foglalkoznunk, és azért sem, mivel ő sajnos már nem kortárs alkotó: 1985-ben elhunyt. Utolsó rendezését, a marosvásárhelyi román nyelvű *Cseresznyés-kertet* már az asszisztense, Tompa Gábor fejezte be, akit ő hívott Kolozsvárra is,

⁷⁵ Nánay István (szerk.): *Harag György színháza*. Budapest, Pesti Szalon könyvkiadó, 1992; Metz Katalin: *Forgószelemben. Harag György, a rendező-mágus*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1998; Nánay István (szerk.): *Rendezte: Harag György*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2000; Marosi Ildikó: *Kis/Harag/Könyv. Emlékpróba*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2005.

rendezőnek, hogy aztán a rendszerváltás óta, azaz 1990-től Tompa töretlenül vezesse azt a színházat. Igen, Tompa Gábor több mint huszonöt éve a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója – egyetlen olyan erdélyi színházigazgatóként, aki megszakítás nélkül igazgató. Egyvalaki közelíti meg ezt a teljesítményt: Parászka Miklós szintén a rendszerváltás előttől máig igazgató, de ő nem egyazon intézménynél – előbb Szatmárnémetiben (2001-ig), azután Csíkszeredában volt színházigazgató (1998-tól máig) (i. m. 197).

A következő alfejezetben Tompa Gábor szemléletmódjával foglalkozom. A marosvásárhelyi Székely Színház alapító rendezője és igazgatója, Tompa Miklós,⁷⁶ valamint a színésznő Mende Gaby fiaként Tompa már gyermekkorától megismerkedett a színházzal. Érettségi után Bukarestben, román nyelven tanult rendezőszakon. Annak befejezése óta, 1981-től kolozsvári rendező. Máshol is rendez, természetesen; sőt 2007-től az Amerikai Egyesült Államokban, San Diegóban a rendező szak vezetője.

Értekezésemben nemcsak azért foglalkozom vele, mivel szakmailag jegyzett alkotóról van szó – például számos szakmai díjjal kitüntették (a Román Színházi Szövetség ötször ítélte neki az ország legjobb rendezője díját, három évben a legjobb előadás díját), hanem mert ő a kolozsvári társulat igazgatója is; és ekként látásmódja egy negyedszázada mind a társulatra, mind az egyetemi város folyton megújuló nézőközönségére nagy befolyással bír.

Bocsárdi Lászlónak, akire a rendezői színház modellje kapcsán Tompa mellett még hivatkoznunk érdemes, nem volt hasonlóan gördülékeny a szakmai indulása. Először vegyészmérnöki diplomát szerzett Temesváron, és hasonló oklevelekkel rendelkező társaival együtt működvelő színjátszókként hozták létre a Figurát (később Figura Stúdió Színház) Gyergyószentmiklóson. Ezek a színészek csak a rendszerváltás után lettek hivatásos színházi társulatok tagjai (Gyergyószentmiklóson, illetve Sepsiszentgyörgyön), illetve szerezték meg egyenként az egyetemi képesítést – egyesek színészt, Bocsárdi meg rendezőt. Így adódott, hogy Bocsárdinak, aki Tompa Gáborral körülbelül egyidős,⁷⁷ tanára lehetett Tompa Gábor, a marosvásárhelyi egyetemen. 1995-

⁷⁶ A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar társulata jelenleg az ő nevét viseli: Tompa Miklós Társulat. (Hasonlóképp a Harag György és színésztársai által alapított nagybányai/szatmári színház magyar tagozatának neve: Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat.)

⁷⁷ Tompa Gábor 1957-ben, Bocsárdi László 1958-ban született. (A két rendező/színházigazgató életútjával kapcsolatban leginkább a két színház honlapja szolgáltatott forrásanyagot: www.huntheater.ro, www.tamasitheatre.ro.)

ben, amikor Bocsárdi okleveles rendező lett, még Tompa volt osztályvezető rendezőtanár Marosvásárhelyen; ma, húsz évvel később már Bocsárdi László van hatással szintén osztályvezetőként a mostani rendezőis hallgatókra, és indítja el őket a pályán.⁷⁸

Amellett, hogy előadásaiért kapott díjai Bocsárdinak is számosak (ebben talán mérhetjük a szakmai értéket), és színházának a fiatalokra tett hatása szintén számottevő, mint említettem, a vásárhelyi egyetemen, de Sepsiszentgyörgyön is – ahogy a Tompáé is, hiszen Erdély legtöbb egyetemét végzett fiatalja Kolozsváron tanult –; nemzetközi fesztivál alapításával mindketten tettek azért, hogy jelentős külföldi rendezőket és színházi irányzatokat megismerhessen a régió színházra fogékony közönsége.

Részletesen szó lesz még a következő alfejezetben a (potenciális) rendezői habitusról, szemléletmódról. Ebben az alfejezetben, amely 'a rendező színházát'-t hivatott bemutatni, már csak arra szeretnék sort keríteni, hogy elmondjam: úgy tűnik, látni lehet ennek a 'korszaknak' a végét. Több jel mutat arra, hogy ez a modell már nem mindenkinek felel meg maradéktalanul. Olyan címmel jelennek meg könyvek, mint *The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre* (Popovici 2015), vagyis 'A rendezés vége, a közös munkára épülő színházi alkotás kezdete az európai színházban'. Illetve a 2010-es kolozsvári nemzetközi színházfesztiválon is *S. O. S., avagy véget ért a rendezés évszázada?* címmel jelent meg beszámoló egy hasonló című beszélgetésről. Ebből a kissé gunyoros hangú jegyzetből idéznék ezúttal néhány gondolatot:

„Mihai Măniuțiu szólt az intézményes színházcsinálás korlátairól, a színházi tirannoszau... elnézést, tirannusokról, marionettmanipulátorokról és egyéb rendező-állatfajtákról. [...] A rendezőséget a rendező bizonyára adottként tételezi saját maga számára (hogy ennek mélyén genetikai vagy pszichológiai okok rejlenek-e, egyelőre tisztázatlan kérdés), így sokáig életképes lehet folytonosan változó környezeti körülmények között is. [...] Előbb csak a rendező szó etimologikus értelmezése szólalt meg egyszerre két nyelven a fejemben, és lett a rend és káosz közti egyensúly fenntartója, rendőre, egyben pedig regizor, a regere mint uralkodni származéka, király, tirannus” (Jankó-Szép 2010).

⁷⁸ Többeket meghív például rendezni a színházába. Sardar Tagirovskynak így kapott lendületet a karrierje: a még harmadéves rendezőis hallgató a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban rendezett *Meggyeskerájéval* került be a Pécsi Országos Színházi Találkozó 2015-ös versenyprogramjába, és hozott el onnan négy díjat (három alakításdíjat, egy közönségsdíjat). Azóta sok megkeresés éri mint rendezőt – Sepsiszentgyörgyre is többször visszatért.

Az idézetből is kiderül, amivel már korábban is találkoztunk, hogy az egyik vád, amit a rendezőcentrikus színházzal szemben meg szoktak fogalmazni, a hierarchikusság, vagyis hogy a rendező, főként ha egyben színházigazgató is (és ez Tompa Gábor, Bocsárdi László vagy Mihai Măniuțiu esetében fennáll) szinte korlátlan hatalommal rendelkezik a többi alkotó és színházi alkalmazott ideje, művészi önkifejezése és állása fölött.⁷⁹ Ezt pedig a többiek nem mindig viselik jól. Ahogy Pavis is írja a rendezőről, egy korábbi korszakra utalva:

„A hatvanas-hetvenes évek folyamán rendszeresen és több »kolléga« oldaláról is veszélybe került központi helyzete: a színész úgy érzi, művészetét korlátozzák a zsarnoki utasítások; a díszlettervező inkább a maga vezérelte játékmechanizmusokkal kívánja rabul ejteni mind a társulatot, mind pedig a közönséget; maga a »kollektíva« elutasít mindenféle megkülönböztetést az előadás alkotói között, és a kollektív alkotást tűzi ki céljául; végül pedig, a résztvevők sorában utolsóként, a művészet és annak népszerűsítése, a művész és a társadalom közti kényelmetlen, de stratégiai fontosságú összekötő pozícióban megjelenő közönség-szervező is megköveteli a jogait” (Pavis 2005: 358).

A korszak, amire Pavis utal, kifejezetten a lázadást, a közösségi gondolkodást helyezi előtérbe – ekkor alkotott Mnouchkine is, akire már hivatkoztam, a csapatával. Az Imre Zoltán által szerkesztett, alternatív színházi alkotóknak szentelt kötet nyomán (Imre 2008) szintén megemlíthettünk olyan társulatokat, amelyek nem egyetlen rendezőnek alárendelt csapatként, hanem közös alkotásként fogták fel a színházi ténykedést. (Hasonlóképpen működött eleinte a Bocsárdiék által létrehozott Figura.) Ezek a megmozdulások olyan jegyeket tartalmaznak, amiket jelen értekezésben a harmadik modell bemutatásakor szeretnék taglalni.

Időnként még visszaáll a 'rend', mármint megerősödik a rendező vezető pozíciója: „A kilencvenes években már senki nem vonja kétségbe a rendező központi szerepét, amely ugyanakkor lényegesen köznapibbá vált” (Pavis 2005: 358). Máskor viszont le szeretnék taszítani a trónról – például a drámaíró, aki egyre gyakrabban meg is rendezi, amit írt. A drámaíró-rendezők számának megnövekedése kapcsán veti fel Iulia Popovici: „How much is the practice in question a form of 'class rebellion' of the un-

⁷⁹ Illetve ahogy Visky András írja: „a színésznőknek meg, ezen túlmenően, a családtervezés legapróbb részleteivel is színe elé kellett járulniuk, beleegyezését és áldását kérve”. (Visky 2016: 56)

der-recognized playwright against the domineering figure of the director, in the director-driven theatre of Continental Europe?” (Popovici 2015: 178).

A színészek is gyakran beszélnek arról, hogy nyomasztja őket a rendező uralma – találkozhattunk ezzel korábban is, például egy Bogdán Zsolt-interjúra való hivatkozásomkor. Most egy másik kolozsvári színész, Albert Csilla interjújából idézek:

„– *A közös alkotást vagy a rendező általi irányítást szereted jobban?*

– A csapatmunkát szeretem. A csapatban is kell lennie kapusnak, hátvédnek és kell lennie egynek, aki vezet. Csak nem mindegy, hogy kint van, mint egy edző, aki bekiabál, vagy bent van, épp úgy részese az előadásnak, mint a többiek, és bevallja, ha esetleg valami nem jó. Erre példát is mondok. Silviu Purcăreţével kétszer dolgoztam: a *Gianni Schicchi* és a *Viktor, avagy a gyermekuralom* című előadásokban. Amikor a *Schicchit* rendezte, nagy csapattal dolgozott. [...] Diktálás-szerűen ment a munka, »oda menjetek, ezt csináljátok, amikor azt éneklitek«. Kevés volt a tér, amiben keresgélni, alkotni lehetett. [...] Aztán van a másik példa, a *Viktor*... A harc az előadás szövegével egy csapattá formált minket. [...] Purcărete sok házi feladatot adott, amiket otthon kellett kidolgozni. Ráadásul sokkal közelebb kellett jönnie hozzánk, mert ez stúdióelőadás. [...] ha választanom kellene, én jobban szeretem ezt az együttkeresést, a sok beszélgetést” (Biró 2015: 96–97).

Albert Csilla mint színész tehát jobban érzi magát olyan helyzetben, amikor a rendező őt is hagyja alkotni. Ennél „szerencsésebb” eset, amikor nincs is rendező: „Kezdem megint érezni magamban a vágyat, hogy [...] rendező nélkül dolgozzak. Belevetni magam egy folyamatba, és felvállalni, hogy mit gondolok én”, mondja szintén ő (i. m. 100). (Nem biztos azonban, hogy az ilyen színházi előadás jobban sikerül, jobban fog tetszeni a szakmának, ill. a nézőknek.)

Az egyik ok tehát, amiért a rendező uralma meggyengülni látszik, az, hogy a többi alkotó nagyobb teret szeretne magának. Ennek a törekvésnek a hátterében az is állhat, hogy a diktatúrabeli ’rend’(-szer) beidegződései a rendszerváltással meggyengültek, a demokratikus társadalmakban az állampolgárok egyenlő jogokhoz, szólásszabadságoz szoktak, a közösségi média mindenkit önkifejezésre biztat, bátrabbá tesz.

A másik ok az, hogy korábban, a rendezés megerősödésével a színházat önálló – a drámától különböző – művészetként fogadták el, vagyis a ’színházművészet’ teret nyert. A rendező volt az az alkotó, aki a színház eszközeivel a művészi ambícióit kibontakoztatta – a ’rendezői színház’ az, ahol „a rendező *művészi kézjegye* minden előadásban érezhetően jelen van” (Pavis 2005: 359, kiem. Zs. A.). Ez is megváltozni

látszik. A színház egyre kevésbé határozódik meg (elsősorban, vagy kizárólag) művészetként, hanem mint aktuális társadalmi kérdések felvetésének helye kezd teret nyerni (l. Zsigmond 2015a). Ennek a mutatója az erdélyi 'rendezői színház' legmarkánsabb intézményének, a kolozsvári színháznak a friss kezdeményezése is: az idei évadtól ifjúsági programot hirdet, mellyel: „Célunk, hogy az oktatási programban résztvevők *szociálisan érzékeny* színházszeretőkké és -értőkké váljanak.”

Ami felé ez az irány mutat, az ismerős lehet, mint jeleztem már, a hatvanas évekből:

„A forrongó hatvanas évek a csapatmunkának kedveznek. Az ekkori csoport különbözik a klasszikus társulattól, hiszen politikai céljai is vannak. A csoport célkitűzései azonos arányban színháziak, illetve ideológiaiak, társadalmiak. [...] az aktualitásról való beszédet, a jelennek feltett kérdéseket Mnouchkine is, Julian Beck is, Judith Malina is csak úgy tudja elképzelni, ha gyökeresen megváltoztatja a munkamódszert, a munka szerkezetét. A »kollektív alkotás« lesz fontos ekkor és az improvizáció. [...] olyan társulat ez, amely már nem elégszik meg szövegek »előadásá«-val. Részt akarnak venni a társadalmi mozgásokban, fenn akarják tartani a forrongást – az egyetemes újjászületés érdekében” (Banu 2009: 43–44).

Ez a színház tehát nem a valamikor élt híres drámaíró gondolataira és szóképeire kíváncsi, és nem is a rendező művészi ambícióinak a szolgálatát tekinti feladatának (bár a művészi minőség mindkettő esetében viszonylag garantált lenne) – hanem immár a néző, a közösség életminőségének a javítását tűzi ki céljául. Ilyen alkotásnak tekinthetők a Krétakör *Hazámházám*, *Feketeország* vagy *A párt* című előadásai, több más munkájuk mellett; Pintér Béla és Társulata több előadása; Mohácsi János több munkája – illetve a mai Magyarországon egyre elterjedtebbek a politikai mondanivalójú színházi előadások a rendezői színházakon belül is, nemcsak a független szférában. Erdélyben ehhez hasonló törekvések még alig-alig jelentek meg – erről az útkeresésről már egy másik alfejezetben olvashatunk.

2.2. Tompa Gábor színházképe

„*A színház a magaskultúrára való nevelés eszköze.*”

(Tompa Gábor)

Miben különbözik Tompa Gábor, a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója a többi erdélyi rendezőtől? Miért épp neki szánok egy alfejezetet az értekezésből? Azért, mert már negyedszázada igazgató, ráadásul a legszámosabb erdélyi magyar társulat vezetője? (A KÁMSZnak több mint negyven színész alkalmazottja van.) Vagy mert elég jó anyagi fedezettel rendelkezik a színház ahhoz, hogy szinte bármit véghezvihessen, amit elterveznek az alkotók? (A román kulturális minisztérium hatáskörébe tartozik, ilyenként több támogatást élvez, mint a kisebb, városi színházak.) Esetleg a szakmai elismertség okán, ami a társulatot övezi? (Ez a teljesítmény a korábban említett tényezők következménye is.)

Ezek mind hozzájárulnak ahhoz, hogy kiemelkedő színházigazgatónak tartsuk Tompa Gábort. Emellett a – díjakban megmutatkozó – rendezői eredményességéről is volt szó már egy előző alfejezetben. Arról is beszámoltam, hogy az általa vezetett intézmény nemzetközi színházfesztiválnak ad otthont.

Kezdeném a színházfesztivállal. Azért is különleges ez a helyzet, mivel Kolozsvárnak román színháza is van – és nem az szervez évről évre nemzetközi színházfesztivált, hanem a magyar. A magyar színház hív meg berlini, spanyol, francia, izraeli stb. előadásokat – illetve a sepsiszentgyörgyi színház, ott is a magyar.

A KÁMSZ sokáig próbálgatta a fesztiválszervezés útját. Először Harag György Emlénapokat szervezett, és meghívta rá egy-egy előadással azokat a színházakat (Románián kívülről is), amelyekben Harag valaha rendezett (ezúttal a 2006-os emlénapokról van szó; mert Harag-napokat, más módon, korábban is szervezett a színház, 2000-ben is, és 2015-ben is). Külföldi előadások a rákövetkező évben is jelen voltak Kolozsváron, az I. Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztiválon, amit a kolozsvári színház 215. éves évfordulóján rendeztek meg (2007-ben), illetve egy év múlva, az Európai Színházi Unió fesztiválján is, amit Bukarest és Kolozsvár közösen szervezett (Up Fest, 2008). Azután beállt egy rend, és két évente november-decemberben külföldi előadásokat láthat a kolozsvári közönség meg az erdélyi szakma: Interferenciák nevű fesztivált 2010-ben, 2012-ben, 2014-ben és 2016-ban is szerveztek, szerveznek (ezekben többnyire felbukkannak az Európai Színházi Unió színházai, hiszen ennek a szervezetnek a kolozsvári magyar színház is tagja).

Azért kezdtem azzal ezt az alfejezetet, hogy Tompa Gábornak és színházának a külföldi színházi szakmával való kapcsolatára, ennek a kapcsolatnak az építésére térjek ki, mivel ez az egyik fontos különbség, amit a korábbi színházmodellhez képest meg lehet említeni. Míg a kultikus gondolkodásmód számára a helyi értékek és a helyi

közösség, a magyar irodalom, a hagyomány számít fontos vezérelvnek, a Tompa-féle rendezői színházban nem a (közös) múlt lesz igazán érdekes, hanem a jelen, és a jelen értékeit sem föltétlenül helyben kell keresni, hanem a nagyvilágban is megtalálhatjuk ezeket, és hazahozhatjuk. Tehát míg az előző modellnek az idő volt egy sarkalatos kérdése (a múlt értékeihez kellene megtalálnunk a kapcsolódást), ennek az újabbnak a (kitágult) tér lesz a terepe.

A kolozsvári színház sokat turnézik előadásával külföldön; Tompa Gábor kb. évente rendez a határon kívül – a kolozsvári színház honlapja előbb közli a külhoni rendezéseit, mint a romániaiakat –; a színház gyakran hív meg vendégelőadásokat; illetve rendezői között is gyakran bukkannak fel külföldi vagy román nevek. (Az előbb felsorolt gyakorlatok nem függetlenek egymástól; a konkrét összefüggések viszont egy kívülálló számára gyakran nem láthatóak.) Vegyük hozzá a San Diegó-i egyetemen való tanítást, ami miatt Tompa, bevallása szerint, négy-öt hónapot tölt évente Amerikában (Tompa 2015: 6).

Vannak, akik nem nézik jó szemmel, hogy gyakran van távol a színháztól, amelyet igazgat. A Kaliforniai Egyetemen Tompa 2007 óta vezeti a rendezőszakot, de már a 2001-ben fellángolt sajtóvitában is felrója neki Sebesi Karen Attila, hogy keveset tartózkodik Kolozsváron. Az abban az évben elbocsátott kolozsvári színész, Jancsó Miklós ironikusan azt írta egy cikkben, a Moszkva téren kell munkát keresnie, színházat alapítania; erre reagál Sebesi, kolozsvári tereket említve: „1. Mi nem a Moszkva térben gondolkozunk, hanem legfennebb a Széchenyi (vagy Hunyadi) térben; 2. Alapítson ott az, aki most is, mindig is onnan és még távolabbról próbálja egyengetni, irányítani a közel 210 éves magyar színjátszást” (Sebesi 2015a: 3).

Ez a bizonyos Hunyadi tér lehetett az egyik ok, ami miatt Tompa ’fasiszták’-nak, ’terroristáknak’ nevezte az öt bírálót, vagyis Jancsót és Sebesit (Tompa 2001). (A Hunyadi téren ugyanis az a színházépület áll, amely az Osztrák-Magyar Monarchia idején magyar színház volt, de amelyben az első világháború óta román színház és opera tevékenykedik.) Illetve Sebesi egy másik cikkében nemzetellenesnek nevezi Tompa színházat (Sebesi 2001b), ezért is érkezhett viszontválaszként a ’nacionalistának’, ’nácinak’ titulálás. Idézett *Sebesi bing Lágyen* című cikkében Tompa⁸⁰ egyebek közt „dilettáns, foglalkoztatás nélküli színészcsekk”-nek is nevezi vitapartnereit.

⁸⁰ A *Sebesi bing Lágyen* című cikk aláírója több lapban: A kolozsvári színház művészeti vezetősége. De sokan tudni vélik, hogy Tompa Gábor írta a cikket. Például mert „a România

Tompa hangnemét többen nehezményezik. Fey László írta az említett sajtóvita idején:

„Kissé félve fogok hozzá ennek az írásnak. Tompa Gábor úr, a kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója kijelentette (*Szabadság*, X. 2.), hogy »... avatatlanokkal nem akarunk vitába szállni vagy magyarázkodni«. Így, fejedelmi többszben. Márpedig én avatatlan vagyok, akárcsak a színházi közönség nagy része. Jól emlékszem, milyen durván oktatott ki Tompa úr egy színművészetben »avatatlan«, egyébként köztisztviselőként álló egyetemi tanárt »K. úr blöffentései« című cikkben (K. úr neve ki volt írva). Hasonló hangnemben kapta meg a magáét Szócs István is, pedig ő nem tekinthető teljesen avatatatlannak (igaz, Szócs hangja sem volt udvarias)” (Fey 2001: 3).

Azért lehet fontos a „hangnemről” is beszélni, mert könnyen azt gondolhatnánk, hogy a Tompát ért támadások kizárólag a két színházi modell, a kultikus és a művészsínházi közötti váltás nehézségeiről árulkodnak. De ahogy egy korábban szóba került szatmári színházi vitában is, gyakran az igazgató attitűdjét, arroganciáját is kifogásolják a vitapartnerek⁸¹ (akik sokszor nem kevésbé tapintatlanok).

Tompa esetében a kolozsvári opera intézményével való folytonos viták is felszínre kerülnek időnként. Egy épp 2001 őszén megjelent cikkből idéznék, amelyben az akkori operaigazgató fakad ki Tompára, akivel egyazon épületen kell osztozniuk. Simon Gábor

„bevallása szerint belefáradt »a sorozatos sértegetésekbe, akadékoskodásba, kakaskodásba, beképzeltségbe«. Tompa »ha nincs rendeznivalója, nem tud mit kezdeni hatalmával, és ha adminisztrálni kezd, közveszélyessé válik« – véli Simon.” „Az operaigazgató szerint Tompa Gábornak elsősorban az nem jó, »ahogy az irodák és a próbatermek el vannak osztva, nem jó az, hogy az egész munkánk hangos. Kínosan sokan jönnek vagy jönnének el tőle az operához, mert nem bírják ott a légkört« – fogalmaz Simon Gábor” (Simon 2001: 7).

A legutóbbi mondatból sejthető, hogy az operával való összeütközés nem teljesen független a Tompának a saját színészeivel való konfliktusától.⁸²

Liberă is lehozta teljes terjedelmében azt, de már aláírással ellátva. A művészeti vezetéséről kiderült, hogy ők egyszemélyben Tompa Gábor főigazgató úr” (Udvardy 2006).

⁸¹ Az említett sajtóvitában leírt megnyilatkozásait nehezményezve Tompa Gábort becsületsértésért és rágalmazásért mind Sebesi Karen Attila, mind Jancsó Miklós beperelte. A pert végül elvesztették (Udvardy 2006).

⁸² Udvardy Frigyes szerint a következők kerültek konfliktusba 2001-ben Tompa Gáborral, és távoztak az intézménytől: Hatházi András (azóta szabadúszóként játszik néha a színházban, de

„Az opera igazgatójának levele azt követően került nyilvánosságra, hogy a magyar színházban tovább mérgesedik a viszony az intézmény vezetősége és a színészek egy csoportja közt, akiknek Tompa Gábor nem hosszabbította meg szerződésüket. Mint ismeretes, a nyolc elbocsátott színészhez csatlakozott a társulattól már korábban kiváló Sebesi Karen Attila is, aki »közösség- és közönségellenességgel« vádolja a színház igazgató-rendezőjét” (i. m. 1).

Azért is időztem ilyen sokat ennél a vitánál, hogy a legutóbbi mondathoz eljussunk. Ebből ugyanis tisztán látszik a két modell ütközése. 'Közönségellenesség': tehát nem közönségelőadások, szórakoztató előadások az elsődlegesek Tompa Gábor számára, hanem az önkifejezés, az alkotás. (Ahogy a Tompa mellett kiálló 'protestálók' is írták: „A színház mindenekelőtt [...] művészet. [...] És mint minden művészetre, mindenekelőtt *esztétikai* kritériumok vonatkoztathatóak rá” (Bodó et al. 2001).

A másik vád: a közösségellenesség, bármit is jelentsen ez. Nekünk ez annyiban lehet fontos, hogy mivel a korábbi modellnél azt láthattuk, fontos az, hogy az alkotók és a nézők úgymond „egységet” alkossanak, ezáltal elmozdulást tapasztalunk ettől. Tompa vádlói tehát azt állítják, nem fontos a közösségépítés Tompa számára, és velünk is ezt sejtethetik fennebb említett megnyilvánulásai: hisz Tompa gyakran szembeszáll kollégákkal vagy a közönség egyes rétegeivel. Pártolói szerint azonban nem is kell az általa vezetett intézménytől mást elvárni, mint magas szintű művészetet:

„egyenesen érthetetlen az, ami e művészettel és alkotóival kapcsolatban az utóbbi időben sorozatosan megfogalmazódik. Tradíciónak álcázott múltbeli irányzatokat, egyéni emberi gyarlóságokat, politikai programokat és megannyi más, a kortárs művészettől idegen elveket kérnek számon rajta – ezáltal épp lényegétől, színház mivoltától fosztva meg” (uo.).

Tompa Andrea is úgy látja, itt két modell közötti váltásról van szó:

„nem tekinthetünk el attól a sajtóvitától, amely 2001 októberétől körülbelül 2002 áprilisáig tartott, komoly előzményekkel és burkolt formában megjelenő folytatásokkal. A több száz oldalnyi, ma már színháztörténeti értékű anyag főruma az erdélyi sajtó és közélet volt. A vita a művészszínház versus népszínház sok évtizedes, nem csak kisebbségi színházi helyzetben felmerülő dilemmájából eredt. A polémia eleinte csak a műsorpolitikát vette célba, hiányolva belőle a zenés műfajt, a kabarét, a népszínművet, azokat az előadásokat tehát, amelyeket jobb híján közönségelőadásnak szoktunk nevezni.

újabbankább tanít és rendez Erdély-szerte), Palocsay Kata, Madarász Loránd, Bandi András Zsolt, András Loránd, Jancsó Miklós, Rekita Rozália, Sebesi Karen Attila (Udvardy 2006).

Szorosan kapcsolódtak ehhez a stúdiószínházi formával szemben támasztott kifogások, illetve a »közönség elűzéséről« szóló elkeseredett jajveszékélések» (Tompá 2004: 16).

Tompá Andrea érteni véli, mi lehetett e heves csatározás kiváltó oka:

„azok a színházat meghatározó társadalmi, művészi, intézményi folyamatok, amelyek az európai színházakban a hetvenes évektől kezdve indultak el, és Magyarországon másfél-két évtized alatt lezajlottak, Erdélyben sokkal gyorsabban és drámaibban következtek be. Szerves fejlődés, természetes társadalmi és esztétikai folyamatok helyett drámai fordulatok játszódtak le. Ahogyan a társadalmi szerkezet változása sem hosszú folyamatként bontakozott ki, hanem radikális fordulattal, úgy a színház szerepének ártértékelődése, terének beszűkülése is átmenet nélkül következett be, alternatívák helyett dilemmák elé állítva a színházakat. A kérdésfelvetések – elsősorban nem a művésziek, hanem a kisebbségi létből adódó társadalmiak és nemzetiek – vérre menően fogalmazódtak meg. Olyan elemzések, amelyek a kisebbségi színház társadalmi és esztétikai szerepét tanulmányozták volna a megváltozott világban, nem készültek, ezért törhetett ki vulkánként az a sajtóvita, amelynek egyik oldalon sem lehetett pozitív, előremutató eredménye, sőt, tovább rontotta a színház viszonyát a sajtóval, illetve közönsége egy részével» (i. m. 17).

Ha a kolozsvári színház ’művészet’-ként határozza meg az alkotásait, természetes, hogy egyszersmind nem tudhat mindenkinek tetszeni, hiszen egy művész nem alkudhat meg, nem hallgathatja meg az „avatatlanok” tanácsait, ahogy ez korábban elhangzott. A Tompá mellett kiállók is ezt írják, gunyorosan: „Politikához és focihoz mindenki ért. Az utóbbi időben színházhoz is” (Bodó et al. 2001). Vagyis ismét találtunk egy olyan sajátosságot, amely a korábbi modellhez képest eltérést mutat: a színház korábban közösségi eseménynek számított, amit kvázi minden résztvevő értett; ez most nincs így, szakemberek alkotnak ezen a terepen, és ők bírálhatnak teljes joggal, ők érthetik igazán, mi az, hogy (jó) színház.

Tompá azt is kimondja az egyik interjújában, hogy „a színház nem demokratikus intézmény. Ellenkezőleg: minél demokratikusabb egy társadalom, a színháznak annál »arisztokratikusabbá« kell válnia” (Zsigmond 2010: 30). Ezt úgy érti, hogy „a színházon belül, Orwellt parafrázálva, minden színész egyenlő, de vannak egyenlőbbek” (uo.). Kissé meghökkentheti az olvasót, hogy a beszélő a parafrázálás által az *Állatfarm* zsarnoki figuráival azonosul. Mivel indokolja a látásmódját? Azt írja ugyanott: „Vagyis vannak tehetségesebbek és kevésbé tehetségesek. Ha azonban mindenki felismeri önnön helyét és hasznosságát a társulatban, akkor a színházban rend van” (uo.).

A „rend” különben Tompa egyik kedvenc kifejezése. Ugyanabban a könyvben írja:

„A 'rend' szóban benne van a 'rendező', a 'rendezés' szónak is a gyökere, nagyon szép ez a magyar nyelvben. Így világossá válik, hogy nemcsak egy színmű színpadra viteléről van ez esetben szó, hanem egy rend megteremtéséről. / Azért érdekel engem, a színházban és a költészetben is, a pontos meghatározott forma, mert ez, úgy érzem, egyfajta isteni rendnek a jele” (i. m.: 105).

Azt láthattuk tehát, hogy egy társulatban (a technikai személyzetet nem is említve) vannak a tehetségtelenebb színészek, fölöttük a tehetségesebbek, mert rendnek kell lennie, és ezt a rendet a rendező biztosítja, aki ezt isteni rendnek gondolja – vagyis egy világos hierarchia rajzolódik ki a fennebb idézett mondatokból. (Ugyanakkor egyazon művészi gesztus írja az alkotóval a verset, mint amivel színházi előadást hoz létre: mintha csak egyedüli alkotója volna ennek a csoportos műfajnak is.)

Az alkotó tehát egyrészt előadásonként rendet próbál tenni a világban („Shakespeare-nél *A vihar* is, a *Szentivánéji álom* is a rendteremtési kudarcról szól” – i. m.: 78), másrészt mint rendező és igazgató megmondja, hogy a társulatban kinek hol a helye, és mi a vezérelv, amely szerint tevékenykedni kell: „A színpad nem a magamutogatás, hanem emberi és művészi igazságok megfogalmazásának és kimondásának a helye” (i. m.: 30). Értsd: a színész ne tolja magát előtérbe, mert itt az igazságot kell szolgálni – és a rendező határozza meg, mi az igazság, mi az, amit ki akar fejezni (és hogyan: többnyire egy 'zárt forma' segítségével).⁸³

Miért gondolom, hogy az előző bekezdésben említett „magamutogatás”-on Tompa a színész magamutogatására gondol? Mert az 'abszurd' darabok kapcsán a következőket mondja: „hihetetlen pontosságot, az interpretációnak egy különleges alázatát követelik meg, és hát a mi nyelvterületünkön nagyon kevés olyan színész van, aki tud és mer úgy játszani, hogy közben nem a személyiségét helyezi előtérbe, hanem a partitúrát” (i. m.: 10). Az önmaga személyiségének háttérbe szorítása (az 'alázat') tehát a színészre vonatkozó elvárás. A rendezőnek pedig az értelmezés, a partitúra felfedése és levezénylése⁸⁴ a feladata: „kevés olyan rendező van, aki felfedezi ezeknek a

⁸³ A „zárttság”-ra korábban, a román színház jegyeit taglaló alfejezetben már felhívtam a figyelmet: a kolozsvári román színház igazgatója, Mihai Măniuțiu hasonlóképpen beszél a színházról, mint Tompa. (Talán mert ugyanannak a korszaknak és színházi iskolának a neveltjei.)

⁸⁴ Egy helyen ezt mondja Tompa *A kopasz énekesnőről*, amit többször megrendezett: „Ez egy zárt mű. Ezért úgy tekintem én is, mintha egy karmester ugyanazt a zenei művet, ami rendkívül pontos, precíz struktúrájú, egy másik zenekarral vezényel” (Zsigmond 2010: 135).

műveknek a többrétűségét, felfedezi a konkrét egzisztenciális réteg mögött a biblikusat, és a sok-sok játékot és humort, ami ezekben a darabokban rejlik” (uo.). A rendezőnek a forma betartatása is feladata, ami nem mindig könnyű, főleg, ha a színészek más kultúrájúak – értve itt például a magyarországi közeget: „A magyar színjátszásból hiányzik tehát a formakultúra, a stílusérzék. Ezért a legtöbb magyar előadás láttán az az érzésem, hogy tíz-tizenöten rendezték, mert minden szereplő más stílusban játszik. Szerencsére vannak színészek, akik ennek tudatában vannak, s adott esetben igyekeznek összehangolódni, ha a rendező úgy kéri” (i. m.: 123).

A legutóbbi bekezdésekben már Tompa esztétikai nézeteire is kitértem egy-két mondat erejéig. Azért nem ilyen kérdésekről szólt eddig ez az alfejezet, mivel jelen disszertáció tárgya nem esztétikai jellegű, a színházi diskurzusok inkább mint keretek, mint frame-ek hordozói érdekelnek. Ahogy Charles Fillmore-nál láthattuk: arra vagyok kíváncsi, hogy a 'színház' fogalom milyen 'core elements'-eket tartalmaz, vagyis milyen 'mag-elemeket', milyen fontos összetevőket, és ezek között milyen viszonyokat tételez. Nem esztétikai, inkább társadalmi, illetve szemantikai értelemben.

Az alfejezet címe („Tompa Gábor színházképe”) így értendő tehát: elsősorban nem az esztétikai látásmódja érdekel, hanem az, hogy a színháznak az a fogalmi artikulációja, amit pl. kultikus modellnek neveztem el, milyen elemeiben változik meg nála. Ezt eleinte egy 2001-es sajtóvita egyes szövegeinek segítségével próbáltam kitapogatni; a legutóbbi bekezdések pedig egy kötetre támaszkodtak, egy olyan könyvre, amely Tompa színházszemléletét hivatott összefoglalni.

A *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára* közel ötven beszélgetés alapján készült. Egy ötlet nyomán – melynek révbe éréséért Láng Zsoltot és a Bookart kiadó igazgatóját, Hajdu Áront illeti elsősorban köszönet – Tompa Gáborral korábban megjelent interjúkból ollóztam össze azokat a részeket, amelyek ábécésorban és címszavak alá rendezve a szándékom szerint megmutatják azt, ahogyan Tompa a színházról gondolkodik, intézményi és esztétikai értelemben egyaránt, illetve néhány életrajzi vonatkozással is találkozunk a könyvben (például hogy Tompának nemcsak az édesapja volt híres alkotó – Tompa Miklós rendező –, de nagyapja is benne van az erdélyi tankönyvekben: őt tisztelhetjük a költő Tompa Lászlóban).

A *Címke-függönyben* tehát esztétikai vonatkozású elgondolások is találhatók, mint a már említett 'rend' szócikkben: „Shakespeare-nek minden műve erről szól: a rend és a káosz viszonyáról” (i. m.: 105). Vagy mint az 'abszurd' szócikkben: „Az abszurd színház titka, hogy nagyon éles váltások vannak benne. A beckett-i abszurd színjáték

egyik kulcsa ezért a gondolati pontosság” (i. m.: 9). Más szerzőkről is nyilatkozik benne Tompa: „A mrožeki abszurd politikaibb, mint a becketti vagy a ionescói” (i. m.: 95). Vagy: Caragiale megfogalmazza a fecsegést „mint a szabadság egyik legfőbb megnyilvánulási formáját”, (i. m.: 19), épp ezért a ionescói *A kopasz énekesnő* „gyökerei Caragialénál keresendők” (i. m.: 12).

Több színdarab értelmezése is helyet kap a szótárszerű könyvben, illetve hogy azokról Tompának mi az olvasata, hogyan rendezte meg őket. *Lear király, Hamlet, Tartuffe, Tangó, Tanítványok, Hosszú péntek, Médeia, Az elveszett levél...* Gyakori, hogy a színházi metaforát nagyítja fel bennük Tompa: „mondhatni színház a színházban jelenetnek számít a híres asztaljelenet, aminek a révén sikerül Tartuffe-öt leleplezni” (i. m.: 132). Vagy pesszimista az aktuális viszonyok tekintetében: „Mert ahogy *A kopasz énekesnő*ben, a *Jacques*-ban is egyrészt a nyelv, az emberi nyelv szétbomlásáról, a gondolkodás szétbomlásáról, a mindennapi tetteink gépiessé válásáról, kiürüléséről van szó” (i. m.: 64). Vagy biblikus rétegeket fedez fel egy műben, illetve ad hozzá: „A *III. Richárd*ban nagyon érdekelt a mű szakrális rétege” (i. m.: 108). A következő téma is gyakran visszatér Tompánál: „A hatalom rajza persze mindenképpen benne van a darabban, és hát az előadásban is, megmutatkozik benne a zsarnok magánya” (i. m.: 108–109).

A hatalom témája gyakran felbukkan az erdélyi színpadokon. Csak Kolozsváron Tompa *III. Richárd*ja mellett volt már *Woyzeck, Caligula*, volt *Danton halála, Mértéket mértékkel (Szeget szeggel), Leonida Jam Session, Az öreg hölgy látogatása, Az árnyék*, és nemrégiben *Julius Caesar*... A nézőnek néha az az érzése, hogy ilyenkor nem (csak) róla gondolkodik az alkotó, mint a hatalom általi elnyomás potenciális elszenvedőjéről, hanem a hatalom gyakorlásának pszichológiáját és mechanizmusát azért is feszegeti, mert a saját élete (mint színházigazgatóé, rendezőé) a hatalommal élő szerepét osztja rá, e körül forognak a kérdései. Ilyenkor a nézői helyzet azonban perverz lesz: ahhoz kell asszisztálnom, hogy a színpadon a rendező színre viszi, hogyan nyom el másokat/(engem is mint nézőt, akár), és hogyan menti fel közben saját magát (lásd az előző bekezdés végét: 'a zsarnok magánya').

Mitől támadhatnak a nézőnek ilyen negatív gondolatai, miért bizalmatlan oly gyakran a rendezővel szemben? Egyik oka ennek az lehet, hogy érzi a bőrén, milyen szerepet osztanak rá, milyen helyet képeznek meg neki például egy diskurzusban. Most csak azt a példát említeném, hogy a kolozsvári színház egyik friss 'évadismertető füzetét' olvasgatva érdekes észrevételt tehetünk. Az A4-es méretű, igényes kiadvány

első oldalain természetesen az igazgató rövid jegyzetét olvashatjuk, a füzet vége felé azonban már a technikai személyzethez tartozó hangosítókkal is találunk beszélgetést. A kontraszt nagyon erős: az első szövegből egy világjárt utazó, egy 'krózus' alakja rajzolódik ki előttünk, az utolsó oldalakról pedig a napi betevőért küszködő 'szegényember' figurája. Kivel azonosul a néző könnyebben, kinek az életét éli Erdélyben, 2016-ban?

„Amikor színházi »ügyben« utazol külföldre, mindegyik város egy-egy nagy színpadhoz hasonlatos. [...] Bukarest, Jászvásár, Craiova, Budapest, Bécs, Barcelona, Belfast, Glasgow, Freiburg, Limoges, Párizs, London, Palma de Mallorca, Prága, Philadelphia, New York, Newcastle, Maribor, Terrassa, Sitges, Szkopje, Szolnok, Újvidék, San Diego, Szöul – ezekben a városokban adatott meg Erdély határain túl egy vagy több előadást rendeznem, több hetes vagy több hónapos ottléttel. [...] Felidézni a felsorolt városokban töltött óráimat, napjaimat, hónapjaimat, sőt, éveimet... Vajon nem késő? Ha összeadnám azokat, a kilencvenes évek után leélt életemnek csaknem a felét tennék ki...” (Tompá 2015: 5).

Tegyük mellé Nagy Rezső hangosító szavait:

„Itt a színházban oda kerültem, hogy még a fogamat sem tudom megcsináltatni, mert nincs pénz. Ha az ember vesz egy pár cipőt magának, egy hétig nem eszünk semmit” (Biró–Deák 2015a: 27). „Most a hangosítótárral kicsit komplikált, elment Kerekes Zsolt. Szerintem a színház nem tudta megtartani. Máshol ezzel a felkészültséggel sokkal több anyagi háttérrel kap, mint itt. Most megnősült, gyereket akarnak. Nem tud fejlődni itt” (i. m.: 28).

A két (élet)képet nagyszerűen – vagy szívszorítóan – ötvözi egy másik, ugyanabban a füzetben megjelent írásból származó idézet, amelyben egy másik hangosító élményével találkozunk. Egy Tompa Gábor által rendezett előadásról is szó esik benne:

„Legszebb élményem, nemcsak amióta a színháznál vagyok, hanem az eddigi harminc évem alatt, az volt, amikor először elmehettem Dél-Koreába. 2011-ben vittük el a *III. Richárdot*. Azt semmivel sem tudom összehasonlítani. Hogy ott tudtam lenni, meg tudtam nézni az ottani világot. Ez volt a legszebb élményem egész életem során” (Biró–Deák 2015b: 34).

Felillantottam a két végletet, az életmódbeli különbségeket, azért, hogy érthetőbb legyen, miért nehéz a kolozsváriaknak, nézőknek néha Tompával együttérezniük. Mivel tudjanak azonosulni a *Színházi városaim. Bevezető egy lehetséges könyvhöz* című szövegből? Az a pozíció van nekik felkínálva a szöveg által megképzett keretben: te,

olvasó, nem jártál ezeken a helyeken mind, nem is fogsz, ez csak nekem, Tompa Gábornak adatott meg. (Ez amúgy nem föltétlenül Tompa nyakába varrható, mármint az például, hogy nagymértékben különbözik egymástól az, ahogyan egy színházi rendező munkáját – Kolozsváron, vagy a nagyvilágban – honorálják, meg ahogy egy hangosítóét.)⁸⁵

Ez a legutóbbi vallomás ugyanakkor azt az oldalát is kidomborítja Tompa Gábornak, hogy húzóerő is tud lenni az intézménye számára, akár ha ilyen emberi élményekre gondolunk. Szakmailag is ez a terve, utazásaival, vendégrendezők hívásával ez a szándéka, mint mondja:

„Hiszek az Apáczai-modellben, abban, hogy Erdélyben is lehet valaki európai vagy világpolgár, és hogy ezzel a szellemiségű munkával a kolozsvári társulatot is integrálni tudom egy tágabb, egyetemesebb szellemi vérkeringésbe. Apáczai Csere János azért modellértékű számomra, mert elment Erdélyből Németalföldre, aztán a könyvkészítésnek ott mindenféle titkát elleste, és hazavitte: mindig értékesített valamit abból, amit látott” (Zsigmond 2010: 15).

Az európaiságnak, az integrálódásnak, a haladásnak sokak által kívánt értékeit sorakoztatja fel ez a szócikk. Mégis nehéz az olvasóknak ezt a himnikus olvasatot átérezniük, mert a következő mondatban ezt az azonosulási felületet kínálják fel nekik: „Csak az a baj, hogy vannak zárkózott, hogy úgy mondjam, homokba dugott fejű társadalmak vagy közösségek. És az a zárkózottság nem vezet semmilyen jóra, mert csupán előítéletekhez vezet, és az ilyen ember soha nem fogja megismerni a másik gondolkodásmódját” (uo.). Ez tehát az egyik akadálya annak, hogy a kolozsvári színházzal azonosulni tudjanak a nézők: az igazgató a közönséget időnként burkoltan vagy kevésbé burkoltan sértegeti. Hogyan tudhatnánk azonosulni azzal, aki elítél, elhatárolódik tőlünk?

Mert különben magas színvonalúak az előadások: Erdélyben talán a legtöbb tehetséges színész Kolozsváron található, és a legtöbb jó rendező is itt fordul meg – ne feledkezzünk meg persze Sepsiszentgyörgyről, Marosvásárhelyről vagy a többi színházról, amelyek időközönként szintén izgalmas előadásokat hoznak létre. De a szakmai díjak többsége az utóbbi egy-két évtizedben leginkább Kolozsvár és

⁸⁵ Itt akár százszoros különbségről is szó lehet. Kereshet egy hangosító 2–300 eurót, és egy nagynevű rendező 20–30 000 eurót. (Vö. Popovici 2015a) Popovici azt is megemlíti, előfordulhat, hogy egy színész keresete egy előadás létrehozása és többszöri játéka után a rendező keresetének csak 10-15%-át éri el („sînt actori colaboratori al căror câştig final, după luni de repetiții și 10-20 de reprezentații, reprezintă 10-15% din onorariul regizorului”).

Sepsiszentgyörgy irányába mutatott, illetve a kritikusok jelzései is: „Jellegét, művészi credóját tekintve a kolozsvári színházat legfeljebb a sepsiszentgyörgyihez lehetne hasonlítani, legalábbis a magas esztétikai mércét tekintve” (Tompá 2004: 16).

Iulia Popovici kritikus is a legjobb romániai színházak között tartja számon a kolozsvári színházat:

„az intézmény imázsa Tompa színházi víziójának megfelelően alakulhatott ki: így vált egyetemes relevanciájú művészsínházzá, amely fölötté áll a szüntelen változó politikai helyzetnek, és szorosan kapcsolódik a modern(ista) európai kánonhoz. Ezt az imázst ismerték el akkor, amikor 2008-ban a Kolozsvári Állami Magyar Színház csatlakozott az Európai Színházak Uniója (UTE) nevű szuperelit egyesüléshez, többek között a milánói Piccolo Teatro és mindössze egy további romániai színház, a bukaresti Bulandra mellett” (Popovici 2012).⁸⁶

Az itteni előadások színvonaláért és a fesztiválokön látható külföldi előadásokért a kolozsvári meg az erdélyi közönség is hálás (a csíkszeredai színházról szóló fejezetben szó volt arról, hogy onnan is a 240 km-re levő Kolozsvárra utaznak néha). Persze előfordul az a jelenség is, amit a ’senki sem lehet próféta a saját hazájában’ mondással lehet a legkönnyebben kifejezni. Miért szerethető a kolozsvári színház, és olykor miért nem? Így foglalja össze egy fiatal színházkedvelő: „Szeretem a társulat színvonalát és igényességét, az Interferenciákat és a vendégrendezőket. [...] Nagyon drukkolok nekik, hogy egy emberközelibb, közönségbarát kommunikációt tudjanak kialakítani, és megközelíthetővé tegyék külsősök számára is a színházat (B.).”⁸⁷

A ’közönségbarát kommunikáció’ hiányának forrását elsősorban Tompa Gábor személyében tudhatjuk fellelni, ha a már elhangzott példákra gondolunk, illetve a most következőre. A legutóbbi előadása beharangozóját így fogalmazta meg Tompa: „*Az öreg hölgy látogatása* egy vidéki kisváros kórbonctani lelete. Olyan városé, melyben az »egyletecskébe«, »közületecskébe«, egyesületekbe, társaságokba és egyéb érdekszövetségekbe tömörülő közösség a nyájszellem erkölcsi kliséit ismételve

⁸⁶ A magyarországi színházak közül jelenleg a Vígszínház tagja ennek az uniónak. (Ez a tény összefügghet azzal, hogy gyakran jön Kolozsvárra vendégszerepelni, és a kolozsvári is gyakran jár a Vígszínházban.) Korábban a Katona József Színház volt az Európai Színházak Uniójának tagja.

⁸⁷ A 2013-as Nemzetiségi Színházi Kollokvium blogján jelent meg Kovács Bea véleménye a #lájkok rovatban, a *Kolozsvári színház, én így szeretlek* c. gyűjtésben. A gyergyószentmiklósi blog URL-címe: <http://kolli-baci2013.blogspot.ro/>.

büszke önmaga feddhetetlenségére, miközben minden porcikája korrupt és megvásárolható” – közli a színház honlapja.

A néző könnyen magára veheti ezeket a szavakat, hiszen Tompát többször meghívták beszélgetni a színházról, például a Kolozsvár Társaság – volt hasonlóra példa a 2001-es vita során is. A „nyájszellem” szó sem csak a Dürrenmatt által megrajzolt Güllen városának lakóira vonatkozhat, hiszen Tompa maga ezt a kolozsváriakra is értette 2009-ben, egy másik színházvita folyamán: „a »nemzetet, magyarságot féltő«, a nyáját minduntalan a »jobbik« irányba terelni kívánó, közösséget, közönséget önjelöltként képviselő, még ha szekus múlttal is rendelkező honpolgárok”⁸⁸ (Tompá 2009a). A vidékiséget is többször felrótta Tompa a kolozsváriaknak: „A magam részéről azonban nem kívánok többé hozzászólni a tények veszettül provinciális ferdítésére építő, komolytalan és szálnalmas színházlejárató sorozathoz. Meghagyom az incselkedés frusztrált, epés örömet a sok szabadidővel, kevés tennivalóval megáldott bloglakó anarchistáknak és nihilistáknak” (Tompá 2009b).

A kolozsváriak tehát szálnalmasak meg frusztráltak, túl sok a szabadidejük stb. Másik írásában is ilyen keresetlen szavakkal illeti ezúttal Lőrincz Ágnes, aki „felkészületlen és egyértelműen a háttérből manipulált diáklány” – de aki úgy „írta meg ügyetlen dolgozatát”⁸⁹ a *Hosszú péntek* c. előadásról és „remix”-éről, a *Visszaszületésről*, hogy az egy újabb színházvitát generált a kolozsvári színház körül, 2009-ben. (A vita *Ikerelőadás vagy átverés? A Visky–Tompá-féle Visszaszületés c. előadás vitája* címmel zajlott a Transindexen. Az előző bekezdés idézetei Tompának a vitához való két hozzászólásából származnak.)

Ezt a vitát még annyira részletesen sem ismertetném, mint a 2001-est – ugyanis nem a történeti kíváncsiság vezérel. Ezúttal csak annyit domborítanék ki, hogy a Tompa Gáborral szembeni, az előző bekezdésekben megfogalmazott időnkénti ellenérzéseket felül tudná írni, ha a művészi tevékenységét maradéktalanul elismerné a közösség; viszont a díjai elismerése mellett túl sokszor érzik úgy, Tompa vagy önmagát ismétli,

⁸⁸ Az általános vagdalkozás bántó, bár felmutathatók enyhítő körülmények. A „szekus múlra” vonatkozóan megvilágosítóak lehetnek a következő sorok: „öt ismert kolozsvári személyiség, Szöcs István kritikus, Vekov Károly történész, Wass-szakértő, politikus, Csetri Elek történész és Bálint Benczédi Ferenc unitárius püspök följelentést tett a román művelődésügyi minisztériumnál, hogy a kolozsvári magyar színház nem reprezentálja a magyar közönséget. [...] ezen úriemberek közül Szöcs István bizonyítottan hivatalos ügynöke volt a hajdani Securitaténak” (Selyem 2009).

⁸⁹ Lőrincz Ágnes problémafelvető cikke itt található: <http://www.hamlet.ro/cikkek.php?cikk=281>.

vagy másokat. Erre lehet példa az az eset, amire az előző bekezdés hivatkozik. Vagy erről szólhat egy korábbi idézet is, amit Tompától olvastunk, a külföldet megjárt Apáczai Csere Jánosról mint példaképéről, aki „a könyvkészítésnek ott mindenféle titkát elleste, és hazavitte: mindig értékesített valamit abból, amit látott” (Zsigmond 2010: 15).

Tompa tehát nem tartja problémának, ha valaki „hasznosítja”, amit máshol lát. Bár valószínűleg nem úgy érti ezt a kijelentést, mint amit Sebesinél olvashattunk: „Amennyiben kezdeti fennakadásaink lesznek, mi is képesek leszünk videokazetták alapján rendezni” (Sebesi 2009: 3). Gyakran előfordul, hogy „újrahasznosítja”, amit már megrendezett. *A kopasz énekesnőt*, amit a kilencvenes évek elején rendezett meg a kolozsvári magyar színházban, kb. húsz (!) évre rá, ugyanúgy a kolozsvári román színházban is megrendezte. Meghosszabbította az előadás életét, mint mondja; „igenis meg lehet hosszabbítani. Bizony Párizsban abból *A kopasz énekesnő*ből, amit négy évvel korábban megelőzött egy limoges-i, 211 előadás lett!” – említ meg két másik helyszínt, ahol legendás előadását (szintén ugyanúgy) megrendezte (Zsigmond 2010: 136).

„A hat *Godot-ra várva* közül a ’99-ben Belfastban létrehozott rendezésem tartom a legmeghatározóbbnak.” Becketthez olyan színjátszásra van szükség, mondja, ahol „a színészek bátorsága van alázatosan szinte senkivé válni ahhoz, hogy megszólaljon ez a szikár, zenei struktúrájú mű” (i. m.: 42). Tompa problémátlanul viszonyul az előadások ’alázatos’ megismétléséhez, nem úgy a román *Observatorul Cultural* szerkesztői, akik vitát generáltak a téma nyomán. *Előadások, ismétléssel. Másolatok, felújítások, újrendezések, avagy színház, amely önmagából táplálkozik*⁹⁰ az összefoglaló címe a nyolc szöveget tartalmazó mellékletnek (503-as számú melléklet, 2015 február végi, március eleji kiadvány).

Iulia Popovici a felvezető vitáiratában – amelynek beszédes címe van: *Miért adjuk el többször ugyanazt az előadást...*⁹¹ – arról ír, hogy az előadások változatlan megismétlése egy másik társulattal a rendezői színház fogalmához kötődik, ahol a rendező a teljes jogú szerző (a többi alkotó csak végrehajtó, tehát kicserélhető). A rendezői színház viszont nem öröktől fogva létező és az örökkévalóságig fennmaradó modell. Romániában csak a teatralizációs és a hatvanas évek tehető reteatralizációs

⁹⁰ „Spectacole cu repetiție. Căpîi, reluări, remake-uri sau teatrul care se hrănește pe el însuși” (Magyarra ford. Zs. A.)

⁹¹ „De ce vindem de mai multe ori același spectacol...” (Ford. Zs. A.)

folymatok terméke; és a vége is látszik már: „Az, hogy elkezdünk kérdőjelekkel bombázni az előadások megismétlésének gyakorlatát, valójában azt jelenti, hogy megkérdőjelezzük a rendezői színház modelljét, amely, úgy tűnik, elérkezett a legvégső határáig”⁹² (Popovici 2015: 1).

Iulia Popovici azt is állítja, a Tompa-féle elképzelés, vagyis az ismétlés problémátlan mivolta ahhoz az esztétikai elgondoláshoz kötődik, mintha a színházi előadás egyetemes, időtlen alkotás volna, hasonló egy szoborhoz, amit tíz év múlva is körül lehet járni. Izgalmas Popovicinak az az elgondolása, hogy a művészsínháznak (melynek ez a fajta eszkéipista jellege 1989 előtt alapvető fontossággal bírt!) a 68-ra következő, megváltozott magatartásával magyarázhatóak a változatlan formái, miközben ugye előadásainak jelene nem épít ki semmilyen viszonyt a nézők (társadalmi és politikai) jelenével (Popovici 2015: 1).⁹³ Ha elfogadjuk, amit Popovici állít, vagyis hogy ennek a fajta (művész)sínháznak Romániában 89 előtt volt igazán értelme, elgondolkodhatunk azon, hogy ma, huszonöt évvel a rendszerváltás után már vajon megérett az idő a váltásra?

Popovici egy másik írásában is beszél Tompáról – ott inkább a kibontakozásáról. A Színház c. lapban magyarul is megjelent írásában úgy mutatja be Tompát, mint akinek Bukarestben egyik tanára „Silviu Purcărete volt, mintaképei pedig a reteatralizálás második hullámának román mesterei: Radu Penciulescu, Liviu Ciulei, David Esrig, Lucian Pintilie”, illetve „Tompá Gábort egy további ünnepele rendező, az a Harag György hívta a Kolozsvári Állami Magyar Színházhoz, aki a realista színház területének feltárása után, a hetvenes években csatlakozott a reteatralizálási mozgalomhoz, és akiben Tompa Gábor a maga Sztanyiszlavszkij-követő apjának ellenpólusát látta” (Popovici 2012). Tompa arra törekedett, hogy

„színházát egyfajta színházi nosztalgia áomvilágává tegye», és színházában látták »a romániai színház egyetlen modelljét«, ahogy egy jelentős kritikus, a színháztudomány professzora írta, azt a modellt, amely a rendező vezető szerepén, az általa megvágott

⁹² „Începutul contestării acestei practici a autoreluărilor înseamnă, în realitate, contestarea modelului unui teatru al regizorului și de interpretare care pare că și-a atins propriile limite” (Ford. Zs. A.).

⁹³ „O perspectivă precum cea a lui Tompa Gábor [...] poate fi privită drept validă [...] doar de pe anumite poziții estetice, conform cărora teatrul este universal și atemporal, poate fi privit la fel ca o sculptură de Michelangelo, acum și peste zeci de ani. La origine, un teatru antiburghez, acest teatru de artă (a cărui funcție escapistă era fundamentală înainte de 1989) trăiește, în sinteza sa post-1968, din negarea unei relații între prezentul spectacolului și prezentul (social, politic) al spectatorului – ceea ce justifică imuabilitatea perpetuă a formei.”

szövegnek az eredeti szöveggel szembeni fölényén, valamint az előadáson mint sokrétű metaforikus diskurzuson alapul” (uo.).

Hogy végezetül visszatérjek Tompa Gábor könyvéhez – ő maga a következőt írja a teatralitásról. Egy saját előadásával kezdi:

„A *Tanítványok* kapcsán írta le egy kritikus azt a mondatot, ami mélységesen meghökkentett: azért nem jutottak célba a színészi-rendezői-írói szándékok, mert a teatralitás egy kerülőút. A teatralitás kerülőút? Akkor a zenében az összhang, a harmóniatan, a festészetben a képszerkesztés, az arányok, a perspektíva, az ecsetvonás maga, a szobrászatban a faragás, az irodalomban maga a nyelv mind kerülőút? Ha minden művészetben maga a művészet sajátossága a kerülőút. És habár az egyik legfelkészültebbnek tartott kritikusról van szó, csak tátott szájjal állok az írása előtt” (Zsigmond 2010: 133).

Tompának általában is gondja van a kritikusokkal. „Erdélyben nem létezik értő színikritika”, olvashatjuk a ’színikritikus’ szócikknél. Olyan kritikus, aki ha megnéz egy előadást, „el is tudja helyezni azt a világ színházművészetében.” Úgy látja, „a helyi sajtóban [...] közhelyes vagy rosszindulatú írásokon kívül semmi értelmeset nem lehet fellapozni. Az úgynevezett kritikusok sokszor írni sem tudnak” (i. m.: 120).

Bár azt mondja, a magyarországi vagy a román kritika igényesebb a helyinél, a szakmai beszélgetésekről (a verbálisan adott visszajelzésekről) megint rossz a véleménye. „Szamárságok hangzanak el a szakmai beszélgetéseken, mind a Pécsi Országos Színházi Fesztiválon, mind a kisvárdain” (i. m.: 117). Szerinte „megfürösztk az előadásokat egy fordított esztétikai lábvízben, mindig az ellenkezőjét állítják ott mindannak, amit az ember a világban tapasztal”. Úgy érzi, „mintha működné egyfajta Teatrianon, amely fordított, tehát a magyarországi színjátszás szakadt le a határon túlról, és évekre visszamaradt attól. Világszerte azt látom, hogy a magyarországi színházat nem igazán jegyzik – ezzel szemben például a románt vagy a szerbet igen...” (uo.).

A magyarországi színházról ezt gondolja, többek között:

„Magyarországon viszont elmaradt a színház reteatralizálása, annak az elképzelésnek a feladása, hogy a színház versenyezni tudhat a valósággal. Márpedig az ilyen rivalizálás korlátot szab a fantáziának. / A Katona József Színház nagyon magas szinten hozta a realista hagyományokat, ennek természetesen létjogosultsága van. De a magyarok mintha nem bíznának eléggé a színház sajátos jelrendszerében és ennek a jelrendszernek mindegyik összetevőjében, nem csak a szövegben” (i. m.: 122).

Látható, hogy Tompa szinte mindennel hadakozna. Rossz véleménye van a kezdő rendezőkről is: „Sok fiatal rendezőnél megfigyelhető az a tévhit, hogy a történelem, a színház most és velük kezdődik” (i. m.: 38). A kezdő színészeket sem kíméli: „Az iskolában a színész alapvető dolgokat nem tanul meg, a színházban gyakran előről kell kezdeni a képzését. [...] A főiskolának sokkal intenzívebben kellene megpróbálni megoldani, kiküszöbölni a beszédtechnikai gondokat is” (i. m.: 54). De hát mit várjunk egy olyan intézménytől, ahol „fű-fa tanít”, ahogy mondja, sőt, „egyesek a tehén tőgyétől egyenesen a katedrára érkeztek” (i. m.: 73).

Tompa Gábornak a nőképe sem biztató. Így mesél *Az elveszett levél*-rendezéséről:

„A színpadi tér egy luxusillemhelyet idéz [...] a férfi szereplőket nők alakítják, a női szereplőt pedig férfi. [...] A nőknek nem kell arra törekedniük, hogy férfiakat játsszanak, és a férfinak, hogy nőt játsszon, hanem arra, hogy *mindenki vállalja fel a maga lényét*, és ezáltal képessé váljék partitúrát játszani. [...] a parlamenti vitákból ismert *hisztériкаи* identitás helyettesíti azt a fajta politikusi szókimondást és *férfiasságot*, amelyre igenis szükség lenne ahhoz, hogy [...] ez a parlamenti nyelvezet végül is a civilizáltságnak egy minimális fokára eljusson” (i. m.: 20–21, kiem. Zs. A.).

Tehát férfi kell ahhoz, hogy civilizáltság legyen – a nő pedig automatikusan a civilizáltság ellentéte, ill. hisztérikus. Így már meg sem lepődünk, hogy a férfi, az apa a főszereplője még *A három nővér*nek is (legalábbis a Tompa-féle változatnak):

„Az apa figurája mint ideál, mint bálvány jelenik meg a darabban. A lányok ennek a fogságában vergődnek, ezért nem tudnak eljutni Moszkvába” (Zsigmond 2010: 52).

Selyem Zsuzsa is hasonlóan férficentrikusnak látott egy (/két) Tompa-előadást: a *Hosszú pénteket* és a *Visszaszületést*:

„Azt gondoltam erről az előadásról, hogy végülis sikerült tükröt tartania az erdélyi magyar kis(ebb)ségi társadalomnak: itt csak a férfi lehet ember. Öneki van emlékezete, öneki van erkölce, öneki van írógépe, és öneki van ketrece is hozzá. Nem lettem boldogabb a felismeréstől” (Selyem 2009).

Mennyivel másabb az, ahogyan Mnouchkine korábban említett könyvében megjelenik a nő!⁹⁴ De mielőtt erre kitérnék, lám, mit írnak róla: „Mnouchkine-ra mint rendezőre inkább a vajúdasban segédkező bába szerepe várt” (Simhandl 1998: 484).

⁹⁴ Érdekes egybeesés, hogy mind a Tompa-könyv, mind a Mnouchkiné 2010-es datálású – mármint mindkét esetben a másodközlésé, ha szigorúan vesszük. Tompa esetében az interjú(részlete)k újraközlésének, Mnouchkine esetében is az interjúk fordításának a megjelenése volt ekkor.

(Vessük össze Tompa szerepével, az isteni rend meg-’teremtő’-jével. A továbbiakban is figyeljük a metaforákat.)

Ezt már Mnouchkine mondja: „úgy hiszem, egy csoportnak anya-struktúrája van. Még akkor is, ha férfi az irányító. [...] Egyesekkel szemben anyáskodom” (Mnouchkine 2010: 117). „Hogy együtt éljek és harcoljak ezzel a családdal és családjért, amely egyszerre védelmez és felszabadít” (Mnouchkine 2010: 11). Hol: „a színház istenei nekünk adományozták a Cartoucherie-t, a mi csodálatos házunkat” (Mnouchkine 2010: 113).

A következő gondolata is közösségi gondolkodásra vall: „a társulatban való élet [...] állandó tanulás. Tanulunk a másiktól, magunkról. A figyelemről” (i. m.: 11). Itt pedig már a nézőnek is „kibélelt” helye van: „Ez az életem..., ahogy egyszerre szállunk föl egy induló hajóra, ami messze, nagyon messze visz bennünket, egy mesés és érintetlen föld felfedezésére” (i. m. 30); „a színész nem utas ezen a hajón. A legénység része! *A nézők az utasok!*” (i. m. 111).

Mnouchkine-nak ez a metaforája a III. modell, „a néző színháza” irányába mutat – korábban is említettem, hogy korunk társadalmi érzékenységű előadásai mintha a hatvannyolcas szellemiséget ismételnék. Más szerzőnél is találtam olyan metaforát, ami Mnouchkine ’a nézők: utasok’ elgondolásával vetekszik. „Nézőnek lenni tehát valami olyasmi, mint *vendégségbe menni*” – írja Kertész Gergely *A néző hely(zet)e* című írásában (Kertész 2003: 144). (Így érvel: „Ennek az embernek belépni a színház terébe az titkok közé lépni. [...] úgy lép be oda, hogy mások ismeretlen/ismert terveinek részesévé válik, nem ő tervezi el a világot” – uo.)

Érezheti-e a néző ’vendég’-nek magát Tompa színházában? (Akarna-e Tompa egyáltalán ’vendéglátó’ lenni? Nem valószínű, hiszen az nem teszi lehetővé a közönség kioktatását, azt, amit *Az öreg hölgy látogatása* beharangozójában tapasztaltunk – sőt, ellentétes irányú hierarchikus struktúrát feltételez.) Nehezen lehet a közösség egyszerre vendég is és nyáj is (vö. egy korábbi idézettel).

A kolozsvári színház kommunikációját nemrégiben még általánosan valamiféle barátságatlan hangnem jellemezte (most már egyre kevésbé, szerencsére – és ennek a magyarázata a III. modell bemutatásakor várható). Lám, korábban: „Kedvezményes jegyek vásárlása esetén diákigazolvány vagy nyugdíjszelvény felmutatása *kötelező!*” (A 2012/2013-as évad évadismertető füzetében.) Hogyan bánik a nézővel ennek a megnyilatkozásnak a szerzője? Utasít, kioktat. Nem udvariasan kér, esetleg tudomásra hoz. A következő mondat is a kelleténél szigorúbbnak tűnik, bár a „kötelező” szó

parancsnoki szigora meg a felkiáltójel rák ijesztő jellege nincs benne: „Amennyiben szeretné a havi műsort és a színházzal kapcsolatos híreket rendszeresen e-mailben megkapni, iratkozzon fel hírlevelünkre a színház honlapján: www.huntheater.ro.”

Az ilyen típusú viszonyulás azért tűnhet barátságtalannak a néző számára, mert ezek a fajta mondatok a „homlokzatát” rombolják. Emlékezzünk vissza a kommunikációtudomány homlokzatzelméletét bemutató alfejezetre: abban azt is idéztem, hogy homlokzatzatromboló gesztus, ha a beszélő önmagának pozitív értéket, másoknak (pl. akikhez szól) negatív értéket tulajdonít. (A kritikai diskurzuselemzés képviselői is így tartják, lásd pl. Van Dijk 2000.) Korábban láthattuk, hogy Tompa negatívan szokott nyilatkozni a színházi közeg más szereplőiről. Önmagáról viszont?...

Mindegyik KÁMSZ-plakát és a honlap legfelső sora is azt hirdeti, hogy Tompa Gábor áll a többszáz alkalmazottat foglalkoztató, nagysikerű színházi intézmény élén. Illetve a színház Tompa külföldi rendezéseiről a felsőfok jelével ellátott jelzőkkel vagy más, pozitív értékjelentésű⁹⁵ szavakkal körítve beszámol a kolozsváriaknak. Nézzünk például egy 2015. júniusi honlapközlést Tompa egy külföldi rendezéséről:

„A Maribori Szlovén Nemzeti Színház Északkelet-Szlovénia *legfontosabb* kulturális intézménye. 1919-es alapítása óta fontos szerepet játszik a térség kulturális és politikai életében. A társulat *számos* nemzetközi fesztiválon képviselte *sikerrel* a szlovén színházat. Mára a Maribori Szlovén Nemzeti Színház Szlovénia *legnagyobb* kulturális intézményévé vált, melyben jelenleg *öt* tagozat működik (dráma, opera, balett, szimfonikus zenekar, valamint a színház által szervezett Borštnik Fesztivál).”

Bár a színház sajtóközleményeiben az utóbbi időben ritkultak a pozitív jelzők (illetve a „kedves nézőink” is megjelent – valószínűleg az új irodalmi titkároknak köszönhetően), az események meghirdetésében még mindig felbukkan egy-egy információt nem hordozó, de talán homlokzatzatromboló kifejezés: „A *különleges* jazz-koncertre jegyek már kaphatók”, közli a honlap Lucian Ban és az Elevation Kvartett koncertjéről 2015. november 5-én. (Mitől lesz ez különlegesebb, mint egy bármelyik másik dzsesszkoncert?)

Mivel az ilyen típusú közlemények nem keltettek jó érzést bennem, a 2010-es Tompa-kötet összeállításánál erre az aspektusra (amire a homlokzatzelmélet is figyelmeztet) fokozottan vigyáztam. Úgy vágtam össze az Avignoni Fesztivál szócikket,

⁹⁵ „Értékjelentésen a szójelentésnek azt az összetevőjét értjük, amelyben kifejeződik a beszédközösségnek a jel tárgyához való (kissé leegyszerűsítve: pozitív vagy negatív) értékelő viszonyulása” (Szilágyi N. 1996: 11).

hogy nem tettem oda a végére Tompának a *Visszaszületés* c. előadásról szóló, dicsekvőnek tűnő, vagyis homlokzatromboló (így a kommunikációs aktus sikerességét veszélyeztető) mondatát: „Then, the critics voted it as the best of the off”. Főleg, hogy a 2009-es vita során ezt a tényt többen kétellyel fogadták: hogy vajon kik és milyen szavazást is folytattak az off-programokról?... Nos, a kötet angol fordításába, amely munkát már nem én felügyeltem, visszakerült a kérdéses, dicsérő mondat.⁹⁶

Kelemen Attila így fogalmazza meg ugyanezt: Tompa retorikájában is megtalálható „a romániai magyar intézményvezetői retorikában obligát sikerpropaganda elem”. Kelemen a Tompa által gyakran működtetett ’külföld–Erdély’ aszimmetrikus keretet is észrevételezi: „Üzenetének lényege: a franciák eldöntötték, hogy az előadás jó. Akkor mi is a gond a középkori állapotokban vergődő Erdélyben?” (Kelemen 2009).

Erről Visky András így ír:

„A leginkább elismert, úgynevezett »állami« és »nemzeti« színházi társulatok kommunikációja Romániában a kulturális elit »nagy« és »fontos« intézményeinek imázsára összpontosult, ezzel is azt az üzenetet küldve itthoni nézőinek, hogy a tulajdonképpeni *mainstream* kizárólag a kulturális és politikai határainkon kívül lelhető fel. Ott, ahol a »jó« és »érzékeny« közönség található, amely az új, progresszív és nemzetközi orientációt értékeli a mi erősen provinciális közönségünkkel szemben, amely nem bizonyult elég műveltnak, és persze méltónak ahhoz, hogy befogadja, vagy akár megértse az »igazi művészetet«, jelentsen ez bármit is. A közönségnek ez a szimbolikus és rituális megszüntetése és behelyettesítése egy virtuális nézői közösséggel remekül működött. A politikai változásokat követő, kezdeti és mindenképpen progresszív orientáció meglepően rövid idő alatt, tulajdonképpen már a kilencvenes évek végén a legjelentősebb társulatok életében az »új provincializmus«⁹⁷ időszakát alapozta meg.

⁹⁶ További két okból sem tartottam elegánsnak az öndicsérő mondatot. Egyrészt mivel, mint egyik kolozsvári színész fogalmaz: „Ezután következett a Visky András szövege alapján készülő *Hosszú péntek*. [...] Sokat dolgoztunk Vava Ștefănescuval, az előadás koreográfusával. [...] Jó volt a csapat, senki nem akarta megúszni a munkát. *Tompa egyébként csak nyolc napot volt jelen a próbákon*” (Biró 2016). „Aztán visszafordult ez a dolog, amikor új szöveggel kezdtük játszani [a *Hosszú pénteket*], *Visszaszületés* címmel, és önmaga farkába harapott. Az emberben ilyenkor felvetődtek bizonyos kérdések – na, és az én integritásom?” (uo.).

⁹⁷ A „provincializmus” mint címke itt visszafordulni látszik: másra vonatkozik, mint Tompánál – nem a közönségre, hanem ellenkezőleg, a színházi intézményre süti rá Visky ezt a bélyeget. Más tekintetben is „átfordulásról” beszélhetünk: Visky mostani írása nagyon más pozícióban tünteti fel őt, mint ahogy korábban, a 2009-es vita során őt láthattuk – Kelemen Attila Ármin legalábbis ilyennek látta az akkori megnyilvánulásait: „Megfélemlítés, delegitimizálás, tekintélyelvűség, mellébeszélés, sikerpropaganda, sznobéria, sunnyogás. Visky András is,

Teljes megvetésük mellett, az emblematisz társulatok tökéletesen megfeledeztek a színházba járók valóságos vagy potenciális közösségéről, azokról, akikhez közvetlenül tartoztak, miközben mindegyre kudarcot vallottak az égető, kortárs és helyi kérdések fölvetésének kísérletében” (Visky 2016: 57—58).

Ezeket a nézőket, akiket a mainstream színház magukra hagyott, szólítják meg a következő modell kapcsán bemutatott alkotók.

2.3. Bocsárdi László színháza körül

„Kaposvár, illetve Piatra Neamț színházainak példája lebegett előttünk, amikor elkezdttük a sepsiszentgyörgyi kalandot. Sajátos, fiatalos hangvétellő színházi nyelvvel rendelkező társulat megteremtését tűztük ki célul.” (Bodó 2011: 130)

2015-ben és 2016-ban sokfelé ünnepelték azt, hogy Tompa Gábor igazgatása alatt negyedszázad telt már el a KÁMSZban. A kolozsvári színház 2015 decemberében Showcase 25 címmel „a rendszerváltás óta eltelt huszonöt évre emlékezve miniévadot szervez”-ett, illetve, nem először, az intézményről könyvet jelentetett meg.⁹⁸ A határon „túli” magyar színházak évente megrendezett találkozóján, a kisvárdai fesztiválon 2016-ban többek között az előbb említett Showcase 25 alkalmából készült kiállítás, *A Kolozsvári Állami Magyar Színház 25 éve* is szerepelt, mellyel „a fesztivál a kolozsvári színházat negyed évszázada vezető igazgató előtt tiszteleg”. (Az idézetek a színház honlapjáról származnak.)

Ez ünnepi alkalomból (Pierre Nora az évfordulókat is ’az emlékezet helyei’-nek nevezi) nagyinterjúk is megjelentek Tompa Gáborral a médiában, melyekből lemérhető, változott-e szemléletmódja az utóbbi évtizedekben. Ha azt nézzük, hogyan viszonyul a kolozsvári közönséghez az igazgató, e tekintetben nem történt változás. Akárcsak a 2010-es kötethez felhasznált korábbi interjúkban, ezúttal is elzárkózni látszik egyes kolozsvári színházkedvelőktől – vagyis továbbra is vitatkozik az ’I. színházmodell’ híveivel: „A színházban [...] soha nem lehet abból táplálkozni, ami volt.” „Az csak hiú

Tompa Gábor is lényegében, legalábbis az eddigi vita-attitűdjük szerint, ugyanolyan sikerkuporgató rommagyar establishment harcos, mint bármelyik másik” (Kelemen 2009).

⁹⁸ A könyv albumszerű: egy-egy nagyméretű fénykép található benne mindegyik előadásról, és a bemutatók többségéről magyar, román és angol nyelvű, leíró-értelmező, illetve dicsérő kritikarészletek.

remény, *zavaros elméjű emberek álma*, hogy vissza lehet időállomásokra utazni.” (Kiem. Zs. A.) „Hová akarunk visszamenni? Kérdezzük meg magunktól. A 80-as évekbe? A 70-es, 50-es évekbe? Hová? A 40-es évekbe, a deportálásokhoz? Melyik az az állomás, ahol le akarunk szállni e visszautazásban? A téglagyár? Mohács?” (Simon 2015)

Bocsárdi László színháza kevesebb protokolláris figyelmet kapott mostanában, holott az utóbbi években jobban elhalmozta díjakkal a szakma, mint Tompa Gábort. Elég, ha csak Bocsárdi 2016-os rendezői Uniter-díjára gondolunk (a kolozsvári román színházban színre vitt *A mi osztályunk* című előadásáért kapta), vagy a két évvel korábbira, amit a sepsiszentgyörgyi *Hamlet*tel nyert el. Vagy arra, hogy Pécsre, a 2016-os POSZT-ra egyedüli határon kívüli előadásként Bocsárdi és a szentgyörgyiek *Vízkereszt, vagy amire vágytok* című előadását válogatták be; esetleg arra, hogy a Magyar Színházak XXVIII. Kisvárdai Fesztiválján 2016-ban életműdíjat kapott. Érdeemes tehát a figyelmünkre – még ha nem is szánunk neki hosszabb fejezetet, többek között azért, mert egy korábbi doktori disszertáció épp az ő színházát emelte ki, elemezte alaposabban (Bodó 2011). (Különben 1990-ben, a rendszerváltás évében, amikor Tompa igazgató lett, Bocsárdinak is fontos lépést sikerült megtennie: abban az évben lett hivatásos színház az általa vezetett gyergyószentmiklósi Figura.)

Bocsárdi hasonlóképpen gondolkodik a színházról, mint Tompa Gábor, vagyis nem a múlt, a magyar hagyomány jelenti a legfontosabb inspirációs forrást neki, hanem a nemzetközi környezet, például a kortárs nyugati alkotók: „néhány évvel ezelőtt »szerelmes« lettem a német színház egyik vonulatába: Michael Thalheimer esztétikájába” (Zsigmond 2015c). Ő is a showbiznisz ellenében határozza meg a színházát, mint Tompa: „a sepsiszentgyörgyi közönség mai, érvényes, kortárs színházon nevelkedjen, és ne egy kis vidéki szórakoztatóipart gondoljon színháznak, és ezáltal mentalitásában, nyitottságában messze lemaradjon a kolozsvári, budapesti vagy akár berlini közönségtől” (Kovács 2011).

Ugyanakkor a székely szerző, Tamási Áron nevét viselő színházban ő maga is színre vitt Tamási-darabot (például 2002-ben a nagysikerű *A csoda* című előadást), és az általa vezetett színházban 2016 nyarán ismét egy Tamási-adaptáció készül, a tanítvány, Sardar Tagirovsky rendezésében. (*Zongota* címmel mutatják be 2016 nyarán Gyulán.) Vagyis több engedményt látszik tenni a magyar hagyományoknak, mint a kolozsvári igazgató? Ezt nehéz lenne biztosan állítani, hiszen a kolozsvári színházban nemrégén mutattak be egy Szilágyi Domokos-poémára épülő előadást, az *Öregek könyvét*, egy

Békés Pál-darabot, *A kétbalkezes varázslót*, előkészületben egy Dragomán György-darab színrevitele, volt a színházban már Demény Péter-, több Visky András-darab, egy Móricz-színmű is (*Nem élhetek muzsikaszó nélkül*). Vagyis az figyelhető meg, hogy mint mindegyik erdélyi magyar színház, a kolozsvári és a sepsiszentgyörgyi is megpróbál a kínálat minden lehetséges aspektusára odafigyelni, esetleg az arányok lehetnek mások az egyes színházak esetében.

Mi lehet mégis a legfőbb különbség Tompa és Bocsárdi között? Ha már a közönséghez való viszonnyal kezdtem, hadd idézzek Bocsárditól is egy erről szóló gondolatot:

„nekem ki kéne szolgálni a közönséget – szórakoztatni, ahogy mondják, hogy elfelejtsék a napi gondokat. Én ezzel nem tudok egyetérteni. Ez olyan, mintha a barátod nem szeretne fárasztani a nehéz napi munka után, ezért nem arról beszélne, ami neked a legfontosabb, hanem inkább jópofizna egy sör mellett – ahelyett, hogy lehetővé tenné számodra azt, hogy elmélyülj az igazi problémáidban, és ebben lenne a partnered. Azt hiszem, hogy én a *barát* szerepét képviselem, és nem a szórakozópartnerét” (Kovács 2011, kiem. Zs. A.).

Láthatjuk tehát, hogy az első színházmodellel, ill. a könnyű szórakoztatás elvével Bocsárdi éppúgy szembeszáll, mint Tompa – ő viszont nem határolódik el a közönségtől, például úgy, hogy azt mondaná róluk: „zavaros elméjű emberek”, vagy: „csak annak lehet színházat csinálni, aki eljön az előadásokra, és azt kell komolyan venni” – a többieket tehát nem (Simon 2015). Hanem a „barát” metaforával él, közösséget próbál kovácsolni. Tompával ellentétben, aki még azokat is „sarlatánsággal” vádolja, akik ünneplik őt, jelesül a kisvárdai fesztivált (amikor az kerül szóba az említett Simon-interjúban, hogy a fesztivál is a „közönségbarát” előadások felé tervez nyitni).

A két rendező beszédmódja között tehát az az alapvető különbség, amit már említettem, hogy Tompa a kommunikációiban gyakran rombolja az olvasók egy részének vagy szóba kerülő csoportoknak a homlokzatát – valójában ezt szerettem volna a róla szóló fejezetben is kidomborítani. Ezt a magatartást különben jobban megengedheti magának, mint például Bocsárdi, több okból is: intézménye nem városi fenntartású, tehát nem a kolozsvári (magyar) polgárok által választott tanácsosok szavazzák meg a színháza költségvetését. Illetve a kolozsvári magyar opera magára vállalja operettek játszását is, vagyis nem egyedül a színházra hárul a kolozsvári magyar közönség előadásokkal való „ellátása” – ami egy kisvárosi színház számára nem adott, ott neki kell minden igénynek megfelelnie.

Különben Bocsárdi is sokat hadakozik a sepsiszentgyörgyi közönséggel, illetve hát a közönség egy része vele, hiszen többnyire ők kezdeményezik a vitát. Ez már a kezdetekkor így volt. Később sem békült meg vele mindenki: „Ma, 15 év után, egyértelmű sikereink ellenére is még mindig létezik Sepsiszentgyörgyön egy olyan réteg, amely nem hajlandó elfogadni a színházunkat” (Bodó 2011: 129). Ebben az alfejezetben egy ilyen, frissen kibukott vitára szeretnék ráközelíteni – mert ez is azt mutatja, sok hasonlóság van a kolozsvári és a sepsiszentgyörgyi helyzet között, vagyis egész Erdélyre jellemző a „népszínháznak” és a „művészsínháznak” mint eszménynek a vetélkedése, hogy egy már idézett interjú szóhasználatával éljek, amelyben „a népszínházon nevelkedett közönség” kerül szóba, valamint Bocsárdi szájából az, hogy: „Következésképpen kitartottunk a művészsínház eszménye mellett” (i. m. 131).

A „művészsínház” terminusnak (bármit is jelentsen ez) Tompa is szívesen azonosul a tartalmával:

„Mondják, hogy meghalt a művészsínház. Számomra nincs csak művészsínház. Ez alatt azt értem, hogy minden érvényes, hatni tudó, jól megcsinált, erős előadás számomra művészsínház. Nem hiszek például az úgynevezett dokumentumsínházban. Azt, ami az utcán van, nem kell, nem is tudjuk a színpadra behozni, mert nem is az a lényeg.” (Szilágyi N. 2015)

Azért érdekes ez az idézet, mert az elején és a végén azt tapasztaljuk, Tompa tudomásul veszi az általam harmadik modellnek nevezett szemlélet színre lépését, és elhatárolódik tőle (még ha nincs is alkalma az interjúban igazán megindokolnia, hogy miért). Ehhez hasonlóan a 2016-ban a sepsiszentgyörgyi színház körül kibontakozott vita – amelyről ebben az alfejezetben szó lesz – szintén azért érdekes, mert nem csupán az első két modell összecsapásához asszisztálhatunk a szövegek olvasásakor, ahogyan a korábbi viták esetében történt, hanem megjelenik a peremen a harmadik modell is.

De előbb hadd említsek meg röviden egy-két különbségtevő elemet, a Tompa-, illetve a Bocsárdi-előadások esztétikai aspektusait illetően – még ha nem is ez a kérdésirány az, ami a disszertáció fókuszát képezi. Tompa kapcsán említésre került, hogy az abszurd drámák szerelmese – legutóbbi, 2016-os romániai rendezése, a marosvásárhelyi *A játszma vége* mellett több Beckett-, Ionesco- vagy Mrożek-darabot rendezett (és újrarendezett, ahogyan ezt is). Emellett a bukaresti színházi iskola hatását említik meg nála, ahogyan magam is tettem ezt a róla szóló fejezetben. Harag Györgyre is szokott hivatkozni Tompa mint mesterére (Gergely 2015).

Bocsárdi ezt mondja, amikor arról kérdezik, miért kezdett el színházzal foglalkozni: „Ahogyan a kereskedelembe találhatók tárgyaktól személytelenségük, ürességük miatt viszolygok, ugyanúgy – néhány kivételtől eltekintve – a kőszínházban látott előadások is idegenek voltak számomra. Arra vágytam, hogy bebizonyítsam magamnak, létezik egy »másik« színház, amelyik őszinte, elementárisan tragikus és ugyanakkor derűs is tud lenni” (Bodó 2011: 128). Az „őszinte”, az „elementáris” jelzők ma is gyakran felbukkannak a Bocsárdi által adott interjúkban, mellettük a – talán a Grotowski, a Barba színházára emlékeztető – „energia”, illetve a „mélység” az, amire hivatkozni szokott.

Ez nem független a szláv nyelvű színházak iránti kíváncsiságától:

„Az orosz nagyon mély, »lélekfeltáró« színház – de nem lélektani! Ez nagyon fontos, hogy míg a magyar az lélektani színház (a lélektaniség a színházban az agy, a ráció túlzott használatát jelenti), az orosz nem, az orosz lélekfeltáró, szerintem”; „Borzalmasan zavar például, amikor azt érzem egy előadásban, hogy a gondolat tudott, tehát nincs benne a hasadás, nincs benne az eszemenység, az örvény” (Zsigmond 2015c).

Érdekes metaforákkal él a keleti és a nyugati színház összehasonlításakor: „azt gondolom, a keleti művészet a *gyökerekkel* folyamatosan kezd valamit, a nyugati meg a *gyümölcsökkel* van elfoglalva. Nem érdekli a gyökér” (uo., kiem. Zs. A.). (Bocsárdit bevallása szerint az utóbbi időben mindkettő érdekli.) A növény mint metaforacsokor keretén belül azért is érdekes ez a szembeállítás, mert magam is megfigyeltem már a „gyümölcs” térnyerését, noha nem a ’gyökér’-rel és a ’kelet’-tel szemben, hanem a ’virág’ és a ’múlt’ leváltásaként: míg kb. száz évvel ezelőtt még el tudott hangzani: „a magasztosan gyönyörű színészet színe-virága” (lásd egy korábbi fejezetben, az Enyedi-gyűjtésből idézve), ma már a „virág”-metafora egyáltalán nem használatos; még Bocsárdi is ezt kénytelen mondani: „a kultúra, amely hosszú távon hozza meg a gyümölcsét” (Kovács 2011).

A ’gyümölcs’ mint haszon kapcsán felidézném még egyszer Tompa Gábor egyik interjút, szembeállításként. Ő is vitatkozik a haszonelvű gondolkodással (mint a művészek általában), ugyanakkor a dolgozat egyik korábbi alfejezetének témáját, a ’cseresznyeskert’ motívumát is fellelhetjük nála, meg más, már említett kérdésköröket:

„Az embereket egyre nehezebb rávenni az önvizsgálatra ebben az úgynevezett globalizált, profitorientált, a közvetlen motivációk világában, ahol – a *Cseresznyeskert* motívumával élve – a »fölösleges« dolgok halálra vannak ítélve. (...) Ezért nincs megoldás a *Cseresznyeskertre*, mert nincs ára. A kulturális, szellemi értéknek, a hagyománynak, a

gyökereknek nincs a piacon meghatározott áruk. Ezért furcsa az a populista retorika, amikor egy etnikum, népcsoport, kisebbségi közösség nevében valaki arról papol, hogy a színházban csak szórakoztatni kell. Ez azt jelenti, hogy erkölcsileg lezüllött vagy már erkölcstelennek nevezhető intézményekben, a *prostitúció* intézményeiben gondolkodik, ahol megvan a jól meghatározott piaci ára a szórakozásnak. Az igazi művészetnek nincs piaci ára” (Simon 2015, kiem. Zs. A.).

Azért is idéztem ezt a részt, mert a ’prostitúció’ metaforája kézenfekvően szembeállítható egy másikkal, amit viszont Bocsárdi használ egy interjúbán, a ’házasság’-gal. Érdekes módon ő is a „népszínház” kapcsán említi, vagyis azt a mozzanatot nevezi így, amikor a gyergyói alternatív figurások a szentgyörgyi népszínházba próbálnak beolvadni:

„A »házasság«, ahogy ez a köztudatban megjelent, nagyon bonyolult és meglehetősen hosszú folyamat eredményeként valósult meg. Már a művészi vezetőnek való kinevezésem is robbanásig feszítette a sepsiszentgyörgyi társulat hangulatát – sokan követelték Nemes Levente lemondását –, ehhez társult azután a felsőfokú szakvégtzettséggel nem rendelkező színészek megjelenése. A »házasság« első próbájaként egy közös szereposztású előadás elkészítését kértem. A sors úgy akarta, hogy a *Kasimir és Karoline* jól sikerüljön – ezután történt a hat színész végleges átszerződése. Innen kezdve (1995) még legalább négy-öt évig minden munka egy kétségbeesett élet-halál harc kilométerkövének számított. Miközben küszködtünk a szakma megtanulásával, folyamatosan bizonyítanunk kellett, hogy a »házasság« nem volt elhamarkodott, meggondolatlan lépés” (Bodó 2011: 129).

Mi derül ki abból, ha a ’prostitúció’-t és a ’házasság’-ot egymás mellé helyezzük? Megerősíti a korábbi észrevételt, miszerint Tompa gyakran illeti negatív értékjelentésű kifejezésekkel azokat a csoportokat, amelyekkel nem ért egyet, illetve világos elhatárolódások jellemzik a diskurzusát,⁹⁹ Bocsárdival ellentétben, aki inkább a

⁹⁹ Ez akkor is látszik, ha Tompa egy másik metaforáját, a színházi előadást mint ’repülőt’ összehasonlítjuk Mnouchkine már említett ’hajó’ metaforájával. „A rendezés önmagában is eléggé magányos (bár kollektív munka, amit végez, de az előkészítő fázisban talán magányosabb, aztán kollektív, de aztán megint magányos), mert olyan, mint mikor a pilóta egyszer csak kiszáll a repülőből, ami nélküle is képes repülni, és akkor már csak sóvárogva nézi, hogy milyen magaslatoakra jut el a gép – vagy hogy zuhan le, persze, az is megtörténik”, mondja Tompa egy rádióinterjúbán (Gergely 2015: 4.34-4.48). Mnouchkine az előadást, emlékezhet az olvasó, a hajózáshoz hasonlítja: „a színész nem utas ezen a hajón. A legénység része! A nézők az utasok!” (Mnouchkine 2010: 111) Érdekes különbséget figyelhetünk meg: míg Mnouchkine-nál minden aktor rajta van a hajón, vagyis a történő előadás a rendező (egy másik idézetből tudjuk: ő is a hajón van), a színészek és a nézők közös élménye, addig Tompánál a rendező és a színészek is külön entitásként jelennek meg – a

különböző aspektusok közötti 'összekapcsolás'-t mint szándékot emeli be gyakran a retorikájába:

„rendkívüli módon lelkesített a remekművek mélységeinek a feltárása. Kimeríthetetlen forrást jelentenek mind a rendező, mind a társulat számára ezek a szövegek, amelyek kortárs színházi formába öntve a mindenkori közönséggel erős kapcsolat kiépítésére adnak lehetőséget” (i. m. 130).

Hasonlóképpen az 'összefogás'-ra való törekvés jellemzi Sardar Tagirovsky szemléletmódját is. Facebook-oldaláról idézem, a 2016 nyarán készülő előadás kapcsán írta: „megtaláljunk valamit, ami *összekapcsol* minket egy izgalmas és egyedi világgal, amit Erdélyben, Székelyföldön megtapasztaltam és amihez hozzávezet minket Tamási Áron, mint fontos iránytű” (egy jún. 27-i bejegyzés, kiem. Zs. A.).

A sepsiszentgyörgyi közönség azonban nem mindig hajlik a Bocsárdi-féle színházzal való összefogásra. Sepsiszentgyörgyön az egyik elhíresült vita akkor alakult ki, amikor Bocsárdinak 2010-ben lejárt a menedzseri szerződése, és a kinevezett bizottság az előző mandátumát 9-es osztályzat alá értékelte, vagyis újra kellett volna vizsgáznia, ha meg szeretne volna tartani az igazgatói székét. Sok újságcikk, komment és egyéb formában zajló vita bontakozott ki akkor, megszólaltak színházi szakmabeliek, értelmiségiek és egyszerű polgárok, egyesek pro, másik kontra érveltek, az első és második színházmodellnek megfelelő elvárások mentén. Aláírásgyűjtés is indult, magyarországi és román művészek is kiálltak a Bocsárdi-féle színházeszmény mellett. A történet (a nyilvánosság előtt zajló része legalábbis) egy új bizottság kinevezésével, az általa adott nagyobb osztályzattal, Bocsárdi maradásával zárult.

Az esetből csupán egy 2010. június 4-i cikk kapcsán utalnék egy-két véleményre. A Bocsárdi mellett kapmányoló újságíró a Tamási Áron Színház Sepsiszentgyörgy „kulturális nagykövet”-ének nevezi (Váry 2010), s többek között a 'postagalamb' nevű kommentelő is ezt írja: „szülőként fontos nekem, hogy gyermekeim minőségi kultúrát kapjanak, szenny folyik elég a kereskedelmi csatornákon, no meg a vízcsapból is” (uo.). Megfigyelhetjük tehát, hogy pozitív vagy negatív értékjelentésű szavak jelzik világosan, a megszólaló melyik opció mellett, melyik ellen foglal állást.

rendező elhagyja a repülőgépet, a színészek a repülőn maradnak (ami automata vezérlésre kapcsol), talán mint utasok – de hol vannak a nézők? Ebben a metaforában van helyük? (A rendező mellett, letről csodálhatják a repülő-t.) Vagyis az előadást csak a színpadra korlátozott entitásként képes megfogalmazni ez a metafora.

Egy másik kommentelő, egy ellenlábás ('marcika') viszont ezt állítja az aláírásgyűjtésről: „Idáig azt bizonyítja, hogy Bocsárdi valóban nem a városnak dolgozik. Töröcsik Marinak nem tudom mi köze van az egészhez, üljön otthon és vezekeljen. Budapesten véleményezzen. Életében nem járt Szentgyörgyön szerintem még térképről se ismeri. Gyere Mari bajban van Erdély! Ments Meg Lacikát Anyamagyar! Biztos te is nemmel szavaztál a kettős állampolgárságra.”

Ebben egyrészt az az érdekes, hogy látszik: ahogy Tompa Gábort, Bocsárdit is gyakran vádolják azzal, hogy nem a város közönségének készíti az előadásokat (az esetleg nem érti az előadásait, másfélékre vágyik), hanem másoknak, a szakmának, külföldnek. Másrészt arra érdemes felfigyelnünk, hogy a színházról való gondolkodásba beszivárognak a társadalmi élet más területein megszilárdult gondolatok, elvárások: lásd a magyarországi aláírók kapcsán előkerül egy politikai sérelem, a 2004. dec. 5-i népszavazásra való utalás. Hasonlóan tág összefüggést tételez a 'sandorepyt' nevű kommentelő: „a székely nép csak veszekedni tud és NEM összetartani sajnos?” (Sic!)

Fontos észrevétel, hogy a színházról való gondolkodásunkat befolyásolhatja a társadalom más aspektusairól alkotott véleményünk. Ezt olyankor is érdemes mérlegelnünk, amikor valaki például a demokráciába vetett hite miatt teszi le a voksát ilyen vagy amolyan színházi formák mellett, mondjuk a devised theatre mellett, de azt még nem próbálta, nem tudja, hogy valójában a színházban vagy az adott alkotókkal működik-e, milyen lenne az együttműködés eredménye.

Az említett viták érdekes aspektusa szokott lenni az is, amikor egyes hozzászólók úgy térnek el a színház témájától, hogy párhuzamba állítják azt más 'értékekkel', vagyis hogy mik az alternatívái mint megoldandó problémának, esetleg mik fontosabbak a színháznál. Esetünkben szintén 'sandorepyt' fogalmazza meg ezt: „Emberek szerintem arol kéne tanakodni, és valaki el kezdje hogy itten háromszéken munkahelyet teremteni és valamivel jobb életet mert nagyon le vagyunk maradva. Erre kéne gondolni!!!!!!!!!!”

Gyergyószentmiklóson tipikusan a járdák állapotát szokták megemlíteni mint konkurens közpénz-elköltési lehetőséget, olyannyira, hogy ennek mára ironikus megfogalmazásai is vannak. A Figura sepsiszentgyörgyi származású, 2016-ban leköszönt igazgatója, Czegő Csongor szavaira utal a következő, 'Gyongyinek' néven bejelentkező hozzászóló: „Mit var a varoslakoktól, amelyekkel ennek az intézménynek a vezetője gunyorosan kozli, hogy minek nekunk jarda, ugy sincs hova menni rajta?” (Balázs 2016)

Visszatérve azonban a sepsiszentgyörgyi vitákhoz: azért érdemes néhány gondolat erejéig a 2016-os vitánál időznünk, mert, mint említettem, ebben már nem csupán a két első modell összezapásához asszisztálhatunk, hanem már a harmadik felbukkanását is megfigyelhetjük, tipikusan szakmabeli hozzászólók részéről.

Bocsárdinak a budapesti Nemzeti Színház MITEM nevű nemzetközi fesztiváljára is meghívott, illetve a POSZT-ra is beválogatott, vagyis szakmailag értékesnek tartott *Vízkereszt vagy amire vágytok* című előadása kapcsán először a Székely Hírmondóban jelent meg egy olvasói levél, s a vita azután ugyanezen a felületen, illetve a Játéktér online felületén folytatódott, máshol is visszhangot verve (www.szinhas.net, facebook).

Legfontosabb cikkek a témában, esetlegesen kommentekkel: Dr. András Pál: *Meddig süllyedhet a színház?* Székely Hírmondó, 2016. febr. 12.; Dr. Ferencz Zoltán: *Nemi aktus a színpadon.* Székely Hírmondó, 2016. febr. 15.; majd a Játéktér Vita rovatában: Boros Kinga: *Mit kíván a néző?* Játéktér, 2016. febr. 17.; Köllő Kata: *Színházi tükörbe néző.* 2016. márc. 24.; Ungvári Zrínyi Ildikó: *A centrumvesztett színház esete a köznézővel.* Játéktér, 2016. márc. 31.; Adorjáni Panna: *Az elégedetlen néző védelmében.* Játéktér, 2016. április 11.; illetve: Lovassy Cseh Tamás: *A türelem generációja.* Színház, 2016. febr. 19.

Az előadással vitatkozó nézők orvosok, és olyasmiket kifogásolnak, amik már ismerősek számunkra más hasonló érvelésekből: „Tekintettel arra, hogy kultúrestről volt szó, alkalomhoz illően öltözködtem.” „A primitív emberi viselkedés (bőfögés, köpködés, szellentés) még színvonalas megnyilvánulás volt az elhangzó trágár beszédhez képest.” „Van-e még közösségnevelő szerepe a színháznak?” (András 2016)

Amit újdonságként meg tudhatunk fogalmazni: „Kultúrszomjunk enyhítésére hová kellene fordulnunk?”, kérdi a szerző. Ebből a mondatból szépen kiviláglik, hogy a doktor úr kultúrafelfogása merőben különbözik például az enyémtől. Ő nem úgy tudja, hogy reggeltől estig „a kultúrában van”, hanem úgy, a kultúra az valami a hétköznapiaktól elválasztott, ünnepi, szép, erkölcsös valami, amit a „vitrinben” tartunk, és csak tiszta kézzel, szép ruhában érhetünk hozzá. Talán elsősorban ezzel az elgondolásával kellene vitatkozni, meggyőzni őt arról, hogy a kultúra nem alkalmi jellegű, nem rajtunk kívül található, az egész életünk élése, annak a mikéntje az.

Némely cikk vagy komment új mozzanattal árnyalhatja egy bizonyos szemléletmódról a már kialakult képünket: a doktor úr – cenzúráért kiált. „Hol van az a kultúrbizottság, amely cenzúrázná, és megkímélné minket, átlag kultúrákedvelőket az ilyen jellegű előadásoktól?” (uo.) E felvetéséhez, a cenzúra kérdéséhez egyes

kommentelők azért viszonyulnak elutasítóan, mert a kommunizmus visszasírásként értelmezik. Mások gúnyosan Magyarországra küldik a szerzőt: „Budapesten tele van most ilyen kultúrbizottságokkal, tessék oda folyamodni, esetleg odaköltözni.” Magam azt gondolom, ez az igény is a szerzőnek azt a vágyát tükrözi, hogy rend legyen a világban, hierarchia, világosan elkülönített szerepkörökkel és érvényességekkel. Tehát épp azzal a színház által felkínált lehetőséggel és igénnyel nem akar élni, ami azt kérné a nézőtől, hogy ne ultraformálisan viszonyuljon a színházhoz mint helyzethez, hanem elfogadja, hogy ezen a helyen végre nem még inkább be-, hanem inkább ki-lépés van a társadalmi szerződések teréből: fehér lappal indulhatunk, most bármi megtörténhet.

Ungvári Zrínyi Ildikó a következőképpen fogalmaz erről, bevonva az értelmezésbe az ezúttal ismét felbukkanó „fogyasztás”-t (mindkét jelentését): a doktor úr

„egy klasszikus, hátradőlős nézői pozícióban szocializálódott »kultúrafogyasztó« nézőpontját exponálja világosan; annak a nézőnek az igényeit, aki minimális részvétellel kíséri végig az előadást. (...) a közérthető »mondanivaló«, a fehér-fekete jelentések, a biztonságos és puha esztétikai párna, az előre megrágott étel áhított és áhítatos világa” ez. „Kulináris színház, mondja Brecht, halott színház, mondja Brook. Kőszínház, mondja a mai szakirodalom, kőnézővel, teszem hozzá”¹⁰⁰ (Ungvári Zrínyi 2016).

Ungvári Zrínyi Ildikó szerint az ilyen típusú néző azon igyekszik, hogy „a véletlent, a váratlant kizárja. A valódi eseményt, azt, hogy megtörténjen velünk valami”. Márpedig ez volna a színház lényege. Csakhogy ehhez arra volna szükség, hogy a néző elfogadja, a színházban ő „jóval intenzívebb munkát végez, hiszen az eléje tárt valóság bonyolult, nem kínál kész megoldásokat, megfejtésre és intenzív fiktív részvételre vár” (uo.).

Ezt úgy is megfogalmazhatnánk, hogy a másik orvos véleményét is játékba hozzuk, aki a *Nemi aktus a színpadon* című problematizáló írást közzétette: nem (szépen) felöltözni kellene, amikor színházba jövünk, hanem, igenis, (bátran) „levetközni”. A ’levetközni tudás’ élményét kellene tudnunk megismertetni és megszerettetni az első modell képviselőivel. Ebben a „közvetlen dialógus” megélésének élménye segíthet:

¹⁰⁰ *A Gézagyerek* c. dráma fogyatékkal élő szereplője csak nézi a szalagon a követ, csak igent és nemet ismer: baj van, nincs baj. (Erre a darabra utal a „kőnéző” szóval Ungvári Zrínyi.)

„Ez utóbbit nyilvánvalóan jobban működteti az a sok kis (interaktív) forma, amely az utóbbi időben jött létre, sokuk a kőszínházi kultúra bonyolultsága, kidolgozottsága és centralizáltsága ellenében (performanszok, felolvasószínházak, tantermi és lakásszínházak, utcaszínház, részvételi és közösen alkotott »devised theatre«-formák, promenádszínház), amelyek érzékenyebb, szinte azonnali lehetőséget teremtenek a közönséggel folytatott dialógusra – a kis tér médiumainak logikája szerint.” (Uo.)

Ungvári Zrínyi Ildikó esszéjének érdekessége, hogy az előbb említett, a harmadik modellhez tartozó színházi formákkal szembeállítja a „kőszínház” jelenségét, amely nála így kb. az első és második modellt egyesítő terminussá válik – még ha vigyáz is arra, hogy a fürdővízzel ne öntse ki a gyermeket.¹⁰¹

Boros Kinga szintén a harmadik modell felidézésével zárja az első két modell összecsapását taglaló írását: „Nos, akkor nincs más hátra, mint a közösségi színház. Nem visszaállítani kell a(z ízlésesre meszelt) negyedik falat, hanem kilépni a színházépület négy fala közül” (Boros 2016).

Lovassy Cseh Tamás, aki a legfiatalabbak hangját képviseli ebben a vitában, a generációjának kérve teret szintén mintha egy harmadik modell színre lépését állítaná:

„Kialakulóban egy olyan új alkotó értelmiség, mely képes újradefiniálni önmaga erdélyiségét, s az új meghatározás mentes lesz az előző generáció rossz, diktatúrában kialakult reflexeitől (...). Ezt az új generációt – s elég akár csak a színházi alkotókra szorítkoznunk – a türelem generációjának tekinthetjük, hiszen tetszik, nem tetszik, be kell várni, míg szerephez jutnak az erdélyi magyar színházcsinálás területein” (Lovassy Cseh 2016).

Ezek a fiatal alkotók, úgy tűnik, Sepsiszentgyörgyön lassan teret kapnak: gondoljunk a Teinben tartott felolvasószínházakra, az újragondolt március 15-i ünnepekre, Sardar Tagirovsky vagy Nagy Botond rendezéseire a Tamási Áron Színházban. A helyi sajtóban, a város életében, a közösségi médiában is hallatják a hangjukat. Ahogy Boros Kinga írja: „Ma már nem a templom, nem az iskola, nem a színház. Hanem mi?... A Szent György Napok. (Azt meg Fazakas Dorkák hackelik.) A Facebook.” (Boros 2016)

¹⁰¹ „Nem volna sok értelme most elverni a port a kőszínházi struktúrán és a benne meghonosodott rendezői színházon, habár a »kőnéző« tagadhatatlanul a kőszínház terméke. Túl sokat adtak ezek a nagy előadások az erdélyi színháznak ahhoz, hogy mint a múlt relikviáit, csak úgy kiöntse valaki, hiszen nyilvánvaló, hogy a színházat magát is kiöntik ezzel.” (Uo.)

A fiatalok, ha kell, valóban meghackelik ma már az általuk avítnak gondolt szemléletmódokat. Az imént említett színházvitába is beleszóltak, olyként, hogy az orvosok által igényelt passzív befogadó helyett az aktív kultúraformáló szerepet magukra vállalva, meghackelték a Székely Hírmondó szavazógépét. Az újság ugyanis képes volt feltenni olvasóinak ezt a kérdést: „Egyetért azzal a felvetéssel, hogy »cenzúrázni« kell a közpénzből működtetett színházak előadásait?” A fiatalok ironikus válasza: „Egyetérttek, bár nem járok színházba” (19279 válasz).

Sepsiszentgyörgyön aktív, közösségi élményeket megélő és teremteni tudó fiatal generáció nőtt fel az utóbbi években, évtizedekben. Értelmes, ízléses, az önkormányzat által szervezett és finanszírozott rendezvények vannak itt egyre inkább, fesztiválok honosodnak meg a városban (a Reflex mellett többek között a PulzArt, az M Studio által rendezett flow), gazdag és korszerű a zenei és képzőművészeti élet, kulturális főváros-projektek készülnek, közösségi terek újulnak meg. Ennek a hangulatos, élhető városnak a kialakulása nem független a Bocsárdi-féle, évtizedek óta tartó művészi és közösségi ténykedéstől.

Vigyázó szemeinket Szentgyörgyre vessük: a színházbüfében, amely nyitott a város felé, gyakran alakulnak ki spontán együttzenélések, éneklések, tánc. A nézők, a színészek, a város lakói nem egyszer buliznak itt együtt egész éjjel. A 'közösségi' médiában is hasonlóan „közösségi” élmények teremődnek: Kolcsár József vagy Kónya Ütő Bence színészek ironikus, rontott filmjei nem egyszer azt közvetítik: fogalmazzuk meg lazán, akik vagyunk, játsszunk. Érezzük jól magunkat. (Énekeljünk együtt a fesztiválbuszon, technikai és művészszemélyzet: hisz egy közösség vagyunk.) Éljük.

Hisz élünk.

3. Harmadik modell: „a néző színháza” (avagy a társadalmi irányultság)

3.1. A ’szerzői színház’, illetve a közösségi alkotás

*„Halász nem direktor, nem színész, nem rendező,
hanem valóságcsináló, magyarul theatermacher...”*

Esterházy Péter

Ahhoz hasonlóan, ahogyan a rendezői színház esetében eljártam, ezúttal is egy általános összefoglalóval indítok, utána térek majd át az erdélyi vonatkozásokra, a következő alfejezetben. Ezúttal Duška Radosavljević egyik tanulmányára fogok elsősorban támaszkodni. Az Angliában dolgozó szerző problémafelvető írásának címe: *Theatre-Making: The End of Directing as We Know it*. Kitérek néhány magyarországi aspektusra is, elsősorban Tompa Andrea *Persona, Personal, Public. Essay on Hungarian Author-Directors* című írása alapján. Mindkettő abban a Iulia Popovici által szerkesztett tanulmánykötetben található, amelyre korábban már utaltam (Popovici 2015b).

Radosavljević a színházi előadás készítésének ötféle módját különbözteti meg, a szerzőség szempontját tartva szem előtt. Egy színdarab egyszerű színrevitele; közös adaptáció/alkotás; színház-írás (vagyis amikor a rendező maga írja a szöveget is, ha használ ilyet egyáltalán); verbatim előadás (ami a valóságból kinyert, főleg szóbeli elemeket tartalmaz); részvételi színház (amelyben a néző aktív) (Radosavljević 2015: 179). Elmondja, hogy kutatásait azok a formák ösztönzik, amelyekben egy színdarab egyszerű színreviteléhez képest másról, például a nézőkkel való interakció igényéről van szó – vagyis amelyek lebontják a színpadot és a nézőteret elválasztó ’negyedik falat’.

Azt állítja, hogy a 21. század elején a ’devised theatre’, a ’közös alkotás’ nyert teret. Ennek a gyökerei a 20. sz. második felére nyúlnak vissza. Elsősorban Nagy-Britanniában, de Franciaországban is találunk ilyesfajta kezdeményezéseket (mint írja, általában Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine munkásságát említik meg ezzel összefüggésben), vagy az Amerikai Egyesült Államokban (a hatvanas évek forrongásának köszönhetően – The Living Theatre, The Open Theatre, The Performance

Group). E technika előzményei között, mivel az improvizáció az egyik alapvető eleme, még Sztanyiszlavszkij módszere is megemlíthető, véli Radosavljević.

A szerzői színház kapcsán (vagyis amikor nem – vagy nem csak – egy színdarab alapján dolgozik a rendező, és sajátos színházi stílust alakít ki, amelyben nagy teret kap a test, a vizualitás) Tadeusz Kantort és a másik lengyel rendezőt, Jerzy Grotowskit is megemlíti (és hozzátehetjük Pina Bauscht vagy Robert Wilsont). Wilson és Kantor munkásságát a szerző Hans-Thies Lehmann „posztdramatikus színház” (a dráma, a dramatikus szöveg „utáni” színház) fogalma felől is értelmezhetőnek gondolja. Idézi Lehmanntól a posztdramatikus színház egyik jellemzőjét:

„[T]he theatre takes on a fragmentary and partial character. It renounces the long-incontestable criteria of unity and synthesis and abandons itself to the chance (and risk) of trusting individual impulses, fragments and misconstructions of texts in order to become a new kind of practice” (Radosavljević 2015: 184).

A posztdramatikus színház fragmentált jellege azt sugallja, hogy a alább következő irodalomelméleti irányzattal tudhatjuk társítani. Míg a ’kultikus paradigma’ kapcsán a premodern emlegettük (a pozitivizmus, a genealógiai elemzés voltak azok az irányzatok, amelyekkel rokonságot mutatnak az előfeltevései), a ’rendezői színház’ pedig a modern utáni szemléletmódok (bár gyakran előkerül a sajtóban ez a kifejezés: „modern rendezés”), a hermeneutika, a recepcióesztétika felől lenne megérthető (hiszen a rendező olvasata a szövegről legitim olvasat), ezúttal inkább a dekonstrukció meg a kritikai kultúrakutatás terepén találjuk magunkat.

A dekonstrukció egy-két meghatározó jegyét Bókay Antal megfogalmazásában idézném.

„Végtelen sok helyettesíthetőség rejlik akkor a struktúrában, ha nincs felette középpont. A játék már a dekonstrukció fogalma, mert kiemeli a struktúra mögül az abszolút jelenlétet, a lényegét és a »megbízható« eredetet. A szerkezetet adottból lehetőséggé változtatja, egy sémává, amibe beépíthető és kivehető az értelmek végtelen sora. A játék pedig szükségszerűen befogadói, mert nem kitervelője, hanem játékos a játssza” (Bókay 1997: 361).

„Derrida egy új centrifugális világképet alakított ki, az »eredeti« ortodox logikája helyébe a szupplementumok, centrumra nem vonatkoztatható fragmentumok nem ortodox logikáját helyezi, mely szerint az, amit később tettek hozzá, alkalmas arra, hogy dominánssá váljon afelett, amely korábban alakult ki. Egy fordított tradicionalizmus ez, a jövő hagyománya, egy olyan felfogás, melyben természetes módon ontológiai

elsőbbséghez jut a megértés aktusa, a befogadás mozzanata (mely mindig szupplementáris a műhöz képest)” (i. m.: 360).

De „az új és új jelentések nem a befogadó szabad tettei, mert a befogadó egy láthatatlan retorika rabja, tudatos, de főleg tudattalan vágyai alapján retorizálja a végtelenül bőséges szöveget” (i. m.: 443).

A formai jegyeknél maradva: a 'devised' típusú színháznak tehát fontos jellemzője, hogy sokféle, hogy nem egy kész (dramatikus) szövegből indul ki. A szöveg többnyire a próbák során alakul ki: vagy a színészek improvizációiból jön létre, és egy dramaturg fűsüli össze a kialakult jeleneteket, vagy a rendező a színészek improvizációit is felhasználva állítja össze az előadás forgatókönyvét. A szövegen kívül pedig sok más elemet használnak, illetve szándék szerint ezek az előadások meg szeretnék szüntetni a ráció/szöveg, valamint a test/érzékelés közötti, a nyugati kultúrában túlságosan régóta jelen lévő szakadást. Ennek megfelelően gyakori ezekben az előadásokban a színháznak a képzőművészettel, építészettel, filmmel, zenével való ötvözése.

„The key difference here is a rejection of the Romantic idea of an artist having total control over the artwork” (Radosavljević 2015: 193). A rendező gyakran inkább facilitátornak gondolja magát, mint legfőbb autoritásnak; valamiféle edzőnek; vagy nem 'a társulat rendezője'-nek nevezi magát, hanem így: 'a rendező a társulatban' (mint Elisabeth LeCompte). „Directors – if still present in the process of theatre-making – are increasingly recognised as having the courage to be equal members of an ensemble, rather than aiming to be cult figures” (i. m.: 196).

A drámaíró jelentőségének csökkenéséről már írtam; a színész szerepe viszont megnövekszik: „Actors are increasingly recognised as having the potential to be the ultimate authors in the medium of theatre” (Radosavljević 2015: 195). A alkotás kollektív jellege, ami a színházi előadások készítésének némiképp máskor is sajátja, ezúttal jelentősebb mértéket ölt – gondolhatunk például a Rimini Protokollra, ahol háromtagú társulatról beszélünk, akik ráadásul nem is játszanak, hanem ötletelnek-koordinálnak, és 'szakértőknek' nevezett civileket kérnek fel arra, hogy fellépjenek dokumentarista előadásaikban. Másik hasonló példa a She She Pop társulat Lear-adaptációja, amelyben a színésznők saját apjukat is felkérték az előadásban való részvételre (lásd erről Nagy 2014). Ezzel egyidőben az is jellemző ezekre a típusú munkákra, hogy az alkotói szerepek nem különülnek el bennük élesen: lehet valaki

egyszerre színész, író és rendező is (meg társulatvezető), mint például a magyar Pintér Béla.

A leggyakrabban említett társulatnevek Radosavljević által, a korábbiak mellett: Forced Entertainment, Shadow Casters. Azt állítja, amellet, hogy ez jellemzi a szóban forgó alkotói attitűdöt: „demystifying the creative process” – a következőre is törekszik: „bringing the audition into a position of co-authorship” (Radosavljević 2015: 194–195). Vagy másképpen – mert hát innen jelen fejezet címe, a harmadik modell elnevezése is:

„Audience – contemporary theatre-makers are challenging the heritage of the late 19th and 20th century theatre conventions such as the 'fourth wall', passive audience appreciation, and the notion of a theatre critic as an arbiter between the text and performance by actively involving the audience in the live process of theatre-making” (i. m.: 196).

Tompa Andrea hasonlóan megemlíti a hierarchiák fenntartása helyett az egyenlőségre törekvést a szerzői színházakban, és a művész demisztifikálását is:

„To work collectively or rather to collaborate (with a horizontal distribution of artistic responsibilities and creation instead of the dominant imprint of a director) is not only a question of age/generation or methodology/aesthetic but to work horizontally is to work equally and equality is a basic ethic. In other words the supremacy of the traditional Director's theatre [...] is being called into question and in some cases totally rejected [...] stages are no longer places to be admired and the actors do not want to be worshipped as icons” (Tompa 2015: 201).

Láthatjuk tehát, hogy teljes váltás következik be. Míg a kultikus szemléletmódban az alkotó istenítése zajlott, ebben a modellben ez már távolról sincs így. Érthető is, hogy az alkotókhoz nem az istenítés attitűdjével közelítünk: hiszen ha közös játékról van szó, mint például a színházi nevelés során (Radosavljević a színházi nevelést is említi tanulmányában), akkor egy térben, egyazon jelenetben vagyunk, hasonló cselekvéseket végzünk, tehát egyenrangúak vagyunk.

Még messzebb megy a néző aktivizálásában Augusto (Pinto) Boal, az a brazil színházi rendező és pedagógus, aki 'az elnyomottak színháza', a 'láthatatlan színház' vagy a 'fórumszínház' jegyében alkotott, bevonva a nézőket a helyzetek alakításába, rájuk bízva az események kimenetelét.

„A néző kevesebbet jelent, mint egy ember. Humanizálni kell őt, és visszaadni neki azt a képességét, hogy teljes lényével cselekedjen. Ő alany, színész kell legyen, egyenlő a többiekkel, akik ugyanakkor nézőkké lesznek. [...] Az »elnyomottak poétikája«

mindenekelőtt a bilincsek eldobása: a néző többé nem hatalmaz fel senkit arra, hogy helyette cselekedjen és gondolkodjon. A színház cselekvés. / Ez a színház talán nem forradalmi, de bizvást mondhatjuk: a forradalom főpróbája¹⁰² (Boal 2004: 456–457, románból ford. Zs. A.).

A néző, aki részvételi színházi gyakorlatban találja magát, nem fog egy idegen szerepet „öltöni magára”, még ha ki is találnak neki egy helyzetet, hanem a saját érzései, viszonyulásai lesznek belőle előcsalogatva. Hasonló észrevételt tesz Tompa Andrea a színházi alkotókról is, akikről leírja, hogy egyre gyakrabban megfigyelhető náluk a személyesség – a szerepjátszás helyett:

„The focus is now on the common and not on the extraordinary and on the personal (the actor's own presence) instead of the character and its studied manifestation. If the personal becomes a key idea of the youngest generations' theatrical »thoughts«, it is put on stage in its everyday reality and simplicity without virtuosity in art but with the performers [...] sharing thoughts and what they do not know with the audience” (Tompá 2015: 201).

Ez a színész kommunikálni tud a nézővel, szerepnélkülisége a néző szerepnélküliségével találkozik, illetve a játék művészi kimunkáltságának hiánya¹⁰³ szintűgy a néző nem-művészi létmódjával mutat rokonságot. (Itt a rendezői színházzal – másképpen művészsínházzal – ellentétes sajátosságot tapasztalunk: ott erény a profizmus, a virtuoizitás.)

Példaként Tompa Andrea a Dollár Papa gyermekei nevű társulatot említi, ahol átírják köznapira a klasszikus szövegeket, és ahol a színészek saját nevüket használják az Ibsen-előadásban. A Stereo Akt *Felülről az ibolyát* című előadásában Boross Martin személyes vágyakat és álmokat mesélt el a szereplőkkel, és a nézőknek is lehetőségük van reflektálni a saját vágyaikra.

„Such performances generate more room for the audience to engage in inner activity and to bring their own thoughts to the experience, which is typical for post-dramatic perfor-

¹⁰² „Spectatorul înseamnă mai puțin decât înseamnă un om. Trebuie să-l umanizezi și să-i redai capacitatea de a acționa deplin. El trebuie să fie subiect, actor, pe picior de egalitate cu ceilalți care devin, la rândul lor, spectatori. ... »Poetica oprimatului« este mai întâi aceea a unei descătușări: spectatorul nu delegea nici o putere cuiva care să acționeze și să gândească în locul lui. Teatrul e acțiune. / Acest teatru poate că nu este revoluționar, dar, fiți siguri: este o repetiție a revoluției.”

¹⁰³ Erre utalhatott Varga Anikó is, amikor azt hiányolta az erdélyi színházból, hogy ellentétben a magyarországi színház friss törekvéseivel, Erdélyben: „a civilhez közeli játékmód, az önreprezentáció mint esztétikai eljárás kevésbé használatos” (Varga 2013: 7).

mances. One key question for such shows is whether this dialogue of the audience with itself will unfold or not. Only these dialogues can fill the open spaces of the fragmentary constructions of the creative process” (i. m.: 201–202).

A gyáva című előadást nem említi Tompa Andrea, de hasonlít az előzőekhez: Kovács Krisztián (és az apát játszó Scherer Péter) egy drogos srác monológját állítja össze valóságos és valóságosnak tűnő elemekből, és adja elő kommunikatíván: élően, egy osztálynyi középiskolással (mert iskolákban játsszák) beszélgetve. Hasonló előadás volt a TÁP Színház *Kurátorokja*, ami több helyszínen játszódott, megmozgatva a nézőket, és a valóságból ismert témát dolgozott fel: a művészeknek adott pályázati pénzek elosztásáról szólt, és bármilyen alkotócsapat részt vehetett benne.

Pintér Bélának neve már felbukkan Tompa Andreánál: ez a társulat is a magyarországi jelen és közelmúlt, a köz- és magánélet problémáit dolgozza fel előadásaiban. Akárcsak Mohácsi János. Mohácsi János rendező (és testvére, Mohácsi István író) átdolgozásokat, illetve saját szövegeket használ előadásaihoz – Tompa szerint a produkciók utóbbi esetben a sikerültebbek. Mundruczó Kornélnak az erőszakot bemutató rendezéseiben a szöveg létrehozásában részt vesznek Proton nevű társulatának színészei is: ettől is erősek a figurák előadásaiban. Bodó Viktor *Ledarálnakeltüntem-jének* ’posztdramatikus’ stílusbeli kavalkádját említi még Tompa, meg hogy Bodó anyagai is eredetiek, nem szindarabokat visz színre; Bodótól még az *Anamnesis*, a magyarországi kórházak helyzetét fekete humorral bemutató előadás kerül említésre.

Az e típusú színházcsinálás előzményét a szerző Halász Péter munkásságában látja, aki 1976-os kivándorlását megelőzően nagy hatással volt környezetének színházi szemléletmódjára. Hasonló gondolkodásúakat még említi Tompa a 68, valamint Grotowski bűvkörében élők közül: Ruszt Józsefet, Fodor Tamást, az Orfeo csoportot (a Stúdió „K” elődjét). Halász Péternek a Magyarországra való visszatérése utáni, 2006-os performanszt részletezi jobban: a halála előtt egy hónappal zajló eseményen a beteg Halász Péter felravataloztatta magát, és úgy hallgatta végig barátai búcsúztatóit, tovább feszegetve a színházi tabukat.

Az esztétikai helyett egyre inkább a társadalmi, politikai kérdések iránt köteleződik el a (2008-ban megszűnt) Krétakör és vezetője, Schilling Árpád is. A *Feketeország* sajtóhírek nyomán összeállított jelenetekből áll – a *Hazámházamat* a szerző nem említi; az is hasonlóképpen fragmentált előadás. A *papnőben* gyerekek is játszanak, illetve a színészek időnként megállítják a cselekményt, és kikérik egy-egy kérdésről a nézők véleményét. Schilling kapcsán azt emeli ki Tompa, hogy ahogyan

Halász Péter a halálából készített előadást, úgy Schilling az életéből. Nem *A szabadulóművész apológiáját* említi, bár abban is vannak nagyon személyes jelenetek Schilling és felesége, a színész Sárosdi Lilla életéből (a színész ez esetben is, mint Halásznál láttuk, színre viszi a testét is – Sárosdi a *W-munkáscirkuszban* is meztelenül játszott, ezúttal is vannak ilyen jelenetei). Tompa a *Lúzert* ecseteli inkább, amelyben Schilling (aki nem is színész) az életét viszi színre, testére üzeneteket írva politikai vezetőknél. Schilling – nem megszokott gesztus – a művészeti munkásságát, a Krétakör történetét is beépíti előadásába.

Nem szándékom minden alkotót és csapatot felsorolni, és e színházmodell mindegyik lehetséges formáját sem; csak be szándékoztam mutatni, hogy Magyarországon elterjedt már az a színházfelfogás, amely a társadalmi irányultságot is ismeri, elismeri, illetve formailag is nagyon sokféle. A következő alfejezetben már Erdélyre figyelek, a kevés ottani példára és a modell ottani diszkurzív megjelenítődésére.

Azelőtt viszont, e fejezet zárásaként hadd térjek vissza a már emlegetett „posztdramatikus” kifejezéshez. Mivel talán inkább a tartalmi, kevésbé a formai jegyekre figyeltem jelen alfejezetben, felidéznék néhány elemet azok közül, amiket Lehmann, a fogalom kiötlője a dráma utáni színház jellegzetességeinek tart. Non-hierarchikusság; szimultaneitás; játék a jelek sűrűségével; túltelítettség; zeneivé válás; scenográfia, vizuális dramaturgia; „konkrét színház” (nem mimetikus); a valós behatolása; esemény/szituáció; melegség (képek tobzódása) és hidegség (a drámával együtt a pszichologizálás is odalett); testiség – „a testi jelenlét aurája a színházban mindig is olyan pont marad, ahol a jelentés elhalványul, és átadja helyét az értelemmentes vonzalomnak” (Lehmann 2009: 111).

Talán ’a néző színháza’ mint elnevezés a ’posztdramatikus’ terminus egyik szinonimája lehet. Míg a ’posztdramatikus’ elnevezés azt az elemet emeli ki, amit tagad, aminek a hiányáról szól (dráma), az általam javasolt terminus olyasmit emel ki, ami ebben a modellben hangsúlyossá válik: a nézőnek a benyomásokat fogadó és kiteljesítő figyelme, a közönség aktivitása. Bár ez az elnevezés, ’a néző színháza’ az előadások formai tulajdonságairól semmit nem árul el – igaz, önmagában a ’posztdramatikus’ sem sokat. Illetve az általam javasolt kifejezés nem tárgyra/anyagra, hanem az emberre fókuszál: arra, aki a korábbi modellekhez képest ezúttal előtérbe került.

(Nem minden néző tud élni azonban e helyzettel: a kényelmes beleérzést keresők a könnyebb, „érthetőbb” előadásokat igénylik. Fokozatosan bár, de érdemes

megpróbálni megmutatni nekik az egyszerre érzéki és értelmi, megmozgató – vagyis jelen idejű – élményt. Előbb-utóbb meg kell érezniük a teljesebb részvétel örömét.)

3.2. Mit kíván az erdélyi fiatal?

„a színház, amelynek kapuján belépve hagyományosan jó szórakozást¹⁰⁴ kívánunk egymásnak, ma már egyre többször választ olyan teátrális formát, amelyben épp az önfeledtségünkről, egyszersmind öntudatlanságunkról, önállótlanágunkról kell lemondanunk” (Boros 2014: 2).

Ebben az alfejezetben a bemutatandó szemléletmód alátámasztására előbb néhány gyakorlati példát említenék, azután meg a diskurzusokból is kiolvasható jellegzetességeire térnek ki. Az előzőek során már sok olyan kérdésről volt szó, amik e felé az alfejezet felé mutattak. Azért is lesz még a második modell bemutató fejezethez képest is rövid ennek a harmadiknak a kifejtése.

Említést fogok tenni néhány olyan előadásról, amelyek véleményem szerint a munkamódszer (közös alkotás), a tematika (kortárs, a régiókhöz köthető témák), a forma (mozaikszerű, a „hagyományos” műfajokat felülíró, ötvöző), vagy/és a nézőkhöz való viszony tekintetében (tudomást vesz róluk, kommunikál velük) nem igazán illeszkedik a korábban tárgyalt művészszínházi paradigmába – ezt úgy is értve, hogy a „művészi” jelleg, a színházi nyelv aprólékos kimunkáltsága tekintetében helyenként elmaradhat azok mögött az előadások mögött, amelyeknek egy erőskezü rendező alakítja ki a formanyelvét. Más tekintetben viszont – azzal, hogy előbb – olyan nézőket is be tud vonzani, akikre a közsínházi formák és tartalmak már kevésbé tudnak hatni.

Említés tehető a kolozsvári független Váróterem Projekt *Mit csináltál három évig?* (2011) című előadásáról, amelyben azt a témát járja körül a társulat: milyen Kolozsváron egyetemistának lenni. Egy másik előadásuknak beszédes címe van: *Cím*

¹⁰⁴ Minden szavunkat érdemes mérlegre tennünk, amikor a színházról beszélünk; vajon melyik modell alapvetéseit tükrözik. A „Jó szórakozást!”, amit a színház alkalmazottai előszeretettel kívánnak a nézőknek, leginkább az első modell szemléletmódját tükrözi. A sepsiszentgyörgyi Reflex 3 színházi fesztiválon kellemes meglepetésben volt részem: az ültetők „Tartalmas időtöltést!” kívántak nekem.

nélküli, hajléktalanokról szóló előadás (2012) – ez szintén mozaikos szerkesztésű volt, és dokumentarista jegyeket is tartalmazott. A *Bánk bán? Jelen!* című, vázlatosnak tűnő előadásukat (2012) tantermekben játsszák, és több ponton is bevonják a diákokat: akik felírhatják magukat a békétlenkedők tagtoborzó listájára, vagy megdobálhatják Bánkot az előadás végén krétával – ha bűnösnek találják. A *Sorsjátékban* (2010) meg a *para-Fabulákban* (2013) a nézők cetliket húzhatnak, amikkel az előadás fontos összetevőit határozzák meg. Az *Advertégóban* (2013) egy színész körbeadja a nézőknek a barátnője fényképét (a mobiltelefonján), és megkér, szavazzunk: ugye, kár lenne szakítaniuk. A *Zéróban* (2014) süteménnyel kínálnak bennünket, ám evés közben cetlit találunk benne, rajta egy szó: a halálunk okát jelzi előre. Az *Occupy Yourself* című előadásuk (2015) a függőségről szól, és a színészek saját szövegeit is tartalmazza a kérdésről. A *Kedd* (2016) szövegét „a színészek improvizációi alapján írta: a csapat”. Legújabban pedig Színész-jam-eket is szerveznek (Kárpáti Péter ötletét felhasználva): melyben a valóság a fikcióval jelen időben ötvöződik.

A közösségi problémák és a nézőkkel való interakció más erdélyi előadásokban is egyre inkább foglalkoztatják az alkotókat. Elsősorban a közházakon kívüli törekvésekre gondolhatunk. Székelyudvarhelyen szintén készült a hajléktalan-kérdést feldolgozó előadás, *Szűkülő szobák* címmel – a projektvezető „fórumszínház”-nak nevezte a műfaját, a nézők is aktívan részt vettek benne.¹⁰⁵ Marosvásárhelyen a Yorick Stúdió évek óta kortárs magyar és román drámák alapján hozza létre előadásait – ami azt is jelenti, hogy a 2000-es évek Kelet-Európájának problémái köszönnek vissza a színpadáról. Sepsiszentgyörgyön az Osonó a fiatalok felelős gondolkodását próbálja meg serkenteni előadásaival, illetve a Tein Teátrumban formailag is izgalmas felolvasószínházzal kínálják meg a kávéházat látogatókat. Székelyudvarhelyen is van kocsmaszínház, a kortárs szerző, Garaczi László műveit követhetik ott testközelből a nézők. Nagyváradon a Moszkva kávéházban szintúgy felolvasásokat tartanak, illetve a Szigligetinek van egy évek óta tartó népszerű Színház az iskolában programja.

¹⁰⁵ „Az Albert Schweitzer Alapítvány kezdeményezésére létrejött A város és a lakói projekt keretén belül sor kerül a Szűkülő szobák című fórum jellegű eseményre [2013.] december 28-án és 29-én 19 órától a Bethlen Gábor utca 43. szám alatt. Ez a színházi kísérlet az augusztusban elkezdett foglalkozások és a decembertől zajló nyilvános találkozások során összegyűjtött anyagokból jön létre. A projekt résztvevői – Székelyudvarhely különböző szegmenseit képviselő lakók – saját élményeikre alapozva rákérdeznek az otthon és az otthontalanság állapotára. A jelenetek szűkebb és tágabb értelemben a hajléktalanság köré szövődnek és bárkinek lehetőséget adnak, hogy megtalálja saját helyét ebben a viszonyrendszerben” – írja többek között az esemény fb-oldala.

Csíkszeredában egyes színészek a Beugró című játékos improvizatív műsort utánozzák kávéházakban.

A fentiek közül az Iskola a színházban program nem a független szféra kezdeményezése, hanem a kőszínházé; ugyanígy a legtöbb kezdeményezésben ha nem is maga az intézmény, de a benne dolgozó művészek implikálva vannak. Tipikus jelenség a Yorick Stúdió esete: többször is előfordult, hogy a kőszínház művész alkalmazottaival, azok szabadidejében létrehozott Yorick-előadást a Gáspárik Attila által vezetett színház felkarolta, és a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata előadásaként játszották tovább (*Bányavirág*, *Bányavakság*). A többi kőszínházban is felbukkannak időről időre olyan kezdeményezések, amelyek szétfeszíteni látszanak a hagyományosabb kereteket, például mert nem egy színdarab színreviteléről van szó. Ilyen a kolozsvári *Verespatak – fizikai és politikai vonalon*, ugyanitt a *#hattýúdal* is bátran kísérletezik a kulisszákkal, a néző tűrőképességével.

A kőszínházak közül, úgy tűnik, a marosvásárhelyi az, amely a legprogresszívebb ebben a tekintetben,¹⁰⁶ bár ott is bőven találunk – erős kifejezéssel élve – „konzervatívnak” mondható, a rendezői „önként” kiszolgálását mutató előadást. (Az „önként” szó használatát az olyan esetek mentesítik a rosszmájúság vádjától, amikor a színdarab érdektelen – mert mondjuk több száz éve írták, az akkori társadalmi viszonyokat tükrözi, és a rendezőnek nemhogy nem sikerült bebizonyítania, hogy ma a nézők számára érdekes lehet, ami a darabból kibomlik, de még arról sem győz meg, hogy legalább az ő számára volt benne valami érdekes.)

¹⁰⁶ Itt elsősorban a román társulattal közösen létrehozott *Double Bind*-ra gondolok (a magyarok és románok együttéléséről, amely a hasonló jellegű, Gianina Cărbunariu által rendezett yorickos 20/20 folytatásaként is felfogható), vagy a meghívott külföldi előadások jellegére. De ha nem formai, hanem a tartalmi, kortárs problémákat felmutató jelleget tekintjük, elmondható, hogy Marosvásárhely jól járt Székely Csabával, illetve hogy Sebestyén Aba színész-rendező, azután meg a Tompa Miklós Társulat vezetősége felismerte a Bányá-darabok jelentőségét. Az előbb yorickos, majd a kőszínház által is befogadott, végső soron „koprodukciós” alkotás, a *Bányavirág* 2012-ben megnyerte a legrangosabbnak tartott magyar színházi díjat, a Pécsi Országos Színházi Találkozó 'legjobb előadás' díját. Emellett Székely Csaba darabjai háromszor is megkapták a Színikritikusok Díját 'az évad legjobb drámája' kategóriában: a 2011/2012-es évad végén a *Bányavirág*, a 2012/2013-as évadban a *Bányavakság*, 2014/2015-ben a *Vitéz Mihály*. Székely Csaba más díjakat is kapott – az előbbieket csak azért soroltam fel, hogy érzékeltetni lehessen, a vásárhelyi színház milyen felhozattal tudott a kolozsvári és a szentgyörgyi mellé felzárkózni – illetve bizonyos tekintetben meg is előzni azok továbbra is rendezői színházi törekvéseit. A művészszínházi előadások terén továbbra is gyönyörűséges mutatókat (is) produkáló kolozsvári és szentgyörgyi társulatot az utóbbi időben e téren is megpróbálta beérni a vásárhelyi társulat: elsősorban a Radu Afrim által rendezett előadásokra gondolok (*Az ördög próbája*, *A nyugalom*), de például a *Tarekin halála* is komplex érzéki és szellemi kaland volt, Tufan Imamutdinov rendezésében. 2016-ban Mohácsi is rendezett a társulatnál – ez sem rossz irány.

Az előző bekezdésben az áll, hogy „az akkori társadalmi viszonyokat tükrözi”. Ez például olyankor látványos, ha a nők helyzetét vesszük szemügyre. Egy Molière-darabban például minden további nélkül előfordul, hogy egy lányt akarata ellenére kíván valakihez férjhez adni az apja vagy anyja, és engedelmesnek kell lennie, illetve emiatt vergődik (pl. *A fősvény*, 2013, vagy *Úrhatnám polgár*, 2015, Sepsiszentgyörgy). Ez a 21. században élő lányok és nők helyzetéről, problémáiról semmit nem tud elmondani. A darabok születésének idején kívül az is rontja a helyzetet, hogy a darabok szerzői és a színházi rendezők nagy százaléka férfi, emiatt a nő(ábrázoló)k vagy nagyon periférikusak az előadásokban (a szerepek nagy százalékát, főleg a főszerepeket férfiak játsszák), vagy úgy vannak bemutatva, ’ahogy egy férfi azt elképzelte’. Értve ez alatt a komplexitás hiányát, a naiv kislány, a szexuális vonzódás tárgya, illetve az anya sematikus figurájának dominanciáját. (Erre a kérdésre most nincs lehetőség bővebben kitérni, viszont reményeim szerint a Játéktér című erdélyi színházi periodika 2016/1-es lapszáma, melynek tematikája „a nő a színházban”, felfed majd valamennyit a jelenség jellemzőiből. Habár, mivel Erdélyben nem szerepel gender studies a színháztudományi oktatásban – illetve nincs ilyen szak más karokon sem –, kevés a remény arra, hogy valódi szakmai érvényű tanulmányok tudhassanak születni a témáról.)

Az előző bekezdés azt hivatott illusztrálni, hogy hiány van a kortárs társadalmi tér valamely aspektusának bemutatására vállalkozó előadásokból – és ezt „a néző színháza”-ként aposztrofált modellhez sorolható produkciók be tudhatják tölteni. A 21. századi fiatal nők gondolkodásmódját alakító tényezőkről készült például a *9 din 10* (Minden tíz nőből kilenc) című előadás. A kolozsvári független, román nyelven játszó #reactor ilyen és hasonló bátor kezdeményezései, csakúgy, mint egyéb román alternatív előadások, workshopok és alkotók ezügyben, úgy tűnik, a magyar társaik előtt járnak. Szerencsére azonban együttműködésekre is van példa – gondolhatunk itt többek között Gianina Cărbunariu rendezéseire (20/20 Vásárhelyen, *Verespatak* Kolozsváron), Alina Nelega és Kincses Réka a románokról és magyarokról készült (*Double Bind*), majd a romák helyzetét feldolgozó előadására (*Romo Sapiens*) Marosvásárhelyen. Vagy Kincses Rékának a mai értelmiségi női létet tematizáló *A Pentheszileia*-programjára ugyanott, illetve a kolozsvári Groundfloor Group előadásaira (pl. a homoszexualitást tematizáló *Parallel*), a sepsiszentgyörgyi Osonó *Piknik egy japán szőnyegen*-jére.

Az angol nyelv gyakori használatának is ez a fő oka: egyes előadások ezzel váltják fel a feliratozás kényszerét, illetve a nézőkkel való kommunikáció nyelve is egyre inkább az angol – lásd pl. a kolozsvári Zug.zone, a kortárs művészeti tér

facebook-oldalát. (Ebből is látszik, hogy ezek az előadások elsősorban a fiatalokat célozzák meg; az idősebb korosztály néha kirekesztve érezheti magát az angol használata miatt: hiszen többnyire még oroszot tanult az iskolában. Közben viszont egyre többen mondják közlük, hogy élvezik ezeket a tematikailag bátor, és formát is bontó előadásokat.)

Az együttműködésnek szép példája a kolozsvári Váróterem Projekt kezdeményezése, melynek során létrejött egy jelenleg hat független romániai színházat összefogó szervezet. A bővülést tervező IndependNET jelenleg két kolozsvári, két bukaresti, egy temesvári és egy jászvásári független társulatból áll; önmeghatározása:

„Az IndependNET a romániai független szférában dolgozó színházak és társulatok hálózata, amely egy nyitott kommunikációs platform létrehozása által lehetőséget kíván teremteni a kapcsolatépítésre, a nézői réteg szélesítésére és színesítésére, valamint a művészi munka láthatóságának növelésére” (az IndependNET fb-oldala).

A vége arra céloz elsősorban, amit már 2015-ben tapasztalhattunk is, hogy a társulatok meghívták egymást a saját tereikbe, így két-három másik város közönsége is megnézhetette a partnerszínház előadását. Az előadáscserék ugyanakkor az új impulzusok következményeképpen a megújulás lehetőségét is magukban hordozzák.

Ugyanerre jó példa lehet egy színházfesztivál is. A legutóbbi, 2014-es kolozsvári Interferenciák fesztivál alatt például láthattunk egy berlini előadást, a Thomas Ostermeier által rendezett *A nép ellenségét*. Az előadásban van egy jelenet, amelyben a szereplők kikérik a nézők véleményét egy fontos kérdésről, és az egész nézőtér egy fórummá válik – azután persze folytatódik az előadás. Nos, ugyanennek a módszernek a megvalósulását láthattuk a gyergyószentmiklósi *A fizikusok* c. előadásban, amelyet egy kolozsvári fiatal rendező, Albu István rendezett néhány hónapra rá, 2015-ben.

A fesztiválok tehát elősegítik azt, hogy változzék, korszerűbbé válják az erdélyi magyar színjátszás, illetve rugalmasabbá váljanak a nézők. Fontos impulzusokat kaphattunk az Interferenciák és a Reflex nevű nemzetközi fesztiválok mellett például a legutóbbi gyergyószentmiklósi Kollokviumon, a szintén gyergyói dance.movement fesztiválokon, a székelyudvarhelyi dráMÁN, a temesvári TESZTen, illetve izgalmas előadásokat vonultatott fel a szentgyörgyi M Studio tízéves születésnapja alkalmából szervezett néhány napos táncszínházi fesztivál is (a „flow”), s rá nem sokkal szintén Szentgyörgyön a pulzArt.

A magyar színházak által szervezett fesztiválok mellett hadd említsek meg egy francia-román kezdeményezésű találkozót is, amely a korszerűség terjesztésében nagy szerepet vállal. Hét-nyolc éve követhetik nyomon a kolozsváriak többnyire független helyszíneken a Temps d'Image fesztivált; ennek egy-egy 2015-ös előadásán¹⁰⁷ történetekbe ad betekintést a következő két beszámoló.

„Akár a kocsmában a csapoltat, mindenki maga »kérhette ki« a jelenetét, amelyet a próbaruhába öltözött színészek a rendelés sorrendjében játszottak el a *Csínjával használt törékeny eszközök* (Instrumente delicate manipulate cu grijă) című, egészében improvizáción alapuló előadásban. A kolozsvári Ecsetgyár nevű kortárs művészeti térben a bukaresti Országos Táncközpont művészei két egymást követő napon vitték színre a mindig egyedi, mindig másképp kialakuló produkciót, amelynek nézői kedvükre jöhettek-mehettek a »színpadi folyamatok« kétórás időtartama alatt” (Bartha 2015).

„A bolgár dramaturg és író, Alexander Manuiloff a bolgár fiatalok áldozathozatalát dolgozza fel: a *The State* (Az állam) című produkció rendező és színészek nélkül, a nézők által »játszott« előadás/performansz (a darabot a fesztivál az ún. »performance« szekcióba sorolta) áldozatról, szabadságról, az államról. [...] Így ülünk egy ideig, ameddig fel nem bátorodik egy néző: odamegy az asztalhoz, elveszi a fadoboz csukott tetejére helyezett fehér borítékot, és felolvassa a benne rejlő – egyébként angol nyelvű – üzenetet. »Az előadás öt perc múlva kezdődik.« Ekkor már nagyjából tudni lehet, hogy mi a felkínált dramaturgia: vegyük sorra a fadobozban levő hatvanegynéhány borítékot, és olvassuk fel egyenként a benne rejlő szövegeket, amelyek egyrészt mintha Plamen hátrahagyott búcsúlevelei volnának, másrészt az előadásra vonatkozó utasítások, megállapítások. Ahogyan az is nyilvánvalóvá válik, hogy senki nem fog sem bejönni, sem beleavatkozni abba, ami történik a teremben: az előadást mi, a nézők csináljuk, és olyan lesz, amilyenné mi tesszük” (Adorjáni 2015).

Beszivárognak-e ezek a kezdeményezések a közsínházak tereibe? Némiképp igen. Elsősorban azoknak a fiatal munkatársaknak köszönhető a változás, akik azon igyekeznek, hogy a maguk kedvére formálják az intézményi megnyilvánulásokat – már amennyire ez egy nehezen mozgatható, több száz emberes intézményben lehetséges.

Említettem már a kolozsvári színház kapcsán, hogy a hierarchikusság, pl. az öndicséret mértéke csökkenni látszik benne. A színház munkatársai a színházi világnapon

¹⁰⁷ Ebben a kontextusban a 'hagyományosan' használt színházi „előadás” kifejezés is pontatlannak tűnik, hiszen már nem egy előre begyakorolt „partitúráról” van szó (hogy Tompa Gábor egyik kedvenc terminusával éljek), amit előadnak a játszóknak a velük szemben ülő passzív nézőknek, hanem egy élő, közös színházi „eseményről”.

meg a kolozsvári magyar napokon a színházsátorban sok játékos programmal várják a (potenciális) nézőket. Kvízzjátékot játszatnak a nézőkkel, felolvasószínházhoz kérik meg őket felolvasni. Kitűzött osztogatnak „Cast me” felirattal – figyeljünk az ’én’-re, ki az: itt a néző a fontos. Hűtőmágnest készítenek ezzel a Sztanyiszlavkij-idézettel: „Ne magad szeresd a művészetben, hanem a művészetet szeresd magadban” – itt is mintha az alkotói „egó” lebontását kísérelnék meg azok a fiatal kreatív munkatársak, akik (szakmai) nézők voltak korábban, tehát a bőrükön tapasztalták, milyen típusú kommunikáció esik jól a nézőnek.

A „marketingirodában” ötletelő fiatal munkatársak a kolozsvári színház merev, a közönséggel szemben kioktató hangnemet megütő diskurzusát próbálják meg lebontani, illetve megváltoztatni. Kieszközik, hogy megváltozzon a színház szigorú, négyzet alakú logója: dinamikusabb, felfele ívelő forma, barátságosabb, a narancssárgába hajló szín jellemzi az új logót. Szatyrot, szemüveget, lufit készíttetnek a színház promóciós anyagaiként. A lufira nyomott felirat: „THEATRE NINJA. I’m an actor. I’m brilliant. End of story.”, „DRAMA KID. I’m the Director. But u may call me God.”

Úgy tűnik, mintha ezek az energikus fiatalok az általam első és második modellnek nevezett színházi mentalitásokat próbálnák meg barátságos iróniával felülírni. A színészi sztárallűröket, a rendező mindenhatóságát tematizálják. „Tompairodájá elé járok pisilni. Olyan felszabadító!” – olvashatjuk az előző idézetre („U may call me God”) rímelő vallomást egy színházfesztivál blogján is. (A háttértörténet: az irodához, amelyben a blogszerkesztő diákok dolgoztak, egy olyan mosdó volt közel, amely az igazgató, Tompa Gábor irodája mellett volt.) Látható, hogy a színházi térben található alanyok erősen hierarchikus elrendeződését próbálják ezek a kísérletek szétbontani, az egyenrangúsítást szorgalmazva.

Jelen értekezésben láthattunk már példát erre a kísérletre: hivatkoztam a kolozsvári színház A4-es méretű, színés évadismertető füzetére, amelyben az első szöveget bár az igazgató írta, az utolsó kettő viszont hangosítóké volt. Korábban nem volt ilyesmire példa: a színházi műsorfüzetek kizárólag az író bemutatására összpontosítottak vagy a rendezőére, aztán az író egyre inkább elmaradt, és a főszereplő színész kapott még erre esetleg lehetőséget. Vagyis éles határ volt a ’művészszemélyzet’ és a ’technikai személyzet’ között. Az, hogy mára az ültető, a szervező, a ruhatáros épp úgy bekerülhet a színház bemutatkozó füzetébe (meg ha születésnapja van, ugyanúgy kap üdvözlőt a színház facebook-oldalán), mint a rendező/igazgató – még ha le is van osztva szépen, kié lehet az első oldal, és kié csak az

utolsó –, elsősorban két fiatal szerző/alkotó, Deák Katalin és Biró Réka kezdeményezésének köszönhető. Ők „tehetők felelőssé” a színház új kezdeményezéséért, a színházi nevelési programért, illetve azért is, hogy 2016-ban *Szüleink* munkacímmel egy sok diákot bevonó, közösségi alkotás van folyamatban a korábban hasonlóval nem próbálkozó „köszínházban”.

A két szerző nemrég végzett a kolozsvári BBTE teatrológia szakán, és sok másik kolozsvári és marosvásárhelyi teatrológus hallgatóval együtt gyakran megfordultak színházfesztiválokon, a szervező színház meghívására, hogy fesztivállapot vagy blogot írjanak. Ezek a helyzetek vélekedésem szerint megteremtették azt a lehetőséget, hogy kimunkálódjék diszkurzív módon is egy olyan szemlélet, egy olyan váltás a színházról való írásban, amely az előző modellektől már elforduló, valami mást, önmaguk hiteles kifejeződését kereső fiatalok számára megerősítő hatású lehetett.

A továbbiakban ezekre a fesztivállapokra és -blogokra támaszkodva szeretném megfogalmazni ennek az új színházi diskurzusnak a jegyeit, amelyek véleményem szerint a III. modell kimunkálását jelentik, mind tartalmi, mind formai tekintetben – mert ez a kettő nem válik el egymástól, mint látni fogjuk. (Hiszen mindkettő szerveződéséért ugyanaz a szemléletmód a ’felelős’.)

A szövegek megformáltsága sok hasonlóságot mutat azzal, amilyeneknek a III. modellhez sorolt előadásokat találtuk – nem véletlenül, hiszen ugyanannak a szemléletmódnak a különböző médiumokban való kifejeződéséről van szó. Ahogy tehát az előző alfejezetben az előadások kapcsán elmondtam: jellemző rájuk az egyenrangúsítás, a fragmentált jelleg, a személyesség. A dehierarchizálás eszköze gyakran a humor, a játékosság, a relativizálás – hiszen ezek egy komoly hanghoz képest egyszerre két vagy több keretet is működtetnek: egyet megmutatnak, majd azt felülírják, az olvasó aktivitását is beindítva. A posztmodern művészetszemléletben jól megférő populáris jegyeknek megfelelően ezekben az előadásokban is keverednek az elit- és az alacsonyabb művészet jegyei: ez leggyakrabban a popzene, a filmes utalások, illetve a média egyéb formái megjelenésében érhető tetten.

A következő bekezdésekben tehát a 2007-től kezdődően közel harminc fesztivállapot (-blogot) számláló szövegbázisra fogok hivatkozni. A korábbi években többnyire papíralapú fesztiválújságokkal találkozhattunk a régióban, amelyek szemlélete hagyományosabb volt, abban az értelemben, hogy a szerzők többé-kevésbé befutott szerzők voltak, a műfajok pedig: egyszerzős előadáskritika, interjú, vezércikk – látni fogjuk, ez hogyan változott az évek során.

A blogok, illetve fesztivállapok, amelyekre hivatkozom, megtalálhatóak a kolozsvári teatrológus hallgatók blogján, egy link mögé gyűjtve,¹⁰⁸ illetve tartalmaikból (is) válogatva egy kötet is született abból a célból, hogy ezekre a formai próbálkozásokra és tartalmi újításokra felhívja a figyelmet (Zsigmond 2012). A blogokra és a könyvre fogunk tehát a továbbiakban koncentrálni; nem mintha nem volnának más példák is – november során egy nagyszerű Kékharisnya nevű facebook-oldal keletkezett, amit a vásárhelyi elsőéves teatrológusok működtetnek, például máris egy vidám videót készítettek a teatrológus-szakmáról.

„Az alkotás kibontakozás tehát. A gesztusai, a bölcsessége, a stílusa. A tere. Ne legyen rögzített színpada, rögzített nézőtere. Köztük rögzített elválasztás. Rögzített pirosa, rögzített puhája. Rögzített sötét, rögzített csillogás. Ha nem tud lélegezni, nincs jó műalkotás” (Zsigmond 2012).

A kötet hátsó borítóján olvasható szöveg részlete egyrészt a szövegek szabadságára utal, másrészt alkotásnak tekinti őket: vagyis félig-meddig szépirodalmi, ill. performatív gesztusoknak. Innen már csak egy lépés, hogy a színházi előadásokkal való rokonságuk is érzékelhetővé váljon: ezt az idézet metaforái is alátámasztják, amelyek mintha a III. színházmodell sajátosságait tükröznék.

„Mert mi fán terem a (színi)kritikus? Fontos lapokban közöl, leginkább kritikát egy fontos előadásról, interjút egy fontos alkotóval. Fontos ember. Állításokat tesz. Azok mind érvényesek. / Vagy? Labdázik, világot vált meg. Rohangál, aztán meg ácsorog. / Előadáson felnevet” (uo.).

Egyrészt azt látjuk tehát, hogy a vidámság, az ellentmondások közege teremődik meg, és ezzel egyidőben az egyértelmű állítások, a biztos tudás, a hierarchikusság érvénye kérdőjeleződik meg a hátsó borító szövegének utolsó soraiban. Más szavakkal – és emlékezzünk vissza, a dekonstrukció szemléletét az előző alfejezetben is segítségül hívtam:

„A játék pedig szükségszerűen befogadói, mert a játékot nem kitervelője, hanem játékos a játssza. / Lévi-Strauss *A primitív gondolkodás* című könyvében ír a barkácsolásról. Ennek a tevékenységnek a lényege az az ötlet, eszme, amely az előzetesen a nem arra a célra született, előzetesen más funkcióra megformált dolgokból valami új egészet, valami új funkciót kitalál. Előbb bevezetett, derridai terminológiánkkal a jelenlét, a középpont a barkácsoló »zseniális« ötlete, amely segítségével váratlan, új konstrukciót hoz létre. Az

¹⁰⁸ <https://teatroblog.wordpress.com/fesztivalblogok/>

ötlet maga nem valami tartalmi dolog, hanem egy új értelemelrendezési mód, azaz struktúra. A dekonstrukció számára a barkácsolás érvényes megfigyelés, de elsősorban a barkácsolás megfoghatatlan mélye, értelme, az ellenőrizhetetlen források, helyzetek hálójára érdeklő. Derrida megmutatja, hogy a barkácsolás mélyén valami alapvetően dekonstruktív mozzanat rejlik. A barkácsoló ugyanis nemcsak azt reprezentálja, hogy egy jelen lévő szellemi központ tud struktúrát teremteni, hanem azt is, hogy bármiből lehet bármit teremteni, azaz a struktúra mögötti látszólagos rend a strukturáló kénye-kedvének áldozata. A barkácsoló a struktúrát nem logikusan, hanem – mondhatnánk – poétikusan (vagy a később tárgyalandó irpdalomtudományi dekonstrukció alapfogalmát használva: retorikusan) hozza létre, hisz ahogy kitalálta, az egyáltalán nem valami tárgyi logikából, hanem az ő játékos fantáziájából keletkezett. A rend, a szerkezet léte mögött tehát játék, a rend folytonos megbontása, középpont-nélküliség lapul” (Bókay 1997: 361–362).

Ha tehát a blogokon és az említett kötetben a barkácsoláshoz hasonló (beszéd)tettek vannak megmutatva, ez azt is jelentheti, hogy a régebbi, hagyományosabb kritikai és újságírói formák úgy viszonyulnak ezekhez az újakhoz, mint a strukturalista műfajok a korszerűbb alapvetésű dekonstrukciósakhoz. Vagyis ahogy egy színházi beszélgetésről szóló „rendes”, lineárisan felépített beszámoló ahhoz, hogy izgalmasnak tűnő mondatokat ragadunk ki és jegyzünk le, és a dramaturgiai szempontok szerint összerendezett gyűjtést a szoros kontextus vagy/és a konkrét beszélők megnevezésének mellőzésével nyilvánosságra hozzuk.

A játékos barkácsoló a szigorú struktúrával együtt a hierarchikusságot és az irányított, lineáris szerkesztést is elveti. A vertikálitással való szembeszállásra jó példa az, hogy nemcsak híres művészekkel készülnek interjúk, hanem – és ez már 2007-es, ill. 2009-es fesztiváblogokban megjelenik – ruhatáros nénivel, öltöztetővel, szervezővel. Ezáltal új szempont jelenik meg az oldalakon: a művész meg a kritikus mellett a technikai személyzet máskor rejtve maradó szempontja. A szerkesztők ugyanakkor a nézőket is többször mikrofonvégre kapják, ugyanebből a célból.

Illetve életbe lép az a szokás, hogy egy előadásról nem egy kritikus egyetlen kritikája jelenik meg, hiszen az a szöveg túlságosan dominánssá válna: azt sugallná, hogy íme, itt van kimondva az igazság az előadásról. A hatalmi pozíció szétbombázása kedvéért előfordul, hogy két kritikus ír egy előadásról, vagy a kritika mellett a többi szerkesztő kis kommentek formájában teszi hozzá a maga véleményét a főhasámban megjelent cikkhez. Olyan is megtörténik, hogy egy előadás visszajelzése sok kis mozaikból tevődik össze: a szerkesztők mind írnak egy-két, számukra fontos

mozzanatról, és ez a csokor adja ki az előadás sokszempontú reflexióját. A fesztiválok szakmai beszélgetéseiről is készül írásos lenyomat: ezek is meg tudják ingatni az egyetlen írott kritika dominanciáját.

Ezekkel az eljárásokkal nemcsak a művész, de a kritikus hatalmi pozícióját is gyengítjük, és a horizontális szerkesztés irányába mozdulunk el. Az egymás mellé rendelés egyik technikája a körkérdés (egyetlen kérdést sok fesztiválozónak feltenni: milyen kritikát szeret? milyen a jó előadás? mit gondol a gratulációkról?). Egy másik eszköz az interjú, amelynek során a színházi újságíró más szereplők szemléletmódjának artikulációjában, láthatóvá tételében segédkezik. Gyakori, hogy egy gyűjtésnek nincs szerzője: mindegyik szerkesztő figyel, ír – közös alkotás lesz végül abból, hogy milyen komoly és komolytalan szócikkekből rakható össze az, hogy „gyergyói kollokvium”.

Az egymás mellé rendelés eszköze a mozaikos szerkesztés: a véletlenszerűen vagy címszavak szerint ábécésorrendben egymás után sorakozó sok kis szöveg, például a Tompa Gábor-kötetben vagy egy ’alternatív színházi szótár’-ban (a színházi élet milyen jelenségei nincsenek még megnevezve, definiálva – tegyük meg!). Egy nagyszerű színész szakdolgozatát elkérni, publikálni, szintén fogalmakra széttöredeztve – ez is a nézőpontok számát növeli, meg az olvashatóságot, amely a közösségi oldalak korában már nem a nagy történetet, hanem a sok kis szösszenet erejét, dinamikáját keresi.

Az írott szöveg komolyságát humorról, játékkal, aforizmaszerűséggel törni meg. Populáris műfajokat bevezetni a színházi szakírás területére: találós kérdést, színházi horoszkópot, „ittas fesztiválózó” mondatait – mindegyiket releváns tartalmakkal, ugyanakkor önironikusan. Laza felsorolásokat közölni: mi a jó a kisvárdai fesztiválban? Szembeállítani azzal: mi nem annyira jó a kisvárdai fesztiválban?

A okoskodó verbalitást képszerűséggel bolondítani meg: képregénnyel; keresztretjévennyel – a megfejtés komoly színházi bölcsesség; sudoku közölni, melyet a kilenc szám helyett híres színész nevének kilenc betűjével kell kitölteni. Az olvasó írjon bele a könyvbe, a színházi lapba! Gondolkodjon a poénon, a találós kérdés relevanciáján. Felejtse el a kultikus viszonyulást, alkotóhoz, kritikushoz; legyen társszerző, társgondolkodó, nevésszen együtt a szerkesztőkkel. Hiszen a színház és a róla való diskurálás olyan ténykedés, ahol szabad jól éreznünk magunkat. Sőt, ajánlatos olyanná tenni, ahol ezt lehet.

E helyütt vitatkoznék kissé a Boros Kinga által megalkotott kifejezéssel, „a kényelmetlen színház”-zal. Doktori disszertációja címéül választott fogalma – abból a

dolgozatból választottam jelen alfejezet mottóját – pontosan és izgalmasan írja le azt a mechanizmust, amit a néző érezhet, ha az aktivitását felkelteni vágyó színház terébe keveredik. „Ez a fajta színház kilöki nézőjét az észlelés bizonytalanságába, mely a prédára és az önmaga épségére egyidejűleg figyelő ragadozó éberségéhez hasonlító” (Boros 2014: 2). Azt tenném hozzá csupán, hogy mind a fogalom, mind magyarázatában a ’ragadozó’ negatív értékjelentést hordoz, holott ez az érzés pozitív is lehet, magam legalábbis az „életre keléshez” is tudnám hasonlítani. Hátha fel tudjuk idézni magunkban, amit a Mnouchkine-metaforákat vizsgáló fejezetben olvashattunk. Boros Kinga előbb olvasott ’éberség’ kifejezése összefüggésbe hozható azzal, amit Mnouchkine a színházról állít: „Színház, [...] alszom, ébressz fel” (Mnouchkine 2010: 9).

Boros Kinga „kényelmetlen színháza” különben mintha ugyanarról szólna, amit „a néző színházá”-nak nevezek. Hiszen, mint írja a dolgozatában vizsgált előadásokról: „változó mértékben és módon mindegyik feszegeti a reprezentáció kereteit, és a társadalmi érzékenységtől a társadalmi elkötelezettségig írható le fogékonyságuk” (Boros 2014: 175).

Ez a leírás viszonylag fedi azt, ahogyan a III. modell színházáról magam is értekeztem. Illetve az a diskurzus, amely a fennebb hivatkozott blogok szövegeiben megmutatkozik, szintén nagyon hasonlít ehhez a típusú színházhoz: performatív elemeket tartalmaz, feszegeti a műfaji kereteket, illetve a szociológiai-antropológiai érzékenység jeleit is mutatja, amennyiben a színházi térben kevésbé jelentős pozíciókat elfoglaló személyeket is megszólaltat, illetve olyan témákra is rákérdez, amelyek túlmennek a „műtárgy” esztétikai vonatkozásain, és a színház terében kibontakozó egyéb jelenségekre is figyel (mint pl. a megalázás).

Az esztétikai szempont háttérbe szorítása még eléggé tabu régiókban. Bátor e tekintetben a 2016. április 15–16-ra meghirdetett pécsi alkalmazott színházi konferencia felhívó szövege. „Az intézményes keretek peremén működő, *esztétikai és/vagy szórakoztatóipari célok*on túl megjelenő [...] színházi jelenségeket kívánjuk a konferencia fókuszába állítani.” Érthető, hogy az esztétikailag értékeset miért helyezi a szórakoztatóipari mellé – ettől eltekintve a reflexeink még működnek: még bizony szoknunk kell ezt az új egymáshoz rendelőt, még hozzá a „nemkívánatos” oldalon.

Boros Kinga is bátor, amennyiben ő is egymás mellé helyezi ezt a két típusú színházat, a társadalmi érzékenységű ellenében (az általam javasolt terminológiára lefordítva: az I. és II. modellt a III.-kal állítja szembe). Parászka népszínházáról, illetve

Bocsárdi művészsínházáról szólva azt írja: „Az egymásnak feszülő mindkét fenti színházpolitika a kényelem színházát műveli, amennyiben mindkettő adottnak tekinti és passzivitásra ítéli a közönséget – a művészsínház, mert alkotói irányultságú, és ilyen értelemben valóban ön-célú, a szórakoztató, mert közönségcentrikussága a statisztikailag nyilvántartott tömegre vonatkozik, nem az egyénre” (i. m. 152).

Magam nem tudnék teljesen egyetérteni a fentiekkel: a 'kényelem-faktor' talán mégsem ugyanolyan mértékű egy Bocsárdi- vagy egy Afrim-előadás, mint egy operett esetében. Vagyis hát ismét ott tartunk, hogy vajon jól értem-e Boros Kinga terminusát: „azt mondhatjuk, a mai román és magyar politikus színház [...] addig a pontig megy el, ahol lelepleződik a fennálló helyzet, egy állapot tarthatatlansága” (i. m. 177).

Ez a „kényelmetlenség”, még egyszer felvetném, örömforrás is lehet annak, aki épp hogy az „igazságot” keresi, illetve nem bánja, hogy a reflexió vagy a döbbenet ereje végül arra ösztönöz bennünket, hogy felborítsuk az addigi „kényelmes”, de álságos rendet – közös erőfeszítéssel. A közösségi érzés is feltámadhat tehát ezekben a helyzetekben.

A közösségi érzést nem csak előadások, de egy adott színház kommunikációja is felkeltheti a befogadókban. A nagyváradi szlogent idézném: „Szigligeti Színház – A ti színházatok!” Kellemes az a főszerep, illetve az intézménynek nem alá-, hanem főlérendelt szerep, amit ez a szlogen a nézőknek felkínál. Hozzáadódik még a dizájn lilás-rózsaszínes alapszíne meg a vicces csokornyakkendő, amit a képeken az alkotók nyakába biggyesztett a grafikus.

Hasonló érzetünk támad az udvarhelyi színház szlogenjét olvasva: „Színházban a város.” Ím, visszatérni látszik a színház és közönsége egysége – amiről az I. modell kapcsán szó volt, és amely a III. modellnek szintén sajátja lesz. Az udvarhelyi plakát vizuális szempontból is hasonlít a váradihoz: játékosan megrajzolt, régiesen elegáns viseletű ifjú pár (teljesség-érzet!) igyekszik rajta a színházba. Az udvarhelyiek esetében a honlap reflektorai is szerencsések: humoros, ahogy minden fül tartalmát más és más reflektor világítja meg.

A marosvásárhelyi színház kommunikációjában is megfigyelhetjük azt a törekvést, hogy a nézőkhöz közelebb próbál kerülni. A vizuális elemeken túlmenően – az élénksárga szín meg a *Pezsgő* című multimedialis „műsorfüzet” – a műsorra tűzött és meghívott előadások tartalma az, ami a kolozsvári és sepsiszentgyörgyi színház repertoárját bizonyos szempontból leelőzi – olyan értelemben, hogy mintha a vásárhelyiek közelebb kerültek volna ahhoz, amit a III. modell tűz ki célul. (Például

amíg a kolozsváriak a művészi szempontból közepesnek tartott Vígszínházzal kínálják meg közönségüket, Vásárhely az újvidéki *Neoplantát* és a beregszásziakat hívta meg a *Zoltán újrateremtve* előadásával: a határon túliságra érvényesen reflektáló, művészi szempontból is izgalmas előadásokat.)

A III. modellre jellemző közösségi igény érzékeltetésére végezetül hadd idézzek néhány részletet, elsősorban a fesztiválok terméséből. KÁMSZ (Kolozsvár), TESZT (Temesvár), Interferenciák (Kolozsvár), Kollokvium (Gyergyó), Erdélyi Vándorszínház, Vároterem Projekt, a színház (csak úgy):

„Szeretnék otthon lenni a színházban? Igen. A kolozsváriiban is? Igen. Otthon szoktam lenni benne? Nem? Végül is... az egyik Livingroomon mintha. Az Orbán Attilá-s beszélgetésen. Egyezem ki magammal” (Zsigmond 2015f).

„A képekből az is látszik, hogy a tér kicsi, de hümm; mondhatni izgalmas. Fontos ez? Ha engem kérdeztek: igen. Egy intézménynek legyenek hangulatos »találka«-helyei. Egy színházi találkozónak (!) pláne. A büfé adjon vidám teret a spontaneitásnak – táncnak, lépcsőn ücsörgésnek –, az előcsarnokban legyen vidám helye az ácsorgásnak. Ne kongó hodály legyen” (Zsigmond 2012: 256).

„A kollokviumban szeretem: hogy a szakmai beszélgetések a Livingben vannak. Az a cél, hogy mindenki jól és biztonságban érezze magát, hogy felszámoljuk az esetleges, az előadáshoz viszonyítva eltérő álláspontok és perspektívák közötti szakadékot. Szeretem magát a Livinget, hogy otthonos, és nem érzem azt, hogy csak belsősöket lát szívesen (mint sok más színházbüfé). Szeretem a kolli-bacit, mert nem hagyja, hogy elkallódjanak az impresszióink és gondolataink az előadásokról. (B.)”¹⁰⁹

„A vándorszínház pozitív kezdeményezés. Annak idején, amikor elindították, az volt a célja, hogy ne az ember menjen be a színházba, hanem a színház menjen az emberhez. Ez szimpatikus volt. Főleg amikor én voltam ott, akkor volt az első turné, még mi se tudtuk, hogyan lehet ezt jól csinálni, mert senkinek nem volt tapasztalata ebben. De az, ami az előadások után a nézők részéről fogadott, azért érdemes volt csinálni, és a mai napig is érdemes ezt csinálni. (G.)” (uo.).

„A várótermes kezdeményezést nagyon szeretem. Az embereket szeretem benne. Hogy nem kompromisszumokkal dolgoznak, tudnak lazán dolgozni, humorosan hozzáállni bármilyen csalódásukhoz. Szeretem, hogy jó sokan szeretik őket. (G.)” (uo.).

¹⁰⁹ <http://kolli-baci2013.blogspot.ro/search/label/%231%C3%A1ljkok>

„Like a good friend, the familiarity that comes along with being in a theatre is pretty magical. It feels like the right place to be, even if you have nothing to do. Whether it is being an audience member or sitting in the bar, there is an energy, an air of creativity and excitement. No matter where in the world I am, being in a theatre always feels like home”
(uo.).

III. ÖSSZEGZÉS

„A színházak a hozzájuk legközelebb élők közösségét förládozták egy absztrakt »európai mainstream« nevében.” (Visky 2016: 57)

Azzal kezdtem disszertációm, hogy a laikus szemlélet által problémátlanak, egységesnek vélt „színház”-fogalmat próbálom meg alaposabban körüljárni, és kideríteni, hányféle jelentése is lehet ennek a szónak – ma, Erdélyben.

Kutakodásomhoz elsősorban a bevezetőben bemutatott kommunikációelméleti, szemantikai és narratológiai szempontokat vettem igénybe; ezek mellett irodalomelméleti terminusok is fel-felbukkannak időközönként a disszertációban.

A probléma, homlokzat, prototípus, keret, családi hasonlóság, (kognitív) metafora, séma, kulturális forgatókönyv, narratíva, illetve a hozzájuk hasonló fogalmak általános értelmezési fogódzók, bármilyen diskurzus elemzésekor segítségünkre lehetnek. E terminusok által olyan eszköztár birtokosai lehetünk, amellyel könnyen meg tudhatjuk állapítani egy adott kifejezésről, hogy szerencsés-e használnunk avagy sem – annak megfelelően, hogy milyen szemléletmódot vallunk.

Az értekezés témája sokfelé elágazott, és gyakran próbáltam idézetekkel is szemléltetni a diskurzusok sajátosságait. Az utalások tágas terének megfelelően széles lett a bemutatott elgondolások palettája is: szó esett a színházi előadásról mint a kommunikáció egyik formájáról, de mint a gazdasági szféra eleméről is. A színház mint az emberségesség őrzője a 'szent' pillanatok megteremtőjeként is megmutatkozott előttünk, illetve a napi, társadalmi folyamatok leképezőjeként, gerjesztőjeként is. Esztétikai és morális funkcióról, illetve nyelvőrzésről egyaránt volt szó a színház kapcsán. Arról is, hogy a színháznak az elektronikus média korában leáldozóban van(-e) a csillaga.

A színház konceptualizálásai hierarchikus szerveződéseként is felfoghatók. A színház keretei ugyanis, bármilyenek legyenek is, mindig tartalmaznak szereplőket és egyéb elemeket, és ezek között sokféle relációt, alá-fölrendeltségi viszonyokat is. Ez is fontos vizsgálati kérdés volt számomra: hogy ki/mi van a hierarchia csúcsán egy adott modellben, vagyis mely komponens az, aminek föltétlenül benne kell lennie egy bizonyos szemléletmód szerint, a 'színház' adott prototípusában. A keretek közötti

versengések, az aktorok vitái is sokszor ezen múlnak: hogy aki/ami jó pozícióban van egy keretben, az adott aktor számára kedves-e avagy nem.

A konkrét keretek közül, amelyek meghatározhatják a színházról való gondolkodásunkat, megemlítettem a gazdaságit, amelyben a néző 'fogyasztó' és az előadás 'árucikk'. Felidéztem a nosztalgikusát, amelyben a színház a televízióval és a számítógéppel (internettel) verseng. Említettem a külföld–itthon keretet, amelyben a 'külföld'-é a pozitív státusz, az 'itthon' pedig a (színházilag is) elmaradott, a felemel(ked)ésre váró vidék. Ehhez hasonló, szintén aszimmetrikus keret a látható versus láthatatlan régióé. Szó volt a színház és a nézőközönség együtteséről mint keretről. A színházról mint 'az értékek őrzőjéről' egy 'barbár' környezetben. Arról, hogy a színház keretei összefügghetnek a társadalom egyéb kereteivel. A metaforák is keretek: a művész például orvosként viszonyul a társadalomhoz, amikor a műalkotásokkal 'gyógyít', illetve 'harcos' is a művész – a küzdelem-metaforika ugyanakkor a kommunizmus örökségének is tekinthető. Említés történt a 'szolgálat'-ról, amely fontos eleme több keretnek (például a 'színházon kívüli misszió' teljesítése formájában, amelyet Tompa Gábor elmarasztal). Megidéztem a 'zárt'-ságot is mint kulcsfogalmat, illetve azt, hogy van, akinek a gondolkodásmódját (kereteit), valószínűleg külső hatások következtében, a merev elkülönítések határozzák meg. Volt szó arról a rendező–színész viszony által meghatározott keretről, amelyben a rendező istennek, a színész viszont bábunak, robotnak érzi magát.

Az értekezésben szóhasználatokat is elemzek. Olyasmikre hívom fel a figyelmet, hogy nem ajánlott például a „szereposztás” szó használata olyan esetben, amikor nem akarjuk kiemelni a színészeket egy alkotócsapatból, például mert mellettük más munkatársak nevei is szerepelnek a szórólapon – ilyenkor az általánosabb „színlap” kifejezés talán megfelelőbb. Olyankor sem szerencsés a „szereposztás” kifejezés, amikor nincsenek kiosztva konkrét „szerepek”, hanem performatívabb jellegű színházi eseménnyel van dolgunk. A *Szindaraboló* c. marosvásárhelyi rádióműsor neve azért nem volt szerencsés, mert a „szindarab”-ot emelte ki a színház elemei közül, márpedig ma nem (föltétlenül) az írott szöveget tekintjük az előadás legfontosabb összetevőjének. A műsor facebook-oldalának borítóképe véres kést tartó kezet ábrázolt, valószínűleg a feldarabolás, a transzírozás gesztusának illusztrálásaképpen, meg hatáskeltő elemként. Ezzel a képpel viszont az a probléma, hogy a kritikus, reflexív hozzáállást a műalkotással (illetőleg az alkotókkal) szembefeszülő, agresszív tevékenységként ábrázolja. A kritikus attitűd ellenségesként való keretezése olvasható ki a budapesti

Színikritikusok Céhe K. O. – Kritikus Óra – című beszélgetéssorozatának elnevezéséből is (l. knock out).

A szóválasztás fontosságát olyankor is érzékelhetjük, amikor döntenünk kell: a színházi tevékenységről mint munkáról, mint játékról vagy mint alkotásról beszéljünk. Ugyancsak nem mindegy, hogy X. Y.-t színésznek vagy színművésznak nevezzük – a tevékenység kultikus jellege egyik kifejezésben jobban kódolva van, mint a másikban. Nem mindegy, hogy a nézőket adófizetőknek vagy befogadóknak nevezzük – más-más keret aktiválódik egyik és másik szó használatakor. (Magam a 'résztevők' kifejezést preferálom.) Hasonlóan a 'színházi 'előadás' vagy a 'színházi esemény' kifejezések között is választhatunk, és választásunk nem tét nélküli.

A kisebb, mozgékonyabb (itt-ott feltűnő) keretek mellett specifikusabb, nagyobb tömbbe rendeződő modellek bemutatására is vállalkoztam. A disszertáció második részében amellet próbáltam érvelni, hogy az utóbbi kb. ötven évben három különböző színházszemlélet váltotta egymást Erdélyben, illetve él egymás mellett párhuzamosan.

Az első modellt („az író és a színész színházát”, ahogy neveztem) úgy próbáltam bemutatni, hogy két-három századnyira visszanyúlva az időben elkezdtem felfejteni a színháznak tulajdonított funkciókat, amíg lassan elérkeztem a máig, időnként kiragadva egy-egy kor bizonyos szövegegyüttesét, és megvizsgálva azok diszkurzív jellemzőit – meglátásom szerint jól érzékelhető az idézetek és elemzésem nyomán a diskurzusokban megfigyelhető változás. Részletes olvasat létrehozására alkalmas apparátusnak tekintem az irodalomtörténet területéhez tartozó kultusz kutatást, bemutatását ezért vállaltam ebben a fejezetben; a szempontjait fel is használtam az elemzések során.

A második („a rendező színháza”) és a harmadik modell („a néző színháza”) másféle elmélet bemutatását kívánta meg. Ezekben a fejezetekben színháztudományi ihletettségű alfejezetek szerepeltek: olyanok, amelyek színházelméleti megfontolásokat és nemzetközi színházi tendenciákat próbáltak felvázolni. Ezek előzményének tekinthető a Bevezető részben közölt, színházdefiníciókat felsorakoztató alfejezet; amelyben a „magyar színház” főbb jellegzetességeiről is olvashattunk. A román színház sajátosságai szintén a Bevezetőben kaptunk betekintést.

A színháztörténet szemléletek váltakozásáról szól; az átalakulás pedig különféle környezeti hatások, illetve szereplők változó hierarchikus viszonyai mentén írható le. Megpróbálom egy táblázatban összefoglalni, milyen főbb különbségek mutatkoznak az általam bemutatott három modell esetében. Ezek természetesen vázlatosak, a

tulajdonságok soha nem fognak így, sterilen előfordulni: a konkrét esetek egymáshoz képest mindig sokkal árnyaltabb különbségeket mutatnak.

<i>modellek/ diskurzusok</i>	1. Az író és a színész színháza (kultikus diskurzus)	2. A rendező színháza (művészsztínházi diskurzus)	3. A néző színháza (társadalmi irányultság)
<i>mikor gyakori (jellemzően)</i>	a rendszerváltás előtt	a rendszerváltás környékén	az utóbbi években
<i>társadalmi kontextus</i>	elzártság a nyugattól, kisvárosi környezet	nagyvárosi környezet	nagyvárosi környezet, de periféria
<i>gazdasági erőforrások</i>	kevés (nyugdíjas színészek, kisvárosi, önkormányzati finanszírozás)	több (állami/minisztériumi finanszírozás)	kevés (kispénzű fiatalok, független szféra)
<i>életkor (jellemzően)</i>	idős	középkorú	fiatal
<i>nemi eloszlás</i>	vegyes	férfi	vegyes
<i>mediális kontextus</i>	nincs nyugati/ magyarországi tévé	van nyugati/magyaror- szági tévé, internet	internet, közösségi média
<i>hatalom- koncentráció</i>	szimbolikus hatalom	él a hatalmával	nincs hatalma
<i>hierarchikus</i>	igen	igen	nem
<i>tipikus figura</i>	író, színész (néző, polgármester)	rendező	totális alkotó, néző
<i>a színház célja</i>	morális célok, könnyű szórakoztatás	önértelmezés, esztétikum	a környezet értelmezése és hatás rá, játék
<i>cél a néző identitásának</i>	megerősítése, konzerválása	megváltoztatása, megújítása	megváltoztatása, megújítása
<i>időszemlélet</i>	eredetre hivatkozás, állandóság (múlt)	újdomság (jelen)	újdomság, változás (jelen, jövő)
<i>hivatkozási alap</i>	magyar, jellemzően irodalmi hagyomány	külföldi és román minták	nyugati, egyéb mediális és köznapi minták
<i>tér, amit befog, belát</i>	nézőtér, az itt	tágas, kontinensnyi is	az adott város, ország
<i>műfaj, stílus</i>	versműsor, klasszikus műfajok lélektani realizmus, operett, vígjáték	látványszínház, abszurd, kanonikus szerzők	stilis sokféleség, populáris elemek, nyersesség, civilség
<i>esztétikai minőség, hangoltság</i>	fenséges, komikus	tragikus, abszurd, groteszk	ironikus, játékos
<i>a szövegek nyelvezete</i>	patetikus, metaforikus, magyar	komplex, metaforikus, nyugati szerző	ironikus, játékos, didaktikus, nincs

	szerző		szerző
<i>téma, problematika</i>	régi, meseszerű világ (esetleg áthallások)	egyéni, egyetemes	aktuális társadalmi
<i>egyén vagy közösség</i>	közösség	egyén	közösség
<i>művészet vagy kiszolgálás</i>	kiszolgálás	művészet	kiszolgálás
<i>szakmai elismerés, díj, kritika</i>	nincs	van	vanogat
<i>elméleti alapvetés</i>	premodern	hermeneutika	dekonstrukció
<i>káromkodás, meztelenség</i>	nincs	lehet	lehet
<i>tipikus szövegek</i>	életútinterjú, színháztörténet, napilapos műfajok	interjú, monográfia, esszé	blog, fesztivállap, facebook
<i>jelentés(ek)</i>	egyszerű	bonyolult	bonyolult v. egyszerű
<i>nézői attitűd</i>	passzív	a kettő között	aktív

A három modell szétválasztása után az összegzést Visky András egyik szövegére való hivatkozással folytatnám. Azért különleges a helyzet, mivel a szerző a rendező-centrikus színház kedvezményezettjének tűnik (a kolozsvári színház művészeti igazgatójáról van szó), így meglepődhetünk, hogy esszéjében szembeszáll ezzel az iránnyal, és a harmadik modell mellett teszi le a voksát. Olyan, mintha színháztörténeti pillanat tanúi lennénk, mintha épp dübörögne körülöttünk valami – az zajlik nagy robajjal, amit jelen értekezés is feszeget. *A mainstream vége* című, a 2015-ös Velencei Biennáléra készült írásában Visky András a következőket írja – és legyen ez az általam írtak összegzése, lezárása:

„A politikai totalitarizmus a színházrendező zsarnokságában találta meg önnön reprezentációját, és megfordítva: a *mise en scène* színháza a modern korok diktatórikus berendezkedéseit tekintette önmaga számára modellnek. A rendező – szinte kizárólag csak férfi, és csak elvétve nő – uralkodott a színészek és a többi alkotóművész közössége felett, és egyedül ő – kizárólag a férfi – vette tulajdonba az előadást – [...]

A szürke végtelen árnyalatai: kiszámítható stílus és kifejezőmód, csekély számú, ajánlott vagy inkább kötelező téma uralták a legkülönbözőbb színpadokat. [...]

A közös testi jelenlét, azaz az eseményben résztvevők megosztott életidejének különös értéke, valamint a színházi előadás tűnékenysége a valóságos találkozás élményével ajándékozhat meg, megtörve a misztikus áldásban részesülő, felkent alkotók és passzív befogadók közötti hazug és romantikus hierarchiát.

Egyre erősebb igény mutatkozik egyfajta »új intimitásra«, a másik közelségére, és az önfelismerés (*anagnorisis*) eseményének közvetlen tapasztalatára” (Visky 2016: 56—58).

HIVATKOZÁSOK JEGYZÉKE

ADORJÁNI Panna (2015): *The state of mind, avagy esszé színházról és szabadságról.*

Letöltve: <http://www.jatekter.ro/?p=15104>. (Letöltés dátuma: 2015. 11. 15.)

Dr. ANDRÁS Pál (2016): *Meddig sülyedhet a színház?* Letöltve:

<http://www.hirmondo.ro/web/index.php/velemeney/74951-Meddig-sulyedhet-szhz.html>. (Utolsó letöltés: 2016. 03. 2.)

ANTALFI József (2015): *Ennyi pénzből nehéz családot alapítani.* Letöltve:

<http://udvarhely.ma/ennyi-penzbol-nehez-csaladot-alapitani/> (Utolsó letöltés: 2015. 08. 16.)

BABARCZY Eszter (1996): *A ház, a kert, az utca.* In: Uő: *A ház, a kert, az utca.*

Budapest, József Attila Kör – Balassi Kiadó, 7–19.

BABOS Krisztina (2014): *Antigoné fehér karszalagban.* Letöltve: <http://www.kronika.ro/kultura/antigone-feher-karszalagban>

(Utolsó letöltés: 2015. 05. 01.)

BÁCS Ildikó (2008): *A színpad visszanéz.* UP Fest Magazin, 3. sz. 8–9.

BAJOMI-LÁZÁR Péter (2006): *Manipulál-e a média?* Médiakutató 2006 nyár;

Letöltve: http://www.mediakutato.hu/cikk/2006_02_nyar/04_manipulal-e_a_media/ (Utolsó letöltés: 2015. 07. 01.)

BALÁZS Katalin (2016): *Folytatják a gyergyószentmiklósi intézményvezetők.* Letöltve:

<http://www.szekelyhon.ro/aktualis/gyergyoszek/folytatjak-a-gyergyoszentmiklosi-intezmenyvezetok>. (Utolsó letöltés: 2016. 02. 26.)

BANU, Georges (2006): *Színházunk, a Cseresznyés kert.* (Ford. Koros Fekete Sándor)

Kolozsvár, Koinónia.

BANU, Georges (2007): *A felügyelt színpad.* (Ford. Koros Fekete Sándor) Kolozsvár,

Koinónia.

BANU, George (2009): *A 20. sz. második felének színházi látképe. Vázlat.* (Ford.

Zsigmond Andrea) In: ZSIGMOND Andrea: *Színváltások.* Esszék a színházról és környezetéről. Kolozsvár, Koinónia.

- BARTHA Katalin Ágnes (2010): *Shakespeare Erdélyben. XIX. századi magyar nyelvű recepció*. Irodalomtörténeti füzetek 167. szám, Budapest, Argumentum.
- BARTHA Réka (2015): *Játssz Wittgensteint, eurós bankjegyet!* Letöltve: <http://erdelyiportal.ro/thalia/jatssz-wittgensteint-euros-bankjegyet>. (Utolsó letöltés: 2015. 11. 15.)
- BÉCSY Tamás (2008): *A magyar színházról és elméletéről*. In: IMRE Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi.
- BERÁN Eszter (2006): *Nők karrierdiskurzusokban: szexista ideológia a kulturális forgatókönyvekben*. Replika 56–57.
- BÍRÓ Béla (2004): *Narratológia*. Kolozsvár, Scientia Kiadó.
- BIRÓ Eszter (2016): *Nagyon tiszta fennsík*. Beszélgetés Bodolai Balázs színművésszel. Székelyföld, február
- BIRÓ Réka (2013): *Kisvárda, fesztivál, 25 – képekben*. Székelyföld, december.
- BIRÓ Réka (2015): „Fehér lapnak látom magam”. Beszélgetés Albert Csilla színművésszel. Székelyföld, október.
- BIRÓ Réka – DEÁK Katalin (2015a): *Ha nem érzel együtt a színházzal, az nehéz dolog*. Beszélgetés Nagy Rezső hangosítóval. (Backstage) Évadismertető füzet. Kolozsvári Állami Magyar színház, 2015/2016, október-november.
- BIRÓ Réka – DEÁK Katalin (2015b): *Örömmel dolgozni, hegyoldalra üvölni*. Beszélgetés Buksa Péter hangosítóval. (Backstage) Évadismertető füzet. Kolozsvári Állami Magyar színház, 2015/2016, október-november.
- BLÉNESI Enikő (2013): *Kolozsváron élő magyar fiatalok színházzal kapcsolatos diskurzusai és attitűdjei*. Egyetemi szakdolgozat. Kolozsvár, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Szociológia és Szociális Munkás-képző Kar, Antropológia szak.
- BOAL, Augusto Pinto (2004): *Spectator, de cuvânt obscen!* In: Mihaela Tonitza-Iordache // George Banu: *Arta Teatrului*. (Trad. textelor inedite Delia Voicu.) Bukarest, Ed. Nemira 456–457.
- BODÓ A. Ottó et al. (2001): *A színházért mint művészetért*. Letöltve: <http://eletmod.transindex.ro/?cikk=453>. (Utolsó letöltés: 2015. 10. 24.)

- BODÓ A. Ottó (2011): *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház*. Doktori disszertáció. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.
- BODÓ A. Ottó (2014): *Húsz év erdélyi magyar színháza*. Kolozsvár, Eikon.
- BÓKAY Antal (1997): *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Budapest, Osiris.
- BOROS Kinga (2004): *Szatmártól Csíkszeredáig*. Beszélgetés Lőrincz Ágnes szatmári, és Parászka Miklós csíkszeredai színházigazgatókkal. Világszínház 2004/3–4. Letöltve: <http://www.hamlet.ro/kritikak.php?cikk=287> (Utolsó letöltés: 2015. 09. 12.)
- BOROS Kinga (2014): *Kényelmetlen színház. Politikusság napjaink román és magyar színházában*. Doktori dolgozat. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, Doktori Iskola.
- BOROS Kinga (2015a): *Függések és különállások*. Kritikuskollokvium. Letöltve: <http://www.jatekter.ro/?p=14146> (Utolsó letöltés: 2015. 10. 8.)
- BOROS Kinga (2015b): *Olvasóra vágyva*. Kritikuskollokvium. Letöltve: <http://www.jatekter.ro/?p=14271> (Utolsó letöltés: 2015. 10. 8.)
- BOROS Kinga (2016): *Mit kíván a néző?* Letöltve: <http://www.jatekter.ro/?p=16370> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 26.)
- BROOK, Peter (1999): *Az üres tér*. (Ford. Koós Anna) Budapest, Európa Könyvkiadó.
- BROWN, Penelope – LEVINSON, Stephen (2008): *Univerzáliák a nyelvhasználatban*. Az udvariasság jelenségei. (Ford. Síklaki István.) In: Síklaki István (szerk.): *Szóbeli befolyásolás II*. Nyelv és szituáció. Társadalmi kommunikáció sorozat. Budapest, Typotex kiadó.
- CS. GYÍMESI Éva (1992): *Gyöngy és homok*. Ideológiai értékjelképek az erdélyi magyar irodalomban. Bukarest, Kriterion
- CSATA Zsombor: *Elvi kérdés a nyelvi kérdés?* Az Igen, tessék! mozgalom meghívására a Babeş–Bolyai Tudományegyetemen elhangzott előadás vázlat. Kolozsvári Magyar Napok, 2014. augusztus 21. Letöltve: <http://bbteszocioblog.blogspot.ro/2014/08/tobbnyelvuseg-es-gazdasag-egy-eloadas.html> (Utolsó letöltés: 2015. 09. 01.)

- CSEPEI Zsolt (2012): *A többi csak legenda*. Beszélgetés Hatházi András színésszel. Székelyföld, szeptember
- CSINTA Samu (2015): *Bezárkózni a termékeny magányba*. Beszélgetés Bogdán Zsolt színművésszel. Letöltve: <http://www.kronika.ro/archivum/offline/cikk/259877/bezarkozni-a-termekeny-maganyba> (Utolsó letöltés: 2015. 09. 09.)
- DARVAY NAGY Adrienne (2010): *Szín–ész–nő*. In: uő.: Stief Magda. Beszélgető-könyv. Kolozsvár, Komp-Press. 5–14.
- DÁVIDHÁZI Péter (1989): *„Isten másodszülöttje”: magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest, Gondolat.
- DÁVIDHÁZI Péter (1994): *Elméleti kiindulópont egy kritikus életmű vizsgálatához*. In: uő.: Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége. Budapest, Argumentum. 15–71.
- DÁVIDHÁZI Péter (1998): *Per passivam resistantiam. Változatok hatalom és írás témájára*. Budapest, Argumentum.
- DÁVIDHÁZI Péter (2003): *Egy irodalmi kultusz megközelítése*. In: TAKÁTS József (szerk.): *Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*. Budapest, Kijárat. 107–133.
- DIJK, Teun A. van (2000): *A kritikai diskurzuselemzés elvei*. (Ford. Kriza Borbála) In: SZABÓ, M. ; KISS, B.; BODA, Zs. (szerk.): *Szövegváltozatok a politikára*. Nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, Universitas kiadó.
- ENYEDI Sándor (2007): *Vallomások a 215 éves Kolozsvári Színházról!* Letöltve www.szineszkonyvtar.hu/contents/enyedi.htm (Utolsó letöltés: 2015. 08. 25.)
- EÖRY Vilma (2007): *Értelmező szótár+*. I–II. Budapest, Tinta Könyvkiadó.
- ÉrtSz. – BÁRCZY Géza – ORSZÁGH László (főszerk.) (1959–1962): *A magyar nyelv értelmező szótára I–VII*. Budapest, Akadémiai.
- FÁM Erika (2015): *Építkezésvezető szeretne maradni – Radu Afrim rendező*. Krónika online, Szempont, Letöltve <http://www.kronika.ro/szempont/eitkezésvezeto-szeretne-maradni-a-radu-afrim-rendezo> (Utolsó letöltés: 2015. 08. 15.)
- FEY László (2001): *Volt egyszer egy színház...* Szabadság, nov. 1., 3.

- FISCHER-LICHTE, Erika (1999): *Az átváltozás mint esztétikai kategória* (Ford. Kiss Gabriella). Theatron 1999/4. 57–65.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2001): *Színház és identitás. A színház mint a „határátlépés” tere?* In: uő: *A dráma története*. (Ford. Kiss Gabriella) Pécs, Jelenkor Kiadó.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009): *A performativitás esztétikája* (Ford. Kiss Gabriella) Budapest, Balassi Kiadó.
- FOUCAULT, Michel (1998): *A diskurzus rendje*. In: Uő: *A fantasztikus könyvtár*. (Vál. és ford. Romhányi Török Gábor). Budapest, Pallas Stúdió – Attraktor Kft.
- FOUCAULT, Michel (2000): *Válasz egy kérdésre: a diskurzusról*. (Ford. Kiss Balázs) In: SZABÓ, M. ; KISS, B.; BODA, Zs. (szerk.): *Szövegváltozatok a politikára. Nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, Universitas kiadó.
- FOUCAULT, Michel (2001): *A tudás archeológiája*. Budapest, Atlantisz.
- FÖTÉR (2015): *Reflex: van, aki forrón szereti*. (A közönséget szondáztattuk a sepsiszentgyörgyi színházi fesztivál zárónapján. Ki mit szeret a Reflexen?) http://foter.ro/cikk/20150403_vege_a_reflex_3_szin hazfesztivalnak. (Utolsó letöltés: 2015. 09. 30.)
- GAZDA József (2011): *A küldetéses színházért* (Esettanulmány Bocsárdi László Bánk bán című „színpadi tanulmánya” kapcsán). Letöltve: http://www.3szek.ro/load/cikk/44287/a_kuldeteses_szinhazert_esettanulmany_bocsardi_laszlo_bank_ban_cimu_%E2%80%9Eszin pad_i_tanulmánya%E2%80%9D_kapcsan. (Utolsó letöltés: 2015. 10. 17.)
- GELLÉRT Edit (2015): *A hegymászó sem a hegyet egyenesített ki*. Beszélgetés Barabás Áprád, Freddyvel. Letöltve: <http://www.maszol.ro/index.php/kultura/50545-barabas-arpad-freddy-a-hegy maszo-sem-a-hegyet-egyen es it tet i-ki> (Utolsó letöltés: 2015. 09. 12.)
- GERGELY Zsuzsa (2015): *Donát 160: A szabadság illúziójában élünk – beszélgetés Tompa Gáborral*. Letöltve: <http://kolozsvariradio.ro/2015/12/30/donat-160-a-szabadsag-illuziojaban-elunk-besz el get es -tompa-gaborral/> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 26.)

- GLÓZER Rita (1998): *Diskurzusok a civil társadalomról*. Egy fogalom transzformációi a rendszerváltó évek értelmiségi közbeszédében. Budapest, L'Harmattan.
- GOFFMAN, Erving (2008): *A homlokzatról*. (Ford. Síklaki István.) In: Síklaki István (szerk.): Szóbeli befolyásolás II. Nyelv és szituáció. Társadalmi kommunikáció sorozat. Budapest, Typotex kiadó.
- GYÖRGYJAKAB Enikő (2014): *Két hangra*. (A színészi alkotásról a *Hedda Gabler* és a *Romok igaz menedék* című előadásokban.) Játéktér 2014/nyár, 57–60.
- HEGYI Réka (2008): *Az i-re a pontot a költészet teszi fel*. Beszélgetés Boér Ferenc színművésszel. Székelyföld, 2008/december, 53–62.
- HEGYI Réka (2015): *A Székely Színház nevelt*. Beszélgetés Fall Ilona színművésszel. Székelyföld, 2015/május, 67–76.
- HORÁNYI Özséb (szerk.) (2007): *A kommunikáció mint participáció*. Budapest, AKTI-Tipotex.
- HORVÁTH Andor (2005): *Előszó*. In: Boros Kinga: Elekes Emma: Életinterjú. Kolozsvár, Polis, 5–7.
- HORVÁTH Andor (2008): *Előszó*. In: Köllő Katalin: Csíky Andás. Életútinterjú. Kolozsvár, Komp-Press, 5–7.
- IMRE Zoltán (2005): *Színház-szociológia és a néző kutatása*. In: uő.: (szerk.) Színház és szociológia határán. Budapest, Kijárat kiadó.
- IMRE Zoltán (2008): *Színházak – történetek – alternatívák. A színháztörténetírás és -kutatás lehetőségei és problémái*. In: uő.: (szerk.): Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák. Budapest, Balassi kiadó.
- JÁKFALVI Magdolna (2000): *Átéltés – elidegenítés – felmutatás*. In: uő.: (szerk.) Színházi antológia, XX. század. Budapest, Balassi kiadó.
- JÁKFALVI Magdolna (szerk.) (2011): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Budapest, Balassi Kiadó – Színház- és Filmművészeti Egyetem.
- JANKÓ-SZÉP Yvette (2010): *S. O. S., avagy véget ért a rendezés évszázada?* Letöltve: <http://hanyora.blogspot.ro/search/label/...%20a%20szakmai%20besz%C3%A9lget%C3%A9sen>. (Utolsó letöltés: 2015. 10. 19.)

- JÁNOS Szabolcs (2000): *Színház, templom, iskola. Színházelméleti gondolkodásunk kezdetei*. Theatron, 2000/nyár-ősz.
- KÁNTOR Lajos – KÖTŐ József (1998): *Magyar színház Erdélyben*. Bukarest, Editura Intergal.
- KÉKESI KUN Árpád (1999): *Dialógusban. A színházi diskurzus(ok) néhány aktuális kérdéséről*. Theatron 1999/2–3, 13–21.
- KÉKESI KUN Árpád (2004): *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban*. In: IMRE Zoltán (szerk.): *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Budapest, Áron Kiadó.
- KÉKESI KUN Árpád (2007): *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris.
- KELEMEN Attila (2009): *Tompa és Visky – rövid vitaretorikai elemzés*. Letöltve: <http://kelemen.transindex.ro/?new=1&cikk=554>. Utolsó letöltés: 2015. 11. 14.)
- KERTÉSZ Gergely (2003): *A néző hely(zet)e*. A nézőszerep átértékel(őd)ésének néhány kortárs lehetőségéről. Theatron, tavasz, 138–145.
- KESZEG Vilmos (2002): *Homo narrans*. Emberek, történetek és kontextusok. Kolozsvár, Komp-Press Korunk Baráti Társaság.
- KESZEG Vilmos (2011): *A történetmondás antropológiája*. Egyetemi jegyzet. Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság, BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék.
- KINCSES Elemér (2007): *Szabálytalan előszó*. In: NAGY Miklós Kund: Szabó Duci. *Életinterjú*. Kolozsvár, Polis. 5–6.
- KISS Bence (2016): *Válaszfőle dr. András Pálnak és a szerkesztőségnek*. Letöltve: <http://www.hirmondo.ro/web/index.php/velemen/74992-Vlaszfle-Andrs-Plnak-illetve-szerkesztsgnek.html>. (Utolsó letöltés: 2016.02.26)
- KISS Gabriella (2014): *Színháztudomány – közép(iskolás) fokon*. Theatron 2014/1. 1–105.
- KISS Tamás – BARNA Gergő (2011): *Fókuszban a kultúra. Kulturális fogyasztás, társadalmi rétegződés és etnicitás Erdélyben/Romániában*. Kutatásjelentés. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Kolozsvár (kézirat).

- KISS Tamás – BARNA Gergő (2012): *Népszámlálás 2011*. Erdélyi magyar népesedés a XXI. század első évtizedében. Demográfiai és statisztikai elemzés. Műhelytanulmányok a romániai kisebbségekről nr. 43. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Kolozsvár.
- KISVÁRDAI LAPOK (szerk.) (2013): *Tisztelt polgármester úr!* Kisvárdai Lapok, június 22.
- KOSELLECK, Reinhart (2003): *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*. (Ford. Szabó Márton) In: Uő: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Budapest, Atlantisz, 241–298.
- KOTTE, Andreas (2015): *Bevezetés a színháztudományba*. Budapest, Balassi.
- KOVÁCS Bálint (2011): „*Megadatott az elszakadás*”. Interjú Bocsárdi László határontúli színházigazgatóval. Letöltve: <http://www.origo.hu/kultura/20110614-poszt-interju-bocsardi-laszloval-a-sepsiszentgyorgyi-tamas-aron-szinhaz-igazgatojaval.html> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 26.).
- KOVÁCS Emőke (2015): *A hetente megkísérelt lehetetlen*. Beszélgetés Czegő Csongorral a Figura Stúdió Színházról. Játéktér /tavasz, 30–34.
- KOVÁCS Gabriella (2014): *Alkalmazott színház és dráma. Út a színháztól a nyelvoktatásig*. Marosvásárhely, UArtPress–Mentor.
- KOVÁCS Zsolt (2010): *Elégtelen Bocsárdi Lászlónak*. Új Magyar Szó, 2010. június 4., 8.
- KÖLLŐ Katalin (2004): *Orosz Lujza*. Kolozsvár, Korunk–Komp-Press.
- KÖLLŐ Katalin (2006): *Ráadás. Beszélgetés Orosz Lujza színművésszel*. Székelyföld 2006/szeptember.
- KÖLLŐ Katalin (2015): *Nyugalom Afrim-módra*. Játéktér 2015/nyár, 7–9.
- KÖTŐ József (2001): *Utószó*. In: JANOVICS Jenő: *A Hunyadi téri színház*. Kolozsvár, Korunk Baráti Társaság – Komp-Press Kiadó. 331–337.
- KÖTŐ József (2013): *Előszó. A színház nagytiszteletű ura*. In: MOLNÁR Judit: *Miske László. Beszélgetőkönyv*. Kolozsvár, Komp-Press. 5–12.

- KÖVECSES Zoltán – BENCZES Réka (2010): *Kognitív nyelvészet*. Budapest, Akadémiai kiadó.
- KULCSÁR Szabolcs (2013): *A másik part*. Kisvárdai Lapok, június 24., 5. old.
- KÜRTHY András (2008): *Előhang*. In: DEHEL Gábor: Marton Melinda. Beszélgető-könyv. Kolozsvár, Komp-Press. 5–9.
- LAKNER Lajos (2003): „...csodás színeváltozás...” *Irodalom és múzeum*. In: TAKÁTS József (szerk.): Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, Kijárat. 301–317.
- LAKNER Lajos (2005): *Irodalmi kultusz, történetiség, aktualitás. A kultusz kutatás útjain*. In: KALLA Zsuzsa et al. (szerk.): Kultusz, mű, identitás. Kultusztörténeti tanulmányok 4., A PIM könyvei 13. Budapest, PIM. 11–30.
- LAKNER Lajos (2007): *Irodalom, kultusz, társadalmi nyilvánosság*. Korunk, XVII. évfolyam, 2007/6. Letöltve: <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00126/3506.html> (Utolsó letöltés: 2013. 05. 12.)
- LÁSZLÓ Ferenc (2008): *Pálca, kéz, delej*. In: NAGY-HINTÓS Diana: *Hary Béla*. Életútinterjú. Kolozsvár, Komp-Press. 5–8.
- LÁSZLÓ János (2001): *Előszó. Narratív pszichológia: új megközelítés a pszichológiában*. In: LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta (szerk.): Narratívák 5. Narratív pszichológia. Budapest, Kijárat. 7–13.
- LAZÁR, Marius (2011): „*A nők a sorozatokat, a férfiak a focit nézik*.” A kulturális fogyasztás módozatainak egy tipológiája. (Ford. Csata Zsombor) Erdélyi Társadalom 2011/1–2. 9–36.
- LEHMANN, Hans-Thies (2004): *A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia*. (Ford. Enyedi Éva) Theatron 2004/2. 25–30.
- LOVASSY CSEH Tamás (2015): *Királyságok helyett*. Letöltve: <http://www.jatekter.ro/?p=15558> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 24.)
- LOVASSY CSEH Tamás (2016): *A türelem generációja*. Letöltve: http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37553%3A2016-02-19-09-49-51&catid=13%3Aszinhazonline&Itemid=23 (Utolsó letöltés: 2016. 02. 24.)

- LŐRINCZ Ágnes (2011): *Két év, amitől több lettem*. Nyílt levél. Letöltve: <http://www.szatmari-monitor.ro/2011/11/szatmari-harag-gyorgy-tarsulat-nemethy-zsuzsa-szinmuveszno-nyilt-levele/> (Utolsó letöltés: 2015. 09. 14.)
- MĂNIUȚIU, Mihai (2006): *Aktus és utánpótlás* (Ford. Zsigmond Andrea) Kolozsvár, Koinónia.
- MARGÓCSY István (2007): *Égi és földi virágzás tükre. Tanulmányok magyar irodalmi kultuszokról*. Budapest, Holnap.
- MASZOL (2015): Megsokszorozódhat a színészek és zenészek fizetése. Letöltés: <http://www.maszol.ro/index.php/gazdasag/52965-megsokszorozodhat-a-szineszek-es-zeneszek-fizetese> (Utolsó letöltés: 2015. 09. 12.)
- MÁTHÉ Éva (2004): *Lohinszky*. Kolozsvár, Polis.
- MEDGYESSY Éva (2010): *Mindhalálig színész. Péterffy Gyula (1935–1980)*. Kolozsvár, Komp-Press.
- MIHÁLY László (2010): *Kompromisszum helyett koncepció*. Interjú Parászka Miklós rendezővel. Letöltés: http://erdely.ma/kultura.php?id=68081&cim=kompromisszum_helyett_koncepcio_interju_paraszka_miklos_redezovel (Utolsó letöltés: 2015. 09. 12.)
- MINK, Louis O. (2003): *Az elbeszélő forma mint kognitív eszköz*. In: Kisantal Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. (Ford. Kisantal Tamás) Budapest, L'Harmattan – Atelier.
- MITTER, Shomit – SHEVTSOVA, Maria (2010): *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*. (Ford. Anca Ioniță – Cristina Modreanu.) Colecția FNT, Bukarest, Unitext.
- MNOUCHKINE, Ariane (2003): *A színész második bőre*. (Ford. Huber Bea) Theatron 2003/2. 101–115.
- MNOUCHKINE, Ariane (2010): *A jelen művészete. Beszélgetések Fabienne Pascaud-val*. (Ford. Fehér Anita, Körösi Petra, Molnár Zsófi, Khaled-Abdo Szaida.) Budapest, Krétakör Alapítvány, prae.hu kiadó.
- MOLNÁR Bence (2015): *Két hónap kávézás Purcăretével. A temesvári Moliendo Café próbái egy színész szemszögéből*. Játéktér 2015. 02. 08.

- NAGY Noémi Krisztina (2014): *Lear, apai szeretet és családi kassza* (Shakespeare-ünnepek Németországban). Játéktér, ősz, 60–63.
- NÁNAY István (1999): *Elmélkedés a színházkritika mai állapotjáról*. Theatron 1999 nyár/ősz. 5–10.
- NÁNAY István (2004): Lujzika. In: KÖLLŐ Katalin: *Orosz Lujza. Életinterjú*. Kolozsvár, Polis. 5–8.
- NÁNAY István (2011): *Határvonalak*. Kisvárdai Lapok, 2011. június 21. 7.
- NÁNÓ Csaba (2013): *Színésznek lenni a normarendszerben*. Beszélgetés Fall Ilonával. Erdélyi Napló, <http://www.erdelyinaplo.ro/interju/szinesznek-lenni-a-normarendszerben> (Utolsó letöltés: 2015. 09. 06.)
- NORA, Pierre (1999): *Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája* (Ford. K. Horváth Zsolt) Letöltés: http://www.multesjovo.hu/hu/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile_id/476/ (Utolsó letöltés: 2014. 12. 09.)
- PÁLFFY Tibor (2012): *A színész munkája*. In: ZSIGMOND Andrea és tsai: *Mi kritika még? Színek és ének*. Kolozsvár, Komp-Press.
- PAPP Tímea (2015): *Vásárhelyi vágyak*. Letöltés: http://fidelio.hu/szinhaz/2015/05/19/vasarhelyi_vagyak/ (Utolsó letöltés: 2015. 09. 14.)
- PÁSKÁNDI Géza (2005): *Vallomás a színésztől (Előszó helyett)*. In: HEGYI Réka: László Gerő. Életinterjú. Kolozsvár, Polis. 5–10.
- PAVIS, Patrice (2005): *Színházi szótár*. (Ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia). Budapest, L'Harmattan.
- PAVIS, Patrice (2013): *Merre tart a mise en scène?* (Ford. Jákfalvi Magdolna, Timár András) Theatron 2013/1. 15–20.
- POPOVICI, Iulia (2012): *Idegen a saját hazájában*. A romániai magyar színjátszás önazonosságáról. (Ford. Szántó Judit) Színház, 2012. október.
- POPOVICI, Iulia (2015a): *De ce vindem de mai multe ori același spectacol?* Observator Cultural. Supliment. (Spectacole cu repetiție. Căpii, reluări, remake-uri sau teatrul care se hrănește pe el însuși.) Nr. 503 (761) 26 februarie – 4 martie 2015. 1.
- POPOVICI, Iulia (szerk.) (2015b): *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european. / The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising*

- in European Theatre.* (Ford. Lia Catargiu, Bogdan Georgescu, Mirella Patureau, Iulia Popovici.) Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu / Sibiu International Theatre Festival Book Collection. Colecția Atopos. Kolozsvár, Tact.
- PORKOLÁB Tibor (2005): *Közösségi emlékezet, ceremonialitás, panteonizáció. Szempontok az emlékbeszéd műfajának vizsgálatához.* In: KALLA Zsuzsa et al. (szerk.): Kultusz, mű, identitás. Kultusztörténeti tanulmányok 4., A PIM könyvei 13. Budapest, PIM. 56–88.
- PROPP, Vlagyimir Jakovlevics (2005): *A mese morfológiája.* (Ford. Soproni András.) Budapest, Osiris.
- RADOSAVLJEVIĆ, Duška (2015): *Theatre-Making: The End of Directing as We Know it.* In: POPOVICI, Iulia (2015b), 179–198.
- RÁKAI Orsolya (2006): *Utazások a fekete királynővel. Írások írásról és irodalomról.* Budapest, Kijárat.
- RÁKAI Orsolya (2008): *Az irodalomtudós tekintete. Az önállósuló irodalom társadalmi integrációja és az esztétikai tapasztalat problémái 1780 és 1830 között.* Budapest, Universitas.
- SÁRKÖZY Péter (2002): *Kultusz vagy manipuláció? A József Attila-kultusz a mai magyar irodalomoktatásban.* Hitel, XV. évfolyam, 2002/9. 107–114.
- SCHECHNER, Richard (1999): *Színház a huszonegyedik században.* (Ford. Imre Dé Zoltán) Theatron 1999/4. 80–81.
- SEBESI KAREN Attila (2001a): *Tisztelt Jancsó Miklós, kedves alapító komám!* Szabadság, okt. 25., 3.
- SEBESI KAREN Attila (2001b): *Hogyan tovább, Állami Magyar Színház?* Erdélyi Napló, nov. 6.
- SEBESTYÉN Rita (2013): *Beszéljünk róluk. A válogató jegyzete.* Kisvárdai Lapok 2013. június 23, 4.
- SELYEM Zsuzsa (2009): *Nem kudarc. Rászedés.* A Hosszú péntek és a Visszaszületés című előadásokról, a transindex.ro kérésére. Letöltve: <http://welemony.transindex.ro/?cikk=10333> (Utolsó letöltés: 2015. 10. 26.)

- SEPRÓDI Attila (2010): *And the Voice said: let the Public be made! A True Report on the Genesis of the Public as Cultural Form and as Social Being, Illustrated with Scenes of a Culture War between a Theatre and its Public.* Central European University, Department of Sociology and Social Antropology, In partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, Budapest, Hungary.
- SHAKESPEARE, William (1993): *Hamlet, dán királyfi.* (Ford. Arany János, szerk. Fabiny Tibor) Teljes, gondozott szöveg. Matúra klasszikusok. Budapest, Ikon Kiadó.
- SHAKESPEARE, William (é. n.): *A vihar.* (Ford. Fábri Péter) Letöltve: <http://mek.oszk.hu/00400/00483/00483.htm> (Utolsó letöltés: 2015. 07. 15.)
- SHEVTSOVA, Maria (2010): *Jean Vilar (1912–1971).* (Ford. Anca Ioniță) In: SHOMIT Mitter – MARIA Shevtsova (ed.): *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20.* Bukarest, Editura Unitext.
- SIMHANDL, Peter (1998): *Színháztörténet.* (Ford. Szántó Judit) Budapest, Helikon.
- (SIMON Gábor) (2001): *Veszélyes viszályok.* Sétatéri opera–színház konfliktus. Szabadság, nov. 1., 1. és 7.
- SIMON Judit (2015): *A Tompa-modell negyedszázada 1.* Letöltve: <http://erdelyiportal.ro/interju/a-tompa-modell-negyedszazada-1> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 26.)
- STUBER Andrea (2014): „*Soha nem használom azt a szót, hogy játszani, mindig azt használom, hogy létezni adott körülmények között.*” Beszélgetés Szűcs Nelli színésszel. Ahol hely van – színházi belépő. Stuber Andrea hetiműsora a Rádió Q-n. Nov. 29.
- SÜTŐ András (2004): *Lohinszky-régió.* In: MÁTHÉ Éva: *Lohinszky.* Kolozsvár, Polis. 6–8.
- SZABÓ Árpád (2013): *Bevezetés a kulturális intézmények menedzsmentjébe.* Jegyzet a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem harmadéves hallgatói számára. Marosvásárhely, UARTPress.

- SZABÓ Réka (2011): *A román és a magyar – egyazon színpadon. Az 1990. márciusi marosvásárhelyi eseményeket feldolgozó előadás elemzése.* Erdélyi Társadalom 2011/1–2. 99–114.
- SZAJBÉLY Mihály (2005): *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után.* Budapest, Universitas.
- SZEKERNYÉS János (2009): *Napsugaras pálya.* In: FERENCZ Éva – ZSEHRÁNSZKY István: Makra Lajos. Életútinterjú. Kolozsvár, Komp-Press. 5–11.
- SZÉP Gyula (2013): *Közlemény.* Kisvárdai Lapok, június 26., 6. old.
- SZILÁGYI Aladár (2015): *Számomra csak művészsínház létezik.* Letöltve: <http://erdelyiportal.ro/interju/szalomra-csak-muveszsinhaz-letezik> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 26.)
- SZILÁGYI N. Sándor (1996): *Hogyan teremtsünk világot? Rávezetés a nyelvi világ vizsgálatára.* Erdélyi Tankönyvtanács, Kolozsvár.
- SZILÁGYI N. Sándor (2003): *„Tudják mit? Sétáljunk egyet!” Embertudományok másutt és minálunk.* In: Uő: Mi egy más. Közéleti írások. Kolozsvár, Kalota Könyvkiadó.
- SZILÁGYI N. Sándor (2012): *A szimpatikus ember- és viselkedéstudomány alapjai. (Avagy: Jelek és szimbólumok.)* Multimédiás könyv. Letöltve: nytud.arts.klte.hu/szilagy/szimp_embertud/index.html (Utolsó letöltés: 2015. 08. 21.)
- SZILÁGYI N. Sándor (2013): *A mi szabálytalan nyelvünk.* Egy analógiás nyelvtan vázlata. (kézirat)
- SZILÁGYI N. Sándor (2013): *Metaforák és elmevírusok.* A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem magyar tagozatának tanévnyitó előadása. 2013. szept. 30. Letöltés: <https://www.youtube.com/watch?v=PDU8ycARDPY> (Utolsó letöltés: 2015. 08. 11.)
- SZILASI László (2000): *A selyemgubó és a „bonczoló kés”.* Budapest, Osiris–Pompeji.
- SZOLLÁTH Dávid (2004): *A kultusz kutatás két tendenciája.* Budapesti Könyvszemle (BUKSZ), XVI. évfolyam, 2004/3. Letöltve: <http://buzsz.c3.hu/0403/07szollath.pdf> (Utolsó letöltés: 2013. 05. 12.)

- SZŐCS István (2005): *Előszó*. In: BOTHÁZI Mária: Vitályos Ildikó. Életinterjú. Kolozsvár, Polis. 5–10.
- SZUCHER Ervin (2014): *Mende Gaby*. Kolozsvár, Korunk–Komp-Press.
- TAKÁCS István (2011): *Ecsedi Kovács Gyula*. Letöltve: <http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/a-e/ecsedikelet.htm> (Utolsó letöltés: 2015. 08. 27.)
- TAKÁTS József (2003): *Megfigyelt megfigyelők*. In: RÁKAI Orsolya et al. (szerk.): A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban. Budapest–Szeged, Gondolat Kiadói Kör – Pompeji. 146–148.
- TAKÁTS József (2007): *Ismerős idegen terep*. Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok. Budapest, Kijárat.
- TOLCSVAI Nagy Gábor (2010): *Kognitív szemantika*. Europica varietas sorozat. Nyitra, Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-Európai Tanulmányok Kara.
- TOMPA Andrea (2004): *Édes mostoha*. A kolozsvári színház 2003/2004-es évada. Színház, 9. 16–25.
- TOMPA Andrea (2015): *Persona, personal, public*. Essay on Hungarian Author-Directors. In: POPOVICI, Iulia (2015b), 199–210.
- TOMPA Eszter (2008): „*Önmagam erejéből akartam boldogulni*”. Vásárhelyi Hírlap. Letöltve: <http://szekelyhon.ro/archivum/offline/cikk/29469/tompa-eszter:-%E2%80%9Eonmagam-erejebol-akartam-boldogulni%E2%80%9D>. (Utolsó letöltés: 2015. 11. 14.)
- TOMPA Gábor (2001): *Sebesi bing Lágyen – közlemény* (aláírója A Kolozsvári Állami Magyar Színház művészeti vezetősége). Erdélyi Napló, 2001. november 6.
- TOMPA Gábor (2009a): *Levélféle Selyem Zsuzsának*. (Ikerelőadás vagy átverés? A Visky-Tompa-féle Visszaszületés c. előadás vitája.) Letöltve: <http://welemenytansindex.ro/?cikk=10376>. (Utolsó letöltés: 2015. 10. 26.)
- TOMPA Gábor (2009b): *Ecce home!* (Ikerelőadás vagy átverés? A Visky-Tompa-féle Visszaszületés c. előadás vitája.) Letöltve: <http://reply.transindex.ro/?cikk=164>. (Utolsó letöltés: 2015. 10. 26.)
- TOMPA Gábor (2014): *Label Curtain*. A private theatrical dictionary. Csíkszereda, Bookart.

- TOMPA Gábor (2015): *Színházi városaim*. Bevezető egy lehetséges könyvhöz. (Theatrum mundi) Évadismertető füzet. Kolozsvári Állami Magyar színház, 2015/2016, október-november.
- TRANSINDEX (szerk.) (2013a): *2013 legjei a leghitelesebb forrásból – könnyű kategória*. Letöltve: <http://eletmod.transindex.ro/?cikk=22126> (Utolsó letöltés: 2015. 08. 12.)
- TRANSINDEX (szerk.) (2013b): *Botrány a kollokvium blogjának kétértelmű bejegyzése miatt*. Letöltve: <http://multikult.transindex.ro/?cikk=21403> (Utolsó letöltés: 2015. 11. 13.)
- TVERDOTA György (2003): *Az életrajz mint passió*. In: TAKÁTS József (szerk.): *Az irodalmi kultuszkutatás kézikönyve*. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, Kijárat. 159–171.
- UDVARDY Frigyes (2006): *A romániai magyar kisebbség történeti kronológiája 1990–2009*. Letöltve: <http://udvardy.adatbank.transindex.ro/> (Utolsó letöltés: 2015. 10. 24.)
- UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó (2016): *A centrumvesztett színház esete a kőnézővel*. Letöltve: <http://www.jatekter.ro/?p=16862>. (Utolsó letöltés: 2016.04.04)
- VAJDA Ágnes – VÖRÖS Boldizsár (2005): *A magyarországi kultuszkutatás válogatott bibliográfiája*. In: KALLA Zsuzsa et al. (szerk.): *Kultusz, mű, identitás*. Kultusztörténeti tanulmányok 4., A PIM könyvei 13. Budapest, PIM. 324–375.
- VARGA Anikó (2011): „Ez itt a véres valóság”. Csókos asszony, Csíki Játékszín. *Kisvárdai Lapok*, 2011. június 21., 3.
- VARGA Anikó (2013): *Nézni a különbséget*. *Kisvárdai Lapok*, 2013. június 27., 7.
- VARGYAS Márta (2013): *Búcsúzó nap* – Fesztiválnapló, 10. nap. Letöltve: <http://kollibaci2013.blogspot.ro/>. (Utolsó letöltés: 2015. 10. 10.)
- VÁRY O. Péter (2010): *Aláírásgyűjtés Bocsárdi tisztségben maradásáért*. Letöltve: http://www.3szek.ro/load/cikk/29612/alairasgyujtes_bocsardi_laszlo_tisztsegeben_maradasaert&cm=1386. (Utolsó letöltés: 2016. 02. 26.)
- VINCZE Hanna Orsolya (2015): *News of Our World*. Public Issues in News Frames. Kolozsvár, Presa Universitară Clujeană.

- VISKY András (2016): *A mainstream vége*. Jegyzetek a poszt-színházi identitásról. Játéktér 2016/1.
- VISKY Anna (2008): *Marketing cultural și nevoia cunoașterii consumatorului*. Studiu de caz: teatrul Maghiar de Stat Cluj. Lucrare de disertație. Cluj-Napoca, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Facultatea de Studii Europene, Secția management cultural.
- WEBER, Max (1987): *Gazdaság és társadalom*. A megértő szociológia alapvonalai 1. Szociológiai kategóriatan. (Ford. Erdélyi Ágnes) Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.
- WHITE, Hayden (1997): *A történelem terhe*. Horror Metaphysicae, Osiris–Gond. Budapest, Osiris.
- ZIUA de CLUJ (szerk.) (2015): *O carte semnată de directorul Teatrului Maghiar din Cluj, prezentată în SUA*. Letöltve: <http://ziuadecj.realitatea.net/cultura/o-carte-semnata-de-directorul-teatrului-maghiar-din-cluj-prezentata-in-sua--138184.html>. (Utolsó letöltés: 2015. 11. 14.)
- ZSIGMOND Andrea (1999): *Versenyparipa a Figuránál*. Beszélgetés Szabó Tibor színésszel, színházigazgatóval. Korunk 1999/6. 68–74.
- ZSIGMOND Andrea (2002): *Miből rakjuk össze a hántott nyírfatörzs illatát?* Egy Bodor Ádám szövegei által előhívott olvasásalakzat felvázolása. In: GÁBOR Csilla – SELYEM Zsuzsa (szerk.): *Kegyesség, kultusz, távolítás*. Irodalomtudományi tanulmányok. Kolozsvár, Scientia.
- ZSIGMOND Andrea (2003): *A szubkonceptuális olvasás terében*. In: A tudás fája. Az I. Vajdasági Tudományos Diákköri Konferencia dolgozatai. Szabadka.
- ZSIGMOND Andrea (2005): *A mozdulatlan néző*. Beszélgetés Bocsárdi László színházi rendezővel. Székelyföld 2005/január, 65–74.
- ZSIGMOND Andrea (2005a): *Szavaink tér-nyerése*. A beszélő szubjektum automatizmusainak szerepvállalása az irodalmi szöveg létrejövésében. In: Berszán István (szerk.): *Alternatív mozgásterek*. Működés és/vagy gyakorlás a kognitív folyamatokban. Kolozsvár, Scientia.
- ZSIGMOND Andrea (2005b): *Könczey karikatúráinak esete a nyelvvel, a rokon műfajokkal és az epikussággal*. Székelyföld, február

- ZSIGMOND Andrea (2007): *L. vagy Lulu.* (DÁRDAY István–SZALAI Györgyi: Az emigráns.) Letöltés: <http://www.filmtett.ro/cikk/2753/darday-istvan-szalay-gyorgyi-az-emigrans> (Utolsó letöltés: 2015. 08. 31.)
- ZSIGMOND Andrea (2008): *Mert Tartuffe az egy... tartüff* (Parti Nagy Lajos drámaszövegezéséről). In: NÉMETH Zoltán (szerk.): *Tükördara. Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról, drámáiról.* Kritikai Zsebkönyvtár 10. Budapest, Kijarat Kiadó.
- ZSIGMOND Andrea (összeáll.) (2010): *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi szótára.* Csíkszereda, Bookart.
- ZSIGMOND Andrea (2011): *A színház és a szavak 5. A kultikus metaforákról.* Korunk, szeptember
- ZSIGMOND Andrea (2012): Utána. In: Uő: *Mi kritika még? Színek és ének.* Kolozsvár, Korunk – Komp-Press.
- ZSIGMOND Andrea (2012a): *Az udvariatlan kritikus.* Kritikavita a Revizoron, 5. Letöltve: <http://revizorononline.com/hu/cikk/4179/vita-a-kritikarol-a-revizoron-5>. (Letöltés dátuma: 2015. 11. 15.)
- ZSIGMOND Andrea (2013a): *Két férfi, pelenkában.* Letöltve: <http://www.jatekter.ro/?p=2715>. (Letöltés dátuma: 2015. 11. 15.)
- ZSIGMOND Andrea (2013b): *A színházban a nő.* Letöltve: <http://www.jatekter.ro/?p=3663>. (Letöltés dátuma: 2015. 11. 15.)
- ZSIGMOND Andrea (2013c): *Veled, uram, de nélküled.* George Banu *A felügyelt színpad* c. könyvéről. Letöltve: <http://www.jatekter.ro/?p=4782>. (Letöltés dátuma: 2015. 11. 15.)
- ZSIGMOND Andrea (2015a): *Mint a nap. Színházi világnapi kívánság.* Letöltés: <http://eirolalom.ro/publicisztika/item/2272-mint-a-nap/2272-mint-a-nap.html#>. Vg6FMRHtmko (Utolsó letöltés: 2015. 08. 16.)
- ZSIGMOND Andrea (2015b): *Miért ne fogyasszunk kulturális terméket?* Esettanulmány: kísérlet a „színház” szó jelentésének kibontására. Jel-Kép, 2015/1. 61–77.

ZSIGMOND Andrea (2015c): *A színház: szakadék*. Beszélgetés Bocsárdi László színházi rendezővel. Helikon 2015/7, április 10.

ZSIGMOND Andrea (2015d): *Átlátunk a falon?* (Lábjegyzet a Színikritikusok Díjához). Letöltve: <http://welemeney.transindex.ro/?cikk=25489> (Utolsó letöltés: 2015. 08. 21.)

ZSIGMOND Andrea (2015e): *Tart még a varázs? A Prospero Könyvek sorozatról*. Erdélyi Múzeum 2015/3, 159–162.

ZSIGMOND Andrea (2015f): *A büfé az én nappalim*. Letöltve: <http://www.jatekter.ro/?p=11342>. Letöltés dátuma: 2015. 11. 15.)

*

<http://kolli-baci2013.blogspot.ro/> – (a 2013-as Nemzetiségi Színházi Kollokvium blogja)

<http://www.csikijatekszin.ro/> – (a Csíki Játékszín honlapja)

www.tamasitheatre.ro – (a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház honlapja)

<https://framenet.icsi.berkeley.edu/> (The official website for the FrameNet Project, housed at the International Computer Science Institute in Berkeley, California)

<https://www.youtube.com/watch?v=698J82YqE5c&feature=youtu.be> (Szabó Ducit 95. születésnapján köszöntötte a Tompa Miklós Társulat)

https://www.youtube.com/watch?v=_bSX76APKmE – Szabó Ducit köszöntötték. Erdélyi Magyar Televízió

www.huntheater.ro – (a Kolozsvári Állami Magyar színház honlapja)

www.szhaz.net – (a Színház folyóirat oldala)