

nikritika állapotáról értekezett mindkét kötetben. Sajnos az irodalomközpontú ismertetések nem alkalmasak arra, hogy a színházi előadás rekonstrukcióját segítsék, de tanító kritikának sem lehet nevezni ezeket a bírálatokat, mert a színészhallgatók játékát sablonos jelzőkkel, közhelyszerű mondatokkal értékelték. Csép Zoltán két kísérleti előadásról szóló bírálatok részletes elemzéséről szólva pedig leszűrte: „a kritikai gondolkodás még nincs felkészülve arra, hogy nyelvileg megbirkózzon a formabontó esztétikákkal, a szövegek központú elemzés mellett a fényhatásokról, gesztusokról, egyéb vizuális elemekről nem tud részletezően beszélni” (II:113). S tegyük hozzá: emiatt aztán a színháztörténész sem tud meg szinte semmit ezekről a színjátékelemekről.

A komoly, nagy tudományos apparátust megmozgató értekezések után jóleső a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet meghatározó tanárainak portréit olvasgatni. Maguk a szerzők is felszabadultabban fogtak munkához; lelkesíthette őket, hogy több esetben elsőként rajzolhatták meg az erdélyi magyar színházi élet egy-egy elfeledett alkotójának pályaképét. Mert ugyan ki emlegeti ma már Szabó Lajost, Szabó Ernőt, Kőmíves Nagy Lajost, Éggy Ghyssát? Tompa Miklós, Tarr László, Gergely Géza, Lohinszky Loránd és Csorba András neve jóval ismerősebben cseng Erdélyben, Marosvásárhelyen, Budapesten, de ez nem jelenti azt, hogy jóval könnyebb színészpédagógusi tevékenységükről szólni. Albert Mária, Kovács Levente, Lázok János és Ungvári Zrínyi Ildikó azonban dacolt az elmúlással, s az írott és a szóbeli források

felhasználásával készült írásaikban sikerült a jeles alkotók személyiségét megragadva életük és művészetük titkaiba beavatni az érdeklődőket. Az Éggy Ghyssa életművét tárgyaló dolgozatot, Lázok János művét, különösen érdekessé teszi, hogy idézi a mozgásművész tanárno feljegyzéseit, melyek felbecsülhetetlen értékű forrásai a színművészeti főiskola korai korszakának. Míg Kovács Levente egykori tanártársairól, Tompa Miklósról, Lohinszky Lorándról és Csorba Andrásról készített miniatúrái a személyesség révén válnak élvezetes olvasmánnyá. Az életrajzokat bibliográfia, a szerepek és rendezések jegyzéke kíséri.

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színháztudományi Tanszékének oktatói és kutatói nem kötelező feladatnak tekintették az egyetem történetének feldolgozását, nem díszalbummal tisztelegtek az elődök emléke előtt. Kivételes összeállításuk nem csupán a színészképzés zárt világába kalauzolja olvasóit – színre lépnek benne Erdély legjelentősebb művészegyéniségei, a háttérben pedig ott lüktet a kor minden ellentmondásával együtt. Jó volna, ha munkájukat folytatnák!

LÁZOK JÁNOS – UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ, szerk., *Magyar nyelvű felsőfokú színészképzés Marosvásárhelyen, 1954–2008: A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története I. (1954–1962) és II. (1962–1976)* Marosvásárhely: UArtPress, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Kiadója, 2011, ill. 2018, 318 [2] és 359 [1] oldal, illusztrált

KIRÁLY KINGA JÚLIA

A BELSŐVÉ TETT STIGMÁTÓL A SELF-FASHIONINGIG

A fordító jegyzetei

Öt roma alkotó beszél el személyes vagy belsővé tett történetét ebben a kötetben, amely dráma-, narratíva- és kultúrtörténeti szempontból egyaránt egyedülálló. Nemcsak azért, mert ez az első ilyen antológia a színházi irodalomban, hanem azért is, mert a szemünk láttára, a kibeszélés hatására válnak áldozatból hőssé az elbeszélő figurák, átkeretezve, átírva azokat a sztereotípiákat, amelyekkel a színházi hagyomány – ha van is kivétel, elenyésző – a romákat mindeddig reprezentálta. A „többnyire hálátlan gyermekeket, lánygyer-

meküket teherbe ejtő apákat, lelketlen anyákat, néhány szál cigarettáért alázatot tanúsító figurákat, cigányosan beszélő és ugrabugráló alakokat”, ahogyan Balogh Rodrigó, a Független Színház művészeti vezetője írja a kötet bevezetőjében, felváltják azok a drámai hősök, akik az alávetettséget, meghunyászkodást, megbélyegzettséget, kirekesztést, hiperszexualizálást, azaz: a túlfűtött szexualitásról szőtt gádzsó vágyálmokat és egzotizálást önmaguknak (is) szegezett kérdésekkel fordítják át valami mássá. Valami mássá, szokatlanú, idegenné.



És ez a másság/idegenség ezúttal nem rájuk irányul mint tőlünk, nem romáktól különbözőkre, hanem önmagunkra. Karcos, humoros, szelíd, dacos és szenvedélyes kérdéseket kapunk, az önvizsgálat különböző tónusú kérdéseit, olyanokat, amelyek a saját életünkben is ismerősek lehetnek (például: Hogyan váljak le a családomról?, Hogyan legyen szabad?, Mi a szerelem?), csak hogy mi, olvasók, magunkon kívül másokra mindaddig nem vagy csak ritkán vonatkoztattuk, illetve olyan kérdéseket, amelyek mögött minket messze elkerülő problémák húzódnak. Hiszen melyikünknek kellett megküzdenie azzal, hogy korai házasság helyett igenis járjasson iskolába, hogy a családra szarás know-how-ját a gettóban elsajátítsa, hogy nyilvános bocsánatkérésre kényszerítsen például egy regnáló miniszterelnököt. A kettő – az ismerős és ismeretlen problémák – kombinációja kényelmetlen feszengést okoz, hiszen az ismerős kérdések egy csapásra közel hozzák az ismeretlent is, a komfortosnak hitt világunk pedig, amelyben a sztereotípiáink az ismeretlen kérdések megválaszolására

is kapaszkodókat jelentettek, hirtelen megrendül. El is szégyelljük magunkat. Elsősorban azért, mert a kérdések hangnemében híre-hamva nincs annak a hierarchikusságnak (és az ebből fakadó agresszióknak), ami a mi sztereotípiáinkban viszont benne van. Pedig ezek a monodramák bőven élénk tárnak olyan tudást is, méghozzá nagyon rafináltan, amely révén fölénykelhetné a beszélő. És épp ettől válunk mi magunk is mássá – idegenné. Rádöbbenünk a saját kísérteties szokásainkra. Arra, hogy a beszélő pozíciójából már-már eleve adott felsőbbrendűség – hogy, hogy nem – itt nem válik kioktatóvá, s hogy ezzel az új hangnemmé felszámolódik az a retorika is, amely többnyire kijelent, állít, végkövetkeztet, intellektualizál, kérdezni viszont alig kérdez. Elszégyelljük hát magunkat azért is, mert oly kevésszer kérdezzünk. És mert a kérdéseink hiánya tulajdonképpen olyan minta, amit azoknak is továbbadunk, akiket univerzálisnak vélt megállapításainkkal – legtöbbször önmagukról – tanítani akarunk. És akkor itt van öt ember, aki megmutatja nekünk, hány kérdés bonyolítja és érvényteleníti ezeket a megállapításainkat.

Mihaela Drăgan (*A nő beszél* című darabjában például részvételi interjúk alapján beszéli el dokumentarista részletességgel a környezetében élő roma lányok dilemmáját, amely házasság és továbbtanulás között feszül. S miközben egy komplett nőjogi aktivistacsapat bőrébe bújik, és egy balladai hős szenvedélyességével küzdi át magát – interjúalanyaival együtt – a cigánylányokat egzotizáló és szexualizáló nem roma macsók és a férjhez kényszerítés patriarchális tradícióin, élénk tár egy roppant gazdag és büszke szokásrendet is – ugyan ki tudott például arról, hogy a szoknyákba fejen át bújik bele az ember, különben a ruhadarab tisztátalannak minősül, vagy hogy hasonló okokból nem keveredhetnek a szoknyák a nadrágokkal a mosás során –, amelyről ugyanakkor iszonyú nehéz lemondani, leválni. Mert mi marad az identitáskérdéssel? A büszkeséggel? Elvégre ahhoz, hogy legyőzzem áldozat voltomat, büszkének kell lennem arra, aki vagyok. Továbbmenve: akkor járom-e a saját utam, ha megtartom a közösségem évszázados szabályait, vagy pedig akkor, ha szembemegyek velük? Vagy csak bizonyos ponton fordulok szembe. Van-e élhető arány az is-is lehetőségében? És egyáltalán: hogyan legyek büszke, hogyan tiszteljem az identitásomat, ha ahhoz a többségi társadalom sztereotípiáinak következtében egy csomó belsővé tett stigma is tapad? Hogyan dobjam le ezeket, megmaradva annak, ami vagyok? Ami lenni szeretnék. Hogyan szeressem magamat? „[M]ert én, Mihaela Drăgan, félig román, félig roma, szeretem mindkét identitásomat.”

Michael Collins *Kulturális kérdés vagy sem?* című drámája egy hosszú, fiktív dialógusba rejtett epikus szöveg, amely a 20. századi urbanizáció hatását taglalja az ír traveller (vándorcigány) közösségekre. A vallomásszerű áradat valójában egy meghitt és kimerevített apa-lánya pillanatot használ ürügyként – és a kötet szerkesztési elvét dicséri, hogy ez a pillanat épp a tanulás fontosságára épül –, hogy megismerjük az iskolai szegregációt, a tanári agressziót, a kényszermosdatásokat, a lakhatási és higiénés szegénységet, a kirekesztést. Mindezt kalandregénybe illő fordulatokkal és a mesélőkedv oly sodró ritmusával adja elő a szerző, ami eleve feszültséget teremt, és ami valójában a szöveg ars poeticáját is jelenti: „A mentőautó hátuljában születtem, mindig így mesélem, a mentő hátuljában születtem, ezért van, hogy mindig sietek, de sose érek oda időben” (40).

A vallomásban az az emberfeletti küzdelem is megjelenik, amellyel az ír traveller az egyre kegyetlenebb rendeletekre és törvényekre keresnek kiutat családjaik, gyerekeik számára,

ám ebben a küzdelemben egyre-másra alulmaradnak, mivel tényleges megoldást sem az állam, sem a maguk barkácsolta menekülési terv nem biztosít. S miközben a családok mindig csak néhány kilométerrel odébb mernek gondolkodni – Dublinba költözni eleinte csehovi vágyalom csupán –, alig hallhatóan, de annál figyelmet parancsolóbban sejlik fel az anyák elmagányosodása, elnémulása, a patriarchális hagyomány megkérdőjelezhetetlensége, amely egy ilyen szorongatott helyzetben eleve életidegen. Az anyák az utolsók, akik férjeik döntéseiről értesülnek: „Anyus meg aszongya, derítsd ki, hova költözünk. [...] Mondom, apu, anyus kérdi, most hova költözünk?” (51). A darab valójában az elnémult anyák melletti kiállásnak is tekinthető. A traveller lányok emancipációs kiáltványának. Egy olyan folyamatábrának, amelynek a végén a lányoknak már nem kell szavakat keresgélniük az őket érő megaláztatásra, kirekesztésre, sem az azt követő érzéseikre. Mert az apáik már megtanulták, és megtanították nekik: „Szóval tanultunk egy szót arra, ami velünk történt, s ez a diszkrimináció volt. Ez volt az a görcs a gyomromban, amikor nem engedtek be a kocsmába a kupáinkért” (68).

Farkas Franciska *Levél Brad Pittnek* című örökbefogadási kérelme a kötet központi darabja. Tulajdonképpen annak az útnak a felezője, amelynek kiindulópontjában az áldozatiság, a célegyenesben pedig a hőssé válás áll. A monodráma egy állandó oda-vissza mozgást követ a két végpont között. A főhős maga Farkas Franciska. Aki saját nevében beszél. Beszéde olykor töredezett, máskor balladisztikus: hol dühösen, hol önállítóan szemléli az ént, aki ezt a hatalmas utat bejárta. Akkor is kérdez, amikor kijelent. Már-már hamleti self-fashioninggel (*Stephen Greenblatt kifejezése a társadalmilag elvárt identitás kialakítására – a szerk.*) próbál tökéletessé válni a szenvedéstörténetből. Megteremteni – a vallomással valós időben – magát a personát. Célja van önmagával, célja van a szöveggel, velünk. Nehéz kitérni előle. A nő lét legsötétebb poklait tárja elénk, belülről nyitja ki előttünk a pokolba vezető utat. Gyertek velem, kövessetek! – mintha ezt mondaná. Ugyanakkor minden kérdés és kétely ellenére ott van a remény, és egyáltalán nem naiv, hogy ki is hoz bennünket ebből a pokolból. A hiperszexualizálás, prostitúció, drogfogyasztás, hajléktalanság, iskolaelhagyás, elmebetegintézet, családszétesés poklából: „Fel akartam állni. Azt akartam, hogy én legyek az, akinek sikerül. [...] Szeretem az újrakezdést. Akartam mindig az újat. Szeretem az üres lapokat. Szeretem az illatukat. A bármi lehet még érzését. Szóval direkt basztam el” (91).

És aztán ki-kiszólogat ebből az oda-vissza nyargalásból. Amikor a cigányozás legkisebb jelével találkozik – és ilyen cigányozás az is, amikor összetévesztik Danis Lídia színésznővel –, megereszt egy passzent „cigányos” cirádát. Az ember felnevet kínjában. Fanyarul és karcosan épp akkor enged a történet szorításából, amikor belekényszerít az önmagunkkal való szembenézésbe. Csak a legnagyobb drámai hősök és drámaírók tudják ilyen elviselhetetlen helyzetbe hozni a publikumot.

Dijana Pavlović szövegét én fordítottam. A *Beszélg, életem!* egy felszólítás, egy etikai parancs, sok száz miéltre adott válasz. Miért történhetett meg Svájcban, Európa egyik legcivilizáltabb országában a jenisek ötven éven át tartó üldöztetése, faji alapú népirtása? Miért hallgatott a világ arról, hogy a Pro Juventute svájci gyermekvédelmi szervezet „Kinder der Landstrasse” programja keretében sok száz jenis nőt sterilizáltak, a gyerekeiket elszakították tőlük, majd „kezelhetetlenség” okán elmebetegintézetbe zárták a lehető legkegyet-

lenebb kínzásoknak alávetve őket? Miért nem kért bocsánatot a svájci hatóság? Miért titkosították harminc évre a Pro Juventute dossziéit? Miért tették ezt velem? Miért tették ezt az én anyámmal? Miért alázták meg? Miért erőszakolták meg? Miért örült bele? Miért halt bele? Miért nem szűnik bennem ez fájdalom?

Érdemi válaszokat azonban nem kapunk. A szöveg csak az elkövetők propagandaszólamaihoz enged hozzáférést. „A jenis anyák szeretete állati és primitív, csiszolni kell rajta, mondták, ennek érdekében a második gyereked után téged is sterilizáltak. Egyetlen fivérem tizenkét évesen felakasztotta magát egy értelmi fogyatékosokat elzáró intézetben, mert nem bírta már az életet ebben a dermesztő hidegben. Ahhoz azonban, úgy látszik, mégsem volt elég fogyatékos, hogy a lázadásnak egy aktívabb formáját válassza” (114). Ez pedig egyre nyomasztóbban, egyre követelőzőbben kényszerít bennünket arra, hogy kilépjünk a reflektálatlanságunkból, még ha választ nem is tudunk adni arra, hogy honnan az emberben ennyi részvétlenség, gyűlölet, aljasság.

Pavlović a svájci író, Mariella Mehr *Kőkorszak* című önéletírását használja fel, aki maga is a pogrom áldozata volt. A darab egy dokumentumfelvétel bejátszásával indul, amelyben Mehr néhány jenis társaságában rajtaütésszerűen megzavarja a Pro Juventute egyik sajtótájékoztatóját 1986-ban, azt követelve tőlük, hogy kérjenek bocsánatot. „Kérjenek bocsánatot!” – mondják szúrósan, szikáran, egyhangúlag. Ezt követi egy másik bejátszás, amikor az író-aktivista 1998-ban átveszi a bázeli egyetem díszdoktori címét. A hős tehát hőssé vált. Innen pereg vissza az élete, hol vallomásszerűen, vérfagyasztó költőiséggel feltépvé a lelki és fizikai sebeket, hol pedig dokumentarista szikársággal tárva elénk azt a pusztulást, amit csak a legelszántabbak – és ők is sok szerencsével – éltek túl. Akik pedig kiállnak, beszélnek róla, jogot követelnek a bocsánatkérésen alapuló újrakezdésnek, duplán is hősnek számítanak.

De ott ez a sok miért, ami oly gyermekéggé, esendővé teszi a hősöket. És ettől az esendőségtől lesz színházi értelemben is drámai a szöveg és a hős együttesen. Utóbbi akkor válik végérvényesen azzá, amikor úgy dönt, nem cipeli tovább édesanyja fájdalmát. Elengedi, ő maga pedig az emlékezet erejét fogja használni további küzdelmei során. Azaz: intézményesíti az emlékezést. „Születésnapot ünnepelek ma, a hatvanadik születésnapomat, anyám. Neked nem adatott meg, hogy megünnepeld. Lacio drom!, mamikám, Bächtalo drom!, bátor anyukám, kívánok neked jó utat, hozzá boldogságot, békét és hosszú, nyugodt halált. Emlékeznünk csak az élőknek kell!” (116)

Richard R. O’Neill *A legnehezebb szó* című rövid darabjával kulminál ez az antológia. Az író, költő, polgárjogi aktivista Jess Smithnek írt szöveg, túl a személyes érintettségén, már a konkrét politikai cselekvést mutatja be, amelyben az asszony a polgári engedetlenségtől a bírósági tárgyaláson át akár a börtönig is kész elmenni.

A szöveg eleve egy nekünk szegezett kérdéssel kezdődik: „Szavak, szavak, szavak? Észrevették már, hogy a megfelelő pillanatban milyen könnyű kimondani némelyiket?” (121). Ezzel O’Neill be is indította bennünk a drukkot, hogy apjának tett ígéretét beváltva igenis mondja el, amit nem bír már magában tartani, ami úgy morgolódik benne, mint „romlott curry”. Vagyis: beszéljen a kényszerkitelepítésekről, a kirekesztésről, az abúzsokról, amit a skót travellerek szenvedtek el az állam rasszista, cigányellenes intézkedéseinek következtében. „Arra már nem emlékszem, mit vacsoráztam tegnap, de a gyerekkorom minden részletét fel tudom idézni, minden egyes aprósá-

got” (121) – mondja, és az új miniszterelnök beiktatásával, aki népének sokszínűségére hivatkozva ígér prosperálást, felbátorodik, és mindjárt levelet is ír a miniszterelnöknek, hogy – ha már sokszínűség – kérjen bocsánatot a skót travellerektől.

Aztán ott találja magát egy sor ismeretlen helyzetben: a miniszterelnökkel való találkozásban, idegenek leveleire válaszolva, a kérés legitimitását igazolva, a dolgot elmismásolni akaró hűgával szembefordulva, nyilvános televíziós vitában, törvényszéken. Azaz: politikai hőssé válik.

Ám a bocsánatkérés elmarad. Az legalábbis, akinek azt a bizonyos legnehezebb szót ki kellett volna mondania – ön-maga és mások nevében –, nem mondja ki. De az elvárás és várakozás miatt a bocsánatkérés szükségessége oly erősen tematizálódik, úgy beveszi magát a köztudatba, hogy azt

kénytelenek vagyunk mi megtenni. Helyette és megannyi más politikai vezető helyett.

Itt van hát egy kötetnyi történet arra várva, hogy elmeséljék őket. Fontos pillanat ez a magyar színházi és közéletben. Ám még ennél is fontosabb, hogy a Független Színház alkotói korántsem tekintik ezzel lezártak a feladatukat. Amíg ezt írom, és önök olvassák, ők bejárják Magyarországot, és több száz roma és nem roma fiatallal együtt történeteket és történelmet írnak. Mert „[a]míg nem a tigris írja meg a saját történetét, mindig vadászni fognak rá”.

Roma hősök – Öt európai monodráma, vál. BALOGH Rodrigó, ford. ADORJÁN Beáta, KONDI Viktória, KIRÁLY Kinga Júlia, Nők a Jövőért Egyesület – Független Színház, 2019, 128 oldal, 3990 Ft

E számunk szerzői

Bálint Orsolya (1978) újságíró, Budapesten él

Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él

Deczki Sarolta (1977) irodalomtörténész, filozófus, kritikus, Budapesten él

Fritz Gergely (1991) PhD-hallgató, kritikus, Szegeden él

Fuchs Livia (1947) tánc-történész és kritikus, Budapesten él

Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él

Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él

Lyn Gardner brit színikritikus, 1995–2018 között a *The Guardian* kolumnistája, jelenleg a *The Stage* főszerkesztő-helyettese

Geréb Zsófia (1990) színház- és operarendező, Berlinben és Budapesten él

Gergics Enikő (1992) orvos, Budapesten él

Halász Tamás (1972) kritikus, az OSZMI Táncarchívumának vezetője, Budapesten él

Andrew Haydon (1976) szabadúszó színikritikus, a *The Guardian* bloggere, Manchesterben él

Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapesten él

Király Kinga Júlia (1976) író, műfordító, Budapesten él

Kovács Natália (1989) szerkesztő, kulturális újságíró, kritikus, Budapesten él

Králl Csaba (1964) tánc-kritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él

Lengyel Lea (1986) szociológus, szociális munkás, Budapesten él

Lőrinc Katalin dr. (1957) táncművész, egyetemi tanár, Budapesten él

Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él

Néder Panni (1987) rendező, Berlinben és Budapesten él

Oravecz Orsolya (1974) jogoktató, tréner, coach, Budapesten él

P. Müller Péter (1956) egyetemi tanár, Pécsen él

Proics Lilla (1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él

Spiró György (1946) író, Budapesten él

Szarka Eszter (1977) tanár (Eötvös József Gimnázium), Budapesten él

Szemessy Kinga (1989) tanár, kommunikációs munkatárs (Budapest Kortárs Tánc Főiskola), Budapesten él

Thomas Irmer (1962) a *Theater der Zeit* (Németország), a *Didaskalia* (Lengyelország), a *Shakespeare* (Norvégia) és a *MASKA* (Szlovénia) állandó szerzője, Berlinben él

Török Ákos (1969) újságíró, kritikus, Budapesten él

Upor László (1957) dramaturg, egyetemi oktató, Budapesten él

Varga Anikó (1981) kritikus, Budapesten él

Varga Kinga (1987) doktorandusz (ELTE), Budapesten él