

Gianina Cărbunariu: 20/20 A kortárs erdélyi magyar szövegalkotás kérdései

DÁLNOKY RÉKA

A 2004-ben alakult marosvásárhelyi Yorick Stúdió 2008 óta visz színre előadásokat az *Interkulturális párbeszéd a kortárs drámán keresztül* elnevezésű projekt keretén belül. A projekt első évadjában a Yorick alapítója, Sebestyén Aba rendezte meg Gianina Cărbunariu *Stop the Tempo!* című darabját, a következő évadban pedig felkérte Cărbunariut, hogy rendezzen ő egy előadást. Cărbunariu a DramAcum öt színészét hozta magával Bukarestből, és úgy döntött, hogy egy javasolt magyar dráma helyett dokumentarista és közösségi módszerekkel készíti előadást. A témaválasztás az akkor húsz éves évfordulójához közeledő Fekete Márciusra esett: a rendszerváltás utáni Marosvásárhely azon véres eseményére, amelyen a román és magyar tömeg összecsapott, többen életüket veszítették vagy megsebesültek.

A korabeli beharangozók egyedülálló színházi kísérletként emlegetik a vállalkozást, mivel Romániában 2009 előtt mindössze pár hasonló példát találni dokumentarista színházra¹ vagy interkulturális produkcióra.² Sebestyén Aba kortárs színházi műhelynek nevezi a Yorickot, és a kísérletezést, ta-

budöntögetést említi, mint hajtóerőket.³ Valóban, a Fekete Március témáját még egyetlen alkotó sem dolgozta fel semmilyen formában, így a témaválasztás bátorsága nem kerülte el a kritikusok figyelmét sem. Iulia Popovici, a Romániai független színház egyik legfontosabb szakértője és pártolója megállapítja, hogy a Yorick, mint független színház, példaértékű esztétikai és tematikai kísérletezést engedhet magának, s produkcióit több ízben is befogadta a jóval nagyobb közönséget megszólító Marosvásárhelyi Nemzeti Színház.⁴ A független társulatok és színházi kísérletek kapcsán óhatatlanul felmerül a láthatóság kérdése. Vajon hány nézőhöz jut el egy kis társulat hasonló produkciója és hány színházi szakemberhez az esztétikai és tematikai határátlépések?

2010-ben írt tanulmányban Popovici épp a 20/20 példájával illusztrálja, hogy a független színházak olykor mérföldkönek számítanak előadásai nem kapnak akkora figyelmet, mint a fővárosi és nemzeti színházak, így azok a produkciók, amelyek a kritikák, díjak, fesztiválszereplések révén előtérbe kerülnek, nem feltétlenül azok, amelyekről érdemes lenne beszélni.⁵ Ugyan a 20/20 számos nemzetközi fesztiválon szerepelt, komoly díjakban részesült és mára már több nemzetközi

¹ Ilyen az Andrei Șerban által rendezett, Tatiana Niculescu-Bran azonos című regényéből készült *Sposedanie la Tanacu* című, 2008-as bukaresti előadás, vagy a Mihaela Michailov & David Schwartz által jegyzett *Capete Înfierbântate. 13-15 iunie 1990* című, 2009-es produkció.

² Tompa Andrea a sepsiszentgyörgyi román társulat 2001-es *Kalapáccsal a kézben* című produkciójával von párhuzamot, mint kétnyelvű, román-magyar kapcsolatokat feldolgozó előadással.

³ LASZLÓ Beáta Lídia, „Tabudöntögetés. Interjú Sebestyén Abával”, *Játéktér* 4, tavasz (2015): 38–40, 38.

⁴ Iulia POPOVICI, „Függetlenül, Romániában”, ford. TOMPA Andrea, *Színház* 46, 12. sz. (2013): 31–33, 32.

⁵ Iulia POPOVICI, „Teatrul de repertoriu ca agent castrator” [A kasztráló repertoárszínház], *Observator Cultural* 11, 260. sz. (2010): 20–22, 20.

publikáció és kritika tárgya, Cărbunariu egy 2010-ben adott interjúban arra panaszskodott, hogy az első kritikus négy hónappal a *20/20* bemutatója után jelent meg.⁶ Pedig az előadás színháztörténeti szempontból csak a kritikákban él tovább, ugyanis a Yorick Stúdió-nak nincsen működő weboldala, a DramAcum nehezen navigálható oldalán pedig nincs feltüntetve az előadás. Ungvári Zrínyi Ildikó az *Erdélyi magyar színháztörténet* című könyv bevezetőjében felhívja a figyelmet, hogy a színháztörténeti kutatás szempontjából mekkora problémát jelent „az alternatív színházi és bábszínházi előadások alig létező dokumentációja”.⁷

A formabontó, határfeszegető vagy kísérleti színházi próbálkozások láthatósága a közsínházi kontextusban sem kedvezőbb. Az erdélyi repertoárszínházak archívumait vizsgálva feltűnik, hogy az elírások, hiányos adatok vagy akár teljes kihagyások gyakrabban érintik azokat a produkciókat, amelyek nem hagyományosan szöveg-, színpad- és rendezőközpontúak. A székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház honlapján például megjelenik a Garaczi László darabja nyomán készült *Csodálatos vadállatok, avagy Plazma 3* című kocsmaszínházi produkció, ám ebből csak következtetni lehet arra, hogy volt *Plazma 2* is, mert az nem jelenik meg a színház oldalán, holott számos cikk jelent meg a *Plazma 2, avagy az Ovirader* című, szintén kocsmaszínházi produkcióról. Hasonló a helyzet a Nagyvárad Szigligeti Színház archívumával, amely a 2011/2012-es évadban jelez egy *Kiegészítő programok*nak titulált szekciót, aho-

⁶ Dan BOICEA, „Teatrul românesc are nevoie de un shut down și de un restart” [A román színháznak szüksége van egy kikapcsolásra és újraindításra], *Adevărul literar și artistic*, 1. sz. (2011): 11–12, 12.

⁷ JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, szerk., *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések* (Marosvásárhely: Eikon – UArtPress, 2019), 10.

vá többek között olyan produkciók kerültek, mint a Hatházi András által rendezett *A hetérák tudománya*, amely a kézdivásárhelyi Városi Színház és a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem hallgatóinak közreműködésével jött létre. Ugyanebbe a kategóriába kerül a színház minden TIE tantermi produkciója is, valamint számos más közösségi módszerrel vagy diákokkal készített előadás. A kiegészítő program fogalmának 2011-es megjelenése az archívumban felveti azt a kérdést, hogy az előtt nem voltak-e hasonló próbálkozásai a színháznak, vagy csak nem tartották őket méltónak, hogy bekerüljenek az archivált előadások közé. Jóllehet ez a kérdés egy színházi munkatárs segítségével könnyen tisztázható, rávilágít egy nagyobb problémára. A tantermi, kocsmaszínházi, felolvasószínházi, közösségi vagy diákok közreműködésével készített előadás is előadás. Alkotócsapattól, műfajtól vagy helyszíntől függetlenül a fenti produkciók mind színháznak számítanak, nem pedig kiegészítő programnak, és egy alcsoportba „száműzésük” csak aláhúzza az Erdélyben is fokozatosan teret nyerő új színházi formák láthatóságának problémáját.

A *20/20* azonban nem csak tematikáját és munkamódszerét tekintve számít úttörőnek: 2009-ben az interkulturális szereposztás is szokatlan választás volt. Bányai Kelemen Barna egy interjúban említi, hogy a *20/20*-ban kellett először idegen nyelven beszélnie a színpadon, illetve, hogy milyen más volt a román és magyar kollégák munkamódszere: „mi [...] nagyon meg akartunk érteni mindent, a román kollégák meg fejest ugrottak a megadott szituációba. Sokszor nem tudom eldönteni, hogy a sok agyalás lustaság-e vagy a megértést segíti. Gianina például mindig azt mondta, hogy ne kérdezd, csinálnál”.⁸ Azóta Marosvásárhely mondhatni re-

⁸ KOVÁCS Emőke, „Mint gyerekkorban a gyerekszoba. Interjú Bányai Kelemen Barnával”, *Játéktér* 5, ősz (2016): 4–9, 8.

kordmennyiségű kétnyelvű előadásnak adott otthont, amelyek közül kiemelkedik a *Double Bind*, a *MaRó*, a *Tévedések tárháza*, a *Tündérország* és a *Vitéz Mihály*. Cărbunariu interkulturális, következésképpen kétnyelvű közönséget megszólító előadásának szokatlanságát az is jelzi, hogy Boros Kinga dramaturg egy 2009-es interjúban a feliratozás kivitelezésének nehézségeiről beszél, és felhívja a figyelmet arra, hogy más erdélyi nagyvárosokkal ellentétben Marosvásárhelyen nem feliratozzák az előadásokat.⁹ A kétnyelvű feliratozás (magyar nyelvű előadást románra, románra magyarra) azóta a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban és a kisebb társulatoknál is természetessé vált.

A román nyelv és a román társalkotók központi szerepe a produkcióban felvetheti annak kérdését, hogy a 20/20 hogyan képezheti egy erdélyi magyar színházi szövegalkotásról szóló kutatás tárgyát. Fel kell tennünk azt a más kultúrákban talán fel sem merülő kérdést, hogy Erdélyben mi számít magyar drámának. Az, amit magyarul írtak meg? Esetleg az, amit magyar ember írt meg? Számos példa kérdőjelezi meg az erdélyi magyar fogalmának nemzetiségi, földrajzi vagy nyelvi besorolását. Erre talán a legjobb példa Székely Csaba első olyan drámája, amelyet román nyelven írt, és nemrég került bemutatásra a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színházban. A *Nu chiar 1918 [Nem épp 1918]* című műben, holott román nyelven íródott, tisztán fellelhető úgy Székely Csaba sajátos humora, mint az erdélyi magyar kultúrkört foglalkoztató problémák. Hasonló példát biztosít a számtalan centenáriumi darab, valamint a román-magyar együttélésről szóló, olyan kétnyelvű, interkulturális előadások, mint a 99,6%, a *Double*

Bind vagy a *Románia 100*. Ebbe a kategóriába tartozik a 20/20 is, amely magyar alkotói és erdélyi magyar problémát feldolgozó tematikája révén határozottan erdélyi magyar színházi szövegnek (is) számít. A hasonló előadások és szövegek egyre nagyobb elterjedése bizonyítja, hogy a kétnyelvűséget, valamint az idegen nyelven való alkotást a romániai magyar művészi munka egyik szükséges velejárójaként kell tekinteni.

Nehezebb kérdést vet fel Elise Wilk *Hideg* című szövege, amelyet románajkú alkotó írt meg román nyelven, viszont tagadhatatlanul erdélyi témát dolgoz fel. A 20/20 munkamódszeréhez hasonlóan Wilk a gyergyószentmiklósi emberek személyes történeteit gyűjtötte össze, a krumpliföldekhez, a hideghez, a ködhöz való viszonyulásukat, egy székely kisváros mindennapi életének apró mítoszait. Ebből született meg a *Hideg* szövege, amely tematikájából adódóan erdélyi magyar kulturális hagyatékunk részévé vált. Erdély történelmi múltja és multikulturális, többnyelvű jelene miatt az erdélyi magyar fogalma inkább közösségi és kulturális, mint nyelvi vagy nemzetiségi besorolásnak számít. Természetesen Wilk erdélyi születésű, Erdélyben élő drámaíróként maga sem áll távol az erdélyi magyarokat foglalkoztató témáktól, azonban, ha Ariane Mnouchkine társulatával Erdélybe érkezne, és több hónapos, immerszív munkamódszerével előadást készítené egy erdélyi témáról, az alkotás kulturális és identitásbeli besorolása jóval nagyobb kihívást jelentene. Ilyenre azonban sajnos nem találni példát.

A románajkú alkotók műveinek bevonásánál nehezebb problémát jelent az erdélyi magyar, valamint a magyarországi alkotók és alkotások közti vonal meghúzása. Nyilvánvalóan ez a kényes identitáskérdés mindenkinek mást jelent, és mindenkinek megvan a joga ahhoz, hogy eldöntse vagy megalkossa a saját meghatározását. A jelen kutatás szempontjából azonban fontos behatárolni, hogy mit tartunk kifejezetten erdélyi

⁹ JUHÁSZ Bálint, „Interjú Boros Kingával”, *Színház.hu*, 2009. augusztus 6., hozzáférés: 2020.03.11, https://szinhaz.hu/2009/08/06/yorick_studio_20

magyar szövegnek. Ennek az első oka az, hogy Magyarországon a kedvezőbb gazdasági és kulturális helyzet következtében jóval több drámaíró alkot, és több dráma, illetve színházi szöveg születik. Ha ezeket az erdélyi szövegekkel együtt, egy tanulmányban vizsgálnánk, a számos kiváló magyarországi alkotás jelentősen lecsökkentené az erdélyi szövegekre fordítható figyelmet. Emellett a legtöbb magyar drámairodalomról szóló elméleti és történeti mű figyelmen kívül hagyja az erdélyi drámairodalmat; Bécsy Tamás például kijelenti, hogy a határon túli magyar drámáról nem szándékszik és nem is tudna értekezni. A fenti okok, illetve az a tény, hogy a kortárs erdélyi magyar drámáról még nem készült átfogó kutatás, szükségessé teszi az erdélyi és a magyarországi alkotók és alkotások szisztematikus különválasztását.

Az első kérdést a ki-, és újabban a bevándorlás veti fel. Erre jó példa Dragomán György, marosvásárhelyi születésű író, aki 1988-ban a szüleivel Magyarországra települt. Az ő helyzetének tisztázását a feldolgozott tematika segíti: írásaiban jól érezhető a román kommunizmus hatása. A Kolozsvári Állami Magyar Színházban bemutatott műve, a *Kalucsni* például a rendszerváltás előtti Romániában játszódik. Zsigmond Andrea a *Kalucsni*ről írott kritikájában megjegyezte, hogy „Erdélyben élek harmincvalahány éve, és a „kalucsni” szót tudtommal nem használjuk”.¹⁰ Hogy az erdélyi kritikusként vagy az erdélyi születésű drámaírónak van igaza, nem a színháztudomány feladata eldönteni, de jól illusztrálja, hogy milyen nehéz pontosan körülírni az erdélyi magyar identitást. Előfordulhat, hogy Dragomán György már nem ír úgy, mint egy erdélyi író (bármit is jelentsen ez), de több művében ír Erdélyről és

erdélyiekről, így a munkásságát erdélyi magyarnak (is) tekintjük. A bevándorlás kérdését a Magyarországról erdélyi egyetemekre egyre nagyobb számban érkező diákság veti fel. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem drámaíró szakán például minden évfolyamon végez magyarországi drámaíró. Kérdés, hogy az erdélyi tartózkodásuk alatt írt, esetleg itteni tapasztalatból ihletett drámáik erdélyinek számíthatnak-e. A jelen kutatás meghatározása szerint ilyen szövegek csak akkor fogják a kutatás tárgyát képezni, ha az adott mű 1. Erdélyben játszódik, 2. erdélyi alkotókkal való koprodukció eredménye, 3. erdélyi anyagot dolgoz fel (interjúk, politikai dossziék stb.), vagy 4. direkt módon erdélyi témát dolgoz fel. Például O. Horváth Sári magyarországi, de Marosvásárhelyen egyetemet végzett alkotó *Gyerekjáték* című drámája, amely első díjat nyert a székelyudvarhelyi kezdeményezésű *drámÁzat IV.* pályázaton, a jelen kutatás értelmezése szerint nem képezi majd részét az erdélyi magyar alkotások listájának.

Cărbunariu munkamódszere azonban számos magyar elemet von be a produkcióba. A műsorfüzet közli, hogy az alkotók a várost kérték fel társszerzőnek: a színészek és Boros Kinga dramaturg segítségével több, mint ötven interjút készítettek a Marosvásárhelyen és a környező falvakban élő emberekkel, akik átélték a márciusi eseményeket. A színészek az interjúkból kiemelt helyzetek és történetek mentén kezdtek improvizálni, s ez alapján Cărbunariu szövegeket írt, amelyek a próbafolyamat során tovább alakultak, egészen a bemutató előtti pár napig. Ezzel szemben a 20/20-at minden kritika és fesztiválszereplés úgy tünteti fel, hogy írta és rendezte: Gianina Cărbunariu. A szöveg keletkezéstörténetének ismeretében azonban nyilvánvaló, hogy az írás kérdésében nem olyan egyszerű helyzetről van szó, mint mondjuk egy Ibsen-darab esetében. Még ha az egész város társszerzővé nyilvánítását jól hangzó marketingfogásnak tekintjük is, ta-

¹⁰ ZSIGMOND Andrea, „Ketrecharc 5”, *Színház.net*, 2017. február 15., hozzáférés: 2020. 03.11., <http://szinhaz.net/2017/02/15/zsigmond-andrea-ketrecharc-5/>

gadhatatlan, hogy a színészek és a folyamatban résztvevő dramaturg is társalkotói a 20/20 szövegének. Ezt azonban egyetlen forrás sem tünteti fel. Hasonló példa a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház *Az ördög próbája* című produkciója, amely mindenhol úgy szerepel, mint Radu Afrim által írt és rendezett alkotás, holott az előadás és a szöveg is nagy mértékben alapoz a színészek improvizációira, hozzájárulásaira.

Az erdélyi színházak archívumait vizsgálva kitűnik, hogy nem létezik egységes feltüntetés módja az adaptációs, valamint dramaturgi munkának sem. Ennek következtében több olyan bejegyzéssel találkozhatunk, ahol nem tiszta, hogy mi a szöveg forrása, ki a szöveg alkotója. Ilyen például A. A. Milne *Micimackója* a Csíki Játékszínél, ahol nincs feltüntetve, hogy a regényt ki dramatiszálta, vagy a már említett *A hetérák tudománya* Nagyváradról, amelynek a plakátján Hatházi András csak rendezőként van feltüntetve. A szintén gyakori mese-, regény- vagy drámaadaptációk is a következetesség igénye nélkül szerepelnek az archívumokban. Kiss Csaba például a *De mi lett a nővel?* székelyudvarhelyi előadása esetében társalkotóként jelenik meg (A. P. Csehov – Kiss Csaba), az azonos című kézdivásárhelyi produkció plakátján azonban csak Csehov neve szerepel. A *Hazatérés Dániába* pedig, amely Shakespeare *Hamletjéből* meríti helyszínét, szereplőit és cselekményét is, mindenhol egyedül Kiss Csaba alkotásaként szerepel. A konszenzus ilyen nemű hiányának következménye, hogy nehezen eldönthető, mikor beszélünk kisebb dramaturgi beavatkozásokról (húzás, nyelvezet modernizálása stb.), mikor adaptációról (lásd Milne regénye alapján írt mesejáték) és mikor egy más műből ihletett, de teljesértékű, kortárs műről.

Mindemellett a kortárs színházban egyre gyakoribb a drámaíró párosok/csapatok működése, a színész bevonása a szövegalkotásba, a testi, tapasztalati és nonverbális élményírás, a verbatim, dokumentarista és devised

előadások létrehozása. Ezek következtében egyre nehezebben különíthetők el a hagyományos alkotói szerepek, s köztük a drámaíró fogalma is átértelmeződik. Egy olyan korban, amikor a dráma vagy dramatikusan szöveg már nem feltétlenül külön (is) álló irodalmi műfaj, amely (a Pavis-i értelemben) megelőzi a próbafolyamatot, a színlapoknak és archívumoknak alkalmazkodniuk kellene az új színházi formákhoz egy egységes és követhető feltüntetés rendszer kidolgozásával és alkalmazásával. Pozitív példának egy kolozsvári dramaturg páros előadásait hozhatjuk fel, akiknek eddig mindhárom¹¹ devised módszerekkel készített produkciója esetében az került feltüntetésre, hogy írta Biró Réka, Deák Katalin & a csapat. Egy másik példa a színházi alkotás dehierarchizálásának jelzésére az Aradi Kamaraszínház és a Békéscsabai Jókai Színház koprodukciójában készült *Tündéri* című előadás, amelynek plakátján a következő áll: rendezte Tapasztó Ernő 42%-ban. Az, hogy ki és hogyan kerül a plakátra, nem csak színháztörténeti, de etikai és az alkotói jogvédelem szempontjából is fontos kérdés. Míg a színész nevének feltüntetése a plakáton nyilvánvalóan azt jelenti, hogy ő az előadás társalkotója, egyre több az olyan produkció, amelyben a színész a szöveg (és olykor a díszlet, rendezés stb.) társalkotója is. Bizonyos dolgok jelentőségére csak olyan szituációkban eszmélünk rá, amikor, Peter Szondi szavaival élve, „a valaha nyilvánvaló dolgok kérdésessé, a magától értetődők problémává válnak”.¹²

Szondi megállapítása a 20/20 műtfeldolgozási stratégiáját is jellemezhetné. Az a

¹¹ A Kolozsvári Állami Magyar Színház *Home-made* (2016, rend. Vargyas Márta) és *Under Construction* (2018, rend. Sipos Krisztina), valamint a Csíki Játékszín *Ásóka* (2019, rend. Bartalis Gabriella) című produkciói.

¹² Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Gondolat, 1979), 10.

hallgatás, konfliktuskerülés, amely a márciusi események utáni napokat (hónapokat, éveket?) jellemezte, ma már nem tűnik elfogadható hozzáállásnak. Az előadás fő érdeme nem az eltussolt információk előtérbe hozása. Amint egy külföldi vendégszereplés utáni kritika megfogalmazza: aki nem ismeri az összecsapások történeti háttérét, az előadásból keveset tudhat meg róla. E helyett fórumot teremt a témáról való beszédre az előadás által, az előadás kapcsán, és a nézők számára az előadás után is. Azoknak a dolgoknak a szóba hozása, amelyeket egy történelmi esemény kapcsán nem lehet (vagy veszélyes?) kimondani, egy művészeti alkotás kontextusában könnyebbé válik. Így a tabutémának számító esemény újra bekerülhet a nyilvános diskurzusba.

A szöveg szintjén a rekontextualizálás stratégiája az interjúk, az irodalmi, történelmi, dokumentum- vagy talált szövegek és történetek feldolgozása, átdolgozása, új kontextusba ágyazása. Ez a stratégia különösen jellemző a kényes társadalmi témát érintő, többek között a múlt feldolgozására vállalkozó drámákra, s így fontos szerepet játszik a kulturális emlékezet tudatos alakításában. Székely Csaba *Nu chiar 1918 [Nem épp 1918]* című drámája például a gyulafehérvári nagygyűlésen megfogalmazott határozat és a magyaroknak tett ígéret egy szövegrészletét ágyazza be egy korrupciós és szerelmi bonyodalmakkal teli, eleinte ártatlannak tűnő komédiába. A rekontextualizálás lényege, hogy az eredeti közegükből kiragadott szövegrészletek a drámaíró által alakított kontextusban új értelmet nyernek, esetleg jelentéstöbblettel ruháznak fel.

A 20/20-ban a legszembetűnőbb példa a szöveg szintű rekontextualizálásra a születésnap jelenetben található. A véletlen során összeverődött magyarországi, erdélyi, kétnyelvű és betelepült románokból álló társaság az ünneplés ürügyén többször éneklésbe és szavalásba kezd. Az első két alkalom ártalmatlan, ünnepi hangulatot idéz: először

az *Éljen sokáig*, utána az identikus dallamú *Mulți ani trăiască* kezdetű születésnap köszöntőt hallhatjuk. Az ártalmatlanság gondolatát szóban is megerősíti a férj, amikor azt mondja aggódó feleségének: „Mit értse nekem félre, hát csak zene. Ők se hülyék.” Ezek után harsogni kezd a magyarországiaktól ajándékba kapott *István, a király*ból: „Csak annyit kérdezek, a válasza várva: / Rabok legyünk vagy szabadok?” A konfliktus veszélyét csak a nézők érzik, a román vendég táncra perdül a magyarországi nővel, miután egy román népdalt énekelve horázni¹³ mindenki kezd. Ez után a magyarországi Árpád-ról kiderül, hogy színész, és a román vendégek lelkes kérésére Reményik Sándor *Ne hagyjátok a templomot és az iskolát* című versét kezdi szavalni, amelyet a kétnyelvű nő éppen a „legveszélyesebb” soroknál kezd fordítani a román vendégeknek. A konfliktus elkerülése végett a születésnapos Sárka a *Lambada* című számot szeretné meghallgatni, de az ártalmatlannak tűnő nemzetközi számban is felsejlik a konfliktus veszélye, amikor a román vendégnek egy mondóka jut eszébe róla: „Kincses și Smaranda / Au dansat Lambada” [Kincses és Smaranda / Lambadát táncoltak].¹⁴ A nacionalista töltetű vagy értelmezhetőségű dalok segítségével gyakran szoktak interetnikai konfliktusokat illusztrálni, de Cărbunariu ennél összetettebb módon alkalmazza a dalokat. A zene, még a legártatlanabb nemzetközi számok is, a folyamatos veszélyforrás szimbólumaivá válnak. Annak a félelemnek és folytonos, fokozott figyelemnek a szimbólumaivá, amelylyel a márciusi összecsapások után mindkét fél az újabb konfliktust igyekezett elkerülni.

Szintén érdekes rekontextualizáló kísérletet tesz a kolozsvári Reactornál bemutatott 99,6%, amelyben két színész egy csángó és egy oltyán népdalt énekel egymásra, ám ez

¹³ Román néptánc.

¹⁴ Kincses Előd a márciusi események egyik fő szónoka volt a magyar részről.

esetben a dalok a harmóniát és a különbözőségeink ellenére való hasonlóságunkat hozzák előtérbe. Az általam írt *Tévedések tárháza* a magyar himnusz románellenes értelmezésének parodizálásával éri el, hogy a román közönség megismerkedhessen vele együtt élő kisebbség kultúrájának fontos szimbólumával, míg Visky András *Pornó* című drámája a Securitate lehallgatási jelentéseinek szövegét ágyazza a magánélet kontextusába. Ezzel szemben Cărbunariu a márciusi események dokumentumainak verbatim beemelése helyett a dokufikció műfaja felé tolja el az interjúkból összegyűjtött anyagot.

A dokufikció a dokumentum (a valóság-hűség) és a fikció között helyezkedik el, s az alkotók elengedik benne a felszínre hozott valóságtöredékek közti hézagok rekonstrukciójának igényét (vagy lehetőségének illúzióját). A szórólap szerinti áltörténelmi dráma érdemeként a legtöbb kritikus azt emeli ki, hogy nem moralizál. A *20/20* alkotói nem próbálnak felmutatni valamilyen igazságot, nem neveznek ki sem áldozatokat, sem bűnösöket, sem hősokeket. Ez több esetben a talált anyag tudatos szerkesztését, fikcionalizálását jelenti. A két külföldi turista története például az autójukba bemenekülő terhes nő és férje szemszögéből jutott el az alkotókhoz, akik úgy döntöttek, hogy megfordítják a történetet, és a turisták fiktív nézőpontjából mesélik el azt. Az így bemutatott történet több lépéssel távolabb került az „igazságtól”: az interjúalanyoktól kapott igazságtól, amelynek fontos dramaturgiai következményei vannak. Először is, a kívülálló szemével való láttatás segíti a dolgok tágabb kontextusába helyezését, miközben a jelenet tematizálja a külföldiek figyelmét vagy közömbösségét a márciusi eseményekkel kapcsolatban. Ez már önmagában többet mond, mint egy terhes nő áldozattörténete a zavargások sűrűjében. Ennél azonban egy fontosabb pillanatnak is helyet ad a perspektívaváltás, ugyanis a két külföldi derűsen mesél arról, amikor a terhes nő és kétségbe-

esett férje beülnek az autójukba. A külföldiek elmesélése szerint segítettek a két bajjutottnak, majdnem hazáig vitték őket, de amikor a múlt hirtelen megelevenedik körülöttük, tisztán láthatjuk, hogy nemet mondtak nekik. A múltfeldolgozó előadások gyakran reflektálnak magára a múltfeldolgozás folyamatára és ez alól a *20/20* sem kivétel. Felmerül általa a kérdés, hogy saját visszaemlékezéseink mennyire szerkesztettek, esetleg mennyire igazak. Egy román vagy magyar résztvevő történetével kapcsolatban hatalmas baklövés lett volna felvetni ezt a kérdést, de a külföldiek perspektívájának behozásával a kérdés semleges, lényegében tud eljutni a nézőkhöz.

Mircea Morariu kritikus úgy véli, hogy a *20/20* a valóság és a fikció közötti konfliktus adagolásának kiváló példája.¹⁵ Erre talán az előadás monológ-jelenetei nyújtják a legjobb példát. György Andrea tanulmánya három jelenetet azonosít be a színészek személyes történeteként: Tompa Klára Izraelbe kivándorolt szerelmét, Korpos András Molotov-koktél hajítását és Cristina Toma kanadai angol-francia és erdélyi román-magyar identitáskérdését.¹⁶ Ezek azonban csak interjúk vagy a színészekkel való személyes ismeretség révén tudhatók, mert a dokufikcióban a valóság rétegei úgy épülnek egymásra, hogy a szövegben nem különülnek el a valóban megtörtént személyes történetek a mástól átvett, színészilag felvett történetektől. A monológok erejét nem az igazságtartalmuk adja, hanem az igazság lehetősé-

¹⁵ Mircea MORARIU, „Tensiunea dintre realitate și ficțiune” [A valóság és fikció közötti feszültség], *Teatrul Azi*, 3/5 sz. (2010): 229–230, 229.

¹⁶ GYÖRGY Andrea, „Erős várunk nekünk a színház. Gianina Cărbunariu *20/20* című rendezéséről”, in *Újrateremtett világok. Írások Cs. Gyimesi Éva emlékére*, szerk. BALOGH F. András, BERSZÁN István és GÁBOR Csilla, 406–410 (Budapest: Argumentum, 2011), 408.

ge. Nem tudni például, hogy Berekméri Katalin fogszabályzós története a sajátja-e vagy sem, de akár lehetne. És ha lehetne az övé, lehetne akárkié. Lehetett volna a miénk.

A vallomásosság rétegeivel való játék sok más erdélyi szövegben is fellelhető. Visky András *Pornó* című darabja például a *Feleségem története* alcímet viseli, amely érzékelteti a feldolgozott téma személyes valóság-tartalmát, míg dramaturgiájának szerves részévé válik a személyes mesélés és a történelmi dokumentum valóságrétegei közötti konfliktus. A monológformára egyre több a példa az erdélyi szövegekben, így a Székely Csaba által jegyzett *10*-ben vagy Hatházi András *Kovács János meghal* című darabjában, amely voltaképpen egyetlen nagymonológ, amely közben elhatárolható jelenetváltások nélkül olykor felrémlik egy-egy beszélgetésfoszlány. Mivel a közösségi előadások gyakran a résztvevő színészek személyes tapasztalataiból, történeteiből építkeznek, nem meglepő, hogy a személyes inspirált-ságú monológok szinte mindig helyet kapnak bennük, mint például a marosvásárhelyi Stúdió Színház *És...* című produkciójában vagy a kolozsvári *Homemade*-ben. Berekméri Katalin a közösségi módszerekkel készített *Double Bind*-ben elmondja, hogy ő már csinált egy ilyen román-magyar együttélésről szóló előadást. Holott a dokufikció kifejezés nem alkalmazható a többségükre, a *20/20*-hoz hasonlóan a színpadi civilséggel és vallomásossággal játszó előadások is a valóság rétegeivel kísérleteznek. Ilyen a csíkszeredai *Terminus* című előadás, amely a színészek személyes vallomásainak szerkesztett szöveg-változatát használja, s felveti a kérdést, hogy mi a fikció és az önként felvállalt vallomásosság hatásmechanizmusa közti különbség.

A *20/20* azonban nem csak monológokból, hanem stílusban, műfajban, hangvételben merőben eltérő jelenetekből áll. Ez a kaleidoszkopikus történetmondás segíti az alkotók eltökélt szándékát, hogy mindenki történetét valóságként fogadják el úgy,

ahogy azt ők hiszik. Nem egy történetet látunk, mert nem egy valóság létezik. Ez a mozaikszerkezet dramaturgiailag teljesen más működési elveket követ. Míg a lineáris, ok-okozati történetmondásban a nézők egy főszereplővel azonosulnak, akinek végigkövethetik a történetét, a mozaikszerkezet csak felvillant pillanatokot és helyzeteket, majd a következő jelenet teljesen más műfajban, más szereplők helyzetét mutatja meg. Míg a lineáris történetmondásban a néző figyelme arra irányul, hogy mi fog történni a következőkben, a mozaikszerkezet jóval komplexebb hálót alakít ki, amelyben minden jelenet kölcsönhatásba kerül a többivel. Az például, ahogy a fent említett külföldiek elferdítik a valóságot, kérdőjelet tesz minden személyes vallomás és visszaemlékezés mögé. A papnő jelenete, amelyben senki nem akar részt venni az interjúkon, felhívja a figyelmet, hogy bármilyen színes skálát is mutat az előadás, a Fekete Március faluról bevonult kulcsszereplői nincsenek közöttük. A sebesültek megrázó, de száraz orvosi listája után a fogszabályzós kislány jelenete következik. Ő sosem fog felkerülni az orvosilag hivatalosan bizonyítható áldozatok listájára, ő csak a fogászához nem tudott elmenni. De a görbén maradt fogain mégis egy életen át fogja hordozni az összecsapások emlékét.

A mozaikszerkezet nem folyamatában, hanem összefüggéseiben segít vizsgálni egy adott témát, ezért sok közösségi alkotás választja, mivel teret tud biztosítani különböző alkotók olykor eltérő nézőpontjainak, megközelítéseinek. A forma ennek következtében különösen alkalmas nagy, általános vagy társadalmi témák feldolgozására is. Ilyen a Hatházi András által rendezett *És...* a felnőtté válásról, a kolozsvári *99,6%* a különbözőségeink ellenére való hasonlóságunkról, vagy a szintén kolozsvári *Homemade* a szülőgyerek viszonyról. A *Terminus* a szülővé válás nehézségeit vizsgálja (legalább) négy merőben eltérő perspektívából, de születtek mo-

zaikyszerkezetű monodrámák is, ilyen a Tamás Boglár és Tamás Gyopár testvérpáros által írt *Persze*, amely a válás kérdését és traumáját dolgozza fel. E mellett a román-magyar együttélés kérdését feszegető drámák nagy része is mozaikszerkezettel dolgozik, még akkor is, ha az egyetlen alkotó műve, mint például Székely Csaba *MaRó* című szövege.

A *20/20* jelenetei nem csak hangvételükben változatosak: a labdázós jelenet teljesen eltér a szövegcentrikus színházi nyelvezettől, amelynek egy peridramatikus élmény-történetírás lép helyébe. Peridramatikus szövegre az erdélyi színházakban a Csíki Játékszín *A gála* című „nonverbális örömjátéka” a legjobb példa. Ennek érzelmi, tartalmi, gesztus- és mozgásvilágát egy részletes, előre megírt peridramatikus szöveg rögzítette. A szöveg nem tartalmaz dialógust, mégis tisztán kirajzolja a jelenetek cselekményét, a szereplőket és a köztük lévő és alakuló viszonyokat. Ezzel szemben a *20/20* labdázós jelenetében ugyan van szöveg (egy mondóka), de nem karaktereken és a közöttük kibontakozó dialóguson keresztül születik meg a jelenet jelentéshálója.

Egy (létező vagy kitalált) gyerekjátékot látunk: mindenki egy-egy országot képvisel, amelyek egy nagy körben egymás mellé vannak felrajzolva a földre. Van egy mondóka, el kell kapni egy labdát, elszaladni. Ha a középen álló gyerek eltalál valakit a labdával, attól elfoglalhat pár talpalatnyi földet, és át rajzolják az „országhatárt”. A játék egy adott pontján például Románia elfoglalja Izrael jó kétharmadát. A gyerekek nem reflektálnak, nem ruházzák fel jelentéssel az eseményt, csak folytatják a játékot. Az ehhez hasonló, nem szövegközpontú, tematikus szimbólumjáték lényege, hogy úgy beszél egy témáról, hogy nem nyilvánvaló, mit kíván mondani róla. A jelenet nem moralizál, nem születik belőle sem dialógus, sem konfliktus, amely segítené a nézők jelfejtését. A kritikából kiderül, hogy többeket nem is szólított meg ez a jelenet, amelyet unalmasnak,

céltalannak, végeérhetetlennek minősítettek. A jelenet lényege azonban épp a látszólagos céltalanságában rejlik. Az állásfoglalás nélküli témafelmutatás fehér vászonként hat, amelyre minden néző kivetíti a helyzethez való személyes viszonyulását. Van, aki örül, hogy a gyerekek nem élik meg dráma-ként a határvonalak folyamatos módosulását, mások sajnálják azt a gyereket, aki a területe nagy részét elveszítette. A *20/20* nagy érdeme a tudatos formakezelésben áll. A dokufikció mint műfaj, a monológ-jelenetek játéka a valóság rétegeivel és a mozaikos szerkezet mind ugyanazt az alkotói attitűdöt szolgálják: változatos perspektívák felmutatását, ítékezés nélkül. A labdázós jelenet fehér vásznának eredménye, hogy a felmutatott perspektívák közé a néző sajátja is oda kerül(het).

Az előadásnak azonban volt egy másik felvállalt célja is: beszélgetést kezdeményezni az érintett felek között. Az alkotók már a szórólapon nyilvánvalóvá teszik, hogy „a Yorick előadása látni és láttatni akarja a témát, hogy aztán beszélhessünk róla”. A mára már Erdélyben is elterjedt drámafoglalkozások és osztálytermi előadások után bevett szokás a feldolgozó beszélgetés, azonban egy elsősorban felnőtteknek szóló, kényes történelmi témát feldolgozó előadás után egy két évtizedes tabutéma feloldása valódi társadalmi kísérletnek számít. A hallgatás megtörésének érdekében az előadás már az első jelenet előtt elkezdi a nézői státusz tudatos alakítását. A színészek a Yoricknak helyet adó marosvásárhelyi vár bástyája előtt találkoznak a nézőkkel, betessékelik őket, az időseknek segítenek helyet foglalni. Mindez nem látszik az előadás felvételén, az operatőr valószínűleg úgy gondolta, hogy az előadás akkor kezdődik, amikor „felmegy a függöny”. Ez az előjáték nem szerepel az előadás szövegkönyvében sem, szintén peridramatikus szöveggként értelmezhető. Az előadásban betöltött szerepe mégis kulcsfontosságú. Hasonlóan az egyesek számára

átjárhatatlan román-magyar táborokhoz, a színészt és a nézőt is többnyire egy láthatatlan, de nagyon is érezhető fal választja el. Az előjáték tematizálja a mások felé való nyitást, és a későbbi beszélgetésekhez szükséges közösségi érzetet is megteremti. A 20/20 színészei és nézői nem csak fizikailag, hanem fenomenológiailag is egy térben vannak. A továbbiakban látott jelenetek a Fekete Márciuson túl az arról való beszélgetés témáját is körbejárják. A Preoteasa [Papnő] jelenete például megmutatja az alkotócsapat dokumentációs módszerét, de egyben dramatizálja is annak a frusztrációját, hogy az emberek nem hajlandóak beszélni a márciusi eseményekről. A két külföldi turista jelenete azt a kérdést veti fel, hogy mennyire vagyunk és/vagy lehetünk őszinték az eseményekkel kapcsolatban, míg a születésnap jelenet szereplői többször elhallgatják vagy félrefordítják az elhangzottakat a konfliktus elkerülése végett. Mindezek után az előadás utolsó mondata felveti az addigra már körüljárt kérdést: „Húsz év után vajon már tudunk erről beszélni?”.

Az előadás után beszélgetés következik, amely szintén nem látszik a videófelvételen, holott Cărbunariu elmondása szerint szerves része az előadásnak. Interjúkban az alkotócsapat több tagja is a második előadásként utal rá. A gondosan felépített igazságmozaik után a nézők lehetőséget kapnak arra, hogy a saját igazságukat is hozzátegyék a képhez, s az alkotók szerint a beszélgetések valóban sokat hoztattak a következő előadásokhoz, a színészek játékához. Úgy is felfoghatjuk, hogy a próbafolyamat előtti ötven interjú az előadások utáni beszélgetéseken tovább bővült, mint egy nagyszabású társadalmi kísérlet. Az előadás utáni felszólalás strukturált lehetőségének azonban van egy még fontosabb szerepe, amelyről Aleida Assmann ír a „Kollektív erőszaktól egy közös jövőig: Négy modell a traumatikus múlt feldolgozására” című tanulmányában. Szerinte két állam (a mi esetünkben nemzet) akkor tud

kialakítani egy közös, dialogikus emlékezetet, ha szembenéznek a kölcsönös erőszak történetével, kölcsönösen elismerik a saját bűnösségüket, és együtt éreznek a szenvedéssel, amelyet a másik félnek okoztak.¹⁷ Ennek első lépését az előadás interkulturális alkotói már megtették, úgymond modellezték, majd felkínálják a lehetőségét annak, hogy a nézők is részesei legyenek a kölcsönös közeledésnek.

A nézői státusz aktiválása, az interaktivitás, a színházzsociológiai kísérletírás is egyre több erdélyi előadásban fellelhető. Ilyenkor a néző nem csak költői kérdések és retorikai megszólítások tárgya, hanem a válasza vagy reakciója akár az aznapi előadás szövegének részévé is válhat. A nézői beavatkozás felkínált vagy elfogadható mértékét a helyzet dramaturgiai felépítése jelzi. Erre példa a kolozsvári *Homemade*, amelynek egyik jelenetében a nézők papírgalacsinokat dobálhatnak a szüleik neveit viselő lapra, minden sérelemért, amely gyerekkorukban érte/éri őket. Az általam írt *Tévedések tárházában* pedig a nézők megtapasztalhatják, milyen érzés csendben tűrni, ha helytelenül ejtik ki a nevüket, vagy ha valaki nyelvtani hibákat ejt az anyanyelvükön, és játékból aláírhatnak egy petíciót a kétnyelvű utcanévtábláért. Ráadásul az előadás akkor ér véget, amikor a nézők úgy döntenek, hogy nem nézik tovább passzívan az őket manipuláló politikusokat. Hasonlóképpen, a Benedek Zsolt által írt *Twilike* története egy fiatal lányról valójában csak ürügy arra, hogy a vége után kiderüljön, a lányt játszó színésznő készül elmenni egy hajóra dolgozni, és ez az utolsó estéje. Búcsúbulija közben az álmok hajszolása vagy

¹⁷ Aleida ASSMANN, „From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past”, in *Justice and Memory. Confronting traumatic pasts: An international comparison*, ed. Ruth WODAK and Gertraud AUER BOREA, 31–48 (Vienna: Passagen Verlag, 2009).

feladása körül forgó beszélgetés a *Twilike* igazi célja: egyfajta fórumszínház ez, anélkül, hogy a résztvevők tudnák, hogy még mindig a színházi keretek között vannak. Ezzel szemben a *20/20* utáni beszélgetés lényege, hogy már kilép a színházi keretből, és az utolsó mondat „felhívását” a nézők hazavihetik magukkal.

Nehéz egy előadás színháztörténeti jelentőségét megítélni, de a *20/20* körül fellelhető anyagok vizsgálata közben nyilvánvalóvá válik, hogy rendkívüli előadásról van szó. Ezt több, mint negyven román és magyar nyelvű kritika, nemzetközi publikáció, számos díj és fesztiválszereplés tanúsítja. Tíz év múltán az előadás még mindig referenciapontként szolgál úgy Cărbunariu munkásságában, mint a romániai kísérleti színház, a román-magyar koprodukciónak és a Yorick Stúdió történetében. A kutatásom szemszögéből meglepő, hogy egyetlen szöveg példával tud szolgálni az erdélyi magyar színházi szövegalkotás legtöbb központi kérdésére: a színházi kísérletek láthatósági problémáira, az erdélyi magyar identitás behatárolási nehézségeire, a szövegalkotás változó szerepköreire, a múltfeldolgozás és a rekontextualizálás módszereire, a valóság rétegeivel való játékokra, a lineáris dramaturgia alternatíváira, a peridramatikus és nem-szövegcentrikus színházi nyelvekre, valamint a nézői szerep tudatos aktíválására. Továbbá azt a kérdést is felveti, hogy mennyi idő múltán, miről és hogyan érdemes beszélni. Erre reflektálva azt mondhatjuk, hogy a *20/20* olyan előadás, amelyről tíz és húsz év múltán is érdemes lesz beszélni.

Bibliográfia

ASSMANN, Aleida. „From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past”. In *Justice and Memory. Confronting traumatic pasts: An international comparison*, edited by Ruth WODAK and Gertraud AUER BOREA, 31–48. Vienna: Passagen Verlag, 2009.

- BOICEA, Dan. „Teatrul românesc are nevoie de un shut down și de un restart” [A román színháznak szüksége van egy kikapcsolásra és újraindításra]. *Adevărul literar și artistic*, 1. sz. (2011): 11–12.
- GYÖRGY Andrea. „Erős várunk nekünk a színház. Gianina Cărbunariu *20/20* című rendezéséről”. In *Újrateremtett világok. Írások* Cs. Gyimesi Éva emlékére, szerkesztette BALOGH F. András, BERSZÁN István és GÁBOR Csilla, 406–410. Budapest: Argumentum, 2011.
- JÁKFAI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, szerk. *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések*. Marosvásárhely: Eikon – UArtPress, 2019.
- JUHÁSZ Bálint. „Interjú Boros Kingával”. *Színház.hu*, 2009. augusztus 6., hozzáférés: 2020.03.11, https://szinhaz.hu/2009/08/06/yorick_studio_20
- KOVÁCS Emőke. „Mint gyerekkorban a gyerekszoba. Interjú Bányai Kelemen Barnával”. *Játéktér* 5, ősz (2016): 4–9.
- LÁSZLÓ Beáta Lídia. „Tabudöntögetés. Interjú Sebestyén Abával”. *Játéktér* 4, tavasz (2015): 38–40.
- MORARIU, Mircea. „Tensiunea dintre realitate și ficțiune” [A valóság és fikció közötti feszültség]. *Teatrul Azi*, 3/5 sz. (2010): 229–230.
- POPOVICI, Iulia. „Teatrul de repertoriu ca agent castrator” [A kasztráló repertoárszínház]. *Observator Cultural* 11, 260. sz. (2010): 20–22.
- POPOVICI, Iulia. „Függetlenül, Romániában”. Fordította TOMPA Andrea, *Színház* 46, 12. sz. (2013): 31–33.
- SZONDI, Peter. *A modern dráma elmélete*. Fordította ALMÁSI Miklós. Budapest: Gondolat, 1979.
- ZSIGMOND Andrea. „Ketrecharc 5”. *Színház.net*, 2017. február 15., hozzáférés: 2020.03.11, <http://szinhaz.net/2017/02/15/zsigmond-andrea-ketrecharc-5/>