



ÚJRAHASZNOSÍTOTT VALÓSÁG A SZÍNPADON

Dokumentarista színházi látület
Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból

„Először álltunk szemben az abszolút, általunk átélt valósággal. És ennek ugyanolyan feszült pillanatai és drámai csúcspontjai voltak, mint a költött drámának, és ugyanolyan erős megrázkódtatásokat okozott. Természetesen azzal az előfeltétellel, hogy ez a valóság politikai (a polisz - mindenkit illető - alapértelmeben vett) valóság.”¹ Így summázza Erwin Piscator első dokumentarista előadásának tapasztalatát. A helyszín: Berlin, Großes Schauspielhaus, 1925. Az utóbbi évtized során a politikai színház körül újra felforrta a levegő, így a dokumentarista színház is világszerte vírusszerű terjedésnek indult. Nehéz megmondani, hogy a valóság lett-e színházszerűbb, vagy a színház harapott a valóság nyers húsába. A német, angol, orosz, észak-amerikai gócpontokból kiindulva világszerte rengeteg mutációja jött létre, míg ma már szűkebb régiókban is alig találunk olyan színházi fesztivált, ahol minden második előadás ne kívánná valamilyen szokatlan módon lerohanni a valóságot. A színházi formák, célkitűzések és munkamódszerek hihetetlen változatossága azt is lehetetlenné teszi, hogy a dokumentarista színház pontos definícióját megfogalmazzuk. Terjed, fertőz, mutációval alkalmazkodik - mint mostanában minden, ami friss, ambiciózus és veszélyes.

Mi vihető színre a közép-kelet-európai társadalmak jelenéből? Hogyan lehet a valóság elemeit drámai és színházi anyaggá formálni? Miért terjedt el kevésbé ebben a régióban a dokumenta-

rista munkamódszer? Hogyan vázolható fel a dokumentarista színház történeti íve? Milyen társadalmi folyamatok felgyorsítására vagy elindítására képesek ezek a kísérletek? Ilyen és hasonló kérdésekre kereste a választ a Kortárs Drámafesztivál szervezésében 2011. december 2-3-án megrendezett nemzetközi konferencia.

A régiókban elsőként megrendezett és világviszonylatban is ritka találkozó arra tett kísérletet, hogy elméleti szakemberek és színházi alkotók közös részvételével Közép-Kelet-Európa dokumentum-színházi törekvéseit a legtágabb nemzetközi kontextusban vizsgálja. Az itt közzétett tizennégy felszólalást is úgy válogattuk, hogy a tágabb elméleti és történeti aspektusokat (is) vizsgáló elemzéseket napjaink kiemelkedő dokumentarista színházi alkotóinak esettanulmányai kövessék. Míg angolul már komoly monográfiák és nemzetközi összehasonlító elemzések születtek a dokumentarista színház új jelenségeiről, addig magyar nyelven komoly igény mutatkozik a nálunk is egyre népszerűbb dokumentarista kísérletek változatos értelmezési szempontjainak felvázolására. Reméljük, hogy az alábbi gazdag példamanyagot alkotók és elemzők egyaránt érdeklődve olvassák.

¹ Piscator, Erwin: *A politikai színház*. Ford. Gál M. Zsuzsa. Korszerű Színház 56-57. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963, 36.

AZ ÚJ DOKUMENTARISTA SZÍNHÁZ ELSŐ ÉVTIZEDE - MERRE TOVÁBB?

Az „új dokumentarista színház” kifejezéssel különbséget szeretnék tenni az új törekvések és a dokumentumszínház régebbi, bevett formái között, melyek mind a tárgyválasztásban, mind a reprezentáció stratégiáiban más utakon járnak. Más alapvető vonásokban viszont oszthatják a mindenkori dokumentarista színház törekvését a valóság feltárására, megértésére. Az anyaggyűjtés, kutatás, az anyagok rendszerezésének, feltárásának és végül színrevitelének módszerei igen különbözőek a dokumentarista színház régi és új formái esetében. Ezeknek a különbségeknek a megfogalmazása kiindulópontul szolgálhat az új dokumentarista színház perspektívájának felvázolásához, annak létrejöttétől az itt tárgyalt kortárs nemzetközi variációkig. A jelenből a jövő felé tekintve, választ keresve arra a jelentős kérdésre is, hogy ez a színház vajon tényleg újrahasznosítja-e a valóságot, ahogy a konferencia címe sugallja, vagy inkább arra tesz kísérletet, hogy újradefiniálja azt, amit valóságként ismerünk fel, és ezt állítsa színpadra.

Elméleti alapvetés

Elsősorban német szempontból a dokumentarista színház három különböző történeti szakaszát tudjuk megkülönböztetni. Az 1920-as években Erwin Piscator a nagy berlini színházakban bemutatott nagyszabású látványosságaihoz az aktuális közéleti és politikai eseményekről készült filmrészleteket szőtt bele. A színre vitt jelenetek értelmezését a kor politikai ideológiáinak kontextusa határozta meg, így ezek a beékelte filmrészletek autentikus politikai anyagnak kívántak hatni a színpadon, Piscator maga pedig politikai színházként határozta meg ezeket az eseményeket. A korabeli nézők könnyen felismerték, hogy ezek az elemek radikálisan elütnek a drámai színház bevett irodalmi és poétikai hagyományaitól.

Amit ma általában dokumentarista színházként definiálunk, az a hatvanas években jelent meg. Rolf Hochhuth, Peter Weiss és Heinar Kipphardt darabjai és ezeknek a többnyire Piscator által rendezett világpremierjei történelmi dokumentumokat használtak forrásként, és új történelmi nézőpontokat fogalmaztak meg. Az események mélyebb megértését a dokumentumok aprólékos vizsgálata által kívánták elősegíteni, a történelmi szereplők pedig fiktív alakokként jelentek meg a színpadon. Az új történelmi nézőpontok történelmi színrevitele nem titkoltan a nézők okulását kívánta szolgálni. Ezek a törekvések két szempontot helyeztek előtérbe: egyrészt hogy a bemutatott darabok kortárs szerzők művei, másrészt hogy olyan szövegek legyenek, amelyek a közelmúlt történelmi eseményeit kívánják megragadni. Így alakult ki a történész drámaíró modellje.

Ezzel szemben a kilencvenes évek végén a dokumentarista színház új formái többnyire egy drámaíró-rendező projektjeiként jöttek létre. Ezek a történeti és szociológiai tudásképzés bevett stratégiáival szemben igen kritikusak voltak, és arra törekedtek, hogy a – Norman Mailer amerikai író kifejezésével – „instant történelem” eszközeivel olyan nyitott projekteket hozzanak létre, amelyek a fennálló elvek és ideológiák alapján nem ismerhetők meg. Ebben az új modellben a művész már nem a történész, hanem inkább

a kutató vagy a szakújságíró, esetenként szociológiai felmérés vezetőjének szerepét tölti be. Fontos továbbá, hogy ezek az alkotók az anyagot váratlan és újszerű színpadi eszközökkel kívánták formába önteni. De radikálisan megváltozott az előadás tárgyaként választott téma is: rendszerint kortárs jelenségekre alapul, így a múlt helyett inkább az ismeretlen jelent vizsgálja. Ez pedig nem teszi lehetővé a történeti megértés és értelmezés bevált eszközeinek alkalmazását. A témák tárgyyszerűsége ellenére az új dokumentarista színház gyakran a bizonytalanság, a szubjektivitás érzetét kelti, és folyamatosan megkérdőjelezi a megjelenítés hitelességét. Végül, de nem utolsósorban sem ideológiai, sem politikai szempontból nem elkötelezett, helyette inkább az ideológiák megkérdőjelezésével az ismeretlen jelen megértésének új útjait hívja életre. Ezért aztán nem meglepő, hogy ezek az új színházi formák a kommunizmus bukása után egy évtizeddel jelentek meg, amikor az új vagy neoliberais kapitalizmus világossá tette, hogy valójában a világ minden társadalma radikális átalakuláson megy át.

A szerzőség kérdésében is paradigmaváltás tanúi lehetünk. Az egykor autoriter drámaíróból a szerző és rendező kombinációjává lett, aki gyakran kisebb kollektívában dolgozva nem írott drámát, hanem előadást hoz létre. Nagyon kevés új dokumentaristának tekinthető drámaíró van, de annál több szerző-rendező került kapcsolatba a jelenség bizonyos megnyilvánulásaival.

Tovább bonyolítja az új és régi formák megkülönböztetését, hogy találunk olyan kortárs példákat is, amelyek ugyan csak múltbeli eseményeket vizsgálnak, ahogy a dokumentarista színház tradicionális formái is. Például Milo Rau *A Ceaușescu család végnapjai* című előadása a Ceaușescu házaspár elleni pert játssza újra kiváló hasonmás színészek segítségével, úgy próbálva megmutatni az eseményt, ahogy az valójában megtörtént. Azt a jelenetsort nagyítja ki az előadás, melynek a legvégét fényképekről és filmfelvétellel is ismerjük. A produkció jó példa arra, hogyan használja fel az új színházforma a régi variáns eszközeit. A lényeg tehát nem az, hogy mi tudható a perről, hanem inkább hogy hogyan viszonyulunk hozzá a jelen szemszögéből, számot vetve az események összes további következményével.

Ugyancsak jól példázza a jelen és közelmúlt problematikus viszonyát a lengyel Wojtek Ziemilski egyszemélyes előadása, a *Kis elbeszélés* (Mała narracja), melyben azt a tényt igyekszik feldolgozni, hogy szeretett nagyapja, az ismert lengyel nemes a titkosszolgálat informátora volt. Ziemilski személyes nézőpontból dolgozza fel az esetet, megragadva azt az igen ritka lehetőséget, hogy a történelemből kilépve következtetéseket vonhasson le. Ugyanakkor enigmatikusnak sejlő videorészleteket is beépített a produkcióba, olyan táncosok előadásaiból, mint például Xavier Le Roy, aki fej nélküli alakként araszol egy fal előtt. Ezért talán hiba lenne a múlttól való elhatárolódást tekinteni az új dokumentarizmus megkülönböztető jegyének.

Mindemellett rengeteg előadás reflektál olyan kortárs problémákra, mint a migráció és deindusztrializáció, kisebbségpolitika, terrorizmus és háború, a tőzsde és az egyre dagadó biztonságtechnikai ipar. A jelenkor nagy kérdései mellett számos kisebb probléma is terítékre kerül, például hogy kicsoda Karl Marx manapság, ahogyan a Rimini Protokoll közismert előadása kérdez rá, míg más produkcióik például egy város ismeretlen részeit tárják fel. Ezen a ponton nemcsak a színházépülettől vettünk búcsút, hanem a dokumentarista drámát is egészében magunk mögött hagytuk. Ezeknek a közönség bevonására építő projekteknél a nagy része, a szcenírozott felszólalások (*lecture performance*)

és a különböző feltáró intervenciók a posztdramatikus színház variációinak tekinthetők, hogy itt is ezt a már kissé porosodó terminust használjam.

De térjünk vissza a leglényegesebb kérdésre: az ideológiák felülvizsgálatára. Az új dokumentarizmusnak itt a hidegháborús kultúrák örökségével kell számot vetnie. A posztkommunista országokban a jelen és a múlt társadalmának hivatalos prezentációja, még a mindennapoké is, mindig gyanúsnak számított, mivel az a propaganda, a személyes emlékezet és az underground ellenemlékezet csatáinak keresztüzében alakult ki. Nyugat-Európában és Észak-Amerikában a politika és a fogyasztói társadalom információöze né olyan kultúrát hozott létre, melyben az emberek nagy része aktívan kételkedik, különös gyanúval tekint arra a médiára, amely őt társadalmi és politikai környezetéről tudósítja. Az alapvető hitetlenség és a médiában való tudatos kételkedés összeolvadásából keletkezett az az egzisztenciális alap, amely minden tényként és igazságként bemutatott megnyilvánulást alapvető gyanúval kezel. Természetesen ez egy újabb csapda, de kétségtelenül előkészítette a terepet az új dokumentarizmus manapság megtapasztalt nagyobb fokú formai szabadságához, a perspektívák sokféleségét megmozgató játékosságához, a bizonytalanság és szubjektivitás színreviteléhez. Amikor Michael Moore 1989-ben berobbant a *Roger és én* című dokumentumfilmmel, mely a detroiti gyárbezárásokról és az ennek következményeként kipusztuló városokról szól, ezeket a kategóriákat egyáltalán nem lehetett még új dokumentarizmusként emlegetni, de a filmnek tiszta üzenete volt: „én felmutatom neked a magam szubjektív autentikusságát, amelyet te megkérdőjelezhetsz, de mindezt egy olyan világban, amelyről nem igazán tudsz sokat.” Moore egyébként nem sokat bajlódott statisztikákkal, számokkal vagy dokumentumokkal, hanem csak elkezdte kutatni ezt az új valóságot. Mivel nagyon sok fiatal színházi alkotó nőtt fel ezen a filmen, ez az attitűd az új dokumentarizmus egyik alapvető munkamódszerévé vált, szemben az olyan törekvésekkel, melyek az „autenticitás” növelésében bíztak. Ez a vita egyben a fiktív és a tényszerű közötti általánosabb konfliktusként is megfogalmazható, mely különösen fontos egy olyan kultúrában, amely a két fogalom szigorú elkülönítését a saját önértelmezése szempontjából alapvető fontosságúnak tartja.

Fontos megjegyeznünk, hogy a régebbi színházforma is használta már a dokumentum fikcionalizálásának hasonló módszereit, de az új dokumentarizmus ezt kétségtelenül sokkal játékosabban teszi. Például Hochhuth *A helytartó* című darabjában szerepel néhány karakter, amelyről az írónak nem állt rendelkezésére semmilyen autentikus forrás, sem írott, sem szóbeli vallomás. Nem lehetett tudni, hogy a történelem „valódi” színpadán milyen szerepet játszottak, vagy hogy tetteiket milyen indítékok vezérelték.

Alapjaiban változott meg a viszony a valóságként ismert és valóságként színre viheto között. Bizonyos értelemben azt mondhatjuk, hogy az új dokumentarizmus olyan szórákkoztató színház, mely tudatában van komoly és sokszor ellentmondásos voltának. Még Bertolt Brecht is hangsúlyozta a szórákkoztató fontosságát a közönségre gyakorolt hatás érdekében, hogy felkeltsse érdeklődésüket a komoly témák iránt. Az új dokumentarista színház, annak ellenére, hogy a színházi formák nagy családjába tartozik, a legteljesebb elkülönülésre törekszik attól, ami a régi dokumentarizmus lényege volt: kétséget nem tűró oktatóprogram a politika magasiskolájában.

Példák és kontextusok

A nemzetközileg is legismertebb példa kétségtelenül a német Rimini Protokoll tevékenysége, de tudnánk sok olyan egyéb produkciót is említeni, melyek bizonyíthatják, hogy az új dokumentarizmus nemzetközi jelenséggé vált. A különböző színházi kultúrákból vett példák megmutatják, hogy ezek az alkotói módszerek és elvek hogyan terjedtek el az utóbbi húsz év során.

Anna Deavere Smith 1992-ben készített előadást az akkori Los Angeles-i zavargásokról *Twilight Los Angeles, 1992 On the Road: A Search for American Character* (Alkony Los Angelesben, 1992 az utcán: az amerikai karakter nyomában) címmel. Miután lecsendesedett Amerika legnagyobb városi zavargása, Smith több száz interjút készített, majd úgy döntött, hogy egy egyszemélyes előadásban szólaltatja meg ezeket a tanúvallomásokat, keresve azt a kollektív tudatot, amely ezernyi egyéni hangból áll össze (rokonok, szemtanúk, áldozatok, Los Angeles polgármestere, Peter Sellars rendező, valamint Mike Davis és Cornel West, a városi kultúra és a faji viszonyok kutatói). Anna Deavere Smith példáját azért említettem, mert 1994-es előadása az új dokumentarizmus sok aspektusát megelőlegezi, bár legkevésbé színházi formáját. Az egy színész(nő) által előadott performansz jellegzetesen amerikai módra jeleníti meg a felkavart identitás többsíkú önkeresését az ismeretlen jelenben. Smith formateremtő munkája megmutatta, hogy önmagában nem elegendő az ismeretlen jelen feltárása, hanem az alkotónak meg kell találnia annak a módját, hogy beférkőzön valahogy a szemtanúk perspektívájába is. Ezt pedig munkamódszerének állandó eszközévé is kell tennie.

Ian Klatka *Transfer!* című előadása a második világháborút követő kényszerkotelepítéseket vizsgálja: Ukrajnából Lengyelországba, Lengyelországból Németországba. A produkcióban éppen a szemtanúkat sújtó traumatikus élmény adja az előadás szinte szívszorító jelenbeli autentikusságát. Itt tökéletesen megmutatkozik a múlt és jelen közti élő kapcsolat.

A Rimini Protokoll legújabb előadása a *Hermann háborúja*; témája a háború és forradalom a jelenben. Munkamódszerük és színházmodelljük kapcsán tipikusnak mondhatóan egy nyugalmazott német tisztet ültettek színpadra, aki karrierje végén ENSZ-békefenntartóként dolgozott. Az előadásban egy egyiptomi nő is szerepel, aki az arab forradalomról tudósít, amiről még nem tudjuk megmondani, hogy elbukott-e vagy sem, és ha igen, miért. Újra a látszólag ismeretlen jelen...

Végül röviden beszámolnék a Schauspielhaus Graz 2012 *Boat People* című előadásáról, amely az *Emergency Entrance* (Vészbejárat) nemzetközi projekt részeként jött létre. A kortárs népvándorlás kérdését feldolgozó produkció létrehozásához alapos kutatást végeztek: a majdani előadás alapanyagául szolgáló interjúkat készítették, de anélkül, hogy a színházi formáról előzetesen döntöttek volna. Ezért, ugyancsak tipikus módon, nemcsak színházi szakemberek dolgoztak a projektben, hanem neves dokumentumfilm-készítők is, akik saját módszereiket használták a színházi munka során. A projekt természetét tekintve is kísérleti jellegű, eddig semmilyen közös nemzetközi színházi vállalkozás nem alkalmazta ezt. Az alkotók a kortárs népvándorlás különböző jelenségeinek kutatási eredményeiből indulnak ki: felhívják az afrikai hajós emigránsok jól dokumentált, de egyébként kevésbé ismert mozgásának adatait és a kelet-eu-

rópai szobalányok, prostituáltak és kétkezi munkások nehezen nyomon követhető vándorlásának tényeit. A színház feltérképezi útvonalait és mindennapjait, megnyílik élet-történetük előtt. Mintha szemtanúként látnánk, vagy épp magunk készítenénk el egy dokumentumot.

Konklúzió és kitekintés

Az új dokumentarista színház minden valószínűség szerint tovább folytatja majd nemzetközi sikertörténetét. Mert ha önálló színházi műfajnak nem is tekinthető, mára a kortárs színház mély gyökeret vert jelenségévé cseperedett, és a repertoárokban a klasszikusok színrevitelével szinte egyenrangú helyet vívott ki magának. Idővel elvállik, hogy az intézményes színház rendszere továbbra is barátságos és támogató viszonyt ápol-e majd a dokumentarista színházzal, vagy a színházi támogatások újabb eszközei bukkannak fel, amelyek egy kevésbé népszerű műfajt céloznak meg. Ha az utóbbi évtizedben több színházi kultúrában is tapasztalható fokozódó igény az autentikusság iránt halványulni kezd vagy megkérdőjeleződik, akkor az új dokumentarista színház kibontakozása is megtorpanhat. A tényleges vízváltató a művészet és műviség világához tartozó és a valós, valamint a realitás különböző módozatai feltárásának eszközeként felfogott színház között húzódik. Ez utóbbi fennmaradásához egyebek között az kell, hogy színházként legyen rá igény. A színházi kontextus esztétikai módozatai változhatnak, különféle új eszközök jöhetnek divatba, míg a társadalmi kontextus bizonyára nem fog átalakulni. Így arra a kérdésre is hamarosan választ kapunk majd, hogy az új dokumentarista színház poszt- vagy nem-ideologikus alapvetése tartható-e, mivel erre a válasza mai világunknak is mindenképpen szüksége van. Az új dokumentarizmus több területen és sok szempontból kivívta magának a „napjaink politikai színháza” címet. Fennmaradásához viszont folyamatos átalakulásra, valamint – hiszen mi is ezért vagyunk itt ezen a konferencián – az alapvető kérdések részletes megvitatására van szükség.

Joachim Fiebach

LELEPLEZETT IGAZSÁGOK

Reflexiók a „dokumentarista színházra”

Közismert, hogy a „dokumentarista színháznak” nevezett színházforma az 1920-as években született. Makacsul harcolva azért, hogy a színház fontos szerephez jusson a társadalmi-politikai gyakorlat színterén, Erwin Piscator „fiktív” színpadi jeleneteket/történeteket elegyített szociális, gazdasági és politikai „tényanyagok” színrevitelével. Elsődleges célja azon politikai és gazdasági mozgatórugók kimutatása volt, amelyek az első világháborút – Canfora olasz történész jellemzése szerint az „európai polgárháború első felvonását” – irányították, másrészt a kapitalizmus elleni forradalmi kiállás és ellenszegülés erejét kívánta kidomborítani, melyet a Nagy Háború gyökerének és katasztrofális társadalmi-politikai hagyatékának tekintett.

Az 1960-as évek sok fontos szempontból hasonló jelenségek voltak a világtörténelemben. A hidegháborút tetőző 1962-es kubai válság felvillantotta az emberi civilizáció atombomba által való kipusztulásának lehetőségét. A nyugati országok avított imperializmusa véget ért, és rengeteg korábbi afrikai és ázsiai gyarmat nyerte el függetlenségét. Az adott pillanat történelmi jelentőségének felismerését el-

sötétítette az amerikai típusú imperializmus vietnami bukása. És végül, de nem utolsósorban Prága '68-as szovjet le-rohanása eltemette a szovjet típusú (állam)szocializmus lényegi reformjának ábrándját, s ezzel halálos dőfést adott a kapitalizmust radikálisan átalakítani vágyó szocialista történelmi projektnek.

A dokumentarista színház újra felbukkant, s kritikus vizsgálat alá vetette az új konfliktusokkal terhelt történelmi szituációt. Nagyon jól példázza ezt Peter Weiss írói pályájának „dokumentarista” fordulata. Az 1965-ös Frankfurt am Main-i Auschwitz-per anyagait felhasználó *A vizsgálat* című darabja kulturális mérőföldkövet jelentett a Szövetségi Köztársaság azon törekvésében, hogy teljes mértékben feldolgozza Németország fasiszta múltjának borzalmas vétkeit. 1968-ban azt próbálta meg a színház területén „dokumentálni”, hogy a vietnami nép harca a francia gyarmatosítók és a világ rendőreiként fellépő imperialista Amerika ellen egyaránt a belső és külső (kínai) dominancia elleni évszázados küzdelmében gyökerezik. Weiss megmutatta, és 1968-ban elméletbe is foglalta, hogy a dokumentarista színháznak a rendelkezésére álló összes színházi eszközt fel kell használnia. A *vizsgálat* például verses oratórium formájában íródott. Az afrikai gyarmataihoz foggal-körömmel ragaszkodó Portugáliát művészi eszközökkel, egy erőtlen, de macacs bábóriás véresen groteszk haláltáncaként jeleníti meg. A *Vitairat Vietnamból. Beszélgetés a hosszan tartó felszabadító háború előtörténetéről és alakulásáról Vietnamban mint az elnyomottaknak az elnyomók ellen folytatott szükségszerű fegyveres harcának példázatáról, valamint az Amerikai Egyesült Államok kísérleteiről, hogy a forradalom alapjait megsemmisítse*, ahogy a darab hosszas címe is mutatja, egyfajta modern verses eposzként olvasható.

A hetvenes években aztán jó pár évtizedre eltűnt a dokumentarista színház a jelentős színházi műfajok közül. Fontos művészeti formaként való újjászületését, világszerte való szembeszegülését az alapvetően konfliktusos, végzetesen zavarba ejtő új realitásokkal – eddigi történetének tanúsága szerint – a kilencvenes évek közepétől számíthatjuk. Kétségtelen, hogy volt néhány érdekes kísérlet – és én itt első-sorban Németországra gondolok – a dokumentarista előadások újjáélesztésére. Igen figyelemre méltóak például a Rimini Protokoll produkciói. A „mindennapi ember” „a mindennapok szakértőiként” megjelenített színpadra emelése egy valóban izgalmas „új dokumentarista” színházformát hozott létre. Ennek ellenére én úgy látom, hogy az egyén tapasztalatának, a „mindennapok szakértőinek” nagyon személyes és ezáltal „korlátozott” nézőpontja a világ dolgairól nem elégséges az Európát és az egész világot elárasztó katasztrofális társadalmi és gazdasági zűrzavar *rendszerezvű társadalmi okainak és szerkezeti mechanizmusainak* kritikai feltárására. Piscatorra hivatkozva javasolnám „dialektikus dokumentarista színházi montázsok” elkészítését a kaszinók által működtetett pénzügyi kapitalizmus „ügyködéseiről”. És Weiss „modern dokumentarista eposzára” utalva igen jól állna a kortárs színháznak, hogyha megkísérelné a Thatcher–Reagan-éra óta testet öltő neoliberális kapitalizmus szinte korlátlan világaluralmának színrevitelét. A kritikai előadások leleplezhetnének az egyre táguló szociális ollót és a jóléti állam módszeres leépítését vagy a gazdaság és a „piacok” vad deregulációját, esetleg a társadalom minden ingó és ingatlan vagyonának esztelen privatizációját. Az ellentétes történelmi erők ütközését vizsgáló kritikai élű dokumentarista színház feltérképezhetné a kapitalista globalizáció elleni megmozdulásokat, különösképpen a 2001-es genovai csúcs óta. A színházi kísérletek így segíthetnének dekonst-

ruálni vagy megsemmisíteni a neoliberais ideológiák azon állítását, hogy „az új világrend” végső soron minden ember boldogulását szolgálja. Ez egy olyan mítosz, amelyet a szolgalelkű média is készséggel hirdet, vagy maga a neoliberais projekt, ahogy Arundathi Roy fogalmaz. Intellektuálisan vonzó és esztétikailag is meggyőző „dokumentarista színházat” csinálni manapság még nehezebb, mint korábban. Hogy csak két kérdést említsék: Hogyan nyerhetünk valódi betekintést, vagy még inkább hogyan „láthatjuk át” a mai elektronikus spekulatív pénzügyi tranzakciók körvonalazhatatlan, sejtelmes, sőt „misztikus” módjait? És talán még ennél is bonyolultabb lehet „lefordítani” ezeket a machinációkat, valamint romboló szociális, politikai és kulturális hatásait esztétikailag is vonzó előadásokká. Ezeknek a projekteknek ugyanakkor képeseknek kell lenniük elhárítani a kritikai színházat egy teljesen depolitizált közönség soraiból érő gyakori vádak, miszerint mindez csak „régimódi propaganda”. Ezeket és sok más hasonló akadályt leküzdve a színháznak meg kellene próbálnia például az Occupy Wall Street és a One out of 99 percent mozgalom által felvetett égető kérdések kritikai feldolgozását, valamilyen Piscator-féle „dialektikus montázs” formájába öntve őket.

P. Müller Péter

TÉNY ÉS FIKCIÓ, DOKUMENTUM ÉS FANTÁZIA – VAN-E KÜLÖNBBSÉG, ÉS SZÁMÍT-E EGYÁLTALÁN?

A nyugati gondolkodást elsősorban a rögzült dichotómiák határozzák meg, melyek gyakran bináris oppozíciókba rendeződve igyekeznek éles különbségeket létrehozni/láttatni olyan szférák között, melyek más kultúrákban (például Keleten), vagy más korokban (például az ókorban és a középkorban), vagy a tradicionális népi kultúrákban egymással szoros együtttest alkotnak. Az *aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája* című 1975-ös esszéjének összefoglalójában Reinhart Koselleck kijelenti, hogy a XX. században az univerzális és egyben duális fogalompárok tartalmilag kiüresedtek.² Ezeket a dichotómiákat a jelen témánkra alkalmazva szeretném kimutatni az olyan kategóriák átjárható és viszonylagos voltát, mint a tény és képzelet vagy a dokumentum és fikció.

Nyilvánvaló, hogy műalkotások forrásaként tények vagy a fantázia szüleményei egyaránt használhatók, vagy akár a kettő elege is. Gyakran majdhogynem lehetetlen különbséget tenni e kétfajta forrás között. Néha meghökkenítő következményekkel járhat, hogyha attitűdünket megváltoztatva egy szöveget már nem fikcióként, hanem tényanyagként kezelünk. Heinrich Schliemann 1870-es években végzett archeológiai munkái (vagy Manfred Korfman kutatásai az 1990-es években) arra a hipotézisre alapultak, hogy Homérosz eposzának, az *Íliász*nak a helyszínei ténylegesen léteztek. Trója romjainak felfedezése, azé a városé, amely ellen a görögök harcra szálltak Homérosz fiktív eposzában, a homéroszi eposzt e feltárás nyomán tény alapú művé változtathatta volna, melyben nemcsak a helyszínek, hanem a megrajzolt események is valóságosak. Ez alapján az *Íliászt* is történeti, sőt dokumentarista forrásműnek kellene tekintenünk. De ez a váltás, a mű státusának áthelyeződése nem következett be. Többek között a szöveg struktúrája, az elbeszélés felépülése és szerveződése, a hexameterekben írt sorok miatt. Bár Schliemann és más régészek számára az

Íliász dokumentummá vált, a többség számára megmaradt a fikció kanonizált kontextusában. Ez a példa azt mutatja, hogy miként válhat egy fiktív mű valós életbeli cselekvések forrásává és ösztönzőjévé.

Ha a fordított utat vizsgáljuk, mely a valóságból a fikcióba vezet, leszűkítve figyelmünket a drámára, hivatkozhatunk Peter Szondi *A modern dráma elmélete* című munkájára (1956), melyben a naturalista drámát olyan formaként definiálja, amely elsősorban valós életbeli eseményekre alapul. Ezt írja: „A naturalista dráma cselekménye többnyire a »színes« napihírek csoportjába tartozik. Az ilyen »színes hír« nem más, mint a saját talajától elidegenített történet, olyasmint, ami még elég érdekes ahhoz, hogy hírt kapjunk felőle.”³ Az olyan események, amelyek először újsághírként kerültek a nagyközönség figyelmébe, mint a gyilkosságok, házaságtörő viszonyok stb., sokszor drámai művek ihletőivé váltak. Több olyan naturalista drámát ismerünk, amelyek valós eseményeket dolgoznak fel, amelyről a drámaíró olvasott vagy hallott. Szondi Gerhardt Hauptmann munkásságát hozza például, de tovább is folytathatnánk a sort Füst Milán *Boldogtalanok* (1914) vagy Georg Büchner *Woyzeck* című drámaival (1836).

A drámák, újságok, dokumentumok kapcsán feltétlenül beszélnünk kell a nyelvről, mely tapasztalataink domináns médiumának tekinthető, legyenek azok a tapasztalatok tény alapúak vagy a fikcióhoz köthetők. Egyet kell értenünk Jacques Derridával, hogy nem létezik végső valóság. Amit valósnak gondolunk, az önmagában egy konstrukció, melyet az észlelés története és hagyománya határoz meg; továbbá ideológiai, politikai, kulturális vélekedések, a tekintet keretező struktúrája, valamint az érzékek történeti viszonylagossága alakítanak. A valóság – bármi legyen is az – nem érhető el közvetlen módon, mindig mediáció eredménye. Ennek a közvetítésnek egyik jelentős eszköze a nyelv. Így a szövegek egy olyan tisztást hoznak létre, melyet valóságként gondolunk el. A dokumentumok olyan írott anyagok, amelyek bizonyos információk fennmaradását szolgálják, és rögzítik a személyes és társasági eseményeket. Ontológiai természetük alapján ezek a szövegek nem különböznek más típusú szövegektől, például az irodalmi művektől, bár bizonyos különleges nyelvi és strukturális tulajdonságok birtokában lehetnek. Van néhány példa az irodalomban, amikor a dokumentumok fikcióként jelennek meg, vagy egy fikciós mű részeivé válnak, mint a napilapokból vett levelek és hírek Danilo Kiš *Aholtak enciklopédiája* című novelláskötetében (1983), az átszállójegy utasításai vagy a vadászat szabályai Örkény István *Egyperces novelláiban* (1960-as–1970-es évek), vagy a titkosügynöki jelentések (saját apjái) Esterházy Péter *Javított kiadás* című regényében (2002).

Az európai hagyomány domináns nézete szerint a műalkotás és a valóság közti viszony a mimézis viszonylatában írható le. A műalkotásokat sokszor a rajtuk kívüli, illetve a körülöttük lévő valóság pusztá tükröképeinek tekintik. De nem szükséges reprezentációs viszonyt tételezni egy mű és a rajta kívüli valóság között. A műalkotások nem a „valóság” tükröképei, nem függnek egy rajtuk kívüli szféra létezésétől. A művészetnek autonóm léte van. Néha viszont ez az autonómia társadalmi vagy politikai érdekekkel vegyül. Voltak olyan periódusai a XX. századnak, amikor a művészek és a politikusok a művészetet – vagy maradjunk csak

² Koselleck, Reinhart: *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*. Ford. Szabó Márton. Budapest, József Műhely Kiadó, 1997, 80.

³ Szondi, Peter: *A modern dráma elmélete*. Ford. Almási Miklós. Budapest, Osiris, 2002, 89.

a színháznál – társadalmi vagy politikai céljaik megvalósítása eszközeinek tekinteték.

George H. Szanto *Theater and propaganda* című könyvében három színháztypust különböztet meg.⁴ Ezek: az agitációs, az integrációs és a dialektikus színházak. Az agitációs színháza, amelyet gyakran „agitpropnak” hívnak, „mozgósítani kívánja a közönséget és a társadalmat az adott aktivításra, melynek célja lehet a hazafiasság, a háború vagy a helyi csapatnak való szurkolás”. Az agitációs színház gyakran a különféle diktatúrák eszköze, amelyek a kultúrát rövid távú politikai céljaik megvalósítására használják. Az integrációs színháza, másfelől, elrejtje ideológiai irányultságát azért, hogy olyan tényeket mutathat meg, amelyek univerzális vagy természetes társadalmi konstrukciók. Ez a színház „igyekszik passzivitásban tartani a közönséget és a társadalmat; célja, hogy a közönség fenntartások és panaszok nélkül elfogadja a jelen társadalmi koholmányait, és ne vonja kétségbe azoknak az autoritását, akik állandósítják a domináns és fennálló társadalmi intézményeket”.⁵ Ez a színháztypus a legáltalánosabb a XX. és XXI. században, a tömegkultúra és a fogyasztói társadalom korában. Ez a Broadway és a West End színháza, például. A dialektikus színház ezzel szemben olyan intézményként látja és látatja a színházat, amely bizonyos célokat szolgál, és kritikával tekint a többi társadalmi intézményre és magára a színházra is. Célja, hogy „demisztifikálja a zavaros társadalmi és történeti szituációt létrehozó kompromittáló elemeket, úgy, hogy azokat elkülönítve, interaktív módon és a világosságra törekedve mutatja be”.⁶ Szanto Piscator, Brechtet és Augusto Boalt említi mint a dialektikus színház képviselőit.

Jól látható, hogy Szanto tipológiája szorosan összekapcsolódik azzal a kérdéssel, hogy milyen célokat és társadalmi funkciókat tölthet be a színház. Ezeknek a funkcióknak egy része arra irányulhat, hogy a színház tanítson, szórakoztasson, de célja lehet az is, hogy átalakítsa a nézőket, aktivizálja őket, ösztönözze társadalmi és politikai tevékenységüket.

A jelenlegi társadalmi problémák, a közelmúlt traumái is bemutatathatók színházi eszközök segítségével. Ennek a színházi formának az elképzelése, amely társadalmi és politikai aktivitással párosítja esztétikai törekvéseit, Marxnak a *Tézisek Feuerbachról* (1845/1924) című tanulmányában megfogalmazott filozófiai fordulatára vezethető vissza: „a filozófusok csak értelmezték a világot, különböző módokon, itt az ideje meg is változtatni azt” (II. tézis). A dialektikus színháztypusnak és azoknak az új színházi formáknak, amelyeket Carol Martin a valóság színháza (*theatre of the real*) kategóriájában összegzett (beleértve a dokumentarista drámát és színházat, a verbatim színházat, a valóságalapú színházat, a tényszínházat stb.), az a szándéka, hogy a társadalomban, vagy legalábbis a nézők körében, változásokat indítson el. Ezek a színházak szeretnének túllépni az esztétikai szórakoztatás funkcióján, és a színházat újra morális intézményként gondolni el, kiemelve a művészetek etikai aspektusát. Ez a törekvés együtt jár a valóság és fikció közti feltételezett határvonalnak az átlépésével, a dokumentumokat és a fantázia szüleményeit az esztétikaitól eltérő, azon túlmutató cél érdekében vegyítve.

A kortárs dokumentarista színháznak is megvannak a történeti előzményei, melyeket érdemes számba venni, elsősorban azért, mert a dokumentarista dráma bizonyos fontos jellemzői és központi kérdései már a korábbiak során is terítékre kerültek. Az 1960-as évek a dokumentarista színház nagy németországi virágkorának tekinthető. A korszak kiemelkedő példái voltak Rolf Hochhuth *A helytartó* (Der Stellvertreter) című darabja 1963-ból, Heinar Kipphardt *Az Oppen-*

heimer-ügy (In der Sache J. Robert Oppenheimer) című szövege 1964-ből, Peter Weiss *A vizsgálat* (Die Ermittlung) című drámája 1965-ből, Günter Grass *A plebejusok a felkelést gyakorolják* (Die Plebejer proben den Aufstand) című műve 1966-ból vagy Hans Magnus Enzensberger 1970-es *A havannai kihallgatás* (Das Verhör in Habana) című színdarabja, hogy csak néhányat említsünk. A fenti drámák közös tulajdonsága volt a direkt megszólítás, a propagandisztikus jelleg, a politikai elkötelezettség és a felvilágosító szándék.

A *Megjegyzések a dokumentarista színházról* (Notizen zum dokumentarischen Theater) című esszéjében Peter Weiss 1968-ban a következőket írja: „A dokumentarista színház azt vallja, hogy a valóság, bármennyire homályba burkolja is magát, a legkisebb részletéig feltárható.” Emellett azt nyilatkozza, hogy a dokumentarista színház, amely elsősorban politikai fórum kíván lenni, önámításban él, mert nem kerülheti el, hogy egyszersmind művészi is legyen. Weiss hangsúlyozza, hogy a politikai létezés elsődleges médiuma a valós élet gyakorlata, a politikai tevékenység.⁷ A politikai színházat kritizálva Eugène Ionesco kiemeli, hogy a dokumentarista színházban a valóság elemeit előzetesen önkényes módon választják ki, így ez a színházforma alapjaiban elfogult. Hans-Thies Lehmann a dokumentarista színház témaválasztásában látja a problémát, mely inkább a történelmi drámához hasonló. Így érvel: „amit tematizál [...] az történelmileg-politikailag már rég eldőlt a színházon kívül. A dokumentarista dráma ennyiben hasonló természetű nehézség előtt áll, mint az a történelmi dráma, melynek meg kell kísérelnie a lehetetlent; a történetileg már ismertet még egyszer bizonytalanként és csak a dramatikus folyamat során eldőlt történésként ábrázolni.”⁸ A dokumentarista darabok többnyire a közelmúlt témáit és problémáit dramatizálják, ezért hamar elavulttá válhatnak. Hamarosan azok lesznek, amikre alapulnak: egy időszak pusztá dokumentumai.

A mai dokumentarista színház és dráma másik történeti előfutárának a hatvanas–hetvenes évek latin-amerikai krízis-színháza tekinthető. Ez a színház a társadalom szociális-politikai forrongásának része volt, míg az új társadalmi kontextusnak új tartalmakra és formákra volt igénye. Diana Taylor *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* című könyvében vázolja fel a krízis-színház alapvető jellemzőit. Taylor leírása sok ponton hasonlít a valóság színházának vagy a dokumentarista színháznak a leírásaira. „Ez a színház törekszik nyitott maradni, epizodikus vagy fragmentált, a konvencionális keretek felbontásának érdekében arra biztatja a drámaírókat, hogy keressenek alternatív eszközöket a korábban marginálisnak tekintett valóságok előtérbe állítására. [...] A strukturális nyitottság ellenáll a kizárás stratégiáinak, és inkább beépíti az áldozatok és elnyomottak történeteit és nézőpontját, melyeket a hivatalos kultúrtörténet szisztematikusan mellőzött. [...] Tudatosan antiarisztoteliánus formaként a krízis-színház erősíti azt a felismerést, hogy az ellentmondásokat nem lehet feloldani vagy összekapcsolni egy befejezés által. [...] Ez a színházforma fragmentáltsága és nyitott vége segítségével megkísérli, hogy korábban marginalizált szavakat, hangokat és víziókat

⁴ Szanto, George H.: *Theater and Propaganda*. Austin, University of Texas Press, 1978.

⁵ Szanto: i. m. 9.

⁶ Szanto: i. m. 75.

⁷ Carlson, Marvin: *Theories of the Theatre*. Ithaca and London, Cornell UP, 1993, 428.

⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 59.

vigyen színre.”⁹ Ennek a színház típusnak a képviselői a színház funkciójának „a társadalmi változás előidézését tekintik, mely a közönség lassú ütemű és nehezen mérhető nevelése során valósulhat meg”. Fő feladata az, hogy növelje az emberek, azaz a nézők tudatosságát. A hangsúly inkább a kontextuson, mint a textuson van; és ennek a színházformának „gyakorta nincs sok köze a színház mint keretezett szimbolikus cselekvés általános felfogásához”.¹⁰

Taylor nézőpontjából létezik egy olyan színház, amelyet a tények, dokumentumok, társadalmi és politikai célok uralnak, olyannyira, hogy ez már magának a színháznak mint kulturális és esztétikai intézménynek a marginális formájává válik.

Végül pedig van egy ellentétes nézet is, amelyet Brecht képvisel. Szerinte a kontextus, nem pedig a tényekből vagy dokumentumokból kihámozott tartalom az elsődleges. Brecht hangsúlyozza, hogy „a színház mindent színháziasít”.¹¹ Ez tekinthető akár a színház általános jellemzőjének is. Így tehát kijelenthetjük, hogy a forrástól függetlenül, amely lehet egy dramatikus (fiktív) játék vagy egy írott dokumentum (egy ténydarab), a végeredmény majdnem ugyanaz, azaz egy színdarab, egy műalkotás, melyet dokumentaristának tekinthetünk, és ekként mutathatunk be, de amely elkerülhetetlenül a teatralitás médiumát fogja reprezentálni.

Natalja Jakubova

DOKUMENTUM VAGY UTÓEMLÉKEZET

A múlt feldolgozásának kihívásai a kortárs közép-európai színházban

Marianne Hirsch javaslatára terjedt el az utóemlékezet (*postmemory*) fogalma az úgynevezett „második generáció” (a holokauszt-túlélők gyermekei) „erőteljes, sokszor traumatikus tapasztalatainak” leírására, melyek „születésük előtt történt eseményekkel kapcsolatosak, de mégis olyan mély nyomot hagyva adódtak át nekik, hogy szinte saját emlékeiké váltak”.¹² Hirsch *Az utóemlékezet nemzedéke* című nagy hatású tanulmányában ezt írja: „Az utóemlékezet azt a viszonyt elemzi, amely kulturális vagy kollektív traumát megélt nemzedék és az azt követő fiatalabb nemzedék tapasztalatai között fennáll. A második generáció az eseményekre csak történetek, képek és szülei viselkedése alapján »emlékezhet«. De ezek a tapasztalatok annyira mély és érzékletes módon adódtak át számukra, hogy úgy tűnik, szinte a saját közvetlen tapasztalataikat képezik. Az utóemlékezet a múlttal való kapcsolatot nem a visszaemlékezés, hanem a képzelet, projekció és az emlékkalkotás közvetítésével hozhatja létre. Az, hogy valaki ennyire lehengető öröklött emlékekkel nő fel, vagy a születése előtti narratívák hálójában eszmél öntudatra, azt a kockázatot rejtheti magában, hogy a saját történetei és tapasztalatai mellékvágányra kerülhetnek vagy akár el is törölhetik azokat egy korábbi generáció emlékei. Saját emlékeiket, akár mennyire közvetett módon is, de erőteljesen alakítják a felfoghatatlan és minden narratív rekonstrukciónak ellenálló tapasztalatok. Bár ezek az események a múltban történtek, a hatásuk a jelenben is fennáll.”

Nem tekinthető meglepőnek, hogy a közép-európai színházelméleti kutatás épp most vette át e terminus használatát, annak minden fogalmi többértelműségével, a színházi előadásokban kifejezett „történeti tudat” és „történeti képzelet” leírására. De milyen kapcsolat fedezhető fel a „képzelet, projekció és emlékkalkotás” igénye és a színházi alkotók dokumentarizmus iránti érdeklődésének felélése között?

Alábbi gondolataimat több kortárs kelet-európai színházi előadás ihlette (beleértve olyanokat is, melyek a Kortárs Drámafesztivál korábbi éveiben voltak láthatók, mint Jurij Klavgyijev *Én, a géppuskás* vagy Árvai György *Halál-Tours* című produkciói). Emellett mégis a lengyel Krzysztof Warlikowski két rendezésére – *Dybbuk* és *(A)pollonia* – szeretnék részletesebben kitérni, melyek talán a legjobban illusztrálják mondanivalómat.

A *Dybbuk* című 2003-as előadást, a varsói Teatr Rozmaitości és a wrocławai Kortárs Színház koprodukcióját két azonos című szöveg inspirálta: Szymon Anski [*az orosz-zsidó származású szerző sokféleképpen szereplő nevének ez a lengyel írásmódja; ugyanez a helyzet a dybbuk szóval – A Szerk.]* drámája, mely a XX. század elején Vahtangov habimabeli rendezésének köszönhetően vált világhírűvé; valamint a kortárs lengyel író, Hanna Krall novellája. Mindkét forrás ugyanazt a zsidó népi hiedelmet dolgozza fel, miszerint a halottak nyughatatlan lelke beleszáll egy élő emberbe. Anski drámája a boldogtalan szerelem témáját járja körül, egy fiatal nő testét szállja meg a szeretett férfi dybbukja, míg végül a rabbinak sikerül kiűznie. Hanna Krall novellája egy mai amerikai zsidó férfiről szól, aki felfedezi magában bátyja szellemét. Testvére hatévesen a holokauszt áldozata lett, így vele a háború után született férfi sohasem találkozhatott.

Ebben az előadásban a „fikció” és „dokumentum” szintjei szigorúan elkülönülnek. Annak ellenére, hogy több kritikus is nehezményezte, hogy a dokumentum szintje a fikcióhoz képest túl egyértelmű, s hiányzik belőle az összetettség, úgy gondolom, hogy ez az erős kontraszt mindenképpen rendezői szándéknak tekinthető, része az előadás komplex dramaturgiai szerkezetének. Anski drámáját Warlikowski a mítosz dimenziójába transzponálja. Ez a mítosz nemcsak ezt a bizonyos zsidó hiedelmet érinti, hanem az egész hajdani zsidó világot, melyet Warlikowski szuggesztív, enigmatikus, megtört képek sorozataként mutat meg, utalva arra, hogy ez a világ visszavonhatatlanul eltűnt, s így számunkra szinte teljesen érthetetlen marad.

A dramatikus akció és a szöveg egy oldalsó üveggalitkába zsúfolódik, míg a tágas proscenium hosszú, nyúlós „lélekállapotok” számára van fenntartva. Akár a forrásműben, itt Lea történetét ismerjük meg, akit a szeretett Chanán dybbukja szállt meg. Tulajdonképpen ez az egész zsidó világ a kortárs ember számára dybbukként jelent meg: olyan ismeretlen dologként, ami érthetetlen módon jelen van bennünk, de oly módon, hogy a „jelenvaló” és az „eltűnő” kibogozhatatlanul összegubancolódik. Annak ellenére, hogy az előadás e része nem szólt a holokausztról, a kritikusok közvetlenül „az elveszett világ rekonstrukciójának kísérleteként” fogalmazták meg a darab üzenetét.¹³

Az előadás második, dokumentarista része ugyancsak a halott lélek általi megszállásról szólt, de váratlanul száraz, riportszerű hangnemben, amelyet a szavak dominanciája jellemez. Az újságíró játékos színész (Stanisława Celińska) tartózkodott az érzelmek közvetlen kifejezésétől és mindenféle beleélés látszatától, mintha ez eleve alkalmatlan játképmód lenne, mivel a valós személy helyt tud állni magáért.

⁹ Taylor, Diana: *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington, The UP of Kentucky, 1991, 7–8.

¹⁰ Taylor: i. m. 18.

¹¹ Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur „Dreigroschenoper”. In Unseld Siegfried (Hg.): *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, 90. („Theater theatert alles ein.”)

¹² Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory. Poetics Today*, 2008, nr 1 (Spring). 103–128.

¹³ Koscielniak, Marcin: *Bóg ję historia. Didaskalia*, 2003, nr 57, 14.

Ez a valós személy, Adam S. (Andrzej Chyra) nemcsak az artikulációval küszködve mondta el történetét, hanem mint-ha eleve zaklatott állapotban lenne. Úgy tűnt, hogy lehetetlen *elmondani* a dybbuk történetét, mi több, a történetmondás végül semmilyen megkönnyebbülést nem hoz. Egy rövid szekvencia zárta az előadást, melyben az elmesélt történet egyik epizódja elevenedett meg: egy buddhista szerzetesnek épp sikerülne kiúznia a férfi testéből bátyja dybbukját, amikor az utolsó pillanatban ő mégis visszahívja azt.

Hat év elteltével Warlikowski dokumentarista stratégiája radikális átalakuláson ment át. Az *(A)polloniában* (2009, Teatr Nowy) a „fikció” és „dokumentum” határai már nem annyira élesek, mint a *Dybbuk* esetében voltak. A Hanna Krall dokumentumtörténetéből megmaradt elemek itt már nem őrzik a narratív formát, hanem egy kollektív improvizáció kiindulópontjává váltak. Az előadás bizonyos részeiben a vizuális tablók és a testi jelenlét egyszerre válnak a kifejezés eszközévé: ilyen mozzanat a terhes Apolonia (Magdalena Cielecka) és apjának kihallgatása, aki lehetőséget kap lánya megmentésére, hogyha magára vállalja a zsidók bűjtatásának vétségét. Ő viszont „csendben marad” – ez a csend-jelenet elviselhetetlenül hosszú ideig tart a színpad oldalsó traktusában, míg a színpad közepén más cselekmények zajlanak. Hanna Krall történetének egyéb eseményei pedig egy teljesen különböző dramatikum struktúra anyagául szolgáltak: Apolonia Machczyńska posztumusz Világ Igaza-címének átadási szertartása egyfajta szürrealisztikus talk show formájában jelenik meg. Itt ugyanis azt a tényt kellene megerősíteni, hogy saját élete kockáztatása árán zsidókat rejtegetett, miközben a párbeszéd heves vitává válik az általa hozott áldozat értelméről.

Az *(A)polloniában* a dokumentum- és fikciós részek viszonya teljesen más, mint a *Dybbuk* esetében. Az utóbbiak többnyire klasszikus textusokra – Aiszkülosz *Oresztoiája* vagy Euripidész *Alkésztisz*e – utalnak, de felhasználásuk módja nagyon hasonló a „dokumentarista” rész Hanna Krall-féle történetéhez: az eredeti szövegek képi és szöveges improvizációs jelenetek kiindulópontjául szolgáltak. Így tehát olyan Iphigeneiákat, Klütaimésztrákat és Alkésztiszeket látunk megelevenedni a színpadon, akik a mitológiai alakok reinkarnációi, így bizonyos értelemben Apoloniát is ilyennek kell látnunk. Mi több, az antik referenciákat használó történetek a jelöletlen „kortárs világban” játszódnak, a kortárs háborúk, kortárs média és a kortárs áldozathozatal világában. Az „Iphigeneia”, „Alkésztisz” és hasonló nevek pszichológiailag kidolgozott szituációkban való használata inkább intellektuális keretként működik, mely csak egy dolgot jelez: azt, hogy ezek a helyzetek, más-más formában, a legrégebb idők óta szüntelenül megismétlődnek. E részletek színpadi megvalósítása nem igyekszik azt a látszatot kelteni, hogy bármilyen történelmi „Iphigeneia” vagy „Alkésztisz” szelleme kísértene, vagy valami valóságos, részben elfeledett, elhallgatott vagy több, egymást kizáró variációban megőrzött történet rekonstrukciójára törekedne. Ugyanígy illeszkedik Apolonia története is az előadásba, annak ellenére, hogy kizárólag ez utal valós történelmi esetre, és egyértelműen felidéz a tényeket s a még élő emberek emlékeit. Ugyanakkor meglepő, hogy Apolonia valós történetének színpadi megjelenítése a legkődösebb mind közül. Úgy tűnik, manapság inkább ez a fajta megtört folytonosság és töredékesség, s nem a dokumentarista tudósítás pontossága értelmezhető a hiteles valóság jeleként, és itt a „múlt valósága” sem kivétel. Apolonia Machczyńska története sötét rémálomként jelenik meg, mely azokkal az emlékekkel együtt kísért minket, melyek részben elnyomott, részben elhall-

gatott, részben eltorzított formában adódnak át nekünk. Ezt a torzítást gyermekeinek intenzív érzelmei okozzák, akik nemcsak az anya hiányától szenvednek, hanem attól a tudattól is, hogy értük áldozta fel önmagát.

A *Dybbuk*ban az utóemlékezet jelensége egy olyan férfi valós történetében merült fel, aki ténylegesen a „második generációhoz” tartozott. Warlikowski már ebben az előadásban is talált egy olyan színházesztétikai eszközt, melynek segítségével már az Anski drámáját felhasználó részben is viszonyulni tudott ehhez a jelenséghez, annak ellenére, hogy ez konkrétan nem az utóemlékezetéről szólt.

Az *(A)polloniában* a „dokumentarizmusra” való utalás már más formában jelenik meg: a dokumentum itt már nem bizonyítékként szerepel, és nem is az utóemlékezet tapasztalatát önti nyelvi formába. Az *(A)polloniában* a bizonyíték töredékessége (mely már Hanna Krall szövegében is jelen van) az utóemlékezet eredeti működését indítja el a színházművészek *saját* emlékezetében. Az előadás a dokumentum egy új formájának megszületését eredményezi, melyet talán leginkább „az utóemlékezet bizonyítékának” nevezhetnénk. Ezt a dokumentumot a kortárs néző hozza létre, és arra biztat, hogy mind „a tényleges dokumentumot”, mind „az utóemlékezet fantomjait” megtanuljuk egy ilyen műből kiolvasni. Mivel véleményem szerint ennek a tapasztalatnak mindkét oldala egyaránt értékes.

Deres Kornélia

MIÉRT RÓLUK SZÓL?

A dokumentarista színház szereplői

Bár a dokumentarista színház mindeddig nem válhatott a magyar színházi tradíció népszerű műfajává, az a néhány létező példa is felveti a kérdést: mi válhat Magyarországon jó dokumentarista témává? Vagy, hogy másként fogalmazunk: kinek a történetei elég érdekesek vagy fontosak egy adott szociokulturális közegben ahhoz, hogy dokumentarista darabok szereplőivé válhassanak? A kérdés relevanciáját a műfaj megkülönböztető sajátossága adja, miszerint a témák a valóságból származnak, így a dokumentarista színház könnyen válhat a múlt vagy a jelen vitatott társadalmi, politikai, kulturális valóságáról való beszéd hatékony eszközévé.

A dokumentarista színház minden témaválasztása mutat és tükröz egy bizonyos hierarchiát arról, hogy mely történetek méltóak a dokumentarista bemutatásra Magyarországon. Ez a hierarchia a percepció (azaz a valóság felfogásának) politikumában gyökerezik, valamint egy adott színházi hagyomány rejtett feltételezésében, beleértve azt a kérdéskört is, hogy mi a színház szerepe egy adott társadalomban: hogy fenntartsa-e egy kulturális kontinuitást, vagy rákérdezzen bizonyos társadalmi problémákra? Így tehát a dokumentarista színház témaválasztásai egyszerre szólnak egy adott színházfelfogásról és egy társadalom – vagy a társadalom egy részének – percepciójáról. Az én meglátásom az, hogy a magyar színház eddig két fő okot talált a dokumentarista színház különféle formáinak alkalmazására: az első a nemzeti kulturális hagyomány megerősítése és/vagy visszatükrözése, a második pedig a kortárs társadalmi problémák megvitatása.

Dokumentumok

Mielőtt a témaválasztás kérdéseivel foglalkoznánk, szeretnék néhány bevezető megjegyzést tenni az adott műfaj anyagát

képező dokumentumokról, melyek további belátásokhoz vezetnek. Egyrészt a dokumentumokat sokszor értelmezik „tényekként” a produkció és a recepció során, ami rögtön olyan kérdéseket vet fel, mint a tények ellenőrizhetősége, vagy hogy mennyire befolyásolja ezeket a megfigyelés aktusa, a domináns narratívák vagy az elméleti diskurzus. Másfelől viszont a dokumentumok lehetnek bizonyos szövegek is, melyek sokkal nyúltabban képviselik egy adott esemény személyes narratíváit. Az a mód, ahogyan egy tényként felfogott esemény vagy annak egy része „terítékre kerül” – ami szorosán összefügg annak forrásával is, így bizonyos specifikus következtetéseket vonhatunk le arról a kontextusról is, amelyben a tény megjelenik, vagy más tényekkel összekapcsolódik, esetleg pusztán önmagában áll. Különböző források különböző értelmezéseket képviselnek, így tehát amikor egy színházi alkotó kiválaszt egy dokumentumot, egyidejűleg annak egy értelmezéséről is dönt.

A *történelem terhe* című tanulmányában Hayden White olyan történészekről beszél, akik a „tényeket” „adottként” kezelik, és képtelenek felismerni – szemben a legtöbb tudóssal –, hogy azok nem annyira „talált”, mint inkább a kutatónak az előtte álló tárggyal kapcsolatban feltett kérdései által „konstruált” jelenségek. Ha feltételezzük, hogy ez érvényes a dokumentarista előadások készítőire is (akik ebben a kontextusban leginkább kutatóknak tekinthetők), Hayden elmélete alátámasztja azt a vélekedést, hogy a dokumentarista színház anyaga – amelyet sokszor a valóság és autenticitás zálogának tekintenek – már a kezdetektől fogva ideológiailag meghatározott. Marvin Carlson még megjegyzi, hogy vannak új megközelítések a történelem tudományos módszertanában, amelyek azt vallják, hogy „minden kulturális anyag ideológiailag terhelt – már maguk a szövegek is, az ezekből kiolvasott kontextusok és a kutató szellemi világa is, aki kiválasztja és összefűzi egymással ezeket a szövegeket és kontextusokat a saját hipotéziseinek tükrében”. Hasonlóképpen, a mai kutatóknak (legyen az történész vagy egy dokumentarista előadás alkotója) „sokkal többet kell küzdenie a reflexivitás és indoklás kérdéseivel, keresve egy hangot és egy értelmes diskurzust egy sokhangú, sok diskurzustól hemzsegő világban, melyek közül egyik sem lehet az áttetsző autenticitás képviselője”.¹⁴

Megőrzött kultúra

A dokumentarista színház, amikor olyan produktumokra, személyekre vagy periódusokra koncentrál, melyek szorosan kötődnek egy nemzeti kultúrtörténetéhez, tudatosan (vagy tudattalanul) egy kulturális tradíció megerősítését célozza meg. Erre a törekvésre több kortárs példát is találunk Magyarországon, ilyen az Örkény Színház *Nyugat 2008–1908* című előadása, mely a magyar irodalmi modernitás kiemelten fontos folyóiratának állít emléket, vagy a Katona József Színház *Notóriusok* című dokumentarista sorozata, mely a magyar történelem bizonyos időszakait és kiemelkedő személyiségeit állította a középpontba. A kulturális megőrzésen túl ezek a produkciók egyfajta kulturális kontinuitást is igyekeznek felmutatni a múlt és a jelen között, azt sugallva, hogy egy bizonyos kulturális termék vagy ugyanolyan értékkel bír, vagy másnak tűnik a jelenben.

A *Nyugat 2008–1908* számos, igen különböző műfajú szöveget használt fel, sajátos elegyét adva a személyes célú írásoknak (mint a levelek, emlékiratok, naplók) és a művészeti célú szövegeknek (például a XX. század híres költőinek művei). Bár az előadásban semmi sem jelöli a különbséget a kiadásra szánt műalkotások és a személyes célú írások kö-

zött, azt feltételezhetjük, hogy az előadott versek a magyar kulturális tudás részét képezik, és így a (magyar) közönség számára ismertek. Hogy az előadás feltételez egy alaptudást az egyes szereplőkről, alátámasztja az a tény is, hogy bizonyos írók jól ismert irodalomtörténeti jellemzőit a színészek határozottan kijátsszák, mint például Ady Endre arroganciáját, Szép Ernő törekeny lelkületét (melyet még inkább kiemel az, hogy őt egy színésznő játssza) vagy Krúdy Gyula tivornyázó hajlamát.

Ezzel szemben a *Notóriusok* célja az volt, hogy számos dokumentum felhasználásával a saját környezetére reflektáljon, a magyar színház történetére a XIX. századtól napjainkig. A témák nagyon sokszínűek voltak: a XX. század elején működő Thália Társaságtól az 1950-es évek sajátos színházi kontextusán át különböző színész- és rendezőegységének életrajzi vázlatáig (mint például Bárdos Artúr vagy Egressy Gábor), egészen napjaink közismert színházi eseményeiig. Ahelyett, hogy saját történetének nagyszabású narratíváját rekonstruálná, a sorozat a magyar színház történetét különálló szegmenseire közelített rá, kiegészítve burkolt vagy nyílt utalásokkal napjaink színházi helyzetére. A témák kiválogatása során az alkotók nem törekedtek arra, hogy a magyar színház történet „legjobb” vagy a „legfontosabb” periódusait mutassák be, ehelyett inkább olyan érdekes epizódokat választottak, amelyek a magyar színház rendszerében jelentős változásokat eredményeztek.

Ezeknek a produkcióknak a kapcsán érdemes lehet Jan Assmann kulturálisemlékezet-fogalmát felidézni (*kulturelle Gedächtnis*), mely folyamat minden társadalomban biztosítja a kulturális kontinuitást azáltal, hogy közvetíti a közös tudást egyik generációról a másikra.¹⁵ Ennek a közvetítésnek az a célja, hogy a kulturális identitás bármikor rekonstruálható legyen. Ebből a nézőpontból bizonyos kulturális elemek megerősítése egyben annak a végiggondolását is jelenti, hogy milyen típusú hagyományok tudnak tovább élni a jelenben, melyek a kulturális identitásra is hatással vannak. Például ha létrejön egy dokumentarista előadás a leghíresebb irodalmi folyóiratról, amely az oktatási rendszer közvetítésével közös tudássá válik Magyarországon, ez kétségtelenül közrejátszik a folyóiratnak mint kulturális terméknek a megőrzésében, kihangsúlyozva, hogy a *Nyugat*nak ma is fontos szerepe van a kulturális emlékezetben. Továbbá amikor a *Notóriusok* kiválaszt a múltból néhány színházi rendezőt vagy társulatot, ezzel egyben a színházi kánonra is reflektál, felmutatva, újraírva vagy átértelmezve azt. A lényeges kérdés mégis az, hogy ezek a kísérletek képesek-e többre, mint hogy egyszerűen felidézzenek érdekes írott dokumentumokat, melyek alapján a múlt egy furcsa figuráját vagy előadását azonosíthatjuk. Kérdés, hogy tudnak-e mindközben érdekes színház történeti vagy irodalomtörténeti prezentációként is működni. Így a dokumentarista színház témaválasztásának egyik magyarázata az lehet, hogy igyekeznek kiemelni a kulturális tartalmak és tradíciók színház általi megőrzésének szükségességét.

A jelen problémái

A dokumentarista színház lehetőségeinek másfajta megközelítése, amikor a színház megkísérel kortárs társadalmi problémákról beszélni írott vagy íratlan dokumentumok se-

¹⁴ White, Hayden: *A történelem terhe*. Ford. Berényi Gábor et al. Budapest, Osiris, 1997, 103–142.

¹⁵ Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, Verlag C. H. Beck, 1992.

gítségével. Például a PanoDráma társulat *Szóról szóra* című előadása, Magyarország első verbatim kísérleteként, a rasszizmus problémáit a roma családok elleni gyilkosságok viszonylatában vizsgálja; a Nézőművészeti Kft. *A gyáva* című produkciója a drogfüggőség jelenségével foglalkozik, az úgynevezett hírszínház napi híreket dolgoz fel, míg a Krétakör *A papnő* című előadása, mikor a társadalmi különbségeket vizsgálja, szintén tartalmaz valós vagy áldokumentarista elemeket.

A produkciók kis száma miatt nehéz lenne tendenciákról beszélni, de a néhány előadásból is tisztán kiolvasható például az erős érdeklődés a hátrányos helyzetű társadalmi csoportok történetei és a velük szemben megfogalmazott előítéletek iránt. Ezekben a kérdésekben tehát nem lehetséges egy közös társadalmi tudás aktiválása, hanem a produkciók inkább a percepció keretező technikáit mutatják fel, melyek szoros kapcsolatban állnak a kortárs (tömeg)média narratíváival. Ezeket a szövegeket az előadások sokszor forrásként idézik (például a hírszínház). Keretezésen azt értem, hogy jelentések percepciókra szelektíven hatnak, így a keret a dolgok „csomagolását” határozza meg, úgy, hogy bizonyos értelmezéseket megerősít, míg másokat helytelennek tekint.

Mivel a kortárs társadalmi és politikai problémákat feldolgozó előadások a szóbeli dokumentumok iránti érdeklődésüknek köszönhetően sokkal erősebben kötődnek az élő hagyományokhoz, tökéletesen meg tudják mutatni a (domináns) narratívák változékonyságát és egyértelműségét egy olyan közönség számára, amelyik épp a színpadon megjelenített életkörülmények között él. Így tehát ezek a produkciók az emlékezet és történelem Pierre Nora-féle fogalmi különbségével is játszani tudnak, mely szerint „[a]z emlékezet az élet, melyet a nevében alapított élő társadalmak hordoznak. [...] A történelem, másrészt, valami olyannak a mindig problematikus és hiányos rekonstrukciója, ami már nincsen.”¹⁶ Ezzel az éles válaszonallal Nora a szóbeli és írásbeli történetek különböző tradícióit is érinti: az elsőt a kontinuitással, míg a másodikat a múlttal való szakítással azonosítja. Ezeket a nézeteket témánkra alkalmazva felvethetjük, hogy a kortárs problémákat feldolgozó dokumentarista előadások nemcsak a saját témáikra reflektálnak, hanem – részben azért, mert nincs közös, rögzített diskurzus – képek azok dinamikus alakítására is.

A fő kérdés az, hogy az ilyen típusú dokumentarista produkciók képesek-e felmutatni a keretek dualitását anélkül, hogy ugyanakkor a mögöttes ideológiát is reflektálatlanul, komplexitásának kihangsúlyozása nélkül mutatnák be (legyen az a humanizmus vagy akár a rasszizmus). Hiszen ha a dokumentarista projektek nem tudatosítják saját diszkurzív és mediális kereteiket, a dokumentumok bizonytalan jellegét is beleértve – még ha szándékuk szerint társadalmi problémákra kívánnak is reflektálni –, könnyedén megmaradhatnak olyan színházi kísérletekként, amelyek csak alaposan meg akarják leckéztetni a nézőt.

Olivier Mouginot

EGY EGÉSZEN MÁS FIKCIÓ

A fekete Amerika története francia szemmel

Olivier Mouginot drámaíró és rendező vagyok, egy franciaországi színházi kollektíva, a Collectif L'Organisation vezetője, amely különféle nemzetek művészeit egyesíti a közös alkotás folyamatában. Célunk a kortárs színházi írás népszerűsítése, a franciáé és a külföldié egyaránt. Saját munkám során inkább a kortárs történelem feltárására és ennek

a dramatikusan és színpadi formába öntésére igyekszem. Legújabb munkám rövid leírásával reflektálni szeretnék dokumentarista színházi tapasztalataimra, mely nem annyira kiterjedt, de intenzív kérdésfeltevés jellemzi. Kezdetnek szeretnék bemutatni egy olyan előadást, amit nem láttam. Veszedelmes feladat. Ezért kérném, jól figyeljenek, és használják képzeletüket. A 2001 januárjában, Franciaországban létrehozott előadás címe *I AM A MAN* [Ember vagyok]. Témája az afroamerikai történelem, pontosabban az Egyesült Államokban élő afroamerikaiak története.

Az *I AM A MAN* mint dokumentumrapszódia

Az *I AM A MAN* több dolog egyszerre, szimultán előadások sorozata. Különböző formák elegye: monodráma, konferencia, vetítések, történeti freskó, musical, improvizációk stb. Dramatikusan viszonylatban az *I AM A MAN* számos történetet versenyeztet egymással, melyekben intim, poétikus és politikai szövegek fonódnak össze. Nevezhetnénk dokumentumrapszodiának is. (A *rapszódia* szó a görög varrást jelentő szóból származik – a rapszodosz az, aki „összevarrja, egymáshoz illeszti a dalokat”). Az előadás hetvenöt percben meséli el egy évszázad történetét. A törekvés, hogy egy egész történelmet felvázoljon, epikus dimenziót kölcsönöz az előadásnak, melynek végkimenetele ismeretlen, hiszen még szemünk előtt is kibontakozóban van. Szimbolikus, ahogy a kronológia a rabszolgaság eltörlésével indul (1865), és a jelenig tart. Egy igen bonyolult, gyakran félreértett történet bomlik ki, melynek nagyon fontos a kollektív dimenziója: az afroamerikaiak küzdelme a „világ legnagyobb demokráciájában” való részvételükért.

Az előadásban a következő emberi és anyagi eszközöket használtuk fel: egy színésznőt (Laetitia Lalle Blessed Bi), egy széket, egy emelvényt (amit ebben a funkciójában sosem használtunk, de alkalmas volt ezer más kérdés megválaszolására), néhány kelléket (egy könyvet, hamutálat, egy pár kesztyűt, egy bőrdzsekit, egy hangosbeszélőt, egy csomag szórólapot [a Fekete Párducok híres tízpontos programjával], néhány fényképet [egy fehér vászonra vetítve]), néhány kronologikus elemet power-point prezentáció formájában (szintén vetítve) s egy nagyjából négy négyzetméteres fehér négyzetet a padlón. Kb. ennyit. A franciaországi előadásokon van egy transzparens gyűjteményünk is, kartonpapírra írt szlogenekkel. Szorgos ikonográfiai kutatás során összesen ötven ilyen gyűjtöttünk az állítások és követelések gazdag történetéből (beleértve az *I AM A MAN* feliratút is). Ez a hatalmas kupac a tér más-más pontján foglalt helyet, a technikai sajátosságok függvényében. Van úgy, hogy az előtérben állítjuk ki őket, egyfajta önálló installációként.

Most képzeljék el, hogy egy színésznő belép a színpadra, egy lefátyolozott kalapot tartva a kezében, melyet egy papírvirág – pontosabban gardénia – díszít. Ez Billie Holiday kalapja. A közönséghez fordulva a színésznő találós kérdést tesz fel. A nézőknek ki kell találniuk, melyik afroamerikai történelmi hírességhez – Billie Holiday, Martin Luther King, Malcolm X, Muhammad Ali, James Brown, egy Fekete Párduc, Angela Davis – tartozik egy-egy adott kellék. Ők a rapszódia szereplői is, akiket mind egyedül a színésznő kelt életre. A találós kérdések végén a színésznő magát is bemutatja: „A nevem Laetitia Lalle Blessed Bi. Huszonöt éves vagyok. Színésznő.” Ekkor az előadás kezdetét veszi, Bo Diddley *I AM A MAN* című blues dalával.

¹⁶ Nora, Pierre: *Between Memory and History: Lieux de memoire. Representations*, Spring 1989, University of California Press, 8.

A színész szerepe az, hogy összefogja és felügyelje azokat a történeteket, melyeket az általam partitúrának nevezett szövegbe gyűjtöttük össze. Ez egy szabad partitúra – mint a free jazz kottája. Beszéd, interjú, önéletrajzok és különféle idézettörédek képezik a nyersanyagot, mely tizenkét jelenetben bomlik ki. A színész előadója és karmestere is a partitúrának. Nemcsak megjeleníti a fentebb említett karaktereket, hanem fel is konferálja, majd eltüntet, vagy később visszahívja őket. Továbbá szintén ő az, aki a dátumokat, tényeket, eseményeket bejelenti, kezeli a zenét és a vetítéseket. Összefoglalva: az ő szerepe nemcsak a Történelem színrevitele, hanem értelmezése is. A néző pedig néha olyan helyzetbe kerül, hogy el kell döntenie, pontosan mit is kíván nézni, mivel egy pillantással nem tud mindent átfogni.

Az előadásban a zene egy önálló karakter, mely ugyanúgy egy történetet mesél el. Mert az afroamerikai zene nemcsak a zene történetéről szól. Ez egyben egy narratíva is: csak hallgatni kell a hangokat, a szöveget, a ritmusokat, és kibomlik a történelem egy páratlan lenyomata, az emberi emlékezet lenyűgöző hagyatéka. A zene az eseményeket sajátos szemszögből írja körül, miközben önmaga eredetéről is mesél. Ugyanakkor igyekeztem nem illusztratív módon használni. Az előadás semmilyen zenei kronológiát nem követ. Néhány dalt „rossz helyre” tettünk, vagy újra meg újra visszatért, az ezredik verzióban is lejátszottuk. A fekete zene fehér zenére gyakorolt hatását is göröcsö alá vettük, James Brown és Elvis Presley egymás mellé helyezését.

Hogy jobban megértjük a történelmet

Miről is szól az *I AM A MAN*? Ezt a kérdést nagyon sokszor felteszik nekem. Röviden bemutatom, hogy mi az, amit MI szerettünk volna megvalósítani, mivel az előadás kollektív munka eredménye. Ha úgy tetszik, semmi eredetit, csak egy színházi tér-időt kidolgozni, amely az alaposabb vizsgálat terepe lehet. Az *I AM A MAN* egyfajta színházi közvélemény-kutatás. Ebben az értelemben túl szerettünk volna lépni az egyszerű történeti rekonstrukció határain. A dokumentarista forma a kortárs történelem színrevitelének mindig is hatékony és eredeti eszköze volt. Bizonyos értelemben azt mondhatjuk, hogy a dokumentarista színház a történelem színháza. Főleg azért, mert lehetővé teszi, hogy egy teljességet öleljen fel – olyat, amelyre semmilyen más színházi forma nem képes. Születése óta nagyon sok dokumentarista dráma próbálta a teljességet megragadni: Peter Weiss: *Vita-irat Vietnamból* (1968), Olivier Py: *Rekvium Srebrenicáért* (1998), Le Groupov (belga színházi kollektíva, 2000): *Ruanda 94* – hogy három nagyon különböző példát említsünk. Mit is akartunk csinálni? Megosztani a közönséggel a történelem iránti szenvedélyünket, annak minden értelmében: mint tudomány, mint az emberiség története, mint a jelen megértéséhez való szótár stb. A hivatalos történet, a nyerteseké, a nagy embereké, nem érdekelt minket. Csak az emberek története, a tömegeké, a kisebbségeké. Az, amelyet nem tanítanak az iskolákban, amelyik nem fér bele a nemzeti történelmekbe, melyet hazugsággá egyszerűsítanak, vagy manipulálnak a politikusok. Lehet, hogy az *I AM A MAN* története nem közvetlenül a miénk, de tökéletesen megmutatja, milyen súlyos amnéziában szenvedünk.

Az *I AM A MAN* sokat köszönhet Howard Zinn amerikai történész munkáinak, aki maga is történelmi darabok szerzője. Továbbá felhasználtuk Angela Davis írásait is – különösképpen *A demokrácia Gulagjai* című munkáját –, melyek egyfajta hidat képeznek tegnap és ma között az afroamerikai kérdés tekintetében. Angela Davis segítségével sikerült az

afroamerikai ellenállás más fontos alakjait is dokumentálni, és tőle merítettük az ötletet, hogy felhasználjuk ezeket a személyiségeket a lassanként kibontakozó emancipációs mozgalmak bemutatására.

Amellett, hogy a nagy személyiségeket is bemutattuk – akiket az előadás cselekményének egyfajta „kapuiként” használtunk –, elsősorban a közemberek történetére voltunk kíváncsiak: a proletariátus lázadásaira, a tüntetésekre, a civil elégedetlenségi akciókra, melyek mindig is szerves részét képezték az Egyesült Államok történetének. Ezért biztatja az *I AM A MAN* a nézőt arra, hogy Barack Obama 2008-as elnökké választását – ami sok értelmező szerint az afroamerikai történet végét jelöli – az amerikai feketék hosszú útjának kronológiájában vizsgálja.

Az előadásban, a szabadság kissé „rikító” genealógiája mellett, az amerikai történelem másik oldala is felvillan. Megidéződnek a politikai gyilkosságok, amelyeket a mindenkorai amerikai rendőrség követett el, a folyamatos elnyomás, amely a proletármozgalmat vagy a faji kisebbségek emancipációs kísérleteit sújtotta, a kulturális ellenállás vagy bármilyen aktivizmus azonnali kriminalizációja. Egy tragikus történet, amelyet semmilyen jelen nem tud eltörölni.

Összefoglalva: a dokumentarista színház a Történelem helyebillentésének valós eszközévé vált, mely oly hatalmas és érzékeny, akár egy jégmező. Célja szót adni a népi történelemnek, felismerni a kollektív harcok folytonosságát, azokat az emancipációs mozgalmakat, amelyek a történelem tényleges alakító tényezői.

Egy egészen más fikció

Milyen etikai szempontokat kell figyelembe vennie egy írónak, amikor dokumentarista drámát kezd írni? Ez a kérdés nagyon lázba hozott, amikor elkezdtünk az előadások dolgozni. Úgy tűnhet, hogy Peter Weiss a *Jegyzetek a dokumentarista színházról*¹⁷ című írásában óvatosságra int...

A dokumentarista színház mindig is, joggal, az igazság megszállottja volt, a pontosságé, az alaposágé, néha a teljességé. Ez magyarázatot adhat a benne rejlő potenciálra és erőre – de talán arra is, hogy miért vált ismét divattá Európában. De tekinthetünk-e a dokumentarista formára a fikció egyfajta terepeként is? Milyen helyet foglal el a szubjektivitás a dokumentumban? A történelem rendbe rakása, az igazság színrevitele nem kényszerít-e arra, hogy itt-ott füllentsünk egy kicsit?

Ezeknek a kérdéseknek nem az a céljuk, hogy kétségbe vonják a beállítás és átírás folyamatainak hatékonyságát, melyeket a dokumentarista forma használ. Kiemel, megjelöl, előtérbe hoz, sorrendbe rak – ezek olyan folyamatok, amelyek nagyszerű lehetőségeket kínálnak az alkotás folyamatában. Nem a nyersanyag az – ebben az esetben a történelmi dokumentumok sokasága –, amit közvetlenül színre lehet vinni, hanem inkább a kérdéseknek az a sokasága, amely a társulatban és bennem megfogalmazódik. A történet ismerős volt számunkra, közeli és befejezetlen. Hasonló kérdések kavargják fel a francia társadalmat is, például a saját gyarmati történelmünkkel való számvetés kapcsán. Ez a kérdés-csoport képezi a dokumentum kontextusát.

Arra törekedtem, hogy a dokumentarista forma ne színre vitt történelemlecke vagy illusztrált történelmi előadás legyen, melyet az autentikusság fikciója éltet. Azt gyanított-

¹⁷ Weiss, Peter: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre (Notizen zum dokumentarischen Theater, 1968). Trans. Heinz Bernard. *Theatre Quarterly* 1, no. 1 (January–March 1971), 41–43.

tam, hogy a dokumentarista színház akkor is erős tud maradni, hogyha a fikció is teljes jogú része az előadásnak. Én igazán egy olyan dokumentarista színházat szeretnék, amelyik elsősorban mégiscsak színház tud maradni. Ez így talán kissé együgyűnek tűnik, de számomra ez a gondolat olyan hasznos korlátként működött, melybe az *I AM A MAN* próbafolyamata során nagyon sokszor bele tudtam kapaszkodni. Mint minden más színházi formának, a dokumentarista színháznak is konkrétnek és szervesnek kell lennie. Nem maradhat pusztán intellektuális vagy absztrakt. A dokumentarista színház előnyei is színházi jellegűek: a színésze új-szerű feladatok hárulnak, képesnek kell lennie összefűzni intim, poétikus és politikai szövegeket, kihasználni a dialektikus, játékos és didaktikus lehetőségeket.

Fikción az olyan különböző folyamatok használatát értem, melyek a történeti anyagokat nem valós vagy szürrealisztikus elemekkel fonják át: rövidítés, újraolvasás, múlt-jövő egymásba játsása, egy dialógus kontextusba helyezése, olyan események színrevitele, amelyek megtörténhetek volna, de nem történtek meg stb...

Vegyünk egy konkrét példát. Az előadásban van egy képzeletbeli jelenet, amelyben a színésznő két híres afroamerikai aktivista párbeszédét jeleníti meg, az erőszakmentességet hirdető Martin Luther King és a kompromisszumokra nem hajlandó Malcolm X dialógusát. A jelenet egyszerre nagyon humoros és komoly. Még a történelmet nem jól ismerő nézők is megértik a nézőpontok különbözőségét. A valóságban viszont ez a két mozgalmár sohasem találkozott, azaz csak egyetlen kézfogásra. De egymás mellé helyezve a beszédeiket látható, hogy röviddel haláluk előtt nagyon sok kérdésben hasonló álláspontra jutottak. Azt is feltételezhetjük, hogy ha nem gyilkolták volna meg őket, a két vezető – akiket az amerikai média szeretett egymással szembehelyezni – szinte biztosra vehetően egyesítette volna erőit valamilyen formában. Persze ezt az értelmezést az előadás csak sugallja, a párbeszéd intim hangütése által, bár a fiktív dialógus a két vezető nyilvános szónoklataiból lett összevá-gva. Íme, egy konkrét példa arra, hogyan tud működni a dokumentarista színház.

A fikció egy másik elemének beépítésére a színésznő saját testével kapcsolatos munkája a példa. Annak ellenére, hogy egy tucatnyi női és férfi karaktert megjelenítő szöveget ad elő, arra kértem, hogy mindvégig használja saját testét mankónak. A különböző alakok bemutatása után Laetitia saját magát is bemutatja: ő nem amerikai, hanem francia, de elefántcsontparti gyökerekkel. Ezért sem a beszéde, sem a megjelenése nem semleges. Ő az, aki folyton belemerít minket ebbe a történetbe, ő irányítja a dokumentarista színház gépezetét.

Sok szempontból az *I AM A MAN* pályafutásom egyedi alkotása marad. Nagyon sok időt töltöttem el azzal, hogy megtaláljam a többé-kevésbé végleges formáját. De talán nincs is neki olyan... Az előadások során minduntalan az egyszerűsítésre törekedtem. Szeretem a mostani verziót, mert a lényegre tör. Azaz egy lényeges dolog vált láthatóvá, azt hiszem.

Ez a tapasztalat arra is megtanított, hogy a dokumentarista színház viszonylag ismeretlen terület – akkor is, hogyha sok formájával találkozunk már. Hogy kiléphessen a mostani szűk szegmenséből, szükség lenne olyan produkciók és disztribúciós csatornákra, melyeket a színházi pezsgésért felelős nagy kulturális központok hoznának működésbe. Ezekből is nagyon kevés van. Franciaországban a dokumentarista színháznak gyakorta igen rossz a sajtóvisszhangja, inkább „kis formának” vagy „zabigyereknek” tartják. A fran-

cia színházi szakemberek nagy része nem is hajlandó újragondolni a dokumentarista színház ügyét. Még ha előadásokat létre tudunk is hozni, a forgalmazás elégtelen. A közönséggel való kapcsolattartást megnehezíti a rövid játékszámú idő, mely nem ad lehetőséget a kölcsönös megértés kialakítására, sem a néző számára, hogy a színházi projektet fel-dolgozhassa, sem pedig az alkotók számára, hogy felmér-hessék és megérthessék a közönség kritikai reakcióit.

Több ötlet is felmerült bennem. Például az előadást megelőzően vagy annak első felében a közönség egy önkéntesen jelentkező része együtt dolgozhatna az alkotókkal magán az előadáson vagy bizonyos kiegészítő anyagokon – ami lehetőséget biztosítana mindenkinek, hogy alaposabban felkés-züljön az előadásra. Talán egy napon bevett szokás lesz a közös munka. Mert az *I AM A MAN* egy folyamatban lévő tapasztalat...

Hilary Halba - Stuart Young

ÁTGYÚRT VALÓSÁG

A verbatim dráma színrevitelének egy

lehetséges módja Új-Zélandon

Bár Új-Zéland bővelkedik a közösségi színház és az ön-et-nográfia számos formájában, igen kevés dokumentarista színházi előadás jött itt létre, illetve magának a színházi formának a kutatása is hiányos. Fontos kivétel Miranda Harcourt és csapatának munkája. Ennek része a *Verbatim* című dokumentumdráma, melynek elkészítéséhez Harcourt interjúkat rögzített gyilkosság miatt életfogytiglani börtönbüntetésre ítélt rabokkal és hozzátartozóikkal, valamint az áldozatok családtagjaival is. Ezekből az interjúkból alkotott összetett karaktereket az előadás számára.

Így tehát verbatim színházi munkánk kivételesnek számít Új-Zélandon. Két dokumentarista drámáról van szó, melynek kutatását és megírását is mi végeztük: *Bizalommal egybegyűltünk* (*Gathered in Confidence*) és a *Csitt* (*Hush*); valamint két színházi előadás: *A nevem Rachel Corrie* (*My name is Rachel Corrie*) és legújabb projektünk, a *Be/longing*¹⁸. Ezt a munkát többnyire az Otagói Egyetemen végzett gyakorlati kutatás inspirálta. Most elsősorban a *Csitt*-ről szeretnék beszámolni, amelynek hosszú utóélete volt, és melynek a megvalósításában a dunedini Talking House társulat is közreműködött.

Dokumentarista színházi munkánk során két tényezőre fordítottunk kiemelt figyelmet. Elsősorban arra törekedtünk, hogy helyi kontextusba ágyazott előadást hozzunk létre. Tudtuk, hogy a brit dokumentarista színház szembetűnő ihletforrását főleg a nemzetközi politika kiemelt témái képezik, mint a terrorizmus vagy az iraki háború. A *Csitt* kapcsán úgy döntöttünk, hogy a családon belüli erőszak kérdését szeretnénk előtérbe helyezni, mely szinte járványszerű méreteket öltött Új-Zélandon. A *Csitt* olyan emberek vallomásaiból született, akik családon belüli erőszak áldozatai vagy elkövetői voltak, másrészt felhasználtuk a problémára specializálódott ügynökségek kommentárjait is.

A második fontos szándékunk – munkánk talán legfontosabb indítéka –, hogy a reprezentáció kérdéseit boncolgassuk: azt a bonyolult, tüskés viszonyt, ami a dokumentarista előadásban bemutatott anyag és az „igazság” vagy „valóság”

¹⁸ *Be/longing* – lefordíthatatlan szójáték. *Belong* = valahova tartozni, *Be* = lenni, *longing* = vágyakozni valami után. [A fordító megjegyzése.]

között feszül. Carol Martin megjegyzi, hogy „legjobb esetben a dokumentarista színház összekuszál”, és nemcsak a dokumentum és valóság fogalmait, hanem „azt is, amit dokumentálni kíván”, azaz „felforgatja a már eleve összekuszált kategóriáinkat” az „igazságról, valóságról és fikcióról”, valamint a színjátékról.¹⁹

Darabjaink színpadra állításához olyan módszertant választottunk, amely a kortárs gyakorlatot tükrözi, és amely a dráma felépítmény voltát és a dokumentáció stratégiáit egyaránt láthatóvá teszi. Így tehát szeretnénk tudatosítani saját helyünket is a színrevitel módjában. Az általunk bevezetett módszer két színházi alkotó technikáit ötvözi: Alecky Blythe és Anna Deavere Smith gyakorlatát. Alecky Blythe *Recorded Delivery* nevű angol társulatától az mp3 lejátszók vagy iPodok használatát vettük át. Az interjúk szövegeit fülhallgatón hallva a színészek nemcsak az emberek szavait ismétlik meg, hanem kiejtésüket, hanghordozásukat, hezitációikat is pontosan rekonstruálják. Blythe módszerét egy lépéssel tovább is vittük: miután az összes interjút kamerán is rögzítettük, megkérjük a színészeket, hogy mímeljék, amennyire pontosan csak lehetséges, a szavakat kísérő gesztusokat is. Ezzel az amerikai Anna Deavere Smith módszeréhez közelítünk. *Alkonyat* (Twilight) és *Tűzek a tükörben* (Fires in the mirror) című előadásaira készülve alaposan tanulmányozta az interjúalanyairól készült videókat, hogy fizikailag is minél pontosabban utánozni tudja őket. A próbákon tehát színészeink részletesen megfigyelik az általuk megjelenített interjúrészleteket, míg az előadás során a lehető legpontosabban megismétlik alanyainak szavait, minden szándékolt és tudattalan gesztusát.

Az előadásban meghagytuk az interjúalanyok azon mondatait is, amelyek a interjúkészítő jelenlétére vagy magára a projektre utalnak. Egy adott ponton a pszichoterapeuta nemcsak „szakértőként” kommentálja a családi erőszak jelenségét, hanem beszámol a saját maga által elkövetett pszichológiai erőszakról is.

Az egyik interjú során nem várt szerencse ért, mely lehetőséget teremtett arra, hogy felhívjuk a figyelmet a mediáció technológiai folyamatára is. Ebben a bizonyos esetben egy lány volt erőszakos anyjával, a lány gyerek- és tinédzserkorában. Igen szokatlan módon mindketten vállalták, hogy interjút adnak nekünk. David Hare angol drámaíró ezt írja egy helyen: „A dokumentarista színház nagy részével az a baj, hogy többnyire hiányoznak belőle az emberek közötti jelenetek. Rengeteg bennük a közvetlen megszólalás.”²⁰ Az anyának és lányának köszönhetően a monológok sorába sikerült egy dialógust is beszúrni. A vallomás vége felé a két színész szünetet tart, hogy ugyanahhoz a lejátszóhoz csatlakoztassák fülhallgatóikat. A testbeszéd és a nyelvi partitúra egymásra vetítése, kombinációja igen gazdag és érdekes színházi anyagot eredményezhet. Néha az interjúalany testbeszéde vagy hanghordozása többé vagy kevésbé ellenében áll a kimondott szavaival.

Az általunk használt módszer alapvető elgondolása az, hogy a színész nem játssza el a szerepet, nem teszi hozzá a saját cicomáit, hanem inkább azt a „csodálatos szinkront” keresi, amelyet Richard Schechner látott Anna Deavere Smith munkáiban.²¹ Ennek a színházi technikának a célja kettős: egyrészt eltörli az előadó jelenlétét, másrészt a lejátszók láthatóvá tételével felhívja a figyelmet a mediáció folyamatára, folyamatosan tudatosítva a színész és a karakter közötti „szakadékot”. Ahogy Anna Deavere Smith írja: „hogya a közönség megtapasztalja ezt a szakadékot, akkor értékelni fogja azt a gesztust is, amivel a másik ember felé fordulok.”²²

Friss projektünk, a *Be/longing* az új-zélandi bevándorlók tapasztalatait tárja fel, illetve azokat, akik egy ideig külföldön éltek, de hazaköltöztek. Ez a témaválasztás az identitás problémáját kívánta előtérbe állítani. A munka során kiegészítettük és elmélyíthettük a színházi percepció, reprezentáció és a nézőség terén végzett korábbi kutatásainkat. Alapvetően ugyanazokat az eszközöket használtuk, mint a *Csitt* elkészítésekor, viszont sokkal jobban igyekeztünk magát a kutatót felmutatni. Dramaturgunk, Fiona Graham hangsúlyozza, hogy ebben a projektben az interjúalanyok és a színészek is folyamatosan a kint és bent közötti váltásra kényszerülnek. Linda Ben-Zvi jegyzi meg, hogy az izraeli Nola Chilton dokumentarista munkáiban a színész „nem a külső kommentátor pozícióját foglalja el, hanem inkább egy intim belső térbe helyezkedve a másikkal való azonosulás megvalósítására törekszik”.²³ Ezért az interjúinkban mind a kutatót, mind az adatközlőt videóra vettük. Továbbá a *Be/longing* előadásaiban Hilary és én is színpadra állunk majd, úgy is, mint interjúkészítők, és mint az előadás karakterei – elmesélve saját történetünket a megérkezésről, az odatartozásról.

Joanna Biernacka

TRANSFER! MANIPULÁCIÓ VAGY MESTERMŰ, AVAGY HOGYAN ÍTÉLJÜK MÁSOK ÉLETÉT?

2006-ban Jan Klata, a fiatal generáció egyik legnépszerűbb és legellentmondásosabb rendezője úgy döntött, hogy színpadra viszi a német lakosság kitelepítésének történetét a wrocław-i Teatre Współczesny színpadán. A lengyel–német koprodukcióban létrejött előadás a ma szemszögéből járja körül a problémát, hatvan évvel a háború után, Wrocławban, egy olyan városban, amelynek – Európa e részén egyedülálló módon – teljes lakosságát a Szövetségesek döntésének értelmében kicserélték. Évekig tilos volt erről nyíltan beszélni, és még ma is fájdalmas témának számít, ami mindmáig meghatározza mind a lengyelek, mind a németek társadalmi és politikai tudatát.

A lengyelek nyugat felé nyomulnak, az úgynevezett Viszszafoglalt Területek felé, a németek épp távoznak, útjaik egy pillanatra keresztezik egymást. A németek kitelepítésének egészen más a tartalma: a nyilvánosság számára jól megérdemelt büntetést jelentett a náciok által elkövetett bűnökért, míg a lengyel lakosok erőszakos áttelepítése a Szovjetunió által bekebelezett területekre az új hatalommegosztás következménye volt. Így a két történet újramesélése is más-más formát ölt. Ami közös a lengyelek és a németek történeteiben, az az, hogy a nagypolitika, mint ahogy a világtörténelem is, teljesen máshol történik, és itt viszont az apró, mindennapi történések válnak fontossá: az ajándékba adott kávészemek, a lédús körték emléke, és leginkább az elvesztett szülőföld iránti honvágy és annak a fájdalmas tudomásulvétele, hogy a visszatérés nem lehetséges.

¹⁹ Martin, Carol: Living Simulations: The Use of Media in the Documentary in the UK, Lebanon and Israel. In *Get real: Documentary Theatre Past and Present*. Eds. Alison Forsyth – Chris Megson. Palgrave Macmillan, 88.

²⁰ Hammond, Will and Steward, Dan (eds.): *Verbatim Verbatim*. Dave Hare & Max Stafford-Clark. London, Oberon Books, 2008, 63.

²¹ Schechner, Richard – Anna Deavere Smith: Acting as Incorporation. *TDR*, 34, 4 (T140), 63–64.

²² In *Get Real*, 142.

²³ Ben-Zvi, Linda: Staging the Other: The Documentary Theatre of Nola Chilton. *TDR*, 50, 3 (T191), 46.

A forgatókönyv a tragikus események még élő résztvevőinek visszaemlékezései alapján készült, négy dramaturg jegyezte le őket Lengyelországban és Németországban. Sok-sok órányi beszélgetés és több ezer meghallgatott történet után a dramaturgok és a rendező közösen válogattak ki tíz embert (öt lengyelt és öt németet, négy nőt és hat férfit), s meghívták őket a produkcióba. A kiválasztás fő szempontja maga a történet volt, mely egyéni, sokszor intim, nem mindig politikailag korrekt, és a résztvevőnek vállalnia kellett, hogy előadja a színpadon.²⁴ Ez volt az első probléma. A projekt majdnem minden résztvevője a próbák során eljutott egy olyan pontra (többben a bemutató után hónapokkal), amikor kétségeik merültek fel vagy annak az értelmét illetően, hogy elmondják a történetüket, vagy a bemutató módjával kapcsolatban. Az egyik német résztvevő egy évvel a bemutató után hagyta ott az előadást, és egy új szereplő, valamint egy új történet került a helyére. Itt kell kiemelnünk, hogy a dramaturgok – annak ellenére, hogy igyekeztek minél hitelesebben szerkeszteni – kénytelenek voltak bizonyos mondatokat megváltoztatni, és főként nem engedték egyik amatőr színészt sem, hogy történetét az elejétől a végéig elmondja. Egy másik kihívást az jelentett, hogy beilleszkék az előadást a repertoárba, és rávegyék a nem professzionális, idősebb résztvevőket arra, hogy „szerepüket” minden este más közönség előtt ismételjék meg.

Minden történetet rövid részekre szabdalnak, a lengyel valóságok a németekkel keveredtek, és dramaturgiai módon úgy voltak szerkesztve, hogy egymást bizonyos értelemben egészítsék vagy kommentálják. Mint egy kaleidoszkópban, a képek folyamatosan változtak, ugyanazt a történelmi eseményt különböző szempontokból láthattuk. A végső verzió forgatókönyve egy bonyolult puzzle-ra vagy szövegre emlékeztet. Az alkotók minden résztvevő történetéből csak azokat az eseményeket emelték ki, amelyek egyéni tapasztalathoz kapcsolódnak – a kitelepítések előtt, alatt és után. Így ami sokkal korábban vagy sokkal később történt, az igen ritkán jelent meg, és csak akkor, hogyha kapcsolatba lehetett hozni a kitelepítés eseményeivel, ami a szereplők tudatának egyfajta origópontját képezte.

Az elemzőben először tehát itt jelentkezik valamilyen visszás érzés: a manipuláció gyanúja. Érzünk valamilyen visszaélést azoknak az embereknek a bizalmával, akik vállalták a „tanúszkodást”, tapasztalataikat az alkotók rendelkezésére bocsátották, hogy olyan formában dolgozzák fel őket, hogy azok a rendező által a priori elképzelt tételt illusztrálják.

A Három Nagyok alkudozásai a jaltai konferencián groteszk ellenpontját és igen erős kommentárját adják a kitelepítések áldozatait által elmondott történeteknek. A *Transfer!* egyetlen olyan jelenete ez, amelyben hivatásos színészek léptek színre W. Churchill, F. D. Roosevelttel és J. Sztálin szerepében. Vagy pontosabban mondva a színpad „főlé” léptek, mivel egy le-föl mozgó magas emelvényen foglaltak helyet, mely a fekete földdel borított színpad közepén volt elhelyezve, mint egy rockzenekar, és felvételtől bejátszott Joy Division-dal kísérte őket. Eközben a kitelepítettek is mindvégig a színpadon vannak, mindegyikük a hátsó fal elé helyezett széken ül, és csak akkor lép előre a színpad előterébe, amikor épp a történetét meséli. Az előadás a három politikus

híres jaltai egyezkedésével kezdődik, mely átrajzolta Közép- és Kelet-Európa határait. Az előadás ütközteti egymással a három politikus önkényes döntését, mely könyörtelenül ezer kilométerekkel odébb húzza meg Európa korábbi határait, de rögtön látjuk az ezen döntések következményeit elszorított emberek igaz történeteit is; és megéljük a nagypolitika igazi abszurdját azoknak az embereknek a tragédiája által, akik véletlenül estek a Történelem Nagy Gépezetének fogaskerekei közé. Ez egyben egy dramaturgiai is erőteljes ütköztetése a színházi fikciónak és az autentikus (bár többé-kevésbé újraalkotott) szemtanúi elbeszéléseknek. Egy olyan konfrontáció, mely perverz módon a művészi alkotás gyengeségének és ügytelenségének jeleit is magán viseli, melyek magát a műalkotást ássák alá. Nincsen olyan színpadi valóság, még a legvéresebb sem, ami erőteljesebben tudna hatni, mint egy nyolcvanéves mozgáskorlátozott amatőr színész személyes története, aki fiatal fiúként vesztette el egyik lábát a háborúban. Egy olyan történetnél, amelyet az után mondott el, hogy nagy nehézségek árán a színpad háttéréből mankókkal az előszínpadra botorkált, felmutatva a számára kihívást jelentő távolság leküzdésének valódi nehézségét. Egy olyan történetnél, mely által megosztja emlékeit, annak a tudatában, hogy ő hamarosan nem lesz már, és senki más nem fogja tudni elmondani helyette.

A projekt résztvevői néha szégyenérzettel küszködnek, néha nehezen érthető, amit mondanak, nehézkesen mozognak, igen különféle módokon birkóznak meg az emlékeikkel és újramesélésük módjaival: van, akinek a „kibeszélésre” van szüksége, mások pedig szívesebben maradnak csendben. A lengyel és német perspektíva párhuzamos megmutatása lehetetlenné teszi a közhelyes gondolkodást és a klasszikus fekete-fehér különbségtevést erőszaktevők és áldozatok között. Ez kétségtelenül a projekt legnagyobb erőssége, és egyben hihetetlen sikerének záloga is. Egyik alkotó sem számított arra, hogy az előadás két-három alkalomnál többször fog futni. Ennek ellenére a *Transfer!* kisvártatva elkezdett hagyományos repertoár-előadásként működni, négy évadon keresztül játszották több mint ötvenszer, nagyon gyakran külföldön is felléptek vele jó néhány színházi fesztiválon Párizs és Moszkva között.

A bemutató után egyetlen negatív kritika sem született. Roman Pawłowski, az egyik jelentős lengyel napilap kritikus az előadásról emelkedett, majdhogynem ünnepi hangnemben írt, egyfajta „kaddis”-játéknak nevezte, imának a halottak tisztelőre, és egy másik legendás színházi eseményhez, Tadeusz Kantor *Halott osztályához* hasonlította. Itt újra felbukkan a manipuláció kérdése. Hogyan értékeljük ezt a produkciót esztétikai szempontból? Közönséges színházi előadásként, hiszen a bemutató óta így funkcionált, külföldi fesztiválokra utazott? De hogyan ítéljük meg a rendező döntéseinek és gondolatainak helyénvalóságát, hogyha ezek valódi emberek valós vallomásait érintik? Hogy lehet megkérni egy nyolcvanéves vak nőt, akit erőszakkal telepítették ki szülővárosából, hogy egy előre elvárt módon emlékezzen, mivel a történeti források ezt tartják valósnak?

Én több mint tíz alkalommal láttam az előadást, az eredeti helyszínen és különböző színházi fesztiválokon. Minden alkalommal erős meghatottságot éreztem, de azt is, hogy manipuláció áldozata lettem. Minden alkalommal az érzelmi zsarolás kellemetlen érzése fogott el, mivel a rendező nekem mint nézőnek csak egyetlen fajta reakciót engedélyezett. Választhattam a meghatódást, elismerve mindkét oldal érveit, a katasztrofált pártját fogva mindkét nagy nemzet esetében; vagy választhattam azt is, hogy egy minden humánnumot nélkülöző egyénnek tűnjek, aki híján van minden

²⁴ A meghívott németek között volt egy harminchét éves német költő is Hamburgból, egy Klaipedából kiűzött család gyermeke, az ő monológja fejezi be az előadást, és egyben fel is vezeti a beszélgetést egyrészt arról, hogy mit lehet kezdeni az ilyen emlékek hagyatékával, másrészt a mai fiatalok helyzetéről, akik folyamatosan szabad mozgásban vannak egyik helyről a másikra, akik számára „a bóröndöm a házam”.

képzletnek, együttérzésnek vagy erkölcsi érzékenységnek. A darab felépítése, a betegséggel sújtott idős emberek jelenléte, vallomásaik valóságának tudata nem adott más lehetőséget. Nem vonom kétségbe a téma aktualitását, egyetértve Jan Klata méltatónak azon megállapításaival, hogy a rendező rendkívüli művészi intuícióról és hatalmas társadalmi bátorságról tett tanúbizonyságot, amikor a *Transfer!* színrevitele mellett döntött. Ennek ellenére nem tudom magam túltenni azon az érzésen, hogy az együttérzés és érzelmesség áradata, amely az előadásról való beszédet körülöngte, lehetetlenné tette egy tartalom-központú eszmecsere kialakulását. Nem nyitott vitát az igaz történeteken alapuló, szemtanúk bevonásával készült színpadi valóságok kiépítésének módszereiről és a feldolgozott események mába nyúló következményeiről.

Catherine Decastel

AZ ERŐSZAK CSENDJE

A dokumentarista projektek társadalmi hatása:
múltfeldolgozás, elfogadás,
érzékenyítés, polemizálás

Amikor írni kezdem *ça (le silence tue)* (az [a csend gyilkol]) című drámámat, abból a megfigyelésből indultam ki, hogy a szexuális erőszak az egész emberiséget érintő probléma. Nem köthető egyetlen kultúrához, valláshoz vagy adott földrajzi helyhez sem. Ez egy valós történelmi jelenség. Másrészről viszont, ha abból indulunk ki, hogy az emberiség egyik fontos jellemvonása az, hogy cselekedni tud önmagáért, azt kell feltételeznünk, hogy mindeddig az emberiség nem volt képes vagy egyáltalán nem akart megváltozni.

Úgy tűnt, hogy az én projektem számára a dokumentarista színház kínálja a legjobb eszközöket az adott téma feldolgozására. Nem azért, mert a dokumentarista megközelítés a pusztá tények megmutatására törekszik, hanem azért, mert egy megfigyelő nézőpontjára alapul, aki analitikus tekintettel figyel a tényeket és azok kontextusát.

Michel Foucault szerint három tényezőre van szüksége minden olyan politikai erőnek, amely a közjólét megvalósítására törekszik: először is egy olyan entitásra, amely lefekteti a társadalmi játékszabályokat; másodsor egy olyan erőre, amely betartatja azokat; harmadszor egy olyan embercsoportra, amely részt vesz a játékban, anélkül, hogy igényt tartana hatalomra. A színház, természeténél fogva, képes ilyen játékos szerepében működni, anélkül, hogy igénye lenne bármilyen hatalom gyakorlására.

A projektem központi kérdése az volt, hogy miért van az, hogy a XXI. században még mindig nem sikerült ezt az állapotot megváltoztatnunk, mely annyira általánosnak és tragikusnak tűnik. Következésképpen a céloim nem az volt, hogy megmagyarázzam, miért elítélendő a nemi erőszak, vagy hogy miért és hogyan történtek ezek az esetek, hanem hogy megértssem, milyen mechanizmusok teszik lehetővé, hogy az erőszaknak ilyen formái még mindig létezhesse- nek. Érvelésemben megpróbáltam összevetni a nemi erőszak mechanizmusát azzal az erőszakkal, amely totalitárius rezsimek létrejöttéhez vezet. A párhuzam különösképp az emberek elnémításának módozataiban szembetűnő, mivel ilyen borzasztó tettek csak akkor követhetők el, ha azok a nagy társadalmi nyilvánosságban szokásossá és elfogadottá válhatnak, még ha egyikünk-másikunk fel is háborodik rajtuk.

Az összes vallomás, amellyel a kutatás során találkoztam, rendelkezett egy közös, egyértelmű jellemzővel: az eseményeket mindig csend övezte. Az áldozatok szavai annyira elviselhetetlenek, hogy sokszor egyszerűen nem hallhatók. Hadd magyarázzam el ezt. Mindnyájan rendelkezünk az együttérzés bizonyos fokú képességével, másrészt sokszor az, amit a képzelet során érzünk, erőteljesebb, mint amit ténylegesen megtapasztalunk. Amikor egy áldozat elmeséli történetét, együtt érző képességünk és képzelőerőnk szembe kerül erőtlenségünk határaival. Ezeknek az ellentétes impulzusoknak az eredménye egyfajta jólneveltség, ami rögtön azt mondatja velünk: „térjünk át más témára.” Mivel semmit sem tehetünk az áldozat megsegítésére, inkább megpróbáljuk „megváltoztatni a gondolatait”. Ezzel egyszer s mindenkorra meg is fosztjuk az áldozatot saját hangjától. Az áldozatok nagy része vissza is utasítja a hallgatást, melyet a család vagy barátok részéről tapasztal, hisz ezt a csendet egy második erőszakként értelmezzük.

Másrészt, hogyha a szexuális erőszak elkövetője próbál meg beszélni az esetről, ő sem talál meghallgatásra. Sokkal könnyebb egyfajta szörnynek tekinteni ezt az embert, olyan ördögi lénynek, aki teljesen más, mint mi. Ezáltal igyekszünk az egyént abnormálisnak bélyegezni, viselkedését pedig kuriózusnak, hogy ne kelljen azonosulnunk vele. Sokkal könnyelműbb számunkra azt feltételezni, hogy ők szellemileg fogyatékos emberek, szociopaták, drogfüggők, vagy még borzasztóbb lények, az ezek ellentétét igazoló rengeteg statisztika ellenére. Így tehát előbb a hallgatás kérdésével kellett foglalkoznom, hogy eredeti témámhoz is közelebb kerülhessek. Következésképpen megközelítésem során igyekeztem a nézőt is, és nemcsak a szereplőket, az előadás közép- pontjába helyezni. A nézők a meghallgatás egy új formáját kezdték tanulni, míg a színészek lassan megtörték a csendet.

A totalitárizmust vezérlő mechanizmusok – vagy pontosabban a lázadásra való képességünket elpusztító mechanizmusok – is csak akkor kaphatnak erőre, hogyha a felháborító eszmék és vélekedések mindennaposá válnak. A másik itt is demonizáció áldozatává válik, emberségétől megfosztjuk, eltaszítjuk magunktól, így szabva gátat annak, hogy esetleg azonosuljunk vele.

Ahhoz, hogy a társadalom egy részét demonizálni tudjuk, a tömegkommunikáció segítségével, valamint a propaganda minden lehetséges formájára is szükség van. Nyilvánvaló, hogy szexuális erőszak esetében a társadalom szexista struktúrái nagymértékben elősegítették ezt a folyamatot, de az okok ezzel nem merülnek ki. Minél többször látjuk a szexuális erőszak eseteit elkülönített tényként az újságokban, annál szívesebben beszélünk róluk, anélkül viszont, hogy a probléma lényegét érintenénk. Így tehát a címlapok helyzettesítik magát a jelenséget. A szavak válnak a folyamatok létrejöttéhez szükséges fegyverekké. Ezért tartom szükségesnek, hogy a szavaknak visszaadjuk emberségüket, hogy harcba szállhassunk ezzel a folyamattal. Visszaadni a szavaknak a súlyukat és értéküket pedig úgy lehet, hogy visszahelyezzük őket saját kontextusukba, szembeesítjük őket saját erejükkel, azaz saját következményeikkel.

A dokumentarista színház ezekre a mechanizmusokra adott válaszként született. Ebben az esetben a színház az a hely, ahol a színészek összegyűjtik az áldozatok szavait (vallomásait), és közvetítik őket a nézőknek: ennek a közvetlen és élő közvetítésnek következtében elkerülhető az elidegenítés. Itt azon képességünkre gondolok, hogy nem érezzük magunkat érintettnek. Ugyanis a dokumentumfilmek és a médiariportok képesek meghatódásunkat előidézni, de arra nem, hogy ráébredzenek közvetlen érintettségünkre. Az ott

megjelenített dolgok valahol máshol történnek, messze tőlünk vagy egy képernyő mögött. Ezek az események más emberekkel történtek meg, más kulturális, pénzügyi vagy politikai kontextus részei.

A dokumentarista színház képes tehát arra, hogy rekonstruálja egy esemény résztvevőinek a szavait, lehetővé téve az esemény általános megértését, úgy, hogy mindeközben ezek a szavak, mivel az őket közvetítő valódi és specifikus emberi lényekhez tartoznak, megőrzik humánus és érzelmi súlyukat. A dokumentarista színház így az ellenszegülés mozgalmának potenciális formájává, az ellenállás fontos terepévé válhat. Először is azért, mert a művész nem az abszolút igazságot viszi színre, nem áll elő egy kész elmélettel arra, hogy a közönségét meggyőzze, hanem elismeri megközelítésének szubjektivitását. Kérdéseket vet fel, amelyek segítségével a néző még inkább elmélyülhet a témában. Másrészt, fontos kiemelni, hogy a dokumentarista színház élőbeszédet ad át. Az eseményeket személyesen átélő szereplők saját szavai által közvetít egy történetet, ezáltal kérdőjelezve meg annak struktúráját.

Minden színházi téma középpontjában az emberi áll. Meg kell értenünk, hogy az emberi lények hogyan élnek túl, tapasztalják meg, vagy egyszerűen hogyan képesek elfogadni ezeket az eseményeket. Ezért van az, hogy az általános jellemzők megvizsgálása helyett, ahogyan a történészek vagy az újságírók járnának el, mi arra törekszünk, hogy egy adott eseményt a maga szingularitásában értsünk meg: X vagy Y úr vagy XY-né saját, tényleges és mindig egyedi tapasztalatára gondolok. Következésképpen a történet szereplői nem konceptuális lények: tényleges emberi alakok. És így az erőszaktevő sem szívtelen szörnyeteg, hanem egy adott emberi lény, aki ezt meg ezt a tettet követte el. Ez a megközelítés lehetővé teszi, hogy bármelyikünk az elkövető bizonyos tulajdonságaiban saját magát lássa tükröződni, és a megértés olyan módját alaposítsa meg, mely inkább érzelmi, mintsem intellektuális alapokon nyugszik. Ezt a folyamatot a közönség és a művészek közössége támogatja, akik egy azonos térben és időben foglalnak helyet.

Mindez vonatkozik a szexuális erőszakra is. Minél inkább tárgyának, embertelennek, távolinak tekintjük az ilyen erőszaktevőket, annál nehezebb megérteni, hogy ők mit élhettek át.

Amikor Párizsban játszottunk, egy hölgy a nézők közül a következő történetet mesélte: egyik barátját (egy fiút) apja molesztálta. Egyik este, tizenévesként, tévét nézett barátaival és családjával, és épp egy riportot adtak egy olyan esetről, amikor egy anya nem vált el erőszakos férjétől. A fiú anyja ideges lett, és azt ordította, hogy ha a férje válást kezdeményezné, ő megölné őt. Évekkel később, amikor fiú megváltotta apját, a nő nem hitt a fiának, a férje védelmére kelt, és meg is tagadta gyermekét. Miért? Mivel az igazság elfogadása egyben egy olyan kudarc beismerését is jelentette volna, amelyet nem lett volna képes elviselni. Az ő saját hallgatása passzív bűnrészességének a jele volt. A férfi, akit szeretett, aki mindig oly elegáns, oly vonzó volt, nem illett az erőszaktevő „hivatalos” képébe.

Ezért a darab írása során arra törekedtem, hogy a globális statisztikák mellett az áldozatok, az erőszaktevők és a szemtanúk saját szavait állítsam a középpontba, anélkül, hogy megpróbálnám elrejtetni azok esetleg kegyetlen, borzalmas vagy ízléstelen vonásait. Ebben a helyzetben a néző valahogy arra van kényszerítve, hogy meghallgassa ezeket, nem menekülhet, vagy nem terelheti más témára a beszélgetést. Ez a stratégia a tények kollektív tudomásulvételét eredményezi. Ugyanakkor segít megérteni ezt a valóságot: hisz az erőszak elkövetője sokszor egy szomszéd, egy barát, egy csa-

ládag, egy olyan férfi (legtöbbször), aki képes vonzó, finom és gondoskodó lenni más helyzetekben.

Mivel a szexuális erőszak témájában egyedül akkor lehet társadalmi vitát kezdeményezni, ha mélységeiben megértjük működését. És ennek érdekében egészében kell megközelítenünk a folyamatot. Tény ugyanakkor, hogy mindenki azt hiszi, már mindent tud erről a témáról, így nem szánnak elegendő időt a hallgatásra. De hogyan tudnánk megérteni bármit is, ha nem figyelünk? A téma kétségtelenül annyira közismert, hogy szinte része a „tájnak”. De közülünk vajon hányan vették a fáradságot, hogy megértsék a főszereplők érzéseit és érzeteit? Csak az idő segíthet megnyerni ezt a háborút. Csak a megértés vágya és a démonizáció visszautasítása segíthet megváltoztatni a minket követő generációk gondolkodását.

A *ça (le silence tue)* színrevitele során a legérdekesebb tapasztalatom az volt, hogy a nézők nem maradtak közömbösek. Az előadás formája annyira direkt, közvetlen volt, hogy lehetetlen volt a történeten kívül maradni, lehetetlen volt megmaradni pusztán nézőnek. Mivel a szándékom az volt, hogy megtörjem a csendet, a szereplők teljes jogú résztvevőivé váltak az előadásnak: hallgatásuk, kényelmetlen érzéseik, menekülési vágyuk reakciójukat rögtön láthatóvá tette. A terem fényeit nem kapcsoljuk le, a színészek pedig közvetlenül szóltak a nézőkhöz: mindenki láthatott minket.

Az előadást követő viták az esetek többségében nagyon intenzívek voltak. Az emberek nem tudtak tapsolni, de eljöttek megnézni az előadást, és szívesen beszéltek arról, hogy mi nekik kellene megváltoznia, és hogyan. Beszéltünk a fiúk neveléséről, a nők és férfiak viszonyáról, a tények tudatosításának módszereiről, arról, hogy miként tudnánk az áldozatoknak segíteni... Felfedeztem, hogy néhányan azok közül, akik látták az előadást, először voltak képesek beszélni a saját élményeiről, míg mások egyesületek tagjai lettek... Persze nem mindannyian. De még ha csak egy kisebbség is, tudtuk, hogy valamit sikerült átadnunk. A többi már rajtuk áll.

Annabel Soutar

JÓ IDŐBEN JÓ HELYEN

A *Sexy béton* és a harmónia szétesése

Az ötlet, hogy dokumentarista színházi alkotásba kezdjek, nem véletlenül vetődött fel bennem, de nem is egy hosszú érési folyamat eredménye volt. A korai kilencvenes években bukkantam rá erre a műfajra, amikor a New Jersey-i Princeton Egyetemen színházi tanulmányokat folytattam. Egy amerikai színésznő, akit Anne Deavere Smithnek hívtak, ekkor mutatta be első dokumentarista darabjait az Egyesült Államokban lejátszódott súlyos etnikai konfliktusokról Princeton városának hivatásos regionális színházában. És ott voltam én, egy tapasztalatlan elsőéves egyetemista, aki szinte csak kedvtelésből vett fel elsős színházi kurzusokat. Mindaddig, amíg nem láttam Smith darabjait, nem igazán tudtam, hogy miért is folytatok színházi tanulmányokat. Amit Smith előadásaiiban tapasztaltam, az számomra inkább egy haditudósító ténykedésének tűnt: egy ember megpróbál elmesélni egy történetet egy valós és jelenbeli veszély tudatában. A két darab, amire itt utalok, az a *Tűzek a tükrökben* és az *Alkonyat* – Smith dokumentumdrámái a New York-i 1991-es erőszakos etnikai összetűzésekről, illetve a Los Angeles-i Rodney King-perről és az azt követő 1992-es zavargásokról. Smith mindkét esetben fejest ugrott két erőszakos embercsoport harcokkal terhelt senki földjére, és dokumentálta

a harcban álló emberek nyelvét, miközben a szavak golyóként repdestek körülötte. Csodálatos módon az, amit erről a szociális csatamezőről hazavitt, a társadalmi párbeszéd egy új módozata volt. Azáltal, hogy mindkét oldal képviselőinek több tucat vallomását rögzítette, majd elő is adta ezeket, a színészi munkát, mi tagadás, a szórakoztatás eszközeként alkalmazta. De ugyanakkor dinamikus és együtt érző politikai mediátor is volt. Szóval miért is foglalkozom azóta is dokumentarista előadások létrehozásával? Mivel húsz évvel ezelőtt láttam két olyan előadást, amelyet képesnek éreztem arra, hogy a polemikus diskurzust erőteljes társadalmi vitává alakítsa, és az volt a megérzésem, hogy a színháznak ez a formája igen értékes tényező lesz az észak-amerikai demokrácia jövőjének biztosításában.

Nem tudom pontosan, hogy Kelet-Európában merre tart jelenleg a politikai diskurzus, de azt biztos állíthatom, hogy Észak-Amerikában kritikus állapotra jutott, de ezzel önök biztosan tisztában vannak. Ha hihetnénk a *mainstream* médiában, azt mondhatnánk, hogy az egész kontinenst két nagy egymásnak feszülő politikai tábor választja ketté, melyek a gőgös és megosztó Jobb és Bal, Republikánus és Demokrata, Konzervatív és Liberális nevet viselik lobogójukon.

A pártok képviselői naponta „megmérkőznek”²⁵ egymással a nyomtatott és televíziós médiában, a Parlamentben és a Kongresszusban vagy olyan informális csatornákon is, mint a névtelen blogok – pártjuk ideológiáját footballhuligánok módjára üvöltve a nagyvilágba.

A politikai vitát nem a kommunikáció igénye motiválja, hanem saját igazságuk bizonygatásának a vágya. Egyszerűen szólva nagyon kevés hely maradt az észak-amerikai polgár számára arra, hogy árnyalt társadalmi dialógus részese legyen, anélkül, hogy pellengérré állítanák, kigúnyolnák, vagy – ami még rosszabb – teljesen figyelmen kívül hagyják. Ebben a kritikus pillanatban bukkan fel a dokumentarista színházi alkotó. Minden az időzítésen múlik.

De miért pont most jelenik meg? Mert most van rá szükség. Közössége egyre kevésbé képes megbékélni az ideológiai különbségekkel. Szomszédai és barátai már nem tekintik magukat a demokrácia jelentékeny alakítóinak. Továbbá túl bonyolultnak tűnik kibogozni, hogyan történt, hogy ez a társadalom elvesztette demokratikus hatalmát. Én ezért írok dokumentarista darabokat, és úgy gondolom, ennek köszönhető a műfaj robbanásszerű elterjedése is Észak-Amerikában és Nyugat-Európában az elmúlt húsz év során. A magamfajta színházművészek létramászás céljára használják a dokumentarista színházat, fokról fokra kapaszkodva fel a morális apátia és társadalmi elszigeteltség szakadékából. Kizakadunk íróasztalunk csendes magányából, és kivonulunk képzeletünk önös bástyáiból, hogy a világba kilépve meghallgassuk az embereket, és egyszerűen dokumentáljuk azt, ami a „valós életben” történik. A történetek, amikre így bukkanunk, valószerűtlennek tűnnek. Amikor visszajátsszuk őket a közönségnek, az emberek elnémulnak: „Hogy történhet meg ilyesmi Észak-Amerikában? Nem a szabadság földjén élünk?”

Tizenkét éve írok és rendezek dokumentarista darabokat Québecben. Nem tudom itt részletesen bemutatni mind a hét előadást, amit 2000 óta színre vittem, de röviden beszámolnék egy olyan produkcióról, amely jelenleg turnézik városom környékén, a címe *Sexy béton*, mert úgy gondolom,

hogy leginkább ez az előadás foglalkozik a mai konferencián felvetett kérdésekkel.

A *Sexy béton* a Montreal melletti de la Concorde felüljáró 2006-os leomlásának történetét dolgozza fel. Az eseményben öt ember életét veszítette, és hatan megsérültek. A kormány igyekezett a katasztrófát valószerűtlen, bár egyszerű balesetként feltüntetni. A miniszterelnök létrehozott egy bizottságot, amelynek az volt a feladata, hogy felderítse a baleset körülményeit, és egy évvel később arra a következtetésre jutottak, hogy a katasztrófát az emberi mulasztás, a tökéletlen építés és az elmaradt karbantartás több különálló hibája okozta, így nem lehet egyetlen embert felelőssé tenni a történetekért. Québecben van egy olyan gépjármű-balesetbiztosítás, mely a „Felelősmentes Biztosítási Program” nevet viseli. Ez a csomag minden autóbaleset résztvevőjének egyaránt kártérítést ad, függetlenül attól, hogy ki volt a felelős. Ahelyett, hogy hosszasan kutatni kellene, ki okozta a balesetet, Québec vezetése mindkét félnek kártérítést ad, sérüléseik súlyosságának és egyéb szempontoknak a figyelembevételével, mint például az életkor és a jövedelem. A leomló híd katasztrófája viszont nem „autóbaleset” volt, hanem több száz tonna beton leomlott, és maga alá temetett olyan szerencsétlen embereket, akik történetesen pont az autójukban tartózkodtak. Mivel a városi vezetés nem akart egy konkrét felelőst megnevezni, és mivel senki sem vállalta magára önként a felelősséget, a Felelősmentes Biztosítási Programot használták fel az áldozatok kártérítésére. A városvezetés úgy gondolta, hogy mivel az autójukban ültek, mégiscsak autóbaleset volt.

Az egyik áldozat, aki túlélte a balesetet, de gerinctörést szenvedett, 900 dollárt kapott. A balesetben egy fiatal férfi és várandós felesége is életét veszítette, hozzátartozóik 47 ezer dollárt kaptak. De a kártérítések összegek nevetséges összegénél felháborítóbb volt, hogy a tartományban senki sem vállalta nyilvánosan a felelősséget az esetért. Senki sem ismerte fel, hogy a híd leomlása egy mély társadalmi szétbomlás szimbóluma volt.

A „Concorde” szó harmóniát jelent. A híd pedig az összekapcsolódás és két szemben álló fél közötti közös nevező lehetőségének a jelképe. Amikor láttam, hogy a harmónia összeomlott a városomban, és senki sem szándékozott semmit tenni az ügyben, úgy éreztem, hogy valamit lépniem kell. Saját nyomozásba kezdtem, és egy színdarab formájában mutattam be az eredményeket. Ezt a darabot 2009-ben mutatták be, és két további rendezésben is színre került, az idén pedig egy regionális turné is részt vesz.

2006 óta több esetben is tapasztalhattuk Montrealban az infrastruktúra katasztrófális összeomlását, míg Québecben a rendőrség a tartomány infrastruktúrájának fenntartásában hatalmas korrupciós és politikai megvesztegetési ügyek nyomára bukkant. Egy hónappal ezelőtt, amikor a *Sexy béton* turnéját kezdtük, Québec miniszterelnöke a közvélemény nyomására egy újabb vizsgálóbizottságot állított fel az építőipar korrupciós ügyeinek feltárására. A korrupcióval kapcsolatos botrány könnyen megdöntheti a jelenlegi kormányt a következő év során.

Nem akarom azt a látszatot kelteni, hogy közvetlenül kis darabom vezetett a fent leírt eseményekhez. Bizonyos értelemben egyszerűen szerencsés krónikás voltam. Minden a jó időzítésen múlt. Dokumentarista előadásom olyan pillanatban érkezett Québecbe, amikor a benne szereplő események az újságok címlapjain is olvashatók nap mint nap. A nézők nem hiszik el, hogy a színház képes lehet megelőzni a napihíreket. De nem ez az, amit a dokumentarista színház tenni akar – sőt, pont az ellentéte. Megkísérli áttörni

²⁵ „These opponents ‘face off’ daily – through the print and television media, in Parliament or Congress, and in more informal settings like anonymous blogs – like crazed sports hooligans screaming for a football team.”

a folyamatos hírképzés és -fogyasztás keltette zajt, és egyszerűen feltenni a kérdést: mi is történik itt valójában? Majd megosztani ezt a kérdést a közönséggel – egy olyan közönséggel, amely igencsak érdekelt a válaszok megtalálásában. Végül pedig szeretném leírni azt, amit a dokumentarista színház legnagyobb akadályának tartok, ami megnehezíti fennmaradását egy közösségben. Egyszerűen fogalmazva: igen unalmas műfajnak tűnik. Észak-Amerikában életünk valóságselemeinek feltárására már rengeteg, igen szórakoztató fórum áll rendelkezésre. Ahogy korábban említettem, a gyorstüzelésű médiagépezet nap mint nap jól megformált történetgombócokat lökdös ki magából, melyek egészséges dózisban tartalmazznak újdonságot, és adnak alkalmat a voyeurizmusra. Hogyha ez nem lenne elég, bármikor bekapcsolódhatunk valamelyik fő műsoridőben sugárzott valóság-show-ba, mely ingyenesen vagy egy olcsó kábeltévé-előfizetés fejében bárki számára elérhető. Vagy ha igazán intellektuális benyomást akarunk kelteni, baloldali elhajlással, megkereshetjük a legújabb Michael Moore-dokumentumfilmeket. Miért fordulnánk a művéség dimenziójához – a színházéhoz –, hogy a valóságról többet tudjunk meg? „Azok nem is igazi emberek a színpadon. Ezek csak színészek.” A dokumentarista színház radikálisabb attitűdöt javasol a nézőnek: nem lenne szabad hagyunk, hogy annyira könnyedén szórakoztassanak a való világ történetei. Talán hallatlanul fel kellene háborodnunk, és változásokat kezdeményeznünk...

Ezt az üzenetet viszont nagyon nehéz népszerűsíteni. Politikusaink nem tudnának hatalmon maradni, ha ezzel az üzenettel állnának ki, mivel a választók azt szeretnék, hogy szórakoztatva hitessék el velük, hogy minden rendben lesz. A *mainstream* média képtelen ezt az üzenetet közölni, mivel így egyetlen újságot sem tudnának eladni. A dokumentumfilm-készítők sikeresen eljuttatták ezt az üzenetet a közönséghez, de igencsak megosztó módon, mivel ők is kénytelenek drága termékeiket reklámozni és eladni. A dokumentarista színház ezzel szemben viszonylag olcsó, és így nem tartozik senkinek, olyan tér, amelyben a változás gondolatai – véleményem szerint – gyökeret ereszhetnek. Nekünk alkotóknak és producereknek az a feladatunk, hogy minél tovább fennmaradjunk, és elég leleményesek legyünk ahhoz, hogy meggyőzzük az emberek széles rétegeit arról, hogy a dokumentarista színház képes politikailag mobilizálni a nézőközönséget, miközben egyszerre szórakoztató, emberi, és igen dramatikus is.

Olykor nem tudom, hogy darabjaim sikerében közrejátszik-e az is, hogy jó drámaíró vagyok-e. Úgy látom, leginkább azzal fogják meg a közönséget, hogy egy olyan témát dolgoznak fel, aminek végre eljött az ideje.

Jana Svobodová

89 - A LEHETŐSÉGEK ABLAKA

Az Archa és a társadalmi színház
kibontakozása

Színházi munkám során arra törekszem, hogy olyan történeteket meséljek el, melyek egyébként rejtve maradnának. A színházat a kommunikáció terének tekintem, mely sajátos eszközei segítségével – mint a zene, tánc és különféle vizuális eszközök – lehetővé teszi olyan egyének és csoportok párbeszédét, akik nem ugyanazt a nyelvet beszélik, kü-

lönböző kulturális, történelmi és vallási háttérrel rendelkeznek. Munkám szorosan kötődik a prágai Archa Színházhoz. Az *Archa lab* program vezetőjeként a színház olyan projekteivel foglalkozom, melyek társadalmi relevanciával rendelkeznek; *Akcent* néven egy fesztivált is alapítottunk hasonló projektek bemutatására. Nem az számít igazán, hogy milyen címmel illetjük tevékenységünket, hanem hogy olyan színházi projekteket kezdeményezzünk, amelyek a társadalom forrongó gócpontjait tapogatják le, az aktuális társadalmi és politikai kérdéseket helyezik a középpontba. Korábban például afrikai falvak lakóival dolgoztam, később hip-hop táncos fiatalokat vontam be az előadásokba. 2004 óta rendszeresen dolgozom bevándorlókkal, menekültekkel: menekülttáborok lakóival vagy olyanokkal, akik már letelepedtek valahol, de még mindig küzdenek a nyelvvel vagy a bevándorló státusból származó más nehézségekkel. A projekt, amelyről most szeretnék beszélni, több szempontból is dokumentarista színháznak tekinthető.

89 - lehetőségek ablaka - kiindulópont

A *89 - lehetőségek ablaka* színházunk legalaposabban kidolgozott ilyen projektje volt, mely a színházi eszközöket társadalmi párbeszédre vetítette. Ellentétben a korábbi munkáimmal ezt az előadást nemcsak az Archában, hanem más helyeken is játszottuk.

A jelenlegi konferencia a dokumentarista színház közép-európai formáival foglalkozik. Mindannyian, akik itt élünk, kénytelenek vagyunk szembenézni a kommunista hagyatékkal. Az 1989-es változások mindannyiunk életét átalakították, így 2009-ben visszatekintve éreztük annak az igényét, hogy beszéljünk reményeinkről, csalódottságunkról, terveinkről és az elmúlt húsz év során megszületett gondolatainkról.

Minden új munkám személyes érintettségéből indul ki. 2008 őszén nagy port kavart a híres író, Milan Kundera ügynökmúltjának felszínre kerülése, amit egy fiatal történész, Adam Hradílek fedezett fel a titkosrendőrség irattárában. Kundera aláírása szerepelt egy olyan jelentésben, mely börtönbe juttatta az adott személyt. Hradílek részletesen leírta az eset minden körülményét a neves *Respect* című folyóiratban. A riport nagy port kavart, és jelentősen megnyírbálta Kundera népszerűségét. Húsz évvel a '89-es forradalom után még mindig felszínre kerülhetnek a kommunista múlt igencsak meglepő elemei. Ami ebben az esetben a legnagyobb meglepetést okozta, az volt, hogy a riport megjelenését követően Kundera mindenféle magyarázkodástól elzárkózott. Hasonulni kezdett regényalakjaihoz, megpróbált elmerülni a feledésben. Vajon nekünk is felejtetni kellene? Ezt tartottam a legfontosabb pontnak, amelyről beszélni kellene.

A projekt megvalósítása

A projekt során szerettem volna felmutatni a feszültséget különböző nézőpontok, attitűdök és embercsoportok között. A színházi cselekmény eszközeivel szerettem volna megteremteni az elkötelezett párbeszéd lehetőségeit, a végén pedig összehozni különböző generációk képviselőit: idősebb embereket és olyan diákokat, akik 1989-ben születtek. A színház eszközeivel ilyen kérdéseket akartunk feltenni nekik: Elég szabadnak érezzük-e magunkat a mai korban és demokráciában ahhoz, hogy beszélhessünk a múltról? Hogyan tudunk szembenézni a saját egyéni történetünkkel?

Az egész munkafolyamat ezekkel a kérdésekkel indult. Innen kezdtük dramaturgiai kutatómunkánkat az Oral His-

tory Intézettel közösen, interjú készítettünk nagyon sok mindennapi emberrel, középiskolás diákokkal, akik később az előadásban is szerepeltek. Mindent gondosan lejegyeztünk, és ezt a dokumentációt később az előadás részévé tettük. Rengeteg megszólalás alapos elemzésével kerestük az általunk vizsgált téma sarokpontjait. Ekkor döntöttem úgy, hogy felkérem Anna Gruskova ismert szlovák drámaírónt arra az igen nehéz feladatára, hogy a valós történetek alapján írja meg egy cseh–keletnémet pár, Kurt és Květa személyes drámáját. Életük három olyan szakaszát emeltük ki, amelyek társadalmi léptékben is kiemelkedő jelentőséggel bírtak. A színpadon hivatásos színészek, 1989-ben született fiatalok és az események szemtanúi szerepeltek (köztük például Václav Havel). Az előadás mindhárom részét beszélgetés követte.

Első rész: 1975 - tompaság és mozdulatlanság

Kurt és Květa 1975 nyarán találkoztak a dél-csehországi tó partján. Mindketten tanúi voltak egy amerikai pilóta bátor tettének, amint helikopterén keletnémet menekülteket szállított Nyugat-Németországba. Tizenévesekként csodálattal figyelték ezt az akciót és a kommunista határőrökkel folytatott harcát, de nem értették meg a következményeit. A két fiatal egymásba szeretett, majd Kurt Karl-Marx-Stadtba, míg Květa Pardubicebe tért haza. Kurt vegyész volt, Květa tanár. Kis idő múlva összeházasodtak, előbb Karl-Marx-Stadtban, majd később Pardubicében éltek, ahol Kurt egy fegyvergyárban dolgozott, mely a Semtex nevű plasztikbomba gyártásáról ált híressé. Ezt követően a kommunizmus mindenpajiról szolt a beszélgetés.

Második rész: 1989 - forradalom

A bársonyos forradalom során Kurt és Květa együtt ünnepel pardubicei lakásukban. Květa állapotos első gyermekükkel. Néhány hónappal később Kurt barátja telefonál Kelet-Németországból, arról értesítve a nőt, hogy a Stasi archívumában talált dokumentumok alapján Kurt besúgó volt. Květa úgy érzi, hogy elárulták, és válni akar. De a férfi barátja meggyőzi őt, hogy ez az együttműködés nagyon jelentéktelen mértékű volt, és senkinek nem okozott kárt. Mivel a Stasi archívumait nem nyitották meg a nagyközönség előtt, lehetetlen bármit is pontosan kideríteni Pardubicében. A házaspár úgy döntött, hogy nem beszélnek az esetről senkivel. Květa Kurt büntársává vált, a SZABADSÁG idején. Ezt az epizódot is beszélgetés követte: mik voltak az 1989-es forradalmak valódi eredményei?

Harmadik rész: 2009 - huszadik évforduló

2009-ben, a demokratikus változások húszéves évfordulójára Pardubicében egy kiállítást rendeznek. Véletlenül kiállítják egy levél másolatát is, amelyet a Stasi a cseh-szlovák titkosrendőrség részére küldött Kurt nevű ügynökökről. Tomáš, Kurt és Květa fia értesül az apja ügyéről, és úgy dönt, hogy elhagyja az országot. Hagy egy búcsúlevelet is, mely így szól:

„Mikor ezt olvassátok, én már nem leszek itt. Messze kell utaznom, hogy semmi közöm ne legyen többé ehhez az álszent családhoz. Hányanom kell tőletek, még a házunk is a medencével és a BMW-vel hányingert kelt. Megtudtam, hogy apám a Stasi-nak dolgozott. Miért nem mondtad el magad, apa? Miért nem mondtad el te, anyja? De ez még nem is a legrosszabb. Nemcsak-

hogy eltussoltátok a dolgot, hanem a forradalom után ugyanazokat a régi kapcsolataidat használtad fel arra, hogy meggyogadjod. Semmit sem tanultál? Semmit sem változtál. Ugyanaz vagy, mint húsz évvel ezelőtt. Ne gyere utánam. Soha nem akarlak többé látni. Undorodom tőled.”

A levelet szándékosan ilyen szigorú és provokatív hangon fogalmaztuk. A végén a moderátor feltette a kérdést a közönségnek, hogy adott esetben ők is írnanak-e hasonlót apjuknak. Nagyon érdekes volt hallani a különböző helyekről származó, különböző szociális és kulturális háttérű egyetemisták személyes történeteit. A nézők között vegyesen voltak második generációs iraki emigránsok Hamburgból, különféle nemzetiségű, magasan képzett New York-i egyetemisták, középiskolások Zsolnáról és persze prágai egyetemisták. Különösen érdekes egy Tomáš nevű diák története, akit pont úgy hívtak, mint a darabbeli fiút. Az előadás után hazavitte a levelet, és a nadrágzsebében felejtette. Mosáskor anyja megtalálta, és sírva fakadt, mert azt hitte, ő írta a levelet, és épp készül elhagyni a családot. Megnyugodva, hosszan beszélgettek a témáról szüleivel. Különösen örülök, hogy Mike Bough, a darab angol fordítója, és egyben New Yorkban középiskolai tanár, azóta Tomáš konkrét példáját használja arra, hogy a totalitárius rendszer működését elmagyarázza diákjainak.

Giannina Cărbunariu

AZ ELSŐ MILLIMÉTER

A Román Állambiztonsági Rendőrség

dokumentumai: fikció és realitás

Mint általában, most is egy olyan témát dokumentáltam és vittem színre, ami személyesen érdekelt. A dokumentumok és interjúk alapján igyekeztem bemutatni azt az érzést, amely bizonyos valóságok megtapasztalása során merült fel bennem.

Két korábbi projektem dokumentációs szakaszában kerültem kapcsolatba az Állambiztonsági Rendőrség (Securitate) témájával, ami sok interjúalanyom történetében szóba került. Így az új projekt a két évvel ezelőtt készített előadások szerves folytatásának tűnt. Az *Xmm az Ykm-ből* című előadást a ColectivA független társulat hozta létre a kolozsvári Ecsetgyár (Fabrica de Pensule) nevű helyszínen.

Romániában a Securitate aktáinak ügye továbbra sem világos. Egy nyilvános intézmény feladata, hogy felnyissa a dokumentumokat. Rendelkezésükre bocsátottak egy archívumot – egyesek szerint 26 kilométer, mások szerint 40 kilométer hosszú iratsorról beszélnek, de az nyilvánvaló, hogy az akták egy részét rögtön az 1989-es forradalom után eltávolították, egyes dossziék tehát hiányosak. Tovább bonyolítja az ügyet azoknak az aktáknak a sora, amelyek biztonsági okokból nem bonthatók fel. Lehetőségem nyílt arra, hogy kutatóként két hónapig néhány aktát tanulmányozhassak. De csak azokat, amelyeknek a tartalma a médiából már ismert volt, mivel ez az intézmény mégsem könyvtárként működik, ahol egyszerűen kutatni lehetne dolgokat. Mégis, abból a néhány aktából, amit átolvashattam, sok minden kiderült arról, hogyan épülnek fel az ilyen szövegek; vastag papírcsomók részletezik ugyanazokat a banalitásokat: jelentések, feljegyzések, tájékoztató jegyzetek. Látni lehet, hogyan válik valaki nemcsak „célszeméllyé”, de egy „karakterré” is, mert annyi szemszögből olvashatunk róla, mint egy po-

lifonikus regény hősről. A legtöbb esetben a feljelentők nemcsak a célszemélyről, hanem önmagukról is részletesen jelentenek, igyekezve jó fényben feltüntetni magukat, ezért több kilométernyi akta pusztá fikció.

Van néhány aláírt megállapodás is azok részéről, akik vállalták, hogy informátorok legyenek, ami egy iratsablon alapján készült, tehát nem lehet tudni, milyen valós történet áll a háttérben, hogy megfenyegették-e őket, vagy önként ajánlották fel szolgálataikat. Olykor kiderül a Securitate aktáiból, hogy néhány személyt zsarolással vettek rá a közreműködésre. Olvashatjuk hivatásos besúgók jelentéseit is, akik nagy szanvedéllyel jelentenek, míg mások igyekeztek néhány banalitásra szorítkozni, vagy épp jó színben tüntetik fel a célszemélyt. Ugyanakkor ezek a besúgók és a jelentéseken dolgozó ügynökök irodalmi szempontból komoly munkát végeztek, szinte naplót vagy regényt írtak egy valós személyről. A besúgók besúgtak, az ügynökök fizetésért dolgoztak, óriási összegeket költött az állam erre a nagyvállalkozásra – a fő kérdés ma pedig az, hogy milyen céllal jött létre ez a hatalmas családregény.

A kutatás során alkalmam nyílt arra is, hogy az Oral History Archívum felvételeibe belehallgassak, olyan interjúkba, amelyek az aktáikat elolvasó emberekkel készültek. Ezek azért különlegesen értékes dokumentumok, mert szembebitik az aktát és a személy saját emlékezetét. Mindkettő fikcionalizálja a valóságot, de különböző módon: az első különféle szubjektív nézőpontok felhasználásával hoz létre fikciót, és úgy tesz, mintha „dokumentumot” alkotna, míg az utóbbi eleve fikciót alkot. De ezek együtt igen érdekes és hasznos anyagot képeznek.

Az egyik interjúban egy német újságíró beszél, aki a nyolcvanas években Romániában tanult, és így természetesen folyamatos megfigyelés tárgya volt. Olyan sok rossz dolgot írt róla az aktája – természetesen hazugságokat –, hogy még az Államrendőrség tisztje is megelégedte, és az irat szélére piros nyomatott betűkkel ezt írta: AZ ÉRTELMEZÉS A MI FELADATUNK!

2011-ben Dorin Tudoran újságíró, aki 1985-ben végleg emigrált Romániából, ötszáz oldalas válogatást adott közre több mint tízezer oldalas aktájából: *En, A fiuk. A Securitate egyik aktája* címen. Ez a gyűjtemény jól mutatja, mekkora mennyiségű fikciót gyártott az Állambiztonsági Rendőrség és besúgóinak csapata, és milyen változatos eszközöket használt a szervezet ahhoz, hogy közelebb férközzön a célszemélyhez: nyomást gyakorolt a barátaira, akik mégis megpróbálták jó színben feltüntetni, sőt néha külföldön rossz hírért próbálta keltetni hamis információk elhíntésével. Hosszú beszélgetések után a színészekkel úgy döntöttünk, hogy Dorin Tudoran aktáját használjuk fel az előadáshoz, aki maga is beleegyezett, hogy interjút adjon nekünk. Az általunk kiválasztott részlet szereplői a következők voltak: a Kommunista Párt Propagandairodájának vezetője, az Írószövetség elnöke és maga Dorin Tudoran. A beszélgetés helyszíne: a Kommunista Párt Bukaresti Bizottságának Székháza. A dátum: 1985. március 25.

Több okból is erre az epizódra esett a választásunk. Az Államrendőrség ügynökeinek fikciót gyártó beavatkozása jól látható a tízoldalas átirat minden részén. Nagyon sok például a hibajegyzék: a dokumentum végére tették az első verzióból kihúzott részeket. Ez azzal magyarázható, hogy a dokumentum három verzióban készült. Az elsőt Ceaușescunak és feleségének küldték, és az ügynök jól tudta, hogy a küldönc lesz az első, akit megbüntetnek, így eleve kihúzta Tudoran legerősebb szavait. Van néhány nagyon súlyos nyelvtani hiba is a Tudorannak tulajdonított megszólalásokban, melyek bizonyára nem származhattak tényleg az újság-

író szájából. Rengeteg továbbá a hezitálás, a kézi javítás, az aláhúzott mondat, a témák közötti hirtelen váltás: valószínűleg bizonyos részeket le sem jegyezték az átirat készítői. Másrészt, ami igen ironikus, a dokumentum úgy néz ki, mint egy dráma részlete: nevek és megszólalások váltakoznak. Mi több, „rendezői instrukciókat” is találunk. Egyszer, mikor Tudoran ezt mondja: „Akiknek feladatuk a tájékoztatás...”, a következő kézírásos megjegyzést látjuk a papíron: „Kezével háta mögé mutat a Belügyminisztérium épülete felé”. Dorin Tudoran szerint az sem elképzelhetetlen, hogy videofelvétel is készült a tárgyalásról, de ez egyelőre nem érhető el. Megmosolyogtat, hogy néha a „kézírásos magyarázó” milyen kommentekkel kívánja érthetővé tenni a lejegyzett kihallgatást. „Ha valamit meg akarok tenni, akkor meg is fogom – mondja Tudoran –, még akkor is, hogyha figyelnek a trafik mögül vagy a rövidáruboltban.” Mellette a megjegyzés: „a Securitate ügynökeire utal, akik követték”. Harmadszor pedig, egy drámai jelenethez hasonlóan bomlik ki a tárgyalás: a feszültség fokozásának remek eszköze, hogy sokáig nem értjük, miért kel a célszemély védelmére a propagandafőnök és az Írószövetség elnöke. Csak a végén fedik fel kártyáikat, amikor már úgy tűnik, nem tudják meggyőzni az írórt semmiről: „ha nem kap útlevelet, a végén még éhségstrájkba kezd, és transzparenszeket aggat az ablakába.” A végén derül ki az is, hogy miért kínál a Párt és az Írószövetség is hirtelen állást neki, miután négy évig semmilyen munkát nem kapott, mivel viselkedését és véleményét elfogadhatatlannak tartották. És ezt egy olyan országban, ahol munkanélküliség elméletileg nem létezett. Mint egy igazi „színházi” jelenetben, itt is alkudozás tanúi lehetünk, bár ez csak tettetett: Tudoran az elejétől fogva kijelenti, hogy nem hajlandó semmilyen alkura, míg a másik két „ügyfél” úgy tesz, mintha ezt nem hallaná, és különféle stratégiákkal próbálkozik: fenyegetéssel, ígéretekkel stb.

A dialógus kétféle nyelve között éles ellentét mutatkozik: van egy standard nyelvhasználat, mely megpróbálja elfedni a valóságot és megfenyegetni a mögöttes nyelvet, amely viszont egyszerű szavakkal igyekszik kimondani az igazat: egy romokba döntött ország igazságát, ahol az alapvető emberi jogokat naponta lábbal tiporják, ahol a Securitate uralkodik. A beszélgetés során a két ügynök, aki a Nép Hangját képviselte, színpadias nyelvet használt, mintha több száz ember előtt, egy „nyilvános kivégzésen” szólaltak volna fel. Tudoran elmondta, hogy a teremben csak ők hárman voltak, és talán egy néma megfigyelő, de mindenki jól tudta, hogy mikrofonok vannak elrejtve. Tudorantól tudtuk meg azt is, hogy a két ügynök viselkedéséből néha látszott, hogy teljesen elveszettek. Ez kitetszik az átiratból is, hiszen sokszor ugyanazokat a mondatokat ismétlik. De Tudoran is jól tudta, hogy mikrofonok vannak körülöttük, és ő is fontosnak tartotta, hogy üzenetét átadja.

Azért is pont erre a tíz oldalra esett a választásunk, mert rengeteg hiányzó rész, a javítások, a kimondatlan gondolatok és az ismétlések provokatívan hatnak a képzeletre, arra ösztönöznek, hogy saját magunk próbáljuk meg összerakni a történetet, ezáltal egyszersmind megteremtve a kapcsolatot mai valóságunkkal is. A próbák során felmerült első kérdés az volt, hogy milyen viszonyt alakítsunk ki a forgatókönyvvel és a „karakterekkel”, akik nem színpadi alakok, hanem ma is élő emberek, és hogyan viszonyuljunk a közönséghez. Nagyon sok időt töltöttünk azzal, hogy válaszokat találjunk ezekre a kérdésekre. Csak ezek után kezdhettük el a konkrét munkát az anyaggal.

Azt mindannyian sejtettük, hogy a dokumentációs szakasz végén futóhomokon találjuk magunkat, akár a legelején, nem találtunk ugyanis olyan igazságokat, amit a közön-

séggel közölhattunk volna, így csak a megértés vágyából tudunk kiindulni, és abból a hajlandóságból, hogy beszéljünk ezekről a kérdésekről. Úgy döntöttünk, hogy az értelmezés tényleg nem a mi feladatunk, hanem csak az, hogy fikciót építsünk a valóság megtalált „nyomai” köré, megkeresve a dokumentumban a valóság és fikció elegyítésének mechanizmusait. A nézőktől pedig azt vártuk, hogy vegyenek részt a szöveg „olvasásában”, meghagyva számukra a szabadságot, hogy tetszőleges álláspontra helyezkedjenek a térben és a vitában, hogy pozíciójukat mindkét értelemben tetszőlegesen megváltoztathassák.

Úgy döntöttünk, hogy a helyzetváltoztatás szabadságát magunk számára is fenntartjuk. Miután a nézők tetszőlegesen helyet foglaltak a térben, a színészek is helyet keresnek maguknak, szabadon választva meg a távolságot egymástól és a nézőktől. Néha magukkal viszik a díszletet is, mely nagyon egyszerű: egy asztal, rajta működő vezeték nélküli mikrofon és négy szék. A színészek néha úgy döntenek, hogy a nézők elé helyezik az asztalt, néha leülnek a nézők egy csoportja mellé, néha közvetlenül szólítják meg őket, azt a hatást keltve, hogy ők is tanú a kihallgatásnak, de a beszélgetés újraalkotását is nézőként figyelik. Egy kamera is követi a négy színészt, de feladata nem az, hogy a szereplők folyamatos megfigyeltségét jelképezze. Hanem hogy folyamatosan kövesse a színészeket, mutassa meg a nézők mely csoportjához csatlakoztak, kitől távolodtak el, emelje ki bizonyos gesztusaikat, melyek a két, egymással szemben elhelyezett hatalmas kivetítőn sokkal jobban láthatók lesznek. A kamera ugyanakkor a negyedik szereplőként is funkcionál, mert nemcsak ő követi a színészeket, hanem a karakterek is követik a kamerát, tudják, hogy jelen van, és „játsszanak” vele. Mindig egy adott színész feladata, hogy kezelje a kamerát, és ő a felelős azért is, hogy az „eredeti forgatókönyvet” betartsák, értesítse a többieket a javítások és jegyzetek helyéről, vagy figyelmeztesse őket, hogyha eltérnek az „eredetitől”, néha pedig segítségül kivetít a képernyőre néhány sort a szövegből.

A másik kérdés az volt, hogyan „játsszuk” le az 1985-ös beszélgetés szereplőit. Amikor elkezdtem a projekten dolgozni, nem rendeztem szereplőválogatást, két okból sem: nem volt szövegem, csak egy kiinduló ötlet; másrészt azokkal a színészekkel akartam dolgozni, akikkel egyébként is szoktam, és akik kellően elkötelezettek lesznek majd: két színészt és két színésznőt választottam, akik mind harminchárom év körüliek. Ekkor az a képtelen helyzet állt elő, hogy három férfit kellett eljátszanunk, akik teljesen más korúak voltak: egyik negyvenéves, másik ötven fölötti, a harmadik negyven-ötven közötti. Egyértelmű, hogy igen távol voltunk az úgynevezett „ideális szereposztástól”. Ugyancsak nagy kihívást jelentett annak az eldöntése, hogy ki játssza Tudoran szerepét. Nem az volt a kérdés, hogy ki tudná jobban vagy rosszabbul megjeleníteni az író, hanem etikai jellegű nehézségek merültek fel. Az a színész, akire az elején osztottuk a szerepet, annyira radikálisnak találta a normalitásáért a végsőig harcoló újságíró alakját, hogy úgy látta manapság nem lehetne ilyen alakot találni a közéletben – legalábbis a ma nyilvános szereplői között. A színész attól is tartott, hogy nem tudná „végigjátszani” a szerepet, mert nem hiszi el magáról, hogy adott esetben ő is hasonlóan bátran tudna viselkedni. Ekkor döntöttünk úgy, hogy segítenünk kell egymásnak „végigjátszani” a szerepet. Kitaláltuk, hogy minden előadás elején sorshúzással döntjük el, ki melyik karaktert fogja aznap játszani, a negyedik színész pedig mint „technikai személyzet” a kamerát és a forgatókönyvet működteti. Az előadás során viszont a színészek folyamatosan cserélgetik a szerepeiket, mígnem mindannyian sorra

kerülnek Tudoran eljátszásában. A játékszabály a következő: minden színésznek el kell tudnia játszani az összes szerepet, mindenkinek segítenie kell Tudoran alakjának „megjelenítésében”, kezdetben valamilyen helyzetet el kell foglalniuk a nézőköz képest, majd meg kell változtatniuk, és ugyanannak a szövegrésznek más-más verzióit kell bemutatniuk.

A próbák során azzal kísérleteztünk, hogy különféle formákban rekonstruáljuk egy adott szövegrész kontextusát. A végére például ötfajta változatunk van. Ezekben a szabályokon túl a színészek szabadon variálhatták a különféle részeket, rövid részleteket többször is újrjátszva, újrakezdve egy szekvenciát, ha úgy érzik, valamit rosszul indítottak, szövegmondási és egyéb hibáikat nyíltan kijavíthatták. Mivel mindegyik színész máshogy értelmezi az adott karaktert, az egyes jelenetek elején meg kell vitatniuk az eljátszandó szituációt az éppen adott szereposztásnak megfelelően.

A kezdetektől fogva elismertük, hogy nem a valóság „rekonstrukcióját” kíséreljük meg, hanem csak rá akarunk kérdezni a színháznak arra a képességére, hogy egy ilyen „rekonstrukciót” meg tud-e valósítani. Mit tudunk kezdeni ezzel a „valóságnyommal”, melyet az Állambiztonsági Rendőrség hagyott ránk? Ugyanannak a szövegrészletnek több verzióban való megjelenítését vitaindítónak szántuk, azt az érzetet keltve a nézőkben, hogy a színpadi megvalósításra még ennél is több lehetőség létezik. E színházi gyakorlat során azt akartuk kideríteni, mi is valójában ez az archívum, nem pedig a benne rejlő végső valóságot iparkodtunk feltárni. A színház a fikcióalkotás során kérdéseket tud feltenni, melyek alapján a társadalom komoly vitát folytathat róluk, ahelyett, hogy passzivitásba merülve mindent magába szívna a médiából.

Az egyik legfontosabb ok, amiért ezt a részletet választottuk, az, hogy az ott leírt mondatok úgy hangzanak, mintha ma mondanánk őket. A politikusok attitűdje, az értelmiségiek opportunizmusa, a hatalom arroganciája ugyanaz ma is. Sajnos a Tudoran által huszonöt éve kimondott szavak tökéletesen illeszkednek a mai valóságra: „Nincs semmilyen kapcsolat az állami intézmények és a polgárok közt”, vagy „Van-e egyetlen olyan törvény is ebben az országban, amelyet tisztelünk?”.

Futóhomok: ezt a szót írtuk fel fehér krétával a fekete padlóra. Az előadás végére, mivel az emberek sokat járkáltak rajta, már nagyrészt elmosódott, olvashatatlanná vált. Akár a Securitate archívumának kilométerei.

David Schwartz

FELELŐSSÉGEM TUDATÁBAN KIJELENTEM

A Felelősségem tudatában kijelentem Alina Șerban, a fiatal roma származású román színésznő előadása saját életéről. Ő maga meséli el a saját szövegeire alapuló történetet. Az előadást Alinával és Alice Monica Marinescu dramaturggal közösen hoztuk létre. Nem vagyok benne biztos, hogy ez vegytiszta dokumentarista előadás, mivel a szöveg Alina gyerekkori naplőbejegyzéseiből és saját visszaemlékezéseiből jött létre.

Három kérdésre szeretnék kitérni: röviden felvázolnám a Romániában élő roma kisebbség helyzetének történeti és politikai kontextusát, hogy értelmezhető legyen előadásunk háttere, másrészt kitérnék azokra a módszerekre, amelyeket a produkció és a szöveg létrehozására használtunk, végül pedig a közönség reakcióiról és a projekt folytatásának lehetséges módjairól beszélnek.

Bár nem tudni pontosan, honnan származnak a romák, azaz nincs egyetértés a történészek között a kérdésben, leg-

többen úgy tartják, hogy India valamelyik részéről származnak, és a Bizánci Birodalmon keresztül érkeztek Európába. Ez fontos történelmi tény, mert így érthetjük meg, miért nevezik magukat inkább romának, mint cigánynak, gipsynek vagy egyéb olyan néven, amelyet a többi népek adtak nekik. Ugyanis a Bizánci Birodalom lakóit *rom* néven illették. Így igen humoros, hogy amikor a XIX. században a románok Romániának kezdték nevezni saját országukat, a név ugyancsak a Bizánci Birodalomra vezethető vissza. Ez a tény egy nagyon érdekes kérdést vet fel, ugyanis sok vita zajlik manapság Romániában arról, hogy ki számít románnak és ki nem, és rengeteg indulatot vet fel az a feltételezés, hogy a románok valójában azonosak románokkal. Nem lehet pontosan tudni, hogy a románok szolgaként érkeztek-e Romániába, vagy utólag kerültek szolgáskorba, de bizonyított tény, hogy mintegy ötszáz évig a románok bojárak és az ortodox egyház vezetőinek szolgálói voltak. A XIX. századi felszabadulás után elkezdték szervezni saját közösségeiket. Az 1930-as évekre több roma szervezet is működött, de a Ion Antonescu által vezetett fasiszta rezsim 1938-as hatalomra kerülése után 36 ezer roma vesztette életét Transnistria koncentrációs táboraiban és más pogromokban. Ugyanekkor a Magyarország fennhatósága alá visszakerülő erdélyi területekről a roma lakosság jelentős részét hurcolták el Auschwitzba, Birkenaubába és más koncentrációs táborokba. Bár a kommunista diktatúra idején bizonyos jogokat megkapott a roma lakosság, mégis, a közösség szintjén jelentős identitásvesztést szenvedtek el. A kilencvenes évek elején a roma kisebbséget támadások érték a román és magyar etnikumú lakosság részéről egyaránt, bizonyos Maros megyei településeken, a Bolintin-völgyben és más falvakban. A legtöbb ilyen incidens hátterében az a vélekedés állt, hogy a románokat egyfajta új kapitalistáknak tekintették, mivel számtalan kis, sokszor illegális vállalkozást üzemeltettek, mint például az illegális pénzváltást vagy egyéb kereskedői tevékenységeket. Ma a roma közösség jelentős része mélyszegénységben él, folyamatos diszkrimináció áldozata, szenved az integráció és az oktatás hiányától. A románokkal szembeni ellenérzés néha olyan abszurd törvényjavaslatokban csúcsosodik ki, mint az a tavalyi kezdeményezés, hogy a népcsoport hivatalos megnevezését cigányra változtassák, elkerülve így a *roma* és *román* összemosódásának lehetőségét a nemzetközi médiában.

Ez a háttér Alina történetének, aki egy, a román társadalomba jól beilleszkedett roma családban született 1986-ban. Szülei korábban mindketten dolgoztak, de a kilencvenes évek elején édesapja sorozatosan veszítette el állásait, belebukott egy vállalkozásba, egészen amíg tízéves korára Alina először találkozott a roma gettóban élő rokonaival. A kislány arra kényszerült, hogy egy viszonylag átlagos, panellakásban eltöltött gyermekkor után egy olyan nyomortelepre költözzön, ahol sem villanyáram, sem gáz nem volt, óriási családok nyomorogtak kis házakban.

Ami minket ebben a biográfiában leginkább megfogott, az az volt, hogy egy olyan személy története ez, akit sem a roma, sem a román közösség nem fogad el teljesen. Mindkét népcsoport diszkriminatív módon viselkedett vele, míg ő igekezett a többségi román lakossághoz hasonlítani, de másságát nem tudta letagadni. Az előadásban ezt az identitáskrizist akartuk körüljárni. Alina két változatban is megírta a produkció alapját képező monológját, majd Monica Marinescu dramaturggal közösen dolgozni kezdtünk a szöveg végleges formájának kialakításán. Ehhez egy igen fontos részt tettünk hozzá: szó szerinti részleteket Alina tinédzserkorában írt naplójából. Ezeket csak szerkesztettük, de nem írtuk át. Néhány jelenetet a közös beszélgetések alapján hoztunk létre.

A munka során két nehézséggel kellett szembenéznünk. Az egyik a szöveggel kapcsolatos: nagyon sokat beszélgettünk arról, hogy mi fontos és mi nem Alina történetében. Ha valakinek az élettörténetét igyekszel elmesélni az illető közreműködésével, akkor az alany egyrészt jobban tudja, hogy mi a fontos a saját életében, másrészt valahogy a mindennapi életritmus rendszerint nem kap elegendő figyelmet, az emberek hajlamosak inkább a nagy eseményeket kiemelni saját életükben. Ezzel szemben mi arra törekedtünk, hogy Alina mindennapjait mutassuk meg, a mindennapos diszkrimináció tapasztalatát, nemcsak azokat a sorsdöntő eseményeket, mint amikor édesanyját börtönbe zárják, vagy amikor a roma gettóba kell költöznie.

A második nagy nehézség a próbák során merült fel. Nagyon nehéz egy embernek a saját életét eljátszania, rendkívüli kihívás önmagának lenni a színpadon, hisz sok olyan dolgot kell megjelenítenie, amely kiszolgáltatottá teheti, vagy olyan mozzanatokot kell elmesélnie, amelyeket a valós életben semmiképpen sem osztanánk meg másokkal. Igyekeztünk egy olyan perspektívát találni, amely Alina saját történetének szubjektív, de pontos képét adja.

Az előadást nem titkoltan politikai deklarációjának is szántuk. Egy fiatal roma színész nyilatkozata, aki nyíltan vállalja az azonosságot etnikai közösségével, és kész harcba szállni a roma közösség jogaiért. Az ő története egyaránt nagyon fontos a roma és nem roma lakosság számára, mivel egy olyan nézőpontot mutat fel, amely radikálisan eltér a román megszokott romániai megjelenítéseitől. Itt kell megemlítenünk a romániai román önmegjelenítésének problémáit, amit leginkább annak hiánya jellemez. Legtöbbször a románok csak a többségi diskurzusok reprezentációiban jelennek meg. A XIX. században például Ion Budai Deleanu *Tiganiada* című regényében vagy más olyan irodalmi művekben, ahol túlzottan romantikus képet rajzolnak a cigányságról. Ezt az előadást pontosan egy ettől radikálisan eltérő önmegjelenítésnek szántuk: Alina történetét a saját nézőpontjából meséli el, és egyben szót ejt a roma kisebbség és a román többség problémáiról is. Ugyanakkor az is fontos volt számunkra, hogy senkit se vádoljunk, és hogy mindkét oldal problémáit felmutassuk. Ne mondjuk azt, hogy minden a román lakosság hibája. Egyszerűen meg akartuk mutatni, hogyan élte át Alina ezeket a problémákat, és kezdjünk el végre közösen gondolkodni azon, hogy mit lehetne tenni. Úgy gondolom, munkánk következő fontos lépése az lesz, hogy workshopokat szervezve további roma fiatalokkal és felnőttekkel dolgozzunk együtt, akik szeretnék elmondani történeteiket, vagy maguk is szerveznének a miénkhez hasonló műhelyeket.

Ardai Petra

A SPACE SZÍNHÁZ ÉS

A SZEMÉLYESSÉG POLITIKUMA

A SPACE olyan színházi vállalkozás, amelynek két központja van: Budapest és Amszterdam. Az általunk létrehozott dokumentarista színház a valóság és fikció határmezsgyéjén egyensúlyoz, a „személyesség politikumából” indul ki. Mi lenne, hogyha ez meg ez történe velünk? Mit tennénk egy ilyen vagy olyan helyzetben? – kérdezzük magunktól és a közönségtől. A dokumentum színházi feldolgozásának lehetőségeit kutatjuk. Szerintünk minden helyszín helyspecifikus (*site-specific*), még egy színházterem is. Szeretnénk elcsípni a valóságot. Szeretnénk átlátni a tényeken. A mindennapok nézőpontjából tekintünk az életre. Személyesség

tesszük a politikai kérdéseket. Semmit sem akarunk bevalani vagy megmagyarázni. Tapasztalatokat szeretnénk a nézőknek átadni. Az idő és a tér erős fizikai érzetével szembe-
sítjük őket, és arra kérjük, hogy alakítsanak ki személyes kapcsolatot az adott témával. Az alábbi rövid ismertetőben három projektünkről szeretnénk néhány gondolatot megfogalmazni, és figyelmükbe ajánlani készülő előadásunkat, melynek címe: *Malacpersely* (Pig Bank).

A *hely, ahova tartozunk* (The Place Where We Belong) a nemzeti identitásváltás darabja, az új mobilitásról, a jelenkori népvándorlásról szól. Egy Hollandiában élő magyar emigráns és holland férje közösen keresik az „otthon” szó jelentését. Felvetik a kérdést, hogy „ki hova tartozik, és miért”.

A *hely, ahova tartozunk* azonban nemcsak a magyar vagy holland identitásról szól. A két karakter történetén keresztül felvetődik a bennszülöttek és idegenek viszonya... Az ő történetük egy vászon, melyre ez a problémakör kivetül.

A holland férfi végtelenül unalmasnak találja szülőhazáját, és nagyon csalódott, míg a magyar emigráns még mindig nem találja helyét az országban. Hova költözzenek? Oslóba vagy Szófiába, Lisszabonba vagy Isztambulba? Hol érezhetik otthon magukat?

Az előadás installációja szó szerint a valóság felé fordítja a színházat: a közönség egy ablak mögött foglal helyet, mely az utcára néz. Fülhallgatón keresztül a magyar emigráns hangos naplóját hallgatják, aki beilleszkedési gondjait, értetlenségét meséli, felháborítja, hogy a férje milyen könnyedén kezeli az elköltözés és a vegyes házasság problémáit... Férj és feleség, bennszülött és emigráns – két különböző háttér (Nyugat-Európa és Kelet-Európa) és a „haza” két különböző felfogása. A férj fent ül a nézőkkel, az ablak mögött. Az utcát filmezi, és rádiókapcsolatban van feleségével. A közönség pedig hallgatózik, figyelni az utcát és a házaspárt. A nő az utcán van, kezében kamera. A hangos napló beszédfolyamát néha megszakítják a járókelőkkel folytatott párbeszéd, melyeket a férj kommentárokkal lát el. Költözünk ide? – kérdezi a nő. Hogyan tudnánk a leghatékonyabban beilleszkedni? Adjon néhány ötletet... Ezekkel a kérdésekkel szembesülve a járókelők hangot adnak érzéseiknek a hazájukról és az idegenekről, beszélnek a nemzeti identitásról vallott nézeteikről.

Amit ebben az installációban a leginkább szeretek, az annak a lehetősége, hogy a valóságot egyszerre két nézőpontból rögzítsük, ami csak a színházban lehetséges. A feleségnél levő kamera közeli képeket közvetít azokról az emberekről, akikkel találkozik, másrészt a voyeur biztonságából láttatja az események madártávlati képét. Nagy sikernek tartom, hogy a SPACE mára fenntartható kooperációs szálakat épített ki Hollandiában, Magyarországon, Belgiumban és Németországban. Ez az interkulturális, de mégis helyileg működő munkamódszer rendszeres művészi együttműködésre kínál alkalmat, és olyan színházi kísérletek születnek a segítségével, amelyek a helyi közönséget a hozzá legközelebb álló nyelven szólítják meg. Amikor turnézunk egy ötlettel, mindig elkészítjük annak helyi változatát, így nemcsak helyspecifikusak, de kultúraspecifikusak is vagyunk egyszerre. Négy nyelven játszunk, és ha ez nem lenne elég, megtaláljuk a fordítás lehetőségeit is.

Az interkulturális és interlokális együttműködés jó példája a *Holland cunami* című áldokumentarista előadás. A „mi lenne, ha” fikcióképző erejét használva azt feltételezzük, hogy cunami fenyegeti Hollandiát, és minden nemzet közül pont a magyar vállalja, hogy segít a bajba került hollandokon. Akiknek ki kell üríteniük az egész országot, és megpróbálnak új életet kezdeni Magyarországon. Ebben a projektben azzal kísérleteztünk, hogy megtanítsuk a magyar

közönséget arra, hogyan fogadja a holland menekülteket. Készültünk „tananyaggal” is, a hollandok által rögzített videóüzenetekkel, melyeken gyakorolni lehet: például az egyiken egy meleg pár kér menedéket, míg másokon fiatal és öreg hollandok tesznek fel olyan kérdéseket, melyek hemzsegnek a kelet-európaiakkal szembeni naiv előítéletektől. Felvettük a magyar közönség reakcióit, és felhasználtuk az előadás holland verziójának elkészítéséhez. Ez arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen érzés lehet menekülni lenni, mindent magad mögött hagyva új életet kezdeni egy másik kultúrában. Az előadást egy vasútállomáson rendeztük meg – ahova a fikció szerint a holland menekültek érkeznek majd –, míg a videobejátszásokat mozgatható felületekre vetítettük: vonatokra vagy az állomáson található vasúti menetrendekre. Váltakozott a vetítés és az élő akció, a két nemzet között párbeszéd alakult ki.

Azáltal, hogy megkértük a magyar és holland közönséget, hogy reagáljanak a fiktív szituációra, az anyag dokumentumértéke domborodott ki. Igen tanulságos és szórakoztató volt látni, hogyan fantáziálnak a katasztrófaövezetté alakult Hollandia sorsáról. El tudják képzelni, milyen menekülni lenni? Hogyan reagálnak majd a magyarok a liberális és igényes hollandok érkezésére? Hogyan illeszkednek majd be a hollandok a kelet-európai életbe? Előveszik-e majd gyarmati múltjuk emlékeit... És egyáltalán mi lesz a bőröndjükben? Mi fog nekik leginkább hiányozni a hazájukból? Mit hoznak ajándékba? Mit szeretnénk tőlük ajándékba kapni? A *Holland cunami* nem politikai pamflet, hanem egy elmés gondolatfüzér, amely felszabadító erővel hat. A tenger fenyegetése ma is fennáll, és mivel Magyarország egyre kevésbé nyitott Európára és az egész világra, más olyan országokat is keresünk, amelyek hajlandóak lennének befogadni a hollandokat. Vannak jelentkezők? Végül is egy nagyon helyes kis nép ez.

Jelenleg is futó előadásunk *A felhő*, mely nemzetközi koprodukcióban jött létre. Tárlatvezetés a jövő múzeumában. 2011-ben járunk, ötven évvel a nagy változás után, amely megmentett a teljes pusztulástól. A történelmet elfelejtettük, és annyira megszoktuk a jólétet és a harmonikus életet, hogy már nem is tudjuk értékelni. Képes lehet-e a múzeum arra, hogy megóvjon egy újabb katasztrófától? Tudunk-e tanulni a történelemből? A *felhő* a színházban kezdődik, egy 2011-es show-lakásban. Fogadjuk a közönséget, és megmutatjuk, hogyan éltek az emberek abban a korban:

„Üdvözöljük 2011 múzeumában. Nagyon örülök, hogy itt vannak. Annak is nagyon örülök, hogy a 2011-es divat szerint vannak felöltözve. Szép... Úgy néznek ki, mint egy jellemzálban. Ismerkedési rítus. Büszkén mutatjuk be kutatásunk legújabb eredményeit. Történelemből rábukkantak azokra az emberekre, akik a hatalmas változások előidézői voltak. Első látásra úgy néznek ki, mint 2011-es átlagemberek. A nevük korábban Ar dai Petra és Luc Van Loo volt. Barátjukkal, Li Yanggal együtt megmentették a világot a katasztrófától. Valószínűleg csodálkoznak azon, hogy pont úgy néznek ki, mint az egyik történelmi figura. Mi ugyanis Ar dai és Van Loo hasonmásai vagyunk. Azzal keressük a kenyereinket, hogy eljártsszuk az ő életüket. Ezért kértek minket, hogy dolgozzunk itt a múzeumban. És imádjuk a munkánkat. Legalábbis én igen. Egyébként túl sokat nem tudunk Ar dairól vagy Van Looról. Szinte az egyetlen információ róluk ez a négy-öt hiteles fotó, amelyeket azon a napon készítettek, amikor eszükbe jutott, hogy megváltoztassák a világot. Li Yangról pedig nincs egy becsületes fotónk sem, csak egy rekonstrukció, ami a kortársak megfigyelésén alapszik. Lehet, hogy téves az, hogy bikiniben van, vagy az, hogy görögdinnyét tart... Talán mindkettő téves. Nem tudjuk. A kép legalábbis legendává vált. Így emlékezünk Li Yangra,

és innen ered szeretett görögdinnye-ünnepünk is. Arдай Budapestről származik, ami akkoriban nem volt még a Veszélyeztetett Kelet-európai Értelmiségi Fajok Rezervátuma, hanem a Duna-vidék legkisebb totalitárius rezsimje. Van Loo Amszterdamból származik, egy olyan városból, amely már évek óta víz alatt van; itt található a Vízi Alvilág nevű bűvárparadicsom... A fényképek és más 2011-ből származó autentikus dokumentumok alapján szinte biztosra vehető, hogy Arдай és Van Loo a kapuzárás pánik nevű generációs betegségben szenvedett. Azt hiszem, ezt meg kell magyaráznom, mert ez a betegség 2061-ben már nem létezik. Olyan életkor volt ez, amikor az emberek annyira el voltak foglalva életük elejének végével, illetve életük végének a kezdetével, hogy képtelenek voltak annak közepét élvezni.

Mielőtt belépünk a múzeum szabadtéri részére, engedjék meg, hogy tudósítsam önöket a biztonsági előírásokról. Nem tölthetünk negyven percnél hosszabb időt a 2011-es valóságban anélkül, hogy mentális és pszichológiai sérüléseket ne szenvednénk. De ne aggódjanak, ma még nem megyünk ki oda.”

A 2011-es kiállítótér bemutatása után az Arдай- és Van Loo-hasonmások végigvezetik a nézőket a 2011-es szabadtéri kiállításon. Tesznek egy sétát az épület körüli nyilvános térben. Fülhallgatókon keresztül a Felhő beszél a nézőkhöz, és bemutatja a látnivalókat. A vezetett túra előre rögzített hanganyagát élő interakciók szakítják meg, mint a járókelőkkel való kapcsolatfelvétel. És persze fény derül a Li Yang és a görögdinnye körüli történelmi titokra is.

MALACPERSELY hajléktalan álmok számára (PIG BANK for Homeless Dreams) a címe annak a projektnek, amelyen most dolgozunk. A *Malacpersely* egy szívmengető kiesős játék, amelyben te döntöd el, hogy ki jut be a következő szintre, hogy álmát valóra válthassa – vagy legalábbis közelebb kerüljön hozzá. Egyszerűen, gombnyomásra. Hat valós szereplő verseng azért, hogy egy mikroajándékot kapjon a közönségtől. Ez az adomány megváltoztathatja életüket, és ezzel megválthatja a világot. Ki nyer majd? A legkiszolgáltottabb vagy a legtalpraesettebb? Vagy egyszerűen a legvonzóbb? Egy nagy interaktív képernyőn láthatjuk megelevenedni történetüket, és követhetjük a közönség szavazatainak alakulását. A *Malacpersely* az adakozás és elfogadás nehézségeiről szól, a globális szorongásról és arról, hogyan tudunk mi emberek kis befektetéssel nagy változásokat előidézni. A játék tétjét képező pénz a nézők önkéntes adománya, melyet a közönség a jegyek megvásárlásakor tesz be a közös perselybe. Egy szimbolikus összeg összegyűjtésével egy mikroajándékot tudunk felajánlani egy valós szereplő-

nek, lehetővé téve, hogy a közönség a valósággal játszhasson. A *Malacpersely* egy szelekciós folyamatot jelenít meg – ennek részei a megvitatás, a szavazás –, melynek során a közönség ténylegesen dönthet arról, hogy ki lesz az este nyertese. A befogadó színház támogatásának függvényében a SPACE igyekszik minél több helyi versenyzőt bevonni, akiknek az élettörténetét videóüzenetek által ismerheti meg a közönség. A videorészletek bekeverését élőben végezzük, hogy alkalmazkodhassunk a közönség döntéseire. Minden nézőnél van egy nyomógomb, ezzel tud „igennel” vagy „nemmel” szavazni. A szavazás eredményét a képernyőn láthatjuk. Minden körben egy új erkölcsi dilemmát vetünk fel, mely megnehezíti a közönség döntését. Arдай Petra és Luc Van Loo kommentálja az eseményeket. Mesélnek az adott szereplővel való személyes találkozásról és a saját érzéseikről, kétségeikről. A videóüzenetek és az alkotók kommentárjai egyaránt befolyásolják a közönség döntését.

A *Malacpersely* azonnali véleményváltás egymásról egymással. A játék során, a színházi előadás biztonságában sokkal könnyebb más helyzetébe helyezkedve a közönség érdekeit a saját érdekeink fölé helyezni. Az előadásban igyekszünk nem kikerülni a kényes kérdéseket, amelyekről alig tudunk már beszélni, hanem éppen ezeket helyezzük a középpontba, megértéssel, humorral és önkritikával beszélünk róluk. Mind az előkészületek, mind az előadásokat követő események láthatóak lesznek a projekt szociális portálján. Mivel a játék interaktív, a közönség nem fogja tudni minden versenyző történetét végig megismerni az előadáson. Ez a honlap viszont lehetőséget nyújt arra, hogy megismerjük az összes jelentkező történetét, és újakat ajánljanak. A közönség itt arról is értesülhet, hogy mi lett a sorsa a pénzüsszegenek, amelyet az előadás győztese kapott, és további segítség-szervezetek elérhetőségeit is megtalálják.

Elvesztettük a dinoszauroszt. Elvesztettük a dodót. Hamarosan elvesztjük az idealistát is.

Az evolúciós folyamathoz a fajok kihaltása természetesnek tekinthető.

1. kérdés: *Próbáljuk meg megmenteni őket, vagy hagyjuk, hogy a természet tegye a dolgát?*
2. kérdés: *Ha nem mentjük meg őket, képesek lesznek-e túlélni a közelgő Szociális Jégkorszakot?*
3. kérdés: *Ha túlélnek ezt, és domináns fajokká válnak, továbbra is idealisták maradnak?*

Gyakran Ismételt Kérdés: [az angolban FAQ, Frequently Asked Question]



Szerkesztette: Szabó Attila és Tompa Andrea
Fordította, és az előszót írta: Szabó Attila
Kiadja: SZÍNHÁZ + SzínMűhely Alapítvány

A felszólalások a Kortárs Drámafesztivál Budapest 2011 keretében rendezett ÚJRAHASZNOSÍTOTT VALÓSÁG A SZÍNPADON, Dokumentarista színház és dramaturgia Közép-Kelet-Európában című konferencián hangzottak el.
Időpont: 2011. december 2–3. Helyszín: Közép-európai Kulturális Intézet, Budapest

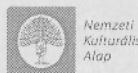
Szakmai partnerek:

Institut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Institut Umeni – Divadelni Ustav, Tučeta Studio novej drámy, občianske združenie



A konferencia létrejöttét a Nemzetközi Visegrádi Alap és a Creativ Média Színházi Ügynökség támogatása tette lehetővé. A melléklet kiadását a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.

• Visegrad Fund



A borítón Sebastian Hoppe felvétele