

A román és a magyar – egyazon színpadon Az 1990. márciusi marosvásárhelyi eseményeket feldolgozó színházi előadás elemzése

A kilencvenes években Európában új színházi forma erősödik meg: a dokumentarista színház. A dokumentumgyűjtés, történelemírás hagyományos felfogását megbontva ez a színházi forma újfajta perspektívából kívánja láttatni társadalmunk jelenét azáltal, hogy a kisemberhez a kisemberről a kisember szavaival szól. Erdélyben 2009-ben jelenik meg Gianina Cărbunariu kezdeményezésével. A 20/20 című dokumentarista előadás eredménye nem egy új szövegközpontú színház létrejötte, nem a narratív előadásmód továbbéltetése, hanem egy dialektikus viszony kialakítása néző és előadó között, a jelenből láttatott múlttól való vitába szállás. A színház fiktív kereteibe zárva megismerünk egy valós társadalmi rendet, amelyben román és magyar együtt élnek. A 20/20 esetében nem az a fontos, hogy mi is történt 1990 előtt, hanem, hogy mit kezd ma ez a társadalom a múlttal és a jelen szabadság ízeivel.

Szabó Réka teatrológus, a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Karának végzettje, jelenleg magyar–német szakos hallgató.

I. DOKUMENTARISTA SZÍNHÁZ AZ EZREDFORDULÓN

I. I. NÉMETORSZÁG – A KILENCVENES ÉVEK

A kilencvenes években újjáéled a színházban a dokumentarizmus, és új formákat ölt, a korhoz igazodva. Az előadásokat a szerző projektjei határozzák meg, aki egyben a rendező is. A történelem már nem mint szent és sérthetetlen tényhalmaz áll a feldolgozó előtt, hanem a „történelmi-szociológiai megismerés iránti szkepszis jellemzi” az alkotókat (Irmer, 2007: 56). A történelem nem egy zárt halmaz, hanem képlékeny, értelmezhetetlen, ellentmondásos, melyet a társadalomban élő kisember jelenít meg történeteivel, saját igazságaival.

Ezek a szempontok ellentmondanak a hatvanas évekbeli megközelítésnek, a gondos körültekintéssel kezelt dokumentumnak, mely nem a kisemberről, hanem a kisemberhez szólt, közölt, ezáltal propagált. Fontos szempont az is, hogy az új dokumentarista színház nem a múlt megoldhatatlanságáról beszél, hanem a múltra reflektálva a jelenből láttatja a problémákat. Ezért az alkotási folyamatra is a rendező és a színészek együttes terepmunkája jellemző a problémák feltárása érdekében. A terepmunka eredménye nem a szövegközpontú színházi formák létrejötte, hanem a klasszikus irodalom általi értelmezések elvetése. Elvetik a történelmi értékítéletet is, és ez újfajta retorikusságot eredményez: a kérdésfeltevést. „A pillanat aktualitását tükröző dokumentumok színrevitele és színházi vonatkozásaik megjelenítése az előadók és a globális nézőközönség számára alapvetően politikai aktusnak tekinthető, mely a szöveget a verbális színházi rituálé eszközéből a politikum és a kritikai ábrázolás eszközévé változtatja.” (Irmer, 2007: 56)

Mind ezek a megközelítések a dekonstrukció elméletének intenzív alkalmazására vallanak. Ilyen dekonstrukciós aktivitás a retorikusság megnövelése, mely által a jelentésképzés a befogadó

és a műalkotás köztességében jön létre. A hagyományos értelmezések elvetésével megszűnik a rend, a szabályos szerkezet, a szövegekben a figuratív jelleg erősödik föl, felfedezik a szerkezet megbontásából adódó játékot. Újabb és újabb formák kialakításával egymáshoz rendelődnek gondolatok, asszociációk, így a forma folyamatosan megújuló értelmet és funkciót nyer, és továbbbi formát alakít ki. A játék pedig már nem a színész dolga, ő csak a kitervelője. A játékot játékos játssza: maga a néző. Az alkotók „barkácsolnak”, mely Derrida szerint már eleve dekonstruktív jellegzetesség. Tehát a dekonstrukció mint módszer jelenik meg, mely feltételezi azt a fajta értelemteremtést, mely a személyes élményviszonyok függvényében valósul meg. „Az értelmezés nem egy megnyugtató jelentés végeredményére törekszik, hanem a végeredmény, a megnyugvás lehetőségének a kétségességét mutatja meg. Nem koncentrálnak, hanem szétszór, nem az igazságot mutatja meg, hanem az igazság megbomlásának folyamatába vezet el minket.” (Bókay, 2006: 258)

Ebben az értelemben a dokumentarizmus nem szül valódi drámákat, hanem az események plasztikus dokumentációjára összpontosít, mely ugyancsak kérdést ébreszt a befogadóban, nem válaszokat ad. Az élet folyamatainak effajta újragondolását speciális módon valósította meg a Rimini Protokoll csapata. Helgard Haug (Németország), Stefan Kaegi (Görögország) és Daniel Wetzler (Svájc) az alapítói, akiknek sem társulata, sem színháza nincs, csupán a színpadi forma, mely teret ad az alkotásnak. Ez a működési forma azzal magyarázható, hogy témáik különböző helyekhez kötöttek, általában a helyszín ihleti őket, lehet szó városokról a világ bármely pontján, utcákról, terekről. A Rimini Protokoll tehát különböző projektek összefoglaló neve. Kortárs témáik és problémáik felvetése dokumentarista megközelítéssel történik, a valós életből színpadra hívott szereplők részvételével. Egyszerre csap össze náluk a dokumentarizmus a fikcióval, játékkal, tényekkel, viszont e sokféleségben mégis precíz struktúrát vélünk felfedezni, hogy a felvetett kérdés többféle aspektusát megmutathassák. Színészeik nem képzetek, csupán hétköznapi emberek, akik elmesélik élettörténeteiket egy adott témához kapcsolódóan, majd az alkotók a személyes, intim elbeszélést kiegészítik a témához illő meghívott szakemberek véleményeivel.

Alakulásuk óta (2000) több mint húsz előadást hoztak létre, különböző színházi terekben, illetve „létesített” színházi terekben. Több előadás esetében városok utcái vagy elhagyott épületek válnak színpaddá. Például a 2005-ben létrehozott Cameriga című előadásban a rigai Városi Tanács üres épületén kalauzolták végig a nézőket az egykor ott dolgozók. Vagy, egy ismét újszerű és érdekes példa a Cargo Sofia (2006), melyben a közönség egy teherautón ülve, annak üvegfalán keresztül nézte a színpaddá vált várost, az autópályát, miközben kamionsofőrök mesélték élettörténeteiket. Alanyaikat gondosan válogatják, ugyanígy a szöveggönyv is gondosan válogatott történetek konstellációja. Az alkotók számára mesterkéltséget jelent a színészekkel való közös munka, ezért inkább olyan „szakértőkkel” dolgoznak, akik közemberek, és mégis olyan tudásanyaggal rendelkeznek, melyre az alkotók kíváncsiak, és melyre éppen szükségük van. Ezért nem nevezik alanyaikat amatőröknek. Így az „újraalkotás” módszere sok esetben terápiás gyakorlat, motiváció, az élet újragondolása.

A közös történetírás mellett mégis felhasználnak irodalmi anyagot, többnyire olyan művet, melyet színházakban kevésbé dolgoztak fel ezelőtt. Így alkották meg a Wallenstein (2005) című előadást, melynek alapját Schiller trilógiája jelentette, valamint a Tőke címűt (2006), melynek alapja Marx gazdaságtani műve. Újszerű módon úgy helyezték ezeket a tartalmakat kortárs kontextusba, hogy a castingon válogatott szereplők mind valamilyen módon kapcsolódnak az

épp aktuális témához: vagy Marx, a szerző szülővárosában nőttek fel, vagy gazdaságtörténészek, történészek, vagy egyszerű emberek, akiket a kommunizmushoz erős viszony fűz. A történés így emberközelibb lesz: demonstrálja és újrajátssza az elhangzottakat. „A Rimini Protokoll eljátszik a globális szolgáltatások nyújtotta lehetőségekkel, megjelenítve következményeiket, és a globalizált világ dilemmáinak kezelésére egyfajta protokollt kínál.” (Irmer, 2007: 58)

1.2. DOKUMENTARIZMUS ANGOL NYELVTERÜLETEN

Angliában az ötvenes évektől, John Osborne *Dühöngő ifjúság* című drámájával fellendült a kortárs drámaírás, a klasszikus anyagot felváltotta többszáz fiatal hivatásos író munkája. Elkezdődött az új angol dráma felkarolása, melynek otthona a Royal Court Theatre volt, és máig is az. Programjai által Európa-szerte segíti elindítani az új drámaírók, rendezők karrierjét. Ez a nagy fejlődés pár éven belül a politikai színház megújulásának is teret adott. Hogy milyen formában, azt Stephen Bottoms *Putting the documents into documentary* című tanulmánya alapján mutatom be.

A kilencvenes évek közepétől a dokumentumdráma elterjedt London színházaiban. Az új „trendet” David Hare forradalomnak nevezi a színházban, melynek ő maga is ösztönzője. 2003-ban megrendezi a *The Permanent Way* című előadást, melynek témája a brit vasúthálózat vállalati csődje, majd 2004-ben a *Stuff Happenst*, mely az iraki megszállás előzményeit dolgozza fel. Jelentős a színész-drámaíró Robin Soans *Talking to Terrorist* előadása, melynek érdekessége, hogy történelmileg és földrajzilag jól elkülöníthető helyekről gyűjtött tanúvallomásokat dolgoz össze a valódi többértelműség létrejöttének érdekében. A helyek megemlézése és valóságok lokalizálása mellett statikus-monologikus formát öltött az előadás. Így alakul ki Hare nyomán a „szóról-szóra”, másként „verbatim” színházi forma, amely mintegy helyettesíti a dokumentumszínházat. A megkülönböztetés fontos, mert a verbatim keretén belül a dokumentumot szóról szóra értékesítjük, és ez jelenti az elsődleges művészi forrást. Továbbá, mivel a beszélőket többnyire anonimitás jellemzi, a szólásszabadság tovább fokozódik. A színészek így bármit elmondhatnak, amiről a politikusok nem szívesen beszélnek, félve a publikumtól. Mi több, ez a hiány lehetőséget ad a színésznek, hogy cenzúramentesen azt is kimondja, amit érez és gondol.

Nicolas Kent *Tricycle Theatre*-je vezető szerepet tölt be a verbatim színházi életben. Többnyire bírósági eseteket, törvényszéki pereket dramatizál. Ilyen előadás a *Justifying War* (2003), mely az iraki háborút tekinti vitatémának, vagy a *Bloody Sunday* (2005), mely az 1972-ben brit katonák által lelőtt belfasti katolikusokról szól. Ezeket az előadásokat képtelenség lenne egyszerű drámai fikció által színpadra vinni. Elgondolkodtató, hogy a britek miért állnak elő e kegyetlen realizmussal. Stephen Bottoms ezt a szemléletmódot a média, a BBC és az újságok publikációinak hatásaként értelmezi, melyek igazságában a britek töretlenül hisznek. Ezzel szemben az amerikaiak például inkább látják a manipulációt, a torzításokat, az elfogultságot, így, hitüket veszítve a médiában, a színházi reprezentációnak a groteszk és szatirikus vonalát erősítik fel a valós feldolgozással szemben.

Hare a színház értékeit a jelen valóságának megfelelő ábrázolásában látja. Körülbelül úgy nyilatkoznak a verbatim színházról is, mint a színpadi realizmusról, mely egy áttekinthető valóságot mutat be az életszerű viselkedésről, miközben egy író általi szerkesztett perspektívát kapunk a valóságról. A verbatim valamivel ámítóbb, hiszen valós emberek jelennek meg valós élethelyzetben. Hare későbbi munkáiban már mindentudóként jelenik meg: néha a színész a

közönségből szólítja ki őt David néven, mint aki néző, és ugyancsak mindent tud. Viszont beismeri, hogy amikor az „ajtók becsukódnak mögötte”, fantáziájára hagyatkozik. „Bár a bírósági színház képileg nem tűnik túlzottan izgalmasnak – öltönyös emberek, irodabútorok, borzalmas vállalati dizájn –, esztétikai szempontból fontos tanulságokkal járhat, ugyanis valóság és fikció kapcsolatának problematikus kérdését veti fel: komolyan vehető-e, hogy a verbatim színház az igazságot mutatja be? Hiszen tulajdonképpen ez is csupán a valóság szerkesztett változata, egyoldalú és részleges, akár a fikció.” (Sierz, 2009)

1.3. DOKUMENTARIZMUS OROSZ NYELVTERÜLETEN

Az orosz színház az ezredforduló körül bekapcsolódik az európai színházi kultúrába, a kortárs drámaírás folyamataiba. 1990-ben a londoni Royal Court, az angol új dráma megteremtője kapcsolatot épített ki Moszkvával új drámaírók felfedezése céljából. A kortárs színház szükségességével való szembenézést a Teatr.doc létrejötte is jelzi, mely magához vonzza a fiatal drámaírókat, akik egyre inkább a jelen valóság felé fordulnak. A „legnyersebb” drámaforma a dokumentumdráma lett, mint az új dráma egyik legfontosabb irányzata.

A Teatr.doc nevű színház 2001-ben alakult Jelena Gremina és Mihail Ugarov drámaírók vezetésével. Az általuk képviselt színházi szemlélet „részint a média, részint a politika által manipulált valóságértelmezéssel helyezkedik szembe”. (Tompá, 2005) Kifejezetten a verbatim technika művelői, mely megköveteli a mély aktualitás-orientáltságot, és utat nyit a szociális, gazdasági és politikai rendellenességek tükrözésének. Ezeknek a vitáknak katalizátorává vált a színház. A szerzői szöveg a színészi improvizációval kelt egybe, melyet az alapos terepmunka előzött meg. „A kortárs orosz dokumentarista színházban a verbatim technika alapelve, az interjúk szövegének szó szerinti reprodukálása nem kötelező. Jóval fontosabb, hogy a néző számára dekódolható módon megmutatott reálisban ráismerjen az őt körülvevő világra.” (Tompá, 2005) Így a színház a kapcsolatteremtés színhelyévé vált, melyben elsődleges a nézővel folytatott dialógus. Témaválasztásának szabadsága a művészi formák sokszínűségét teremti meg: „az ember és az őt körülvevő világ shakespeare-i konfliktusa éppúgy lehet az ábrázolás tárgya, mint a jelenkor legsúlyosabb problémái”. (Jabokova–Brajlovszkaja, 2007: 62)

Napjainkra egyre inkább fölerősödött a mindennapi ember számára ismerős téma feldolgozása, a nem tudatosított problémák irányába való elmozdulás. A Teatr.doc darabjai kötetben is megjelentek. Hőseik a valóságból érkeztek, kiknek történetei az olvasóval közös élményvilágot elevenítenek föl, úgy, hogy a valóságérzet a művészi konstrukció hiányának érzetét helyettesítse. „Ez a törekvés vissza akarja állítani a színház Oroszországban is elveszett társadalmi, tudatformáló szerepét. Úgy tűnik, ezek a színházak olyan társadalmakban jöhetnek létre, amelyek nem az apatikus önelégültség állapotában leledzenek, hanem önvizsgálatot folytatnak.” (Tompá, 2005)

1.4. GIANINA CĂRBUNARIU DOKUMENTARIZMUSA

Gianina Cărbunariu, a marosvásárhelyi Yorick Stúdió 20/20 című előadásának rendezője a Bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetemen tanult rendező szakon, majd a Royal Court Theatre és a Lark Theatre ösztöndíjasa volt mint drámaíró. Munkatársaival együtt 2002-ben létrehozta a dramAcum projektet, mely műhelyt biztosít az új román dráma számára. Publikált

művei közé tartozik a *Stop the tempo* (2003), a *mady-baby.edu* (illetve *Kebab*) (2004) és a *Tipii ästa seamăă cu pärinții noștri* (2005).

Rendezéseiben a jelen valóságáról beszél, a generációk problémáival, konfliktusaival foglalkozik, melyeket a kommunizmus történelmi kontextusába helyez. Új korszakot alkotó rendezései a *Sold out* (2010), mely a müncheni Kammerspielében jött létre, és melynek témája az 1989 előtti emberkereskedelem Romániában; a *20/20* (2009), mely az 1990-es marosvásárhelyi eseményeket dolgozza fel, majd a *Verespatak* (2011) című előadás, melynek témája a mai társadalmi erkölcs megvilágítása: milyen következményekkel jár egy közösség életében, ha egy kanadai cég megsemmisítő szándékkal kívánja felvásárolni a helyiek földterületeit, hogy aranybányát nyisson. Ezek az előadások mind ugyanazt a színházi formát követik: a dokumentarizmust, mely így megjelent az erdélyi színházakban is. Gianina Cărbunariu a történelmi emlékezetet széttöri, és elismeri intim viszonyát, amelyet témájával fenntart: „Tehát nem konkrétan egy előadásötlet volt, hanem hogy én, Gianina, személyesen tisztázni akartam pár olyan dolgot, amelyek ködök maradtak számomra. Olyanokat, amelyek húsz évvel ezelőtt történtek, és a televízióban láttam őket...”¹ E problémát hangoztatja, elmélyíti és a megértést segíti elő, mivel a téma mindezt az ő szubjektivitásának köszönhet: ő teremtette meg, ő teremtette újra. Gianina megpróbál emlékezet-emberként történész lenni.

Módszerei az orosz dokumentarizmussal állnak a legközvetlenebb kapcsolatban, hiszen a verbatim technikát szabadon használva, az interjúk anyagát kiegészíti a teljesség nevében szerzői elgondolásaival, vagyis fiktív burokkba zárja azokat. Színészeivel együtt terepmunkát végez, és az összegyűjtött anyagot együtt gyűrik szöveggönyvvé az előadás próbáival egyidőben. Előadásában megismerünk egy hiteles társadalmi rendet, amelyben román és magyar, multikulturális térségből származó emberek együtt élnek. Kérdéseinek sora nem hagy bennünket nyugodni, és előadásainak végén kiderül: a „bűnt”, ha elkövettük, nem a múltban, hanem a jelenben kellene keresni. Mert például a *20/20* esetében nem az a fontos, hogy mi is történt 1990 előtt, hanem, hogy mit kezd ma ez a társadalom a múlttal és a jelen szabadság ízével. Előadásainak szereplői többnyire kérdezők, akik nem csak kutatják, hanem önmagukban is felfedezik a problémát, az identitásukat, és színészekként nyújtják át nekünk. „A verbatim akkor tud érvényesen megszólalni, ha a művészi beavatkozást nem álcázzák eredeti, érintetlen nyersanyagnak, hanem elemzik is, amit a terepen találtak. Amikor nem manipulálják a nézőket azzal, hogy ez a nyers igazság, hanem megmutatják, hogy a személyes igazság a személyen kívüli tényezők produktuma is. Amikor nem csak az idegent reprezentálják, hanem vállalják a saját művészi érvényesítését.” (Perevezencheva, 2007) Ez az orosz dokumentarizmusnak is egyik sajátossága: a technika tehát már eszközzé válik arra, hogy fikciók sora összeálljon egy történetté, melyet a magánember szavai alkotnak.

2. A 20/20 MUNKAFOLYAMATA

A marosvásárhelyi független színház, a Yorick Stúdió *20/20* című előadását Gianina Cărbunariu írta és rendezte öt marosvásárhelyi magyar (Bányai Kelemen Barna, Berekméri Katalin, Korpos András, Sebestyén Ábá, Tompa Klára) és öt bukaresti román színésszel (Virgil Aioanei, Carmen Florescu, Mădălina Ghițescu, Rolando Mastangos, Cristina Toma), az előadás dramaturgja Bo-

1 Interjúm Gianina Cărbunariuval

ros Kinga. Az alkotók a rendező felvetésére igyekeztek minél többet megtudni az 1990 márciusában Marosvásárhelyen lezajlott román–magyar összecsapásokról: „A dokumentálódásnak elsődleges célja az ismeretszerzés volt, ami a csapat egyes tagjainak gyökeresen más viszonyulása folytán némiképp csapatépítési feladattá is vált.” (Boros, 2009: 1)

Egy interkulturálisnak nevezhető társulat együttműködéséhez a próbák során elsődleges egy közös gesztus- és színpadnyelv kidolgozása. Ehhez szükséges a sztereotípiákkal való leszámolás, az etnikai modorosság leküzdése, vagy épp felhasználása, mely által új helyzetet hoznak létre és alkalmassá válnak a közös alkotótevékenységre. A kollektív kreativitás létrejötte – a cselekvések spontaneitása, a kifejezések közvetlen használata és az egymás megértése – vezetheti a csapatot egy olyan színház létrejöttéhez, mely hasonló közvetlenséggel és mélységgel érinti meg magát a nézőt is. Az ismeretek egységességének eléréséhez tehát csapatmunkára volt szükség, melynek kiteljesítéséhez a csapat egy részének közelednie kellett a múltbéli eseményekhez, míg más részének távolodnia kellett tőlük, melyek gyermekkorukban különböző formában érintették őket. Ez a csoportok közti dinamika „teátrális potenciállal bíró helyzeteket szült”. (Boros, 2009: 2)

Másik oldaláról nézve az interkulturalitást, lényegében nem kultúrák találkozásáról beszélünk színházilag, hanem konkrét művészek, művészeti formák találkozásáról. Sőt, Hans-Thies Lehmann szerint sok művész a saját kultúrájával szemben is idegen, „marginális” pozíciót foglal el benne, mely szintén a játék lehetőségét kínálja a színház számára.

2.1. A KUTATÁS, FORDÍTÁS

A próbák első szakasza az információgyűjtés volt: levéltári dokumentumok, könyvek, újságcikkek, internetes információk, filmek, dokumentumfilmek. A közösen látott márciusi eseményekről szóló dokumentumfilmeket jelenetenként fordították románra a magyarul nem értő színészeknek. Így „a fordítást mint interpretációt élték meg” (Boros, 2009: 2). Ebből született az előadásban a megszámlálhatatlan játék a fordítással, mely egyszerre volt komikus és vált az irónia eszközévé, mely a feliratozásban szintén érvényesült. „Azt kerestük, hogy a néző megélje a másik nyelvének nem-értéséből fakadó frusztrációt, tehát ne csak valamely szereplő frusztráltóságával azonosuljon, ha akar, hanem érzelmileg ne tudja kivonni magát a szituációból.” (Boros, 2009: 2) Ezt akár kegyetlenségnek is nevezhetjük, de nem a brutális értelmében. A néző magára hagyatottsága a saját élményével, a „kollektív színházi játék” érzetének keltése, ugyanakkor a tudatalatti mélységeibe való alászállás teljesíti ki ez esetben a kegyetlenség fogalmát. Az alkotók, kivonva önmagukat a hivatásos történelmi feladat alól, a megbízhatatlan Wikipédia három szócikkét is bátran használták fel arra, „hogy a 20/20-t, azaz az omniózus március 20 óta eltelt húsz évet” (Boros, 2009: 2) tudatosítsák, s ezáltal megerősítsék azt, ami fő gondolat az előadásukban: a történelmi igazság felfedése lehetetlen, a cél a színpadi igazság közös megfogalmazása.

Az információkból az következik, hogy a tények megismerése és a fölmerülő kérdésekre a tények által kapott válasz egyfajta társadalmi értékrendszert alakít ki. Az értékek így beépülnek az alkotók munkájába és új utak fele irányítják az alkotás folyamatát. Így válik az igazság kulcsszóvá, mely a tények és a teremtett értékek, vagyis az értelmezés kereszteződésében születik. A kettő nem választható szét.

2.2. TÁRGYAK A MÚLTBÓL – AZ EMLÉKHELY FORMÁI

A következő szakasz az alkotók személyes élményeire és múltjára támaszkodik. Mindannyiuknak egy történetet, képet, személyes tárgyat kellett bemutatnia saját életéből, mely a húsz évvel ezelőtti időszakot képviseli. Ez az alkotási folyamat az önazonosítás, az önismerés elbeszélése, leltára mindannak, amit egymásról tudni kell, tehát egyfajta beavatás a kollektív emlékezetbe. Ez a momentum eszközkészletével már lieu de memoire-rá² lényegült át az emlékezés megszilárdításának érdekében.

2.3. SZÓ SZERINT

A dokumentálódás legfontosabb szakasza az interjúkészítés volt. A kérdezettek többnyire „különböző nemzetiségű, életkorú, foglalkozású, anyagi háttérű, műveltségű” (Boros 2009: 4) átlagemberek, marosvásárhelyi lakosok, illetve a húsz évvel ezelőtti közélet ismert szereplői. A dramaturg, Boros Kinga „szakértőnek” nevezi alanyait. Ezzel a kifejezéssel a Rimini Protokoll előadásai alanyainak megnevezésekor találkoztunk. Ők is szakértőknek nevezik interjúalanyukat, azzal a különbséggel, hogy ezeket az embereket színpadra is állítják a valóság és fikció játékát űzve. Szakértők tehát mindkét esetben, hiszen rendelkeznek azzal a múltból való tudással, melyet az alkotó csapat kutat, keres, és mely tudásnak hiányában céljuk megvalósíthatatlan.

A verbatim módszer megfelelő lehetőséget nyújtott arra, hogy a szakértők mikrotörténetei kerüljenek előtérbe, melyek igazsága, legalábbis a személy felől nézve, megkérdőjelezhetetlen, a dokumentációs anyagokkal ellentétben. A mikrotörténetek jellemzői meghatározzák a 21. századi dokumentarista színház lényegét: „A parányi események, az egyéni tettek aprólékos rekonstrukciója éppen azért fontos, hogy feltáruljanak előttünk a rendszerek bonyolult következtetlenségei, melyek réseiben és hézagaiban az emberi szubjektivitás, maga a szabad akarat nyilvánul meg”.³ Az interjúk történetei mellett a színészek személyes történetei is az előadás anyagaként jelentek meg, így ezek az jelenetek váltak elsődlegessé, az előadás meghatározó alkotóelemeivé. Mivel a színészeknek saját történeteiket is előadásá kellett gyúrniuk, ezért ők is hasonló folyamaton mentek keresztül, mint a néző: eddig csupán átélt történeteiket maguktól elidegenítve és elemezve kellett feldolgozniuk.

„A csapat igénye az előkészítettségre és koherenciára nem különbözött a márciusi események azon szemlélőjének reakciójától, aki húsz év távlatából világos összefüggésekre próbálja lebontani az agressziót, hogy az utólagos magyarázat által feldolgozza, és pontot tegyen a történet végére.” (Boros, 2009: 5)

2.4. IMPROVIZÁCIÓ ÉS SZÖVEG

A csapat nem kész színdarabra alapozott. A próbafolyamatot fogalmak, hangulat, a témából adódó mítoszok alapján történő improvizációkkal töltötték ki. Az ebből adódó eredményeket párhuzamosan följegyezték, és a megszerkesztett jelenetek alapján létrejött a szövegekönyv, melyet műfajilag nem szívesen határoz meg a rendező: „Semmiképp nem határolnám be. Kinga

2 Pierre Nora (1999) fogalma

3 Lásd Gyáni Gábor (1997) írását

(Boros Kinga) ötlete volt ez az anti-történelmi dráma műfaj, de úgy gondolom, hogy nem az, és nem a történelem újrajátszása”⁴

Dráma és társadalom sosem illeszkednek egymáshoz, mivel a társadalmat ma a széttöredezettség jellemzi. A valóság megfogalmazására majdnem minden forma alkalmasabbnak látszik, mint az ok-okozati logikát követő cselekmény, mely a drámát jellemzi. Habár egy-egy mozzanatban még fellelhető a drámaiság, a színház lemond a kezdet és a vég eszméjéről, közelebb áll hozzá a gondolat, hogy a katasztrófa vagy a tréfa éppen az, hogy minden ugyanígy folyik tovább. Így a drámai forma sem illik a dokumentarista stílushoz.

Megfigyelhető, hogy mivel a drámát nem engedjük ki a struktúra korlátai közül, fennáll annak a veszélye, hogy a tömegszórakoztatás eszközüvé válik. Súlya, intenzivitása elvész, talán a túlhasznátság okán is, vagy azért, mert cselekvéseit, elavult konfliktusait már nem ismerjük fel, így ez a modell nem tud közel férkőzni a tapasztalatokhoz. A tapasztalatok felfrissítésére tehát szét kell ejteni darabjaira a szövegalkotás folyamatát, hogy aztán a sok apró szövegcserepből egy új forma épüljön fel, mely kegyetlenség mellett a valósággal való játék lehetőségét kínálja fel.

3. A 20/20 C. ELŐADÁS STRUKTÚRÁJA

3.1. A CÍM ÉRTELMEZÉSE

A 20/20 szövegkönyvére a kettősség játéka jellemző. Ez már a címben szembetűnik. A 20/20 utal a márciusi események napjára és az azóta eltelt időre, ugyanakkor, mint törtszám, matematikai művelet, a 20/20 eredménye 1, ez is jelzi, hogy eljött a tisztánlátás, az egység ideje. Ugyanakkor a szemészetben ez a szám jelenti az egészséges látásélességet, ahogyan a plakát kivitelezése is jelzi: a Yorick előadása is látni és láttatni akarja a témát, hogy aztán gondolkodni és beszélni lehessen róla. Hiszen a múlt március huszadikáról a jelen márciusát is láttatva beszélünk. A kettősség legerősebben a kétnyelvűségben jelentkezik, hiszen a történet román és magyar nevű, illetve kétnemzetiségű szereplőkkel van megvalósítva. A szövegkönyv egyes és többes szám első személyű, mely a megszólított és megszólítottat egyenragúvá teszi (ez feltétel, hisz a darab a román–magyar etnikai konfliktus miérettét feszegeti, melyet egyetlen nézőpontból lehetetlen megvalósítani.) 18 jelenet sorakozik fel egymás után, melyek két különböző részre oszthatók: fiktív és valós dokumentumokon alapuló jelenetekre. Ezeknek a jeleneteknek további két változata figyelhető meg, melyek különböző szerepeket töltenek be: egyesek húsz évvel ezelőtti helyzeteket akcióval idéznek meg, más jelenetek monologikus formában elbeszélnek mikrotörténeteket.

A tizenhat dokumentum alapú és két fiktív jelenet bemutatása csak az előadás fényében lehet teljes, hiszen a több mint ötven interjúból megírt szövegből rendezett előadás csakis élőben, a színészek játékaival egyesülve, a színpadi kifejezés eszközeivel és a néző részvételével együttesen nyer teljes alakot. Ekképpen megvonja magától az objektív leírás lehetőségét, mert társadalmi szituációvá válik az aktuális téma és a színházi forma által.

⁴ Interjúm Gianina Cărbunariuval

3.2. SZITUÁCIÓS JELENETEK

Az első rész (az 1, 2, 6, 7, 12, 14) húsz évvel ezelőttre vezet vissza, 1990 márciusára. Az első jelenetben olyan problémák fényében elevenedik föl a múlt, amelyek napjainkra is jellemzőek: milyen nyelven lehet/szabad megszólalni; barátság-e a román–magyar kapcsolat („Barni: Hogy a faszba ne? Hát barátaink! / András: Barát és barát közt különbség van”); ráérzünk a két etnikum közti feszültségre, mely abból születik, hogy vajon milyen nyelven szólítsuk meg egymást („Aba: Şi cum ne dăm seama dacă-s români sau unguri? / András: Zicem tessék/poftiți și vedem noi ce zic”); az identitászavar öntudatlan cselekvésekre kényszerít („Aba: Eu-s pe juma-jumi, ce fac? / András: Te így is, úgy is kapsz.”)

Kiderül, hogy a romániai társadalomról van szó, a román–magyar együttélésről, mely valamennyi befogadó számára provokatív szituáció is. Az előadás játékos módon olyan helyzetet teremt e jelenetek számára, melyeknek magunk is részesei vagyunk, s ezáltal elfogadjuk, hogy tárgyiasnak hitt tudásunkat félretéve állunk a helyzet közepén. Az előadás a többek számára ismerős országosdi-gyermekjátékkal szakítja meg a problémáktól feszült hangulatot (második jelenet), majd további reflektálásra készítet a holland turistáknak az emberekből áramló agresszióra való rácsodálkozása, a verekedés elől menekülő terhes anya cselekedetei által (6. jelenet), valamint egy újabb gyerekkori élményt idéz az iskolás fiú perspektíva-rajzában megörökített harctér (12. jelenet). A hetedik jelenetben konkrét tények jelennek meg, kórházi dokumentumok és egyéb intézményekből származó dokumentumok adatai, melyek román és magyar sebesültek neveit tartalmazzák vegyesen. Nem lehet tudni róluk, hogy áldozatok-e vagy hősök. Nem is fontos tudni, hiszen könnyebb lenne egy embert felelőssé tenni az eseményekért, mint alaposan megvizsgálni, mi volt a lázadás eredete, milyen jellegű volt, mik voltak a társadalmi okai. Ez a jelenet nem tartalmaz magyarázatot, sem a szövegben, sem az előadásban, épp ezért nevezném a jelen és a múlt közti párbeszédnek, mely a ma és a tegnap társadalmá között folyik, tehát azt eredményezi, hogy a befogadónak kell megtalálnia a megfelelő választ arra, hogy ezek a sebesült egyének saját megítélésük szerint miért cselekedtek úgy, ahogy.

A 14. jelenet megkettőzi önmagát: a külföldre menekült fiatalok életét és félelmeit mutatja be egy folyamatosan megszakadó telefonbeszélgetés által. A menekülés, az emigráció nem csupán a rendszer elől való menekülés, hanem az identitástudat megkérdőjelezése is egyben. Aki nem leli otthonát, tartozik-e valamilyen közösséghez? Nehéz választ találni a kérdésre, hiszen újabb kérdés merül fel e téma kapcsán: van-e egyáltalán ma közösségtudat? Van itt egy kisebb (fiktív) jelenet is, melyben egy román ajkú, magyarul helytelenül tudó színész magyarul tanít írni-beszélni román ajkút. A jelenetben felhalmozódó ironikus kifejezések a maguk nyelvi esetlenségében képesek kegyetlenek is lenni, mely egyszerre dinamikus játék a múlttal, a jelennel, a nézővel, szavakkal, a színházzal:

„MADA E coaptă acuma?

CRISTINA Most süttötték?

MADA Aa, ca în most vaughy soho.

CRISTINA Da. Suto-tek.

MADA Suto, aa, vai, săracu`, tu ai văzut ce a pățit...”

Az idézet meghatározza a szövegegész stílusát. Többféle olvasatot kínál, valamint magával von témát, feltételezések egész rendszerét, melynek jelentése más diskurzustémához tartozik (például a Suto-tek replika az első olvasat mellett utal Sütő András író nevére, aki az esemé-

nyeken súlyos sérüléseket szenvedett). Derrida dekonstrukciós elméletére utalhat vissza ez a szerkesztésmód, hiszen ennek a szövegnek a célja az is, hogy alapértelmével ellentétes értelmet is felmutasson, ezáltal felnyitva a szöveget. A nyelv figuratívvá válik ezáltal.

3.3. FIKTÍV JELENETEK

A szövegben megjelenő fikció, a dramatikus struktúra a történelemábrázolást bensőséges kapcsolatba hozza az irodalommal. A történelem fikcionalizálására szükség van ahhoz, hogy megértjük azt a világot, amelyben a szerzővel együtt élünk. A fikció olyan formát ad az egésznek, amely által a tudat képes azt a világot megteremteni magának, melyben élni szeretne vagy éppen él. Ezek a jelenetek is egy-egy darab valóságot mutatnak be, hiszen alapja a szóbeszéd, ám a fokozás és értelmezés érdekében fikatív burokba zárták őket.

A dokumentumra épülő jeleneteket a darab közepén kettészeli Sárrika születésnapja (9. jelenet), kitalált, viszont olyan utalásokkal telített jelenet, melyek a valós életből merítettek, és melyből bárki magára ismerhet. Együtt ünnepel a nyelvi sokféleségben az összes szereplő. Ezáltal elért a mű a tetőpontjára. Ifjú erdélyi magyar házaspár fogadja a hazafias lelkületű magyarországi barátokat. Éppen, hogy elcsitult a forradalom, de háborgás van: nem politikai, hanem etnikai. Váratlanul megérkezik két román család a szomszédból, akik több kedvességgel, mint ellenséges szándékkal szeretnék felköszönteni Sárrikát. Itt bontakozik ki erőteljesen a nyelvi sokféleségből fakadó kommunikációs nehézség ügye, a hosszú jelenetben a bonyodalmat a tolmácsolásból és megválogatott szavak kényszeréből fakadó állandó félreértések okozzák. A fogadótér hirtelen interkulturális térré változhatna, hiszen a Tokaji aszú találkozik a székely pálinkával, a román folklór az István, a király⁵ dalaival, de senki nem képes a kommunikációra vagy a közöltek befogadására. Itt válik „előnyössé” Stela „juma-jumi” volta, hiszen ő, a magyar feleség, kisebb-nagyobb félrefordítással, elhallgatással tolmácsolja az ellenséges hozzáállású külföldi vendégeknek a mondottakat. Ráadásul a színésznak, Cristina Tomának „valószínűleg egyik nagyszülője félig vagy tán egészen magyar volt, Cristina talán Erdélyben is született, de ma bukaresti román színésznő, legalábbis 89,5 százalékban román”. (Tompá, 2010) Észrevétlenül keveredik a valóság és fikció a jelenetekben.

Ez a rész egyszerre utal a munkafolyamat során felmerülő fordítás problémájára, ugyanakkor a manipuláció jelenségét ironizálja. Ő mindenki nyelvén beszél, éppen ezért zavarodik bele a diskurzusba, és nem érti, miért születik meg a feszültség. Ennek ellenére mindannyian igyekeznek egymás előtt jó színben feltűnni: dicsekednek, hogy jól ismerik a magyar csárdást, akár meg is mutathatják. A magyarországi vendégpár, hogy tovább szítsa a feszültséget, túlzott pátozzsal elszavalja Reményik Sándor Templom és iskola⁶ című versét, melynek lefordítása újabb félelmet, s ezennel új témát idéz elő a vendégek fejében. Akár így is mondhatjuk: visszaesnek a kezdeti állapotba: kié lesz végül Erdély?

5 Rockopera, melynek zenéjét Szörényi Levente szerezte, szövegét Bródy János írta Boldizsár Miklós *Ezredforduló* című drámája alapján. Első bemutatója 1983 augusztusában volt Budapesten.

6 A nyolcvanas-kilencvenes években Reményiknek ez a verse egyike lett azoknak a költeményeknek, amelyek a legtöbbször kerültek az antológiák lapjaira, illetve hangzottak el pódiumokon a közönség előtt. A vers címében az erdélyi magyarság megmaradásának és önazonosságának két alapvető fogalma áll: a „templom” és az „iskola”.

A fiktív szövegekben is rejtett utalásokat találunk az interjúalanyok elbeszéléseire, a pogrom következményeire: elrejtett névtáblák, dupla záruk szerelése az ajtókra, a véletlen megjegyzések egyértelművé teszik az oldottnak látszó hangulat hamisságát. E kerek, életteli jelenet tartalmi gazdagságában kimeríti a két etnikum felnagyított szokásait, fokozva ezt szimbolikus kellékekkel (a román szomszédokon román nemzeti szín ruha, a születésnap tortája piros-fehér-zöld díszítésű), melyek jellegzetes öltözködési formákra utalnak, s az ahhoz tartozó gesztusnyelvre is. Ehhez a fikcióhoz csatlakozik az előadás utolsó előtti (17) jelenete, ahol ironikus hangvételű túlélési útmutatót nyújtanak arra az esetre, ha etnikai feszültséggel teli övezetben találja magát a befogadó.

Ebben a jelenetben erőteljesen használják az iróniát mint eszközt. Feltehetjük a kérdést, hogy a tragikus múlt idézése hogyan egyeztethető össze a komikummal és az iróniával. Hayden White állítását alátámasztja az alkotók bátorsága, miszerint egy eseményhalmaz szolgálhat tragikus vagy komikus történet alkotóelemeiként. „Ami ugyanis a történelemben egy nézőpontból tragikus, egy másból nézve komikus, csakúgy, mint a társadalomban.” (White, 1996: 337) Hiszen a szerzőnek, ahhoz, hogy egy viszonylag tragikus helyzetet komikussá alakítson, megváltozott nézőpontját kell megmutatnia. Ez pedig lényegét tekintve irodalmi, más szóval fikcióteremtő művelet, mely semmivel sem csökkenti az ismeretátadás lehetőségét. Fontos hozzáfűznöm azt is, hogy ezek a stílusbeli eszközök követhetőbbé és érthetőbbé teszik a művet. Véleményem szerint ezek a fiktív jelenetek „dokumentálják” a valós szituációkat és fokozzák a szó szerinti elbeszélések által keltett hangulatot.

3.4. ELBESZÉLŐ JELENETEK

A további tíz jelenet (3, 4, 5, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 18) alkotja az elbeszélő részt, mely a verbatim technika által a magánembernek és a múlttól szóló emlékeinek ad hangot. Mozaikosan összeálló történet-cserepek, melyek kommentárként fonódnak a „harci jelenetek” köré. Ezek a mikrotörténetek az átlag környékbeli lakos életének tényeit, a viselkedését irányító normákat mutatják meg, erkölcsi-hitbeli meggyőződéseinek feltárására törekednek, és eltérnek a tudományos történetírás gyakorlatától. Történettörédek ezek, melyeknek anekdota-formája új olvasatát nyújtja a történelemnek. A jelenetek letéteményesei a mindennapi történelem, vagyis a peremre szorult jelenségek és a másság megértésére, hiteles bemutatására való kísérlet. A harmadik jelenet színpadra visz konkrét dokumentációs eszközt is: „Klári” gyerekkoráról mesél, egy régi magnóról visszahallgattatva első szerelme, „Zsolt” szavait. Történelmi dátumok erősítik a történet hitelességét: „1989. december 22., forradalom Bukarestben”, „1990 március”, „vásárhelyi események”. „Nálunk a családban nem csináltunk nagy ügyet abból, hogy magyarok vagyunk.” Mégis csupán folyamatosan információfoslányokból és dátumok hasábjából szerzünk tudomást az előadás témájáról. A jelenetek felépítése hasonló a puzzle kirakósjátékhoz: az alkotó darabonként elejt egy-egy súlyos kijelentést, melyet a befogadó magában rak össze, aztán gyorsan átugrik egy másik jelenetre, nehogy beletemessen a „hogyan is volt” állapotába. Így a befogadó ismét saját felelősségére merészkedik az értelmezés ingoványos területére. Ezt az eltávolodást még jobban fölerősíti a következő rész, mely az előadás létrehozásának körülményeiről szól, a „papnérol”, aki segítette őket a dokumentumgyűjtésben. Valós beszélgetések és történetek hangzanak el, melyben alkotótárs maga Marosvásárhely lakossága. Az adatközlők hol

7 Az ország fővárosában a Ceaușescu házaspár lemondását követelve, Bukarest kulcsfontosságú központjait (televízió, rádió, telefonközpont) elfoglalva ádáz küzdelem alakult ki a lakosság és a Securitate-erők között.

közvetlenül, hol rettegve nyílnak meg – tudjuk meg ezt az állandóan önmagára és az alkotási folyamatra reflektáló részből, mely általánosan is jellemzi a darabot.

A kilencedik jelenet tovább fokozza a hangulatot, a szereplők sorra elmesélik, magyarázzák, hogyan vettek részt az összecsapásban, hogyan szerettek volna „a város hőségé” válni: megjelennek benne pajzsként felhasznált „parkolni tilos” táblák, molotov koktélok, könnyen forgatható inoxcső, parittyá, büszkén hordott seb, himnuszok éneklése az utcán. Ezzel ellentétesen ugyan ebben a jelenetben felnőtté váló magyar hazafi gyermekét ortodox vallásúnak kereszteli, mellyel a bábeli zűrzavar a tetőfokra hág. Az elbeszélés retrospektív, tehát a felidézésen alapszik, ugyanúgy, mint a cselekvést imitáló jelenetek. Ez feltétele a mesélésnek, de ugyanakkor megváltoztatja a színpadi megjelenítést is. A szó önállósul, mert az üres térben nem látjuk, amit hallunk, így a nézőt arra kényszeríti, hogy az elhangzóra koncentráljon és rádöbbenjen saját jelenlétére.

Mivel a szövegekönyv fiatal alkotók dokumentumokon is alapuló munkájának eredménye, akik a rendszerváltás idejét még gyerekként élték meg, visszatérő motívumként folyamatosan jelentkeznek a gyerekkor. Gyerekkor, vagy „gyerekkór”? Hisz minden beszámoló egy emlékezés a gyerekkorban tönkretett mosolyról, kettétört kapcsolatról, önazonosság zavaráról, otthontalanságról, emigrációról, a román rockzene megszűnéséről, melyek, mint olvashatjuk, „egy életre” meghatározták a jövőt. A megszólítás modellje a dráma alapstruktúrájává vált, és a párbeszéd helyére lépett. S az már csak úgy tűnik, hogy ezekben a „párbeszéd nélküli” jelenetekben a színpadi figurák beszélnek. Inkább azt mondhatjuk, hogy a játék alapjául szolgáló interjúszöveg alanyai mondják őket, illetve a közönség kölcsönzi nekik a belső hangját. A 16. jelenet mintegy végkövetkeztetésként fogalmazza meg, hogy az események a média manipulációja miatt váltak tragikussá, hisz a kommunista rendszer egyik legfontosabb alappillére volt a félelemkeltés. Ez a manipulációs program kinevelte azokat a generációkat, melyek lényegében ma sem merik szóvá tenni a múltat, hangsúlyozza az utolsó jelenet, amelyben egy román és egy magyar ajkú fiatal kutat az internet adatai között, mert kérdéseikre ma sem kapnak választ. Egymás közt beszélgetve, beismerve nyelvi esetlenségüket, példát állítanak a befogadó elé az egymás közötti viszonyrendszer bátor kiépítéséhez, melyről, sajnos még ma is, mint tőlünk függetlenül létező társadalmi jelenségről beszélünk.

3.5. AZ ELŐADÁS UTÁNI BESZÉLGETÉS

Az előadás valójában két nagyon különböző részre oszlik. Az első rész maga a színészi játék általi témafelvetés volt, míg a második felvonás az alkotók és a nézők közt minden előadás után létrejövő beszélgetés. Ez a közvetlen módszer is egy eszköze a párbeszédnek, amit előbb a rendező nyitott meg színészei közt a munkafolyamaton, az előadás végén pedig ők, az alkotók teszik fel a kérdést a befogadónak: „ti mit gondoltok erről?”

Ami nem érzékelhető csupán a szövegekönyv alapján (még akkor is, ha külön e célra íródott és megismételhetetlen), hogy egy pszichoterápiás programhoz hasonló eseményt hoztak létre az alkotók. Körben ül színész és néző, beszél a témáról, elemzi, körbejárja. Azért kellett e témához nyúlni, mert a hozzá kapcsolódó történetek, események már-már neurotikus pontjai a társadalomnak. A páciens, vagyis a néző, sőt, maguk az alkotók is, a múlt megfestett eseményei alapján élik jelenüket, melyet nem képesek másképp látni, csupán úgy, ahogyan a tudatukban eltűzött, túlcselekményesített múlt emléke él. A kezelőorvosok, a tíz színész feladata nem az,

hogy az igazságot mutassa fel, a valós, túlzástól mentes történeteket, hanem az, hogy a „pácienst” rávegye életének újraértelmezésére. Hayden White ezt a „defamiliarizált” események „újrafamiliarizálásnak” nevezi, mely által eltávolítják a történeteket abból a cselekményhalmozásból, melyben meghatározó helyük volt, és egy másikba helyezik őket, melyben hétköznapi funkciót töltenek be, az élet részeként. Hasonló jelenség a fikció megjelenése a dokumentumok között. Egyfajta újrafamiliarizálása a lelki káoszt okozó történelmi tudatnak.

Emlékeim szerint az előadást követő beszélgetés sikere abban állt, hogy, főként az idősebb generáció végül előállt történeteivel, magyarázataival, többnyire a manipulációt okolva az események kitöréséért. Az őszinteség nem volt mérhető, ahogy az igazságérzet sem, viszont a későbbi előadásokból következtek arra, hogy a beszélgetés mindenképp elérte célját: a 2011-es újtó előadáson a fiatalok zavartalanul beleszóltak a játékba, válaszoltak a színészek színpadi kérdéseire. Két év után is nagyszámú közönségnek játszott a Yorick Stúdió, ami arra vall, hogy szívesen hallgatja a közönség újra és újra a történeteket. Ez indítja el a történelemtől való beszédet, és ez az oka témaválasztásomnak is.

4. AZ ELŐADÁS KRITIKAI FOGADTATÁSA ROMÁN ÉS MAGYAR NYELVTERÜLETEN

Dolgozatom részének tartom áttekinteni, hogyan fogadta ezt az új megjelenítési formát román-magyar nyelvterületünk, beleértve az anyaország kritikáját is. Nem idézek minden olvasott kritikát, inkább egy átfogó képet igyekszem nyújtani azokról.

E három „csoport” közül a legszemélyesebb, úgy érzem, az erdélyi „kritikuscsapat” volt, elemzőbb az anyaország, kritikusabb a román megközelítés. Többnyire alázatot éreztem a szerzők részéről, vagy az előadásról magukkal tovább hordozott önkritikát, valamint egyfajta tudatalatti megmozdulást (főként az érintett néző-kritikusok körében): mindannyian elkezdtek visszaemlékezni írásaikban és naplójegyzetként bevezetni az előadás tartalmát. Például: „Az Ando Drom, Cseh Tamás dalfeldolgozásának fenti sorával jöttem ki a Yorickból, ezzel battyogtam haza, főztem teát, mostam fogat. De hazudok: előbb még anyámat hívtam fel, hogy elmondhassam: olyan előadást láttam, amit (akár helyettem is) neki kellett volna látnia elsősorban. Neki van emlékezete hozzá. Az enyémet megteremtették az alkotók.” (Bessenyei, 2010) Talán ahhoz ragaszkodtak inkább, hogy lejegyezve megőrizzék az előadás keltette hangulatot emlékezetükben. Vagy épp metaforával indítottak: „A kaleidoszkópba nézve az ember forgatja-forgatja, várja a képet, az sehol, aztán meglátja hirtelen, hogy hiszen amit oly sokáig nézett, az már maga a kép, a változó, ragyogó, örökké alakuló látnivaló” (Tompai, 2010), melyből kiolvasható a folyamatosan változó múlt feldolgozása iránti örök kíváncsiság. Fel is lélegezhetünk: megszületett „rólunk” is egy történelmi előadás. Ezért is hangoztatják tovább: a független színházaknak teret kell nyerniük, hogy létrejöhessenek fontos, korszakalkotó projektek.

A magyarországi kritika is többnyire személyes töltetű, kiderül, hogy a szerzők nagy része erdélyi származású, vagy valamilyen szinten érintette a téma gyerekkorában, így bátran indítanak élménybeszámolóval: „1990 januárjában az osztályfőnökünk végigkérdezett mindenkit, történt-e valami fontos velünk a téli szünetben. A karácsonyi ajándékon kívül nyilván semmi. Farkas Béla volt az egyetlen, akivel igen. Az apukája meg valami ismerőse fogták magukat, és elindultak Erdélybe, hogy gyógyszert meg ennivalót vigyenek ismeretlen embereknek, mert a forradalom alatt/után az kellett.

Láttuk, persze, hogy láttuk a tévéközvetítést, de 14 évesen a békés-unalmas Alföldön abszolút értetlenül szemléltük, hogy lőnek, hogy kivégeznek egy diktátort (egyáltalán: mi a fene az a diktátor?). Aztán jött a március, és kamaszként még mindig értetlenül néztük a tévét, amikor Sütő András beszélt arról, hogyan lincselte meg a tömeg.” (Papp, 2009) Csáki Judit a Magyar Narancsban megjelenő kritikájában (Csáki, 2010) nem sorolja ezt a jó színházi előadások közé, többnyire külső megfigyelőként tekint körül, végül beismeri: közös az ügy. Aki nem volt részese az eseményeknek, azokból a színész sikeresen váltja ki „azt” az érzést. Továbbá megfogalmazták, egyértelműen jelentősége van annak, hogy kik látják épp az előadást, hiszen ez a műfaj, témája miatt sok szempontból mást jelent Bukarestben, Budapesten vagy Marosvásárhelyen, jelentette ki az Új Magyar Szó.

Mielőtt áttérnék a román sajtó különös megközelítéseire, megemlítek egy, a nyelvi közteséget hitelesen ábrázoló kritikát. A szerző, Fazakas Mátyás, marosvásárhelyi származású, viszont Bukovinában élő kritikus, bekezdéseit felváltva, két nyelven fogalmazta meg: románul és magyarul, így adva vissza az előadás többnyelvűségéből fakadó hangulatot, írásmódjában követve a dokumentatív stílust, és ez önmagában is elismerést jelent. Nagyon izgalmasnak találtam, főként megjegyzéseit: „Sokkal inkább az a hatás érdekel engem, amelyet egy hasonló téma egy olyan közönség esetén képes elérni, mely gyakorlatilag az előadás időtartama alatt szembesül az utóbbi által felvetett kérdésekkel, ergo: amikor nevensz, titokban azt fürkészed, vajon a másik népközönség ugyanezt teszi-e... Vagyok, aki vagyok, és ha valaki nekiesik a szomszédomnak, csupán azért, mert más etnikumhoz tartozik (azaz, az enyémhez), nem fogok túlélési kézikönyvecskéhez nyúlni, ennél talán messzemenően ösztönösebb leszek.” (Fazakas, 2010)

A román szerzők nézőpontja kritikussabb. Vannak írások, melyek a kommunizmus fényéből megvilágított legbátrabb színházi kísérletnek nevezik a darabot, autentikus párbeszédnek. Iulia Popovici kihívásnak tekinti azt, hogy az alkotók milyen kulturális jellemvonást választanak ki a két nemzetiségből, valamint, hogy hogyan öltöztetik azt művészi formába. Felhossa azt a problémát is, hogy a színpadon a román színészek nyelvi korlátaik miatt kevésbé bontakozhattak ki, mint a magyar színészek, akik szabadon alakítottak román szerepeket is. Kivétel ez alól Cristina Toma, aki mindkét, sőt, mind a négy (román, magyar, angol, francia) nyelven emlékezetes „queer” figurát alakított. A szerző különben mintha támadásként vagy valaminek a bizonygatásaként fogná fel az előadást. (Popovici, 2010)

Mircea Sorin Rusu a *linternet.ro* portálon megjelent írásában kategorizál: vannak magyar sovénok, román sovénok és azok, akik túllépnek ezen, például a 20/20 alkotói. Érdekes megközelítést adja a címnek: a 20/20 csak szám, melyet mindenki a saját nyelvén olvashat. Véleménye továbbá az, hogy az előadás a vásárhelyi közönségnek semmi pluszt nem ad, nem is provokál, de ha más térségből származol, akkor sem jelent újat, felfedezést. Nem érzi, hogy súlyos dologról lenne szó, nem tudta megállapítani, honnan indul az esemény, és miért áll fenn a kezdeti feszültség. Nyilván nem ismeri az „in medias res” formáját. Ő az egyetlen, aki nem látja az előadás célját. (Rusu, 2009)

Eme érdekességek mellett megemlítem a kritikák címeit, melyek többnyire meghatározzák a szerzők magatartását az előadással szemben: Ma már csak emlék? – Papp Tímea kíváncsi stílussal értékeli; Fekete kérdés? – Nyulassy Attila nemzetiségi problémára reflektál (Nyulassy, 2010); Ahány ház, annyi történelem – Tompa Andrea írása az igazság problematikuságát felvető, elemző kritika; Tabuszínház – Hegyi Réka az új színházi formát dicséri (Hegyi, 2010); 20/20. Așa se scrie, îl citiți, cum vreți – Mircea Sorin Rusu a kétnyelvűség köré építi kritikusságát; Între Trianon și România Mare – Iulia Popovici történelmünkre reflektál.

FELHASZNÁLT IRODALOM

BESSENYEI Gedő István

2010, Csak húsz év múlva ne ez a dal legyen. *Látó* 2010. március

BÓKAY Antal

2006, *Bevezetés az irodalomtudományba*. Osiris, Budapest

BOROS Kinga

2009, *20/20 – beszámoló a munkafolyamatról*. Kortárs Drámafesztivál konferencia, Budapest

CSÁKI Judit

2010, Közös dolgaink – Gianina Cărbunariu: *20/20. Magyar Narancs* XXII. évf. 28. szám

FAZAKAS Mátyás

2010, Douăzeci/Húsz. *Observatorul Cultural* 2010. február

GYÁNI, Gábor

1997, A mindennapi történet mint kutatási probléma. *AETAS* 1997/1

HEGYI Réka

2010, *20/20*, avagy húsz éve, huszadikán. *www.hamlet.ro* 2010. március

IRMER, Thomas

2007, Új valóságok keresése. A dokumentarista színház Németországban. *Színház* 2007. augusztus

JABUKOVA, Natalja – BRAJLOVSZKAJA, Kszenyija

2007, Szó szerint: verbatim. Az orosz dokumentarista színház sajátos változata. *Színház* 2007. augusztus

NORA, Pierre

1993, Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. *AETAS* 1993/3

NYULASSY Attila

2010, Fekete kérdés? *www.7ora7.hu* 2010. szeptember

PAPP Tímea

2009, Ma már csak emlék? *Revizor online* 2009. december

PEREVEZENCEVA, Olga

2007, Az orosz dokumentarista színház. *Színház* 2007. augusztus

POPOVICI, Iulia

2010, Între Trianon și România Mare. *Observatorul Cultural* 2010. február

RUSU, Sorin, Mircea

2009, 20/20. Așa se scrie, îl citiți cum vreți... *www.agenda.liternet.ro* 2009. november

SIERZ Aleks,

2009, Az új írás a kortárs brit színházban. *Színház* 2009. október

TOMPA Andrea

2005, Egyenes beszéd. Orosz kortárs dráma. *Színház* 2005. július

TOMPA, Andrea

2010, Ahány ház, annyi történelem. *Színház*, 2010. február

WHITE, Hayden

1996, A történelmi szöveg mint irodalmi műalkotás. In: KIS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc (szerk.) *Testes könyv I. Ictus*, Szeged, 333–355