

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

www.jatekter.ro

2025/4. szám

Játéktér

játék
tér

2025/4. szám

Játéktér – erdélyi színházi periodika
2025/4. szám
14. évfolyam

A címlapon: ***Nu mă simt tocmai bine,***
Pivot/Tranzit Ház, 16. drÁMA kortárs színházi találkozó, Székelyudvarhely

Fotó: **Kelemen Kinga**

TARTALOM

KRITIKA

Bálint Ildikó: Összefüggő történetek. 16. drÁMA Kortárs Színházi Találkozó, Székelyudvarhely	3
Hermán Dániel: Ophelia, Desdemona és Marioara Voiculescu II. Erdélyi Nemzetközi Színházi Fesztivál (FITT), Kolozsvár	11
Kedves Kriszta: Ahol a színház a közös nyelv 4. BukFeszt, Bukarest	16

SZÍNHÁZ ÉS FILOZÓFIA

Nagy András: Kierkegaard „alakoskodása”	22
Erőss Réka: Irtózás a maszkoktól. Rousseau színház- és társadalomkritikájáról	30
C. C. Buricea-Mlinarcic: Az emberfeletti ember és a supermarionett. Vázlat a tragikum és a kortárs tragédia lehetséges történetéhez Tanulmányrészlet (Fordította Novák Ildikó)	43

ÉTIKA A SZÍNHÁZBAN

Kuti Csongor: Határkérdések.....	54
Fazakas Réka: Az ügynökműlt színházi reprezentációjának etikai dilemmái. Esettanulmány Kelemen Kristóf <i>Megfigyelők</i> c. előadásáról	62

DRÁMA

Alexa Băcanu: Az álom. Részletekkel William Shakespeare <i>Szentivánéji álom</i> című drámájából, Arany János fordításában (Fordította Csog Brigitta)	69
<i>Lapszámunk szerzői</i>	104
<i>Rezumate</i>	106
<i>Abstracts</i>	108

Bálint Ildikó

ÖSSZEFÜGGŐ TÖRTÉNETEK

16. dráMA Kortárs Színházi Találkozó, 2025. szeptember 15–21., Székelyudvarhely

Fesztivállal indult idén is a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház évadja. A szeptember 15–21. között megrendezett dráMA tizenhatodik kiadásához érkezett, ezért a szervezők úgy gondolták, hogy tizenhat előadást hívnak meg a rendezvényre. Nemcsak az előadások száma, az időpontválasztás sem véletlenszerű: a találkozót, ezt a hét napon át tartó születésnap mulatságot minden évben a magyar dráma napja köré szervezik.

Először vettem részt ezen a családi hangulatú találkozón, ahol minden napra és napszakra jutott egy színházi program: szakmai beszélgetés, T. E. A. (találkozás egy alkotóval), könyv-, és lapbemutató, előadás, koncertek. Ebben az évben, a színház épületének felújítási munkálatai miatt a fesztivál kénytelen volt új, alternatív helyszíneket keresni. Az előadások egy része a városi fedett jégpályára költözött, illetve két másik helyszínre, a Siculus Ifjúsági Házba és a Jámbor Tehén restopubba. A kényyszerű helyváltogatás az alkotókat és a nézőket egyaránt próbára tette. Mivel a meghívott előadások zöme stúdió-előadás volt, ezért a nagyobb, zajosabb, szellősebb (értsd: hidegebb), akusztikailag problémás térben „szélesvásznúra” kellett hangolni őket.

„Összefüggő sorsvonalak”, ez volt a találkozó mottója, ezért a szervezők olyan előadásokat válogattak a dráMA idej programjába, melyek nagy része „az egyén és mikroközösség viszonyát boncolgatja, a kisebb létszámú, zártabb emberi viszony- és sorsrendszerben felmerülő aktuális problémákat állítja fókuszba”. Vajon melyek a nézőt és alkotókat érintő aktuális problémák? Milyen a jó kortárs dramatikus szöveg? Közvetlen és közérthető, vagy sokrétegű, esetleg költői? Érdekes, érdektelen, unalmas, szórakoztató vagy komoly? Képes inspirálni, teret adni, továbbgondolásra késztetni az alkotókat, a nézőket? A továbbiakban ezekre a kérdésekre is megpróbálok választ kapni, a látott előadások tükrében.

Generációs, rossz családi minták

Miért autoriterek és durvák azok az anyák, akik sokat éltek a kommunizmusban? – fogalmazódott meg a kérdés Elise Wilk drámaíróban, tudtuk meg az *Alaszka* előadásról folytatott szakmai beszélgetésen. Ebből a gondolatból született a marosvásárhelyi Yorick Stúdió felkérésére a dráma, majd az előadás. (Rendező: Sebestyén Aba.) A főszereplő, a középkorú Victoria egy autóbaleset után furcsa térben találja magát, valahol a lét és nemlét határán. „Késtél” – mondja

szemrehányóan Alaska, a rejtélyes és sugárzó lényként leírt angyal, segítő szellem, majd a Berta nevet viselő 1310-es Daciájában Victoria kozmikus magasságokba emelkedik, és visszautazik saját múltjába.

Ebben a különös, szürreális időutazásban Victoria visszatér életének egy-egy meghatározó eseményéhez, hogy újra átélje őket. Sok nézőnek ismerős, uniformizált és szürke ez a világ, amelybe színt csak a külföldről hozott áruk és a városi pletykák hoznak. Mindenki megfigyel mindenkit, a besúgói hálózat olajozottan működik, a diktátor leselkedő tekintete mindenhova behatol. Bűnök között bukdácsoló kisemberi történetek ezek, az etikai normákat gyakran felülírja a túlélés. Gyógyulhatnak a gyerekkorban szerzett traumák, vagy továbbadjuk őket? Miért vágyunk szakadatlanul a boldogságra? Victoria életének filmje ebben az újra átélt valóságban boldog véget ér, hiszen lánya esküvőjén ő maga is részt vesz. Négy nőt látunk a színpadon, akik összesen tizenhárom karaktert játszanak. Néha karikarisztikusan elrajzoltan, ahogy talán Victoria gyerekként látta a körülötti élőket. A metaforikus, cirkuszi térben úgy nézhetjük végig Victoria életének történéseit, mint egy különleges cirkuszi magánszámot, életzáró jutalomjátékot, amelyhez élő zenét is szolgáltat egy zenebohóc.

A budapesti Örkény Színház *Karácsonyozzatok velünk, vagy ússzatok haza* című előadása egy romániai magyar család karácsonyának részeseivé tesz, ők nemcsak elszenvedték a közelmúlt politikai eseményeit, de maguk is szerepet vállaltak benne. Az előadás szerzője és rendezője Kincses Réka, aki filmen, színházi előadásban már többször tematizálta saját családját. Autofikciós drámájában újból megjelenik a konzervatív Mama, a mindent relativizáló Papa, a liberálissá vált lány és a vegán, környezettudatos nyugat-berlini vej. Ezek a tetszés szerint felhasználható szereplők érkeznek meg Romániából Berlinbe, egy stúdiótérbe felépített konyhába, és hozzák magukkal egy magyar karácsony nélkülözhetetlen kellékeit. A sok nyelvi, kulturális, történelmi, politikai, generációs és elvi különbözőségből fakadó félreértésből igazi magyar, sírva vigadó tragikomédia született. Miközben a konyhává átalakított térben a kocsonya békésen rotyog, fokozatosan felszabadulnak és robbannak a visszafojtott, gyilkos indulatok. A szereplők különleges sorsú, foglalkozású emberek, akik harcos idealistaként politikai, társadalmi ügyekért álltak ki. Nem csupán a szűk tér miatt érezhettük hozzánk közelinek ezt az előadást, hanem azért is, mert csetlő-botló kelet-európaiságunkat és szüleinkkel való kapcsolatunkat egyaránt felismertük benne.

A Berlinbe látogató, diszfunkcionális család ellenpéldáját ismerhettük meg a galaci színház *Regina noctii* (*Az éjszaka királynője*) című, sokszorosán díjazott előadásában, amelynek szerzője és rendezője Leta Popescu, aki színházigazgatóként egy olyan kortárs népszínházi előadás létrehozására törekedett, amely szórakoztató, de magas művészi értéket is képvisel.

A saját gyerekkori emlékeit nosztalgikusan felidéző komédia helyszíne egy tradicionális moldvai falu, a megszűnése előtti pillanatban. Egy tizenhét tagú, népes család életébe láthatunk be, ők azért gyűltek össze, mert a dédapa napok óta haldoklik, sikertelenül. A várakozás feszültségét valahogy fel kell oldani, ezért a szereplők mesélni kezdenek. A sok humorral, énekkel elmesélt történetekből kirajzolódik ennek a tradicionális, szigorú szabályok között működő, hagyományokat követő családnak az élete, amit a mindentudó családfő, Valeria, ősnyaként irányít. Magabiztos és erős, szigorú szeretettel vezeti ezt a különös, mindenkit befogadó családot, amelynek a háziállatok teljes értékű tagjai. Az idilli kép mögött olykor felsejlik a falu másik, kegyetlen arca is, ahol a normaszegést vagy a városba költözést ugyanolyan szigorral büntetik, és csak hazaköltözéssel lehet jóvátenni. Még szerencse, hogy a falu és a közösség mindig visszafogadja az eltévelyedetteket. A városi beszéd és viselkedés a komikum állandó forrása, a nagyon emberi módon viselkedő háziállatok mellett. Leta Popescu mágikus-realista színháza játékos, sok képi és szövegbeli kulturális utalással átszótt zenés, táncos, tragikomédia, amiben az ősi, román népi kultúra annyira hitelesen jelenik meg, amilyenre rég nem láttam példát.

A kézdivásárhelyi Udvertér Színház *A boldogság titka* című előadása Tóth Árpád rendezésében szintén román kortárs szövegre épül. Alexandru Popa darabjának alapfelvetése Roald Dahl *A szerelem illata* című novellájára emlékeztet, ahol két jó barát – az asszonyok tudta nélkül – egy éjszakára feleséget cserél. Popa darabjában két jó barát és egy feleség szerepel, és az agyament ötlet heves, baráti ellenállásba ütközik. Hosszú, gyözködéssel, ellenállással teli út vezet a dramaturgiailag nagyon aprólékosan felépített történet csattanójához, és amikor végre elérkezünk a fordulóponthoz, akkor a szerző mindenért kárpótolni igyekszik, ezért zárásként rengeteg drámaiságot visz az addig nem sok meglepetéssel szolgáló történetébe. Aránytalanul nagy büntetést szab a vétkeseknek, pedig jól látható módon mindenki bűnös ebben a macska–egér háborúban. A drámai feszültséget és nézői figyelmet ilyen hosszán fenntartani egy hagyományos színházban sem könnyű, hát még egy jégpályán berendezett tágas, huzatos térben. A felső középosztályhoz tartozó emberek életét bemutató történet távol áll a romániai, hétköznapi valóságtól, ezért nehezen tudtam a szereplők magánéleti gondjaival azonosulni.

Szalomból a csatornába

Különös világba, egy állatokból álló kis közösségbe visz le a kolozsvári Shoshin Színházi Egyesület *Gyűlöletvarieté* című előadása, Bélei Marcel rendezésében. Az előadás alapjául szolgáló állítólagos mű (*Gonoszkodás egy részben*) és a szerző (Sarah Onham Harter) kilétét ugyan homály fedi, és hosszas keresgéléssel sem tudtam nyomára bukkanni, de azt hiszem, ez nem is fontos. Sok talált szövegből, dalból, táncból összeálló, formabontó, kísérletező színházi előadást láthatunk, amely a varietészínház és a komédia formanyelvét használta. A szereplők, Féreg, Patkány és Görény, a „három jó barát, kinél jobban nem gyűlölt senki más”, csatornalakó, kiteszított véglények. Otthonuk valahol a három, színpadra állított végécsésze környékén van. Amikor helyzetükből fakadó gyűlöletük kozmikus méretűvé nő, az egész világot meg akarják semmisíteni. A vezetésre született Légy tanácsait követve luciferi tervet szőnek: fejükbe veszik, hogy ellopják

Nu mă simt tocmai bine, *Pivot/Tranzit Ház*. Fotó: Kelemen Kinga





Alaszka, Yorick Kulturális Egyesület. Fotó: Kelemen Kinga

a Holdat, hogy az árapály jelenség megszűnésével mindent elpusztítsanak. Világuralomra törő, gonoszkodó, gyerekes tervük kivitelezésébe minket, nézőket is bevonnak, majd – gyermeki ártatlansággal – szépen átvernek. Az előadás talán egyetlen hibája, hogy a színészek túlságosan megszerettek egy-egy játékos ötletet, amelynek hosszas kivitelezése próbára tette a fagyoskodó néző türelmét.

Amikor a spaghettiwestern és a commedia dell'arte találkozik

A legkevésbé életszerű a helyzet, és benne az a társaság, amelyet szerzőjük, Háy János, *Mandragóra*-átíratában az Egyesült Államok és Mexikó határvidékére számúz, „az utolsó naiv korba”. A Nagyvárad Szigligeti Színház előadásának terét Hunyadi István rendező egy díszlet-szagú, vadnyugatot idéző kocsmába helyezi, ahol túl tiszták a földre terített perzsaszőnyegek, a késsel felhasogatott csomagolópapír falak, és a kocsmavendégek sem tűnnek rosszfűeknek. Pedig a kezdőjelenet egészen ígéretesnek tűnik: egy bárzongorista és egy sánta bárénekesnő varázslatos, autentikus westernhangulatot teremt, aztán elkezdődik az előadás, és egyre elveszettebb vagyok. A szöveg mögötti tartalom, a szerepek és helyzetek bármiféle értelmezése nélkül a megjelenített világ nem hiteles, a commedia dell'arte westernbe oltása erőltetettnek hat. Talán éppen Halloween van, vagy cowboyok kocsmaszínházi előadáspróbája folyik? Sok színház poén röpköd, szinte kínálja magát a színház a színházban-szituáció megerősítése, amely fogódzót kínálhatna a színpadon elveszeten botorkáló színészeknek. A sok popkulturális tartalom között idegenül hat a kezdőképben látott énekesnő (Szigyártó Johanna). A színésznő kaméleonszerű, folyamatos átalakulása – kocsmai bárénekesből amerikai, koreai popikonná, majd hűséges feleséggé – sajnos csak ötletszerű felvetés marad, az előadásba szervesen nem épül be. A színésznőből olyan átható, derűs tisztaság árad, amitől férfivagyak univerzális, sok alakban feltűnő nőideáljává képes válni, ám ő a tárgyiasítás ellenére sem lesz birtokolható. A kezdő- és

zárókép sok mindenért kárpótolt, és bizonyította, hogy olykor szerencsésebb elengedni a szöveget, és anélkül elmesélni egy történetet.

A Z generáció színháza

A romániai huszoneves fiatalok identitáskereséséről, lázadásáról szól a kolozsvári Reactor *Sutra 2025* című előadása. (Szöveg: Ovidiu Cicolov, rendező: Robert Kocsis.) Bukarestben egy fiatal férfi ismeretlen személy társaságában ébred fel, aki magát Allen Ginsbergnek nevezi. Hamarosan csatlakozik hozzájuk egy lány is, akivel együtt írják meg a maguk új szútráját, Ginsberg *Napraforgó szútrájához* hasonlóan, élesen rögzítve mindennapi valóságukat. A külsőségeiben provokatív, performatív, zenei és táncetűdökkel tarkított előadás kísérletet tesz ugyan a GenZ-kről sok esetben bírálatként megfogalmazott sztereotípiák (otthon ülnek, passzívak, folyton buliznak, apolitikusak, zavart identitásúak satöbbi) lebontására, de a ginsbergi életmű üvöltő, mély, mindent felforgató, mindennel szembemenő társadalomkritikáját képtelen megfogalmazni. Az előadásban elhangzik ugyan, hogy kiálltak ügyek mellett, részt vettek a Colectiv tűzbaleset utáni szolidaritási demonstrációkon vagy a tavalyi választások utáni tüntetéseken, de sokkal inkább egy bulizásban és másnapos benutságban, rejtőzködésben fejezik ki lázadásukat. A magas-sarkút hordó, izompacsirta-jelmezbe öltöztetett Tate fivérek táncjelenetére úgy érzem, sokáig emlékezni fogok.

Fiatalok aktuálpolitikához való viszonyáról, véleményéről és közérzetéről szól a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem hallgatóinak *Coriolanus* előadása is, ami attól kortárs, hogy ez az eredeti mű sokadik átírata. „Shakespeare nyomán írta Brecht, kinek nyomán írta Bánki és Gáspár, kiknek nyomán írta Fazakas, kinek nyomán írta Dögei” – szerepel az előadást népszerűsítő szórólapon. Az átíratot utoljára jegyző Dögei Mátyás egyben az előadás rendezője is. A vázára lecsupaszított történet helyszíne egy fakerettel jelzett fürdőmedence, ahol állítólag az igazán fontos politikai döntések születnek. A fürdőköpenyes nép akkor boldog, ha elénekkelheti

Gyűlöletvarieté, Shoshin Színházi Egyesület. Fotó: Kelemen Kinga



a közelmúlt magyarországi politikai csatározásait túlélő kampánydalokat, és mire nagy nehezen sikerül megtanulniuk Coriolanus nevét, már el is felejtetik. Tanmesét láttunk a lázadás ellen, és arról, hogy Róma elbukott – hangzik el a végső konklúzió.

Egyszemélyes reflexiók

A többszereplős előadások mellett egyéni műsorokat is láthattunk. Ezek közül a leginkább formabontó, minden ízében kortárs előadás a *Nu mă simt tocmai bine (Elég rosszul érzem magam)* című. Szerzője és rendezője Jasmina Cloșcă. A kolozsvári Pivot társulat produkciója sok tekintetben különleges: műfaját tekintve kísérleti és tragikomikus előadás, ami jócskán kitolja a mindennapi abszurditás határait. Egy nő monológja, aki közölnivalója érzékletesebb kifejtésére időnként igénybe vesz két hímnemű „biokelléket”. Olyan nehezen érthető dolgokról beszél, mint a valóság leképezésének szubjektív módja. Vagy arról, hogy a valóság hányféleképpen érzékelhető és értelmezhető. Meggyőző erővel beszél nem létező tárgyakról, sőt úgy tesz, mintha érdekelné a véleményünk, és mielőtt bárki válaszolna, továbblép egy újabb témára. Már azt hisszük, hogy érzéksalóddások áldozata, de ekkor szereplőtársai becipelik azt a kanapét, amiről beszélt, és amit mi nemlétezőnek hittünk. Nehéz szavakkal leírni, hogy mi történik a színpadon. Egy nő megosztja velünk, milyen sajátos módon, apró részletekre bontva észleli a világot, és ezt a sajátos percepciót a két férfi szereplő, performatív mozgásokkal, jól vagy rosszul leképezi. Nem csodálkozunk azon, hogy a nő nem érzi jól magát, hiszen a minden észlelést megkérdőjelező, bizonytalan valóságérzékelésben nehéz megfelelni a felszínes, könnyed, derűs szemléletet díjazó társadalmi elvárásoknak. A leghumorosabb jelenet az, amikor a nő, terapeutahangon a „normális” viselkedés módozatait ismerteti, és szavait a két férfi eltűzött, teátrális gesztusokkal, változó dinamikával szemlélteti. Jasmina Cloșcă, saját szövegének rendezőjeként, autentikus formaesztétikát teremtett.

Nem elmén belüli, de különleges utazást kínál a *Világá mentem, visszajönnék* című egyéni műsor (rendező: Berecz Boglárka), amit a Jámbor Tehénhez címzett kávézóban láthattunk. A kétszereplősre írt monodrámának gyakorlatilag egy főszereplője van, Torner Anna. A másik szereplő a történetben időnként felbukkanó M., aki az előadásban szinte csak nézőként van jelen. A keretes szerkezetű történet bemutatkozással indul, és azzal is zárul. Budapesten kezdődik, Marosvásárhelyen ér véget. A köztes öt év alatt Anna elutazik Párizsba, onnan Londonba, Délkelet-Ázsiába, Új-Zélandra, Mexikóba, Belizébe, Kolumbiába, Ecuadorba, Peruba, Bolíviába, Paraguayba. Az autobiografikus monodrámában a színésznő retrospektív módon, sok önriróniával, humorral emlékszik vissza utazásaira és húszéves önmagára. Külső-belső utazás ez, amiben Anna szabadulni szeretne kudarcaitól és egy semmit sem ígérő szerelemtől. Megérkezne, de talán maga sem tudja, hogy hova. Mindegyik helyszínhez tartozik egy sorsszerű találkozás egy emberrel, akit olykor a színpadon is életre kelt. Közönyös, empatikus, bölcs vagy különc figurák ezek, akik sorsszerűen egyengetik Anna útját. A narrációt egy-egy szerepbe lépés vagy játék igyekszik időnként megtörni, amihez a színésznő kellékként egy tekercs csomagolópapírt használ. Új színt hoz be a néma M. gitárzenéjével, talányos szövegű, alternatív dalaival, de nem válik igazán az előadás aktív szereplőjévé. Egy adott ponton Anna ingerülten kivezeti a teremből. Útikönyv világjáróknak, útkeresőknek Torner Anna könyve, a monodráma ebből nyújt rövidre szabott ízelítőt. Női identitáskeresésről szól az *1715380. NŐ* című egyéni előadás is, a kolozsvári Babeș-Bolyai Tudományegyetem produkciója. A kortárs előadás szövege Nagy Szilvia – Szabó Anna Eszter *Egyetemista lány támogatót keres* című regényéből született, dramaturgia Nagyosy Tímea, rendezője Kozma Gábor Viktor.

Csüdöm Henrietta előadásában egy Lili nevű lány prostituálttá válását ismerhetjük meg. Lili időnként a színpad szélére helyezett mikrofonállványhoz lép, és Heniként tabukérdéseket tesz fel a nézőknek. Olyan hétköznapi helyzetekkel szembesít, amelyekben mi is prostituáljuk magun-

kat, anélkül, hogy tudnánk róla. Lili azon prostituáltak közé tartozik, akik önként, nem kényszerből váltak azzá, léptek a zárt, szubkulturális világba, vállalva a vele járó megvetést, családi és társadalmi kirekesztettséget. Számokkal beazonosítható testként nevezi meg magát, amelynek magassága 171, súlya 53, mellbőssége 80. Ebből lesz a címbeli számsor, és utána a nagy betűs NŐ, mert Lili, minden fájdalmas, megalázó helyzet ellenére, paradox módon felfedezi és megszereti nőiségét, és képes segítő hivatásként megélni munkáját.

Híresek és kevésbé híresek

Híres emberek történetéről is szólt két előadás, *A szerencsejátékos* (rendező: Horváth Mózés) és az *Hommage á Édith Piaf* (rendező: Zakariás Zalán). Híres emberek mögött megtalálni azt az emberi arcot, mindig kihívás. *A szerencsejátékos* Robert Capa világhírű fotóművész életéről szóló kortárs szöveg, amit Varga-Amár Rudolf írt színpadra. Pazsiczki Gergely nem egyszerűen elmeséli Capa életét, hanem hozzáilleszti a maga filmkockáját ahhoz a korabeli filmszalaghoz, amit a színpad falára vetítve látunk. A régi filmen futkározó emberek bármelyike lehetne az a kávéasztalnál kávét kortyolgató színész, akit a falra vetítve látunk, Capa szerepében. Pazsiczki Gergely képes pár kellékkel és bohém eleganciával elmesélni egy ikon, egy brand, egy fényképezőgép mögött álló ember önpusztító életét.

László Zsuzsa egyéni műsora nem közelít, inkább eltávolodik Édith Piaf életétől. A jól megszerkesztett, Édith Piaf életét lineárisan követő, bohócjelmezben elénekelt történet egy véletlenszerűen talált és elmesélt történet marad, amit szinte lehetetlen hitelesen előadni úgy, hogy közben a zenésztársak következetesen elvonják a nézői figyelmet, és egy magánszámot adnak elő.

A román színháztörténet egykor jelentős, de mára feledésbe merült rendező, Magda Bordeianu életét mutatja be Gianina Cărbunariu kortárs rendező, drámaíró a *Magda by Gianina* című performatív előadásban. Hasonló előadást még sosem láttam, ezért nemcsak az informáci-

A boldogság titka, *Udvarter Színház*. Fotó: Kelemen Kinga



ók, de a műfaj is új volt számomra. A színházi elemekkel, performanszművészettel és közönséggel folytatott aktív párbeszéddel, interakciókkal ötvözött felolvasás során Gianina Cărbunariu saját rendezői pályájának tapasztalatait állította párhuzamba Bordeianu életútjával. Gianina abban a színházi, kutatói programban találkozott Magda nevével és munkásságával, ahol az 1920 és 2020 között élő, elfelejtett színházi emberek adatait rögzítik. Mint megtudtuk, 1968-tól 1970-ig Magda Bordeianu a bukaresti Padlásszínház alapítójaként nemzedéke egyik legfontosabb alkotója volt, aki újszerűen mert gondolkodni egy uniformizált világban, ezért rövid munkássága jelentős hatással volt a román színházi életre. Nem véletlen, hogy a diktatúra ellehetetlenítette szakmai kibontakozását. Az egyfelvonásos produkcióban a kort megidéző dokumentumok alapján rekonstruált dialógusokat nézők olvasták fel a rendezőnő felkérésére. A kivetített arcok hangot kapnak, és furcsa módon a hétköznapi, civil megszólalásokban megjelentek azok az emberek, akik Magda sorsát befolyásolták. Azt is megtudtuk, hogy Gianina szerencsésebb korba született ugyan, de főleg pályája kezdetén és a mai napig sokszor találkozik azzal a már nem direkt, de udvariasságba csomagolt elutasítással, amivel egy női rendező találkozik pályája során a férfiak által uralt színházi világban.

Annak a több száz, kicsúszott életnek állít emléket a budapesti 6szín Teátrum *Meg se kínáltak* című előadása, akik valamiért – véletlen sorsszerűségek, rossz döntések – miatt nem tudták álmaikat megvalósítani. Bödőcs Tibor azonos regényének színpadi adaptációját Thuróczy Szabolcs előadásában láthattuk (rendező: Keresztes Tamás). Műfaja kocsmaária, amit Oszkár, a szobafestő énekel, aki festőművész szeretett volna lenni, de úgy alakult, hogy végül csak szobafestő lett, aki egy elkésett önmegvalósítás gesztusaként időnként szekrények mögé festi képét. A pár kellékekkel és „gyufásdobozny”, kocsmává, szoba-konyhává, kórteremmé hajtogatható díszlettel eljátszott történet sok névtelen, naponta elfogyó ismeretlen kisember életét mutatja be végtelen megértéssel, humorral, akikről senki nem beszél. Precízen, jól kidolgozott színészi játékot, igazi mesterművet láthattunk.

Konklúzió helyett

A dráMa idei kiadásában látteleket kaptunk a mai romániai valóságból, és picit a magyarországiból is, ismerős vagy új történetek színpadi megfogalmazásán keresztül. Nem tudom, milyen lesz a jövő évi termés, de ez a találkozó határozottan izgalmasra sikeredett.

Hermán Dániel

OPHELIA, DESDEMONA ÉS MARIOARA VOICULESCU

II. Erdélyi Nemzetközi Színházi Fesztivál (FITT), 2025. szeptember 25–28., Kolozsvár

Kolozsváron másodjára szervezték meg az Erdélyi Nemzetközi Színházi Fesztivált (Fesztivalul Internațional de Teatru Transilvania – FITT) szeptember 25–28. között. Elena Ivanca, a rendezvény főszervezője nyitóbeszédében elmondta: a világ mostani helyzetén csak Isten és a művészet segíthet.

Lássuk, mit nyújtott a nézőknek egy olyan esemény, amely nem csupán gazdag programkínálatot – előadások, szakmai beszélgetések, kiállítások, koncertek –, hanem a kincses város különböző kulturális intézményeivel együttműködve három helyszínt is biztosított a meghívott színházi előadások számára: a kolozsvári Lucian Blaga Nemzeti Színházat, a Gheorghe Dima Zeneakadémiát és a Diákművelődési Házat. Ahhoz képest, hogy – a szervezők elmondásában – egy gyerekcipőben járó fesztivált nehéz kellőképp finanszírozni, a FITT-nek mégis sikerült marosvásárhelyi, bukaresti, kisinyovi és vilniusi produkciókat is elhozni a közönségnek. Jelen írásomban négy, a fesztivál keretében látott színházi előadásról fogok beszélni, kronológiai sorrendben.

Mareșala (rendező: Alina Nelega) – Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház, Marosvásárhely

Bizonyára mindenki látott már olyan életrajzi művet – a színház világában is dívik ez a műfaj –, mely a bemutatni kívánt személyt okosan, vagy kissé okatlanul, de ürügyként használta valamilyen aktuális probléma tárgyalására. A *Mareșala* (magyarul esetleg *marsallné*nek fordíthatnánk, de mivel nem valós rangról, csupán ragadványnévről van szó, inkább *nagyasszony*ként lehetne hivatkozni rá) Marioara Voiculescu életművét dolgozza fel, egy-egy fontosabb epizódot kiragadva a román színjátszás ikonjának életéből. Voiculescu története szépen illeszthető a századforduló és a huszadik század (geo)politikai kontextusába, így a marosvásárhelyi produkció nemcsak üdítő biográfiát állít színpadra, hanem hiteles történelmi korszakot is rajzol – a művésznő magyar színháztörténeten belül leginkább Jászai Mari, Bajor Gizi személyével, kaliberével, kultuszával rokonítható. No de miért nevezem üdítőnek ezt a biográfiát?

Ahogy fent említettem, itt sem feltétlenül az életrajziségon van a hangsúly – a társulat (Emilia Banci, Alice Bratu, Andreea Ajtai, Claudiu Banciu, Claudiu Ardelean) Voiculescu ikonikus pillanatait ironikusan párhuzamba állítják saját színész-létükkel: összevesznek azon, hogy ki kap több szöveget, elkésnek próbáról, előadásról, elmondják, milyen kiegészítő állásokat vállalnak,

hogy kiegészítsék színészi fizetésük. Mikor a *Mareşalában*, intenzív jelenetekkor, megtörik a negyedik falat, akkor azon felül, hogy rendkívül humoros pillanatokot teremtenek, teret adnak arra is, hogy a játékosok reflektáljanak a színháztörténeti momentumokra, amiket éppen megidézniük kellene. Így válik nagyon dinamikussá az az előadás, amely színházról, emberi méltóságról, de olyan abszolút „egyszerű” kérdésekről is beszél, mint: miből él meg egy kisebb társulatnál alkalmazott színész?

Röviden ki kell térnem a vizuális eszköztárra is. A díszlet (Clara Ştefana Dumitrescu-Iftodj), de Voiculescu megjelenése is jelzésszerű. A színtéren fogas, fotel, asztal, melyeket főként a főszereplőt felváltva alakító színésznők használnak. A biografikus jelenetek között a három játékos néha összeveszik azon, hogy ki és hogyan személyesítse meg a nagyasszonyt, kinek teljes úri pompája az előadás végére lépül. Az első jelenetben Alice Bratu még fehér kalapban, csipkekesztyűben, selyemsálban alakítja Voiculescut, később a többiek már csak egy-egy ruhaelemet hordanak, jelezve, hogy most ők vannak soron.

Egyszerű és nagyszerű produkció a *Mareşala* – még ha néhol indokolatlan, csetlő-botló táncbetétet, kínos stand-up comedy jellegű, élcelődős jeleneteket is tartalmaz. Nem szeretne több lenni, mint ami – pedig „meglenne az oka rá”, hiszen rendezője életrajzi kötetet is adott ki Voiculescuról –, de egy szokványos biografikus színházi előadásnál jóval összetettebb, gondolatleibb.

Cealaltă Ofelia (rendező: Cristian Nedea) – Nomad Színház, Kolozsvár

Cealaltă Ofelia (A másik Ophelia) Gertrud Fussenegger *Ich bin Ophelia* című művének adaptációja, mely magát one-woman show-nak nevezi. Ramona Atănăsoaie hitelesen formálja meg a frusztrált, magányos és rideg Ophelia úri gesztusvilágát. A produkció bátor és feminista – a „másik Ophelia” alternatív szemszögből mutatja be Shakespeare *Hamletjének* történetét. A megjelenített univerzumban – a díszlet gyakorlatilag egy trónból áll – Ophelia önérzetes, szókimondó, de legfőképpen nem lesz öngyilkos. A történet klasszikus formájában törekeny és engedelmesként ábrázolt lány itt autonómmá és kritikussá válik Hamlettel, a politikai rendszerrel, de magával a szerzővel szemben is. „Fuck you, William!” – üvölti a szerző-istennek, aki egy tollvonással gyenge jellemmé, majd öngyilkossá tette őt.

Az alkotók részéről érdekes gesztus úgy bírálni a patriarchátust, hogy Opheliát állítják szembe az onnipotens drámaíróval, Shakespeare-rel – a szereplő a szerzőhöz intézett támadó szavaiban azt is kifogásolja, miért nem kapott a *Hamletben* igazi monológot. A szerző-isten nem csak férfi, de történeteiben a nők sorsát is kizárólag férfiak irányítják – húzza alá az előadás.

Cealaltă Ofelia, *Nomad Színház*.
Fotó: Nicu Cherciu



Hamlet herceg visszatér Dániába, ahol távolléte alatt történt egy s más. Az eredeti műhöz képest a *Cealaltă Ofelia* egy szemléletbeli alternatívát kínál, és a szerelmes ifjú hölgy, majd savanyú, kiábrándult vénkisasszony szemszögéből próbálja meg elmesélni a helsingøri tragédiát. És ez sikerül is! Ramona Atănăsoaie egy szenvedő, magányos, belül örökké fortyogó, összetört szívű nőt formál meg. Egy olyan Opheliát, aki minden keserősége ellenére felemelt fejjel, úrinőként jár-ke-l – itt jön képbe a produkció roppant intelligens, sziporkázó humora, öniróniája. A feszes játékot, komor monológot időként a „MIHAI!” felkiáltás szakítja meg, amire Mihai Pamfiloiu, az előadás technikusja jelenik meg úrnője parancsát teljesíteni. Ez lehet egy pohár víz is, de akár Ophelia lesegítése egy tízcentis emelkedőről. Létrejön tehát az ironikus értelmezési tartomány, melyben egy visszautasíthatóságába belesavanyodott dáma panaszait hallhatjuk régi szerelméről, aki politikai törekvéseibe halt bele.

Szürke kislány helyett határozott nő a címszereplőnk, a kérdés mégis joggal tevődik fel: ha Ophelia egyetlen menekülési útvonala, autonóm döntése az öngyilkosság, akkor a „másik Ophelia”, aki a mindenható Shakespeare-rel pöröl, végül mennyivel tud közelebb kerülni saját szabadságához?

Între noi e totul bine (rendező: Slava Sambriş) – Teatrul „Alexie Mateevici”, Kishinyov

Az *Între noi e totul bine* (Köztünk minden rendben van) a fesztiválon látottak közül a legaktuálisabb és legjobban megvalósított előadás. Dorota Masłowska, lengyel szerző nyomasztó, abszurd beütésű drámáját Sabra Daici ültette át román nyelvre. A cselekmény egy lengyel, kisvárosi tömbházlakásban zajlik, ahol három nő él egy fedél alatt. Alapvetően a generációs különbség generálta feszültség teszi olyan frissé ezt a történetet. A nagymama (Margareta Nazarchevici-Bechet) a második világháború árnyékában él, az édesanya (Cătălina Budu) éhbérért gürcöl és a fogyasztói társadalom rabja, a lány (Diana Boşcov) pedig egy digitális bennszülött – mindhárman más tévképzeteket éltenek magukban, de bármilyen silány is legyen az életük, egyet mindig sikerül elhithetniük magukkal: köztük minden rendben van.

A család tagjai nehezen tudnak egymással kapcsolódni. A nagymama, aki kerekesszékekben tengeti napjait, időközönként elmeséli unokájának, milyen volt a háború alatt a Visztula partján sétálni, aki ehhez annyit fűz hozzá, hogy a víz már annyira szennyezett, hogy válogatott bőrbetegségeket okoz. A szereplők nem beszélnek el teljességgel egymás mellett, de valós kommunikáció nem jön létre. Mindenki a magáét hajtja – német tisztetről, bevásárlásról, interneten olvasott, olcsó genderelméletekről.

Az anya, Halina a tömbház előtti kukán kidobott női magazint talál, melyben már a keresztretjvényt is kitöltötték. Az újság által feltett, közhelyes önismereti kérdések – bármilyen is furcsán hangozzon – teremtik meg elsősorban az előadás metaszínházi jellegét. A színen megjelenik a túlsúlyos szomszédnő, Bozena (Ludmila Botnaru), akinek ugyancsak „beakadt a lemez”, hiszen ő azt hajtogatja: olyan kövér vagyok, hogy inkább nem mozdulok ki otthonról, nehogy belerondítsak mások látóterébe. A két középkorú nő, Halina és Bozena itt felszínes beszélgetést kezdenek, brechtianusan kommentálva saját karakterüket. A szomszédnők felületes bájcseveje itt maró öniróniába csap át, ahogy az asszonyok elmondják egymásnak, hol *nem* nyaraltak idén sem, milyen luxuscikkeket *nem* birtokolnak – amikor pedig Halina lánya pofátlanul közbeszól, az anya elküldi őt a *saját szobájának hiányába*. A kispolgári formulákat megtartva, a negyedik falat időnként megtörve mégis őszintén beszélnek saját anyagi és szellemi silányságukról ezek a szereplők.

Az előadás generációs szakadékokról, társadalmi atomizáltságról, de háborúról is beszél, mindezt roppant izgalmas eszköztárral. Az elidegenítő gesztusokkal élő színészi játék – ki kell emelnem, mindenki rendkívüli energiákkal dolgozik, gyengébb alakítás nincs az előadásban –



nicu cherciu

Othello, OKT/Vilnius City Theater. Fotó: Nicu Cherciu

mellett nagy hangsúly van a vizualitáson is. A díszlet (Irina Gurin) nappalít, kis konyhát jelenít meg, a tér háttéréül pedig áttetsző ponyva szolgál. Ha a lakás van megvilágítva, nem is látszik a ponyva mögötti szoba, amely a produkció egésze alatt egy virtuális dimenziót képvisel. A család – a kövér szomszédnő társaságában – a történet során többször is leül tévét nézni, ami nem jelent többet, mint hogy a ponyva felé fordulnak. A néző itt jön rá, hogy a konyhai lábasok pont úgy vannak felakasztva a falra, hogy egy óriási televízió gombjaira emlékeztessenek. A tévézők a ponyva mögötti, virtuális térben különböző elidegenedett celeb-reprezentációkat figyelnek meg. Így ismerjük meg a színész (Victor Untilă) és a late-night talk show riporter (Valentina Ostap) álságos figuráit, akik humoros performanszukkal éles kritikát fogalmaznak meg a közízléssel szemben.

Mielőtt rátérnék az utolsó előadásra, nem hagyhatom ki az *Între noi e totul bine* legmarkánsabb önironikus gesztusát. Az igazi csavar az, hogy a jelenetek közé olyan interlúdiumok ékelődnek be, amelyek az író alkoholista, macsó sztereotípiáját (Giasti Sirah) mutatják be – az író éppen egy nyomasztó, közép-kelet-európai kasszasiker-forgatókönyvön dolgozik, mely „meglepően” hasonlít arra, amit az imént vázoltam. A történet végén persze nem születik jó mű, a stúdió nem veszi meg a filmtervet.

***Othello* (rendező: Oskaras Koršunovas) – OKT/Vilnius City Theater, Vilnius**

Koršunovas posztmodern *Othelló*ja humoros, improvizatív jeleneteket tár elénk rockzene-kísérettel, sokszor interaktív vásári komédia határán egyensúlyozva. A díszletet (Oskaras Koršunovas, Julija Skuratova) méretes kábeldobok képezik, melyek egyszerre szimbolikusak és funkcionálisak. Az előadás tempóját a szereplők kábeldobokon való görgése nagyban meghatározza – feszes, energikus, ritmikus feldolgozása ez Shakespeare klasszikusának.

A legjelentősebb rendezői döntés *Othello* szerepének átalakítása: a címszerepet egy fekete nő (Oneida Kunsunga-Vildžiūnien) alakítja, a nemi identitás kérdésére fókuszálva így „faji”

kérdés helyett. Míg Desdemona (Digna Kulionytė) és a többi szereplő férfiként tekint, utal Othellóra, az áruló Jago (Saulius Ambrozaitis) egy cinkos pillanatban mégis megcsókolja őt, inkább zavart, mint újabb értelmezési lehetőségeket szülve. Bár a rendező elmondásában ez a nadragszerep aktualizálni akarja az Othellót érő diszkriminációt, a megágyazottság hiánya és a fent említetthez hasonló dramaturgiai következetlenségek miatt sajnos ki kell jelentenem: az alkotók illyesfajta törekvése olcsó trendhajhászásra sikeredik.

Az is érdekes kérdéssé válik, hogy ebben a verzióban miért Jago győzedelmeskedik mindenki fölött, legyilkolva végül kvázi minden szereplőt? Az előadást végigkísérő önfeledt, gyakran bárgyú paródiakíséret nem engedi komolyan venni a végső pillanatokat, melyben az antagonista kijelenti: a terve sikerült. Izgalmas még igazságtalanabb, még sötétebb tragédiaként újragondolni ezt a Shakespeare-klasszikust – de ez az értelmezés akkor nem szorulhat háttérbe, mert van olyan domináns, hogy mozgatórugója legyen az egész produkciónak. Ez mégsem sikerül, és Koršunovas *Othelloja* így hiába lesz rendkívül látványos, akrobatikus, szellemes és aktuális, ha a formai bravúr mögül hiányzik a ténylegesen újító jellegű, következetes olvasat. A produkció inkább harsány, posztmodern interpretációs kísérlet marad, mintsem egy korszerű tragédia színpadra vitelének.

Összességében tehát elmondható a II. Erdélyi Nemzetközi Színházfesztiválról, hogy amilyen kezdetleges, annyira bő a kínálata. Egy hétféve alatt sikerült a legkülönbözőbb színházi társulatokat és kultúrákat, valamint kortárs művészeti tendenciákat szemügyre venni a kolozsvári Lucian Blaga Nemzeti Színházban, vagy akár a Zeneakadémia Stúdiótermében. Nem tudom, mennyire van igaza Elena Ivanca főszervezőnek abban, hogy a világon már csak Isten és a művészet segíthet, de abban teljesen biztos vagyok, hogy a fesztivál harmadik kiadásán is ott leszek, hiszen van valami különlegesen szenvedélyes ebben az alternatívan szerveződő, gondosan összeállított eseményben.

Othello, OKT/Vilnius City Theater. Fotó: Nicu Cherciu



Kedves Kriszta

AHOL A SZÍNHÁZ A KÖZÖS NYELV

4. BukFeszt, Bukarest

„Alapítsanak magyar színházat Bukarestben is” – hangzik el egy kerekasztal-beszélgetésen a 2025. szeptember 29–október 7. között zajló BukFeszt keretében. Az immár ötödik alkalommal megrendezett fesztivál célja, hogy a romániai magyar színházaknak megmutatkozási lehetőséget teremtsen a román fővárosban. A lassan már hagyománnyá váló rendezvényre adott visszajelzések azt mutatják, hogy a román közönség egyre nyitottabb a magyarság által képviselt színházi nyelvekre.

A nagyváradi Szigligeti Színház társulata két előadással is képviseltette magát a fesztiválon. A *Szerelmem, Lúszisztraté* című előadásban Arisztophanész *Lúszisztraté* című komédiája került terítékre, Matei Vişniec átgondolásában. A görög férfitársadalom tagjai hadakoznak egymással, a nőknek már elégük van a vérontásból, ezért a szex-sztrájkot tartják a legjobb megoldásnak a férfiak féken tartására. El is érik, amit akarnak, a háború megszűnik, mindenki nyugalomban és boldogságban él, ám ez a nyugalom már szélsőségekig megy. Egy újabb háború híre jobban megmozgatja a nőket, mint az elkényelmesedett, rózsaszín köntöst és házipapucsot viselő modern férfiakat. Mihez kezdünk a háborúval? Mi történne, ha a mi ajtónkon kopogtatna valamelyik agresszív nagyhatalom, hogy katonának álljunk? Az előadás egyfajta láttelepe a fogyasztói társadalomban élő, elkényelmesedett ember életének, akinek felgyorsult, mediatizált világában nem tűnik valóságosnak sem az orosz–ukrán háború, sem a gázai események. Az előadás díszlete letisztult, a jelmezek többfunkciósak, a közgyűlésen kibontakozó vitánál egyre kevesebb ruha marad a nőkön, akik így elérik, hogy a férfiak eleget tegyenek kéréseiknek. Anca Bradu rendezése sokrétű, posztdramatikus elemekkel operáló előadás. A történet menetébe animációs vetítéseket építenek be az állatok párzási szokásairól, és egy (ál)közvélemény-kutatásnak is részesei lehetünk, amelynek témája a szex mélyen gyökerező társadalmi tabuja. Hogyan vélekedik az utca embere a szexről? Milyen neműnek vallja magát? Az előadás mozgatórugója a szex-sztrájk, amelyet a közbeékelte mozgóképek és a közvélemény-kutatás adatai építőközként támogatnak.

A *Happiness Hunters* című előadás a boldogság keresése mellett a fizikai színházzal kísérletezik. A test aktív használatának középpontba helyezése még nem annyira elterjedt a romániai magyar színházakban. Ezen a vonalon Györfi Csaba koreográfus úttörőnek mondható. Rendezésében a test és a testben megszülető érzelmek kivetülése, a nonverbalitás és a nonlinearitás az uralkodó. Golicza Előd szürreális díszletében, Trabalka Cecília zenéjével első perctől egy

nyomasztó alvilági helyen találjuk magunkat, amelyben hét színész több különböző karaktert vonultat fel előttünk. A *Boldogtalanok* és a *Requiem egy álomért* alkotásokból inspirálódott előadás megteremti azt a bódulatot, amelyben a szépség illúziója mellett a keserűség és kilátástalanság egyaránt megjelenik. A nonverbalításban és nonlinearításban ez a szép: a nézőre bízva a saját történetének megalkotását, megengedi neki a benne megszülető érzelmek megélését, esetleges felismerését. Játshatunk az asszociációkkal, megalkothatjuk saját történetünket.

A kézdivásárhelyi Udvarter Színház *A boldogság titka* előadásának dramaturgia voltam, ráadásul első kőszínházi munkám volt, ezért nem tudom elfogultság nélkül megközelíteni. A mélyen lélektani-realista történet a boldogság kérdésének örök talányát helyezi középpontba. Mi kell ahhoz, hogy az ember negyven év után életére visszatekintve azt mondhassa: boldog voltam? Tóth Árpád rendezése a színészt, a karaktert és a kettőben egyszerre megszülető érzelmet helyezi a középpontba, ezzel dolgozik a színpadon. Alexandru Popa darabja replikáról replikára építi fel a katarzist, és hozza elő a nézőben az előadás utolsó perceiben, pont akkor, amikor annak csúcscsodnia kell. Ha kellő türelemmel és figyelemmel kísérjük a sok egymásnak dobott megszólalást, a végén összeáll a kép, és megértjük az ok-okozati összefüggéseket. Az alkotói folyamat különlegessége, hogy az előadásban szereplő színészek (Lung-László Zsolt, Szűcs Ervin és Gecse Noémi) együtt végezték egyetemi tanulmányaikat Marosvásárhelyen, és tíz-tizenöt év után, hála ennek az előadásnak, ismét volt lehetőségük együtt dolgozni, kapcsolódni, nosztalgizálni, és a boldogság igen törekeny mivoltáról mély beszélgetéseket folytatni.

A Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata két előadással képviseltette magát. Elsőként Mihail Bulgakov klasszikusa kerül színpadra, Sardar Tagirovsky rendezésében. A három és fél órás előadás kellő alapossággal bontja ki a Mester és Margarita közismert történetét. Az első percekben, a történet bevezetőjeként, egyként lélegző és létező kórus jelenik meg,

A per, Tomcsa Sándor Színház. Fotó: BukFeszt





A Mester és Margarita, Harag György Társulat. Fotó: BukFeszt

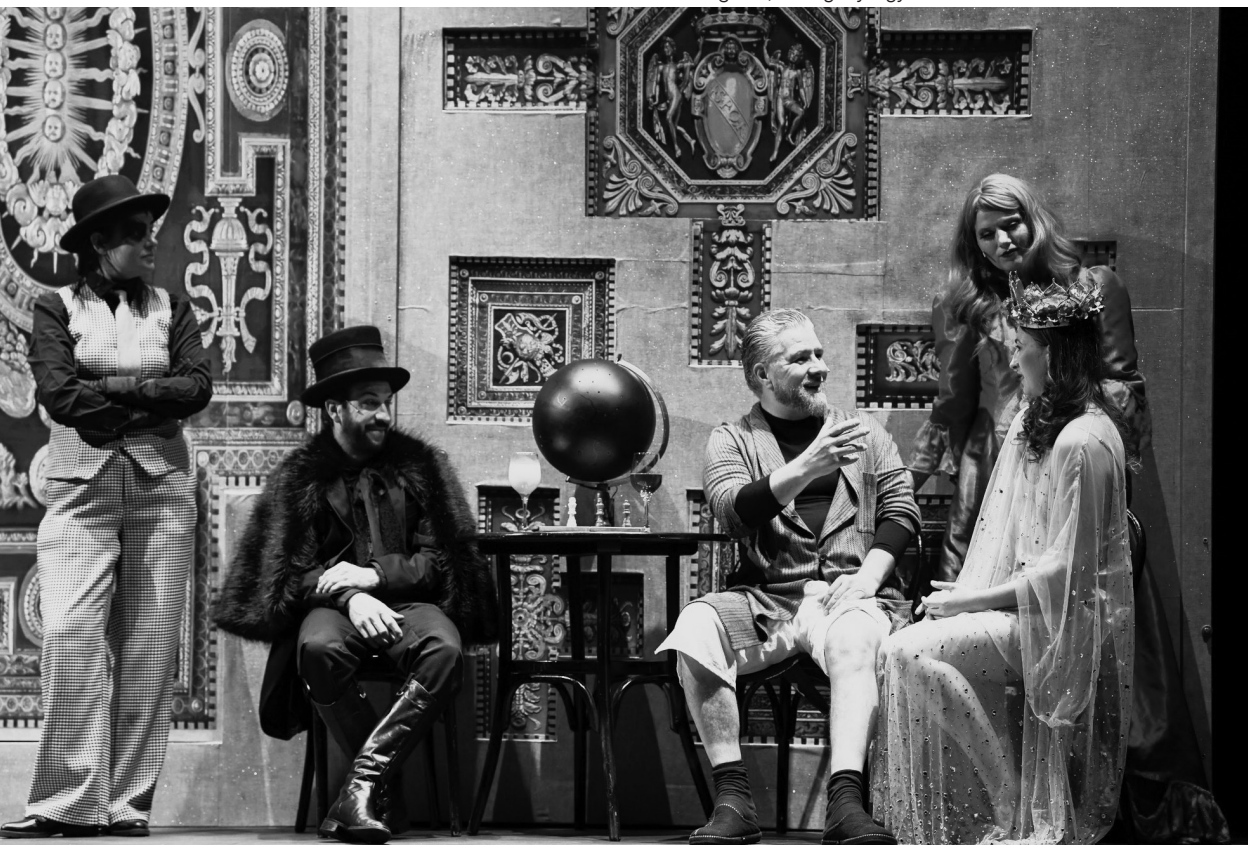
az elbeszélés szaggatottsága minden figyelmet megragad, sikerül a színpadra szögezni a nézői tekinteteket. Lassan megismerjük a történet főszereplőit, a jövőbelátás után a tragédia bekövetkezéséről is tudomást szerzünk. Ezután az előadás belassul, sok a színpadi várakozás, amely a nézőtérre is rátelepszik. Az előadás második felétől viszont ismét életre kel a színpad. A helyszínnek váltakozását forgószínpad segíti, amelyet nem is sajnálnak használni az előadásban. Egyik helyszínből lépünk a másikba, egyszer az elmegyógyintézetben vagyunk torzító hatású, csillogó tükrökkel, aztán egy irodában, ezután lakásbelsőben szedi következő áldozatát a Sátán. A díszlet (amely Sós Beáta érdeme) mellett a jelmezvilág (Mihály Katalin-Sára munkája) külön dicséretet igényel. A kanapéra ráterülő piros-fekete kockás lepel egyszer csak a semmiből átváltozik a sátán egyik muskétásává. A macskaetüdök a maguk abszurdításukkal tökéletesen illenek ebbe az egyre groteszkebbé váló képbe. Ebben az eltorzuló világban csak egyvalami marad igazán tiszta: a Mester és Margarita szerelme, a maga sorsszerűségében és keserűségében egyaránt. Margarita karaktere a pokoljárás előtti bál pillanatában fejkoszorújával és fehér tündérruhájával eszembe juttatja az első felvonásban megjelenő Jézus karakterét. Két véglet: bármire képesek voltak, hogy segítsék azt, akit szeretnek. A pokolban zajló bál kóaszának koreográfiája és zenei világa (Orbán-Bakk Dávid komponálásában) olyannyira szépen kiegészítik egymást, hogy kedvem támad részt venni benne akkor is, ha tudom, hogy ez azzal jár, hogy talán nekem is el kellene adnom a lelkem az ördögnek.

Bélai Marcel fiatal rendező neve hallatán egyre több ember kapja fel a fejét. Markáns stílusa és alkotói koncepciója minden alkalommal másképp mutatkozik meg, kísérletező kedve ott van rendezéseiben, mégis szép lassan kirajzolódni látszik egy formanyelv, amely alkotásait egyedivé teszi. Nem állt bele a mókuserékbe, hanem saját alkotói határait feszegeti, mégpedig nagyon okosan. A fesztiválon két előadás is köthető a nevéhez. A székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház *A per* című előadása mellett a szatmárnémeti Harag György társulat *Kohlhaas-*

előadása, amely Heinrich von Kleist klasszikus elbeszélésére épül. Mindkét előadás a bürokratikus működés lehetetlenségét tematizálja. A *Kohlhaas* esetében akarva-akaratlan a már előtte látott *A per* világára és formanyelvére számítok, ehhez képest nagyon más élményben lesz részem. A színpad, az összes kellék, jelmezek, minden jelzésértékű, mondhatni szegény színház, ahol egy kordon, egy vödör, mű jégkockák, zakók, eszközök be- és kiemelésével folyik a munka. A színpadon levő játéktér körül székek, a színészeket ritkán rejti el a takarás, minden átváltozás oldalt, mégis a nézők szeme láttára történik. Ez kicsit brechti, Grotovskival keverve. Ne felejtsük el, hogy színházban vagyunk, de közben mutassuk meg az embereknek, hogy mi mindenre képes a színház néhány eszközzel és tehetséges színészekkel.

Kohlhaas Mihály lókereskedő története, aki a lovainak és saját magának akar igazságot szolgáltatni, többet mond el napjaink világáról, mint azt elsőre gondolnánk. A bürokrácia káoszát láthatjuk, amelyben a kisember csetlik-botlik, és nagy eséllyel szembekerül a hatalommal. Labirintus, éhes, fekete lyuk ez, amely beléd harap, megcsócsál, majd jóllakottan kiköp. Mert nem az állam van az emberért, hanem az ember az államért. Az előadás első fele a rengeteg szöveg és a jogi lépések részletes feltárása miatt embert próbáló. Akármennyire figyelsz, néha elkalandozol, figyelmed megállapodik egy-egy színész átváltozásán, de aztán hamar visszatérsz, nem akarsz lemaradni. És mennyire jó, hogy visszatérsz és haladsz a történettel, mert a szövegben szintén sűrű második felvonás komoly figyelmet igényel. A törvényszéki segítő, Kallheim nagymonológia a második felvonás csúcspontja. Moldován Blanka hosszú percekig taglalja azt a dilemmát, ami a legutóbbi romániai választások óta ott kering a levegőben. Kinek van joga szavazni? Vajon mi lenne jobb, szavazati jogot adni azoknak, akik nem tudnak különbséget tenni a rossz és a jó között, vagy az eltre bízni a döntéshozást, amely nagyobb kritikai hozzáállással rendelkezik, mint alacsonyabb státusú társai? Ebben a kérdésben nincsen jó vagy rossz válasz, ahogyan a

A Mester és Margarita, *Harag György Társulat*. Fotó: BukFeszt



KRITIKA

nézőteri síri csend is mutatta. „Hadd gondolkozzunk” – mondja Kallheim, és kísétál a színről. Az előadás két narrátora: Kohlhaas lovai, akik egyben Mihály fiait is megjelenítik. Kohlhaas Mihályt felakasztják, a fiait lovaggá ütik, az elit pezsgővel koccint, de bort kortyol helyette. Luther Márton és Mihály poharában azonban nem történik meg az átváltozás. Rajtuk kívül mindenki vizet ivott, de bort prédikált.

Bélai Marcel második előadása, *A per Kafka* azonos című regényének adaptációja. Josef K. születésnapja rémálomba torkollik, egyik helyiségből kerül a másikba, az emberek valósággal sodorják őt eseményről eseményre. Próbálja felderíteni és megérteni saját ügyét, de az egész homályos, nemcsak neki, de a nézők számára is. Az előadás végén játszanak is egy pillanatilag ezzel a homállyal, hiszen Bukarestben a román közönség magyar nyelvű előadást néz. Amikor Jakab Tamás, a Josef K.-t játszó színész kilép a színházi keretből, és azt mondja románul a nézőknek, hogy sajnos az előadás nem folytatódhat tovább, mert ő egyszerűen nem érti, hogy mi történik, majd elmond egy mondatot magyarul, mondván, ennyit értett belőle, nevetés támad a teremben. Bár van felirat, és az előadással szinkronban történnek a replikaváltások, egyszerre nagyon megerőltető két helyre figyelni, természetes tehát, hogy a megértés töredezetté válik. Bocsárdi Magor zenéje hozzáad az előadás atmoszférájához, miközben szervesen együttműködik a színészekkel, és azt hozza ki ebből a találkozásból, amit csak lehet. Ablakon ki- és beugráló színészek, líftből kieső holttestek, modern Kafka-thriller ez az előadás, a Netflix-sorozatokat gyártói is megirigyelnék.

A Csíki Játékszín *Apa* című előadása az öregedés általi demencia problémakörét állítja a középpontba. Mit kezdünk az idős szüleinkkel, amikor azoknak állandó jelenlétre, segítségre van szükségük? Feladjuk az életünket, hogy mellettük legyünk, vagy keresünk valakit, aki gondozza őket, netán idősek otthonán gondolkodunk már? Erős kérdések, amelyekkel előbb-utóbb kény-

1978, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár. Fotó: Beliczay László



telenek leszünk mindannyian szembenézni. A díszlet egyszerű, letisztult, ám a zeneválasztást sokszor sekélyesnek érzem. A fehér és fa kombinációjú szobában pár bútor van, amelyek helye epizódról epizódra cserélődik, ezáltal megteremtve az emlékezés összemosódását a főszereplőnél. A fehér-fa kompozíció néha a színpad elején vetítövászonná alakul, rajta ismétlődő videó-részletekkel, visszatérő kérdésekkel. A színen látható szobában mind kevesebb és kevesebb bútort látunk, míg nem egy öregotthonban találjuk magunkat, nemsokára pedig a fény fele halad központi karakterünk. A főszereplő fején található ikonikus piros sapka a tapsrendnél minden szereplő fején megjelenik. Arra hívja fel a figyelmet, hogy mi is André vagyunk/leszünk előbb-utóbb. Az öregedés elkerülhetetlenül utolér mindenkit, jobb megbarátkozni a gondolattal.

A 2025-ös BukFesztet Tomi Janežič szlovén rendező 1978 című alkotása koronázta meg a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház társulatának előadásában. Kommunizmusról beszélni nem csak az örökérvényűségen keresztül érdemes. A szépség és az igazság a mindennapi történetekben rejlik, amellyel az előadás mesterien operál. Az 1978 az emberek emlékezetéből, történeteiből építkezik, a színészek nem csupán játszó, hanem kutatók és történetgyűjtők. Ki-ki behozza a saját családtörténetének egy részletét, hogy aztán a rendező a dramaturggal együtt egy fiktív szállal kösse össze az eseményeket. Felvállalt dokufikció ez, ami első perctől az utolsóig magába szippant. Tomi Janežič úgy csinál színházat, hogy közben a valóság szépségét egyenértékűen mutatja meg a történetmesélés és újraalkotás által. A színészek karaktereket mutatnak fel, ugyanakkor ezekből folyamatosan ki-be lépve saját nevükkel is jelen vannak a színpadi térben. A rendező nem követeli meg, hogy piedesztálra emeljék: bevezetőt mond az első és második felvonás előtt (amelyet két színész románra és magyarra fordít), kézi füstgéppel jár-kezel a színészek között, ha éppen a jelenet azt követeli meg, vagy instrukciót ad a játszóknak. Mindez nem szakítja meg az előadás folyamatát, a rendező jelenléte az előadás szerves része akkor is, ha nincs folyamatosan a színen. A történetszálak úgy rakódnak össze, akár az emlékezet. A megértés nem lineáris, töredezettségében válik élővé. Az erőszakábrázolás (amelyet nagyon nehéz jól csinálni színpadi környezetben) éppen a felmutatás által tud befogadható lenni a nézőnek. Ott van például az a jelenet, amikor a nagybácsit zenekaros pólója miatt verik meg, és az erőszakot a színtér elejében feltekert szőnyeg erőteljes püfölésével érzékeltetik, vagy amikor Kunta-Kinte, a szomszéd cigányzenész átkölti a dalt azért, hogy a nagynéni megmeneküljön az erőszaktevő katonák elől. Finoman megkonstruált, egyszerű jelenetek, amelyek a megfelelő háttérzenével erőteljesen hatást érnek el. A különböző történetek egymásra rétegződése a történetmesélés belénk kódolt igényét elégíti ki.

Nem túlzás kijelenteni, hogy a romániai magyar színházak ma is többnyire a lélektani-realista hagyományt követik. Ezért is izgalmas és kifejezetten fontos esemény azoknak a rendezőknek a megjelenése a magyar nyelvű társulatoknál, mint Tomi Janežič, Bélai Marcel, Györfi Csaba, akik a megszokottól eltérő színházi nyelven viszik színre a társadalmunkat érintő kérdéseket, sokszínűbbé téve Románia színháznyelvi palettáját.

Nagy András

KIERKEGAARD „ALAKOSKODÁSA”

Filozófia és színház kölcsönhatásáról gondolkodva érdemes feltenni azt a kérdést, hogy mit jelentett a 19. század egyik legnagyobb hatású gondolkodójának, írójának és „szerepjátzójának” a színház, majd pedig miféle átfogó hatást gyakorolt színházra, drámára és gondolkodásra Søren Kierkegaard. Érdemes átgondolni, hogy miként függött össze a teátrális jelleg a gondolkodó pozíciójával, az általa létrehozott szöveg sajátosságaival, a nézőpontok meghatározó szerepének érzékeltetésével. Kierkegaard ekként nemcsak túlmutatott az általa felvetett bölcseleti, teológiai és esztétikai problémák meghatározásán, de folyamatosan ezek megoldásának, értelmezésének és újragondolásának elkerülhetetlenségét hangsúlyozta – még pontosabban: tematizálta, demonstrálta, dramatizálta, mintegy „színre vitte”. Mégpedig nemcsak írásaival, de személyisége egészével, továbbá sokrétű és ellentmondásoktól sem mentes tevékenységével, majd pedig továbbgyűrűző hatásával.

Kierkegaard élete során mintegy „performatív” gondolkodóként mutatkozott meg, aki nemcsak alakította, finomította, próbára tette és módosította, s ekként formálta érvrendszerét és gondolkodását, hanem intellektuális és olykor szociális *performanszként* kortársai és az utókor elé is tárta mindezt. Mégpedig éppen nem korának domináns filozófiai, esztétikai vagy teológiai műfajainak alkalmazásával – az időkorszak, amelyben alkotott, Hegel beszédmódjának bűvöletében élt, s ez érvényesült a német bölcselet perifériájának tekinthető Dániában –, hanem nyílt, rejtett vagy áttételes dialógusokban, nemegyszer sokszereplős jelenetekben, egymásra reflektáló, párhuzamos narratívák komponálásában.

A komponálás- és beszédmód sajátos „teatralitását” még nyilvánvalóbbá teszi az az írói eljárás, ami az az életmű meghatározó részében érvényesül: a szerző egyes, kitalált szereplőkön, azok interakcióin, dialógusain és monológjain keresztül formálta meg azt a gondolkodói univerzumot, amelyet „Kierkegaard műveiként” ismerhetünk, de amelyet voltaképpen az általa teremtett szereplők hoztak létre és alakítottak tovább, nemegyszer drámai következményekkel – amikor a gondolkodás visszahat fiktiiv és valóságos létrehozójuk életére, sorsára. Ugyanakkor a „kulisszák mögé” vezetheti az olvasót, hogy az álneves művek és a Kierkegaard saját neve alatt publikáltak mellett ott vannak a reflexiókat, mű-kezdeményeket, személyes mozzanatokot és számtalan egyéb fontos impulzust megörökítő naplók, jegyzetek, „papírok”; amelyek elkülöníthetetlenek Kierkegaard tevékenységének ugyancsak átgondolt, mintegy megkomponált epizódjaitól, melyek Koppenhága „színpadán”¹ zajlottak: egyetemen és templomban, társaságban

¹ Kierkegaard kifejezése, aki szülővárosát „túl kicsi színpadnak” érezte saját maga számára. Lásd: Niels Jørgen Cappelorn, K. Brian Söderquist, Joel Rasmussen, Bruce H. Kirmmse, George Pattison Vanessa Rumble (eds.): *Kierkegaard's Journals and Notebooks*. Vol. IV. Princeton University Press, New Haven, 2011. 29–30.

és utcán, színházban és kávéházban; nemegyszer botrányokkal együtt, amelyek teatralizálásával tudatosan élt a szerző.

A színház és színmű azonban a felvetett kérdések vizsgálata során nemcsak kompozíciós elv, metafora vagy esztétikai mintázat lehetett, hanem szociális tér is, a kezdeti „tömegkommunikáció” fóruma, műalkotások hatásmechanizmusának helyszíne, továbbá a látott előadások és olvasott színdarabok révén Kierkegaard számára a folyamatos referencialitás alkalma; s mindezen túl – az egyetem és az egyház mellett – a kor egyik meghatározó szellemi orientációs pontja. Kierkegaard mindezekkel nemcsak tisztában volt, de épített is erre a komplex hatásmechanizmusra; és vonzódott hozzá csaknem egész pályája alatt. És bár Kierkegaard színkritikái, színházesztétikai írásai, színműtöredékei, drámaelemzései vagy színészportréi munkássága fontos részét jelentik, ugyanakkor életművének kompozíciója mélyebben határozta meg Kierkegaard mentalitásának és gondolkodásának teatralitását, mint a – nemegyszer zseniális – színházi vagy drámai „esettanulmányok”. Hiszen éppen az előbbi révén válhatott Kierkegaard hatása csaknem elementárisá: filozófiában, teológiában, irodalomban – és színházban; hiszen a színházi és drámai hatástörténet fontos mozzanatai is meghatározták azt a komplex teoretikus teret, amelyet műveivel és ezek pozicionálásával Kierkegaard maradandóan megteremtett.

*

A 19. század elejének gondolkodói és alkotói számára – nemegyszer a német romantika inspirációjára és remekműveinek bűvkörében – az élettől teremtett distancia alapvető jelentőségű volt, sokszor éppen a konvencióktól vagy a rájuk kényszerített sorstól kimért távolság feltételeként. Friedrich Schiller elmenekült a szülővárosában rá váró élet elől, Novalis saját nevével együtt cserélt identitást, Hölderlin egy különleges világot teremtett a maga számára, és belemenekült – a sor hosszan folytatható. A korszak meghatározó jelentőségű művészei számára az önazonosság kérdése nem lehetett véletlenszerű, nem maradhatott a születés adottsága vagy külső körülmények kényszere, hanem választás és döntés volt. Költészet és élet így ért egymásba, s teremtett korábban ismeretlen szintézist, olyannyira, hogy a „költői létezés” – ahogy Kierkegaard később megfogalmazta² – számára egyenesen az autentikus létezés feltétele volt. Az ekként „megköltött élet” pedig arra szolgált, hogy az étellel is ki lehessen mondani azt, amit a „költőietlen”, a választatlan, a mindennapi létezés csak elfedne.³

Kierkegaard mind a filozófiában, mind a teológiában maradandót alkotott, de ezt első-sorban mégiscsak íróként tette, ahogy ezt egyik legjelentősebb és legérzékenyebb olvasója és értelmezője, Martin Heidegger meghatározta.⁴ Műveiről szólva maga a dán szerző is inkább költészetéről beszélt, önmagát pedig számos alkalommal költőként határozta meg. A költészet ekkoriban „drámaköltészetet” is jelentett, mégpedig a hegeli – és őt követően: a Koppenhágában olyannyira domináns heiberg⁵ – esztétikai hierarchián belül a műfajok között a legmagasabb rendű volt, mert szintézist teremtett. Amikor Kierkegaard pályája vége felé áttekintette hatalmas életművét, és ennek kapcsán „szerzői tevékenységem egész drámájáról”⁶ szólt, akkor a meg-

² Uo. 24.

³ Lásd: Lukács György: Sören Kierkegaard és Regine Olsen. *Nyugat*. 1910/6. 378–387. A költői létezés gondolatának eredetéről lásd: Rudolph Kassner: *Motive. Essays*. Berlin, Fischer Verlag, 1906. 1–76.

⁴ Kierkegaard eszerint nem gondolkodó volt, hanem „vallásos író”. Martin Heidegger a *Holzwege* című könyvében utalt erre, idézi: John D. Caputo: Kierkegaard and Heidegger and the Founding of Metaphysics. In: Robert L. Perkins (szerk.): *International Kierkegaard Commentary*. Vol. 6. Macon, Mercer University Press, 1993.

⁵ Johan Ludvig Heiberg (1791–1860) költő, drámairó, filozófus, kritikus és színingazgató, a koppenhágai aranykor szellemi vezéralakja.

⁶ Niels Jørgen et al. (szerk.): i. m. 24.

költött életem túl sejtette a költői létezés és teremtés konfliktusait, kríziseit és kollízióit, amelyeket nemcsak az egyes művekben, de a művek által hozott létre.

Hogy Kierkegaard ugyanannyira vált saját írásainak teremtményévé, mint azok az ő alkotásaivá, azt az elemzők hamar felismerték, s ennek nyomán kínálkozott annak lehetősége is, hogy akár egész élete egy önmaga által írt és rendezett színműként mutatkozzon meg, ha jelentése és hatása el is tért létrehozója eredendő szándékaitól.⁷ A szerzők „teremtése” és szerepeltetése, ennek nyomán az indirekt kommunikáció jelentése, a hatáselemek belekomponálása a művekbe, a dialógusok komplexitása, a narratív tér tágítása és változtatása, a szerepjátszás folyamatossága és tudatossága a művek és az élet eseményei kapcsán ugyanannyira teremtettek távolságot a valóságtól, mint amennyire megkísérelték formálni azt – mégpedig költészetté, elsősorban drámaköltészetté. Ez persze meg is pecsételte Kierkegaard sorsát, műveinek recepcióját, és nem kis mértékben posztumusz hatástörténetét; komoly erőfeszítés, majd pedig drasztikus szemléletváltás kellett ahhoz, hogy a nevetséges különc, az arrogáns zseni vagy éppen a plebejus eredetű *flâneur* eredetisége, és ennek révén érzékelhető jelentősége megmutatkozzon, mint egy olyan szereplő, aki maga írja, rendezi és népesíti be költői működésének nagyon is valóságos terét.

*

Mindehhez természetesen szükség volt Kierkegaard „ragyogó dramaturgiájára”, ami – az életmű performativitására fogékony elemzők szerint⁸ – abból eredt, hogy álneves szerzőkként szerepeltetett különféle, jellegzetes karaktervonásokkal meghatározott, elképzelt személyiségeket, őket rendelte a művekben megformált, eltérő nézőpontokhoz, gondolatmenetekhez, narratívákhoz. Így eltérő alakokkal, sajátos jellemekkel, mögöttük sejtethető sorsokkal, és – színházi ihletésre – beszélő nevekkel „hozatta létre” ezt a különleges gondolati konstrukciót. A Győztes Remete, a Vidám Könyvkötő, Lépcsős (vagy Lajtorjás) János, a Koppenhágai Őrszem és a többi író mintegy teatralizálta magának a gondolkodásnak igencsak plasztikus és komplex folyamatát, amely közvetve vagy közvetlenül tartalmazta az ellenvetéseket, a kommentárokat, a különféle szellemi útelágazásokat is.⁹ A fiktív gondolkodók önreflexiói éppolyan fontosakká váltak, mint a formálódó gondolatok, vagy akár az ábrázolt interakciók mentén módosuló jellemű, kitalált karakterek. A *Félelem és reszketés* Ábrahámjának szereplehetőségei – amelyeket a gyerekáldozat mentén végiggondol a szerző, Johannes de silentio – nem különíthetők el a szöveg teológiai vagy filozófiai jelentésrétegeitől, ellenkezőleg: mintha éppen ezek a drámai kollíziók értelmeznék a bölcseleti és vallási dilemmákat. Az *isméltés* című könyv egyik helyszíne: a színház pedig mintegy Hérakleitosz folyójának analógiájaként mutatkozik meg, hiszen a főszereplő szerző ugyanarra a kérdésre keresi a választ, mint az antik bölcs: van-e, lehetséges-e az isméltés.

Kierkegaard itt egyszerre drámaköltő, játékos, és kísérletező – legalábbis utóbbi művének alcíme szerint.¹⁰ Ezért nevezhető „performatív írói stratégiának” Kierkegaard alkotásmódja, ő pedig a performatív szerző prototípusának tekinthető.¹¹ Mindez persze az eszmék színháza – vagyis

⁷ Lásd erről Alastair Hannay: *Kierkegaard. A Biography*. Cambridge University Press, 2001. X–XII.

⁸ Timothy Stock: Kierkegaard's Theatrical Aesthetics from Repetition to Imitation. In: Jon Stewart (ed.): *A Companion to Kierkegaard*. Hoboken, Blackwell, 2015. 368.

⁹ Az álnevek eredeti formája: Victor Eremita, Hilarius Bogbinder, Johannes Climacus, Vigilius Haufniensis. Climacus egyébként korai egyházatya volt, akinek *Scala Paradisi* című műve is hathatott Kierkegaard-ra.

¹⁰ Søren Kierkegaard: *Az isméltés. Constantin Constantius próbálkozása a kísérleti pszichológiában*. (Ford. [németből] Gyenge Zoltán.) Budapest, Ictus, 1993. Dánból Soós Anita fordította, ami a Jelenkor Kiadónál jelent meg Pécsen, 2014-ben.

¹¹ Stock: i. m. 367. Továbbá: Eric Ziolkowski: *Introduction*. In: Eric Ziolkowski (szerk.): *Kierkegaard, Literature and the Arts*. Evanston, Northwestern University Press, 2018. 17.

az absztrakció elkülöníthetetlen sajátossága a színre vitt kollízióknak, ugyanakkor éppen így válik „drámai filozófussá” Kierkegaard, akit nem eszmefuttatás vagy spekuláció, hanem az ábrázolt konfliktusok, krízisek és költői megformált cselekedetek juttatnak el a végső konklúzióhoz.¹² Amit azután egy másik álneves szerző másféle konklúzióhoz juttat, és az is végső lesz. De nemcsak eszméről van szó, hanem az eszmélkedőről is, így ennek a különös, költői „utazásnak” a végén érkezik el a személyiség önmagához – mintha csak Peer Gynt színpadi alakváltozatainak bölcséleti keletkezéstörténetét szemlélnénk.

A másik fontos – és színházi – sajátossága ennek az időbeli és térbeli „utazásnak” a képszerűség, a rendkívül erőteljesen telített metaforikus szöveg sokszor demonstratívan költői, szinte megjelenítés után kiált.¹³ A „kép fenomenológiája” ugyanis „belsőleg megelőzi a gondolat létrejöttét” – mint a jelenség egyik elemzője írja¹⁴ –, és éppen ezt a folyamatot ábrázolják Kierkegaard és álnevei. A *csábító naplójának* megrendítő szépséggel láttatott erotikus pillanatai, a *Stádiumok az élet útján* pazarul megrendezett lakomájának különleges atmoszférája, ahogy a Morija hegyére vezető út ábrázolása nélkül nem lennének értelmezhetők pontosan a teoretikus kommentárok, reflexiók és konklúziók sem, mert ezek a helyzetek, jelenetek, képek kontextust teremtenek és jelentéstöbblettel látják el az eszmefuttatásokat. Amelyek mindig egy-egy szemszögből konst-

¹² Bartholomew Ryan: Kierkegaard's Experimental Theater of the Self. In: José Miranda Justo – Elisabete M. de Sousa – Fernando M. F. Silva (eds.): *From Hamann to Kierkegaard*. Center for Philosophy at the University of Lisbon, Lisbon, 2017. 84.

¹³ Voltak is kísérletek, amelyek „rövidre zárták” volna az eszmék drámáját a színpadiakkal. Az ismert Kierkegaard-kutató teológus és filozófus, George Pattison *Az ismétlés* alapján színdarabot írt, amelyet felolvasószínházi formában 2013-ban Oxfordban be is mutattak. Magam *A csábító naplója* színre vitelével kísérleteztem, színpadon (Budapesti Kamaraszínház, 1992) és hangjátékként a *Félelem és reszketést* interpretáltam (*Blaszfém*, Magyar Rádió, 2007. szeptember 22., kötetben: Fekete Sas Kiadó, Budapest, 2008.).

¹⁴ Stock: i. m. 367.

A csábító naplója. Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár, 2006. Fotó: Sarosi Valentina



foto-2006 - SAROSI Valentina

ruálják meg saját érveiket – hogyan is történhetne másként –, majd egy másiktól ezek továbbgondolását, kiterjesztését, általánosítását, vagy éppen cáfolatát. És ezeknek a szemszögeknek a megkomponálása az életmű egyik legfőbb sajátossága, ennek kontextuális jelentése mentén értelmezhető csak a szöveg, amelynek nem egyes soraiban, hanem építményének egészében – konstrukciójában – mutatkozik meg a szerzőkön túli szerző (vagy „szerzőket szerző szerző”)¹⁵, maga Kierkegaard.

Éppen ez az írói, illetve kompozíciós stratégia képes az esztétikai bevonására a teoretikus diskurzushoz, s terjeszti ki a pusztán gondolatit az élményszerűre, akár a katartikusra. És ez elsősorban a színházi, illetve a drámai katarzis analógiáira épül, s egyben jelzi Kierkegaard rendkívüli otthonosságát a drámaköltészetben, továbbá a színpadon. Mindez nemcsak kifinomult érzékenységet finomította tovább akkor, amikor színházi kérdésekről szólt, de ezek révén a mimetikus formák jelentőségét is alkalmazta a bölcseletben és a teológiában, legyen szó akár Szókratészről, akár identitásról, vagy éppen a kortárs egyház – számára képmutatónak tetsző – gyakorlatáról.

*

Kierkegaard életművének, mint sajátos színházi konstrukciónak a feltárása már csaknem egy évszázadra tekint vissza. Az elsők között Martin Thust írt Kierkegaard „marionettszínházáról”,¹⁶ míg Kierkegaard szerzői stratégiájáról szólva Avi Sagi azzal tágtotta tovább az alkotásmód értelmezésének horizontját, hogy magában a színházban „a létezés ontológiai struktúráját” fedezte fel, amelynek legfőbb komponense az eldöntetlenség, a nyitottság, a lehetőség. A színház tehát „az esélyek totalitásának kvintesszenciális megtestesülése”,¹⁷ hiszen a mindennapi életben csakis ez a tér alkalmas a legkülönfélébb alternatívák érzékeltetésére, megteremtésére, kibontására és megvalósításuk végigvitelére; amelynek nyomán a szereplők választott szerepükkel való „önazonossága” is létrejöhet. Ill. Richárd csakugyan dönthet úgy, hogy gazember lesz, Hamlet elhatározhatja, hogy tébolyultként vesz részt az udvar életében, Holberg drámahőse, Erasmus Montanus elfogadhatja a többség nyomására, hogy a föld lapos. Mindezek paradox módon bontják ki az egyéniségben szunnyadó lehetőségeket – miután eljátszottak különféle egyéb lehetőségekkel. A játék pedig a színház jelentéskörének egyik legfontosabb terminusa, maga a színdarab – adott esetben maga a dráma – is játék: play, Spiel – dánul is (Spil). Kierkegaard pedig nemcsak annak a korszaknak volt gyermeke, „amelyben a színház egyben életet is jelentett” – mint Henning Fenger írta róla, de játékokat nélkülöző gyerekkora nyomán műveiben végre szabadon és önfeledten játszhatott.¹⁸

Az álnevekkel tehát Kierkegaard nemcsak dramatikus narratívát hozott létre, de egyben színpadi szereplőknek tekinthető alakokat „léptetett fel”. Így adott esélyt a „szerzőség drámája” arra, hogy felmenjen a függöny a „spirituális élet színházában”,¹⁹ amivel pedig egy olyan hagyó-

¹⁵ Joseph Westfall: *The Kierkegaardian Author. Authorship and Performance in Kierkegaard's Literary and Dramatic Criticism. Kierkegaard Studies Monograph Series.* De Gruyter, Berlin, 2007. 30. Szó szerint: „... the essentially anonymous author of the authors authors authors.”

¹⁶ Martin Thust: *Das Marionettentheater Sören Kierkegaards. Zeitwende I.* 1925. 18–38.

¹⁷ Avi Sagi: *Kierkegaard, Religion and Existence, The Voyage of the Self.* Rodopi, Amsterdam – Atlanta, 2000. 61.

¹⁸ Henning Fenger: *Kierkegaard, the Myths and their Origins: Studies in the Kierkegaardian Papers and Letters.* Yale University Press, 1980. 25. Emlékezések szerint Kierkegaard gyerekként nem rendelkezett játékszerekkel, egyedül egy orsóval játszott olykor. Lásd: Bruce Kirmmse: *Encounters with Kierkegaard.* Princeton University Press, 1996. 3–18.

¹⁹ Lásd: Gene Fendt: *For What May I Hope? Thinking with Kant and Kierkegaard.* Peter Lang, New York, 1990. Minderről főként a „Dramatic Personae of Kierkegaard: The Authorship” című fejezet szól.

mányt teremtett, amelyet továbbadott a filozófusok és írók egy századdal ifjabb nemzedékének: mások mellett Sartre-nak, Beauvoir-nak és Camus-nak. Másfelől pedig mintegy felhívta a színházcsinálókat és -értelmezőket nézeti alkalmazására, verifikációjára vagy falszifikációjára – szakítva egyben a humortalan bölcselkedő komolyság monologikus kényszerével.

Mindezek nyomán aligha véletlen, hogy Kierkegaard több művét jellemzi a tudatosan megkonstruált színházi atmoszféra, s ezen belül sokszor egyenesen színházi helyzeteket jelenített meg: a *Vagy – vagy* számos pontján a *Don Giovanni* operát nézzük, vagy Scribe *vaudeville*-jét látjuk, a már említett *Az ismétlésben* egy berlini színházba kalauzol el minket, ahol Nestroy darabját játsszák, máskor pedig egy *Rómeó és Júlia*-felújítás krónikása lesz, a korszak ünnepektől színésznőjéről, Fru Heibergről ír, hogy szerelemről, időmúlásról, érett és koraérett nőiségről beszélhessen, természetesen álnevei maszkján keresztül.

Kierkegaard viszonya a színházhoz „élethosszan tartó, személyes, szenvedélyes és egzisztenciális”²⁰ volt, és ennek megfelelően gyakrabban látogatta a színházat, mint a templomot. Kierkegaard nézőként, drámaszerzőként és kritikusként volt jelen abban a világban, amelyben egyszerre figyelt az előadás túl a közönségre és a színészre: mint reprezentatív alakra, viselkedésmintára, viszonyítási pontra és a szociális tér fontos alkotóelemére. Hiszen a színház ebben az időben egyszerre volt „agora” – eltérő eredetű és státuszú társadalmi rétegek keveredésének alkalmá, ami a „szatócsfi”²¹ számára különleges jelentőséggel bírt –, továbbá tömegkommunikációs fórum: pár száz példányban elfogyott kötetek kontrasztjaként ezek láthattak egy-egy színházi előadást, akár több alkalommal is. Az érdeklődés ébren tartására a repertoár is folyamatosan alakult, az 1831–32-es évadban például száz különféle előadás került színre.²² A Kierkegaard számára oly fontos dán nyelv – anyanyelvén írandó disszertációjához egyenesen a királytól kért és kapott engedélyt – ugyancsak ezeken a „deszkákon” formálódott, alakult, őrződött meg és teremtett normát; miként az előadások gyakran kínálták a reflexiók lehetőségét szalonokban, kritikákban, utcán és akár az egyetemen. Az alakuló és formálódó nemzeti öntudat itt nyerhetett megerősítést a „dicső múlt” megidézésével, és ugyanitt lehetett udvarolni tanulni, önfeledten nevetni, empátiát gyakorolni vagy éppen fontos társadalmi kérdéseket könnyed hangon felvetni és ábrázolni; vagy sírni.

Kierkegaard több színésszel volt közvetlen kapcsolatban – egyikükkel-másikkal barátságban is –, egy távoli rokona díszletfestő volt, személyesen is ismert többet kora drámaírói közül; és alakja is felbukkant a színpadon, mint nevetséges, ködevő figuráé vagy körülményeskedően fogalmazó, „hegelianus” fodrászmesteré, egyebek mellett Andersen paródiájában, de kigúnyolta őt a színpadon a korszak nagy színésznője, Heibergné is.²³ Érdekelte a színház alakuló „üzemszerűsége”, amely az illúzióvilág infrastruktúrájaként nélkülözhetetlen volt; és sokat merített abból a beszédmódból, amelyben a közösségi és individuális egyként volt jelen; de végső soron színpadon és széksorokban maga az egyéniség, az egyszeri és megismételhetetlen személyiség – dánul: *en enkelte* – volt a legfontosabb. Akinek életművét is ajánlotta.

*

²⁰ George Pattison: The Magic of Theater: Drama and Existence in Kierkegaard's Repetition and Hesse's Steppenwolf. In: Robert L. Perkins (ed.): *International Kierkegaard Commentary*. Vol. 6. 371.

²¹ Kierkegaard apja kereskedő volt, a fiú később „szatócs” apjának ajánlotta *Építő beszédeit* is.

²² George Pattison: The Bonfire of the Genres, Kierkegaard's Literary Kaleidoscope. In: Eric Ziolkowski (ed.): *Kierkegaard, Literature and Arts*. Northwestern University Press, Evanston, 2018. 41.

²³ Andersen egyfelvonásos vaudeville-je, a *Szabadtéri komédia* 1843 májusában került színre a koppenhágai Királyi Színházban, a meseíró másik műve, *A szerencse kalucsnija* pedig a szinte papagájként rikácsoló fiatal Kierkegaard-t ábrázolta, és ugyancsak bemutatták. *Az Egy vasárnap Amagerben* című vaudeville Heibergné darabja volt, amelyben szerepelt egy Søren névre hallgató hős, akinek modellje hasonlóképpen könnyen volt azonosítható, ez a mű is színre került.

A színház alapvető modellként szolgált Kierkegaard működése egészéhez, és azok a – módszerekre utaló – analitikus terminusok, mint a performansz vagy a reprezentáció, elkülöníthetetlenek maradtak a teoretikus sajátosságoktól. Így például *Az ismétlés* esetében az újramegjelentetés, re-prezentálás lehetőségének filozófiai dilemmáját járta körül, s a járás a műben megidézett Diogenésztől a reprezentáció ismétlésével „kísérletező” Constantin Constantiusig – aki berlini látogatása alkalmával belépett a Königstädter Színházba, majd újra belépett –, nagyon is konkrét tevékenységként mutatkozott meg.

De a kínálkozó terminusokon túl nem kevés a rejtettebben érzékelhető, sokszor mégis domináns kategória, mint a főként színházi jelentéssel telített fogalmak felbukkanása a szerzői korpuszban. Így például a maszk, amelynek antropológiai, szociálpszichológiai értelmétől a *commedia dell'arte* konvencióiig terjed jelentése, beleértve a személyiségelmélet mélyrétegeit is. A *persona* jelentése ugyanis eredendően színházi: a színpadi álarcba rejtett hangtölcséren keresztül kellett hangzania – *per sonare* – az antikvitás előadásaiban a színész szavainak, amint ezt a latin nyelvet tanuló, majd rövid ideig oktató Kierkegaard is pontosan tudta.

Az idős Regine Olsen – Kierkegaard egykori szerelme – elevenítette fel évtizedekkel később, hogy Kierkegaard-t milyen intenzíven foglalkoztatta a színház, és milyen tehetsége volt színházi témák ábrázolásához különféle műveiben.²⁴ A tehetség mellett az erre utaló referenciák „burjánzása” is beszédes az életműben, így például a „tragikus”, illetve „tragédia” terminusa csaknem félezerszer bukkan fel Kierkegaard és álnevei írásaiban, legelőször 1835-ben, legutoljára 1854-ben. Hasonló a helyzet a komikus, a humor vagy a satíra elsősorban színházi terminusaival; de az abszurd fogalmát is ő emelte át a teológiából az esztétikába. A személyes érdeklődés és a színházi otthonosság mellett fontos szerepet játszott a romantikában előszeretettel alkalmazott színházi képzet- és képzeletvilág is, a szerepként is megélhető vagy megköltendő élet – mint erre éppen az ő különös szerelmi története világít rá.²⁵ A Kierkegaard számára ugyancsak jelentéssel telített banális vagy éppen vulgáris ugyanakkor nem mondott ellent az emelkedettnek vagy a teoretikusnak, sem az ekkoriban kibontakozó Shakespeare-kultuszban,²⁶ sem Hegel utalásaiban, aki előszeretettel használta előadásaiban a színház, színpad metaforáját jelentős összefüggések feltárása során.

Ugyanakkor szükség volt a színház, és a benne otthonos színlelés esztétikai közmegegyezésének konszenzusára is műveinek létrehozása és befogadása során: a kéziratok fikciós eredetének leírásakor, a különféle szerepjátékok rétegeinek felfejtésekor – például *A csábító naplója* fiktív diáriumának pozicionálásával, a *Vagy – vagy* „talált kéziratának” az ismeretlen szerző, „A” írásai közé helyezésével, a benne közölt levelezéssel és szinte forgatókönyvszerű szegmensekkel. Hasonlóan döntő jelentőségű a participáció kérdése: a kimondatlan közmegegyezés révén mi is részesei vagyunk ennek a sokszereplős játéknak, ha éppen szemlélőként is: a „spectaculum”-ba beleértett „spectator” jelentése a dán nyelvben is jelen van.

²⁴ Kirmmse: i. m. 54.

²⁵ Kierkegaard beleszeretett a csaknem bakfis Regine Olsenbe, eljegyezték egymást, majd amikor rádöbent, hogy mégsem tudja boldoggá tenni a lányt, „eljátszotta” a csábító szerepét, hogy meggyűlöltethesse magát Reginével, nem is sikertelenül.

²⁶ A korszak Shakespeare-reneszánszát a „Schlegel-Tieck”-fordításoktól eredeztethetjük: August Wilhelm Schlegel és Ludwig Tieck 1797-ben kezdett az ambiciózus feladat megoldásába, amelybe később bekapcsolódott Tieck Dorothea nevű lánya, továbbá Wolf Heinrich von Baudissin. A jelentős vállalkozás az 1820-as évekig tartott. Kierkegaard vonzalmát pontosan érzékelteti, hogy nemcsak a tizenkét kötetes fordítás volt meg könyvtárában a német romantika klasszikusaitól, hanem P. Foersom és Wolf dán fordítását is megszerezte, kilenc kötetben. Megvásárolt egy képsorozatot is Shakespeare drámáiról, mellette pedig a nyolckötetes dán kiadást is megvette, Ernst Orthepp fordításában. Élete utolsó évében külön kötetben szerezte meg a *Macbethet*. Mindezekről Kierkegaard könyvtárának árverési jegyzőkönyvéből tudhatunk: Peter Rohde (szerk.): *Auktionsprotokol Over Søren Kierkegaards Bogsamling*. København, Det Kongelige Bibliotek, 1967.

Így konstruálja meg identitását maga a szerző is, mintegy színházi analógiára: Kierkegaard nem mutatkozik meg „A”-ként, Constantiusként vagy Frater Taciturnusként – hanem az egész életmű összességében, valamennyi szereplő hangján keresztül szól; hasonlóan ahhoz, ahogy Peter Szondi utalt a drámaszerző jelenlétére a művekben: az egyes drámák alakjain túl, azok totalitásában.²⁷ És nemcsak a dialógusok összességében, hanem a cselekedetekében is – hiszen éppen ez utóbbi kommunikatív tartalma lesz Kierkegaard számára dominánsabb minden verbális jelnél akkor, amikor konfrontálódik kora vallásosságával, és még halálos ágyán is csak laikus kezéből hajlandó felvenni a szentségeket. Ezért nem bizonyul önellentmondásnak – sőt: éppen az ellentmondások feltárásának alkalma lesz – az egymással polemizáló szerzők és művek sorozata Kierkegaard álneves munkásságában, a mélyen hívő és a vallástalan éppúgy megtalálható a szerzők között, mint a kéjenc és az askéta.

A színháznak dánul legalább hatféle jelentése van, amelyeket természetesen Kierkegaard is használt, legyen szó az „eltúlzott romantika holdsütötte színházáról” vagy a „valóságos színpad mögött sejtető másik világról”; netán a történelmi alakok gigantikus kulisszájáról, amelynek „padlója nyílik meg a hős alatt vagy a herosz a mennyezeten keresztül tűnik el”²⁸ –, de van egy rendkívül jelentős vonása, amely szinte sehol másutt nem található meg szekularizált világunkban: a színház mágikus ereje, szinte varázsa. Mind a szó banális értelmében, mind az elvontban, a misztikusban, a valóságon túliban. Kierkegaard élete utolsó korszakában éppen a templom kontrasztjaként utalt erre a varázusra, ami megragadhatatlan és leírhatatlan, de valóságosan létezőn és hat; és amely a szakralitás utolsó menedéke lehet egy végletesen varázstalanított világban. Hiszen eredete is erre predesztinálja: a színház kialakulása, majd tradíciója révén rituális közvetítésként funkcionált az evilági és az isteni, vagy földi és spirituális között.²⁹ Márpedig ez a kommunikáció tudja egyedül megtörni a transzcendencia hallgatását.

²⁷ Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*. (Ford.: Almási Miklós.) Budapest, Gondolat, 1979. 10–12.

²⁸ Mads Sohl Jessen: Theater / Drama. In: Steven M. Emmanuel – William McDonald – Jon Stewart (eds.): *Kierkegaard's Concepts, Salvation to Writing. Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resource*. Vol. 15. Tome IV. Routledge, Abingdon, 2015. 151-152.

²⁹ Claire Maria Chambers: Liturgy. *Ecumenica*. 2014/7. 1–2.

Erőss Réka

IRTÓZÁS A MASZKOKTÓL

Rousseau színház- és társadalomkritikájáról

A nnyiszor leírták már, hogy Jean-Jacques Rousseau a kultúra és társadalom egyik legélesebb szemű és legkíméletlenebb bírálója, hogy a kijelentés szinte közhelyesen hat. A Dijoni Akadémia 1749-ben kitűzött pályakérdésére: „javított-e az erkölcsökön a művészetek és a tudomány fejlődése?” adott nemleges válasza, amellyel elnyerte a pályázat fődíját, ennek a kritikának az első módszeres megfogalmazása. Amikor az enciklopédisták a kultúra és a tudomány virágzásától várták az emberi nem nagykorúvá válását, és abban bíztak, hogy a fényes elmék majd bevilágítják Európát, vagy legalábbis Franciaországot, Rousseau fontosnak tartotta, hogy figyelmeztesse kortársait a progresszió és a civilizálódás negatív vetületeire is. Kritikája talán éppen azért bírt akkora jelentőséggel, mert amellett, hogy még melegében, az elsők közt sikerült rámutatnia a problémákra, amelyek az azóta oly sokat bírált felvilágosodás világnézetében és kultúrájában, valamint a polgári társadalom berendezkedésében gyökereznek, alternatívát is igyekezett kínálni rájuk. Mely alternatíva alatt természetesen nem Voltaire cinikus megjegyzése (miszerint kortársa gondolatait olvasva kedve lett volna négykézláb járkálni)¹ nyomán Rousseau gondolkodásával összekapcsolt primitívizmust és a „vissza a természetbe” jelszót értjük.

Rousseau kultúra- és civilizációkritikájának fő érvei és előfeltevései visszaköszönnek a színház világával kapcsolatos attitűdjében. A színházzal szembeni ellenérzéseiben tulajdonképpen kora társadalmának általa legkifogásolhatóbbnak vélt elemei tükröződnek. Így mindaz, ami a genfi polgár szerint a színházból elvetendő, az általa azonosított társadalmi patológiák metaforájaként is felfogható. Jelen tanulmány Rousseau színházkritikáján keresztül kordiagnózisához igyekszik eljutni, azaz a kultúrkritika és a társadalomkritika közti összefüggést vizsgálja. Elemzésemben, amelynek központi állítása, hogy a színház- és kultúrkritika valójában társadalomkritikaként érthető és közelíthető meg, legnagyobb mértékben Rousseau D’Alembert-hez írott levelére, *A színházi utánczásról* című, magyarul nem olvasható szövegére, mely eredetileg a levél részeként íródott, illetve ezek kortárs értelmezéseire támaszkodom.

¹ Rousseau második értekezését (Értekezés az emberek közti egyenlőtlenségek eredetéről s alapjairól) elküldte Voltaire-nek, aki 1755. augusztus 30-i keltezésű válaszlevelében írta, hogy az értekezést olvasva kedve támadt négykézláb járni, noha jó negyven éve kinötte ezt a szokását. *The Voltaire Society of America*, <https://www.whitman.edu/VSA/letters/8.30.1755.html>.

I. A színház mint metafora

Rousseau-nak a színház intézményével szembeni elmarasztaló álláspontját leginkább a D’Alembert-hez írott terjedelmes leveléből² ismerjük. Az 1758-ból származó írás válaszként született D’Alembert Genfről szóló Enciklopédia-cikkére, melyben színház alapítását szorgalmazza a városban. A magára akkoriban előszeretettel genfi polgárként hivatkozó Rousseau hevesen tiltakozik a javaslat ellen: a színházi világ frivolitása miatt, amely mindig a látszatot részesíti előnyben a valósággal szemben, úgy véli, a még többnyire romlatlan genfi lakosság közerkölcsre rossz hatással lenne a színházalapítás. A színház intézményét Rousseau a luxussal, a semmittevással és a tartalmatlan szórakoztatással azonosítja, és a természetes erény és a hasznosság nevében utasítja el. Színházkritikája moralista és luxusellenes értékrendet követ. Érveiből, amelyek homlokegyenest szembemennek a felvilágosodás által képviselt állásponttal, miszerint a színháznak pedagógiai értéke van, egyfajta *antiesztétika* látszik kirajzolódni.³

A D’Alembert-hez írott levélben Rousseau kíméletlen cinizmussal azt állítja, hogy a színháznak mégiscsak van némi előnye a társadalomra nézve, mert hiszen amíg a közönség önfeloldatlanul szórakozik egyik vagy másik színdarabon, addig sem nyílik alkalmuk egyéb erkölcstelenségeket elkövetni. Ezt az érvet már korábban, a *Narcissus* című drámájának 1752-es előszavában is megemlíti, nem kevésbé csípős éllel:

Felettébb boldog volnék, ha a közönség naponta kifütyülné egy új színművet, feltéve, hogy ezen az áron két órára féken tudom tartani legalább egy néző rossz szándékait, és megmenthetem barátja leányának vagy feleségének becsületét, bizalmasának titkát, hitelezőjének vagyónát. Amikor nincsenek többé erkölcsök, már csak a rend biztosítására gondolhatunk, s elég jól tudjuk, hogy a zene és a színház egyik legfontosabb eszköze a feladat végrehajtásának.⁴

Az 1758-as levélből úgy tűnik, Rousseau nem sokat változott hat év elteltével, sem stílusa, sem álláspontja tekintetében:

[H]a az előadott és előadásra váró színművek beszélgetés tárgya lesznek a kávéházakban meg az ország semmirekellőinek és gazfickóinak más tanyáin, ennyivel is kevesebbet kell féltsek a családapák lányaik vagy feleségeik becsületét, a maguk vagy a fiaik erszényét.⁵

Kezdjük hát vizsgálódásunkat azzal, hogy megpróbálunk a végére járni, miért is tartotta olyan ártalmasnak Rousseau a színház intézményét. Válaszkísérletünk három fő csomópontban ragadható meg. Először is, a színház nem fejthet ki nevelő hatást a nézőközönségre, mivel a színpadon megjelenített cselekedetek legtöbbször nem az erkölcsöt, hanem a szenvedélyeket követik. Másodsor, az a dinamika, amely egyfelől a színész és az általa megformált karakter, másfelől a színész és a közönség közt működésbe lép, az ennek önmagától való elidegenedését eredményezi, és nem alkalmas a valódi részvét érzésének megélésére. Harmadsor, és ez rész-

² Jean-Jacques Rousseau, genfi polgár D’alembert úrhoz. In: Uő, szerk. Ludassy Mária: *Értekezések és filozófiai levelek*. Magyar Helikon, Budapest, 1978, 317–463.

³ Olay Csaba: Elidegenedés Rousseau gondolkodásában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 60. évf. 4. sz., 2016, 19.

⁴ Előszó a „Narcissus”-hoz. In: Uő, szerk. Ludassy Mária: *Értekezések és filozófiai levelek*. Magyar Helikon, Budapest, 1978, 46.

⁵ Jean-Jacques Rousseau, genfi polgár D’alembert úrhoz. In: Uő, szerk. Ludassy Mária: *Értekezések és filozófiai levelek*. Magyar Helikon, Budapest, 1978, 378.

ben az előző két gondolat átfogóbb megfogalmazása, amely egyben átmenetet képez Rousseau társadalomkritikája felé, a színházi utánzás a látszatot részesíti előnyben a valósággal szemben.

1. A közerkölcsökre gyakorolt hatás

Rousseau tagadja ugyan a színházban rejlő pedagógiai potenciált, de azt nagyon jól tudja, hogy a színházi élmény hatást gyakorol a nézőre, és formálja őt. Szerinte éppen az a probléma, hogy a színházban látottak nem a jóra tanítanak. Csak negatív értelemben beszélhetünk a színház nevelő szerepéről, amennyiben elfeledteti a tiszta, természetes erkölcsöt, és hozzászoktatja a közönséget a bűn és a szenvedélyek jelenlétéhez.

Hogyan történik mindez? A *színházi utánzásról* című szövegben, amely a D’Alembert-nek írott levél exkurzusaként született, de hosszúsága miatt Rousseau végül kihagyta a levélből, majd önálló szöveggé jelent meg 1758-ban, bevallotta a platóni művészetkritika gondolatait ismétli meg,⁶ és bővíti ki saját szempontjaival. Így gondolatmenetünk kibontása érdekében szükségesnek tartom röviden és kissé talán felületesen ismertetni a platóni filozófia néhány főbb motívumát. Platón *Phaidrosz* című dialógusában Szókratész a lélek működését egy szárnyas fogathoz hasonlítja. A párhuzam szerint a lovak az indulatok, a vágyak, az érzelmek, míg a kocsis az ész, az értelem szerepét tölti be. Ahogy a fogat egyenletes haladása érdekében szükséges, hogy a kocsis irányítsa a lovakat, nem pedig fordítva, úgy a lélekben is az értelmes lélekrésznek kell uralkodni az érzelmek, indulatok felett.⁷

Az a Rousseau, aki rendszerint az érzelmek védelmezőjeként lép fel a hideg, számító észszerűség ellenében,⁸ és akit *Az új Heloise*-ből, az *Emile*-ből, valamint az önéletrajzi írásaiból leginkább javíthatatlan szentimentalistaként ismerünk, itt azonosulni látszik a racionalitás felsőbbrendűségének görögöktől eredő álláspontjával, és felhasználja azt a színház elleni érvelésében. A színházban a szenvedélyek felmutatása válik látványossággá, aminek káros következményei vannak a közerkölcsre nézve. A színházban épp az a lélekrész válik uralkodóvá, amelynek engedelmessé válna kellene. A drámák hőseinek egyetlen erénye a szenvedély, egyetlen érdeme a gyengeség, a közönség pedig ezekért szereti és tartja nagyra őket; a színház a valódi nagyság helyébe egy látszólagos, hamis nagyságot állít.⁹ Hamlet kétségei, döntésképtelensége, vagy éppen Elektra haragja és vak reménye tehát legfeljebb elrettentő példák lehetnek, de semmiképp sem tanulhatunk belőlük olyasmit, ami hasznunkra válhat – állítja Rousseau.

Semmi értelme azt feltételezni, hogy a színdarabok a nép morális vagy bármilyen más hasznára válhatnak, hiszen azok kizárólagos célja a szórakoztatás.

Ami a színjátékok jellegét illeti, azt szükségképpen az általuk okozott élvezet határozza meg, nem hasznosságuk. Ha némi hasznot is hajtanak, az külön öröm, de fő céljuk tetszést aratni, és amennyiben mulattatják a népet, úgy ennek a célnak eleget tettek.¹⁰

⁶ Jean-Jacques Rousseau: *On theatrical imitation*. In: ed. John T. Scott: *The Collected Writings of Jean-Jacques Rousseau*. Vol. 7. The University Press of New England, Hanover and London, 1988, 337.

⁷ Lásd Platón: *Phaidrosz* (246a–254e), in: *Platón összes művei II*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

⁸ A második értekezésében például a részvét természetes érzését tekintve a közösségi létezés alapjának és lehetőségfeltételének, mellyel szemben az ész képviseli a széthúzó, egyenlőtleniséget és viszályt szító erőt. „Az ész szüli az önzést, s az elmélkedés erősíti meg: ez fordítja befelé az embert, ez tartja távol mindentől, ami kínozza és gyötri. A filozófia különíti el az embert a többiektől, az tanítja meg így szólani, ha valakit szenvedni lát: Felőlem akár el is pusztulhatsz, én biztonságban vagyok.” (Jean-Jacques Rousseau: *Értekezés az emberek közti egyenlőtleniségek eredetéről és alapjairól*. In: Uő. *Politikafilozófiai írások*. Atlantisz, Budapest, 2017, 111.)

⁹ Vö. Jean-Jacques Rousseau: *On theatrical imitation*. Id. kiad. 347–48.

¹⁰ J.-J. Rousseau genfi polgár D’Alembert úrnak. Id. kiad. 325.

Azzal kapcsolatban, hogy a szórakozás hogyan vezet erkölcsi romláshoz, *A színházi utánzásról* című szöveg kétféle magyarázat számára is megnyitja a lehetőséget. Egyrészt, a színház hozzászoktatja a közönséget a kicsapongó érzelmekhez – hisz az ismétlés és a megszokás normalizálja a jelenséget, ily módon eltorzítva a jóról és rosszról formált ítéleteket: a szenvedély felértékelődik, a gyengeség és az érzelmek uralására való képtelenség csodálatra méltó lesz, míg a szilárd, megingathatatlan jellemeket hidegnek és közömbösnek fogják tartani.¹¹

Másrészt, a szenvedélyek látványosságként való konszolidálásával a színház intézményesíti az erény és a tartás hiányát, és tagadja a fennálló viszonyok megváltoztathatóságát. Olyannak láttatja az embereket, amilyenek, „torz szükségleteikkel, rossz ízlésükkel és bűneikkel együtt”,¹² ahelyett, hogy azt mutatná meg, amilyennek lenniük kéne, így képtelen „megváltoztatni az érzéseket és az erkölcsöket; csupán követni és megszépíteni tudja őket”.¹³ Utóbbi, a megszépítés talán még súlyosabb bűn, mint a rossz erkölcsök pusztá lefestése. A körmönfont eposzköltők és drámaírók, mondja nekünk a moralista Jean-Jacques, minden erkölcsi célkitűzést mellőzve, pusztán azért, hogy lenyűgözzenek, meghökkentsenek vagy meghassanak – tehát szórakoztatsanak, önmagukkal ellentmondásban lévő, tépelődő, szenvedő vagy bűnös lelkeket jelenítenek meg, mert jól tudják, hogy emezek látványa érdekesebb, magával ragadóbb, mint az egyenes, letisztult és önfegyelmet gyakorló jellemeké.¹⁴ A közönség pedig – akitől a közönségesség csak egy toldaléknyira van – a magához hasonló látványában leli örömét. Összefoglalva tehát, a színház azért nem alkalmas nevelésre, mert bár tanít ugyan, de csak helytelen, bűnös vagy fölösleges dolgokra.

Néhány rövid megjegyzést szükséges tenni, mielőtt továbbhaladnánk. Világos, hogy Rousseau kíméletlenül elítéli a színház intézményét, sokkal kevésbé világos viszont, hogy pontosan milyen színdarabokra alapozva állítja, amit állít. Pedig ha akadt olyan kortársa, aki komolyan vette a színházzal kapcsolatos fenntartásait, bizonyára kíváncsi lehetett rá, hogy mely darabokat érdemes a legmesszebről elkerülni. Fodor Géza, ha erre a kérdésre nem is adhat végső választ, mégis Rousseau színházkritikájáról írt tanulmányában néhány színháztörténeti adalékkal kontextusba helyezi a genfi polgár aggodalmait. Szerinte amikor Rousseau axiómaként fogadja el, hogy a színház célja a szórakoztatás, a tetszés és a siker, akkor tulajdonképpen

nem mond semmi újat, hanem egy olyan hagyományhoz kapcsolódik, amely nem dominált ugyan, de a reneszánsztól kezdve alárendelten és szakadozottan létezett. [Mely hagyomány] ... nemcsak filozófiai-antropológiai motiváltsága okán lehetett erős, hanem meg is felelt a klasszicista, unilineáris, főfigurát és főcselekményt kiemelő dramaturgiának.

[Rousseau] színházi-drámai orientációja egyértelműen a – francia – klasszicista drámára fixálódott.¹⁵

Ehhez a színházzal szemben gyanakvó hagyományhoz, amely természetesen a platóni művészetkritikában gyökerezik, tartozott többek közt Rousseau legkedvesebb írója, Plutarkhosz, Tertullianus, Szent Ágoston, de Cervantes néhány írása is.¹⁶ Ahová pedig ennek a moralista, színházellenes nézőpontnak az átvételével és továbbgondolásával Rousseau eljutott, az Fodor szerint nem más, mint annak a megoldhatatlan problémának a tudatosítása, hogy a művészet

¹¹ Vö. Jean-Jacques Rousseau: *On theatrical imitation*. Id. kiad. 347–48.

¹² Olay Csaba: Id. kiad. 19.

¹³ J.-J. Rousseau genfi polgár D’Alembert úrnak. Id. kiad. 335.

¹⁴ Vö. uo. 346.

¹⁵ Fodor Géza: *Termékeny rosszhiszeműség. Holmi*. 2004. március. <https://www.holmi.org/2004/03/fodor-geza-termekeny-rosszhiszemuseg-rousseau-szinhazkritikaja>.

¹⁶ Lásd uo. 5. lábjegyzet.

és az erkölcs két egymással inkompenzurábilis dimenzió, és mindkettőnek megvan a maga mércéje, amellyel az embert méri. Az ennek elfogadására való képtelenség Rousseau ízlés- és gondolatvilágát leginkább a polgári dráma világával hozza összefüggésbe. Közös bennük „a klasszicista dráma hősi világának elutasítása a polgári élet, sőt itt egyenesen a »peuple« nevében”¹⁷. Rousseau, aki George Lillo *A londoni kereskedő* című darabját például nagy örömmel fogadta,¹⁸ a hősi tettek és az érzelmi túlfűtöttség ábrázolásával szemben a hétköznapiságot, a hétköznapi emberek életének bemutatását részesítette előnyben. Színházkritikája tehát elsősorban a klasszicista színház kritikájaként olvasható.

2. A maszkok társadalma

Rousseau szerint a színjáték a kitűnni és tetszeni vágyás, valamint az elismertség és a siker hajhászásának társadalmilag nemcsak elfogadott, de ünnepelt formája, melynek egyedüli célja a szórakoztatás. Így érthető módon a színészmesterséget sem illette túl sok dicsérő jelzővel.

Miben áll a színész tehetsége? Abban a művészetben, hogy álcázza magát, hogy idegen jellemet öltön, hogy másnak mutatkozzék, mint ami, hogy hidegvérrel lobbanjon lángra, hogy mást mondjon, mint amit gondol, de oly természetesen mondja, mintha csakugyan gondolná, s végezetül, hogy *megfeledkezzék arról, ki ő* [kiemelés tőlem – E. R.], s egészen belehelyezkedjék valaki másnak az alakjába. Mi a színész hivatása? Az a mesterség, hogy pénzért szerepek játzsására adja magát, eltűrje a gyalázatot és a sérteket, amelyek elkövetéséhez megvették tőle a jogot, és nyilvánosan áruba bocsássa a személyét.¹⁹

Próbáljuk meg szétszálazni ezt a szigorú ítéletet. A szerepjátás azonos az alakoskodással, a képmutatással, a maszkok felöltésével, amelyek elfedik az *eredeti, természetes* ént.²⁰ A sok maszk mögött elhalványulnak a valódi arcvonások. A színész, aki nem a saját érzelmeit éli át, és nem a saját szavait mondja a színpadon, ha csak ideiglenesen is, de felfüggeszti, megsemmisíti saját személyét, „megfeledkezik arról, ki ő”. A szerepjáték az én kiüresedéséhez, önelvesztéshez vezet.²¹ A genfi polgár semmitől sem idegenkedett jobban, mint a maszkoktól, talán azért, mert úgy érezte, a társadalomban mindenhol maszkok veszik körül, nincs már lehetősége örülni egy őszinte, tiszta emberi arc látványának.

Amint arra M. E. Brint rámutat, Rousseau a színházak világában kora hiúságát és elidegenedett viszonyait látta tükröződni. A színházban korlátlanul szabadjára engedett tetszés és a csodálat iránti vágy szerinte az *amour propre*, a polgári társadalomban eluralkodott hamis önszeretet kifejeződése.²² Ezt a leginkább önzéssel vagy hiúsággal azonosítható érzelmet Rousseau a természetes önszeretettel (*amour de soi*) kontrasztban, annak eltorzult formájaként gondolja el. Az önszeretet a második, az egyenlőtlenségek eredetéről szóló értekezésben²³ leírt társadalom előtti állapot vademberének ösztönös, természetes érzése, az *amour propre* a civilizált ember mesterséges érzelme. Amíg a természeti állapotban a vadember magányosan, öntudatlanul és

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau, genfi polgár D’Alembert úrhoz. Id. kiad. 356.

²⁰ Érdekes, hogy a szerepjátás aktusát Rousseau teljes egészében a szerep felöltésével, azaz a képmutatással, hazugsággal azonosítja, és nem figyel fel benne a *játék* aspektusára, amely ugyanannyira meghatározó.

²¹ Vö. M. E. Brint. Id. mű. 621.

²² Vö. M. E. Brint: Echoes of Narcisse. *Political Theory*, Vol. 16. No. 4. 1988, 620.

²³ Jean-Jacques Rousseau: Értekezés az emberek közti egyenlőtlenségek eredetéről és alapjairól. In: Uő: *Politikafilozófiai írások*. Atlantisz, Budapest, 2017.

szolipszisztikus módon ugyan, de teljes harmóniában él önmagával, „úgy tekint magára, mint önmagának egyetlen szemlélője, mint az egyedüli lény a világon, aki érdeklődést tanúsít iránta, mint érdemeinek egyedüli bírója”,²⁴ a civilizált ember állandóan mások tekintetén keresztül próbálja szemlélni magát, a róla alkotott ítéletek reprodukálásával foglalatoskodik, így állandóan *kívül van önmagán*. Paul de Man kifejezésével, az *amour propre* nem más, mint egy hamis tudat (*mauvaise foi*).²⁵ Míg az önszeretet nyugalommal és elégedettséggel tölti el a vadembert, addig a hiúság nyughatatlanságot és izgatottságot szít a civilizált emberben, hiszen minden gondolata a tetszés, a megnyerés és a kellem körül forog, minden erőfeszítése arra összpontosul, hogy befolyásolja mások róla alkotott képét.

A második értekezésben Rousseau az önszeretet mellett egy másik természetes érzelmet is tulajdonít a vadembernek. Ez az érzelem nem más, mint a részvét (*pitié*) képessége. A részvét ugyancsak minden reflexiót megelőző érzelem, amelyet a képzelet tesz lehetővé. Amikor valakit szenvedni látunk, a részvét természetes érzése arra készlet, hogy a szenvedő helyébe képzeljük magunkat, együttérezzünk vele. „Hogyan hat ránk a részvét? Úgy, hogy túllépünk magunkon és a szenvedő lényvel azonosulunk. Csak annyiban szenvedünk, amennyiben úgy ítéljük meg, hogy ő is szenved; nem önmagunkban, hanem a másokban szenvedünk”.²⁶ A képzelet tesz minket képessé a részvét érzésére úgy, hogy a szenvedés látható jeleit és a szenvedéssel kapcsolatos saját tapasztalatainkat összekapcsolva képet alkotunk arról, hogyan érezhet a másik.²⁷ Ez az első érzés, amely embertársainkhoz kapcsol bennünket, és ezért ez közösségi létünk egyetlen és kizárólagos közös princípiuma.²⁸ Az *amour propre* felfogható úgy is, mint a részvét fordítottja. A két érzés egy töről, az önmagunkból való kilépés lehetőségéből fakad. A részvét önmagunkból való kilépés és a másikba való belépés, a másik perspektívájával való azonosulás, a másik megértése céljából. A *amour propre* – amely, ne feledjük, a szerepjátszással, a kitűnni és tetszeni vágyással, és így a színház világával van szoros összefüggésben – szintén önmagunkból való kilépést és a másik nézőpontjával való azonosulást feltételez, de nem a másik, hanem önmagunk szemlélése céljából. Az *amour propre* esetében az én csak azért lépi át saját határait, hogy aztán kerülő úton az önmagához térjen vissza.

Mesterséges intelligencia által generált illusztráció.
Az AI-eszköz készítője: DeepAI, 2025.



²⁴ Uo. 195. (XV. jegyzet.)

²⁵ Paul De Man: *Az olvasás allegóriái*. Magvető, Budapest, 2006. 194.

²⁶ Jean-Jacques Rousseau: *Esszé a nyelvek eredetéről*. Id. kiad. 27–28.

²⁷ A részvét fogalma Rousseau politikai gondolkodásának megértésében is fontos szerepet játszik. Az *Esszé a nyelvek eredetéről* című szövegében azt állítja, hogy ahhoz, hogy együttérezhessünk a másik szenvedésével, tapasztalataink és a szenvedő másik tapasztalatai között lennie kell valamilyen közösségnek. „Miként képzelhetek el olyan fájdalokat, amelyekről fogalmam sincsen? Miként szenvedhetek, amikor látom, hogy a másik szenved, ha nem is tudom, hogy szenved, sőt azt sem, hogy mi a hasonlóság kettőnk között?” (Attraktor, Máriabesenyő – Gödöllő, 2007, 28.) Ez a gondolat visszaköszön a *Politikai gazdaságtan* című enciklopédiacikkében, ahol azt állítja, hogy lehetetlen részvéttel lenni a Japánban vagy Tatarországban élő népek iránt, és ha lehetséges is lenne, ez az érzés passzív marad, nem tud cselekvést megalapozni. Rousseau szerint a részvéteket korlátozni kell kiterjedésében, hogy tevékeny válhasson. (*Politikafilozófiai írások*. Atlantisz, Budapest, 2017.)

²⁸ Marsó Paula: Forrásvidék. *Kellék*, nr. 49., 2013, 26.

Hogy is állunk tehát a részvét és a moralitás kérdésével a színházi élmény kontextusában? Együtt érezhet-e a közönség a szenvedő hősökkel, akiket a színpadon lát, és főleg válhat-e ezáltal jobb emberré? A D'Alembert-hez írott levél egyik, a színház ellen szóló fontos érve, hogy, ellentétben a közvéleménnyel, a színházi élmény nem alkalmas sem valódi részvét átélésére, sem arra, hogy embertársainkhoz közelebb kerüljünk általa.

Nem szeretem, ha a szívnek folyvást a színpadon kell csüggnie, mintha keblünkben nem lenné helyét. [...] Azt képzeljük, hogy összegyűlünk a színházban, pedig ott különülünk csak el igazán: megfélemezünk barátainkról, szomszédainkról, hozzátartozóinkról, mesék kötik le érdeklődésünket, holtak balsorsát siratjuk és kacagunk az élőkön.²⁹

Az érzelmek széles skáláját élhetjük meg egy színdarab közben, de a valódi részvét érzése nincs köztük. Paradox módon, egy drámai hős törekvésével, fájdalomával vagy boldogságával való azonosulás közös élménye ahelyett, hogy közelítené az embereket egymáshoz, eltávolítja őket egymástól.³⁰ Mivel magyarázható ez Rousseau szerint?

Először is, amennyiben a részvét természetes érzés, a színháznak nem kell *megtanítani* rá a nézőt. Minden ember képes a részvét átélésére, az más kérdés, hogy a társas viszonyok esetleg elfojthatják ezt a képességet. A színházi élmény legfeljebb *előhívhatja* azt a tudást, amely a szívek mélyén ott szunnyad.

Ami engemet illet, tartsanak bár rossznak, amiért azt merem állítani, hogy az ember jónak született, úgy gondolom és úgy hiszem, bebizonyítottam ezt az állítást; belőlünk magunkból és nem a színművekből fakad a becsületesség iránti rokonszenv és a rosszal szembeni ellenkezés.³¹

Hogyan is történik ez az előhívás? Egy színházi páholy kényelmes, párnázott székéből úgy érezzük, osztozunk a hősök fájdalmában. Ha valaki megkérdezne, gondolkodás nélkül rávágánánk, hogy készek vagyunk a segítségükre sietni, akár az életünket kockáztatva is. Ám bármilyen mélyen megérinthet minket egy drámai hős sorsa, a belőlünk kiváltott reakció a spektakulumnak szól, így maga is spektakuláris marad. Rousseau a néző távolságtartó pozíciója ellen lép fel, amely a színházban jut érvényre – mutat rá David Marshall.³² A nézői pozícióból a részvét érzésének nincs valódi tétje, hiszen csak feltételesen, egy mesterségesen kialakított helyzetben jelenik meg.

Az emberi szív minden dologban helyesen érez, ami nem tartozik személyesen reá. Az olyan pereskedésben, amelynek csupán szemléelői vagyunk, tüstént az igazság pártjára állunk, s nincs olyan rossz cselekedet, amely ne háborítana fel, amíg semmi hasznot nem húzunk belőle.³³

A színházban átélt részvét üres, tartalmatlan, ezért morális értelemben nem hordoz értéket. Az, hogy a nézőtérrel valaki helyesen érez – elítéli a rosszat, szereti a jót, és részvéttel van a szenvedők iránt, még nem árul el semmit az illető erkölcsiségéről, mivel ezeknek az érzéseknek

²⁹ Jean-Jacques Rousseau, genfi polgár D'Alembert úrhoz, Id. kiad. 324.

³⁰ Vö. M. E. Brint. Id. mű. 622.

³¹ Jean-Jacques Rousseau, genfi polgár D'Alembert úrhoz, Id. kiad. 338.

³² David Marshall: Rousseau and the State of Theater. *Representations* 13, Winter 1986, 86.

³³ Jean-Jacques Rousseau, genfi polgár D'Alembert úrhoz. Id. kiad. 339.

sem tétjük, sem következményük nincs. Attól, hogy valaki könnyezik Antigoné fájalmán, a színház falain kívül még lehet ugyanolyan kőszívű, mint Kreón.

A polgári társadalom embere Rousseau szerint éppúgy szerepeket játszik, maszkokat hord, mint a színházi színészek és komédiások, akiknek látványában oly nagy élvezetét leli. A színházi utánzás a színészt és a nézőt egyaránt elidegeníti magától. A színdarabok közben átélt részvét és megindultság ugyanolyan szerepjáttékká válik, mint a színészek azonosulása az általuk alakított hősökkel. A színház az önfelejtés tere, ahol mindenki a másikban keresi saját magát, a színész a szerepeiben, a közönség a színészekben, így a keresésben ahelyett, hogy ki-ki magára találna, csak távolabb sodródik saját énjétől.

3. A látszatvilág eredete

A színház, akárcsak az összes többi művészet, utánoz, és ez önmagában rossz dolog – Rousseau itt ismét a platóni filozófiára alapozza saját bírálatát. Platón szerint a látható világ létezői csak képmásai a téren és időn kívül létező ideáknak. Az ideák világában egység, míg a miénkben sokaság uralkodik. Ott fellelhető a Jó, a Szép mint örök és változatlan lényeg, míg mi legfeljebb szép dolgokat, jó cselekedeteket vagy jó embereket tudunk felmutatni. A platóni ideatan szerint az embernek az ideák világa felé kell törekedni, de elérni azt lehetetlen. Az ideák világa úgy viszonyul az emberi világhoz, mint eredeti a képmáshoz. Ehhez képest a művészet, a festészet például, még egy lépéssel távolabb áll az ideáktól, hiszen a festő az emberi világ dolgait utánozza.³⁴ Az utánzás (*mimézisz*) mintegy megsokszorozza a valóságot. Azáltal, hogy megteremti a valóság reprodukcióit, a művészi utánzás újra létrehozza, megsokszorozza a valóság és látszat különbségét, amely metafizikai síkon eleve adott az ideák világa és a látható, emberi világ különbsége által.

A *mimézisz* tehát, úgy Rousseau-nál, mint Platónnál, nemkívánatos dolog, mert az eredeti mindig előbbre való, mint a képmás. Például – így Rousseau – ha választanunk kellene a szerelmünk portréja és az eredeti közt, úgy, hogy mindkettő rendelkezésünkre áll, biztosan nem érnék be a képmással,³⁵ hiszen az legfeljebb a hiányzó szerelmes pótlékául³⁶ szolgálhat. A költő is ugyanúgy lefesti a világot, költeményeiben utánozza azt, akárcsak a festő, az utánzásban pedig a lényegtől való eltávolodás nyilvánul meg. Sem a festő, sem a költő nem tudja, de talán nem is akarja olyannak visszaadni a dolgokat, amilyenek. Vagy megelégszik a pusztá látszat utánzásával, vagy célzottan hozza létre reprodukcióit, bennük szebbnek vagy rútabbnak mutatta be a valóságot, mint amilyen.

A rousseau-i ontológia éppúgy lényeg és jelenség, valóság és látszat duális ellentétére épül, ahogy előtte az egész platóni hagyományra épülő nyugati filozófia. Amint arra Jean Starobinski rámutat, Rousseau-nál ez a központi jelentőségű, ám közel sem új keletű probléma nem annyira episztemológiai, mint inkább etikai hangsúlyt kap: a látszat, a megjelenés nála azonos a gonosszal, ezért a valóság és látszat közti különbség megszüntetésére való törekvés mindig kívánatos valami.³⁷ A valósággal, bármilyen szörnyű legyen is, mindig könnyebb megbirkózni, mint egy tetszetősebb látszattal, amely titkot rejt magában, megtéveszt és átver.

³⁴ Lásd Platón: *Az állam*. VI. könyv (509d–511e), VII. könyv (514a–517a), X. könyv (595a–608b). In: *Platón összes művei II*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

³⁵ Jean-Jacques Rousseau: *On theatrical imitation*. Id. kiad. 341.

³⁶ A pótlék fogalmát, mint ami se nem jelenlét, se nem hiány, Derrida vezette be a Rousseau-értelmezésbe, lásd Jacques Derrida: *Grammatológia*. Typotex, Budapest, 2014. 163–356.

³⁷ Jean Starobinski: *Rousseau: Transparency and Obstruction*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 1988, 3–4.

A titokzatosság mindig nyugtalanít, mert túlságosan ellentétes meggondolatlanul nyílt természetemmel. Azt hiszem, nemigen ijednek meg a legrémítőbb szörnyeteg láttán sem, de félnék, ha éjszaka fehér leplek alakot pillantanék meg.³⁸

– foglalja össze transzparencia iránti igényét a *Vallomásokban*. Valóság és látszat ellentéte éppúgy nem hagyja nyugodni Rousseau-t, mint Platón vagy éppen Descartes-ot, ellenben nála a szörnyeteg, a „csaló démon” leleplezésének tétje nem kizárólag a világ megismerhetősége, hanem a helyes cselekvés lehetősége, aminek viszont kizárólagos feltétele a valóság ismerete.

Ugyanakkor Rousseau szövegei szétfeszítik egy duális ellentéteken alapuló nézőpont kereteit, és olyan olvasatokhoz is elégséges alapot szolgáltatnak – ilyenek Jacques Derrida vagy Paul de Man dekonstrukciós olvasatai³⁹ –, melyek bennük a klasszikus metafizika ellentétpárijainak meghaladását, az ellentétek közti dinamikus viszonyt hangsúlyozzák. Ezen olvasatok szellemében és védelmében állíthatjuk, hogy a látszat és valóság közti viszony Rousseau-nál valóban bonyolultabb, mint amilyenek elsőre tűnik. Ha pusztán látszatok alapján következtetünk, szükségszerűen az eredmény is látszatigazság lesz,⁴⁰ így keletkeznek az illúziók, melyek mentén a polgári társadalom berendezte az életet. Korántsem egyértelmű minden esetben, hol kezdődik a látszat, és hol ér véget a valóság. A látszatok legaggasztóbb tulajdonsága éppen az, hogy képesek a valóság rangjára emelkedni, és formálni azt. Tehát nem egyszerűen elfedik, hanem *termelik* is a valóságot. A Rousseau-i kultúrkritika egyik fő gondolata pontosan az, hogy a tetszeni akarás és a kitűnni vágyás – vagyis a vágy, hogy jónak, szépnek, különlegesnek *tessünk* – által létrehozott és fenntartott kultúra a művészetek és tudományok révén megváltoztatta az emberi természetet, (rossz) hatással volt az ember önmagához és embertársaihoz való viszonyára.⁴¹

A látszat tehát olyan ontológiai hatalomra tesz szert, amellyel alakítja a valóságot. A művészetek és a tudományok pedig, mivel a látszat, a megjelenés és a feltűnés oldalán állnak, felelősek ezért. Az első értekezés kissé patetikus megfogalmazásában: „a tudományok, az irodalom és a művészetek, e nem kevésbé zsarnoki, és talán még hatalmasabb erők [mint a kormányzat és a törvények], virágfűzerekkel borítják az emberekre vert vasláncot”.⁴² Lefoglalnak és szórakoztatnak, így feledtetik el az emberrel a rabságot, amelyben él, és szerettetik meg vele a neki kedvezőtlen társadalmi berendezkedést.

A látszat által létrehozott valóság nem más, mint a polgári világ illúziókra, illemre és színlelésre épülő valósága, melynek leírásában Rousseau-t a párizsi szalonok számára visszatetsző világa ihlette. Ebben a világban az erkölcs helyét átvette az illem, amely sematikussá teszi és uniformizálja a társas viszonyokat.

Ma, amikor a szubtilis vizsgálódások és a kifinomult ízlés néhány alapelve vezeték vissza a tetszeni vágyás művészetét, erkölcsünk terén hiú és csalóka egyformaság uralkodik, mintha minden lelket ugyanabba az öntömintába vetettek volna: az udvariasság

³⁸ Jean-Jacques Rousseau: *Vallomások*. Magyar Helikon, Budapest, 1962, 552.

³⁹ Magyar nyelven lásd Jacques Derrida: *Grammatológia*. Typotex, Budapest, 2014. és Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*. Magvető, Budapest, 2006.

⁴⁰ Vö. Jean-Jacques Rousseau: On theatrical imitation. Id. kiad. 344. „We reach a conclusion, based on appearance alone, from what we do know to what we do not know, and our false inductions are the source of a thousand illusions.”

⁴¹ Lásd Jean-Jacques Rousseau: Értékezés a Dijoni Akadémia által kitűzött kérdésről: Javított-e az erkölcsökön a tudományok és a művészetek újraéledése. In: Uő: *Politikafilozófiai írások*. Atlantisz, Budapest, 2017, 7–41.

⁴² Uo. 13.

folyvást követel, az illendőség parancsol; folyvást szokásokat követünk, soha a tulajdon szellemünket.⁴³

A valódi erény azért hanyatlak, mert a hangsúly a külsőségekre, a látszatra helyeződik. Az emberek inkább a magukról kialakított kép fenntartásával vannak elfoglalva ahelyett, hogy erényesek vagy autentikusak akarnának lenni, így nemcsak embertársaiktól, de önmaguktól is elidegenednek. A művészetek, köztük a színház is, úgy járulnak hozzá ehhez, hogy a feltűnés, a siker és a tetszés iránti vágyat ösztönzik („minden művész ünneplésre vágyik”), amelynek maguk is fennállásukat köszönhetik.⁴⁴ Mintha Rousseau azt akarná nekünk mondani, hogy a *színházak törvényei* – a tetszeni, kitűnni és sikert aratni mindenekfelett; a külsőség, a tettetés és a manír fontossága a belső érzés, az őszinteség és autenticitás helyett – a *társadalom* törvényeivé nőttek ki magukat, és ez helyrehozhatatlan és megbocsáthatatlan vétek. Az egész világ színházzá vált, ahol nem lehet többé különbséget tenni látszat és valóság, maszkok és emberi arcok közt.

A színház Rousseau-nál a polgári társadalom metaforája lesz, a színházat illető kritika pedig a polgári társadalomról, és egyúttal neki szól. Itt elérkeztünk tanulmányunk központi állításához, miszerint „Rousseau számára a kultúrkritika jelenti a társadalomkritika kezdetét”;⁴⁵ az előbbi tehát csak az utóbbi fényében érthető meg. Színházkritikájának legfőbb érvei, hogy (1) a színdarabok nem alkalmasak a nép nevelésére, (2) nem alkalmasak továbbá sem valódi részvételre, sem autentikus önszeretet megélésére, (3) mivel a látszatok, spektakulumok világát hozzák létre.

II. A nézőtér lebontása

Amint azt már kimutattuk, a színház és a színészek a társadalmi viszonyok metaforái lesznek Rousseau-nál. Azonban félrevinné az értelmezést, ha azt gondolnánk, hogy Rousseau a színházban, vagy tágabban a művészetekben vélte megtalálni az általa társadalmi patológiákként azonosított jelenségek eredetét. Ahogy azt Timothy Costelloe is kihangsúlyozza, a D’Alembert-hez címzett levél tételes állítása nem az, hogy a színház elidegenít, hanem az, hogy a (korabeli) művészetben egy olyan kultúra tükröződik, amely az elidegenedés jeleit mutatja.⁴⁶ Vizsgáljuk meg ezt az állítást a színházkritika főbb csomópontjaira visszatérve.

Az első ellenvetés a színház pedagógiai potenciálját cáfoló érv volt. Rousseau szerint a színház kizárólagos célja a szórakozta-

*Mesterséges intelligencia által generált illusztráció.
Az AI-eszköz készítője: DeepAI, 2025.*



⁴³ Uo. 14.

⁴⁴ Vö. Jean-Jacques Rousseau: Előszó a „Narcissus”-hoz. Id. kiad. 42.

⁴⁵ Ludassy Mária: A moralista Jean-Jacques és a törvényhozó Rousseau. Utószó in: *Jean-Jacques Rousseau: Értekezések és filozófiai levelek*. Magyar Helikon, Budapest, 1978, 814.

⁴⁶ „Rousseau’s thesis here is not so much – as Amal Banerjee has argued – that “art is alienation” (emphasis added) but rather that artistic and literary productions tend to reflect a culture which is already showing the signs of alienation.” Timothy Costelloe: *The Theater of Morals: Culture and Community in Rousseau’s Lettre à M. d’Alembert*. *Eighteenth-Century Life*, Vol. 27, No. 1, 2003, 56.

tás, és ennek érdekében leginkább olyan jellemeket mutat a közönségnek, melyek képtelenek féken tartani indulataikat, szenvedélyeik uralkodnak felettük. Tehát ha tanulunk is valamit egy színdarabból, az morális értelemben nem lehet jó. Ennek oka viszont főként az, hogy a színház, népszerűségének megőrzése érdekében, kénytelen alkalmazkodni a közönség igényeihez, és fenntartás nélkül kiszolgálja azokat. „Az a szerző, aki összeütközésbe kerül a közízléssel, hamarosan egyedül önmaga számára fog alkotni.”⁴⁷ Senki nem kíváncsi erkölcsös írók drámáira, állítja Rousseau. A párizsi szalonok látogatói, akik maguk is a szenvedélyeiknek kiszolgáltatói, a természetességtől, őszinteségtől és egyszerűségtől eltávolodva élnek a mindennapjaikat, a hozzájuk hasonló látványán tudnak igazán jól szórakozni. Amit itt Rousseau elvitat kora színházi világtól, az nem más, mint a kritikai potenciál.

Rousseau másik ellenvetése a színházzal szemben, hogy az a tiszta önszeretet (*amour de soi*) helyett az *amour propre*-nak, a kitűnni és tetszeni vágyásnak ad teret, és így valódi részvét átélésére sem alkalmas. A drámák szereplői valójában a gyengeségükkel, érzelmeik uralására való képtelenséggel és sokszor bűneikkel aratnak sikert a nézők körében, akik az előadások alatt önfeladten, következmények nélkül átadhatják magukat a szenvedélyeknek. A színházi struktúra, amely éles határvonallal választja el azt, aki szórakoztat, attól, aki szórakozik, vagyis a színészt a nézőtől, előbbi a tetszeni vágyás és az ünneplés, utóbbit az elragadtatás és a rajongás útvesztőjébe terelve, leképezi és reprodukálja az *amour propre* által dominált, egyenlőtlen társadalmi viszonyokat.

Az egyenlőtlen társadalmi viszonyok és a művészet közti összefüggést Rousseau a *Narcissus* című komédiához írt előszavában fejti ki. Ebben a szövegben a tőle megszokott moralizmussal emellett érvel, hogy a művelődés iránti hajlam a kitűnni vágyásból ered, amely szükségesszerűsíti az emberek közti különbségtévést, rangsorolást, azaz az egyenlőtlen, hierarchikus viszonyokat. „Minden ember, aki mutatós tehetségeket gyakorol, tetszeni akar, azt akarja, hogy csodálják és jobban csodálják, mint a másikat.”⁴⁸ A tehetség jutalmazása olyan, bomlasztó hatású versengést és egyenlőtlenségeket szül, amelyet az erény jutalmazása soha nem tenne lehetővé. Az egyenlőtlenségek kialakulása tehát nemcsak politikai, de pedagógiai kérdés is. A moralitás szempontjának elsőbbséget kell élveznie a tehetséggel szemben, mert ha fordítva van, annak a közérkölcsök látják kárát. „Ha egyszer a tehetség az erény méltósága fölé kerekedett, akkor mindenki kellemes ember akar lenni, és senkinek sincs gondja rá, hogy derék ember legyen.”⁴⁹ A kultúra fejlődésének legártalmasabb társadalmi hatása, hogy a tehetség kultúrája felváltja az erény kultúráját, így kellemesnek, tetszetősnek lenni fontosabb lesz, mint hasznosnak vagy jónak lenni.⁵⁰ Egy „jól megalkotott államban minden polgár egyenlő, olyannyira, hogy senki sem emelkedhetik a többiek fölé mint legtudósabb vagy akár mint legügyesebb”.⁵¹ A tudásra és a tehetségre a népet szolgáló közjóként kell tekinteni, nem a versengés és a siker hajszolásának robbanómotorjaként.

A színházi utánzással kapcsolatos aggályok, a maszkoktól való irtózás a genfi polgár abbéli aggodalmait fejezi ki, hogy a genfi színház alapításával nemcsak egy új intézmény kapna helyet a városban, hanem idővel maga a város is egy hatalmas színpaddá változna át, melyen a még meglévő erény kultúráját kiszorítaná a tehetség kultúrája. Amikor Rousseau felszólal az ellen, hogy Genfben színház létesüljön, tulajdonképpen az ellen érvel, hogy genfi köztársaság a párizsi szalonokhoz váljon hasonlóvá: a látszat, az illem és az egyenlőtlenségek otthonává, megfélemedkezvén az egyszerűség, az erény és az egyenlőség szeretetéről.

⁴⁷ Jean-Jacques Rousseau, genfi polgár levele D'Alembert úrhoz. Id kiad. 325.

⁴⁸ Jean-Jacques Rousseau: Előszó a „Narcissus”-hoz. Id. kiad. 43.

⁴⁹ Uo. 42.

⁵⁰ Ștefan-Sebastian Maței: *Jean-Jacques Rousseau și critica spectacolelor*. Eikon, București, 2023. 59.

⁵¹ Jean-Jacques Rousseau: Előszó a „Narcissus”-hoz. Id. kiad. 42.

Rousseau-nak a színház kritikája mellett alternatíva is volt a tarsolyában a pusztá látványosságokkal szemben – egy sajátos elképzelés arról, hogyan változtatná át Genf városát egy hatalmas színpaddá úgy, hogy az ne a maszkok és az alakoskodás színtere legyen.

Hogyan! hát semmiféle látványosságra ne volna szükség egy köztársaságban? Ellenkezőleg, nagyon is sok látványosság kell. A látványosságok a köztársaságban születtek, a köztársaságban ragyogtak igazi ünnepi fénnel. Van-e nép, amelyhez jobban illenek, hogy sűrűn egybegyűljön, és az öröm s a derű szelíd kötelékeivel fűzze egymáshoz a tagjait, mint azokhoz a népekhez, amelyek körében oly sok oka van az embereknek, hogy szeressék egymást és örök egyetértésben éljenek? Nem egy ilyen nyilvános ünnep van már minálunk, s ha még több lesz, csak annál jobban fogok örülni. De ne honosítsuk meg e zárt előadásokat, amelyek barátságtalan, sötét barlangba csuknak néhány embert, *fél-lénk mozdulatlanlásra, némaságra és tétlenségre* ítélik őket, s csak falakat, kardéleket, katonákat, *csak a szolgaság és az egyenlőtlenség lesújtó képeit mutatják nekik*. [kiemelés tőlem – E. R.] Nem, boldog népek, nem itt a helye a ti ünnepeiteknek. A tiszta levegőn, a szabad ég alatt kell összegyűlnötök, ott kell átadjátok magatokat boldogságtok édes érzésének. Multságotok ne elpuhult, megfizetett szórakozás legyen, semmi ne mérgezze meg, amiből kényszer vagy érdek árad, hanem szabad és nemes maradjon, amilyenek ti magatok vagytok, s a nap világa ragyogja be ártatlan látványosságaitokat: *ti magatok is a látvány része lesztek, a legméltóbb látvány a nap alatt*. [kiemelés tőlem – E. R.] De végül is mi lesz a tárgya e látványosságoknak? Mit fognak bemutatni? Semmit, ha úgy tetszik. Ahol az emberek szabadok, ott elég összecsődülniök, s máris jól érzik magukat. Állítsatok a tér közepére egy virágokkal felékesített rudat, gyűjtsétek köréje a népet, és kész az ünnep. Ha többet akartok tenni, intézzétek úgy, *hogy maguk a nézők legyenek a látványosság, hogy ők maguk legyenek a szereplők, és mindenki önmagát pillantsa meg, önmagát szeresse a többiekben*, [kiemelés tőlem – E. R.] mert így tökéletesebb lesz az egység közöttük.⁵²

A problémát nem önmagában a látványosság, a szórakozás jelenti. Rousseau a klasszikus színházi formát nem találja megfelelőnek ehhez.

A színház ugyanazt teszi a látványosságokkal, mint amit a civilizáció tesz a moralitással.⁵³ Ahogy a civilizáció a valódi erkölcs helyébe a jóság látszatát, az illemt helyezi, a színházban a nép valódi, tiszta önszeretetét, amelyet Rousseau a népünnepélyeken lát kibontakozni, felváltja az individualizált látszólagos, mesterkelt önszeretetet, az *amour propre*. A fenti idézetből kirajzolódik a színházi és a Rousseau által javasolt köztársasági ünnep – melyet most nevezünk népi látványosságnak vagy népünnepélynek – közti éles ellentét. Az előbbi elkülöníti az embereket, az utóbbi összehozza őket.

A hierarchikus, egyenlőtlenségeket reprodukáló struktúrában a színházi élmény alapját a színész és a néző közti távolság, az őket elválasztó viszony képezi. Továbbá, amint azt az első rész második alfejezetében kimutattuk, a nézőt, akárcsak a színészt, látszatvilágok ejtik foglyul, így eltávolodnak, elidegenednek saját személyüktől. A népi látványosság nem választja el egymástól a nézőt és a szereplőt, hiszen maguk a nézők alkotják a látványosságot, aktív résztvevői az eseményeknek, így minden állampolgár önmagát pillantja meg és önmagát szereti a társait szemlélve. Míg a színházban a színész is, a néző is eredménytelenül, látszatokat kergetve keresi önmagát a másokban, a köztársasági ünnepen magunkra találunk a másik emberben. A szín-

⁵² Jean-Jacques Rousseau, genfi polgár levele D'Alembert úrhoz. Id. kiad. 379.

⁵³ Vö. Ștefan-Sebastian Maftעי: Id. mű. 16.

ház a magányos szórakozás tere, a köztársasági ünnepen áradó önszeretet kollektív élmény. Rousseau elképzelésében tehát a népi látványosságok az egyenlőség és a testvériség ünnepei, melyeken egyazon nép tagjai az együvé tartozást, a hasonlóságot ünnepeik.⁵⁴ Mindkét látványosság szórakoztató, de amíg a színház kimerül a passzív és mulandó élményben és a közízlés divatjainak és szeszélyeinek kénytelen megfelelni, addig a népi látványosság valódi pedagógiai potenciált rejt magában, ártatlan szórakozás, amely alkalmas egy nép erkölcsének felmutatására és erényeinek kiművelésére.

A köztársaságban helyénvaló látványosság leírásában Rousseau végső soron azt a kultúrával kapcsolatos diskurzusoknak ma is részét képező igényt juttatja kifejezésre, miszerint a művészetnek *politikainak* (is) kell lenni, egy műalkotás célja nem korlátozódhat a szórakoztatásra, a közösségiség érzését kell erősítenie, és ennek érdekében a közösség tagjainak kell feltölteniük tartalommal.

Összefoglalva, Rousseau színházkritikájának főbb érvei a következők: a színház nem lehet nevelő hatású, legalábbis morális értelemben, mivel a színpadra vitt cselekedetek legtöbbször nem követendő példák; az a dinamika, amely egyfelől a színész és az általa megformált karakter, másfelől a színész és a közönség közt lép működésbe, az ennek önmagától való elidegenedését eredményezi, és nem ad lehetőséget a részvét átélésére; a színházi utánzás a látszatot részésti előnyben a valósággal szemben. A felsorolt érvek azonban túlmutatnak a színházkritikán, a rousseau-i társadalomkritika kereteiben értelmezhetők. A színház intézményét Rousseau nem annyira az egyenlőtlen és a látszatokra épülő társadalmi viszonyok eredetekéént azonosítja, hanem azokat leképező és reprodukáló szféraként, amely híján van a kritikai potenciálnak, így nem alkalmas a fennálló viszonyok megváltoztatására.

*

Következtetés helyett álljon itt egy rövid, laikus reflexió a rousseau-i színházkritika és a kortárs színházi irányzatok közti vélt vagy valós összefüggésről, különös tekintettel a közösségi élményként elgondolt látványosságra. A klasszikus kőszínházi struktúra, amely a néző és a játékos hagyományos elválasztásával a nézőt kényelmességre és tétlenségre ítélve a passzív szemlélő pozíciójában tartja, sokak szerint mára elavulttá vált és újragondolásra szorul. Vajon az alternatívaként az interaktivitást, a részvételiséget és a passzivitásból való kimozdítást – nagyon helyesen – szorgalmazó álláspontok, melyek többek közt olyan újszerű színházi formákban jutnak érvényre, mint a közösségi színház, drámapedagógiai foglalkozások, terápiás színházi foglalkozások vagy a politikai fórumszínház, ahol a néző maga is résztvevővé válik, és ahol a színházi formanyelvre a művészi kifejezésen túl mint nevelési, személyiségfejlesztési vagy politikai eszközre tekintenek, nem tekinthetik távoli felmenőjüknek azt a moralista szellemiséget, amelyben Rousseau a köztársasági ünnepet elgondolta?

⁵⁴ Nem lehet figyelmen kívül hagyni a tényt, hogy Rousseau elképzelése a köztársasági nyilvános ünnepekről, amelyet a francia forradalom idején gyakorlatba is ültettek, a nemzet elvont eszméje körül a jakobinus terror idején kibontakozó nacionalizmusnak ágyaz meg. Rousseau filozófiája, illetve az ünnepek és a nemzeti érzés kialakítása közti összefüggés részletes leírását a francia forradalomban lásd Demeter Attila: A demokrácia és a nemzeti öntőforma: a nemzetállam diadala. In: Uő: *Korunk politikai filozófiája*. Pro Philosophia Kiadó, Egyetemi Műhely Kiadó, Kolozsvár, 2018, 188–201.

C. C. Buricea-Mlinarcic

AZ EMBERFELETTI EMBER ÉS A SZUPERMARIONETT¹

Vázlat a tragikum és a kortárs tragédia lehetséges történetéhez

Részlet

I. Az emberfeletti ember

1. „A televízió mi vagyunk.”

A 20. század színháza a halál jegyében áll. Ez nem egyszerűen napjaink divatos, erős Apokaliptikus felhangokkal bíró elgondolásainak egyike, hiszen létezik legkevesebb két, referenciának tekinthető és ezt igazoló munka, amelyek végső soron kijelölték a világ színházhoz és annak kilátásaihoz való viszonyát.

Az első George Steiner *A tragédia halála* című műve, amely úgy tűnik, megfosztja a színházat a fényes jövő lehetőségétől, s észrevétlenül áthelyezi azt a szórakoztatóiparba.

A második szöveg Peter Brook *Az üres tér* című könyvének első része, *A „holt” színház*, amely mintegy kiegészíti Steiner feltevését, és jelzi azt a tényt, hogy sokszor a költséges, mi több, fényűző rendezések mögött a tartalom mély hiánya húzódik meg. Ez pedig súlyos törést idéz elő a között, ami a színpadon, és ami a világban történik.

Steiner, aki Brooknál aprólékosabb, és kevésbé hajlik arra, hogy vizsgálódását pusztán a színházi jelenségre korlátozza, a színház halálát látta a tragédiának – ennek a többé-kevésbé látható, az európai színháznak több mint egy évezrede meghatározó „műfajának” – az eltűnésében. Az angol szerző a tragédia halálának okait annak eltűnésében véli felfedezni, amit a klasszikus kultúra még a tragédia létrejöttének alapjául tekintett: a mitológiában. „A műalkotás – jelentette ki George Steiner – csak akkor tudja áttörni a magánjellegű látomásokat körülvevő összes gátakat (...), ha a hitnek, konvencióknak van valamiféle olyan kontextusa, amelyet a művész és közönsége egyaránt magáénak vall; röviden, csak akkor, ha az, amit én mitológiának neveztem, eleven erőt jelent”,² és nem minden óvatosság nélkül ideérthetjük mindazt is, amit tágabb értelemben modern mitológiáknak nevezünk. „A három közül (ti. mitológiák közül – a szerző megj.) – pontosított Steiner – azonban természeténél fogva egyik sem alkalmas a tragikus dráma újjáélesztésére. A klasszikus mitológia a halott múltba vezet, a kereszténység és a marxizmus metafizikája pedig antitragikus. Lényegében ez a modern tragédia dilemmája.”³ Ez arra figyelmeztet, hogy a modern

¹ A fordítás a következő szöveg alapján készült: C. C. Buricea-Mlinarcic: *Supraomul si supramarioneta. Revista 2000.* 3. 45–54.

² George Steiner: *A tragédia halála.* (Ford. Szilágyi Tibor.) Európa Kiadó, Budapest, 1971. 284.

³ Uo. 289.

tragédia „tragédiája” abban a tényben ragadható meg, ami a műalkotásokra általánosan jellemző, és ami alól a színház sem jelent kivételt: elvárják tőle, sőt megkövetelik – olyan meggondolásból, amelyet a későbbiekben próbálunk felderíteni –, hogy minél közelebb kerüljön a jelenkori emberhez. Steiner kérdezi, hogy „Miféle műalkotás tudna megfelelő kifejezést adni a közelmúltnak?”⁴ vagy kijelenti, hogy „azt követeli, hogy a stílus (ti. a tragikus – az eredeti ford. megj.) kapcsolatba kerüljön a rendes, mindennapi világgal.”⁵ E retorikai kérdésekkel és kijelentésekkel Steiner nem tesz mást, mint hogy előkészíti a talajt korának korántsem elszigetelt kritikája számára.

„Mindennap lehörpintjük a magunk borzalomadagját – az újságból, a televízió képernyőről vagy a rádióból –, és így lassan érzéketlenné válunk a friss gyalázatosságokkal szemben. Ennek a tompaságnak döntő jelentősége van a tragikus stílus lehetőségeinek a szempontjából”⁶ – hívta fel Steiner azoknak a „partizánoknak” a figyelmét, akik a napi friss hírek forgatagában igyekeznek tragikus tartalmat felfedni, azokban az eleve egyéni, személyes incidensekben, amiket a médiaipar gyakran különlegesen bonyolult mechanizmusainak révén közérdekké farag.

Steiner vádja, a „tompaság” végső soron csupán eufemizmusnak tűnik arra, amit Konrad Lorenz az érzések fagyhalálának nevezett. Természetesen a tradicionalista tábor az információs médiumokat, különösen a televíziót, gyakran vádolja a „kulturális értékek rombolásával”, s e körbe nyilvánvalóan besorolható a tragédia is, legalábbis klasszikus értelmében. A kábeltelvízió megjelenése, úgy tűnik, csak felerősíti a jelenséget. Bár kezdetben a választás teljes szabadságát és a kínálat gazdagságát ígérte, hamarosan bizonyította, hogy néhány ritka kivételtől eltekintve nem tesz mást, mint hogy valamiféle, a legtöbbünk számára fárasztó egyformaságot kényszerít ránk.

Csakhogy a televíziót a kultúra egyetemes értékeit megsemmisítő buldózerként láttató éles bírálatok nem minden esetben indokoltak. Vlad Zagrafi dramaturg mesélte, hogy Bukarest és Pitești közötti ingázása során, még a Ceaușescu-diktatúra korszakában megfigyelte: abban az időben, amikor az egyetlen nemzeti televízióadó műsoridejét napi két órára korlátozták, és az újságok sem tértek el a „pártvonal” szabta irányoktól, még az *Apróhirdetések* rovatban sem, az ingázó proletárok a *Hazáért (Pentru patrie)* című lapot olvasták, amit a Belügyminisztérium adott ki. A lapot sokszor feketén vásárolták, mivel terjesztése többnyire a karhatalom katonai egységeihez, az elnyomó apparátus belső köreihez volt irányítva. Mit keresett ebben a hivatalos kiadványban az az egyszerű, hétköznapi ember, aki egy félig elfelejtett kis falu és a megélhetését biztosító üzem között ingázott a fizetése és a szükséges alapélelmiszer-jegyek reményében? Semmiféle antikommunista ellenállást mozgó rejtett szervezőgépezet, sem pedig a feltételezett „ellenség” jobb megismerésére irányuló módszerek nem lapultak a sorok között, bármennyire szeretnék egyes romantikus indíttatású történészek ezt hinni. Nem. A lapban az elnöki párhoz intézett dicshimnuszok, a hazafias cikkek és pártdokumentumok közé ékelve olyan közjogi esetek voltak megtalálhatók, amelyeket a román milícia derített fel. Ezek között talán a legnagyobb visszhangot az akkori sorozatgyilkos, Rîmaru esete váltotta ki.

Így egy olyan században, ahol az értékelés elsődleges mércéje a nézettség, a televízió – más tömegkommunikációs médiumokhoz hasonlóan – nem tehető egyértelműen felelőssé a kulturális értékek rombolásáért. A Ceaușescu-korszak névtelen proletárja abban az időben élt, amikor az információs eszközök gyakorlatilag csak a propaganda szolgálatában léteztek, mégis izgatottan kereste a morbid szenzációt egy olyan lapban, amelyet a tulajdonképpeni címzettei, a rendőrtisztek sem értékelték sokra. Mindez arra késztet, hogy rossz kortárs szokás szerint, Flaubert-t parafrazálva felkiáltjunk: „a televízió mi vagyunk”.

⁴ Uo. 281.

⁵ Uo. 284.

⁶ Uo. 281.

Természetesen felvetődik a kérdés: milyen kapcsolat létezhet a Vlad Zograf által véletlenül megfigyelt, szorgalmasan tévénéző proletár és a tragédia között – a tragédia között, amely egykor a színház legmagasabb rendű megnyilvánulási formája volt –, még akkor is, ha ez a proletár gyakran változtatja külsejét és társadalmi státuszát.

2. Raszkolnyikovtól Hasfelmetsző Jackig

Mielőtt megpróbálnánk tisztázni a problémát, legfontosabb feladatnak az tűnik, hogy a lehető legpontosabban meghatározzuk a tragikum és a tragédia fogalmát. Ez korántsem egyszerű művelet, hiszen noha e tárgyban számos kötet született, mindegyikre rányomja bélyegét a téma összetettsége és az azt övező kétértelműség. A tragikum meghatározásai korszakonként változnak, közös nevezőjük leginkább a fogalom összetevőiben jelentkezik, és nem a jelenség egészére való rálátásban érhető tetten – ez olyan sajátosság, amelyet nem találunk meg a komédia, sőt, bizonyos értelemben a dráma meghatározásainak folyamataiban sem. A fogalom ellentmondásosságát és a nézőpontok összehangolatlanságát jól érzékelteti W. Kaufmann kijelentése: „Ne tanítsátok az embereket arra, hogy mi a tragikum. Náluk, akik szenvedik, nem tudjátok jobban.”⁷

Az emberi szenvedésre helyezett hangsúly, úgy tűnik, kiforgatja a tragikum eredeti értelmét. Ez az értelmezés az európai kultúrán kívüli hagyományokban ismeretlen, s Nyugat-Európában is csak későn – hogy mai kifejezéssel éljünk –, csupán a globalizáció visszhangjaként jelenik meg.

A szenvedés – nem kell ismételnünk – az ázsiai kultúrában például teljesen más értelemmel rendelkezik, mint a tragikum. Másfelől azonban, ha a jelenséget történetileg pontosan vizsgáljuk, el kell fogadnunk és hangsúlyoznunk kell Gabriel Liiceanu megállapítását, miszerint a tragikum „a színházon keresztül lépett be a tudatba”, amely „úgy kezdett létezni, mint egy esztétikai projekt, másként, mint a művészetben keresztül a tragikust megítélni képtelen reflexió, amely nem tudja a tragikust, mint a világban létezőt felfogni, mielőtt még a tragédiában megjelent volna”.⁸

Mivel közös eredetűek, a tragikum és a tragédia látszólag nem választhatók el egymástól, minden erre irányuló kísérlet ellenére. És mégis, hol lehet a szenvedés helye akár az esztétikai projektben, vagy akár az általunk gyakran túl könnyelműen tragikusnak minősített egzisztenciális valóságban? Vlad Zograf proletárja, immár szabadulva egy szigorú cenzúra, a „racionizált” információ zablájától, elterpeszkedik a televíziója előtt, s nap mint nap, lélegzet-visszafojtva követi a szappanoperákat. Tökéletesen pótolva azokat a korábbi, Indiából importált filmeket, amelyek valaha zsúfolásig megtöltötték a román mozikat, a telenovella – ez a hispán–amerikai térségből átvett kifejezés, amely nagyjából megfelel az angolszász soap opera fogalmának – a nézőnek nap mint nap, estéről estére a sorozatba rendezett emberi szenvedés történeteit kínálja. Összeku-

*Mesterséges intelligencia által generált illusztráció.
Az AI-eszköz készítője: DeepAI, 2025. november*



⁷ Gabriel Liiceanu: *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*. Humanitas, București, 1993. 18. – A részleteket fordította: N. I.

⁸ Uo. 25.

szált sorsok, drámával teli szakítások, fájdalmas találkozások, katasztrófális bukások, könnyek, sok könny...

Annak ellenére, hogy ezekben a filmekben milyen pontosan, percre kimérve adagolják a szenvedést a nézőknek, a telenovellát a tragédiához még csak közelinek sem merészeli senki láttatni. Vajon miért? Talán azért, mert a szappanopera szinte teljesen számúzi a képzeletet, témáit pedig az úgynevezett „utca emberének” életéből meríti. Egyszerűen azért, mert a telenovellában szereplő alanyok olyanok, mintha a tévéműsorok ugyanazon válfajából, a híradók vagy a társadalmi műsorok világából származnának. Az életszerűség mintha fékezhetetlenül lázadna a művészi képzelőerő ellen, éppen az „utca embere” iránt érzett túlzott részvétéből fakadóan. Maga Steiner is hajlamos elfogadni ezt a feltevést. Az ő értelmezésében a tragédia csak addig volt lehetséges, amíg „a kegyetlenség még arányban állt a képzelet határaival és reakcióival”.⁹ De vajon milyen arány áll fenn a kegyetlenség és képzelet között például az ókori görög vagy a shakespeare-i tragédiában? Vajon kétségtelen tény, hogy a szerzők a képzeletbeli elsődlegességére hagyatkoztak, amikor a tragédia „előkészítésén” fáradoztak? Emlékeztetünk arra, hogy Shakespeare *Hamletjének* forrásai már ott rejtettek a *Saxo Grammaticus* krónikájában, hogy Richárd, Gloster (Gloucester) hercege, vagyis a későbbi *III. Richárd*, nem a burjánzó képzelet szülötte, ahogyan Aiszkhülosz *Perzsákjában* sem a fantázia teremtette szereplők lépnek színre. A példákat még hosszasan sorolhatnánk.

Egy szokatlan formában megírt esszében – amely sokáig Dabija-kérdőív címen volt ismert – a román rendező, Alexandru Dabija, retorikusan azt kérdezte: az atrocitás inkább a banalitás vagy a csoda birodalmába tartozik?¹⁰ Anélkül, hogy megpróbálnánk szinonimákként kezelni a *kegyetlenség* és az *atrocitás* kifejezéseket, érdemes felidézni, hogy Dabija nem sokkal a „kérdőív” megjelenése után a Bulandra Színházban rendezett egy előadást Euripidész szövege alapján, *Válogatott gyilkosságok és átkok* címmel, amely az elnémulásig megdöbbenetete a kritikusokat. A kritika hatása alá került közönség sem látszott túl elragadtatottnak egy olyan előadástól, amely nem az Euripidész által valamikor „előkészített” tragikus sorsot kívánta bemutatni, hanem inkább – egy zenekari szvíthez hasonlóan – halmozva és variálva komponálta meg az Euripidész-drámákban visszatérő gyilkosságmotívumokat, amely elv a címben is jelezve van. A döbbenet oka az lehetett, hogy Dabija az előadást ironikusnak, sőt parodisztikusnak rendezte meg, miközben az európai kultúra egyik emblematisz tragédiaírójának a szövegét használta fel. A zavart fokozta az a tény is, hogy bár a közönség – akár hozzáértő volt, akár nem – a parodisztikus hangnemet ösztönösen érzekelte, a paródia tárgya ismeretlen maradt előtte. Márpedig be kell ismernünk, hogy tárgy nélkül a paródia működésképtelenné válik. Évekkel a bemutató után Dabija egy beszélgetésben beismerte, hogy a „szvit” félsikerének egyik oka az volt, hogy az előadás *túl korán* született. De vajon milyen összefüggés lehet az 1993-as év – a bemutató ideje – és a paródia tárgya között, amely alattomosan, szinte észrevétlenül, mégis kitapinthatóan volt jelen magában az előadásban?

A választ nem nehéz megtalálni, az fellelhető egy következő előadásában, a Piatra Neamț-i Ifjúsági Színházban rendezett *Az árva Zhao* címűben, amely a *Válogatott gyilkosságok és átkok* bemutatója után körülbelül egy évvel került színpadra. Ennek alapjául egy 13. századi kínai dráma szolgált, ám a szerkezet itt is hasonló: a gyilkosságok sorozatba rendezése – igaz, ezúttal politikai gyilkosságoké – ugyanúgy jelen van, mint az Euripidész ihlette előadásban. Persze Shakespeare *III. Richárdjában* is szintén sorozatban követik el a politikai gyilkosságokat, csak hogy *Az árva Zhao*-ban azokat mennyiségileg könnyen felülmúlják, ráadásul a szereplőknek a leg-

⁹ Uo. 281.

¹⁰ Lásd Miruna Runcan – C. C. Buricea-Mlinarcic: *Cinci divane ad hoc*. Unitext, București, 1994. 5–6. – A részleteket fordította: N. I.

kevésbé sem okoznak lelki furdalást. A darab végéig egyetlen olyan pillanatot sem találunk, amely hasonlítana a *III. Richárd* híres jelenetére, amikor Glostert a döntő konfrontáció előtti éjszakán meglátogatják az általa meggyilkoltak szellemei Anglia koronájának öröklését megjövendőlni. Ami még ezt is felülmúlja, és az eredeti szöveg által nyújtott lehetőségeken is túllép, az az a gesztus, hogy Dabija az előadásban megjelentet egy kitalált, néma nőalakot, aki időnként a süketnémák jelbeszédére „fordítja” a szöveget. A darab végén, amikor Zhao visszakapja törvényes jogait, és hűvös távolságtartással „elkönyveli” a megpróbáltatásokat és a gyilkosságokat, amelyeknek elkövetője vagy tanúja volt, a néma nő szerepe felerősödik. Szinte pátosszal játssza el Zhao szavait egy olyan nézőközönség előtt, ahol a többség nem hallássérült. Vajon a tolmács Dabija *Az árva Zhaó*-ból megfeleltethető annak a mindennapi süketnégek, a hallás „tompaságának”, amelyről Steiner beszél? Megkockáztatjuk, hogy igennel válaszoljunk erre a kérdésre, jöllehet Dabija e két előadásában – sem *Az árva Zhaó*-ban, sem a *Gyilkosságok és átkok*-ban – semmiféle, akár közvetett utalás sincs a tömegkommunikáció eszközeire, amelyek Steiner nézőpontja szerint tompulá-sunk objektív okai. Leleményes és tapintatos gondolkodóként, Dabija a jelenség okát helyezi előtérbe a maga immanenciájában, semmiképpen nem fenomenális megnyilvánulását. Hiszen nem szabad egyszerűen az újságokra, rádióra, és különösen a televízióra hártanunk a felelősséget, hanem meg kell értenünk, hogy ezek pusztán technikai médiumok, amelyek csupán közvetítik, de nem okozzák az emberiség valódi betegségét: a *sorozatossítást*. A sorozatosítás – feltehetően az ember mimézis iránti túlzott hajlamából fakadva – eltörli a szereplők személyiségének különbségeit sokféleségükben, és egy ügyes, bár nem különösebben kifinomult variációs mechanizmus révén nagy eséllyel kínál a művészet befogadójának gyors és kényelmes felismerési mintákat a drámai helyzetekre. E szolgáltatások, melyek gyakran túlzott művészi nagylelkűségből fakadnak, kétségtelenül növelik az egy főre eső művészi produkció fogyasztását, és annak növekedéséhez vezetnek, ha a politikai gazdaságtanban használatos terminológiával akarunk élni. Csakhogy a sorozatosítás hatása nem merül ki abban, hogy a műalkotás elmozdul a fogyasztás határzónái felé, hanem magát a művészeti termék szerkezetét is érinti. A bűn, amely a klasszikus tragédiában gyakori motívumként jelenik meg, valójában nem más, mint egy drámai helyzet kiélezését szolgáló elem, amelyet többnyire azzal a nyilvánvaló céllal alkalmaznak, hogy eljussanak ahhoz a példaszerűséghez és teleologikus beteljesüléshez, amit az ókori görögök katarzisként ismertek.

Ma már feltehetjük a kérdést, ami első pillanatra talán gyermeketegnek tűnik: mi is tulajdonképpen a különbség Dosztojevszkij *Raszkolnyikovja* és Hasfelmetsző Jack között? Nem kívánunk itt hosszasan időzni sem *Raszkolnyikov* mindenekeelőtt ideológiai természetű bűnének motivációin, sem *Hasfelmetsző Jack* esetén, hanem csak arra hívjuk fel a figyelmet, hogy *Hasfelmetsző Jack* esetében, éppúgy, mint sok irodalmi társánál – akár *Wedekindről*, akár *Brechtről* van szó –, a gyilkosság motivációi kizárólag a patológia területén keresendők. Ha elfogadjuk *Gabriel Liiceanu* kijelentését, miszerint a tragikum „a határokkal való találkozás feszültségéből” születik, akkor ezt együtt kell látnunk azzal, hogy „az őrülség a határok megkísértése, amely a túlzás jelentéktelenné, triviálissá tünő módján érkezik. Olyan jelentéktelen, mint *Hasfelmetsző Jack* esélye arra, hogy tragikus hőssé váljon”.

3. *Zarathustrától Micky Mouse-ig*

Ezt az írást azzal a megállapítással kezdem, hogy a 20. század színháza a halál jegyében áll, egy olyan feltevessel indítottam tehát, amelyet könnyű túlzónak nevezni. Mégsem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a modernitást gyakran a túlzások korszaként jellemezzük. Ez a jelenség könnyen felismerhető, elsősorban a nyelv szintjén. A mindennapi nyelv bővelkedik olyan előtagokban, amelyek a feltevés mellett tanúskodnak: szuper, szupra, mega, hiper... és még számtalan más szóösszetétel, amely a minket körülvevő valóság minőségét és fontosságát hivatott nyomatékosítani, és amellyel, akarva vagy akaratlanul, kénytelenek vagyunk együtt élni.

Leggyakrabban a reklámokban találkozhatunk velük, de jelenlétük nem korlátozódik azokra a szlogenekre, amelyekben a cégek minél alaposabban igyekeznek meggyőzni a potenciális vásárlót arról, hogy a felkínált termékek sokkalta jobbak, mint a korábbiak. A világ politikai térképe ma már – túllépve a 19. század klasszikus kritériumain – a különböző államok mellett *szuperhatalmak* létezését is jelöli. Ez annak ellenére is így van, hogy az orosz közvélemény éppolyan kiábrándultan vette tudomásul a gyűrött orosz hadsereg kivonulását a csecsen kommandókkal való összetűzéséből, mint bármelyik háziasszony, aki a *szupermosószeréhez*, vagy *hiperbetétjéhez* fűzött reményeiben csalatkozott. A tréfát félretéve még azért hozzá kell tennünk, hogy egy metropolisz névtelen lakója már nem kell boltocsákban vásárolja meg a szükséges termékeket, hanem *szupermarketekbe* megy, ahol közönséges, de zsargonban fogalmazva, *szuper áru* kapható.

A bizonyítékot arra, hogy ezek a szóösszetételek nem csupán a reklámnyelv egyszerű túlzásai, hanem ráillenek, leképezik azt a – több mint nyilvánvaló – valóságot, egy olyan példa, pontosabban fogalomtársítás hozza, amelyet nem mernénk ugyan tragikusnak nevezni, de ami mindenképpen drámai. Ez a *szupradózis*: egy olyan jelenség, amelyet sokszor egy másik világ felé haladó ideális járműként érzékelnek, és amely az esetek többségében a másvilágra tartó közlekedés eszközüvé válik. A jelek szerint az előadások világában állították fel a hiperbolikus értékelések rekordját, legalábbis ami a produkciókat és az előadásokat illeti. A *szupersztár*, a *megasztár*, a *szupershow* vagy a *megashow* csak néhány nyelvi példa arra, hogy a mai show-biznisz ezek nélkül a túlzó jelzők nélkül már szinte elképzelhetetlen. Különös módon a filmek szereplőit sem kerülték el ezek a hiperbolikus értékelések. Talán a leghosszabb és leghíresebb pályát mégis egy olyan figura futotta be, aki a képregények lapjairól a filmvászonra „átigazolva” vált világszerte ismertté: Superman. Főlölesleges volna felidézni e történet hőstét, aki számos, többé-kevésbé emlékezetes feldolgozást ihletett. Most inkább egy olyan névre szeretnénk felhívni a figyelmet, amely az elmúlt évtizedek filmtermésének egyik emblematikus alakjához kötődik. Ha ennek a szereplőnek a neve – amely tulajdonképpen maga is egy szupernév – nem egy általánosan ismert formában terjedt volna el, és ha minden országban lefordították volna, ahol a Superman-filmeket vetítették, akkor Németországban az amerikai igazság lovagját kétségkívül Übermenschnek hívták volna.

Kétségtelen, hogy az amerikai filmszereplő nevének összekapcsolása a jól ismert nietzschei fogalommal, a híres német gondolkodó meggyalázásaként¹¹ is értelmezhető, s a jelentések hasonlóságát pusztá véletlennek is tarthatnánk. Első pillantásra valóban így tűnhet. Csakhogy az X-akták című híres televíziós sorozat egyik epizódja arra figyelmeztet, hogy a dolog nem ennyire egyszerű. Az említett epizódban egy kis, tisztos amerikai közösség, amely egy metropolisz szemétdödrére épített új lakónegyedben lakik, hirtelen szembekerül egy titokzatos lényel, aki a szabadsághoz szokott polgárookra rákényszeríti a csillagos-sávós zászló és az alkotmány első kiegészítése által szentesített drákói rendet. A gyűlöletes alak, aki a csinos lakóházak alapjai alatt mélyen eltemetett szemétdobban él, s aki – a happy end hagyományaihoz híven – végül elpusztul, hogy a környék békés lakói ismét élvezhessék az amerikai alkotmány atyái által szavatolt szabadságukat, nem visel más nevet, mint Übermensch.

Milyen relevanciája lehet ennek a nyilvánvalóan karikatúrisztikus éllel használt névnek a gondolatmenetünk szempontjából? Végül talán nem találunk mást, mint amit gyakran elhamarkodottan állítanak, hogy Nietzsche és az ő szuperembere a fasizmus előfutára és elméleti alapja. Nem ez a megfelelő pillanat és hely arra, hogy az efféle, általában észak-amerikai és főleg baloldali európai kultúrkörökben uralkodóvá vált szemléletmód helyességét értékeljük. Maradjunk

¹¹ Istenkáromlás, -káromlásaként, a *ford. megj.*

inkább annál, hogy felidézünk néhány tájékozódási pontot a Nietzsche-recepcióból, különösen főműve, az *Imígyen szóla Zarathustra!*¹² értelmezési hagyományából.

A könyv megjelenését követő extázist, amely tetten érhető Herman Conradi 1887-ben kiadott *Az Übermensch győzelme* vagy Stefan George 1900-ban megjelent *Nietzsche* című munkájában, egy látszólag mellékes, de később messzire ható reakció követte.

Csehov például a *Cseresznyés kertben* már ennek a nietzschei műnek egyfajta sajátos olvasatát rögzítette. Talán ma már kevesen figyelnek fel Píscsik egy mondatára, aki minden gátlás nélkül így nyilatkozik: „Nietzsche... az a híres-nevezetes, nagy-nagy... filozófus... pedig az roppant nagyszerű ember, azt mondja a műveiben, hogy szabad hamis bankót gyártani”.¹³ Ám az a fajta félreolvasás, amely az új morált az erkölcsstelenséggel felcseréli (vagyis megfordítja ket-tejük viszonyát), nem az egyetlen példa arra a misreadingre, ahogyan Harold Bloom mondaná, amely különösen a 20. század első évtizedeit jellemezte. Gróf Christian von Krakow *Németek a századukban* című könyvében egy olyan félreolvasási jelenségre figyelmeztet, amely legalábbis Németországban tömegméréteket öltött. „Ebben az időben – számol be könyvében von Krakow – sokkal többről volt szó, mint egy könyvről. A századot egy álom fémjelzi: »arisztokratának« kell lenni, és nem könyvmolynak. Akármennyire leegyszerűsítő és egyoldalú megközelítés is volt, ebben az értelemben olvasták Nietzscht is.”¹⁴ Könnyű megérteni tehát, hogy ilyen körülmények között a nietzschei *Übermensch*, az emberfeletti ember az alapvetően messianisztikus kiinduló-pontból egyszerű társadalmi projektte silányul, pragmatikus jelenséggé, amely bármely fogyasztó számára hozzáférhető. Mégis milyen összefüggés lehet Nietzsche emberfeletti embere – aki jó és rossz határain kívül kellene cselekedjék – és a szimpatikus képregényhős között? Tekint-hetjük-e Nietzsche Übermenschének egyszerű, pragmatikusra redukált, az amerikai moralizmus nyelvén megfogalmazott változatának, vagy inkább a nietzschei eszme ironikus parafrázisának kell látnunk? A jelek szerint mindkettő igaz, amennyiben *Superman* csak a jó nevében cselekszik – a gyermekeknek pedig megalkották ennek a hősnek a korosztályukhoz illő változatát: Micky Mouse-t.

Milyen kapcsolat lehet mindezek és a tragédia, illetve a tragikus között? A válasz egyszerű. Arisztotelész óta tudjuk, hogy a tragikum egyik alapvető összetevője – a *hamartia*, a végzetes tévedés mellett – a *hubrisz*, vagyis a gőg, a túlzás. Hogyan történhet hát meg, hogy egy túlzásoktól uralt korban éppen a tragédia hiányzik? Talán a válasz egyik kulcsa egy másik, a tragédiához szorosan kapcsolódó kategóriában, a fenségesben rejlik. Gabriel Liiceanu mondja azt, hogy a fenséges „a szenvedés átváltása, amely a határral való találkozás feszültségben önnön ellentété-be fordul. A fenséges eljuttatja az embert létezése határához, vagyis ahhoz a ponthoz, ahol – a lét földrajzában – megkezdődik az abszolút szabadság birodalma.”¹⁵

4. A radikális rossz és a politikai korrektség között

El kell ismernünk, hogy a fenti megfogalmazás nagy adag kétértelműséget és homályos-ságot tartalmaz, legalábbis az állítás első felében. Ha a fenséges a szenvedés átváltása a határral való találkozásban, vajon miért nem vonatkoztatja a jelenség egyetlen komoly magyarázója sem ezt a váltást a televíziós folytatásos filmek, az ún. telenovellák vagy szappanoperák szereplőjére? Hiszen ezek bővelkednek a szenvedésben, akárcsak a néhai rémregények, és a bennük szereplők olyasmiket élnek meg, amiknek olykor még a képzelet sem szabhatna határt.

¹² Magyar fordítása: dr. Wildner Ödön, *a ford.megj.*

¹³ Lásd C. C. Buricea-Mlinarcic: *Leonid Andreev și dubla cădere a filosofiei*. Alfa, București, 1999. 66. – A részletet fordította: N. I.

¹⁴ Cristian Graf von Krakow: *Der Deutsche in ihnen Jahrhundert*. Roowolt, 1994. 99. – A részletet fordította: N. I.

¹⁵ Gabriel Liiceanu: i. m. 49.

Egy lehetséges megkülönböztetési pont a kiszámítható, happy enddel záruló történet receptje lehetne. De nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy például Shakespeare *III. Richárdja* is némileg hasonló módon zárul, hisz a boldog befejezés szerint a trónbitorló Richárd Glostert példásan megbünteti az igazságszolgáltató Richmond. És mégsem kételkedik senki, egyetlen pillanatig sem abban, hogy a *III. Richárd* egy tragédia, még akkor is, ha hőse nem a fenséges jegyeivel tűnik ki. Mi lehet a különbség Richárd Gloster, és mondjuk Isaura rabszolgánő között? Úgy tűnik, hogy a szenvedés és a határral való szembesülés önmagában nem elegendő ahhoz, hogy elérje a fenségest, s így a példaszerűséget. Ugyanígy Supermant sem ruházza fel a fenséges aurájával az, hogy a Jó oldalán küzd; legfennebb csupán egyfajta erkölcsi szépséget kölcsönöz neki.

Slavoj Žižek egyik, Kant és Hegel utáni ideológiáknak szánt kritikai munkájában egészen más szemszögből közelíti meg a problémát, megengedjük magunknak, hogy innen bővebben idézzünk: „A szép a Jó szimbóluma, a fenséges azonban a Rossz szimbóluma... Innen indulva a párhuzam kissé zavaros. A probléma a fenséges tárgyával (pontosabban a tárggyal, ami felkelti bennünk a fenséges érzését) az, hogy nincs szimbólum funkciója; az azon túllévíót hívja elő, éppen a szimbolikus megjelenítés kudarcra révén. Tehát ha a Szép a Jó szimbóluma, a Fenséges pedig felidézi... – de mit is? Egyetlen válasz lehetséges: a nem patológiás, etikus, érzéki dimenziót, amely éppen abban az értelemben etikai, hogy elkerüli a Jó tartományát – röviden: a radikális Rosszat, a Rosszat, mint etikai magatartást.”¹⁶

Žižek megjegyzései a fenséges eszményéről legalább két lehetséges utat nyitnak meg a XX. századi tragikum – illetve a tragédia jelenlétének vagy hiányának – elemzése számára.

Az első irányvonal a század eleji avantgárd lenne. Már 1911-ben Leonyid Andrejev *A mindennapok tragikuma* című, korában nagy visszhangot kiváltó esszéjében – Maurice Maeterlinck szimbolista dramaturgiáját tárgyalva – a fenséges szimbolizálásának lehetetlenségére hívta fel a figyelmet. „A leleményes Maeterlinck – írja Andrejev a *Levelek a színházról* című esszéjében – mindenféle eszközzel próbálkozik: ha »életet« akar mondani, »tengert« ír, és ezzel lehetetlen helyzetbe hozza a színházat. A díszlettervező, aki tengert fest, csupán egy tengert teremt a színpadon... De mindenki tudja, hogy ez nem tenger, hanem az élet. Ha egy csúnya tengert fest, akkor csupán egy csúnya, festett tengert kapunk, de az élet nem ebből a képből következik, sehogy sem jön ki belőle.”¹⁷ A belga író drámáinak szereplőire utalva Andrejev ugyanebben a csípős hangnemben jegyezte meg: „a ravasz Maeterlinck nadrágba öltözteti az elgondolásait és a kétségeit, arra kényszeríti, hogy a színpadon szaladgáljanak”.¹⁸

Főlöskéges volna tovább hosszsan időzni Andrejev század eleji megfigyeléseinek helytállóságánál. Sokkal lényegesebb, hogy jól látszik abból, amit mond: a művészi avantgárd mérészebb vagy visszafogottabb kiáltványain túl, a tragédia inkább célkitűzés volt, amelynek meg kellett volna nemesíteni a nem-akadémikus művészetet, minthogy egy konkrét valós műfaj lett volna. Biztos azonban, az avantgárd esztétikai folyamata – az absztrakció radikalizálásával – olyan irányba haladt, ahol lehetetlenné vált a tragikus diskurzus egykori meghatározó elemének a megvalósítása – ez az elem a klasszikus poétikákban sem létezett, és mindmáig alig kutatott: a helyzetteremtés. Talán egyedül az expresszionizmus képez ez alól bizonyos esetekben kivételt.

A második értelmezési irány, amelyre Slavoj Žižek megjegyzései készítenek, az etikai dimenzióhoz vezet. Ez az irány nem abban keresendő, ahogyan a „szuperember” figuráját a populáris kultúra – a Superman típusú hősök százait megelőző és követő változatokban – értelmezte, hanem a német megfelelő, az Übermensch fogalmának filozófiai elgondolásaiban. Ugyanaz a

¹⁶ Slavoj Žižek: *Terryng with the negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Duke University Press, Durham, 1993. – A részletet fordította: N. I.

¹⁷ Leonid Andreev: *Pisma o teatre*. Sipovnik, 1911—1913. 22.

¹⁸ Leonid Andreev: *Scrisori despre teatru*. In: Uő: Gândirea. All, București, 1998, 76.

Leonyid Andrejev, akit korábban már idéztünk, a *Levelek a színházról* című írásában, azt állítja, hogy Nietzsche, az emberfeletti ember atyja, „korunk letragikusabb hőse”.

A kijelentés nem maradt hatástalan, Nietzsche mély nyomot hagyott Andrejev műveiben. Az első kísérlet ennek megfogalmazására 1907-ben történik, a *Fekete maszkokban*, ám Andrejev ekkor azzal szembesül, hogy olvasóira nincs hatással műve, amelyben, hogy őt idézzük, nadrágba öltöztette gondolatait.

Kitartóan visszatér a rögeszméjévé vált témájához, és 1914-ben megírja *A gondolat* című darabját, amelynek alcíme *Kortárs tragédia*. A tragédia hőségnek, Kerjencev doktornak a megalkotásakor mind Dosztojevskij Raszkolnyikovjából, mind pedig Nietzsche műveiből ihletődik – ami, tegyük hozzá, ma már közhelynek számít, hiszen Nietzsche gondolkodása maga is erősen kötődik az *Ördögök* szerzőjének világához. Kerjencev egyetlenegy gyilkosságot követ el. Oka nem a féltékenységben, sem az irigységben, és nem is az anyagiakban keresendő. A gyilkosság hátterében egy minden eddiginél elvontabb megfontolás áll: egy feltételezett „lelki arisztokrácia” nevében – ahogyan a franciák mondanák, egyfajta noblesse de robe eszméjének értelmében – távolítja el Szavelov író. Lényegében azonban ez nem más, mint egy már-már skizofrén törekvés, amelyet Von Krokow is leírt művében: Kerjencev a középszerűt távolítja el, aki kitartó igyekezettel szerzett magának előkelő helyet egy olyan hierarchiában, ahová – legalábbis elméletileg – soha nem lett volna szabad bejutnia. A gyilkosságot hidegvérrel követi el, lelkiismeret-furdalás nélkül, túl jár már Jón és Rosszon és azok törvényein, egy intellektuális ideál nevében cselekszik. Kerjencev érvei önmagával szemben tehát mélyen erkölcsiek, ám tette – a társadalmi konvenciók szempontjából – egyértelműen a Rossz birodalmába tartozik. Cselekedetének patológikus dimenziója is hiányzik, ám éppen ebben a hiányban rejlik az a határ, amelyhez *A gondolat* hőse elérkezik, sőt, amelyet meg is próbál átlépni. Az örület – pontosabban az örület színlelése, a shakespeare-i Hamlet jól ismert mintájára – az az eszköz, amelyhez Kerjencev tudatosan folyamodik, hogy elkerülje tettének jogi következményeit. Pontosán ez az az mozzanat, ami felfedi a személyében rejlő ellentmondást: a Rosszat mint erkölcsi magatartást. Kerjencev örülségének eljátszása akár szerzői eszköznek is tekinthető, sőt talán épp annak kell tekintenünk: egy tudatos írói fogásnak, amely ezt a paradox ellentétet hivatott érzékeltetni. Ugyanez a megoldás felbukkan Luigi Pirandello *IV. Henrik* című darabjában is; Pirandello sem volt idegen Nietzsche gondolataitól. Mindez persze ma már a színháztörténet része: klasszikus művek ezek, amelyeket a kortárs színpad időnként együtt játszik a *III. Richárd*-dal, a *Macbeth*-tel vagy néhány görög tragédiával.

Ha az európai művészi avantgárd a szimbolizáláson keresztül eltorlaszolta a helyzetteremtéshez – és végső soron a tragikus hőshöz – vezető utat, akkor egy bizonyos hipermoralista szellem – amely többnyire az orosz drámaírás közvetítésével jutott el Európába – viszont a modern színházat egy meglehetősen könnyen járható irányba, a funkcionális irodalom felé terelte, hogy Antonio Gramsci szavaival éljünk. Mihail Bahtyin a jelenséget magyarázva valamikor azt mondta: „Csábító lehet a legkönnyebb utat választani: megpróbálni kijutni az ideológia útvesztőjéből azzal, hogy a valóságot szükségszerűségként tüntetjük fel, vagy éppen fordítva, az ideológiát olyan jelek, utalások, elvont következtetések formájában csempészni be, amelyek nem

*Mesterséges intelligencia által generált illusztráció.
Az AI-eszköz készítője: DeepAI, 2025. november*



kapcsolódnak szervesen az irodalmi ábrázoláshoz. Rendkívül nehéz feladat úgy felépíteni egy művet, hogy világos ideológiai és társadalmi tézisekre épüljön, anélkül azonban, hogy ezáltal szárazzá tennéd, megölnéd az élet konkrét valóságosságát.”¹⁹ A művészet, s különösen a színház, itt sem képez kivételt: egyre inkább a társadalmi vagy politikai megrendelések zászlaja alatt működik, akár elismeri ezt, akár nem. A kortárs művészet többé-kevésbé lepezett manicheizmus odavezetett, hogy az erőteljes vagy csak tragikus potenciállal bíró szereplőket a modern nürnbergi perek Prokrasztész-ágyába fektetik.

Míg a 19. századig a művészet – mint az igazság és az ideológia kifejezője – még őrizte a kettő közötti egyensúlyt, addig a társadalmiság fokozódó jelentősége következtében a kortárs színházban már a győztesek mondják ki a végső ítéleteket.

Így fordulhat elő, hogy egy olyan század fosztódik meg a tragédia lehetőségeitől, amelyben Richárd Glosterhez vagy éppen Macbeth-hez hasonló alakok sokasága él, akik a radikális Rosszat társadalmi vagy nemzeti erkölcs szolgálatába állítják. Természetesen léteznek kivételek is. Még csak át sem kell kelniünk a La Manche-csatornán, hogy tudomást szerezzünk például az angol Howard Baker drámáiról, vagy Alexandru Sever műveiről, aki *Az éjszaka az én parókiám* vagy *Az apokaliptikus Don Juan* című szövegeivel hozzánk közelebbi irodalmi valóságot képvisel.²⁰ Századunkban azonban nemcsak Alexandru Sever Hitler-figuráját tartják nemkívánatosnak, hanem egyes embertípusok képernyőn vagy színpadon való megjelenítését is közveszélyesnek bélyegzik. Ebben a kontextusban kell értelmeznünk azokat a – részben hivatalos, részben félhivatalos – tiltakozásokat is, amelyek Oliver Stone *Született gyilkosok* című filmjét érték az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában, s amelyek hatása másutt is érződött.

George Steiner már a század közepén megállapította, hogy a marxizmus „metafizikája” lényegében tragikumellenes. A politikai korrektség – vagy ahogyan Horia-Roman Patapievicu egy pillanatnyi kétségbeesésében nevezte, az „amerikai kommunizmus” – sem éppen a tragédia legtermékenyebb közege.

5. Újra Raszkolnyikovról és Hasfelmetsző Jackről

Brecht színházán keresztül – amelyről Eugène Ionesco azt mondta, hogy csupán „egy ideológia illusztrálása” –, Pirandellón át, aki a humorizmus teoretikusa volt, úgy tűnik, a fenséges, vele együtt pedig a tragikus is, végérvényesen megszökött a színházból. Még ha Mircea Eliade Laplace szavait idézve igazolni is próbálta volna ezt a dezertálást („Isten halálával”) indokolva a jelenséget), Steiner mindezt továbbvitte, amikor Nietzsche nyomán úgy fogalmazott, hogy „a tragédia olyan művészeti forma, melynek szüksége van Isten jelenlétének elviselhetetlen terhére”.²¹ A polgári dráma győzelme, vagyis az a forma, amely a középosztály drámájává – hogy ne mondjuk: kispolgári drámává – alakult, teljesnek bizonyul. Az igazság e középosztályi drámájában, a sokszor elerőtlenedett humanizmus nevében, a fenséges hős lassan átadja helyét az alantas hősnek. A tragikus Raszkolnyikov meghajol a melodramatikus Szonya Marmeladova előtt, akár csak a tábormokok puccsok idején. A tévésorozat – amelyet *telenovellának*, *szappanoperának* neveztek el – gyakran a melodráma határain is túl kamatoztatja a dráma rögzült szerkezetét, nézői pedig – hogy egy politikai nyelvből kölcsönzött kifejezéssel éljünk – foglyul ejtett közönséggé válnak.

Vajon gyászolnunk kellene a tragédia síremlékénél, amelyet George Steiner minden erőfeszítés nélkül emelt? És miért is? Hiszen az univerzumban minden dolog megszületik és elenyészik a maga könyörtelen törvényei szerint. A tragédia azon művészeti formák közé tartozik,

¹⁹ Cf. Adrian Marino: *Biografia ideii de literatură*. Dacia, Cluj-Napoca, 1994. 178.

²⁰ Lásd pl. Ion Vartic: *Apocalipsa marelui Joker*. In: Alexandru Sever: *Don Juan Apocalipticul*. Ed. Eminescu, București, 1984. 353–354.

²¹ George Steiner: i. m. 312.

amelyek talán a legpontosabban képesek feltárni az emberi lét mélységeit; hiányával a lét tájékozódási pontjai válnak bizonytalanná. A tragédiára jellemző *helyzetteremtés* magasabb rendű, mint a *mimézis*. Ez pedig azért van, mert a mi korunkban, a művészi cselekvés és az információ technológiai megsokszorozódásának korában, a mimézis már nem ugyanazokkal az alapokkal rendelkezik, mint Arisztotelész korában az antik kultúrában.

Egy reménysugár mégiscsak földereng. Emlékeznünk kell arra, hogy Dosztojevszkij Oroszországában az irodalmi piacot elárasztották a folytatásos regénysorozatok, amelyek hasonló „foglyul ejtett közönséget” teremtettek maguknak, mint amelyet ma a televíziós sorozatok. Ebben az összefüggésben kellene talán újraértelmeznünk Dosztojevszkij vonzódását a folytatásos regény és a detektívtörténet műfaja iránt.

Fordította: Novák Ildikó

Kuti Csongor

HATÁRKÉRDÉSEK

Előző írásomban (*Testről és lélekről*, Játéktér, 2025. július) az előadóművészek elsődleges munkaeszköze – saját testük és lelkük – tekintetében gyakorolt ellenőrzés határait igyekeztem körüljárni. A határvonal demarkációjában releváns jelölökként a művész saját szabad akaratát, a munkavégzésre irányuló jogviszony alapját jelentő szerződéseket, az intézményi vagy szakmai etikai szabályokat és az esetleges határsértések jelzésére és kivizsgálására alkalmas mechanizmusokat azonosítottam, kiegészítve természetesen a releváns jogi normákkal. Amint a hivatkozott írásban is utaltam rá, ahhoz, hogy fentiek egy hatékony (jog)védelmi rendszert alkotassanak, egészséges közösségekre, tisztességes intézményrendszerekre, végső soron pedig funkcionális jogállami keretekre lenne szükség. E kívánalmak azonban már messze túlmutatnak a szakmai önszerveződés, szabályozás, érdekképviselés lehetőségein.

Jelen írás a fenti gondolatok bővebb kifejtésére tesz kísérletet, kiemelt figyelmet szentelve a visszaélések jelzésére és kivizsgálására alkalmas mechanizmusoknak.

I. Megelőzés

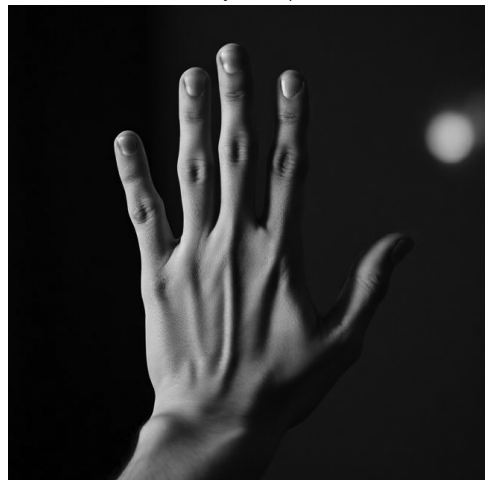
Amint a népi bölcsesség is tartja, a védekezés legjobb módja a megelőzés: könnyebb megelőzni a bajt, mint utólag helyrehozni a sajnálatos következményeket. Persze, mint minden népi bölcsesség, ez is csak féligazság, hiszen olyan ideális helyzetet feltételez, amelyben az egyén nemcsak határozottan, minden kétséget kizáróan tud különbséget tenni helyes és helytelen között, hanem kellő autonómiával is rendelkezik ahhoz, hogy szabadon, bármiféle külső kényszerből függetlenül tudja döntéseit meghozni. A rögválóságban viszont igen ritkán találkozni ideális helyzetekkel. A helyes és helytelen viselkedés fogalmáról alkotott elképzelések kulturálisan erősen kondicionáltak, és nagymértékben függenek azoktól a mintáktól, amelyeket az egyén saját mikroközösségeiben tapasztal meg (ld. egyes közösségek beavatási szertartásai; az ellenkező nemmel szembeni megnyilvánulások – gesztusok, utalások – elfogadott formái; a szolidaritással kapcsolatos elvárások stb.). A szabad akarat vonatkozásában pedig, eltekintve a tekintélyes szakirodalmi vitáktól, mindenképp megjegyzendő, hogy igen ritkák azok a helyzetek, amikor a döntést semmilyen kényszer sem befolyásolja. Anyagi megfontolások; a szakmai elismerés vagy az adott közösséghez való tartozás, befogadás vágya; az egyenlőtlen helyzetből fakadó hierarchikus viszonyok (tanár–diák, munkaadó–munkavállaló, veterán–pályakezdő, sztár–statiszta stb.); szélsőséges esetekben alantas szándékkal elkövetett manipulációk, mind megkérdőjelezhetik a látszólag önállóan meghozott döntés megalapozottságát.

A villamos/tróli-dilemma közismert erkölcsi (filozófiai-pszichológiai) gondolat kísérlete jól illusztrálja, hogy azonos helyzetben különböző egyének hajlamosak eltérő döntéseket hozni. Szociológiai szempontból viszont épp az ellenkezője lenne a kívánatos, hiszen a közösségi lét biztonságos, megbízható és hatékony megszervezése megkövetelné, hogy az egyének viselkedése – és annak társadalmi következménye – a lehető legtöbb helyzetben kiszámítható, előre látható legyen. A kiszámíthatóság biztosításának egyik legcélravezetőbb eszköze pedig az adott közösség tagjai által önként kialakított és (a fent említett mikroközösségi mintáktól, egyéni ideológiai preferenciáktól, kulturális beágyazódottságtól függetlenül) tiszteletben tartott szabályrendszer, amely adott helyzetekre előre meghatározott magatartásmódot ír elő, és szankcionálja a kívánatostól eltérő (deviáns) megnyilvánulásokat. A szakmai és intézményi etika szabályrendszere hivatott biztosítani azt a bizalmi tőkét, amely egyrészt az egyes szakmák társadalmi elfogadottságát (státuszát) alapozza meg (ez főképp a szakemberek és laikusok közötti igen jelentős (szak) tudásbeli különbség okán szükséges; ld. orvosok és gyógyszerészek, ügyvédek, médiamunkások stb.), másrészt egy adott intézmény közösségének tagjai közötti zökkenőmentes együttműködést segíti elő.

Megjegyzendő, holott az előadó-művészet a „konvencionális határokat feszegető, olykor azokat pellengérré állító, provokatív, a domináns értékeket, értékrendet (erkölcsöt beleértve) megkérdőjelező, újító, olykor a szabadosság határáig menő felszabadultságot, a legtágabb értelemben vett szabadságot igénylő alkotói-előadói tevékenység” (Kuti, 2025), mindeddig nem történt egységes szakmai etikai kodifikáció sem Romániában, sem Magyarországon, mint ahogy az Európai Unió szintjén sem. Ugyanakkor egyes művészeti területeken, illetve egyes intézmények szintjén, úgy Romániában, mint Magyarországon, jellemzően léteznek intézményi etikai szabályzatok, ahogyan a legtöbb színház esetében is. Ezek kidolgozására nagyrészt a korai 2020-as években került sor, létrejöttükben pedig jelentős szerepet játszott a néhány évvel korábban nagy figyelmet keltő #metoo mozgalom. A szakirodalomban, elméleti szinten természetesen történtek kísérletek etikai elvek és fogalmak meghatározására, amelyek a színpadi előadók és művészeti kutatók tevékenységére alkalmazhatóak lennének (Vasiniuc, 2020), de az egyes előadó-művészeti szakmai szervezetek (egyesületek, szakszervezetek) vonatkozásában mindeddig nem beszélhetünk jelentős kezdeményezésekről.

Összehasonlításképp, Németországban szintén a #metoo mozgalom hatására, a Német Színpadi Szövetség (Deutscher Bühnenverein) által 2021-ben elfogadott magatartási útmutató (Wertebasierter Verhaltenskodex) képez hivatkozási alapot a szakmában tevékenykedő intézmények saját belső szabályzatainak kidolgozásához, míg Franciaországban a kulturális minisztérium 2018-ban fogadott el egy akciótervet a szexuális erőszak és zaklatás ellen, 2022 óta pedig az előadó-, és vizuális művészetek területén tevékenykedő kulturális intézmények támogatásának feltétele a tervben foglaltak foganatosítása. Ezzel összhangban, a Közjogi Előadó-művészeti Társulatok Szakszervezete (Syndeac) 2025 első felében fogadta el a *Jó szakmai gyakorlatok chartáját* (Charte de bonnes pratiques professionnelles), amely a nemek közötti egyenlőség és paritás

*Mesterséges intelligencia által generált illusztráció.
Az AI-eszköz készítője: DeepAI, 2025. november*



elvét is igyekszik tiszteletben tartani az előadó-művészeti munka szakmai etikájának erősítése által.

A francia példára emlékeztető hazai kezdeményezés a kormány által meghirdetett, a 2022–2027-es időszakra szóló *Nemzeti Stratégia a nemek közötti esélyegyenlőség és egyenlő bánásmód előmozdításáról és a családon belüli erőszak megelőzéséről és leküzdéséről*. Ennek nyomán 2023-ban került elfogadásra, szintén kormányrendelet formájában, a munkahelyen történő nemi alapú és erkölcsi zaklatás megelőzésére és leküzdésére vonatkozó *Módszertan*, ami arra kötelezi a hatóságokat, köz-, és magánjogi intézményeket és szervezeteket, hogy a *Módszertan*hoz mellékelt minta alapján saját, egység szintű „útmutatókat” dolgozzanak ki a munkahelyi zaklatás megelőzésére vonatkozóan. Az azóta eltelt időszakban több hazai előadó-művészeti intézmény is elfogadta és közzétette az „útmutatót”, közöttük például a Bukaresti I. L. Caragiale Nemzeti Színház vagy a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház is. Előbbiekből látható, hogy a hazai, intézményi szintű etikai szabályozások nem klasszikus, alulról felfele irányú (*grassroot* típusú), szakmai berkekből induló kezdeményezések eredményei (ld. a német példát), sem egy, a kormány által meghirdetett stratégia nyomán szakmai-szakszervezeti szinten (állami ösztönzésre) kialakuló önszabályozás (ld. a francia példát), hanem erős központi irányítással, fentről lefelé irányuló (normatív típusú), kötelezően alkalmazandó rendelkezés, amely meghatározott minta követését írja elő a szakma számára.

A szakma etikai (ön)szabályozása, amint az előbbiekből is látszik, akár kormányzati, jogszabályi ösztönzésre is alakulhat, de a kifejezett etikai előírások hiánya nem jelenti a védelem teljes hiányát, hiszen az általános normatív (jogszabályi) rendelkezések, szakmai sajátosságoktól függetlenül, érvényes oltalmat tudnak biztosítani a különféle visszaélések ellen. Az egyes magatartások inkriminálása a normasértés esetén kiszabható szankciók révén kívánja megvalósítani a visszatartó hatást. Azonban ezek vonatkozásában megjegyzendő, hogy a tudományos konszenzus szerint nem elsősorban a várható következmény súlyossága, hanem inkább a következmény bekövetkezéének valószínűsége az, ami döntően befolyásolja az egyén normakövetési hajlandóságát, vagyis annak esélye, hogy a cselekedetre fény derül, illetve hogy az felelősségre vonáshoz vezethet.

Az Európai Unió 2000-ben és 2006-ban elfogadott irányelvei, amelyek a nők és férfiak közötti esélyegyenlőség elvének megvalósítását, az esélyegyenlőség biztosításának gyakorlati kereteit irányozták elő a tagállamok számára a foglalkoztatás és munkavégzés területén, megállapítják, hogy a zaklatás a hátrányos megkülönböztetés egy formájának tekintendő, amennyiben olyan kérést jelent, amelynek célja vagy következménye az egyén méltóságának sérelme, egy megfélemlítő, ellenséges, megalázó vagy sértő légkör megteremtése. Ugyanakkor, mivel a zaklatás és a szexuális zaklatás ellentétesek az egyenlő bánásmód elvével, ezért a munkaadókat ösztönözni kell arra, hogy intézkedéseket hozzanak a nemi alapú hátrányos megkülönböztetés minden formája ellen, különös tekintettel a munkahelyi szexuális és egyéb zaklatásra.

A vizsgálódásunk tárgyához kapcsolódó hatályos romániai jogszabályok között megemlíthetők a Büntető törvénykönyv (Btk.) személy elleni bűncselekményekre vonatkozó előírásai, elsősorban a testi épség, egészség és szexuális integritás ellen elkövetett cselekmények tekintetében; továbbá a hátrányos megkülönböztetés (diszkrimináció) minden formájának megelőzésére és szankcionálására vonatkozó kormányrendelet, amely specifikus rendelkezéseket tartalmaz a munkahelyi erkölcsi zaklatás tilalmára; a férfiak és nők közötti esélyegyenlőségre vonatkozó törvény, különös tekintettel a zaklatás minden formájának tilalmára; a Munka Törvénykönyve (Mtk.), amely szintén tartalmazza a zaklatás és a hátrányos megkülönböztetés tilalmát; valamint a korábban már említett, munkahelyi zaklatás megelőzésére és leküzdésére elfogadott módszertant. Az inkriminált cselekedetek, súlyosságtól függően, minősülhetnek szabálysértésnek vagy bűn-

cselekménynek, ennek megfelelően pedig, a bűnösség megállapítása esetén, pénzbírság vagy szabadságvesztés kiszabását eredményezhetik.

A Btk. szerint a testi épség és egészség elleni bűncselekmények olyan tettelegességet jelentenek, amelyek fizikai fájdalmat vagy egészségkárosodást okoznak az áldozatnak; nemi erőszaknak minősül minden olyan, penetrációval járó szexuális aktus, amely az áldozat beleegyezése nélkül történt, minden egyéb aktus pedig szexuális agresszió. Továbbá szexuális zaklatás bűncselekményét követi el az, aki ismételten szexuális aktusokra szólítja fel a vele munkaviszonyban levő áldozatot, ezáltal megalázva vagy megfélemlítve őt.

A diszkriminációellenes törvény szerint zaklatást jelent minden olyan cselekedet, amely megfélemlítő, ellenséges, megalázó vagy sértő légkört teremt. Munkahelyi erkölcsi zaklatásnak minősül az olyan tevékenység (ellenséges magatartás, kommentár vagy gesztus), amely rontja a munkakörülményeket az alkalmazottak jogainak, méltóságának, testi-lelki egészségének megsértése (beleértve a rendszeres stressz és fizikai kimerültség okozását) vagy szakmai karrierlehetőségeik kompromittálása által.

Az esélyegyenlőségi törvény zaklatásnak minősíti az áldozat nemiségével kapcsolatos kéretlen magatartást, szexuális zaklatásnak a szexuális felhangú magatartást, nyelvezetet vagy gesztust, amelyek megsértik emberi méltóságában, illetve félelemkeltő, ellenséges, megalázó vagy sértő légkört teremtenek; és pszichológiai zaklatásnak az olyan ismétlődő vagy rendszeres, szándékolt, nem megfelelő magatartást, nyelvezetet vagy gesztust, amelyek sértik az áldozat méltóságát, testi-lelki épségét vagy károsítják személyiségét.

Végezetül, a Mtk. vonatkozó szabályozása alapján zaklatásnak tekintendő minden olyan tiltott megkülönböztetési kritériumon (faj, nem, nemzetiség, szociális helyzet stb.) alapuló megnyilvánulás, amelynek célja vagy következménye az egyén méltóságának megsértése és egy félelemkeltő, ellenséges, megalázó vagy sértő légkör kialakítása.

A fent említett etikai és jogszabályi előírások mellett, az előadó-művészi munkavégzés körülményei kialakításának egyik legalapvetőbb eszköze épp a munkavégzésre irányuló szerződés, jellemzően egyéni munkaszerződés vagy szolgáltatási szerződés (bővebben ld. Kuti, 2017).

Ezek jelentősége éppen abban áll, hogy az általánosan érvényes jogszabályokkal, illetve az adott intézményre és közösségre érvényes etikai normákkal szemben, a szerződő felekre vonatkozóan állapíthatnak meg a konkrétan elvégzendő munkával kapcsolatos egyedi jogokat és kötelezettségeket. Különösen fontos ez, hiszen mint látható, a hatályos jogi szabályozás jellemzően a zaklatás különböző formáival és a tettelegességgel foglalkozik (mint a fizikai vagy szexuális bántalmazással), de az előadó-művészi tevékenységre, annak sajátosságából fakadóan, ezek némileg nehezebben alkalmazhatóak, mint más szakmák esetében, ráadásul a felmerülő visszaélések köre a gyakorlatban tágabb, mint a jogszabályi merítés. Nyilvánvalóan, a lehető legnagyobb körültekintéssel megszerkesztett szerződés sem tud teljes védelmet nyújtani a művész saját teste-lelke felett gyakorolt ellenőrzése határainak átlépése ellen, de arra mindenképpen alkalmas, hogy a megfelelő feltételek rögzítésével csökkentse a határátlépések bekövetkeztének lehetőségeit. A „megfelelő feltételek” mibenléte természetesen egyéni függő, hiszen minden érintettnek elsősorban magával kell tisztáznia, hogy mit és milyen feltételekkel vállal (fellépések maximális száma, erőszakos vagy erotikus jelenetek, meztelenség, korhatár-besorolás, audiovizuális alkotások esetében testdublőr, kaszkadőr alkalmazása stb.), de ideális esetben leszűkíthető arra az alapvetésre, hogy biztosítaniuk kell azt, hogy munkavállalóként, a szerződés alapján ne lehessen olyan helyzetbe kényszeríteni, amelyet nem szeretne vállalni.

Sajnos a gyakorlatban a munkavégzésre irányuló szerződések megkötése során a munkavállalók nincsenek egyenlő helyzetben a munkaadókkal, így a szerződés egyes feltételeinek meghatározására kisebb ráhatással bírnak. A munkaadók gyakran alkalmaznak típusszerződéseket, amelyekben csak a személyes adatok és a fizetés összege jelentenek különbséget, ezért

többnyire a munkavállaló alkuképességén, kitartásán, tájékozottságán múlik, hogy el tudja-e érni a számára fontos részletek szerződésbe foglalását. Ilyen körülmények között megnövekedett jelentőséggel bírnak a munkavállalói érdekképviselői és szakmai szervezetek, amelyek intézményi, illetve ágazati szinten el tudják érni, hogy a kollektív munkaszerződésbe belekerüljenek olyan feltételek is, amelyeket az egyéni munkaszerződés szintjén a munkavállalók nem tudnának kialakítani, illetve befolyást gyakorolhatnak a szervezeti és működési szabályzatok, munkaköri leírások, esetenként etikai szabályrendszerek kialakítása tekintetében. Az esélyegyenlőségi törvény előírása szerint a kollektív munkaszerződéseknek tartalmazniuk kell a hátrányos megkülönböztetés tilalmára és az ahhoz kapcsolódó panaszok rendezésére vonatkozó előírásokat is.

II. Védelem

A fentebb említett romániai esélyegyenlőségről, egyenlő bánásmódról és a családon belüli erőszak megelőzéséről és leküzdéséről szóló nemzeti stratégia alapján elfogadott módszertanhoz mellékelte „útmutató”-minta alkalmas kiindulópont a zaklatás (a saját test-lelék felett gyakorolt ellenőrzés határainak megsértése) fennállásának esetén megtehető lépések számbavételére.

1) Felismerni a határsértést.

Az „útmutató” nem kizárólagos jellegű példák felsorolásával igyekszik szemléltetni a zaklatás különböző formáit, úgymint: ismételt kéretlen érintések, tettlegesség, szexuális agresszió; illetve munkavégzéssel kapcsolatos fenyegetés vagy jutalom kilátásba helyezése szexuális előnyök megszerzése céljából; kinézetre, életkorra, nemre, magánéletre vonatkozó megjegyzések, szexuális témájú történetek, viccek mesélése, szexuális célzások és találkára, intim együttlétre vonatkozó meghívások, megalázó, lealacsonyító, szexuálisan explicit üzenetek küldése; szexuális felhangú nonverbális gesztusok stb., amennyiben ezek rendszeres, ismétlődő jellegűek és testi, lelki, szexuális bántalmazást okoznak vagy okozhatnak.

2) Jelezni a határsértést.

Az áldozatnak elsősorban a határsértővel szemben ajánlott határozottan és egyértelműen jelezni, hogy magatartása nemkívánatos és bántó, egyrészt ez sok esetben elegendő a helyzet rendezésére, megelőzve a formális eljárással járó kellemetlenségeket, másrészt amennyiben formális panaszra kerül sor, kiemelt jelentőséggel bírhat az a tény, hogy az áldozat felszólította-e, vagy sem az elkövetőt, hogy hagyjon fel a zaklató viselkedéssel. Amennyiben az elkövetőnek az áldozat nem tudja vagy nem meri jelezni a bántó viselkedést, az „útmutató” szerint ajánlott az elkövető feletteséhez, a szakszervezethez vagy a munkavállalók képviselőjéhez fordulni a konfliktus informális rendezése céljából.

3) Panasztétel.

A Módszertan előírásai szerint a köz-, és magánjogi intézmények, szervezetek és gazdasági egységek kötelesek megteremteni a munkahelyi zaklatás megelőzésének és leküzdésének kereteit, beleértve egy felelős személy vagy testület (bizottság) kinevezését a formális panaszok kezelésére, és egy eljárási rend kidolgozását, amely biztosítja a panaszok pártatlan kivizsgálását, a benyújtott kérelmek, iratok stb. archiválását, a panaszos személyazonosságának védelmét és megfelelő tájékoztatását a jogaival és lehetőségeivel kapcsolatban (a panaszos számára biztosítani kell a jogi és pszichológiai tanácsadás lehetőségét, az eljárás alatt támogathatja a szakszervezet vagy a munkavállalók képviselője, továbbá a belső vizsgálat nem zárja ki az illetékes hatóságokhoz fordulás lehetőségét). A felelős személy vagy testület által lefolytatott vizsgálat

során meghallgatásra kerülhetnek az érintettek, továbbá minden más személy, aki az ügy szempontjából releváns információval bírhat. A vizsgálat egy jelentéssel zárul, amely tartalmazza a javasolt intézkedéseket. Ezek végrehajtása a munkáltató vezetőségének felelőssége. A munkahelyi vizsgálatok adminisztratív jellegűek, a kiszabható szankciók a Mtk. előírásainak megfelelően, az eset súlyosságának függvényében, a szóbeli figyelmeztetéstől az egyéni munkaszerződés felbontásáig terjedhetnek, az érintettek pedig jogosultak az intézkedés bírósági felülvizsgálatának kérvényezésére.

Egyes szakmák esetében a szakmai szervezetek (kamarák, egyesületek) működtethetnek a szakmai etika elleni vétségek kivizsgálására alkalmas testületeket (etikai bizottság, becsületbíróság stb.), amelyek többnyire szimbolikus jelleggel, különösebb jogkövetkezmény nélkül állapíthatják meg és tehetik nyilvánossá az etikai vétség fennállását. Azonban esetenként pénzbírságot is kiszabhatnak, sőt akár a szervezeti tagságot is megvonhatják a vétkestől, akit ezáltal a szakma gyakorlásának lehetőségétől is megfosztanak (pl. ügyvédi, orvosi kamarák).

4) Hatósági eljárások.

Az elszenvedett sérelem okán, a munkahelyi formális vizsgálat lefolytatásától függetlenül, a sértett félnek lehetősége van hatósági eljárást kezdeményezni az elkövetővel szemben. Amennyiben a munkavállaló által benyújtott panasz kivizsgálása során bűncselekmény gyanúja merül fel, az esetleges bűncselekményről tudomást szerzőknek kötelességük ezt jelezni, azonban a zaklatás és a szexuális étellel kapcsolatos bűncselekmények esetén a panasztétel joga az áldozatot illeti meg. Ha a sértett anyagi jóvátételben szeretne részesülni az elszenvedett anyagi vagy erkölcsi károk miatt, ezt a polgári eljárásjog szerint, az elkövető ellen benyújtott kereset alapján kérelmezheti az illetékes bíróságnál. Ez esetben bizonyítania kell az elszenvedett kár mértékét, illetve az okozati összefüggést a kár és az alperes cselekedetei között.

A diszkriminációellenes törvény alapján létrehozott Országos Diszkriminációellenes Tanács (CNCD) szintén jogosult hatósági eljárásokat lefolytatni hátrányos megkülönböztetéssel kapcsolatos visszaélések esetében. A bíróságokhoz képest gyorsabb és ingyenes, adminisztratív eljárás során a panaszos kérheti a diszkrimináció következményeinek megszüntetését és a korábbi helyzet visszaállítását. Ezen túlmenően a Tanács pénzbírságot is kiszabhat a munkáltatóra, továbbá erkölcsi zaklatás esetén kártérítés megfizetésére és a munkavállaló pszichológiai tanácsadási költségeinek fedezésére is kötelezheti. Az érintettek jogosultak a határozatok bírósági felülvizsgálatának kezdeményezésére.

*Mesterséges intelligencia által generált illusztráció.
Az AI-eszköz készítője: DeepAI, 2025. november*

Összegzésként kijelenthető, hogy az uniós irányelvektől kezdve a nemzeti szabályozáson át, a normatív noszogató hatására kialakulóban levő, intézményi szintű, etikai jellegű útmutatókig terjedően sorolhatók az egyén védelmére szolgáló előírások, amelyek bizonyos esetekben viszonylag széles oltalmat tesznek lehetővé, egyrészt az intézmények saját hatáskörben felállítandó kivizsgáló testületei, másrészt az igénybe vehető hatósági eljárások által.

Ugyanakkor szembeötlő a szakma sajátosságaira tekintettel levő normatív és etikai szabályozások hiánya; a központi kezdeményezésre kialakuló egyedi megoldások pedig



a „tartalom nélküli formák”, a hagyományos romániai álmegoldások folytatóinak tűnhetnek (a kormány által elfogadott *Módszertanban* szereplő „útmutató”-minta szó szerinti átvétele inkább a feladatlista újabb pontjának kipipálása, semmint a jelenség tényleges kezelésére irányuló szándék megvalósulása).

Kritikai észrevételektől függetlenül, a megelőzési és védelmi rendszer működésének elengedhetetlen feltétele a vélelmezett sérelmek jelzése. Ez jelenleg többszörösen is nehéz feladat, hiszen eleve olyan (akár intim) helyzetek (mégoly korlátozott) nyilvánosságra hozását jelenti, amelyek alapvetően nem tartoznak a nyilvánosságra, nem ritkán egymással nem egyenlő helyzetben levő feleket érintenek, ráadásul egy olyan szűk szakmai térben, amelyben jószerével mindenki ismer mindenkit. Ahol a „panaszkodókat” könnyen „problémásnak” bélyegzik, ami negatívan befolyásolja a szakmán belüli mozgásterüket, jövőbeli érvényesülési lehetőségeiket.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni a szakmai és érdekvédelmi szervezetek jelentőségét. Ezek a szervezetek nemcsak a munkaadók (fenntartók), az intézmények és a szabályozó hatóságok irányában gyakorolhatnának befolyást a különböző szintű szabályozások – például a jogszabályok, szervezeti és működési szabályzatok, ágazati vagy kollektív munkaszerződések, illetve munkaköri leírások – kialakítása, alkalmazása és betartása tekintetében, hanem tényleges támogatást is nyújthatnának az egyéni sértetteknek (panaszosoknak). Ezáltal csökkenthetnék a rájuk nehezedő nyomást és a szakmán belüli elszigetelődés fenyegetését. Emellett pedig a szakma sajátos etikai szabályrendszerének kidolgozása és gyakorlatba ültetése szempontjából is e szervezetek lehetnének a legalkalmasabb fórumok.

Hivatkozások

2000/78/EK irányelv (2000. november 27.) a foglalkoztatás és a munkavégzés során alkalmazott egyenlő bánásmód általános kereteinek létrehozásáról.

2006/54/EK irányelv (2006. július 5.) a férfiak és nők közötti esélyegyenlőség és egyenlő bánásmód elvének a foglalkoztatás és munkavégzés területén történő megvalósításáról (átdolgozott szöveg).

Codul Muncii, Legea nr. 53/2003, M. Oficial nr. 72/2003.

Codul Penal, Legea nr. 286/2009, M. Oficial nr. 510/2009.

Deutscher Bühnenverein: Wertebasierter Verhaltenskodex, https://www.buehnenverein.de/media/filer_public/26/20/2620eb71-52b1-4073-afec-3d176f369c5f/wertebasierter_verhaltenskodex.pdf.

Ghid privind prevenirea și combaterea hărțuirii pe criteriul de sex, precum și a hărțuirii morale la locul de muncă în cadrul Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București, <https://www.tnb.ro/uploads/tinyMce/documente/2024/Ghid%20privind%20prevenirea%20și%20combatererea%20hărțuirii%20la%20locul%20de%20muncă.pdf>.

Ghid privind prevenirea și combaterea hărțuirii pe criteriul de sex, precum și a hărțuirii morale la locul de muncă, Teatrul Național Tg. Mureș, <https://teatrernational.ro/wp-content/uploads/2024/06/Ghid-privind-prevenirea-si-comba.pdf>.

Hotărârea Guvernului nr. 1547/2022 pentru adoptarea Strategiei naționale privind promovarea egalității de șanse și de tratament între femei și bărbați și prevenirea și combaterea violenței domestice pentru perioada 2022–2027, M. Oficial nr.1239bis/22. 12. 2022.

Hotărârea Guvernului nr. 970/2023 pentru aprobarea Metodologiei privind prevenirea și combaterea hărțuirii pe criteriul de sex, precum și a hărțuirii morale la locul de muncă, M. Oficial nr. 939/17. 10. 2023.

Kuti Csongor: Az előadóművészek kiszolgáltatottságáról. *Játéktér*, 2017. ősz.

Kuti Csongor: Testről és lélekről. *Játéktér*, 2025. július.

Lege nr. 202/2002 (republicată) privind egalitatea de șanse și de tratament între femei și bărbați, M. Oficial nr. 326/2013.

Ministère de la Culture: Lutte contre les VHSS (violences et harcèlement sexistes et sexuels) dans le spectacle vivant et les arts visuels (version en français simplifié), <https://www.culture.gouv.fr/catalogue-des-demarches-et-subventions/declaration-renouvellement/lutte-contre-les-vhss-violences-et-harcèlement-sexistes-et-sexuels-dans-le-spectacle-vivant-et-les-arts-visuels-version-en-francais-simplifie>.

Ordonanța nr. 137/2000 privind prevenirea și sancționarea tuturor formelor de discriminare, M. Oficial nr. 166/2014.

Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles: Charte de bonnes pratiques professionnelles, <https://www.artcena.fr/sites/default/files/medias/chartebonnespratiques-numerique-avec-compression.pdf>.

Vasiniuc, Tiberius: *Principii de etică și integritate în arta spectacolului și în cercetarea artistică*. UArtPress, Tg. Mureș, 2020.

Fazakas Réka

AZ ÜGYNÖKMÚLT SZÍNHÁZI REPREZENTÁCIÓJÁNAK ETIKAI DILEMMÁI

Esettanulmány Kelemen Kristóf *Megfigyelők* c. előadásáról

Egy színházi (vagy általában vett művészi) alkotófolyamat alatt elkerülhetetlenül felmerülnek etikai kérdések, hiszen egyáltalán nem mindegy, kik beszélnek, kinek, miről és hogyan. A dilemmák reflektált végiggondolása alapvető fontosságú a végeredmény szempontjából, ezen múlhat a mű sikeressége. Sikeren itt természetesen nem üzleti sikert értek, inkább arról van szó, hogy a felmerülő problematikák figyelmen kívül hagyása ráerősíthet káros előítéletekre, újratermelhet nem kívánt társadalmi mechanizmusokat, ellehetetlenítheti egy problémakör kritikus és árnyalt megközelítését. Vannak előadásokon átívelő, rendszerszintű etikai problémák (mint például a szereposztás kérdése, a *blackface*-jelenség), mégis minden alkotófolyamat sajátos dilemmákkal áll szemben, melyeket a választott anyag és a feldolgozandó téma vagy társadalmi probléma katalizál. A felmerülő dilemmákkal való szembenézés pedig sajátos, az adott előadás szempontjából releváns munkamódszert, fókuszot, beszédmódot és perspektívát követel. Ez a specifikusság az oka annak, hogy egy konkrét előadásra fókuszáló esettanulmány segítségével járom körül, hogyan vannak hatással ezek az etikai kérdések az alkotófolyamat különböző rétegeire.

A Kelemen Kristóf által írt és rendezett, 2018-ban bemutatott *Megfigyelők*¹ középpontjában a szocialista ügynökmúlt áll; az előadás kiindulópontját korabeli dokumentumok képezik. Kelemen három titkosszolgálati akta anyagából hozza létre az szövegkönyvet, fikciós keretbe illesztve a dossziéból megismert történetet: az 1965/66-os tanévben a Színház- és Filmművészeti Egyetem filmrendező osztályába egy magyar származású, brit állampolgár érkezik, akit az állambiztonsági szervek kémkedés gyanúja miatt megfigyelés alatt tartanak, beszerelve egyik osztálytársát.

A számunkra most releváns etikai dilemmák sokrétűek, több szinten jelentkeznek. 1) Az első kihívást rögtön a feldolgozott jelenség, az ügynökmúlt jelenti. Nem hagyható figyelmen kívül, milyen beszédmódok övezik társadalmi szinten a titkosszolgálat embereit. Eldöntendő kérdés, mennyiben ítélkezik az előadás. 2) A dokumentumok használata felveti az érintettek (a dokumen-

¹ *Megfigyelők*. Írta és rendezte: Kelemen Kristóf. Dramaturg: Turai Tamás. Látvány: Schnábel Zita. Jelmezasztisztens: Bartos Leticia. Zene: Márton Péter (Prell). Videó: Virág Balázs. Kutatás (archív felvételek): Barna Orsolya. Technikai vezető: Lengyel Ákos. Rendezőasszisztens: Totobé Anita/Bordás Katinka. Szervezés: Kiss Réka Judit. Produkciós vezető: Böröcz Judit. Játsszák: Baki Dániel, Rétfalvi Tamás, Józsa Bettina, Réti Iringó, Jankovics Péter. Bemutató: Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2018. Az előadást láttam: 2019, Trafó.

tumokban szereplő valós személyek) védelmének kérdését, 3) illetve sürgeti annak átgondolását, tulajdonképpen mire akarunk rálátni általuk. Hogyan születtek és mit kódolnak pontosan ezek az anyagok? Az erre adott válaszok nagyban befolyásolják, hogyan épülnek be az adott dokumentumok az előadásba. Az esettanulmány jól szemlélteti a színházi ügynökrepresentációk kihívásait, és lehetőséget kínál arra, hogy messzemenőbb következtetéseket is levonjunk a dokumentumokat használó előadások etikai nehézségeit illetően.

1) Az ítélkezés kérdése

Rainer M. János a magyarországi ügynökdiskurzusban háromféle attitűdöt különböztet meg: a diabolizáló/leleplező, az ügynökfelmentő, valamint az analitikus-megértő beszédmódot. Míg az első kettő a kontextus valamilyen mértékű mellőzését jelenti, a harmadik út elismeri a társadalmi elégtételszerzés jelentőségét, de próbálja nyitva hagyni a felmentés lehetőségét is (a történet megértésének és megismerésének fényében).² Az ítélkező magatartás a probléma leegyszerűsítésének veszélyét hordozza magában. „[H]a egy-egy esetet és besúgót kiemelünk, mikroszkóp alá helyezünk, s egyszersmind rázúdítjuk jelenünk minden jogos és jogtalan erkölcsi indulatát, azzal megspóroljuk magunknak egyfelől az önvizsgálatot, másfelől pedig elszalasztjuk a korszak szövevényes alá- és fölrendelő mechanizmusainak megértését”³ – írja K. Horváth Zsolt. Kihangsúlyozza: ezzel nem azt szeretné mondani, hogy az ügynök kibújhat a felelősség alól. A kulcs inkább a kontextus fontosságának felismerésében és megértésében rejlik. Amennyiben nem rekonstruáljuk a kontextust (vagy éppenséggel tudatosan ignoráljuk), kettős mércével

² Rainer M. János: „Vajon az ügynök a kádárizmus szimbóluma – és ha nem, mié?”. In: Horváth Sándor (szerk.): *Az ügynök arcai. Mindennapi kollaboráció és ügynökkérdés*. Libri, Bp., 2014, 58.

³ K. Horváth Zsolt: A mi kis élethalál titkaink. Molnár Gál Péter értelmiségi szerepmodellje az 1960–1970-es években. *Színház*, 2020. december, 36.

Megfigyelők, *Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2018. Fotó: Csányi Krisztina*



kezdünk mérni, és kiemeljük a jelenséget a saját vonatkoztatási rendszeréből, álságosan számonkérve rajta saját erkölcsi posztulátumainkat. A kérdést nem úgy kell megfogalmaznunk, hogy mennyiben jó vagy rossz ügynöknek lenni, inkább úgy: az egyénnek mennyire állt módjában választani az adott kontextusban?⁴

Cs. Gyimesi Éva szerint a bűnbakkeltés és leleplezés jelensége a téma szempontjából csak a felszínen mozog. Az emberek hajlamosak az izgalmas epizódokra, titkokra, valós nevekre fókuszálni, ezzel azonban elvesznek a részletekben, felszedegetik az infomániás médiapiacnak szánt morzsákat. Cs. Gyimesi saját dossziéjának hermeneutikai elemzésével sürgeti egy olyan horizont kialakítását, amely az egészre ad rálátást, egy összefüggő narratívát kínál, és képes a megbélyegzés helyett a civilizált szembenézésre. A cél nem a leleplezés, hanem a kommunizmus logikájának megértése.⁵ Nádas Péter *Szegény, szegény Sascha Andersonunk* című esszéjében szintén kiemeli a kontextualizáció szükségességét, és a helyzet beható ismeretét a leegyszerűsítő, jó–rossz tengely mentén mozgó értékítéletekkel állítja szembe. A tét szerinte nem a besúgók erkölcsösségéről való diskurzus, hanem a történelem megkerülhetetlen logikájának megértése. A szocializmus olyan helyzeteket teremtett, amelyek lehetetlenné tették egy jól látható demarkációs vonal meghúzását a jó és rossz között. Az utólagos, azaz kényszerhelyzettől távol eső nézőpontból hozott ítéletek meggátolhatják az összefüggések észrevételét.⁶

Az ügynökkérdés az 1989-es rendszerváltás után került a közéleti párbeszéd középpontjába, és vált politikai és morális fegyverré. A kétezres évek elejére, mondja Horváth, az állambiztonsági múlt feltárása kizárólag az ügynökök problémájára korlátozódott, az együttműködés más formái (pl. párt-minisztériumi funkció) eltűntek a közbeszédből. Az egykori besúgók fókuszba helyezésével a történeteket az áldozatok-tettesek leegyszerűsítő dichotómiájával lehetett ábrázolni, ezzel elkerülve a történetekkel való valós szembenézését. Ez a fajta elbeszélés az állambiztonsági szervezetet tüntette fel a rendszer fő támaszaként, az uralkodó (és a jelentéseket megrendelő) párt helyett. A dichotómia megbontása érdekében Horváth a „mindennapi kollaboráció” fogalmának bevezetését javasolja.⁷

A *Megfigyelők* azáltal kerül ki az ítékezés csapdáját, hogy megteremti a lehallgatási szituáció összetett kontextusát, felvillantja előttünk a szocialista rendszer logikáját. Teszi mindezt a nézők leleményes pozicionálásával, bevonva őket magába a megfigyelési láncba. Horváth hadnagy kezdőmonológiájában az állambiztonsági adatgyűjtés fontosságáról beszél, miközben bekapcsolja a közönség felé irányított kameráját; ezzel pedig a hatvanas évek ízlése szerint berendezett szoba egyik szekrénykéjére rögtön ki is vetül saját arcunk. Élesben készül felvétel a játéktérről és nézőtérről egyaránt. Nézőként megfigyeltek vagyunk, akarattunkon kívül is láncszemek az állambiztonság hálójában – a szó teljes értelmében: nemcsak áldozatok, hanem elkövetők is. Ahogyan minket megfigyelnek, úgy lesünk be mi is a szereplők életébe. A főszereplő Sándor egy adott ponton nekünk teszi meg jelentéseit, a külföldi hallgató, Michael többször néz ránk, miközben arról beszél, nincs egyedül, követik őt. Az előadás a néző *vouyeur* színházi pozícióját játssza ki. Nézésünk jelentéssé (sőt, aktusértékűvé) válik, kukkolásunk által pedig bűnrészesek leszünk.

⁴ Uo. 35–39.

⁵ Vö. Cs. Gyimesi Éva: *Szem a láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába*. Kolozsvár, Komp-Press, 2009, 252–256.

⁶ Vö. Nádas Péter: *Szegény, szegény Sascha Andersonunk. Nappali ház*, 1992 (1), 3–16.

⁷ A fogalomhoz ld. bővebben: Horváth Sándor: „Apa nem volt komcsi” – a mindennapi kollaboráció és az ügynökkérdés határai. In: Uő: *Az ügynök arcai. Mindennapi kollaboráció és ügynökkérdés*. Libri, Bp., 2014, 7–40.

2) Az érintettek védelme

Az ítélkezés kérdése mellett egy másik égető etikai problémát jelent az érintettek védelme, hiszen az alapul vett dossziék valós emberekről szóló adatokat tartalmaznak. Ezek az emberek nem tudják kontrollálni a róluk kialakuló képet, ennél fogva az alkotásoknak sem szabad visszaélniük a leleplezés adta hatalommal. Az érintettek beazonosíthatóvá tétele egy előadásban több szempontból is veszélyes lehet.

A fő probléma, hogy az ilyen előadások gyakran eshetnek abba a csapdába, hogy újra-teremtik a szocialista rendszer mechanizmusait. Ha például megtörjük az áldozatok anonimitását, akkor a titkosrendőrséghez hasonlóan újra elveszjük tőlük az önrendelkezés jogát. Olyan információkat teregetünk ki, amelyekről az illető nem akarta, hogy nyilvánosságra kerüljenek.⁸ Már önmagában az, hogy a lehallgatási dossziék olvasásakor az egyének kilitére fókuszálunk, az államszocialista rendszerből hozott reflex. Kelemen Kristóf felhívja a figyelmet arra, hogy az Állambiztonság archiválási metódusa magától értetődően kínál fel egy bizonyos olvasási módot: az adott iratcsomó tetején szerepel a megfigyelt neve, tehát eleve adja magát az az olvasat, amelyben a figyelem a jelentőre vagy jelentettre irányul. Akik innen kezdik olvasni a jelentéseket (ki jelentett kiról), öntudatlanul is a titkosrendőrség által felkínált rendszerben kezdenek el gondolkodni.⁹

A Kenedi-jelentés szerint anonimitás csak a megfigyeltnek és áldozatoknak járhat, hiszen róluk a beleegyezésük nélkül gyűjtöttek információkat, míg a besúgók vállalták a leleplező-dés kockázatát.¹⁰ Én azonban fontosnak tartom, hogy az érintettek (és ne csupán az áldozatok) védelméről beszéljünk, hiszen láthattuk, hogy a kontextus mellőzésével az ügynökök könnyen válhatnak a bűnbakkeltés áldozataivá. Tamás Gáspár Miklós a besúgók és áldozatok kilitére irányuló nagymértékű érdeklődést a titok izgató jellege felől ragadja meg. A Pártot nem gyűlöltek, hiszen a normalitás része volt, és nem volt titkos. Az emberek fejében utólag elhalványult a diktatúra hivatalos vezetői iránt érzett gyűlölet, a függés miatti bosszúérzés ma már a titkosrend-

⁸ Vö. Tompa Andrea: A dossziék színpadiassága. Az állambiztonsági iratok színpadra viteléről. *Színház*, 2020, április. Online: <http://szinhaz.net/2020/07/14/tompa-andrea-a-dossziek-szinpadiassaga/> [2021. 02. 10.].

⁹ Vö. Kelemen Kristóf: A BM tekintete és a hiányzó történetek. *Theatron*, 2020, 1. sz., 24–42.

¹⁰ Vö. Tompa: i. m.

Megfigyelők, *Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2018. Fotó: Csányi Krisztina*



őrségre korlátozódik. Bár vannak olyan nyilvánosan hozzáférhető történelmi adatok, amelyek fontosabbak a dossziéknál, ezek nélkülözik a titok, az árulás izgalmát.¹¹

Ahogy azt a rendszerváltás utáni leleplezési gyakorlatokból láthatjuk, az átvilágítás korántsem problémamentes. Kőnczei Csilla fő problémaként azt emeli ki, hogy az átvilágítás kötelezése a mai társadalmi elit intézményrendszerére vonatkozik, és nem az 1989-es év előttire; bizonyos személyek elkerülhetik azt, hogy bármit felfedjenek róluk, ha nem választanak formális hivatali funkciót. „Ez a helyzet nagyon kedvez annak, hogy az átvilágítást politikai bel- és külharcok céljára használják fel, hogy a különböző pártok és/vagy érdekcsoportok – ki tudja, milyen információk és mechanizmusok alapján – a meglepetésszerűen elővett/előállított dossziékat alkalomadtán politikai fegyverként használják fel.”¹² Ezt a helyzetet fokozza, hogy kérésre is történhet átvilágítás, a kérelmezők azonban névtelenek maradnak. Az anonimitás leple alatt olyan személyek is kérhetik mások átvilágítását, akik szintén részesei voltak a gépezetnek.

Az érintettek védelmét a *Megfigyelők*ben a fikciós keret biztosítja. A fikció Kelemen számára fontos módszertani kérdés: „saját kutatói pozícióból az előadás legfontosabb alapvetése az volt, hogy egy olyan narratívát hozzak létre, amelyben az adott helyzetek és történetek leválnak a Levéltárban található iratok valós referenciáiról, tehát az archív anyagok színpadi feldolgozását egyfajta »vissza-anonimizálási« folyamatban kezdtem el strukturálni: a talált leleteket fikciós keretbe helyeztem és színpadi dialógusok mentén történetté szerveztem, abban újra és újra utalva a jelentések mögötti valóság hozzáférhetetlenségére.”¹³ Az anyagok köré épített fikciós történet megágyaz az analitikus-megértő beszédmódnak, és visszaadja az érintetteknek az akták által megsemmisített méltóságukat. A „vissza-anonimizálási” folyamattal a *Megfigyelők* eltávolodik a szocialista állambiztonság logikájától. Nem ez azonban az egyetlen elmozdulási pont.

3) A dokumentumok logikája

A dokumentumok felhasználásakor, előadásba emelésekor elengedhetetlen feltennünk a kérdést, tulajdonképpen mire akarunk rálátni általuk. Mit kódolnak ezek a leletek, milyen logikát fednek fel? Mi a cél: ezt a logikát színre vinni (esetünkben a szekus-helyzetet újratерemteni), vagy ebből kilépni? Tamás Gáspár Miklós azért tartja veszélyesnek a lehallgatási dossziék kritikátlan felhasználását, mert ezzel figyelmen kívül hagyjuk azt a tényt, hogy az információkhoz a Securitate jóvoltából jutottunk hozzá. A közléssel azt a hatalmat vesszük át, amit annak idején a titkosszolgálat gyakorolt, és újrakreáljuk azt a *voyeur*-helyzetet, ami a besúgók sajátja volt.¹⁴

Mit dokumentálnak tulajdonképpen a szekusdossziék? Valóságtartalmuk erősen megkérdőjelezhető, hiszen a lehallgatások céltudatosan, eleve irányítottan történtek: előre tudott volt, minek kell kiderülnie. Az információ sok szűrőn haladt keresztül, az újabb és újabb személyek új interpretációs perspektívákat vontak be. A lehallgatási helyzet sajátosságaiból kiindulva nem zárható ki a félrehallások, érdekek mentén való torzítások, fordítási hibák (ha például román ügynök hallgatott le magyar állampolgárokat).¹⁵ Nem lehet kiszűrni, mit mondhatott őszintén, és mit hazugságként a lehallgatott személy. A dossziék töredékesek, mellőzik a kontextust, a titkosrendőrség által felépített narratíva keretein belül tárgyalják a hallottakat. A megrajzolt karakterek, kapcsolatok banálisak, hiányoznak a gesztusok, hangsúlyok, motivációk.

¹¹ Vö. Tamás Gáspár Miklós: A titkosrendőri ihlet. *Litera*, 2020. február. Online: <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/a-titikosrendori-ihlet.html> [2023. 07. 17.].

¹² Kőnczei Csilla: Civil a pályán. Vélemény a pártállami diktatúra titoktalanításáról. *Magyar Kisebbség*, 2007 (1–2), 7.

¹³ Kelemen: i. m. 27.

¹⁴ Vö. Tamás i. m.

¹⁵ Vö. Tompa: i. m.

A jelentések nem a megfigyeltéről, hanem magáról az intézmény működéséről árulkodnak: „csak áttételesen következtethetünk belőlük a megfigyelés tárgyára, sokkal inkább a szövegek társszerzőire (»ügynökre« és »tartótisztre«) és korabeli megrendelőire (párt- és minisztériumi funkcionáriusok).”¹⁶ A jelentések tanulmányozásával elsősorban az állambiztonság elvárásai ismerhetők meg, hiszen a megszövegezésben sokkal inkább ezek, mintsem a valóság játszott szerepet. A mai értelmező, ha nem közelít kritikusan az iratokhoz, átveheti ezek nyelvezetét, ezzel pedig átmenekíti az állambiztonság szellemi világából származó logikát, gondolkodásmódot is. Illúzió, hogy a jelentéseket meg lehet tisztítani az állambiztonsági dezinformációktól – az ügynökökről akkor mondhatnánk azt, hogy hazudtak a jelentésben, ha a jelentések valóságtartalmát elfogadnánk.¹⁷

Kelemen egyrészt színre viszi a titkosrendőrség működési mechanizmusát, gondolkodásmódját, másrészt reflektál is arra, kilép annak logikájából. Színre viszi azáltal, hogy – ahogyan azt már a nézőket is bevonó megfigyelési láncnál láthattuk – kijátssza a lehallgatási helyzet és az illúziószínház közti hasonlóságot. A főszereplő Somogyi beszerzésekor a Rómeó fedőnevet kapja, és kénytelen a negatív barát szerepébe lépni; Horváth hadnagy rendezője és instruktora lesz egyes jeleneteknek, kezdőmonológiájában figyelmeztet minket: most „meglehetjük, ahogy a nagy emberi játsszmák lejátszódnak – pont, mint a színházban”. A színház-lehallgatás párhuzamok által (sötétben figyelni a kitarulkozó titkot, szerepet játszani, megrendezni helyzeteket) hangsúlyossá válik a valamikori megfigyelési helyzet megrendezett, konstruált volta.

¹⁶ Horváth: i. m. 8–9.

¹⁷ Vö. Takács Tibor: Az ügynökhálózat társadalomtörténeti kutatása. In: Horváth Sándor (szerk.): *Az ügynökök arcai. Mindennapi kollaboráció és ügynökkérdés.* Libri, Bp., 2014, 107–128.

Megfigyelők, *Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2018.* Fotó: Csányi Krisztina



A kukucskálószínpadi hagyomány, a lélektani realista szerepformálás megteremti a fent említett párhuzamot, a színészek azonban időről időre megtörik ezt, kitekintenek a közönségre, és nekik teszik meg jelentéseiket. „Bár a jelentések olvasásának alapélménye, hogy az ügynök-történeteket kukucskáló-színpadi keretben képzeljem el, a színészek kinézése szembemegy ezzel – a színpadon álló személyek nagyon is tisztában vannak azzal, hogy megfigyelik őket. Ez egy újabb stratégia arra, hogy kijátsszam az állambiztonsági szemszög hatalmát”¹⁸ – írja Kelemen.

Ugyancsak a titkosrendőrség narratívájától való eltávolodást segíti a fikciós keret, ahogyan ezt a vissza-anonimizálás módszere is jól példázta. Míg a kutatott szövegek nagy részét a tartótsízt rögzítette, és ő vált az események elsőszámú narrátorává, addig a drámában azok is szóhoz jutnak, akiket a dokumentumok hallgatásra ítélték. Az egyszerűsített motivációk és viszonyrendszerek a fikcióban árnyalódnak, túllépnek a banalitáson, a szereplők ezáltal visszakapják emberi méltóságukat. Ugyancsak visszakapják emellett saját testüket: „A szenzitív adatok miatt kitakarás alá kerül minden olyan mondat vagy szó, amely akár csak utal az elfedni szánt, szexualitással vagy egészséggel kapcsolatos információra.”¹⁹ Az előadásban Somogyi Sándort homoszexualitásának tényével zsarolják bele az együttműködésbe – ez a fikciós megoldás viszaadja a jelentő-osztálytársnak a testiség és sebezhetőség emberi dimenzióját.

Eközben a megfigyelés alapszituációja nemhogy nem éri el célját, de egyenesen kontra-produktívnak bizonyul. Bár mindenki valamilyen módon a cserediákhöz, Michael Besenczyhez próbál közelebb férkőzni, ő úgy a nézők, mint a többi szereplő számára kiismerhetetlen marad. Az előadás egésze alatt eldönthetetlen, mik a motivációi, mennyire van tisztában azzal, hogy követik. Az ő karakteréhez nem férünk hozzá – a megfigyelést végzőkről azonban temérdek információt tudunk összegyűjteni. Az alkotás ezzel utal finoman arra, hogy a dossziék elsősorban a szerzőikről (ügynökökről) és a létrejövésükről tájékoztatnak minket, nem pedig a célszemély mögött álló valós emberről.

A fenti esettanulmány azt kívánta szemléltetni, mennyire fontos a feldolgozni kívánt téma kritikus megközelítése, a felmerülő etikai kérdések végiggondolása, a felhasznált dokumentumok sajátosságainak ismerete. A *Megfigyelők* a dokumentumok reflektált kezelésével és a nézők „dokumentummá tételével” (közönség rögzítése és a felvétel bejátszása) felfedi a szocializmus „lánclogikáját”, és rákérdez arra a pozícióra, amelyből a múltat kívánjuk megismerni, sürgetve egy analitikus-megértő nézőpont felvételét. A kutatás és alkotófolyamat során felmerülő etikai dilemmákra adott válaszokkal képes egyszerre színre vinni, leleplezni és megtörni a titkosrendőrség narratíváját.

¹⁸ Kelemen: i. m. 33.

¹⁹ Uo.

Alexa Băcanu

Az álom

Fordította Csog Brigitta

Részletekkel William Shakespeare *Szentivánéji álom* című drámájából, Arany János fordításában

A fordító előszava¹

A *Visul* fontos szöveg számomra, mert egy olyan oktatási intézmény belső működésének gondjait domborítja ki, amelyet magam is jól ismek. Bár azon szerencsésebb diákok közé tartozom, akiknek semmilyen formában nem volt részük bántalmazásban, a művészeti/színházi oktatásban sokszor megkérdőjelezzük módszereket. Nagyon fontosnak tartom, hogy minél szélesebb közönséghez eljusson a benne fellelhető üzenet, és remélem, hogy sokan le fogják tudni vonni a szükséges tanulságokat. Minden színházzal foglalkozó, színházi oktatásban részt vevő, színházba járó embernek érdemes volna elolvasnia.

A megértéshez szükség van egy kis kontextualizálásra, hiszen a színházi felsőoktatásban olyan problémát jelentenek a visszaélések és az abúzus különböző formái, amelyeket ugyan nem tudunk egészen konkrét bizonyítékokkal alátámasztani, de mindannyian hallhattunk már ilyen vonatkozású történeteket. Felmerül tehát a kérdés, hogy miért éppen 2022-ben született meg Alexa Băcanu tolmácsolásában a dráma és a kolozsvári független társulat, a REACTOR de creație și experiment alkotócsapatától az azonos címet viselő előadás.

2022-ben a romániai színházi felsőoktatási intézményekből több diák is felszólalt az őket ért abúzusok kapcsán. Számos anyag készült ezekről a felszólalásokról, többek között a *Scena9* és a *Cultura la dubă* portálokon. A REACTOR egy háromepizódos videósorozatot is készített az ügy apropóján a művészeti oktatásban részt vevő intézményekben felbukkanó erőszak pszichológiai, etikai és jogi hátteréről. Az említett romániai felsőoktatási intézmények a kolozsvári Babeș-Bolyai Tudományegyetem Színház és Filmművészeti Kara, a szintén kolozsvári Gheorghe Dima Zeneakadémia, a bukaresti Ion Luca Caragiale Színház- és Filmművészeti Egyetem (UNATC), valamint a nagyszebeni Lucian Blaga Tudományegyetem.² Az említett anyagokban volt és jelenlegi diákoktól olvashatunk névtelen történeteket, amelyekben az agresszió, a hatalommal való visszaélés és az abúzus széles skálája fedezhető fel. Különösen veszélyes egy ilyen spirálba bekerülni a román színészoktatásban, hiszen az úgy nevezett „mester-rendszer”-nek sajátossága, hogy egy adott színész-mesterség-tanár lesz a vezetője egy-egy évfolyamnak, tőle, tehát egyetlen embertől fog függeni az egész osztály, az adott intézményen belül egy egész generáció sorsa.

¹ A szöveg eredeti megjelenési helye: Sas-Marinescu Raluca (szerk.): *Kortárs román drámák*. (Ford. Csog Brigitta, Nagyosy Tímea-Vanda.) Presa Universitară Clujeană, Kolozsvár, 2024. Köszönjük a szerkesztőnek és a fordítóknak, hogy hozzájárultak a szöveg újraközléséhez.

² Oana Stoica, „Profa ne-a mușcat pe toți”. Cum se învață actorie în România. *Scena9*, 2022. 06. 27, „Profa ne-a mușcat pe toți”. Cum se învață actorie în România - Scena 9, utolsó letöltés dátuma: 2023. 01. 27

DRÁMA

A diákok beszámolóiból kiderül, hogy ezekben az intézményekben megtapasztalták a szexizmus, szexuális zaklatás, megalázás, hatalommal való visszaélés különböző formáit, sőt a szexuális erőszakra is volt példa. Kezdvé egy tanártól, akinek a munkamódszerébe beletartozott, hogy megharapta a diákokat, a folyamatos body-shamingen át egészen a szexuális zaklatások hosszú soráig.³ Mindezekből kiindulva Alexa Băcanu saját kutatásba kezdett, interjúkat készített diákokkal a művészetekkel foglalkozó felsőoktatási intézményekből egész Romániában, majd a REACTOR-ral folytatott közös munka eredményeként született meg a *Visul* című előadás, amelyben a társulat színészein kívül jelenlegi diákok is részt vesznek.

SZEREPLŐK:

ROBI – 19 éves

JÚLIA – 18 éves

NOÉMI – 22 éves

VINCE – 18 éves

NÁRCISZ – 19 éves

A TANÁR – 40 éves

KAR – képzeletbeli közönség, kimondatlan gondolatok, visszhangként és megerősítésként funkcionál; elmeséli, kiegészíti, reagál a történetekre. Néha lehull tagjairól a maszk, és újra diákokká válnak, mint ahogy azok a valóságban is.

Első Jelenet

Hogy jutottunk ide

A jelenet során különböző szerepkörökre válnak szét: a kar, a tanár és a diákok. A felvételit játsszák el, a diákok szemébe reflektor világít, amikor a „versüket” mondják.

MINDENKI Hogy jutottunk ide?
Néznek, nézzük, néznek,
Hogy jutottunk ide?

KAR Nem kell félni, színházban vagyunk,
Semmi sem valódi.
Csak úgy teszünk, mintha,
Csak hazudunk,
Semmi sem valódi.

MINDENKI Hogy jutottunk ide?
Tegnap még otthon voltunk,
Kicsik voltunk.
Hogy jutottunk ide?

KAR Nem kell félni, színházban vagyunk,
Semmi sem valódi.
Csak úgy teszünk, mintha,
Csak hazudunk,
Semmi sem valódi.

³ Oana Stoica: Hărțuire sexuală, umilire, viol: mărturiile unor studenți la teatru. *Scena9*, 2022. 05. 16, Hărțuire sexuală, umilire, viol: mărturiile unor studenți la teatru - Scena 9, utolsó letöltés dátuma: 2023. 01. 27.

DIÁKOK Ki vagyok? Ki vagyok, kik vagytok, ki vagyok én?
Mit keresünk itt?
Hogy jutottunk ide?

KAR Nem kell félniük, színházban vagyunk,
Semmi sem valódi.
Csak úgy teszünk, mintha,
Csak hazudunk,
Semmi sem valódi.

DIÁKOK Ki vagyok? Ki vagyok, kik vagytok, ki vagyok én?
Mit keresünk itt?
Hogy jutottunk ide?

ADONIS⁴ Adonishnak hívnak,
Ez tényleg az én nevem,
Hadd mondjak el néhány sajátoságot,
Mellyel rendelkezik a karakterem:
Nem én vagyok, nem én vagyok, nem én vagyok!

KAR Nem kell félni, színházban vagyunk,
Semmi sem valódi.
Csak úgy teszünk, mintha,
Csak hazudunk,
Semmi sem valódi.

PAULA Ki vagyok? Hogy jutottam ide?
Paula vagyok, és Júliát fogom játszani,
A diákokat, aki érzékeny, tehetséges, bántalmazott,
Aki nem én vagyok,
Csak a szerepem, nem én vagyok!

KAR Nem kell félniük, színházban vagyunk,
Semmi sem valódi.

DIÁKOK Hogy jutottunk ide?

RADU Nárcisz – az előadásban,
Radu a valóságban,
Ugyanaz az arc,
Talán,
Egy-két tulajdonság szintén,
De ceci n'est pas une pipe,
Nem én vagyok, nem én vagyok, nem én vagyok!

KAR Semmi sem valódi.

DIÁKOK Hogy jutottunk ide?

CHRISTIAN Én vagyok Christian Har,
Általában, de nem mindig.
Ma este Vince leszek.
Vince nem Cristi, és Cristi sem Vince,
Nem én vagyok, nem én vagyok, nem én vagyok!

⁴ Fordításomban megtartottam a referenciaelőadásban játszó színészek neveit, javasolom azonban mindig az adott adaptációban részt vevőkre szabni a neveket.

DRÁMA

EMŐKE	Emőkének hívnak, ⁵ Nem Emokének ejtik, Ma két óráig Noémi leszek. Noémi egy szereplő, Míg én valódi ember. Lássátok tehát tisztán, Nem vagyunk egyenlőek.
KAR	Nem kell félni, színházban vagyunk, Semmi sem valódi. Csak úgy teszünk, mintha, Csak hazudunk, Semmi sem valódi.
DORU	Doru vagyok. Doru, a színész, Doru, a tanár, Doru a Reactor. Doru vagyok. Ne féljenek tőlem, Ártalmatlan vagyok. A következő órákban Úgy teszek majd, Mintha másvalaki volnék. Szintén színész, szintén egy tanár, De emlékezzünk, bármennyire nehéz talán, Hogy nem én vagyok, nem én vagyok, nem én vagyok!
MINDENKI	Nem kell félni, színházban vagyunk, Semmi sem valódi. Csak úgy teszünk, mintha, Csak hazudunk, Semmi sem valódi.
DIÁKOK	Hogy jutottunk ide? Semmi sem valódi.

Második Jelenet

Az álom – első epizód

EGÉUS – ROBI
THESEUS – NÁRCISZ
DEMETRIUS – VINCE
HIPPOLYTA – NOÉMI
HERMIA – JÚLIA

THESEUS Kard volt ugyan kérőm, Hippolyta,
Bántalmakon vevém szerelmedet;

⁵ Érdeemes olyan nevet választani, amelyet más nyelven közismerten rosszul ejtenek ki.

De a menyegző más hangból megyen:
 Az fény, az ünnep, az vigság legyen.
 EGÉUS Üdv és szerencse, nagyhirű vezér!
 THESEUS Üdv, jó Egéus; nos mi jót hozasz?
 EGÉUS Panasszal és bosszúsággal teli
 Jövök leányom, Hermiám iránt. –
 Demetrius, állj elő. – Kegyelmes úr,
 Ez az, kinek nejlül ígértem őt. –
 Lysander, állj elő: – s ez itt, uram,
 Ez búvölé meg gyermekem szívét:
 Te, te Lysander, adtál néki verset,
 S váltál szerelmi zálogot vele:
 Te zöngted a holdfénynél ablakán
 Álhangon álszerelmed énekit; [...]
 Csellel csenéd ki gyermekem szívét,
 S tetted fanyar-dacossá ellenem
 Az engedelmest. – Én tehát, uram,
 Kegyelmes úr, ha itt, fejedelmi színed
 Előtt se vállalná Demetriust:
 Athéne ős jogán követelem,
 Hogy mint enyémmel bánhassak vele,
 S vagy e derék ifjúnak adjam őt,
 Vagy a halálnak, mit törvényeink
 Rögtön fejére szabnak ily esetben.
 THESEUS És Hermia? Fogadj szót, szép leány.
 Nézd úgy atyádat, mint istent, kitől
 Eredtek összes bájaid; igen,
 Kinek viasznyomása vagy te csak,
 És akitől függ, épen hagyni a
 Nyomott ábrát, vagy eltörölni azt.
 Demetrius jeles, derék fiú.
 HERMIA Lysander is.
 THESEUS Magában ő is az:
 De nem birván atyád ígétét,
 A másikat kell tartanod jelesbnek.
 HERMIA Ó, bár szememmel nézné őt atyám!
 THESEUS Jobb, hogy te nézd atyád eszével őt.
 HERMIA [...] De kérem, hadd tudjam, kegyelmes úr,
 Mi az, mi érhet, legrosszabb, ha én
 Demetriushoz nőül nem megyek.
 THESEUS Halállal halni meg, vagy mindörökre
 Számúzni férfi-körből tenmagad.
 Vess hát sziveddel számot, Hermia,
 Vizsgáld meg ifju pezsgő véredet:
 Lesz-é erőd, ha most szót nem fogadsz,
 Viselni vesztaszűzek öltönyét,
 Sötét zárdába csukva, holtodig
 Sívár apáca lenni s elhaló

DRÁMA

Himnuszt rebegni meddő holdvilágon.
Háromszor áldott, ki vérét leküzdve
E szűzi pályát híven futja meg;
Hanem letörve mégis boldogabb
A rózsza, mint ha szűz tövissein
Áldott magányban nő, él és hal el.

HERMIA *(egyre erősebben sír; amíg már beszélni sem tud)*
Úgy nőjek, éljek, haljak én, uram,
Mintsem lemondjak szűzi szép jogomról
E férfiért, kinek gyűlölt igáját
Szivem hódolva el nem ösmeri.

Minden nagyon gyorsan történik.

VINCE Nem hallom magam, ha így kiabálsz!
Robi rágyújt egy cigire, Vince a kezére csap, rögtönzött kollektív vita.
Teljes leállás.

KAR Hogy jutottunk ide?

Harmadik Jelenet

KAR Üdvözlünk, most már közülünk való vagy,
Emberi alkatrészt a városi paradicsomban,
Vigyázz a pénztárcádra, ne állj meg útközben,
Ez egy kozmopolita város, ne törődj a koldusemberrel,
Üdvözlünk!

JÚLIA Mintha álmodnék, mintha úgy tűnne nekem,

VINCE Mintha csak tegnap lettem volna az iskolát elkezdő gyerek,

NOÉMI Míg anya kezét fogtam, én remegtem.

NÁRCISZ Nem sok idő telt el, és nagy ember lettem.

ADONIS Mintha tegnap lett volna az első nap az iskolában, talán az utolsó életemben,

DIÁKOK Még remegek, és édesanyám hiánya ég bennem.

VALAKI Nézzen a lába elé, kisasszony!

MÁSVALAKI Haljak meg, de jó vagy!

KAR Üdvözlünk, most már közülünk való vagy,
Emberi alkatrészt a városi paradicsomban,
Légy mindig résen, ne törődj a szeméttel,
Ne törődj a szaggal, és színleld, hogy sietsz,
Üdvözlünk!

DIÁKOK Mintha álmodnék, úgy tűnik nekem,
Mintha csak tegnap lettem volna az iskolát elkezdő gyerek,
Üdvözlét!

JÚLIA Kellemes odakint, süt a nap,
A madarak csiripelnek, én nevetek,
Pontosan ott vagyok, ahol lenni akartam,
Nem hittem, hogy megtörténik, de

ROBI Összeszedtem a bátorságom,

JÚLIA Dolgoztam, és nézettek rám,
Ebben a szép és nagy városban.

Egy kátyú az aszfalton, és a földön ébredek,
 felszakadt a kedvenc farmerem és a bőr a tenyeremen,
 Nem tudom, melyik fáj jobban,
 Felállok, tovább akarok indulni,
 De előttem egy hatalmas fekete kutya.
 Morogva és ugatva, megbénulok,
 Én innen soha ki nem jutok.
 Jön egy férfi, és megszólítja őt,
 Kicsit zavartan megyek tovább,
 Nincs dráma,
 Nem kell sírnom, csak egy diák vagyok,
 Már nem egy kislány vagyok,
 Független nő vagyok.
 Nem hallom a csiripelést, de legalább süt a nap,
 És itt egy fiú,

VINCE

Aranyos.

JÚLIA

Ah, a kezét a lábam közé tette,
 Túlságosan megdöbbsentem ahhoz, hogy reagáljak erre,
 Mosolyog rám meglepődve,
 Mintha figyelme lett volna értékelve,
 Valószínűleg hízelgőnek kellene ezt éreznem,

NOÉMI

Hatalmas ez a kibaszott város,
 Soha nem érek már oda.

KAR

Üdvözlünk,
 Most már közülünk való vagy.

ROBI

Fogjátok be, jön!

VINCE

Shh, itt jön!

NOÉMI

(Júliának) Vegyétek fel a mozgás-ruhát!

Angyali zenére bevonul a tanár.

TANÁR

Lenni, vagy nem lenni, ez itt a kérdés.
 Élni, létezni, mindent elvenni,
 „Lenni” csak a szabadságban lehet, távol
 A társadalom által előírt szabályoktól.
 „Nem lenni” annyi, mint elveszíteni önmagad,
 A másik hétmilliárd közti forgatagban,
 A „nem lenni” nehezebb halál,
 Mint a halál.

A kar felsóhajt, majd átveszi a „halál” végének éneklését. A diákok félkörbe ülnek, a tanár közöttük, lehetőleg lányok között. A jelenet az utolsó vacsorára emlékeztet.

TANÁR

Nézz balra, majd nézz jobbra, ez a te családod.
 A család azt jelenti, van egy biztos bázisod,
 Hogy tudod, ha elesel, van, aki elkap,
 Bízni abban, hogy az vagy, aki valójában vagy
 Minden évszakban, minden nap és minden hónapban,
 Nem számít, mennyire félsz vagy mennyire dühös vagy,
 A családod ott van, hogy a kezedet fogja.

KAR

Idegenek és testvérek között csak
 Egy perspektíva-váltás van,

DRÁMA

Nézd, ahogy az aggodalom eltűnik,
Amikor felszabadítod érzelmi energiáid.
TANÁR Nézz balra, majd nézz jobbra, ez a te családod.
MINDENKI Egy család vagyunk, egy család vagyunk.
TITKÁRNÓ Tanár úr, jöjjön, kérem szépen, mert megint a dékán úr helyére parkolt. És most egész nap a körmömre néz, mert reggel óta ideges.
Hogy vagy, Marian, milyen az egyetem?
MARIAN Jól, egy család vagyunk.
TITKÁRNÓ Anyu hogy van, megcsinálta a zakuszkát? Mondd meg neki, hogy hívjon fel.
TANÁR Öt perc szünet.

KÖZJÁTÉK

ROBI *(cigarettazás közben, a telefonba – amikor a családjával beszél, nagyon erős akcentusa van, ami azonban eltűnik, amikor a csoporttársaival vagy a tanárral beszélget; szabadon improvizálható)* Hogy vagy, édesanya? Halló, igen, szia. Én jól vagyok, ti? Igen?
Nincs már sok. Még van két-három napra.
Igen, van, amit egyek. Nem hazudok.
Cigizek. Levegőzők kicsit én is.
Jaj, hát miért, miért. Hogy meg ne haljak.
Viccelek, anyu, na, nincs semmi bajom.
Semmi bajom, csak vicceltem.
Ti jól vagytok? Add ide kicsit, csak gyorsan, mert mindjárt vissza kell menjek. *(hangosabban)* Kezét csókolom! Hogy van? Igen... igen, jó! Szeretem, igen!
Meleg van! Meleg! Igen, ettem. Igen! Jól van mama?
Jól van akkor! Puszilom! Kezét csókolom!
Kezét csókolom!
Kezét csókolom!
VINCE 18 vagyok csak,
Az agyam még fejlődésben van,
Nem vagyok igazán gyerek,
De még férfinak sem neveznek.
A természetes állapotom
Egy homályos egzisztenciális elmélkedés.
Érzem, hogy az élet áramlik belém,
Nem tudom, ki leszek egy év múlva vagy holnap,
Azt mondják, hogy befejezetlen vagyok,
De mióta találkoztunk,
Nem tudom, hogy igaz-e,
Mădălina... fenséges, Mădălina.
Remélem, jól vagy, ott a távolban,
Miért kellett elmenned
Egy másik városba, a főiskolára?

Negyedik Jelenet

A diákok lassan elkezdenek egy gyakorlatot, amely fokozatosan egyre intenzívebbé válik. A tanár bezárja az ajtót.

VALAKI A nagyvárosban kedd van, csakúgy, mint a Színház és Film Karon. A valóságok párhuzamba állíthatóak, minden normális.

A TANÁR Javaslok egy gyakorlatot.

VALAKI A földszinten a két titkárnő sorozatokról beszélget. Sikerül neki, vagy talán nem? Szeretni fogja, vagy nem fogja szeretni? Lélegzet-visszafojtva várjuk a jövőt, lesznek válaszok, de problémák is bőven.

A földszinten, a titkárság melletti sarokban a kaja- és kávéautomaták egy anyai simogatással érnek fel. Kevés pénzen vett simogatás éhes, kialvatlan, szomorú, stresszes, elhagyatott, mellőzött, melankolikus, másnapos emberek számára.

A földszinten, a titkárság és az automaták mellett van a dékán irodája. Mennek a találgatások, hogy mit csinál oda bezárva, de bizonyítékokat senki nem tud felmutatni.

Az első emeleten osztálytermek és feketére festett stúdiótermek vannak, le-
takart ablakokkal és sötét dobozokkal, amelyek közül csak egynek van zárva az ajtaja.

A második emeleten hagyományos elrendezésű osztálytermek vannak padokkal, katedrával és egy modern táblával, amelyre markerrel kell írni. Remegve ír rá a román színháztörténet-tanár, egész teste megremeg, a diákok pedig vihognak a háta mögött, nevetve, amint Vasile Alecsandriról mesél, gyerekkori barátjáról.

A tetőtérben valaki a rendezőiről egy reflektort tol odébb, nem tud dönteni, és ez jobban megijeszti, mint a reflektor pozíciója. Öregdiákok szellemkórusa kiabálja a helyes pozíciót, de mindenikük mást kiabál.

Az első emeleten is kiabálnak, de ott csak az ördögök kiszabadulásáért.

A gyakorlat tetőpontjához ér, vagy készül elérni azt, de a tanár hirtelen felkapcsolja a lámpát.

A TANÁR Te

NÁRCISZ Nárcisz.

A TANÁR Problémáink lesznek?

NÁRCISZ ...

A TANÁR Mit keresel itt?

NÁRCISZ Itt, az órán?...

A TANÁR Mit keresünk itt?

NÁRCISZ ...

A TANÁR Minden évfolyamban van egy nagyokos,

Aki azt hiszi, nagyon mulatságos.

Azt hiszed, majd megment a neved,

De a kreténeket semmi nem menti meg.

NÁRCISZ Tessék?

A TANÁR Azt kérdeztem, mit keresel itt?

NÁRCISZ Anyám színésznő,

Apám színész,

Kell ennél több?

KAR liigen.

DRÁMA

NÁRCISZ A döntést régen meghozták már,
Nem általam bár.
Nem is ők voltak, de
Mikor függönyök és díszlet közt nősz fel,
Nehéz arra ösztökélni a vágyat,
Hogy mérnöknek menj vagy orvosnak.

KAR A kinti világ
Félelmetes,
Túlságosan valódi,
Túlságosan banális.

NÁRCISZ Művészetet fogok csinálni,
Ez genetika, nem választottam tulajdonképp semmit.
Nem is biztos, hogy valaha lehet választani.

A TANÁR Úgy beszélsz, mint egy igazi gyáva.

NÁRCISZ Maga kérdezte.

A TANÁR Befogtad!
Ne kelljen megbánnom, hogy felvettelek,
A szüleid talán sztárok, de te senki vagy,
Ha ilyen hozzáállással és unottan jössz hozzám,
Gyorsabban repülsz innen, mint hogy a neved kimondanám.

KAR Hogy csinálod?
Nap nap után, évről évre, hogy csinálod?
Áldozatot hozni, harcolni,
Mindig csak adni, megbocsátani,
Amikor mindenki provokál téged,
Amikor mindenki támad téged,
Hogy csinálod?

A TANÁR Valakinek meg kell csinálni.

KAR De nem képes rá akar ki.

A TANÁR Persze, hogy nem.

KAR Nem könnyű neked lenni.

A TANÁR Persze, hogy nem.
Figyeljetez rám.
Miért vagyunk itt?
Azért, mert kiválasztottak, kiemelték a végtelen banális sötétségből, amelyben a globális többség fürdik, nyomorultul sétálgatva az iskolától a munkahelyen át a temetőig, önfeledten, engedelmesen, hatékonyan, milliárdok, vak marhák hatalmas hada, akik tőlünk függenek – tőlünk, hogy megtanítsuk őket élni, szeretni és meghalni, hogy értelmet lássanak hétköznapi életükben. Hogy láthassák a felemelő, szent, valódi szépséget.
Amit játszunk, az nem egy játék, ez rituálé, ez közösség, ez a legtisztább valóság – a valóság, amit te teremtettél, vérrel és verejtékkal, lázzal és gyűlölettel, fájdalommal és szenvedéllyel, isteni érintéssel. Isten, mondva hogy egyformák vagyunk, te és én, én a mennyben, te a földön. Aki nem veszi komolyan ezt a szent munkát, az repül, aki nem tartja a lépést, ki lesz rúgva, aki nem fegyelmezett, aki nem szenteli magát teljesen és maradéktalanul ennek, aki elhanyagolja hivatását és adottságait, az megtapasztalja, hogy ebbe az iskolába sokkal könnyebb bekerülni, mint kijutni.

Gratulálok, elértétek a közties szintet az egyszerű halandó és a művész között.
 Én hoztalak ide, ne hagyjatok cserben.
 Miért vagytok itt?

Hosszú szünet, amíg egy ceruza vagy valami más leesik.

DIÁKOK *(hirtelen és kaotikusan, rendkívül zaklatottan és izgatottan, egyik a másik után)*

JÚLIA Mintha álmodnék, mintha úgy tűnne nekem,
 Mintha a levegőben, felhőkön lépkednék,
 Mit keresek itt, én,
 Emellett a fontos ember mellett,
 Mit látott bennem, mit? Meglátott engem!

NÁRCISZ Mi ez, mi történt?
 Megbabonázott minket, mit tett velem, elbűvölt,
 Miért érzek úgy, ahogy érzek?
 Hogy érzem magam?
 Ha nem tudnám jobban, azt mondanám, hogy meghatódtam.

KAR Igen, meghatódtál, nagyon is meghatódtál.

ROBI Atyaég, libabőrös lettem,
 Hangyák a vénáimban, fény van a fejemben,
 Micsoda attitűd, micsoda jelenlét, micsoda monológ,
 Micsoda öröm, micsoda félelem, micsoda reszketés,
 Nem tanár ez az ember, hanem istenség.

NOÉMI Egyáltalán nem az, amire számítottam,
 Amiről álmodoztam,
 Hogy telenovellák hősnője legyek,
 Akartam
 Egy képernyőn szenvedni,
 Hogy egyszerre szeressen két férfi,
 De csak az egyik legyen a *the one*,
 Szégyellem az álmaimat,
 Hogy mi hozott ide? Azt sosem tudjátok meg.

VINCE Megborzongok, és arra gondolok, hogy talán,
 Nem tudtam pontosan, hogy mit csináljak majd a főiskolán,
 Arról álmodtam, hogy James Bond leszek, most meg szégyellem,
 Hisz olyan kicsik az álmaim.
 Hogy mi hozott ide? Azt sosem tudjátok meg.

DIÁKOK Hisz olyan kicsik az álmaim.

Hogy mi hozott ide? Azt sosem tudjátok meg.

DIÁKOK *(ismételve)* Jobb meghalni, mint csalódást okozni.

KAR Hogy csinálod?
 Nap nap után, évről évre, hogy csinálod?
 Hogy csinálod?

A TANÁR *(szerényen)* Nem játék emberekből faragni,
 De valakinek ezt is meg kell csinálni.

MÁSODIK KÖZJÁTÉK

ROBI Na, édesanya. Na nézd meg na, az egyetemen. Szünet van. Na, még egy kicsit maradok. Hagyd el, mert nem fekszek le a tyúkokkal, mint ti. Ne küldjél, édesanya, tyúkot, hát mit csinállok vele? Én nem főzök, nincs ilyenekre időm. De akkor ne egy egészet legalább, mert nincs hely a hűtőben. Hát aztán csak egy polcom van.

Jól megy az egyetem, igen. Jó a tanár is. Hát édesanya, ha ő így mondja, hogy így kell mondani. Nem haragszik meg.

Mama mit csinál? Gyere, add egy kicsit ide.

Kezét csókolom! Miért nem alszik ebben az órában mama? *(nevet)* Rakja ki, ha fenntartja!

Na, jól van akkor! Igen, igen, eszek! Nincs hideg, nincs! Jaj, istenem, nem kell nekem egy tyúk sem, ne kezdje, mint édesanya!

Maga hogy van? Mondja meg édesanyának, hogy adjon rá valamit! Jó, jó! Na, puszi! Jó éjszakát!

Ötödik Jelenet

HERMIA (JÚLIA): Hová sietsz, Heléna, szép-magad?

HELÉNA (NOÉMI): Szépnek gunyolsz? Vedd vissza „szép” szavad:
Boldog szép! mert szeret Demetrius,
Kit szép szemednek sarkcsillagja hűz;
S ajkad zenéje dallamosb neki,
Mint kis pacsirta zengő éneki
A pásztornak, midőn zöld bársony a
Vetés, s rügyedzik a galagonya.
Ragály ragad: ó, bár ragadna rám
Arcod, beszéded is, szép Hermiám!
Fülemre szózatod, szemed szememre,
Ajkamra nyelved bájos zöngedelme!
Ha volna egy világom: mind elédbe
Raknám, az egy Demetriust kivéve.
Ó, mondd: hogyan nézsz rá? mi a cseled,
Mellyel szívét úgy megbilincseled?

A TANÁR *(idegesen)* Ne röhögtessetek. Ti átgondoltátok kicsit is, hogy ki kit játszik? Noémi féltékeny Júliára?

A diákok mély levegőt vesznek.

A TANÁR Te láttad magad, hogy hogy nézel ki? Úgy beszélsz, mint egy fodrász, akinek banki kölcsöne és három gyereke van. Ki fogja elhinni, hogy Júlia szebb?

KAR Mi nem.

A TANÁR A franc sem.
Gyerünk, fordítva. És figyeljetelek oda kicsit ti is, hogy hogy néztek ki, még hányszor kell elmondjam? Oda fogtok jutni, hogy csak kövéreket és csúnyákat játszatok. Akkor meg a francért kínlódom én veletek.

HERMIA (NOÉMI): Hová sietsz, Heléna, szép-magad?

- KAR *(vagy csak egy lány a karból némán)* Szépnek gunyolsz? Vedd vissza „szép” szavad:
- JÚLIA Boldog szép! mert szeret Demetrius, *(rácsatlakozik)* Cseng a fülem, remegek, Nem tudom, mi történhetett. Próbálom nem magamra venni. Egy rideg visszajelzés volt, ennyi, Objektív, konstruktív, racionális. Ez nem személyes, ez csak a testem, Az én testem.
- KAR Nem tudtad, hogy a megalázás egy fizikai érzés, Teljes megbénulás, Egy belső összeomlás, Mintha minden szerveid összecsavarodott volna, És közöttük egy úr keletkezik. Kövér vagy, de könnyűnek érzed magad, Bármelyik pillanatban elrepülhetsz, Ha az úrt azonnal nem töltöd be Valamivel.
- ROBI Júlia?
- JÚLIA Igen?
- ROBI Éhen halok, megyek, veszek valamit Az automatából, Még kellene két lej, kölcsön tudsz adni? Köszí! Kérsz valamit?
- KAR Igen! Igen! Igen!
- JÚLIA Kösz, nem. Tisztítókúrán vagyok. Egy óra múlva hazudok arról, hogy a mosdóban vagyok, Hozok egy csokoládét, Három mozdulatból befalom az egészet, Még húsz lépés, és a fürdőszobában vagyok, Egy ujj a torkomon, és kész, Mintha meg sem történt volna az egész, Ezt egy ideiglenes megoldással pótlom, Nem ez az első alkalom, és nem is az utolsó.

Hatodik Jelenet Pletykák

- A TANÁR Színház az egész világ, ha színész vagy.
- JÚLIA *(elkésve)* Bocsánat.
- A TANÁR Meg tudod ismételni a kollégádnak?
- VINCE Színház az egész világ, ha színész vagy.
- A TANÁR Úgy öltözködsz, mint egy buzeráns proli. Rossz ízlés tetőtől talpig. Változtass a ruhatáradon, ha azt akarod, hogy komolyan vegyelek. *(Noéminek)* Mióta van hosszú hajad?
- NOÉMI Kábé négy éve.

DRÁMA

A TANÁR Ez a hiúság fogyatékoság. Holnap borotvált fejjel jelensz meg.
(Júlia felé fordulva csak rosszállóan és undorodva rázza a fejét)
(Nárcisznak)
Néma vagy? Nem tudod kifejezni magad? Elegem van ebből a cinikus magatartásból, azt akarom, hogy vidám, aktív, energikus legyél. Vegyél példát Robiról.

KAR Színház az egész világ, ha színész vagy.
Azt mondják, és lehet, igaz is,
Biztos így van! Biztosan így van!
Ha beszélük, akkor lenni kell valaminek!
Igaz, igaz-e!

ROBI Vince minden este videochatel.

VINCE Igaz-e, hogy Robi Arad melletti, vagyis falusi.

NÁRCISZ Noémi nem természetes szőke.

NOÉMI Igaz-e, hogy Nárcisz kapcsolatokkal jutott be az egyetemre.

KAR Igaz, igaz-e, igaz, igaz-e, igen, igen, igaz, igaz-e, igaz, igaz-e, így kell lennie!

VINCE Júlia még szűz.

ROBI Igaz-e, hogy Vince tele van pénzzel.

JÚLIA Robi apja börtönben van,
Mert megölt egy nőt néhány éve.

NÁRCISZ Noémi vagdossa magát.

ROBI Vincét bántalmazta az apja.

NÁRCISZ De Noémi vagdossa magát.

NOÉMI Robi pszichopata!

VINCE Nem is igaz!

KAR Igaz, igaz-e, igaz, igaz-e,
De nem, de nem!

NÁRCISZ Noémi vagdossa magát,
Mert a szülei már nem beszélnek vele,
Mert volt egy barátja,
Aki nekik nem tetszett.

JÚLIA Noémi vagdossa magát,
Mert nem engedték a főiskolára.
Ő nem románul végezte az iskolát
Gyerekkorában.

KAR Igaz, igaz-e, igaz, igaz-e, igen, igen, igaz, igaz-e, igaz, igaz-e, így kell lennie!

VALAKI A saját drámáid jók, mert azokat kihasználhatod.

MÁSVALKI Ha banális az életed, senki nem hallgatja meg a történeted.

KAR Igaz, igaz-e, igaz, igaz-e, igen, igen, igaz, igaz-e, igaz, igaz-e, így kell lennie!

ROBI Júlia lefekszik a tanárral!

MINDENKI *(abban az értelemben, hogy „na ne, tényleg?”)* Neeeeem!....

Hetedik Jelenet

A TANÁR Gyere.
JÚLIA Hová?
A TANÁR Meglátod.

- Ülj le. Igyál.
Ha durvább vagyok veled, az azért van, mert jót akarok neked. Érted, ugye?
- JÚLIA Igen.
A TANÁR Tehetséges vagy, de lusta is. Ha nem dolgozol reggeltől estig, a tehetség semmit nem ér. Meg tudod ezt tenni, tudsz reggeltől estig dolgozni?
- JÚLIA Igen.
A TANÁR És túl érzékeny vagy. Ne kezelj már mindent annyira személyesen. Vagy legalább használd ezt fel. Amikor legközelebb sírni támad kedved az öltözőben, tartsd magadban, és engedj ki a színpadon. Érted?
- JÚLIA Igen.
A TANÁR Csak hogy tudd, ebben a szakmában mindenki összeszorítja a fogait. Más-különbben felemészt. Ha nem bírod itt az egyetemen, ahol biztonságban vagy, öt percig sem fogod bírni kint. Higgy nekem, mert tudom, miről beszélek. Elhiszed?
- JÚLIA Igen.
A TANÁR Hihetetlenül nagy a konkurencia. És mindannyian úgy néznek ki, mint Hollywood. Azt hiszed, hogy tehetséggel legyőzöd őket? Ők is tehetségesek. Ezért mondom neked, hogy figyelj oda a megjelenésedre. Ha a te korodban már sonkáid vannak, hogy fogsz kinézni 30 évesen? *(nevet)* Érted, mit mondom?
- JÚLIA Igen.
A TANÁR Te egy okos lány vagy, de nem szabad annyit gondolkoznod. Lazítanod kell. Le kell győznöd a korlátaidat, túl sok gát van benned. Egy igazi művész nem tudja, mi az, hogy korlát. És te igazi művész akarsz lenni, így van?
- JÚLIA Igen.
A TANÁR És higgy magadban, látszik, hogy nem hiszel magadban.
(megcsókolja) Igen?
- JÚLIA Igen.

HARMADIK KÖZJÁTÉK

- VINCE 19 évesen
Van egy hely a világon, ami csak az enyém.
Látom a horizonton, de
Megérinteni nehezebb,
A hagyományok helye ez,
Neme szerint vezető, pozíciója felettes.
Arra törekszem, hogy kiteljesedjek,
Tudom, hogy kinek kellene lennem, mondták nekem,
A karakterépítés nehéz,
Segítene, ha
Az én oldalamon lennél,
Júlia, szerelmem, Júlia.
Van egy saját helyem, messze innen,
Te vagy az, aki rávehet engem,
Hogy oda jussak el?

DRÁMA

ROBI Megkaptam, igen. Köszönöm. Boldogulok.
Az egyetemmel. Igen, jól megy. Gondolom. Nem tudom, hogy megy. Hát honnan kéne tudjam, amikor most csinálom először? Én nem bánom, édesanya, igen, te is... Mert nem tudom, mit meséljek. Nem értenéd. Hát ne haragudj meg, de nem értenéd meg, mert nincs, ahogy megértsd kívülről. Azt mondanád, hogy itt mindenki bolond.
Igen, viccelek.
Na, hagyjál engem, hogy érzi magát?
Jönni fogok, csak ezt a vizsgát be kell fejezzem. Add csak ide kicsit őt is.
Halló! Kezét csókolom! Hall? Mi? Ne beszéljen így, mama, megkérem szépen. Ne beszéljen így!
Mondom, hogy ne...! Hagyja! Egy hónap múlva megyek haza! Egy hónap! Jaj, istenem... Puszilom! Mondom, puszi....
Na, puszilom, pá.

Nyolcadik Jelenet

KAR *(szívet formálnak)* Bám-bám, bám-bám, bám-bám,
Mi következik ezután?
Mi következik ezután?

NOÉMI Minden nap egy újabb meglepetés,
Próbálok hinni magamban, nyitott maradni,
De nehezen hiszem, hogy nem fog fájni,
A korábbi tapasztalataim elnézve.

NÁRCISZ Minden nap egy újabb meglepetés,
Örökös válságkezelés,
Mindig úton vagyok, rövidzárlatot okozok,
Nem tudok a mostnál tovább gondolni.
Mikor tudtam utoljára megnyugodni?

KAR Bám-bám, bám-bám, bám-bám,
Mi következik ezután? Mi következik ezután?

A diákok elkezdik a gyakorlatot, a mód, ahogy kiválasztják, hogy kinek tegyenek rosszat, megmutatja a köztük lévő viszonyokat. Júlia az első, Nárcisz az utolsó. A megjelenő erőszak hiperrealistává válik.

A TANÁR Ma megtanulod, hogyan kell jelen lenni. A replika olyan, mint egy csapás. A művészet zsigeri, erőszakos, durva, ha nem fáj, akkor valamit rosszul csinálsz, aki nem bírja ki, az eleve célt tévesztett.

NOÉMI ÉS NÁRCISZ Vagyis ez volt a meglepetés
Megszakítás nélkül énekel a testem egy dallamot.

KAR Fuss vagy küzdj, fuss vagy küzdj,
Bám-bám, bám-bám, bám-bám.

NOÉMI Mit jelent futni,
Mit jelent harcolni,
Amikor egyiket sem tudod megtenni?

NÁRCISZ Nem választom a futást, sem a harcot,
A minimális ellenállás útját választom,
Egy csúszda, amin azt írja, felvettek

Születéstől kezdve,
 Becsukom a szemem, és elcsúszok, csak egy álom volt.

KAR Fuss vagy küzdj, fuss vagy küzdj,
 Bám-bám, bám-bám, bám-bám.

NOÉMI Itt mindennek maszkja vagy jelmeze van,
 Hazudsz, amikor önmagad vagy,
 Az igazat mondod, amikor hazudsz,
 Egy kollektív álom, amelyben passzívan cselekszel,
 A menekülés maradást, a harc békét jelent.

NÁRCISZ Igazából nem választok semmit,
 Nem hiszem, hogy valaha tudunk dönteni.

KAR Fuss vagy küzdj, fuss vagy küzdj. Fuss vagy

NOÉMI Küzdj.

NEGYEDIK KÖZJÁTÉK

ROBI Jól van, édesanya. Most ne add ide, mert nem tudok többet beszélni.
(a tanárhoz)
 Elnézést kérek.

Kilencedik Jelenet

DEMETRIUS – ROBI
 HELENA – JÚLIA
A tanár kifújja a füstöt.

DEMETRIUS Ne fuss utánam, mondom, nem szeretlek.
 Hol van Lysander és szép Hermia?
 Azt én ölöm meg, ez engem megöl.
 Ugy mondtad, e ligetbe szöktetek,
 S ím, itt vagyok, dühös vad e vadonban,
 Mert Hermiámat nem találok itt.
 Lódulj! el innen, és ne űzz tovább.

HELÉNA Te vonzasz engem, ércszívű delej;
 De nem vasat vonasz, mert az én szívem
 Hű mint acél: szűnj meg hát vonzani
 S nem lesz erőm követni tégedet.

DEMETRIUS Csábítottalak én? Szépen szólok veled?
 Nem mondom a legőszintébb valót,
 Hogy nem szeretlek, nem tudlak, soha?

HELÉNA De én azért is még jobban szeretlek.
 Vadászebed vagyok, Demetrius,
 Minél inkább versz, én hizelkedem;
 Bánj mint ebeddel: rúgj, üss engemet,
 Mellőzz, veszíts el; azt engeddd csupán,
 Méltatlanul bár, hogy kövessetek.
 Mit kérjek ennél hitványabb helyet

DRÁMA

Szerelmedben (s ez drága hely nekem!)

Hogy bánj velem, ne jobban, mint ebekkel?

A TANÁR

ÁLLJ! Ti szívtatok engem? Júlia, te egy kutya vagy, a faszomba bele. Ha te itt állsz, mint egy múmia, akkor mire akarsz, hogy reagáljon? Én tudom, hogy te szeretsz feküdni, mint egy deszka, és csak nézni a plafont, de ennek a lánynak van akarata, és van benne szenvedély, érted?

Látja, hogy Nárccisz elfordulva ásít. Megdobja egy csizmával.

A TANÁR

Untatunk?

NARCISZ

Elnézést kérek!

A TANÁR

Nagyon elfáradtál ebben a sok ülésben. Menj szaladj néhány kört, hogy felébredj. *(Nárccisz kimegy, a tanár utánakiabál)* Megkérdem a kapust, hogy megcsináltad-e!

Megnézted, amit küldtem? Ne félj megütni, mert erről szól az egész. Láttad, ahogy Sean Connery pofozkodott? Ehhez képest láttad, hogy üti meg a férfiakat. Van különbség, ugye? Nem mintha egyenlő felek lennének. Ez olyan, mintha egy csecsemőt pofoznál, nem ütöd meg, és nem rontod el a sminkjét. *(nevet)* Így könnyedén. Ennyi elég.

Miért James Bond a nők bálványja? Mert tisztelettel bánik velük. Mondok nektek valamit, ami tudom, hogy egyáltalán nem politikailag korrekt. Az ember lelke nem változik. És az alapvető emberi szükségletek ugyanazok maradtak a neandervölgyitől, Shakespeare-en át, egészen napjainkig. A nő azt akarja, hogy uralják. A lelke mélyén erre van szüksége. A biológia nem hazudik, és nem is korrekt, bármennyire is csúrrjük-csavarjuk. Vegyük például a szexet. Ott egy harc van, valami erőszakos, a férfinak uralnia kell, mert így van felépítve. Nemcsak az embereknél, hanem mindenhol. Egy férfi, aki nem uralkodik, az nem férfi, és egy nő, aki uralkodik, az nem nő. Shakespeare tudta, mindenki tudja, csak úgy teszünk, mintha nem tudnánk, mert felháborodnak a kritikusok, a feministák és az egyéb prűdök. Nem számít, a színházban nem színlelünk, mi megmondjuk az igazat. Rendben?

Gyerünk, még egyszer.

DEMETRIUS

Ne fuss utánam, mondom, nem szeretlek.

Hol van Lysander és szép Hermia?

Azt én ölöm meg, ez engem megöl.

Ugy mondtad, e ligetbe szöktetek,

S ím, itt vagyok, dühös vad e vadonban,

Mert Hermiámat nem találom itt.

Lódulj! el innen, és ne űzz tovább.

HELÉNA

Te vonzasz engem, ércszívű delej;

De nem vasat vonasz, mert az én szívem

Hú mint acél: szűnj meg hát vonzani

S nem lesz erőm követni tégedet.

DEMETRIUS

Csábítlak én? Szépen szólok veled?

Nem mondom a legőszintébb valót,

Hogy nem szeretlek, nem tudlak, soha?

HELÉNA

De én azért is még jobban szeretlek.

Vadászebed vagyok, Demetrius,

Minél inkább versz, én hízlek;

Bánj mint ebekkel: rúgj, üss engemet...

- A TANÁR JÚLIA! Te hallod, amit mondasz? Minél inkább versz, én hízlek, a faszomba bele. Ok és okozat. Szereti, amikor a férfi megüti, izgatja. Olyan, mint egy előjáték. Felizgulsz erre a részre, fel tudsz izgulni?
- JÚLIA ...
- A TANÁR Kérdeztem valamit!
- JÚLIA Igen.
- A TANÁR Igen, mi?
- JÚLIA Megértettem.
- A TANÁR Nem ezt kérdeztem.
- JÚLIA Igen, fel tudok izgulni.
- A TANÁR Na gyere, lássuk akkor ezt is. A világ nyolcadik csodája. Mondom, tessék!
- DEMETRIUS Ne fuss utánam, mondom, nem szeretlek. Hol van Lysander és szép Hermia? Azt én ölöm meg, ez engem megöl. Ugy mondtad, e ligetbe szöktetek, S ím, itt vagyok, dühös vad e vadonban, Mert Hermiámat nem találom itt. Lódulj! el innen, és ne úzz tovább.
- HELÉNA Te vonzasz engem, ércszívű delej; De nem vasat vonasz, mert az én szívem Hű mint acél: szűnj meg hát vonzani S nem lesz erőm követni tégedet.
- DEMETRIUS Csábítottak én? Szépen szólok veled? Nem mondom a legőszintébb valót, Hogy nem szeretlek, nem tudlak, soha?
- HELÉNA De én azért is még jobban szeretlek. Vadászebed vagyok, Demetrius, Minél inkább versz, én hízlek; Bánj mint ebeddel: rúgj, üss engemet.
- A TANÁR Hízlekedsz a fenét. Robi, ülj le egy kicsit.
- A TANÁR/DEMETRIUS Csábítottak én? Szépen szólok veled? Nem mondom a legőszintébb valót, Hogy nem szeretlek, nem tudlak, soha?
- HELÉNA De én azért is még jobban szeretlek.
- A TANÁR Még egyszer!
- HELÉNA De én azért is még jobban szeretlek.
- A TANÁR Még egyszer!
- HELÉNA De én azért is még jobban szeretlek. Vadászebed vagyok, Demetrius, Minél inkább versz, én hízlek; Bánj mint ebeddel: rúgj, üss engemet.
- A TANÁR Én megértem, hogy nem tudod, hogy mi az, hogy felizgulni, de azt sem tudod, hogy mi az a kutya? Hogy csinál a kutya?
- JÚLIA ...
- Belép Nárcisz izzadtan.*
- A TANÁR Pont időben érkeztél, ülj le és fogd be, mert Júlia egy kutyát fog eljátszani. *Júlia próbál kutyát imitálni.*

DRÁMA

Tizedik Jelenet

DIÁKOK	Az éjszaka az én pillanatom.
KAR	Ki vagyok? Ki vagyok?
DIÁKOK	Nehezen válok el a csoporttól, Érzem, megtörök, és tőlük elszakadok, Én csak egy elveszett töredék vagyok, Egyedül bolyongok.
VINCE	Alhatnék egy padon, Alhatnék a járdán,
NÁRCISZ	Az utca kietlen és csendes, egyedül vagyok.
NOÉMI ÉS JÚLIA	Már nem is tudom, hogy korán van vagy késő,
VINCE	Elveszetten nyávog a macska, A tányérja üres, és játszani akarna, Megettettem, és aludni megyek.
NOÉMI	Érzem a szemrehányását, úgy veszi körül, mint egy aura. Ha nem érted, hogy milyen fontos, amit csinálok, akkor nem értesz meg engem! Igen, talán el kéne menned! Menj, miért nem mész el? Ó, elmentél. Oké, remek.
ROBI	Tompa fájdalom a fáradtság alatt, Három napja nem vettem be a tablettáimat, Elfelejtettem őket, és a betegséget is.
JÚLIA	Elvégzem az esti rutinom, a farizmok után jönnek a lábak, Hányini szeretnék, de tudom, hogy nincs mit kihánynom.
NÁRCISZ	Elszívok egy jointot és egy cigit, vagy tízet.
KAR	Semmi, csak mély sötétség.
ROBI	Transzban megyek a bentlakásbeli ágyamig. Belezuhanva elájulok,
KAR	Egy ablakban egy fiú kiabálja: Andreea Marin! Andreea Marin! ⁶ Egy visszhang így válaszol neki: Andreea Marin! Andreea Marin! Andreea Marin!
ROBI	Nem hallok már semmit, nem tudok már semmit, Semmi, csak mély sötétség.
JÚLIA	Még álmomban sem adom teljesen fel, Gyomorideggel alszom el.
NÁRCISZ	Zsarnoki álmatlanságban szenvedek
VINCE	Le sem vetkőzöm, úgy zuhanok le
JÚLIA	Egy pánikroham ébreszt.
NÁRCISZ	Már egy óra eltelt, és még mindig nem alszom, Felnézek a plafonra, és csak hazudok, csak hazudok.
DIÁKOK	Semmi, csak mély sötétség.
KAR	<i>(más zenére, mintha a távolból jönne, például egy álomból – idézet A szent- ivánéji álomból)</i>

⁶ Román televíziós személyiség, aki a *Surprise, surprise* című műsort vezette kilenc éven át, ezáltal ismert volt az egész román társadalom számára, sőt szexszimbóllummá vált. 2003–2004 között Kolozsváron a Haşdeu diáknegyedben naponta legalább egyszer elkiáltotta egy diák a nevét, és visszhangszerűen válaszolt rá, aki csak meghallotta.

Philoméla dalabáj
 Zengje lágyan: lullabáj
 Lulla, lulla, lullabáj,
 Semmi bű
 Semmi báj
 Asszonyunkra itt ne szállj;
 Jó'szakát, lullabáj.
 DIÁKOK Az éjszaka az én pillanatomban.
 KAR Ki vagyok? Ki vagyok?

Tizenegyedik Jelenet

LYSANDER – VINCE

HERMIA – NOÉMI

A TANÁR Miért ment az erdőbe vele, ha nem ezért? Gondolkozzatok, gondolkozzatok, gondolkozzatok!

MARIAN⁷ Bocsánat.

A TANÁR Nem tudtok szöveget olvasni, nem értitek a szituációt, nem tudjátok, mi az, hogy nő, mi az, hogy férfi, mi a franc, hát nem vagytok már gyerekek!

MARIAN Bocsánat.

A TANÁR Fejezd be a bocsánatkérésed, Marian, mert megbolondítottál!
 Következők.
(Nárcisz feláll, a tanár jelzi, hogy üljön le)

NÁRCISZ Fáradt vagy e bolygásban, angyalom,
 El is tévedtem, azt se titkolom.

A TANÁR Nem, Vince és Noémi.

LYSANDER Fáradt vagy e bolygásban, angyalom,
 El is tévedtem, azt se titkolom.
 Várjunk, pihenjünk, Hermiám, ha tetszik.
 Míg a nap enyhádó sugára tetszik.

HERMIA Legyen, Lysander: nézz más fekhelyet,
 Én e halomra hajtom fejemet.

LYSANDER Egy hant legyen kettőnk párnája itt:
 Egy szív, egy ágy, két kebel és egy hit.

HERMIA Nem úgy, Lysander: ha szeretsz, galambom,
 Feküdj odább, ne ily közel, ha mondom.

A TANÁR Állj! Mit jelent az, hogy szégyelled magad? Egy játékot. Azért játssza, hogy szégyelli magát, hogy érezze magát hibásnak. És hogy az övéi ne kövezzék meg, amiért megszegte a házasság előtti szex szabályait. Tehát nemet mond, de igent akar mondani.
 Lysander, tudom, hogy nehéz, de képzelj el, hogy szereted a nőket. Fogd meg, húzd meg a ruhájától fogva. Te pedig segíts neki! „Nem, nem”, de segítsz neki levenni a melltartódat.
 Folytassátok.

⁷ Szintén a referenciaelőadásban játszó színész nevét használtam, ajánlatos kicserélni az aktuális adaptációban közreműködő színész nevével.

DRÁMA

LYSANDER Ó, kedvesem, hiszen ne értsd balul,
Amit szerelmem esd ártatlanul.
Szivem sziveddel, mondom, olyan egy,
Hogy már a kettő nem két-számba megy:
Egy eskü láncá fűzi kebelünk:
Két kebel egy hit: összes lételünk.

A TANÁR: Te rátetted valaha a kezed egy nőre? Vagy mindig te voltál a nő. Menj arrébb,
ülj le.

Vince a helyére megy, a Tanár veszi át a helyét.

LYSANDER Ó, kedvesem, hiszen ne értsd balul,
Amit szerelmem esd ártatlanul.
Szivem sziveddel, mondom, olyan egy,
Hogy már a kettő nem két-számba megy:
Egy eskü láncá fűzi kebelünk:
Két kebel egy hit: összes lételünk.

Megpróbálja levetkőztetni Noémit, aki védekezik, és az ölelésből kibontakozva orrba vagy más érzékeny részen pofon vágja vagy könyökölni kezdi. A tanár sokáig jajveszékkel.

A TANÁR: Júlia, vizet.

Miután ivott, még nyafog, majd megnyugszik.

A TANÁR *(komolyan)* Noémi. Te értesz románul?

NOÉMI Igen.

A TANÁR És milyen instrukciót adtam?

NOÉMI Hogy mondjak „nem”-et, de gondoljak „igen”-re.

A TANÁR Jó. És úgy érzed, hogy tiszteletben tartottad az instrukciót?

NOÉMI Nem.

A TANÁR El tudnád mondani, hogy miért?

NOÉMI Azért, mert én nem hiszem, hogy „nem”-et mond, miközben valójában „igen”-t akar.

A TANÁR Nem hiszed, mi?

NOÉMI Nem.

A TANÁR Hát mégis miért nem hiszed, Noémi?

NOÉMI Ha szexelni akarna, szexelne.

A TANÁR Mert minden pikkpakk, egyszerű és szép, ugye? Gondolom, te így szereted. Semmi játék, semmi rejtély. Ha a nő ennyire lelkes, akkor mit nyer a férfi? Miért küzd tovább? Ha ilyen egyszerű lenne, gondolod, hogy akarná?

NOÉMI Igen.

A TANÁR Rendben, látom, hogy veled nem lehet emberségesen beszélni. Akkor más-képpen beszélünk. Te vagy a színésznő. Én vagyok a rendező. Én azt mondom, hogy úgy van, ahogy én mondom. Ennyi. Ha így viselkedsz bármelyik színházban ebben az országban, akkor az utcára fogsz kerülni, megértetted? A franc sem fog veled dolgozni. Ha nem vagy képes tiszteletben tartani egy egyszerű instrukciót.

Gyerünk. Újra.

LYSANDER Ó, kedvesem, hiszen ne értsd balul,
Amit szerelmem esd ártatlanul.

A TANÁR Tedd már rá a kezed!

Vince nézi Noémit, és hezitál.

- A TANÁR Na jó, tudjátok mit? Cserélünk. Mindketten egyet mondanak, de más akarnak valójában, oké? Egyenlőség. Ő azt mondja, hogy gyere feküdjünk le egymással, de visszahúzódik, félénk, mert Vince más nem tud játszani. Ő pedig azt mondja, hogy menj arrébb, de közben teljesen levetkőzik. Érted? Levetkőzik, hogy incselkedjen vele, teljesen meztelen, és Lysander még mindig nem cselekszik. Azzal dolgozunk, amink van.
- NOÉMI Nem vetkőzöm le.
- A TANÁR Ti ki akartok nyírni.
- NOÉMI Sajnálom, de nem vetkőzöm le.
- A TANÁR De mégis mi bajod van, drága, nem epiláltál? Hagyd csak, mert nem az a fontos most.
- NOÉMI ...
- A TANÁR Gondolod, hogy olyasmi ez, amit még nem láttam?
- NOÉMI ...
- A TANÁR Ha nem érzed jól magad a testedben, akkor hogy akarsz színésznő lenni?
- NOÉMI Nem vetkőzöm le.
- A TANÁR Noémi, én tudom, milyenek vagytok ti, magyarok, vagyis tudom, hogy nem szerénységéből adódóan kelted a feszültséget. Ha megpróbálsz velem akatháborút vívni, biztosíthatlak, hogy veszíteni fogsz. Elsősorban az ösztöndíjadat fogod elveszíteni, mert én ilyen hozzáállással nem engedlek át. Még egyszer elmondom: Hermia ebben a jelenetben teljesen meztelenre fog vetkőzni.
- A tanár kimegy, becsapva maga után az ajtót.*
- NOÉMI Nem vetkőzöm le.

ÖTÖDIK KÖZJÁTÉK

- VINCE Még csak 20 éves vagyok.
Kerek szám, egy eredmény,
Valami, amit én kapok.
Régi örökség
Az életem, letéve
Vassíneken, szilárdan megy előre,
Zajos, telt, gazdag.
Azt mondom magamnak, hogy most már minden rendben van,
Én csak lehajtom a fejem és végzem a dolgomat,
De a vaskorlátok és az út alatt,
Amit én érzek, az egy üresség, egy üresség, egy üresség.
Noémi, fenséges Noémi,
Érzem, hogy az élet áramlik beléd,
Akarnád, tudnád, kitöltenéd,
Az ürességet bennem kitöltenéd?

Tizenkettedik Jelenet

ROBI Otthon vagyok, a saját szobámban.
 Nem tudom, hány óra van.
 A fény szürke és piszkos.
 Az ajtóban valaki nehezen lélegzik,
 Az ablaknál van valaki.
 A félelem szinte megfojt,
 Kiabálni akarok, és nem tudok,
 Mennék, de egy helyben maradok.
 Felettem egy nyomás,
 Mint egy nehéz sötétség,
 Összeszedem a bátorságom, hogy kinyissam a szemem,
 És a saját képemre ébredek
 Kint a kertben,
 Egy kakas kukorékolni kezd.

Az alapzenén túl egy stilizált, és egyre ragaszkodóbb kukurikú kezd hallatszani.

Robi felébred. Cseng a telefonja. Álmosan.

ROBI Halló? Mi? ... Hogy?
 KAR A fekete kakasok kukorékolnak,
 A sötét hajnal felvirradt.
 ROBI Mit jelent egy távoli hang,
 Mennyire valódi, halálhírt hozva?
 A csoporttársaim lassan lélegeznek,
 Kintről villamosok hangjai jönnek,
 Az ablakot a hajnal világítja meg,
 És a világ nincs többé, nincs többé.
 Fáj, hogy ilyen sok a napfény,
 Ennyi fény egy ilyen idegen világban,
 A világ, amelyben egy szerettünk meghal,
 Ugyanaz, mégis sokkal zordabb.
 KAR Hajnal, nővéreink,
 A felkeltével ne siessünk,
 Míg el nem készülünk.
 JÚLIA Robi, jól vagy?
 NOÉMI Történt veled valami?
 JÚLIA Ettél? Kérsz egy kis vizet?
 Vagy azt hiszem, van egy csoki is nálam.
 KAR Hajnal, nővéreink,
 Hová sietnél ennyire,
 Egyáltalán nem segítenél vele.
 ROBI Legutóbb még kívánta nekem
 A jó szerencsét, egészséget,
 Hogy mindent megadjon a jóisten,
 Ő tudta, én még nem,
 Hogy mi nem találkozunk többet.
 Bocsáss meg nekem, nagymamám,
 Hogy nem voltam ott,

- Hogy hiányommal haltál meg,
És most nekem hagytad meg,
Hogy az örökkévalóságig megmaradjon
Súlyos büntudatom és hiányod.
- A TANÁR Hallottam, mi történt, részvétem, drága fiam. Ha beszélgetni szeretnél, tudod, hol találsz.
- ROBI Haza kell mennem...
- A TANÁR Megértem. De hadd kérdezzek valamit: gondolod, hogy őt még érdekli?
- ROBI Édesanyámmal kell lennem.
- A TANÁR Nagyon le fogsz maradni. A döntés teljesen a tied, de gondold át jól. Az előadás és a kollégáid mind tőled függenek.
Ahogy felnősz, meg fogod érteni, hogy a színház az egyetlen dolog, ami közel marad hozzád. A barátok, családtagok elhagynak és meghalnak, csak a színház a segítséged, az örök támaszod. Ha nem árulod el, akkor ő sem fog elárulni téged. És ne feledd, mi is a te családod vagyunk.
- KAR Hajnal, nővéreink,
Hasadni készül már a hajnal,
De hiába a hajnal hasadta,
Sietségnak nincs itt helye ma.
Fényességed mit sem ér,
Hisz bealkonyult nekünk az ég.

Tizenharmadik Jelenet

Az álombeli éjszaka

PUCK – ROBI
PYRAMUS – VINCE
VACKOR – NÁRCISZ
THISBEA – JÚLIA
TITÁNIA – NOÉMI
TÜNDÉREK – A KAR

A tanár a replikáit rámondja a diákokéra. Figyelnek, de nem állnak le.

A már-már véget érő előadás reális próbájából szürreális mámor keletkezik. Az első részben improvizálható a tanár szövege, attól függően, hogy mi történik a színpadon.

- VINCE és A TANÁR Ha ez elsül, minden jól van. No, már most jöjjön minden ember, s nézze a szerepét.
- PUCK Miféle rongyon-gyúlt lármás had ez,
Királyném nyughelyéhez ily közel? –
Még színdarab?... No, hallgató leszek,
S tán működő is, ha lesz rá okom.
- VACKOR Beszélj, Pyramus. Thisbe hátrább álljon.
- PYRAMUS „Mint a virágok háj-illatja, Thisbe:”
- VACKOR Báj, báj!
- PYRAMUS ”– báj illatja, Thisbe:
Szép Thisbe, édes párád olyatén.
De ha! neszt hallok: várj csak engem itt be,
Egy pillanatban itt leszek megén.”

DRÁMA

A TANÁR Gyerünk! Gyerünk már!
PUCK Ritkítja párját ez a Pyramus! (el)
THISBE Hát én mondjam már?
VACKOR Hogy a gutába ne! hisz értsd meg, azért megy el csak,
A TANÁR Tedd már azt el onnan!
VACKOR mert valami neszt hall s megnézi, de mindjárt visszajő.
THISBE „Tündöklő Pyramus, te liliumlevél,
Szép, mint dicső bokrán a szép piros rúzs...
A TANÁR Te fűrge!
THISBE Te fűrge, fiatal, te drágakő; juhbél!
Hú, mint a leghűbb ló, mely nem fárad soha,
Találkozunk, Pyramus, a Nina sírján –”
VACKOR „Ninus sírján”, hé.
A TANÁR Húzd meg azt a nadrágot!
VACKOR De azt még nem kell mondanod, azt Pyramusnak fogod felelni. Hanem te csak fúvod az egész szerepet, végszavastul, mindenestül. – Pyramus, jelenj! végszavad elmondták; ez volt: „nem fárad soha”
THISBE Ó – „Hú, mint a leghűbb
A TANÁR A másik oldalon!
THISBE ló, mely nem fárad soha.”
Visszajő Puck és Zuboly számárfővel.
PYRAMUS „Thisbém, ha szép vagyok, tied vagyok csupán –”
VACKOR Ó, szörnyű látvány! kísértet! csoda! Fussunk, urak! gyorsan, urak!
A TANÁR Fuss, Nárцisz, mozogj!
VACKOR segítség!
PUCK Kergetlek, űzlek, fel s alá vezetve,
Sáron-vízen, tüskén-bokron, gazon;
Majd ló leszek, majd kan, majd szörnyű medve
Majd meg kutyává, tűzzé változom:
S nyerít, ugat, rőfög, dörmög, lobog
Ló, eb, kan, medve, tűz, utánatok.
ZUBOLY Értem a kujonságot. Szamárrá akarnak tenni, hogy megijesszenek, ha tudnának; de azért se mozdulok innen, akármit csinálnak. Itt sétálok fel s alá, s danolok, hadd hallják, hogy nem félek.
A TANÁR Zene!
TITÁNIA Mi angyal ébreszt a virágos ágyból?
A TANÁR A másik!
TITÁNIA Kérlek, nemes halandó, énekelj:
Fülem szerelmes ígéző dalodba,
A TANÁR Többet!
TITÁNIA S erőltet szép erényid ereje
A TANÁR Füst!
TITÁNIA Első látásra már bevallanom,
Esküdve, hogy szeretlek, angyalom!
A TANÁR Gyerünk!
TITÁNIA Tündérim oldalodhoz rendelem,
A TANÁR Vigyázzál már azzal!

TITÁNIA Virágágyon dalok szunnyasszon el;
S megfinomítom halandó göröngyöd,
Hogy szállni tudj a lég tündérivel.
Pókháló! Moly! Mustármag! Babvirág!

BABVIRÁG Üdv halandó!

PÓKHÁLÓ Üdv!

MOLY Üdv!

MIINDENKI Üdv!

TITÁNIA Aludj hát, én meg karjaimba fonlak.

DIÁKOK Az éjszaka az én pillanatom.

KAR Ki vagyok? Ki vagyok?

DIÁKOK Az éjszaka az én pillanatom.
Csak egy álom, csak egy álom.

A TANÁR A nappal Apollóé, az éjszaka Dionüszoszé.
Találd meg a benned rejlő állatot.
Sólyom vagy, te kígyó, te pedig béka, míg te a görény vagy.

DIÁKOK Időről időre tudni akarom
Hogy még mindig életben vagyok
Térben és időben egy létező pont
A méh és az éter között.

KAR Honnan jövünk és hová megyünk,
Egy rejtély, egy rejtély.

A TANÁR Egy nap majd elalszol
És többé fel nem ébredsz.
De ma még tigris lehetsz,
Igyál, mert még létezel, még létezel.

DIÁKOK Iszom, hogy elzsibbadjak,
Táncolok, hogy pihenjek,
Felejték, hogy emlékezzek,
Hogy még mindig élek, még mindig élek.

A TANÁR Én egy véres szájú oroszlán vagyok.
Király vagyok, hódító vagyok,
A föld ritmusára lüktet a vérem,
A szél lépteiben ér el hozzám a véred.
Hagyd, hogy az állat átvegye az irányítást,
Eleget játszottál.
Te is fáradt vagy, én is fáradt vagyok,
Emlékezzünk,
Honnan jöttünk.

Valahol ezalatt a strófa alatt a tanár az oroszlán szerepébe lép, becserkészi zsákmányát, és eközben megkarmolja Nárciszt.

NOÉMI Könnyű, átlátszó szitakötő vagyok,
Magam mögött hagytam azt a nehéz testet,
Belefáradtam, hogy mindig magammal hordom,
Belefáradtam az erejébe,
Az erőmbe.
Erőmet az éjszakának, a bornak adom.
Egy darabka levegő és egy darabka ég vagyok.

DRÁMA

KAR Honnan jövünk és hová megyünk,
Egy rejtély, egy rejtély.

DIÁKOK *(kifele)* Az éjszaka az én pillanatom.

A zene félbeszakad, a buli megtört. A tanár megerőszkolja Noémit, és dühöng, mint egy oroszlán.

Tizennegyedik Jelenet Koncert

NOÉMI Vajon túl csábító voltam
Csalogattam őt a csapdáimmal?
Mi más tehetne egy férfi, ha lát egy részeg nőt,
Mint hogy megdugja őt?

Átrágom a történetet, és újra átveszem,
Mindent akartam, amit megtettem,
Nem vagyok kondicionálva sehogysem.

Átrágom a történetet, és újra átveszem,
A nőiességem csak a jelmezem,
Én tudatosan játszom, ez csak egy szerep,
Ki mondta, hogy nincs tehetségem?

KAR A tested nem a te tested.

NOÉMI Vajon tudtam, mit csinálok, vajon akartam?

JÚLIA Vajon örültem, hogy meglátott?

NOÉMI Vajon igent mondtam, anélkül, hogy akartam?

A KAR A testem nem az én testem.

A tested nem a te tested.

JÚLIA Szerelemnek hívom, azt mondom, hogy akartam,
Örültem, hogy látott engem,
Egy nagy ember, és én olyan aprócska,

KAR Neked, neked.

JÚLIA Látott bennem valamit, ami figyelmet érdemel,
Szándékos volt minden, amit tettem.

KAR Nekem, nekem.

NOÉMI Amikor forró viaszt tesz a lábamra,
És kihúzza a szőrt a húsbomból, és azt kívánom, bárcsak halott lennék,
Lehet, hogy kíntás,
De örömmel megteszem.

KAR Nekem, nekem.

NOÉMI Úgy akarok kinézni, mint egy kislány,
Szőke, édes, szőrtelen puncival.
Én így érzem jól magam.

JÚLIA Nekem,

KAR Neked

JÚLIA Nekem.

KAR Neked.

JÚLIA Amikor egy egész napig semmit nem eszem
Vagy a gyomromban nem marad semmi meg,
Magam miatt, magam miatt teszem meg.

KAR Bazdmeg, bazdmeg, bazdmeg!

KAR Az én testem nem az enyém.
Neked van, hogy nézhesd,
Neked van, hogy kívánhasd,
Neked van, hogy kifogásolhasd,
Az én testem nem az enyém,
Neked van, hogy megdicsérhesd,
Neked van, hogy kijavíthasd,
Neked van, hogy megmérhesd,
Hogy validáld a farkaddal,
Nem vagyok teljes és értelmetlen vagyok nélküle.

JÚLIA Az én testem nem az enyém.

NOÉMI Az én testem nem az enyém.

KAR Az én testem nem az enyém.
Neked van, hogy nézhesd,
Neked van, hogy kívánhasd,
Neked van, hogy kifogásolhasd,

NOÉMI Egy emancipált nő vagyok
De néha szexelek, ha részeg vagyok
Olyan emberekkel, akiktől ébren émelygek.
Az én testem, az enyém,
Minden kontroll alatt van,
Mi lenne az alternatíva,
Hogy szex helyett azt mondjam, erőszak?

Tizenötödik Jelenet

JÚLIA *(Nárcisznak)*: Úristen, mi történt veled? Borzalmasan nézel ki.

VINCE Szerintem túl részeg volt, és elesett.

ROBI Na de így, tesó?

JÚLIA Inkább megkarmolta egy macska.

ROBI Milyen macska, esetleg egy oroszlán!

NOÉMI Hagyjátok már, hogy elmondja!

Mind Nárciszt nézik.

NÁRCISZ Igen, egy oroszlán karmolt össze.

ROBI Mikor, tegnap este?

NOÉMI El kell menned a dékánhoz, illesmiért kirúghatják.

VINCE Na, azért ne túlozzunk, részeg voltál.

NOÉMI Mind azok voltunk. Senki másból nem jött elő a karmolászó.

JÚLIA És ha elmegy a dékánhoz, mit gondolsz, mi fog történni? Meg fogja tudni, és bedühödik.

NOÉMI Ez nem normális, nem normális.

ROBI Pont az államvizsga, az előadás előtt. Még van egy kis időnk, ne essünk túlzásba.

DRÁMA

NOÉMI Nem normális.
MINDENKI *(hirtelen és agresszíven)* Honnan tudod, te, Noémi, hogy mi a normális?
Gondolod, hogy te döntöd el, mi a normális?
Gondolod, hogy a normalitás egy fix realitás,
Ha látod, ha megméred, tudod, hogy szilárd,
Ez mindenhol és mindenki számára ugyanaz,
Ennyire kevésbé összetett szerinted a normalitás?

VINCE Jót akar, csak próbál minket felvidítani. Ami nem öl meg, az megerősít.
ROBI Nagyon jól tudod, hogy a szíve mélyén szeret minket.
NÁRCISZ Nem tudok ilyesmiről. Sosem próbálta rejtegetni, hogy kit részesít előnyben,
kit ignorál, kit utál. Csak őszinte, talán így normális, rejtőzködés nélkül. Így
normális, talán hogy meg sem próbálsz kontrollálni az érzéseid, mint egy gye-
rek, mint egy állat. Talán így normális. Az enyéim sem tanítottak másra. A baj
az, hogy amennyivel többet hallgatok, annál inkább ordítanék. Egy üvöltés
van bennem, ami egyre csak nő, befogom a számat, hogy ne jöjjön ki, egyre
merevebb vagyok, hogy el ne szökjön, cigifüsttel próbálok elnyomni, fúvel és
alkohollal próbálok elaludni, de ha én nem alszok, akkor ő hogyan tudna?

KAR Válaszd a harcot,
Hagyd, hogy felszínre törjön az üvöltés.

NÁRCISZ Még csak egy kevés, egy kevés és megszabadultam.
KAR Ne hidd ezt Nárcisz,
Soha nem fogsz megszabadulni.

NÁRCISZ Senki nem fog nekem hinni,
Számba sem fognak venni.

KAR Harcolj, Nárcisz,
Meg fogod bánni, ha nem teszed!

NÁRCISZ Nem tudom, hogy tehetném.
NOÉMI Jövök veled, add a kezed.
KAR Nárcisz ez a te történeted,
Válaszd a harcot, már futottál eleget.
Minden rossz a jóért cserébe volt,
Elérkeztél a fináléhoz,
Szörnyeteg és főszereplő
Köztí harchoz.
Bátorság, hozz egy reális döntést,
Ez a te életed, te döntöd el, hogy normális-e ez az egész!

NÁRCISZ Átrágom a történetet és újra átveszem,
KAR Bám-bám, bám-bám, bám-bám.
NÁRCISZ Elnézést, dékán úr
Egy szóra, dékán úr,
Most, hogy itt vagyok, minden nagyon valódi,
Megyek előre, anélkül, hogy tudnám, hogyan,
Már túl késő, hogy visszaforduljak.
Egy hang a fejemben azt mondja, hibát követek el,
De más hangok dalolnak
Diadalmas dallamokra.

KAR Harcolj!
NÁRCISZ *(a monológ fokozatosan kiabálásba torkollik)*

Tetszik tudni, nem tudom, hogy normális-e,
 Vagyis pedagógiailag, művészileg és emberileg,
 A mód, ahogy ő kezelt bennünket,
 Vagy ha mégis az, talán nem kellene?
 Nem tudom, ki tudja?
 Dékán úr, maga tudja?
 Mert én már semmit nem értek,
 Úgy érzem, egy rémálomban élek,
 Elnézést, tudom, hogy drámainak tűnhet,
 Talán normális egy drámaiskolában, de
 Néha kétlem, hogy iskola lenne ez.
 Nem voltam a katonaságban, de úgy érzem, ott vagyok épp.
 Célja a belső megsemmisülésünk,
 Ezer egyén halála,
 Hogy színész-katonákat szülhessünk,
 Tökéletesen képezve, tökéletesen klónozva.
 A mesterünk túlbecsüli magát,
 Amikor teremteni akar, akkor pusztít csak igazán,
 Nyomorékok és meztelenek maradunk,
 Talán egy-két alkalommal megússza,
 A többiek pedig tovább próbálkoznak,
 Hogy meggyógyuljanak, hogy visszaszerezzék önmagukat.
 De nem marad belőlünk semmi,
 Mindig csapdába esünk ebben a fájdalmas zűrzavarban.
 Megrémít, nyomaszt a jövő gondolata.
 Egy megtört emberre milyen jövő várhat...
 Én honnan is tudhatnám,
 Maga tudja?
 Látom, hogy mosolyog, és nem szól egy szót sem.
 Csak újra meg akarom találni önmagam,
 Szeretném elhinni, hogy nem érdemlem meg, hogy így érezzek,
 Tudnom kell, hogy több vagyok, mint
 Ez a lény,
 Alázatos, rossz, undorító, csúnya,
 Borzalmas, perverz, tehetségtelen.
 Mondja, hogy több vagyok ennél,
 Hogy téved, hogy téved,
 Hogy ez nincs rendben, ez nincs rendben,
 Hogy így bánjanak velem egy oktatási intézményben!
 Mondja, hogy normális vagyok.

A DÉKÁN *(miközben az ajtó felé vezető)*

Miért tartott ilyen sokáig, hogy beszéljenek? Történt valami mostanában? Talán egy rossz jegy? Vagy talán túl érzékenyek ehhez a mesterséghez? A maguk tanára eredményeket produkál. Pedagógiai módszerei működnék, örüljenek, hogy tanít, példát mutat, ne vegyenek mindent magukra, a színházban ez így van, mindent boncolgatnak, kritizálnak és kijavítanak, különben hogyan akarnak felnőni, hogyan akarnak felkészülni a való világra, ha az iskolával alig birkóznak meg? Mit szeretnének, mit tegyek? Elmarasztaljam? Elgáncsoljam

DRÁMA

a kreativitását, kérdéseket tegyek fel neki, hogyan tanít? Hogy féljen kifejezni önmagát? Megbántani őt, botrányt kockáztatni? Mert egy diák azt mondja, hogy túl durva? Ki kéne rúgnom? Mert maga egy kicsit depressziós?

NOÉMI Mutasd meg neki, mit csinált veled.

Nárcisz megmutatja.

A DÉKÁN Beszélni fogok veled.

Tizenhatodik jelenet

A főiskolai ballagáson bemutatott előadás. Az álom utolsó jelenete – színház a színházban – a dalok alatt játszódik.

A TANÁR Még hozunk pár széket.
Koncentráltok, ugye? Gyerünk, álljatok a helyetekre!
Fényt, drágám! Füst!
Sok szerencsét! Szeretlek titeket.
(*a karhoz*) Gyerünk!

KAR Itt vagyunk.
Minden ide vezetett minket.

A TANÁR A szülők,
SZÜLŐK A gyermekeink, a mieink,
A gyermekeink, a mieink,
Jöttünk, hogy megnézzük, mekkorát nőttetek.
Gyászoljuk az eltelt éveket,
De a büszkeségünket növeli.
Hogy mi teremtettünk, mi teremtettünk, mi teremtettünk.
Nagy öröm ez minékünk.

PROLÓG (VINCE) „Nagysádtok e dolgon csudálkozhat nagyon,
„Míg kiderül minden, ami rejtve nagyon.
„Ez ifju Pyramus, bárki megtudhatja
„És e szép leányzó Thisbe, nem tagadja.
„Ez a sáros, meszes férfiú fal légyen

VINCE Egy bádogtető vagyok,
Melyikre egy éjjel,
Míg a többiek cigizni mentek,
Kiosontam
És azt mondtam, szeretlek,
Rendkívül nyugodtan,
Mintha nem az első alkalom lenne.
Te lent cigiztél, így mondtam a semmibe.

PROLÓG „A holdat jelenti; mert mindenki tudja,
„Holdvilágon összejöni nem rettegtek;
„Az Ninus sírjához találkozót tettek.

NOÉMI Noémi vagyok, a személy, akit ma este játszom érett,
Van itt egy ránc a bal szemem alatt,
Meg egy másik itt a szám mellett.

Láthatjátok tehát, jelek és tettek által,

ROBI
 Hogy nem lehetek más, mint felnőtt ember.
 Az a reflektor vagyok, amelyik ráesett a lábamra
 Egy hűvös téli estén,
 És amelyiket az ösztöndíjamból fizettem vissza,
 Mielőtt levették volna a gipszet.
 Ez a csík jelöli a törött üveget.

A TANÁR
 SZÜLŐK
 Minden szülő!
 A gyermekeink, a mieink, a mieink, a mieink,
 Minden, amit akartunk, hogy boldogok legyetek.
 Dolgoztunk, szerettünk,
 Mint virágokat, úgy neveltünk,
 Napfényel és vízzel és altatódalokkal,
 És nem vertünk meg, nem vertünk meg, nem vertünk meg,
 Az ősi szokás szerint.

GYALU (JÚLIA)
 „Asszonyaim, kiknek gyöngye szive retteg,
 „Ha egy egér cincog, egy pici szörnyeteg,
 „Gondolom, reszketnek most vacogó foggal,
 „Mert egy vad oroszlán bőg veszett haraggal.

JÚLIA
 A szemközi gyógyszertár kirakata vagyok,
 A szemem a ragyogását jelenti,
 A tükör, amelyben magamat láttam
 Napról napra,
 Amikor a közlekedési lámpánál álltam,
 Remélve, hogy egy nap majd magamat látom benne.
 És azt a villanást érzem,
 Amikor elsőre nem ismered fel önmagad.

GYALU
 „De Gyalu vagyok én, az asztalos, íme!
 „Nem vad oroszlánnak nőténye, se híme:
(időközben a többiek is csatlakoznak)

NÁRCISZ
 A kulisszák mögötti élet vagyok,
 Kiábrándítóan banális,
 Elragadóan kaotikus.
 A titokzatos backstage, ahová nem léphet be más,
 Csak a bennfentesek
 És a közeli hozzátartozóik.
 Szomorú színésznőkkel, akik a fülkékben sírnak
 És a színészek, akik egyenesen az üvegből isznak
 És belenéznek a tükörbe
 S az öltöztetők, akik hallgatnak és nem mondanak semmit
 És a gépészek, akik nézik,
 Kissé félrevonulnak, hogy elmondják,
 De elég hangosan ahhoz, hogy halld őket.
 A gyönyörű színpalak mögötti élet,
 A poros
 És molyrágta díszletek között,
 A nagymama nehéz drapériáinak illata
 A régi házból,
 De még ennél is több,

Mint amikor a nagymama ezer nagymama volt, meg mindenki
Ezer életet élt,
De minden
Ugyanolyan vastag, szürke függönyökkel,
Párosítatlan szalagokkal volt meghúzva.

Ilyen a kulisszák mögötti élet, messzire nyúlik vissza,
több ezer és ezer mérföldre az időben.
És ha eltévedsz közöttük, a tükrök között,
Lehet, hogy soha többé nem jössz ki onnan. (x2)

Ilyen az élet a színpalak mögött,
Olyan, mintha egy tökéletesen jó aranyóra tokját húznánk ki.
És mögötte nyikorgó fakerekek vannak.
Poros függönyök
S egy csomó foltos tükör,
Így senki sem felejtí el, miről is van szó.

A színpalak mögött ilyenek a dolgok, messzire nyúlnak vissza,
több ezer és ezer mérföldre az időben.
És ha eltévedsz közöttük, a tükrök között,
Lehet, hogy soha többé nem jössz ki onnan. (x2)

És ti ott vagytok a színpalak mögött,
Még mindig szem előtt, várva,
Hogy újra eljön a ti időtök,
És te sosem kerülsz sorra,
Mögöttetek halomra és halomra
Rozsdás díszek
És fáradt szellemek,
Tisztelt, idézett,
Szájról szájra és színpadról színpadra
Akkik üvöltenek ránk,
Hadd pihenjenek,
Mert tönkretettük mindazt, amit felépítettetek.

Ilyen a kulisszák mögötti élet, messzire nyúlik vissza,
Több ezer és ezer mérföldre az időben.
És ha eltévedsz közöttük, a tükrök között,
Lehet, hogy soha többé nem jössz ki onnan. (x2)
Lehetséges, nagyon is lehetséges, hogy egy sarokba dobott régi bútordarab-
ként végzed.

A TANÁR
SZÜLŐK

Minden szülő!
A mi gyermekeink, a mieink, a mieink, a mieink,
Mindent megtettünk, hogy boldoggá tegyünk,
Boldog vagy, ugye?
Nem felejtess el minket, ugye?
Nem hagyod el az országot

Nem fogsz a fővárosba költözni,
 Vagy egy távoli városba
 És amikor mindannyian megöregszünk,
 Ugye eljössz és hozol nekünk vizet?
 Adjatok nekünk vizet,
 Énekelj nekünk aldatódalt
 És kapcsold le a villanyt.

KAR Nézd, hová jutottunk.

DIÁKOK Minden ide vezetett minket.

A TANÁR A nagyközönség!

KÖZÖNSÉG Érd el, hogy felejtsek, érd el, hogy felejtsek, érd el, hogy felejtsek.
 Nevettes meg, nevettes meg, nevettes meg.
 Érd el, hogy érezzek, érd el, hogy érezzek
 Anélkül, hogy bármit kockáztatnék.

A TANÁR A kísértetek!

KÍSÉRTETEK Megöltétek a színházat, a színház nincs többé!
 Leszármazottjaink,
 A mi időnkben ez nem így volt.
 Más volt, jobb volt,
 Mindent tönkretettél, tönkretetted az örökségünket,
 Megöltétek a színházat, a színház nincs többé!

A TANÁR Antik görögök!

A kar innentől kezdve nem játszik szerepet.

DIÁKOK Nem kell félni, színházban vagyunk, semmi sem valódi.
 Diákokat játszunk,
 Ti a szülőket játsszátok,
 Energikus, friss és nagyon hangos,
 A kórusjelmez alatt minden látszik,
 Érezni lehet, hogy kik az igazi diákok.

KAR Eddig, eddig!

DIÁKOK Mi vagyunk az igazi diákok!

DIÁKOK Csináljátok ti jobban, ha mi nem tudtuk, hogyan.
 Legyen nektek bátorságotok, ha már nekünk nem volt.

KAR Meg fogjuk, meg fogjuk,
 Most mi jövünk!
 Ennyi, ennyi,
 Mi vagyunk az igazi diákok!

LAPSZÁMUNK SZERZŐI

Alexa Băcanu (Craiova) drámaíró és dramaturg, a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Teatrológia szakán szerzett diplomát. Dolgozott a craiovai Nemzeti Színháznál, majd Kolozsvárra visszatérve több kulturális projekt – köztük a Cărtureşti programjai, a Someş Delivery és a Temps d'Images fesztivál – PR-osa és koordinátora lett. Jelenleg a Reactor alkotócsapatának tagjaként dolgozik.

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

Csog Brigitta (Kolozsvár) jelenleg irodalmi titkár (az egyetlen dolog, amiről nem gondolta, hogy ő az lesz), kicsit még újságíró, színházi gondolkodó. A Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karán teatrológiát, később a Kortárs Színház mesterképzésen diplomázott, illetve a Politika- Közigazgatás- és Kommunikációtudományi Karon pedig újságírást végzett.

Constantin-Cristian Buricea-Mlinarcic dramaturg és drámaíró. Pályáján drámaíróként, fordítóként és egyetemi oktatóként egyaránt meghatározó volt.

Erőss Réka (Sepsiszentgyörgy) Jelenleg Marosvásárhelyen él. A Babeş–Bolyai Tudományegyetem Filozófiai Doktori Iskolájának másodéves óraadó doktorandusza. Doktori értekezésének témája Jean-Jacques Rousseau filozófiai antropológiája. Tanulmányai mellett filmkritikusként is tevékenykedik, főként a *Filmtett* erdélyi filmes portálon közöl kritikákat. A kolozsvári független kulturális intézmény, a Tranzit Ház alkalmi munkatársa.

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

Hermán Dániel (Kolozsvár) Jelenleg filozófiát és színháztudományt hallgat a Babeş–Bolyai Tudományegyetemen.

Kedves Kriszta (Kolozsvár) 2018-ban fejezte be líceumi tanulmányait a székelyudvarhelyi Benedek Elek Pedagógiai Líceum óvó- és tanítóképző szakán, 2021-ben a BBTE-n teatrológián végezte az alapképzést, majd 2023-ban fejezte be mesteri tanulmányait a BBTE kultúra és társadalom – hagyomány és modernitás szakán. Az UTP (Untitled Theatre Project) egyik alapító tagja, akikkel közösen színházzal nevelnek, feszegetik a színház határait, keresik egyéni és közösségi alkotói útjukat. Érdeklí a színház, a művészetek és a pedagógia sajátos ötvözetére, a különböző alkotói és pedagógiai módszerek találkoztatására. 2024-től a BBTE Színház és Film Kar doktorandusza, kutatásában a színháznevelési eszközök alkalmazhatóságát vizsgálja a szexuális nevelés területén.

Kuti Csongor (Nagyernye), jogász, egyetemi docens. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem tanára, jogi tanulmányait Marosvásárhelyen és Budapesten végezte, magyar és angol nyelven publikál. Szakterületei: alkotmányjog, emberi jogok, médiajog és etika, szerzői jogok. A *Játéktér*-ben közölt írásai főként az előadóművészek gazdasági és fizikai kiszolgáltatottságának témájával foglalkoznak.

Nagy András (Leányfalu) a Pannon Egyetem professor emeritusa, a kőszegi Felsőbbfokú Tanulmányok Intézetének (Institute of Advanced Studies) tudományos tanácsadója. Pályáját drámaíróként kezdte, több darabja került színre Magyarországon és Erdélyben, írt esszéket színházi kérdésekről és vezette a veszprémi Petőfi Színház dramaturgiáját. Néhány évig a Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központjának elnöke volt, majd pedig az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatójaként dolgozott. Alapítása óta tanított a Veszprémi, majd a Pannon Egyetem Színháztudományi Tanszékén, az utolsó időben egyetemi tanárként. Több könyve jelent meg, közöttük három drámakötet.

Novák Ildikó (Kolozsvár) bábművész, teatrológus, bábtörténész, rendező. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem docense. Doktori tanulmányait az MME PhD Programján végezte, disszertációja *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből (1949–1975)* címmel jelent meg 2011-ben. Tanulmányokat közölt olyan szaklapokban, mint a *Symbolon*, *Játéktér*, *Art Limes*, *Báb-Tár*.

REZUMATE

CRITICĂ

Kriszta Kedves: Unde teatrul este limba comună

Kriszta Kedves face cronică a celei de-a cincilea ediții a festivalului de teatru Bukfeszt, care a avut loc la București între 29 septembrie și 7 octombrie 2025. Scopul festivalului este de a oferi teatrelor maghiare din România ocazia de a-și prezenta spectacolele în capitală. Pe baza feedback-ului evenimentului, care devine încet-încet o tradiție, câștigă popularitate, iar publicul român este din ce în ce mai deschis față de limbajul (limbajele) teatral(e) al(e) acestor spectacole maghiare. Criticul încearcă să răspundă la întrebarea dacă trupele de teatru maghiare reușesc să îmbogățească paleta limbajelor teatrale din România.

Dániel Hermán: Ophelia, Desdemona și Marioara Voiculescu

Festivalul Internațional de Teatru Transilvania (FITT) a avut loc a doua oară la Cluj-Napoca între 25 și 28 septembrie 2025. În ciuda faptului că finanțarea unui astfel de festival nou este dificilă după opinia organizatorilor, FITT a reușit să aducă la Cluj producții din Târgu Mureș, București, Chișinău și Vilnius. Dániel Hermán recenzază în acest articol patru spectacole de teatru văzute în cadrul festivalului.

Ildikó Bálint: Povestiri interconectate

Noul sezon al Teatrului „Tomcsa Sándor” din Odorheiu Secuiesc a debutat și în acest an cu un festival. Festivalul drÁMA de dramaturgie contemporană, organizat între 15 și 21 septembrie, a ajuns la cea de-a șaisprezecea ediție, astfel că organizatorii au decis să invite la eveniment șaisprezece spectacole. Ildikó Bálint a participat pentru prima dată la această întâlnire cu o atmosferă familială, care a avut ca motto „Destine conectate”. Care sunt problemele actuale care afectează cel mai mult atât publicul, cât și artiștii de teatru? Ce caracterizează un text dramatic contemporan bun? Ar trebui să fie direct și ușor de înțeles sau complex, poate poetic? Interesant, neinteresant, plictisitor, distractiv sau serios? Este capabil să inspire, să ofere noi dimensiuni și să stimuleze reflecția creatorilor și spectatorilor? Recenzenta caută răspunsuri la aceste întrebări în lumina spectacolelor văzute.

TEATRU ȘI FILOZOFIE

András Nagy: „Travestirile” lui Kierkegaard

În opinia autorului, Kierkegaard a schimbat radical poziția tradițională a gânditorului – filosofului și teologului – prin scrierile și viața lui. El a publicat o parte semnificativă din opera sa sub pseudonime și, aplicând punctele de vedere pe care acestea le reprezentau, nu numai că a depășit problemele filosofice, teologice și estetice pe care le-a ridicat, dar a și subliniat inevitabilitatea interpretării și regândirii acestora – mai precis, le-a tematizat, demonstrat și dramatizat, „punându-le în scenă” în propria sa viață. Scrierile pseudonime erau în mare parte polemice, oferind uneori răspunsuri multiple la aceleași întrebări, creând astfel un spațiu intelectual multi-dimensional sau, în terminologia actuală, „interactiv” în cadrul operei sale. Astfel, textele publicate sub pseudonime au scos cititorul din poziția sa tradițional pasivă și l-au transformat într-un spectator într-un fel de „teatru textual”, implicându-l în procesul de gândire. În acest studiu am examinat acest fenomen, deoarece în ciuda faptului că toate lucrările pseudonime proveneau de la Kierkegaard, niciuna dintre ele nu era semnată de „Magister” Søren Kierkegaard, care apărea

cel mult ca editor și redactor în procesul de publicare, dar uneori se distanța de lucrările scrise sub pseudonimele sale sau chiar își privea propriul rol de scriitor dintr-o perspectivă exterioară, în contextul literaturii daneze contemporane. Ce a însemnat acest joc de roluri, de ce a devenit acesta o sursă de inspirație pentru scriitori și gânditori și cum a reînnoit discursul filosofic prin caracteristicile sale teatrale și dramatice? Acest studiu caută răspunsuri la aceste întrebări.

Réka Eröss: Repulsie față de măști. Despre critica teatrului și a societății la Rousseau

Jean-Jacques Rousseau a fost unul dintre primii și cei mai necruțători critici ai culturii epocii sale, ai iluminismului. Principalele argumente și premise ale criticii sale se regăsesc și în atitudinea sa față de teatru. În scrisoarea scrisă ca răspuns la articolul lui D'Alembert din Enciclopedia, dedicat orașului Geneva, Rousseau protestează vehement împotriva ideii că înființarea unui teatru ar putea avea un efect benefic asupra orașului. Critica sa poate fi rezumată în trei argumente principale: contrar convingerilor enciclopediștilor, piesele de teatru (1) nu au un potențial pedagogic real, ele expunând mai degrabă pasiuni decât virtuți; (2) ele nu sunt, de asemenea, adecvate pentru trăirea autentică a iubirii de sine și a milei, deoarece (3) privilegiază aparența în detrimentul realității. Tot ceea ce Rousseau consideră criticabil în lumea teatrului poate fi înțeles ca o metaforă a patologiilor sociale pe care le identifică. Prin urmare, critica teatrului la Rousseau poate fi înțeleasă cu adevărat doar în lumina criticii sale mai ample a societății și a culturii.

C.C. Buricea-Mlinarcic: Supraomul și supramarioneta (Traducerea: Ildikó Novák)

Studiul examinează statutul tragicului și al tragediei moderne în cultura secolelor XX și XXI, având ca punct de plecare diagnosticele teoretice formulate de George Steiner și Peter Brook. După părerea autorului, condițiile esențiale ale tragediei – o mitologie comună, experiența sublimului și confruntarea autentică cu limitele umane – au dispărut, tragedia fiind înlocuită de serializarea produsă de mass-media și de reiterarea exagerată, dar lipsită de sens, a suferinței cotidiene. În lumea telenovelelor, a știrilor și a „supereroilor”, omul modern nu mai este capabil să înțeleagă suferința din perspectiva eroului tragic. Totul devine repetitiv și consumabil.

ETICA ÎN TEATRU

Csongor Kuti: Probleme de limite

În precedentul meu articol („Testről és lélekről”, jatekter.ro, 2025 iulie), am încercat să explorez limitele controlului ce poate fi exercitat asupra principalei unelte a artiștilor interpreți, adică trupul și sufletul propriu. Printre bornele relevante în aceste probleme de limite au fost identificate liberul arbitru al artiștilor, contractele pe care se bazează relațiile de muncă, normele de etică instituțională sau profesională, mecanismele de semnalare și investigare ale eventualelor transgresiuni, precum și prevederile legale pertinente.

Cum s-a sugerat și în articolul mai sus menționat, ar fi nevoie de comunități sănătoase, cadre instituționale decente și, finalmente, de un stat de drept funcțional, pentru ca cele enumerate să poată constitui un sistem eficient de protecție (legală). Această cerință însă, depășește în bună măsură posibilitățile autoorganizării, autoreglementării și reprezentării profesionale.

Prezentul articol reprezintă o aprofundare a conceptelor de mai sus, în mod special în ceea ce privește mecanismele de semnalare și investigare a posibilelor abuzuri.

Réka Fazakas: Dilemele etice în reprezentarea teatrală a trecutului colaboratorilor serviciilor secrete. Un studiu de caz pe baza „Observatorilor” de Kristóf Kelemen

Acest studiu încearcă să răspundă la întrebările privind problemele etice care apar pe parcursul procesului creativ (al unei producții documentare) prin analiza spectacolului intitulat „Megfigyelők” („Observatori”), creat de Kristóf Kelemen. Analiza se concentrează pe trei întrebări: 1) Se poate ca spectacolul să emită judecată (și în ce măsură)? 2) Cum sunt protejate persoanele care apar în documente? 3) Ce codifică de fapt documentele? Scopul studiului este de a explora problemele etice asociate cu reprezentarea teatrală a informatorilor serviciilor secrete (și, într-un sens mai general, cu spectacolele de teatru documentar).

DRAMĂ

Băcanu Alexa: Visul

(Traducerea: Brigitta Csog cu fragmente din piesa lui William Shakespeare „Visul unei nopți de vară”, în traducerea lui János Arany)

Piesa de teatru scrisă de Alexa Băcanu își propune să dezvăluie mecanismele instituționalizate de abuz de putere și manipulare psihologică în educația teatrală. Povestea urmărește desfășurarea relațiilor dintre studenții din primul an de actorie și un profesor aparent carismatic, dar abuziv: dezvoltarea dependențelor ascunse, umilirea constantă, controlul asupra corpului studenților, practicile sexiste și dezvoltarea sistematică a dependenței emoționale fac toate parte din acest sistem abuziv. Incorporarea fragmentelor din „Visul unei nopți de vară” în piesă creează un joc intertextual interesant și explorează modul în care rolul și realitatea, jocul și violența se contopesc în lumea teatrului.

ABSTRACTS

CRITICISM

Kriszta Kedves: Where Theatre Is the Common Language

Kriszta Kedves reports on the fifth edition of the Bukfeszt theatre festival, which took place in Bucharest between September 29 and October 7, 2025. The aim of the festival is to offer the Hungarian theatres of Romania an opportunity to showcase their work in the country's capital. Feedback shows that the event, which is on its way to becoming a tradition, is gaining popularity, and Romanian audiences are increasingly open to the theatre language(s) of these Hungarian performances. The reviewer seeks to answer the question whether Hungarian theatre companies manage to enrich the palette of theatrical languages in Romania.

Dániel Hermán: Ophelia, Desdemona and Marioara Voiculescu

The Transylvania International Theatre Festival (Festivalul Internațional de Teatru Transilvania) was organized for the second time in Cluj-Napoca between September 25 and 28. Despite the fact that, according to the organizers, it is difficult to finance such a festival, which is still in its infancy, FITT managed to bring together productions from Târgu Mureș, Bucharest, Chișinău, and Vilnius. Dániel Hermán reviews four theatre performances seen during the festival.

Ildikó Bálint: Interconnected Stories

The new season at the Tomcsa Sándor Theatre of Odorheiu Secuiesc kicked off with a festival again this year. The dráMA festival of contemporary drama, taking place between September 15 and 21 has come to its sixteenth edition, so the organizers decided to invite sixteen performances to the event. Ildikó Bálint participated for the first time in this friendly gathering, which bore the motto “Connected fates”. What are the current issues most affecting both the audience and theatre makers? What makes a good contemporary dramatic text? Should it be direct and easy to understand, or multi-layered, perhaps poetic; interesting, uninteresting, boring, entertaining, or serious? Is it capable of inspiring, providing opportunities, and prompting further reflection among creators and viewers? The reviewer seeks answers to these questions in light of the performances she has seen.

THEATRE AND PHILOSOPHY

András Nagy: Kierkegaard’s “disguises”

In the author’s opinion, Kierkegaard changed the traditional position of the thinker – philosopher, theologian – radically through his writings and life. He published a significant part of his oeuvre under pseudonyms, and by applying the viewpoints they represented, he not only went beyond the philosophical, theological, and aesthetic problems he raised, but also emphasized the inevitability of interpreting and rethinking them – more precisely, he thematized, demonstrated, and dramatized them, “staging” them in his own life. The pseudonymous writings were mostly polemical in nature, sometimes giving multiple answers to the same questions, thus he created a multidimensional, or in today’s terminology, “interactive” intellectual space within his oeuvre. Through this, the pseudonymous texts forced the reader out from their traditionally passive position and turned them into a spectator in a kind of “textual theatre”, involving them in the process of thinking. In my paper, I examined this phenomenon, since while all of the pseudonymous works originated from Kierkegaard, none of them were nominally by “Magister” Søren Kierkegaard, who appeared at most as a publisher and editor in the publication process, but sometimes distanced himself from the works written under his pseudonyms, or even viewed his own role as a writer from an outside perspective, in the context of contemporary Danish literature. What did this role-playing mean, why did it become an inspiration for writers and thinkers, and how did it renew philosophical discourse with its theatrical and dramatic characteristics? This study seeks answers to these questions.

Réka Erőss: Aversion to Masks. On Rousseau’s Critique of Theatre and Society

Jean-Jacques Rousseau was one of the earliest and most relentless critics of the culture of his own era, the Enlightenment. The main arguments and underlying assumptions of his critique are reflected in his attitude towards theatre. In his letter, written in response to D’Alembert’s encyclopedia article on the city of Geneva, Rousseau strongly opposes the idea that the establishment of a theatre in the city could be beneficial. His critique can be compressed into three main arguments: contrary to the belief of the Encyclopaedists, theatre plays (1) do not possess true pedagogical potential, as they display passions rather than virtues; (2) they cannot provide the opportunity for experiencing authentic self-love or pity, since (3) they privilege appearance over reality. However, everything that Rousseau disapproves of in theatre, can be understood as a metaphor for the social pathologies identified by him. His critique of the theatre, therefore, can only be interpreted within the frameworks of his broader critique of society and culture.

C.C. Buricea-Mlinarcic: The Superhuman and the Supermarionette (Translated by Ildikó Novák)

The study examines the status of the tragic and modern tragedy in 20th- and 21st-century culture, having the theoretical diagnoses formulated by George Steiner and Peter Brook as a starting point. It argues that the essential conditions of tragedy – a shared mythology, the experience of the sublime, and genuine confrontation with human limits – have disappeared, tragedy has been replaced by serialization produced by the media and by the overemphasized but meaningless replay of everyday suffering. In the world of soap operas, news reports and “superheroes”, modern man is no longer able to understand suffering from the perspective of the tragic hero. Everything becomes repetitive and consumable.

ETHICS IN THEATRE

Csongor Kuti: Boundary Issues

In my previous article (*Testről és lélekről*, jatekter.ro, 2025 July), I attempted to explore the limits of the control that might be exercised over performing artists’ primary tool – their own body and soul. Several markers were identified as relevant in the examination of boundary drifting, such as the artists’ free will, employment contracts, institutional or professional ethics, signalling and investigating procedures of possible breaches and, not the least, relevant legal regulations.

As the above mentioned writing also implied, it would take healthy communities, decent institutional networks, and, eventually, a functional rule of legal framework for the above enumerated markers, in order to set up an efficient (legal) protection system. This requirement, however, far exceeds the reach of professional self-organization, self-regulation and representation.

This article further develops the above-mentioned concepts, with special emphasis on the mechanisms for signalling and investigating potential abuses.

Réka Fazakas: The Ethical Dilemmas of the Theatrical Representations of Secret Service Collaborators’ Past. A Case Study of Kristóf Kelemen’s *Observers*

The study seeks to answer the question of what ethical issues arise throughout the creative process (of a documentary production) by analyzing the performance entitled *Megfigyelők* (*Observers*) created by Kristóf Kelemen. The analysis focuses on three questions: 1) (To what extent) can the performance pass judgment? 2) How are the people featured in the documents protected? 3) What do the documents actually encode? The aim of the study is to explore the ethical problems associated with the theatrical representation of secret service informants (and, more generally, of documentary theatre performances).

DRAMA

Băcanu Alexa: The Dream (Translated by Brigitta Csog, with excerpts from William Shakespeare’s play *A Midsummer Night’s Dream*, translated by János Arany)

Alexa Băcanu’s drama sets out to reveal the institutionalized mechanisms of abuse, misuse of power, and psychological manipulation in theatre education. The story follows the relationship between first-year acting students and a seemingly charismatic but abusive teacher: the development of hidden dependencies, constant humiliation, control over the students’ bodies, sexist practices, and the systematic development of emotional dependence are all part of this system. The incorporation of the text of *A Midsummer Night’s Dream* into the drama creates an interesting intertextual game and explores how role and reality, playfulness and violence merge into each other.

JÁTÉKTÉR – erdélyi színházi folyóirat és portál

A lapszám felelős szerkesztője: Rancz Mónika

A kritikarovat szerkesztője: György Andrea

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

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

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

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

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

Játéktér / Spatiu de joc / Playing area

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

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

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

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

ISSN 2285 –7850
ISSN-L 2285 –785

A JÁTÉKTÉR A KÖVETKEZŐ KÖNYVESBOLTOKBAN VÁSÁROLHATÓ MEG:

Kolozsváron:

Gaudeamus Könyvesbolt, Iuliu Maniu u. 3. szám
IDEA Könyvesbolt, Kossuth Lajos utca (December 21. sugárút) 14. szám

Marosvásárhelyen:

Gutenberg Könyvesbolt, Rózsák tere 56. szám
Gemma Book Café, Bolyai utca 10. szám

Csíkszeredában:

Gutenberg Könyvesbolt, Petőfi u. 4. szám

Székelyudvarhelyen:

Gutenberg Könyvesbolt, Márton Áron tér 8. szám
Bagolyvár Könyvesbolt, Márton Áron tér 2. szám

Sepsiszentgyörgyön:

Gutenberg Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 1. szám

Budapesten:

Írók boltja, Andrásy út 45.

Előfizetés 2026-ra:

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

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

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

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Nemzeti Kulturális Alap
Kolozs Megyei Tanács
Revistă culturală finanțată
cu sprijinul Ministerului Culturii



Nemzeti
Kulturális
Alap



MINISTERUL CULTURII

KOLOZS
MEGYEI
TANÁCS



CONSILIUL
JUDEȚEAN
CLUJ