

Az utolsó lecke. Egy 1969-es bukaresti diákszínjászó előadás alkotói folyamatának felkutatása

ADORJÁNI PANNA

Jelen tanulmány egy doktori kutatás részét képezi, amely a kollektív alkotás romániai előzményeinek feltárását célozza meg az 1945 és 1989 közötti időszakban. A kutatás esettanulmányait olyan színházi események ihletik, amelyek kapcsán bizonyíthatóan felmerül a kollektív alkotás vagy egy ezzel szinonim kifejezés használata, a vizsgálat pedig azt igyekszik körüljárni, hogy milyen narratívák kapcsolhatók ahhoz a módszerhez és alkotói eljárásmodhoz, amelyet ezzel a fogalommal illettek. Minthogy a kutatás tárgya nem a végtermék, hanem a folyamat, jelen írás célja például szolgálni egy olyan színháztörténeti munkamódszerre és eljárásra, amelyet nem az előadás vagy a dráma, nem a rendező (vagy bármely más jelentőségtesnek számító alkotó) és nem is valamely színházi intézmény kanonizációja motivál. Ehelyett a színháztörténeti vizsgálatot egy kutatói kérdés vagy probléma inspirálja, annak tárgya pedig egy tág értelemben vett színházi esemény, amely kapcsolódhat előadástlétrehozáshoz, hosszú- vagy rövidtávú projekthez, együttműködéshez és természetesen a fentebb felsorolt színházi komponensek bármelyikéhez is. Ez a megközelítés két eredménnyel jár: egyrészt előtérbe kerül a kutató és az ő szakmai érdeklődése, vagyis transzparenssé válik az a folyamat, ahogyan a színháztörténet íródik, illetve azok a szempontok is, amelyek ezt a folyamatot befolyásolják. Másrészt lehetőség nyílik arra, hogy komplex jelenségek is kutathatóvá váljanak, amelyek a fentebb felsorolt kategóriákba nem egyértelműen sorolhatók be. A következőkben ismertetem a kutatás elméleti és módszertani keretezését, illetve felvázolom az ilyen módon elvégzett vizsgálat anyagá-

nak feldolgozási módját, valamint főbb tanulságait és eredményeit.

Kontextus és előkutatás. A színházi esemény körülményeinek feltárása

A korabeli sajtóanyagok olvasása során a *Teatrul* folyóirat egyik cikkében találtam utalást egy bizonyos bukaresti diákszínjászó csapat előadására, amellyel kapcsolatban a szakíró, Margareta Bărbuță a *kollektív montázs* [montaj colectiv] kifejezést használta.¹ A cikkből az derül ki, hogy *Az utolsó lecke* [Ultima lecție] című előadást az ún. Podul diákszínjászó társulat hozta létre, majd 1969 áprilisában a Nancy-ban megrendezésre kerülő világszínházi fesztiválon mutatta be. Ugyanezen a fesztiválon Románia egy másik, hivatásos csapat által készített produkcióval is jelen volt, Dinu Cernescu rendezésében a Nottara Színház Michel de Ghelderode *Escorial* című darabját adta elő. Bărbuță a fesztiválon szereplő előadások közös nevezőjeként a „deklaráltan tüntető álláspont[ot]”² nevezi meg, amelyet a résztvevő előadások gyakran egy bizonyos típusú performansz, az ún. „kollektív montázs” által juttattak érvényre.³ Nagyon hasonló megjegyzéssel indítja a fesztiválról írt beszámolóját a *Le Monde* újságírója is:

¹ Vö. BĂRBUȚĂ Margareta, „Festivalul de la Nancy”, *Teatrul* 14, 6. sz. (1969): 30–32., 31. (A tanulmányban szereplő idegen nyelvű idézetek fordításai tőlem származnak. – A.P.)

² Uo.

³ Uo.

„Vajon új korszak van láthatáron, vagy csak pár évadig tartó hóbortról van szó? Az idő majd eldönti, de az tény, hogy a hetedik Nancy-i Fesztiválon tanúi lehettünk a »kollektív alkotás« látványos felemelkedésnek, amely – a szélsőséges politizálás mellett – ma már világszerte meghatározza az ifjúsági színházakat.”⁴

A kutatás anyagát a korabeli sajtócikkek, illetve a még életben lévő és elérhető alkotókkal készített strukturált interjúk és az általuk felkínált személyes archívumok alkotják. Módszertanilag a strukturált interjú szempontrendszerét és kérdéseit a nemzetközi szakirodalomból kinyert és a helyi történeti kontextus fényében felülvizsgált kategóriák,⁵ illetve az esetről a szaksajtóban elérhető

⁴ POIROT-DELPECH B, „Attraites et limites de la »création collective« au Festival de Nancy”, *Le Monde*, 1969. ápr. 24., hozzáférés: 2026. 02.16., https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/04/24/attraites-et-limites-de-la-creation-collective-au-festival-de-nancy_2437594_1819218.html.

⁵ A tanulmány alapjául szolgáló kutatás nagyban támaszkodik két előkutatás eredményeire. Az első az elméleti kontextust szolgálja, ebben a kollektív alkotás és a rendezői színház paradigmájának találkozása a nemzetközi szakirodalom tükrében kerül megvizsgálásra: ADORJÁNI Panna, „Kollektív alkotás kontra rendezői színház: A kollektív alkotás és devising történetének és elméletének áttekintése a rendezői színházi paradigma perspektívájából”, *Theatron* 17, 1 (2023): 132–146, <https://doi.org/10.55502/the.2023.1.132>. A második a kollektív alkotás koncepcióját a romániai színházban az 1945 és 1989 közötti periódusban diskurzuselemzéssel tárja fel: ADORJÁNI Panna, „A kollektív fogalma a rendszerváltozás előtti évek romániai színházi

információk ihletik. Az *utolsó lecke* kapcsán azonban már a kutatás korai fázisában kiderül, hogy az a fentebb említett kritika, amely az előadást kollektív munkaként írja le, és ilyen módon felhatalmazza a kutatót, hogy a színházi eseményt a kutatása tárgyává tegye, az egyedüli, szaksajtóból ismert anyag, amelyik egyáltalán utal az előadás létezésére.

Rendelkezésre állnak információk azonban a Bărbuță által nevesített csoportosulás, a Podul diákszínjátszó társulat munkásságáról: eszerint a Podul a bukaresti Plevnei úton található Diákművelődési Ház padlásán székelt, erre utal a csapat neve is, amelyik románul annyit tesz, hogy „a padlás”. A társulat 1968-ban mutatta be első előadását, erről az eseményről ír lelkes beszámolót a korszak kiemelkedő színházrendezője, Radu Penciulescu a *Flacăra* folyóiratba.⁶ Az előadás rendezője Magda Bordeianu volt, a bukaresti Színház- és Filmművészeti Intézet rendező szakos diákja, aki kollégájával, Grigore Popával közösen alapította a társulatot 1967-ben.⁷ Logikusnak tűnhet a feltételezés, hogy az 1969 tavaszán Nancy-ban megrendezésre kerülő világszínházi fesztiválon egy olyan előadás kerül bemutatásra, amelyben az alapítótagok maguk is részt vesznek, ám az előadascím nyomvonalán elindulva egy másik történet bontakozik ki.

Az előadás címe alapján folytatott internetes kutatás során kerül elő egy bizonyos Ion Coja által jegyzett blogbejegyzés 2016. augusztus 6-áról, amelyben a szerző arról panaszkodik, hogy meghívó hiányában nem sikerült megnéznie egy bizonyos Petrică

diskurzusaiban”, *Játéktér* 12, 3. sz. (2023): 33–46.

⁶ Vö. Radu PENCULESCU, „scrisoare »teatrului din pod«”, *Flacăra* 17, 9. sz. (1968. febr. 24.): 20.

⁷ Vö. Ioana TOLOARGĂ, „Magda Bordeianu”, *Dicționarul multimedia al teatrului românesc* 4 (2023. júl. 20.),

<https://doi.org/10.47383/DMTR.04.40>.

Ionescu rendezését a bukaresti Nemzeti Színházban, és ennek apropóján feleleveníti kapcsolatát az említett személlyel. Coja azt írja, hogy 1969-ben együtt dolgozott Ionescuval, amikor Ionescu és további diákok előadták az ő, vagyis Ion Coja darabját a Nancy-i Világszínházi Fesztiválon.⁸ Ebből a cikkből számos adat derül ki az előadásról: ezek szerint a produkció alapjául Coja *Viszlát, Júlia, viszlát* [Adio, Julieta, adio] című darabja szolgált, amelyből az alkotók azonban szöveg nélküli előadást hoztak létre. Továbbá az is kiderül, hogy az előadás díszleteként egyetlen vécépapírtekercs szolgált, amely kettéosztotta a színpadot. Coja beazonosítja az előadás állítólagos rendezőjét, Iulian Negulescut, akinek a disszidálása miatt az előadást „a »nemzetközi« siker ellenére nem játszhatták az országban”.⁹ Iulian Negulescu és Petrică Ionescu mellett megnevezésre kerül egy bizonyos Florin Tănase, aki elvileg ugyancsak közreműködött az előadás létrehozásában. A megnevezett szereplők 1969-ben mindannyian a bukaresti Színház- és Filmművészeti Intézet diákjai voltak, Tănase kivételével a kutatás idején mindannyian életben vannak.

Elmélet és metodológia. A hiány problémája

A fenti információk alapján a strukturált interjú kérdéssora a külföldi és helyi szakirodalom áttekintéséből kinyert következtetések nyomán a következő témákat igyekszik körbejárni: a színész mint alkotótárs elgondolása, illetve a rendező és színész kapcsolata; a drámaíró és a dráma szerepe az előadás létrehozásában; az együttes/kollektíva működése és a csoportfolyamatok; a laboratórium, kísérletezés, improvizáció, az *ex nihilo*

⁸ Vö. Ion COJA, „Petrică Ionescu și problemele teatrului contemporan”, 2016. aug. 10., hozzáférés: 2026.02.16., <https://ioncoja.ro/petrica-ionescu-si-problemele-teatrului-contemporan-3/>.

⁹ Uo.

próba-folyamat, vagyis a munkamódszer nem szokványos jellege; a politikai célok. A kérdéssor ugyanakkor rákérdez a Podul színjátszó társulat történetére, működésére, az előadás létrehozásának kontextusára, a franciaországi kiszállásra, illetve az előadással kapcsolatosan tudható konkrétumokra: hányan játszottak benne, milyen térben adták elő, milyen hosszú volt, volt-e benne díszlet, zene, mozgás stb. Minthogy az előzetesen rendelkezésre álló adatok eleve rendkívül hiányosak voltak, ez a kérdéssor minden újabb interjúalany esetében valamelyest újraíródott, ugyanis a beszámolókból kinyert fejlemények a kutatás bizonyos pontjain meghatározó módon írták felül a biztosnak hitt információkat. Továbbá az egyes alanyok által szolgáltatott információk gyakran felhasználásra kerültek az újabb interjúkban, az alanyok emlékezetének felélénkítése vagy a tények megerősítése érdekében. Az egyik alannal két ízben is beszélgettem, egyrészt ugyanis az első interjú nagyon korán került sorra, amikor a rendelkezésemre álló információk hiányossága miatt nem megfelelően kereteztem a kérdéseket. Másrészt az alany egészségügyi állapota az első interjú idején nem volt ideális, és bizonyos mértékben ennek tudtam be azt, hogy a beszélgetés során többször is utólag pontatlannak bizonyuló tényekkel szolgált. Mint az a második interjú során kiderült, sem az egykori kollégák emlékei, sem a pontosabb kérdés nem tud kárpótolni azért, amit az idő és az élet művel az emberi emlékezettel.

Ennek kapcsán fontos hangsúlyozni, hogy a kutatást teljességében áthatja a hiány és a felejtés, hiszen egy több mint 55 évvel ezelőtt létrehozott produkcióról és annak alkotói folyamatáról van szó, amelyről szinte egyáltalán nem áll rendelkezésre anyag és adat, és amely ráadásul rendkívül rövid életű – de amint kiderül, a résztvevő személyekre annál nagyobb hatást gyakorló – projekt volt. Ilyen módon olyan alapkérdésekre sem lehet egyértelmű választ adni, mint hogy

hányan és kik vettek részt az előadás létrehozásában. A hiány kezelésére a kutatás egyrészt Michel Foucault archívum-konceptióját, másrészt a kortárs performanszkutatás elméleti kereteit hívja segítségül. Bár a metodológia és az elméleti keretezés részletes kibontására itt nincs lehetőség, fontosnak tartom felvillantani azokat a gondolatokat, amelyek a kutatás során felmerülő elméleti, politikai, módszertani és gyakorlati problémák kezelésében segítettek.

Michel Foucault archívum-konceptiója nyomán – amelyet Sutyák Tibor értelmezése¹⁰ tesz hozzáférhetővé – a kutatás a kollektív alkotás tárgyának dokumentált körébe, vagyis a „diszkurzív képződménybe” tartozó, színházi munkamódszerrel és alkotói folyamattal kapcsolatos „kijelentések” [énoncé] „összegyűjtés[vel] és értékelés[vel]” foglalkozik.¹¹ „Az archívum azt tárolja, ami ténylegesen van, ugyanakkor azt irányítja, ami érdemben lehet”¹², ennek értelmében pedig a kutatásnak nem célja bizonyos kijelentések igazságának és hitelességének mértékét elemezni. Ehelyett kiemeli azok eseményjelleget, illetve vizsgálja magának az archívumnak a rendszerként való működését, tehát arra fókuszál, ami kijelenthető és leírható a vizsgált korban, és ebből igyekszik a színház-tudományos diskurzus számára hasznos következtetéseket levonni. A jelen esettanulmány tehát nem annyira azzal foglalkozik, hogy az *utolsó lecke* című előadás kapcsán a kollektív alkotással, kollektív rendezéssel, a kollektíva koncepciójával kapcsolatos kijelentések mennyire megbízhatóan képezik le a valóságot, amelyről írnak, vagy hogy mennyire bizonyultak relevánsak a színház(történet)i kánon alakulásában, hanem hogy milyen módon vesznek részt a színházcsinálói

¹⁰ Vö. SUTYÁK Tibor, „Az archívum problémája Foucault gondolkodásában”, *Helikon* 60, 3. sz. (2014): 327–343.

¹¹ Uo., 338 sk.

¹² Uo., 333. (Kiemelés az eredetiben.)

gyakorlatokról és alkotói praxisokról folytatott mindenkori szakmai diskurzusban.

A színház- és performansztudomány diszciplínájában az archívumról való gondolkodás általában ugyancsak Foucault, illetve Jacques Derrida filozófiai nyomvonalán halad.¹³ Ebben a kontextusban merülnek fel olyan szakspecifikus problémák, mint például az archívum sérülékenységéhez hasonlóan a színház sérülékenysége, avagy illékonyága. Michal Kobiálka a posztmodern felől igyekszik megragadni az archívum lehetőségét a *Performance Research*-ben 2002-ben publikált tanulmányában. Ő a hangsúlyt a történelemről a történetírásra helyezi, vagyis arra, „hogyan ezek az események hogyan kerülnek lejegyzésre, hogyan nyerik el értelmüket, és hogyan válnak a múlt és a jelen számára feljegyzésre vagy figyelemre méltóvá”.¹⁴ Az archívum töredékessége okán Kobiálka egy olyan historiográfiai gyakorlat igényét fogalmazza meg, amely „egy »ana-« eljárás: az analízis, az anamnézis, az anagógia és az anamorfózis eljárása, amely egy »kezdeti felejtést« alakít ki”,¹⁵ továbbá ez a kutatói magatartás „a megbékélés, a hiánnyal [lacuna] való kritikus szembenézés

¹³ Vö. Michal KOBIALKA, „Historical Archives, Events and Facts: History Writing as Fragmentary Performance”, *Performance Research* 7, 4. sz. (2002): 3–11.,

<https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871884>; Maggie B. GALE és Ann FEATHERSTONE, „The Imperative of the Archive: Creative Archive Research”, in *Research Methods in Theatre and Performance*, szerk. Baz KERSHAW, *Research Methods for the Arts and Humanities* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 17–40.; Diana TAYLOR, „Acts of Transfer”, in *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003), 1–52.

¹⁴ KOBIALKA, „Historical Archives, Events and Facts”, 9.

¹⁵ Uo.

módját is kifejezi”.¹⁶ Fontos azonban, hogy ez a kutatói eljárás nem vezet „relativitáshoz”, vagyis „[nem kiüresíthető] a vele járó etikai felelősség alól”.¹⁷

A hiány problémáját tovább fokozza, hogy a jelen tanulmány tárgyát képző esettanulmány nem valamely „előadás” elemzése és értékelése céljából, nem is valamely „színház” mint intézmény történetének megalkotása miatt vizsgálja az archívumot, hanem annak megértése érdekében, hogy bizonyos emlékezők szerint egy adott alkotóközösség egy adott alkotói folyamat keretében hogyan viszonyult bizonyos színházcsinálói koncepciókhoz. Ehhez a művelethez bizonyul hasznosnak a Diana Taylor által repertoárnak nevezett „közvetítő rendszert” is játékba hozni. Taylor a nyugati gondolkodásmódban többnyire az írás terrénuma köré szerveződő archívum koncepcióját kiegészítendő vezeti be a repertoár fogalmát:

„a szakadék nem az írott és a beszélt szó között húzódik, hanem az állítólagosan maradandó anyagok archívuma (azaz a szövegek, dokumentumok, épületek, csontok) és a megtestesült gyakorlat/tudás úgynevezett efemer repertoárja (azaz a beszélt nyelv, a tánc, a sport, a rituálé) között.”¹⁸

Taylor elgondolása, miszerint az az anyag, amelyet nem az archívum által találunk meg, hanem a másik személynek közvetlenül adunk át, ugyancsak tudásnak minősül, a színházi alkotói folyamatok kapcsán evidenciának számít. Ami a repertoár kapcsán azonban hangsúlyt kap, az az a tény, hogy a repertoár mint megtestesített tudás az archívummal eleve összetartozó, ennek értelmében pedig a repertoárhoz való hozzáférés lehetővé te-

szí azt is, hogy az adott tudásformákat visszacsatoljuk a „tudást birtoklóhoz” [knower].¹⁹

Jelen esetben a repertoár elgondolása a megtestesített tudáshoz való hozzáférés módszeréként válik hasznosíthatóvá, egy olyan folyamat által, amely során az alkotó (test)-emlékezetében rejlő tudásanyag a strukturált interjú kontextusában szóbeli átadásra kerül.²⁰ Bár „[a] repertoár jelenlétet igényel: az emberek úgy vesznek részt a tudás előállításában és reprodukciójában, hogy »ott vannak«, részesei az átadásnak”,²¹ az archívum párjaként a repertoár nem az eredetihez való visszatérést jelent, hiszen „a repertoár, akár csak az archívum, mediatizált. A kiválasztás, a memorizálás vagy internalizálás és az átadás folyamata a reprezentáció sajátos rend-

¹⁹ Uo.

²⁰ Ennek a jelentősége az interjúkészítés folyamata alatt többször is visszacsengett. Az egyik, már-már hátborzongatóan beszédes példa erre a Paul Salzbergerrel készített interjú. A beszélgetés során felemltettem neki az előadás egyik jelenetét, amikor a fiúk a csizmáikat cipőkrémmel tisztították, majd fokozatosan kezdték el a krémet a saját testükre kenni. Salzberger nem emlékezett a jelenetre, de a beszámoló után a következőt válaszolta: „Megint csak, ez nekem most úgy tűnik, most, hogy ezt mondom, hogy tényleg így lehetett. Itt tényleg lehet valami, valami kapcsolódás, ami már majdnem freudi. Mindig, amikor a cipőmet krémmel tisztítom, mintha volna egy ilyen, hogy jön, hogy bekenjem magamat is vele. (...) Komolyan mondom, mind a mai napig, amikor krémmel tisztítom a cipőmet, valami arra készítek, hogy belemártsam a kezem a krémbe, és összekenjem magam vele. Valószínűleg innen ered, lehetséges. Nem tudom biztosan megerősíteni a jelenetet. De hihető, nagyon is hihető.” Paul SALZBERGER, *Strukturált interjú, interjúkészítő*: Adorjáni Panna, publikálatlan kézirat, 2024. május 7.

²¹ TAYLOR, „Acts of Transfer”, 20.

¹⁶ Uo., 10.

¹⁷ Uo., 9.

¹⁸ TAYLOR, „Acts of Transfer”, 19.

szerein belül zajlik (és segít azokat kialakítani)”.²² A lényeg tehát inkább abban van, hogy a színházi emlékezet testben kódolt rétegei megosztásra, majd lejegyzésre kerülnek, hogy aztán a kutatás anyagává váljanak.

A hagyományos, színházhoz kapcsolható dokumentációkkal ellentétben, amelyek a dokumentum szerzője, vagyis az alkotó részéről szándékos, tudatos magatartást feltételeznek, a visszaemlékezés mint dokumentum elsősorban a kutató intencióihoz és a kutatás céljaihoz kapcsolódik. Ebben a folyamatban bár elengedhetetlen a visszaemlékező személye és az emlékeiből feltáruló benyomások, a folyamat, az eredmények és a következtetések sokkal inkább a kutató történetírói eljárásairól tesznek tanúságot.

Elmélet és metodológia.

A visszaemlékezés mint dokumentum

Az *utolsó lecke* hiány-problematikájába beletartozik az a körülmény is, hogy elérhető anyagok hiányában a visszaemlékezés válik az esemény fő dokumentumává. Az egyik adódó probléma a visszaemlékezés mint dokumentum kapcsán a visszaemlékező személyek aleatorikussága: a kutató ugyanis csakis azokkal állhat szóba, akik jelenleg még életben vannak, akik felkutatathatóak és hajlandóak a beszélgetésre, és – nem utolsó sorban – akikre a társaik emlékeznek. Jelen esetben például könnyebb volt beazonosítani, majd felkutatni azokat a személyeket, akik a szakmában maradtak, mint azokat a tagokat, akik nem a színművészeti egyetem, hanem más egyetemek diákjaiként vettek részt az előadás létrehozásában. Az időbeni távolság ráadásul egy sajátos dinamikát von maga után: bár a szóban forgó előadást egyetemi diákok, vagyis húszas éveik elején járó fiatalok készítették 1969-ben, 2024-ben az interjúk idős emberekkel készülnek. A kutatás ideje alatt végül a következő személyek-

kel sikerült kapcsolatba lépnem: Iulian Negulescu, Petrică Ionescu, Paul Salzberger, Ion Coja, Margareta Fotescu és Magda Bordeianu. Továbbá birtokomba jutott egy videofelvétel, amelyen a már elhunyt Liliana Dumitrescu eleveníti fel az előadás körülményeit Iulian Negulescu társaságában, sajnos azonban a felvételen többnyire Negulescu beszél. Az interjúk segítségével azonosítottam be további résztvevőket és érintett személyeket, és sikerült felállítanom egy nem teljes és nem mindenki által megerősített listát azokról, akik valamilyen módon érintettek voltak a projektben. Azokon kívül, akikkel sikerült interjúznom, a listán szerepel még néhány, még életben lévő személy, akiknek az elérhetőségét nem sikerült megszerezni, vagy akik többszöri megkeresésre sem reagáltak.

Az interjúkat kizárólag hangfelvétellel folytattam, illetve rögzítettem, a videofelvétellel ellentétben ugyanis szakmaibb és biztonságosabb közegnek ítéltém. Bár úgy gondolhatnánk, hogy a videón látható arckifejezések, szünetek, gesztikulálások többletjelentést hordoznak, ennek a kutatásnak nem célja sem az interjúalanyok pszichologizálása, sem annak az egyértelmű helyzetnek a felerősítése, hogy az interjú inherensen magában hordozza annak a lehetőségét, hogy az alany alkotói personája színrevitelének terepévé váljon. A döntés ugyanakkor magában hordozza a felismerést, hogy az interjú és a visszaemlékezés mint a kutató által kezdeményezett folyamat önmagában mesterséges helyzetet generál, és hogy a technikai körülményekről való gondolkodás tulajdonképpen azt a célt szolgálja, hogy a kutató kialakítsa azt a történetírói eljárást, amelyet a kutatás szempontjából produktívnak és – Kobiákkal szólva – etikusnak tart. Produktívnak kutatói szemszögből és a már említett időbeni távolság miatt is az az interjú tűnik, amelyik a legszakmaibb környezetet hozza létre és egy relatíve egyszerűen dekódolható médiumot feltételez. Ez ugyanakkor segít enyhíteni egyfelől a kutató és interjúalany

²² Uo., 21.

között feszülő időbeni távolságot (annak elkerülése érdekében, hogy az interjú az idős kolléga paternalizáló meséjévé váljon), másfelől az emlékező és az emlék közötti időbeni távolságot (annak érdekében, hogy a visszaemlékezés ne váljon parttalan nosztalgiázássá). Etikusnak pedig az a magatartás bizonyul, amelynek értelmében a kutató nem gondol a kutatására még csak kollokvialis értelemben sem hiánypótlóként, ezért nem törekszik az interjúhelyzet kiaknázására. Ehhez hozzátartozik az is, hogy az interjúalanyok pontos információt kapnak a kutatás kérdésfelvetéseiről, amelyek az interjút motiválják, vagy hogy a hangfelvétel és az interjúban elhangzottak felhasználásáról tájékoztatást kapnak, és ahhoz explicit beleegyezésüket adják.

A hangfelvételek begépelése után az egyes interjúalanyok releváns kijelentéseit egy átfogó rendszerben kategorizáltam, amelyhez az Obsidian jegyzetkészítő és tudásmenedzsment alkalmazást használtam, amely lehetővé tette nem csak azt, hogy átlátható módon rendszerezsem az egyes idézeteket, de azt is, hogy a visszaemlékezők, a kijelentések, illetve egyes témák között könnyedén mozogjak és keressek, azok között kapcsolatokat (tulajdonképpen linkeket) létesítsek. A dokumentációból a releváns idézeteket négy nagy fejezeten belül helyeztem el: *Előzmények; Alkotói folyamat; Előadás; Következmények*. Ez a csoportosítás a kutatás tárgyának eseményjellegét hangsúlyozza egyrészt azáltal, hogy a kijelentéseket és a tudást időrendbe helyezi, másrészt azáltal, hogy nem a végtermék felől és annak apropóján veszi be az előadás kontextusát a vizsgálatba, hanem eleve egy folyamatot elemez, amely sokkal hosszabb időt fed le, mint a hagyományos próbafolyamat, és amelynek egyik, de nem fő komponense maga az előadás. Ez az elemzési módszer az előadásalapú színháztörténeti kutatásokat kívánja ellensúlyozni azáltal, hogy a kutatás tárgyaként színházi eseményeket állít fókuszba, amely események

bár szerveződhetnek egy előadás vagy egy színházi csoportosulás köré, azonban magában foglalják az adott esemény kultúrpolitikai, személyes, illetve társadalmi aspektusait, mindezek pedig az előzmények, a folyamatok és következmények felől is értelmezhetővé válnak. A lényeg tehát nem a kanonizálható terméken van, hanem azokon a hálózatokon, rendszereken és kapcsolódásokon, amelyek mentén alkalomadtán – megkerülve ismét az előadás kifejezést – színházi alkotásként is megélhető vagy keretezhető történések mennek végbe. Ez a megközelítés lehetővé teszi azt, hogy a színházról való gondolkodás tárgyává váljanak olyan mozzanatok, folyamatok és események, amelyek nem feltétlenül ragadhatók meg sem a végtermékre fókuszáló kánon, sem egy célirányos szakmai pálya kontextusában, amelyek azonban a színháztudományos diskurzus számára mégis produktívnak vagy inspirálóknak bizonyulhatnak.

Eredmények. Az utolsó lecke alkotási folyamatának felkutatása

Bár helyszűke miatt nem áll módomban a kutatás eredményeit részletekbe menően leírni és elemezni, az esettanulmányhoz a strukturált interjú alapján felállított rendszer kontextusában nagy vonalakban bemutatom, hogyan válnak a színháztörténetírás számára hasznosíthatóvá a kinyert információk.

Az *Előzmények* kategóriába három alkatégória került bele, ezeket a következő címekkel láttam el: *Kezdeményezés, Podul Színház; Alkotócsapat*. Ennek a három tárgykörnek a segítségével válik leírhatóvá a kutatás elején felmerülő félreértés, az első interjú után ugyanis kiderül, hogy az a Podul Színház, amelyiket Magda Bordeianu és Grigore Popa alapít 1967-ben, nem ugyanaz a Podul Színház, amelyik 1969-ben Nancyban fellép. Az interjúknak köszönhetően megtudom, hogy a bukaresti Plevnei úti Grigore

Preoteasa Diákművelődési Házban működött egy ún. Student Club. Ez egy bárhelyiség volt, ahol lehetőség volt enni, beszélgetni, élőzenés koncerteket, felolvasásokat rendezni. Iulian Negulescu a Romániai Diákszövetség [Uniunea Asociaților Studenților din România] felkérésére felelt ennek a bizonyos Student Clubnak a működéséért. A Podul Színház ugyanebben az épületben, a padláson folytatta a tevékenységét, a már említett Bordeianu és Popa vezetésével. Negulescu elmondása szerint a karácsonyi vakációból hívták vissza a fővárosba 1969 januárjában, a romániai Kommunista Ifjúsági Szövetség Központi Bizottságába [Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist] egy megbeszélésre. Ezen a megbeszélésen tudatták vele, hogy Románia a szóban forgó évben részt fog venni a Nancy-ban megrendezésre kerülő világszínházi fesztiválon, és hogy erre az alkalomra létre kell hozni egy előadást. A megrendelés értelmében az előadásnak „politikusnak” kell lennie, és benne kizárólag amatőrök vehetnek részt. Negulescu szavaival: „ne mondjátok, hogy mások lennétek, mint diákok, ne mondjátok, hogy a Színházi Intézet hallgatói vagytok, mondjátok, hogy a Politechnikumból jöttök, az egyetemről, vagy mit tudom én honnan, ne szerzőt keressetek, hanem csináljatok egy improvizációt, egy kollektív dolgot”.²³ Iulian Negulescu tehát mint a Student Club vezetője kapta nem a meghívást, hanem a felszólítást az előadás létrehozására, elmondása szerint a KISZ Központi Bizottsága érzékeltette vele, hogy „te a mi emberünk vagy”.²⁴ Ugyancsak ezen a gyűlésen ajánlották neki, hogy a Student Club padláshelyiségében próbálja a darabra, ott, ahol Magda Bordeianu a Podul szín-

játszó társulattal dolgozott. Negulescu elmondása szerint a KISZ Központi Bizottsága elintézte, hogy a Podul átadja a próbahelyet Negulescunak és csapatának, és bár a Franciaországba készülők társulatba bekerült pár színész a Podul csapatából, ez a projekt tulajdonképpen tőlük függetlenül jött létre. A projektre verbuvált csapat végül azonban mégis csak Podul néven szerepelt a fesztiválon, de Negulescu elmondása szerint csupán azért, hogy legyen egy nevük: „A Podul nevet azért vettük fel, mert ott próbáltuk nálunk, ennyi az egész, hogy legyen a társulatnak, a színháznak mint intézménynek egy neve.”²⁵ Ugyanakkor Magda Bordeianutól megtudtam, hogy körülbelül ugyanekkor őt felsőbb nyomásra, valószínűleg politikai okok miatt leszavazza és kirúgja a színjátszó társulat,²⁶ amely azután nélküle folytatja tovább a tevékenységét. Negulescu tehát összeszed pár kollégát a Színház- és Filmművészeti Intézetből, köztük Petrică Ionescu rendezőhallgatót, Florin Tănase, Catrinel Paraschivescu és Tamara Crețulescu színészhallgatókat, Sugár Teodor teatrológus hallgatót, illetve rajtuk és egyéb ismerősökön keresztül elkezd további diákokat toborozni. Így kerül be a képbe például a bölcsészhallgató Liliana Dumitrescu, a szláv nyelveket tanuló Margareta Fotescu, a képzőművészek közül Paul Salzberger, a politechnikumot végző Adrian Enescu.²⁷ Rajtuk kívül még mások is részt vettek a próbafolyamat-

²⁵ Uo.

²⁶ Magda BORDEIANU, Szöveges chatüzenet Adorjáni Panna számára, publikálatlan kézirat, 2024. június 11.

²⁷ Az érintett személyek egy része külföldre disszidált vagy emigrált, mások megházasodtak, ezért többüknek is megváltozott a neve vagy legalábbis annak az írásmódja. Ebben a tanulmányban azonban mindenki azon a néven és olyan helyesírással szerepel, ahogyan azt 1969-ben használta.

²³ Iulian NEGULESCU, Strukturált interjú, interjúkészítő: Adorjáni Panna, publikálatlan kézirat, 2024. április 9.

²⁴ Iulian NEGULESCU, Hangüzenet Adorjáni Panna számára, publikálatlan kézirat, 2024. április 5.

ban, összesen olyan 15-20 személy, egyenlő arányban lányok és fiúk.

A következő, *Alkotói folyamat* címet viselő kategória négy alkategóriát tartalmaz, ezek a következők: *Drámához való viszony*, *Timeline*, *Kollektív montázs*, *Neo-avantgárd*. A négy tárgykör tulajdonképpen a folyamatban használt eljárásokra és módszerekre enged rátekinteni, és mindegyik kapcsolódik a kollektív alkotás fogalmához. A *Kollektív montázs* címet viselő kategória azonban konkrétan azokat a megszólalásokat gyűjti egybe, amelyekben az interjúalanyok erre a koncepcióra reflektálnak, erre ugyanis minden alkalommal külön rákérdeztem. Ennek kapcsán két, egymásnak némileg ellentmondó álláspont bontakozik ki. Egyfelől Iulian Negulescu elmondása szerint a felkérés konkrétan egy kollektív alkotásra szólt, ami a KISZ Központi Bizottsága felfogásában azt jelentette, hogy nincs szerző és darab, a létrehozók pedig nem hivatásos színészek, hanem egyszerű diákok.²⁸ Ez a kitétel elvileg a fesztivál miatt volt szükséges, aminek azonban ellentmond az a tény, hogy abban az évben Romániából is beválogattak egy hivatásos színházat a fesztivál programjába: a már említett Nottara Színház egy nagyon is klasszikusnak és hivatásosnak minősülő, dráma alapú előadását. A munka kiindulópontjaként szolgáló szöveghez és annak szerzőjéhez, a bölcsészkaron tanársegédként dolgozó Ion Cojához egyébként Negulescu két egyetemi tanár, bizonyos Lia és Mihai Pop közbenjárásával jut el. Negulescu egyrészt a különleges felkéréssel indokolja, hogy végül Coja *Viszlát, Júlia, viszlát* című darabját úgy állítják színpadra, hogy egyetlen sort se használnak fel belőle, másrészt azért is dönt így, mert bár nagyon tetszik neki a darab, nem tudja, kikkel fog dolgozni, mennyi ideje lesz, Nancy-ban pedig amúgy se értené senki

²⁸ NEGULESCU, Hangüzenet Adorjáni Panna számára.

a román szöveget.²⁹ Petrică Ionescu, aki saját elmondása szerint amolyan társrendezőként került be a próbafolyamatba, úgy emlékszik, hogy ő maga indítványozta, hogy ne használják a szöveget, amiben „sok fecsegés volt”.³⁰ Szerinte is fontos szempont volt, hogy a szöveget nem értenék Franciaországban, de az is, hogy „ne legyen nagy felelősségünk, ne kelljen sokáig próbálni, és olyasmit csináljunk, aminek örülni tudunk, mert a nancy-i fesztivál az avantgárd színháznak, a fiataloknak szólt, nem klasszikus fesztivál volt”.³¹ A neo-avantgárral való kapcsolódásról sem egyeznek meg teljesen a vélemények: míg Negulescu úgy ítélte, hogy az előadás majd-hogynem véletlenül mutatott fel hasonlóságokat ezzel a mozgalommal, például annak köszönhetően, hogy őket is nagyon foglalkoztatta a totalitarizmus kérdése, amit a dráma felvillantott.³² Viszont Petrică Ionescu és Paul Salzberger is úgy emlékszik, hogy bár egyikük sem látta Jerzy Grotowski vagy a Living Theatre munkáit – ez a két inspirációs forrás merült fel újra és újra a résztvevőkkel folytatott interjúkban –, annak idején mindannyian ismerték az említett alkotók gondolkodását és művészetfelfogását. Mindketten kiemelik, hogy ami számukra akkor ezekben az új irányzatokban izgalmas volt, az a szabadság témájának feldolgozása, illetve ennek kapcsán a szélsőségekig való eljutás, például az erőszakba hajló fizikalitás.³³

Az alkotók elmondása szerint a próbák valóban kollektív szellemben történtek, bár

²⁹ Uo.

³⁰ Petrică IONESCU, Strukturált interjú, interjúkészítő: Adorjáni Panna, publikálatlan kézirat, 2024. május 19.

³¹ Petrică IONESCU, Strukturált interjú, interjúkészítő: Adorjáni Panna, publikálatlan kézirat, 2025. március 17.

³² Vö. NEGULESCU, Strukturált interjú.

³³ Vö. IONESCU, Strukturált interjú, 2025. március 17., illetve SALZBERGER, Strukturált interjú.

az eddig meginterjúvált személyek közül egyik sem emlékezett arra, hogy a „kollektív montázs” kifejezést ők maguk találták volna ki. Coja szerint bár a próbákat többnyire Negulescu, Petrică Ionescu és Florin Tănase vezette, „mindegyik színésznek volt valami hozzáfűznivalója a saját mozgásához. És nagyon kellemes légkör jellemezte a próbákat, a kollegiális, baráti együttműködés légköre.” Petrică Ionescu a kollektív munkáról a következőket mondta: „Igen, ez egy kollektív munka volt. Mert szöveg az nem volt, úgy értem, a szöveget helyben kidobtuk. Azonnal. És akkor ott maradtunk, a színészcsoporthoz és mi. Szóval előlről kellett kezdenünk. És ez csak improvizációval működik.” Negulescu azt mondta, hogy az anyag „kötelezte” az alkotókat a kollektív munkára:

„[E]zt a kötelezettséget önkéntelenül vállaltuk abban a pillanatban, amikor kollektívan elolvastuk a darabot, elraktuk a szöveget, és azt mondtuk, hogy na, most mit csináljunk? És akkor hosszasan gondolkodtunk. És felállt, mondjuk Petrică, és azt mondta, csináljuk (*hangot ad ki*) ...így! Igen, jó, csináljuk. És mindenki javasolt valamit, kipróbáltuk, és közösen megnéztük, hogy működik-e vagy sem. Persze egy kollektívában van egy motor, és vannak mások, akik elfogadják és követik azt.”³⁴

A harmadik kategória, az *Előadás* két tárgykört tartalmaz, az *Előadásjelenetek és -részletek*, illetve az *Előadás időtartama* címűt. Ahogyan az előző kategóriában a *Timeline* elnevezésű arra próbált rákérdezni, hogy hol, mikor és mennyit próbáltak, úgy ebben a kategóriában az előadás időtartamával kapcsolatban próbálok egy egyszerűnek tűnő technikai részletet tisztázni. Az előadásról elmondható további információkból pedig az derül ki, hogy bárhol is jutottak el az előadás

³⁴ NEGULESCU, Strukturált interjú.

alapját képező szöveg elvetéséhez, annak alapgondolatait és dramaturgiáját megtartották. Coja ugyanis a rendelkezésemre bocsátotta a darab szövegét, amelyik több részletében is összhangban van azokkal a jelenetekkel és részletekkel, amelyekről a különböző interjúkban szó esett.

A darab egy két részre szakított világot jelenít meg: egy drótkerítés választja el a férfiak, vagyis az Ádámok és a nők, vagyis az Évák világát. Mindkét közösségnek van egy vezetője, a férfiaknak egy férfi, a nőknek egy nő, akik értelmetlen leckékkel próbálják megerősíteni a világok kettészakítottóságát. A darab feszültségét az okozza, hogy egy adott pillanatban a drótkerítésnél találkozik egy nő és egy férfi, ha tetszik, egy Júlia egy Rómeóval,³⁵ és egymásba szeretnek, holott mindkét világban a másik világ utálatát (a nőgyűlöletet és a férfigyűlöletet) tanulják.³⁶ A darabban felmutatott két világot könnyűszerrel lehetett a kommunista és kapitalista világ kettőseként értelmezni, de a különlegessége az alkotók szerint abban állt, hogy a szerző mindkét világot egyformán erőszakosnak mutatta be.

³⁵ Paul Salzberger visszaemlékszik, hogy ő játszotta a fiúk csoportját vezető „Rómeót”, Liliana Dumitrescu pedig a lányok csoportját vezető „Júliát”, és megemlíti egy metaforikus ábrázolt szerelmi jelenetet is a drótkerítés gyanánt szolgáló vécepapírnál, ami szépen rávilágít arra, hogy milyen típusú játékmóddal dolgozott az előadás: „Vele [Liliana Dumitrescuval] kúsztunk egymással szemben, amíg a színpad közepére nem értünk, és ott elkezdünk egy légzéses jelenetet: apránként próbáltunk egymásra hangolódni, szinkronba kerülni, míg majdnem elájultunk a hiperventillációtól. Ez egyfajta szerelmi jelenet volt ugyanis, érintés nélkül, egyfajta paroxizmus a légzésen keresztül.” SALZBERGER, Strukturált interjú.

³⁶ Vö. Ion COJA, „Adio, Julieta, adio!” é. n.

A negyedik, *Következmények* elnevezésű kategória a következő alkategóriákat tartalmazza: *Nancy – felkészülés; Nancy – előadás; Nancy – egyéb; Bukarest – ITI*. Ez az utolsó fejezet magába foglalja a kiszállást megelőző előkészületeket, beleértve az ún. vizionálásokat és a csoport edzőtáborra emlékeztető elkülönítését és három tag politikai alapon történő kizárását, majd a nancy-i operaház nagyszínpadán két ízben lejátszott előadás körülményeit, fogadtatását, az ottani tapasztalatokat, például Iulian Negulescu disszidálását, illetve pár hónappal később az előadás harmadik és egyben utolsó eljátszását. Megoszlanak a vélemények arról, hogy az előadás Negulescu disszidálása miatt nem került soha bemutatásra Romániában, vagy mert az ideiglenesen verbuvált csapat vezető hiányában elveszítettnek érezte magát, esetleg azért, mert az exportra készült előadást soha nem is tervezték romániai fogyasztásra. Azt azonban mindegyik megkérdezett résztvevő visszaigazolta – Ion Cojân kívül, akit beszédes módon nem értesítettek az alkalomról –, hogy amikor a Nemzetközi Színházi Intézet 1969-ben Bukarestben szimpóziumot szervezett,³⁷ egyik éjszaka titokban, hajnali egy órakor előadták még egyszer az előadást a Bulandra Színházban a nemzetközi delegációnak, melynek tagjai között ott volt Ellen Stewart, a New York-i La MaMa alapítója is. Erre az alkalomra a Bulandra akkori igazgatója, Liviu Ciulei rendező ösztönzésére Petrică Ionescu szedte össze a társaságot, és ez volt az az előadás, amelyen Paul Salzberger is felléphetett, aki Florin Tănăséhoz és Adrian Enescuhoz hasonlóan nem kapott útlevelet.

Bár helyszűke miatt itt nem került sor az egyes témák és kategóriák mentén részle-

tekbe menő elemzésére és összevetésére az érintettek megszólalásaival, a rövid összefoglalóból is kitűnik, hogy az általam felajánlott kutatási eljárás milyen előnyökkel jár. Az anyagból feltételezhető, hogy abban a néhány évig tartó nyitásban, amely a hatvanas évek végén volt Romániában tapasztalható, és amely Nicolae Ceaușescu 1971-ben kiadott ún. *Júliusi tézisek* néven elhíresült beszédével lezárult, központi ötletre készült egy exportelőadás Bukarestben, amellyel Románia Nancy-ban kívánt kulturdiplomáciai tevékenységet folytatni. Ez az előadás bizonyos értelemben és különféle külső és belső indítékok miatt beletalált a korban divatos esztétikai és színházcsinálói irányzatokba, ezek között például a kollektív alkotás koncepciójába is. Ahogyan Negulescu is megjegyezte, az előadás mint valami meteorit jelent meg, és megváltoztatta a benne résztvevők életét, például az övét is, és aztán valahogyan mégis teljességgel elfelejtődött, mintha meg sem történt volna.³⁸ Holott *Az utolsó lecke* esete nem csak Románia hidegháborús diplomáciai kapcsolatai felől, hanem a kortárs színházcsinálók és színházkutatók szempontjából is izgalmas eseménynek tűnik. Ez a kutatási eljárás tehát teret enged arra, hogy feldolgozásra kerüljenek olyan színházi események, amelyek annak ellenére, hogy nem váltak a színházi kánon részévé, meghatározó szereppel bírtak a maguk kultúrpolitikai közegében, jelentős módon léptek párbeszédbe hazai és nemzetközi színházi felfogásokkal, és mindezek következtében árnyalják és bonyolítják nemcsak az adott színházi kultúrát illető történeti ismereteket, de a színháztörténet-írásról való gondolkodást és annak szerepét is.

³⁷ Vö. Viviana IACOB, „Scenes of Cold War Diplomacy: Romania and the International Theatre Institute, 1956–1969”, *East Central Europe* 45, 2–3. sz. (2018. nov. 29.): 184–214., <https://doi.org/10.1163/18763308-04502003>.

³⁸ NEGULESCU, Strukturált interjú.

Bibliográfia

- ADORJÁNI, Panna. „A kollektív fogalma a rendszerváltozás előtti évek romániai színházi diskurzusaiban”. *Játéktér* 12, 3. sz. (2023): 33–46.
- ADORJÁNI, Panna. „Kollektív alkotás kontra rendezői színház: A kollektív alkotás és devising történetének és elméletének áttekintése a rendezői színházi paradigma perspektívájából”. *Theatron* 17, 1. sz. (2023): 132–146.
<https://doi.org/10.55502/the.2023.1.132>.
- BĂRBUȚĂ, Margareta. „Festivalul de la Nancy”. *Teatrul* 14, 6. sz. (1969): 30–32.
- BORDEIANU, Magda. Szöveges chatüzenet Adorjáni Panna számára. Publikálatlan kézirat, 2024. június 11.
- COJA, Ion. „Adio, Julieta, adio!” Publikálatlan kézirat, é. n.
- COJA, Ion. „Petrică Ionescu și problemele teatrului contemporan”, 2016. aug. 10., hozzáférés: 2026.02.16.,
<https://ioncoja.ro/petrica-ionescu-si-problemele-teatrului-contemporan-3/>.
- GALE, Maggie B. és FEATHERSTONE, Ann. „The Imperative of the Archive: Creative Archive Research”. In *Research Methods in Theatre and Performance*, szerkesztette Baz KERSHAW, 17–40. Research Methods for the Arts and Humanities. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- IACOB, Viviana. „Scenes of Cold War Diplomacy: Romania and the International Theatre Institute, 1956–1969”. *East Central Europe* 45, 2–3. sz. (2018. nov. 29.): 184–214.
<https://doi.org/10.1163/18763308-04502003>.
- IONESCU, Petrică. Strukturált interjú. Interjúkészítő: Adorjáni Panna. Publikálatlan kézirat, 2024. május 19.
- IONESCU, Petrică. Strukturált interjú. Interjúkészítő: Adorjáni Panna. Publikálatlan kézirat, 2025. március 17.
- KOBIALKA, Michal. „Historical Archives, Events and Facts: History Writing as Fragmentary Performance”. *Performance Research* 7, 4. sz. (2002): 3–11.
<https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871884>.
- NEGULESCU, Iulian. Hangüzenet Adorjáni Panna számára. Publikálatlan kézirat, 2024. április 5.
- NEGULESCU, Iulian. Strukturált interjú. Interjúkészítő: Adorjáni Panna. Publikálatlan kézirat, 2024. április 9.
- PENCIULESCU, Radu. „scrisoare »teatrului din pod«”. *Flacăra* 17, 9. sz. (1968. febr. 24.): 20.
- POIROT-DELPECH, B. „Attraits et limites de la »création collective« au Festival de Nancy”. *Le Monde*, 1969. ápr. 24., hozzáférés: 2026.02.16.,
https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/04/24/attraits-et-limites-de-la-creation-collective-au-festival-de-nancy_2437594_1819218.html.
- SALZBERGER, Paul. Strukturált interjú. Interjúkészítő: Panna Adorjáni. Publikálatlan kézirat, 2024. május 7.
- SUTYÁK, Tibor. „Az archívum problémája Foucault gondolkodásában”. *Helikon* 60, 3. sz. (2014): 327–343.
- TAYLOR, Diana. „Acts of Transfer”. In *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, 1–52. Durham: Duke University Press, 2003.
- TOLOARGĂ, Ioana. „Magda Bordeianu”. *Dictionarul multimedia al teatrului românesc* 4 (2023. júl. 20.).
<https://doi.org/10.47383/DMTR.04.40>.