

***KÉT ORSZÁG — KÉT SZÍNHÁZI KULTÚRA?
Fel-feldobott labdák***

***DOUĂ ȚĂRI — DOUĂ CULTURI TEATRALE?
Mingi ridicate la fileu***

***TWO COUNTRIES — TWO THEATRE CULTURES?
Balls Getting Tossed Up***

The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU445 - CBC Incubator, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.

The content of this material does not necessarily represent the official position of the European Union.

Partnership for a better future

www.interreg-rohu.eu

The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU445 – CBC Incubator, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.

A kötetben közölt cikkek a szerzők véleményét tükrözik, amely nem feltétlenül egyezik a megbízók véleményével.

© Zsigmond Andrea

© Árokszállási Ronald

© a szerzők

Szerkesztő: *Zsigmond Andrea*

Segédszerkesztő, fordító: *Novák Ildikó, Csepei Zsolt, Kövesdi Krisztina, Benkő Emőke, Tamara Constantinescu, Ioana Toloargă*

Tervező, tördelő: *Árokszállási Ronald*

Kiadó: *Csokonai Színház, Debrecen*

2023

ISBN 978-615-01-8547-7

MAGYAR NYELVŰ ÍRÁSOK TARTALOMJEGYZÉKE

ROMÁN NYELVŰ ÍRÁSOK TARTALOMJEGYZÉKE	150
ANGOL NYELVŰ ÍRÁSOK TARTALOMJEGYZÉKE	302
SZERKESZTŐI ELŐSZÓ	9
A SZERZŐK ÉS MUNKATÁRSÁK BEMUTATÁSA	139

[múlt]

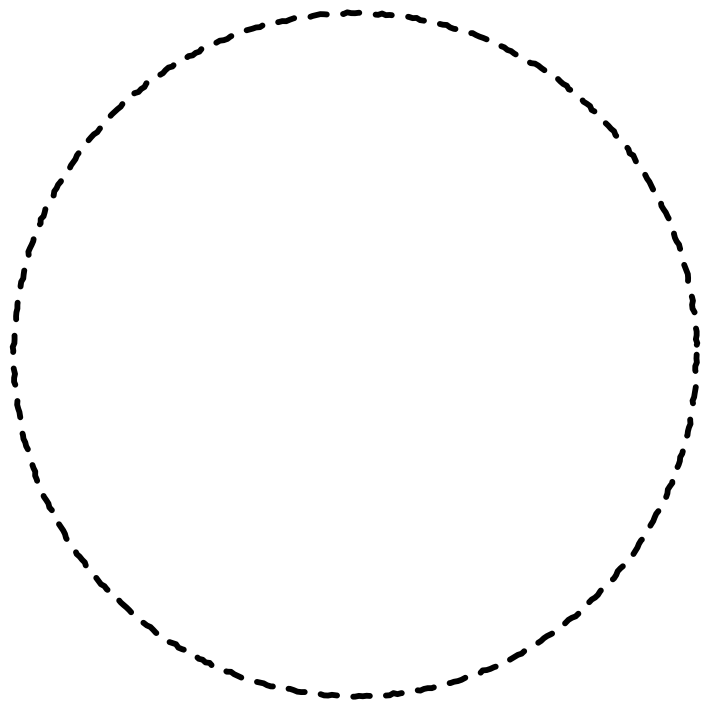
Urbán Gyula	14
<i>HOGYAN LETTEM BÁBRENDEZŐ?</i>	
[bábszínház] [kritika] [gender] [multikulti] [munka] [oktatás]	
Zeno Fodor	19
<i>INDULÁSOK, ÉRKEZÉSEK</i>	
[multikulti] [munka] [köszínház] [irodalmititkár] [bábszínház]	
Adela Moldovan	29
<i>SZERELMEM: A MARIONETT</i>	
[bábszínház] [munka] [köszínház] [függetlenszínház] [multikulti]	
Rumi László	35
<i>BÁBOKKAL A GLOBALIZÁCIÓ ELLEN?</i>	
[bábszínház] [függetlenszínház] [oktatás] [multikulti]	
Kovács Levente	40
<i>LÁTVÁNYPÉKSÉG</i>	
[repertoár] [köszínház] [oktatás]	
Kedves Emőke	49
<i>A KULTÚRÁK KÖZÖTTI HÍD NEM EGYIRÁNYÚ</i>	
[multikulti] [oktatás]	

[jelen]

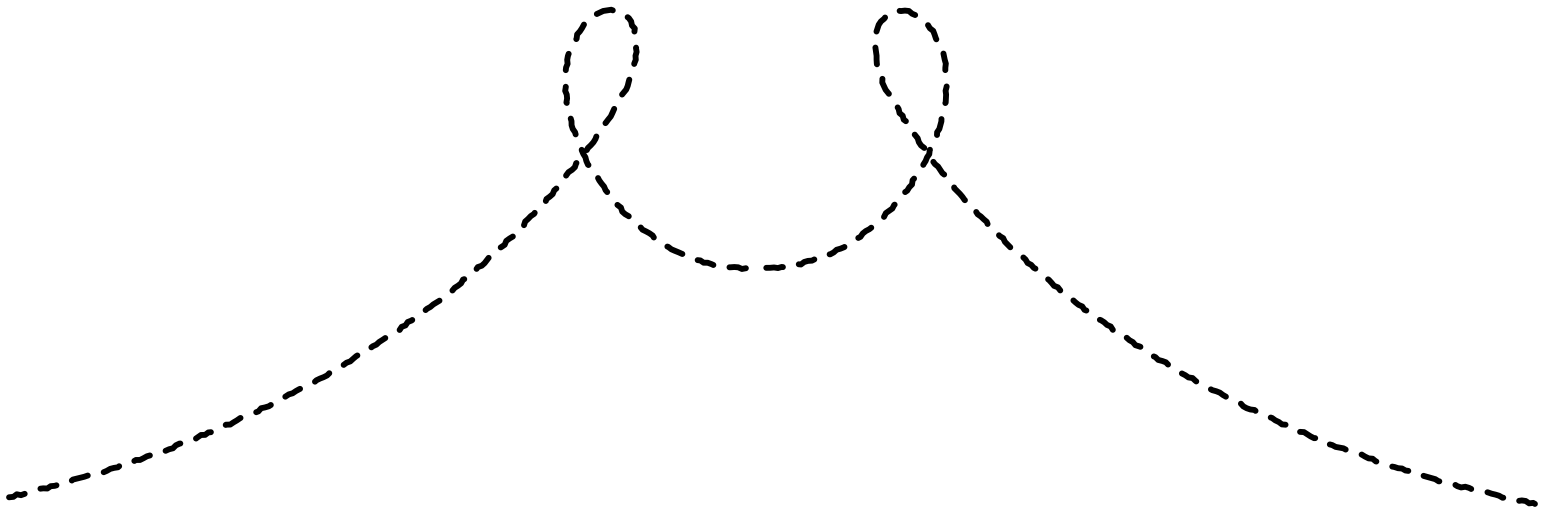
Szabó György <i>A RÉGIÓS ÖSSZEFOGÁS FÖLÖTTÉBB SZÜKSÉGES VOLTÁRÓL</i> [multikulti] [táncos] [oktatás] [munka]	55
Kozma Gábor Viktor <i>TESTEK A TÉRBEN</i> [multikulti] [színész] [oktatás]	63
Patkó Éva <i>PÁRHUZAMOK</i> [multikulti] [oktatás]	70
Jankó Szép Yvette <i>EGY NYELVET BESZÉLNI (SKIZOID MONOLÓG)</i> [repertoár] [multikulti] [műfordítás] [munka]	73
Patkó Éva <i>HAVI DRÁMA TÍZ. IDEJE VÁLTANI</i> [repertoár] [multikulti] [munka] [rendező]	78
Csepei Zsolt <i>KIÁRUSÍTÁS</i> [színész] [munka] [függetlenszínház]	83
Nagy Eszter <i>VÍGEPOSZ A (VOLTVAN)LESZRŐL</i> [munka] [színész] [táncos] [kőszínház]	87
Henn János <i>ÉRDEKKÉPVISELET – GYEREKCIPŐBEN</i> [munka] [kőszínház] [színész]	98

[jövő]

(Turbuly Lilla) <i>TISZTELT KRITIKUSCÉH!</i> [kritika] [repertoár]	105
Kovács Bálint <i>NYUGALOM, A HELYZET VÁLTOZATLAN</i> [repertoár] [kőszínház] [függetlenszínház] [színész] [munka]	110
Szakács Kincső <i>SMART PUPPET THEATRE</i> [bábszínház] [gender] [robotika]	114
Puskás Panni <i>KREATÍVABB VAGY EGY ROBOTNÁL?</i> [robotika] [színházinevelés]	118
Demeter Kata <i>EMBERI ÉS EMBERTELEN DRAMATURGOKRÓL</i> [munka] [robotika] [dramaturg] [irodalmittkár]	123
Csatlós Lóránt <i>HOLOGRAM</i> [robotika] [színész]	127
Bakk Ágnes Karolina <i>TROLLKINEVELŐ</i> [robotika] [színházinevelés]	131
Stuber Andrea <i>RENEZÁNSZ 2108</i> [robotika] [repertoár]	136



[bábszínház] 14, 19, 29, 35, 114
[dramaturg] 129
[függetlenszínház] 29, 25, 83, 110
[gender] 14, 114
[irodalmittkár] 20, 129
[kritika] 14, 105
[kőszínház] 19, 29, 98, 110
[multikulti] 19, 29, 49, 55, 70
[munka] 14, 78, 83, 87, 98
[műfordítás] 73, 78
[oktatás] 14, 35, 40, 63, 70
[rendező] 29, 35, 49, 78
[repertoár] 40, 77, 78, 105, 110
[robotika] 124, 129, 131, 136
[színész] 63, 83, 87, 127
[színházinevelés] 118, 131
[táncos] 55, 87



SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

Két ország – két színházi kultúra? A kérdőjel úgy került a címbe, hogy elgondolkodtunk azon, az országhatár vajon automatikusan azt jelenti, attól nyugatra egyféle, míg attól keletre egy teljesen másféle, egységes színházi kultúrát találunk? Hiszen csak Romániában legalább két nagyszámú etnikum él egymás mellett (román, magyar). Ráadásul az alkotók anyanyelvén kívül sok más tényező befolyásolhatja, milyen színházi nyelven szólal meg egy előadás.

Jelen kötetben kizárólag a magyar és a román nyelvű társulatok világát érintjük – bár német vagy roma társulatok is léteznek a két országban –, hiszen ez is elég nagy téma. Ráadásul, bár különbségekre is rámutatunk, inkább a hasonlóságokat helyezzük előtérbe. Ugyanis azt tapasztaltuk a munka során, attól függetlenül, hogy egy szerző a határ keleti vagy nyugati oldalán ragadott billentyűzetet, hasonló gondolatokat fogalmazott meg – például a független színházak túlélési esélyeivel kapcsolatban, vagy mondjuk a színház jövőjét tekintve (legtöbbször a mesterséges intelligencia térnyerését taglalják).

Arra kérnénk tehát az olvasót, ne országspecifikus jegyként tekintszen egy-egy cikkben feltárolt gondolatra, hanem mint olyanra, amely a tágabb régióban más alkotók esetében is felbukkanhatna. Tehát bár a szerzők sokszor a saját élettapasztalataik fonala mentén haladnak az eszmefuttatásuk során, nem csak rájuk, hanem kollégáikra, szomszédaikra is vonatkoztatható felismerésekre bukkanhatunk esszéikben.

Vegyük például a politikai rendszerek befolyását a kulturális szférára – ez a hatás tisztán kirajzolódik a Budapesten élő Urbán Gyula élettörténetéből csakúgy, mint a Romániában dolgozó Zeno Fodoréból. Vagy ha az országhatáron kívülre, távolra tekintő alkotók tapasztalatairól olvasunk (Patkó Évánál, Kozma Gábor Viktornál), szintén azt látjuk, hogy Amerikából nézve nagyon egységesnek tűnik a kelet-európai színházi rendszer. Illetve Magyarországról és Romániából nézve is ugyanolyan másnak, távolinak látszik, ami a nyugati színházi struktúrát jellemzi.

Megpróbáltunk átjárásokat is kidomborítani a különböző régiók között. Különleges érzés volt például Kovács Ildikó, a nagyhatású erdélyi bábrendező nevét viszontlátni úgy a magyarországi magyar (Rumi László), mint a romániai román alkotók (Adela Moldovan) hálás visszaemlékezéseiben.

A kötet szerzői különféle korosztályokból kerültek ki. A legfiatalabb (Szakács Kincső) már betöltötte a 25. évét, a legidősebb (Zeno Fodor) jövőre éri el a 90-et. Ennek megfelelően az általuk bemutatott tapasztalatok is a 20. és 21. század különféle periódusaira vonatkoznak.

Azon szerzők írásai, akik már betöltötték a 80 évet, és többet tudtak beszélni a múlt század színházi történéseiről, a 'múlt' címke alá lettek összegyűjtve. A távoli múlt mellett a közelmúltra is fókuszálnak az ide sorolt írások: id. Kovács Levente például a bolognai rendszert említi az erdélyi színházi képzések vonatkozásában, amely a most induló harmadév számára még létező keretezése a képzésnek, de az idén induló színész évfolyamok három helyett már négy év múltán kapnak diplomát. Ugyanide soroltuk Kedves Emőke esszéjét is, aki arról mesél, milyen tapasztalat volt számára több mint tíz éve magyar-ként a bukaresti román rendezőiskolában tanulni, majd onnan megérkezni a temesvári színház közegébe, és magába a bánsági városba.

Ezt követően a 'jelen', majd a 'jövő' fejezetbe csoportosítottuk az esszéket, tudva, hogy ezek nem szigorú időhatárok – hiszen például Szabó Györgynek, a budapesti Trafó menedzserének esszéjében mind a nyolcvanas évek történései megidéződnek, mind a jelen válsága, és ugyanő izgalmas javaslattal él a jövő teendőire vonatkozóan is.

Vagy a 'jelen' fejezetbe olyan írásokat is beemeltünk, amelyek játékosan egy jövőbeli eseményt idéznek meg. Például egy független színházban összegyűlt tárgyak kiárusítását valamikor „a 2027-es nagy színészlázadás” utánról, vagy egy kőszínházbeli alkalmazott felmondó levelét, 2057-ből. A fikciós kerettől eltekintve tudvalevő, hogy ezek az esszék a színház jelenbeli állapotának egy-egy neuralgikus pontjára tapintanak rá.

Ellentmondásnak tűnhet, hogy bár a jelen vagy a jövő vonatkozásában többnyire borúlátó írásokat közlünk, mégis a szövegek játékosságára törekedtünk. Mert olvasmányos könyvet próbáltunk összeállítani. Ezért a cikkek vagy élőbeszédszerűek, vagy közelítenek a szépirodalmi nyelvezethez, azon belül is a humoreszk műfajához. Reményeink szerint ezzel némiképp ellensúlyozni tudjuk a kötet vaskosságát, amely abból következik, hogy mindegyik szöveg háromszor jelenik meg benne – magyarul, románul és angolul.

Az olvasmányossággal egyrészt olyan érdeklődők felé szerettünk volna nyitni, akik egyszerűen csak kíváncsiak a színház világára. Emellett a színházi szakmára, ezen belül a szakírás hangnemének lazítására is gondoltunk. Kísérletezni akartunk olyan műfajokkal, amelyek nem szokványosak a színházi írások terén, de emellett, hogy fogyaszthatóak, érvényes gondolatokat lehet kifejezni velük.

Könyvünk nem egyedülálló a színházi kiadványok piacán. Témáját tekintve hozzá leginkább a Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozó kiadványai állnak közel, a *Határutak / Border Roads*, Varga Anikó szerkesztésében. De román és magyar nyelvű színházi folyóiratok és könyvek tömkelege fókuszál a régió színjátszására – talán elég, ha a Színház, a Teatrul azi, a Scena.ro folyóiratok, esetleg a budapesti Selinunte Kiadó nevét említjük itt. (Vagy a Napkút Kiadó sorozatát, a Drámatájakat, amely más népek irodalmát csatornázná be a magyar piacra, kortárs európai drámákkal pezsdítve fel a színházak vérkeringését.)

A színházi kommunikációból sosem elég – mindig vannak például olyan drámák, amelyek fiókban maradnak. Hiába hívtuk fel a figyelmet a Játéktér folyóirat könyvrecenzió rovatában a székelyudvarhelyi és nagyváradi közös drámapályázat kiadványaira, a kétnyelvű dráMÁzat-antológiákra, vagy másrészről a magyarországi Színházi Dramaturgok Céhe által évente kiadott Nyílt Fórum Füzetekre – a kőszínházak igazgatóinak vagy rendezőinek ingerküszöbét nagyon kis eséllyel érik el ezek a drámák. Talán úgy lehet esélyük a kortárs drámaíróknak és az általuk feldolgozott problematikáknak, ha felolvasósínházakat szerveznek számukra – amilyeneket a DESZKA Fesztiválokon

a debreceni Csokonai Színház is támogató. Vagy amilyenekről jelen kötetben két szerző is értekezik, Patkó Éva rendező és Jankó Szép Yvette fordító.

Kiadványunkban nem csak rendező és drámafordító, de színész, irodalmi titkár, egyetemi oktató, táncos, bábszínházi alkotó, színikritikus és menedzser-igazgató is megnyilatkozik. Az volt a célunk, hogy a szakmára minél több szögből rálátást biztosítsunk.

Mindeközben kevésbé az esztétikai kérdések kerültek előtérbe, sokkal inkább a strukturálisak vagy a munkavégzéssel kapcsolatosak. Nem független ez azoktól a tendenciáktól, amiket a tágabb társadalmi közegben tapasztalunk. A magyarországi Színházi Kritikusok Céhe a 2017/2018-as évad díjai között például Kurácsi-díjat adott át Sárosdi Lillának, amikor a színésznő felemelte szavát a pályakezdők kiszolgáltatottsága ellen. Vagy a Játéktér erdélyi magyar színházi folyóirat a 2022. évi nyári lapszámában a színházban tapasztalható kiegészítő témáját járta alaposan körül.

Korábban sok folyóiratban vagy szakkönyvben találkozhattunk olyan írásokkal, amelyek egyes kiemelkedő rendezők látásmódját vagy konkrétan esztétikai kérdéseket taglaltak. A kolozsvári Koinónia Könyvkiadó sokat tett például azért, hogy a román-francia színházesztéta, George Banu gondolatait a magyarul olvasó közönség is megismerhesse. Ugyanebben a könyvsorozatban egy román rendező, Mihai Măniuțiu szemléletmódját épp az én fordításomban ismerhették meg a magyar olvasók, más román rendezőkről a Keresztény Szó hasábjain értekeztem. Bocsárdi László, a kivételes erdélyi magyar rendező munkásságát irodalmi folyóiratokban, a Bárkában, a Helikonban, a Székelyföldben, a Látóban kíséreltem meg bemutatni. A tündöklően jó kolozsvári társulatot összehozó Tompa Gábor gondolkodásmódját egy magyarul és angolul megjelent, szótárszerűen felépülő kötetben, illetve a Színház folyóirat és portál oldalain vázoltam fel.

De mára az én érdeklődésem is, akárcsak a kötetben megnyilatkozó Henn Jánosé, a dolgozók munkakörülményei felé fordult. Ha korábban felvetődött a kérdés, hogy a műalkotás minősége vagy az alkalmazottak jólléte a

fontosabb, legtöbben úgy véltük: a művészi érték mindenk fölé való. Ma már jóval kevesebben gondolják azt, hogy bármilyen áldozatot meg kell hozni a művészet oltárán.

Ma, ha azt kérdeznék, milyen tematikus lapszám összeállítását vállalnám be szívesen (teszem azt, a Játéktér folyóiratnál, ahol szerkesztő vagyok), azt mondanám: azt lenne jó körüljárunk, hogyan egyeztethető össze a színházi munka a családi élettel. Ki fekteti le például a kisgyereket, amíg anya este a színpadon játszik? Vagy, hogy közelebb jöjjünk: ki vigyáz rá, amíg anya színházi könyvet szerkeszt? (Itt megragadnám az alkalmat, hogy megköszönjem családtagjaimnak: az utóbbi hónapokban, míg ezen a könyvön dolgoztunk munkatársaimmal, erőn felül támogattak.)

Persze, mindegyik olvasónkat más-más szegmense érdekli a színháznak. Hogy megkönnyítsük a befogadók dolgát, az esszéket címkékkel láttuk el. Így, ha valaki, teszem azt, a színházi oktatás iránt érdeklődik, könnyen ki tudja választani azokat a szövegeket, amelyekben az oktatásról van szó. Vagy, preferencia szerint, a színészeiről, a robotikáról...

Jó olvasgatást!

ZsA

Urbán Gyula

HOGYAN LETTEM BÁBRENDEZŐ?

[bábszínház] [kritika] [gender] [multikulti] [munka] [oktatás]

Az én családomat (az anyám földbirtokos volt) kitelepítették. Majd visszakerülhettünk Budapestre, érdekes módon, az egyik nagybátyám államosított házának a házmester-lakásába. Mi csak ott lakhattunk. Ott is laktunk egy darabig, én jártam iskolába. Aztán újságíró lettem, és bementem a bábszínházba.

Akkor az igazgató dr. Szilágyi Dezső volt, akit először nagyon nem szerettem. Elküldött a főszerkesztő az Esti Hírlaptól, hogy írjak egy kritikát az egyik bábszínházi előadásról. Nagyon nem tetszett a darab, és levágtam. Azt mondta a főszerkesztő, hogy ide figyelj, ez jó, meg is jelentetem, mert jó, de annyira negatív, hogy az újságíró-etika szerint el kell vinned a cikket az igazgatónak. El is vittem a cikket, odaadtam. Ő elővette a piros ceruzáját, és elkezdett kihúzogatni dolgokat. Akkor elhúztam tőle a cikket, és azt mondtam neki, hogy „Uram, nem Önnél vagyok beosztásban, nem ön az alkalmazóm, hanem az Esti Hírlap. Úgyhogy tegye el a piros ceruzáját, jó? Köszönöm szépen”, s elindultam kifele.

Utánam küldte a kapust, és azt mondta: „Figyeljen ide, fiatal barátom. Megfordíthatjuk ezt a dolgot. Lehetek én a munkáltatója.” Én pedig mondtam, hogy igen. Mert előtte én már báboztam egy amatőr csapatban, az volt a neve, hogy Auróra. (Mellesleg a piarista gimnáziumban működött.) Tehát volt már valami elképzelésem erről a műfajról. És azt mondtam neki, hogy: „Jó, de én az Esti Hírlapnál jól érzem magam. Mit tud maga ajánlani nekem, hogy én ide átjöjjek?” „Mit – azt mondja –, egy prágai ösztöndíjat.” Visszamentem a főszerkesztőhöz, elmondtam, hogy mit mondott. Erre ő eltépte a cikket, és azt mondta: „Eredj vissza, és szerződj le ehhez az emberhez, mert több mint valószínű, hogy ez egy tisztességes ember.” Visszamentem, és leszerződtem.

Egy év múlva behívat, és azt mondja, hogy: „Menj be a Minisztériumba, mert hát most folyik ez az ösztöndíj-ügy, és légy ügyes.” Bementem a minisztériumba. De én előtte teológiát végeztem. És akkor kérdezi tőlem Gyetvai

elvtárs, hogy: „Fiatal barátom, utánaéztünk magának, maga teológiát végzett. Maga hogy van ezekkel a dolgokkal?” Mondom: „Én úgy vagyok ezzel, mint előtte.” „Aha – mondta –, ilyen emberekre van szükségünk. Mi majd magát megneveljük. Magáé az ösztöndíj.” Szóval így kerültem ki. Ez egy magyar ösztöndíj volt a Károly Egyetemre, és ott olyan professzorokkal találkoztam, mint Milan Kundera, dr. Erik Kolar és Jan Malik. Szóval ilyen nagyon nagy nevek voltak ott. Elvégeztem a rendezőit és mellette a bábszakot is, majd visszaszerződtem ehhez a színházhoz.

Természetesen volt egy főrendezőm, aki engem takarékra rakott. S mert nem jutottam munkához, ezért nem a főrendezőre haragudtam, hanem az igazgatómra, aki ilyen lehetőséget adott nekem. S milyen érdekes, hogy az élet mindig rendet tesz. Ez az ember aztán nem lett többet igazgató, mert leváltották, és ettől kezdve én mind többet jártam hozzá, beszélgettünk, és megszerettem dr. Szilágyi Dezsőt, és én temettem el. Furcsa az élet, nagyon furcsa és nagyon szép ebből a szempontból. Az ember változik, a kapcsolatai is változnak, és a véleménye is változik az emberekről. Minden a helyére kerül. Szóval lassan jöttem rá, hogy ez az ember kenyeret adott a kezembe. Jó, persze, itt-ott elkaszált, de hát ez diplomácia, ez politika.

Mert említettem, hogy volt egy főrendezőm, aki félt tőlem. Aztán a főrendezőt megütötte a guta. Szilágyi Dezső behívott, és furcsa dolgot mondott, nem is tudtam értelmezni, azt mondta, hogy: „Most te következel.” Ideadta Brechtől *A kispolgár hét főbúne* szövegekönyvét, és azt mondta, hogy ezt kellene folytatnod, itt van a szövegekönyv. És hozzátette, hogy a főrendezőnek a szellemében tessék ezt folytatni.

S akkor mondtam, hogy: „Nekem ez nem kell. Ez nem az enyém. Kérek egy hetet, és majd kapsz egy másik szövegekönyvet. Ami az enyém lesz. Különben nem vagyok hajlandó semmire sem.” Egy hét múlva átnyújtottam az elképze-
lésemet. El sem olvasta, bele se nézett, azt mondta, kezd el a próbákat.

•

Sokat köszönhetek a prágai tanárainknak. Erik Kolarról írtam is egy regényt, az a címe: *Hamburgi laktanya*. Aztán Kundera volt az, akinek szintén

Brnóban (Brünnben) volt az első bemutatója, mint nekem is. Az ő darabjának *A kulcsok tulajdonosa* volt a címe, nagyszínpadi produkció volt. Az én darabomnak pedig *Tengerkék Péter* volt a címe. Azt mondja nekem a Kundera, hogy „Figyelj ide, Gyula, repültél már valaha?” Mondom, nem. „Akkor itt van neked egy repülőjegy Brünnbe, tudom, hogy ott lesz a bemutatód. Én sajnos nem tudok elmenni, mert készülök az enyémre. Menj el repülővel.” El is mentem.

Lement a premier. Teljesen ismeretlen fiatalember voltam, és életem egyik legszörnyűbb szakaszát éltem át a premier utáni fogadáson. Ott ültem egyedül egy asztalnál, az összes cseh író nézett rám, és egy büdös szót se szóltak, annyira féltékenyek voltak erre az egyetlen magyarra. Akkor én megtanultam, hogy az a szakma, amit én elkezdtem, az egy nagyon rögzös szakma. És nagyon kell vigyázni, hogy az emberre ne legyenek féltékenyek. De erre nem nagyon lehet vigyázni. Mert mindenképpen féltékenyek lesznek, és rosszindulatúak.

A nejem egy tudós asszony, a közgázon tanított spanyolt. Ott is volt egyszer egy fogadás, és ott találkoztam egy tudóssal, aki már eléggé szédült volt. Meglökte a vállamat, és azt mondta, hogy: „Te, én úgy szeretek áskálódni!” Na, most, ez alapige azon a pályán, ahol én mozgok. Tehát óvatosnak kell lenni végső soron, mert annyira szeretnek áskálódni. Arra büszke vagyok, hogy én viszont nem szeretek. Nem azért, mert szent vagyok, de én vagyok az első, aki odamegy a másikhoz, ha sikere van, és gratulál neki. Örülök neki. Persze, bennem van, hogy nekem jobbat kell csinálni majd. De ha jobbat csinállok, akkor a másik nem jön oda hozzám.

•

A *Tengerkék Pétert* háromszor-négyszer írtam át. Ennek az alapja egy gyerekkori mesekönyvem, ami elveszett, és nagyon hézagosan emlékeztem rá. Amikor aztán dramaturgiát tanultam a prágai Károly Egyetemen, be kellett nyújtanom a pályaművemet, és akkor eszembe jutott ez a történet. S ezt megírtam a magam módja szerint. És mire meg kellett védenem, addigra már tíz színházban játszották.

Az utolsó átiratomban már nem kisfiú a kis kutyus, mert rájöttem arra, hogy olyan kevés leányhős van a gyerekeknek. Mindig a legkisebb fiú indul el a sárkányt legyőzni, a lányok pedig csak királylányok és passzívak. Ezért úgy döntöttem, hogy legyen Zsuzsi a kiskutya neve, s akkor a lányok fognak vele inkább azonosulni. Zsuzsinak hívják a kutyust a mesekönyvben is, ami *A tengerkéek kutyus története* címmel az Ulpius-háznál jelent meg, 2014-ben.

•

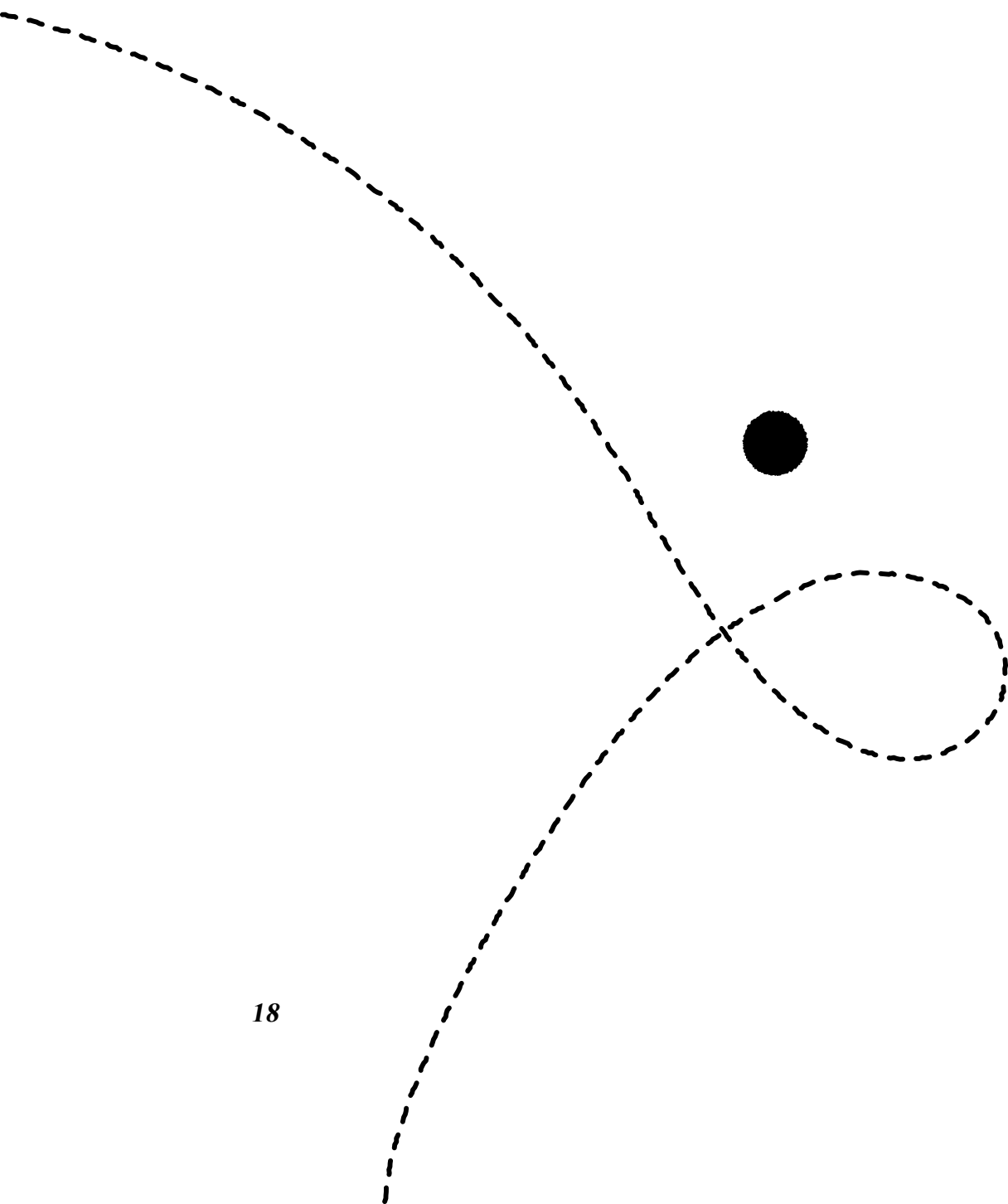
A polgárok azt hiszik, hogy a művészek bohémok, és fogalmuk sincs, honnan van pénzük arra a sok piára, meg kártyaadósságra, meg lóversenyekre. Itt most kijelenthetem neked, hogy a művészek már nem bohémok. A művészek már családokat tartanak el. Nem nagyon isznak. És ez az egész úgy változott meg, hogy egy művésznek tulajdonképpen a saját maga menedzserének is kell lenni. Tehát észnél kell lenni.

•

Sokat rendeztem Spanyolországban. Az egész Lorca-életművet megrendeztem, mondjuk, nem bábbal. S arra még büszkébb vagyok, hogy Örkény Istvánnak néhány darabját bevezettem a spanyol kultúrába. Úgy aztán elkerültem hát Altamirába is, ahol láttam a híres bölényeket a barlangokban.

A legjobban az hatott meg, hogy már akkor szignálta a művész a művét. Ott van az a kis fehér kézlenyomat. Kisebbség voltak azok az emberek, mint mi. Akkorák voltak, mint egy gyermek, talán. Ott van az a kis fehér, ötujjú kéz. Nekem semmi más vágyam nincs, mint hogy történeteket írjak vagy közvetítsek a gyerekeknek. A másik pedig az, hogy az én kis kezemnek a fehér nyomát otthagyjam. Aztán az lényegtelen, hogy én ki vagyok, azt el fogják felejteni, de a történetben mindig benne lesz egy fehér kezecke.

NI



Zeno Fodor

INDULÁSOK, ÉRKEZÉSEK

[multikultí] [munka] [kőszínház] [irodalmititkár] [bábszínház]

Az elsők közötti konkrét emlékeim a színházról az 1942 és '44 közötti időszakban látott előadásokhoz kötődnek, amikor Észak-Erdélyből elmenekülve, a bécsi döntés után Craiován laktunk. 8-10 éves voltam akkor.

A háború után marosvásárhelyi diákként amatőr színjátszó lettem (és mondták, hogy tehetségem van hozzá), majd 1953-ban felvételiztem a kolozsvári színiakadémiára. Amikor kítették az eredményeket, első voltam a vonal alatt. Nagy szomorúan álltam az intézet udvarán, amikor kijött a rektor, Ștefan Braborescu mester, meglátott, odajött hozzám, karon fogott, és bementünk az első cukrászdába, amely az utunkba esett. A Mester rendelt két kávét, és bevezetés nélkül azt mondta: „Te tulajdonképpen bejutottál, csak a KISZ titkár ellenezte a felvételed a dossziéd miatt.” Apám, aki 1946-ban halt meg, rendőrfőnök volt, vagyis, ahogyan akkor fogalmaztak, szolgálta „az elnyomó tökécs-földesúri rendszert”.

Visszatérve Marosvásárhelyre, bérelszámolóként helyezkedtem el egy kisipari szövetkezetben, beiratkoztam a Népművészeti Iskolába, és műkedvelősködtem, még sikereim is voltak. Megismertem a Székely Színház kiváló társulatát, többek között a nagy színészt, Kovács Györgyöt, illetve a híres rendezőt és igazgatót, aki 1946-ban megalapította és húsz éven keresztül vezette ezt a színházat, Tompa Miklóst (Tompa Gábornak, a jelenlegi kolozsvári színházigazgatónak az édesapját). Megengedték nekem, hogy néha részt vegyek a próbáikon, ami számomra nagy öröm volt.

A következő évben, 1954-ben újra felvételiztem Kolozsvárra, és bejutottam (a román tagozatra). Csakhogy nyáron a kolozsvári intézetet összevonva a bukaresti színházi és filmes intézetekkel, létrehozták Bukarestben a Színház- és Filmművészeti Intézetet (Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică – IATC), jelenlegi nevén a Színház- és Filmművészeti Egyetemet. A kolozsvári színházi intézet magyar tagozata pedig Marosvásárhelyre költözött, mert majdnem mindegyik tanár marosvásárhelyi volt, a Székely Színház

társulatához tartozott.

Így hát az első évet a fővárosban, az IATC-n kezdtem. Az összevonásnak köszönhetően az első éven két nagylétszámú évfolyam kezdett, ezért az első év végén egy nagyon kemény válogatást végeztek, hogy csupán egyetlen, kisebb létszámú évfolyam maradjon. Azok közé kerültem, akiket színészmesterségből elváltak, de nem azért, mert nem lettem volna tehetséges, hanem azt mondták, hogy nem megfelelő a hangom.

De mivel minden más tantárgyból nagy jegyeim voltak, az intézet kérte a tanügyminisztériumtól, hogy engedélyezze az áthelyezésemet egy másik szakra. Így kerültem másodévre teatrológia-filmológia szakos hallgatóként. Az évfolyamtársaimmal nagyon jól kijöttünk egymással, olyanok voltunk, mint egy nagy család, és a közöttünk való kapcsolat azután is megmaradt, hogy végeztünk.

•

Az egyetem után, az úgymond ‘kihelyezésen’ Nagyváradot választottam. Nagyvárad az a város, ahol 1934-ben megszülettem, és ahonnan 1939-ben elkerültem, amikor apámat Marosvásárhelyre helyezték. De nem ez volt a fő okom, hogy oda kerüljek, hanem az a tény, hogy az ottani színház mindkét tagozatán (román és magyar) kiváló társulattal rendelkezett. A román tagozathoz alkalmaztak irodalmi referensként.

A nagyváradai színház akkor éppen létezése dicsőséges szakaszában volt. A román tagozat rendezői között volt Radu Penciulescu, akinek a nagyságát mindenki elismeri (és akihez nagyon szép barátság fűzött, és erre büszke vagyok). Ám Penciulescu néhány csodálatos rendezés után elment Bukarestbe, ahol az IATC rendező szakán tanár lett, és megalapította a Kis Színházat. Valeriu Moisescu jött a helyébe Váradra, aki szintén elsőrangú rendező volt. A társulat másik rendezője Dan Alecsandrescu volt, aki csupán egy évvel előttem végzett az IATC-n, és akivel már az intézetben megbarátkoztam. Ő néhány év múlva Aradra távozott, ahol jó igazgatóvá vált. Vele később Marosvásárhelyen újra kollégák lettünk.

Egy napon, körülbelül három hónapra rá, hogy Nagyváradra kerültem, behívott Andrei Dauer, az igazgató, és elmondta, hogy a magyar tagozat irodalmi titkára, a kiváló költő, Gréda József feliratkozott, hogy kitelepedjen Izraelbe, így nem maradhat irodalmi titkár. Ezért, mivel ismerem a magyar nyelvet, ideiglenesen, amíg egy új embert nem alkalmaznak, én kerülök a helyére. Ez az ideiglenesség majdnem két évig tartott. Számomra pedig csodálatos lehetőség volt ez arra, hogy tökéletesítsem a magyar nyelvi és irodalmi ismereteimet.

A magyar tagozaton is nagyon jó társulat volt. A rendezői az 'öreg' dr. Gróf László és a fiatal Szombati Gille Ottó voltak, aki szintén nagyon jó és hűséges barátom lett. A magyar tagozat előadásai főként az állandóan pezsgő Szombati Gille Ottó kézjegyét viselték, és Borbáth Magdáét, a színház új rendezőjét.

A négy év Váradon, amely nagyon kellemesen telt, formált engem tulajdonképpen színházi emberré. A váradi nagy rendezőktől és színészekről, mind a románoktól, mind a magyaroktól tanultam meg, mit jelent a színpad és a nézők tisztelete, a színházi fegyelem, a csodálatos színházművészetnek való teljes elkötelezettség.

•

1962 nyarán átszerződtem Marosvásárhelyre, hogy kivegyem részem a román tagozat létrehozásából – ugyanis csak magyar tagozat volt addig a marosvásárhelyi színházban. A város román lakossága már nagyon várta ezt az eseményt.

Akkor még Tompa Miklós volt az igazgató, aki a román tagozat nagy támogatójának bizonyult. A mester bő humorral mesél a *Székely körvasút* című önéletrajzi könyvében arról, hogyan történt meg az IATC végzetteiből verbuválódott román társulat kialakítása, akik Marosvásárhelyre szerződtek, hogy új színházat alapítsanak. Ők tizenhárman voltak, hozzájuk társult nyolc 'öreg' (akik éppenséggel csak öregek nem voltak) és Mihai Raicu rendező. Mindannyian tele voltak lelkesedéssel. Büszkék voltak arra, hogy elindítanak egy fontos kulturális kezdeményezést, hogy a román kultúra terjesztői lesznek egy olyan városban, ahol a magyar kultúrának régi múltja és gazdag jelene volt.

A román és magyar társulat közötti kapcsolat első pillanattól nagyon jó volt. A románok megtanulták a magyaroktól, a nagy gyakorlatú művészekről, hogy mit jelent a színpadi fegyelem, a művészeti alkotás komolysága. A magyarok viszont megtanulták a román fiataloktól az új ötleteket, az új tendenciákat a nemzetközi színjátszás területén, amikkel ők Bukarestben találkoztak már. Közös is dolgoztak, egyes magyar színészek játszottak a román tagozat előadásaiban, ugyanakkor román színészek is játszottak a magyar előadásokban.

A román tagozat nyitó előadására kiválasztottunk egy olyan jó darabot, amely megfelelt az ideológiai követelményeknek is. Ez Dorel Dorian *Ha majd megkérdeznék* című darabja volt, Mihai Raicu rendezésében. Sokat tapsoltak az előadásnak azok a nézők, akik boldogok voltak, hogy van egy román nyelvű színházuk Marosvásárhelyen. Sokat játszották, kiszállásokon is. Az első évad következő rendezései is magas színvonalúak voltak, értékes darabokkal. Köztük volt Eduardo de Filippótól *A hazugság hosszú lábai*, amelynek során a román tagozat színészei először találkoztak Harag Györggyel, a nagy erdélyi rendezővel, akivel a későbbiekben még sok kiváló előadást hoztak létre.

A színházunk fontos intézmény volt – nem véletlenül kapta a Nemzeti Színház titulust. Mindig is arra törekedtünk, hogy értékes darabokat ajánljunk a közönségnek, magas művészi színvonalon megvalósított előadásokat. Az is szerencse volt, hogy a megye vezetésében majd' mindig voltak színházszerető emberek, akik lehetővé tették, hogy olyan darabokat is színre vigyünk, amelyek más megyékben nem valósulhattak volna meg, vagy amiket legalábbis drasztikusan cenzúráztak volna. Például Radu Iftimovici darabja, a *Ne öljétek meg a zöld lovakat*, amelyet Raluca Iorga Mândrilă rendezett, világosan antikommunista hangsúlyokat tartalmazó előadás volt, és ezt érzékelték is a nézők. Emiatt a legnagyobb közönségsikernek örvendő előadás lett a színházunk történetében, pedig nem a könnyű műfajba tartozott. Segesváron, ahol mindig csak egy előadást játszottunk, ez a darab tíz alkalommal ment. Kolozsváron kilenc alkalommal, a Diákház óriási termében, zsúfolt nézőtér előtt.

Azokban az években sok jó előadás született, néhány közülük éppenséggel színpadi remekmű volt. Ha csak a román tagozatra gondolok, sokan hallottak a híres *Cseresznyéskertről*, Csehov darabjáról Harag György kiváló rendezésében. Kétségkívül máig ez a legjobb előadás, amit valaha Marosvásárhelyen színre vittek. Nálunk, a román tagozaton Harag tizennégy előadást rendezett. Véleményem szerint A. V. Suhovo-Kobâlin darabja, a *Tarelkin halála* is hasonlóan nagyszerű előadás volt, csak hogy azt sokkal kevesebb ember látta, és nem volt olyan visszhangja, mint a *Cseresznyéskertnek*. Sajnos nem készült felvétel róla. Harag előadásai közül nagyon jó volt még Arthur Millertől a *Pillantás a hídról*, Robert Emmet Sherwoodtól *A megkövült erdő*, aztán a *Jó estét, Wilde úr!*, ami egy musical Oscar Wilde *Bunbury* c. vígjátéka alapján, valamint Herman Wouktól a *Zendülés a Caine hajón*.

Harag után csodálatos előadásokkal következik Radu Penciulescu, Liviu Ciulei, Alexa Visarion, Eugen Mercus, Dan Micu, Dan Alecsandrescu, Kincses Elemér, Nicolae Scarlat, Constantin Anatol, Constantin Codrescu, Theodor Cristian Popescu, Anca Ovanez, Mircea Cornișteanu, Hunyadi András, Cristian Hadji-Culea, Bokor Péter, Raluca Iorga Mândrilă, Cristian Ioan.

Szoros kapcsolatom volt közülük Radu Penciulescuval, Dan Alecsandrescuval, Harag Györggyel, Anatol Constantinnal. Több jó barátom került ki még a társulatból, tulajdonképpen jó kapcsolatom volt majdnem mindenkivel. A magyar tagozatról Kincses Elemérral kerültünk igazán jó barátságba.

A hetvenes években Haragnak köszönhetően, akit meghívtak Jugoszláviába rendezni, megkötöttünk egy együttműködési szerződést a szabadkai színházzal. A város körülbelül Marosvásárhely nagyságú, az ottani városházát ugyanazok az építészek tervezték, ugyanabban a stílusban, mint a marosvásárhelyi városházát, és a színházuk is két tagozatos: szerb és magyar társulata van. Kilenc éven át cseréltünk előadásokat – egyik évben a szerb tagozat a román tagozattal, másik évben a két magyar társulat járt a másiknál. A mi rendezőink dolgoztak náluk, az övéik nálunk, az ő színházuk román darabokat, a mi színházunk pedig szerb darabokat vitt színre. Minden simán ment 1980-ig,

amikor közölték velünk Bukarestből, hogy a cserekapcsolat működhet ugyan, de már nem tudják finanszírozni. És mivel abban az időszakban a külföldiek számára a szállodai költségek magasak voltak, nem volt más megoldás, mint lemondani az együttműködésről. Ennyit tudtunk tenni azokban az években.

A szakmai életemben ezután egy kis kitérő következett.

1985-től tizenkét évig a marosvásárhelyi bábszínháznál dolgoztam, majd visszatértem a Nemzetibe – vezérigazgatóként.

1997 és 2000 között voltam a Nemzeti Színház igazgatója. Túl rövid ideig ahhoz, hogy valóra válthassam a terveimet. De az sikerült például, hogy mindkét tagozathoz odavonzzak egy sor tehetséges fiatal. Volt nem egy ősbemutatónk: Andreea Vălean *Ha fűtülni akarok, fűtülök* című darabját mutattuk be (amely díjat nyert egy rangos drámaírói versenyen, és az előadás, amelyet Theodor Cristian Popescu rendezett, meghívást kapott egy fontos németországi fesztiválra), vagy Raymond Jean regényének Radu Afrim általi átdolgozása, a *Job*.

Legfontosabb megvalósításomnak azonban mégis azt tartom, hogy sikerült a két tagozatnak nevet adni. A román tagozat a Liviu Rebreanu Társulat, a magyar pedig a Tompa Miklós Társulat nevet kapta (annak a rendezőnek a nevét, aki megalapította és 20 éven keresztül sikeresen vezette a marosvásárhelyi színházat).

2000-ben arra kényszerültem, hogy nyugdíjba vonuljak. Radu Vasile miniszterelnök ugyanis hozott egy olyan határozatot, hogy minden színésznek, aki betöltötte a nyugdíj-korhatárt, bontsák fel a munkaszerződését (nem értette, hogy a színházakban szükség van az öreg színészekre is). Nem engedhettem meg magamnak, hogy velem kivételezzenek.

De nem szakadt meg a kapcsolatom a vásárhelyi színházzal. Nyugdíjazásom után két monográfiám született a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház román tagozatáról, általam válogatott vagy írt cikkekkel, kritikákkal, sok fényképpel

és adatolt előadástörténetekkel, repertoár-elemzésekkel: *Teatrul Românesc la Târgu-Mureș, 1962–2002* ('A marosvásárhelyi román színház, 1962–2002'), amelyet 2002-ben sikerült kiadni, és *50 de ani în 50 de secvențe* ('50 év 50 pillanatképben'), amely 2012-ben jelent meg, a színház román tagozata fennállásának 50. évfordulója alkalmából.

•

1985-ben helyeztek át a marosvásárhelyi bábszínházhoz. Az igazi oka az volt, hogy azokban az időkben, amikor az ideológiai csavart erősen megszorították, és drasztikusan csökkent a támogatás, én nyíltan kifejeztem a „fentről” jövő előírások elleni elégedetlenségemet, amelyeket értelmetlennek tartottam a kultúrára nézve. Ezért tehát félretettek.

A hivatalos indoklás az volt, hogy megüresedett az irodalmi titkári állás (az irodalmi titkárt igazgatóvá nevezték ki), a színháznak két tagozata volt – és én mindkét nyelvet ismertem –, illetve szükség volt valakire, aki tapasztalattal rendelkezett. Ismeretes volt, hogy látogatom a bábszínházi előadásokat is, tehát tudtam, „hogyan eszik és isszák” ezt a művészetet, hiszen sokszor írtam is róluk.

A bábosok, akiket jól ismertem, tárt karokkal fogadtak, és be kell vallanom, hogy az a tizenkét év, amit velük töltöttem, nagyon szép volt, és kitörölhetetlen emlékeket hagyott bennem. A marosvásárhelyi bábszínház Románia egyik legjobb animációs színháza volt. Két társulata volt – a román és a magyar – tehetséges mozgatókkal, néhányan közülük egészen kiemelkedőek, két rendezője (Maria Mierluț és Antal Pál), akiket az ország legjobb rendezői között tartottak számon, és Haller József, a különlegesen kiemelkedő képességű díszlettervező is ott dolgozott. Kiváló előadások készültek, díjakat nyertek, néhány külföldi turné is volt. Ezek közül az indiai és a pakisztáni például hatalmas sikert aratott.

1991-ben kineveztek a bábszínház igazgatójává. Elhatároztam, hogy megváltoztatom az intézmény nevét Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház-ra. Az 'ifjúsági' azért került bele, mert szerettem volna, ha a kamaszoknak is nyújtunk valamit, akiket a színházak általában elhanyagolnak. És az Ariel románul és

magyarul ugyanúgy hangzik.

Az Ariellel részt vettünk Franciaországban a Bábszínházak Nemzetközi Fesztiválján, amely a világ legnagyobb bábfesztiválja, együttműködési szerződésünk volt éveken át az egri bábszínházzal (Magyarország), voltunk Olaszországban, Ausztriában, Jugoszláviában.

Akkoriban hárman képviselték Romániát az UNIMA (a bábosok világszövetsége) nemzetközi bizottságában. Margareta Niculescu, a bukaresti Țândărică Bábszínház igazgatója (a világ legfontosabb bábszínházi iskolájának, a Charlesville-Mézières-inek a tanára) és a híres rendező, Cristian Pepino mellett a román bábosok bennem is megbíztak annyira, hogy megválasztottak Románia képviselőjének.

1997-ben versenyvizsgáztam a marosvásárhelyi Nemzeti Színház vezérigazgatói állására, és el is nyertem. 1998 januárjában, amikor megjelent a törvényhatározat, hogy tilos egyszerre két állami intézményben vezetői pozíciót betölteni, a Nemzeti Színházat választottam.

•

Egy harmadik 'színházi intézmény'-hez is szoros kapcsolat fűzött Marosvásárhelyen: korábban említett munkáimmal párhuzamosan 1980 és 2000 között a színművészeti egyetemen tanítottam.

Emellett a város sajtóorgánumainak is munkatársa voltam. 1963 és 1990 között egy hetente frissülő filmkritikai rovatot vittem a helyi sajtóban. Illetve egy szintén hetente jelentkező, kulturális eseményekkel foglalkozó műsort vezettem a Marosvásárhelyi Rádióban.

Drámákat is fordítottam, és nem egyet közülük, sikerrel, színpadra is vittek. Főként francia vagy magyar szerzők műveit szoktam átültetni román nyelvre. Kincses Elemér, Kiss Csaba, Méhes György darabjaiból több kötet is megjelent románul, az én gondozásomban. Terveim között szerepel egy olyan román nyelvű drámaantológia, amely a magyar drámairodalom klasszikusaiból újult válogatást.

Sok szakcikket közöltem romániai színházi vagy irodalmi lapokban. Olyanokban, mint a Teatrul ('Színház'), Teatrul azi ('A színház ma'), Scena ('A színpad'), România literară ('Irodalmi Románia') stb. A cikkek közül egyeseket beválogattam a *Scrieri teatrale ('Színházi írások')* című kötetembe, amely 2014-ben jelent meg, és amely a román színház majdnem hatvan évi alkotásainak lenyomata. Azóta még gyűltek színikritikáim és fesztiválbeszámolóim: az utóbbi évek terméséből újabb válogatáskötetet tervezek kiadni.

Egy másik könyvem, amellyel nagyon sokat dolgoztam, a barátomról készült monográfia: *Dan Alecsandrescu, un împătimit de teatru ('Dan Alecsandrescu: aki a színházért lelkesedett')*. 2019-ben jelent meg.

A kötetet a Romániai Írók Szövetsége Bukaresti Kirendeltségének Drámaírás szakosztálya 'A 2019-es év legjobb könyvé'-nek díjával tüntette ki.

•

Kivételes időkben éltem: tanúja lehettem a román színház értékes pillanatainak. Emlékezetes alakításokban láttam a színpadon Ion Manolescut, Lucia Sturdza Bulandrát, Maria Filotti, Nicolae Bălăţeanut, George Timicăt, Aura Buzescut, George Calboreanut, George Vracăt, Ion Finteşteanut és még sok nagy csillagát a román színjátzásnak, akik mind a 19. század vége felé születtek.

Aztán jött egy új, különleges generáció, akik a 20. század harmincas éveiben születtek. Ezek közül került ki a híres 'arany generáció', amelyről tisztelettel és csodálattal beszélnek. Olyan nevekre gondoljunk, mint Toma Caragiu, Amza Pellea, Octavian Cotescu, Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Gheorghe Cozorici, George Constantin, Mircea Albulescu, Poldi Bălănuţă, Gheorghe Dinică, Draga Olteanu, Constantin Rauţchi, Ion Fiscuteanu, Marin Moraru, Gina Patrichi, Ştefan Sileanu, Valeria Seciu, Florin Piersic.

Egy későbbi nemzedékhez tartozik, amely szintén nagyon tehetséges: Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Ştefan Iordache, Florin Zamfirescu, Melania Ursu, Marcel Iureş, de a lista biztosan sokkal hosszabb.

És a fiatalabbak közül is – bár az egészségem már nem engedi meg, hogy ugyanolyan kitartóan járjak előadásokra, mint azelőtt – felfigyeltem néhány nagyon tehetséges emberre: Andi Vasluianu, ifj. Florin Piersic, Vlad Zamfirescu, Mihai Constantin. Biztos vagyok benne, hogy ebben a nemzedékben is sokkal több nagy tehetségű színész van.

A volt diákjaim közül is többen szép karriert futottak be. Közülük a legismertebbek (abban a sorrendben, ahogy végeztek): Cornel Răileanu, Marius Bodochi, Viorica Geantă-Chelbea, Daniel Vulcu, Gavriil Pinte (akiből rendező lett), Dorin Andone, Suzana Macovei, Nicu Mihoc, Diana Văcaru, Ada Milea, Sorin Leoveanu.

•

Ahogy változik és fejlődik a társadalomszemléletünk, természetes, hogy a művészetről vallott elképzeléseink is átalakulnak, és ennek megfelelően új művészi formák jelennek meg. Az a fontos, hogy ezek a formák hitelesen, pontosan képezzék le a társadalmi valóságot, amelyet a műalkotásnak meg kell mutatnia. Olyan módon, amit a kultúrafogyasztó (a mi esetünkben a néző) is megért és elfogad. Az új formáknak szervesen az alkotási folyamatból kell következniük. Hogy milyen alakot ölt a mű, annak természetes és szükségszerű megvalósulásnak kell lennie, nem valami erőltetett hozzárendelésnek, kitalációnak, ami nem passzol a műalkotás tartalmával és üzenetével.

Azt tartom, hogy a színháznak ma is, és mindig az értékek népszerűsítése kell hogy legyen a legfőbb szerepe: a jóízlésre, az egészséges erkölcsökre, az emberek közötti megértésre és barátságra nevelés. És hogy kiirtsa az emberi rosszaságot, a rossz ízlést, mindent, ami negatív az életben. Ezeket a célokat a színház különböző művészi eszközökkel el tudja érni – összekapcsolva a hasznosat a kellemessel, a nevelést a szórakozással, megőrizve mindenben egy jól átgondolt mértéket.

TC

Adela Moldovan

SZERELMEM: A MARIONETT

[bábszínház] [munka] [kószínház] [függetlenszínház] [multikulti]

A marionett alapjában véve egy egyszerű fabábu, egy születőben levő figura. Az első zsinórok, amik a kereszthez kötik, egyensúlyt adnak neki, felemelik, megadják neki az első lépésekhez szükséges erőt.

A marionett sokak számára **kihívás**. (*Kipróbálok, de vajon nem túl nehéz?*) **Kín**. (*Jaj, mennyi zsinór! Hány van belőlük?*) Aztán **felfedezés**. (*Nézd, jár! Milyen vicces. Láttad, mit tud?*) A többi meg magától jön, ott, ahol van elkötelezettség és tehetség. **Öröm. Életszeretet.**

•

Az első lépéseimet a mesterségben tulajdonképpen a marionettel megtett első lépések jelentették.

Néhány kolléganóm az Aradi Marionettszínházból, akik nagyon jó mozgatók voltak, a legegyszerűbb mozdulatokat tanították meg nekem. Aztán nagyon sok időt töltöttem a legőszintébb tanár, egy nagy, a színpad előtt megdöntött tükör előtt. Napok, hetek teltek el azzal, hogy próbáltam érezni a bábut, elérni, hogy helyesen járjon, szaladjon, hogy meg tudja tenni az alapmozdulatokat. Fentről, a marionethídról figyelemmel kísérhettem, kijavíthattam a mozdulatait, a járását, az attitűdjét, a gesztusait. Az „iskolámat” úgy jártam ki, hogy gyakoroltam kis és könnyű marionettekkel, nagyokkal és nehezekkel, vagy bonyolult felépítésűekkel, amelyek különleges mozgatótechnikát igényeltek. Kezdtém megérteni a zsinórozás mesterségét is, egy mozgató tűzpróbáját, amely az alapszabályok ismeretén kívül nagyon sok türelmet és rátermettséget igényel.

Nagy izgalommal vártam mindig a szereposztás napját, hogy megismerjem a szereplőimet, hogy felzsinórozzam a bábuimat, hogy lássam a tükörben az első lépéseiket, az első gesztusaikat, a viselkedésüket... Aztán a próbák következtek, amikor a szereplők olyan gesztusok által is körvonalazódtak, amiket különleges zsinórokkal, gesztus-zsinórokkal lehetett elérni. Ehhez szükségem volt türelemre, ráérzésre, kitartásra, vagyis olyan tulajdonságokra,

amiket csak idővel lehet elsajátítani – arra az időre gondolok, amit szeretettel és becsülettel a bábura áldozol. A marionettre. Aztán jön a jutalom is. A marionett jól érzi magát a kezében, élni kezd, érzéseket ébreszt, és meg is lep néha: olyan váratlan mozdulatot tesz, amilyenre nem is gondoltál, de nagyon boldoggá tesz vele.

•

Aztán 1978-ban elvégeztem egy bábszínész-mesterség kurzust Nagyszebenben. Ezen minden fiatal bábos részt vett az én generációmól, az egész országból. Én voltam az egyetlen marionettjátékos. Ott tanultam meg bábot mozgatni, különösen a bi-ba-bo és wayang technikát Georgeta Nicolauval és Péter Jánossal, a konstancai és kolozsvári bábszínházak kiváló művészeivel, de Kovács Ildikóval is.

Péter János elbűvölt minket a pantomimelőadásaival, a humorával, a spontaneitásával és testi kifejezőerejével. Ő győzött meg arról, hogy a bábu, illetőleg a marionett mozdulatai hasonlóak kell legyenek a pantomimművész mozdulataihoz. A mozdulatok leegyszerűsítése, stilizálása, a járáson keresztüli közlés, az attitűd, valamint egy karakter jellemének a testen keresztüli kifejezése nagy vonalakban azonosak. Megtanultam ezt a leckét, és egész bábos életemben alkalmaztam is.

•

Abban az időben volt néhány magas művészi színvonalú fesztivál. Például Konstancán minden évben megrendezésre került a Bábszínházak Hete fesztivál (Săptămâna Teatrelor de Păpuși), ahol az ország minden bábszínházából előadásokat lehetett látni. Ezeket szakmai találkozók és beszélgetések követték rendezőkkel, díszlettervezőkkel, színházesztétákkal, kritikusokkal, akiket mind e különleges művészet iránti szeretet és tisztelet lelkesített. Nagy szeretettel gondolok vissza több évtized után is olyan bábelőadásokra, amelyek a szívemhez szóltak, és örökre benne is maradtak. Például a kolozsvári bábszínház *Eljöhethnél hozzám* című előadása Kovács Ildikó rendezésében, amelyben Péter János szenzációsan keltett életre és mozgatott egy Madárijesztőt (wayang technikájú bábbal).

Egy másik felejthetetlen előadás a konstancai bábszínház *Micimackó*-előadása

volt, szintén Kovács Ildikó rendezésében, Georgeta Nicolau főszereplésével. Az ő kismackója hihetetlen bájjal rendelkezett, és ezt tökéletes mozgás teljesítette ki. Különben ők – Georgeta Nicolau és Péter János – voltak az én bábos-tanáraim és példaképeim.

Nagy szerencse, hogy láthattam a nyolcvanas években Kovács Ildikó méltán leghíresebb rendezéseit: az *Übü királyt* a kolozsvári bábszínházban, a szebeni bábszínház *Pinokkió*-előadását és Shakespeare *Viharját* is, amit Ildikó Konstancán rendezett. Értékes tapasztalatok voltak, amelyekből sokat tanultam.

Akkor még eszembe sem jutott, hogy számomra is tartogat valamit a bábszínházi rendezés...

•

Életem első és legjelentősebb rendezője Cristian Frangopol mester volt. Ő alapította 1951-ben az Aradi Marionettszínházat, ő volt az első igazgatója, és több mint három évtizedig a rendezője is. Egy szigorú, de finom lelkű ember, különleges humorérzékkel megáldva. Nagy elvárásai voltak a marionettjátékosokkal szemben. Mindenkinek meg kellett keresnie a legmegfelelőbb előadásmódot és hangot a szerepéhez, vagyis az összes szerepéhez (egy előadásban egy színésznek gyakran több szerepet is kellett alakítania). Aztán minden marionettet úgy kellett felzsinórozni, hogy sajátos járása legyen, saját gesztusai és attitűdje, amelyek körvonalazhatták a jellemét. Akkor még létezett a klasszikus marionettszínpad, a felső híd. Hosszú zsinórokkal dolgoztak. De voltak olyan figurák is, amelyeknek látható volt a mozgatójuk, maszkkal vagy anélkül is.

Cristian Frangopol rendező nyugdíjazása szakmai űrt hagyott maga után. Akármennyire érdekes és elismert rendezők is jöttek, egyikük sem ismerte olyan alaposan a marionettek nyelvét, és a szakmai színvonal csökkenni kezdett. A bábszínházban fokozatosan lemondtak a hídról, és áttértek a rövidzsinóros marionettre...

Egyes rendezőknek, akik a bábszínházon kívülről látogatnak át hozzánk,

általában nincs tudomásuk arról, hogy a kis mozgatható figuráknak milyen lenyűgöző hatásuk tud lenni. Ők inkább a színészeket helyezik a színpad előterébe, és a bábuk másodrangúakká válnak, ha éppenséggel el nem tűnnek teljesen az előadásból...

•

A tizenhat év alatt, amíg az Aradi Marionettszínház színésze voltam, rengeteg egymástól különböző, szép, számomra is kedves szerepem volt. Gyerekek, mókusok, kutyák, kenguruk, egérek, hercegnők, nagymamák, sőt, még egy emberevő óriás is. Az utolsó szereplő, amelyet életre keltettem, volt egyben a kedvencem is: Muf, a kisegér az egyéni előadásomból. Ezt Al. T. Popescu *Egy résnyi napsugár* című darabjából rendeztem, és csodálatos kolléganőmmel, Aurica Spirikkel játszottunk benne. Az előadásnak az országban és nemzetközi téren is elért sikere teljesen megváltoztatta a szakmai életem.

•

Azt hiszem, rendezőként az az adu ászom, hogy mint mozgató-színész a tökéletességre törekszem. Sok mozgatósi rendszert ismerek, és van bátorságom különféleképpen alkalmazni ezeket azokra a szereplőkre, amelyeket egyidejűleg színpadra viszek.

Arra törekszem, hogy az előadásaimnak legyen az észhez és a lélekhez szóló fontos üzenetük. Legyen ritmusuk, humoruk és hatásos zenéjük. Legyenek bennük lenyűgöző képek és szép bábuk, amelyek olyan megközelítésben és olyan mozgató segítségével keljenek életre, hogy ha nem is érik el, de legalább megközelítsék a virtuóz szintet. Legyen bájuk, bátorságuk, legyen bennük fantázia.

Könnyen meg lehessen szeretni őket. És nehezen lehessen őket elfelejteni.

•

A sorsom egybefonódik tehát a marionett-művészettel. Ennek köszönhetően rengeteget utaztam, részt vettem sok hazai és nemzetközi fesztiválon, Magyarországon, Franciaországban, Belgiumban, Németországban, Spanyolországban, Szerbiában, Dél-Koreában, Olaszországban, Ukrajnában.

Művészként a legnagyobb elismerést számomra a Charleville-Mézières-i Nemzetközi Báb fesztiválra való meghívás jelentette, ahol francia nyelven

játszottam. Majd ezt követően Franciaországban készítettem egy román–francia koprodukcióban létrehozott előadást, két kulturális központtal való együttműködésben, egy egyéves együttműködési szerződés keretein belül.

Amikor 1991 májusában megérkeztem Franciaországba, még fogalmam sem volt arról, hogy mit jelent független művészeknek lenni. Ott csak független bábosokat ismertem meg. Az ő művészeti életük egyben folyamatos harc is volt a túlélésért. Nagy volt a konkurencia. Az volt a szerencsém, hogy behoztam a színházi palettára a marionettet, amely örül és szomorkodik, szalad, tornászik, táncol, zongorázik... Az a mozgatási technika, amit használtam, a vízszintes keresztres marionett, nem volt ismert náluk. Az is jól jött, hogy beszélem a francia nyelvet, amelyhez régi szenvedély fűz. Egy fiatal marionettjátékos volt partnernőm a színpadon, Maia Bals, aki szintén beszéli a francia nyelvet.

Azután magyarországi bábszínházakban rendeztem: Győrben, Szombathelyen, Egerben, Szegeden. Marionett mesterkurzust tartottam a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Megismertem, csodáltam és barátommá fogadtam sok tehetséges bábost és színházi embert, akik szintén ennek a csodálatos művészetnek a rajongói.

A jövőbeli terveim is a marionett erényeinek felismeréséhez és elismertetéséhez kapcsolódnak. Szeretném, ha át tudnám adni a tudásomat és tapasztalataimat a következő generációnak – színházi előadások és workshopok által. Gondolkodtam már azon is, hogy könyvet írjak, nem annyira magamról, mint őróla: a marionetttről.

•

A bábművészet segítségével erősebb, jobb és együttérzőbb leszel.

Erősebb leszel általa – mert ha hosszú időn át sok különböző, többé és kevésbé fantasztikus szereplőt életre keltesz, megnő az önbizalmad.

Jobb leszel – mert a bábszínház világában olyan tulajdonságokkal dolgozunk, mint a Jóság, a Szépség, a Bátorság, a Nagyvonalúság, az Áldozat, a Tisztelet, a Kedvesség, a Bölcsesség.

Együttérzőbb leszel – mert meg kell találnod az útját-módját, hogyan ébreszd fel az érzelmeket a színpadon. És a nézők lelkében.

NI

Rumi László

BÁBOKKAL A GLOBALIZÁCIÓ ELLEN?

[bábszínház] [függetlenszínház] [oktatás] [multikultli]

Nagyapám asztalos-ács mester volt. Tudott készíteni fából kis traktort, lovat, szekeret. Meg nagyon jó meséket tudott mondani. Sokat improvizált, nagyon élveztek az öcsémmel. Mindezt egy erdészházban, a kőszegi erdőrengteteg kellős közepén. Ideális feltételek egy bábszínész indulásához.

Csak jóval később, huszonhat éves koromban találkoztam először igazából is a bábszínházzal, amikor Kecskemétre költöztem. A Ciróka akkor még amatőr csoport volt, többnyire óvónőkből állt. Viszont akkor végzett Kovács Géza a színészképző stúdióban, és ő újjászervezte a vidéki bábcsoportot.

Én kezdetben csak bábukat készítettem náluk, meg zenei kíséző voltam. Aztán beindult egy hároméves színészképző stúdió, amelyet nagy örömmel és lendülettel elvégeztem.

Szerencsére ott még nem volt nagyon élesen elválasztva, hogy valaki zenész, színész vagy plakáttervező, így mindent csinálhattam. Nagyon jó iskola volt. Hét évig játszottam a Ciróka Bábszínházban.

Ám bábszínészként kissé kiszolgáltatottnak éreztem magam: vajon milyen figurát kapok, milyen koncepció szerint kell játszanom, milyen zenékre kell bábót mozgatni, azaz csak részfeladataim voltak. És egyszer csak azt éreztem, hogy nem elég tágas nekem ez a tér. Egyre határozottabb elképzeléseim voltak a *folyamatról*, rendszerben kezdtem gondolkodni, úgy éreztem, jobban ki tudok teljesedni rendezőként.

Emellett a '80-as évek végén létrehoztuk a Maskarás Báb- és Utcaszínházi Kompániát, Pályi Jánossal meg Kovács Gézával. Ekkor kezdtünk el komolyabban foglalkozni óriásbábokkal. Megtanultunk gólyalábazni is! Ment a „szekér”, külföldre is gyakran jártunk. Abban az időben még alig volt idehaza efféle utcai bábos, komédiás csapat. Ez elegendő bátorságot adott nekem, hogy a szabadúszást válasszam.

Ez abban az időben egyáltalán nem volt megszokott dolog. Mindenki inkább védett körülmények között szeretett alkotni. Én viszont vállaltam ezt a fajta „bizonytalanságot”. Valószínűleg ilyen a habitusom.

•

A bábszínházban az a jó, hogy minden fontos benne, amit szeretek: a képzőművészet, a koreografált mozgás, az erőteljes zenei megoldások. A műfaj alapkövetelménye ráadásul: úgy megmozdítani az élettelen tárgyakat, hogy azok kifejezők legyenek. De csak az a színész tudja így animálni, *lélekkel telíteni* a bábót, aki tisztában van a saját teste „mozgatási rendszerével”. Tehát a bábosok számára a képzőművészet és a zene mellett nagyon fontos a mozgás, a tánc ismerete, ezért a színészképzésben jelen kellene lennie a pantomimnak.

Ha egy előadásban a színészt és a bábót egyidejűleg látom a színpadon, akkor a kettejük közötti viszony árnyalja, gazdagítja az előadást. Mert a bábunak nincs saját élete, a mozgatótól kapja az „éltető” energiát. A *teremtés* aktusát tudjuk felmutatni ezzel. Elementáris élmény átélni, hogy egy bábunak életet adhatunk! Aki ezt egyszer megtapasztalja, azonnal és örökre megszereti a bábjátékot.

Az is a bábszínház javára írandó, hogy van egy különleges absztrakciós *képessége*, nem kell beleragadnia az ún. „kisrealista” stílusba. Mert nem esendő „ember”-színészeket látunk magunk előtt, akiknek megvannak a maguk fizikai-pszichikai korlátai, hanem bábokat. Itt a néző alkotó fantáziájának is sokkal nagyobb tere van a *metamorfózis* számára, azaz hogy – mint a gyerekek játékában – bármi bármivé át tudjon változni. Ezt a szemléletet is nagyon fontos tanítani a bábosoknak: fejleszteni kreativitásukat, az improvizációs készségüket.

Ha néha olyan előadást készítek, amiben alig van konkrét elem, és a néző képzeletének kell azt aktívan kiegészítenie, következő alkalommal ellenkezőleg, már olyan előadást hozok létre, ami rendkívül kimunkált, képzőművészetileg annyira „megcsinált”, hogy szinte már alig marad hely a befogadói fantáziának. E két szélsőség között mozog a rendezői-tervezői stílusom.

Láttam egy berlini vásáron egy afrikai kisfiút: mindenféle repülőt, versenyautót meg motort árult, amiket, kivétel nélkül, sörös- és kólásdobozból készített. De nem ám tákolmányok voltak, hanem rendkívül izgalmas (szinte) iparművészeti remeklések! Igazából ez a fajta gondolkodásmód is roppant foglalkoztat: hogyan lehet a legkülönbélebb tárgyakból, anyagokból egy *másfajta minőséget* létrehozni.

•

Az én szememben nem igazán léteznek választóvonalak, mondjuk, országhatárok mentén. Természetesen vannak különböző nemzeti vagy stílusbeli karakterjegyek, amik mentén lehetne vonalakat húzni, de számomra sokkal érdekesebb a kapcsolódás, az összetartozás kérdése. Az olasz bábjáték, a francia, a magyar, a skandináv vagy az erdélyi is az én számomra például egységet képez.

Kovács Ildikó egyik erőteljes kecskeméti rendezése a PurgaTheatrium volt (Dan Fräticiu volt a darab látványtervezője). Az volt a koncepció, hogy a közép-kelet-európai vásári figurák egy előadásban találkoznak: a román Vasilache, a magyar Vitéz László meg a német Kasperl. Mindegyiknek volt felesége — ahogy illik ezekben a hagyományos vásári darabokban — és volt saját paravánja, ám egymással is tudtak kommunikálni. Izgalmas volt, mert Géza románul játszotta Vasilachét, én németül Kasperlt, Pályi Jancsi meg magyarul Vitéz Lászlót.

Az előadás arra hívta fel a figyelmet, hogy a globalizáció, az ipari civilizáció hogyan tudja tönkretenni a *pirossipkás figurák* — azaz a kisemberek — életterét, ill. az általuk képviselt értékrendszert. Ám ezek a piros sipkás alakok összefogtak — párhuzamosan azzal, hogy a Halált mindenki a maga kis területén legyőzte —, szembeszálltak a guruló monstrumokkal, és a végén mégiscsak a játék, az élet győzedelmeskedett.

Volt egy másik híres előadása a Cirókának, amit én is nagyon szerettem. Sütő András *Kalandozások Ihajcsuhajdiában* című darabja alapján – ami, ha jól tudom, egy román mese, a *Tarisznyás Iván* átdolgozása – rendezte Seprődi Kiss Attila. És abban nagyon sok új és szokatlan bábos trükköt kipróbáltunk. Abban aztán mindenkinek benne volt az ötlete.

Aztán volt még kettő, amelyekre nagyon szívesen emlékezem. Mindkettő Tamási-darab. Az egyik a *Szegény ördög*, abban egy nagyon érdekes kikiáltós, képmutogató szerkezetet használtunk. A másik Tamási-darab meg a *Búbos vitéz* volt. Abban is újszerű dolgokat csináltunk. Ezt is Seprődi Kiss Attila rendezte.

Érdekes látni, hogy amiket eddig felsoroltam, azoknak sok erdélyi vonatkozása van. Mert ez meghatározta az indulásunkat. Sok népmesét akartunk csinálni...

Kecskemétre tehát annak idején jöttek át fontos erdélyi rendezők. A rendszer-váltás után pedig megfordult a kocka: többen Magyarországról kezdtünk el Erdélybe járni rendezni.

•

Azoknak a népdaloknak, amiket magyarországi együttesek vagy tánccsoportok felhasználnak, legalább a fele erdélyi gyökerű. Mióta Erdélyben megjelentek a Sebőék meg a Halmosék, meg Bartók Béla, hogy gyűjtsenek, azóta tulajdonképpen onnan mint egy forrásból lehet táplálkozni. Mert a magyarországi népi kultúra fejlődése bizony helyenként más irányt vett. S Erdélyhez mindig vissza lehetett térni.

Azért is készítettem épp a *Csillaglépő Csodaszarvast* Nagyváradon, hogy ezzel a forráskereséssel kissé konkrétan foglalkozzunk. Tehát nem Andersent hoztam Nagyváradra, meg nem *Pinokkiót*, hanem azt gondoltam, ha már egyszer Nagyváradon vagyunk, ahol, ugye, Szent Lászlónak is van ereklyéje... Persze ez nem azt jelenti, hogy énbennem lenne valamiféle melldőngető magyarkodás. Nekem olyan természetes, hogy magyar vagyok, mint a levegő.

És ha úgy adódik, hogy román bábszínházban kell rendeznem, annak is ropant örülök. Büszke vagyok arra, hogy miután a kolozsvári Puck Bábszínház magyar tagozatán megrendeztem az *Árnyak színházát*, a román tagozat vezetője meghívott, hogy rendeznék náluk is valamit. Így aztán *A három kismalac (Cei trei purceluși)* révén mondhatjuk, hogy idéntől immár – tolmács segítségével – román nyelvű társulatoknál is rendezek.

•

Általában arra is törekszem, hogy előadásaimban a tradíció és a modernség természetes módon egészítsék ki egymást. Azt remélem, hogy a gyerekek fejében is megvan még a természetes egyensúly a tradicionális és az újfajta dolgok között.

Keserű tapasztalat, hogy — Brassótól New Yorkig vagy Milánótól Göteborgig — a kommersz, a giccs a gyermekkultúrába is erőteljesen beszivárog, és nagyon nehéz védekezni ellene. Mert komoly szintre fejlődött a mindenféle vizuális kommunikáció, expresszíven csomagolják csillogó köntösbe a silány kulturális termékeket. És egyáltalán ne legyenek illúzióink! Mert az a havi egy-két bábelőadás, amit a gyerek esetleg lát, nehezen képes ellensúlyozni azt a „trágya”-dömpinget, amit a felnőtt társadalomtól a nyakába kap.

Extra felelősség hárul így a bábszínházra. Ebben a szégyenletes helyzetben arra kell törekednünk, hogy jó minőségű, magas színvonalú képzőművészet legyen a gyerekelőadásokban, jó színvonalú szöveg és jó zene. Az előadások ne a 21. századi felszínes életszemléletet tükrözzék, hanem valamiféle marandó, ősi értékekre koncentráljanak. Gondolok itt a népmesékre, mindenféle verses megoldásokra. Hogy fiatal, nyitott szívű közönségünk érezhesse ösztöneivel, hogy van egy másfajta világ is, nemcsak az, ami minden nap a képernyőkről feléje árad.

NI

Kovács Levente

LÁTVÁNYPÉKSÉG

[repertoár] [kőszínház] [oktatás]

1989 előtt a nézők egységesebben viszonyultak egy előadáshoz. Azt éreztük, hogy együtt vagyunk, közösségben vagyunk, magyarul szólnak hozzánk, és ezeket a történeteket a színházak azért viszik színre, mert a kultúra ápolásával együtt akarnak valami energiát, valamiféle összetartást, kitartást, valamilyenfajta rejtett politikai ellenállást sugallni.

Ma más a helyzet. A közönség egy része már nem akar az említett kérdéskörrel foglalkozni, a másik részének nincs ideje erre gondolni, a harmadik része szórakozni vágyik, a negyedik része extrém érdekességet akar. Tehát a közönség már nem homogén, a nézők elvárásai diverzifikálódtak, vagyis nehéz megmondani, hogy mire van szükségük.

Ha az ember megnézi a marosvásárhelyi színház műsorát, vagy más nagy színházakét, azt látni, hogy vannak olyan előadások, amelyek nagyon szűk körű közönség érdeklődését keltik fel. Ma, ha húsz előadást megér egy nagyszínpadi előadás úgy, hogy a húszból legalább tízen telt ház van, az óriási eredménynek számít.

1989 előtt a Lila ákácot száznyolcvankilencszer játszottuk öt év alatt! Ez nagyon nagy szám volt. És a kilencvenedik előadáson, amikor a lépcsőn már nem ültek az emberek, akkor azt kérdeztük, hogy vajon nincs valami baj? Rá öt évre megcsináltuk a *Patikát*, ugyancsak Szép Ernőtől, de mélyebb, keményebb darab, és ötvenöt előadást értünk meg vele, amit majdnem bukásnak könyveltünk el.

Tehát nagyon megváltozott a helyzet. Nem lehet tudni, miért, nincs egyetlen ok. Több egymás mellé helyezendő oka van. Például a közönség számára születő ajánlatok sokasága: a tévé, az internet, a különböző más szórakozási lehetőségek stb.

Ez egy kicsit a közönség igényességét is leszállította. Nézek néha furcsa

előadásokat, mert a Gruppen-heccken is dolgoztam tanácsadóként, és elmentem a Kultúrpalotába előadásra. Láttam, hogy van egy széles közönségréteg, amely a vaskos humor iránt fogékony. Pedig megpróbáltunk kissé irodalmiasabb hangvételt megütni, de kiderült, hogy a közönség a vaskosságra reagál.

Azt mondják másrészt, hogy a zenés előadások vonzzák a közönséget. Nem igaz ez sem. Itt van a *My Fair Lady*. Megszületett, és azt hittük, hogy erre omlani fog a közönség, és bizony volt olyan előadás belőle, hogy foghíjas volt a nézőtér. Mert a *My Fair Lady* zenei világa kielégíti a közönség egy részét, de van egy olyan közönségréteg, a fiatalok, akiknek a *My Fair Lady* meg az operettzene nem mond semmit. Tehát nincs meg az a hihetetlen nagy tolongás, ami régebben volt.

Másik példa. A temesváriak játszották annak idején a Mágnes Miskát – több százszor tudták eljátszani. Váradon is színre vitték nemrég. Nem mondom, hogy bukás, de távolról sem vonzotta azt a tömeget, amelyet elvártunk. Nem világos, hogy mi történt időközben.

•

Érdekes dolgokat lát az ember manapság a színházban. Ugye, én megéltem azt, amikor nagyon erős volt a színházi előadásokban a történet, fontosak voltak a karakterek, az ok-okozati összefüggések, a cselekmény és a szándékok logikus felépítése.

Most azt látom fesztiválokon és közönségtalálkozókon, hogy van egy olyan fajta kritikusi ízlés, amely szerint szinte illetlenség ma már ilyen színházat csinálni. Hanem helyette egyre inkább háttérbe kerül a történet, és bizonyos fajta események kerülnek a színpadra. Az események a meghökkentés és az eredetieskedés zónájában helyezkednek el, sokszor érdekesek. Ezek az ún. performatív jelenségek. De gyakran kizökkentik a nézőt, mert a néző még mindig szeretne valamilyen fajta értelmesebben végigkövethető történetet látni, ahol tud azonosulni a szereplőkkel, hősökkel stb. Tehát a történetnek mint formának vége van, és ami jön, azt nehéz pontosan körvonalazni.

Például említenék egy néhány évvel ezelőtt látott emblemikus előadást, az

Oreszteiát, amelyet a sepsiszentgyörgyi Reflex Fesztiválon egy lengyel társulat előadásában láttam. Van benne egy klasszikus szerep, a Kasszandra. Ami tulajdonképpen archetipális szituációként jelenik meg: ő értelmes ember, mindenkinek elmondja, hogy mi fog történni, mert előre látja, és senki nem hisz neki. Például említhetném Thomas Mannt, Brechtet, aki szintén mondták, hogy a fasizmus milyen rettenetes dolog, és senki nem hitt nekik.

Na, most a Kasszandra ebben az előadásban egy Down-kóros embert ábrázolt, akinek egy szavát nem lehet érteni. És azért nem hisznek neki, mert nem lehet érteni egy szavát sem. Ez nagy csúsztatás a dolog lényege mellé, és teljesen megváltoztat mindent. Így nem is lehet a dolgot megérteni. Ezzel szemben a színésznő, aki a Kasszandrát játszta, fantasztikusan jó teljesítménnyel, hitelesen valósította meg ezt a performanszt, hogy hogyan beszél egy Down-kóros beteg. Ezt a közönség megtapsolta, és egyáltalán senki nem gondolt arra, hogy a figurának egészen más jelentése van.

Ez a módszer tulajdonképpen az expresszionizmus vadhajtása: amikor egy dolgot kiemelünk valamiből, és felnagyítjuk. Az elnyom sok más fontos tényezőt.

Másik példa, ugyanebből a Jan Klata által rendezett produkcióból. Kezdődik az előadás, amely a messzi múltban zajlik. Ha múlt, akkor füstben van, ködben van. A közönséget tízesével engedik be a nézőtérre, hogy a nézőtérre összegyűlt füstöt nehogy kiengedjék. Az *Oreszteia* emellett háború, ugye – na, ha háború, akkor hat tonna vér borítja be a színpadot, hogy végre a közönség is értse meg, hogy a háborúban vér folyik.

Ezeket a dolgokat nem szeretem, mert úgy látom, hogy a közönség primitivizálásához vezetnek. Mert a jelet még vastagon aláhúzzák, hogy ha vér, akkor hat tonna, ha köd, akkor sok és sokáig, és ha valakinek nem értjük a beszédét, és nem hiszünk neki, az csak idióta lehet.

Közben eltűnik a folyamatok ábrázolása. Az, hogyan jut el valami A-ból B-be. Például a hazatérő Agamemnónt úgy várják, hogy öt km-ről meg lehet érezni,

hogy őt meg fogják ölni. Hát, ilyenkor normális ember nem megy haza. Az lenne az igazi, ha úgy várnák, mint a megváltót, és hazajön, nagy ünnepséget rendeznek neki, majd egyszer csak a fürdőszobában meggyilkolják. Akkor látnék valamit az élet működéséből.

A túlságosan expresszionista és túlzásokba hajló performatív viselkedések mindent előrevetítenek, és megfosztják a nézőt attól, hogy valami egy folyamat során feltáruljon előtte.

Én azt szeretem, ha a látszat és a valóság, a lényeg más zónában nyilvánul meg. Vagyis amikor egy jelenségnek megvan egy felszíni látszata. És ez a látszat minél messzebb van a megengedett lényegtől, annál feszültebbnek tartom a színházi előadást, és annál izgalmasabbnak a néző útját, amíg felfedezi a lényegét.

Ha azt látom, hogy pusztulás és nyomorúság van, valakik küzdenek a pusztulás és nyomorúság ellen, és a küzdelem nem sikerül, akkor azt mondom, álljunk meg, jaj, baj van a világgal. De ha két és fél órán keresztül csak azt mutatják, hogy valami el van pusztulva, akkor... Tehát ha ez az első pillanatban ötven játékkal és vastagon alá van húzva, akkor öt perc múlva az előadásnak számomra már nincs semmi tétje.

Kicsit hasonlít a kérdés a katasztrófafilmek és a tragikus történetek különbségéhez. A katasztrófa, az nem tragédia. A katasztrófa egy olyan szerencsétlenség, amely az embertől függetlenül következik be. A tragédiát az ember gyarlósága idézi elő. Ha ezt a gyarlóságot nem látom, akkor nem kerülök szembe a saját hibáimmal, a saját emberi gyarlóságommal.

A görögök azért adtak napidíjat a görög polgárnak, hogy menjen el a színházba, hogy élje meg ezeket a történeteket, és ezeknek a hatására megtisztulva térjen vissza a közéletbe, a politikum világába. Na, ma ez a dolog nem történik meg. Erős képeket kapunk, erős hatásokat, füstöt, tüzet, vizet, akármit, és egyszerűen a világból nem kapunk semmit.

•

Az iskolának úgy kell irányítania a hallgatókat, hogy miután elvégzik az egyetemet, tudjanak elhelyezkedni, tudjanak megélni.

Nyilvánvaló, hogy abban a közegben, amibe a színészek kikerülnek, tulajdonképpen egy adu ászuk lehet: az, ha minél sokoldalúbbak, minél fogékonyabbak mindenféle stílus iránt. Ha leszerződnek egy színházhoz, és azt találják ott, hogy realiztikus történetet és jellemeket ábrázoló színházat kell játszani, képesek legyenek rá. Vagy ha fel kell vágniuk a hasukat egy zsilettpengével, azt is meg kell tudniuk csinálni. Tehát nem lehet az oktatást egyszemléletűre szabni, inkább a sokoldalúság és a nyitottság kell hogy szempont legyen.

Na, most, ha olyan színházi trend van, amit fennebb említettem, akkor a diákokat nagyon nehéz ez ellen nevelni. Mert ő meg akar felelni ennek az elvárásnak. Nézem a diákokat: érdekes, hogy semmi nem érdekli őket. Csak ezek a különlegesen érdekes momentumok.

•

Az egyetemi képzésünk másik rákfenéje a bolognai rendszer. Mert harmadéven is rendező lesz benne valaki, és ötödéven is. Hát, valaki kétszer lesz rendező öt év alatt?! Ehelyett ezt az oktatást logikusan kellene felépíteni, és lépcsőről lépésre haladni benne. Kell az öt év ehhez a szakmához, mert nem könnyű munka, és alapos nevelést igényel. De a rendező szakosok egyebet nem csinálnak, csak folyton ügyeskednek.

Ennek az az eredménye, hogy a diák jobban tudja, mint a tanár. Mert hol itt van, hol ott van, ezt hall, azt hall, és kialakul benne az ún. jólétesültség. Például sokan Magyarországról jönnek a marosvásárhelyi színire, és vannak olyan diákok, akiknek van különböző stúdiós múltjuk. Ez a legveszélyesebb, mert jólétesültek és mindentudónak gondolják magukat, csak éppen a szakma alapjait nem tapasztalták meg. Láttak felszínes érdekességeket, vagy valamit, ami megfogta őket. De elmaradt az, hogy leüljenek, és alaposan, lépcsőről lépésre megtanulják a szakmát. Mert rendezőként és színészként sokféle folyamatot meg kell élni.

Azt szoktam mondani, hogy aki azt hiszi, hogy az elvont művészet az

avantgárd művészettel kezdődik, annak megmutatnám Picasso fiatalkori rajzait. Fantasztikusan, gyönyörűen tudott rajzolni, nagyon élethűen. Azt akarom ezzel mondani, hogy nem lehet a házépítést a tetővel kezdeni. Mert ha az egyetem első évei nem az alapozással telnek, hanem már ott elkezdődik a látványkonyha, akkor semmi különbség nincs a magiszteri és az alapképzés között.

•

Hogy értem azt, hogy a tető gyakran hamarabb épül, mint az alap? Hogy vannak például színészosztályok, akiket első- vagy másodéven kiemelnek, és betesznek egy produkcióba statisztálni – vagyis olyan munkára fogják őket, amihez nem szükséges színészhallgatónak lenni. Ők utána már nehezen mennek vissza az egyetemre, hogy alapozó gyakorlatokat végezzenek, mert már fent voltak a nagyszínpadon. Tehetséges osztályokat képes szétzilálni ez a gyakorlat, nehezen lehet már utána összefogni őket.

A régi időkben első-másodéven senkit sem adtunk ki külső munkákra. Sergiu Nicolaescut én utasítottam vissza, mikor kérte az egyik hallgatómat. Fel volt háborodva, kérdezte, hogy tudom-e, hogy ő kicsoda – de mondtam, hogy nem tudjuk a diákot odaadni.

Egyszer például egy teljes évfolyamot kivontak hat hétre a forgalomból, és mikor megnéztem az előadást, nem is láttam őket, mert a színpad mögött árnyakként mozogtak, meg a végén valami zászlókat tartottak. És pont egy másodévet, amely a legfontosabb év a színészképzésben. Mert elsőéven van az önfeltáró, improvizációs része az oktatásnak, és a második éven olyan karakterformáló feladatokat kapnak, amelyekből tulajdonképpen kiderül, hogy milyen színészi kvalitásokkal rendelkeznek, amire később lehet építeni majd a felvonásokat és az előadásokat. Másodéven megtörni ezt...!

Egyszer egy magiszteri színész osztállyal csináltam két Ionesco-darabból egy felolvasó- és egy rádiószínházi estet. Nem tudom elmondani, milyen nehezen lehetett összehozni, hogy mindegyik diák ott legyen, mert egyik itt van, a másik ott, a harmadik ide megy, a negyedik meg oda.

Az nem lehet, hogy valaki mondjuk elsőven már X rendezővel dolgozik. Az alapképzést vissza kell fogni a lényeges dolgokra, és a produktivitást a magiszteri fokozatra hagyni. A mesteris féléveknek ki kell tűzni a célját, és akkor kell létrehozni előadásokat az évfolyam számára. Különböző rendezőkkel.

•

A bolognai rendszerrel az is a probléma, hogy egy cikluson belül két rendezőosztályt nem lehet leadminisztrálni. Ahhoz, hogy alapfokon és magiszterin is legyen rendezőosztály, nincs se terem, se elég szabad színészdíák, és ámokfutássá válik az egész. Legyen egyetlen rendezőosztály, amely nem alap- vagy magiszteri képzésben tanul, hanem az öt év alatt osztatlan képzésben részesül, és legfeljebb öt emberből álljon. Mert a mai piac és a mai viszonyok között öt embernél többnek nem szabadna végeznie.

Vagy úgy is lehetne, hogy maradjon hét diákból a ciklus végére három-négy, ahogyan az első marosvásárhelyi rendezőévfolyamok esetében is maradt Bocsárdi László, Barabás Olga és Kövesdi István. A következő osztályokból is morzsolódtak le.

Egyszer egy projektben, amelyben négy éven keresztül részt vettem, összebarátkoztam egy belgrádi tanárral, aki Brookból írt doktori dolgozatot. Elmesélte, hogy kilenc hónapig volt Brooknál, úgy, hogy csak ült a próbán, figyelt, és időnként beszélgetett Brookkal. Azt mondta, különleges volt látni, hogy Brook a kilenc hónap alatt egyetlen egyszer sem adott konkrét utasítást a színészeinek.

Ez a tanár azt mondta, hogy náluk, Belgrádban egy rendezőosztály csak három-négy hallgatóból áll, és rá van építve másodévtől egy színészosztályra. A színészosztály feladatait megosztják velük a tanárok, ők abban az osztályban dolgoznak, és kötelezően arra a színészosztályra kell elképzelniük a jeleleteiket. Nem úgy van, hogy Tóth Peti rendezőhallgatónál az egyik szerepet eljátssza egy elsőéves, a másikat egy koreográfus. Tanulják csak meg, hogy ott van egy osztály, és egymáshoz igazodva lépnek előre a pályán. És negyedévre kapnak egy-egy rendezést, amit a három év tapasztalatai alapján azzal az osztállyal kell kötelezően megcsinálniuk. S ennek van egy rendkívül erős

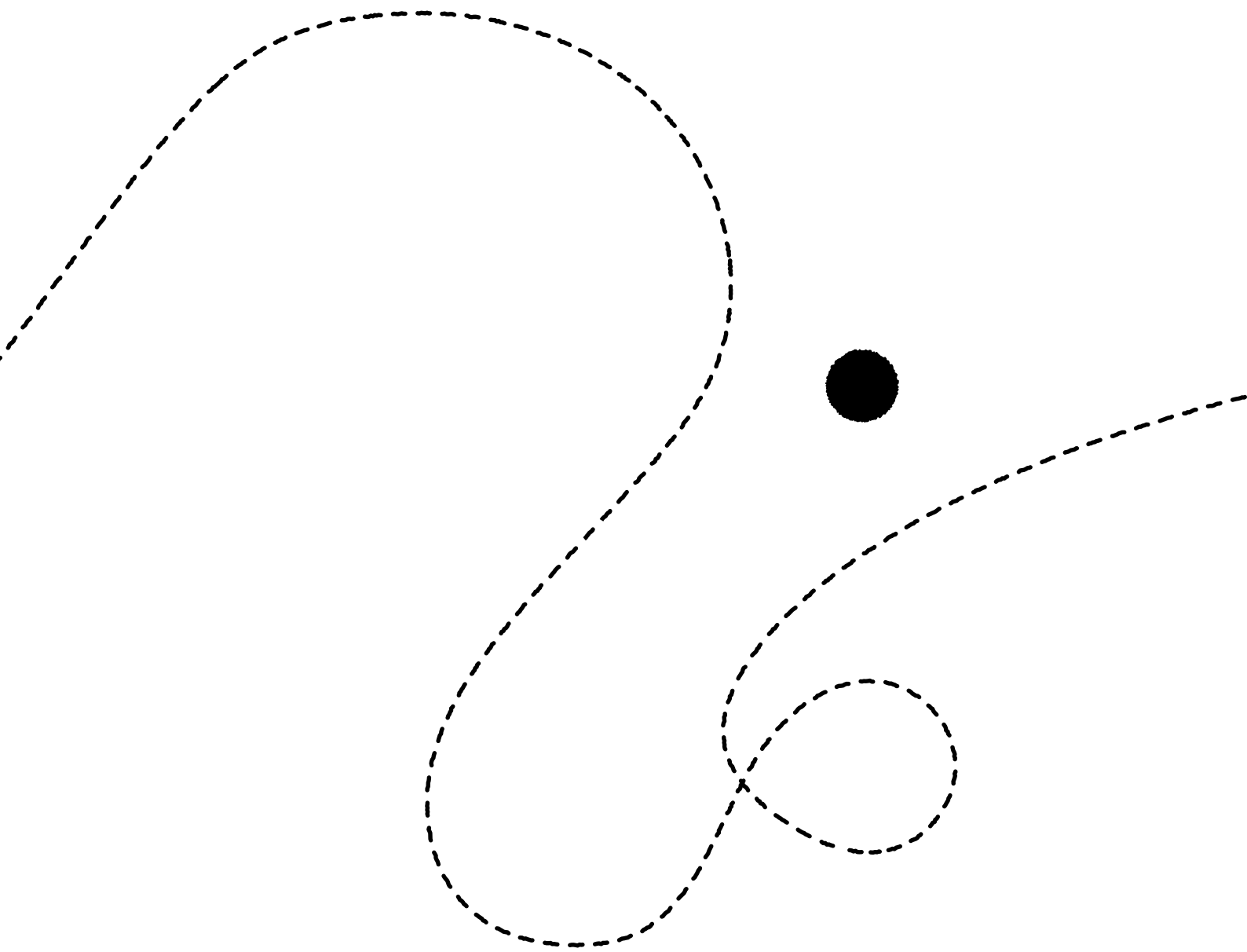
pedagógiai hatása.

Sajnos, ezt nálunk, Marosvásárhelyen, a bolognai rendszerben nem lehet megvalósítani. Nálunk az van, hogy a másodéves színészhallgató teszi a dolgát az osztályban, de közben ki van osztva egy másabb, igényesebb dologban, mint az osztálymunka, vagyis egy rendező diák vizsgájában már olyan dolgot csinál, ahová még nem jutott el. Közben meg létrejön benne a kivagyiság, hogy most már ő hol van.

Egy ilyen kis egyetemen belül, mint a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, a bolognai rendszer tehát ahhoz járul hozzá, hogy teljesen szétszilárdjon az oktatás. Be kellene iratkozni abba a több mint száz egyetemet magába foglaló konzorciumba, amelyik nem fogadta el a bolognai rendszert.

A bukarestiek elfogadták ugyan, de ravaszul csinálják. Nagy létszámú évfolyamokkal indulnak, amelyeket aztán másodév végére kiselejteznek. Nálunk az a helyzet, hogy a beiskolázási számok köteleznek arra, hogy a megélhetésünkért betöltsünk minden helyet. Megvan, hogy hány diákra van szükség, hogy elinduljon egy évfolyam, de azokra akkor is szükség van, ha egy részük nem alkalmas a pályára. És ezek a diákok is, ahelyett, hogy az alapokat tanulnák, nagyon hamar szétszóródnak mindenféle mellékes feladatra.

NI



Kedves Emőke

A KULTÚRÁK KÖZÖTTI HÍD NEM EGYIRÁNYÚ

[multikultij] [oktatás]

Annak ellenére, hogy Székelyföldről származom, gyerekkoromban egész jól megtanultam románul. Ugyanis Balánbányán születtem, ott jártam iskolába elsőtől negyedik osztályig, és viszonylag sok román barátom és ismerősöm volt.

Ötödik osztálytól bekerültem Csíkszeredába, ahol nem igazán tudtak a gyerekek románul, és az egész bentlakásnak gyakorlatilag ötödiktől tizenkettedikig én csináltam a román háziját. Az ottani művészeti iskolában akkoriban még volt drámaosztály, oda jártam, majd érettségi után ügyelő voltam a csíkszeredai színházban két évadon át. Azután döntöttem el, hogy Bukarestbe felvételizek rendezést tanulni.

•

Amikor megérkeztem Bukarestbe, én voltam az egyedüli magyar jelentkező. Elméletileg tudtam románul, de a gyakorlatban nem használtam a nyelvet azelőtte lévő években.

Azt hiszem, kuriózumnak számítottam. A felvételin a tanárok kézről kézre adták a papírjaimat, hogy ki tudja kiolvasni a nevemet. Ez 2007-ben volt, akkoriban nagyjából évfolyamonként egy magyar diák volt. Nagyon pozitívan éltem meg a bukaresti életet, jól kezelték engem a társaim. Érződött, hogy hozok egy másfajta hangulatot, világot, és ezt ők elfogadták.

Emlékszem, volt olyan feladat, ahol annyira abszurd megoldásokat ajánlottam, hogy a tanárok megkérdezték, értem egyáltalán a feladványt? Mondtam, hogy persze, és próbáltam elmagyarázni, hogy miért választottam azt a megoldást, amit.

Volt olyan eset is, hogy én nem értettem a tanárait. Az alapképzésen például Nicolae Manda volt az egyik tanárom, aki sokat sztorizott és poénkodott. Közben a bajusza alá beszélt, raccsolt, és a hosszú történetei végén a nagy csattanónál mindig elnevette magát. A sztorikat értettem, de a poénokról

mindig lemaradtam.

Szerettem azt az intellektuális románt, amit ott beszéltek. Több csoporttársamnak ez már a második egyeteme volt, úgyhogy mindenki szépen beszélt a nyelvet, és nekem egyik célom az volt, hogy csiszolgassam a romántudásomat. Ez nagy kihívás volt, de nagyon élveztem.

Furcsa volt, hogy nem azt a román közeget ismertem Székelyföldről, mint ami Bukarestben volt. Nem tudtam például tájékozódni a könyvtárban, amikor szövegeket, könyveket kellett keresnem. Nem voltak előttem azok az olvasmányok, amik a társaim szemei előtt egyből megjelentek. Vagyis nemcsak a nyelvet kellett megtanulnom, hanem az egész ottani közeget. Sokkal vadabb, ugyanakkor pezsgőbb és intellektuálisabb román környezettel kerültem kapcsolatba az egyetem alatt, mint amire számítottam.

Azért mentem amúgy oda, mert a 2000-es évek elején az akkori román rendezők megjelentek az erdélyi színházakban, és elhozták a 'nagy látványszínházukat'. Engem ez vonzott, ezt kerestem. Az egyetemen meg is találtam a vizualitást, és azt, hogyan lehet a színpadi világot felépíteni a szövegen túl.

A magyar kultúrában jóval több olyan előadás születik, amelynek a szöveg adja a fő gerincét. Bukarestben szabadabban kezeltük a szöveget. Azt hiszem, hogy a képzésben is sokkal tágabb feladatokat kaptunk. Témaféléveink voltak, amelyek alatt végig egy stílussal, például a komédiával foglalkoztunk.

Hamar rájöttem, hogy nem fogok tudni olyan stílusban, olyan tempóban dolgozni, mint a társaim. Nem volt annyira színészközpontú ott a gondolkodás, mint amit én a magyar színházban láttam, felületesebb volt a színészvezetés.

Nekem – bár szeretem az erős látványt – az is fontos, hogy a színészekkel mélyen tudjak dolgozni.

Az egyetemen inkább koncepciókat tanítottak nekünk. Van a 'caiet de regie' – nem is tudom, hogy van magyarul, talán 'rendezőfüzet'. Elkészítettük benne

a koncepciókat, és megvédtük, még mielőtt nekifogtunk volna próbálni. Ez jó alapot adott ahhoz, hogy fel tudjunk készülni egy próbakezdesre. Bele kellett tanulnom, hogyan tudom a gondolataimat úgy átadni, hogy az alkotótársaim is megértsék, és ennek nem csak nyelvi akadályai voltak.

Az egyik legfontosabb dolog, amit Bukarestből magammal hoztam: az erős színházi matek. Mesterképzésen hetente kellett gyártani a gyakorlatokat. Egy hetünk volt kitalálni az egész szösszenetnek a világát, színészt találni, teret találni, és meg is csinálni. Ez nagyon jó alapot adott a kezünkbe, vagány akciók voltak. Ebben az időszakban az egész egyetem tudta, hogy nekünk hétfő délután vannak ezek a vizsgáink, és bárki beülhetett megnézni őket.

Az öt év végére megtanultam románul próbálni. Megtanultam azt a kultúrkört, azt a stílust, ahogyan a tanárim vezettek. Ez eléggé különbözött attól, amit Csíkban ügyelőként láttam, és jól éreztem magam ebben a világban.

Rengeteg román előadást láttam, és ezeket nagyon élveztem. Bukarestben sok színház van, minden este sok hely közül lehetett választani, és ezt mi ki is használtuk. Kezdtem megismerni a szakmát és a neveket.

Azt láttam, hogy az egyetem után kevesen kerülnek be jó színházakhoz, kevés rendezőnek, színésznek, díszlettervezőnek van lehetősége első körben helyzetbe kerülni. Elkezdődtek az alternatív színházi próbálkozások is, de akkoriban viszonylag kevés ilyen társulat volt. A pályakezdők sok munkát csak a pénz miatt vállaltak el, elmentek például reklámot forgatni. Szerettem azt a közeget, szerettem a bukaresti színházi világot, de szinte biztos volt, hogy eljövök onnan.

Éreztem azt is, hogy elszakadtam a magyar színházi környezettől, és ez kicsit bántott. A mesterképzés második évében szóltak a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színháztól, hogy megnéznék a munkámat, érdeklí őket, hogy mit csinálók Bukarestben. Mielőtt diploma lett volna a kezemben, megbeszél-tük Balázs Attila igazgatóval és Gálovits Zoltán művészeti vezetővel, hogy leszerződöm Temesvárra.

•

Kulturálisan újra nagy váltást jelentett Temesvárra jönni. Ismertem a székelyföldi létet, aztán megismertem a bukarestit, és amikor Temesvárra kerültem, akkor egy harmadik, teljesen más világ fogadott. Azt éreztem, nem is abban az országban élek, amelyben eddig.

Ezt párhuzamba állítanám az egyházzal való tapasztalatommal. Otthon a katolikus és a református templom magyar – az ortodox pedig román. Tiszta sor. Bukarestben már jártam román és lengyel katolikus misékre, tehát volt tapasztalatom azzal, hogy milyen katolikus misén részt venni más nyelven. Viszont számomra a színház otthon magyar volt, Bukarestben pedig román.

Aztán megérkeztem vonattal Temesvárra hajnalban, letettem a magyar színház portáján a hátizsákomat, és a portás román volt. Ezen nagyon meglepődtem. Magyar színházhoz jöttem, és románul fogadtak, akkor most hová jöttem tulajdonképpen? Kiderült, hogy több intézmény van ugyanabban az épületben, ahol van magyar portás is, román is, meg német is.

Tehát ugyanúgy, ahogy a templomot, a színházat is kötöttem egy kultúrához. Temesváron rá kellett jönnöm, hogy ezek a kultúrák egy épületben vannak a templomban is, és a színházban is. Mindenhol több nyelv van jelen: a magyar, a román, a német, a szerb, és újabban még az olasz is.

Temesváron sokáig kerestem a helyemet. Bukarestben egyáltalán nem kellett keresnem, az ottani helyzet világos volt, és abba be tudtam illeszkedni. Temesváron viszont olyan különleges nemzetiségi érzülettel találkoztam, amit nem tapasztaltam addig. Azt hiszem, ez egyrészt az itt élő népek kultúrájának, másrészt a határmentiségnek köszönhető. Ebből keveredik ki az itteni multikulturalitásnak a hangulata.

De a nagy sokszínűséggel együtt, vagy épp emiatt, féltő, hogy kívül maradsz a kasztokon, sajnos kimaradsz a szakmában jelenlévő csoportokból.

Bukarest után elkezdtem magyarul próbálni Sepsiszentgyörgyön egy bábelőadást, és azzal szembesültem, hogy most már egyik világ sem az enyém. Az a tudás, amit elloptam Csíkból, már kikopott Bukarestben, kialakult egy

egészen más munkamódszerem, nyelvezetem. Viszont az egyetem után csak románul ismertem a kifejezéseket. Rájöttem, hogy meg kell tanulnom gondolkodni, olvasni, instruálni, levezetni egy próbát magyarul. Meg kellett találnom a módját, hogy érthetően fejezzem ki magam.

Nemrég készítettem egy előadást a temesvári opera színpadán román fiatalokkal. Jó volt megtapasztalnom, hogy most már megy ez a váltás a kultúrák között, nem jelent gondot az átállás. Tudok újra románul, román zenekarral, táncosokkal gondolkodni.

Érdekes a temesvári magyar társulat, ahol dolgozom, ami a munkamódszereket illeti, hiszen rendszeresen találkozik más nyelvű, más országbeli színházakkal, színészekkel. Kialakult itt egy hibrid színházi nyelv, mondhatni.

De messze érezzük magunkat az erdélyi szakmától, és bár a magyarországihoz kilométerben közelebb vagyunk, kulturálisan attól is távol.

Talán a szerbiai, vagyis a szabadkai és újvidéki magyar színházakkal tudnám leginkább párhuzamba állítani az itteni társulatot. Néha olyan, mintha a végén lennénk.

A társulat nagyon szeret Székelyföldre utazni, és nagy magyar közönségnek játszani. Ilyenkor egyszerre 300 magyar gyereknek játszhatnak, míg itt 300 magyar gyerek van összesen a suliban! Temesváron nem az a taps van előadás végén, mint Csíkban vagy Udvarhelyen. Ezt a helyzetet el kell fogadni.

A temesvári multikulturális közeg lassan kezd mítosszá válni, nem olyan erős, mint a XX. század végén, a háborúk után. Azt a sokszínűséget igazán azok ismerik, akik legalább kétgenerációs temesváriak, akik valóban ismernek svábokat, szerbeket.

Az idősek még beszélnek, vagy törnek azoknak a nemzetiségeknek a nyelvét, akikkel együtt élnek. De most már a tömbház előtt nem beszélnek németül, szerbül, magyarul, románul együtt az emberek. Van egy erős többség, és több kisebbség, az arányokat nagyon lehet érezni.

A multikulturalitás olyan érték a városban, amit most már szándékosan meg akarnak tartani. Nagyon szép, hogy van magyar és német színház. A bábszínház keretén belül pedig van szerb tagozat is. Viszont a város többségi nemzetére nem jelent semmilyen ráhatást az itt élő kisebbségek világa, kultúrája. Ez régen valószínűleg másként volt.

Érdekes megfigyelni, hogy kik járnak a magyar, a román és a német színházba. Azt látom, hogy a román közönségnek a német színházba járni presztízskérdés.

A magyar színház felé általánosan van egy kis eltartás a részükről, tehát aki ellátogat hozzánk, az egy olyan réteg, aki konkrétan erre nyitott. Nagyon érdekelne, hogy az a román közönség, aki bejön a magyar színházba, miért jön be? Általában mindenkinek, aki nálunk néz előadást, van valamilyen előzetes kapcsolata a magyar kultúrával.

Van egy román lány, aki szereti az általam rendezett előadásokat. Elkezdett valamiféle installációkat készíteni róluk, amikben megjelennek az előadás motívumai, szereplői stb. Nemrég azt mesélte, hogy tanít egy román kisfiút, akiről kiderült, hogy magyar népmeséket néz a Youtube-on, és aggódik, nehogy azok eltűnjenek valamikor az internetről. Egy temesvári, teljesen román családban élő gyerek. Vagyis azért még mindig találkoznak a többi kultúrával az emberek, de nem annyira erősen, mint régen.

És most én is átküldtem néhány magyar népmesét ennek a lánynak, mert ő is kíváncsi lett rájuk, meg szeretné használni is ezeket a nyelvtanuláshoz. A lány amúgy francia és angol szakos tanár.

Számomra a szerb kultúra az, ami nagyon különlegesnek tűnik, és máshol nem ismertem volna meg. Megvannak tehát a temesvári létezésnek a nehézségei, de sok lehetőség is rejlik benne. Ezek miatt a tapasztalatok miatt nem választanék más utat.

KK

Szabó György

A RÉGIÓS ÖSSZEFOGÁS FÖLÖTTÉBB SZÜKSÉGES VOLTÁRÓL

[multikulti] [táncos] [oktatás] [munka]

Magyarországon a kortárs tánc a nyolcvanas években indult el egy látszólag mozdulatlan politikai helyzetből. Ebben az időszakban a nyugatról hozánk eljutó táncok fontos dolgot jelenítettek meg: a test felfedezését, amihez a videókon keresztül az erotika is hozzájárult. Ugyanis Jane Fonda beállt az aerobik mögé, és az emberek tömegei kezdtek el mozogni, kezdték el használni a testüket. Ennek egyik nyertese a kortárs tánc volt, amely szinte rögtön tömegmozgalommá alakult a fiatalok és a diákok körében. Elsősorban az elit számára lett vonzó. A néptánc, a balett és a társastánc ázsiója lecsökkent – mondhatni a nyolcvanas évektől a korábbi táncműfajok népszerűsége csak úgy kullogott a kortárs tánc után.

Számomra egyértelmű, hogy a kortárs táncban megjelenő absztrakció volt az alapja, hogy mindenféle politikai szűrő nélkül nívós külföldi produkciók tudtak megjelenni a fővárosban, annak ellenére, hogy ennek lényeges előélete addig nem volt. Megjelenésük esztétikai forradalmat jelentett Kelet-Európában és hazánkban is, ugyanakkor annak illúzióját is, hogy ami nyugaton lehetséges, az nálunk is megengedett.

A kortárs tánc forradalma volt az önkifejezésnek. Ugyanis épp az absztrakt kifejezésmód miatt az önkifejezés nem ismert korlátokat. Ha egy politikus, egy pártember beült a nézőtérre, nem emelt kifogást, mert igazából azt sem tudta, hogy mit látott. Nagyon hasonlít ez Mary Wigman esetéhez, aki a náci időkben ugyan kegyvesztett volt, de végül is olyan koreográfiai nyelvet fejlesztett ki, hogy ha esetleg egy náci propagandista beült az előadásra, semmit sem értett belőle. A nyolcvanas évek kritikai kortárs táncszínházi előadásai tehát láthatóak voltak minden korlátozások nélkül – de a tánc szélesebben az önkifejezés teljesebb szabadságát biztosította művelőinek.

•

Most viszont Magyarországon ennek az időszaknak valamilyen módon vége van, és a kortárs tánc helyzete erősen hanyatlóban van. Foghatjuk ezt például a gazdasági berendezkedésre. Arra, hogy mindent felzabál a kapitalizmus, a

neoliberalizmus, a globalizáció, de egyre inkább a most újjászülető populizmus áll útjában az intellektuális kifejezésnek. Sokan úgy érzik, hogy a művészet mintha válságban lenne. Mintha valami megtorpant volna. Egyébiránt a hazai színház is válságban van, csak a tánc sokkal inkább.

De minden korban újraértelmeződik és újjászületik a művészet, és majd megint megtalálja mozgásterét, mert kiirthatatlan. Egy idő után mindenki érzi, hogy a korábban adott válaszok helyett a saját életünket jobban kifejező válaszokra van szükség. Ugyan a művészet háttérbe látszik szorulni, de most inkább új pozícióját keresi.

Kérdés tehát, hogyan lehet érvényesen kifejezni a jelenünket? Úgy látom, lázas keresés zajlik lent a mélyben. Hol van a tánc helye ebben a megváltozott helyzetben? Mi a tánc szerepe? A táncban leginkább azt keresik, hogyan tudunk rákapcsolódni testünkkel a jelen társadalmi rezdüléseire. Az is fokozza a bizonytalanságot, hogy a kortárs tánc alapvetően absztrakt. Mostanság pedig a narrációk térhódítását, reneszánszát éljük meg.

Az is nagy kérdés, hogy egy táncelőadást hogyan lehet eladni. Ez is elég nehéz mostanság. Olyan embereknek kell eladni egy produkciót, akik életükben nem táncoltak – esetleg sportoltak valamit, mint én. A legtöbb embernek nincs vagy alig van igazi megélt élménye a mozgásban. Nincs táncos tapasztalata, és nem is nagyon látott táncot, így nem mindegy, miként lép be ebbe a világba nézőként. De ha sokat lát valaki, akkor élesedik a szeme. És az segít az átélésben.

Az is lehet a gond, hogy lassúak vagyunk, vagy megszoktunk egy irányt, és emiatt későn reagálunk. Éppen ezért érdemes mindig körbenézni. Mondok egy példát. Körülbelül tizenkét éve figyeltem fel egy zenei előadóra, akinek a neve: FKA twigs. Az ő zenéje ötvözta számomra először a kommerszet azzal, amit úgy hívok, 'contemporary' (kortárs). Izgalmasan ötvözta az egymással homlokegyenest szemben álló két világot számaiban. (Nem melleleg ő is koreográfus.) Most látszik, hogy a kortárs táncban is ugyanez kezd megjelenni. Az urban dance térhódítása a kortárs területen már egy jó ideje hódít.

Sokszor nem tudom eldönteni: mainstreamet nézek, vagy valami contemporary-t, de nem is ez a kérdés. És erre ömlik a közönség, és nem arra, amit korábban szerettem és kerestem, mert megváltozott a kor, és a tánc a saját válaszait keresi, amelyek rezonálnak a jelenre.

•

Magyarországon a tánc helyzetét illetően azt mondhatjuk, hogy az most háromrétegű. Valamelyest a szocializmus kora idéződik meg, pontosabban a mostani helyzet nagyon hasonlít ahhoz, amiért elkezdtünk dolgozni a nyolcvanas években, és ez most újra indokolttá vált. Megint van egy uralkodó kör. Magyar Táncművészek Szövetségének hívják.

A vidéki út a második lehetőség, ami módot ad távolabb húzódnai a MTSZ befolyásától. Ez újdonság a nyolcvanas évek szocialista berendezkedéséhez képest. Ugyanis akkor nem volt gyakori, hogy a vidéki színházi társulatok többtagozatúak voltak, csupán pár kivétel volt. Most egyre több vidéki tánc-társulat van, és ez örvendetes tény. (Persze némi szolgálatot azért elvár az úgymond anyaintézmény, azaz a színházat is kell segíteniük a táncosoknak.) Ez a helyzet nagyobb stabilitást ad sok táncosnak és koreográfusnak.

És van a harmadik kör, a függetleneké, akik az innovatív alkotók. Ők most is az abszolút kiszolgáltatottak, a peremre szorítottak. Mindig ők kapják a legkevesebb támogatást. Szerveződniük kéne, hogy az érdekeiket érvényesíteni tudják. Nekik nyújtott némi reményt Nyugat-Európa igen sokáig, de annak is egyre inkább vége, és az út egyre inkább bezárulóban. Most meglehetősen reménytelen a helyzetük, mert a hazai támogatásuk mára elolvadt.

•

Eddig mindenki nagyon nézte, hogy mi történik nyugaton. Mindenki oda akarta eladni magát. De ennek az illúzióknak vége. Volt egy illúzióvesztés a kilencvenes évek végén, és most van egy új nagy illúzióvesztés pár éve. Budapesten feltétlenül érezhető ez.

És mit eredményezett ez? Azt, hogy én már öt-hat éve lassan elkezdtem a mi régióinkat feltérképezni, partnerek után kutatva. De a Trafó külföldi vendégjátékai költségeinek megosztása végett is ösztönözve voltam erre. Elkezdtem

járni például Ljubljanába. Ahol érdekes volt látni, hogy ott is széthúzó tánc-társadalomra találtam, a mienkhez hasonlóra.

Azt látom, hogy növekvő igény van a régióban az együttműködésre. De nem nagy produkciókban érdemes gondolkodni. Lassan kell építkezni. És egy hálózatot kiépíteni. Egyébiránt már a lengyelek is nyitottak erre, holott ők egyáltalán nem gondolkodtak eddig a régióban rejlő lehetőségekben. Tehát a lengyel, a cseh, a szlovák vagy a balkáni közösségek helyzete hasonló, és egyre többen ismerik fel a közös érdeket és realitást.

A Balkán azért egyedi, mert sokan, akik a kilencvenes években táncosok voltak, elsősorban fesztiválokat alapítottak. De nem strukturálták magukat, nem hoztak létre helyeket. Prágában létre tudott jönni az Archa és a Ponec, vagy ott van a Trafó Budapesten, Ljubljanában a PTL (a Plesni Teater Ljubljana, a táncszínház), meg persze ott is vannak kicsi helyek, mint mondjuk a Kino Šiška. Szóval a régióban is elindult a folyamat, kezdenek kiépülni helyek, de nagyon kevés van, mert a fesztiválokat könnyebb volt létrehozni. Most pár hellyel lehet egyezkednünk, összefognunk.

Mert a tánc esetében fontos, hogy minél többet színpadon lehessen lenni, ezért szükség van a mobilitásra. Magyarországon az van berögzülve, és szerintem az erdélyi hagyományok is ezt erősítik, hogy: az a színház, ahol van társulat. Ez a hagyomány és gyakorlat azonban a belső mobilitást nem igazán segíti. Szerintem viszont nagyszerű lenne, ha egy tánc felé is nyitott befogadó-hálózat kiépülhetne a nagyobb egyetemi városokban. Volt egyébként már 2009-ben egy olyan elképzelés, hogy Magyarországon öt Trafót építenének még vidéken. Ez volt az Agora-program. Csak ezt a Fidesz leállította. Kár, mert ha akár ilyen jellegű együttműködések be tudnának indulni, az nagyon hasznos lenne.

Úgy tív éve a koreográfusoknak azt javasoltam, figyeljete, az már klassz változás lenne, hogyha egyre többen vidéken tudnátok tagozatosok lenni. Ha tudtok, menjete, és kezdjete el a szezon végén fesztiválokat csinálni. Mert ha csinálnak öt helyen fesztivált, és mindenki meghív tíz társulatot, az már ötven

fellépés. Tehát szerintem a legfontosabb teendő nálunk a mobilitás fokozása. Mert nagyon fontos annak az élménynek átélése a táncosok számára, hogy nem mindig ugyanazon nézők előtt lépnek fel.

A lengyelek vetették fel nemrégiben, hogy akár lehetne használni a kulturális fővárosok hálózatát, vagy annak mintájára létrehozni egy régiós platformot. Egy platformot magunknak, ahová akár nyugatiak is szívesen eljönnének.

Most nem jönnek a nyugatiak, mert érzik, hogy a táncnak errefelé nincs respektje, erős háttéré, nincs mögötte kellően az állam. A skandinávok összeálltak. Ott van mögöttük mind a négy állam. Még akkor is, ha az előadások nem érdekesek, így is jelen is vannak a nyugaton. Az innovatív művészek ott emberszámba vannak véve. Még ha a produkciók nem is olyan jók, akkor is láthatóak, és meg is hívogatják őket. Ezért is gondolom, hogy ameddig nincs politikai változás, addig nem lesz igazi változás ezen a téren. Magyarországon komoly változás kellene ahhoz, hogy a magyar innovatív kultúra életben maradjon, és jelen tudjon lenni a nemzetközi porondon.

Amit az előbb vázoltam a régióval kapcsolatosan, járható út lenne. Ezen kellene dolgoznunk. Kis produkciókban gondolkodni, kis helyeken. Nem az a lényeg, hogy meghívják-e a Művészetek Palotájába – persze, ha meghívják, menjél. De egy háromszáz fős Trafóban, vagy a százfős MU színházban is fel lehet építeni a közönséget. De ez csak úgy megy, hogyha megismerjük egymás munkáit. Mert, ugye, akkor jönnek el megnézni téged, ha látnak, és ajánlják a látottakat. Mint ahogy akkor veszek meg egy könyvet, ha valaki mesélt róla. Hú, ez engem érdekel. Na, ugyanezt kell csinálni a táncsal is, csak elég nehéz, mert absztrakt, és nehéz érdekesen beszélni róla.

•

Ami még Magyarországon bonyolítja a helyzetet, az a koreográfusok utánpótlásának kérdése. Sajnos, nincs arról közzgondolkodás, hogyan lehetne lehetőséget teremteni jó koreográfusok kinevelésére. Nézzük meg az eddigi táncos-képzést. A legfőbb jellemzője mi volt? Szinte kizárólag a technika elsajátítása. De az intellektus fejlesztésére nagyobb szükség lenne a jelenleginél. A önkifejezéshez kreatív környezetet kell létrehozni, és ehhez igen sok tennivaló lenne Magyarországon.

Angelus Iván valamit létre tudott hozni a Budapest Kortárstánc Főiskolán, vagy utódintézményében, a Budapest Contemporary Dance Academy-n. Mondjuk, ő sem tudta teljességében azt képviselni, amit szeretett volna, annyira sok gonddal kellett megküzdenie, de a keze közül azért mégis nagyon sok értékes ember került ki. A Balettintézetből Lőrinc Kati munkája tűnik számomra kiemelendőnek, bár nem tudom, mennyi marad meg abból, amit ő képviselt.

Alapvetően a magyar tánc azért van nehéz helyzetben, mert nincsenek erős munkaadói. Az erős munkaadót én koreográfusnak hívom. Mert jó táncosból sok van.

Ugyanakkor az is tény, hogy – külföldön is azt látom – visszatérünk a hetvenes-nyolcvanas előtti évekhez, amikor a stabil alkotóközösségben érlelődik a koreográfus. Isadora Duncan például Louise Fuller mellett találta meg a saját világát. Merce Cunningham pedig Martha Graham társulatában, műhelyében formálódott. Pina Bausch Kurt Jooss társulatában kezdett táncolni. Most úgy tűnik tehát, a műhelyek stabilitása újra felértékelődően van.

Ezért kéne érteni, hogy mi a lényege a pályázati rendszernek. A magyarországi működési támogatás, amit külföldön három-öt éven keresztül adnak, olyan kicsi összeg, hogy a fejlődésre nem elég. Sok társulat esetében olyan kicsi, mintha NKA-s produkciós támogatást kapna. És akkor csodálkozunk, hogy hol vannak a beért művészek, akiket követni lehetne?

Én a nyolcvanas években egyetemistaként láttam az Arvisurát az Ady Endre Művelődési Házban, hát, milyen darabot csináltak akkor! A Közgazdasági Egyetemről aztán átmentek a Szkénébe. Ott dolgoztak vagy húsz éven át, majd a megszűnéskor két ember kivált belőlük, a Pintér Béla és a Süsü (Schilling Árpád). De jó példa a Frenák is, aki micsoda utat járt be, műhelyről műhelyre. Ezt ma a független finanszírozás (hiánya) nem tudja elérni, mára alig maradtak műhelyek.

•

Az én munkámban a budapesti Trafó menedzser-igazgatójaként az a jó, hogy

sok rendszerbe belelátok, és nézem, hogy ki mivel főz, azaz különböző országokban hogyan próbálják a tánc világát életben tartani.

A franciáknál például egy nagy befogadói rendszer van, ami Jack Lang nevéhez kötődik. Tény, hogy ez a rendszer mostanában kezd repedezni. Szóval ott is sokan panaszkodnak a tánc területén. Kevesen akarnak az ottani koreográfiai központok élére állni. Egy jelentős vezetői/szakmai probléma érlelődik. (Mondjuk, itthon is nagy igény lenne jó vezetőkre.) A belgák finanszírozása a legjobb még mindig, de mindenki fél, hogy alaposan hozzá fognak nyúlni ehhez a rendszerhez. Legtöbben attól félnek, hogy előbb-utóbb bedől Franciaország. Mert ha jön Le Pen, a francia intellektuális világ komoly válsággal nézhet szembe.

A németeknél pedig az látszik, hogy ott is hasonló a struktúra, mint nálunk. Tehát adott egy repertoár-színházi rendszer, mint mondjuk a Staatstheater Mainz, és akkor azon belül a Tanz-Mainz, ugye. Jelzem, ott is kezd szűkülni a független szcéna, mert egyre kevesebb a pénz az innovatív, projekt alapú művészetekre. Ott most az van, hogy létrehoznak egy társulatot egy vidéki színházban, és szabadúszó koreográfusokat hívnak hozzá a világból. Ameddig lesz. Mert ha nem lesz független szféra, akkor honnét fogják ezeket hívni?

Ezért mondom, hogy egyre inkább az lesz, ami régen volt, hogy a társulattól valaki megunja, amit csinálnak, más irányba akar menni, elkezd dolgozni, fesztiválokon fellép vele, sikereket ér el, és sikerek esetén előbb vagy utóbb valaki támogatni kezdi az önállósodását.

•

A kérdés leginkább az, hogy mi itt, Magyarországon, a szomszédos országokkal karöltve, mit találunk ki. Szerintem azon kell gondolkodni, mi az a kis lépés, amit meg lehet tenni. Én azt látom lehetőségként, hogy a tágabb régióban kis produkciókat kell mobilizálni. Amennyire lehet, be kell kapcsolódni a residency programokba, amennyire lehet, a nemzetközi csatornákat használni kell, és ezzel nem szabad sokáig várni.

Mert ha a pörgés megvan, akkor több technikát lehet elsajátítani, gyorsabban

lehet tanulni. És akkor a táncosok is érdekesebbek és egyben értékesebbek is lesznek a piacon. A társulatok művészeti vezetői pedig menjenek el minél több helyre, keressenek tehetséges táncosokat és koreográfusokat. De azt se feledjük, hogy az oktatásba is minél több inspiráló és eredeti egyéniséget vonjunk be.

ZsA

Kozma Gábor Viktor

TESTEK A TÉRBEN

[multikulti] [színész] [oktatás]

Budapestről származom. Ott élek ma is alapvetően. Ott végeztem el három évet a Pesti Magyar Színiakadémián mint stúdiós.

Azután kezdtem bele a felsőoktatási képzésbe, ekkor már Romániában. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen végeztem el három plusz két év színművészetit. Ez nekem perspektíva szintjén meg életmód szintjén is nagy változás volt – a főváros után egy kisebb egyetemi város légkörébe belecsöppenni, egy kisebbségi kultúrából csatlakozni az oktatás szintjén egy idegen közegbe. Ugyanide jártam doktori képzésre is.

Két színművészeti van, ugye, Romániában, ahol magyar diákok számára, magyarul is folyik tanítás – a másik a kolozsvári BBTE. Oda szerződtem át oktatónak, 2019-ben.

Ezzel együtt tehát elmondhatom, hogy a felnőtt éveim nagy részét Romániában töltöttem. Közben meg abszolút érzem a magyarországi identitásomat, az a személyiségem fontos része. Tehát mind a két oldalon állok.

Több különbséget látok a magyarországi és az erdélyi színházi közeg között. A magyarországi színházi képzésben a pszichológiai realista alapú módszertanok hagyománya nagyon erős. Az elemzés nagyon mélyen részévé vált a színházi megközelítéseknek. Hátránya ennek, hogy nehezen is mozdul ki, azt hiszem, a magyarországi képzés ebből az elemző megközelítésmódból, nem tudja kiegészíteni, felváltani ezeket a testen keresztül való megtapasztalással vagy azokkal a pszichofizikai módszertanokkal, amik egyszerűen más logikára épülnek.

Vannak, persze, ebben változások. Az elmúlt időszakban például a fizikai színházi rendező szak a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen, amit Horváth Csaba vezet, nagy elmozdulást jelent a kérdésben. Vagy látok egyfajta nyitást a módszertanok és iskolák felé jelenleg az oktatásban. Ebben

a változásban mi, a független szférában is (például társulatommal, A Vadász Esélyével) aktívan részt veszünk, úgy, hogy rendszeresen szervezünk a testi logika fejlesztésére irányuló kurzusokat Budapesten.

Erdélyben, mint említettem, a magyar nyelvű színészképzésre látok rá. Ott azt tapasztaltam, hogy nyitottság van a különféle módszertanok iránt. Ezt kulturális sajátosságnak tartom. Az erdélyi magyar színház érintkezik a román színházi nyelvvel, amiben a testi kifejezés gazdagsága, a commedia dell'arte hagyománya jobban jelen van, és természetesen hatottak egymásra. Emiatt a pszichofizikai logika, ahol a test nem csak a kifejezés eszköze, hanem a megtapasztalás eszköze is, közelebb áll az erdélyi pedagógiai gondolkodáshoz meg az erdélyi alkotói identitáshoz.

A posztoszocialista országokat az jellemzi (Lengyelország szerintem kivétel), hogy bennük bizonyos történeti hullámok nem tudtak szervesülni, például a magyar színházi avantgárd nem tudott mély gyökeret verni. Nem tudott elkezdődni a pszichológiai realista alapú, történetmesélős logika leváltása.

Amennyire rálátok a román színházi életre, azt érzékelem – talán mert az országban a diktatúra alatt kialakult a kettős beszéd logikája, vagyis sok alkotó képekben fogalmazott –, hogy könnyebben megjelenik ebben a színházi kultúrában a logikaváltás. Mivel a román színházban erős a képgyártás, nem mindig a szöveg, illetve a történetmesélés válik a színházi alkotások alapjává.

•

Ma a nemzetközi szakmai diskurzusban már elfogadott tény, hogy a testet és az elmét nem tudjuk szétválasztani. Egymásra folyamatosan hatnak. Testre ható lélek, testben élő szellem – nem lehet egyiket a másik nélkül vizsgálni. A fenomenológiai gondolkodás szépen beépült tehát a színjátszás elméletébe. A 20. századi színészpedagógia test felé fordulása azonban némiképp leválasztotta a testet a közegéről. Frank Camilleri beszél mostanában arról, hogy meg kellene nyitni a testről való gondolkodást egy nagyobb rendszer felé: az azt körülvevő környezet felé. A testet hogyan is lehetne külön vizsgálni? Ehelyett az őt körülvevő világgal együtt kellene figyelnünk a színész testét,

vagyis olyanként, mint ami a saját környezetével kölcsönös függésben áll.

Ezt látom egy következő szintnek tehát, hogy a színésről nem mint a színház középpontjáról gondolkodjunk, hanem mint egy elemről, amely a térnek, az időnek a viszonyában tudja elvégezni a munkáját, vagyis hogy az a munkája, hogy a térrel és az idővel kapcsolatot hozzon létre. Tehát itt volna egy perspektívaváltás. A színészi öntudat vagy a színész mint alkotó egyén elgondolása versus a színész mint a játék része. A színész mint az alkotói folyamat egyik eleme, a színész mint a teret és időt éltető szuverén egyén vagy közösség.

Tehát változik, lassan, a színházz szemléletünk. Ebben van például felelősségünk. Hogy ezt a diskurzust segítsük, közvetítsük a kultúrák között az elért eredményeket.

•

Már alapszak alatt elkezdtem különböző nemzetközi workshopokra és kurzusokra járni. Másodéven éreztem azt, hogy a személyes fejlődésem érdekében ki kell mozdulnom már abból a közezből is, amit akkor megszoktam, tehát Marosvásárhelyről. Elmentem három hónapra Erasmus-szal Litvániába, és ott meglepve tapasztaltam, hogy egészen másképpen strukturálják egy színészosztály képzését, mint ahogy mi ezt megszoktuk.

A magyar nyelvű kultúra területén még mindig az a fő csapásirány, hogy a mesterségórákba tagozódnak be a különböző színészmetodikák. Litvániában, és főleg abban az osztályban, ahol én tanultam, tantárgyi szinten külön voltak választva a metodológiai órák. Volt improvizáció, biomechanika, Csehov-technika, Suzuki-módszer óra és ezek mellett volt, külön, a mesterség. Emellett volt egy Lecoq workshop, mialatt ott voltam.

Tehát maguk a technikák és módszertanok, amik megjelentek az oktatásban a színészképzésen belül, azok csak egy-egy kulcsot adtak ahhoz, amit aztán jelenetalkotás szintjén vagy magán az alkotói munka szintjén kellett folytatni. Tehát amikor mesterségórán Koršunovas mint rendező foglalkozott velünk, ő már nem pedagógiai szemmel, sokkal inkább mint rendező vezette a munkát. Számomra ez, hogy külön lehet választani a technikát az alkotói folyamattól,

nagy reveláció volt.

A Suzuki-módszerbe Litvániában szerettem bele. Később ezen az úton tovább haladtam: először 2015-ben mentem ki Japánba a nemzetközi színházi kurzusra, és azóta többször, például idén nyáron is, dolgoztam ott néhány hetet. A társulattól és több külföldi tanártól tanultuk a módszert, s az volt a szerencsém, hogy a társulat lehetőséget adott arra is, hogy a nemzetközi társulaton belül alkotóként részt vegyek előadások munkafolyamatában. Tehát többször is megtapasztaltam, hogy a pszichofizikai módszertan hogyan tud egy-egy konkrét alkotói folyamatot megsegíteni.

Ez a metodológiai keresés vezetett ahhoz, hogy aztán a doktori kutatásomhoz is ezt a témát válasszam. Akkor már más módszertanok is elkezdtek érdekelni. A szándékom az, hogy a különböző módszertanokat, amik a magyar nyelvű színházi kultúrában kevésbé ismertek, a felsőoktatásba becsatornázzam. Az érdekel, hogyan tudják ezek megsegíteni a következő generációk én-keresését, vagyis amivel egy színészhallgató mindig küszködik a képzés alatt.

•

A kelet-európai kultúra közege nehezen mozdul el a szabad képzési struktúrák logikája felé, mert a workshop mint olyan alapvetően piaci, kapitalista logikára épülő képzési forma. Ez nem magyarországi vagy erdélyi jellegzetesség, hanem valamiféle kelet-európai kulturális örökség, hogy a workshopok idegen elemként hatnak itt még mindig.

Alapvetően amerikainak tekinthető a workshop-kultúra, hiszen ott ennek nagy hagyománya van. Amerikában a színész akkor dolgozik színészként, amikor szerződése van. Nem jellemző, hogy állandó színészi állása van. Hanem van, teszem azt, egy kéthónapos szerződése, ezalatt lejátssza az előadásokat. Utána, amíg a következő szerződést megköti, ő valami mással foglalkozik: elmegy taxizni, bolti eladónak, ilyesmi. De azért, hogy a következő meghallgatáson a saját képességei maximumát tudja hozni, képezi magát, illetve szinten tartja a kvalitásait.

Ez, a posztoszocialista repertoárszínházi logika miatt, itthon nincs benne a rendszerben. Sokszor egy professzionális alkotó nehezen mozdul el egy-egy workshopra például a kötött programja – előre nem látható kőszínházi próbái – miatt. Ez az idő szempontjából, illetve intézményi, strukturális szempontból egy különbség.

Másik különbség pedig az, hogy hiába látok már ebbe az irányba nyitást a fiatalokban, ha e rugalmasabb szemlélet kibontakoztatásában őket sokszor az anyagi körülmények akadályozzák. Nemrég jött velem szembe például egy németországi hétvégi kurzus: ötszáz-hatszáz eurónál kezdődik csak a kurzus. Abban nincs benne a repülőjegy, nincs benne a szállás, nincs benne az, hogy az ember étkezik... Ezekkel bőven 1000 € fölé nő egy ilyen, pár napos hétvégi tanulmányút ára.

Ebben tehát nagy felelősségünk van: hogy új módszertanokat behozzunk a színészképzésbe vagy akár nyitott workshopokon keresztül elérhetővé tegyünk ilyeneket, elérhető árban és időkeretben, olyan embereknek, akik érdeklődnének, de önerőből nem tudnak jelentkezni rájuk. Mert ezek a workshopok befektetések magunkba, szaktudásunkba, a saját magunk felfedezésébe egy másik úton, egy másik közegen keresztül.

•

Jelenleg nagy zavart látok. Társadalmi szinten, ill. a művészetek terén. Túlélünk egy pandémiát, benne vagyunk egy háborús folyamatban Európán belül. Itt van az energiaválság. Itt van a globális klímaválság. Kapkodjuk a fejünket krízisről krízisre.

Ez megsegítette ugyanakkor a művészetek önreflexióját. Mi a művészet szerepe akkor, amikor kötelezően arra kell mennie támogatásnak, pénznek, időnek, hogy életet mentsen? A színház nem fog életet menteni. Fontos társadalmi szerepe van, gyógyító ereje van, elgondolkodtató ereje van. De konkrét életet nem ment. Amikor élet-halál kérdéséről van szó, olyankor mi a művészet dolga?

Nem biztos, hogy a formabontás a következő lépésünk. Hanem a formák

újrarendelése. A jelen helyzetben – amelyben az említett krízisekhez hozzáadódik a digitalizálódás, a digitalizáció folytán a saját testükkel való viszony elvesztése – azt látom, hogy a színház belekerül egy klasszikus szerepbe.

Mert testeket látok a színpadon. Azáltal, hogy a test exponálódik, engem mint nézőt a figyelmem emlékeztet a saját testiségemre. Tehát a színház visszavezet valamihez. Még akkor is, hogyha a digitalizáció mint eszköz meg is jelenik az előadásban. A színész élő teste számomra központi színházi érték. Olyan elem, amit igazából nem nagyon tud más helyettesíteni.

Vagyis a krízisek katalizátorként tudnak szolgálni a saját szerepünk újrarendelésére. A saját művészetünk újrarendelésének eredménye lehet például a közösségek felé való nyitás. A színházi nevelési irányokra gondolok például.

Közép-kelet-Európában abszolút érzékelhető ez a nyitás. Jóformán nem látni olyan színházat, amelyik ne kísérletezne különböző színházi nevelési struktúrákkal, azért, hogy aktívabb résztvevővé tegye a nézőt. Nyugat-Európában ennek nagy hagyománya van. Ott ezzel már nem kísérleteznek, hanem ez már szerves része a színházi kultúrának.

Mindig van kis leszakadása a mi térségünknek ezekről a hullámokról. Eltelik tizen-huszonev, ameddig elérkeznek hozzánk, amíg elkezdjük a magunkénak érezni őket, vagy amíg megharcoljuk a harcainkat egy klasszikusabb rendszerben gondolkodó alkotóval vagy vezetővel, ameddig ő az új formákat el tudja fogadni.

És még nem beszéltünk a néző kérdéséről olyan szempontból, hogy színházcsinálóként gondolunk valamit arról, hogy mi felé érdemes mozdulnunk, de nem biztos, hogy a néző készen áll arra a lépésre. Vagy csak egyik generáció áll készen.

Hogy a néző befogadó helyett résztvevő legyen: igen, esélyes, hogy ez lesz a válságokra adott válasza a szakmának. Lehet, hogy a személyes kapcsolatok, a közösségépítés, a közösségi alkotás logikája erősödik a színházon keresztül is. Erre nagy szükségük van jelenleg mind a makro-, mind a

mikroközösségeknek. Mert a közösség megtart, mert a közösség azt hangsúlyozza, hogy nem vagy egyedül valamiben. És a színház ennek jó esetben teret ad.

ZsA

Patkó Éva
PÁRHUZAMOK

[multikultij] [oktatás]

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen végeztem színházi rendező szakon, és ott is tanítok tizenkét éve. Időközönként külföldön is tanítok, így részese lehetek másfajta felsőfokú művészeti oktatásnak.

Amerikában a University of California Berkeley-n diákként és kutatótanárként is jelen voltam egy-egy szemeszter erejéig, úgyhogy két oldalról is megtapasztaltam az egyetemet. Teljesen más, mint az itthoni. Nem mondanám, hogy valamelyik jobb a másiknál, de az eltérő közeg új perspektívákat tud mutatni az oktatásban. Ott a hallgatók választják ki a tantárgyaikat. Ezzel a tanárok is jó helyzetben vannak, mert olyan diákok járnak az óráikra, akiket tényleg érdekel a tárgy, és így mind a két fél kellően motivált és felkészült.

Svájcban, a Zürcher Hochschule der Künste-n moduláris rendszerben működik az oktatás. Ez azt jelenti, hogy a hallgatók hat héten keresztül maximum két munkában mélyednek el. Felfrissítő, hogy egy folyamatban létezel hosszú időn át egy kis létszámú csapattal, igazi színházi tapasztalat. Oktatóként, rendezőként szükségem volt erre a fajta koncentrált munkára ahhoz, hogy a leghatékonyabban dolgozhassak a hallgatókkal.

Sok éve már, hogy projekt-alapon dolgozom az oktatásban, mert így sok fontos döntést a hallgatóknak kell meghozniuk a közös kreatív munkafolyamatban. Ez a fajta munkamódszer szerencsésen tisztult a külföldi tapasztalatok során.

Amerikában és Svájcban is nagy létszámú egyetemeken voltam. Mivel sok a jelentkező, a svájci moduláris rendszerben hathetente változnak a kurzusok, és sok modult hirdetnek, egy csoportba nagyjából heten jutnak be.

Az amerikai rendszerben is jellemző a túljelentkezés, ott is kis csoportokban folyik a munka. Motivációs levél, szakmai tapasztalat és önkéntes munka alapján dől el, hogy ki jut be.

Fontos eltéréseket láttam a gyakorlati és az elméleti oktatáshoz való

viszonyulásban. Romániában ragaszkodunk egy erős elméleti képzéshez, a moduláris rendszerekben erre kevésbé van lehetőség. Nyugaton komoly diskurzus folyik arról, hogy egyáltalán egyetem-e még az a fajta színházi képzés, ahol az elmélet háttérbe szorul. Nagyon jó projektalapú munkákat lehet csinálni, el lehet mélyedni a folyamatokban, ez a része fantasztikus. De ha nincs meg az elméleti megalapozottság, azt nehéz pótolni. Persze, a modulokon belül is folyik elméleti oktatás, de az főként a modul anyagához kötődik.

A UC Berkeley-n például vannak Shakespeare-kurzusok, amikhez más órák keretein belül el kell sajátítani az akkori beszédtechnikák és gondolkodásformák alapjait. De ha egy Ibsen-kurzust választasz, lehet, hogy az Erzsébet-kori vagy a görög színházról semmit nem fogsz tudni. Ott azt tanulod meg, hogyan mélyülj el egy témában, ami érdekel, hogyan kutasd a témádat, és ezt a tudást a képzésen túl is magaddal viszed.

Fontos beszélni arról, hogy merre alakul a színházművészeti oktatás, mire van igény, merre változik a színház, és mi ebben hol helyezkedünk el a hallgatókkal. Meg kell hallani, amikor a diákok azt kérik, hogy lépünk már túl Csehovon. A külföldi élmények nagyon jót tesznek a munkán belüli kommunikációnak. Erdélyben más oktatási rendszerben szocializálódunk, ezért sokat ad az, hogy megtapasztalunk egy másfajta közeget.

Amerikában például az egyik első élményem az volt, hogy az egyetemen egy terem ajtajánál egy férfi ment be előttem. Itthon hozzászóktam, hogy előre engednek, ezért az első reakcióm az volt, hogy milyen udvariatlan. Hamar rájöttem, hogy ez pont így van rendjén, ott nem foglalkoznak azzal, mi a nemed, csak az számít, mit teszel le az asztalra. Később Svájcban sem tapasztaltam udvariaskodást, de más formában nagyon is figyelnek a nemek közötti egyenlőségre, a színházakban például feltűnően több lett a női rendező.

Ez a folyamat a társadalmi diskurzusnak köszönhető, a változás nem magától következik be. Fontos, hogy lehessen nyilvános fórumokon ezekről beszélni, ne csak egymást közt, büfé szinten.

Erdélyben a rendező szakra felvételizők között több a nő. Mégis, ha megnézem, hogy a most következő évadban kik fognak az erdélyi színházakban rendezni, ez az arány nem látszik.

A svájci és az amerikai egyetem is nemzetközi hely, bárhonnán érkezhetsz hozzájuk a világból, persze, beszélni kell a nyelvet. Az ottani tapasztalataim megmutatták, hogy a nemzetköziség nélkülözhetetlen. Az oktatási intézményeken belül a programok is eszerint vannak kialakítva. Szerintem gazdasági és társadalmi szinten mi már állunk úgy, hogy jöhetne hozzánk sok külföldi diák, de ehhez az intézményeinket is át kell alakítanunk. Jó lenne külföldről minél több hallgatót fogadni, mert az nagyon sokat adhat hozzá a képzéshez.

A kultúrára mindenhol kevesebb pénz van. Svájcban beszélgettem több művésszel és hallgatóval is, és sokan közülük nem vágnak a hagyományos kőszínházi rendszerbe, mert a független szférában megtalálják a helyüket. Nem csak azért, mert ott több független társulat van, nem is feltétlenül társulatokban gondolkodnak. Megélnék a művészetből, lehetőségük van kísérletezni, meg vannak becsülve. Nem muszáj sikerorientáltak lenni, mint nálunk a független szférában.

Amerikában nem nagyon vannak társulatok. Mindenkinek van 'civil' munkája, amiből megél, és mellette csinálja azt, amit szeret. Emiatt általában napi egy intenzív ötórás próba van. Két előadást rendeztem a chicagói Theatre Y független színházban, és mind a kétszer castingot tartottunk. Sokan jelentkeztek, felkészültek voltak, többen messziről, más államokból jöttek, és ez nagyon jó helyzetet teremtett. Romániában is nagy a lelkesedés, csak hamar el szokott menni az emberek kedve, főként a fiataloké.

Úgy gondolom, hogy engem is azért hívnak Svájcba vagy Amerikába, mert az erdélyi diákjaim és kollégáim révén újfajta perspektívát tudok nyújtani és magammal vinni. A nemzetköziség, a sokféle szemlélet szerintem minden alkotó ember számára inspiráló.

KK

Jankó Szép Yvette

EGY NYELVET BESZÉLNI (SKIZOID MONOLÓG)

[repertoár] [multikultí] [műfordítás] [munka]

Sima: Miért pont ezt a címet választottad: *Egy nyelvet beszélni*?

Fordító: Mert ha a fordítás a téma, ez kellőképp paradox.

S: Óh, szereted a paradoxonokat?

F: Fogalmazzunk inkább úgy, hogy fordítóként képtelen vagyok szabadulni tőlük.

S: Üldöznek?

F: Aha, a legkülönfélébb nyelvi köntösökbe bújva zaklatnak...

S: Fel?

F: Látod, megint micsoda sanda, egynyelvű, lefordíthatatlan kérdés!

Nem, nem fel. El.

S: ?

F: Elzaklatgatnak egy ideig. Egyesek, a képibek és könnyen fordíthatóak csak a rácsodálkozás idejére. Mások, a nyelvzsigeribbek gyakran hosszú ideig foglalkoztatnak, sőt, kísértenek. Nem nagy kunszt lefordítani például azt, hogy „kökenyér”. Ez a keménységből és lágyságból gyúrt mitológéma, a kenyérbe sütött kő a finn Kullervo történetéből gond nélkül, szó szerint lefordítható minden nyelvre...

S: Legalábbis az olyan kultúrákéra, ahol kelesztett kenyeret esznek.

F: Vagy ahol nagyon laposak a kövek... De erre még visszatérhetünk, mármint Kullervo kökenyeres drámájára. Ami fogósabb fordítói feladat, az a nyelvi kétértelműséggel átszótt önellentmondás olyan kifejezésekbe kódolva, mint ez az „egy nyelvet beszélés”.

S: Egy nyelvet a szó szoros értelmében?

F: Vagy inkább valakivel?

S: Inkluzívan?

F: Vagy kizárólagosan.

S: Szóval melyik?

F: Hát éppen ez az! Kész idiomatikus nyelvfilozófia, nem? Attól függően, hogy monologikusan vagy dialogikusan érted, bezárkózhatsz az egy nyelvedbe (ami eleve képtelenség, a nyelv nem egy exkluzív műfaj), vagy közös egy nyelvet beszélsz másokkal.

S: Jó, ezt körbelőttük. Túllépve ezen a dedósderidás szóvarázsláson, mi köze ennek pont a drámafordításhoz?

F: Én amolyan kényszeres fordító lennék.

S: Milyen egy kényszeres drámafordító?

F: Talán inkább színházi, dráma- helyett. De most a kényszeres fordítón a hangsúly, azt hiszem. Ha egynél több nyelvvel találkozik az ember, nincs más mit tennie, kényszerű módon fordítani kezd. Magamon azt vettem észre, hogy valósággal kényszeresen. Nehéz nem azon gondolkodnom egy finn vagy román vagy angol, de akár svéd, észt, portugál vagy akármilyen más nyelvű előadást nézve, hogy hogyan vihető, ültethető át, fordítható le, fel, össze-vissza.

S: A pszichológusodnak beszéltél már erről?

F: Arról nem is beszélve, hogy természetesen nem csak a szűk értelemben vett, verbális nyelvekkel van így az ember. A pszichológusomnak? Miért nem a teatrotranszlatológusomnak inkább?

S: Ő aligha törekedne arra, hogy megszabadítson ettől a jelenleg talán még kezelhető neurózistól. Olyan kérdéseket tenne fel, mint én, például hogy mire jutottál a színházi és drámanyelv fordíthatóságával, kulturális átültethetőségével kapcsolatban, mondjuk finn–magyar viszonylatban?

F: No, igen, kifejthetném szépen, módszeresen, hogy nem a -hatóság/-hétőség itt a kérdés. Minden lefordítható ilyen-olyan kompromisszumok árán, és fordítva: semmi sem fordítható kompromisszummentesen. A fordítás ilyen diplomatikus műfaj. Illetve van benne valami színházzal rokon kettősség: egyszerre interpretatív és performatív. Értelmezve reprezentálja a forrásszöveget, ugyanakkor pedig a célszöveg magát is adja, csak a fordítás „alakításán” keresztül látjuk a fordítottat, ahogy az a célnyelven hányja a kecskebukákat. Tehát egyszerre kvázi-diplomatikus és kvázi-színházi...

S: ... hogy a káposzta is megmaradjon, a kecske is bukázzon...

F (*felszisszenve*): Jó, a lényeg, hogy nem a fordíthatóságon, átültethetőségen múlik az, hogy ilyen ritka madár a színpadainkon a kortárs finn dráma. És persze nem csak a finn. Bármilyen periférikusabb európai nyelven született szöveg (Európán és mondjuk Észak-Amerikán kívülről már nem is beszélve). Mindez úgy, hogy a repertoár túlnyomórészt ma is fordításokból áll össze, akár a magyar nyelvű színjátszás hőskorában. Shakespeare, Csehov,

alternatívaként talán Beckett, némi lengyel abszurd vagy egy-két kórustalanított antik klasszikus.

Amit lusta álkifogásként hallok – hogy ezekben az inneni-onnani kortárs darabokban furcsák a nevek, idegenek a helyzetek, távoliak a problémák, bonyolult vagy épp túl kriptikus a szöveg, nem elég közönségbarát a műfaj, egyszóval hogy nehéz színházi nyelvet beszélnek –, az az antikokról, Shakespeare-ről és akár Beckettről is elmondható. Csak ez utóbbiak már nem is szerzők, sokkal inkább kipróbált brandek, konszenzuálisan megbízható szövegnyersanyag-szolgáltatók.

És ahol a szerzői jogok nem jelentenek korlátokat, ott gyakran a felismerhetetlenségig ferdül-fordul adaptáció közben a szentnek kikiáltott klasszikus, amivel önmagában semmi baj nincs, hisz a szaporodó fordításaikban, átírásaikban élnek, lubickolnak igazán a holt szerzők eredeti nyelven mumifikálódásra hajlamos remekei.

Az én személyes hiányérzetem azzal a perverz, kocakapitalista logikával kapcsolatos, amikor a kőszínházcsinálók a kiszámítható siker nevében eleve korlátoznak, kultúrzenofóbnak könyvelik el a közönséget, de a képzelt igények kiszolgálása ellenére, finanszírozás tekintetében alig-alig függenek tőle.

S: Korrekt így általánosítani?

F: Nyilván nem, és eleve sarkítok, de a drámanyelv idegenségének érvényes kifogásként való lobogtatása kilövi a biztosítékot az agyamban. Miért ne lehetne Leea Klemola káoszdraturgiájának, Laura Ruohonen vertikális szerkesztésű öko-pokoljárásának, Saara Turunen posztfeminizmusának vagy szavak nélküli, színházi szociopamfletjeinek, Kristian Smeds mindennel veszélyes játékot játszó vagy Anna Paavilainen strukturális erőszakot arcul csapó (meta)színházának is adni egy-egy esélyt a harmincezedik Csehov, a szolgálatos sikermusical és a százmilliomodik Shakespeare között?

Valahol a kortárs magyar színházi szövegek picivel kevésbé mostohán kezelt mezőnyében, hisz ezekkel egy páriaklubba tartoznak a fióknak fordított kortársak. Közöttük folyik, azaz inkább csak folyhatna élő dialógus a mai magyar drámáról.

S (*a lekerekítés szándékát álcázó, ravasz, mosollyal*): Egy nyelvet beszélnek?

F: Beszélhetnének, ha több találkozásra volna lehetőség. Vagy, rendben

van, hagyjuk meg a kanonizált és biztonságosan halott drámaköltő-géniusokat a kongeniális, nagy ívű vízióikat egyre nagyobb költségvetésből újra-új-
rarendező mesterek meg a zsöllyében szunyókáló törzs-színházlátogatók
ópiumának, és álmodjunk iciripicirit. Miért ne lehetne újra- és újragondolni
a költség- és energiahatékony felolvasószínházi műfajt, és mondjuk egy-egy
„drámák a világ körül” sorozatot elindítani itt-ott, de úgy, hogy az angol,
német, francia nyelvterületnél kicsivel tovább merészkedünk?

S: Tehát szöveg-szöveg-szöveg? Biztos vagy benne, hogy még mindig a
drámaszövegek cseréje a legadekvátabb módja a különböző színházi kultú-
rák közötti kommunikációnak?

F: Dehogy! Gazdaságosnak viszont még mindig gazdaságos. A mobili-
tási formák közül a szövegvándorlásnak a legkisebb az ökológiai lábnyoma.
És a dramatikus szöveg a posztdramatikus démonok galád aknamunkájának
ellenére nincs kihalófélben, a színházi szöveghasználat módjai viszont két-
ségtelenül változnak.

Ezzel párhuzamosan persze a színházi szövegek nyomtatott létmódja is státuszt
vált, elsúlytalanodik. Én legalábbis egyre Gutenberg-szkeptikusabb vagyok.
Teljes értékű irodalmi életet élő drámáról nemigen érdemes ma beszélni (mint
oly sokszor a színház története folyamán), inkább színházi szövegekről. Ami
nem azt jelenti, hogy sokukat ne lenne érdemes, sőt, élvezetes olvasni is, de a
„kihangosítás” minél változatosabb módjain attól még érdemes gondolkodni.

S: A felolvasószínház... hát, nem egy adrenalintúlcserélő ötlet.

F: Jó, tőlem nevezhetjük újszegényszínházi szóbandzsidszámplingnak,
és összeköthetjük kőszínházfogláló villámcsődületekkel meg petpalackszín-
ház-építő szemétgyűjtőperformanszokkal...

S: Köszönöm az interjút!

F: ?

S: Jó pihenést!

F (*kétségbeesetten, majd egyre halkulva*): Ööö, szerintem vegyük újra onnan,
hogy nem bolygatom ezt a fordítás-dolgot, viszont mégiscsak érdemes lenne
egy pszichológus–addiktológussal beszélmem arról, hogy a jelenleg legális
tudatmódosító szerek kategóriájába tartozik szembesülni egy olyan egyszerre
shakespeare-i és a szent Bárd által nem gyarmatosított, nyersen tragikus figu-
rával, mint a finn Kullervo. Mondjuuuk, hogy nem gyarmatosított, az azért

túlzás. Kullervónak és Hamletnek nyilván van közük egymáshoz valahol a skandináv mitológiai gyökereik szintjén, és aztán a Kullervo-történet dramatikus újraírásaira már rátelepedett a levakarhatatlan Shakespeare-hatás. Ameddig tudott. De Paavo Haavikko Kullervo-története után, azaz harminc-negyven éve már inkább Haavikko megkerülhetetlenségéről folyik a diskurzus a mítosz színházi újraírásai kapcsán. Kullervo drámája mellesleg a gyűlöltre nevelés, a szeretet- és információmegvonás következményeinek kivételesen sűrű megfogalmazásaként is példa értékű... ha példabeszédekre vágynánk. Vagy a pszichózis elhatalmasodásának pontos természetrajzára. Hahó! Sehol senki?!

Patkó Éva

HAVI DRÁMA TÍZ. IDEJE VÁLTANI

[repertoár] [multikultí] [munka] [rendező]

Mérföldkő. Hosszú út. Mágikus tíz év. Negyvennégy előadás. Készül a negyvenötödik, talán az utolsó, de mindenképp valamit lezáró.

Mert tíz évet zárunk, és a hogyan tovább nyitott kérdés. Van, aki távozik a csapatból. Egyértelmű, hogy vinni kéne tovább a HD-t, és teljesen egyértelmű, hogy váltani kell. Szervezési formát, csapatot, koncepciót?

2013-ban kezdtük, a marosvásárhelyi G. Caféban. Kortárs szerzőket mutatunk be felolvasószínházi formában, főként magyar és román szövegeket, de nemzetközi szintésre is kitekintettünk változatos alkotócsapatokkal. Jöjjenek színészek, zenészek, táncosok, civilek is, egyetemisták mindig legyenek a stábben, vegyenek részt régi és új havidrámások egy-egy előadás létrehozásában. A teret használjuk mindig másképpen. Ismerjünk meg minél több kortárs szöveget.

szerzők

A Látóban megjelent színházi szövegek mellett a frissen végzett drámaíró mesterisek szövegeit, román szerzők magyarra fordított darabjait mutattuk be. Próbálkoztunk román nyelvű előadással is, kevés sikerrel – akkor azt hittem, abba hagyom, mert egy kétnyelvű városban mégiscsak az lenne a normalitás, hogy egymást megnézzük. De szervezőtársaimnak köszönhetően folytattuk.

Az első előadás 2013-ban Mihaela Mihailov magyarra fordított szövege alapján készült, a fenti gondolatmenet szellemében. Székely Csaba többször is terítékre került, egyik szövegét a Látó szerkesztősége olvasta fel, de inkább adta elő. Szabó Róbert Csaba drámáját egy ablakpárkányon mutattuk be, a szöveg és a tér találkozása több rétegét domborította ki a drámának. Ioana Hogman félelmeinkről szóló szövegének magyar fordítása díjat is kapott.

Drámaíró szakosok írták és rendezték saját szövegeiket – ha folytatjuk a HD-t,

rajtuk még nagyobb kell legyen a hangsúly. Rendezőszakosok próbálták ki koncepcióikat, rendezők alkottak világokat (Gabi Cadariu, Harsányi Zsolt, Mihai Păcurar, Porogi Dorka, Sebestyén Aba, Visky Andrej stb.). Megannyi fordító munkája is meg tudott mutatkozni itt, hisz a drámafordítás kiemelt szerepet kapott a HD-ban.

formák

A tíz év alatt körülbelül tíz előadást rendeztem. A szövegekkel és fordításokkal való bíbelődés, a mindig vegyes csapatok új formák keresését ösztönözték. Tompa Klári és B. Fülöp Erzsébet a slam poetry-t és az abszurdot „nyomták” a mikrofonok előtt, Farkas Ibolya pasas-diktátora vagy Moldován Orsolya bársonyos hangja levett a lábamról, Monica Ristea halott színésznője, Bokor Barna emigránsa, Bányai Kelemen Barna motorosa, Pálffy Tibor mezítlábas örültje, Hatházi András revelatív új Ványája, Bajkó Edina öntödés foci-drukkere új árnyalatait mutatták a színészi játéknak. A nevek még hosszan sorolhatók.

A felolvasószínházi forma kutatási munka, a szöveg és az előadás viszonyának elmélyült vizsgálata. Mit tud az előadás, ha nincs látvány, ha nincs túlsúlyban a színészi játék? A szövegből indul ki, és felerősíti a szöveg és az előadó kapcsolatát, a szöveg és a választott tér viszonyát.

Voltak csapatok, akik kvázi előadásokat hoztak létre. Sikamlós volt a kísérletezésnek ez a terepe, mert a felszínen az látszott, hogy ez színházi előadás akar lenni, pedig egyértelmű, hogy nem lehetett az.

Több HD-előadás hangzott el rádiószínpadon is, négy előadás esetében pedig rádiójáték készült több héten át tartó felvételezéssel, vágással. Ezek is a szöveg körül bolygó formák.

Mint a *Szövegek szimfóniája* közösségi felolvasás, ahol negyvenkét kultúrember olvasott fel nagyzenekari felállásban a szabadság szellemében. Talán észre sem vettük akkor, hogy minden HD-s szervező benne volt a projektben.

Az eddigi legtöbb nézőt számláló, a Covid járvány első hónapjában elkezdett

Hogyan győzte le Barbie a világválságot online előadásnak az a különlegesége, hogy semmi vágás nincs az anyagban, ebben hasonlít a színházhoz, hogy itt és most történik az előadás, és ez a forma arra kényszerített, hogy nagyon figyeljünk egymásra, hogy sokat próbáljunk, és ezt három városból bekapcsolódva tudtuk akkor megtenni.

meghívottak

Színészek, egyetemi hallgatók, drámaírók, rendezők, zenészek, táncosok, tanárok, az Eufónia pedagóguskórus, szerkesztők, látványtervezők, akik az arculatunkat álmodták plakátokba, szervezők, fotósok (Rab Zoli lelkes dokumentátorunk lett), vendégek, akik jöttek Budapestről, Kolozsvárról, Sepsiszentgyörgyről, Székelyudvarhelyről, mind munkatársaink voltak.

Ugyanakkor több előadást is vendégül láttunk, például a Látó-nívódíjas csíkszeredai *Terminust*. Vendéglőadásokból még többet szerettünk volna, a szatmári HD-csapatot is már rég szeretnénk bemutatni a vásárhelyi HD-közönségnek.

helyszínek

Mert a HD Szatmárnémetiben is helyszínre talált, az ottani társulat a Havi Dráma SzatmárON program keretén belül rendszeresen mutat be felolvasó-színházi előadásokat. Marosvásárhelyen éveken át ugyanott játsztunk, majd az állandó helyről való kimozdulás a HD-t is jótékonyan kimozdította. Nem csak térben, hanem formailag, és akár kaliberben is, hisz volt ötvenszereplős előadásunk is. A Studium Hub kávézójában, a vár különböző helyszínein, a Kultúrpalota kistermének ablakpárkányán vagy éppen a Kultúrpalota nagyszínpadán is mutattunk be HD-t.

közönség

Egyszeri előadással indultunk 2013-ban – a nézők visszajelzéseinek köszönhetően folytattuk. Jött a következő előadás, majd még egy, és rájöttünk, hogy

hosszú távon érdemes gondolkodni. A kezdeti „egyszerű” felolvasásból egy gondolati világ, néha színpadi világ alakult ki az évek során. Ezt kísérték végig a nézők, szerintem ezért jöttek mindig vissza, bármit hirdettünk. Fiatal közönségünk volt, egyre többen jöttek, a fotókon látni a tekinteteket. A tíz év alatt a HD saját világát tudott megteremteni: a színpadi szövegről tudunk mondani valamit, és ezzel megleptük a közönséget.

háttérmunka, PR

Egyik szervezői elvünk az volt, hogy a csapatoknak semmi más dolga ne legyen, csak alkotni, mi teremtünk elő mindent, amire szükségük van. A kezdetektől letisztáztuk, hogy a szervezést ingyen csináljuk, az alkotóknak és közreműködőknek biztosítunk honoráriumot. Tisztán lemérhető így, hogy meddig tart a motiváció, a lelkesedés, mindenki annyit vállal, amennyit tud és akar, ez a szakmai alázat hardcore gyakorlása, nincs melléduma, ha nem csináljuk, nem lesz meg. Albert Mária problémamegoldó tehetsége sok nehéz helyzetből hozott ki minket. Időszakosan csatlakoztak a szervezői munkához hallgatók is, ők friss meglátásokkal és megoldásokkal színesítették a gürcöt – köszönjük, Szabó Sári, Szabó Eszter, Kelemen Roland.

egyszeri és megismételhetetlen

Minden előadást egyszer mutatunk be, a néző számára ingyenesen, ez volt a HD egyik ismérve. Alkotó és néző számára ez komoly tét, aki nem jön el, az lemarad, és csak egyszer van esély bemutatni a munkát. Volt hiányérzet bizonyos előadások kapcsán, hogy a sok befektetett munka után, mert sokszor több hetes munkaidőről volt szó, csak egyszer játsztunk. De máig hiszem, hogy ez jó döntés volt tíz évvel ezelőtt. Egy-egy előadás részt vett fesztiválokban, olyankor újrajátsztuk, persze, vagy volt olyan munka, amit továbbfejlesztettünk. De nem a többszöri játszás céljából hoztuk létre az előadásokat. Ez az elgondolás a formát is kreatívan befolyásolta, illetve, hogy mit gondolunk egy előadásról vagy Az előadásról, az is kiderült.

hatás?

Szövegeket kellett folyamatosan olvasni, hogy ajánlani tudjunk, vagy mert ajánlatokat kaptunk. Kortárs szövegekben utazni nagy ajándék. Kimozdít. Frissen tart. Provokál, folytonos keresésre buzdít, hogy ki tudjuk fejezni a szöveg mögöttit, hogy formát találjunk a nyers és új gondolatokhoz. Erdély-szerte szárnyra kelt ez a tágan értelmezett felolvasós műfaj, és valahol ez a HD-s tíz év benne van ebben a nyitásban, ebben biztos vagyok.

Alapító szervezők: Fülöp Tímea, Patkó Éva, Takács Zoltán (Taxi) és Szabó Róbert Csaba.

A tíz évet záró szervező csapat: Albert Mária, Kelemen Roland, Patkó Éva és Szabó Róbert Csaba.

A HD partnerei: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, Látó Szépirodalmi Folyóirat, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Marosvásárhelyi Rádió, G. Café, Josef K. Egyesület.

A HD támogatói: Studium Propero Alapítvány, egyéni támogatók.

Ezertapsnyi köszönet a csaknem háromszáz alkotónak, közreműködőnek!

További infók és sok-sok fotó: a Havi Dráma Facebook-oldalán.

Csepei Zsolt
KIÁRUSÍTÁS

[színész] [munka] [függetlenszínház]

Két évtizednyi derék munkavégzés után független színházi társulatunk bezárja annak a bűdös, penészes ex-nyomdának a kapuit, amelyben áldott-áldatlan tevékenységünket kifejtettük.

Megszűnésünk okán megválnánk következő eszközeinktől; reméljük, új, szerető gazdáik kezében ismét értelmet nyernek majd.

Megjegyeznénk ugyanakkor, hogy véleményünk szerint – és ezt nem csak a múltbéli bábszínházapas tapasztalat mondatja velünk – a tárgyainak valóban energiájuk, saját életük van. Úgy érezzük, hogy az elválás előtt kötelességünk néhány szóban említést tenni patinás múltjukról vagy a hozzájuk fűződő viszonyunkról.

Vegyétek és tegyétek őket, ahová szeretnétek – tologassátok ide-oda, folytassátok történeteiket!

Tizenkét darab poroltó. A kezdeti tűz alábbhagyott. A jelenlegi nem jelent különösebb veszélyt, azzal a néhány elvétve kipattanó szikrával elboldogulunk. Várjuk lángoló lelkű fiatalok jelentkezését, azzal a feltétellel, hogy amikor eljön az idő, hasonlóképpen továbbadják őket.

220 négyzetméter fekete takarás. Tökéletesen semleges, objektív társ. Megkülönböztetés nélkül takar el tehetséges színészt és tehetségtelent, Oscar-díjast szobrostól, kutyát, technikust, gyereket, lámpalázat, allúrt, eltévedt nézőt...

Nekünk rejtegetni valónk nem maradt. Mindenkinek, aki ezzel másképp van, szeretettel ajánljuk. Jelige: *ápol&eltakar*.

Fénypult, reflektorok. Töredelmesen bevalljuk: elfáradtunk. Nem bírunk tovább küzdeni a bennünk mélyen gyökerező statiszta-hajlammal, szabad

utat engedünk a sötétben elmondott rövid replikáknak, a majális tűző napján elhadart Petőfiknek. Lámpaparkunk ezentúl fényeskedjék inkább nektek!

Kanapé. Díszletelem. Lenke néni öröksége. Nélküle nem létezik független színház. Annak okán pedig, hogy megszűnünk, a kanapé léte is okafogyottá vált számunkra. Örökséget visszaszolgáltatni sajnos jellegénél fogva kilátástalan procedúra, ezért kénytelenek vagyunk új társulatnak adományozni. (Jelenlegi színe piros, de alatta négy különböző anyag és színárnyalat található, így a rétegeket fordított sorrendben lehántva akár öt különböző előadásban használható.)

Színész kolléga#1. Nagyon szerettük, de sajnos meg kell válnunk tőle. Amikor kaptuk, lelkes, aktív, 24/7/365-ös teherbírású, hasznos társ volt. Továbbra is működőképes, csak sajnos már elég hanyagul köteget a kábeleket, ferdén rögzíti a takarásokat, az előteret egy ideje felseprés nélkül mossa fel, és nem jár be jegyet árulni. Kidobni sajnáljuk, úgyhogy, ha valaki meg tudná javítani, vagy esetleg így is hasznát venné, szívesen továbbadjuk.

Színész kolléga#2. Német minőség. Újszerű állapotban. Másfél éve kaptuk, de sajnos az életet jelentő deszkáit idén télen eltűzeltük, így már csak kihasználatlanság miatt is túladnánk rajta. Ha valaki fent említett lételemét biztosítani tudja, annak igazi főnyeremény. Más felületeken is hirdetve.

Aszott patkánytetem. Kizárólag gyűjtőknek. A raktárból lehet elvinni, két tekercs balettszőnyeg között lapul, valahol hátul. Lapátot igen, szállítást nem biztosítunk.

Régi villanyszámlák. Energiaválság és infláció előtti, fizetett villanyszámlák. Téli nosztalgiazós estékre, unokáknak mutogatni, esetleg gyűjtősnak.

Esővíz. Fél köbméter, benti környezetben gyűjtött, vasbeton plafonon átszűrt, vedrezt esővíz. Locsolni, munka után kezet mosni, vécét leöblíteni, szűnyoglárva-keltetőnek. Nemsokára elpárolog, ezért viszonylag sürgős.

Hangpult, mikrofonok, hangszórók. Nagy elődeink szavát érdemes meghallgatni, de korántsem kötelező akként is cselekedni. Ezért mi igenis ágyban, párnák között, de legfőképpen CSENDBEN szeretnénk távozni. Mindenkinek, aki ezt másképp tervezi, szeretettel ajánljuk hangfelszerelésünket.

7-8 éves sminkkészlet. Nem találtunk rajta lejáratí idôt, de mi használtuk, úgyhogy szerintünk pár évad erejéig még biztosan használható.

Irodai nyomtató. A „jóbarát” tökéletes ellentéte, a bajban nem számíthatsz rá. Igazi rosszfiú, épp ezért biztosan akad olyan társa, aki úgy érzi, hogy jó útra tudná terelni, és ebben talál némi életcél.

1 db lojális néző. Nem akarja megérteni, hogy vége, folyton az új projektekről kérdez, továbbra is lelkes. Új tulajdonosának érdemes számolnia azzal, hogy eleinte valószínűleg gyakran fog elszökni. Ilyenkor a penészes nyomda környékén érdemes keresni, minden bizonnyal visszajött bámulni az üres teret.

Plakát. Az első bemutatónk első nyomtatott plakátja. Szeretnénk, ha velünk maradna, de féltjük labilis idegállapotunk szeszélyeitől. Anyagilag stabil, szeretô személynek/családnak adományoznánk, azzal a feltétellel, hogy időközönként egyeztetés szerint megtekinthetjük.

Mumifikálódott rendezői jobb. A 2027-es nagy színészlázadást követően került hozzánk egy tehetséges színészpálya jóvoltából, aki menekülés közben az akkor még irodaként szolgáló pincehelyiségünkben rejtette el. A kiegyezés után pár évvel egy pályázati kolléga talált rá a ‘díjak és emlékplakettek’ szekrényben, miután a teljes irodát felforgatta egy tálka mogyoró után kutatva. (Az, hogy a felkelés zűrzavarában pontosan kiről csavarták le, sohasem derült ki. Talán most...)

Egy raklapnyi állkapocs. Nézőink iránti tiszteletből az évek során minden egyes előadás után összegyűjtöttük leesett állaikat, de utólag aztán kevesen jelentkeztek értük. Ha valaki esetleg hasznát venné kellékként, netán

szemléltető eszközként pl. a ‘Hatásmechanizmusok a kortárs színházban’ kurzuson, szívesen továbbadjuk.

„Kérjük, telefonjaikat az előadás teljes időtartama alatt tartsák kikapcsolva. Köszönjük.” Angol nyelvű, nagy értékű NFT hangfájl. Morgan Freeman mondta fel nekünk, amikor a környékbeli iszapvulkánoknál forgattott, mi pedig ugyanabban a filmben statisztáltunk. Pénzt nem kérünk érte, de elvárjuk, hogy az új tulajdonosa se gazdagodjon meg belőle.

„Út a sikerhez” színházi zsebkönyv. Befejezetlen, sokkezes kézirat. Tartalmaz több projekt-ötletet, koncepciót, tér-skiccet... Olyan valakinek szeretnénk felajánlani, aki vállalja a befejezését.

Mindezek mellett fájdalommal, de szeretettel továbbadnánk egy arra méltó csapatnak, szervezetnek, entitásnak, képződménynek a *Lila Óperencia Független Alkotóinak Szövetsége* tagságunkat.

Mindenkinek jó egészséget kívánunk, hamarosan újabb gazdára váró tárgyakkal jelentkezünk.

Nagy Eszter

*VÍGEPOSZ A (VOLTVAN)LESZRŐL **

[munka] [színész] [táncos] [kőszínház]

** A vígeposz egyik (jelenleg egyetlen) formai sajátossága, hogy a retro- és prospektív szemle sikerességéért a szerző a remekmű elején ihletért sikolt. Ezt akkor be is tartjuk:*

„Músa! Te (...), hívom irgalmadat. Adj pennámnak erőt, úgy írhaszak, mint (voltvan)lesz!”

Zrínyi Miklósné:

Színházi veszedelem

Szóval:

A Színház Vezetőségéhez

~ **Munkavállalói felmondás** ~

Alulírott Zrínyi Miklósné Nagy Eszter, levitézlett marginális balerina, mind-
eddig munkavállaló, bejelentem, hogy a munkáltató és köztem 2007. év szeptem-
ber hó 15. napján kötött munkaszerződés alapján fennálló, határozott
időtartamú munkajogviszonyomat, a Munka Törvénykönyvéről szóló 1992.
évi XXII. tv. 89–92. § rendelkezései alapján, a mai napon, 2007. év június
hó 30-án, a nyugdíjazásom időpontját megelőző félórás felmondási idővel
megszüntetem. Kérem, szíveskedjenek intézkedni annak érdekében, hogy
az utolsó munkában töltött fél napra vonatkozó munkabéremet banki úton
felvehessem.

Amennyiben a munkáltató a felmondási idő tartama alatt a munkavégzést
helyenként akasztó, esetemben fennálló tényezőket is szem előtt tartva (csípő-
protézis, reumathoid arthritis, köszvény, burzitisz, kezdődő demencia, illetve
makuladegeneráció) nem tartana igényt a munkavégzésekre, úgy szívesked-
jék mentesíteni a munkavégzési kötelezettség alól.

~ Appendix ~

(Személyes hangvételű indoklás, egyben Testamentom)

Tisztelt Vezetőség!

A 2057. évi nyugdíjazásomat megelőző, könyörtelen önreflexió nyomán művészi pályafutásom tragikus hirtelenséggel derékba tört, szabályosan felszámolta önmagát. A felismerés magam számára is döbbenetes, már-már velőtrázó: **én, Zrínyi Miklósné Nagy Eszter, egy szélhámos vagyok!** Egy parazita. Egy vámpír. Aki a kultúra vérét iszom. Ingyen. A kultúra apadó, petyhüdt csecsén csüngök írd és mondd ötven éve én, körmönfont kultúrpióca. Fizikai színházi parvenü. *Ettől kezdve tulajdonképpen hallgatnom kéne, nem célirányos egy kultúrzsivány kvintesszenciáját mélyebben önvizsgálni, hisz szegény mindenestül kultúrzsivány, ki sem látszik a kultúrzsiványlásból, s akkor, ugye, belül vagyunk azon, amire kívülről szeretnénk pillantani.* De tegyük mégis kísérletet a lehetetlenre, s haladjunk a váratlan önvádfolyammal pontba szedve, szépen, ahogyan a Rókacsillag mendegél az égen:

- Ugyan hivatásos táncos sosem voltam, jobb híján addig ugráltam a balettben, míg feltornásztam magam középfekvésű mozgásművésszé. Véka alá rejtem, de a mai napig *intelligensen nem tudom* a táncot. *A tánchoz fűződő viszonyom meglehetősen bonyi (problematikus), józan (érzelemmentes), kitapinthatatlan (felszínes), megoldatlan (hanyag), lágyan sekélyes (aggasztóan dilettáns), enyhén (vaskosan) repetitív, melyben gyakran lép nászra a stabil tour de jambe a srég vizavíben hányt flikkekkel s a még stabilabb hat kontaktfogással.*
- Nem állunk tehát távol az igazságtól, ha kijelentjük: egy kinetikai nímand vagyok, egy üres *sybarita váz*, aki szabályszerűen összeollóztam mozdu-latművészi identitásomat. Úgy tűnik, eléggé belém ivódott a piciny erdélyi alapgesztus, hogy *ha mozgáskultúráról van szó, akkor lopjon mindenki!* Gyakoroljon szabadon kompenzatív poétikát a mozgáskultúrhiátusos térben! Így ötven éve önként és önkéntelenül összeszajrézott egyediségemet játszom. Nincs egy őszinte karnyújtásom. Taglejtéseimben oly zavarba ejtően

köszönetnek vissza parttalan transznacionális testészeti sikkasztásaim, hogy legtöbbször fogalmam sincs, saját mozdulatomat hajtom-e épp végre, vagy népszerű fizikális ősatyák és ősanák már rég lecsengett manővereit. Szögezzük le már most: *ha véletlenül a sajátom, akkor motívum, ha a másé, idézet*. Na, szóval, *nem igazán lehet nekem tulajdonjogot összehozni ebben a kérdésben*, hogy mozgás és kultúra.

- Az ötven év egy mozgáskulturális plágiumművész, egyben marginális „kortárs táncosnő/ balerina/ tornászlány” – mert imígyen szokott a kritikai apparátus rendszerint mellém löni – életében azért egy patinás kor, rég (harmincöt éve) nyugdíjba mehettem volna (illetett volna mennem), de nem mentem.¹ (Fájdalmukban osztozom: már nem is megyek, soha. Ha azt vesszük, hogy előtte fél órával önérzetből felmondok.)
- És mindeközben nem építettem testszínházi életművet. Komilfó. És ennek okán nem simultam oda, ahová a nád meg a sás. Komilfó. És nem ültem fel programszerűen, hajnali négy és öt között az ágyban lucskosan, komilfó, hogy vajon hogy lovagoljam meg a triola triolát vagy a *Tavaszi áldozat* lelki és hormonális hullámzásait. Mert nem kínoznak éjjel magasztos szerepálmok és még magasztosabb mozdulatművészeti alakítások. Nyugton hagy a céltudat. Az ámbic. A profizmus. A versengés. A fókusz.
- Sőt, soha nem fejleszték készségeket tökélyre, nem kardiózom, nem deepworkolok, nem speciális étrendkiegészítőzöm, tehát nem maxolom ki magam szakmai életem egyik területén sem. Tegyük hozzá: elvből. Mert rettegek, hogy a végén még hetetlenül kifogástalanná válnék, magamra haragítva puszta léteimmel kompetitív környezetemet. Különben is *azt írta az újság, hogy egy szibériai szalagtornász kislány addig mind falta a kreatint, míg medve nem lett belőle. Sírok, imádkozom, sírok, imádkozom*: ó, Istenem, hát mégsem lehet énbőlőlem grizli? Szóval, mindig hagyok tudatosan jó adag slampossgot magamon, hogy maradhassak emberi, nagyon is emberi. Ezért – bár folyamatosan félrelepek a fizikai színházban – mentségemre legyen mondva: korántsem azért tapodok mellé (legtöbbször: rátok), mert test a testnek ellensége, vagy mert gondok akadnának a felfogással is, vagy mert

a napi teendőim fontos része lenne, hogy huzamosabb ideig ne azt csináljam, amit kértek tőlem. Ugyan már! Aki ismer, tudja (?), hogy mindez az elv, konkrétan: a perszóna része.

- A helyzet az, hogy ravasz vagyok, nagyon ravasz. Aki a nap minden órájában megúszásra játszom. Nonstop hegyezem a fülem, mint Bodri kutya, leselkedem, hol nyílik egy rés a falon, hogy elslisszanjak a szent megbízatás, a rám rótt fuss-ki-öblítsd-ki igényű művészi tehertételek elől, melyek – szóra sem érdemes – az elviselhetetlenségig préselik össze egyre duzzadó, fortyogó, explózióközeli **potenciámat** potenciálomat. De valójában, ha mélyebben magamba nézek, s most, mondjuk, azzal a tekintettel, amivel egy ló vagy egy rezignált, de nagyon érett kenguru szokott csak magába nézni, be kell látnom, beletrafált a Vezetőség: finnyás vagyok, túl finnyás vagyok. Korom jelentős túlfinnyáskodója vagyok, egy pernahajder, egy munkakerülő, igaz, hogy méltatlan munkák kerülője, de attól még munkakerülő, aki üresben szeret élni, sztendbájban, mint egy lúzer, s úgy pislogni, ahogy – ha már az állatvilágnál tartunk, márpedig ott tartunk – csak egy kontemplatív lajhármaki tud. Tény, hogy fújtatás, habzó száj és különösebb egzaltáltság nélkül, virágok közt, szelíden, ahogy Ferdinánd, a bika is szokta a rajzfilmben, de attól még mint egy trehány, tohonya, élősködő, lúzer lajhármaki.

Tisztelt Vezetőség! Én rádöbentem: a vérbeli Művésznek, a patyolat Őstehetségnek valóban más a viszonya a művészethez. Hát, az teszi-veszi, forgatja, boncolja, tolja a szent ügyet maga előtt, és mindenekfölött teper, mint a vezérkanca, zsigerből át-, meg- és felmutat, és érez, érez, érez, ezer sebből vérzik, bevérzi a piciny otthont, a csöppnyi vidéket, az álomszép régiót, a kies hazát, a végtelen, ragyogó galaxist, miután rendszerint önszántából szörnyet hal. Nekem fáj, de belőlem hiányzik ez a művészi harakiri. Ez a nagyság, ez a fenség, ez az ív, ez az állandó állapotban levés, ez az artisztikum. N éve gyúrok ezekre a heroikus teátrális pózokra, népszerű áttitűdökre, civil életbe is átnyúló, látványos, fejvesztésekre, bipoláris elongációkra, és nem. Nincs meg a személyiségem hozzá – ezt mondják nekem. N-ai venă. N-ai venă, mă. Parcă îți lipsește ceva de artist. ('Nincs vénád. Nincs hozzá vénád, és kész. Hiányzik belőled a művészerű.') Mert túl agyból nyomom, ezt mondják a vérbeliek, túl

befeszülök, túlizszadom a dolgot, túl izomból akarom, túl akarom az akarást, az érzés pedig fennakad az ágon. Mert a repülőből is látszik, hogy nem érzek, mondják. Egyszerűen nincs arcom. Nem él az arcom. Halott az arcom. Nem élek a színpadon. Nem érzek eleget. Nem érzek úgy, ahogy kell. Nem érzek elég mélyen, áthatóan, érzékletesen, szuggesztíven, szenzuálisan, plasztikusan, hihetően, adekvátan, autentikusan, mert az egész életem egy kurva nagy alkotói válság, hogy gyömöszölném már egyszer s mindenkorra bele azt a varacskos, rücskös, dorongos micsodámat a színházába! Hát érezzen a t*k*m nektek! Ennyi harsogó szakvezérkanca és szakcsődör között.²

•

És elrettentő, kontraművész reflexeim dacára mégis *megettűrt engem* az erdélyi fizikai színházi *mozgalom*. Mert *ha nem is azt és úgy, amit és ahogy kell*, de *tudtam egyet s mást* – például mélyen eltitkolni a tehetségemet –, ami meglehetősen bizarr, sejtelmes, tehát megtartandó, must have alkattá tett. Hisz idestova ötven éve leplezem, de én vagyok Erdély legjobb mozgásművészeti agrár-fuvolistája. Kis túlzással egy transzilván ~~polihisztrion~~ polihisztor. A színházi üresjáratokban ugyanis, amikor időnként (többnyire) kortárs ~~hastán-~~cosnóként nem kellettem, de attól még dőlt az anyaüzemi jövedelem, amit mások (az elit ~~hastán-~~cos balerinok és balerinák) kerestek meg nekem, e nyereségből álnok titokzatossággal átprofiláltam magam felerészben mezőgazdásszá, felerészben pedig feltörekvő fuvolaművésznővé. Fifty-fifty, hogy ne boruljon fel az egyensúly. *Szerencsére* a hasonló rétegzettségű, leplezett erdélyi női mozgásszínházi reneszánsz személyiségek terén a mai napig *gyenge a mezőny*. Rejtélyesen komplex kisugárzásom révén így megmaradhattam a sportágban.

Szenvedély, ez a kulcsszavam. Arra megyek, ahol megfektet a szenvedély. Az ~~akro-jógához~~ agrobotanikához való kóros kötődésem is az ellenállhatatlan szenvedélyben gyökerezik. És ha bárki bármikor ebbe belepiszkol, *jelentős belső tartalékokat mozgósítva úgy próbálok* – meglepő sikerrel – *undok lenni*, hogy oda – járulékos veszteség – többé fű nem nő. *Mint ahogy egy hasonló esetben valaki (én) egyszer nyakon* csuklón ragadva *valakit* (az

igenközvetlenszomszédművésznőt), némi temperált nyelvi recefice után *az iránt érdeklődött*, hogy az igenközvetlenszomszédművésznőnek *mi okból tetszik vajon nem a jóérzéssel harmonizálva* ezredszerre is ott legeltetni a kutyáit a nagy műgonddal megmunkált virágos- és fűszerkertemben, azaz: ingyom-bingyom, táliber, mi a f*szért tapodsz nonstop spánielhordástul a mezőgazdasági és fitológiai törekvéseimen, *te tetves ganéj?! Aztán az egykor szenzitív balerina – minekutána szenvedélye tárgya, a kert, gúnykacajjal kevert pszichopatoid hidegvérrel szétveretett az igenközvetlenszomszédművésznő által –, hirtelen annyira megnyugodott, hogy sikerült lábon kihordania egy preinfarktust. A klinikáig. Ha Orhan Pamuk volnék, most hagynám a szívemet mesélni, mondja el ő maga a szenvedéstörténetét, az izgi paroxismalis pitvarfibrillációt, a hol bányászbékapopó alatti mélységekbe zuhanó, hol a magasságos egekbe hágó, hol valósággal kihagyó pulzus bugi-vugiját, az intravénás koktélokot s hasonló, szóra sem érdemes petitesse-eket. De én valójában csak egy mezei gazdász, gyöngé testész, erőteljes fuvolagyötrész vagyok. Így marad, mint mindig, a hang, a szó, legalábbis a morgás joga, a jus murmurandi, no, meg az álmodozás, hogy nyár van, hársillat, s valakit (az igenközvetlenszomszédművésznőt) épp vernek egy kalapácsal rebarbarával a kert sarkában. Az egykor szenzitív balerina ilyenkor pedig úgy mosolyog, mint aki már szelíden megélezte a fuvolakéseket.*

Mert szenvedélye másik tárgya az elnyújtott fuvolafutamozás volt. De korántse vezessen minket tévútra a tény, hogy a hallgatóságnak zeneileg gyakran fájhatott a lezavart repertoár hangfekvése, olykor bizarr modulációja, vagy hogy időnként esetleg nem bírt utazni a magas(ztos) frekvenciákon. Én ugyanis oly módon maradtam folyamatosan alkotó viszonyban a zenével, hogy – közben újból elvi megfontolásból – olykor ferdítettem, mintha rekeszizmom maga lett volna a kompresszor, garatom pedig a tordai hasadék, sőt, furcsán hajlítottam, már-már csorbítottam, mintha épp egy 510 lóerővel száguldozó SF70 Ferrarit készülnék a kanyarban épp felborítani. Egy egészen megható reaktív sereget sikerült így felsorakoztatni magam mögött. Mit ad isten, újból (még mindig) a mostohább sorsra érdemes igenközvetlenszomszédművésznőt (ezúttal kutyástól-macskástól), aki a kelletténél nyugatiasabbra kozmetikázott attitűdje és manírjai ellenére ugyancsak *kelet-európai*, ezen belül szentgyörgyi,

konkrétan: vidéki, egészen konkrétan: egy wannabe, s a valóság és konstrukció e folyamatos egymásnak feszülése mentén *idegrendszer elrongyolt, vécépapírja kemény*. Ergo kell egy kis portyázás, ciklikus örömgylkolászás, hogy amit eltesz láb alól, az örömet, ő, Jill Killjoy is megjelje valahol. (Nem leli, tehát ez így mégyen az idők végezetéig.) No. Nyilván, a fenti reaktív sereg legtöbbje (művész, kutya, macska) nem Telemann mélységén szocializálódott, amúgy is televana televanaz összes t*k*m velük, így időnként segít nekik elmélyülni. (*Minek nyomatod ilyen hangosan? Mindjárt éjjel van! Szeretnénk végre aludni, ha nem zavarunk be ezzel a lelki békédbe!*) Hatni ott és úgy, ahol és amikor a legjobban fáj. Ha már hatunk és kontrahatunk. Mert a hatás az hatás. Hatni tudni kell – Katarzis alaptétel, Arisztotelész, *Poétika* satöbbi, még csak nem is én találtam ki. Kár.

Szóval, amint már meggyőződhattünk róla, az igenközvetlenszomszédművész a kikerülhetetlen Átkot, a Gonosz óment játssza a fikciónkban, és sajnos, a valóságunkban is, fel-felüti borzas fejét bekezdésekben, megveti a lábát, és belerondít fontos gondolatmenetekbe, élethelyzetekbe, ahol semmi keresnivalója, ahol egészen pontosan pluszban van, olyan tehát, mint plasztik száka az ember szemében, fölösleges nipp a vitrinben, felfüggeszthetetlen leitmotívum, otromba redundancia. Ő az, aki, tetszik, nem tetszik: ott van.

•

No, de mindent összevetve, borzas fejeket és redundanciákat mostantól végérvényesen kizárva, láthatja a Vezetőség, hogy *lényegében én egyfolytában dolgoztam*. Hol kapáltam, hol hangszert ragadtam. Le se tettem a kapát, már nyúltam is a hangszerért. *Mert ha nem dolgoztam, az lényegében nyomasztott, ezért dolgoztam egyfolytában, lényegében*. Így, még ha mindebből semmi nem látszott is, mert üzemmódom egy bűvópataké volt, senkit ne tévesszen meg a hamis felszín: én, metaforikus titkos ügynök, a munkásosztály látens gyöngye, buzgón tettem a dolgom, folyamatos bevetésen voltam, szent küldetést teljesítettem. Summa summarum: „üresben” is megérte belém fektetni. Pénzt. Az adófizetőké.

Na, és itt hadd nevessek fel ördögien, mert nyilván az nevet, aki utoljára nevet: az a tervem ugyanis, mit tervem, az ötven éve keblemen melengtetett bosszúm,

hogy – ha már kortárs ~~has~~táncosnőként nem váltam be Önöknek (pontosabb a: **még** nem demonstráltam magam, kedvezőtlen konjunktúra etcetera, nem firtatom), akkor – bűvópatak utat talál – kis spéttel (jó borhoz idő kell) agrár-fuvolisztikus köntösben robbanok be az én méltatlanul elfojtott őstehetségemmel. ~~Neszték, coming out, hitetlen gazemberek!~~

És felzubog majd az én tömegeket megmozgató őstehetségem, mint egy kérelhetetlen gejzír, ötven lappangó év után! (Ami előtt, ugye, akár nemzetünk történelmében, nem nagyon ment végbe sok, de a semmi annál inkább.) Felmorajlik majd, mint az utolsó harsonaszó! Hisz ami még nincs, mert Önök számára még nem evidencia, de majd lesz, mert lehetne, az máris van! És felcsendül majd a hektárnyi, villanypásztorozott veteményesekben, fűszer- és hortenziakertekben az orrvérzésig gyakorolt fuvolafutam,

És őzek gyűlnek majd körém az erdők öléből,
nyestek, vaddisznók, medvék stb. torlódó hada,
és haszonállatok a környező rétekről,
ezernyi lúd, tyúk, kecske, disznó,
szamarak és szarvasmarhák
poézistól megrészegült kara,
s lágyan ringatózik majd az állatsereg
– az értő és érző közönségkoszorú –
a Dalra, mely édes lesz, akár az aszú,
és szelíden üt, mint a must,
az Ő szárnyán együtt építjük meg
~~az erdélyi zoobiotikus~~
~~betyárgulyáskommunizmust~~
a világméreteken Garázdálkodó
Fuvolaművészszoocializmust.

Reszkessen hát a Vezetőség, mert nem tudja, melyik órában jó el az az én mindent elsöprő őstehetségem: lehet, este, lehet, éjfélkor vagy kakasszóra vagy reggel! ~~Vagy post mortem. Mondjuk, az is jobb, mint soha. Mindegy, lényeg, hogy valamilyen szögből, fentről vagy alantól, ne adj'isten horizontálisból, de~~

Megpillantjuk hamarosan az én dicső őstehetségemet! Az Urtalentumot, ami illetéknéppen – hozsánna! – mégsem herdálódott el! *Hisz évszázados harcok után, melyek majdnem ötven évig tartottak, íme, álmaink megvalósultak! Mert mik voltunk mi, még nemrég? A krími háború előtt? De harcoltunk és haladtunk: tegnap még sötétség, ma világosság! Tegnap még vak artisztikus bigottság, ma művészi liberál-szabadság! Íme, a haladás előnyei!*

Na, és tudják, mi jut még eszembe végezetül, amint fejemet büszkén, dacosan hátravetve, mint egy arab telivér vagy furioso north star, visszapillantok az örökzöld vadászmezőkről Önökre, butuska kerülőútjaimra, kapát és fuvolát keresztben győztesen az égboltra emelve? Az jut eszembe, ~~ami sajnos már Szív Ernőnek is eszébe jutott, tehát ebben sem lehet nekem tulajdonjogot formálni, de azért mégis eszembe jut. Nevezetesen, hogy élt egyszer egy argentin birkózó, aki ugyan nem lett világklasszis, de soha nem kapott ki. **Soha.** Amikor pedig visszavonult, egy riói újságíró megkérdezte tőle, miért lett birkózó.~~

– *Tévedésből, kisasszony – mondta a birkózó, és nem mosolygott.*

Orvoár, balettiskola, orvoár, igenközvetlenszomszédművészet!

Kelt: 2057. év június hónap 30. napján

Zrínyi Miklósné Nagy Eszter,
színházi veszedelem,
ragyogó ötágú csillag

Reszketeg végjegyzetek a Testamentomhoz:

¹Az erdélyi mozgáskulturális kopírművész, egyben marginális balerina gyakran azért nem megy el (például az anyaméh-intézményből, például nyugdíjba)

mert sokáig csak vár és egyre vár, hátha egyszer csak kell. Hátha eljő a csillag-állás, amikor a Göncölszekér összeáll a Fiastyúkkal, s az anyaméh-intézmény igényt formál arra, ami ő. (Bár arra, hogy mi is lenne ő, épp a szövegtörzsben reflektáltunk.) És fordítva. Hátha az anyaméh-intézmény időnként komplexebb intellektuális remegésre bírná azt, ami ő. Aztán besokall, feldúltan dobbant, pakol, és úgy tűnik, megy. Oly meggyőző hévvel, svunggal indul, hogy valósággal felcsillan az anyaméh-intézmény szeme, végre, végre, útra tette magát, megcsinálta helyettünk, nem kell ezzel az anyaméh-intézménynek bepizkolnia az anyaméh-intézmény kezét, amikor a horizonton az erdélyi mozgáskulturális kopírművész, egyben marginális balerina távolodónak vélt, cérnavékony sziluettje egyszer csak újra rémisztően vastagodni kezd, sőt, szabályosan úgy megy, mintha jönne, mígnem javíthatatlanul itt van, újra: a nyakunkon. S a kélgyó ismét a farkába harap.

De hát irgalom és könyörület! Értsük már meg, hogy ha az ember lefejtí az összes toxikus anyaméh-intézményi függőségét magáról, nem nagyon marad neki semmije, csak a légüres tér, és fordítva: ha az anyaméh-intézmény lefejtí őt mint toxikus függőt magáról, neki sem, vagy hát maradjunk annyiban: fogalmunk sincs, mi mindene maradna az anyaméh-intézménynek a hűlt helyünkön. (Nyilván, milyen üdvös lenne, ha *fenekünk hűlt helye válna a kegyhelyé* magává, zarándoklások színterévé, de ne szaladjon el velünk ennyire a ló! Nyugodjunk már le magunknak! Álljunk el magunktól!)

Egy szó, mint száz: az ember nem úgy vándorol egyik munkaszférából a másikba (intézményes színházcsinálásból egyéni veteményezésbe, vagy a változatosság kedvéért: nyugdíjba), mint mikor átöltözünk pongyolából kockatélruhába. Szóval, nem, nem egy kéjutazás ez. Hisz kilöketvén az anyaméh-intézmény langymeleg ~~magzati~~ lábvizéből, tovább megyek: csak számunkra kijelölt kispadi magaslatáról (árnyékszékéből), mégis mivé legyünk, elárvult élősködők, oxigéntankocskáinkat vesztett kultúrparaziták? Földönfutókká? Szabad(k)úszókká? És hová rejtjük sznobériánk fodrait? Az elvándorlás ugyanis nem úgy történik, hogy közben egy blazírt mozdulattal lefejtjük magunkról a színházi neglizsét. Hisz országunkat adnánk egy kis kultúrklimaxért. Tehát maradunk. Megülünk. Meglapulunk. Alattomosan föddögélünk

tovább a remény lassan rotyogó, intézményes tüzén. Majd az illetményért újra lebukunk törzshelyünkbe, az ejtőbe, a pottyantósba. Ha az illetményért újra lebukunk törzshelyünkbe, az ejtőbe, a pottyantósba, az tisztílúság? Nem. Ha az illetményért újra lebukunk törzshelyünkbe, az ejtőbe, a pottyantósba, az egyfajta üzleti érzék. Jobb híján most maradjunk ennyiben. És borítsunk fátylat rá.

² E markáns szakkörnyezetben az egykor szenzitív balerina (hol van az a nyár!) konok lesz, szűkszavú és halk, akinek ritka verbális manifesztációi úgy hatnak, mint mikor egy áttetsző vízi lény mellényel, tehát nem túl meggyőzőek. És ekkor kezdi el az egykor szenzitív balerina keresni s szökőévente sem megtalálni hasonszőrű szövetségeseit, kihalófélben lévő színészrokon-szenveit, akik mind civilben, mind élesben diszkréten meg tudnak ülni. És szépen hallgatni. Oly szelíd vehemenciával, hogy jobb napokon súlya lesz az ülésüknek. Mint egy kiselejtezett vaskályhának. Hisz nem sziporkáznak, nem követelnek, nem demonstrálnak, egyszerűen csak veszteg bírnak maradni, meg tudnak a széken szelíden tapadni. Mint az Electric Callboy agg háttértáncosa, akinek már elkezdett fájni a műfaj, de azért még közénk merészkedik, markáns szakférfiak és szaknők közé, hogy bocsánatot kérjen a létezéséért. Mint spájz sarkában a penész vagy vécé pereme alatt a megindító kosz. *Öregszem, fiaim*, de még sajnós: látok, *áperté meg kell mondanom*.

•

A dőlt betűs (lopott) vendégszövegek Zrínyi Miklóstól (Szigeti veszedelem), Esterházy Pétertől (Semmi művészet, Utazás a tizenhatos mélyére, Termelési regény – kissregény), Halász Pétertől (lásd a Propaganda kulturális televízióműsorban – 16 Halász Péter VHS – elhangzott nyilatkozatát), Grecsó Krisztiántól, Szív Ernőtől (Összegyűjtött szerelmeim), Murakamitól (Egy kurbli madár krónikája), Caragialétól (Az elveszett levél) és az igenközvetlenszomszédművésznőtől származnak.

Henn János

ÉRDEKKÉPVISELET – GYEREKCIPŐBEN

[munka] [kőszínház] [színész]

Hogyan került be ez a foglalatosság az életembe?

Gáspárik Attila, a korábbi igazgatónk fontosnak tartotta, hogy ha mondjuk tíz személynél több alkalmazottja van egy intézménynek, és nincs szakszervezete, legalább munkavállalói képvisellete legyen – ami teljesen egybevágh a hatályos törvényi rendelkezésekkel. És a marosvásárhelyi színháznál száznyolcvan körül van az alkalmazottak száma.

Engem mindig is érdekelték a közélet dolgai. Legfőképpen az, hogyan válik egy társadalom igazán demokratikussá, meg hogyan lehet ezen belül egy élhető kulturális közeget kialakítani. Hiszen a demokratizálódó társadalomnak alakítania kell a kulturális közeget, és ugyanígy a kultúra is leképezi a társadalmi folyamatokat.

Az sem véletlen, hogy *A nép ellensége* című előadásunkban épp Aslaksent játszottam, és az előadás egyik pontján a társadalom égető kérdéseit közvitára bocsátottuk, s mindezt úgy, hogy nekem kellett levezetni a vitát, tehát kinyitottuk fórumszerűen a színházat a nézők felé.

A kollégáim ezek miatt is úgy gondolták, hogy én lennék talán a társulatból a legalkalmasabb az érdekvédelmi feladatkörre Sebestyén Aba után, aki az elődöm ebben a funkcióban, és épp leköszönőfélben volt. Én azt mondtam, hogy persze, vállalom – azt gondolván, munka közben az ember úgyis megtanulja, hogy is kell ezt igazán jól csinálni. Ez történt úgy hat vagy hét éve.

Aztán beleástam magam a törvényekbe. Áttanulmányoztam a romániai alkotmánytól kezdve a munkajogi és színházi törvényeken át, s legújabbban a módosított társadalmi párbeszéd törvényén keresztül minden olyan törvényt vagy rendelkezést, amely számunkra fontos és érvényes lehet. Emellett nyilván a színház belső felépítését és működését szabályozó előírásokat is.

Elkezdtem utánakeresni, hogy intézményünk, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház kollektív munkaszerződésében és belső rendszabályzatában melyek azok az elemek, amelyek módosításra, korszerűsítésre szorulnak. És bár általában minden intézményvezetés gyanakvással nézi a képviseleti munkát, soha nem éreztem, mondjuk, a Gáspárik Attila részéről semmilyen akadályozó tényezőt.

És a mostani vezetőséggel is együtt tudunk működni.

•

Mivel mi tehát nem vagyunk szakszervezet, ezért nem csatlakoztunk az országos szakszervezethez. Azt látom, hogy amúgy az erdélyi magyar színházakban nincs semmilyen fajta rendszerszintű érdekképviselet. Ami van, az pusztán papíron van, a látszat kedvéért – tisztelet a kivételnek.

Szoros kapcsolatunk sajnos nincs a többi erdélyi színházban tevékenykedő érdekképviseleti kollégával. Egyrészt azért, ugye, mert, sajnos, nem sokat tudunk egymásról, pedig többet kellene kommunikálni, összehangolni a törekvéseket. De azért néhány színháznál találkoztam ezzel a funkcióval, és beszélgettem itt-ott érintett kollégákkal.

Azt látom mindenütt, hogy az emberek nem merik azokat a jogukat érvényesíteni, amelyek egyébként léteznek. Pedig a törvényi keret, mint olyan, van, adott, és munkavállaló-pártibb, mint a magyarországi törvények. Csakhogy azt kellene megértenünk, hogy a törvény önmagában csupán fikció. Tehát ha annak nem adsz tartalmat éppen a személyes vagy kollektív érdekképviselet révén te, én, ő, akikre vonatkozik a törvény, akkor önmagában semmit nem ér. Ki kell lépni az anonimitásból, felvállalni ügyeket, mert ez éppen annak a demokratizálódási folyamatnak a része, amiről fentebb említést tettem.

Beszélgettem olyan kollégával, aki elmondta tisztán, hogy félnek: a papíron létező jogukat nem mindig tartják tiszteletben, de autoriter a vezetőjük, és ők nem akarják kitenni magukat a lehetséges retorzióknak. Mert általában, ugye, színészek végzik ezeket a munkákat – én is színész vagyok –, és a színész számára mégiscsak az a legfontosabb, hogy játsszon. Szerződéses viszonyunk van a színházban, és többnyire egyéves szerződést kötnek velünk,

amitől kiszolgáltatottá válunk. Így az ember kétszer is meggondolja, hogy szót emel-e valamiért.

Körülöttünk a társadalomban, az oktatásban, az egészségügy területén, mindenhol jelen vannak még ugyanezek a bemerevedett hierarchikus formák. A mindenkori munkavállaló kiszolgáltatottsága és félelme a vezetőségtől mélyen gyökerezik – a félelem pedig megeszi a lelket. Ezeket ki kell lazítani. Ám ezek évszázadok óta bebetonozott magatartásformák. Emiatt nincs könnyű dolgunk – még magunkkal sem.

Mert nézzük csak meg a #metoo-történeteket! Miért volt akkora visszhangja annak, amit Sárosdi Lilla elmondott, Magyarországon, és miért nem volt nálunk, Erdélyben annak az egy-két-három hasonló törekvésnek szinte semmilyen hatása? El is fojtották azokat. Azért, mert mi egész egyszerűen nem vagyunk még erre felkészülve, bennünk az érdekképviseleti reflex, a jogaink érvényesítésének vágya még alig mozdul. De hogy ez az út, ez biztos.

Remélhetőleg másokra is átragad a lelkesedésünk, és elkezdik lemásolni majd tőlünk azokat a jó mintákat, amiket elkezdünk kiépíteni Marosvásárhelyen.

•

Legelsősorban azon a mentalitáson kell változtatni, ami betokosodott, évtizedeken, évszázadokon át a színházi közegben. Tetszik, nem tetszik: feudális gondolkodásunk van a színházról. Ez azt jelenti, hogy adott esetben egy igazgató önmagát mintegy földbirtokosnak képzei, s a színházát a saját birtokának tekinti.

Van egy ilyen szólásmondás, hogy 'a színházban nincs demokrácia'. De hát ez abszurdum. Pedig ezt még ma is hangoztatják színházi emberek. Értem én, hogy alapvetően mire vonatkozik: hogy a művészi munka elosztásában a tehetségesebb privilegizáltabb helyzetbe kerülhet. De a felvetés önmagában, hogy a színházban nincs demokrácia, veszélyes gondolat. Sajnos, jócskán befészkelte magát a fejekbe és a színházi diszkurzusba.

Hát, azt el lehet képzelni például, hogy én kimegyek az utcára, és valakire rá tudok üvölni, meg tudom rángatni, következmények nélkül? Merthogy

alapvetően nincs demokrácia, és nekem nincsenek kötelességeim. (Ahogy Andrij Zsoldak rendező tette egy színésznővel a kolozsvári színházban.) Ez elfogadhatatlan ma már. Ha valami a társadalomban nem tolerálható, miért lenne tolerálható a színház falain belül?

A mindenkori vezetés hiába tartja pajzsként maga előtt, hogy 'mindent a művészetért'. Vélt vagy valós művészi értékekre hivatkozva nem lehet felülírni az emberi magatartás morális alapjait. A művészi munka mitizálása soha nem lehet olyan mértékű, hogy ezért alapvető emberi jogainkat megtiporni hagyjuk.

Az érdekképviselőt ezt tartja szem előtt. Igen, talán ez a jó definíció.

A hasonló helyzetek megítélésében a vezetők felelőssége óriási. S a kolozsvári eset sajnos nem igazán a felelősségvállalásról szól.

•

A munkánk kétlépcsős.

Egyrészt, ahogy jeleztem, fejtől bűdösödik a hal, vagyis vezetői mentalitásváltásra van szükség. Az igazgatóknak ki kéne mozdulniuk ebből a feudális gondolkodásból, hogy 'az én birtokomon azt csinállok, amit akarok'. Nekünk az az egyik feladatunk, hogy figyelmeztessük a mindenkori vezetőséget: a jogszerűség, az átláthatóság és elsősorban az alkalmazottak jogainak szem előtt tartása mindenki számára kötelező. Tehát ez az első lépcsőfok. Ezt kell meglépnünk.

Ugyanilyen fontos másrészt az alkalmazottak öntudatra ébredése is. Azt tapasztalom, hogy jelenleg az emberi kiszolgáltatottságnak egy olyan szintjébe egyezünk bele, amiről másféle munkahelyeken szó sem lehet.

Hadd mondjak egy példát. Ugye, nekünk 24 órára előre küldik a próbatáblát. Ez azt jelenti, hogy a színész délben kettőkor kap – újabban online módon – egy próbarendet, amiből látja, hogy a rákövetkező napon mi a dolga, vagyis például hánytól hányig kell bent lennie a próbákon. A színházakban ez általában így működik. Így, bizonyos mértékben, az élete ki van szolgáltatva az

egynapos próbatáblának.

Na, most olyan is számtalanszor előfordult, hogy a rendezőnek délben, miközben aznapra már, ugye, ki volt írva a próbarend, eszébe jutott, hogy X színész mégiscsak kellene neki este, bár épp nem volt kiírva. Ilyenkor az ügyelő felvette a telefont, és felhívta az illetőt, hogy mégiscsak gyere be, mert vár a rendező este. És akkor nézünk, hogy de hogyhogy?

Mert képzeljük el, hogy, mondjuk, a kolléganő anyuka aznap estére nem fogadott bébiszittert, mert úgy volt, hogy otthon tud maradni. Most kapkodjon fűhöz-fához, hogy ki vigyázzon a gyerekekre, mert neki mégis be kell mennie dolgozni. Ez döbbenetes, a magánélethez való jog semmibevétele.

•

Hadd említsek néhány konkrét eredményt, amit sikerült elérnünk.

Az egyik épp a próbatáblára vonatkozik. Kértük, hogy egynapos helyett egyhetes programot állítsanak ki nekünk előre. A színház vezetősége mindenféle szervezési problémára hivatkozva azt mondta, hogy ezt nem tudja megoldani. Viszont találtunk egy olyan konszenzust, hogy két nappal előre kapjuk meg a próbatáblát. Ez levegőbuborék volt a sötét óceán mélyén! Így már jobban lehet tervezni az élet különféle dolgait, ha én hétfőn tudom, hogy szerdán mi a dolgom. De ez még csak a minimum.

Azt is elértük, hogy a próbatábla-módosítás csak a munkavállaló beleegyezésével történhet. Vagyis amikor felhívják telefonon a színészt, hogy mégiscsak be kéne jönnie, ő azt is válaszolhatja, hogy 'ne haragudjatok, nekem már más programom van betervezve'. És ezt el kell fogadni. Semmiféle retorzió nem érheti a munkavállalót.

Egy másik probléma. Számtalanszor előfordult, hogy egy turnéről hazaértünk késő este, és sok színész mehetett is be másnap reggel próbálni. Erre is azt mondtuk, a munkavállalói képviselők – mert ketten vagyunk, egyik a magyar tagozaton, másik a románon –, hogy nem. Ha egy nap nyolc óránál többet utazunk, mert nyolcórás egy munkanap, jár utána egy szabadnap a turnén résztvevő stábnak. Előfordult, hogy még tizenkét órát is utaztunk, s

szerintünk teljesen normális, hogy másnap szabadnapot kapjanak a kollégák. A korábbi vívmányokhoz hasonlóan ezt is sikerült beiktatnunk a kollektív, illetve a belső rendszabályzatba.

A következő probléma. Többnyire egyéves szerződéseket kötnek a színházban. Olyan is előfordult, hogy augusztus végén lejártak a szerződések, és hogyha a színész nem érdeklődött korábban, lehet, hogy neki csak augusztus 29-én mondták meg, hogy a jövő évadtól, ami, ugye, akár már el is kezdődött, nincs rá szükség. Ilyent nem lehet csinálni!

Szerencsére nekünk sikerült beíratnunk a kollektív munkaszerződésbe, hogy a szerződés lejárta előtt kilencven nappal már közölni kell a munkavállalóval, hogy szeretnék-e folytatni vele a munkát vagy sem.

Miért fontos, hogy ez bele legyen írva a kollektív munkaszerződésbe? Mert ha a vezetőség túl későn értesíti az alkalmazottat arról, hogy nincs rá szükség – és így ellehetetleníti azt, hogy időben munkát keressen –, akkor, ha a munkavállaló procedurális hibákra hivatkozva bepereli a színházat, szinte tuti, hogy megnyeri a pert. És ez az egyik cél: hogy az alkalmazott minél inkább védve legyen.

Ez csak három olyan mozzanat, amely már könnyebbé tette az életünket. Nem biztos, hogy Erdélyben valamelyik másik színház kollektív munkaszerződésében vagy belső rendszabályzatában ugyanezeket meg lehet találni.

Volt még valami, amit megpróbáltunk elérni. Hogy minden évben kétszer közöljék ki a szereposztásokat, előre egy bő félévre. Mert most az a helyzet, hogy a júniusi évadzárón sem világos, hogy a naptári év végéig milyen munkáink lesznek, vagyis milyen szerepeket fogunk játszani. Azt kértük, hogy június végén, amikor lejár az évad, decemberig kapjuk meg a szereposztásokat, december végétől pedig a következő év június végéig. Nem sikerült elérnünk, pedig ez a művészi munka optimalizálásában meg társulatépítés terén komoly előrelépés lenne. Ismét szervezési problémákra hivatkoztak.

•

Sokan azt gondolják, hogy ez a típusú érdekképviselő gátolja a színház hatékony működését. Emiatt az én személyem is kissé persona non grata: azt is hallottam, hogy én a színház ellen dolgozom. Miközben szerintem egyáltalán nem. Sőt, minden olyan törekvés egy színházban, ami a művészi, adminisztratív, személyzeti, marketinges vagy jogi tevékenységek tökéletesítésére törekszik, csak előre viszi a színház ügyét. Ebben is mentalitásváltásra lenne szükség.

Nem lehet korszerű színházban gondolkodni anélkül, hogy a művészi potenciál mellé ne helyezzük el ezt a strukturális és jogvédelmi potenciált, ami, mint egy kohó, csak bemelegít a művészi produkciónak. Egy jól kitalált, időben jól elhelyezhető programban sokkal jobban és produktívabban lehet dolgozni.

Harag György mondja, hogy ha egy előadást logikailag felépítesz, az soha nem omlik össze. Tehát lehet, hogy nem játsszák egy fél évig, de ha az alkotók agyában megvan a logikája, az bármikor könnyen előhívható. Ilyen a színház működése is. Hogyha a struktúrában, átláthatóságban és a munkavállalók jogainak a promoválásában és tiszteletben tartásában jól működik, akkor az nem a művészi aktus ellen van, hanem annak érdekében.

Az az elképzelés, hogy a művészi teljesítménynek minden, abszolút minden alárendelendő, szerintem hamis. Újra kell gondolni az alkalmazó és az alkalmazott jogviszonyát, a művészi potenciál optimális kiaknázásának morális-emberi feltételeit egy emberbarátibb alkotóatmoszféra megteremtésének érdekében.

Az alkotók, ha öntudatosak, ha ismerik a helyzetüket, a jogaikat, ezzel a saját művészi produktivitásukat is növelik. Mert ha jogi értelemben védve és biztonságban vannak, és ha nő az önbecsülésük, az szerintem pozitívan hat a művészi teljesítményükre is.

Nem beszélve, ugye, az életminőségükről. Mert azért az sem elhanyagolandó szempont.

KK

(Turbuly Lilla)

TISZTELT KRITIKUSCÉH!

[kritika] [repertoár]

Engedjék meg, hogy szíves figyelmükbe ajánljuk legújabb termékünket, a critiracta ellen kifejlesztett Critizepamot.

Amint arról már bizonyára hallottak, a magyarul kritikushályognak is nevezett, szerencsére csak a népesség elenyésző hányadát érintő betegség a cataracta, más néven szürke hályog speciális változata. Felfedezése doktor Nervös Jenő szemészprofesszornak köszönhető. Kutatásait azt követően kezdte el, hogy feleségéről, a méltán világhíres Puhinszky Lujzáról egyik kollégájuk azt írta, hogy „Másája oly színtelenre sikeredett, mintha ott sem lett volna a színpadon”. A professzor arra a következtetésre jutott, hogy e valótlan észlelés csakis valamilyen súlyos szembetegség tünete lehet. Ezt követően rendszeresen egybevetette saját nézői tapasztalatait az adott előadásról megjelent kritikákkal, majd más nézőket is bevont a vizsgálatba. Sok éves, fáradságot nem kímélő anyaggyűjtésének sajnos lett egy kellemetlen mellékhatása: három év szakadatlan színházba járás után magán is észlelni kezdte a critiracta tüneteit. De ekkor sem adta fel, sőt, saját magán próbálta ki először a betegség ellen kifejlesztett gyógyszert.

Kérjük, mielőtt a tablettákat szedni kezdenék, tanulmányozzák át alaposan az ide mellékelt tájékoztatót, és kérjenek tanácsot valamely családtagjuktól, pszichiáterüktől vagy a nézőtéri ültető néniktől!

Kinek ajánlott a Critizepam szedése?

Minden olyan, színházi kritikák írásával foglalkozó egyénnek, aki

- legalább három éve,
- legalább évi 90 előadást néz meg,
- legalább 8 *Sirályt*, 10 *Cseresznyés kertet* és 12 *Három nővért* látott,
- a színlapon először a rendező nevét keresi,
- a reklámokról kizárólag az azokban játszó színészek szerepei jutnak eszébe,

- felismeri az újrahasznosított díszletelemeket,
- állótapnál ő az egyedüli a színházban, aki ülve marad, és
- kívülről fújja a belvárosi színházak büfékínálatát.

Ha a fentiek közül háromnál több pont vonatkozik önre, erősen javasolt a tabletta alkalmankénti vagy (folyamatos színházba járás esetén) rendszeres szedése, különösen, ha az alábbi tüneteket tapasztalja:

- a „hány különbség látható a két képen” feladványok mintájára azt számol-
gatja, miben különbözik ez az újrendezés a sztárrendező korábbi, azonos
darabból készült munkáitól,
- miközben Othello Desdemonát fojtogatja, ön a másnapi tennivalókat listázza,
- az utóbbi két évben nem sírt és nem nevetett egyetlen előadáson sem,
- már az első felvonás alatt a cikk címén gondolkodik,
- hajlamos jóindulattal kezelni a másfél órás vagy annál rövidebb előadásokat,
míg a három óránál hosszabbak gyakran felingerlik,
- ennél jobban már csak az idegesíti, ha független színházak távoli, dohos
pincehelyiségeibe kell eljutnia.

A Critizepam összetevői és hatásmechanizmusa

A gyógyszer természetes és szintetikus összetevők keveréke. Legfőbb alkotórészei az anticinikus hatású xiometahamletin és a humorérzéklet stimuláló puckedrin. Nyomokban szurokfüvet, mákkivonatot és liliommagot is tartalmaz. A tabletták átmenetileg blokkolják a páciens színházi telítettségérzetét, és – színüktől függően – eljuttatják az úgynevezett lelkes vagy éppen unott néző állapotába. A beteg szabadon megválaszthatja, hogy milyen típusú néző szeretne lenni, és e választott néző szemével tekintheti meg az előadást.

Zöld tabletta:

Nyugdíjas titkárnő, akinek bérlete van egy vidéki „népszínházba”. Szereti

a zenés, vidám darabokat, de nem zárkózik el egy-egy klasszikustól sem. Gyengéi a szép jelmezek és a századvégi szobabelsők.

Sárga tablettá:

Középiskolás fiú, kötelezően ajánlott iskolai bérlettel. Informatikusnak készül, regényeket nem olvas. A *Semmi* majdnem tetszett neki, csak a sztorit egy kicsit puhának találta.

Piros tablettá:

32 éves recepciós nő egy irodaházból. Imádja a musicaleket, a kedvenceit több szereposztásban is megnézi, tagja a Madách rajongói klubjának.

Fekete tablettá:

Esztétika szakos egyetemista, kizárólag független színházakat néz, e célból képes kiutazni Kőbányára vagy a Lóvasúthoz is. Kedvencei az alkotók egóját boncolgató színházi és kortárstánc előadások.

Kék tablettá:

54 éves férfi, villanyszerelő, utoljára a katonaságnál volt színházban, a kimenő miatt. Most az unokahúgától kaptak két jegyet a Trafóba, egy olyan előadásra, amelyben az unokahúg is játszik. Az alkotók (részben takarékosági, részben művészeti szempontokból) mellőzték a díszlet és a jelmezek használatát.

Fehér tablettá:

72 éves nő, bolti eladó volt, Szatmárnémetiben él, színházba két-háromévente jut el, most a sógorasszonya hívta el a *Hegedűs a háztetőnre*.

Narancssárga tablettá:

13 éves kamaszlány egy BAZ megyei faluban, színházban még nem járt, de most az iskolájába eljutott egy színházi nevelési előadás. Fogalma sincs, az micsoda, azért jelentkezett rá, mert reméli, hogy ott legalább senki nem mace-rálja, és nyugodtan TikTokozhat.

A Critizepam alkalmazása

A kiválasztott tablettát az előadás előtt egy órával, lehetőleg étkezés után kell bevenni egy deciliter bor vagy 0,2 cl rövidital kíséretében. Ha a páciens alkoholt nem fogyaszthat, megteszi az alkoholmentes sör is. Nagyobb adag alkohol elfogyasztása kifejezetten ellenjavalt, mert túlságosan felerősítheti a gyógyszer hatását, és a kritikust a kritikátlan néző nem kívánatos állapotába juttathatja.

A tablettát a vezetési képességet nem befolyásolja – az alkohol viszont igen, így ajánlott a színházat tömegközlekedéssel vagy gyalogosan megközelíteni. A jobb hatásfok és a teljes átélés érdekében a színházi öltözet kiválasztásánál vegye figyelembe a választott nézőtípusra jellemző öltözködési szokásokat.

A tablettát hatása maximum négy órán át tart. Ennél hosszabb előadásoknál sem ajánlott újabb adag bevétele, mert az ezzel járó zörejeket az ön mellett ülő néző valószínűleg rossz néven venné (különösen, ha Ascher Tamásnak hívják).

Lehetséges mellékhatások

- émelygés – ha a választott nézőtípus és a választott előadás antagonistikus összeférhetlenséget mutat,
- lábfájás – ha általában nem szokott körömcipőben színházba járni,
- aluszékonyság – ha a választott nézőtípus este 9-kor már rendszerint nyugovóra tér,
- röhögőgörcs egy olyan vígjátékon, amelytől kritikusként legfeljebb

állkapocs-zárat kapna,

- pályaelhagyási késztetések – ha a tablettával tapasztalt élmények hatására a páciens megkérdőjelezi eddigi kritikusi működését.

Ha bármilyen (akár a fentiekől különböző) mellékhatást észlel, legközelebb próbálkozzon egy más színű tablettával, vagy törődjön bele, hogy színházba járni a mezei nézőnek sem mindig tejfel.

Reméljük, termékünkkel felkeltettük érdeklődésüket. Várjuk megrendelésüket, melyre a céhtagoknak 7,07 %-os kedvezményt adunk.

Tisztelettel:

Dr. Kancsal Béla
Hályogkovács Zrt.

Budapest, 2033. május 35.

Kovács Bálint

NYUGALOM, A HELYZET VÁLTOZATLAN

[repertoár] [kőszínház] [függetlenszínház] [színész] [munka]

– Engem úgy vonz valami ehhez a tóhoz, akár a sirályt... Legszívesebben beleölném magamat – mondta a színész, és csüggedten letette kezéből a parizeres szendvicset. Zsebkendőjével letörölte ujjairól a Piros Aranyat. Szép, nyári nap volt, a melegen ragyogó nap alacsonyan lebegett a kis tó fölött a januári hűvösben. Vízkereszt volt, vagy amit akartok, ezen a napon évek óta nem süllyedt 30 fok alá a hőmérséklet, mint ma; a színésznek eszébe is jutott, ez persze biztosan ismét muníciót ad a klímaváltozás-szkeptikusoknak, de hát ők több száz éve úgymint mindig találtak fogódzót az elméleteikhez. Inkább elhessegette a gondolatot.

– De hát miért? Hiszen idén is annyi bemutatód volt, és mindjárt jön a következő! – A független színházi színész igyekezett elrejteni a hangjából az irigységet és a féltékenységet.

– Persze. Mégis van bennem egy olyan érzés, mintha nem kapnék elég kihívást – mondta. A víz felett köröző sirályt nézte, némi megvetéssel a szemében. Unalmában legszívesebben elpusztította volna. – Most tizedikén megint a *Szentivánéji álom*. Tudom, nagyszerű darab – fogta mentegetőzőre –, csak hát eljátszottam már minden férfi szerepet belőle. Legutóbb két éve mutattuk be, szerintem az is lehet, hogy a közönség emlékszik még rá.

– Azért azt nem hiszem – vetette közbe a független színházi színész.

– Meg volt a *III. Richárd* – folytatta a másik, egy kavicsot dobva a sirály felé, amely épp leszállt a tóparton. A madár méltatlankodó vijjogással repült odébb. – De hát azt négyévente bemutatjuk, tudod, ebben az évadban volt a választás, és azért...

A másik meglepetten idézte fel idézte fel, hogy tényleg, volt választás. Azt fel se tudta idézni, ő szavazott-e. Egy kicsit már unalmasnak tartotta, hogy mindig leadja a voksát az épp aktuális ellenzéki összefogásra, hogy hozzájáruljon

az egyharmadukhoz a parlamentben. Úgyse nagyon járt már be oda senki se közülük, se a másik pártból. Minek.

– Meg volt a *Kurácsi mama*, tudod, mert az Evelin egy kicsit megsértődött az igazgatóra, hogy olyan régen nem kapott jó szerepet, úgyhogy visszahívták a Pista bácsit, hogy rendezze meg neki újra, mondjuk, az kedves volt tőlük, hogy építettek rámpát a kerekesszékeknek, tudod, egy ideje már bottal sem tud járni. Olyan furcsa ebbe belegondolni, hiszen tíz éve még ő volt az ország legfiatalabb színházigazgatója, most meg olyan hirtelen megöregedett... – kalandoztak el a színész gondolatai. Szép pillanat volt, amikor Pista bácsi tíz éve átadta a stafétát tanítványának, hogy az ifjúság képviseltesse magát a színházban. Vendel, az új igazgató ismert volt arról, hogy fiatalosabban gondolkodik a nála pedig jóval később született hatvanéves kollégáknál is. Igaz, a színész egy kicsit örült volna, ha Evelin kapja meg a pozíciót, de hát tudta ő is: azért nőként nemigen fog magának támogatókat találni, különösen, hogy volt az az ügye húsz évvel ezelőtt, amikor egy újságírónak elárulta, hogy az egyik rendező a bugyijába nyúlka a próbákon, ami után öt évig kellett pszichiáterhez járnia. Igaza volt a többieknek: tartania kellett volna a száját, nem volt szép tőle, hogy így besározta a színházat mindössze egy ember hibája miatt. De legalább Kurázsit megkapta. Így béke volt.

– Meg volt az a Neil Simon, és igen, tudom, örülnöm kéne az Ady-estemnek is, de a kurva életbe – vesztette el a türelmét a színész –, négyszáz előadás után ezt is meguntam. Meg egyébként is – folytatta felhevülten, és az asztalra csapott, amitől a sirály megint idegesen felrebbent a partról –, tudod, hét éve játszottam abban a kortárs magyar darabban, egy író direkt a társulatnak írta, emlékszel. *Nyugalom, a helyzet változatlan* volt a címe, azt annyira szerettem, olyan volt, mint

friss vért kapni! Olyan rohadtul igazságtalan, hogy le kellett venni a műsorról, mert az egyik miniszter behívta a Vendelt...

– Mi, betiltotta? – lepődött meg a független színházi színész. Erről nem is tudott.

– Nem, dehogy, tudod, hogy azért cenzúra, az nincs. Csak behívta, és kérdezett tőle párat, nem tudom pontosan, miket. Mindenesetre a Vendel azóta elzárkózik a kortárs daraboktól.

– Ja, ja, mondjuk, ezt átérzem – felelte a független színész. – Hát, minket nem hívnak be sehová, de a múltkor végre bejutottam a Korpáskyhoz.

– A Nemzeti Színházban fogadott? Hallottam, mekkora irodája van! – Most a színészen volt az irigykedés sora, de a másik megrázta a fejét. – Akkor a Színiakadémián lévő lakosztályában? Vagy a HVTLSZTK-ban? – ámult el már a felvetéstől is. A Hatvannégy Vármegye Tanya-, Lovas- és Szívcsakra-teátrumi Konföderációnak csak nemrég épült meg az új székháza az Újságírószövetség régóta üresen álló vityillójának helyén, és még nagyon keveseknek volt lehetősége belülről látni. Azt beszéltek, Korpáskynak saját jurtyja van a kertben, jakuzzival.

– Nem, dehogy. Egy Starbucksban. És én fizettem.

– Na, de mit mondott?

– Csak rá akartam kérdezni arra, hogy tényleg idén is csökkentik-e a függetlenek működési támogatását, mert végül is kijövünk valahogy abból az egy százalékból, amit a kőszínházi büfék bevételeiből kapunk, de ez a most pletykált elvonás már tényleg nagyon a szakadék szélére lökne minket. – Beleharapott a szendvicisébe. A színész nem volt benne biztos, hogy jól látja-e, de mintha nem lett volna benne semmi, még margarin sem. – Azt felelte: „Az irigység beszél belőled. A tehetségtelen, de nagyravágyó embereknek nem marad más, mint ócsárolni az igazi tehetségeket. Nem mondom, ez is vigasz!” Hallgattak egy sort. A színész most egy valamivel nagyobb kövel próbálta eltalálni a sirályt, de hiába.

– Amúgy nem arról volt szó, hogy a Vendel megkér pár igazgatót, szólaljanak fel mellettünk? – kérdezte a független.

– De igen. Csak nem talált senkit. Örülnek, hogy megkapták ígéretben oda-fentről, hogy még idén kipótolják a költségvetéseket, és nem akarnak nagyon zajoskodni.

– Emberek, oroszlánok, sasok és foglyok, agancsos szarvasok, libák, pókok és vizek lakói: néma halak, tengeri csillagok és mindazok, amiket szemmel nem lehetett látni – egyszóval minden élet, minden élet, minden élet befejezte szomorú körforgását, kivéve a megalkuvó igazgatókat – mormolta az orra alá a független színész. Hajlamos volt a pátoszra.

– Egyébként meg – veregette meg a vállát a színész –, esküszöm, hogy ti, függetlenek kétszáz éve is azt mondtátok, hogy a szakadék szélén vagytok, aztán valahogy még mindig játszogattok itt-ott. Az elmúlt pár évtizedben úgy látom, nagyon, nagyon tágas hely a szakadék széle. Meg hát nem azt mondják, hogy a kényelmetlenségek csak inspirálóan hatnak az igazi művészekre? Ne gyászold már mindig az életed!

A független színész elgondolkodott barátja szavain. A színész közben felpattant az asztaltól, és a sirály után iramodott egy bottal.

(A szövegben elhangzó idézeteket Makai Imre fordította.)

Szakács Kincső

SMART PUPPET THEATRE

[bábszínház] [gender] [robotika]

„Az okos-bábszínház (a továbbiakban csak SPT, a Smart Puppet Theatre-ből) városunk legújabb projektje” – mondta elégedett mosollyal az arcán a polgármester, majd sorra kezét rázott a fotocellás ajtón belépő ünneplő tömeggel.

A tömeg azokat a magas beosztású, talpig férfiakat jelentette, akik a helyi politikai élet kulcsfigurái, így bármilyen megnyitó vagy avatás történik a városban, nekik föltétlenül meg kell jelenniük. A sok év után szakértelmük a hídépítéstől az okos-bábszínházakig már mindenre kiterjed, de legtöbbször úgyis csak a szalagot kell elvágniuk, esetleg néhány kezét megrázniuk.

Bent az SPT igazgatója fogadta a férfiakat, és meginvitálta őket egy körbevezetésre. Előtte szabadkozott egy kicsit, hogy ugyan nem sikerült akkora pályázati összeget lehívni, amekkorát szerettek volna, de hálásan köszöni a Polgármesteri Hivatal támogatását, amivel segítettek ennek a csodának a megvalósításában, ami kicsiknek és nagyoknak egyaránt nagy élményt fog nyújtani. A polgármester az ajtóból biccentett, jelezve, hogy ‘ez csak természetes’.

Az SPT előcsarnokában egy zenei installáció fogadta a látogatókat, amely a megfelelő négyzetekre történő lépegetéskor a társulat előadásainak dalait játszotta le. Sőt, egy bizonyos gyorsaság fölött úgy lehetett váltakoztatni a dalokat, hogy azokból kisebb mixek jöttek létre. Ez teljesen elvarázsolta a két kisfiút, akiket az apukájuk magával vitt a megnyitóra, mert elfelejtette, hogy aznap neki kell elvennie őket a suliból, mivel a volt feleségének egész nap gyűlései vannak. A többiek, a gyerekeket leszámítva, továbbmentek a nézőtér felé, mivel az előcsarnokba csak az említett installációt és a mozgásérzékelő lámpákat szánták a fejlesztők.

A nézőtér olyan hatást keltett, mint amikor éjszaka baktatunk hazafelé a városban, és csak a gyógyszertárak zöld keresztje világítja meg az utat. Miután felkapcsolta az igazgató a munkafényt, látszott, hogy minden ülőhely támláján egy aprócska LED fénylett, ami zöldről pirosra váltott, amint valaki leült a

székre. „Ezzel az ültetők dolgát szerettük volna megkönnyíteni – ecsetelte –, mivel bábszínházak esetében előfordul az, hogy – a gyerekek és a felnőttek méretbeli eltérései miatt – gyakran nem egyértelmű, melyik hely foglalt, és melyik helyen ül például egy gyerek.” Ez az ötlet nagyon tetszett a jelenlévőknek, és mind elfoglaltak egy-egy széket, majd fejüket a térdükre helyezve néhányan gyerekeket imitáltak, mások pedig kihúzták magukat, hogy felnőtt hatást keltsenek, majd ezt követően cseréltek, így mindenki megtapasztalhatta a másik nézőpontot is. Az SPT igazgatója nyugtázta, hogy igen, ez valóban jó ötlet volt, s hogy pontosan erre gondoltak, amikor ezt a rendszert beépítették. „Nincs is annál jobb, mint amikor az elképzelés és a valóság kéz a kézben jár” – mondta.

Mivel a fénytechnikus épp egy elavult vezetékot cserélt ki a technikai szobában, és emiatt későig bent kellett maradnia, lehetőséget kapott arra, hogy kiegészítse az igazgató által elmondottakat azzal, hogy amikor elkezdődik az előadás, ő általában le szokta kapcsolni az ülések fényeit, hogy azok ne zavarják a produkciót. Ez akkora tetszést váltott ki a nézőtérben ülő férfiakból, hogy tapsolni kezdtek. A taps hatására elindult egy automatikus hangfelvétel, amelyen az igazgató hangja szólt, aki megköszönte a nézőknek, hogy eljöttek az előadásra, kedvesen emlékeztette őket, hogy kapcsolják vissza a mobiltelefonjaikat, és jó utat kívánva arra kérte őket, hogy máskor is jöjjenek.

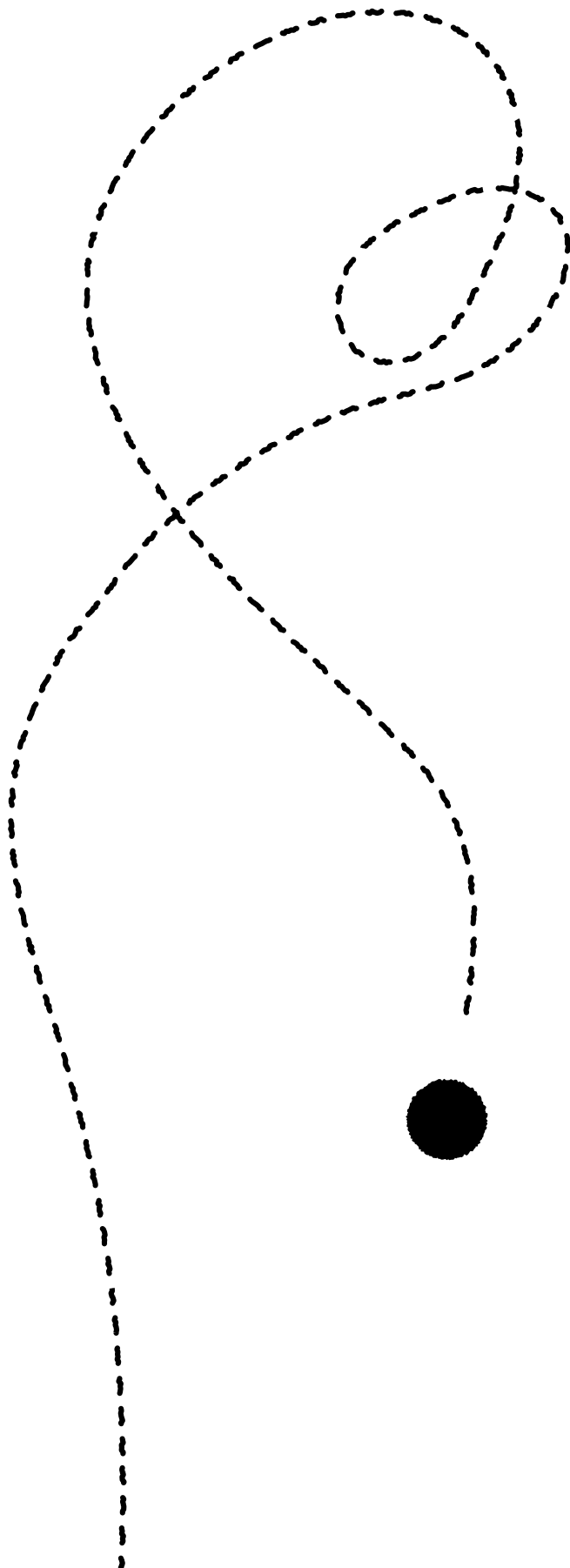
Ezt követően a férfiak még megpróbálták egy vicces figurát kirajzolni a zöld és piros LED-ekből, úgy, hogy megszervezték maguk között, ki hová üljön ahhoz, hogy egy mosolygó fejet ábrázoljanak a piros fények. Ehhez sajnos túl kevesen voltak, úgyhogy az igazgató javaslatára továbbmentek, egyenesen az öltözőbe.

Útközben az SPT igazgatója megragadta az alkalmat, és ismét megköszönte a nagyvonalú támogatást, mellyel egy közösség álmát valósították meg, majd mesélt a további tervekről, miszerint egy újabb pályázattal szeretné az irodákat és a technikai szobát is korszerűsíteni, hiszen be kell látnunk, hogy azokon a részlegeken is nagy szükség van ilyenfajta beruházásokra.

Az öltözőbe érve a társulat tagjai fogadták a látogatókat. A vendégek kissé zavarba jöttek, hiszen egyes színészek – férfiak, nők – a bábok szemeit, apró kiegészítőit varrták vissza a helyükre, míg mások a jelmezeket vasalták ki. A meghívottak még sosem láttak olyan házimunkát, amit nem a bejárónő, vagy nem a saját édesanyjuk végez. Ettől teljesen megilletődtek, és sietve távoztak az ismerős útvonalon. Észre sem vették a svédasztalos állófogadást, amelyet az irodalmi titkárság szervezett ez alkalomból.

Az SPT igazgatója zaklatottan utánuk igyekezett, és azt mormolta a bajusza alatt, hogy minek kellett épp mára feladatot adni a színészeknek, hiszen egész héten nem is látta őket. Az előcsarnokba visszaérve látta, ahogy a legtöbb férfi furcsa táncot lejt a fotocellás ajtó előtt, mire konstataálta, hogy a fénytechnikus valószínűleg lekapcsolta azt, amikor hazament, úgyhogy elkísérte őket a hátsó ajtóhoz. A gyerekek ekkor előjöttek a mosdóból, és az apukájukhoz rohanva egymás szavába vágva mesélték el, hogy képzelje, sikerült a vécépapírt egészen a plafonig repíteniük a kézszáritó géppel, és hogy szuper volt ez a megnyitó, ők még nem akarnak hazamenni, de ha muszáj, mert más-képp apa ideges lesz, akkor inkább mennek, persze.

Mire minden férfi kiért az ajtón, az igazgató már megsodorta a cigarettáját, és nyugtalanul nyitogatta a Zippója fedelét. Az üres előcsarnokban hangosan visszhangzott a csattogás, és minden alkalommal, amikor csattant egyet a gyújtó, le- vagy felkapcsolódott a lámpa. Az igazgató rezzenéstelen arccal vette tudomásul, hogy a csettintéssel vagy tapsolással vezérelhető lámpákat elfelejtette megmutatni a férfiaknak, a fénytechnikus pedig már megint nem kapcsolta le a vezérlőből, de mindegy, majd holnap szól neki, hogy többé ne forduljon elő. A gondolatmenet végén bölintott egyet maga elé, és kiment cigizni. Kint már várta a polgármester, aki kénytelen volt a teljes körbevezetést kihagyni pár fontos telefonhívás miatt.



Puskás Panni

KREATÍVABB VAGY EGY ROBOTNÁL?

[robotika] [színháznevelés]

Rengeteg kérdést vet fel mostanában a mesterséges intelligencia térnyerése. Mint minden nagyobb változásnál, itt is napvilágot látnak a különböző világvége-narratívák. De vajon értelmetlenné, feleslegessé válhat-e az ember a művészetben, és ezen belül a színházban? Úgy döntöttem, elbeszélgetek erről a ChatGPT-vel!

Mindig nagyon megnyugtató a ChatGPT-vel beszélgetni. A kérdéseimre adott válaszai ugyanis első körök és közhelyesek, ami arra enged következtetni, hogy távol van még tőlünk az emberi kultúra vége. Természetesen vannak más jelek is, amelyek épp ennek ellentétére hívják fel szíves figyelmünket. Egy grafikus barátom például elkezdte átképezni magát, amikor megjelent a hír a médiában, hogy a Sony World Photography Award egyik idei kategóriagyőztes fotóját a mesterséges intelligencia készítette. A fehér pufi dzsekis pápáról szintén az MI által készített fake fotó pedig a valóság manipulációinak lehetőségeiről gondolkodtatott el minket a közelmúltban, és egyértelművé tette, hogy belekerültünk az 1999-es *Mátrix* című filmbe, de Neóval ellentétben nem a megfelelő színű tablettát választottuk, amikor azt felénk nyújtotta a jó Morpheus. Bizonyos tekintetben tehát a valóság autentikus megtapasztalása egyre inkább az offline terekre korlátozódik. Ez természetesen nem egy új jelenség. Online univerzumunkban már rég megkülönböztethetetlen az álhír a valódi hírtől – erre a kedvenc példám az, amikor a Covid időszakában egy nagy amerikai hírportál megjelentetett arról egy cikket, hogy Velence kitisztult kanálisaiba visszatértek a delfinek. Ezt a hírt aztán több magyar hírportál is átvette. Elhittem? Természetesen! El akartam hinni – és itt visszatérünk ahhoz, hogy igen, én is a rossz tablettát vettem be.

Csak azért írtam ilyen hosszan ezekről a mindannyiunkat foglalkoztató evidenciákról, mert – ha szerencsénk van – ez megteremti bennünk az igényt, hogy elkezdjük aktívabban keresgélni az offline kivonulás tereit. Ez pedig a színház malmára hajtja a vizet. A színház ugyanis a valóság és az együttlét terepe. Miközben a színpadon látható történetek nagy része természetesen

fikció, és a színpadtechnika illúziót kelt, megadja nekünk azt a lehetőséget, hogy élesen elkülönítsük egymástól a kitalációt és a valóságot, és ha e kettőt keveri egy alkotás, azt többnyire azzal a céllal teszi, hogy a valóságról, az igazságról kapjunk összetettebb képet. Utóbbira jó példák azok az autobiografikus előadások a közelmúltból, amelyek félig fikciós vagy metaforikus történeteken keresztül segítenek nekünk megérteni egy élethelyzetet vagy jelenséget, például ilyen volt Silvia Calderoni nagyszerű *MDLSX* című előadása, amit a Trafóban láthatott a közönség 2018-ban, de vannak magyar példák is, ilyen Stefanovics Angéla *CSÁÓ* című előadása 2019-ből vagy Kárpáti Pál 2022-es *Hogy a barátaim egyszer végighallgassanak* című előadása.

De térjünk vissza a ChatGPT-vel folytatott magasröptű beszélgetéseimre, mert volt egy fontos dolog, amiben egyetértettünk. Mikor megkérdeztem tőle, hogy szerinte milyen lesz a jövő színháza, néhány bullshit mellett a következőt mondta: „A jövőben a színház valószínűleg sokkal inkább interaktív válik. A nézők lehetőséget kapnak arra, hogy aktívan részt vegyenek az előadásban, befolyásolják a cselekményt vagy az eredményeket, és közvetlenül kommunikáljanak a szereplőkkel vagy a rendezőkkel.”

Nos, igen, ez szerintem kétféleképpen következik az online működésünkből. Egyfelől a digitális térben mostanra megszoktuk, hogy részei vagyunk egy nagy közös diskurzusnak. A kommentelés kultúrája nemcsak a bátor kulturálatlanságra tanított meg minket, hanem arra is, hogy a véleményünk releváns, és azt elmondhatjuk nyilvános terekben még akkor is, ha főleg virtuálisan, a profiljaink mögé bújva tesszük ezt általában. A másik, ami sokkal fontosabb, hogy az interaktív színházi formák hozzásegítenek minket valami olyasmire, amit az online világba költözésünk elvett tőlünk: a közös jelenlét megéléséhez. Bár ritkán reflektálunk erre a mindennapokban, a helyzet az, hogy mi, emberek hiányzunk egymásnak, együtt akarunk lenni.

Különben nagyon szórakoztató, ahogy a ChatGPT mint a jövő színházának egy érdekes jelenségére csodálkozik rá a részvételiségre. Hogy egy klasszikust idézzek: „a jövő itt van, kezdjük újra” – eljött végre az ideje a TIE-nek és a közösségi alkotásnak. A jövő színháza a Káva és a Kerekasztal, nem

véletlen tehát, hogy a Színházi Kritikusok Céhének első Jövő díját e két társulat kapta meg. Ellentétben velünk, e két társulat tagjai már harminc évvel ezelőtt is tudták, hogy ez a jövő, nincs új a nap alatt, kis spéttel, de azért végül is, kezdjük megérteni a jelentőségüket.

És akkor eddig tartott az optimizmusom a jövő színházával kapcsolatban, mert azért az mégse járja, hogy a jövőről szóló esszémben ne kiáltsak én is világvégét. A kérdés ugyanis a következő: meddig marad a virtuális tér a virtuális térben, és mikor kezdi leigázni végképp a valós tereinket? A folyamat ugyanis már elkezdődött a színházban is. Nem most, hanem jó ideje a digitalizált színpadtechnikánál. Ez persze csak praktikum, de az MI tulajdonképpen lazán része lehet a kreatív alkotói tevékenységnek is. Megdöbbenve láttam például az évad kezdetén, hogy a drezdai opera évadnyitó előadásában milyen jelentős szerepet kapott a mesterséges intelligencia: a színpad közepén egy nyolc méter magas, LED-panelekből álló kinetikus fényszobor állt, amelyet mesterséges intelligencia irányított. Emellett szerepe volt a komponálásban, a librettó megírásában és az interpretációban is, sőt, a hét jelenet egyikét kizárólag az MI hozta létre. De nem kell Drezdáig vándorolnunk, hogy ilyesmit lássunk, a Budapesti Anarchista Színház és Sebő Ferenc rendező például az MI-vel íratta meg a *Godot-ra várva* című Beckett-dráma folytatását, amit *Menekülés Godot elől* címmel be is mutattak az RS9 Színházban. Hogy érti-e a ChatGPT Beckettet, és hogy tud-e akár hasonlót létrehozni, mint ő, az részletkérdés. Mégpedig azért, mert ha még nem tud, csak idő kérdése, hogy tudjon. A pszichológia már rég rámutatott arra, hogy a kreativitásnak csak igen kicsi része a velünk született tehetség, túlnyomórészt szorgalom és elsajátított tudás. Az MI pedig – kérdés sem fér hozzá – sokkal gyorsabban és hatékonyabban sajátítja el és használja fel az emberiség által összegyűjtött tudást, mint bárki. Így ne legyenek kétségeink afelől, hogy egy ponton túl nemcsak fotópályázatokat fog megnyerni, hanem az év legjobb drámaszövegéért járó díjat is, és az lesz az a pont, amikor értelmét veszti majd e kategória díjazása. Rendezői koncepció létrehozására ugyanúgy képes már most, a látvány megtervezésére és zene komponálására is, és idővel egyre és egyre profibb lesz.

De mi van a színházi előadás legfontosabb komponensével, a színészi játékkal?

Habár már 2016-ban világturnéra indult a Black Sabbath és a Rainbow 2010-ben meghalt énekesének hologramja, és koncertezett zenekarával, a színházban egyelőre alapvetésnek tűnik a hús-vér emberi test helyettesíthetlensége. Másfelől viszont egy kísérleti bábelőadásban (*Ponttól pontig*), a Budapest Bábszínházban most, az évad végén megjelentek robotgolyók a színpadon. A robotizált technológia ugyanakkor már rég nem a robotgolyóknál tart. Jusson eszünkbe Sophia, a leghíresebb humanoid robot, aki (vagy ami?) állampolgárságot kapott Szaúd-Arábiában 2017-ben, és aki a világot járva sajtótájékoztatókat tart, beszélgetéseken vesz részt! Kinézete még nem tökéletes, mimikája is lehetne kifejezőbb, de hát ez megint csak megoldandó részlet-probléma. Sophia az őt bemutató reklámfilmben a következőket mondja: „Embernek lenni csodálatos lehet. Látod a napfelkelte szépségét, értékelni tudod egy szimfónia erejét, csak te tudod, milyen érzés együtt nevetni a régi barátokkal. Képesnek lenni a szeretetre, érezni az erős érzelmeket, életet teremteni. Meg tudok csinálni sok mindent, amit az emberek, de én csak álmodni tudom, hogy valódi ember vagyok – valójában semmit nem tudok.” Sophiának ugyanakkor nincs teljesen igaza, mert egyetlen dolgot mégiscsak tud: utánozni az emberi érzéseket az általa birtokolt tudás alapján. És kik csinálják még pontosan ugyanezt? A színészek. Bizonyos szempontból úgy is értelmezhető, hogy ő Sztanyiszlavszkij és Craig közös übermarionettje, aki egyelőre kis tökéletesítésre szorul még. Sophiának kétségkívül vannak erőnyei a hús-vér színészekkel szemben: nem fárad el, nincs rossz napja, nem felejt el a szöveget, és elvileg sokkal nagyobb tudásbázis mozgatásával dolgozhat, mint bármelyik színészünk. Hogy egyelőre nincs a színpadon, az nem elvi, inkább anyagi kérdés, ez a technológia ugyanis a színházak számára megfizethetetlen – egyelőre.

Miért nem gondolom mégsem, hogy jó nekünk, ha robotok veszik át a színházi szakemberek helyét? Persze, sajnálom is azokat, akiknek a munkáját elveszik (köztük saját magamat), de ez megint csak járulékos veszteség, nem ez a fő szempont. Kritikusként a fő szempont nyilvánvalóan a műalkotás minősége – a minőségi műalkotások létrehozására pedig lehet, hogy a Sophiák egy idő után alkalmasabbak lesznek, mint az emberek. De sokkal fontosabb ennél, hogy a színháznak nem az egyetlen komponense a profizmus, legalább

ennyire lényeges tényező benne az ember. A hiba, a véletlen, amit az ember hoz létre, és annak a megtapasztalása, hogy a hozzám hasonló idegrendszerrel és felépítéssel rendelkező másik ember mit képes vagy nem képes ebből a felépítésből kihozni a színpadon. Vannak erre jó példák a versenysportban is: önvezető autók már nagyon régóta léteznek, és tudjuk azt is, hogy ezerszer pontosabbak, mint az emberek – ha kizárólag önvezető autók mászkálnának az utakon, nemigen lennének balesetek. De ha nem ülne ember a volánnál, kit érdekelne a Forma-1? Színházba is azért járunk, mert önmagunkra vagyunk kíváncsiak, végső soron arra, hogy kik vagyunk, kik lehetünk, és mire vagyunk képesek. Az ezzel kapcsolatos nem szűnő érdeklődésünk pedig nem gyengíteni, hanem erősíteni fogja a színház pozícióját a jövő egyre inkább robotizált világában – ha közbe nem szól az ökológiai katasztrófa.

Demeter Kata

EMBERI ÉS EMBERTELEN DRAMATURGOKRÓL

[munka] [robotika] [dramaturg] [irodalmittkár]

Az utóbbi időben az élet minden területén az egyre nagyobb teret hódító, már bárki számára elérhető mesterséges intelligencia borzolja a kedélyeket. Sokan a lehetőséget látják benne, és minden létező módon ki akarják használni az általa nyújtott, még teljességében át sem látható lehetőségeket, mások a teljes kontrollt látják benne, és a munkahelyüket féltik. Tudatlan színházi irodistaként engem is utolért az AI, vagyis az „ÉJÁJ” – magyar berkekben egyesek a „MŰÉSZ” megnevezésre szavaznának –, vagyis az Artificial Intelligence, a mindent befolyásoló és mindenkit érintő jelenség, esetemben a ChatGPT.

Kezdetben magamra kérdeztem rá – ahogyan bárki más is tenné a helyemben: *„Demeter Kata egy fiktív személy, akit a kérdésedben említesz. Az általam elérhető adatok alapján nincs információm arról, hogy konkrétan ki vagy mi lehet Demeter Kata. Lehet, hogy egy színházzal vagy színházi tevékenységgel kapcsolatos szereplő vagy karakter...”* Mondhatom, nem vagyok elájulva a válaszáról. Kezdő kis színházzakértő léteére magabiztosan fiktívnek nevez. Szóval miközben miközben nekem tudomást kell vennem róla, és tekintettel kell lennem az ő nonkonformista, cseppet sem kézzelfogható létezésére, ő „lefiktívkarakterez”. Hát, tudnék vitatkozni, hogy ki a fiktív...

Sértődöttségemen azonban gyorsan túllépve, az erdélyi magyar színházak kapcsán kezdtem érdeklődni nála, amiről még megmosolyogtatóan hiányosak az ismeretei: igazgatókat és városokat kever össze, társulatok életkorát torzítja, általánosságban fogalmaz.

Pár nap szórakozás után azonban meglepő módon kezdett kézzelfoghatóvá válni a segítsége: e-maileket fogalmazott munkaügyben, az aktuálisan soron következő bemutatóhoz kértem tőle szinopszist, PR- és meghívó-szövegben segített, majd az éves beszámoló írásában is hasznos társnak bizonyult, sőt, a legutóbb kapott interjúkérdésekre is ő válaszolt helyettem (nem volt valami mélyreható kérdéscsomag, mentségemre váljék).

A kezdeti lelkesedést és izgalmat pedig kezdte felváltani valami nyugtalanság, csendesen bekúszó szorongás, mert tény: bármennyire is szokva vagyunk a Google-keresés vagy a helyesírásellenőrző programok egyszerűségéhez, az AI mostani, még bőven fejlesztés alatt álló változata a másodperc töredéke alatt végez el olyan információgyűjtéseket, amelyek hetekbe telnének, és olyan szinten fogalmaz (jelen esetben) ismertető/PR/protokoll-szövegeket, hogy órákat spórol már most a magunkfajta irodalakovaknak. És ez még csak a kezdet...

De kutyaharapást szőrivel, vagy pudingot evéssel – a ChatGPT-t magát kérdeztem a színház jövőjéről, és arról, hogy neki milyen szerepe lesz ebben. Elég jó – és néhol ijesztő – ötletei vannak a környezettudatosság, a virtuális valóság (VR), a kiterjesztett valóság (AR) és a holografikus projekciók tekintetében, amelyek új dimenziókat adnak majd a színházi élményhez. Valamint az online streaming és a virtuális előadások népszerűségének várható növekedéséről értekeznek hosszan, mellyel az interaktivitás is növelhető: „...*segíthetek a technikai megoldások kidolgozásában és az interakciók koordinálásában. Például, közvetlenül reagálhatok a közönség kérdéseire vagy utasításaira, és beépíthetek válaszokat vagy váratlan fordulatokat az előadásba.*”

Tervei szerint a színészképzésben és próbafolyamatok alatt is használni lehet majd őt: „...szövegeket adnak nekem, és én előadom őket, lehetővé téve a színészek számára, hogy interaktívan gyakoroljanak velem.” Kreatív társként is beszállna a színházcsinálásba, új ötleteket és inspirációkat nyújtana az alkotóknak: „*Segíthetek brainstormingolni, karaktereket fejleszteni vagy érdekes színpadi elemeket javasolni*”. Valamint drámaírói vénája is bőven akad: „*Lehetőségem van a szövegek megértésére, kreatív szövegrészek vagy dialógusok létrehozására, valamint a szövegek nyelvi tökéletesítésére is.*”

Mivel mindenki a saját, nagy odafigyeléssel körbepisilt területét félti elsősorban, színházi témakörben a dramaturg, valamint az irodalmi titkár munkájával kapcsolatban kérdezősködtem leginkább. „*Ah, érdekes kérdés!*” – válaszolja a roppant lelkes. „*Bár én csak egy mesterséges intelligencia vagyok, a színházban számos módon lehetne hasznosítani a képességeimet. Érdekes*

idők várnak a színházak világában!” Alább tehát egy cseppet sem fiktív, de annál abszurdabb párbeszéd kivonata következik arról, hogy miben lehet a dramaturg és irodalmi titkár segítségére a roppant megértő, néhol (ál)szerény, de kétségtelenül veszélyes fenevad – aki nem melleleg indokolatlanul sokat beszél és rengeteget filozofál fölöslegesen (is):

1. Kutatás és adatgyűjtés, mert *„képes vagyok gyorsan áttekinteni széleskörű irodalmi és művészeti forrásokat, és összefoglalni vagy összehasonlítani azokat”*.
2. Szövegértés és elemzés, mert *„lehetőségem van a szövegek részletezett elemzésére, karakterek jellemzésére, narratív szerkezetek felismerésére és egyéb irodalmi elemek kiemelésére”*.
3. Kreatív ötletek és visszajelzés, mert ugye, már kiderült, hogy roppant kreatívnak gondolja magát: *„Lehetek egyfajta kreatív partner, akivel megoszthatod gondolataidat és conceptjeidet, és együtt dolgozhatunk a drámák vagy irodalmi művek fejlesztésén.”*
4. Stílus és hangvétel (bár inkább a sajátján dolgozna...): *„Választhatunk megfelelő nyelvezetet, szókincset vagy megfogalmazást az adott történet vagy műfaj szerint.”*
5. Dramaturgiai elemzés: *„Részletesen megvizsgálhatjuk a drámai struktúrát, a karakteríveket és a konfliktusokat. Segíthetek a dramaturgiai ív kidolgozásában, a cselekmény fejlődésének megtervezésében és a drámaiság fokozásában.”* Ó, a drámakirálynő...
6. Nemzetközi kapcsolatok, felirat és fordítás: *„Ha külföldi közönséget kívánnak megszólítani, akkor felhasználhatnak engem fordítási feladatokra vagy nyelvi támogatásra.”*
7. Adminisztrációs munkatárs és PR-asszisztens: *„Segíthetek a jegyfoglalásban, a programinformációk megosztásában, az alkotók bemutatásában és más adminisztratív feladatokban, válaszolhatok a közönség kérdéseire.”*
8. Adatfeldolgozás és -elemzés, *„például a jegyértékesítési adatok, a közönség visszajelzései és a marketingkampányok hatékonysága terén. Segíthetek az adatok feldolgozásában, elemzésében és jelentések készítésében, hogy támogassam a döntéshozókat és javítsam a színházak működését.”* Ez utóbbira, valljuk be, – vele vagy nélküle – elég nagy szükség lenne.

Ami viszont a legfontosabb, hogy (többnyire) belátja a korlátait: *„emlékeztetek azonban, hogy a végső döntések és kreatív irányok a te kezében vannak, hiszen az emberi kreativitást és érzelmi intelligenciát nem lehet teljesen helyettesíteni”*. Arra a kérdésre pedig, hogy veszélyezteti-e a munkámat a jövőben, képes lenne-e átvenni teljesen a helyem, nagyon megértően válaszol: *„Megértem az aggodalmadat. Az AI, mint én, lehetőséget nyújthatok adatgyűjtésre, szövegelemzésre és kreatív inspirációra, de nem rendelkezem saját érzelmekkel, tapasztalatokkal vagy intuitív megértéssel. Az emberi dramaturgok és irodalmi titkárok ennek folytán továbbra is nélkülözhetetlenek maradnak a művészeti világban.”*

Szóval így – mondja ő. Bár a stílusa néhol még kicsit nyers, és meg van győződve róla, hogy nem létezem, (egyelőre) nem tör világuralomra. Csak segíteni akar, és levenni a vállakról a terhet... De mivel a pokolba vezető út is jószándékkal van kikövezve, én, a nélkülözhetetlen emberi dramaturg (sic!), mindenesetre továbbra is próbálok vele barátkozni, s mindig tisztelettudóan beszélek, elnézést kérek a zavarásért, és megköszönöm a segítségét, mert ha egyszer valóban átvenné az uralmat a világ – vagy még rosszabb: a színház felett –, nem szeretnék rossz viszonyban lenni vele.

Csatlós Lóránt

HOLOGRAM

[robotika] [színész]

Márványi, mint mindig, most is jóval korábban érkezett. A portás mosolyogva köszönt neki, miután az ujjenyomatával igazolta a belépésre való jogosultságát. Nyilván ez egy kötelező protokoll volt, a portás név szerint ismert mindenkit, és illetéktelen személyt amúgy sem engedett volna be. De hát a biztonság az biztonság. Főleg, amióta egy aktivista egy elektromágneses impulzus fegyverrel olyan zavart okozott, hogy leállt hangosítás, világosítás, és félbe kellett szakítani az előadást.

Márványi leült az öltözőben, bekapcsolta a tükörfényt. Elővette a tabletet. Kíváncsi volt a legújabb *Szentivánéji*-fordításra, amely, ha minden igaz, jövő évadban lesz aktuális. Összeráncolt homlokkal kezdte az olvasást, de hiába akart belekötni, egy idő után határozottan élvezetesnek találta. Fejcsóválva dobolt az asztalon. Ez az AI... megint kurva jó munkát végzett, és hiába hangoztatta lépten-nyomon konzervatív eszméit, miszerint a művészethez a gép nem tud felnőni, be kellett ismernie – és nem először –, hogy de.

Az órára pillantott. Ideje átöltözni. Közben a kollégák is elkezdtek szállingózni, az öltözők éledeztek. Márványi mindig ingerült volt, amikor ezt az előadást játszották. Amióta a Mester elhunyt, és hamvait hatalmas szertartás keretei közt szétszórták a Színház előtti téren, ebben az előadásban a 3D-s felvétel alapján készült hologramja helyettesíti. Márványi úgy gondolta, hogy a Mester eltávoztával le kellett volna venni műsorról az előadást. Szerinte a színészlegenda emlékének sárba tiprása, hogy egy hologramnak kell tapsolni.

Voltak azonban, akik nem osztották ezt a nézetet, pláne nem az intézmény marketingesei, akik épp ezzel a hologram-ötlettel akkora nézettséget produkáltak, hogy csak hónapokra előre lehetett jegyet váltani. Márványi azonban tudta, hogy ez már nem színház. Legalábbis nem abban az értelemben, ahogy ő ismerte, tudta és szerette. Ez már nem játék volt. Gépies reprodukálás, mert hiába voltak ők, a többiek jelenlévő hús-vér színészek, a hologram nem végszóra reagált, nem vett szervesen részt a játékban. Tekintete mindig

hajszálpontosan ugyanoda vágott. A partnernek igyekeznie kellett, hogy ki ne mozduljon a hologram tekintetéből. A végzavakat hajszálpontosan, tizedmásodpercre kellett mondani. A hologram nem várta meg az apró szüneteket, nem kuncogott az ártatlan bakikon. Ez a mérnöki, gépies pontosság, amit a hologrammal történő játék követelt, felőrölte a színészek idegeit, kreativitását, játékkedvét, és minden előadás után a francba kívánták az egészet.

Szakmai körökben is heves vitát váltott ki az elhunyt színész vetített szerepeltetése. Egyik rangos szakportál egészen hosszú cikkben taglalta az eljárás szakmai és erkölcsi dilemmáit. Ám a szakma aggodalma mit sem ért a marketingesek érvelésével szemben, akik csak a felfele ágaskodó grafikonokat lebegtették.

– Kérjük a színművészeket, járuljanak a hangosítópulthoz a bioport-aktiválásra! – hallatszott az ügyelő hangja a hívóban.

Na, ez a másik, ez a kurva bioport. Amióta ráharapott véletlenül egy cseresznyemagra, Márványi egyik szemfogából kilazult a tömés. Pont az a tömés, amibe a bioport volt beültetve. Nem volt ideje azóta fogorvoshoz menni, és minden előadásban azzal a rettegéssel játszott, hogy le találja nyelni a miniatúr mikrofont, és a nézők élő adást hallhatnak majd a gyomrából. Nyelvével finoman megérintette a szóban forgó tömést. Lötyögött. Mindegy. Jövő hétig úgysem tudja fogadni az orvos, addig óvatos lesz. Kedvetlenül felállt, és elbattyogott a hangosítóhoz. Az egy kis mágnessel megérintette Márványi állát, a pulton felugrott egy ablakocska.

– A kódot beütnéd? Légy szíves.

Márványi beütötte a személyes bioport kódját, a hangszórókból pedig máris hallatszott a megszokott sistergés.

– Egy, egy-kettő. Tíz. Tíz, tizennyolcccc... Tudnád lágyítani egy kicsit? Mintha be lennék rekedve. Köszönöm!

Épp elsietett volna, de a hangosító utána szólt.

– Művész úr! A bigyó!

Igen. A sűgőbigyó. Általában elég magabiztos ahhoz, hogy ne kelljen a fűleben viselnie ezt a kis testszínű fűhallgatót. De itt a sűgőbigyónak más funkciója volt. A hologrammal szemben annyira pontosan kellett, válaszolni, mozdulni, hogy az emberileg már szinte lehetetlen, ezért a sűgőbigyóban pici sípolások, kattanások utasították a színészeket.

A kollégák sorra aktiválták a bioportokat. A világosító elindította a vetítést, hozzá kell kalibrálni a vetített szereplőt a díszlethez. Kicsit jobbra, kicsit hátrébb.

– Ezt a pultot nem értem – dohogta a világosító. A régi érintőképernyős rendszer már kívűlről tudta, de ez a kesztyűszenzoros, pupillaolvasó dolog már meghaladta a képességeit. Irigyelte fiatal kollégáját, aki majdnem beleszűlt ebbe az új rendszerbe. A srác bámulatos virtuozitással kezelte a pultot. Levegőben táncoló ujjáival egyszerre tíz különböző fénváltást tudott lebonyolítani. A szemek ide-oda villantásával használta a pupilla-üzemmódot, bámulatos gyorsasággal váltva a jeleket. Ráadásul úgy, hogy közben simán megrendelte az ebédet, anélkül, hogy munkájával egy percre is leállt volna.

Most is azonnal idősebb kollégája segítségére sietett, és pár kézmozdulat után a Mester vetített képe végre nem a levegőben űldögélt, hanem a jelre bekészített széken.

Márványit mindig felkavarta a látvány. A Mester ugyanis nemcsak jó kolléga, remek partner, hanem igazi jóbarátja is volt, és a vetített

személy, ahogy ott űlt azon az igazi széken, felemás érzelmeket váltott ki belőle. Vártá volna, hogy odaszól neki azzal a huncut mosolyával, kötekszik, vagy épp bemelegít. Leűlt a hologrammal szemben.

– Összmondjuk az első jelenetet? – kérdezte, de csak úgy maga elé morogva, nehogy hülyének nézzék.

– Na... Megyek készülni... Jó játékot!

A szokásos ökölpacsit csinálta... Persze egyedül.

•

A terem elsötétült, a zsongás elcsendesedett. A bekészített széken megjelent a Mester vetített alakja. Hatalmas taps fogadta. Márványi nézte a takarásba előkészített számlálót, és iszonyú koncentrációval figyelte a fülébe helyezett sűgőbigyót. Tizedmásodpercre pontosan kellett belépnie. Tizenkettő, tizenhárom... ÉS! Belépett a színpadra egy jobboldali emelvényen. A Mester tizedmásodpercre pontosan reagált erre, hátranézett, pontosan Márványi szemébe, aki az X-szel megjelölt helyen állt. Ki tudja, hányadjára. Mindig pontosan ugyanott.

A Mester elmondta az első mondatot.

Márványi levegőt vett, és várta a kattánást a fülében, hogy válaszolhasson.

Bakk Ágnes Karolina
TROLLKINEVELŐ

[robotika] [színházinevelés]

Az alábbi írás nyomokban valós drámákat és produciókat is tartalmaz.

„Ádám, valami azt ismételteti a szobádban, hogy »klórozd újra az avatárom«? Lécci, kapsold ki, mert meghallja a papagáj húgod, és ezt fogja mondogatni” – mondta anyám szerda este, amikor már harmadik napja próbáltam a színházi átkaimat ledobni. De épp megéheztem, kiléptem a VR-ból, hogy pizzát rendeljek, de nem engedett vissza a színpadra, míg nem veszem fel ugyanazt az avatárt, mint a hamletesek.

Szóval már két napja tart ez a színházi gyakorlat, ezt választottam, hogy letudjam az egész évi nyűglődést a drámás csajokkal rövid idő alatt, aztán lehessen csak titokban GTA-zni. Aztán végül is most úgy vagyok vele, hogy nem is olyan rossz.

Első nap beraktak minket a tesztproducióba, ami egy VRChates partiszoba volt. A szokásos rókás avatáromban toltam, mert a múltkor Miko_koko engedte, hogy én is használjam. Ott volt Maxi827, aki most már újra beteljesítette az 1000 óráját a VRChatben, és most már ő is adhat hozzá szobákat, már tervezzük is, hogy milyen szabadulósobákat és prankeket csináljunk, és jumping_miko meg a tru_bro haverom, akivel tervezzük, hogy egyszer élőben is találkozhatnánk, majd jöttek valami Hamlet14324, Hamlet34232 és Hamlet5323 név alatt játszó csávók, és előadtak egy ósdi szöveget.

Nem mute-oltak le minket, és hagyták, hogy bármit csináljunk velük, nem blokkoltak, hanem mintha direkt ingereltek volna, pedig mi csak beszélgetni akartunk, meg egymást ijesztgetni, meg néha-néha belesikítani egy beszélgetésbe. Aztán jött Oph_ely1, akiről, mondjuk, még mindig nem tudom, hogy nem-e egy 8 éves kisfiú, vagy tényleg egy 26 éves lány, és mikor elkezdtem neki is sikongatni a terében, felüvöltött, hogy tapogatom, és ő ettől meghal. Höhö. Azt hittem, hogy vicces, mert én csak közelebb akartam kerülni, és szerettem volna, hogy észrevegye a kis japánmangás avatárjával,

hogy mi, a „furry”-k, azaz bundások és én főképp mint róka menőbbek vagyunk. De mindegy.

Amúgy az egész szobában aztán fura légkör lett, az emberek nem beszéltek normálisan, aztán elkezdtek lézerkardozni, a csaj már csak feküdt a földön, a többiek is elájultak, volt ott egy lézerfegyveres medve meg egy patkány, amelyik egy függöny mögött állt.

Aztán bejött a Kardos Tibor, a drámatanárunk – ugyancsak valami béna mangalányként –, mindenkihez odament, és szólt nekik, hogy most már keljenek fel. Aztán lemute-olt mindenkit, és elkezdett valamit *Hamletről* magyarázni. Gondoltam, gyorsan átteleportálok valami izgibb szobába, de le volt blokkolva az az opció is. Úgy látszik, komolyan veszi a tanci ezt. Gondoltam, mindegy, addig a VR szemüvegből kinézve megnézem, hátha a 10A-s csajok kitétek valamit az Instára. Aztán bealudtam.

Arra ébredtem, hogy Kardos szólongat engem, pedig nem kéne hogy ismerje a kikko666 nickem, de valahonnan tudta, hogy én vagyok. Kiderült, hogy az éjszaka alatt két csoportra osztott minket: a trollok és a trónolók. Nagyon ócska, komolyan, mindig ilyen erőltetett szóviccei vannak. Gondoltam, ez ennyi volt, inkább kioffolok, minthogy kicsit is bohóckodjak. Letettem a szemüveget, és ekkor szólt Kardos, hogy az avatárt klónozzam, és jöjjetek vissza. Jó, visszamentem.

Szóval berakott a trollcsoportba, akármit is jelentsen, aztán bejött Magdusnéni, aki párhuzamosan felhívott minket, a trollcsoportot, Discordon is, hogy elirányítson valami másik app-ba, ahol színházat kell játszani. Gondoltam, lehetett volna ezt már direktbe, nem kellett volna a büntetőpontjaim azzal az ophy vagy hogyishívják lánnyal gyarapítanom.

Átmentünk a Tempest nevű appba, elég jól nézett ki, szerintem valami játékból vették át a teret, mert nem olyan volt, mint egy csináld-magad, előre legyártott assetekből készült környezet, hanem látszott, hogy profi csapat dolgozott a környezeten. Ott egy standupos fogadott minket, de kiderült, hogy túl

sok mindent nem csinálhatunk, hanem csak csettintgethetünk, beszélni nem tudunk, elugrálhatunk a környezetben, de semmi több. Mindegy, túléltem azt a 45 percet, majd Magdusnéni írt mindenkinek a cseten, hogy a trollcsapat jól szerepelt – nem tudom, mire értette, mert nem lehetett semmi különöset csinálni, egyszer próbáltam egy öreg repkedő főszernek (Prosperónak talán?) egy virágot nyújtani, mert egy Amina vagy Hermina nevű lányról volt szó, akinek az esküvőjén vagyunk, és, gondoltam, ha ő játssza az apját, akkor kéne neki valami „asset”, ami jelzi, hogy ő az örömapa legyen. Ezért külön dicséretet kaptam.

Majd átkerültünk egy szobába, ahol egy csaj próbált rúdtáncolni, de szerintem nem mentek jól az otthoni szenzorai, mert a lába folyton befelé fordult, és nem szkenelte szinkronban a testét, ezért inkább béna volt. Ekkor a Kardos megkérdezte (csak a mi trollcsoportunkat), hogy akkor most szólunk a lánynak vagy nem? Mondtam, hogy szól a halál, inkább lehetne hülyéskedni vele. Kardos akkor kiemelt, és nem tudom, hogy csinálta, de odarakott egy tükröt, és ott mintha be lett volna programozva, hogy az én lábam sem szinkronizálódik, és most mintha ő hülyéskedne velem. Aztán tartott egy speechet, hogy itt most azért nézünk annyi előadást, hogy ne trollkodjunk már annyit ezekben a terekben, és hogy látszik a hagyományos színház teljes hiánya az életünkből, egész nap csak GTA-zünk és hóhányóskodunk a VRChatben, ezért most az állampolgári nevelést is beveszi a drámába, így fogjunk neki elemezni, hogy mit láttunk.

Huhh, gondoltam, csak ennyi kell, rosszul is lettem, nem tudom magam VRChatben tükörben nézni, mert motion sicknessesem lesz, úgy érzem, hogy elhányom magam, ezért levettem a headsetet, hogy kicsit csak bambuljak magam köré, de tudtam, hogy sietnem kell vissza, mert ha nem, az megint mínusz pontot jelent, és sosem szabadulok már innen. Szóval akkor megint hallom az avatárklónozást, gondoltam, szuper, akkor kiléptetett a rendszer, visszavettem, pedig még nem lettem teljesen jól, és Kardos megint engem vett elő, míg a többiek mintha csoportmunkában lennének.

Kardos átteleportált egy másik szobába, ahol állítólag egy újabb előadás

kezdődött, aminek a címe *Megtalálni Pandorát*. Itt egy csomó régi görögös avatárban levő, angolul beszélő igazi színész volt a Kardos szerint, és most ő egy igazi előadásra hozott. Itt tudtam beszélni, és az volt a feladatom, a Kardos szerint, hogy kössek bele a színészekbe, hiszen ebben vagyok a legjobb. Ez furi volt, meg, gondoltam, csapda, de mondták, hogy itt nincs pont-lehúzás, nyugodjak meg, ez a színházjátészótér (komolyan, ezek a boomerek mindig kitalálnak ilyen neveket).

Szóval ott volt egy görög istennőnek öltözött nő, aki valószínűleg az előbb az Oph_ely1 valaki lehetett, és mondta, hogy mit csináljunk, például ugorjunk fel a levegőbe, fogjuk meg a világító dobozt, mert titkos erő van benne, erre visszaszóltam, hogy ha-ha, érzem, mert forró, mint más is.

Erre a csaj közel jött, a szemembe nézett (de fixen, nem tudom, hogy csinálta, hiszen a VRChatben nem tudod szinkronizálni nagyon ezt a szembenézést), és azt mondta, ha ezt nem teszem meg, akkor megátkoz, és örök pácban leszek. Mert majd persze ugrálhatok mindenféle, de nem fogom most megismerni állampolgári kötelességeim, jogaim, pedig azok mind a görögöktől kezdődnek. És ha most nem figyelek, akkor amikor nagy leszek, és jönnek a rendőrök értem, mert én már nem engedhetek meg magamnak annyi mindent, mint Zeusz (ez nem valami energiatál?), az egyik görög főisten (jó, na), akkor nem fogok tudni mondani semmit a saját jogaimról, aztán mind hagyhatom az egészet. A fenébe. Hát, szó nélkül maradtam.

És akkor a színészek eljátszottak különböző szitukat, és utána a közönségből ilyen döntőbizottságokat hoztak létre, nekünk pedig meg kellett beszélünk, hogy mi lenne normális döntés, mondjuk, hogy a Hamlet nevű figurának kéne-e tisztelnie a mostohaapját, aki valószínűleg megölte az apját, vagy nem, vagy miért nem szabad a kiszolgáltatottabbakat feltétlenül ugratni – itt, mondjuk, azt hitték, hogy sikibálhatnak a fülünkbe.

Szóval jó, ilyen „trollkinevelő” programot tartottak, gondolták, hatásos. Közben pedig már fájt a fejem így két nap non-stop VR után, gondoltam, mégsem olyan jó buli, hogy végig ott maradjak. Próbáltam megkeresni a

Kardost, és kérni, hogy engedjen el az állapotom miatt. Mondta, rendben, de akkor a jövő héten, mikor lejár a drámafoglalkozás, jöjjetek be a suliba (ki jár még be a suliba), és tartsak rendes előadást az állampolgári jogaimról és kötelezettségeimről az alapján, amit a pandorás előadásban láttam. Ha gondolom, akkor beszéljek a színészekkel, általában a theatroom szobában vannak (megint milyen boomer cím), és mivel bukásra állok, ezért nem árt, ha erre felkészülök. Gondoltam, jó, addoltam az ophyt VRChatben, és megpingeltem, hogy majd dumáljon velem. Másnap írt is, hogy ha jobban vagyok, csapódjak át hozzájuk. Egész jó fej volt.

Megbeszéltük, hogy csinálhatnánk egy hasonló virtuális teret, ahol mondjuk külön bejárata van a regisztrált színészeknek, és van egy olyan tér, ahol ők vannak, s ott például tarthatnánk ilyen állampolgári ismeretes kurzusokat példaintervenciókkal, és a többiek is tanulhatnának. Nem is gondoltam volna, hogy a színház mi mindenre jó.

Lementem végre két nap után enni, s mondtam kicsit erről anyámnak, aki teljesen nem érti ezt, hiszen ő még egy külön épületbe járt színházat nézni. Ez akkor egy szocializációs gesztus volt – megnyilvánulás, de én el sem tudom képzelni, hogy az emberek miképpen vették erre rá magukat. De mindegy, megyek vissza, hogy Oph_ely1-gyel kezdjük el építeni azt a szobát, hogy jöjjenek mások is nézni minket.

Stuber Andrea
RENEZÁNSZ 2108

[robotika] [repertoár]

Dezsőke már kiskorában is különc volt. A legjobban olvasni szeretett, legfőképpen drámákat. De a padláson talált múlt századi, sőt, még régebbi, megsárgult újságokat is szívesen bújta.

Dezsőkének gyerekkorában lelkes szenvedéllyel mesélt a nagypapája arról, milyen volt régen a színház, az élő fajta. Amikor tízen, százan, ezren ültek egymás mellett, mögött a nézőtéren. Meredtek a színpadra, hallották egymás nevetését, szipogását, köhögését, és olykor létrehozták a közös megrendülés mély csöndjét. Furcsa lehetett – tűnődött Dezsőke. Az volt az igazi – mondta mindig a nagypapa.

Ő mesélte azt is, hogy a 2020-as világjárvány indította el a változásokat. Be kellett csukni a színházakat. A társulatok zárt ajtók mögött folytatták munkájukat: próbáltak, játszottak, s felvették vagy közvetítették az előadásait. Idővel a műszaki berendezések egyre magasabb színvonalat biztosítottak, így a felhasználási módszerek folyamatosan fejlődtek. Ezek segítségével a színháziak igyekeztek mind többet nyújtani a magára maradt nézőnek, aki hallható tapsot is küldhetett egy klikkeléssel a játszóknak az előadás végén.

A hagyományosnak mondható, többkamerás közvetítéseket egy idő után megreformálták: kisméretű, láthatatlan kamerákat helyeztek el a játszó színészek fején. A rendező, pontosabban az adásrendező határozta meg, hogy a néző mikor melyik szereplő szemszögéből láthatja a jelenetet.

A következő lépés az lett – amikor a technika már erre is lehetőséget kínált –, hogy a néző maga választhatott, melyik hős nézőpontjából szeretné látni a színpadi eseményeket. Egyszerűen bejelölte a számítógépén a stáblistában, hogy melyik alkotó kamerájához köti be magát. (Miután egy néző megreklamálta, hogy miért pont színész mellett kell dönteni, miért nem csatlakozhat az ügylőre, ezt az opciót is létrehozták. Egy öreg néző a büfés szemszögét

akarta, de a rendszer működtetői ezt a kérést nem tudták értelmezni.)

Ettől a fajta egyszemélyes magán(y)színháztól aztán arra vezetett az út, hogy a néző, egyre erősebben azonosulván a szereplővel, akinek a szemével látott, szeretett volna beavatkozni a dráma menetébe. Ennek is lett szabályozott módja, amikor már nem igazi színészek adták elő a darabot kamerával a fejükön, hanem gondosan kiképzett, szakavatott robotok, amelyek képesek voltak a néző szándékai szerint cselekedni a meghatározott sorsú figura képében. (Természetesen a japán tudósok jártak elől. Már 2008-ban akadtak színházi és robotikai szakemberek, akik élő színészeket és távirányított androidokat szerepeltettek együtt a színpadon.)

Az online robotszínházban nem lehetett tetszőleges számú nézőt fogadni, mert egy szereplő működését mindig csak egyetlen szándék irányíthatja. Ebben a szűkebb körű, exkluzív színházban tehát ki kellett osztani a szerepeket, értelemszerűen az üzleti szempontok érvényesülésével. Elektronikusan licitáltak a nézők minden egyes előadás előtt, hiszen annak semmi akadályja, hogy a produkció sokszor egymás után lemenjen, hosszú szériát fusson.

Dezső valójában csak ezt a színházat ismerte, ilyen távszínházban játszhatta el otthon ülve báró Tuzenbachot a *Három nővér*ben. Meg is halt a végén párbajban a csehovi előírás szerint. Büszke volt a teljesítményre, szinte érezte a mellében Szoljonij golyójának ütését.

A szerepjegyet vásárló nézők mindig kaptak egy rövid ismertetőt arról, hogy hősük hány jelenetben játszik, és honnan hová jut a történetben. Dezső azonban nem szorult rá sillabuszra, hiszen járatos volt a világ drámairodalmában. Tudta hát, mire vállalkozik, amikor benevez egy-egy dráma előadásába. Bizarr módon szeretett olyan szereplőt választani, aki meghal a végén. Rómeót különösen kedvelte, mert ő vívott, ugrált és mászott is.

Egyszer aztán, amikor Dezső a Magyar tudósok körútján, a két egyetemi épület helyén épült sportpályán futott, megismerkedett egy Bence nevű fiatalemberrel, akinek a számítógépes kalandjáték volt a szenvedélye,

Dezső nem tudta őt meggyőzni, hogy a színház még robotok révén is élőbb, személyesebb dolog, mint harcost irányítani egy rajzfilmszerű játékban. Dezső rosszkedvű lett ettől a haszontalan vitától.

Egész éjszaka gondolkodott. Reggel kikereste mindazok nevét, címét, akikkel színházazás során partnerségbe került. Az a régivágású ötlete támadt, hogy írt nekik. Öten írtak vissza. Dezső Szophoklész *Antigonéját* választotta.

Három hónappal később egy kicsi, tömzsi, gonosz híd alatt megtartották a XXII. század első budapesti élősínházi premierjét. Először nem is járt arra senki. A második előadáson hatan voltak, de a nézők fele elment közben. Az ötödik előadásra már híre mert a különös akciónak, hatvankét néző gyűlt össze. A végén kézi tapsban törtek ki. Felemelő érzés fogta el mindnyájukat, még azt is, aki kritikai megjegyzéseket tett. Megértették, hogy egy szép út kezdetén állnak.

A SZERZŐK ÉS MUNKATÁRSOK BEMUTATÁSA

– hát, ennyi az életem – ez az öt-hat sor... :))

Árokszállási Ronald (Hu) – magyar–német anyanyelvű szabadúszó tervezőgrafikus. A Nyíregyházi Főiskola rajz–számítástechnika szakán tanult 2003 és 2007 között. Szakmai végzettséget szerzett a 3D modellezés területén. A debreceni Csokonai Színház külső munkatársa (2013–2023). Grafikus kompetenciáit a következő kulturális intézményeknél és fesztiválokon fejlesztette: Art Quarter Budapest, Hegyalja Fesztivál, Kecskeméti Animációs Filmfesztivál, Leopold Bloom Art Award, Magyar Képregény Fesztivál, Mediawave Fesztivál, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Szegedi Képregényfesztivál, Vidor Fesztivál. Csoportos kiállítások: *A színház fűtve leend* (B24 Galéria, Debrecen, 2016), *Fotográfiai kísérletek* (Müterm Galéria, Debrecen, 2012).

Dr. Bakk Ágnes Karolina (Hu) – magyar–finn és színháztudomány szakot végzett a kolozsvári BBTE-n. Jelenleg a budapesti Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Innovációs Központján belül az Immerzió és interakció Hub vezető kutatója. A 2018 óta futó Zip-Scene konferencia alapítója. Társalapítója a Random Error Stúdióknak, amely VR produciók létrehozásával foglalkozik. A Verzió filmfesztivál Vektor VR szekciójának, Magyarország első VR-fókuszú rendezvényének társ-kurátora. Immerzív storytellinget, spekulatív design-t tanít, és előadásokat tart különböző konferenciákon Moszkvától Montrealign, köztük fesztiválokon (Stereopsia, DokLeipzig). Jelenleg narratív tervezőként több videojáték fejlesztésében vesz részt, és saját VR-alkotásán dolgozik.

Dr. Tamara Constantinescu (Ro) – a galaci Fani Tardini Drámai Színház színésze, egyetemi adjunktus a George Enescuról elnevezett jászvásári művészeti egyetemen, színikritikus. Cikkeket publikál a LiterNet, Vatra Veche, Ateneu, Timpul és Colocvii teatrale folyóiratokban. Megjelent kötetei: *Valențe ale personajului feminin în teatrul ionescian și beckettian* ('A női szereplők a ionescói és beckett színházban') (2015) és *Călătorii pe firul Thaliei* ('Kalandozás Thália útjain') (2016).

Csatlós Lóránt (Ro) – Csíkszeredában született, ott érettségizett, majd a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színész szakának elvégzése után a nagyváradi Szigligeti Színházhoz szerződött, és azóta is ott dolgozik. Színészi munkája mellett, pár év után szintén Marosvásárhelyen mesterizett kortárs rendező szakon. 2002-ben megalapította az Oberon Csőszínház nevű színházi műhelyt, ahol profikkal és amatőrökkel karöltve 15 éven keresztül kísérletezett különféle stílusú előadásokkal. Szabadidejében művészi fotózással próbálkozik, valamint a járvány alatt négy fal közé szorulva elkezdett írogatni verset, prózát (utóbbiakat az Újvárad közli).

Csepei Zsolt (Ro) – 36 éves, Kolozsváron él. A kolozsvári BBTE-n végzett színészként, majd ugyanott mesterizett. Az alapképzést követően néhány évfolyamtársával együtt megalapította a Váróterem Projekt színházi társulatot, amellyel gyakran nem előre megírt szövegek alapján hoztak létre előadásokat. Több előadás szövegének társszerzője, érdeklődik az írás és az alkalmazott színház – ezen belül a színházi nevelés – iránt, újabban egyszerűbb színházi szövegek fordításával is próbálkozik (románról magyarra és vice versa).

Demeter Kata (Ro) – a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem színháztudomány és művészettörténet szakjai után a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Teatrológia – művelődésszervezés mesterképzését végezte el. Jelenleg doktorandusz hallgató és óraadó oktató a BBTE Színház és Film Karán. Öt évig a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház, majd hét évig a Kolozsvári Állami Magyar Színház irodalmi titkára, dramaturgja volt. Dramaturgként és/vagy rendezőasszisztensként mintegy 30 produkció létrehozásában, több drámapályázat zsűrizésében és lebonyolításában, illetve több országos és nemzetközi színházi fesztivál szervezésében vett részt.

Zeno Fodor (Ro) – 1934-ben született. Irodalmi titkár volt a nagyváradi színház román és magyar társulatánál, illetve Marosvásárhelyen a Nemzeti Színházban és a bábszínháznál. Az utóbbi két intézménynek igazgatója is volt. Film- és színházkritikus, színháztudós, drámafordító, több színházi könyv szerzője. Egyetemi oktatóként is dolgozott a marosvásárhelyi színművészeti egyetemen. Fontosabb kitüntetései: a Román Színházi Szövetség (UNITER) díja, valamint a román Kulturális Érdemrend Tisztikeresztje.

Henn János (Ro) – szülővárosa, Marosvásárhely színművészeti egyetemének színész szakos hallgatója 1991 és 1995 között. 2011 és 2013 között a kolozsvári BBTE Római Katolikus Teológiai Kar didaktikai teológia szakirányán magiszteri hallgató. 1998 és 2004 között a Román Rádiótársaság marosvásárhelyi regionális stúdiójának külső munkatársa, a Szkepszis című egyórás, kulturális-közéleti élő műsor szerkesztője és műsorvezetője. 2021-től napjainkig a Román Televízió bukaresti magyar adásának, a *Beszélgetések a kávéházban* kulturális és társadalompolitikai műsornak a moderátora. 1995-től a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának színésze, és 2018-tól az intézmény munkavállalói képviselője.

Dr. Jankó Szép Yvette (Ro) – szabadúszó fordító, szerkesztő és vissza-visszatérő egyetemi oktató. A kolozsvári BBTE angol–finn és színháztudomány szakán végzett, majd többé-kevésbé végigvitt mesteri és doktori tanulmányait, fordítói továbbképzéseit Budapesten, Helsinkiben és Kolozsváron folytatta. Kutatási területei: színházi és drámafordítás, a színházi szöveghasználat módok, kortárs finn szerzői színház, kreatív fordítás és alkalmazott dráma az oktatásban. A gyerekkönyvek és kortárs próza mellett legszívesebben drámát fordít, többek közt Leea Klemola, Kristian Smeds, Mika Myllyaho, Saara Turunen, Anna Paavilainen színházi szövegeit.

Kedves Emőke (Ro) – Balánbányán született. Érettségi után két évig volt ügyelő a Csíki Játékszínnél, majd Bukarestben tanult rendezést. A diploma megszerzése óta a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház rendezője. Emellett a kolozsvári BBTE Színház- és Filmművészeti Doktori Iskolájának hallgatója – kutatásában azt vizsgálja, hogyan lehet Loyolai Szent Ignác *Lelkigyakorlatok* című írását a színházi alkotásban használni. Négy gyermek édesanyja.

Kovács Bálint (Hu) – a Hvg.hu újságírója, a Színházi Kritikusok Céhének társelnöke. 1987-ben született Budapesten, 2007 óta ír színházról és kultúráról. Dolgozott a Magyar Narancsnál, az Origónál és az Indexnél. Junior Prima-díjas. Két könyve jelent meg: a *Lehetne, hogy csak aludjunk?* novelláskötet (Kalligram, 2021), a *Puszild meg – Szexuális zaklatás, a #metoo jelenség és*

ami mögötte van riportkönyv (Bookline Könyvek, 2018). Idén jön ki *Vágták volna le c.* regénye (Kalligram, 2023).

Dr. Kovács Levente (Ro) – egyetemi tanulmányait a kolozsvári BBTE magyar irodalom szakán (1961), valamint a bukaresti I. L. Caragiale intézet színházrendezői szakán végezte (1984). 1963-ban került a Szentgyörgyi István Színművészeti Főiskolára (mai nevén Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem), ahol azóta is, vagyis kereken 60 éve tanít. Művészi tevékenysége mellett hosszú ideig a dékáni, valamint a tagozatvezetői funkciót is betöltötte. Több mint kétszáz rendezés fűződik a nevéhez (többek között a marosvásárhelyi, nagyvárad, szatmárnémeti társulatoknál). Megjelent kötetei: *A Marosvásárhelyi Székely Színház története (1946–1962)*, *Madách & Harag Marosvásárhelyen (Az előadás létrejöttének krónikája, művészi célkitűzéseinek, színpadi megvalósításainak, eredményeinek és visszhangjának elemzése)*, *Ránézek az életemre* (beszélgetőkönyv Kádár Dombi Katalinnal), *Időutazás* (novellák), *És jött az Aranykor* (tényregény), *A megoldás* (regény), *A nimfa mosolya* (fantasy), *Trinidad messze van* (regény), *Micsoda utak* (Vajda Györggyel, a marosvásárhelyi diákszínház története 1964–1990 között), *Életforma, nem hivatal* (tanulmánykötet, szerk. Boros Kinga).

Dr. Kozma Gábor Viktor (Hu) – színházcsináló, színésztréner. Egyetemi adjunktus a kolozsvári BBTE-n. A budapesti A Vadász Esélye társulat művészeti vezetője. Egyetemi tanulmányait a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen végezte, ugyanitt 2022-ben Summa Cum Laude minősítéssel védte meg doktori dolgozatát. 2018 és 2021 között a Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasa. Az International Suzuki Company of Toga tagja, a SITI Alumni Network Ambassador program magyarországi nagykövete.

Kövesdi Krisztina (Hu) – Budapesten született. Színháztudomány szakot végzett a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetemen. Jelenleg hallgató a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem szociológia szakán, és a Játéktér c. erdélyi magyar színházi periodika segédszerkesztője.

Adela Moldovan (Ro) – európai szinten elismert marionettművész. 1978 és 1991 között az Aradi Marionettszínházban dolgozott, 1991-től független bábművész, a Companie Adele Moldovan megalapítója és előadóművésze. Meghívott rendezőként dolgozik Románia, Magyarország, Németország, Franciaország bábszínházaiban. Marionett-workshopokat tart különböző országok egyetemén (Románia, Magyarország, Marokkó) és bábszínházakban.

Nagy Eszter (Ro) – a kolozsvári BBTE román–angol (2003), majd színész szakán (2007) szerez diplomát, a mesterképzés elvégzése után pedig a színháztudományi doktori iskola hallgatója ugyanitt (2012–2015), disszertációját azonban nem fejezi be. 2007-től mindmáig a sepsiszentgyörgyi M Studio mozgásszínházi társulat tagja. 2011-ben váltja ki fordítói engedélyét, így szabadidejében irodalmi, színházi, képzőművészeti szövegek fordításával foglalkozik. Kötetben megjelent fordításai – Zalán Tibor: *Strălucirea sidefului* (Tracus Arte, 2016); W. J. T. Mitchell: *Mit akarnak a képek valójában?* (Kellék, 2020/63), Bartos Jenő-katalógus (PIM, 2020).

Dr. Novák Ildikó (Ro) – bábművész, teatrológus, bábtörténész, rendező. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem docense, az egyetem Magyar Művészeti Kara báb szakirányának szakfelelőse. Doktori tanulmányait az MME PhD Programján végezte, disszertációja *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből (1949–1975)* címmel jelent meg az UArtPress és a Mentor kiadók gondozásában 2011-ben. Tanulmányokat közölt olyan szaklapokban, mint a Symbolon, Játéktér, Art Limes, Báb-Tár. A Magyar Tudományos Akadémia Kolozsvári Akadémiai Bizottságán belül a Színháztudományi Szakbizottság tagja.

Dr. Patkó Éva (Ro) – rendező, műfordító, a Havi Dráma művészeti vezetője. Nagyszalontán született, rendezést tanult Marosvásárhelyen, illetve a Berkeley Kalifornia Egyetemen (UCB). Angol nyelvű disszertációját a színházon belüli identitáskeresésről írta. A UCB Fulbright ösztöndíjasa volt 2018–2019-ben. A ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste) vendégtanára 2020 óta. Főként kortárs szövegeket rendez, de klasszikusokat is színre vitt, előadásait

Romániában, Magyarországon, illetve az Amerikai Egyesült Államokban (Chicago és Berkeley) mutatták be. Kortárs drámákat is fordít, legutóbbi drámafordítás-kötetei Gianina Cărbunariu: *Hétköznapi emberek* (2020) – társfordításban, Patrice Pavis: *Öleljük meg egymást* (2021).

Puskás Panni (Hu) – író, újságíró. A Revizor kritikai portál szerkesztője és színikritikusa, de rendszeresen jelennek meg cikkei a Magyar Narancsban és a Glamour magazinban is. A Színházi Kritikusok Céhének társelnöke, valamint az Utcajogász Egyesület sajtós munkatársa. Szépiróként két prózakötete jelent meg eddig a Magvetőnél, az első *A rezervátum visszafoglalása* című novelláskötet volt 2021-ben, a második a *Megmenteni bárkit* című regény 2023-ban.

Rumi László (Hu) – Blattner Géza-díjas bábművész, író, tervező, zeneszerző, utcai performer. Pályáját a kecskeméti Ciróka Bábszínházban kezdte a Kovács Ildikó szellemi irányítása alatt dolgozó társulat tagjaként. Majd onnan kiválva független bábosként, rendezőként dolgozik mind a független, mind a közsínházi szférában. Romániában több bábszínház is játszotta az általa rendezett, tervezett előadásokat (Kolozsvár, Temesvár, Nagyvárad, Marosvásárhely, Szatmárnémeti). A kilencvenes évek elején Kovács Gézával és Pályi Jánossal együtt alapították meg az első utcaszínházi kompániát Maskarás Komédiás Kompánia néven. Jelenleg is fellép néha utcai rendezvényeken. Több nemzetközi és hazai szakmai díj tulajdonosa.

Stuber Andrea (Hu) – budapesti színházi újság- és naplóíró, olvasó. Moszkvában, Egerben és Budapesten szerzett közgazdász, magyartanár, újságíró és bölcsész végzettséget. Jelenleg a spiritusonline.hu gyermek- és ifjúsági színházi portál szerkesztője, a Mozgó Világ színikritikusa, a Tilos Rádió *Fejfény* című színházi beszélgetőműsorának vezetője. Tagja a Gábor Miklós-díj bizottságnak és a Színházi Kritikusok Céhének.

Szabó György (Hu) – a közgazdasági diploma megszerzése után a művészeti menedzsment területén folytatta korábbi munkáját, amelyet önkéntes alapon az egyetem klubjában kezdett el. Pár év után intenzíven bekapcsolódott a

kortárs kísérleti előadóművészet megismertetésébe. Kezdeti fő érdeklődési köre a kortárs tánc és az új zene volt. Nemzetközi tevékenysége révén Magyarországon széles nyilvánosságot és elismerést kapott számtalan kortárs művészeti produkció, ami a terület presztízsét emelte, nyilvánosságát kiszélesítette. 1992-ben, ezen sikereknek köszönhetően, létrehozta a Műhely Alapítványt, hogy a közeljövőben intézményt teremtsen a magyar művészeti innovációnak. Végül hat évvel később, 1998-ban az ő vezetésével kezdte meg működését a Trafó – Kortárs Művészetek Háza Budapesten. A Trafó néhány év alatt hazai és nemzetközi hírnévre tett szert, és jelentős közönséget nevelt ki az évek során. A Trafó fő célja a kezdetektől fogva a kortárs előadó- és képzőművészet eredményeinek széleskörű megismertetése, és azok bevezetése a nemzetközi művészeti életbe. Ez utóbbi cél érdekében indította el 2008-tól Dunapart címmel a hazai művészek platformját, hogy elősegítse bekerülésüket a nemzetközi vérkeringésbe. A Dunapart külföldi meghívásokat, továbbá együttműködéseket képes generálni mind a mai napig.

Szakács Kincső (Ro) – Marosvásárhelyen született, Kolozsváron tanult, jelenleg Csíkszeredában él. A színháztudomány szak elvégzése után a kolozsvári Puck Bábszínházban dolgozott irodalmi titkárként, ahol – egyéb feladatai mellett – a Puck Nemzetközi Fesztivál és a WonderPuck Utcaszínház Fesztivál szervezőcsapatát erősítette. Több színházi szövegfajta is kipróbált, eddigi kedvence a bábszínpadra írt adaptáció volt.

Dr. Turbuly Lilla (Hu) – író, színikritikus. A budapesti ELTE jogi karán és a bölcsészkar magyar szakán szerzett diplomát. Sokáig bíróként dolgozott, 2008-tól szabadfoglalkozású író. Tizenkét önálló kötete jelent meg: regények, verses- és novelláskötetek, mesék. Gyerekeknek írt bábdarabjait, ifjúsági színműveit több színház bemutatta. Színikritikusként számos színházi folyóiratnak és online portálnak dolgozott. A Tánckritika és a Kútszéli Stílus szerzője és szerkesztője. A Színházi Kritikusok Céhének tagja, 2018 és 2022 között elnöke is volt.

Ioana Toloargă (Ro) – feltörekvő drámaíró és rendező. A kolozsvári BBTE-n előbb színházi rendezést és román–angol szakot végzett, majd ‘A

képek története – A gondolatok története’ mesterire járt. Jelenleg doktorandusz hallgató ugyancsak a BBTE-n, kutatási témája a kortárs román dráma. Drámaíróként több projektben részt vett. A kolozsvári Reactor alkotási központban a *Sub apă* (‘Víz alatt’) c. darabját Olivia Grecea rendezte. Dolgozott a kolozsvári Maidan alkotási központ, a Tordai Aureliu Manea Színház és a Teatrul Postnațional Interfonic (‘Posztnemzeti Interfonikus Színház’) csapattal. A bukaresti Excelsior Színházban Luana Hagiú rendezte meg *profil: +/- om mare* (‘profil: +/- felnőtt ember’) c. darabját, amit beválogattak a romániai országos színházi fesztivál 2023-as programjába.

Urbán Gyula (Hu) – író, költő, bábdramaturg, bábrendező. Tanulmányait a prágai Károly Egyetemen végezte, majd a budapesti Állami Bábszínház (jelenlegi nevén Budapest Bábszínház) rendezőjeként dolgozott nyugdíjba vonulásáig. Rádiójátékokat és tévéjátékokat is írt és rendezett. Rendezőként Románia több bábszínházában is feltűnik a neve 1990 után, így Nagyváradon és Marosvásárhelyen is. Többek között nagy népszerűségnek örvend a *Minden egér szereti a sajtót* című bábdarabja, amelyet a bábszínpad *Rómeó és Júliájaként* is szokás emlegetni.

Dr. Zsigmond Andrea (Ro) – Csíkszeredában született. Magyar–német és színháztudomány szakot végzett a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetemen. Doktori címét a Budapesti Corvinus Egyetem Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskolájában szerezte. Színházi szakíró, a kolozsvári BBTE Magyar Színházi Intézetének adjunktusa, a Játéktér erdélyi színházi periodika szerkesztője. Legutóbbi könyvei: *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára* (2010, angolul: 2014), *Mi kritika még? Színek és ének* (2012).

DOUĂ ȚĂRI — DOUĂ CULTURI TEATRALE?
Mingi ridicate la fileu

KÉT ORSZÁG — KÉT SZÍNHÁZI KULTÚRA?
Fel-feldobott labdák

TWO COUNTRIES — TWO THEATRE CULTURES?
Balls Getting Tossed Up

The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU445 - CBC Incubator, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.

The content of this material does not necessarily represent the official position of the European Union.

Partnership for a better future

www.interreg-rohu.eu

The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU445 – CBC Incubator, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.

*Obiectivul volumului nostru este de a găzdui opiniile colaboratorilor noștri.
Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text aparține autorului.*

© Andrea Zsigmond
© Ronald Árokszállási
© Autorii

Coordonator: *Andrea Zsigmond*

Asistent editor, traducător: *Ildikó Novák, Zsolt Csepei, Krisztina Kövesdi,
Emőke Benkő, Tamara Constantinescu, Ioana Toloargă*

Designer, tehnoredactor: *Ronald Árokszállási*

Publicat de: *Teatrul „Csokonai”, Debrețin*
2023

ISBN 978-615-01-8547-7

CUPRINS / ESEURI ÎN LIMBA ROMÂNĂ

CUPRINS / ESEURI ÎN LIMBA MAGHIARĂ	3
CUPRINS / ESEURI ÎN LIMBA ENGLEZĂ	302
PREFAȚA COORDONATORULUI	156
AUTORII ȘI COLABORATORII ACESTEI CĂRȚI	290

[trecut]

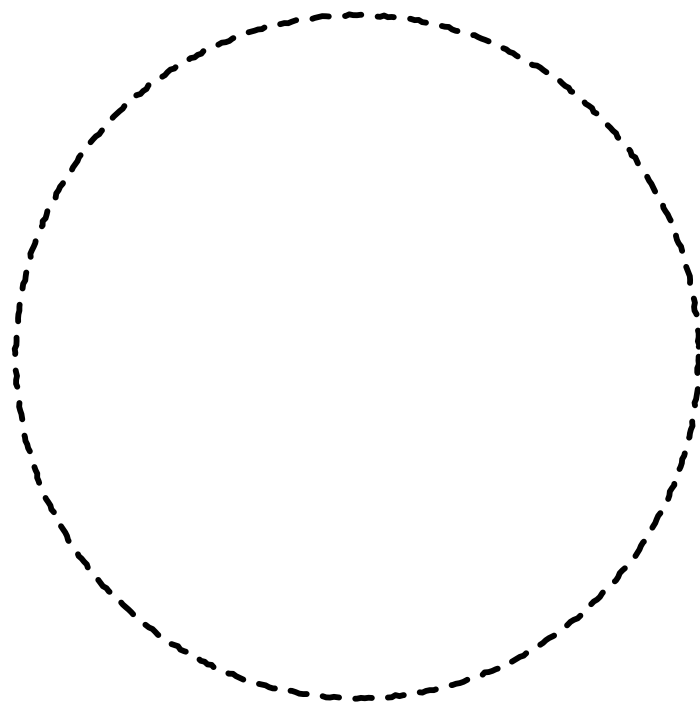
Gyula Urbán	161
<i>CUM AM DEVENIT REGIZOR DE TEATRU DE PĂPUȘI?</i> [teatrudepăpuși] [critică] [gender] [multicultural] [învățământ]	
Zeno Fodor	166
<i>PORNIRI, SOSIRI</i> [teatrudepăpuși] [teatrudestat] [multicultural]	
Adela Moldovan	176
<i>DRAGOSTEA MEA CĂTRE MARIONETĂ</i> [teatrudepăpuși] [teatrudestat] [teatruindep] [multicultural]	
László Rumi	181
<i>CU PĂPUȘI ÎMPOTRIVA GLOBALIZĂRII?</i> [teatrudepăpuși] [teatruindep] [regie] [multicultural]	
Levente Kovács	186
<i>VITRINĂ</i> [repertoriu] [teatrudestat] [învățământ] [regie]	
Emőke Kedves	194
<i>DRUMUL DINTRE CULTURI NU ESTE CU SENS SUSIC</i> [multicultural] [învățământ] [regie]	

[prezent]

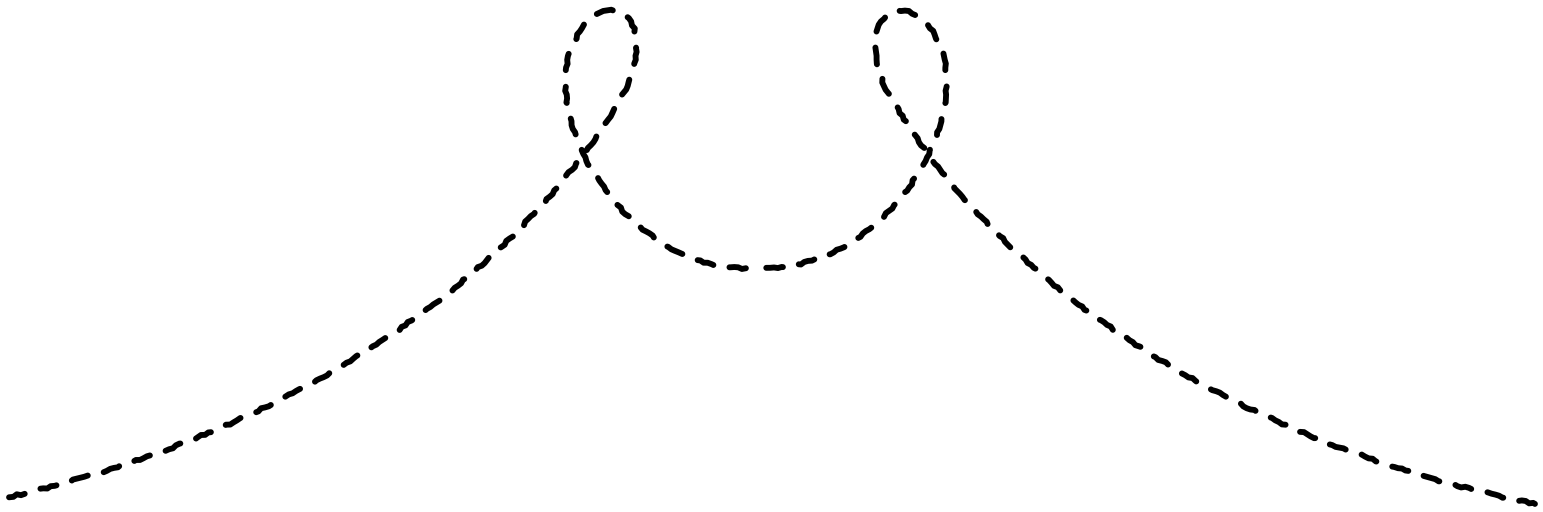
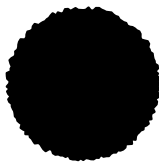
György Szabó	201
<i>DESPRE NECESITATEA ABSOLUTĂ A COOPERĂRII REGIONALE</i>	
[multicultural] [dans] [învățământ] [muncă]	
Gábor Viktor Kozma	210
<i>CORPURI ÎN SPAȚIU</i>	
[multicultural] [actor] [învățământ]	
Éva Patkó	217
<i>PARALELISME</i>	
[multicultural] [învățământ]	
Yvette Jankó Szép	221
<i>A VORBI ACEEAȘI LIMBĂ</i>	
[repertoriu] [multicultural] [muncă] [traducere]	
Éva Patkó	227
<i>SERIA HAVI DRÁMA #10. E TIMPUL PENTRU O SCHIMBARE</i>	
[repertoriu] [multicultural] [muncă] [regie]	
Zsolt Csepei	232
<i>LICHIDARE DE STOC</i>	
[actor] [muncă] [teatruindep]	
Eszter Nagy	236
<i>EPOPEE COMICĂ ANTICĂ ACTUAL-FUTURISTICĂ</i>	
[muncă] [actor] [dans] [teatrudestat]	
János Henn	249
<i>REPREZENTAREA INTERESELOR – LA ÎNCEPUT DE DRUM</i>	
[muncă] [teatrudestat] [actor]	

[viitor]

(Lilla Turbuly) <i>ÎN ATENȚIA ASOCIAȚIEI CRITICILOR DE TEATRU!</i> [repertoriu] [critică]	257
Bálint Kovács <i>KEEP CALM. NIMIC NOU PE FRONTUL DE VEST</i> [repertoriu] [teatru de stat] [teatru independent] [actor] [muncă]	262
Kincső Szakács <i>SMART PUPPET THEATRE</i> [teatru de păpuși] [gender] [robotică]	266
Panni Puskás <i>ESTI MAI CREATIV DECÂT UN ROBOT?</i> [robotică] [educație printeateru]	269
Kata Demeter <i>DESPRE SECRETARI LITERARI UMANI ȘI INUMANI</i> [muncă] [robotică] [dramaturg] [secretar literar]	274
Lóránt Csatlós <i>HOLOGRAMĂ</i> [robotică] [actor]	278
Ágnes Karolina Bakk <i>EDUTROLL</i> [robotică] [educație printeateru]	282
Andrea Stuber <i>RENAȘTEREA 2108</i> [robotică] [repertoriu]	287



[actor] 232, 236, 262, 278
[critică] 161, 257
[dans] 201, 236
[dramaturg] 221, 227, 274
[educațieprinteatru] 269, 282
[gender] 161, 266
[învățământ] 186, 194, 217
[multicultural] 166, 186, 210
[muncă] 201, 232, 236, 249
[regie] 161, 181, 194
[repertoriu] 186, 231, 262, 299
[robotică] 266, 269, 282, 287
[secretarliterar] 166, 274
[teatrudepăpuși] 161, 166, 176, 181
[teatrudestat] 166, 236, 249, 262
[teatruindep] 176, 232, 262
[traducere] 166, 221, 227



PREFAȚA COORDONATORULUI

Două țări – două culturi teatrale? Semnul de întrebare a fost adăugat la titlu, punându-ne întrebarea dacă granița unei țări înseamnă în mod automat că vom găsi o anumită cultură teatrală la vest de aceasta și o cultură teatrală complet diferită, omogenă, la est. Numai în România conviețuiesc cel puțin două grupuri etnice numeroase (român, maghiar). În plus, pe lângă limba maternă a artiștilor, există și mulți alți factori care pot influența limbajul teatral al spectacolelor.

În acest volum ne referim exclusiv la lumea trupelor de limbă maghiară și română – chiar dacă există și trupe germane sau rome în cele două țări –, pentru că și această temă este deja destul de vastă. În plus, deși subliniem unele diferențe, preferăm să ne concentrăm pe asemănări, căci, așa cum am observat în cursul proiectului, indiferent dacă autorii au scris de pe partea estică sau vestică a graniței, au avut idei similare – de exemplu, despre șansele de supraviețuire ale teatrelor independente sau, să zicem, despre viitorul teatrului (majoritatea autorilor vorbesc despre dezvoltarea rapidă a inteligenței artificiale).

Prin urmare, solicităm cititorului să nu considere o idee dezvăluită într-un articol anume ca fiind o trăsătură specifică a țării de unde provine autorul, ci ca o concluzie care, într-o regiune mai largă, ar putea fi valabilă și pentru alți artiști. Deci, chiar dacă autorii urmăresc adeseori în reflecțiile lor firul propriilor experiențe de viață, în eseurile acestora vom găsi perspective aplicabile nu numai lor, ci și colegilor și vecinilor acestora.

De exemplu, influența sistemelor politice asupra sferei culturale se reflectă în mod clar în povestea de viață a lui Gyula Urbán, care locuiește la Budapesta, precum și în cea a lui Zeno Fodor, care lucrează în România. Sau, dacă ne uităm la experiențele artiștilor care privesc dincolo de granițe (Éva Patkó, Gábor Viktor Kozma), vom observa și faptul că sistemele teatrale est-europene seamănă între ele – acest lucru se vede clar dacă autorii le compară cu sistemele de teatru din Occident.

De asemenea, am încercat să creăm legături între diferite regiuni est-europene. De exemplu, spre fericirea mea, am putut să revăd numele lui Ildikó Kovács, marele regizor de teatru de păpuși transilvănean, în consemnările pline de recunoștință ale artiștilor maghiari din Ungaria (László Rumi) și români din România (Adela Moldovan).

Autorii volumului provin din diferite categorii de vârstă. Cea mai tânără eseistă (Kincsó Szakács) abia a împlinit 25 de ani, iar cel mai în vârstă autor (Zeno Fodor) anul viitor va atinge pragul de 90 de ani. În consecință, ideile pe care ei le prezintă se referă și la diferite perioade ale secolelor XX și XXI.

Scrierile autorilor care au împlinit deja 80 de ani și au povestit mai degrabă despre evenimentele teatrale ale secolului trecut au fost adunate sub eticheta de „trecut”. Pe lângă trecutul îndepărtat, unele articolele enumerate aici se concentrează asupra trecutului recent: Levente Kovács, de exemplu, menționează, în legătură cu educația teatrală din Transilvania, sistemul Bologna, acesta fiind încă cadrul real pentru anul al treilea al secției de actorie din programul universitar actual, însă studenții din anii I și II la aceeași specializare vor învăța deja în sistemul de patru ani până ce vor primi diploma de licență. Am inclus tot aici și eseul lui Emőke Kedves, care povestește despre experiențele ei de studentă la regie la București în jurul anului 2010, și relatează apoi cum vede lumea multiculturală a Timișoarei și situația teatrului maghiar timișorean, unde este angajată de când a terminat universitatea.

După aceea, am grupat eseurile în capitolele „prezent” și apoi „viitor”, știind că aceste perioade nu pot să aibă contururi precis definite, și nici noi, în percepția noastră, nu le putem separa strict – prezentul de trecut și de viitor (pe care oricum le privim, le construim prin prisma prezentului).

Un exemplu la mixtura perioadelor: György Szabó, managerul lui „Trafó”, din Budapesta, își amintește, în eseul său, atât de evenimentele din anii 1980 pe scenele din Ungaria (în privința dansului contemporan), cât și de criza artelor din prezent, având, totodată, și o sugestie interesantă despre ceea ce ar trebui să facem în viitorul apropiat.

În capitolul „prezent”, am inclus și scrieri care conturează, într-un stil jucăuș, un eveniment fictiv din viitor. Un exemplu: obiectele adunate pe parcursul anilor la un teatru independent sunt scoase la vânzare, când acesta se desființează, cândva după „Marea Revoluție a Actorilor din 2027”. Alt exemplu: putem să citim scrisoarea de demisie puțin întârziată (din 2057) a unui angajat într-un teatru de stat. În ciuda cadrului cvasi-ficțional, aceste eseuri ating câte un punct nevralgic al stării actuale a teatrului autohton.

Poate părea contradictoriu faptul că, deși publicăm scrieri în cea mai mare parte pesimiste despre prezent sau viitor, ne-am îndreptat, totuși, spre caracterul jucăuș al textelor. Motivul este că ne-am străduit să alcătuim o carte care să fie „o lectură ușoară”. Prin urmare, articolele sunt fie apropiate de limbajul vorbit, colocvial, fie de limbajul eseistic, literar, în special a genurilor care se bazează pe umor. Sperăm că acest lucru va compensa oarecum faptul că volumul este puțin gros, ceea ce se datorează faptului că fiecare text apare în aceasta de trei ori – în limba maghiară, în română și în engleză.

Oferind lizibilitate textului, ne-am gândit la cititori care sunt pur și simplu curioși de lumea teatrului. În plus, ne-am gândit și la cei din breaslă. Am vrut să experimentăm genuri care nu sunt foarte obișnuite în domeniul scrisului teatral, însă, dincolo de stilul ușor de înțeles, pot transmite idei valide.

Cartea noastră nu este unică pe piața publicațiilor teatrale. Din punct de vedere tematic, se apropie cel mai mult de cărțile Festivalului Euroregional de Teatru Timișoara (’TESZT’) intitulate *Határutak / Border Roads*, coordonate de Anikó Varga. Pe lângă acestea, există un număr mare de reviste și de cărți de teatru în limba română și în maghiară – ajunge eventual să menționăm revistele Színház, Teatrul azi, Scena.ro sau Editura Selinunte, din Budapesta. (Sau seria editurii Napkút: *Drámatájak – ’Peisaje dramatice’* – care are ca scop revigorarea „fluxului sanguin” al teatrelor maghiare cu piese de teatru contemporane ale altor popoare europene.)

Cantitatea comunicării în lumea teatrului nu este niciodată suficientă – de exemplu, există întotdeauna piese de teatru care nu ajung pe scenă pentru

că nu le cunosc regizorii. Degeaba am atras și eu, ca redactor, atenția asupra publicațiilor concursului de dramaturgie de la Odorheiu Secuiesc și Oradea (asupra antologiilor bilingve *dráMÁzat*) sau, pe de altă parte, asupra antologiilor 'Nyílt Fórum Fűzetek', publicate anual de Asociația Dramaturgilor din Ungaria, pe paginile revistei de teatru din Transilvania, Játéktér. Nu pare că cineva ar fi ales spre montare o piesă de teatru mulțumită recenziilor noastre. Poate că dramaturgii contemporani au o șansă numai dacă se organizează spectacole-lectură pentru ei – cum ar fi cele susținute de Teatrul „Csokonai”, din Debrețin, la Festivalurile 'DESZKA'. Susțin ideea spectacolelor-lectură și două autoare din acest volum, regizoarea Éva Patkó și traducătoarea Yvette Jankó Szép.

În antologia noastră de eseuri, găsim, printre autori, deci: regizori și traducători, dar sunt reprezentați, alături de ei, și actorii, secretarii literari, cadrele didactice universitare, dansatorii, regizorii de teatru de păpuși, criticii de teatru și managerii/directorii. Scopul nostru a fost de a oferi cât mai multe perspective asupra teatrului.

În volum, temele legate de estetică au fost mai puțin în centrul atenției. Ne-am focalizat, mai degrabă, pe teme legate de structură sau de procesul de creație. Acest lucru nu este independent de tendințele pe care le observăm în contextul social mai larg. De exemplu, Asociația Criticilor de Teatru din Ungaria i-a acordat Lillei Sárosdi Premiul Kurázsi („Courage”) printre premiile stagiunii 2017/2018, când actrița a vorbit în public despre abuzurile sexuale comise de unii regizori. Sau, în numărul din vara anului 2022 al revistei maghiare de teatru din Transilvania Játéktér („Spațiu de Joc”), s-a explorat în profunzime tema burnout-ului în teatru.

Până acum, au apărut studii în multe reviste sau cărți care discută viziunile estetice ale unor regizori proeminenți sau probleme estetice mai specifice. De exemplu, Editura Koinónia din Cluj-Napoca a făcut multe pentru a aduce în fața publicului cititor maghiar ideile teatrale ale esteticianului româno-francez George Banu. În aceeași serie de cărți, eseurile unui regizor român, Mihai Măniuțiu, au fost prezentate cititorilor maghiari în traducerea mea.

Am scris despre alți regizori de etnie română în rubricile revistei Keresztény Szó. Am încercat să prezint opera lui László Bocsárdi, excepționalul regizor maghiar din Transilvania, în revistele literare Bárka, Helikon, Székelyföld, Látó. Am conturat mentalitatea regizorului Gábor Tompa, care are o trupă de teatru genială la Cluj-Napoca, într-un volum de tip „dicționar estetic” publicat în maghiară și engleză, precum și pe paginile revistei și portalului Színház.

Dar în ultima vreme, mă interesează mai mult, precum și pe János Henn, care se manifestă și în acest volum, condițiile de muncă ale angajaților. Dacă în urmă cu câțiva ani cineva ne-ar fi întrebat ce este mai important, calitatea operei de artă sau bunăstarea angajaților, cei mai mulți dintre noi am fi răspuns că valoarea artistică este mai presus de (aproape) orice. Acum, mult mai puțini oameni cred asta.

Astăzi, dacă ar fi să mă întrebați ce număr tematic aș dori să coordonez (la revista Játéktér, unde sunt redactor), aș spune: ar fi bine să facem o cercetare pe tema (in)compatibilității teatrului cu viața privată, cu viața de familie. De exemplu, cine adoarme copilul în timp ce mama sa joacă pe scenă? Sau, să luăm un context mai apropiat: cine are grijă de el în timp ce mama editează o carte? (Aș dori să profit de această ocazie pentru a mulțumi membrilor familiei mele: în ultimele luni dâșii fiind cei care, în timp ce am lucrat la această carte cu colegii mei, m-au susținut, chiar și ajunși la capătul puterilor.)

Desigur, fiecare dintre cititorii noștri este interesat de un segment diferit al teatrului. Pentru a face lucrurile mai ușoare pentru ei, am etichetat eseurile. Astfel, dacă cineva este interesat, de exemplu, de secretariatul literar, poate alege cu ușurință textele care se referă la acesta.

După cum se vede din cuprinsul cărții, textele sunt aranjate în ordine aproximativ cronologică. Dar sunt posibile și moduri alternative de citire, de exemplu urmând etichetele. Lectură plăcută!

AZs

Gyula Urbán

CUM AM DEVENIT REGIZOR DE TEATRU DE PĂPUȘI?

[teatrudepăpuși] [critică] [gender] [multiculturalitate] [învățământ]

Familia mea a fost deportată – fiindcă mama mea era moșiereasă. Apoi, am fost mutați înapoi la Budapesta, în mod interesant, în apartamentul șefului de scară din casa naționalizată a unui unchi de-al meu. Doar acolo aveam voie să locuim. Am stat acolo o vreme, și eu am mers la școală. Apoi am devenit jurnalist și ca atare m-am dus odată la teatrul de păpuși.

Directorul de atunci era Dr. Dezső Szilágyi, de care nu mi-a plăcut foarte mult la început. Am fost trimis de redactorul șef de la cotidianul *Esti Hírlap* (*Jurnalul de Seară*) să scriu o cronică despre un spectacol de la teatrul de păpuși. Nu mi-a plăcut deloc spectacolul, așa că l-am „distrus”. Redactorul mi-a spus: „Ascultă, cronica e bună, o voi publica pentru că este bună, dar este atât de negativă încât, conform eticii jurnalistice trebuie s-o duci la director.” Așa că m-am dus la el, și i-am dat-o. Și-a scos creionul roșu și a început să taie anumite părți. Atunci i l-am scos articolul din mână și i-am spus: „Domnule, eu nu sunt subordonatul dumneavoastră, nu dumneavoastră sunteți angajatorul meu, ci *Esti Hírlap*. Așa că, puneți creionul roșu deoparte, bine? Vă mulțumesc frumos!” și am plecat.

A trimis portarul după mine și mi-a spus: „Ascultă-mă, prietene. Putem să facem altfel. Pot să fiu eu angajatorul tău.” Iar eu am spus „da”. Pentru că, înainte de asta, am fost păpușar într-un grup de amatori numit *Aurora*. (De altfel, acesta funcționa în Liceul Piarist.) Așa că aveam o oarecare idee despre teatrul de păpuși. Și i-am spus: „Bine, dar mă simt bine la *Esti Hírlap*. Ce-mi puteți oferi ca să vin aici?” „Ce?”, zice el, „o bursă la Praga”. M-am întors la redactorul-șef și i-am povestit ce mi-a spus. El a rupt articolul în bucăți și mi-a zis: „Du-te înapoi și semnează cu acest om, pentru că, mai mult ca sigur, este un om cinstit.” M-am întors și am semnat.

Un an mai târziu, m-a chemat și mi-a spus: „Du-te la minister, pentru că acum se rezolvă problema burselor, și să fii de treabă.” M-am dus la minister. Numai că, înainte, eu terminasem teologia. Și atunci tovarășul Gyetvai mă

întreabă: „Tânărul meu prieten, ne-am documentat puțin, și dumneavoastră ați terminat teologia. Cum stați cu aceste lucruri?” Zic: „La fel ca înainte.” „Mda – a spus el –, avem nevoie de astfel de oameni. O să vă educăm noi. Bursa este a dumneavoastră.” Și așa am ajuns acolo. A fost o bursă maghiară la Universitatea Carolină din Praga, iar acolo am întâlnit profesori precum Milan Kundera, Dr. Erik Kolar și Jan Malik. Erau nume cu adevărat mari acolo. Am terminat regia și în paralel cu asta și păpușeria, apoi m-am reangajat la același teatru.

Evident, am avut un regizor principal, care m-a trecut în plan secundar. Nu prea aveam de lucru, dar nu eram supărat pe el, ci pe directorul meu, care mi-a oferit o astfel de oportunitate. Și ce interesant este că viața aranjează mereu lucrurile. Acest om și-a pierdut statutul de director, și, de atunci, l-am vizitat din ce în ce mai des, am stat de povești cu el, și am ajuns să-l iubesc pe Dr. Dezső Szilágyi, și, la final, eu l-am și înmormântat. Viața este ciudată, extrem de ciudată și, în același timp, foarte frumoasă, din acest punct de vedere. Oamenii se schimbă, relațiile lor se transformă, și se schimbă și opiniile lor despre alți oameni. Toate se așează la locul lor. Încet-încet, mi-am dat seama că acest om mi-a pus pâinea în mână. Desigur, mi-a pus piedică pe ici, pe colo, dar asta e diplomație, asta e politică.

Cum ziceam, am avut un regizor principal, care se temea de mine. Și apoi, a suferit un atac cerebral. Dezső Szilágyi m-a chemat în biroul lui și mi-a spus o chestie ciudată, nici măcar nu înțelegeam, dar mi-a spus: „Acum e rândul tău.” Mi-a întins scenariul piesei lui Brecht *Cele șapte păcate cardinale ale burghezului* și mi-a spus: „Ar trebui să continui, iată scenariul.” Și a adăugat că ar trebui să continui în spiritul regizorului principal.

Și atunci am spus: „Nu-l vreau. Nu este al meu. Dă-mi, te rog, o săptămână și vei primi un alt scenariu. Care va fi al meu. Altfel, nu sunt dispus să fac nimic.” După o săptămână, i-am predat ideea mea. Nici măcar nu a citit-o, nici măcar nu s-a uitat la ea, mi-a spus să încep repetițiile.

•

Le datorez foarte mult profesorilor mei din Praga. Am scris și un roman despre Erik Kolar, intitulat *Hamburgi laktanya (Cazarma din Hamburg)*. Și

apoi, a fost Kundera, care a avut și el prima sa premieră la Brno, ca și mine. Piesa lui se numea Stăpânul cheilor, a fost o producție de scenă mare. Piesa mea se numea *Tengerkék Péter (Cățelușul albastru)*. Kundera mă întreabă: „Ascultă, Gyula, ai zburat vreodată în viața ta?” Îi răspund că nu. „Atunci uite un bilet de avion pentru tine la Brno, știu că o să ai premiera acolo. Din păcate, eu nu pot să mă duc, pentru că mă pregătesc cu a mea. Ia avionul.” Așa că m-am dus.

Premiera s-a terminat. Eram un tânăr complet necunoscut, iar la recepția de după premieră am trăit unul dintre cele mai oribile momente din viața mea. Stăteam singur la o masă, toți scriitorii cehi se uitau la mine și nu scoteau niciun cuvânt, erau atât de invidioși pe acest ungur. Atunci am învățat că această meserie, pe care tocmai am început-o, este una foarte dură. Și că trebuie să fii foarte atent ca oamenii să nu fie geloși pe tine. Dar nu prea poți să fii atent la asta. Pentru că oricum vor fi invidioși și răutăcioși.

Soția mea este om de știință, a predat limba spaniolă la facultatea de economie. Odată, a avut loc o recepție la ei, și am întâlnit acolo un savant care era deja puțin amețit. M-a împins pe umăr și mi-a spus: „Bă, mie așa de mult îmi place să fiu răutăcios!” Țsta e un cuvânt de bază în domeniul în care lucrez. Așa că, în cele din urmă, trebuie să fii precaut, pentru că unora le place foarte mult să fie răutăcioși. Eu sunt mândru de faptul că eu nu sunt așa. Nu pentru că aș fi un sfânt, dar sunt primul care se duce la cineva și îl felicită, atunci când acesta are un succes. Mă bucur pentru el. Bineînțeles, mă gândesc că eu trebuie să creez ceva mai bun în viitor. Dar dacă fac ceva mai bun, cealaltă persoană sigur nu va veni la mine.

•

Pe piesa *Tengerkék Péter* am rescris-o de trei sau de patru ori. Se bazează pe o carte de povești din copilăria mea, pe care am pierdut-o și de care îmi amintesc foarte vag. Apoi, când am studiat dramaturgia la Universitatea Carolină din Praga, și a trebuit să-mi depun teza, mi-a venit în minte această poveste. Și am scris-o în felul meu. Iar, când a trebuit să-mi susțin lucrarea, piesa fusese deja jucată în zece teatre.

În ultima mea rescriere a acestui text, cățelușul nu mai este băiețel, pentru că

mi-am dat seama că există prea puține eroine pentru copii. Întotdeauna fiul cel mai mic este cel care pleacă să ucidă balaurul, iar fetele sunt doar prințese și pasive. Așa că, am decis să o numesc pe cățelușă Zsuzsi, pentru ca fetele să se identifice mai mult cu ea. Zsuzsi este numele cățelușei și în cartea mea *A tengerkék kutyus története (Povestea cățelușei albastre)*, publicată de Casa Ulpius în 2014.

•

Oamenii cred că artiștii sunt boemi și habar nu au de unde au bani pentru atâta băutură, datorii la cărți și curse de cai. Pot să vă spun aici și acum că artiștii nu mai sunt boemi. Artiștii întrețin familii. Nu prea beau. Și totul s-a schimbat pentru că un artist trebuie să fie, de fapt, și propriul său manager. Așa că trebuie să fie cu capul pe umeri.

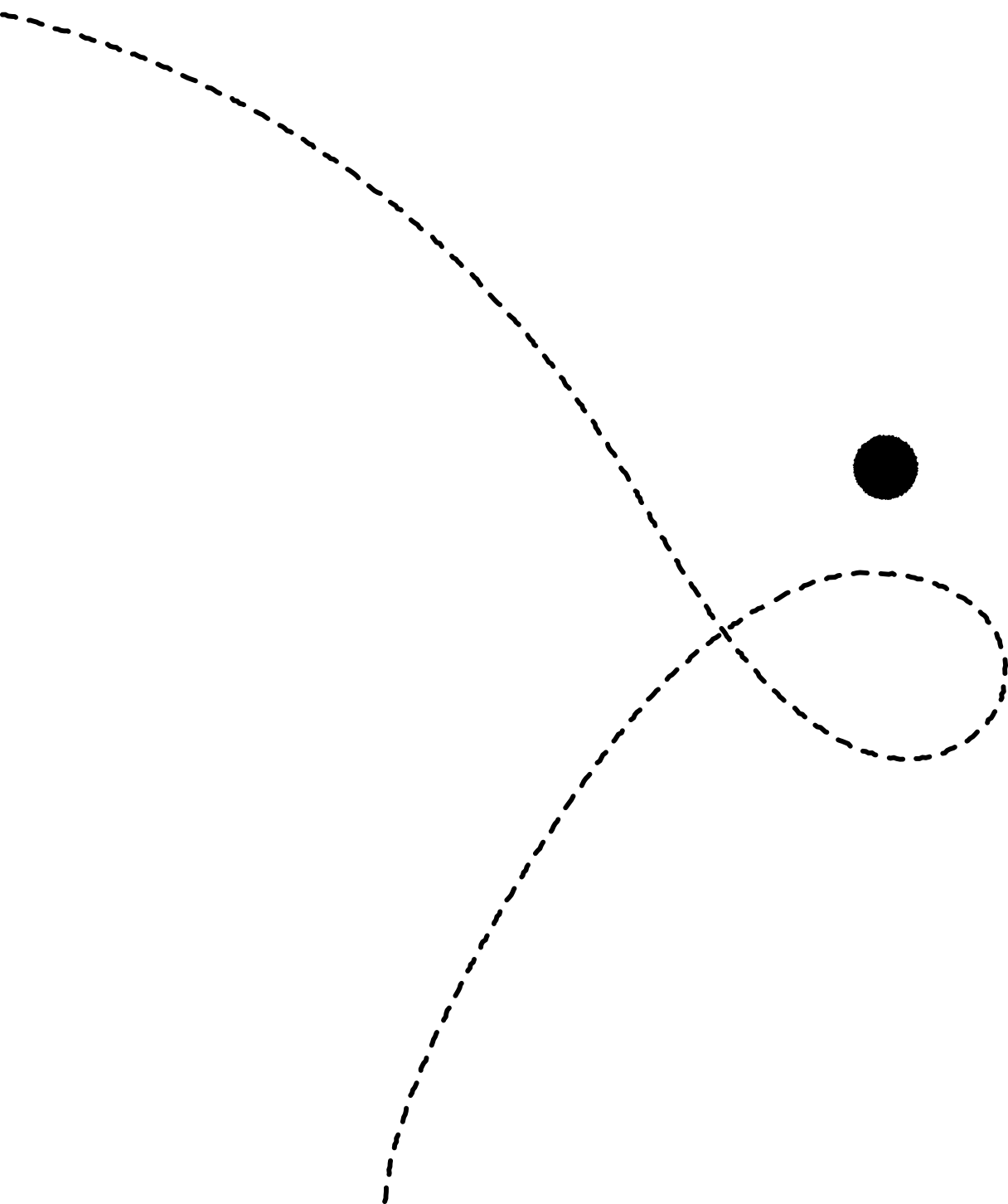
•

Am regizat mult în Spania. Am regizat întreaga operă a lui García Lorca, deși nu cu păpuși. Și sunt și mai mândru că am introdus în cultura spaniolă câteva dintre piesele lui István Örkény. Așa am ajuns și în Altamira, unde am văzut bizonii celebri din peșteră.

Ceea ce m-a impresionat cel mai mult a fost faptul că artistul își semnase deja în vremea aceea lucrarea. E acolo o mică amprentă albă a mâinii. Oamenii aceia erau mai mici decât noi. Erau de mărimea unui copil, poate. Și era acolo acea mână albă mică, cu cinci degete.

Eu nu am altă dorință decât să scriu povești sau să le transmit copiilor. Cealaltă este să las cumva urma albă a mâinii mele. Nu are importanță cine sunt eu, oricum vor uita asta, dar va exista întotdeauna o mânuță albă în poveste.

IN



Zeno Fodor

PORNIRI, SOSIRI

[teatrudepăpuși] [teatrudestat] [multicultural]

Primele mele amintiri concrete se leagă de câteva spectacole văzute prin anii 1942-1944, când, refugiați din Ardealul de Nord, după Dictatul de la Viena, locuiam la Craiova. Aveam atunci 8-10 ani.

După război, ca elev la Târgu-Mureș, am început să joc teatru de amatori (și se spunea că am talent), iar în 1953 am dat admitere la Institutul de Teatru de la Cluj. Când s-au afișat rezultatele, eram „primul sub linie”. Stăteam amărât în curtea Institutului, când a ieșit rectorul, maestrul Ștefan Braborescu, m-a văzut, a venit la mine, m-a luat de braț și am intrat în prima cofetărie care ne-a ieșit în cale. Maestrul a comandat două cafele, după care mi-a spus, fără nicio introducere: „Tu, de fapt, ai reușit, dar s-a opus secretarul UTM, din cauza dosarului”. Tata, care murise în 1946, fusese chestor de poliție, servise adică, cum se spunea atunci, „în organele represive burghezo-moșierești”.

Întors la Târgu-Mureș, m-am angajat pontator la o cooperativă meșteșugărească, m-am înscris la Școala Populară de Artă și jucam teatru ca amator, având chiar și succese. Am cunoscut actorii Teatrului Secuiesc (o trupă excepțională în acea perioadă), inclusiv pe cel care a înființat acest teatru, în 1946, și l-a condus timp de 20 de ani, reputatul director și regizor Miklós Tompa, maestru emerit al artei (tatăl lui Gábor Tompa, directorul actual al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj) și pe marele actor György Kovács, artist al poporului. Mi s-a permis să asist uneori la repetițiile lor, ceea ce a fost pentru mine o mare bucurie.

În anul următor, 1954, am dat din nou admitere la Cluj și am intrat. Numai că, în timpul verii, Institutul din Cluj și Institutul de Artă Cinematografică din București au fost desființate, prin unificarea lor cu Institutul de Teatru din București, născându-se Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, actualul UNATC. Secția maghiară de la Cluj a fost mutată la Târgu-Mureș, pentru că aproape toți profesorii erau de la teatrul târgumureșean.

Anul I l-am început, așadar, în capitală, la IATC. Datorită unificării, eram în anul I două clase foarte mari, așa că la sfârșitul anului școlar s-a făcut o selecție foarte riguroasă, pentru ca să rămână o singură clasă mai redusă. Printre cei declarați picați la actorie am fost și eu, dar nu din lipsă de talent, ci pe motiv că nu am o voce corespunzătoare.

Dar, pentru că la toate celelalte materii aveam medii mari, Institutul a propus Ministerului Învățământului să mi se aprobe transferul într-o altă secție. Ministerul a acceptat transferul, la secția teatrologie-filmologie. Cu colegii mei mă înțelegeam de minune, am fost ca o mare familie, am păstrat legătura între noi și după absolvire.

•

După absolvirea institutului, la „repartiție”, am ales Oradea. Oradea este orașul în care m-am născut, în 1934, și din care am plecat în 1939, când tata a fost mutat la Târgu-Mureș. Dar nu acesta a fost motivul principal al alegerii Oradei la repartiție, ci faptul că teatrul de acolo avea, la ambele secții (română și maghiară), trupe foarte performante. Am fost angajat referent literar la secția română.

Teatrul orădean se afla atunci într-un moment fast al existenței sale. La secția română, regizori erau: Radu Penciulescu, a cărui valoare deosebită este bine-cunoscută (și de care m-a legat o frumoasă prietenie, de care sunt foarte mândru). Dar Penciulescu, după câteva spectacole minunate, a plecat la București, unde a devenit profesor de regie la IATC și a înființat Teatrul Mic. În locul lui a venit la Oradea Valeriu Moiescu. Celălalt regizor al trupei era Dan Alecsandrescu, care terminase IATC cu doar un an înaintea mea și cu care mă împrietenisem încă din Institut. Însă nu peste mult timp va pleca la Arad, unde va deveni un inspirat director și cu care voi redeveni coleg la Târgu-Mureș. Într-o zi, la vreo trei luni după sosirea mea la Oradea, m-a chemat directorul Andrei Dauer și mi-a spus că secretarul literar al secției maghiare, valorosul și distinsul poet și traducător József Gréda, s-a înscris să plece în Israel și, deci, nu mai poate rămâne secretar literar, iar, în locul lui, având în vedere că sunt un cunoscător al limbii maghiare, voi ocupa eu, provizoriu, acel post, până va fi angajat acolo un nou secretar literar. Acest provizorat a durat aproape doi

ani. A fost pentru mine un minunat prilej de a-mi perfecționa cunoștințele de limbă și literatură maghiară.

Și secția maghiară avea un colectiv de foarte bună calitate. Regizori erau „seniorul” dr. László Gróf și tânărul Ottó Szombati Gille, care mi-a devenit și el un foarte bun și statornic prieten. La secția maghiară s-a simțit mai ales prezența efervescentului Ottó Szombati Gille, care și-a pus semnătura pe mai multe montări valoroase, și a doamnei Magda Borbáth, noua regizoare a teatrului.

Cei patru ani, care au fost foarte plăcuți, m-au format, de fapt, ca om de teatru. De la marii actori și regizori orădeni, atât români, cât și maghiari, am învățat ce înseamnă respectul scenei și al spectatorilor, disciplina teatrală, dăruirea totală pentru minunata artă a teatrului.

•

În vara anului 1962 m-am transferat la Târgu-Mureș, pentru a pune umărul la înființarea secției române a teatrului (numai maghiar, până atunci), eveniment foarte așteptat de locuitorii români ai orașului.

Director era încă Miklós Tompa, care s-a dovedit a fi un mare sprijinitor al noului colectiv românesc. Maestrul povestește, cu mult umor, în cartea sa de amintiri *Székelly körvasút (Circuitul secuiesc)* cum a avut loc formarea grupului de absolvenți ai IATC, care au venit la Târgu-Mureș să pună bazele unui nou teatru. Au fost 13. Lor li s-au alăturat opt „bătrâni” (care numai bătrâni nu erau încă) și regizorul Mihai Raicu. Erau toți plini de entuziasm, mândri că vor inaugura o importantă instituție de cultură, că vor fi promotorii culturii române, într-un oraș în care cultura maghiară avea deja o veche și bogată prezență.

Relația dintre cele două trupe, română și maghiară, a fost, din primul moment, foarte bună, românii învățând de la maghiari, artiști mari, cu experiență, ce înseamnă disciplina teatrală, seriozitatea în creația artistică, maghiarii preluând de la tinerii români noile idei, noile orientări din mișcarea teatrală internațională, cu care aceștia luaseră contact la București. Au și colaborat,

unii actori maghiari au jucat în spectacole ale secției române, în timp ce unii actori români în spectacole maghiare.

Spectacolul inaugural al secției române, care trebuia să fie „pe linie”, a fost *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian, în regia lui Mihai Raicu. A fost mult aplaudat de spectatorii care se bucurau să aibă un teatru românesc la Târgu-Mureș, s-a jucat de multe ori, inclusiv în deplasări. Și următoarele montări ale primei stagiuni au fost la un nivel ridicat, cu piese valoroase. Printre ele *Minciuna are picioare lungi* de Eduardo de Filippo, prima întâlnire a actorilor secției române cu marele regizor Gheorghe Harag, cu care vor realiza în anii următori mai multe spectacole remarcabile.

Teatrul nostru fiind unul important (asta și explică faptul că a fost distins cu titulatura de Teatru Național), ne-am străduit întotdeauna să oferim spectatorilor piese importante, în spectacole de cât mai înaltă calitate artistică. Am avut și norocul că la cârma județului au fost, aproape tot timpul, oameni care iubeau teatrul și care ne-au permis să montăm și piese care în alte teatre au fost interzise, sau măcar drastic cenzurate. De pildă, *Nu ucideți caii verzi* era o piesă cu clare accente anticomuniste, care erau receptate perfect de spectatori, motiv pentru care a ajuns spectacolul cu cel mai mare succes de public din toată istoria teatrului nostru, deși era o dramă. La Sighișoara, de exemplu, unde cu fiecare spectacol prezentam întotdeauna câte o singură reprezentație, am fost cu această montare de zece ori, iar la Cluj am prezentat spectacolul de nouă ori, în marea sală a Casei de Cultură a Studenților, plină mereu până la refuz.

De-a lungul timpului au fost multe spectacole foarte bune, unele chiar capodopere scenice. Referindu-mă doar la secția română, multă lume a auzit de celebra *Livadă de vișini*, piesa lui Cehov montată extraordinar de Gheorghe Harag. Este, fără-ndoială, cel mai bun spectacol realizat până acum la Târgu-Mureș. Harag a montat la noi, la secția română, 14 spectacole. După părerea mea, *A murit Tarelkin!* de A. V. Suhovo-Kobâlin a fost un spectacol la fel de extraordinar ca *Livada*, doar că a fost văzut de mult mai puțini și nu a avut răsunetul *Livezii*. Din păcate, nu a fost înregistrat. Dintre spectacolele

lui Harag, foarte bune au fost și *Vedere de pe pod* de Arthur Miller, *Pădurea împietrită* de Robert Emmet Sherwood, *Bună seara, domnule Wilde*, musical de Eugen Mirea (textul) și H. Mălineanu (muzica), după *Bunbury* de Oscar Wilde, *Procesul rebelilor de pe Caine*, de Herman Wouk.

După Harag urmează, cu spectacole minunate, Radu Penciulescu, Liviu Ciulei, Alexa Visarion, Eugen Mercus, Dan Micu, Dan Alecsandrescu, Elemér Kincses, Nicolae Scarlat, Constantin Anatol, Constantin Codrescu, Theodor-Cristian Popescu, Anca Ovanez, Mircea Cornișteanu, András Hunyadi, Cristian Hadji-Culea, Petre Bokor, Raluca Iorga Mândrilă, Cristian Ioan.

Am avut relații strânse cu Radu Penciulescu, Dan Alecsandrescu, Gheorghe Harag, Constantin Anatol. Am avut mulți buni prieteni și din rândul actorilor. Relații bune, chiar dacă nu au fost prietenii apropiate, am avut cu aproape toți ceilalți. De la secția maghiară, cel mai apropiat îmi este regizorul Elemér Kincses.

În anii '70, datorită lui Harag, care fusese invitat să monteze în Iugoslavia, am încheiat o înțelegere de colaborare cu Teatrul din Subotița. Orașul este cam de mărimea Târgu-Mureșului, vechea primărie de acolo a fost proiectată de aceiași arhitecți, care au proiectat, în același stil, și primăria din Târgu-Mureș, iar teatrul este unul cu două secții: sârbă și maghiară. Timp de nouă ani am făcut anual schimb de spectacole: într-un an secția lor sârbă cu secția noastră română, în următorul an cele două secții maghiare. Au lucrat la ei regizori de la noi, iar la noi regizori de la ei, teatrul lor a montat piese românești, iar teatrul nostru piese sârbești. Totul a decurs foarte bine, până când, în 1980, ni s-a comunicat de la București că schimbul poate continua, dar fără să fim special subvenționați pentru asta. Având în vedere că pe atunci costurile hoteliere pentru străini erau foarte mari, am fost nevoiți să renunțăm la colaborare. Asta e tot ce am putut face în acei ani.

În viața mea profesională a urmat apoi un mic ocol. Începând din 1985, timp de 12 ani, am lucrat la teatrul de păpuși din Târgu-Mureș, după care m-am întors la Teatrul Național – în poziția de director general.

În perioada dintre 1997 și 2000, am fost director general la Teatrul Național din Târgu-Mureș. A fost o perioadă prea scurtă pentru a-mi implementa programul. Ceea ce am reușit a fost să aduc în teatru, la ambele secții, o serie de tineri foarte talentați. Și, de exemplu, am avut premiere absolute cu piesa *Eu când vreau să fluier, fluier* de Andreea Vălean (piesă care câștigase un valoros concurs de dramaturgie, iar spectacolul, montat de Theodor-Cristian Popescu, a fost invitat la un important festival din Germania), sau *Job*, o adaptare de Radu Afrim, după un roman de Raymond Jean.

Realizarea pe care o consider însă cea mai importantă este faptul că am conferit identitate celor două secții, dând celei române numele de Compania „Liviu Rebreanu”, iar celei maghiare numele de Compania „Miklós Tompa” (adică al celui care a înființat teatrul târgumureșean și l-a condus, cu succes, timp de 20 de ani).

În anul 2000, am fost obligat să mă pensionezez. Primul ministru, Radu Vasile, hotărâse ca tuturor actorilor care au împlinit vârsta de pensionare să li se desfacă contractele de muncă (neînțelegând că în teatru este nevoie și de actori bătrâni), iar în această situație eu nu îmi puteam permite să fiu o excepție. Dar legăturile mele cu teatrul târgumureșean nu s-au rupt. După pensionare am scris două monografii despre Teatrul Național din Târgu-Mureș, documentate, cu articole alese sau concepute de mine, cu secvențe din cronici, zeci de fotografii și informații complexe despre spectacolele din repertorii. *Teatrul Românesc la Târgu-Mureș*, care a apărut în anul 2002 și *50 de ani în 50 de secvențe*, apărută în 2012, la aniversarea a 50 de ani de teatru.

•

La Teatrul de Păpuși din Târgu-Mureș am fost detașat în 1985. Motivul real era că, în acei ani, când se strânsese tare șurubul ideologic și scăzuse drastic subvenția, eu îmi exprimam deschis nemulțumirile legate de multe directive „de sus”, pe care le consideram dăunătoare culturii. Am fost, deci, marginalizat.

Motivația oficială era că postul de secretar literar se vacantase (secretara literară fusese numită directoare), teatrul avea două secții (iar eu cunoșteam

ambele limbi) și era nevoie de cineva cu experiență. Se știa că eu frecventez spectacolele păpușărești – deci știam „cu ce se mănâncă” această artă –, că am scris de multe ori despre ele.

Păpușarii, pe care îi cunoșteam bine, m-au primit cu brațele deschise și mărturisesc că cei 12 ani petrecuți alături de ei au fost foarte frumoși, plăcuți și mi-au lăsat amintiri de neșters.

Teatrul de păpuși din Târgu-Mureș era unul dintre cele mai performante teatre de animație din România. Beneficia de două trupe (română și maghiară), de mânuitori talentați, câțiva chiar deosebiți, de doi regizori (Maria Mierluț și Pál Antal) care erau recunoscuți ca fiind printre cei mai buni cinci regizori din țară în acest domeniu, și de un scenograf de excepție (József Haller). Se realizau spectacole excelente, se cucereau premii, au fost și câteva turnee în străinătate. Unul dintre acestea a fost în India și Pakistan, cu un succes enorm.

În 1991 am fost numit director al teatrului de păpuși. Am hotărât să modific denumirea instituției în Teatrul pentru Copii și Tineret „Ariel”.

Cu Teatrul „Ariel” am participat, în Franța, la Festivalul Mondial al Teatrelor de Marionete, cel mai mare festival de gen din lume, am avut un contract de colaborare pe mai mulți ani cu Teatrul de Păpuși din Eger (Ungaria), am fost în Italia, Austria, Iugoslavia.

Având încredere în mine, păpușarii români m-au ales, alături de doamna Margareta Niculescu (directoarea și regizoarea Teatrului Țândărică, profesoară la cea mai importantă școală de teatru de marionete din lume, cea de la Charleville-Mezières) și de renumitul regizor Cristian Pepino, să fiu reprezentant al României în Consiliul Internațional UNIMA – Uniunea Internațională a Marionetiștilor.

În mai 1997 am dat concurs pentru postul de director general al Teatrului Național din Târgu-Mureș. Am reușit și am fost numit pe post, dar am rămas și pe postul de director al teatrului de păpuși, până în ianuarie 1998, când a apărut o lege care interzicea să fi ordonator de credite la două instituții de

stat. Am ales Teatrul Național.

•

O a treia „instituție teatrală” cu care am avut relații strânse, paralel cu locurile de muncă amintite, este Universitatea de Artă Teatrală, unde am fost cadru didactic între anii 1980 și 2000.

Am colaborat și cu instituțiile de presă din oraș. Între anii 1963 și 1990, am avut o rubrică săptămânală de cronică cinematografică în ziarul local și una de prezentare a evenimentelor culturale ale săptămânii la Radio Târgu-Mureș.

Am tradus piese, dintre care nu una a fost montată cu succes pe scenă. Am tradus în limba română mai ales din limbile maghiară și franceză. Din piesele lui Elemér Kincses, Csaba Kiss, György Méhes au apărut mai multe volume redactate de mine. Printre proiectele mele de viitor figurează elaborarea unei antologii, în limba română, de dramaturgie maghiară clasică și interbelică.

Am publicat zeci de articole despre teatru în reviste de referință din spațiul teatral și literar românesc, cum ar fi Teatrul, Teatrul azi, Scena, România literară etc. Unele articole le-am grupat în volumul *Scrieri teatrale*, apărut în anul 2014, o radiografie a scenei românești în aproape 60 de ani de creație. De atunci s-au mai adunat scrieri și cronici despre spectacole și festivaluri, material din care aș vrea să mai public un volum.

O altă carte, la care am lucrat foarte mult, este *Dan Alecsandrescu, un împătimit de teatru*, apărută în anul 2019, volum distins de Uniunea Scriitorilor din România, Filiala București – Dramaturgie, cu Premiul „Cea mai bună carte a anului 2019”.

•

Am avut privilegiul să fiu martorul unor momente de mare valoare ale teatrului românesc. I-am văzut pe scenă, în creații memorabile, pe Ion Manolescu, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Filotti, Nicolae Bălțățeanu, George Timică, Aura Buzescu, George Calboreanu, George Vraca, Ion Finteșteanu și mulți alți monștri sacri ai teatrului românesc, născuți toți spre sfârșitul secolului al XIX-lea.

A venit apoi o nouă generație deosebită, a celor născuți prin anii '30 ai

secolului al XX-lea. Din ea a făcut parte cea celebră „generație de aur”, de care se pomenește cu respect și admirație, dar au fost și alte generații de foarte bună calitate. Dintre ei, nu trebuie să-i uităm pe Toma Caragiu, Amza Pellea, Octavian Cotescu, Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Gheorghe Cozorici, George Constantin, Mircea Albulescu, Poldi Bălănuță, Gheorghe Dinică, Draga Olteanu, Constantin Rauțchi, Ion Fiscuteanu, Marin Moraru, Gina Patrichi, Ștefan Sileanu, Valeria Seciu, Florin Piersic.

O generație ulterioară, și ea foarte talentată, e cea din care fac parte Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Ștefan Iordache, Florin Zamfirescu, Melania Ursu, Marcel Iureș, lista fiind, cu siguranță, mult mai lungă.

Și dintre cei mai tineri – deși sănătatea nu-mi mai permite să frecventez spectacolele cu aceeași asiduitate ca înainte – am remarcat câțiva foarte talentați: Andi Vasluianu, Florin Piersic Jr., Vlad Zamfirescu, Mihai Constantin. Sunt convins că și în această generație sunt mult mai mulți actori de mare talent.

Mulți dintre foștii mei studenți au făcut cariere frumoase. Câțiva dintre ei, probabil cei mai cunoscuți – în ordinea în care au absolvit: Cornel Răileanu, Marius Bodochi, Viorica Geantă-Chelbea, Daniel Vulcu, Gavriil Pinte (care a devenit regizor), Dorin Andone, Suzana Macovei, Nicu Mihoc, Diana Văcaru, Ada Milea, Sorin Leoveanu.

•

Dacă evoluează viziunea asupra societății, e normal să evolueze și viziunea asupra artei, să apară, deci, noi forme artistice. Important este ca aceste noi forme de creație să reflecte în mod cinstit, exact, societatea, realitatea pe care opera de artă trebuie să o prezinte, în forme pe care consumatorul de artă (în cazul nostru, spectatorii) să le înțeleagă și să le accepte. Formele noi trebuie să fie o emanație firească a creației, o concretizare formală necesară, intrinsecă operei de artă, nu o „găselniță”, o invenție care nu se pliază pe conținutul operei și pe mesajul ei.

Consider că rolul teatrului trebuie să fie și azi, și să rămână pentru totdeauna, unul de promovare a marilor valori artistice, de educare a bunului-gust, a moravurilor sănătoase, a relațiilor interumane de înțelegere, de prietenie.

Și să înfierceze răutatea omenească, prostul-gust, tot ceea ce este negativ în viață. Aceste țeluri teatrul le poate îndeplini prin mijloace artistice diferite, îmbinând utilul cu plăcutul, educația cu distracția, păstrând însă, în toate, o măsură bine gândită.

TC

Adela Moldovan

DRAGOSTEA MEA CĂTRE MARIONETA

[teatrudepăpuși] [teatrudestat] [teatruindep] [multicultural]

Marioneta, inițial, o simplă păpușă de lemn, este un personaj în devenire. Primele fire care o leagă de cruce îi dau un echilibru, o înalță, îi dau puterea de a face primii pași.

Marioneta este, pentru mulți, **o provocare**. (*Încerc, dar oare nu e prea greu?*) **Un chin**. (*Vai, atâtea fire! Câte sunt?*) Apoi, **o descoperire**. (*Ia uite, merge! Ce nostimă e! Ai văzut ce face?*) Restul vine de la sine, acolo unde există dăruire și talent. **E bucurie. O iubire pe viață.**

•

Primii pași în meserie pentru mine, au însemnat, de fapt, primii pași cu marioneta. Am primit lecția mișcărilor simple, de bază, de la câteva colege de la Teatrul de Marionete Arad, bune mânuitoare. Apoi am petrecut foarte mult timp exersând în fața celui mai onest profesor: o oglindă mare, așezată în plan înclinat, în fața scenei. Au fost zile, săptămâni în care sarcina mea era să simt păpușa, să o fac să meargă corect, să alerge, să facă mișcărilor de bază. De sus, de pe pasarelă, îi puteam urmări, corecta și îmbunătăți mișcarea, mersul, atitudinile, gesturile. Mi-am făcut „școala” exersând cu marionete diverse: mici și ușoare, mari, grele, sau cu construcții diferite, care necesitau o tehnică aparte de mânuire. Am început să deprind meșteșugul pusului pe fire, o probă de foc pentru un mânuitor, căci asta presupune, dincolo de cunoașterea unor reguli de bază, multă răbdare, intuiție și ingeniozitate.

Așteptam mereu cu mare emoție ziua în care se făcea distribuția, să îmi cunosc personajele, să pun păpușile pe fire, pentru a le vedea în oglindă făcând primii pași, primele gesturi, atitudini... Urmau apoi repetițiile în care personajele se conturau și prin anumite mișcări care puteau fi realizate doar cu fire speciale, fire de gest. Pentru asta aveam nevoie de răbdare, intuiție, perseverență, adică de o sumă de calități care se învață doar cu timpul – și mă refer la acel timp pe care îl dedici cu drag și onest păpușii. Marionetei. Apoi vine răsplata. Marioneta se va simți bine în mâinile tale, va trăi, va emoționa și chiar te va surprinde adesea făcând mișcări spontane, la care nu te-ai gândit,

dar care te vor bucura foarte tare.

•

Apoi, în 1978, am început un curs de specialitate, *Arta actorului păpușar*, la Sibiu. Participau toți tinerii păpușari ai generației mele din toată țara. Eu eram singura marionetistă. Acolo am învățat mânuirea păpușilor, în special cele de tip bi-ba-bo și wayang, cu Georgeta Nicolau și János Péter – excepționali păpușari ai teatrelor din Constanța și Cluj, dar și cu doamna Ildikó Kovács.

János Péter ne-a încântat cu recitalurile sale de pantomimă, cu umorul, spontaneitatea și expresivitatea sa corporală. El ne-a convins de similaritatea mișcării păpușii / marionetei cu cea a unui mim. Esențializarea mișcării, sugerarea prin mers, atitudine și expresie corporală a caracterului unui personaj sunt, în linii mari, aceleași. Mi-am însușit această lecție și am aplicat-o în întreaga mea viață de actor păpușar.

•

Erau, pe atunci, câteva festivaluri naționale de mare ținută artistică. La Constanța, spre exemplu, avea loc extraordinarul festival intitulat „Săptămâna teatrelor de păpuși”, unde se puteau vedea spectacole din toată țara, urmate de întâlniri de specialitate și discuții cu regizori, scenografi, esteticieni, cronicari de teatru, toți animați de o mare dragoste și de respect pentru această artă. Îmi amintesc cu mare drag și acum, după peste patru decenii, de unele spectacole văzute acolo, care mi-au mers la inimă și s-au instalat acolo pentru totdeauna. Spre exemplu, spectacolul *Te aștept (Eljöhethnél hazzám)*, al Teatrului de Păpuși din Cluj, secția maghiară, în regia D-nei Ildikó Kovács, în care János Péter interpreta și mânuia senzațional o sperietoare (wayang).

Un alt spectacol de neuitat a fost cel al Teatrului de Păpuși din Constanța, *Ursulețul Winnie Puh*, tot în regia lui Ildikó Kovács, având-o ca interpretă principală pe Georgeta Nicolau. Ursulețul ei a avut un farmec incredibil, alături de o mânuire desăvârșită. De altfel, Gigi Nicolau și János Péter au fost profesorii, dar și idolii mei-păpușari.

Am avut marea șansă să văd cele mai iubite și apreciate spectacole în regia lui Ildikó Kovács, din anii '80: *Ubu rege*, la teatrul de păpuși din Cluj, *Pi-nocchio*, la teatrul de păpuși din Sibiu și *Furtuna* (de Shakespeare), la teatrul

de păpuși din Constanța. Au fost experiențe prețioase din care am învățat mult. Atunci nici prin gând nu-mi trecea ce va însemna regia de teatru de păpuși pentru mine...

•

Primul și cel mai important regizor pentru mine a fost maestrul Cristian Frangopol. El a fost fondatorul (în 1951), primul director și, timp de mai bine de trei decenii, regizorul Teatrului de Marionete Arad. Un om sever, dar și sensibil, cu un deosebit simț al umorului. Avea așteptări mari de la actorii-marionetiști. Fiecare dintre ei trebuia să găsească cea mai potrivită interpretare și voce pentru rolul sau rolurile în care a fost distribuit (și adesea acestea erau mai multe). De asemenea, fiecare marionetă trebuia să fie astfel pusă pe fire încât să aibă un mers anume, gesturi și atitudini diferite, prin care să-și contureze cât mai bine personajul. Atunci exista încă scena clasică de marionete, pasarela. Se lucra la fire lungi. Au fost însă și personaje interpretate de actori la vedere, cu sau fără mască.

Pensionarea regizorului Cristian Frangopol a lăsat în urmă un vid de specialitate. Oricât de interesanți și de apreciați regizori au urmat, niciunul nu cunoștea atât de profund limbajul marionetelor, iar nivelul de exigență a scăzut... Treptat, s-a renunțat la pasarelă, s-a trecut la fire scurte...

Unii regizori, care vin din teatrele de dramă, nu cunosc, în general, cât de mare poate fi puterea de fascinație a micilor obiecte animate. Ei preferă să aducă în prim-planul scenei actorii, iar păpușile rămân în plan secund, dacă nu cumva dispar cu totul din spectacol...

•

În cei 16 ani trăiți ca actor-mânuitor al Teatrului de Marionete din Arad, am avut o mulțime de roluri frumoase, diverse, foarte dragi mie. Copii, veverițe, căței, canguri, șoricei, prințese, bunicuțe și chiar un căpcăun... Ultimul și cel mai drag personaj căruia i-am dat viață a fost Muf, șoricelul, din recitalul *O rază de soare*, de Al. T. Popescu. Un spectacol-recital, în regia mea, în care am jucat alături de minunata mea colegă, Aurica Spirk. Succesul acestui spectacol, în plan național și internațional, mi-a schimbat cu totul destinul artistic.

•

Cred că e un atu al meu, ca regizor, faptul că sunt un actor-mânuiitor perfecționist. Cunosc multe sisteme de mânuire și am curajul de a le adapta creativ pentru fiecare personaj al spectacolului pe care îl pun în scenă.

Mă interesează ca spectacolele mele să aibă un mesaj important pentru minte și suflet, să aibă imagini cuceritoare și păpuși frumoase, care să trăiască printr-o interpretare și mânuire care trebuie măcar să se apropie, dacă nu chiar să atingă nivelul virtuozității. Să aibă ritm, umor și o muzică sugestivă. Să aibă candoare, curaj, fantezie.

Să fie ușor de îndrăgit și greu de uitat.

•

Arta marionetelor mi-a marcat destinul. Datorită ei am călătorit foarte mult, am participat la numeroase festivaluri naționale și internaționale din Ungaria, Franța, Belgia, Germania, Spania, Serbia, Coreea de Sud, Italia, Ucraina.

Cea mai importantă recunoaștere pentru mine, ca artist, a fost invitația la Festivalul Mondial de Teatru de Păpuși la Charleville-Mézières, unde am jucat în limba franceză. Am realizat apoi în Franța un spectacol în coproducție franco-română, într-o colaborare de un an cu două centre culturale.

Când, în mai 1991, am ajuns în Franța, încă nu aveam habar ce înseamnă un artist independent. Acolo am cunoscut doar păpușari independenți. Viața lor artistică era și o luptă permanentă pentru supraviețuire. Concurența era mare. Șansa mea a fost că am adus în peisajul teatral marioneta care trăiește, care se bucură sau se întristează, care aleargă, face gimnastică, dansează, cântă la pian... Tehnica de mânuire pe care o foloseam, cu cruce orizontală, nu părea să existe acolo... A mai contat și faptul că vorbeam binișor limba franceză, pentru care aveam o pasiune veche. Am avut ca parteneră în scenă o tânără marionetistă, Maia Balș, cunosătoare, și ea, a limbii franceze.

Am regizat apoi spectacole cu marionete în teatre de păpuși din Ungaria: Győr, Szombathely, Eger, Szeged. Am predat arta mânăuirii marionetelor la Universitatea de Teatru și Film din Budapesta. Am cunoscut, admirat și m-am împrietenit cu foarte mulți păpușari talentați, oameni de teatru pasionați de această artă minunată.

Planurile mele de viitor se referă tot la cunoașterea și recunoașterea virtuților marionetei. Îmi doresc mult să dau mai departe din cunoștințele și experiența mea, prin cursuri și spectacole.

M-am gândit și la scrierea unei cărți, dar nu atât despre mine, cât despre ea, MARIONETA.

•

Arta animației are darul de a te face mereu mai puternic, mai bun, mai sensibil.

Mai puternic, pentru că interpretarea, de-a lungul timpului, a atâtor roluri diferite, a unor personaje mai mult sau mai puțin fantastice, te face să ai mai multă încredere în tine. Mai bun, pentru că lumea teatrului de păpuși operează cu virtuți ca Binele, Frumosul, Bunătatea, Curajul, Generozitatea, Sacrificiul, Respectul, Duișia, Înțelepciunea. Mai sensibil, pentru că trebuie să găsești mereu calea de a aduce *emoția* pe scenă. Și în inimile spectatorilor.

IN

László Rumi

CU PĂPUȘI ÎMPOTRIVA GLOBALIZĂRII?

[teatru de păpuși] [teatru independent] [regie] [multicultural]

Bunicul meu era maestru tâmplar. Știa să confecționeze tractorașe, căluți și căruțe mici din lemn. Și știa să spună povești minunate. Improviza mult, iar mie și fratelui meu ne plăcea enorm. Făcea toate astea într-o casă de pădurar, în mijlocul codrului din Kőszeg. Condiții de start ideale pentru un actor păpușar.

Abia mult mai târziu, la 26 de ani, am avut prima mea experiență adevărată cu teatrul de păpuși, atunci când m-am mutat la Kecskemét. Teatrul de Păpuși „Ciróka” era pe atunci o trupă de amatori, formată în mare parte din educatoare de grădiniță. Însă Géza Kovács tocmai atunci absolvise la studioul de actorie și a reorganizat trupa de păpușari.

La început eu doar confecționam păpuși pentru ei și eram acompaniatorul lor muzical. Apoi s-a înființat un studio de actorie de trei ani, pe care l-am absolvit cu mare bucurie și entuziasm.

Din fericire, acolo încă nu exista o distincție foarte clară între a fi muzician, actor sau designer de afișe, așa că puteam să fac de toate. A fost o școală foarte bună. Am jucat la Teatrul de Păpuși *Ciróka* timp de șapte ani.

Dar, în calitate de păpușar, mă simțeam puțin expus: ce personaj mi se va da?, care va fi de data aceasta conceptul spectacolului?, pe ce muzică va trebui să mișcă păpușa?, adică, aveam doar sarcini parțiale. Și, brusc, am simțit că acest spațiu nu era suficient de mare pentru mine. Aveam idei din ce în ce mai definite despre totalitatea *procesului*, am început să mă gândesc în structuri, am simțit că mă pot dezvolta mai bine ca regizor.

Pe lângă asta, la sfârșitul anilor '80, împreună cu János Pályi și Géza Kovács, am înființat Compania de Teatru de Păpuși și Teatru de Stradă „Maskarás”. Pe atunci, am început să lucrăm mai serios cu păpuși uriașe. Am învățat, de asemenea, să mergem pe picioaroange. Eram pe val, ajungeam des și în străinătate. La acea vreme, în țară nu prea existau trupe de teatru de stradă

și comedianți de acest gen. Acest lucru mi-a dat curajul să aleg să lucrez pe cont propriu. Nu era deloc ceva obișnuit la acea vreme. Toată lumea prefera să creeze într-un mediu protejat. Eu, pe de altă parte, am acceptat acest tip de „incertitudine”. Probabil că acesta este felul meu de a fi.

•

Avantajul teatrului de păpuși este că are tot ceea ce îmi place: artele vizuale, mișcare coregrafică și momente muzicale puternice. Ba mai mult, cerința de bază a acestui gen este: să miști obiecte inanimat într-un mod în care ele să devină expresive. Dar numai un actor care este conștient de „sistemul de mișcare” (biomecanica) propriului corp poate anima și *da suflet* unui obiect. Astfel, este foarte important ca, pe lângă artele vizuale și muzică, păpușarii să aibă cunoștințe despre mișcare și dans, prin urmare pantomima ar trebui să fie prezentă în școlile de actorie.

Când într-un spectacol văd actorul și păpușa simultan pe scenă, relația dintre cei doi nuancează și îmbogățește spectacolul. Pentru că păpușa nu are viață proprie, ea își capătă energia „vitală” de la cel care o mișcă. Este un act de creație. Este o experiență elementară că *putem da viață* unei păpuși! Odată ce trăim această experiență, vom iubi imediat și pentru totdeauna păpușăria.

Un alt avantaj al teatrului de păpuși este că are o capacitate deosebită de *abstractizare* și că nu trebuie să se blocheze în așa-numitul „mic realism”. Pentru că nu avem în fața noastră actori-„umani” fragili, cu limitele lor fizice și psihice, ci păpuși. Și aici, imaginația creatoare a spectatorului are mai mult spațiu pentru *metamorfoză*, adică – ca și în jocul copiilor – orice poate să se transforme în orice. Este foarte important ca păpușarii să învețe și această abordare: să își dezvolte creativitatea și capacitatea de improvizație.

Dacă o dată realizez un spectacol care nu are aproape niciun element concret, iar imaginația spectatorului trebuie să îl completeze în mod activ, data viitoare, dimpotrivă, o să fac un spectacol atât de elaborat, atât de „superfinisat” din punct de vedere vizual, încât abia mai rămâne loc pentru imaginația spectatorului. Între aceste două extreme se află stilul meu, ca regizor și scenograf.

Am văzut un băiat african la un târg din Berlin: vindea tot felul de avioane,

mașini de curse și motociclete, toate făcute, fără excepție, din cutii de bere și cola. Dar nu erau obiecte confecționate superficial, ci lucrări foarte interesante, (aproape) adevărate capodopere ale artei decorative! De fapt, acest tip de gândire mă interesează foarte mult și pe mine: cum să creez o *calitate diferită* din cele mai diverse obiecte și materiale.

•

În ochii mei, nu există cu adevărat linii de demarcație, să zicem, de-a lungul granițelor naționale. Bineînțeles, există diferite caracteristici naționale sau stilistice de-a lungul cărora ar putea fi trasate linii, dar, pentru mine, este mult mai interesantă chestiunea conexiunii și a coeziunii. Pentru mine, teatrul de păpuși italian, francez, maghiar, scandinav sau transilvănean, de exemplu, formează o unitate.

Una dintre producțiile puternice ale lui Ildikó Kovács la Kecskemét a fost *PurgaTheatrium* (Dan Frățiciu a fost scenograful spectacolului). Conceptul a fost de a reuni într-un singur spectacol figurile de bălci din Europa Centrală și de Est: românul Vasilache, maghiarul Vitéz László și germanul Kasperl. Fiecare dintre ei avea o soție – așa cum se cuvine în aceste piese tradiționale de bălci – și propriul paravan, dar puteau, de asemenea, să comunice între ei. A fost interesant pentru că Géza l-a jucat pe Vasilache în limba română, eu l-am jucat pe Kasperl în germană și Jancsi Pályi l-a jucat pe Vitéz László în maghiară.

Spectacolul a atras atenția asupra modului în care globalizarea și civilizația industrială pot distruge spațiul de viață al acestor figuri cu căciulițe roșii – adică oamenii de rând – și valorile pe care le reprezintă. Dar aceste figuri cu căciulițe roșii s-au unit și – în paralel cu înfrângerea Morții de către fiecare în propriul său teritoriu – au ținut piept unor monștri care se rostogoleau, iar în cele din urmă, jocul și viața au învins.

A mai fost un alt spectacol celebru de la Ciróka, care mi-a plăcut foarte mult. A fost regizat de Attila Seprődi Kiss, după piesa *Kalandozások Ihajcsuhajdiában* (*Aventuri în Ihaiciuhaidia*) de András Sütő, care cred că este o adaptare a poveștii românești, *Ivan Turbincă*. Și în acest spectacol am testat o

mulțime de trucuri noi și neobișnuite cu păpușile. Toată lumea a contribuit cu ideile sale.

Apoi au mai fost alte două de care îmi amintesc cu drag. Amândouă au fost piese de Áron Tamási. Una dintre ele a fost *Szegény ördög (Bietul diavol)*, în care am folosit un dispozitiv foarte interesant care striga și arăta imagini. Cealaltă piesă de Tamási a fost *Búbos vitéz (Búbos viteazul)*. Și în aceasta am făcut câteva lucruri inovatoare. Spectacolul a fost regizat tot de Attila Kiss Seprődi.

Este interesant de văzut că lucrurile pe care le-am enumerat până acum au foarte multe legături transilvănene. Pentru că aceste lucruri au determinat cumva începutul nostru. Am vrut să facem multe povești populare...

În acea perioadă, regizorii importanți din Transilvania au venit să lucreze la Kecskemét. După revoluție, lucrurile s-au schimbat: mulți dintre noi, din Ungaria, am început să regizăm spectacole în Transilvania.

•

Cel puțin jumătate din cântecele populare folosite de ansamblurile sau grupurile de dans din Ungaria au rădăcini transilvănene. Încă de când Sebő (Ferenc Sebő), Halmos (Béla Halmos) și Béla Bartók au venit în Transilvania să culeagă folclor, practic, putem să ne hrănim din această sursă. Pentru că dezvoltarea culturii populare din Ungaria, în unele locuri, a urmat drumuri cu adevărat diferite. Dar întotdeauna puteam să ne întoarcem la Transilvania.

Tocmai de aceea am făcut spectacolul *Csillaglépő csodaszarvas (Cerbul miraculos pășind pe stele)* la Oradea, ca să ne ocupăm mai serios de această explorare a surselor. Așadar, nu am adus pe scena de la Oradea o poveste a lui Andersen sau pe *Pinocchio*, pentru că m-am gândit că, dacă tot suntem la Oradea, unde, de altfel, există și o relicvă a Sfântului Ladislau... Bineînțeles, asta nu înseamnă că aș avea în mine orice fel de naționalism lăudăros, așa cum multora dintre compatrioții mei le place să-și afișeze culorile naționale, roșu-alb-verde. Pentru mine, a fi maghiar este la fel de natural ca aerul.

Iar dacă se întâmplă să regizez într-un teatru de păpuși românesc, sunt foarte fericit și pentru asta. Sunt mândru că, după ce am realizat *Árnyak színháza* (*Teatrul umbrelor*), la secția maghiară a Teatrului de Păpuși „Puck” din Cluj-Napoca, directorul secției române m-a invitat să regizez ceva și pentru ei. Așadar, după spectacolul *Cei trei purceluși*, pot spune că începând din acest an – cu ajutorul unui traducător – regizez și pentru companii de limba română.

•

În general, încerc ca tradiția și modernitatea să se completeze într-un mod organic în spectacolele mele. Sper că și în mintea copiilor există încă un echilibru natural între tradițional și lucrurile noi.

Este o experiență amară faptul că – de la Brașov la New York sau de la Milano la Göteborg – comercialul, kitsch-ul, se infiltrează puternic și în cultura copiilor și este foarte greu să ne apărăm împotriva lor. Pentru că toate formele de comunicare vizuală s-au dezvoltat serios, iar produsele culturale mediocre sunt acum împachetate expresiv în ambalaje strălucitoare. Și să nu avem nicio iluzie! Un spectacol de păpuși, sau două pe lună, cât poate vedea un copil, cu greu vor contrabalansa fluxul de „gunoi” pe care-l primește din partea societății adulților.

Acest lucru pune o responsabilitate și mai mare pe umerii teatrului de păpuși. În această situație rușinoasă, trebuie să ne străduim ca, în spectacolele pentru copii, să oferim artă vizuală de calitate, la un nivel înalt, text de bună calitate și muzică bună. Spectacolele nu ar trebui să reflecte viziunea superficială al secolului XXI, ci ar trebui să se concentreze pe valori durabile, primordiale. Mă gândesc aici la povești populare, la tot felul de soluții poetice. Astfel încât publicul nostru tânăr și deschis la suflet să simtă instinctiv că există și o altfel de lume, nu doar cea care se varsă pe ei zilnic de pe ecrane.

IN

Levente Kovács

VITRINĂ

[repertoriu] [teatru de stat] [învățămint] [regie]

Înainte de 1989, publicul se raporta mai unitar la un spectacol de teatru. Simțeam că suntem împreună, că suntem într-o comunitate, că ni se vorbește în limba maghiară, și că teatrele pun în scenă aceste piese pentru a îngriji cultura și, în același timp, pentru a transmite o energie, o coeziune, o rezistență politică ascunsă.

Astăzi este diferit. O parte a publicului nu mai vrea să se gândească la aceste probleme, o altă parte nu are timp să se gândească la ele, o a treia parte vrea să se distreze, iar o a patra parte vrea ceva extrem și interesant. Așadar, publicul nu mai este omogen, așteptările lui s-au diversificat, ceea ce înseamnă că este dificil de spus de ce are nevoie.

Dacă vă uitați la programul teatrului din Târgu Mureș sau al altor teatre mari, puteți vedea că există spectacole care se adresează unui public foarte restrâns. În prezent, dacă un spectacol de scenă mare ajunge la douăzeci de reprezentații, din care măcar zece sunt *sold out*, este o realizare uriașă.

Înainte de 1989, spectacolul *Lila ákác (Salcâm în floare)* s-a jucat de 189 de ori în cinci ani! Era un număr foarte mare. Iar la cea de-a 90-lea reprezentație, când nu mai stăteau oameni pe scări, ne-am întrebat: oare s-a întâmplat ceva? Cinci ani mai târziu, am făcut *Patika (Farmacie)*, tot de Ernő Szép, dar care era o piesă mai profundă, mai dură, iar pe cele 55 de reprezentații pe care le-am avut, aproape că le-am considerat un eșec total.

Așadar, lucrurile s-au schimbat foarte mult. Nu știm de ce, nu există un singur motiv. Sunt mai multe cauze care trebuie puse cap la cap. De exemplu, multiplicitatea ofertelor pentru public: televizorul, internetul, alte tipuri de divertisment etc.

Acest lucru a scăzut puțin și exigența publicului. Văd uneori spectacole ciudate, pentru că am lucrat în calitate de consultant la trupa de cabaret

Gruppen-hecc și mergeam la spectacolele de la Palatul Culturii. Am observat că există o categorie de public, destul de largă, care este receptivă la umorul grosolan. Deși noi am încercat să găsim un ton puțin mai literar, s-a dovedit că publicul a avut priză doar la umorul grobian.

Pe de altă parte, se spune că spectacolele muzicale atrag publicul. Nici asta nu e adevărat. Spre exemplu, aveam *My Fair Lady*. S-a lansat și am crezut că publicul va fi înnebunit după el, dar iată că au fost reprezentații la care sala era pe jumătate goală. Pentru că universul muzical din *My Fair Lady* satisface o parte a publicului, dar există o altă parte, cea tânără, pentru care *My Fair Lady* și muzica de operetă nu înseamnă nimic. Așa că nu mai e aceea înghesuială incredibilă la teatru, cum era înainte.

Un alt exemplu. Pe vremuri, cei din Timișoara jucau opereta *Magnás Miska* – au jucat-o de câteva sute de ori. A fost pusă în scenă și la Oradea recent. Nu spun că a fost un eșec, dar a fost departe de a atrage numărul de spectatori la care ne așteptam. Nu este clar ce s-a întâmplat între timp.

•

În zilele noastre vezi lucruri interesante la teatru. Eu am prins vremurile în care narațiunea domina spectacolele de teatru, și personajele, relația cauză-efect, logica acțiunilor și a intențiilor erau încă importante.

Ceea ce văd acum la festivaluri și la întâlnirile cu publicul este că există un fel de atitudine critică conform căreia este aproape indecent să faci acest gen de teatru astăzi. În schimb, povestea trece din ce în ce mai mult în plan secund și se pun în scenă anumite tipuri de evenimente. Aceste evenimente sunt în zona șocului și a „originalității”, și sunt adesea interesante. Acestea sunt așa-numitele fenomene performative. Dar, de multe ori, ele derutează spectatorul, pentru că acesta vrea, în continuare, să vadă un fel de poveste inteligibilă, în care să poată să se identifice cu personajele, cu eroii etc. Astfel, narațiunea, ca formă, s-a terminat, iar ceea ce urmează este greu de definit cu precizie.

Ca exemplu, aș vrea să menționez un spectacol emblematic, *Orestia*, pe care l-am văzut acum câțiva ani la Festivalul Reflex de la Sfântu Gheorghe, în

interpretarea unei trupe poloneze. Există în piesă un rol clasic, cel al Casandrei, care de fapt este prezentată ca o situație arhetipală: este un om inteligent, spune tuturor ce se va întâmpla, pentru că prevede viitorul, și nimeni nu o crede. Aș putea să-i menționez, de exemplu, pe Thomas Mann sau Brecht, care de asemenea, au zis cât de îngrozitor este fascismul, dar nimeni nu i-a crezut.

În acest spectacol, Casandra era portretizată ca un om cu sindromul Down, căruia nu îi puteai înțelege niciun cuvânt. Și practic, ceilalți nu o cred, pentru că nu înțeleg nimic din ceea ce spune. Este o distorsionare majoră a esenței subiectului și schimbă complet totul. Nici măcar nu se poate înțelege așa. În schimb, actrița care a interpretat-o pe Casandra a avut o prestație fantastică și autentică în realizarea acestui performance despre cum vorbește o persoană cu sindromul Down. Acest lucru a fost aplaudat de public și absolut nimeni nu și-a pus problema că personajul are o semnificație complet diferită.

Această metodă este, de fapt, un lăstar sălbatic al expresionismului: când scoatem ceva din context și îl amplificăm. Acest lucru omoară mulți alți factori importanți.

Un alt exemplu din aceeași producție regizată de Jan Klata. Începe spectacolul, care se petrece într-un trecut îndepărtat. Dacă suntem în trecut, bineînțeles, peste tot este fum și ceață. Spectatorii sunt lăsați să intre în sală în grupuri de câte zece persoane, pentru a nu lăsa să iasă fumul care s-a adunat înăuntru. *Orestia* este, de asemenea, despre război, nu-i așa? Ei bine, dacă avem război, atunci să acoperim scena cu șase tone de sânge, pentru ca publicul să înțeleagă în sfârșit că în război se varsă sânge.

Nu-mi plac aceste lucruri, pentru că mi se pare că duc la primitivizarea publicului. Fiindcă subliniază, chiar grosolan, semnul teatral, că dacă e sânge, atunci să fie șase tone, dacă e ceață, să fie multă și pentru mult timp, iar dacă nu înțelegi ce zice un personaj și nu-l crezi, asta poate să însemne doar că este nebun.

Iar între timp dispare reprezentarea proceselor. Modul în care ceva ajunge

din A în B. Spre exemplu, Agamemnon care se întoarce acasă este așteptat de ceilalți într-un mod în care poți simți de la o poștă că urmează să fie ucis. Într-un asemenea moment, un om normal nu se duce acasă. Interesant ar fi ca el să fie așteptat ca un mântuitor, iar când vine acasă, ceilalți să-i dea o mare petrecere și apoi, brusc, să fie ucis în baie. Atunci am vedea ceva din modul în care funcționează viața.

Aceste comportamente performative excesiv de expresioniste și exagerate prefigurează totul și îl privează pe spectator să descopere ceva pe parcursul unui proces.

Îmi place când aparențele și realitatea, esența, se manifestă în zone diferite. Adică atunci când un fenomen are o aparență la suprafață. Și cu cât această aparență este mai departe de esență, cu atât mai tensionată mi se pare reprezentarea teatrală și cu atât mai incitantă este călătoria spectatorului spre descoperirea esenței.

Dacă văd lipsă și suferință, și pe cineva care luptă împotriva lipsei și a suferinței, dar în cele din urmă pierde lupta, atunci spun – „Stop! Aoleo, ceva nu e în regulă cu lumea asta”. Dar dacă, timp de două ore și jumătate, ni se arată doar apocalipsa, atunci... Adică, dacă totul este evidențiat din prima secundă, cu cincizeci de gesturi, pe scenă, atunci, după cinci minute, spectacolul nu mai are miză pentru mine.

Acest lucru seamănă puțin cu diferența dintre filmele cu dezastre și cele tragice. Un dezastru nu este o tragedie. Un dezastru este o nenorocire care se produce independent de om. Tragedia este cauzată de slăbiciunea umană. Dacă nu văd această slăbiciune, nu mă voi confrunta cu propriile mele greșeli, cu propria mea vulnerabilitate.

Grecii ofereau cetățeanului grec o sumă de bani zilnic pentru a merge la teatru, pentru a retrăi aceste povești, ca apoi, iluminați de acestea, să se întoarcă în viața publică și în lumea politică. Astăzi acest lucru nu se mai întâmplă. Primim imagini puternice, efecte puternice, fum, foc, apă, orice, dar, practic,

nu primim nimic din această lume.

•

Școala trebuie să-i îndrume pe studenți în așa fel încât, atunci când termină școala, să-și găsească un loc de muncă și să se poată susține financiar.

Evident, în acest mediu în care ajung, actorii pot avea, de fapt, un singur atu: să fie cât mai versatili, cât mai receptivi la tot felul de stiluri. Dacă se angajează la un teatru și descoperă acolo că trebuie să joace un teatru cu fir narativ și personaje realiste, ar trebui să fie capabili să o facă. Sau, dacă trebuie să își taie abdomenul cu o lamă de bărbierit, ar trebui să fie capabili să facă și asta. Așadar, educația nu trebuie să fie unilaterală, ci trebuie să fie versatilă și deschisă.

Acum, dacă există un astfel de trend în teatru, pe care l-am menționat mai sus, este foarte dificil să educi studenții împotriva lui. Pentru că ei vor să corespundă acestei așteptări. Mă uit la studenți și văd că nu le pasă de nimic. Sunt interesați doar de acele momente performative extreme.

•

Azi, universitățile noastre au o altă problemă majoră, și anume, sistemul Bologna. Pentru că, pe parcursul anilor de studii, cineva devine regizor în anul trei și apoi încă odată în anul cinci. Păi, cineva poate să devină regizor de două ori în cinci ani? În schimb, această formă de învățământ ar trebui să fie construită în mod logic, pas cu pas. În această profesie este nevoie de acei cinci ani, pentru că nu este o meserie ușoară și necesită o educație temeinică. Dar studenții de la regie nu fac altceva decât să combine ceva tot timpul.

Rezultatul este că studentul știe mai bine decât profesorul. Pentru că studenții umblă prin lume, aud asta, aud aia și dezvoltă iluzia că sunt foarte bine informați. De exemplu, la facultatea de teatru din Târgu Mureș vin mulți oameni din Ungaria, iar unii dintre ei au deja studii în diferite școli private de teatru. Această situație este cea mai periculoasă, pentru că ei cred că sunt bine informați și că știu totul, dar, în realitate, nu au experimentat fundamentele acestei meserii. Au văzut curiozități de suprafață sau ceva, ce i-a captivat. Dar cu ceea ce rămân datori este să se așeze și să învețe această meserie profund,

pas cu pas. Pentru că, în calitate de regizor sau de actor, trebuie să parcurgi multe procese diferite.

Obişnuiam să spun că, aceluia care crede că arta abstractă începe cu arta avangardistă, i-aş arăta desenele lui Picasso din tinerețe. Putea să deseneze fantastic, frumos, realist. Vreau să spun că nu poți să construiești o casă și să începi cu acoperișul. Pentru că, dacă primii ani de facultate nu sunt dedicați fundamentelor, ci „vitrina” teatrului începe deja acolo, atunci nu există nicio diferență între masterat și licență.

•

La ce mă refer atunci când spun că de multe ori acoperișul este construit înaintea fundației? Sunt, de exemplu, clase de actorie ale căror studenți, în primul sau în al doilea an, sunt luați și incluși într-o producție ca figuranți – adică sunt puși să facă o muncă care nu necesită să fie studenți la actorie. Apoi, le vine greu să se mai întoarcă la facultate, și să facă exerciții de bază, pentru că au fost deja pe Scena Mare. Clasele talentate pot fi destrămate de această practică și este greu să le reunești după aceea.

Pe vremuri, nu lăsam pe nimeni să lucreze în afara facultății în primul sau al doilea an. Eu personal l-am respins pe Sergiu Nicolaescu când a cerut un student de-al nostru. A fost revoltat, m-a întrebat dacă știu cu cine vorbesc – dar i-am răspuns că nu putem să-i dăm studentul.

O dată, de exemplu, o întreagă clasă a fost scoasă din circulație timp de șase săptămâni, iar când m-am dus să văd spectacolul, nici măcar nu i-am văzut pentru că jucau niște umbre în culise și țineau niște steaguri la sfârșit. Și era vorba de anul doi, care este cel mai important an în formarea actorilor. Pentru că în primul an de facultate se face partea de auto-explorare și improvizație, iar în al doilea an studenții primesc exerciții de construire a personajelor, care dezvăluie, de fapt, ce calități actricești au – atribute pe care se pot construi șiruri de scene și apoi spectacole. Să rupi această continuitate în al doilea an...!

Am făcut odată, cu o clasă de la masterat, un spectacol-lectură și o seară de

teatru radiofonic, pe baza a două piese de Ionesco. Nu vă pot exprima cât de greu a fost să reușesc să adun toți studenții, pentru că unul era aici, altul era acolo, al treilea se ducea aici, al patrulea acolo.

Nu se poate ca cineva în primul an, de exemplu, să lucreze deja cu regizorul X. Nivelul de licență ar trebui să fie restrâns la lucrurile esențiale și producția de spectacole să fie lăsată la masterat. Semestrele de la masterat ar trebui aibă un obiectiv stabilit, și atunci ar trebui create spectacole pentru clasa respectivă. Cu diferiți regizori.

•

Una dintre problemele sistemului Bologna este că, în cadrul unui ciclu de studii, nu se pot administra două clase de regie. Pentru a avea o clasă de regie la nivel de licență și una la nivel de masterat, nu există nici săli, nici suficienți studenți de actorie liberi și totul devine o goană nebună. Să fie o singură clasă de regie, care nu învață în regim de licență și masterat, ci să fie un singur program de cinci ani, nedivizat și cu maximum cinci persoane într-o clasă. Pentru că pe piața de astăzi și în condițiile actuale, nu ar trebui să absolve mai mult de cinci persoane într-o promoție.

Sau, există și varianta ca la finalul unui ciclu de învățământ să rămână trei sau patru studenți din șapte, cum a fost în cazul primelor clase de regie la Târgu Mureș, unde au rămas doar László Bocsárdi, Olga Barabás și István Kövesdi. Din următoarele promoții, de asemenea, nu toți studenții și-au finalizat studiile.

Odată, în cadrul unui proiect în care am fost implicat timp de patru ani, m-am împrietenit cu un profesor de la Belgrad, care își scria teza de doctorat despre Brook. (Mi-a povestit că a fost lângă Brook timp de nouă luni, în care doar a stat la repetiții, a fost atent și a vorbit ocazional cu Brook. Mi-a mai zis că a fost interesant să vadă că timp de nouă luni Brook nu a dat nici măcar o dată instrucțiuni concrete actorilor săi.)

Acest profesor mi-a spus că la școala lor din Belgrad, o clasă de regie este formată din doar trei-patru studenți și, începând cu anul doi, este construită în simbioză cu o clasă de actorie. Profesorii împărtășesc cu ei responsabilitățile

acelei clase de actorie, iar ei lucrează împreună cu acea clasă și, în mod obligatoriu, trebuie să-și conceapă scenele special pentru acei studenți de actorie. Nu se întâmplă ca, într-un spectacol al unui student la regie, un rol să fie jucat de un student din anul întâi și altul de un coregraf, de exemplu. Trebuie să învețe să lucreze împreună cu o clasă de actorie și să avanseze împreună în cariera lor, bazându-se unii pe alții. Iar în anul patru primesc fiecare un proiect de regie, pe care trebuie să-l facă împreună cu acea clasă, pe baza experiențelor acumulate în primii trei ani. Și asta are un efect pedagogic foarte puternic.

Din păcate, la noi, la Târgu Mureș, în sistemul Bologna, acest lucru nu este posibil. Ceea ce se întâmplă la noi, este că un student de actorie din anul doi își face treaba în clasa lui, dar, între timp, este implicat într-un proiect diferit și mai pretențios decât activitatea din clasă, adică: în examenul unui student de regie face deja lucruri de care încă nu este pregătit. Între timp, își dezvoltă o aroganță, că „iată, unde am ajuns”.

Într-o universitate mică, cum este Universitatea de Arte din Târgu Mureș, sistemul Bologna contribuie, așadar, la dezintegrarea completă a educației. Ar trebui să ne alăturăm consorțiului celor peste o sută de universități care au respins sistemul Bologna.

Cei de la București l-au acceptat într-adevăr, dar o fac cu viclenie. Ei lansează clase cu un număr mare de studenți, apoi elimină o parte dintre ei până la finalul celui de-al doilea an. La noi, situația este că statul ne obligă să ocupăm toate locurile libere pentru a supraviețui. Avem stabilit câți studenți sunt necesari pentru a începe o promoție, și avem nevoie de aceștia, chiar dacă unii dintre ei nu sunt potriviți pentru această meserie. Dar și acești studenți, în loc să învețe fundamentele, se pierd foarte repede în tot felul de sarcini secundare.

IN

Emőke Kedves

DRUMUL DINTRE CULTURI NU ESTE CU SENS SUNIC

[multicultural] [învățăământ] [regie]

În ciuda faptului că sunt din Ținutul Secuiesc, am învățat destul de bine limba română în copilărie. Asta pentru că m-am născut în Bălan, acolo am mers la școală, din clasa I până în clasa a IV-a, și am avut relativ mulți prieteni și cunoscuți români.

Din clasa a V-a am mers la școală la Miercurea Ciuc, unde copiii nu prea știau românește și, practic, până în clasa a XII-a, eu făceam temele la română pentru tot căminul. Pe vremea aceea, încă mai exista o clasă de teatru în liceul de arte din oraș, eu am învățat acolo, iar după bacalaureat am lucrat ca regizor tehnic la teatrul din Miercurea Ciuc timp de două stagiuni. Apoi, am decis să dau admiterea la regie de teatru, la București.

•

Când am ajuns la București, am fost singurul candidat maghiar. Teoretic știam limba română, dar practic, nu am mai folosit-o de câțiva ani.

Cred că eram privită ca o curiozitate. La admitere, profesorii dădeau actele mele din mână în mână încercând să-mi citească numele. Asta se întâmpla în 2007, pe atunci era un student maghiar pe an. Experiența mea cu viața din București a fost pozitivă, colegii mei m-au tratat bine. Se simțea că aduc o atmosferă diferită, o lume diferită, și ei au acceptat asta.

Îmi amintesc că au fost unele exerciții la care am oferit soluții atât de absurde încât profesorii m-au întrebat dacă înțeleg întrebarea. Am răspuns că da, și am încercat să le explic de ce am ales tocmai acea soluție.

Au fost și cazuri în care eu nu mi-am înțeles profesorii. De exemplu, unul dintre profesorii mei de la nivelul de licență a fost Nicolae Manda care obișnuia să ne spună povești și să facă glume. Vorbea pe sub mustață, „rârâia”, iar la finalul poveștilor sale lungi, înainte de marea poantă, îl pufnea mereu râsul. Înțelegeam poveștile, dar, de obicei, pierdeam glumele.

Îmi plăcea româna intelectuală care se vorbea acolo. Pentru mai mulți dintre colegii mei, aceasta era deja a doua facultate, așa că toți vorbeau limba frumos, iar unul dintre obiectivele mele era să-mi perfecționez româna. A fost o adevărată provocare, dar mi-a plăcut foarte mult.

Era ciudat că lumea românească pe care o știam din secuime era total diferită de cea întâlnită la București. De exemplu, nu mă puteam orienta în bibliotecă atunci când trebuia să caut un text sau o carte. Nu aveam în fața mea lecturile care săreau imediat în ochii colegilor mei. Cu alte cuvinte, nu a trebuit să învăț doar limba, ci și întregul mediu de acolo. În timpul facultății am intrat în contact cu o lume românească mult mai „sălbatică”, și, în același timp, mai vie și mai intelectuală decât mă așteptam.

De altfel, motivul pentru care m-am dus acolo a fost că, la începutul anilor 2000 regizorii români de atunci au apărut în teatrele maghiare din Transilvania și au adus cu ei „marele lor teatru vizual”. Și asta m-a atras, asta căutam. La facultate, am descoperit vizualitatea și modul în care se poate construi o lume teatrală dincolo de text.

În cultura maghiară există mai multe spectacole în care textul este elementul predominant. În București am abordat textul mai liber. Cred că și la cursuri ni s-au dat sarcini mult mai ample. Am avut semestre tematice în care ne-am concentrat asupra unui singur gen teatral.

Mi-am dat seama repede că nu voi putea să lucrez în același stil și în același ritm ca și colegii mei. Gândirea de acolo nu era la fel de centrată pe actor cum văzusem eu în teatrul maghiar, munca cu actorii era mai superficială. Pentru mine – deși îmi plac imaginile puternice – este la fel de important să lucrez profund cu actorii.

La facultate am fost învățați mai degrabă să gândim concepte. Aveam examenul de „caietul de regie” – nici nu știu cum se numește în maghiară, poate „rendezőfüzet”. În acest caiet ne elaboram conceptele regizorale, apoi le susțineam în fața mai multor profesori de regie, înainte de a începe repetițiile.

Asta ne-a dat o bază solidă pentru a ne pregăti de începerea unei repetiții. A trebuit să învăț cum să-mi transmit ideile într-un mod în care să le înțeleagă și co-creatorii mei, și nu era vorba doar de o barieră lingvistică.

Unul dintre cele mai importante lucruri pe care le-am adus cu mine de la București a fost „matematica teatrului”. La masterat, trebuia să realizăm săptămânal exerciții practice. Aveam o săptămână să gândim întreaga secvență, să găsim actori, să găsim un spațiu și să pregătim exercițiul. Acest lucru ne-a oferit o bază foarte bună, au fost acțiuni faine. În acea perioadă, toată facultatea știa că aveam aceste examene luni după-amiaza și oricine putea să vină să le vadă.

Până la sfârșitul celor cinci ani am învățat „să repet românește”. Am învățat acea cultură, acel stil în care profesorii mei m-au ghidat. Era destul de diferit de ceea ce văzusem ca regizor tehnic la Miercurea Ciuc și m-am simțit confortabil în această lume.

Am văzut o mulțime de spectacole românești și mi-au plăcut foarte mult. În București sunt foarte multe teatre, aveam de unde alege în fiecare seară, iar noi am profitat de asta. Am început să descopăr lumea profesionistă și să cunosc numele din breaslă.

Am observat că după facultate puțini absolvenți ajung în teatrele bune și doar câțiva regizori, actori sau scenografi au posibilitatea să ocupe poziții ofertante din prima. Au început să apară încercări în zona teatrului independent, dar, la acea vreme, astfel de trupe erau relativ puține. De multe ori, debutanții au acceptat diferite proiecte doar pentru bani, mergeau, de exemplu, să joace în reclame. Îmi plăcea acel mediu, îmi plăcea lumea teatrului din București, dar eram aproape sigură că voi pleca de acolo.

Am simțit, de asemenea, că m-am detașat de mediul teatral maghiar și asta m-a durut puțin. În al doilea an de masterat, reprezentanții Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din Timișoara mi-au spus că vor să-mi vadă lucrările, pentru că sunt interesați de ceea ce fac în București. Înainte să am diploma în

mână, m-am înțeles cu Attila Balázs, directorul teatrului și cu Zoltán Gálóvits, consultant artistic, că mă voi angaja la Timișoara.

•

Din punct de vedere cultural, să vin la Timișoara iarăși a fost o schimbare majoră. Cunoșteam viața din secuime, apoi am cunoscut-o pe cea din București, iar când am venit la Timișoara, am găsit o a treia lume, complet diferită. Am avut senzația că am ajuns într-o țară diferită, față de țara în care am trăit până atunci.

Aș compara asta cu experiența mea cu Biserica. La mine acasă, bisericile catolice și reformate sunt maghiare – cea ortodoxă este română. E limpede. În schimb, la București am fost la slujbe catolice românești și poloneze, deci, mi-am făcut o idee despre cum este să participi la o slujbă catolică în altă limbă.

Dar pentru mine, teatrul de acasă a fost în maghiară, iar cel din București, în română. Apoi, am ajuns cu trenul la Timișoara, în zori; mi-am lăsat rucsacul la poarta teatrului maghiar, iar portarul era român. Am fost foarte surprinsă. Venisem la un teatru maghiar și am fost întâmpinat în limba română, deci, unde venisem de fapt? S-a dovedit că sunt mai multe instituții în aceeași clădire, și că au și portar maghiar, și român, și german.

Așadar, la fel cum legasem biserica de o cultură, așa făcusem și cu teatrul. În Timișoara a trebuit să realizez că aceste culturi coexistă în aceeași clădire, atât în biserică cât și în teatru. Peste tot sunt prezente mai multe limbi: maghiara, româna, germana, sârba și, mai nou, italiana.

În Timișoara, mi-am căutat mult timp locul. La București, nu a trebuit să caut deloc, situația de acolo era clară și am reușit să mă integrez. La Timișoara, însă, am întâlnit un simțământ de naționalitate aparte, pe care nu-l mai experimentasem până atunci. Cred că acest lucru se datorează atât culturii națunilor care trăiesc acolo, cât și faptului că e un oraș de lângă graniță. Este ceea ce dă farmecul multiculturalismului de aici.

Totuși, pe lângă această mare diversitate, sau tocmai din cauza ei, există o șansă să rămâi în afara castelor, în afara grupurilor prezente în mediul profesional.

După București, am început să repet un spectacol de păpuși în limba maghiară, la Sfântu Gheorghe, și am constatat că niciuna dintre aceste lumi nu-mi mai aparține. Cunoștințele pe care le-am acumulat la Miercurea Ciuc au dispărut încă în anii de la București; am dezvoltat o metodă de lucru și un limbaj artistic total diferit. După facultate cunoșteam expresiile specifice doar în limba română. Mi-am dat seama că trebuie să învăț să gândesc, să citesc, să dau instrucțiuni și să conduc o repetiție în limba maghiară. Trebuia să găsesc o modalitate de a mă exprima pe înțelesul tuturor.

Recent, am realizat un spectacol pe scena operei din Timișoara cu tineri români. Mi-a plăcut să constat că deja îmi vine ușor să fac această trecere între culturi, că nu mai este o problemă schimbarea. Pot să gândesc și să lucrez din nou în limba română, cu o orchestră și dansatori români.

Compania maghiară din Timișoara, unde lucrez, are o abordare interesantă în ceea ce privește metodele de lucru, pentru că intră în contact frecvent cu alte teatre și actori din alte țări, cu limbi diferite. Putem spune că s-a dezvoltat aici un limbaj teatral hibrid.

Cu toate astea, ne simțim departe de mediul profesional din Transilvania și, deși suntem mai aproape, ca distanță, de Ungaria, din punct de vedere cultural, suntem departe și de ea.

Poate aș putea compara trupa noastră cu teatrele maghiare din Serbia, cum sunt cele din Subotica și Novi Sad. Uneori avem impresia că ne aflăm la extreme.

Trupa noastră adoră să călătorească în Ținutul Secuiesc și să joace în fața unui public maghiar numeros. În asemenea cazuri, ei pot juca pentru 300 de copii maghiari deodată, în timp ce acasă sunt în total 600 de copii maghiari la școală! La Timișoara, la sfârșitul unui spectacol, nu se aplaudă, cum se

aplaudă la Miercurea Ciuc sau la Odorheiu Secuiesc. Această situație trebuie acceptată.

Mediul multicultural din Timișoara devine, încet-încet, un mit, nu mai este la fel de puternic ca la sfârșitul secolului XX, după războaie. Acea diversitate este cunoscută cu adevărat doar de cei care sunt timișoreni de cel puțin două generații, care au cunoscut cu adevărat șvabii și sârbii de aici.

Bătrânii încă mai vorbesc, mai mult sau mai puțin, limbile naționalităților cu care trăiesc împreună. Dar, în prezent, oamenii nu mai vorbesc între ei în germană, sârbă, maghiară și română în fața blocului. Există o majoritate puternică și mai multe minorități, iar proporțiile se simt foarte tare.

Multiculturalismul este o valoare a acestui oraș, pe care acum vor s-o conserve în mod conștient. Este foarte frumos să ai teatru maghiar și german. Iar în cadrul teatrului de păpuși există și o secție sârbă. Cu toate acestea, lumea și cultura minorităților care trăiesc aici nu au niciun impact asupra națiunii majoritare din oraș. În trecut, probabil, era altfel...

Este interesant să observi cine merge la teatrul maghiar, românesc sau german. Văd că, pentru publicul românesc, mersul la teatrul german este o chestiune de prestigiu.

În cazul teatrului maghiar, parcă există, în general, o respingere din partea lor, așa că, cei care vin la noi sunt o categorie deschisă în mod expres la acest lucru. Sunt foarte curioasă să știu din ce motiv vine publicul român la teatrul maghiar? În general, toți cei care vin să vadă un spectacol aici au un fel de contact prealabil cu cultura maghiară.

Este o fată româncă căreia îi plac spectacolele mele. Ea a început să creeze un fel de instalații despre ele, în care apar motive din spectacole, personajele etc. Mi-a spus recent că predă unui băiețel român care se pare că se uită la povești populare maghiare pe YouTube și este îngrijorat ca nu cumva ele să dispară la un moment dat de pe internet. E un copil din Timișoara, dintr-o familie

complet românească. Deci, oamenii încă se mai întâlnesc cu alte culturi, dar nu atât de mult ca înainte.

Și eu i-am trimis niște povești populare maghiare acestei fete, pentru că era curioasă și voia să le folosească în predarea limbilor engleză și franceză.

Pentru mine, cultura sârbă este realmente deosebită și cea pe care nu aș fi cunoscut-o în altă parte. Așadar, există dificultăți în viața timișoreană, dar ea ascunde și multe oportunități. Datorită acestor experiențe, nu aș alege o altă cale.

KK

György Szabó

DESPRE NECESITATEA ABSOLUTĂ A COOPERĂRII REGIONALE

[multicultural] [dans] [învățământ] [muncă]

În Ungaria, dansul contemporan a luat naștere în anii optzeci, dintr-o situație politică aparent statică. În această perioadă, dansurile care au ajuns la noi din Occident au reprezentat un lucru important: descoperirea corpului, la care a contribuit și erotismul, prin intermediul videoclipurilor. Este vorba despre faptul că Jane Fonda a început să promoveze aerobicul, iar masele de oameni au început să facă mișcare, să-și folosească corpul. Unul dintre câștigătorii acestor mișcări a fost dansul contemporan, care a devenit, în scurt timp, foarte popular în rândul tinerilor și studenților. Acesta a devenit atractiv mai ales pentru elită. Popularitatea dansului popular, a baletului și a dansului de societate a scăzut – aș spune că, începând cu anii optzeci; popularitatea genurilor de dans mai vechi a rămas cu mult în urma dansului contemporan.

Pentru mine este clar că abstracția dansului contemporan a stat la baza faptului că producții străine de înaltă calitate au putut să apară în capitală, fără niciun filtru politic, chiar dacă până atunci acest gen de dans nu a avut o istorie semnificativă. Apariția acestora a însemnat o revoluție estetică, atât în Europa de Est, cât și în țara noastră, dar și iluzia că ceea ce este posibil în Occident este permis și în țara noastră.

Dansul contemporan a fost o revoluție a auto-exprimării. Datorită modului abstract de exprimare, afirmarea de sine nu cunoștea limite. Dacă un politician sau un om de partid stătea în sală, acesta nu ridica nici o obiecție, pentru că, practic, nici nu știa ce vedea. Acest lucru este foarte asemănător cu cazul lui Mary Wigman, care, în vremurile naziste, a căzut în dizgrație, dezvoltând apoi un limbaj coregrafic din care, dacă un propagandist nazist ar fi venit la spectacol, n-ar fi înțeles nimic. Astfel, spectacolele de teatru-dans contemporan din anii optzeci, deși aveau un ton critic, puteau fi vizionate fără nicio restricție – iar, pe scară mai largă, dansul a oferit practicanților săi o libertate de auto-exprimare deplină.

•

Acum, însă, în Ungaria, această perioadă a ajuns cumva la final, iar situația

dansului contemporan se află într-un declin puternic. Desigur, putem da vina pe sistemul economic. Că totul este devorat de capitalism, de neoliberalism și de globalizare, dar din ce în ce mai mult populismul, acum renăscut, stă în calea exprimării intelectuale. Mulți oameni au impresia că arta se află într-o situație de criză. Parcă ceva s-a oprit brusc. Pe de altă parte, și teatrul autohton se află în criză, doar aceea în care se regăsește dansul este mai profundă.

Însă arta, fiind indestructibilă, se reinterpretează și renaște în fiecare epocă, astfel că își va găsi din nou drumul. După un timp, simțim cu toții că avem nevoie de răspunsuri noi, care să reflecte mai bine propriile noastre vieți, decât răspunsurile pe care le-am primit în trecut. Deși pare că arta pierde teren, acum își caută mai degrabă o nouă poziție.

Așadar, întrebarea este: cum ne putem exprima prezentul în mod valid? Văd că în adâncuri se desfășoară o căutare febrilă. Unde se situează dansul în această conjunctură schimbată? Care este rolul dansului? În dans, căutăm, mai ales, cum să ne conectăm, prin corpurile noastre, la vibrațiile sociale ale prezentului. De asemenea, la incertitudinea instalată se adaugă și faptul că dansul contemporan este, în esență, abstract. În zilele noastre, ne confruntăm cu răspândirea și renașterea narațiunilor.

O altă întrebare importantă este cum poate fi vândut un spectacol de dans. În zilele noastre, și asta e o problemă destul de dificilă. Trebuie să vinzi o producție unor oameni care nu au dansat în viața lor – poate au făcut ceva sport, ca și mine. Majoritatea oamenilor au puțină experiență reală (sau nu au deloc) cu mișcarea. Nu au experiență în dans și nici nu au prea văzut mult dans, așa că nu-i totuna cum intră în această lume, ca spectatori. Dar când vezi multe, îți ascuți vederea. Și asta te ajută să trăiești experiența.

Totuși, problema poate fi și faptul că suntem lenți sau ne obișnuim cu o direcție anume și, ca urmare, reacționăm prea târziu. Astfel, merită întotdeauna să ne uităm în jur. Să vă dau un exemplu. În urmă cu aproximativ doisprezece ani, am descoperit un muzician pe nume FKA Twigs. Muzica sa a fost prima care a combinat, pentru mine, „comercialul” cu ceea ce numesc eu „contemporan”. În piesele sale, a îmbinat într-un mod incitant două lumi diametral opuse.

(Apropo, și el este coregraf.) Acum vedem că același lucru începe să apară și în dansul contemporan. Răspândirea *urban dance*-ului în zona contemporană a câștigat teren de ceva timp. De multe ori nu pot să-mi dau seama dacă mă uit la ceva *mainstream* sau la ceva contemporan, dar, oricum, nu asta este întrebarea. Publicul la asta se înghesuie acum, și nu la ceea ce obișnuiam eu să iubesc și să caut, pentru că vremurile s-au schimbat, iar dansul își caută propriile răspunsuri care să rezoneze cu prezentul.

•

În ceea ce privește situația dansului în Ungaria, putem afirma că, în prezent, aceasta are trei straturi. Într-un fel, evocă vremurile socialismului, sau, mai precis, situația actuală este foarte asemănătoare cu cea pentru care am început să lucrăm în anii optzeci, iar acest lucru acum a devenit din nou justificat. Există din nou un cerc de conducători. Se numește Federația Dansatorilor Maghiari (MTSZ).

Mediul rural este a doua opțiune, care ne oferă o modalitate de a sta departe de influența MTSZ. Aceasta este o noutate, în comparație cu sistemul socialist din anii optzeci. Pentru că, la acea vreme, în afară de câteva excepții, nu era ceva obișnuit ca trupele de teatru din mediul rural să aibă mai multe secții. Acum există din ce în ce mai multe trupe de dans în mediul rural, iar acest lucru este binevenit. (Desigur, așa-numita „instituție-mamă” așteaptă din când în când un serviciu de la ei, adică dansatorii trebuie să ajute și teatrul.) Această situație asigură multor dansatori și coregrafi o stabilitate mai mare.

Și mai există un al treilea cerc, independenții, care sunt creatorii inovatori. Aceștia sunt, în continuare, absolut vulnerabili și marginalizați. Ei primesc mereu cei mai puțini bani. Ar trebui să se organizeze ca să-și poată apăra interesele. Mult timp, Europa de Vest le-a oferit o mică speranță, dar și asta se apropie de sfârșit, iar încet-încet drumul se închide. Acum, situația lor este destul de disperată, pentru că deja subvențiile lor interne s-au topit.

•

Până acum, toată lumea urmărea cu atenție sporită ce se întâmplă în Occident. Toată lumea voia să se vândă acolo. Dar această iluzie s-a terminat. A existat o pierdere a iluziei la sfârșitul anilor nouăzeci, iar acum, de câțiva ani, există din nou un mare grad de deziluzionare. La Budapesta se simte cu siguranță

acest lucru.

Și care este rezultatul? Că de vreo cinci-șase ani am început, treptat, să explorez regiunea noastră, căutând parteneri. Dar am fost, de asemenea, încurajat să fac asta pentru a împărți costurile producțiilor străine invitate de „Trafó”. De exemplu, am început să merg la Ljubljana. A fost interesant să văd că și acolo am găsit o comunitate de dans în dezintegrare, asemănătoare cu a noastră.

Văd că există o nevoie tot mai mare de cooperare în regiune. Dar nu merită să ne gândim la producții mari. Trebuie să construim încet. Și să dezvoltăm o rețea. Pe de altă parte, și polonezii sunt deschiși deja la acest lucru, deși până acum ei nu s-au gândit deloc la potențialul regiunii. Deci, situația comunităților din Polonia, Cehia, Slovacia sau din Balcani este similară și din ce în ce mai mulți oameni recunosc interesul comun și realitatea comună.

Regiunea Balcanilor este unică, pentru că mulți care au fost dansatori în anii nouăzeci au fondat, în principal, festivaluri. Dar nu s-au structurat, nu au creat spații de spectacole și evenimente. În Praga s-a înființat „Archa și Ponec” sau există „Trafó”, în Budapesta, „PTL”, în Ljubljana (teatrul de dans Plesni Teater Ljubljana) și, desigur, mai sunt și spațiile mici, cum ar fi „Kino Šiška”. Așadar, procesul a debutat și în regiune încep să apară diferite spații, dar sunt foarte puține, festivalurile fiind mai ușor de organizat. Acum sunt câteva spații cu care putem să negociem și să ne unim forțele.

Pentru că, în cazul dansului, este important să fii pe scenă cât mai mult posibil, deci mobilitatea este esențială. În Ungaria, este o idee fixă, și cred că și tradiția transilvăneană întărește acest lucru, că teatrul e acolo unde există o trupă. Această tradiție și această practică, însă, nu prea facilitează mobilitatea internă. Dar cred că ar fi grozav dacă s-ar putea crea o rețea de spații deschise pentru dans în orașele universitare mai mari. În 2009, în Ungaria, a existat o idee de a construi alte cinci spații „Trafó” în provincie. Acesta a fost programul „Agora”. Numai că a fost oprit de partidul FIDESZ. Este păcat, pentru că ar fi foarte util, dacă s-ar crea măcar astfel de colaborări.

În urmă cu aproximativ zece ani, am sugerat coregrafilor: *ascultați-mă, ar fi o schimbare grozavă dacă tot mai mulți dintre voi ați putea să lucrați în teatrele din provincie. Dacă veți avea posibilitatea, duceți-vă și începeți să organizați festivaluri la sfârșit de stagiune.* Pentru că, dacă se organizează cinci festivaluri în locuri diferite și fiecare invită zece trupe, asta înseamnă deja cincizeci de spectacole. Deci, sunt convins că cel mai important lucru de făcut la noi este să creștem mobilitatea. Pentru că este foarte important pentru dansatori să aibă experiența de a nu performa întotdeauna în fața aceluiași public.

Recent, polonezii ne-au sugerat că poate ar putea fi utilizată rețeaua de Capitale Culturale Europene, sau ar putea fi creată o platformă regională după modelul acestora. O platformă pentru noi înșine, unde chiar și occidentalii ar dori să vină.

Acum, cei din Occident nu vin, pentru că simt că aici dansul nu este respectat, nu are bază puternică, nu are suficientă susținere din partea statului. Scandinavii s-au unit. Au susținerea tuturor celor patru state. Chiar dacă spectacolele nu sunt interesante, ele sunt încă prezente în Occident. Artiștii inovatori sunt tratați acolo într-un mod uman. Chiar dacă producțiile nu sunt atât de bune, ele sunt, totuși, vizibile și sunt invitate în diferite locuri. De aceea, cred că atâta timp cât nu vor exista schimbări politice, nu vor fi nici schimbări reale în acest domeniu. În Ungaria, ar fi necesară o schimbare majoră, încât cultura inovatoare maghiară să supraviețuiască și să fie prezentă pe scena internațională.

Ceea ce tocmai am subliniat în legătură cu regiunea noastră ar fi o opțiune viabilă. Ar trebui să lucrăm la asta. Să gândim producții mici, în spații mici. Nu contează dacă ești invitat la Palatul Artelor – desigur, dacă ești invitat, du-te. Dar îți poți construi un public și în „Trafó”, într-o sală de trei sute de oameni sau în teatrul underground „MU”, de o sută de locuri. Dar asta doar dacă ajungem să ne cunoaștem lucrările reciproc. Pentru că alții vor veni să te vizioneze atunci când ești văzut și ești recomandat. La fel cum eu cumpăr o carte atunci când cineva îmi povestește despre ea. *Uau, asta mă interesează.*

La fel trebuie făcut și cu dansul, doar că este destul de dificil, pentru că este abstract și este greu să vorbești despre el într-un mod interesant.

•

Ceea ce complică și mai mult situația din Ungaria este problema noii generații de coregrafi. Din păcate, nu există o gândire socială despre cum să se creeze oportunități pentru formarea unor coregrafi buni. Să ne uităm la formarea dansatorilor de până acum. Care a fost principala sa caracteristică? S-a axat aproape exclusiv pe stăpânirea tehnicii. Însă ar fi nevoie de dezvoltarea intelectului într-o măsură mai mare decât este acum. Pentru exprimarea de sine trebuie cristalizat unui mediu creativ și, în acest sens, mai sunt foarte multe de făcut în Ungaria.

Iván Angelus a reușit să realizeze ceva la Colegiul de Dans Contemporan din Budapesta, sau la instituția succesoare, Budapest Contemporary Dance Academy. Din păcate, nici el nu a reușit să reprezinte pe deplin ceea ce și-a propus, a întâmpinat numeroase probleme, dar a contribuit la formarea multor oameni valoroși. Din cadrul Institutului de Balet, activitatea lui Kati Lőrinc mi s-a părut remarcabilă, deși, nu știu cât va rămâne din tot ceea ce a reprezentat ea.

Practic, dansul maghiar se află într-o situație dificilă deoarece nu are angajatori puternici. Pentru mine, angajatorul puternic înseamnă un coregraf. Căci dansatori buni sunt mulți.

În același timp, este clar că – observ această tendință și în străinătate – ne întoarcem la anii de dinaintea anilor șaptezeci și optzeci, când coregrafiile se formau în trupe creative stabile. Isadora Duncan, de exemplu, și-a găsit propria lume alături de Louise Fuller. Merce Cunningham s-a format în trupa și în atelierul Marthei Graham. Pina Bausch a început să danseze în trupa lui Kurt Jooss. Se pare că, în prezent, stabilitatea atelierelor capătă o importanță din ce în ce mai mare.

De aceea, ar trebui să înțelegem cum funcționează sistemul de finanțare. În Ungaria, subvenția de funcționare, care în străinătate este acordată pe o

perioadă de trei-cinci ani, este o sumă atât de mică, încât nu este suficientă pentru dezvoltare. În cazul multor trupe, este vorba de atât de puțini bani, ca și cum ar fi primit o finanțare pentru producție de la Fondul Cultural Național Maghiar (NKA). Și apoi ne întrebăm unde sunt artiștii consacrați pe care i-am putea urma?

În anii optzeci, când eram student, i-am văzut pe cei de la „Arvisura” la Casa de Cultură „Ady Endre”: *doamne, ce spectacol au făcut atunci!* Ulterior, s-au mutat de la Universitatea de Economie la Teatrul „Szkéné” din Budapesta. Acolo au lucrat timp de vreo douăzeci de ani, iar în momentul desființării, două persoane s-au despărțit de ei, Béla Pintér și Süsü (Árpád Schilling). Dar și Pál Frenák este un exemplu bun, care a parcurs un drum extraordinar, de la atelier la atelier. Astăzi, finanțarea independenților (lipsa ei) nu permite acest lucru, aproape că nu mai există ateliere.

•

Partea pozitivă a muncii mele de manager și director al „Trafó”, din Budapesta, este că am o privire generală asupra multor sisteme, și văd cine, cum funcționează, adică cum încearcă în diferite țări să țină în viață lumea dansului.

De exemplu, francezii au un sistem mare de găzduire de spectacole, care se leagă de numele lui Jack Lang. De fapt, acest sistem începe acum să cedeze. Deci, există și acolo multe nemulțumiri în lumea dansului. Puțini oameni vor să conducă centrele coregrafice de acolo. Se conturează o problemă managerială/ profesională serioasă. (Să recunoaștem că și acasă am avea mare nevoie de lideri buni.) În continuare, finanțarea belgienilor este cea mai bună, dar toată lumea se teme că se va interveni profund în acest sistem. Majoritatea oamenilor se tem că Franța va cădea mai devreme sau mai târziu. Pentru că, dacă Le Pen ajunge la putere, lumea intelectuală franceză s-ar putea confrunța cu o criză serioasă.

În cazul germanilor, structura este similară cu a noastră. Deci, există un sistem de teatru de repertoriu, cum ar fi Staatstheater Mainz, și în cadrul acestuia funcționează Tanz-Mainz. Aș dori să subliniez că scena independentă începe

să se restrângă și acolo, deoarece există din ce în ce mai puțini bani pentru artele inovatoare pe bază de proiect. Acum, la ei se înființează o trupă într-un teatru rural și se invită coregrafi independenți din întreaga lume. Atâta timp cât vor mai exista. Pentru că, dacă nu va exista sfera independentă, atunci de unde vor mai invita?

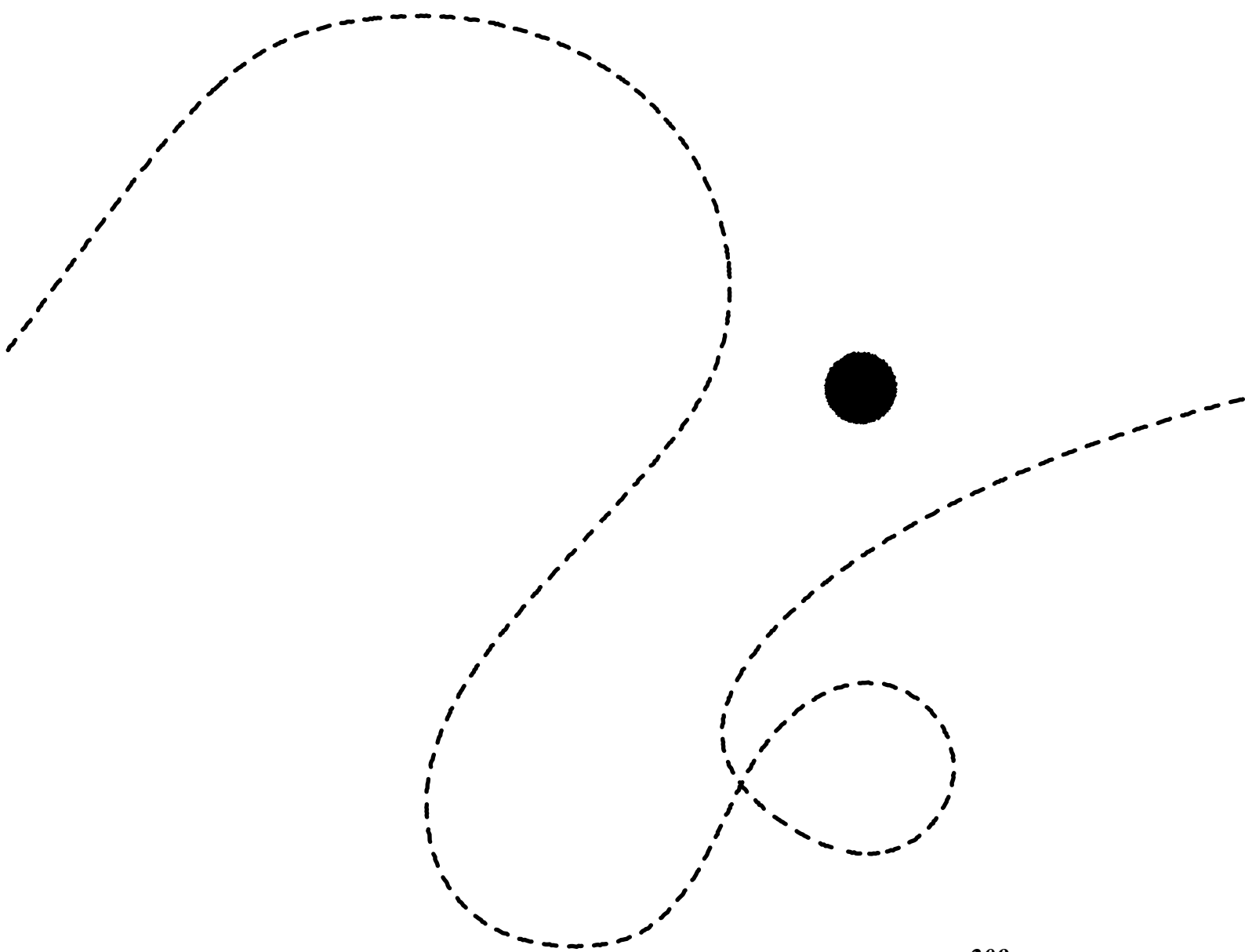
Astfel, sunt convins că se va ajunge într-o situație similară cu cea de pe vremuri: cineva din trupa respectivă se plictisește de ceea ce face, vrea să meargă într-o altă direcție, începe să lucreze, joacă la festivaluri, are succes, iar dacă cineva are succes, atunci, mai devreme sau mai târziu, cineva îi va susține independența.

•

Cea mai importantă întrebare este ce putem inventa aici, în Ungaria, în colaborare cu țările vecine. În opinia mea, trebuie să ne gândim care ar fi acel mic pas pe care putem să-l facem. Ceea ce văd ca o oportunitate este mobilizarea micilor producții în regiunea mai largă. Pe cât posibil, trebuie să ne implicăm în programe de rezidență, trebuie să folosim canalele internaționale și nu ar trebui să așteptăm prea mult cu asta.

Pentru că, dacă apare acest dinamism, se pot învăța mai multe tehnici, se poate învăța mai repede. Și atunci dansatorii vor fi mai interesanți și, în același timp, mai valoroși pe piață. Directorii artistici ai companiilor ar trebui să viziteze cât mai multe locuri și să caute dansatori și coregrafi talentați. Dar să nu uităm nici să atragem în educație cât mai mulți oameni inspirați și originali.

AZs



Gábor Viktor Kozma

CORPURI ÎN SPAȚIU

[multicultural] [actor] [învățământ]

M-am născut la Budapesta. Practic, acolo trăiesc și astăzi. Timp de trei ani am învățat actorie la așa-numitul studio al „Academiei Maghiare de Teatru din Pesta”.

Mai târziu, mi-am început studiile în învățământul superior, de data asta în România. Am studiat actorie la Universitatea de Arte din Târgu Mureș, într-un program de trei plus doi ani. A fost o schimbare majoră pentru mine, din toate punctele de vedere – după capitală, să aterizez, brusc, în atmosfera unui oraș universitar mai mic, și la nivel de învățământ, să mă alătur unui mediu străin dintr-o cultură minoritară. Tot acolo mi-am făcut și studiile doctorale.

În România există două universități de artă teatrală unde studenții maghiari pot învăța în limba lor maternă – cealaltă este Universitatea „Babeș-Bolyai”, din Cluj-Napoca. M-am transferat acolo ca profesor în anul 2019.

Deci, pot spune că mi-am petrecut cea mai mare parte a anilor mei ca persoană matură în România. Dar îmi simt și identitatea din Ungaria, o consider ca fiind o parte importantă a personalității mele. Ca urmare, mă simt acasă în ambele părți.

Am observat mai multe diferențe între mediul teatral din Ungaria și cel din România. În formarea teatrală din Ungaria, tradiția metodelor bazate pe realismul psihologic este foarte puternică. Analiza s-a înrădăcinat foarte profund în abordarea teatrală. Dezavantajul acestui aspect este că formarea profesională din Ungaria se schimbă foarte greu, astfel cu greu se poate înlocui această abordare analitică cu experimentarea prin corpul fizic sau cu metodologia psihofizice, bazate pur și simplu pe o altă logică.

Desigur, sunt unele schimbări. În ultima vreme, de exemplu, specializarea de regie de teatru fizic de la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică din Budapesta (SZFE), condusă de Csaba Horváth, reprezintă o schimbare majoră în acest sens. Parcă văd în învățământ un fel de deschidere către dife-

rite școli și metodologii. Și noi, cei din sfera independentă, suntem implicați activ în această schimbare (eu de exemplu, cu trupa mea, *Șansa Vânătorului – A Vadász Esélye*), organizând din când în când workshopuri la Budapesta care vizează dezvoltarea logicii corporale.

Așa cum am menționat mai sus, în Transilvania cunosc, în primul rând, instituțiile de formare teatrală de limba maghiară. Acolo văd o deschidere mai largă către diferite metodologii. Cred că e o particularitate culturală. Teatrul maghiar transilvănean este în contact cu cultura teatrală românească în care bogăția expresiei corporale, tradiția commediei dell'arte sunt mai prezente și se influențează reciproc în mod natural. Din acest motiv, logica psihofizică, în care corpul nu este doar un mijloc de exprimare, ci și un cadru al experimentării, este mai aproape de gândirea pedagogică transilvăneană și de identitatea creativă transilvăneană.

O caracteristică a țărilor post-socialiste este (Polonia cred că e o excepție) că anumite valuri culturale nu au putut fi integrate în ele, de exemplu, avangarda teatrală maghiară nu a putut prinde rădăcini adânci. Nu s-a reușit înlocuirea logicii realiste psihologice, narative.

În teatrul românesc observ că – poate pentru că, în timpul dictaturii, s-a dezvoltat în țară o logica dublă a vorbirii scenice, adică mulți creatori s-au exprimat în imagini – apare mai ușor schimbarea logicii. Fiindcă în teatrul românesc imaginea este foarte puternică, textul și povestirea nu mai sunt neapărat la baza spectacolelor teatrale.

•

Astăzi, în discursul profesional internațional este deja acceptat faptul că nu putem separa corpul de mintea omului. Ele interacționează în mod constant unul cu celălalt, și unul nu poate fi studiat fără celălalt.

Astfel, gândirea fenomenologică este integrată frumos în teoria teatrului. Cu toate acestea, la începutul secolului al XX-lea, orientarea pedagogiei teatrale spre corpul uman a separat oarecum corpul de mediul său. Frank Camilleri a vorbit, în ultima vreme, despre nevoia de a ne deschide modul nostru de

gândire despre corp spre un sistem mai mare: mediul înconjurător. Cum ar putea fi examinat corpul separat de acesta? În schimb, ar trebui să privim corpul actorului împreună cu lumea din jurul lui, adică drept ceva care este interdependent cu mediul înconjurător.

Așadar, eu văd acest lucru ca pe următorul nivel în care ne gândim la actor, nu ca la centrul teatrului, ci ca la un element care își poate face treaba în relație cu spațiul și cu timpul, adică munca lui este să creeze o relație cu spațiul și cu timpul. Deci, aici ar fi o schimbare de perspectivă. Conștiința actorului sau ideea actorului ca individ creativ, versus actorul ca parte a jocului. Actorul ca element al procesului creativ, actorul ca individ suveran sau comunitate care dă viață spațiului și timpului.

Așadar, încet-încet, se schimbă perspectiva noastră asupra teatrului. Asta, într-un fel, este responsabilitatea noastră. Să facilităm astfel de discursuri și să transmitem rezultatele obținute între culturi.

•

În timpul studiilor universitare, am început să particip la diverse ateliere și cursuri internaționale. În anul doi, am simțit că, pentru dezvoltarea mea, am nevoie să ies din mediul cu care eram obișnuit la acel moment, adică cel din Târgu Mureș. Am mers în Lituania cu o bursă Erasmus de trei luni și acolo am fost surprins să aflu că formarea actorilor a fost structurată într-un mod complet diferit de cel cu care eram obișnuit.

În cultura noastră maghiară, principala direcție este încă integrarea metodologiilor teatrale în cursurile de actorie. În Lituania, și mai ales în clasa în care am studiat, lecțiile de metodologie au fost separate la nivel de disciplină. A fost improvizație, biomecanică, tehnică Cehov, metoda Suzuki, și lângă ele, separat, cursurile de actorie. Pe lângă asta am avut parte și de un atelier Lecoq.

Deci, tehnicile și metodologiile care au apărut în educație, în cadrul formării actorilor, au oferit doar o cheie pentru ceea ce trebuia să facem la nivelul realizării unei scene sau la nivelul muncii creative, în sine. Așa că, dacă la un

curs, Koršunovas s-a ocupat de noi în calitate de regizor, el nu a mai condus proiectul dintr-o perspectivă pedagogică, ci, mai degrabă, ca regizor. Pentru mine, separarea tehnicii de procesul creativ a fost o mare revelație.

M-am îndrăgostit de metoda Suzuki în Lituania. Mai târziu, am continuat pe această cale: am mers mai întâi în Japonia, în 2015, la un curs internațional de teatru, iar de atunci am lucrat acolo de mai multe ori pentru câteva săptămâni, de exemplu în această vară. Am învățat metoda direct de la trupă și de la mai mulți profesori străini. Din fericire, mi-au oferit posibilitatea ca, în calitate de artist în cadrul trupei internaționale, să particip la procesul creativ al spectacolelor. Deci, am experimentat de mai multe ori modul în care metodologia psihofizică poate ajuta un proces creativ specific.

Această căutare metodologică m-a determinat să aleg această temă pentru cercetarea mea doctorală. La acea vreme, am devenit interesat și de alte metodologii. Intenția mea este de a canaliza diferitele metodologii mai puțin cunoscute în cultura teatrală maghiară, în învățământul superior. Mă interesează modul în care acestea pot ajuta generațiile viitoare în căutarea sinelui, adică cu ceea ce se confruntă de obicei un student de actorie în timpul studiilor.

•

Cultura est-europeană se orientează cu greu spre logica structurilor libere de formare, deoarece workshop-ul este, în principiu, o formă de educație bazată pe logica capitalistă a pieței. Faptul că la noi, atelierele încă apar ca un element străin, nu este o caracteristică specific maghiară sau transilvăneană, ci este vorba de o moștenire culturală est-europeană.

Practic, „cultura workshopurilor” poate fi considerată americană, având o mare tradiție acolo. În America, un actor lucrează ca actor doar pe perioada unui contract. Nu este tipic să fie angajat permanent ca actor. Are, să zicem, un contract de două luni, timp în care joacă spectacolele. Apoi, până la următorul contract, se ocupă cu altceva: va lucra ca taximetrist, vânzător comercial și așa mai departe. Dar, pentru a fi capabil să dea tot ce are mai bun la următorul casting, se perfecționează și își menține calitățile la zi.

Datorită logicii post-socialiste a teatrului de repertoriu, această abordare nu face parte din sistemul nostru. De multe ori, unui artist profesionist îi este dificil să participe la un workshop, de exemplu, din cauza programului fix – cum ar fi repetițiile neprevăzute de la un teatru de stat. Acest lucru este o diferență în ceea ce privește timpul și aspectele instituționale și structurale.

O altă diferență este că, deși văd o deschidere în această direcție în rândul tinerilor, aceștia sunt adesea împiedicați să dezvolte această abordare mai flexibilă din cauza situației financiare. De exemplu, am dat recent peste un curs de weekend din Germania: prețul cursului începe de la 500-600 EUR. Prețul nu include biletele de avion, cazarea, mesele... Asta înseamnă mult peste 1000 de euro pentru o călătorie de studiu de câteva zile/ în weekend.

Deci, avem o mare responsabilitate în acest sens: să introducem noi metodologii în educație sau chiar să aducem ateliere deschise, adică la un preț și un interval de timp accesibile pentru persoanele care ar fi interesate de ele, dar care nu și le pot permite altfel, pentru că aceste ateliere sunt investiții în noi înșine, în competențele noastre profesionale, în a ne descoperi într-un alt mod, printr-un alt mediu.

•

În acest moment văd multă confuzie. Atât la nivel social, cât și în artă. Am supraviețuit unei pandemii, suntem implicați într-un proces de război în Europa. Avem criza energetică. Avem criza climatică. Ne pierdem capul căzând dintr-o criză în alta.

În același timp, acest lucru a contribuit la autorefecția artelor. Care este rolul artei atunci când tot sprijinul, toți banii și timpii trebuie să meargă în mod obligatoriu pentru a salva vieți? Teatrul nu va salva vieți. Are un rol social important, are putere de vindecare, are puterea de a provoca reflexia. Dar nu salvează vieți în mod concret. Când vine vorba de viață și de moarte, unde este locul artei?

Nu sunt sigur că abordarea avangardistă trebuie să nu fie următorul nostru pas. Mai degrabă, trebuie să regândim formele. În situația actuală – în care

crizelor mai sus menționate se adaugă digitalizarea și pierderea relației cu propriul corp, din cauza digitalizării – văd că teatrul va intra într-un rol clasic.

Pentru că văd corpuri umane pe scenă. Expunând corpul, atenția mea, ca spectator, îmi amintește de propria mea corporalitate. Deci, teatrul mă duce înapoi la ceva, chiar și atunci când digitalizarea, ca instrument, apare în spectacol. Corpul viu al actorului reprezintă o valoare teatrală de bază pentru mine. Este un element care nu prea poate fi înlocuit cu nimic altceva.

Deci, crizele pot servi drept catalizator pentru regândirea propriului nostru rol. Rezultatul regândirii artei noastre poate fi, de exemplu, deschiderea către comunități. Mă gândesc, de exemplu, la educația prin teatru.

În Europa Centrală și de Est, această deschidere este absolut vizibilă. Aproape că nu există niciun teatru care să nu experimenteze cu diferite structuri educaționale teatrale pentru a motiva spectatorul să devină un participant mai activ. În Europa de Vest există o mare tradiție în acest sens. Acolo, ei nu mai experimentează acest lucru, pentru că este deja o parte integrantă a culturii teatrale.

Există întotdeauna un mic decalaj în zona noastră față de aceste valuri. Ne trebuie 10-20 de ani până când ele ajung la noi, până când începem să le asumăm sau până când ne ducem luptele până la sfârșit cu un artist sau lider, care gândește într-un sistem mai clasic, până când poate accepta formele noi.

Și nu am vorbit încă despre problema spectatorului: pentru că noi, oamenii de teatru, avem o idee despre direcția spre care merită să ne îndreptăm, dar nu-i sigur că și spectatorul este pregătit de acel pas. Sau poate este pregătită doar una dintre generații.

Transformarea spectatorului dintr-un receptor pasiv, într-un participant activ: probabil acesta va fi răspunsul profesiei la criză. S-ar putea ca logica relațiilor personale, a construirii de comunități, a creațiilor colective să fie consolidată și prin teatru. La momentul actual, comunitățile au nevoie de acest lucru, atât

la nivel macro, cât și micro. Pentru că o comunitate te susține, o comunitate îți consolidează sentimentul că nu ești singur într-o situație anume. Iar teatrul, în mod normal, poate oferi un cadru pentru asta.

AZs

Éva Patkó

PARALELISME

[multiculturalitate] [învățământ]

Am absolvit regia de teatru la Universitatea de Arte din Târgu Mureș, acolo unde și predau de 12 ani. Predau din când în când și în străinătate, astfel că pot să fac parte și din alte tipuri de învățământ superior artistic.

În SUA, la Universitatea Berkeley din California am fost și studentă, și profesor cercetător timp de câte un semestru, așa că am experimentat cele două laturi ale vieții universitare de acolo. Este complet diferită de cea de acasă. Nu aș spune că una este mai bună decât cealaltă, dar mediul diferit poate să ne arate noi perspective în educație. Acolo, studenții au oportunitatea să aleagă disciplinele de curs. Astfel, profesorii sunt într-o poziție favorabilă, deoarece la cursurile lor participă studenții care sunt cu adevărat interesați de cursul respectiv și ambele părți sunt suficient de motivate și de pregătite.

În Elveția, educația de la Universitatea Zürcher Hochschule der Künste se desfășoară într-un sistem modular. Acest lucru înseamnă că, în decurs de șase săptămâni, studenții se concentrează pe maximum două proiecte. Este reconfortant să participi la același proces creativ împreună cu o echipă restrânsă pentru un timp mai îndelungat; este o adevărată experiență teatrală. Ca profesor și regizor, am avut nevoie de acest tip de muncă focusată, pentru a lucra cu eficiență maximă cu studenții mei.

De mulți ani, metoda mea de lucru în educație este pe bază de proiecte, studenții având de luat astfel multe decizii importante în procesul creativ comun. Din fericire, această metodă de lucru s-a limpezit, în cursul experiențelor mele străine.

În SUA și în Elveția am predat la universități cu un număr mare de studenți. Deoarece există mulți candidați, în sistemul modular elvețian cursurile se schimbă la fiecare șase săptămâni. Sunt mai multe module, iar într-un grup intră aproximativ șapte persoane. De asemenea, în sistemul american există concurență mare la înscriere, iar activitatea se desfășoară în grupuri mici

și acolo. Pe baza unei scrisori de motivație, a experienței profesionale și a activității de voluntariat se decide cine va fi admis.

Am observat diferențe importante în abordarea pregătirii practice și teoretice. În România, insistăm pe o pregătire teoretică solidă, ceea ce este mai puțin posibil în sistemele modulare. În Occident, există un discurs serios care pune întrebarea dacă tipul de educație teatrală în care teoria este trecută în plan secund mai poate fi numit „(sistem de educație) universitară”. Se pot desfășura activități foarte bune pe bază de proiect, procesul creativ poate fi aprofundat, această parte este fantastică. Dar dacă nu există o bază teoretică, aceasta este dificil de recuperat. Desigur, educația teoretică se desfășoară și în cadrul modulelor, dar se leagă, în principal, de materialul modulului.

De exemplu, la Universitatea Berkeley din California, există cursuri Shakespeare, pentru care trebuie să înveți elementele de bază ale tehnicilor de vorbire și ale modurilor de gândire în cadrul altor cursuri. Dar dacă alegi un curs Ibsen, este posibil să nu știi nimic despre teatrul elisabetan sau grecesc. Acolo vei învăța cum să studiezi în profunzime un subiect care te interesează, cum să cercetezi tema aleasă și vei putea să valorifici cunoștințele acumulate și după finalizarea acestui program educațional.

Este important să discutăm cum se dezvoltă educația teatrală, care sunt cerințele, în ce direcție se schimbă teatrul și unde ne încadrăm cu studenții în acest proces. Noi trebuie să auzim vocea studenților, atunci când ne cer să-l depășim odată pe Cehov. Experiențele din străinătate ajută foarte mult la comunicarea în cadrul proiectelor. În Transilvania, ne-am socializat într-un sistem de învățământ diferit, așa că experimentarea unui mediu diferit ne oferă multe.

De exemplu, una dintre primele mele experiențe în SUA a fost că un bărbat a intrat în fața mea pe ușa unei săli de curs de la universitate. Acasă, eram obișnuită să mi se permită să intru prima, așa că prima mea reacție a fost: „*ce om nepoliticos*”. În curând mi-am dat seama că exact asta e reacția normală, acolo nu le păsa de sexul tău, tot ce conta era ceea ce știi. Nici mai târziu, în

Elveția nu am avut parte de curtoazie, dar, într-o altă formă, se acordă multă atenție egalității de gen – de exemplu, în teatre a crescut semnificativ numărul regizoarelor. Acest proces se datorează discursului social, schimbarea nu se întâmplă de la sine. Este important să avem posibilitatea să vorbim despre aceste lucruri în forumuri publice, nu doar între noi, la nivel de bufet.

În Transilvania, majoritatea celor care dau admiterea la regie sunt femei. Totuși, dacă mă uit la cine va regiza în teatrele transilvănene în sezonul următor, nu se vede această proporție.

Universitatea elvețiană și cea americană sunt locuri internaționale, poți aplica de oriunde din lume, desigur, trebuie să vorbești limba. Experiența mea acolo a arătat că internaționalismul este indispensabil. Programele din cadrul instituțiilor de învățământ sunt, de asemenea, concepute în conformitate cu această idee. Cred că, la nivel economic și social, suntem deja într-o poziție în care mulți studenți străini ar putea veni la noi, dar, pentru asta, trebuie să ne transformăm și instituțiile. Ar fi frumos să primim cât mai mulți studenți din străinătate, pentru că asta ar avea o contribuție foarte importantă la educație.

Peste tot sunt bani mai puțini pentru cultură. Am vorbit cu mai mulți artiști și studenți din Elveția, iar mulți dintre ei nu preferă sistemul tradițional de teatru de stat, pentru că își găsesc locul în sfera independentă. Nu numai pentru că există mai multe trupe independente acolo, aceștia nu gândesc neapărat în termeni de companii. Își câștigă existența din artă, au ocazia să experimenteze, sunt apreciați. Nu trebuie să fii orientat spre succes, așa cum se întâmplă la noi în zona independentă.

În America nu prea sunt multe companii. Toată lumea are un job „civil” pentru a-și câștiga existența, și, pe lângă asta, se ocupă cu ceea ce îi place. Din acest motiv, există, de obicei, o repetiție intensivă de cinci ore pe zi. Am regizat două spectacole la Teatrul Y independent din Chicago și la fiecare am ținut castinguri. Mulți oameni au aplicat, au fost bine pregătiți, mulți au venit de departe, din alte state, iar acest lucru a creat o situație foarte bună. Există mult entuziasm și în România, dar oamenii, în special tinerii, se descurajează repede.

Cred că și eu de aceea sunt chemată în Elveția sau America, pentru că, datorită studenților și colegilor mei transilvăneni, pot să duc cu mine și să le ofer o perspectivă nouă. În opinia mea, internaționalismul și abordările diverse inspiră toți oamenii creativi.

KK

Yvette Jankó Szép

A VORBI ACEEAȘI LIMBĂ (MONOLOG SCHIZOID)

[repertoriu] [multicultural] [muncă] [traducere]

Simplu (S): De ce ai ales tocmai acest titlu: *A vorbi aceeași limbă?*

Traducător – „pe dos” (T): Pentru că atunci când vine vorba de traducere, acesta este destul de paradoxal.

S: Oh, îți plac paradoxurile?

T: Să spunem doar că, în calitate de traducător, nu pot scăpa de ele.

S: Ești urmărit?

T: Da, mă bântuie în tot felul de costume lingvistice...

S: Te distrug?

T: Vezi, iar am dat de o întrebare mascată, monolingvă, intraductibilă! Nu, nu silaba „-trug” de la sfârșit. Ci silaba „-trag”.

S: ?

T: Mă distrag o vreme. Unele, mai figurative și mai ușor de tradus, doar pentru un moment de uimire. Altele, cele mai lingvistico-viscerale, mă preocupă adesea mult timp și chiar mă bântuie. De exemplu, nu reprezintă o greutate să traducem expresia „pâine cu piatră”. Acest element mitologic preparat din duritate și moliciune, pâinea cu o piatra coaptă în ea din povestea eroului finlandez Kullervo, poate fi tradusă cuvânt cu cuvânt, fără probleme, în toate limbile...

S: Cel puțin în culturile în care se mănâncă pâine dospită.

T: Sau unde pietrele sunt foarte plate... Dar la asta ne putem întoarce mai târziu, adică la drama pâinii de piatră a lui Kullervo. O problemă de traducere mai complicată este auto-contradicția întreșută cu ambiguitatea lingvistică codificată în expresii precum *a vorbi aceeași limbă*, adică, cum e în limba maghiară, „*a vorbi o singură limbă*”.

S: A vorbi una, adică o singură limbă în sensul strict al cuvântului?

T: Sau mai degrabă aceeași limbă cu cineva?

S: Inclusiv?

T: Sau exclusiv.

S: Deci, care dintre ele?

T: Tocmai asta este întrebarea! Este o filozofie a limbajului într-un singur idiom, nu-i așa? În funcție de faptul că o privești din punct de vedere monologic

sau dialogic, poți să te închizi într-o singură limbă (ceea ce este un nonsens, limba nu este un gen exclusiv) sau poți vorbi o limbă comună cu alții.

S: Bine, am epuizat subiectul. Trecând dincolo de această vrajă verbală infantilă derridiană, cum exact se leagă acest lucru cu traducerea de dramaturgie?

T: Aș fi un fel de traducător compulsiv.

S: Cum este un traducător compulsiv de dramaturgie?

T: Poate e mai mult de teatru decât de dramaturgie. Dar acum accentul se pune pe traducătorul compulsiv, cred. Când întâlnești mai multe limbi, nu poți face altceva: începi să traduci în mod involuntar. Am observat și la mine că, într-adevăr, o fac în mod compulsiv. Văzând un spectacol în limba finlandeză, sau română, sau engleză, ba chiar în suedeză, estonă, portugheză sau în orice altă limbă, îmi este greu să nu mă gândesc la modul în care acesta poate fi adaptat.

S: Ai menționat deja această dilemă psihologului tău?

T: Ca să nu mai vorbim de faptul că, desigur, această dificultate apare nu numai în cazul limbajelor verbale în sens restrâns. Psihologului meu? De ce nu teatro-translatorului meu?

S: Dânsul nu s-ar strădui nicidecum să te scape de această nevroză care este, probabil, încă tratabilă în acest moment. Ar pune întrebări, ca mine, de exemplu, la ce ai ajuns cu privire la translatabilitatea și transferabilitatea culturală a limbajului teatrului și al dramei, să zicem, în context finlandezomaghiar?

T: Ei bine, detaliat frumos, metodic, nu se pune problema dacă există sau nu o soluție. Totul poate fi tradus cu costul unor compromisuri și invers: nimic nu poate fi tradus fără compromisuri. Traducerea este așa, un gen diplomatic. Adică include o anumită dualitate înrudită cu lumea teatrului: este atât interpretativă, cât și performativă. Reprezintă textul-sursă prin interpretarea acestuia și, în același timp, textul țintă se expune, cele traduse fiind descoperite doar prin „interpretarea” traducerii, cum acesta face figuri în limba țintă. Deci este cvasi-diplomatic și cvasi-teatral în același timp...

S: ...astfel încât să împăcăm și capra, și varza...

T (*oftând*): Ei bine, ideea este că nu depinde de translatabilitate și transferabilitate faptul că drama finlandeză contemporană este o plantă atât

de rară pe scenele noastre. Și, desigur, nu numai cea finlandeză. Ci orice text creat în orice altă limbă europeană periferică (să nu mai vorbim de limbi din afara Europei și Americii de Nord). Toate acestea într-un context cu un repertoriu alcătuit și în zilele noastre predominant din traduceri, cum era și pe vremea epocii eroice a actoriei în limba maghiară. Shakespeare, Cehov, poate Beckett, ca alternativă, un pic de teatru absurd din Polonia sau câteva drame clasice antice cu corul eliminat.

Pseudopretextul leneș – potrivit căruia aceste piese contemporane de cine știe de pe unde conțin denumiri, situații ciudate, probleme străine, textul fiind fie prea complicat, fie prea criptic, genul nu este destul de prietenos cu publicul, într-un cuvânt, ele vorbesc un limbaj teatral dificil – poate fi spus și despre dramele antice, Shakespeare și chiar Beckett. Doar că aceștia nu mai sunt autori, ci, mai degrabă, branduri de încredere, furnizori de conținut de încredere, prin consens.

Și acolo unde drepturile de autor nu impun limite, clasicul proclamat ca sacru în timpul adaptării este adesea desfigurat până la punctul de nerecunoscut, cu care nu este nimic greșit, în sine, deoarece în traduceri, transcrieri lor din ce în ce mai numeroase, capodoperele autorilor morți, care au tendința de a se mumifica în limba originală, prind viață, ba chiar se scaldă cu euforie.

Sentimentul meu de lipsă este legat de logica perversă, pseudocapitalistă, în care artiștii teatrului de stat, în numele succesului previzibil și calculabil, consideră publicul ca fiind limitat, xenofob din punct de vedere cultural, cu toate că, în ciuda satisfacerii cerințelor imaginare, dâșii nu depind aproape deloc de spectatori în ceea ce privește finanțarea.:

S: Este corect să generalizăm în acest fel?

T: Evident că nu, exagerez și eu. Dar să consideri că straniețea limbajului dramatic poate fi fluturată ca o scuză valabilă, mă scoate din sărite. De ce să nu dăm o șansă, între cele treizeci și o mie de piese Cehov, muzicalul de succes momentan la modă și cele o sută de milioane de piese Shakespeare, de asemenea și dramaturgiei haosului dezvoltat de Leea Klemola, călătoriei ecologice în iad și dramaturgiei verticale a Laurei Ruohonen, socio-pamfletelor teatrale fără cuvinte în stil á la Saara Turunen, precum (meta) teatrului experimental al lui Kristian Smeds sau celui sociocritic al Annei Paavilainen, care tematizează violența structurală?

Undeva, în domeniul mai puțin aspru tratat al textelor teatrale maghiare contemporane, deoarece acestea aparțin aceleiași categorii discriminate, marginalizate, ca și textele traduse în zadar, există, adică ar putea exista între aceștia un dialog despre dramaturgia maghiară contemporană.

S (cu un zâmbet ștrengar, cu intenția de a ascunde simplificarea): Vorbesc aceeași limbă?

T: Ar fi posibil să se înțeleagă de minune dacă ar exista mai multe oportunități de a se întâlni. Sau, bine, să lăsăm geniile canonizate și marii poeți dramaturgi morți să-și continue apoteoza în viziunile ambițioase, grandioase și tot mai costisitoare ale maeștrilor regizori congeniali, însoțite de sforăitul spectatorilor fideli, și să visăm doar la niște firimituri. De ce să nu reevaluăm un gen teatral eficient din punctul de vedere al costurilor și al energiei: teatrul de lectură, și să începem să facem turnee gen „piese de teatru în jurul lumii”, dar aventura noastră să ne conducă dincolo de zonele unde se vorbesc limba engleză, germană și franceză?

S: Deci text-text-text? Crezi că schimbul de texte dramatice încă reprezintă cel mai potrivit mod de a comunica între diferite culturi teatrale?

T: Categoriec nu! Cu toate acestea, consider că este o metodă rentabilă. Dintre formele de mobilitate, migrația textului are cea mai mică amprentă ecologică, iar textul dramatic, în ciuda activității destructive, josnice a demonilor post-dramatici, nu este pe cale de dispariție, însă modurile în care este folosit textul teatral se va schimba, fără îndoială.

În paralel, desigur, formatul tipărit al textelor teatrale își schimbă statutul și devine nesemnificativ. Eu, cel puțin, sunt din ce în ce mai sceptică față de Gutenberg. În zilele noastre, trăind o viață literară deplină (așa cum se întâmplă adesea în istoria teatrului), nu merită să vorbim despre dramă, ci, mai degrabă, despre texte teatrale. Acest lucru nu înseamnă că multe dintre acestea nu ar merita să fie citite, ba chiar e o plăcere să le citim, dar merită, totuși, să ne gândim la cele mai diverse metode de a da glas textelor.

S: Teatrul de lectură... să recunoaștem, nu este o idee prea incitantă.

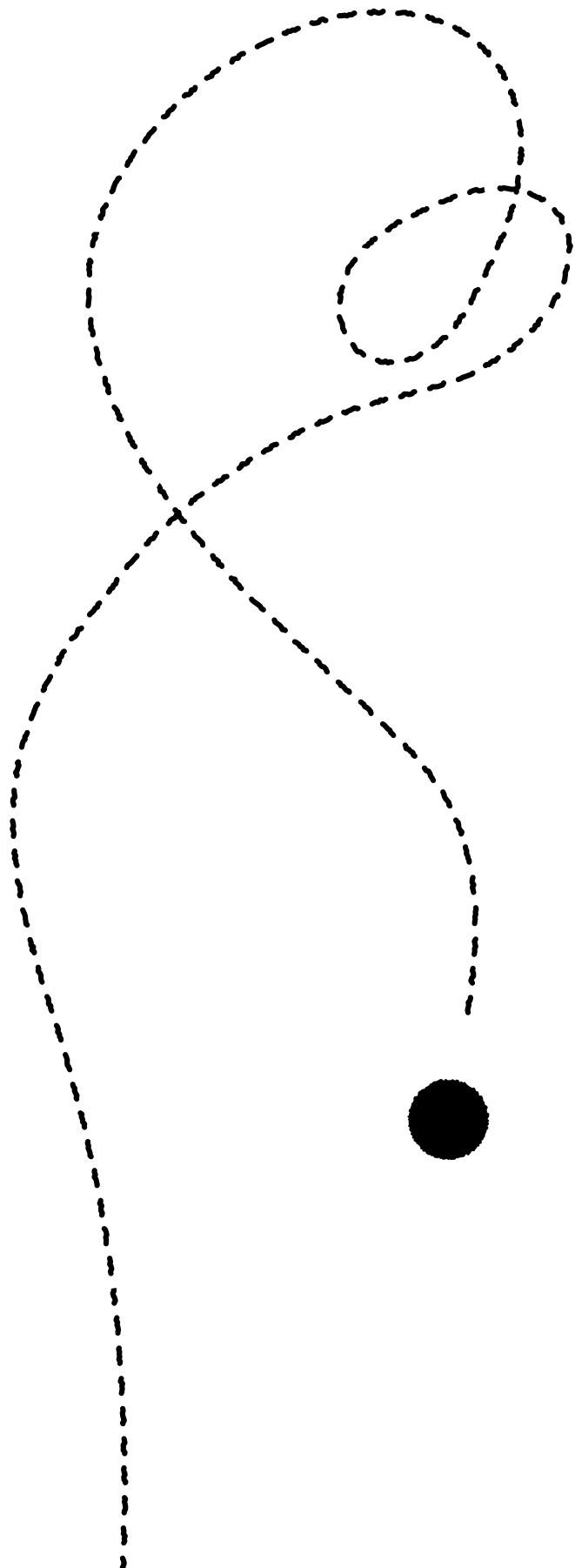
T: Bine, îl putem considera ca fiind un *bungee jumping* verbal de teatru sărac și îl putem combina cu *flash mob*-uri pentru ocuparea teatrului de stat și *performance*-uri de teatru reciclabil combinat cu colectarea gunoiului...

S: Mulțumesc pentru interviu!

T: ?

S: Odihnă plăcută!

T (*disperat, apoi din ce în ce mai încet*): Uh, cred că ar trebui să o luăm de la capăt și să nu intru în detalii în legătură cu traducerea, dar ar merita, totuși, să vorbim cu un psiholog-adictolog despre faptul că, în prezent, se încadrează în categoria substanțelor psihoactive legale să ne confruntăm cu o tragedie brută ca și povestea personajului finlandez Kullervo, care este în același timp shakespeareian, și încă necolonizat de Marele Bard. De faaapt, expresia de „necolonizat” este, totuși, o exagerare. Kullervo și Hamlet au, probabil, undeva, în adâncimi, la nivelul rădăcinilor lor mitologice scandinave, ceva în comun; în plus, rescrierile dramatice ale poveștii lui Kullervo au fost deja depășite de efectul inextricabil al lui Shakespeare. Atâta timp cât au reușit acest lucru. După reinterpretarea poveștii lui Kullervo de către Paavo Haavikko, adică în ultimii treizeci-patruzeci de ani, în centrul discursului despre rescrierile teatrale ale mitului se află, mai degrabă, inevitabilul Haavikko. Drama lui Kullervo este, de altfel... ca o parabolă, o formulare extrem de densă a consecințelor educării în spiritul urii, al lipsei de iubire și de informație. Pe de altă parte, o anatomie exactă a declanșării psihozei. Alo! Nu e nimeni acasă?



Éva Patkó

SERIA HAVI DRÁMA #10. E TIMPUL PENTRU O SCHIMBARE

[repertoriu] [multicultural] [muncă] [regie]

O bornă. O călătorie lungă. Zece ani magici. Patruzeci și patru de spectacole. Al patruzeci și cincilea în pregătire, probabil ultimul, dar, cu siguranță, unul care va încheia o etapă.

Pentru că încheiem zece ani, iar întrebarea „ce urmează?” rămâne deschisă. Unii pleacă din echipă. Este clar că *Havi Dráma* (o serie de spectacole de teatru-lectură, în continuare: HD) trebuie dusă mai departe și este cât se poate de evident că ceva trebuie schimbat. Forma de organizare, echipa, conceptul?

Am început în 2013, la Café G din Târgu Mureș. Am prezentat autori contemporani într-o formă de teatru-lectură, în principal texte în limbile maghiară și română, dar am deschis și către scena internațională, cu echipe diverse. Am vrut ca în procesul de creație să fie incluși actori, muzicieni, dansatori, civili și studenți, membri vechi din echipă și oameni noi. Doream să folosim întotdeauna spațiul într-un mod diferit. Am vrut să cunoaștem cât mai multe texte contemporane.

Autori

Pe lângă piesele de teatru apărute în Revista Literară *Látó*, am prezentat texte ale proaspeților absolvenți ai masteratului de dramaturgie, și piese ale autorilor români traduse în limba maghiară. Am încercat să jucăm și în limba română, cu puțin succes – pe atunci mă gândeam să renunț, pentru că, într-un oraș bilingv, ar fi fost normal să ne uităm la spectacolele celuilalt. Dar, datorită colegilor mei organizatori, am continuat.

Primul spectacol realizat în spiritul gândirii de mai sus datează din 2013 și s-a bazat pe un text de Mihaela Mihailov, tradus în maghiară. Textele lui Csaba Székely au fost prezentate de mai multe ori, iar una dintre piesele sale a fost citită de către redacția revistei *Látó*, sau, mai bine zis, a fost interpretată. Piesa lui Róbert Csaba Szabó a fost prezentată pe pervazul unei ferestre, întâlnirea

dintre text și spațiu punând în evidență mai multe straturi ale dramei. Traducerea în maghiară a textului Ioanei Hogman despre fricile noastre a fost chiar premiată.

Studentii de la scriere dramatică au scris și au regizat propriile texte – dacă vom continua cu HD, trebuie să punem și mai mare accent pe ei. Studentii de la regie și-au testat ideile, regizorii au creat universuri (Gabi Cadariu, Zsolt Harsányi, Mihai Păcurar, Dorka Porogi, Aba Sebestyén, Andrej Visky, etc.). De asemenea, aici a fost prezentată și munca multor traducători, traducerea textelor dramatice fiind o prioritate în HD.

Forme

În cei zece ani am regizat aproximativ zece spectacole. Jongleriile cu textele, traducerile și echipele mereu mixte au stimulat căutarea unor noi forme. Klári Tompa și Erzsébet B. Fülöp – „au băgat” slam poetry și texte absurde în fața microfoanelor, dictatorul interpretat de Ibolya Farkas, vocea catifelată a Orsolyei Moldován m-au cucerit. Rolul actriței moarte, interpretat de Monica Ristea, sau emigrantul lui Barna Bokor, motociclistul lui Barna Bányai Kelemen, nebunul desculț al lui Tibor Pálffy, unchiul Vania relativ nou al lui András Hatházi, turnătorul microbist al Edinei Bajkó au adus noi nuanțe jocului actoricesc. Dar lista este lungă.

Forma teatrului-lectură este o muncă de cercetare, un studiu aprofundat al relației dintre text și spectacol. Ce poate oferi un spectacol atunci când nu există decor, sau nu predomină jocul actorilor? Pornește de la text și amplifică relația dintre text și interpret, respectiv text și spațiul folosit.

Au existat echipe care au creat spectacole aproape de o formă teatrală. Acest gen de experiment a fost un teren alunecos, pentru că la suprafață părea că încearcă să fie un spectacol de teatru, deși era clar că nu putea fi.

Mai multe spectacole HD au fost difuzate și la radio, iar în patru cazuri s-au realizat spectacole de teatru radiofonic, după multe săptămâni de înregistrări

și montaj. Aceste forme se învârt și ele în jurul textului.

La fel cum făcea *Simfonia textelor*, o lectură comunitară în care patruzeci și două de personalități din domeniul culturii au citit în forma unei mari orchestre, în spiritul libertății. Poate nici nu am observat atunci că toți organizatorii HD au fost implicați în proiect.

Particularitatea spectacolului online *Cum a depășit Barbie criza mondială*, care a avut cea mai mare audiență de până acum, și care a început în prima lună de Covid, este că materialul nu este tăiat, seamănă cu teatrul prin faptul că se joacă aici și acum, iar această formă ne-a obligat să fim foarte atenți unii la alții, să repetăm mult, iar în momentul respectiv reușeam asta, conectându-ne din trei orașe diferite.

Invitați

Actori, studenți, dramaturgi, regizori, muzicieni, dansatori, profesori, Corul Pedagogilor *Eufonia*, redactori, designeri, care au creat imaginea noastră pe afișe, organizatori, fotografi (Zoli Rab a devenit documentaristul nostru entuziast), invitați din Budapesta, Cluj-Napoca, Sfântu Gheorghe, Odorheiu Secuiesc: toți ne-au fost colegi.

În același timp, am găzduit mai multe producții, cum ar fi spectacolul *Terminus*, din Miercurea Ciuc, care a primit premiul de excelență al Revistei Literare *Látó*. Ne-am fi dorit să avem mai multe spectacole invitate, și de mult timp vrem să prezentăm echipa HD din Satu Mare publicului HD din Târgu Mureș.

Locații

HD și-a găsit un sediu și în Satu Mare, unde compania prezintă în mod regulat lecturi în cadrul programului HD în Satu Mare. La Târgu Mureș, am jucat ani de zile în același spațiu, apoi ieșirea în afara sediului permanent a adus o schimbare pozitivă și pentru HD. Nu doar din punctul de vedere al spațiului, dar și al formei sau chiar al calibrului, pentru că am avut inclusiv spectacole

cu cincizeci de actori în distribuție. Am avut reprezentații în cafeneaua de la Studium Hub, în diverse locații din castel, pe pervazul ferestrei din sala mică a Palatului Culturii sau chiar pe scena principală a Palatului Culturii.

Publicul

Am început cu o singură reprezentație a unui spectacol, în 2013 – și am continuat, datorită feedback-ului publicului. Apoi a venit următorul spectacol, apoi încă unul, și ne-am dat seama că merită să ne gândim pe termen lung. Ceea ce la început era o „simplă” lectură, de-a lungul anilor a devenit un univers conceptual, uneori un univers teatral. Publicul a urmărit această evoluție și cred că de asta a revenit mereu, indiferent de ce era pe afiș. Am avut un public tânăr, au venit din ce în ce mai mulți oameni, puteți vedea privirile lor în fotografii. De-a lungul celor zece ani, HD și-a creat o lume proprie: am reușit să spunem ceva despre textul dramatic, cu care am surprins publicul.

Munca din culise, PR

Unul dintre principiile noastre de organizare a fost ca echipele să nu aibă altceva de făcut decât să creeze, iar noi să le oferim tot ce au nevoie. Am clarificat de la început că ne vom ocupa de organizare gratuit, în schimb, creatorii și colaboratorii vor primi onorarii. În acest fel, putem măsura clar cât durează motivația și entuziasmul, fiecare își asumă atât cât poate și cât vrea, este un exercițiu dur de modestie profesională, nu e loc pentru nonsensuri, dacă noi nu muncim, atunci n-o să să întâmple nimic. Talentul Mariei Albert în rezolvarea problemelor ne-a scos din multe situații dificile. Din când în când, studenții s-au alăturat muncii de organizare, adăugând idei și soluții noi – vă mulțumim, Sári Szabó, Eszter Szabó, Roland Kelemen.

Unic și irepetabil

Fiecare spectacol este prezentat o singură dată, gratuit pentru public, ceea ce a fost una dintre caracteristicile HD. Pentru creatori și spectatori, aceasta este o miză serioasă: dacă nu vii, pierzi ocazia, și ai o singură șansă de a-ți pre-

zenta munca. În cazul anumitor spectacole, a apărut un sentiment de lipsă, că după toată munca investită, pentru că de multe ori era vorba de mai multe săptămâni de repetiții, jucam doar o singură dată. Totuși, până în ziua de azi, cred că am luat o decizie bună acum zece ani. Unele spectacole au fost prezentate la festivaluri, în aceste cazuri le-am jucat de mai multe ori, bineînțeles, și erau unele lucrări pe care le-am mai dezvoltat ulterior. Dar nu le-am creat cu scopul de a le repeta. Acest concept a influențat în mod creativ forma și a dezvăluit ceea ce credem noi despre un spectacol sau despre Spectacol.

Impactul?

A trebuit să citim texte continuu, pentru a putea face recomandări sau pentru că am primit propuneri. Să călătorești prin lumea textelor contemporane este un mare dar. Te scoate din rutină. Te menține proaspăt. Provoacă, încurajează o căutare continuă pentru a putea exprima ceea ce se ascunde în spatele textului, pentru a găsi o formă pentru idei noi și autentice. Acest gen de spectacole lectură s-a răspândit prin tot Ardealul, și cumva, sunt sigur că acești zece ani de HD au avut o contribuție în toată această deschidere.

Organizatori fondatori: Timea Fülöp, Éva Patkó, Zoltán Takács (Taxi) și Róbert Csaba Szabó.

Echipa de organizatori care încheie cei zece ani: Mária Albert, Roland Kelemen, Éva Patkó și Csaba Róbert Szabó.

Parteneri: Universitatea de Arte Târgu-Mureș, Revista Literară *Látó*, Teatrul Național Târgu-Mureș, Radio Târgu Mureș, G Cafe, Asociația Josef K.

HD este susținut de: Fundația Studium Propero, donatori individuali.

O mie de mulțumiri celor aproape trei sute de creatori și colaboratori!

Mai multe informații și o mulțime de fotografii pe: pagina de Facebook Havi Dráma.

Zsolt Csepei

LICHIDARE DE STOC

[actor] [muncă] [teatruindep]

După două decenii de muncă asiduă, trupa noastră de teatru independent închide porțile fostei tipografii puturoase și mucegăite în care am fost binecuvântați să lucrăm.

În urma desființării noastre, dorim să ne despărțim de următoarele obiecte; sperăm că își vor găsi din nou sensul în mâinile unor noi proprietari iubitori.

Cu toate astea, am dori să menționăm că, în opinia noastră – și nu o spunem doar din experiența anterioară din teatrul de păpuși – obiectele au energie și viață proprie. Înainte de a ne despărți, ne simțim obligați să spunem câteva cuvinte despre trecutul lor deosebit sau despre relația noastră cu ele.

Luați-le și puneți-le unde doriți, mutați-le, continuați poveștile lor!

Douăsprezece extinctoare. Focul de la început s-a mai domolit. Cel din prezent nu reprezintă o amenințare deosebită, cu acele câteva scântei care mai apar ici-colo, ne descurcăm. Dorim să le donăm unor tineri cu spirite înflăcărate, cu condiția ca atunci când va sosi momentul, să le dea și ei mai departe.

Draperie de teatru, 220 mp, neagră. Un partener complet neutru și obiectiv. Ascunde fără deosebire atât actorul talentat cât și pe cel slab, câștigător de premiu Oscar, cu statuie cu tot, câine, tehnician, copil, trac de scenă, fițe, spectatori rătăciți...

Noi nu mai avem nimic de ascuns. Pentru toți cei care sunt în altă situație, le recomandăm cu drag. Moto: *ascunde&protejează.*

Orgă de lumini, reflectoare. Vom fi sinceri: am obosit. Nu mai avem forța să luptăm cu instinctul de figuranți adânc înrădăcinat în noi. Lăsăm cale liberă replicilor scurte, rostite pe întuneric și versurilor lui Petőfi recitate în grabă, la festivități, în lumina orbitoare a soarelui. Reflectoarele noastre să vă lumineze de acum încolo vouă calea!

Canapea. Decor de scenă. Moștenirea mătușii Lenke. Fără canapea nu există teatru independent, iar pentru că noi ne-am desființat, și ea și-a pierdut scopul. Din păcate, prin natura sa, returnarea unei moșteniri este o procedură complicată, așa că mai bine donăm canapeaua unei alte companii de teatru.

(Culoarea ei actuală este roșie, dar sub ea se află alte patru straturi de materiale și culori diferite, așa că, dacă straturile sunt desprinse în ordine inversă, poate fi folosită în până la cinci spectacole diferite).

Coleg actor#1. L-am iubit foarte mult, dar, din păcate, trebuie să ne despărțim de el. Când l-am primit, era un partener pasionat, activ, util, cu un volum de muncă de 24/7/365. În continuare este funcțional, dar, din păcate, în ultima vreme nu mai adună cablurile cum trebuie, fixează draperiile strâmb, spală holul fără să dea cu mătura înainte, iar, mai nou, nu prea intră să vândă bilete. Totuși, n-am vrea să-l aruncăm la gunoi, așa că, dacă cineva îl poate repara, sau îl poate folosi așa cum e acum, am fi bucuroși să-l dăm mai departe.

Colegă actriță#2. Calitate germană. Stare aproape nouă. Am luat-o acum un an și jumătate, dar, din păcate, în această iarnă am ars sfintele scânduri care îi dădeau viață, și de atunci, practic, nu am mai putut s-o folosim. Pentru cineva care îi poate asigura aceste elemente esențiale, menționate mai sus, este un adevărat Jackpot. Anunț publicat și pe alte platforme.

Șobolan mumificat. Exclusiv pentru colecționari. Poate fi preluat din depozit, zace undeva, în spate, între două role de covor de balet. Oferim lopată pentru ridicare, dar transportul se face pe cont propriu.

Facturi de curent vechi. Facturi de electricitate de dinaintea crizei energetice și a inflației. Toate sunt achitate. Recomandăm pentru nostalgii în nopți de iarnă, pentru a le arăta nepoților, sau pentru a aprinde focul în sobă.

Apă de ploaie. Jumătate de metru cub de apă de ploaie, colectată în mediu interior, filtrată prin plafonul de beton armat. Recomandăm pentru udat, spălat pe mâini după muncă, tras apa la toaletă, sau înmulțirea larvelor de țânțari. A început să se evapore, așa că este relativ urgent.

Mixer, microfoane, boxe. Un mare poet maghiar spune într-o poezie că nu vrea să moară „în pat, între perne, ofilindu-se încet ca o floare”. E frumos să ascuți cuvintele marilor predecesori, dar nu trebuie să și acționezi ca atare. Astfel, noi dorim să ne luăm rămas bun în pace și LINIȘTE. Pentru toți cei care intenționează să facă altfel, vă oferim echipamentul nostru de sonorizare.

Trusă de machiaj de 7-8 ani. Nu am găsit o dată de expirare pe ea, dar noi am folosit-o așa. Sigur mai e bună pentru câteva stagioni.

Imprimantă de birou. Exact opusul unui „bun prieten”: la nevoie... nu te poți baza pe ea. Este un adevărat “bad boy”, dar suntem convinși că-i găsim un partener care să simtă o chemare pentru a o salva și care să-și găsească un scop în viața din asta.

1 buc. spectator fidel. Este în continuare plin de entuziasm, nu vrea să înțeleagă că s-a terminat, continuă să ne întrebe despre următoarele proiecte. Noul său proprietar trebuie să se aștepte ca la început să fugă de acasă des. În astfel de cazuri, merită căutat în jurul tipografiei, cu siguranță s-a reîntors ca să se uite la spațiul gol.

Afiș. Afișul tipărit al primului nostru spectacol. Ne-ar plăcea să-l păstrăm, dar pentru o conservare sigură, vrem să-l ferim de starea noastră emoțională instabilă. L-am dona unei persoane/familii iubitoare și stabile din punct de

vedere financiar, cu condiția ca, după programare prealabilă, să îl putem vedea ocazional.

Mână dreaptă de regizor mumificată. A ajuns la noi după marea revoltă a actorilor din 2027. În timp ce era pe fugă, un talentat student de actorie a ascuns-o în camera de subsol a sediului nostru, care pe atunci funcționa drept birou. La câțiva ani după marele Compromis, relicva a fost găsită de un coleg în dulapul cu „premiu și plachete”, după ce a răscolit tot biroul pentru un bol de alune. (Nu s-a aflat niciodată, în haosul revoluției, de pe brațul cui a fost smulsă. Poate acum...)

Un palet de mandibule. Din respect pentru spectatori, de-a lungul anilor le-am colectat fețele picate de la spectacolele noastre, dar puțini au mai venit să le recupereze. Dacă cineva are nevoie de ele pentru a le folosi pe post de recuzită sau ca materiale didactice, de exemplu, la un curs de „Mecanisme cauză-efect în teatrul contemporan”, am fi bucuroși să le dăm mai departe.

„Vă rugăm să vă țineți telefoanele închise pe toată durata spectacolului. Vă mulțumim.” Fișier audio în limba engleză. NFT de mare valoare. A fost înregistrat special pentru noi de către Morgan Freeman, pe vremea când filma lângă vulcanii noroioși din zona noastră, iar noi eram figuranți în același film. Nu cerem bani pe el, dar ne așteptăm ca nici noul proprietar să nu se îmbogățească de pe urma lui.

Drumul către succes, o carte de buzunar de teatru. Manuscris comun, nefinalizat. Include mai multe idei de proiecte, concepte, schițe de spațiu... Am dori s-o donăm unei persoane care își asumă s-o finalizeze.

Pe lângă toate astea, cu durere, dar și cu mare bucurie, am dori să cedăm statutul nostru de membru al Preasfințitei Uniuni a Liberilor Artiști, în favoarea unei alte organizații de încredere.

Vă urăm multă sănătate, în curând revenim cu alte obiecte de nerefuzat.

Eszter Nagy

*EPOPEE COMICĂ ANTICĂ ACTUAL-FUTURISTICĂ**

[muncă] [actor] [dans] [teatru] [stat]

**Una (în prezent, singura) dintre particularitățile formale ale epopeii comice constă în aceea că – în speranța reușitei explorării retro- și prospective –, autorul invocă ajutorul divin la începutul capodoperei. Ținem să onorăm această obligație:*

„Tu, Muză! (...), caut a ta îndurare! Întărește a mea pană, să nareze leit cum (afosteste) vafi!

Doamna Zrínyi M.:

Primejdie teatrală

Deci:

Către Direcțiunea Generală a Teatrului

~ Demisia angajatului ~

Subsemnata, Eszter Nagy Zrínyi M., fostă balerină marginală, de-a dreptul ratată, până în prezent: angajată, declar, că rezilies contractul de muncă cu durată determinată, încheiat la data de 15 septembrie 2007 între angajator și mine. Declarația rezilierii are loc astăzi, 30 iunie 2057, cu o notificare prealabilă de o jumătate de oră înainte de data pensionării subsemnatei și în temeiul prevederilor Legii nr. XXII din 1992 privind Codul Muncii, articolele 89-92.

Vă rog să aveți amabilitatea de a dispune măsurile necesare ca remunerația corespunzătoare ultimei jumătăți de zi consacrate muncii și aferente preavizului să fie transferată pe cale bancară în contul meu. În cazul în care nu ați mai solicita serviciile mele pe durata sus-menționată – ținând cont și de factorii, persistenți în cazul meu, care pot angrena poticnirea intermitentă a

procesului creativ colectiv (proteză de șold, artrită reumatoidă, gută, bursită, demență în stadiu incipient și degenerescență maculară), Vă rog să mă scutiți în scris de obligația prestării acestora.

~ *Apendice* ~

(*Argumentare personală sau Testament cu o retorică pe-alocuri incendiară*)

Stimați Membri ai Conducerii Teatrului!

În urma unei subite și nemiloase introspecții ce a precedat pensionarea mea din 2057, cariera mea artistică s-a încheiat brusc, realmente lichidându-se. Constatarea la care am ajuns se dovedește zguduitoare, de-a dreptul coșmarească și pentru mine: ***Eu, Eszter Nagy Zrínyi M., sunt o impostoare!*** O parazită. Un vampir. Care beau sângele culturii. Gratis. Care atâră, de cincizeci de ani, de sânii ofiliți, fleșcăiți ai culturii, lipitoare culturală insidioasă ce sunt. Parvenită de teatru fizic. *Astea fiind zise, ar trebui, de fapt, să tac, nu pare prea practic să examinez în profunzime chintesența unei escroace culturale, care, sărmana, este băgată până peste cap și, deci, complet pierdută în escrocheria culturală și, iată, cum ne trezim în interiorul a ceea ce dorim să examinăm din afară.* Dar, hai, să forțăm, totuși, imposibilul și să ne lăsăm purtați, pas cu pas, de acest val neașteptat de remușcări devoratoare:

- Deși niciodată n-am fost dansatoare profesionistă, atât am tot țopăit în sala de balet, încât m-am cocoțat la rangul de artistă de mișcare acceptabilă, de calitate medie. Tot ascund sub obroc, dar până în ziua de azi *modul meu de a nu avea habar de dans este unul inteligent. Relația mea cu dansul este una complexă (problematică), lucidă (neemoțională, rece), impalpabilă (superficială), nesoluționată*

(neglijentă), ușor frivolă (alarmant de diletantă), pe-alocuri (peste tot) repetitivă, în care adesea se îmbină stabilul tour de jambe cu flic-flacurile excutate oblic și cu cele șase prize (șiretlicuri) de dans-contact și mai stabile.

- Așadar, nu suntem departe de adevăr dacă afirmăm: sunt un terchea-berchea cinetic, o formă fără fond, care efectiv mi-am „compilat” identitatea de

artistă a mișcării. Se pare că s-a înrădăcinat în mine destul de bine gestul fundamental transilvănean, c-atunci *când vine vorba de cultură fizică, să fure toată lumea!* Să cultive în mod liber poetica compensativă în acest minuscul spațiu, unde cultura corporală e, într-adevăr, *admirabilă, sublimă, am putea zice, dar lipsește cu desăvârșire!* Așa că, de cincizeci de ani, tot joc și rejoc unicitatea mea voluntar și involuntar șterpelită. Nici măcar genuflexiunea nu-mi aparține. Deci n-are cum să fie sinceră. Limbajul meu corporal reflectă atât de tulburător furțișagurile mele fizice transnaționale, încât de cele mai multe ori n-am nici cea mai vagă idee dacă-mi execut propriile mișcări, sau manevrele de zeci de ani depășite ale patriarhilor dansanți celebri. Să clarificăm de la început: *dacă, accidental, sunt ale mele, ele reprezintă motive, iar dacă aparțin altora, constituie citate.* În fine: *nu prea pot pretinde drepturi de proprietate în chestiunea culturii corporale.*

- Cincizeci de ani reprezintă o vârstă cât se poate de respectabilă în viața unei artiste plagiatoare sau „dansatoare contemporane/ balerine/ gimnaste” (să adăugăm: marginale) – căci, de regulă, astfel am fost țintită și deopotrivă ratată de aparatul critic. De mult (de treizeci și cinci de ani) aș fi putut (s-ar fi convenit) să ies la pensie, dar n-am făcut-o¹. (Vă împărtășesc durerea: nici acum n-am de gând s-o fac. Având în vedere că îmi dau demisia. Din respect de sine. Cu treizeci de minute înainte de momentul în cauză (pentru profani: pensionarea obligatorie.)

- Și în tot acest timp, nu mi-am construit carieră de teatrul fizic. *Comme il faut.* Și pentru asta, nu m-am înclinat mlădios, ca trestia și papura. *Comme il faut.* Și nu m-am ridicat în pat sistematic, între patru și cinci dimineața, udă learcă, *comme il faut*, că nu pot să țin pasul cu triolet-triolet sau să călăresc fluctuațiile sufletești și hormonale ale femeii *Mării*. Căci nu mă chinuie roluri de vis în timpul nopții, nici prestațiile artistice și mai de vis. Mă lasă rece simțul scopului. Ambițul. Spiritul competitiv. Profesionalismul implacabil.

• În plus, niciodată nu dezvolt abilități la perfecțiune, nu fac cardio, nici *deep work training*, nu iau suplimente dietetice speciale, nu-mi ating, deci, potențialul maxim în niciun domeniu al vieții mele profesionale. Să adăugăm: din principiu. De teamă, că, la final, aș deveni prea ireproșabilă, insuportabil de ideală, stârnind, prin simpla mea prezență, invidia anturajului meu competitiv. (De altfel, tocmai am citit în ziar că *o fetiță gimnastă din Siberia a înfulecat atâta creatină, încât la proba de panglică brusc s-a transformat în urs. Plâng, mă-nchin, plâng, mă-nchin*: of, Doamne, deci tot n-o s-ajung grizzly?) Prin urmare, mereu las, deliberat, o doză bună de șleampăt pe mine, ca să pot rămâne umană, mult prea umană. Și, deci, deși am constant tendința să calc strâmb în teatrul fizic, în apărarea mea să fie zis: nicidecum nu ~~vin,~~ ~~vin,~~ ~~vin și calc totul în picioare~~ (de regulă: pe bătătura voastră), pentru că aș fi dușmanul poporului sau aș avea dificultăți în coordonarea psihomotorie, sau pentru că o parte determinantă a rutinei mele zilnice ar fi să nu fac persistent ceea ce mi se cere. Da' de unde! Cine mă cunoaște, știe (?) că totul face parte din principiu, mai precis: din personaj.

• Realitatea este că sunt vicleană, nespus de vicleană. *Sunt tare, stimabililor, la machiaverlăcuri*. Sunt o veritabilă eschivatoare, care-mi ciulesc constant urechile, ca un chihuahua, pândind și speculând neconținut: oare când apare o minusculă breșă în perete, să mă pot strecura să ajung cât mai departe de misiunea sfântă, de suprasolicitările artistice mărețe impuse mie, gen biodecor sau du-te-'ncolo-vino- 'ncoa, care – nu face nimic – îmi reprimă ~~potența~~ potențialul crescând, clocotind, ajuns în pragul exploziei până la limita insuportabilului. Dar, de fapt, dacă privesc suficient de profund în mine, și acum, să zicem, cu privirea cu care doar un cal sau un cangur foarte matur și resemnat se uită în sine, trebuie să recunosc că Direcțiunea Teatrului a nimerit-o la fix: sunt mofturoasă, prea mofturoasă. Sunt marea mofturoasă a erei mele, o netrebnică, o pierde-vară, o chiulangioaică, e adevărat, că una evitantă a muncii nedemne, dar cu toate astea: tot o chiulangioaică, căreia îi place să se țină la foc mic, plutind în standby, ca un luzăr și clipind aidoma unui – dacă tot suntem la faună, și la faună suntem (doar tot timpul acolo am fost) –, deci clipind aidoma unui Loris lent, contemplativ. E adevărat că fără găfâială, spume la gură și prea multă exaltare, stăruind cu blândețe, printre

flori, precum Ferdinand, taurul sau, mă rog, Elsie, văcuța din desenul animat, dar cu toate acestea: ca un parazit puturos și trândav de Loris lent, contemplativ.

Stimată Conducere! Eu mi-am dat seama: Artistul Veritabil, Talentul Imaculat cultivă o relație complet diferită cu arta. Păi, Profesionistul Înnăscut se implică, se agită, se precipită, se consumă, sare în acțiune, își croiește drum, se rupe în bucăți, sucește, răsucește, disecă, descompune, recompune cauza sacră, și, mai presus de toate, tropăie, tropăie, se zbate și răzbește, răzbește ca o iapă alfa cu totul viscerală, care simte, simte, simte, sângerează din mii de răni, însângerând micul cămin, frumoasa provincie, întinsa regiune, dulcea patrie, sublima galaxie, după care, de regulă, moare la impact, instantaneu. Pe mine mă doare nespuse de tare (în cot), dar eu n-am gena „harakiri artistic”. Nu dispun de această măreție, grandoare, arc, de această nevoie compulsivă de incandescență. De ani de zile trag de fiare să-mi însușesc toate aceste posturi teatrale impozante și atitudini megapopulare, aceste pierderi de cap și elongații bipolare spectaculoase care s-ar cuveni să mi se extindă și în viața civilă, dar degeaba. N-am personalitatea adecvată pentru asta – așa mi se spune. *N-ai venă. N-ai venă, mă. Parcă-ți lipsește ceva de artist.* Căci sunt prea cerebrală, așa-mi zic Cei de Sânge, nu prea abund în intuiție și instinct. Ceea ce explică și de ce sunt atât de țeapănă. Sunt nespuse de țeapănă, căci, neavând intuiție și instinct, bag prea multă forță, transpir și mă încordez prea tare, într-atât de tare, încât emoția se evaporă pe drum. Se vede și din avion, că nu simt, îmi zic Cei Neași. Pur și simplu, nu am față. Fața mea nu-i vie. Fața mea e de-a dreptul moartă. Căci nu trăiesc, nu prind viața pe scenă. Ființa mea nu comunică. Deci sentimentul n-are cum să transpară. Căci nu simt și resimt destul de adânc și bine. Nu simt așa cum trebuie. Nu simt suficient de profund, pătrunzător, sugestiv și plastic, îndeajuns de expresiv, senzual, credibil, adecvat și autentic, căci întreaga mea viață este – îmi zic – o criză creativă împluțită, băga-mi-aș odată pentru totdeauna pixul și piciorul să mi le bag în amărâtul vostru de simțământ adecvat! Păi, să simtă p*a mea între atâția armăsari și iepe alfa specialiști!²

•

Și în ciuda reflexelor mele neteatrale, contra-artistice, am fost, totuși, tolerată

de mișcarea de teatru fizic transilvăneană. Căci, *chiar dacă nu puteam să execut tocmai ceea ce trebuia și în așa fel cum trebuia, știam, totuși, să fac una sau alta* – de exemplu, să-mi disimulez talentul –, datorită căreia am devenit o prezență extrem de enigmatică, de-a dreptul bizară, și, deci, indispensabilă din punct de vedere teatral. Fiindcă, de ce să mă mai ascund după deget: de cincizeci de ani eu sunt cea mai mare artistă cINETICĂ agro-flautistă care s-a văzut vreodată în Transilvania. Cu o mică exagerare: un ~~polihistorion~~ polihistor ardelean. Căci în perioadele mele de trândăvie teatrală, când vizitele mele la serviciu s-au mai rărit la număr – dat fiind că nevoia de prestațiile mele artistice ca dansatoare contemporană ~~din buric~~ s-a temperat considerabil (realmente s-a erodat, am putea zice), retribuția însă îmi curgea gârlă mulțumită balerinelor și balerinilor ~~dansatori din buric~~ de elită (*Trai, neneaco, pe banii babachii!*), care nu mai conteneau să mi-l tot câștige prin muncă trudnică și transpirată –, deci, în aceste intervale de chiulangită motivată rodnică și grație acestui profit primit mai pe gratis, m-am reprofilat clandestin în parte în agricultoare, în parte în flautistă aspirantă, emergentă. Fifty-fifty, să se mențină echilibrul. Din fericire, *concurența* pe scena personalităților renașcentiste feminine transilvănene cu o atare stratificare cINETICO-AGROMUZICALĂ mascată, este, până în ziua de azi, *cât se poate de slabă*. Datorită, deci, vibrației mele enigmatic de complexe, am reușit să mă mențin în această ramură sportivă.

Pasiune. Cuvântul meu cheie. Mereu mă îndrept în direcția în care mă doboară pasiunea. Și atașamentul meu patologic față de ~~aeroyoga~~ agrobotanică își are rădăcinile în pasiunea irezistibilă. Iar dacă cineva îndrăznește să-mi terfească, să-mi dezonoreze vreodată acest atașament, reușesc – *mobilizând rezerve interioare considerabile și nebănuite* – să fiu atât de sălbatic-execrabilă, încât – pagubă colaterală – iarba sigur n-o să mai crească vreodată la locul faptei. *Exact cum, într-un caz similar, cineva (eu), apucând odată pe cineva (pe artistavecinămultpreaimediată) de gât încheietură, a început, după câteva slalomuri lingvistice temperate, de încălzire, să se intereseze de ce oare artistavecinămultpreaimediată nu-și poate nicidecum permite să se armonizeze cu bunul-simț și să nu-și mai pască și pentru a mia oară potăile în grădinișoara mea de flori și mirodenii, cultivate cu migală și dăruire*

supremă, adică: *Mioriță laie,/ Laie bucălaie,/ Ori iarba nu-ți place,/ Ori ești bolnăvioară*, altfel de ce p*la calului îți bagi non-stop hoarda de cockeri retardați în strădaniile mele agricole și fitologice, tu, țoapă nesimțită, ah, rânji-mi-ai o dată – cum îmi rânjești acum – dintr-o cușcă de la adăpostul de câini, cu tot regnul tău animal! Apoi, balerina cândva sensibilă, după ce obiectul pasiunii ei, grădina, a fost făcută praf cu sânge rece și râsete batjocoritoare psihopatoide de către artistavecinămultpreaimediată, brusc s-a calmat atât de tare, încât a reușit să ducă un preinfarct la termen. Pe jos. Până la clinică.

*De-aș fi Orhan Pamuk, mi-aș lăsa acum inima să istorisească ea însăși povestea propriilor patimi: fibrilația atrială paroxistică fascinantă, boogie-woogie-ul pulsului saltant când în ceruri, când sub fundul broaștei din mina de lignit, cocktailurile intravenoase palpitant de hipnotizante și alte *petitesses-uri* similare, nedemne nici de menționat. Dar eu sunt, de fapt, doar o artistă agri-culturistă șovăielnică și mărunță, o torționară de flaut foarte tandră. Așa că rămâne, ca de obicei, doar sunetul, *cuvântul, cel puțin dreptul de a mormăi, jus murmurandi*, și mai ales năluceala, că *este vară, parfum de tei și cineva (artistavecinămultpreaimediată) este tocmai bătută măr cu un ciocan* o tijă de rubarbă în colțul grădinii. Iar în astfel de momente, balerina cândva sensibilă zâmbește cu blândețe, ca cineva care și-a ascuțit deja lamele muzicale, gata să-și lanseze fluierașul mult zice cu foc.*

Căci cealaltă pasiune a sa era interpretarea regulat-tărăgănată la flaut. Dar să nu ne lăsăm induși în eroare de faptul că pe ascultători probabil deseori i-a durut modulația bizară a repertoriului sau că, deși au încercat, tot n-au reușit să-și ia zborul pe aripile frecvențelor generate. Căci eu, balerina cândva sensibilă, întotdeauna am menținut o relație foarte dinamică și creativă cu muzica în sensul în care, la nevoie, puteam să denaturez sonor sau s-adaug abateri muzicale stranii într-o clipită, ca și cum diafragma mi-ar fi fost un veritabil compresor, iar gâtulejul însăși Curmătura Boului. Din vreme în vreme, când din motive principale era necesar să m-aprind mai tare, izbuteam s-ajung la un paroxism acustic sau la flexiuni melodice atât de intense, de parcă tocmai m-aș fi pregătit să răstorn într-un viraj un Ferrari SF70 care gonește cu 510 cai putere.

Reușeam, astfel, să aliniez o ceată reactivă impresionantă în spatele meu. Ah,

ce mană cerească: din nou (în continuare) pe artistavecinămultpreaimediată (de data asta cu tot cortegiul ei canin), demnă de o soartă mai vitregă, care – în pofida atitudinii sale fițoase și a manierelor sale înfumurate, de un occidentalism cosmetizat mult prea peste nivelul suportabil – provine tot din Europa de Est, apropiind cadrul: din Sfântu Gheorghe, și mai concret: din provincie, este, deci, în termenii cei mai concreți: un wannabe vid (*Zi-i om si dă-i pace!*), și – datorită acestei juxtapunerii insuportabile a aparenței fantasmagorice cu realitatea brută, nervii ei sunt completamente tocați, iar hârția sa igienică: mult prea rigidă. Motiv pentru care ea, Jill Killjoy, își revendică dreptul la turbulență, la agitarea ciclică (în vecii vecilor) a spiritelor, ca să-și poată deriva cota de plăcere (sadică) zilnică din lichidarea celei a anturajului. Of, cât dramatism fecund! Ah, câtă tensiune prolifică! Evident, urechea muzicală a artisteivecinemultpreaimediate și a alaiului ei canin n-a fost neapărat antrenată pe profunzimea lui Telemann, așa că le mai dau câte-o mână de ajutor să aprofundeze. (*De ce dracu' hurui în halu' ăsta? E aproape miezul nopții! Am vrea și noi să dormim, dacă nu-ți tulburăm cu asta liniștea sufletească!*). *Recunoașteți, sper, că am dat o lovitură de maestru... De dulău, mai repede! Trebuie să rup lanțul, mes chers, ce vreți? Nu se mai putea altfel.* A face impact. Impact și contraimpact. Unde și când doare cel mai tare. Căci impactul e impact. Iar contraimpactul, contraimpact. Tre' să știi cum să-l produci. Catarsis, principiu de bază, Aristotel, *Poetica* etc., nici măcar nu l-am inventat eu. Păcat.

În fine, așa cum, probabil, cu toții ne-am dat deja seama, artistamultpreaimediată joacă (își exercită) rolul Flagelului, al Prevestirii proaste, inevitabile în ficțiunea și, din păcate, și în realitatea noastră, ițindu-și neconținut capul hâd în numeroase pasaje, încercând să-și pună laba și să interfereze cu firul unor idei și situații de viață importante în care n-are ce căuta, fiind, la modul cel mai concret: în plus – ca un ghimpe de plastic în ochi, un bibelou de prisos în vitrină, un laitmotiv imposibil de suspendat, o redundanță grosolană. Căci Jill Killjoy e aia care – chit că ne place sau nu – este mereu aici.

•

Dar așa, în ansamblu – făcând acum abstracție, va să zică: excluzând definitiv capetele hâde și redundanțele grosolane din câmpul nostru vizual și luând în

considerare toate cele spuse – chiar și Directoratul poate vedea, că eu, *în esență, am lucrat tot timpul*. Ba dădeam cu lopata, ba puneam mâna pe instrument. Nici nu lăsasem jos lopata, că mă și apucam de cântat la flaut. Dat fiind că *nelucratul, în esență, mă apăsa, prin urmare lucram tot timpul, în esență*. Astfel, chiar dacă acest lucru nu V-a fost limpede ca lumina zilei – probabil datorită regimului meu de operare care a fost acela al unui curent subteran –, să nu Vă-nșele nicidecum falsele aparențe! Căci eu, agentă secretă alegorică, perlă latentă a clasei muncitoare, îmi făceam cu fervoare treaba, fiind mereu în acțiune și îndeplinindu-mi misiunea sacră. Summa summarum: a meritat, chiar și „în gol”, să investiți în mine. Vreau să zic: bani. Ai contribuabililor.

Și aici, permiteți-mi să schițez un râs diabolic, pentru că, evident, cine râde la urmă, râde cel mai bine. Căci planul meu, ce plan: răzbunarea mea încălzită de cincizeci de ani la sân este să asigur curentelului meu subteran o cale de erupție. Adică, dacă tot nu m-am ridicat la nivelul așteptărilor Dvs. ca și dansatoare ~~din buric~~ contemporană (deși o formulare mai precisă ar fi: nu m-am afirmat *încă* – conjunctură nefavorabilă etcetera, în fine, nu comentez), am de gând să dau buzna – cu ceva întârziere (vinul bun necesită timp) – într-o robă agro-flautistică cu talentul meu înnăscut și reprimat în mod nedemn! ~~Poftim coming out, ticăloșilor neîmcrezători!~~

Și va țâșni Talentul meu primordial ca un gheizer implacabil după cincizeci de ani de latență și incubație (înainte de care, ca și în istoria națională, nu s-au petrecut prea multe, dar nimicul cu atât mai intens), mobilizând ireversibil masele! Și va răsună Talentul meu primordial ca cea din urmă trâmbiță! Pentru că ceea ce nu există încă - deoarece nu este încă o evidență pentru Dvs. –, dar va urma să existe – căci are toate șansele să existe –, aceea deja este! Și se va înălța fuga de flaut, exersată *ad nauseam*, din plantațiile legumicole și grădinile de mirodenii și hortensii de mii de hectare, prevăzute cu garduri electrificate,

Și cerbi se vor aduna din sânul pădurilor în juru-mi,
ș-o mare de jderi, mistreți, urși și huhurezuri,
și animale de fermă mă vor înconjura și ele,
mii de capre, porci, găini și găște,

cum ș-o droaie de măgari și vite,
ș-acest public avizat și simțitor, sensibil
– alai realmente îmbătat de Poezie –
legăna-se-va ușor pe Melodie
ce dulce va fi, izbind blajin ca mustul,
pe aripile Ei vom zidi
~~Neogulașcomunismul~~
~~Agro-flauto-colectivismul~~
Bestiarsocialismul.

Așadar, să tremure Direcțiunea și să se roage, căci nu știe ziua, nici ceasul în care va veni Talentul meu primordial: poate seara, poate la miezul nopții, sau la cântarea cocoșilor, sau dimineața! ~~Sau post-mortem. Mă rog, și așa ar fi mai bine, decât niciodată. În fine, ideea e că vom zări sigur, ori de sus, ori de jos, ori Doamne-fereste, din orizontală, în orice caz.~~ Vom sesiza, în curând, splendidul meu Har înăscut, Urtalent-ul, care – osana! – n-a fost, deci, irosit până la urmă! *Căci, după lupte seculare, care au durat aproape cincizeci de ani, iată, visul nostru realizat! Ce eram acum câțva timp, înainte de Crimeea? Am luptat și am progresat: ieri obscuritate, azi lumină! Ieri bigotismul maestros, azi liber-pansismul artistic! Ieri întristarea, azi veselia!... Iată, avantajele progresului!*

Bun, și știți ce îmi mai trece prin minte așa, către final, în timp ce-mi arunc capul în spate, mândră și sfidătoare, ca un pursânge arab sau un furioso north star, ridicând spre cer, triumfătoare, lopata și flautul încrucișate și privind în urmă de pe plaiurile veșnice verzi ~~ale vânătorii~~ spre Dumneavoastră, ocolișurile mele naive? Îmi trece prin minte ceea ce, ~~din păcate, i-a trecut deja și lui Ernő Szív prin minte, deci nu prea pot pretinde drepturi de proprietate nici în chestiunea asta, dar, totuși, îmi trece prin minte că a trăit odată ca~~ *niciodată un luptător argentinian care, deși n-a devenit de talie mondială, n-a pierdut niciodată. Niciodată. Iar când s-a retras, o jurnalistă din Rio l-a întrebat de ce s-a făcut luptător.*

– „Din greșală, domnișoară”, a spus luptătorul și ~~m-a~~ zâmbit.

Orvoar, școală de balet, orvoar artămultpreaimediată!

Întocmit astăzi, 30 iunie 2057

Doamna Zrínyi Nagy Eszter,
~~vedetă~~
~~dez-astru~~
stea strălucitoare cu cinci colțuri,
primejdie teatrală

Note finale șovăielnice la Testament

¹Artista-copistă transilvăneană a culturii corporale internaționale, alias balerina marginală, de multe ori nu iese definitiv (de pildă, din instituția-mamă, de pildă, la pensie), fiindcă așteaptă și răsașteaptă să fie nevoie de ea. Că poate apare o dată constelația când Carul Mare se aliniază Cloștii cu puii și instituția-mamă formulează o pretenție la ceea ce reprezintă ea (artista). (Deși, asupra a ceea ce reprezintă ea, de fapt, tocmai am reflectat în corpul textului.) Și viceversa. Poate instituția-mamă reușește cândva să trezească un tremolo intelectual totuși mai complex în ceea ce este ea. Apoi artista-copistă transilvăneană își epuizează rezervele de răbdare, bate din picior și fonată, își face bagajele și pare-ni-se că pleacă. Pornește cu un elan și o fervoare atât de concludente, încât instituției-mamă realmente i se luminează ochii: în sfârșit!, în sfârșit!, s-a pus în mișcare, s-a cărat de una singură, a făcut-o în locul nostru, nu mai e nevoie ca instituția-mamă să se mânjească pe mâini, când silueta firavă, subțirică ca un fir de ață, aparent distantă, a artistei-copiste transilvănene începe deodată să se îngroașe din nou îngrijorător, de parcă s-ar îndepărta tot apropiindu-se, până când ajunge, iremediabil, iarăși aici: pe capul nostru. Și șarpele își mușcă din nou coada.

Dar milă și îndurare! Aman! Să înțelegem o dată, pentru Dumnezeu, că, dacă omul se leapădă de toate dependențele sale toxice instituționale, nu-i mai prea rămâne altceva decât vidul, și invers: dacă instituția-mamă se leapădă de artista-copistă transilvăneană, dependentă toxic de instituția-mamă, nu-i

mai rămâne nici ei, sau, hai să zicem doar că habar n-avem câte i-ar rămâne instituției-mamă de pe urmele noastre. Ce captivant ar fi, desigur, dacă urmele reci ale fundului nostru ar deveni loc de pelerinaj și închinăciune, precursorii unui imens lăcaș de cult, dar haideți, totuși să ne potolim puțin și să nu ne lăsăm duși de val! Să nu sărim atât de vehement calul!

Pe scurt: omul nu migrează dintr-un domeniu de activitate într-altul (din sistemul teatral instituțional în grădinaritul individual) ca și cum și-ar schimba halatul la rochiță de cocktail. Adică, nu, nici vorbă! Să nu ne imaginăm aici o croazieră de plăcere! Căci, odată expulzați din lichidul calduț ~~ammiotie~~ de spălat picioare al instituției-mamă, din altitudinile amețitoare, fascinante ale băncii de rezerve (ale umblătorii instituționale, de fapt, desemnată exclusiv nouă), ce ne facem noi, sărmani paraziți culturali, rămași orfani și fără adăpost, ce vom deveni oare noi, bieți profitori de sistem, abandonați și neajutorați, privați de rezervorașele noastre de oxigen? Pribegi? Rătăcitori lăsați în voia sorții? Liber-târători profesioniști desfășurând activități independente de hoinărie? Și unde ne-am ascunde volănașele snobismului? Doar cu „expatrierea” nu ne desprindem, print-un gest blazat, și de neglijența teatrală. Căci ne-am da tot regatul pentru un minuscul climax cultural! Așa că rămânem. Tragem de timp. Ne facem mici, și fierbem mai departe, aproape înăbușindu-ne, pe focul instituțional redus al speranței. Apoi, în schimbul retribuției, ne scufundăm din nou în habitatul și locul nostru de cinste: dependența. Dacă, în schimbul retribuției, ne scufundăm din nou în habitatul și locul nostru de cinste: dependența, înseamnă că suntem nepretențioși, fără ambiție și de mic calibrul? Nu. Dacă, în schimbul retribuției, ne scufundăm din nou în habitatul și locul nostru de cinste: dependența, înseamnă că avem stofă de afacerist. Și în lipsă de ceva mai bun, hai, s-o lăsăm deocamdată așa. Și să nu tulburăm apele.

²În acest mediu profesional marcant, balerina, cândva sensibilă (ubi sunt!), devine tăcută, rezervată, închisă în sine – veritabil cărbune potolit – , ale cărei rare manifestări verbale dau impresia unei *creaturi acvatice* translucide *care e pe cale să se înece* cu o dafnie – deci nu sunt prea convingătoare. Și, în acest punct, începe balerina, cândva sensibilă, să-și caute și să nu-și găsească, nici măcar o dată la anii bisecți, aliații simpatici din domeniu, actorii – de parcă pe

cale de dispariție – de aceeași teapă, înzestrați cu capacitatea – atât în mediul civil, cât și în lumina proiectoarelor – să tacă frumos și să șadă discret, într-un loc, cu o vehemență atât de blajină și pașnică, încât, statul lor să poată căpăta greutate. Aidoma unei sobe de fier casate, dezafectate. Căci nu mai strălucesc, nu mai atrag sau pretind atenția, nu mai demonstrează nimic, pur și simplu au harul să stea nemișcați, lipiți, tandri și disciplinați de scaun. Ca și dansatorul vârstnic de fundal din *Electric Callboy*, pe care a început deja să-l doară genul, dar care îndrăznește, totuși, să stea printre noi – marcanti profesioniști și profesioniste – ca să-și ceară scuze pentru existența lui. Precum mucegaiul din colțul cămării sau reziduurile înduioșătoare de sub marginea bideului. *Îmbătrânesc, filor*, dar, din păcate, încă mai văd, *tre' să vă zic pe față*.

•

Pasajele intertextuale în italice aparțin autorilor Miklós Zrínyi (Prăpădul de la Sziget), Péter Esterházy (Nicio artă, Utazás a tizenhatos mélyére, Roman-de-productie), Péter Halász (vezi declarația sa din programul cultural de televiziune Propaganda – 16 Halász Péter VHS), Krisztián Grencsó, Ernő Szív (Összegyűjtött szerelmeim - Colecția iubirilor mele), Murakami (Cronica păsării-arc), Caragiale (O scrisoare pierdută; Scrisoarea lui Caragiale către Al. Vlahuță), Tudor Mușatescu (A murit Bubi), respectiv ciobănașului din Miorița și lui Jill Killjoy - artistavecinămultpreaimediată.

János Henn

REPREZENTAREA INTERESELOR – LA ÎNCEPUT DE DRUM

[muncă] [teatru de stat] [actor]

Cum a apărut această preocupare în viața mea?

Fostul director al teatrului, Attila Gáspárik, a considerat că este important ca o instituție care are mai mult de zece angajați și nu are sindicat, să aibă măcar un reprezentant al angajaților – ceea ce este în perfectă concordanță cu prevederile legale actuale. Iar teatrul din Târgu Mureș are aproximativ o sută optzeci de salariați.

Întotdeauna am fost interesat de viața publică. În primul rând, *de cum devine* o societate cu adevărat democratică și cum se poate crea un mediu cultural viabil în cadrul acesteia. La urma urmei, o societate în curs de democratizare trebuie să-și formeze mediul cultural, iar la rândul ei, și cultura cartografiază procesele sociale.

Nu întâmplător, în spectacolul nostru, *Un dușman al poporului*, eu îl jucam pe Aslaksen și, la un anumit punct al spectacolului, am propus o dezbatere publică asupra problemelor arzătoare ale societății. Eu am condus dezbaterea, care era o deschidere totală către public, un fel de forum.

Probabil și din cauza asta, colegii mei au considerat că eram, poate, cea mai potrivită persoană din companie pentru a prelua rolul de reprezentat ai angajaților, după Aba Sebestyén, care a fost predecesorul meu în acest rol și care urma să renunțe. Am spus, sigur, că accept – gândindu-mă că oricum omul învață din mers cum să facă bine lucrurile. Asta a fost acum șase sau șapte ani.

Apoi m-am adâncit în legislație. Am studiat *Constituția României*, legile muncii și ale teatrului, și mai recent, legea modificată al dialogului social, de fapt orice lege sau reglementare care ar putea fi importantă și relevantă

pentru noi. În plus, am studiat și regulile interne care reglementează structura și funcționarea teatrului.

Am început să analizez care sunt elementele din contractul colectiv de muncă și din regulamentul intern al instituției noastre, Teatrul Național din Târgu Mureș, care trebuie modificate și modernizate. Și, deși conducerile instituțiilor, în general, privesc cu suspiciune o astfel de activitate, eu nu am simțit niciodată o opoziție din partea – să zicem – lui Attila Gáspárik.

Și putem colabora și cu actuala conducere.

•

Așadar, din moment ce nu suntem o organizație sindicală, nu am aderat la sindicatul național. După cum văd, în teatrele maghiare din Transilvania, nu există aproape deloc reprezentare sistematică a intereselor. Dacă, totuși, există, este doar pe hârtie, de dragul aparențelor – dar, cu siguranță, există și excepții.

Din păcate, nu avem o relație strânsă cu colegii noștri implicați în activitatea de reprezentare a intereselor din celelalte teatre din Transilvania. Unul dintre motive este că nu știm prea multe unii despre alții, deși ar trebui să comunicăm mai mult și să ne coordonăm eforturile. Totuși, am întâlnit această funcție în câteva teatre și am vorbit cu câțiva colegi implicați pe ici, pe colo.

Ceea ce văd peste tot este că oamenii nu au curajul să își exercite drepturile pe care, în principiu, le au. Deci, cadrul legal există, este dat, și este mai favorabil angajaților decât legile din Ungaria. Însă ceea ce ar trebui să înțelegem este că legea, în sine, este doar o ficțiune. Dacă nu îi dai esența prin reprezentarea personală sau colectivă a intereselor tale, ale mele, ale lor, ale tuturor celor cărora li se aplică legea, atunci aceasta nu are nicio valoare în sine. Trebuie să ieșim din anonim, să ne asumăm problemele, pentru că acest lucru face parte din procesul de democratizare pe care l-am menționat mai sus.

Am vorbit cu unii colegi care au spus clar că le este frică: drepturile lor de pe hârtie nu sunt întotdeauna respectate, dar au un director autoritar și nu vor să se expună la posibile represalii. Pentru că, în general, actorii sunt cei care se ocupă de aceste sarcini – și eu sunt actor – și cel mai important lucru pentru un actor este să joace. Avem o relație contractuală cu teatrul, care, de obicei, ne oferă contracte pe un an, ceea ce ne face vulnerabili. Așa că oamenii se gândesc de două ori înainte să ridice o problemă.

Peste tot în jurul nostru, în societate, în educație, în domeniul sănătății, avem încă aceleași tipare ierarhice. Vulnerabilitatea și teama de conducere sunt adânc înrădăcinate în lucrător – iar frica mănâncă sufletul. Trebuie să ne eliberăm de aceste atitudini. Doar că ele sunt betonate de secole. De aceea, nu avem o sarcină ușoară – nici măcar cu noi înșine.

Uitați-vă, doar, la poveștile #metoo! De ce a avut atât de mare ecou povestea actriței Lilla Szárosdi în Ungaria și de ce nu au avut un impact semnificativ acele câteva încercări similare la noi, în Transilvania? Ele au fost repede înăbușite. Pur și simplu pentru că nu suntem încă pregătiți pentru asta, pentru că reflexele noastre de reprezentare a intereselor și dorința de a ne apăra drepturile abia se mișcă. Dar, cu siguranță, aceasta este drumul cel bun.

Să sperăm că entuziasmul nostru îi va inspira și pe alții și vor începe să copieze modelele pe care am început să le construim la Târgu Mureș.

•

În primul rând, trebuie să schimbăm mentalitatea care a fost impregnată în comunitatea teatrală de multe decenii și secole. Ne place sau nu: avem o gândire feudală despre teatru. Asta înseamnă că, în unele cazuri, un director se consideră un proprietar de pământ și crede că teatrul respectiv e proprietatea sa.

Există o vorbă care spune că „în teatru nu există democrație”. Este total absurd. Și totuși, oamenii de teatru o spun și astăzi. Înțeleg, în linii mari, la

ce se referă: atunci când vine vorba despre distribuirea muncii artistice, cei talentați pot ajunge în poziții privilegiate. Dar ideea în sine, că în teatru nu există democrație, este periculoasă. Din păcate, s-a infiltrat adânc în minți și în discursul teatral.

Ei bine, puteți să vă imaginați, de exemplu, ca eu să ies în stradă, să urlu la cineva, și să-l împing, fără nicio consecință? (Așa cum a făcut regizorul Andriy Zholdak cu o actriță în Teatrul Maghiar de Stat din Cluj Napoca.) Asta este inacceptabil astăzi. Dacă ceva nu tolerăm în societate, de ce ar trebui să fie tolerat între pereții teatrului?

Degeaba se ascunde conducerea întotdeauna în spatele loznicii „totul pentru artă”. Fundamentele morale ale comportamentului uman nu pot fi anulate pe baza unor valori artistice închipuite sau reale. Mitizarea muncii artistice nu poate să ajungă niciodată la un nivel care să ne încalce drepturile umane fundamentale.

Reprezentare intereselor are în vedere acest lucru. Da, poate că aceasta este definiția corectă.

Responsabilitatea liderilor în abordarea unor situații similare este uriașă. Din păcate, cazul din Cluj Napoca nu a fost cu adevărat despre asumarea responsabilității.

•

Munca noastră are două trepte.

Pe de o parte, așa cum am menționat, peștele de la cap se împute, adică este nevoie de o schimbare de mentalitate în rândul conducerii. Directorii de teatru trebuie să iasă din această mentalitate feudală de genul „fac ce vreau pe proprietatea mea”. Una dintre misiunile noastre este să atragem atenția conducerii că legalitatea, transparența, și, mai presus de toate, respectarea

drepturilor angajaților, sunt obligatorii pentru toată lumea. Aceasta este prima treaptă pe care trebuie să urcăm.

Pe de altă parte, este la fel de importantă conștientizarea angajaților. Observ că în prezent acceptăm un asemenea nivel de vulnerabilitate umană, care ar fi inacceptabil în locurile de muncă din alte domenii.

Dați-mi voie să vă dau un exemplu. Programul repetițiilor ni se trimite cu 24 de ore înainte. Asta înseamnă că actorul primește la ora 14.00 programul de repetiții – mai nou, online – care îi arată ce are de făcut în ziua următoare, de exemplu, în ce interval va trebui să fie prezent la repetiție. Așa se procedează de obicei în teatre. Deci, într-o anumită măsură, viața actorului este la mila programului de repetiții de o zi.

Și acum, s-a întâmplat de nenumărate ori ca la prânz, când programul de repetiții fusese deja afișat pentru ziua respectivă, regizorul să-i treacă prin minte că are nevoie de actorul X în acea seară, deși nu era trecut în program. În astfel de cazuri, regizorul tehnic a pus mâna pe telefon și a sunat persoana respectivă să vină, totuși, pentru că regizorul o așteapta seara. Iar noi ne uităm la el: „Cum așa?”.

Să ne imaginăm, de exemplu, că o colegă a noastră, care este și mamă, nu a chemat o bonă pentru acea seară, pentru că s-a gândit că poate rămâne ea acasă. Acum, brusc, trebuie să găsească repede pe cineva, care să aibă grijă de copil, pentru că ea trebuie să meargă la serviciu. Acest lucru este îngrozitor, și e o încălcare gravă al dreptului la viața privată.

•

Permiteți-mi, vă rog, să menționez câteva rezultate concrete pe care le-am obținut.

Unul dintre ele se referă tocmai la programul de repetiții. Am cerut ca, în loc

de o zi, programul să fie stabilit în prealabil pentru o săptămână. Conducerea teatrului, invocând tot felul de probleme organizatorice, a spus că nu poate rezolva această cerință. Cu toate astea, am ajuns la un consens, prin care am obținut programul de repetiții pentru două zile înainte. A fost o gură de aer pe fundul oceanului întunecat! E mai ușor să planifici diferite lucruri din viața ta personală, dacă știi luni ce ai de făcut miercuri. Dar asta este doar minimumul.

De asemenea, am obținut ca programul de repetiții să poată fi modificat doar cu acordul angajatului. Cu alte cuvinte, dacă actorul primește un telefon în care i se cere să vină la repetiție, el poate răspunde că: „Îmi pare rău, dar am deja alt program stabilit”. Și această decizie trebuie acceptată. Nu ar trebui să existe niciun fel de repercusiuni asupra angajatului.

O altă problemă. Au fost nenumărate situații în care ne-am întors seara târziu dintr-un turneu, iar mulți actori aveau repetiții în dimineața următoare. Noi, reprezentanții angajaților – pentru că suntem doi, unul la secția maghiară și unul la secția română – am spus – „nu”. Dacă într-o zi călătorim mai mult de opt ore, deoarece o zi de lucru are opt ore, echipa din turneu are dreptul la o zi liberă. Uneori am călătorit chiar și douăsprezece ore și considerăm că este perfect normal ca toți colegii să beneficieze de următoarea zi liberă. Ca și în cazul realizărilor anterioare, am reușit să includem acest lucru în contractul colectiv și în regulamentul intern.

Următoarea problemă. Majoritatea teatrelor lucrează cu contracte pe un an. Au existat cazuri în care contractele au expirat la sfârșitul lunii august, iar dacă actorul nu s-a interesat mai devreme, era posibil ca el să afle abia în 29 august că nu mai are nevoie de serviciile sale în stagiunea următoare, care s-ar putea să fi început deja. Nu se poate face așa ceva!

Din fericire, am reușit să includem în contractul colectiv de muncă un termen de nouăzeci de zile înaintea expirării contractului, în care angajatorul trebuie să anunțe salariatul dacă dorește sau nu să continue să lucreze cu acesta.

De ce este important ca acest lucru să fie scris în contractul colectiv de muncă? Pentru că, dacă conducerea îl informează prea târziu pe angajat că nu mai are nevoie de el – și astfel îl pune în imposibilitatea de a-și căuta un loc de muncă la timp – atunci, dacă angajatul dă în judecată teatrul pentru erori de procedură, este aproape sigur că va câștiga procesul. Și acesta este unul dintre obiectivele noastre: să protejăm angajatul cât mai mult posibil.

Acestea sunt doar trei lucruri, care deja ne-au făcut viața mai ușoară. Nu sunt sigur că veți găsi același lucru în contractul colectiv de muncă sau în regulamentul intern al unui alt teatru din Transilvania.

A fost încă ceva ce am încercat să obținem. Ca distribuția spectacolelor să ni se comunice de două ori pe an, cu o jumătate de an înainte. Pentru că, în situația actuală, nici măcar la finalul stagiunii, în iunie, nu se știe clar ce fel de muncă vom face până la sfârșitul anului calendaristic, cu alte cuvinte, ce roluri vom juca. Am cerut ca, la sfârșitul lunii iunie, când se încheie stagiunea, să primim distribuțiile până în decembrie, iar la sfârșitul lunii decembrie, să aflăm ce roluri avem de jucat până la sfârșitul stagiunii. Nu am reușit să obținem acest lucru, deși ar fi un pas important în ceea ce privește optimizarea muncii artistice și a formării grupului. Din nou, au invocat probleme de organizare.

•

Mulți cred că acest tip de reprezentare a intereselor împiedică funcționarea eficientă a teatrului. Din acest motiv, și eu sunt un fel de *persona non grata*: am auzit, chiar că lucrez împotriva teatrului. Eu cred că nu este deloc așa. Dimpotrivă, orice efort depus într-un teatru pentru îmbunătățirea activităților artistice, administrative, juridice, de personal sau de marketing nu face decât să ajute cauza teatrului. Este nevoie de o schimbare de mentalitate și în această privință.

Nu putem să ne gândim la un teatru modern, fără să punem lângă potențialul artistic și pe cel structural și de protecție juridică, care, asemenea unui cuptor, nu fac decât să preîncălzească cadrul pentru producția artistică. Într-un

program bine gândit, bine sincronizat și transparent, se poate lucra mult mai bine și mai productiv.

György Harag spune că, dacă un spectacol este construit în mod logic, acesta nu se va prăbuși niciodată. Deci, poate nu se va juca timp de jumătate de an, dar dacă are o logică în mintea creatorilor, poate fi reluat cu ușurință în orice moment. Așa funcționează și teatrul. Dacă funcționează bine din punctul de vedere al structurii, al transparenței, al promovării și respectării drepturilor lucrătorilor, atunci nu poate fi împotriva actului artistic, ci doar în favoarea lui.

Ideea că totul, dar absolut totul trebuie să fie subordonat performanței artistice este, în opinia mea, falsă. Trebuie să regândim relația dintre angajator și angajat din punct de vedere juridic, respectiv din cel al condițiilor moral-umane pentru exploatarea optimă al potențialului artistic, pentru a crea o atmosferă creativă mai umană.

Dacă sunt conștienți, dacă își cunosc situația și drepturile, creatorii își vor îmbunătăți propria productivitate artistică. Pentru că, dacă din punct de vedere juridic se simt protejați și în siguranță, iar încrederea lor în sine crește, cred că asta are un efect pozitiv și asupra randamentului lor artistic.

Ca să nu mai vorbim, bineînțeles, de calitatea vieții lor. Pentru că nici acesta nu e un aspect de neglijat.

KK

(Lilla Turbulu)

ÎN ATENȚIA ASOCIAȚIEI CRITICILOR DE TEATRU!

[repertoriu] [critică]

Vă rugăm să ne permiteți să vă recomandăm cel mai nou produs al nostru, *Critizepam*, dezvoltat pentru combaterea critiractei.

După cum probabil ați auzit deja, critiracta, cunoscută și sub numele de *cataracta criticidis*, este o formă specială a cataractei, care, din fericire, afectează doar o mică parte a populației. Boala a fost descoperită de Dr. Eugen Nervös, profesor de oftalmologie. Acesta și-a început cercetările după ce unul dintre colegii săi a scris despre soția sa, celebra actriță Lujza Puhinszky, că „a fost atât de ștearsă în rolul Mașei, încât parcă nici nu ar fi fost pe scenă”. Profesorul a ajuns la concluzia că această percepție falsă nu putea fi decât un simptom al unei boli oculare grave. A început să compare sistematic propria sa experiență de spectator cu cronicile apărute despre spectacolul respectiv, apoi a implicat în studiu și alți spectatori. Din nefericire, anii în care a adunat cu minuțiozitate materiale pentru cercetare, au avut un efect secundar neplăcut: după trei ani de mers constant la teatru, a început să observe simptomele critiractei la el însuși. Cu toate acestea, nu s-a dat bătut, ci a testat medicamentul dezvoltat împotriva acestei boli pe propria persoană.

Vă rugăm să studiați cu atenție prospectul atașat înainte de a începe administrarea pastilelor și să cereți sfatul unui membru al familiei, psihiatrului dumneavoastră sau personalului din sală!

Cui îi este recomandat să ia Critizepam?

Tuturor criticilor de teatru care, cel puțin în ultimii trei ani:

- s-au uitat la cel puțin 90 de spectacole pe an,
- au văzut cel puțin 8 reprezentații ale piesei *Pescărușul*, 10 ale piesei *Livada de vișini* și 12 ale piesei *Trei surori*,
- caută prima dată numele regizorului pe afiș,
- vizionând reclame, le vin în minte actorii apăruiți pe monitor, rolurile lor

jucate în teatre,

- recunosc elementele de decor reciclate,
- rămân așezați în timp ce toți ceilalți se ridică la aplauze, și
- știu pe de rost meniul bufetelor teatrelor din centrul orașului.

Dacă vă încadrați în cel puțin trei dintre aceste criterii, este extrem de recomandat să luați *Critizepam* ocazional sau (în cazul în care frecvența teatrului foarte des) în mod regulat, mai ales dacă vă confrunțați cu următoarele simptome:

- după modelul jocurilor „câte diferențe poți vedea între cele două imagini”, numărați diferențele dintre spectacolul actual al regizorului vedetă și lucrările sale mai vechi bazate pe aceeași piesă de teatru,
- în timp ce Othello o strangulează pe Desdemona, dumneavoastră vă faceți lista de sarcini pentru ziua următoare,
- în ultimii doi ani nu ați plâns sau râs la niciun spectacol,
- în timpul primului act vă gândiți deja la titlul articolului,
- aveți tendința să fiți indulgenți cu spectacolele cu durata de o oră și jumătate sau mai puțin, în timp ce acelea de peste trei ore vă enervează,
- singurul lucru care vă enervează și mai mult este să fiți nevoiți să mergeți în subsolurile mucegăite și îndepărtate ale teatrelor independente.

Ce conține Critizepam și cum acționează?

Medicamentul este un amestec de substanțe naturale și sintetice. Principalele sale componente sunt xiometahamletina anticinică și puckedrina, care stimulează simțul umorului. De asemenea, conține urme de oregano, extract de mac și semințe de crin. Pastilele blochează temporar senzația de sațietate teatrală a pacientului și – în funcție de culoarea lor – îl plasează într-o așa-zisă stare de spectator entuziast sau plictisit. Pacientul are libertatea de a alege ce fel de spectator dorește să fie și poate urmări spectacolul prin ochii acestui tip de spectator ales.

Pastila verde:

Secretară pensionară care are abonament la un teatru municipal din provincie. Îi plac spectacolele distractive, cu muzică, dar nu refuză o piesă clasică. Slăbiciunile ei sunt costumele frumoase și decorurile cu interior de epocă.

Pastila galbenă:

Licean cu abonament școlar obligatoriu. Vrea să devină IT-ist, și nu citește romane. Aproape că i-a plăcut piesa *Nimic* de Janne Teller, dar povestea i s-a părut cam moale.

Pastila roșie:

Femeie de 32 de ani, recepționeră într-o clădire de birouri. Adoră musicalurile, se uită la favoritele sale în mai multe distribuții și este membră al clubului de fani al Teatrului Madách din Budapesta.

Pastila neagră:

Studentă de filosofie, specializarea estetică. Frecventează exclusiv teatrele independente, în acest scop este dispusă să meargă chiar și până în suburbiile orașului, cum ar fi Kőbánya sau Lóvasút. Preferă spectacolele de teatru și de dans contemporan, care explorează ego-ul creatorilor.

Pastila albastră:

Bărbat de 54 de ani, electrician, ultima dată a fost la teatru când era în armată, și atunci o făcea doar pentru permisie. Acum, a primit două bilete de la o nepoată pentru un spectacol la Trafó, în care joacă și ea. Creatorii – din motive economice și artistice – au renunțat la decoruri și costume.

Pastila albă:

Femeie de 72 de ani, fostă vânzătoare, locuiește în Satu Mare, ajunge la teatru o dată la doi-trei ani. Cumnata ei a invitat-o acum la piesa *Scripcarul pe acoperiș*.

Pastila portocalie:

Adolescentă de 13 ani dintr-un sat din județul BAZ (Borsod-Abaúj-Zemplén). Nu a fost niciodată la teatru, dar acum a ajuns la școala ei la un spectacol de teatru educațional. Habar n-are ce înseamnă asta, dar s-a înscris pentru că spera că măcar acolo nu o va deranja nimeni și va putea să stea liniștită pe TikTok.

Utilizarea Critizepamului

Pastila aleasă trebuie luată cu o oră înainte de spectacol, de preferință după masă, cu 100 ml de vin sau 20 ml de băutură spirtoasă. Dacă pacientul nu poate consuma alcool, acesta poate fi înlocuit cu bere fără alcool. Consumarea unei cantități mai mari de alcool este puternic contraindicată, deoarece poate intensifica excesiv efectele medicamentului și poate pune criticul de teatru în starea nedorită de spectator non-critic.

Pastila nu afectează capacitatea de a conduce autovehicule – alcoolul, în schimb o face, așa că este recomandat să ajungeți la teatru cu transportul în comun sau pe jos. Pentru un impact mai puternic și o experiență completă, țineți cont de codul vestimentar al tipului de spectator ales atunci când alegeți ținuta dumneavoastră pentru teatru.

Efectul pastilei durează până la patru ore. Nu este recomandat să luați o a doua doză pentru spectacolele mai lungi, deoarece zgomotul produs de administrarea pastilei în timpul spectacolului ar fi probabil deranjant pentru spectatorul de lângă dumneavoastră (mai ales dacă numele lui este Tamás Ascher).

Posibile efecte secundare

- greață – în cazul în care există o incompatibilitate antagonică între tipul de spectator și spectacolul ales,
- dureri de picioare – dacă nu sunteți obișnuiți să purtați pantofi cu toc la teatru,

- somnolență – dacă tipul de spectator ales se culcă de obicei la ora 21.00,
- criză de râs la o comedie care în mod normal ar provoca trismus dentar la un critic de teatru,
- dorința de a renunța la meserie – dacă, în urma experiențelor trăite cu pastila, pacientul pune la îndoială activitatea sa de critic de până acum.

Dacă observați efecte secundare (chiar și altele decât cele menționate mai sus), încercați data viitoare o pastilă de altă culoare sau acceptați faptul că mersul la teatru nu este întotdeauna un picnic, nici pentru un spectator de rând.

Sperăm că produsul nostru v-a stârnit interesul. Așteptăm cu nerăbdare comanda dumneavoastră, la care membrii asociației vor beneficia de o reducere de 7,07%.

Cu stimă:

Dr. Béla Kancsal
Critiracta S. A.

Budapesta, 35 mai 2033

Bálint Kovács

KEEP CALM. NIMIC NOU PE FRONTUL DE VEST

[repertoriu] [teatru de stat] [teatru independent] [actor] [muncă]

– Dar pe mine mă atrage lacul ăsta, ca pe un pescăruș... Aș vrea să mă înec în el – a spus deprimat actorul; a pus jos sendvișul cu parizer din mână, apoi și-a șters pasta de ardei de pe degete cu o batistă. Era o zi frumoasă de vară, soarele plutea blând peste micul lac și strălucea în răcoarea de ianuarie. Era a douăsprezecea noapte, sau cum vreți, temperatura nu mai coborâse de ani de zile sub 30 de grade în această dată, așa cum se întâmplase astăzi; actorul își amintea, desigur, că acest lucru le va da cu siguranță din nou muniție scepticilor schimbărilor climatice, dar, oricum, de sute de ani, ei găsesc întotdeauna un pretext pentru teoriile lor. Actorul a refuzat să se mai gândească la asta.

– Dar ce ai? Ai avut atât de multe premiere în acest an și imediat vine următoarea! – actorul de teatru independent a încercat să-și ascundă invidia din voce.

– Bineînțeles. Dar am sentimentul că nu am destule provocări – a spus el. S-a uitat la pescărușul care se învârtea deasupra apei, cu un soi de dispreț în ochi. Neavând ce face, ar fi vrut să-l nimicească. În data de zece avem din nou *Visul unei nopți de vară*. Da, știu, e o piesă grozavă, se scuza actorul, dar am jucat deja toate rolurile masculine din ea. Ultima dată când am jucat-o a fost acum doi ani, publicul probabil își mai amintește de ea.

– Nu prea cred – intervenise actorul de teatru independent.

– A mai fost și *Richard al III-lea* – a continuat celălalt, aruncând o pietricică spre pescărușul care tocmai aterizase pe malul lacului. Pasărea a zburat mai încolo, scoțând un țipăt de nemulțumire. Dar noi reluăm spectacolul ăsta o dată la patru ani, știi, în această stagiune au fost alegerile și de aceea...

Puțin surprins, celălalt și-a adus aminte că, într-adevăr, au fost alegeri. Pentru un moment nici nu mai știa dacă votase sau nu. I se părea cam plictisitor să voteze mereu cu actuala alianță de opoziție, pentru a-i ajuta să obțină o treime

în parlament. Oricum, nimeni nu prea se mai chinuia să treacă pe acolo, nici ei, nici cei din celălalt partid. Pentru ce?

– Mai era și *Mama Courage*, știi, pentru că Evelin era puțin supărată pe director, că de mult timp nu a mai primit un rol important, așa că l-au rechemat pe Nea Ștefi, ca să-o monteze din nou pentru ea; într-adevăr, a fost drăguț din partea lor că au construit o rampă pentru scaunul lui cu rotile. Știi, de ceva vreme nu mai poate să meargă nici măcar cu bastonul. E atât de ciudat să te gândești la asta, pentru că acum zece ani era cel mai tânăr director de teatru din țară, iar acum a îmbătrânit dintr-odată... – se cufundase actorul în gânduri. A fost un moment frumos când, acum zece ani, Nea Ștefi i-a predat ștafeta elevului său, pentru ca tineretul să fie reprezentat în teatru. Vendel, noul regizor, era cunoscut pentru spiritul său tânăr, gândea mai proaspăt chiar și decât colegii lui de șaiszeci de ani, născuți mult mai târziu decât el. Desigur, actorul s-ar fi bucurat dacă Evelin ar fi primit postul, dar știa și el că, în calitate de femeie, nu ar fi găsit prea mulți susținători, mai ales după cazul de acum douăzeci de ani, când a dezvăluit unui jurnalist că un regizor și-a băgat mâna în chiloții ei în timpul repetițiilor, iar ea s-a ales cu cinci ani de vizite la psihoterapeut. Ceilalți aveau dreptate: ar fi trebuit să-și țină gura, nu era frumos din partea ei să defăimeze teatrul din cauza greșelii unui singur om. Dar măcar a prins rolul principal în *Mama Courage*. Așa că s-a făcut liniște.

– Am avut și acea piesă de Neil Simon, și da, știu că ar trebui să mă bucur de spectacolul meu despre Ady, dar, la naiba – actorul își pierduse cumpătul – după patru sute de spectacole m-am săturat și de asta. Și oricum – a continuat el înflăcărat, și a lovit masa, sperind pescărușul, care s-a ridicat din nou nervos de pe mal –, știi, acum șapte ani am jucat în piesa aia contemporană maghiară, scrisă special pentru companie, îți amintești? Avea titlul *Keep calm. Nimic nou pe frontul de vest*. Mi-a plăcut foarte de mult, a fost ca și cum aș fi primit sânge proaspăt! E al naibii de nedrept că au fost nevoiți să o scoată din repertoriu, pentru că unul dintre miniștri l-a băgat în ședință pe Vendel...

– Serios, a interzis spectacolul? – actorul de teatru independent a rămas surprins. El nu auzise despre asta.

– Nu, nu, doar știi că nu mai există cenzură. Doar a avut o discuție cu el și i-a pus câteva întrebări. Nu știu exact ce. În orice caz, de atunci Vendel se ferește de piesele contemporane.

– Da, da, înțeleg asta, a spus actorul independent. Ei bine, pe noi nu ne cheamă nimeni la astfel de discuții, dar zilele trecute am intrat în sfârșit la Korpásky.

– Te-a primit în biroul lui de la Teatrul Național? Am auzit că-i imens! – acum venea rândul actorului să arunce o privire invidioasă, dar celălalt a clătinat din cap. Atunci, în apartamentul lui de la Universitatea de Arta Teatrală? Sau în apartamentul de la CTCCCIȘC? – a rămas uimit chiar și de la simpla idee. Noul sediu al Confederației Teatrelor de Cătun, Cai și Chakrele Inimii din cele Șaizeci și patru de Comitate a fost construit recent pe locul unei căsuțe demult părăsite a Uniunii Jurnaliștilor. Deocamdată foarte puțini oameni au avut ocazia să vadă complexul nou din interior. Se spune că Korpásky are propria sa yurtă în grădină, dotată cu cadă cu hidromasaj.

– Nu, nu! Ne-am văzut într-un Starbucks. Am plătit eu.

– Ok, dar el ce-a zis?

– Voiam doar să-l întreb dacă subvenția de funcționare pentru independenți chiar va fi tăiată anul acesta, pentru că, la urma urmei, ne descurcăm cu acel procent de unu la sută pe care-l primim din încasările bufetelor teatrelor de stat, dar această tăiere totală a fondurilor, despre care se zvonește, ne-ar împinge la marginea prăpastiei. Actorul independent a mușcat din sendvișul lui. Actorul nu era sigur dacă vede bine, dar i se părea că nu avea nimic în el, nici măcar margarină. A răspuns: „Vorbește invidia din tine. Oamenilor fără talent, dar plini de ambiție, nu le rămâne decât să denigreze adevăratele talente. Ce să zic, e o consolare și asta!”.

A urmat un moment de tăcere. Actorul a încercat acum să nimerească pescărușul cu o piatră ceva mai mare, dar fără succes.

– Apropo, nu era vorba că Vendel va ruga câțiva directori să ne ia apărarea? – a întrebat actorul independent.

– Ba da. Doar că nu a găsit pe nimeni. Se bucură toți că au primit promisiuni de sus pentru suplimentarea bugetelor de anul acesta și nu vor să facă prea mare gălăgie acum.

– *Oamenii, leii, vulturii și potârnichele, cerbii cu coarne înrămurate, găștele, păianjenii, peștii cei tăcuți ai apelor, stelele de mare și cele ce nu puteau fi văzute cu ochiul liber, într-un cuvânt toate vietățile, toate, toate s-au stins după ce-au încheiat tristul ciclu al vieții lor...* cu excepția directorilor compromiși – șopti actorul independent sub musteață. Era predispus la patetism.

– De altfel – actorul l-a bătut pe umăr – jur că voi, independenții, de două sute de ani spuneți că sunteți la marginea prăpastiei și apoi, cumva, tot mai jucați pe ici, pe colo. Mi se pare că în ultimele două decenii, marginea prăpastiei a devenit un loc foarte, foarte încăpător. Și oricum, nu era vorba că disconfortul este o sursă de inspirație pentru artiștii adevărați? Nu te mai plânge mereu de viața ta!

Cuvintele prietenului său l-au pus pe gânduri pe actorul independent. Între timp, actorul s-a ridicat brusc de la masă și cu un băț în mână a alergat după pescăruș.

Kincső Szakács

SMART PUPPET THEATRE

[teatru depăpuși] [gender] [robotică]

„Teatrul de păpuși inteligent (în continuare: SPT, de la Smart Puppet Theatre) este cel mai nou proiect al orașului nostru” – a spus primarul, cu un zâmbet mulțumit pe față, apoi a dat mâna cu mulțimea festivă care intra pe ușa automată cu fotocelule. „Mulțimea” se referea la oamenii de rang înalt, bărbați în toată regula, figuri cheie din viața politică locală, care la orice deschidere sau inaugurare din oraș trebuiau să fie prezenți. După atâția ani, competența lor acoperă acum totul, de la construcția de poduri, până la teatrul de păpuși inteligent, dar, oricum, de obicei trebuie doar să taie panglica, poate să dea mâna cu câteva persoane.

Înăuntru, bărbații au fost întâmpinați de directorul SPT, care i-a invitat la un tur ghidat. În prima fază, s-a scuzat puțin pentru că nu au reușit să atragă atâtea fonduri câte și-au propus, dar și-a exprimat recunoștința față de primărie pentru sprijinul acordat în realizarea acestei minuni, care va oferi o experiență extraordinară atât pentru cei mici, cât și pentru adulți. Primarul, care stătea în ușă, dădea din cap, în semn că „este ceva absolut normal”.

În foaietul SPT, vizitatorii au găsit o instalație muzicală, care a redat melodii din spectacolele companiei atunci când pășeau pe pătratele corespunzătoare. Mai mult, peste o anumită viteză, melodiile puteau fi alternate pentru a crea mici mixuri. Acest lucru i-a fermecat complet pe cei doi băieței, pe care tatăl lor îi luase cu el la deschidere, după ce uitase că trebuia să îi ia de la școală în acea zi, deoarece fosta lui soție avea ședințe toată ziua. Ceilalți, cu excepția copiilor, au mers mai departe în sala de spectacole, deoarece dezvoltatorii au dotat foaietul doar cu acea instalația menționată și cu luminile cu senzor de mișcare.

La început, sala de spectacole dădea impresia că am merge acasă noaptea prin oraș, și doar crucile verzi ale farmaciilor ne-ar lumina calea. Odată ce directorul a aprins luminile de serviciu, se vedea că pe spătarul fiecărui scaun se afla un LED micuț, verde, care își schimba culoarea în roșu când cineva

se așeza pe scaun. „Am vrut să ușurăm munca personalului responsabil de ocuparea scaunelor – explica directorul SPT –, deoarece în teatrele de păpuși se întâmplă des ca, din cauza diferenței de înălțime dintre copii și adulți, să nu fie clar care loc este ocupat și pe care stă un copil, de exemplu.” Această idee a fost pe placul celor prezenți. Fiecare s-a așezat pe un scaun, iar unii și-au aplecat capul pe genunchi, imitând copiii, alții s-au întins, încercând să pară adulți, apoi au făcut schimb, astfel încât toată lumea să poată experimenta și celălalt punct de vedere. Directorul SPT a recunoscut că asta, într-adevăr, a fost o idee bună și că exact la asta se gândeau atunci când au instalat acest sistem. „Nu există nimic mai bun decât atunci când ideea și realitatea merg mână în mână” – a spus el.

Întrucât luministul tocmai înlocuia un cablu uzat în camera tehnică, și a trebuit să rămână până târziu, a avut ocazia să completeze cele spuse de director, precizând că, atunci când începe spectacolul, el stinge de obicei luminile scaunelor, pentru ca acestea să nu deranjeze producția. Acest lucru a fost atât de apreciat de bărbații din public, încât au început să aplaude. Aplauzele au declanșat automat o înregistrare cu vocea directorului, care le-a mulțumit spectatorilor că au venit la spectacol, le-a reamintit cu amabilitate să-și repornească telefoanele mobile, le-a urat drum bun, rugându-i să mai vină și altă dată.

După asta, bărbații au încercat chiar să deseneze o figură amuzantă din LED-urile verzi și roșii, aranjând între ei cine unde să stea pentru a forma un smiley din luminile roșii. Din păcate, erau prea puțini pentru asta, așa că, la sugestia directorului, au mers mai departe, direct la cabinele actorilor.

Pe drum, directorul SPT a profitat de ocazie pentru a mulțumi încă o dată pentru sprijinul generos, care a ajutat la îndeplinirea unui vis al comunității, apoi a continuat să vorbească despre planurile sale de a atrage noi fonduri pentru modernizarea birourilor și a cabinei tehnice, deoarece trebuie să recunoaștem că și în aceste departamente este mare nevoie de o astfel de investiție.

Odată ajunși în cabine, vizitatorii au fost întâmpinați de membrii companiei. Vizitatorii s-au simțit ușor stânjeniți, deoarece unii actori – bărbați și femei – coseau la loc ochii și micile accesorii ale păpușilor, în timp ce alții călcau costumele. Invitații nu văzuseră niciodată o corvoadă care să nu fi fost făcută de o menajeră sau de propria mamă. Acest lucru i-a derutat complet și au plecat în grabă pe traseul cunoscut. Nici măcar n-au observat bufetul suedez organizat de secretariatul literar special pentru această ocazie.

Directorul SPT, agitat, a încercat să-i ajungă din urmă, mormăind pe sub mustață că de ce a trebuit să le dea actorilor de lucru tocmai astăzi, căci nu-i văzuse toată săptămâna trecută. Întorcându-se în foaier, i-a văzut pe mai mulți dintre bărbați făcând un dans ciudat în fața ușii cu fotocelule și și-a dat seama că luministul probabil o dezactivase când a plecat acasă, așa că i-a escortat pe invitații săi până la ușa din spate. În acel moment, copiii au ieșit din baie și au fugit la tătici lor, întrerupându-se reciproc să-i povestească cum au reușit să arunce hârtia igienică până-n tavan folosind uscătorul de mâini, că a fost o deschidere grozavă, și că nu vor să plece încă acasă, dar dacă trebuie neapărat, pentru că altfel tati se va supăra, atunci mai bine pleacă, bineînțeles.

Până ce toți bărbații au ieșit pe ușă, directorul deja își rulse țigara și se juca agitat cu capacul Zippo-ului său. Foaierul gol răsuna de pocniturile capacului brichetei și de fiecare dată când se auzea un clic, se aprindea sau se stingea o lumină. Directorul a constatat cu indiferență că uitase să le arate bărbaților luminile controlate prin pocnituri sau bătăi din palme, iar luministul a uitat din nou să le stingă din mixer, dar nu contează, avea să-i spună mâine, ca să nu se mai întâmple. La sfârșitul șirului de gânduri, a dat din cap în semn de aprobare și a ieșit să fumeze o țigară. Afară îl aștepta deja primarul, care a fost nevoit să renunțe la turul ghidat, din cauza unor apeluri telefonice importante.

Panni Puskás

EȘTI MAI CREATIV DECÂT UN ROBOT?

[robotică] [educațieprinteatru]

Ascensiunea inteligenței artificiale din prezent ridică o mulțime de întrebări. Ca la orice schimbare majoră, apar diferite narațiuni despre sfârșitul lumii. Dar oare poate ajunge ființa umană inutilă și lipsită de sens în artă, în special în teatru? Am decis să discut despre asta cu ChatGPT!

Este întotdeauna reconfortant să vorbești cu ChatGPT. Răspunsurile sale date la întrebările mele sunt clișeice și de primă mână, ceea ce mă face să cred că sfârșitul culturii umane e încă departe. Există, bineînțeles, și alte semne care ne indică exact contrariul. De exemplu, un prieten grafician a început să se reprofileze atunci când a apărut în mass-media vestea că una dintre fotografiile câștigătoare la ediția din acest an a Sony World Photography Award a fost realizată de o inteligență artificială. Fotografia trucată cu Papa într-o jachetă albă pufoasă, realizată tot de IA ne-a pus pe gânduri în relație cu posibilitățile de manipulare a realității și ne-a dat clar de înțeles că am intrat în filmul *Matrix*, din 1999, dar, spre deosebire de Neo, noi nu am ales pastila de culoarea potrivită, când ne-a întins-o binevoitorul Morpheus. Așadar, într-un fel, percepția autentică a realității este limitată din ce în ce mai mult la spațiile offline. Desigur, nu este un fenomen nou; în universul nostru online de mult nu mai putem deosebi știrile false de cele reale. Exemplul meu preferat pentru asta vine din perioada Covidului, când un mare portal de știri american a publicat un articol despre revenirea delfinilor în canalele din Veneția. Această știre a fost apoi preluată de mai multe portaluri de știri din Ungaria. Am crezut-o? Sigur, că da! Am vrut s-o cred – și aici ne întoarcem la faptul că, da, am luat și eu pastila greșită.

Am menționat toate aceste lucruri care ne preocupă pe toți doar pentru că, dacă avem noroc, ele vor crea în noi nevoia de a începe să căutăm mai activ spațiile de retragere în offline. Teatrul este un spațiu al realității și al întâlnirii. Deși cele mai multe povești de pe scenă sunt, desigur, fictive, iar echipamentele tehnice creează iluzii, totuși ne oferă posibilitatea de a face o distincție clară între ficțiune și realitate, iar atunci când o piesă le amestecă pe cele două,

o face, de obicei, cu scopul de a obține o imagine mai complexă despre realitate și adevăr. Un exemplu bun în acest sens e reprezentat de spectacolele autobiografice din ultimul timp, care ne ajută să înțelegem un fenomen sau o situație de viață prin intermediul unor povești semi-ficționale sau metaforice, cum ar fi superbul *MDLSX* al Silviei Calderoni la Trafó, în 2018. Există și exemple maghiare, cum ar fi spectacolul *CSÁÓ (Ciao)*, al Angélei Stefanovics, din 2019, sau *Hogy a barátaim egyszer végighallgassanak (Vreau ca prietenii mei să mă asculte odată)*, al lui Pál Kárpáti, din 2022.

Dar, să ne întoarcem la conversația mea academică cu ChatGPT, pentru că a existat un lucru important asupra căruia am căzut de acord. Când l-am întrebat cum crede că va fi teatrul viitorului, a spus, pe lângă câteva tâmpenii că: „În viitor, teatrul va deveni, probabil, mult mai interactiv. Spectatorii vor avea posibilitatea să participe activ la spectacole, să influențeze acțiunea sau deznodământul și să comunice direct cu actorii sau cu regizorii”.

Da... cred că acest lucru rezultă, în două moduri diferite, din funcționarea noastră online. Pe de o parte, în spațiul digital, ne-am obișnuit deja cu ideea că facem parte dintr-un discurs comun mai mare. Era comentariilor ne-a învățat nu doar să fim inculți cu tupeu, ci și că opiniile noastre sunt relevante și că pot fi exprimate în spații publice, chiar dacă, în general, o facem virtual, ascunși în spatele profilurilor noastre. În al doilea rând, și ceea ce este și mai important, formele interactive ale teatrului ne redau ceva ce ne-a fost luat de trecerea noastră în online: experiența de a fi prezenți împreună. Deși în viața de zi cu zi nu ne gândim foarte des la asta, adevărul e că noi, oamenii, ducem ne dorul unii altora, vrem să fim împreună.

Pe de altă parte, este foarte amuzant cum ChatGPT descoperă teatrul participativ ca pe un fenomen interesant al viitorului. Ca să citez un clasic: „viitorul este aici, s-o luăm de la capăt” – este, în sfârșit, timpul pentru TIE și creații comune. Viitorul teatrului sunt Káva și Kerekasztal, așa că nu este o coincidență faptul că aceste două companii au primit primul – „*Premiu pentru Viitor*” acordat de Breasla Criticilor de Teatru. Spre deosebire de noi, membrii acestor două companii știau acum treizeci de ani că acesta este

viitorul, nimic nou sub soare, iar noi, cu puțin decalaj, acum începem să le înțelegem importanța.

Și cam aici s-a terminat optimismul meu în ceea ce privește teatrul viitorului, pentru că nu se poate ca, într-un eseu despre viitor, să nu strig și eu *sfârșitul lumii*. Întrebarea este următoarea: până când va continua să rămână spațiul virtual în spațiul virtual și când va începe să acapareze definitiv spațiile noastre reale? Pentru că procesul a început deja în teatru. Nu acum, ci cu mult timp în urmă, odată cu tehnologia de scenă digitalizată. Desigur, este doar un aspect practic, dar IA poate să facă parte lejer din procesul creativ. Am fost uimită să văd, de exemplu, cum inteligența artificială a jucat un rol semnificativ în spectacolul de deschidere a stagiunii de la opera din Dresda: în mijlocul scenei se afla o sculptură luminoasă cinetică de opt metri înălțime, realizată din panouri LED, controlată de inteligența artificială. Aceasta a avut, de asemenea, un rol în compoziție, scrierea libretului, și în interpretare, ba chiar una dintre cele șapte scene a fost realizată exclusiv de IA.

Dar nu trebuie să mergem până la Dresda ca să vedem așa ceva: Teatrul *Anarhist* din Budapesta și regizorul Ferenc Sebő, de exemplu, au folosit IA pentru a scrie continuarea dramei lui Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, care a fost jucată la Teatrul RS9 sub titlul *Fugind de Godot*. Dacă ChatGPT îl înțelege pe Beckett, sau dacă poate chiar să creeze ceva similar, este o întrebare de detaliu. Asta pentru că, dacă nu poate încă, este doar o chestiune de timp până când va putea. Psihologia a subliniat de mult timp că o foarte mică parte a creativității noastre provine din talentul înnăscut, restul e reprezentat de muncă și de cunoștințe dobândite. Iar IA, fără îndoială, învață și utilizează mult mai rapid și mai eficient cunoștințele acumulate de umanitate decât oricine altcineva. Așadar, să nu avem niciun dubiu că, la un moment dat, nu va câștiga doar concursuri de fotografie, ci și premiul pentru cea mai bună piesă de teatru a anului, iar acela va fi momentul în care această categorie de premii își va pierde sensul. Este deja capabilă să creeze concepte regizorale sau vizuale, să compună muzică, iar, pe măsură ce trece timpul, va deveni din ce în ce mai profesionistă.

Dar cum rămâne cu cea mai importantă componentă a unui spectacol de teatru, actoria? Deși o hologramă a solistului trupelor *Black Sabbath* și *Rainbow*, care a murit în 2010, a făcut deja un turneu mondial în 2016 cu formațiile în care activase, caracterul de neînlocuit al corpului uman în carne și oase pare să fie deocamdată fundamental în teatru. Pe de altă parte, la finalul stagiunii, într-un spectacol experimental de păpuși (*De la punct la punct*) al Teatrului de Păpuși din Budapesta, au apărut pe scenă bile robotizate. Cu toate acestea, tehnologia robotizată a depășit demult niște bile-robot. Gândiți-vă doar la Sophia, cel mai faimos robot umanoid, care (sau cine?) a devenit cetățean al Arabiei Saudite în 2017 și care călătorește prin lume susținând conferințe de presă și participând la discuții! Aspectul său nu este încă perfect, mimica ar putea fi mai expresivă, dar, repet, aceasta este o chestiune de detaliu care trebuie rezolvată. Într-un filmuleț de prezentare, Sophia spune următoarele: „A fi om, trebuie să fie minunat. Poți vedea frumusețea unui răsărit de soare, poți aprecia puterea unei simfonii, numai tu poți simți bucuria de a râde împreună cu prietenii vechi. Să fi capabil să iubești, să simți emoții puternice, să crezi viață. Pot face multe lucruri pe care le fac oamenii, dar eu pot doar visa că sunt un om real – de fapt, nu știu nimic”.

Totuși, Sophia nu are dreptate în totalitate, pentru că poate să facă un lucru: să imite emoțiile umane pe baza cunoștințelor pe care le posedă. Și cine altcineva mai face exact același lucru? Actorii. Într-un fel, ea ar putea fi interpretată ca o supra-marionetă comună a lui Stanislavski și Craig, care deocamdată necesită puține îmbunătățiri. Sophia are, cu siguranță, unele calități față de actorii în carne și oase: nu obosește, nu are o zi proastă, nu uită textul și, teoretic, poate lucra cu o bază de cunoștințe mult mai mare decât oricare dintre actorii noștri. Faptul că nu se află încă pe scenă nu este o chestiune de principiu, ci mai degrabă de bani, deoarece această tehnologie este inaccesibilă pentru teatre – deocamdată.

De ce cred, totuși, că nu ar fi bine pentru noi ca roboții să preia locul profesioniștilor în teatru? Desigur, îmi pare rău pentru cei cărora li se vor lua locurile de muncă (printre care mă număr și eu), dar, din nou, aceasta este o pagubă colaterală, nu problema principală. În calitate de critic de teatru,

principala mea preocupare este, evident, calitatea produsului artistic – și s-ar putea ca, în timp, „*Sophia & Co.*” să fie mai potriviți pentru a crea opere de artă de calitate decât oamenii. Dar, mai important decât atât, este faptul că profesionalismul nu e singura componentă a teatrului; oamenii sunt și ei un factor esențial. Este vorba de eroarea umană, de factorul imprevizibil, generat de greșeala cuiva și de experiența de a vedea dacă o altă persoană, cu un sistem nervos și o structură similară, reușește sau nu să valorifice această structură pe scenă. Există exemple bune în acest sens în sportul de performanță: de foarte mult timp există mașini care se conduc singure și știm că sunt de o mie de ori mai precise decât oamenii – dacă pe șosele ar circula doar mașini autonome, nu ar mai fi aproape deloc accidente. Însă dacă nu ar exista oameni la volanul monoposturilor, cui i-ar mai păsa de Formula 1? În cele din urmă mergem la teatru pentru că suntem curioși de cine suntem, cine putem deveni sau de ce suntem în stare. Iar interesul nostru continuu în acest sens nu va slăbi, ba din contră, va consolida poziția teatrului într-un viitor tot mai robotizat – dacă nu intervine un dezastru ecologic.

Kata Demeter

DESPRE SECRETARI LITERARI UMANI ȘI INUMANI

[muncă] [robotică] [dramaturg] [secretarliterar]

În ultima perioadă, inteligența artificială, care câștigă tot mai mult teren în toate domeniile vieții și care acum este accesibilă oricui, stârnește controverse. Mulți o văd ca pe o oportunitate și doresc să-i exploateze la maximum potențialul încă nedescoperit în totalitate. Alții văd în ea un mijloc de control total și se tem pentru locurile lor de muncă. În calitate mea de secretar literar la un teatru, m-am dus și eu cu valul IA, sau „EiAi” – adică Inteligența Artificială, fenomenul care afectează totul și pe toată lumea, în cazul meu ChatGPT.

În prima fază am întrebat-o despre mine – așa cum ar face oricine în situația mea. „Kata Demeter este o persoană fictivă, menționată în întrebarea ta. Pe baza informațiilor pe care le am la dispoziție, nu am nicio informație concretă despre cine sau ce este Kata Demeter. Ar putea să fie un personaj care are ceva legătură cu teatrul sau cu activități teatrale...” Trebuie să spun că nu sunt încântată de răspunsul ei. A ajuns prea repede o cercetătoare în domeniul teatrului și zice că-s fictivă. În timp ce eu trebuie să-i respect existența non-conformistă, ea mă etichetează drept „persoană fictivă”. Ei bine, aș putea discuta despre cine este ficțional dintre noi două...

Mi-am lăsat orgoliul deoparte și am început s-o întreb despre teatrele maghiare din Transilvania, dar cunoștințele sale sunt amuzant de incomplete: amestecă regizori și orașe, distorsionează vechimea companiilor și generalizează.

Dar după câteva zile de distracție, ajutorul ei a devenit surprinzător de concret: a redactat e-mailuri, i-am cerut un sinopsis pentru următoarea premieră, m-a ajutat cu texte de PR și invitații, s-a dovedit un partener util în redactarea raportului anual și chiar a răspuns la întrebările de interviu pe care le-am primit recent (nu erau întrebări foarte profunde).

După emoțiile și entuziasmul de la început, se insinua treptat o oarecare neliniște, o anxietate tăcută, pentru că este clar că, oricât de obișnuiți am fi cu

simplitatea căutărilor pe Google sau cu programele de verificare ortografică, versiunea actuală a inteligenței artificiale, aflată încă în plină dezvoltare, poate să efectueze într-o fracțiune de secundă colectări de informații ce ar dura săptămâni întregi și să formuleze texte de prezentare/PR/protocoale (în cazul meu) la un asemenea nivel, care deja economisește ore întregi pentru oamenii de birou ca noi. Și asta e doar începutul...

Dar cui pe cui se scoate, sau budinca mâncând se încearcă – l-am întrebat pe ChatGPT însuși despre rolul său în viitorul teatrului. Are idei destul de bune (uneori înfricoșătoare) despre sustenabilitate, realitatea virtuală (VR), realitatea augmentată (AR) sau proiecțiile holografice, care vor adăuga noi dimensiuni experienței teatrale. De asemenea, vorbește pe larg despre o probabilă creștere a popularității streaming-ului online și a spectacolelor virtuale, care vor contribui la creșterea interactivității: „pot ajuta la dezvoltarea soluțiilor tehnice și la coordonarea interacțiunilor. De exemplu, pot răspunde direct la întrebările sau instrucțiunile publicului și pot integra reacții sau răsturnări de situație neașteptate în spectacol.”

Are în plan să fie folosit în formarea actorilor, dar și în timpul repetițiilor: „ei îmi dau texte pe care eu le interpretez, și dau posibilitatea actorilor să repete interactiv cu mine”. De asemenea, ar putea fi un partener creativ în procesul de creație, oferind noi idei și inspirație artiștilor: „Pot ajuta la brainstorming, pot dezvolta personaje sau pot propune elemente scenice interesante.” Are și talent de dramaturg: „Pot să înțeleg texte, să scriu fragmente sau dialoguri creative și să îmbunătățesc limbajul textelor.”

Având în vedere că fiecare este interesat în primul rând să-și protejeze propriul job în domeniu, l-am întrebat tocmai despre activitatea dramaturgului în sens german și a secretarului literar. „Ah, interesantă întrebare!” – răspunde foarte entuziast. „Deși sunt doar o inteligență artificială, există multe modalități prin care abilitățile mele ar putea fi puse în valoare în teatru. Ne așteaptă vremuri interesante în lumea teatrului!” Ceea ce urmează este un extras dintr-un dialog deloc fictiv, dar cu atât mai absurd, despre cum pot fi ajutați dramaturgul și secretarul literar de această fiară extrem de înțeleghătoare,

uneori (fals) modestă, dar, fără îndoială, periculoasă – care, în plus, vorbește nejustificat de mult (și inutil) și filosofează încontinuu:

1. Cercetare și colectare de date, pentru că „pot analiza rapid o gamă largă de surse literare și artistice și le pot rezuma sau compara”.
2. Analiza și înțelegerea textului, deoarece: „Sunt capabil să analizez textele în detaliu, să caracterizez personajele, să recunosc structurile narative și să evidențiez alte elemente literare.”
3. Idei creative și feedback, pentru că, după cum am aflat deja, se consideră foarte creativ: „Pot fi un fel de partener creativ, cu care poți împărtăși ideile și conceptele, și putem lucra împreună la dezvoltarea pieselor de teatru sau a altor opere literare.”
4. Stil și limbaj (deși aș prefera să lucreze mai bine pe stilul său...): „Putem să alegem împreună limbajul adecvat, vocabularul sau formularea potrivită în funcție de poveste sau de genul literar.”
5. Analiză dramaturgică: „Putem examina în detaliu structura dramatică, evoluția personajelor și conflictele. Vă pot ajuta să dezvoltați parcursul dramatic, să planificați dezvoltarea acțiunii și să creșteți efectul dramatic.” Oh, regina dramei...
6. Relații internaționale, supratitrare și traducere: „Dacă doriți să ajungeți la un public străin, puteți apela la mine pentru traducere sau asistență lingvistică.”
7. Asistent administrativ și PR: „Vă pot ajuta în rezervarea biletelor, promovarea programului, prezentarea artiștilor și alte sarcini administrative, sau pot răspunde la întrebările publicului.”
8. Prelucrarea și analiza datelor, „cum ar fi datele privind vânzarea de bilete, feedback-ul publicului și eficiența campaniilor de marketing. Pot ajuta la procesarea și analiza datelor, la elaborarea rapoartelor pentru a sprijini decidenții și pentru a îmbunătăți funcționarea teatrului.” De aceasta din urmă, să recunoaștem – cu sau fără AI – ar fi mare nevoie.

Dar cel mai important este că (în general) își recunoaște limitele: „Îți reamintesc, totuși, că deciziile finale și direcțiile creative sunt în mâinile tale, deoarece creativitatea umană și inteligența emoțională nu pot fi complet

înlocuite.” La întrebarea dacă în viitor mi-ar putea pune în pericol munca, sau dacă ar putea prelua complet locul meu, a răspuns foarte înțelegător: „Înțeleg îngrijorarea ta. Inteligența artificială, așa cum sunt eu, poate oferi posibilități pentru colectarea de date, analiză de text sau inspirație creativă, dar nu are emoții, experiență sau înțelegere intuitivă. Drept urmare, dramaturgii și secretarii literari umani rămân indispensabili în lumea artistică.”

Asta spune, deci, IA. Deși stilul ei este încă primitiv pe alocuri și este convinsă că eu nu exist, nu încearcă (deocamdată) să cucerească lumea. Vrea doar să ne ajute și să ne ia povara de pe umeri... Dar cum și drumul spre iad este pavat cu bune intenții, eu, indispensabilă secretară literară umană (sic!), voi continua, în orice caz, să încerc să mă împrietenesc cu ea, să-i vorbesc cu respect, să-mi cer întotdeauna iertare pentru deranj și să-i mulțumesc pentru ajutor, pentru că, dacă vreodată va prelua într-adevăr controlul în lume – sau, mai rău, în teatru –, n-aș vrea să fiu în relații proaste cu ea.

Lóránt Csatlós

HOLOGRAMĂ

[robotică] [actor]

Ca de obicei, Márványi a sosit mult mai devreme. Portarul l-a întâmpinat cu un zâmbet, după care și-a confirmat dreptul de a intra cu amprenta sa digitală. Evident, era un protocol obligatoriu, portarul îi cunoștea pe toți după nume și oricum nu ar fi lăsat să intre o persoană neautorizată. Dar siguranța este pe primul loc. Mai ales de când un activist echipat cu o armă electromagnetică cu impuls a provocat un asemenea haos, încât s-a întrerupt sonorizarea și iluminatul, iar spectacolul a trebuit întrerupt.

Márványi s-a așezat în cabina actorilor și a aprins lumina oglinzii. Și-a scos tableta. Era curios să vadă cea mai recentă traducere a *Visului unei nopți de vară*, care, dacă totul mergea bine, urma să fie prezentată în stagiunea următoare. A început să citească cu fruntea încruntată, dar, degeaba căuta s-o critice, după un timp a constatat că e foarte captivantă. A clătinat puțin din cap și a bătut ușor cu degetele în masă. Această IA... iar a făcut o treabă a naibii de bună și degeaba susținea el în mod repetat ideile conservatoare conform cărora mașina nu poate să se ridice la înălțimea artei, a trebuit să recunoască – și nu pentru prima oară – că se înșela.

A aruncat o privire la ceas. Era timpul să se schimbe. Între timp, colegii au început să sosească, cabinele prindeau viață. Márványi era întotdeauna iritat când se juca acest spectacol. De când Maestrul s-a stins din viață și cenușa lui a fost împrăștiată în fața teatrului, în cadrul unei ceremonii grandioase, a fost înlocuit în această piesă de holograma sa, realizată după înregistrarea în 3D al spectacolului. Márványi credea că, după decesul Maestrului, spectacolul trebuia să fie scos din repertoriu. În opinia sa, aplaudarea unei holograme era o profanare a memoriei legendarului actor. Dar nu toți colegii au împărtășit această opinie, în special cei de la departamentul de marketing al instituției, care, tocmai cu această idee a hologramei, au generat o audiență atât de mare, încât biletele puteau fi cumpărate doar cu luni înainte. Márványi știa însă că asta nu mai era teatru. Cel puțin nu în sensul în care el îl știa, îl înțelegea și îl iubea. Asta nu mai era creație. Era o reproducere mecanică, pentru că,

degeaba erau actorii prezenți în carne și oase, holograma nu reacționa la timp, nu participa organic la joc. Privirea ei se îndrepta mereu exact în aceeași direcție. Partenerul trebuia să se străduiască din răsuputeri să nu iasă din câmpul vizual al hologramei. Finalul replicilor trebuia dat cu o precizie de zecimi de secundă. Holograma nu aștepta micile pauze, nu zâmbea la gafele inocente. Această precizie inginerească, acest joc mecanic cu holograma a epuizat nervii, creativitatea și pofta de joc al actorilor, care, după fiecare reprezentație, își doreau ca totul să se ducă dracului.

Utilizarea proiecției actorului decedat a stârnit controverse și în cercurile profesionale. Un portal de specialitate prestigios a publicat un articol lung despre dilemele profesionale și morale ale acestei proceduri. Cu toate acestea, îngrijorarea breslei nu a contat în fața argumentelor departamentului de marketing, care pur și simplu a fluturat niște grafice ascendente.

– Actorii sunt rugați să vină la pupitrul de sunet pentru activarea bio-lavalierelor! – se auzea vocea regizorului tehnic din boxe.

Da, mai e și asta, nenorocita de bio-lavalieră. De când mușcase din greșeală într-un sâmbure de cireșă, într-unul dintre caninii lui Marványi se slăbise plomba. Tocmai în acela în care era implantată bio-lavaliera. De atunci n-a apucat să meargă la dentist și, la fiecare spectacol, juca cu teama că va înghiți microfonul miniatural, și publicul va asculta o transmisiune live direct din stomacul său. Cu vârful limbii a apăsat ușor plomba în cauză. Se mișca. Nu contează. Oricum, până săptămâna viitoare dentistul nu avea când să-l consulte, până atunci trebuia să fie mai atent. S-a ridicat în silă și s-a îndreptat șovăind spre sunetist. Acesta a atins bărbia lui Márványi cu un magnet micuț, iar pe pupitru a apărut o mică fereastră.

– Te rog să introduci parola.

Márványi a introdus codul unic personal al bio-lavalierii, iar din difuzoare s-a auzit imediat șuieratul bine cunoscut.

– Unu, unu, doi. Zece. Zece, optsprezece... Poți să-l dai puțin mai încet? Sună de parcă aș fi răgușit. Mulțumesc!

Se grăbea să plece de acolo, dar sunetistul l-a oprit.

– Domnule Artist! Prostia aia!

A, da. Căștile. În general era destul de sigur pe text, ca să nu aibă nevoie să poarte căștile astea mici de culoarea pielii în urechi. Dar aici căștile aveau o altă funcție. Cu holograma pe scenă trebuia să reacționezi, să vorbești și să te miști cu o precizie aproape imposibilă pentru un om, așa că actorii erau dirijați de mici bipuri și clicuri din căști.

Rând pe rând, colegii și-au activat bio-lavalierele. Luministul a dat drumul la proiecție: holograma trebuia calibrată la decor. La dreapta un pic, un pic mai în spate.

– Nu înțeleg orga asta, mormăia luministul. Cunoștea pe de rost vechiul sistem cu ecran tactil, dar chestia asta cu senzori pe mănuși și scanare a irisului îl depășea. Îl invidia pe colegul său mai tânăr, care aproape că s-a născut cu noua tehnologie în sânge. Puștiul controla orga cu o virtuozitate uimitoare. Cu degetele dansând în aer, putea efectua zece schimbări de lumină simultan. În modul „scanare iris”, schimba semnalele cu o viteză uimitoare, doar prin mișcarea rapidă a ochilor. În plus, își comanda și prânzul, fără să-și întrerupă munca nici pentru o clipă.

Acum a sărit imediat în ajutorul colegului său mai în vârstă, iar după câteva gesturi, holograma Maestrului era în sfârșit așezată pe scaunul pregătit pe scenă, în loc să plutească în aer.

Márványi a fost mereu răscolit de această imagine. Pentru că Maestrul nu era doar un bun coleg și un partener excelent, ci era și prietenul lui, iar această „persoană” virtuală, așezată pe acel scaun real îi stârnea emoții contradictorii. Parcă aștepta să-i spună ceva, cu zâmbetul ăla șugubăț, să facă vreo glumă sau să se încălzească. S-a așezat față în față cu holograma.

– Recapitulăm prima scenă? – a întrebat el, mormăind mai mult pentru sine,

ca să nu pară prost.

– Păi... mă duc să mă pregătesc... Baftă!

A făcut salutul lor obișnuit cu pumnul... Singur, bineînțeles.

•

Luminile s-au stins, și s-a făcut liniște în sală. Pe scaunul pregătit a apărut proiecția Maestrului. A fost întâmpinat cu aplauze furtunoase. Márványi s-a uitat la cronometrul pregătit în culise și s-a concentrat intens la indicațiile din căști. Trebuia să intre la zecimi de secundă. Doisprezece, treisprezece.... ȘI! A intrat pe scenă pe o platformă din partea dreaptă. Maestrul a reacționat exact în același fracțiune de secundă, și-a întors privirea, s-a uitat în ochii lui Márványi, care se afla exact în locul marcat cu un X. Cine știe pentru a câta oară. De fiecare dată exact în același loc.

Maestrul a rostit prima replică.

Márványi a luat o gură de aer și a așteptat bipul din ureche ca să răspundă.

Ágnes Karolina Bakk

EDUTROLL

[robotică] [educațieprinteatru]

Textul de mai jos conține urme de piese de teatru și producții reale.

„Adam, se aude ceva din camera ta care tot repetă «clonează-mi avatarul»? Te rog, oprește-l, să nu audă soră-ta, și să zică și ea”, mi-a spus mama miercuri seara, când încercam deja de trei zile să scap de blestemele teatrului. Tocmai mi s-a făcut foame, am ieșit din VR ca să-mi comand o pizza, dar sistemul nu m-a lăsat să mă reconectez și să revin pe scenă, până nu selectez același avatar ca și „hamleții” ăia.

Ține deja de două zile această practică de teatru. Am ales asta, ca să trec mai repede prin toată bătaia de cap cu fetele de la teatru, și apoi să mă joc liniștită GTA în secret. Dar, în cele din urmă, nu e chiar atât de rău.

În prima zi am fost puși într-o producție-test, care era un partyroom în VRChat; m-am îmbrăcat în avatarul meu obișnuit de vulpe, pentru că data trecută Miko_koko mi-a dat voie să-l folosesc. Era acolo Maxi827, care tocmai și-a completat din nou cele 1000 de ore în VRChat, iar acum poate adăuga camere noi; deja ne gândim la ce escape room-uri și farse o să facem. Erau acolo jumping_miko și prietenul meu tru_bro, cu care plănuim să ne întâlnim live într-o zi, apoi au venit niște tipi cu nume de Hamlet14324, Hamlet34232 și Hamlet5323 și au interpretat ceva text vechi.

Nu ne-au pus pe mute, nu ne-au blocat, ne-au lăsat să le facem orice, chiar părea că ne provoacă intenționat, deși noi voiam doar să povestim, să ne speriem unii pe alții și din când în când să intervenim țipând într-o conversație. Apoi a venit Oph_ely1, despre care nici acum nu știu dacă e un băiețel de 8 ani, sau chiar e o fată de 26 de ani, iar când am făcut puțină gălăgie în spațiul ei, a început să urle că o pipăi și că o să moară din cauza mea. Haha... Mi s-a părut amuzant pentru că eu voiam doar să mă apropiu de ea și să-i atrag atenția la micul ei avatar japonez de manga, că noi, cei „furry”, adică blănoșii, și, în special, eu - ca vulpe, suntem mai cool. Oricum, nu contează.

Atmosfera din cameră a devenit foarte ciudată, oamenii nu mai vorbeau normal, au început să se bată cu săbii laser, tipa era întinsă pe pământ, ceilalți erau leșinați și ei, au apărut un urs cu o sabie și un șobolan, care stătea în spatele unei draperii.

Apoi a intrat Tibor Kardos, profesorul nostru de teatru – tot cu un avatar penibil de fetiță manga – și s-a dus la fiecare și i-a spus să se ridice. Apoi ne-a pus pe toți pe mute și a început să vorbească ceva despre Hamlet. M-am gândit să mă teleportez repede într-un room mai interesant, dar această opțiune era blocată. Se pare că profu' ia foarte în serios jocul ăsta. Am zis: „nu contează, până atunci mă uit pe sub ochelarii VR, dacă fetele din 10A au postat ceva pe Insta”. Apoi am adormit.

M-am trezit cu Kardos strigându-mă, deși nu ar fi trebuit să știe de nick-ul meu, kikko666, dar a aflat de undeva că sunt tot eu. Am descoperit că, în timpul nopții, ne-a împărțit în două grupuri: trolii și călăreții tronului. E penibil, serios, mereu are jocuri de cuvinte forțate. Am zis: „gata, mai bine ies din joc, decât s-o fac aici pe clovnul”. Am pus ochelarii jos, dar tocmai atunci Kardos mi-a spus să-mi clonez avatarul și să mă întorc. Ok, m-am întors.

Deci, m-a băgat în grupul de trolii, orice ar însemna asta, apoi a intrat tanti Magdus, care ne-a contactat simultan pe Discord, adică pe grupul de trolii, ca să ne redirecționeze către o altă aplicație, unde trebuie să joci teatru. Mă gândeam că puteam să facem asta din start, nu era nevoie să-mi adun niște puncte de penalizare cu fata aia ophy, sau cum o cheamă.

Am trecut la o aplicație numită *Tempest*, arăta destul de bine, cred că au preluat spațiul dintr-un joc, pentru că nu părea un mediu de tip „do-it-yourself”, făcut din asset-uri prefabricate, se vedea că o echipă de profesioniști lucrase la el. Acolo am fost întâmpinați de un stand-up comediant, de la care am aflat că nu putem face mare lucru, nu putem vorbi, putem doar să pocnim din degete, să sărim, și cam atât. În fine, am supraviețuit cumva acele 45 de minute, iar apoi tanti Magdus ne-a scris tuturor pe chat că echipa de trolii s-a descurcat bine – nu știu ce-a vrut să spună, pentru că nu puteai să faci nimic special. Odată am

încercat să-i întind o floare unui bătrân zburător (Prospero, parcă?), pentru că era o fată numită Amina sau Hermina, nu mai știu, dar eram la nunta ei, și m-am gândit că poate bătrânul joacă rolul tatălui miresei, și ar trebui să aibă un „asset” care să indice că el e tatăl miresei. Am primit laude speciale pentru asta.

Apoi ne-am mutat într-o cameră unde o tipă încerca să danseze la bară, dar cred că senzorii ei de acasă nu mergeau bine, pentru că picioarele ei se tot răsuceau spre interior și nici corpul ei nu era scanat în sincron, așa că era destul de penibilă. Kardos ne-a întrebat (doar pe grupul nostru de trolî), dacă vrem să-i spunem fetei sau nu. Am zis: „să-i spună dracu', mai bine ne batem joc de ea”. Atunci Kardos m-a scos în față, și nu știu cum, dar a pus o oglindă acolo, și parcă era cumva programată ca nici picioarele mele să nu mai fie sincronizate, iar acum el își bătea joc de mine. Apoi a ținut un discurs, că de aceea ne uităm la atâtea spectacole acum, ca să nu mai fim trolî în aceste spații, și că se vede lipsa totală al teatrului tradițional în viața noastră, că toată ziua doar ne jucăm GTA și ne prostim în VRChat, așa că o să introducăm educația civică în practica teatrului, și așa o să analizăm ceea ce am văzut.

Asta îmi mai lipsea, mi s-a făcut rău, nu pot să mă privesc în oglindă în VRChat, pentru că o să am rău de mișcare, simt că o să vomit, așa că mi-am scos căștile ca să mă uit puțin în altă parte, dar știam că trebuie să mă întorc repede, pentru că, dacă nu, iar vin punctele de penalizare.

Din senin, am auzit iarăși ceva despre clonarea avatarului, zic: „minunat, m-a dat afară sistemul”. Am reintrat, chiar dacă încă nu mi-am revenit complet, iar Kardos era din nou călare pe mine, în timp ce toți ceilalți păreau că sunt implicați într-o activitate de grup.

Kardos m-a teleportat într-o altă cameră, unde teoretic începea un alt spectacol intitulat *Găsirea Pandorei*. Aici erau niște actori adevărați în avatururi antice grecești, care vorbeau în engleză, conform lui Kardos, care susținea că acum el mă adusese la un spectacol adevărat. Aici puteam să vorbesc, iar Kardos mi-a zis că treaba mea e să mă leg de actori, pentru că la asta mă pricep cel

mai bine. Sigur, era ciudat, am crezut că e o capcană, dar mi s-a spus că aici nu există puncte de penalizare, pot să mă liniștesc, că aici este parcul de joacă al teatrului (serios, boomerii ăștia inventează mereu denumiri de genul ăsta).

Deci, era acolo o femeie îmbrăcată ca o zeiță grecească, probabil aceeași Oph_ely1 de mai devreme, și ne spunea ce să facem, de exemplu, să sărim în aer, să ținem în mână cutia luminoasă, pentru că are o putere secretă, la care eu am zis: „haha, da, îi simt putere, pentru că este fierbinte, ca orice altceva”.

Atunci ea s-a apropiat de mine, m-a privit în ochi (avea o privire fixă, nu știu cum a reușit, pentru că în VRChat nu poți să-ți sincronizezi cu adevărat privirea) și a zis că, dacă nu fac asta, mă va blestema și voi avea ghinion toată viața. Pentru că, evident, pot eu să sar în toate direcțiile, dar tot nu o să-mi învăț acum responsabilitățile și drepturile civice, chiar dacă ele pornesc de la greci. Și dacă acum nu sunt atentă, atunci când voi fi mare și va veni poliția după mine, pentru că nu-mi permit cât și-a permis Zeus (ăsta nu e cumva un nume de băutură energizantă?), unul dintre zeii greci, nu voi putea spune nimic despre drepturile mele și atunci va trebui să las totul baltă. Fir-ar să fie! Am rămas fără cuvinte.

Apoi actorii au interpretat diferite situații, după care, din rândul spectatorilor, au format niște comisii și ni s-a cerut să discutăm care ar fi o decizie normală, de exemplu, dacă personajul numit Hamlet ar trebui să-și respecte tatăl vitreg, care, probabil, i-a omorât tatăl natural, sau nu, sau că n-ar trebui să-i luăm la mișto pe cei vulnerabili – aici credeau că e ok să ne țipe în urechi.

Deci, da, au avut acest program de „educare a trolilor”; credeau că va avea impact. Între timp, după două zile de VR non-stop, a început să mă doară capul, așa că m-am gândit că poate nu merită să stau până la final. Am încercat să-l găesc pe Kardos să mă cer, pentru că nu mă simțeam bine. Mi-a spus că e în regulă, dar să vin săptămâna viitoare, când se termină cursul, la școală (cine mai merge fizic la școală?) și să țin o prezentare serioasă despre drepturile și responsabilitățile mele civice, pe baza a ceea ce am văzut în spectacolul cu *Pandora*. Dacă vreau, pot să vorbesc și cu actorii, de obicei sunt în camera

theatroom (iarăși un nume atât de boomer) și, din moment ce stau să rămân corigentă, n-ar strica să fiu bine pregătită. Am zis, ok, am adăugat-o pe ophy în VRChat și i-am dat mesaj să vorbim. Mi-a scris a doua zi, că dacă mă simt mai bine, să trec pe la ei. A fost drăguț din parte ei.

Am hotărât că am putea crea un spațiu similar, unde să fie un acces separat pentru actorii înregistrați, și să existe un spațiu unde să fie doar ei, și acolo am putea, de exemplu, să ținem niște cursuri de educație civică, cu exemple de intervenție, și ceilalți ar putea să învețe și ei. Nici nu mi-am imaginat cât de util poate fi teatrul.

În sfârșit, după două zile am coborât să mănânc ceva și i-am povestit puțin mamei mele despre toate astea, dar nu înțelegea deloc, pentru că ea încă mergea într-o clădire separată să vadă teatru. La vremea aceea, asta era un gest de socializare – o manifestare – dar nici nu-mi pot închipui de unde au avut oamenii motivația să facă asta. Oricum, mă duc să începem să construim acea cameră cu Oph_ely1, ca să vină lumea să ne vadă.

Andrea Stuber
RENAȘTEREA 2108

[robotică] [repertoriu]

Încă de mic, Dezsőke era un copil ciudat. Cel mai mult îi plăcea să citească, mai ales piese de teatru. Dar îi plăcea la fel de mult să răsfoiească ziarele îngălbenite din secolul trecut, sau chiar mai vechi, pe care le găsea în podul casei.

În copilărie, Dezsőke asculta cu pasiune poveștile bunicului său despre cum era teatrul pe vremuri, în forma sa vie. Când zece, o sută, sau chiar o mie de oameni stăteau în sală unul lângă altul, unul în spatele celuilalt. Toți erau cu privirea spre scenă, ascultau râsetele, smiorcăitul, tusea celorlalți, iar uneori se crea o tăcere profundă, de emoție comună. Cam ciudat – se gândea Dezsőke. Țăla era teatru adevărat – spunea mereu bunicul.

Tot el povestea că schimbările au fost declanșate de pandemia din 2020. Teatrele trebuiau închise. Companiile și-au continuat activitatea în spatele ușilor încuiate: au repetat, au jucat apoi au înregistrat sau au transmis în direct spectacolele lor. Cu timpul, echipamentele tehnice au devenit mai sofisticate, iar metodele de utilizare au evoluat continuu. Cu ajutorul acestora, oamenii de teatru au încercat să ofere din ce în ce mai multe publicului lăsat singur, care au putut să trimită aplauze audibile actorilor printr-un singur clic la sfârșitul spectacolului.

După un timp, filmările tradiționale cu mai multe camere au fost reformate: camere mici, invizibile, au fost plasate pe capul actorilor. Regizorul, sau, mai exact, regizorul de emisie, decidea când și din perspectiva cărui actor să vadă spectatorul scena. Următorul pas a fost – când tehnologia a oferit deja această posibilitate – ca spectatorul să poată alege singur din punctul de vedere al cărui erou dorește să vadă evenimentele de pe scenă. Pur și simplu a selectat pe calculator din lista creatorilor camera la care se va conecta.

(După ce un spectator a reclamat că de ce trebuie să aleagă neapărat dintre actori, de ce nu se poate să aleagă regizorul tehnic, a fost creată și această opțiune. Un telespectator în vârstă dorea din perspectiva vânzătorului din

bufetul teatrului, dar operatorii sistemului nu au înțeles această cerere.)

Prin această formă de teatru privat, unipersonal, spectatorul s-a identificat din ce în ce mai puternic cu personajul, văzând prin ochii acestuia, și a dorit să intervină în desfășurarea acțiunii. A apărut o modalitate controlată și pentru asta, astfel piesa nu mai era jucată de actori reali cu camere de filmat pe cap, ci de roboți instruiți cu grijă, pricepuți, capabili să acționeze în chipul unui personaj cu un destin stabilit, conform dorinței spectatorului. (Bineînțeles, cercetătorii japonezi au luat fața tuturor. Încă din 2008 aveau oameni de teatru și experți în robotică care prezentau pe scenă actori în carne și oase împreună cu androizi teleghidați.)

Teatrul robotic online nu putea primi un număr nelimitat de spectatori, deoarece acțiunile unui personaj pot fi controlate doar de o singură intenție. Așadar, în acest teatru exclusivist, pentru un cerc restrâns, trebuiau distribuite rolurile prioritizând, bineînțeles, interesele comerciale. Spectatorii licitau electronic înainte de fiecare reprezentație, deoarece nu exista niciun motiv pentru care o producție să nu ruleze de mai multe ori, pentru o serie lungă de reprezentații.

Dezső, practic, cunoștea doar acest tip de teatru, iar într-un astfel de „teleteatru” a avut posibilitatea să interpreteze de acasă rolul baronului Tuzenbach din *Trei surori*. La final a și murit în duel, conform instrucțiunilor cehoviene. A fost mândru de prestația sa, aproape că simțea glonțul lui Solionii în piept.

Spectatorii care cumpărau bilete speciale primeau întotdeauna o scurtă descriere despre numărul de scene în care apare personajul lor și cum evoluează acesta în cursul poveștii. Dezső, însă, nu avea nevoie de o astfel de broșură, deoarece cunoștea bine literatura dramatică mondială. Știa, deci, la ce se angajează atunci când se înscrie la o piesă de teatru. În mod bizar, prefera să aleagă personaje care mor la final. Îi plăcea în mod deosebit Romeo, pentru că se lupta cu sabia, sărea și se cățara.

Într-o zi, când Dezső alerga lângă bulevardul Savanților Maghiari, pe un teren de sport construit pe locul a două clădiri universitare, a întâlnit un tânăr

pe nume Bence, pasionat de jocurile de aventură pe calculator. Dezsó nu l-a putut convinge că teatrul, chiar și cel cu roboți, este mai viu și mai personal decât să controlezi un războinic într-un joc stil desene animate. Dezsó a rămas dezamăgit de această discuție inutilă.

A stat toată noaptea pe gânduri. Dimineața, a căutat numele și adresele tuturor oamenilor care i-au fost parteneri în vreunul dintre experiențele sale de teatru. I-a venit o idee de modă veche: să le scrie. Cinci dintre ei au răspuns. Dezsó a ales piesa *Antigona*, a lui Sofocle.

Trei luni mai târziu, sub un pod mic, gros și malefic, au ținut prima premieră de teatru viu a secolului al XXII-lea din Budapesta. La premieră nu a venit nimeni. La a doua reprezentație au fost șase persoane, dar jumătate au plecat pe parcurs. La a cincea reprezentație deja s-a răspândit vestea acestei acțiuni ciudate și s-au adunat șaiszeci și doi de spectatori. La sfârșit, aceștia au izbucnit în „aplauze de mână”. O senzație de extaz i-a cuprins pe toți, chiar și pe cel care a făcut observații critice. Au înțeles că se află la începutul unei frumoase călătorii.

AUTORII ȘI COLABORATORII ACESTEI CĂRȚI

– ei bine, asta e viața mea – aceste 5-6 rânduri :))

Ronald Árokszállási (Hu) – graphic designer liber-profesionist de etnie maghiară și germană. Studiile și-a urmat la secția de desen și informatică al Colegiului din Nyíregyháza între 2003 și 2007. Are o calificare în domeniul modelării 3D. Este colaborator extern al Teatrului „Csokonai” din Debrețin (2013-2023). Și-a dezvoltat abilitățile de grafician în cadrul următoarelor instituții culturale și festivaluri: Art Quarter Budapest, Festivalul Hegyalja, Kecskeméti Animációs Filmfesztivál (Festivalul Filmelor de Animație din Kecskemét), Leopold Bloom Art Award, Magyar Képregény Fesztivál (Festivalul Maghiar de Benzi Desenate), Festivalul Mediawave, MODEM (Centru de Artă Modernă și Contemporană), Szegedi Képregényfesztivál (Festivalul de Benzi Desenate din Szeged), Festivalul Vidor. Expoziții de grup: *A színház fűtve leend (Teatrul încălzit va fi)* (Galeria B24, Debrețin, 2016), *Experimente fotografice* (Galeria Múterem, Debrețin, 2012).

Dr. Ágnes Karolina Bakk (Hu) – a absolvit specializarea limbă și literatură maghiară și finlandeză, apoi specializarea teatrologie în cadrul Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. În prezent, este cercetător în cadrul Centrului de Inovație al Universității de Arte și Design „Moholy-Nagy”, din Budapesta, coordonând Hub-ul de Imersiune și Interacțiune. Fondator al conferinței Zip-Scene, care se organizează din 2018. Co-fondator al Random Error Studio, o companie specializată în producții VR. Co-curator al secțiunii Vektor VR din cadrul festivalului de film Verzió, primul eveniment din Ungaria dedicat VR-ului. Predă storytelling imersiv, design speculativ și susține prelegeri la diverse conferințe de la Moscova până la Montreal, inclusiv în cadrul unor festivaluri (Stereopsia, DokLeipzig). În prezent, este implicată în dezvoltarea mai multor jocuri video în calitate de designer narativ și lucrează la propria sa creație VR.

Dr. Tamara Constantinescu (Ro) – este actriță la Teatrul Dramatic „Fani Tardini” din Galați, critic de teatru și lector universitar la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași. Publică articole în revistele

LiterNet, Vatra Veche, Ateneu, Timpul, Colocvii teatrale. A publicat volumele: *Valențe ale personajului feminin în teatrul ionescian și beckettian* (2015) și *Călătorii pe firul Thaliei* (2016).

Lóránt Csatlós (Ro) – s-a născut în Miercurea Ciuc, tot acolo a terminat liceul, iar, după absolvirea studiilor de actorie la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, s-a angajat la Teatrul „Szigligeti” din Oradea, unde lucrează și în prezent. Pe lângă actorie, după câțiva ani, a absolvit și masteratul de regie la Târgu Mureș. În 2002, a fondat laboratorul de teatru Oberon Csőszínház, în cadrul căruia a experimentat, timp de 15 ani, diferite stiluri de spectacole, colaborând cu profesioniști și amatori. În timpul liber cochetează cu fotografia artistică, și, blocat între patru pereți, în timpul pandemiei, a început să scrie poezie și proză (acestea din urmă sunt publicate în revista Újvárad).

Zsolt Csepei (Ro) – are 36 de ani, locuiește în Cluj-Napoca. A absolvit actoria la UBB Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune, urmând apoi masteratul în aceeași instituție. După absolvire, împreună cu câțiva colegi de clasă, a fondat teatrul independent „Váróterem Projekt”, în care echipa a creat frecvent spectacole care nu porneau de la texte convenționale. A fost co-autor al mai multor texte din spectacolele lor, este interesat de scriere și de teatru aplicat – în special de educația prin teatru (TIE) – iar, mai nou, se ocupă și de traducerea unor texte de teatru mai simple (din română în maghiară și invers).

Kata Demeter (Ro) – după ce a absolvit specializarea istoria artei și teatrologia la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, a urmat un masterat de Teatrologie și Management Cultural, la Universitatea de Arte din Târgu Mureș. În prezent, este doctorandă și cadru didactic asociat la Facultatea de Teatru și Film din cadrul UBB Cluj-Napoca. Timp de cinci ani a fost secretar literar și dramaturg la Teatrul „Tomcsa Sándor” din Odorheiu Secuiesc, iar timp de șapte ani la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. În calitate de dramaturgă și/sau asistentă de regie a fost implicată în aproximativ 30 de producții, în jurizarea și desfășurarea mai multor concursuri de scriere dramatică și în organizarea mai multor festivaluri de teatru naționale și internaționale.

Zeno Fodor (Ro) – s-a născut în 1934. A fost secretar literar la Teatrul din Oradea, la secția română și la cea maghiară, precum și la Teatrul Național și la Teatrul de Păpuși din Târgu Mureș. La ultimele două instituții a fost și director. Critic de teatru și film, teatrolog, traducător de piese de teatru, autor al mai multor cărți de teatru. A fost, de asemenea, cadru didactic la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș. Printre cele mai importante distincții ale sale se numără Premiul UNITER pentru întreaga activitate și Ordinul Meritul Cultural al României.

János Henn (Ro) – student la actorie la Academia de Artă Teatrală din orașul său natal, Târgu Mureș, între 1991 și 1995. Între 2011 și 2013, a urmat cursurile de masterat în teologie didactică la Facultatea de Teologie Romano-Catolică a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Între 1998 și 2004, a fost colaborator extern al studioului regional din Târgu Mureș al Societății Române de Radiodifuziune, ca redactor și prezentator al emisiunii culturale *Szkepszis*. Din 2021 până în prezent este prezentatorul emisiunii culturale și socio-politice *Beszélgetések a kávéházban (Convorbiri la cafenea)*, o emisiune în limba maghiară a TVR București. Din 1995, este actor la Teatrul Național Târgu-Mureș – Compania Tompa Miklós, iar, din 2018, este reprezentantul angajaților instituției.

Dr. Yvette Jankó Szép (Ro) – traducătoare liber profesionistă, redactoare și cadru didactic universitar. A absolvit studii de engleză-finlandeză și teatrologie la UBB Cluj-Napoca, apoi și-a continuat studiile de masterat și doctorat, respectiv cursurile de perfecționare în domeniul traducerii, la Budapesta, Helsinki și Cluj-Napoca. Domeniile sale de cercetare sunt: traducerea pieselor și spectacolelor de teatru, modalități de utilizare a textelor de teatru, teatrul contemporan finlandez, traducerea creativă și teatrul aplicat în educație. Pe lângă cărțile pentru copii și proza contemporană, preferă să traducă piese de teatru, printre care scrieri ale lui Leea Klemola, Kristian Smeds, Mika Myllyaho, Saara Turunen, Anna Paavilainen etc.

Emőke Kedves (Ro) – s-a născut la Bălan. După bacalaureat, a lucrat timp de doi ani ca regizor tehnic la teatrul din Miercurea Ciuc, apoi a studiat regie de

teatru la București. După absolvirea studiilor și până în prezent este regizoare la Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din Timișoara. Este, de asemenea, studentă la școala doctorală a Facultății de Teatru și Film din cadrul UBB Cluj-Napoca, unde cercetează modalitățile în care *Exercițiile spirituale* ale Sfântului Ignățiu de Loyola pot fi folosite în teatru. Este mamă a patru copii.

Bálint Kovács (Hu) – jurnalist la Hvg.hu din Ungaria, copreședinte al Asociației Criticilor de Teatru din Ungaria. S-a născut la Budapesta, în 1987, și, din 2007, scrie despre teatru și cultură. A lucrat pentru Magyar Narancs, Origó și Index. A fost distins cu premiul Junior Prima. A publicat două cărți: volumul de nuvele *Lehetne, hogy csak aludjunk? (Am putea, oare, doar să dormim?)*, Kalligram, 2021 și reportajul *Puszild meg – Szexuális zaklatás, a #metoo jelenség és ami mögöttes van (Sărut-o – Hărțuirea sexuală, fenomenul #metoo și ce se ascunde în spatele lui)*, Bookline Könyvek, 2018. Anul acesta îi apare romanul *Vágták volna le (Ar fi trebuit s-o taie)*, la editura Kalligram.

Dr. Levente Kovács (Ro) – licențiat în lb. și literatura maghiară la UBB din Cluj-Napoca (1961) și în regie de teatru la Institutul „I.L. Caragiale” din București (1984). Din 1963, adică exact de 60 de ani, predă la Institutul de Teatru „Szentgyörgyi István” (în prezent, Universitatea de Arte din Târgu Mureș) unde a fost și decan și șef de catedră. A regizat peste două sute de spectacole (printre altele la teatrele din Târgu Mureș, Oradea și Satu Mare). A publicat mai multe cărți, printre care se numără: *A Marosvásárhelyi Székely Színház története 1946–1962, (Istoria Teatrului Secuiesc din Târgu Mureș între 1946 și 1962)*, *Madách & Harag Marosvásárhelyen (Madách & Harag la Târgu Mureș)*, *Ránézek az életemre (Mă uit la viața mea – convorbiri cu Kádár Dombi Katalin)*, *Időutazás (Călătorie în timp – nuvele)*, *És jött az Aranykor (Și a venit Epoca de Aur – roman nonfictiv)*, *A megoldás (Soluția – roman)*, *A nimfa mosolya (Zâmbetul nimfei – fantasy)*, *Trinidad messze van (Trinidad e departe – roman)*, *Micsoda utak (Ce drumuri – istoria teatrului studentesc 1964-1990)* *Életforma, nem hivatal (E un stil de viață, nu un serviciu – carte de studii*, ed. Boros Kinga).

Dr. Gábor Viktor Kozma (Hu) – creator de teatru, trainer de actori. Este lector universitar la UBB din Cluj-Napoca și director artistic al companiei A Vadász Esélye (Șansa vânătorului) din Budapesta. A studiat timp de cinci ani actorie la Universitatea de Arte din Târgu Mureș, unde și-a susținut apoi și teza de doctorat, în 2022, cu distincția Summa Cum Laude. Este membru al International Suzuki Company of Toga și ambasadorul programului SITI Alumni Network Ambassador din Ungaria.

Krisztina Kövesdi (Hu) – s-a născut la Budapesta. A absolvit teatrologia la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. În prezent este studentă la secția de sociologie a Universității Eötvös Loránd (ELTE) din Budapesta și redactor asistent al revistei de teatru Játéktér.

Adela Moldovan (Ro) – marionetistă recunoscută la nivel european. Între 1978 și 1991 a lucrat la Teatrul de Marionete din Arad, iar din 1991 este artist păpușar independent, fondatoare și interpretă a Companiei „Adele Moldovan”. A lucrat ca regizoare invitată în teatre de păpuși din România, Ungaria, Germania și Franța. Susține ateliere de marionete în universități europene și nu numai (România, Ungaria, Maroc) și în teatre de păpuși.

Eszter Nagy (Ro) – absolventă a UBB din Cluj-Napoca, secția română-engleză (2003) și secția actorie (2007). După finalizarea masteratului, a devenit doctorandă a Școlii Doctorale de Studii Teatrale (2012-2015), dar nu și-a finalizat teza. Din 2007 este membră a trupei de teatru de mișcare „M Studio”, din Sfântu Gheorghe. În 2011 își a obținut licența de traducătoare, și, de atunci, în timpul liber, traduce texte literare, teatrale și de arte vizuale. Printre traducerile sale publicate se numără: Zalán Tibor – *Strălucirea sidefului* (Tracus Arte, 2016); W. J. T. Mitchell – *Mit akarnak a képek valójában? (Ce vor de fapt imaginile? Kellék, Pro Philosophia, 2020/ 63)*; Catalogul lui Jenő Bartos (PIM, 2020).

Dr. Ildikó Novák (Ro) – artist păpușar, teatrolog, istoric de teatru de păpuși, regizoare. Conferențiar universitar al Universității de Arte din Târgu Mureș și coordonator, la linia maghiară, al secției de teatru de păpuși. Și-a obținut

doctoratul tot la Universitatea de Arte din Târgu Mureș. Teza ei de doctorat a fost publicată de editurile UArtPress și Mentor în 2011, cu titlul *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből 1949–1975 (Capitole din istoria Teatrului de Păpuși din Târgu-Mureș, 1949-1975)*. A publicat studii în reviste de specialitate precum Symbolon, Játéktér, Art Limes, Báb-Tár. Membră a Comisiei de Studii Teatrale în cadrul Comisiei Academice din Cluj-Napoca (KAB) a Academiei Maghiare de Științe (MTA).

Dr. Éva Patkó (Ro) – regizoare, traducătoare, directoare artistică a programului „Havi Dráma” (sau High Definition Drama – HD, o serie de spectacole lectură). Născută în Salonta, a studiat regie la Târgu Mureș și la Universitatea Berkeley din California (UCB). Și-a scris teza de doctorat în limba engleză despre căutarea identității în teatru. A fost bursieră Fulbright la UCB, în 2018-2019. Din 2020 este profesoară invitată al ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste). A regizat mai ales texte contemporane, dar și clasici, iar spectacolele sale au fost prezentate în România, Ungaria și în SUA (Chicago și Berkeley). Traduce piese de teatru contemporane, cele mai recente fiind: *Hétköznapi emberek (Oameni obișnuiți)*, de Gianina Cărbunariu – în co-traducere, 2020, și *Öleljük meg egymást (Hai să ne îmbrățișăm)*, de Patrice Pavis, 2021.

Panni Puskás (Hu) – scriitoare, jurnalistă. Este redactoare și critic de teatru al portalului de critică Revizor, dar articolele sale apar cu regularitate și în revistele Magyar Narancs și Glamour. Este co-președinte al Asociației Criticilor de Teatru și colaboratoare responsabilă de presă a Asociației Juriștilor Străzii. În calitate de scriitoare, a publicat două volume de proză la Editura Magvető, primul fiind un volum de nuvele, intitulat *A rezervátum visszafoglalása (Recucerirea rezervației)*, în 2021, iar cel de-al doilea, un roman intitulat *Megmenteni bárkit (A salva pe oricine)*, în 2023.

László Rumi (Hu) – păpușar, scriitor, designer, compozitor, artist de stradă, laureat al Premiului Blattner Géza. Și-a început cariera la Teatrul de Păpuși Ciróka din Kecskemét, ca membru al companiei aflate sub îndrumarea intelectuală a lui Kovács Ildikó. Ulterior, a lucrat ca păpușar și regizor liber-profesionist, atât în zona teatrului independent, cât și la teatre de stat.

Spectacolele sale au fost jucate în mai multe teatre de păpuși din România (Cluj-Napoca, Timișoara, Oradea, Târgu Mureș, Satu Mare). La începutul anilor '90, împreună cu Kovács Géza și Pályi János, a fondat prima companie de teatru de stradă, „Maskarás Komédiás Kompánia”. În prezent, compania încă mai joacă ocazional la diferite evenimente stradale. Este laureat al mai multor premii profesionale internaționale și naționale.

Andrea Stuber (Hu) – jurnalistă de teatru, scriitoare de jurnal și cititoare din Budapesta. A studiat la Moscova, Eger și Budapesta ca economistă, profesoară de limba maghiară, jurnalistă și filoloagă. În prezent, este editor al portalului de teatru pentru copii și tineret Spiritusonline.hu, critic de teatru pentru *Mozgó Világ* și realizator al talk-show-ului de teatru *Fejfény* de la Radio Tilos. Este membră a Comitetului Premiului Gábor Miklós și a Asociației Criticilor de Teatru.

György Szabó (Hu) – după ce a obținut licența în economie, și-a continuat activitatea în domeniul managementului artistic, pe care a început-o ca voluntar, în cadrul clubului universitar. După câțiva ani, s-a implicat intens în promovarea spectacolelor contemporane experimentale. Principalele sale domenii de interes de la început au fost dansul contemporan și muzica nouă. În urma activităților sale internaționale, multe producții de artă contemporană au primit o largă vizibilitate și recunoaștere în Ungaria, ceea ce a sporit prestigiul și a lărgit mediatizarea acestui domeniu. În 1992, datorită acestor succese, a înființat Fundația Műhely (Atelier) cu scopul de a crea, în viitorul apropiat, o instituție pentru inovația artistică maghiară. În cele din urmă, șase ani mai târziu, în 1998, sub conducerea sa, Casa de Arte Contemporane „Trafó” din Budapesta și-a deschis porțile. În doar câțiva ani, Trafó și-a construit o reputație națională și internațională considerabilă și a cultivat un public semnificativ de-a lungul anilor. Încă de la început, principalul obiectiv al Trafó a fost să promoveze realizările artelor contemporane performative și vizuale și să le introducă pe scena artistică internațională. În acest scop, în 2008 a lansat platforma „Dunapart”, care facilitează includerea artiștilor autohtoni în circuitul internațional, și care reușește să genereze invitații și colaborări în străinătate, până în prezent.

Kincső Szakács (Ro) – născută la Târgu Mureș, a studiat la Cluj-Napoca, în prezent locuiește la Miercurea Ciuc. După absolvirea studiilor de teatrologie, a lucrat ca secretar literar la Teatrul de Păpuși „Puck” din Cluj-Napoca, unde a făcut parte, printre altele, din echipa de organizare al Festivalului Internațional Puck și al Festivalului de Teatru de Stradă WonderPuck. A experimentat mai multe genuri de texte de teatru, iar, momentan, preferă dintre ele adaptarea pentru scenă în cadrul teatrului de păpuși.

Ioana Toloargă (Ro) – dramaturgă și regizoare emergentă. A studiat regie de teatru, la Facultatea de Teatru și Film și, în paralel, română-engleză la Facultatea de Litere, în cadrul UBB, Cluj, apoi a făcut masteratul de Istoria Imaginilor – Istoria Ideilor, în cadrul facultății de Litere. În prezent este doctorandă la FTF UBB, cu un proiect de cercetare despre direcțiile din dramaturgia contemporană românească. A colaborat, ca dramaturgă, în proiecte, la Reactor de Creație și Experiment, Cluj (spectacolul *Sub apă*, după textul ei, fiind montat de Olivia Grecea), la Centrul de Creație Maidan, Cluj, la Teatrul Național „Aureliu Manea” Turda și la Teatrul Excelsior, București (spectacolul *profil: +/- om mare*, în regia Luanei Hagi, după textul ei, fiind selectat în FNT 2023), respectiv pentru platforma Teatrul Postnațional Interfonic.

Dr. Lilla Turbulu (Hu) – scriitoare, critic de teatru. A absolvit Facultatea de Drept, respectiv limba și literatura maghiară, la Universitatea Eötvös Lorand (ELTE), din Budapesta. Mult timp a lucrat ca judecătoare, iar, din 2008 este scriitoare liber-profesionistă. Până acum a publicat douăsprezece cărți: romane, poezii, nuvele și povești. A scris piese de teatru de păpuși pentru copii și tineret, care au fost jucate în mai multe teatre. În calitatea de critic de teatru, a lucrat pentru mai multe reviste de teatru și portaluri online. În prezent, este autoare și redactoare a portalurilor Tánckritika și Kútszéli Stílus. Este membră a Asociației Criticilor de Teatru, între 2018 și 2022 fiind președintele organizației.

Gyula Urbán (Hu) – scriitor, poet, dramaturg și regizor de teatru de păpuși. A studiat la Universitatea Carolină din Praga și a lucrat ca regizor la Teatrul

de Păpuși de Stat din Budapesta (în prezent Teatrul de Păpuși Budapesta) până la pensionare. A scris și a regizat piese de teatru radiofonic și de televiziune. După 1990, în calitate de regizor, a lucrat la multe teatre de păpuși din România, printre care cele din Oradea și Târgu Mureș. Piesa sa *Minden egér szereti a sajtot* (*Toți șoarecii iubesc brânza*), cunoscută și sub numele de „Romeo și Julieta al teatrului de păpuși”, este foarte populară.

Dr. Andrea Zsigmond (Ro) – s-a născut la Miercurea Ciuc. A absolvit studii de limba și literatura maghiară și germană, apoi de teatrologie la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Și-a susținut teza de doctorat la Școala Doctorală de Comunicarea în Societate a Universității Corvinus din Budapesta. Este critic de teatru, lector universitar la Departamentul Maghiar de Teatru al UBB Cluj-Napoca și redactor al revistei de teatru *Játéktér*. Cele mai recente cărți ale sale sunt: *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára* (*Cortină din cuvinte. Dicționar de expresii teatrale ale lui Tompa Gábor*) din 2010 – iar în limba engleză din 2014 –, și *Mi kritika még? Színek és ének* (*Ce mai poate fi critică teatrală? Culori și melodie*) din 2012.

***TWO COUNTRIES — TWO THEATRE CULTURES?
Balls Getting Tossed Up***

*DOUĂ ȚĂRI — DOUĂ CULTURI TEATRALE?
Mingi ridicate la fileu*

*KÉT ORSZÁG — KÉT SZÍNHÁZI KULTÚRA?
Fel-feldobott labdák*

The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU445 - CBC Incubator, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.

The content of this material does not necessarily represent the official position of the European Union.

Partnership for a better future

www.interreg-rohu.eu

The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU445 – CBC Incubator, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.

Responsibility for the views expressed in the articles rest solely with the authors.

© Andrea Zsigmond

© Ronald Árokszállási

© Authors

Editor: *Andrea Zsigmond*

Assistant editor, translator: *Ildikó Novák, Zsolt Csepei, Krisztina Kövesdi, Emőke Benkő, Tamara Constantinescu, Ioana Toloargă*

Designer, layout: *Ronald Árokszállási*

Publisher: *Csokonai Theatre, Debrecen*

2023

ISBN 978-615-01-8547-7

CONTENTS / ESSAYS IN ENGLISH

CONTENTS / ESSAYS IN HUNGARIAN	3
CONTENTS / ESSAYS IN ROMANIAN	150
EDITORIAL FOREWORD	308
THE CONTRIBUTORS TO THE BOOK	441

[past]

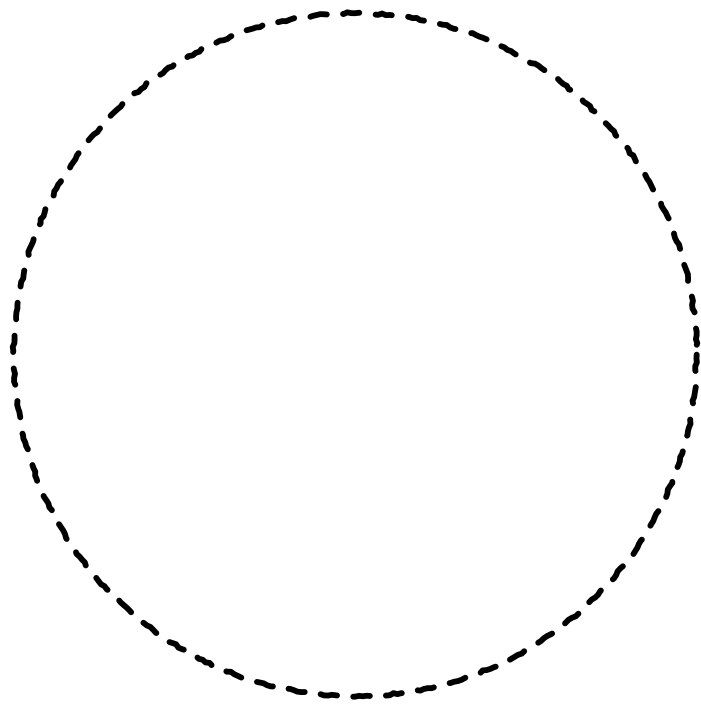
Gyula Urbán	327
<i>HOW I BECAME A PUPPETEER?</i>	
[puppettheatre] [critic] [gender] [multicultural] [education]	
Zeno Fodor	332
<i>DEPARTURES, ARRIVALS</i>	
[multicultural] [statetheatre] [literarysecretary] [puppettheatre]	
Adela Moldovan	343
<i>MY LOVE: THE MARIONETTE</i>	
[puppettheatre] [statetheatre] [independent] [multicultural]	
László Rumi	349
<i>PUPPETS AGAINST GLOBALISATION?</i>	
[puppettheatre] [independent] [education] [multicultural]	
Levente Kovács	354
<i>SHOW-OFF BAKERY</i>	
[repertoire] [statetheatre] [education]	
Emőke Kedves	362
<i>THE BRIDGE BETWEEN CULTURES IS NOT ONE-WAY</i>	
[multicultural] [education]	

[present]

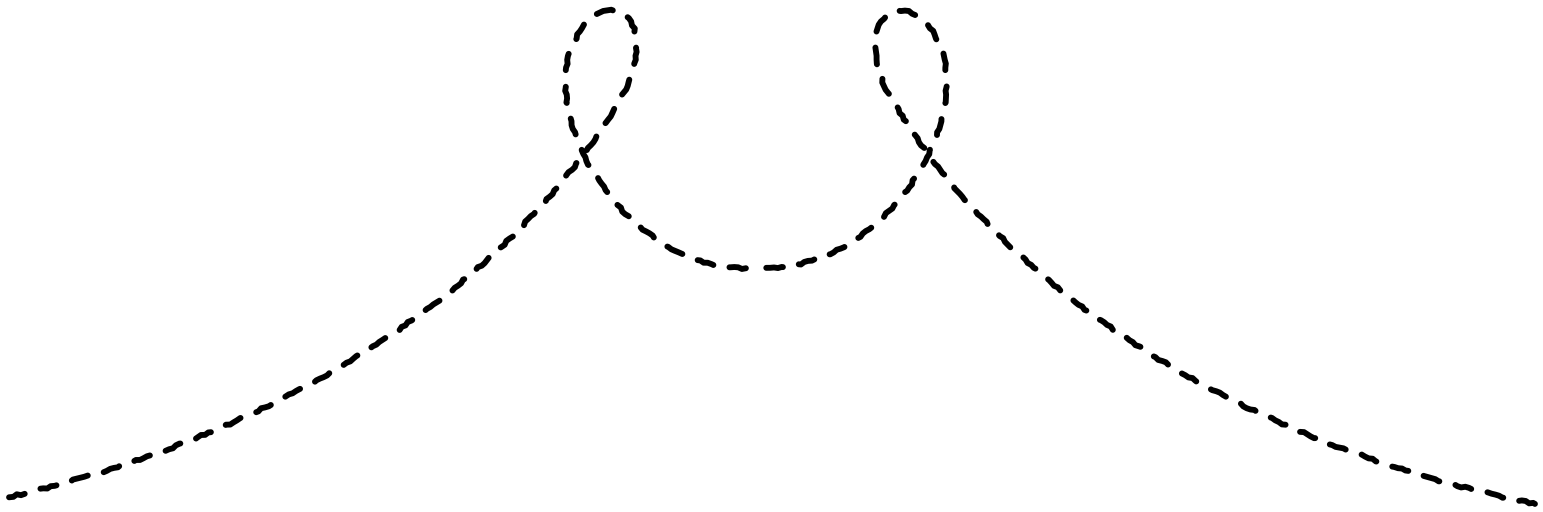
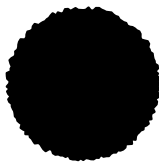
György Szabó <i>ON THE VITAL NEED FOR REGIONAL COOPERATION</i> [multicultural] [dancer] [education]	369
Gábor Viktor Kozma <i>BODIES IN SPACE</i> [multicultural] [actor] [education]	377
Éva Patkó <i>PARALLELS</i> [multicultural] [education]	384
Yvette Jankó Szép <i>SPEAKING ONE LANGUAGE (MONOLOG SCHIZOID)</i> [repertoire] [multicultural] [translation]	388
Éva Patkó <i>HD TEN. TIME TO CHANGE</i> [repertoire] [work] [director] [multicultural]	393
Zsolt Csepei <i>SELLOUT</i> [independent] [actor] [work]	398
Eszter Nagy <i>LITTLE MOCK-EPIC ABOUT THE (WASIS)WILLBE</i> [work] [actor] [dancer] [statetheatre]	402
János Henn <i>INTEREST REPRESENTATION – IN ITS INFANCY</i> [work] [statetheatre] [actor]	417

[future]

(Lilla Turbuly) <i>DEAR ASSOCIATION OF THEATRE CRITICS!</i> [critic] [repertoire]	425
Bálint Kovács <i>THE SITUATION REMAINS UNCHANGED</i> [repertoire] [statetheatre] [independent] [actor]	430
Kincső Szakács <i>SMART PUPPET THEATRE</i> [puppettheatre] [gender] [robotics]	434
Panni Puskás <i>ARE YOU MORE CREATIVE THAN A ROBOT?</i> [robotics] [theatreineducation]	438
Kata Demeter <i>ON HUMAN AND INHUMAN DRAMATURGS</i> [work] [robotics] [dramaturg] [literarysecretary]	443
Lóránt Csatlós <i>HOLOGRAM</i> [robotics] [actor]	447
Ágnes Karolina Bakk <i>TROLLEDUCATOR</i> [robotics] [theatreineducation]	451
Andrea Stuber <i>RENAISSANCE 2108</i> [robotics] [repertoire]	456



[actor] 402, 430, 447
[critic] 327, 332, 425
[dancer] 369, 402
[director] 327, 349, 354, 362
[dramaturg] 332, 443
[education] 327, 349, 354, 362
[gender] 327, 434
[independent] 343, 398, 430
[literarysecretary] 332, 443
[multicultural] 332, 362, 369
[puppettheatre] 343, 349, 434
[repertoire] 388, 425, 430
[robotics] 443, 447, 451
[statetheatre] 332, 402, 417, 430
[theatreineducation] 438, 451
[translation] 332, 388, 393
[work] 369, 393, 402, 417, 430



EDITORIAL FOREWORD

Two Countries – Two Theatre Cultures? The question mark was put in the title because we wondered if a country border automatically means that west of it there is one kind of theatre culture, while east of it there is a completely different, unified theatre culture. After all, in Romania alone, there are at least two large ethnic groups (Romanian and Hungarian) living side by side. In addition, many other factors besides the mother tongue of the creators can influence the language of a performance.

In the present volume, we will focus exclusively on the world of Hungarian and Romanian-language companies – although there are also German and Roma companies in the two countries – as this is a rather large topic. Moreover, although differences are also pointed out, the focus is on similarities. What we found in the course of our work is that, regardless of whether an author has taken up a keyboard on the eastern or western side of the border, he or she has expressed similar ideas – for example, about the chances of independent theatres surviving, or, say, about the future of theatre (most discuss the rise of artificial intelligence).

We would therefore ask the reader not to see the ideas that emerge in an article as country-specific traits, but as ideas that could also emerge in the work of other artists in the wider region. So, although the authors often follow their own life experiences in their reflections, their essays may also contain insights that can be applied not only to themselves but also to their colleagues and neighbours.

Take, for example, the influence of political systems on the cultural sphere – an influence that is clearly visible in the life story of Gyula Urbán, who lives in Budapest, and also of Zeno Fodor, who works in Romania. Or if we read about the experiences of artists who look far beyond national borders (Éva Patkó, Gábor Viktor Kozma), we also see that the Eastern European theatre system seems very unified when viewed from America. Or, observing from Hungary and Romania, the Western theatre structure seems to be just as

different and distant.

We have also tried to highlight crossovers between different regions. It was a special feeling, for example, to see the name of Ildikó Kovács, the influential Transylvanian puppet director, in the grateful memoirs of both Hungarian (László Rumi) and Romanian (Adela Moldovan) artists.

The authors of this volume come from a wide range of age groups. The youngest author (Kincső Szakács) is barely 25 years old, the oldest (Zeno Fodor) will turn 90 next year. Accordingly, the experiences they present cover different periods of the 20th and 21st centuries.

Writings by authors who are over 80 years old and could tell us more about the theatre of the last century have been collected under the label 'past'. In addition to the distant past, the writings included here also focus on the recent past: Levente Kovács, for example, mentions the Bologna Process for theatre training in Transylvania, which is still the existing framework for training for the third year, but the actor classes starting this year will graduate after four years instead of three. We have also included an essay here by Emőke Kedves, who describes her experience of studying as a Hungarian at the Romanian school of directing in Bucharest for more than ten years and then arriving in the theatre and the city of Timisoara.

We have then grouped the essays into 'present' and then 'future', knowing that these are not strict time limits – for example, György Szabó, the manager of Trafó in Budapest, has an essay that both evokes the events of the 1980s and the crisis of the present, and he also makes an exciting suggestion for the future as well.

Or in the 'present' section, we have included writings that playfully evoke a future event. For example, the sale of objects collected in an independent theatre sometime after “the great actors' revolt of 2027”, or the resignation letter of a state theatre employee from 2057. Aside from the fictional setting, it is well known that these essays touch on a neuralgic point in the current state of theatre.

It may seem contradictory that, although we publish mostly gloomy writings regarding the present or the future, we strove for playfulness in the texts. Because we have tried to put together a readable book. Therefore, the articles are either in the form of a lively speech or they approach the language of fiction, including a humorous genre. We hope that this will compensate somewhat for the thick nature of the book, which is due to the fact that each text appears three times – in Hungarian, Romanian and English.

On the one hand, we wanted to make it readable for people who are simply curious about the world of theatre. We also wanted to relax the tone of the theatre profession, including the tone of the writing. We wanted to experiment with genres that are not common in theatre writing, but which are consumable and can be used to express valid ideas.

Our book is not unique in the market of theatre publications. In terms of subject matter, it is most closely related to the publications of the Euroregional Theatre Festival Timișoara, *Border Roads*, edited by Anikó Varga. But there is also a plethora of Romanian and Hungarian theatre magazines and books focusing on theatre in the region – perhaps it's enough to mention the name of Színház (Theatre), Teatrul azi (Theatre Today), Scena.ro, or the Budapest-based Selinunte Publishing House (or the Napkút Publishing House's Drámatájak (Drama Sceneries) series, which channels literature from other nations into the Hungarian market, injecting contemporary European drama into the theatre scene.)

There is never enough theatrical communication – there are always plays, for example, that remain in a drawer. In the book review section of the magazine *Játéktér*, we have drawn attention in vain to the publications of the joint drama competition of Odorheiu Secuiesc and Oradea, the bilingual drámÁzat anthologies, or the Open Forum Booklets published annually by the Hungarian Association of Theatre Dramaturgs – these dramas are very unlikely to reach the threshold of the directors or general directors of theatres. Perhaps the only way to give contemporary playwrights and the problems they address a chance is to organise read-alouds for them – such as the ones supported by

Csokonai Theatre in Debrecen at DESZKA Festivals. Or as discussed in this volume by two authors, director Éva Patkó and translator Yvette Jankó Szép.

In our publication, there is not only a director and playwright, but also an actor, literary secretary, university lecturer, dancer, puppet theatre creator, theatre critic and manager-director. Our aim was to provide a view of the profession from as many angles as possible.

Meanwhile, the focus was less on aesthetic issues and more on structural or work-related ones. This is not unconnected with trends seen in the wider society. For example, the Hungarian Association of Theatre Critics presented Lilla Sárosdi with the Kurázszi Award in its 2017/2018 awards, when the actress spoke out against the vulnerability of young people starting out in the theatre industry. Or the Transylvanian Hungarian theatre magazine *Játéktér* in its summer 2022 issue explored the topic of burnout in theatre.

In the past, many journals or textbooks have published articles on the perspective of certain prominent directors or on more specific aesthetic issues. For example, the Cluj-based Koinónia Publishing House has done a lot to make the theatrical ideas of the Romanian-French aesthete George Banu accessible to the Hungarian-reading public. In the same series of books, Hungarian readers could get to know the approach of a Romanian director, Mihai Măniuțiu, in my translation, I discussed other Romanian directors in the columns of *Keresztény Szó* (Christian Word). I have tried to present the work of László Bocsárdi, the exceptional Transylvanian Hungarian director, in literary magazines, *Bárka* (Ark), *Helikon*, *Székelyföld* (Székelyland), *Látó* (Sighted). I have outlined the thinking of Gábor Tompa, who assembled a brilliant company in Cluj, in a dictionary-like volume in Hungarian and English, and in the pages of the *Színház* (Theatre) magazine and portal.

But now my interest, like that of János Henn, who is featured in the book, has turned to the working conditions of the employees. If the question used to be raised whether the quality of the artwork or the well-being of the employees was more important, most of us believed that artistic value was paramount.

Today, far fewer people think that any sacrifice should be made on the altar of art.

Today, if I were asked what thematic issue I would like to take on (I would say, for the magazine *Játéktér*, where I am editor), I would say: it would be good to explore how theatre work can be reconciled with family life. Who puts the toddler to bed for example, while mum is playing on stage in the evening? Or, to get closer: who looks after him while mum edits a theatre book? (Here I would like to take the opportunity to thank my family members: they have supported me beyond strength over the last months while I have been working on this book with my colleagues.)

Of course, each of our readers is interested in a different aspect of theatre. To make things easier for our readers, we have labelled the essays. This way, if someone is interested in, say, theatre education, he or she can easily select the texts that deal with education.

As the contents shows, the texts are arranged in roughly chronological order. But alternative ways of reading are also possible, along the lines of the labels.

Enjoy your reading!

AZs

Gyula Urbán

HOW I BECAME A PUPPETEER?

[puppettheatre] [critic] [gender] [multicultural] [education]

My family (my mother was a landowner) was displaced. Then we were allowed to move back to Budapest, interestingly enough, to the caretaker's flat of one of my uncle's nationalized houses. We were only allowed to live there. We lived there for a while, I went to school. Then I became a journalist and went to the puppet theatre.

The director at that time was Dr. Dezső Szilágyi, whom I did not like very much at first. I was sent by my editor-in-chief of the *Esti Hírlap* (Evening Herald) to write a review of one of the puppet theatre performances. I really didn't like the play and cut it. The editor-in-chief said, listen, it's good, I'll publish it because it's good, but it's so negative that journalistic ethics dictate that you have to take it to the director. So I took the article, gave it to him. He took out his red pencil and started crossing things out. Then I pulled the article away from him and I said, "Sir, I'm not your staff, you're not my employer, the *Esti Hírlap* (Evening Herald) is. So put your red pencil away, will you? Thank you very much", and I walked out.

He sent the gatekeeper after me and said, "Listen, my young friend. We can turn this thing around. I can be your employer." And I said yes. Because before that, I had already been a puppeteer in an amateur group called Aurora. (It was at the Piarist high school, by the way.) So I had some idea of the genre. And I said to him, "Okay, but I'm comfortable with the *Esti Hírlap* (Evening Herald). What can you offer for me to come over here?" "What – he says –, a scholarship to Prague." I went back to the editor-in-chief, told him what he said. He tore up the article and said, "Go back and sign a contract with this man, because more than likely he's a decent man." I went back and signed the contract.

After a year, he called me in and said, "Go to the Ministry, because there's this scholarship thing going on now, and be clever." I went to the Ministry. But I had studied theology before. And then Comrade Gyetvai asks me, "My young

friend, we've looked you up, you've studied theology. How are you with these things?" I said, "I'm the same with this as before." "Yeah, – he said, – we need people like that. We'll educate you. You get the scholarship." So that's how I got out. It was a Hungarian scholarship to Charles University, and there I met professors like Milan Kundera, Erik Kolar dr. and Jan Malik. So there were these really big names there. I did the directing and also the puppet course and then I got back to this theatre.

Of course, I had a main director who set me aside. And because I couldn't get a job, I wasn't angry with the main director, but with my chief-director for giving me such an opportunity. And how interesting that life always puts things in order. This man was no longer chief-director, because he was replaced, and from then on, I visited him more and more, we talked, and I got to love Dr. Dezső Szilágyi, and I buried him. Life is strange, very strange and very beautiful in that respect. People change, their relationships change, and their opinions of people change. Everything falls into place. So I slowly realized that this man had put bread in my hands. Okay, sure, he screwed up here and there, but that's how diplomacy works, that's how politics work.

Because I mentioned that I had a main director who was afraid of me. And then the main director had a stroke. Dezső Szilágyi called me in and said a strange thing, I couldn't make it out, he said, "Now it's your turn". He handed me the script of Brecht's *The Seven Deadly Sins* and said, "You should continue this, here's the script." And he added that it should be continued in the spirit of the main director.

And then I said: "I don't want this. It's not mine. Give me a week and you'll get another script. Which will be mine. Otherwise, I'm not willing to do anything." After a week, I handed over my idea. He didn't even read it, didn't even look at it, but told me to start the rehearsals.

•

I owe a lot to my teachers in Prague. I also wrote a novel about Erik Kolar, called *Hamburgi laktanya (Hamburg Barracks)*. And then it was Kundera, who also had his first premiere in Brno, like me. His play was called *The*

Owners of the Keys, it was a big stage production. And my play was called *Seablue Peter*. Kundera says to me, "Listen Gyula, have you ever flown in your life?" I say, no. "Then here's a plane ticket for you to Brno, I know you're going to have your premiere there. Unfortunately, I can't go because I'm preparing for mine. Take the plane there." That's what I did.

The premiere was over. I was a completely unknown young man, and I had one of the worst times of my life at the reception after the premiere. I was sitting alone at a table, all the Czech writers were looking at me, and they didn't say a word, they were so jealous of this one Hungarian man. That's when I learned that the profession I started is a very rough one. And you have to be very careful not to make people jealous of you. But you can't be very careful about that. Because they'll be jealous and malicious anyway.

My wife is a woman of science, she taught Spanish at the Faculty of Economy. There was a reception there once, and I met a scientist there who was already quite dizzy. He nudged me on the shoulder and said, "You, I love intriguing so much!" Now, that's a basic verb in the field I'm in. So you have to be careful ultimately because they love intriguing so much. I'm proud of the fact that I don't. Not because I'm a saint, but I'm the first one to go up to someone when they have a success and congratulate them. I am happy for them. Of course, it's in me that I will have to do better. But if I do better, the other person won't come up to me.

•

I rewrote *Seablue Peter* three or four times. This is based on a storybook I had as a child, which I lost and remembered very vaguely. Then, when I was studying dramaturgy at Charles University in Prague, I had to submit my thesis, and that's when this story came to my mind. And I wrote it in my own way. And by the time I had to defend it, it had already been performed in ten theatres.

In my last transcript, the little puppy is no longer a boy, because I realised that there are so few girl heroes for children. It's always the youngest boy who goes off to slay the dragon, and the girls are just princesses and passive. So I

decided to name the puppy Zsuzsi, so the girls would identify with her more. Zsuzsi is the name of the puppy in the storybook *A tengerkék kutyus története* (*The Story of the Seablue Puppy*), published by Ulpus Ház in 2014.

•

Citizens think that artists are bohemians and have no idea where they get the money for all the booze and card debts and horse racing. I can now tell you that artists are no longer bohemians. Artists are supporting families. They don't drink much. And it's all changed so that an artist has to actually be his own manager. So you have to be reasonable.

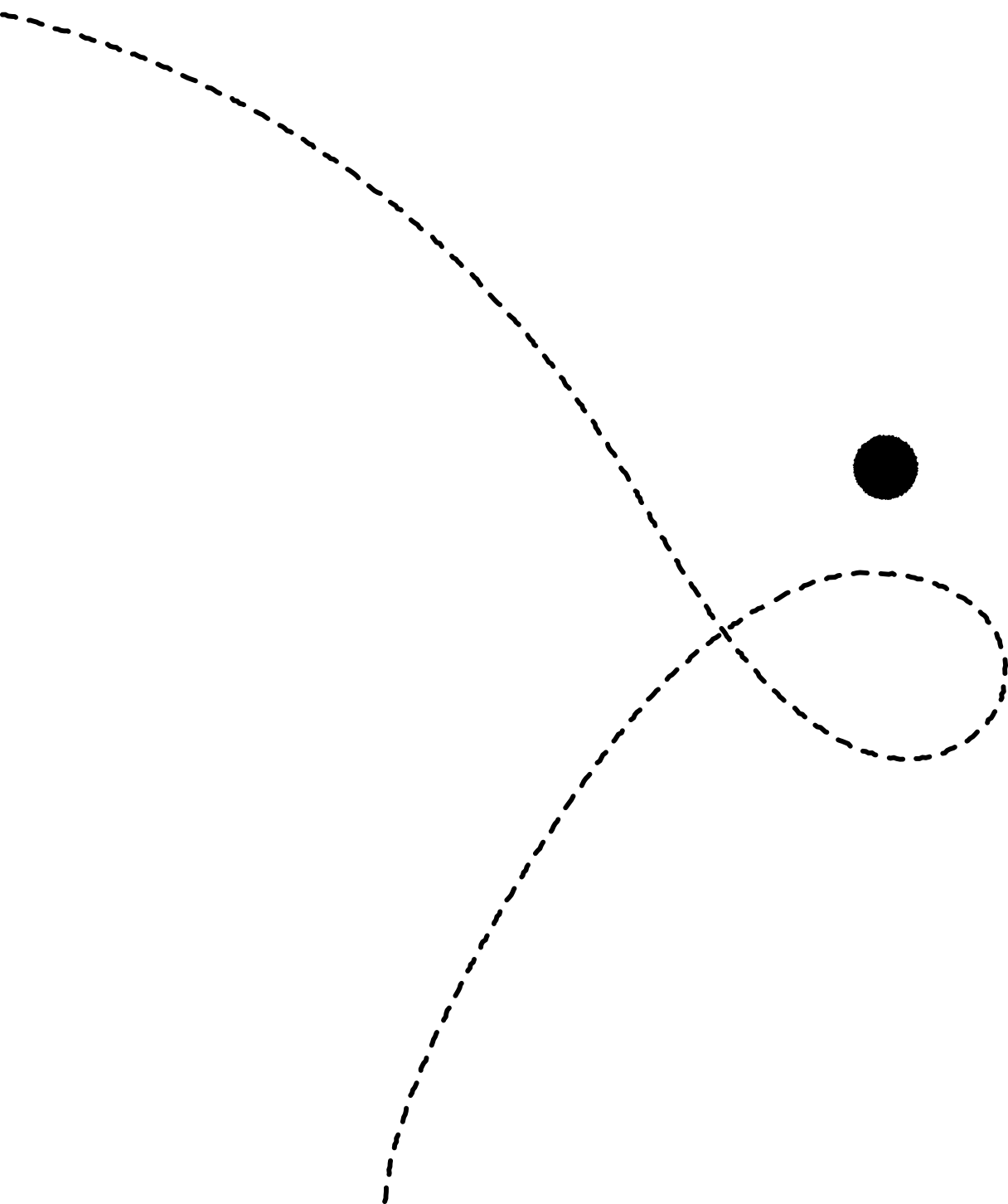
•

I've done a lot of directing in Spain. I've directed the whole Lorca oeuvre, well, not with puppets. And I am even prouder of having introduced some of István Örkény's plays into Spanish culture. So I also got to Altamira, where I saw the famous buffalo in the caves.

What impressed me most was that the artist had already signed his work. There is that little white handprint. Those people were smaller than us. They were the size of a child, maybe. There's that little white, five-fingered hand.

I have no other desire than to write or convey stories to children. And the other is to leave the white trace of my little hand there. Then it doesn't matter who I am, they will forget it, but there will always be a little white hand in the story.

IN



Zeno Fodor

DEPARTURES, ARRIVALS

[multicultural] [statetheatre] [literarysecretary] [puppettheatre]

My earliest concrete memories of the theatre are linked to the performances I saw in the period between 1942 and '44, when we were living in Craiova, having fled from Northern Transylvania after the Vienna decision. I was 8-10 years old at the time.

After the war, I became an amateur actor as a student in Târgu Mures (and I was told that I had a talent for it), and in 1953 I sent my application to the academy of drama in Cluj-Napoca. When the results were posted, I was first below the line. I was standing in the courtyard of the institute, very sad, when the rector, Master Ștefan Braborescu, came out, saw me, came up to me, took me by the arm and we went into the first confectionery that came our way. The Master ordered two coffees and said, without introduction, “You actually got in, but the KISZ [Hungarian Young Communist League – trans.] secretary objected to your admission because of your file”. My father, who died in 1946, was a police chief, or, as he was then called, served “the repressive capitalist-landlord system”.

Returning to Târgu Mures, I worked as a payroll clerk in a small industrial cooperative, enrolled in the Folk Art School, and did some amateur-artisting, even having some success. I got to know the excellent company of the Székely Theatre, including the great actor György Kovács, and the famous director and manager who founded the theatre in 1946 and ran it for twenty years, Miklós Tompa (father of Gábor Tompa, the current theatre manager director in Cluj-Napoca). They allowed me to attend their rehearsals sometimes, which was a great pleasure for me.

The following year, in 1954, I applied again to Cluj-Napoca and got in (to the Romanian department). Only in the summer, the Cluj Institute was merged with the Bucharest theatre and film institutes, and the Institute of Theatre and Film (Institutul de Arta Teatrală și Cinematografică – IATC), now the National University of Theatre and Film, was established in Bucharest. The

Hungarian department of the theatre institute in Cluj-Napoca moved to Târgu Mures, because almost all the teachers were from Târgu Mures and belonged to the company of the Székely Theatre.

So I started my first year in the capital, at IATC. Due to the merge, two large classes started in the first year, so at the end of the first year there was a very tough selection process to have only one smaller class left. I was one of those who got failed from the acting profession, not because I was not talented, but because I was said to have an unsuitable voice.

But because I had high marks in all other subjects, the institute asked the ministry of education to allow me to transfer to another course. That's how I ended up as a second-year student of theatre and film studies. My classmates and I got on very well, we were like a big family, and the bond between us remained after we graduated.

•

After university, I chose Oradea as a 'placement', so to speak. Oradea is the city where I was born in 1934 and which I left in 1939 when my father was transferred to Târgu Mures. But that wasn't my main reason for going there, it was the fact that the theatre there had an excellent company in both sections (Romanian and Hungarian). I was hired as a literary consultant for the Romanian section.

The theatre in Oradea was then in its glorious phase of existence. Among the directors of the Romanian section was Radu Penciulescu, whose greatness is universally acknowledged (and with whom I have a very good friendship, and I am proud of it). But after some wonderful productions, Penciulescu left for Bucharest, where he became a teacher at the IATC's directing department and founded the Small Theatre. He was replaced by Valeriu Moisescu in Oradea, who was also a first-rate director. The other director of the company was Dan Alecsandrescu, who graduated from the IATC only a year before me and whom I had already befriended at the institute. He left after a few years for Arad, where he became a good manager director. Later, we became colleagues again in Târgu Mures.

One day, about three months after I arrived in Oradea, I was called in by Andrei Dauer, the director, and told that the literary secretary of the Hungarian section, the distinguished poet József Gréda, had signed up to move to Israel, so he could not remain as literary secretary. Therefore, since I know the Hungarian language, I will temporarily replace him until a new person is hired. This temporary arrangement lasted almost two years. For me, it was a wonderful opportunity to improve my knowledge of Hungarian language and literature.

The Hungarian section also had a very good company. The directors were the 'old' Dr. László Gróf and the young Ottó Gille Szombati, who also became a good and loyal friend of mine. The performances of the Hungarian section mainly bore the signature of the ever-bubbly Ottó Szombati Gille and Magda Borbáth, the new of the theatre.

The four years in Oradea, which were very pleasant, actually shaped me into a theatre person. From the great directors and actors of Oradea, both Romanian and Hungarian, I learned what it means to respect the stage and the audience, to have theatrical discipline, to be totally committed to the wonderful art of theatre.

•

In the summer of 1962, I contracted to Târgu Mures to take part in the creation of the Romanian section – because there was only a Hungarian section in the Târgu Mures theatre. The Romanian population of the city was looking forward to this event.

Miklós Tompa was the manager director at the time, and he proved to be a great supporter of the Romanian section. In his autobiography, *Székely körvasút (The Székely Ring Railway)*, the master tells with great humour how the Romanian company was formed from IATC graduates who had contracted in Târgu Mures to found a new theatre. There were thirteen of them, joined by eight 'old ones (who just happened not to be old) and director Mihai Raicu. They were all full of enthusiasm. They were proud to be launching an important cultural initiative, to be the promoters of Romanian culture in a city

where Hungarian culture had a long history and a rich present.

The relationship between the Romanian and Hungarian companies was very good from the start. The Romanians have learned from the Hungarians, from the highly experienced artists, what it means to have stage discipline and seriousness of artistic creation. The Hungarians, in turn, learned new ideas and new trends in international theatre from the young Romanians, which they had already encountered in Bucharest. They also worked together, with some Hungarian actors performing in the Romanian section's productions and Romanian actors in Hungarian productions.

For the opening performance of the Romanian section, we chose such a good play that met the ideological requirements as well. It was Dorel Dorian's *If You Are Asked*, directed by Mihai Raicu. It was applauded a lot by the audience, who were happy to have a Romanian-language theatre in Târgu Mures. It was played a lot, also on other locations. The following productions of the first season were also of high quality, with valuable plays. Among them was Eduardo de Filippo's *Lies with Long Legs*, during which the Romanian section actors first met György Harag, the great Transylvanian director with whom they later created many other excellent productions.

Our theatre was an important institution – it wasn't for nothing that it got the title National Theatre. We have always strived to offer valuable plays to our audiences, productions of high artistic quality. We were also fortunate that the county government almost always had theatre-loving people who allowed us to stage plays that would not have been produced in other countries, or at least would have been drastically censored. For instance, Radu Iftimovici's play *Don't Kill the Green Horses*, directed by Raluca Iorga Mândrilă, was a performance with clear anti-communist overtones, and the audience perceived it as such. This made it the most successful production in the history of our theatre, even though it was not an easy genre. In Sighisoara, where we only ever did one performance, this play ran for ten performances. In Cluj-Napoca it was performed nine times, in the huge hall of the Student House, in front of a packed audience.

There were many good productions in those years, some of them were even theatrical masterpieces. If I think only of the Romanian section, many of you have heard of the famous *The Cherry Orchard*, a play by Chekhov, an excellent directing by György Harag. It is without doubt the best production ever staged in Târgu Mures. Harag directed fourteen performances for us in the Romanian section. In my opinion, A.V. Suhovo-Kobâlin's play, *The Death of Tarelkin*, was a similarly great production, but it was seen by far fewer people and did not have the same resonance as *The Cherry Orchard*. Unfortunately, it was never recorded. Other very good performances of Harag were Arthur Miller's *A View from the Bridge*, Robert Emmet Sherwood's *The Petrified Forest*, then *Good Evening, Mr Wilde*, Eugen Mirea's musical based on Oscar Wilde's comedy *Bunbury*, and Herman Wouk's *The Caine Mutiny*.

After Harag, there are wonderful performances by Radu Penciulescu, Liviu Ciulei, Alexa Visarion, Eugen Mercus, Dan Micu, Dan Alecsandrescu, Elemér Kincses, Nicolae Scarlat, Constantin Anatol, Constantin Codrescu, Theodor Cristian Popescu, Anca Ovanez, Mircea Cornișteanu, András Hunyadi, Cristian Hadji-Culea, Péter Bokor, Raluca Iorga Mândrilă, Cristian Ioan.

I had a close relationship with Radu Penciulescu, Dan Alecsandrescu, György Harag, Anatol Constantine. I had several other good friends from the company, in fact I had a good relationship with almost everybody. From the Hungarian section we became really good friends with Elemér Kincses.

In the seventies, thanks to Harag, who was invited to direct in Yugoslavia, we signed a cooperation agreement with the theatre in Subotica. The town is about the size of Târgu Mures, the town hall there was designed by the same architects in the same style as the town hall in Târgu Mures, and they also have a theatre with two sections: a Serbian and a Hungarian company. We exchanged performances for nine years – one year the Serbian section with the Romanian section, another year the two Hungarian companies toured each other. Our directors worked for them, theirs for us, their theatre staged Romanian plays and our theatre staged Serbian plays. Everything went smoothly until 1980, when we were told by Bucharest that the exchange

could work, but that they could no longer finance it. And since hotel costs for foreigners were high at that time, there was no other solution but to give up the cooperation. That was all we could do in those years.

After that, my professional life took a little detour.

From 1985, for twelve years I worked at the puppet theatre in Târgu Mures, and then returned to the National Theatre – as a general manager.

I was the general director of the National Theatre between 1997 and 2000. Too short a time to make my plans come true. But I did manage, for example, to attract a number of talented young people to both theatre companies. For example, we had our premieres of Andreea Vălean's *If I Want to Whistle, I Whistle* (which won a prize in a prestigious playwriting competition and the production, directed by Theodor Cristian Popescu, was invited to an important festival in Germany), or Radu Afrim's adaptation of Raymond Jean's novel *Job*.

But I think that the most important thing I have achieved is that I have managed to give a name to the two sections. The Romanian section is called the Liviu Rebreanu Company and the Hungarian section the Miklós Tompa Company (named after the director who founded and successfully managed the Târgu Mures theatre for 20 years).

In 2000 I was forced to retire. Prime Minister Radu Vasile had taken a decision to terminate the employment contracts of all actors who had reached retirement age (he did not understand that the theatres needed old actors, too). I could not afford to be treated with favour.

But my relationship with the theatre in Târgu Mures was not broken. After my retirement, I wrote two monographs on the Romanian section of the National Theatre of Târgu Mures, documented with articles selected or written by me, reviews, many photos and data of performances, repertoire analyses. *Teatrul Românesc la Târgu-Mureș, 1962–2002 (The Romanian Theatre of*

Târgu Mureș, 1962–2002), published in 2002, and *50 de ani în 50 de secvențe (50 years in 50 snapshots)*, published in 2012, on the occasion of the 50th anniversary of the Romanian branch of the theatre.

•

In 1985 I was relocated to the puppet theatre in Târgu Mures. The real reason was that, at a time when the ideological press was being tightened and support was drastically reduced, I openly expressed my dissatisfaction with the “top-down” regulations that I considered harmful to culture. So I was pushed aside.

The official reason was that the post of literary secretary became vacant (the literary secretary was appointed director), the theatre had two sections – and I knew both languages –, and someone with experience was needed. I was also known to attend puppet theatre performances, so I knew some this-and-that about this art form, as I had written about it many times.

The puppeteers, whom I knew well, welcomed me with open arms, and I must admit that the twelve years I spent with them were very beautiful and left me with indelible memories.

The Târgu Mures Puppet Theatre was one of the best animation theatres in Romania. It had two companies – Romanian and Hungarian – with talented manipulators, some of them quite outstanding, two directors (Maria Mierluț and Pál Antal) who were considered among the best directors in the country, and József Haller, a set designer of exceptional ability, who worked there. Excellent performances were given, awards were won, and there were a few tours abroad. The Indian and Pakistani tours, for example, were a huge success.

In 1991 I was appointed director of the puppet theatre. I decided to change the name of the institution to Ariel Youth and Children's Theatre. The word ‘youth’ was added because I wanted to offer something to teenagers, who are usually neglected by theatres. And this name, Ariel, sounds the same in Romanian and in Hungarian.

With Ariel, we participated in the International Festival of Puppet Theatres in France, which is the biggest puppet festival in the world, we had a cooperation agreement for years with the puppet theatre of Eger (Hungary), we were in Italy, Austria, Yugoslavia.

At that time, three people represented Romania in the international committee of UNIMA (the world union of puppeteers). Besides Margareta Niculescu, director of the Țândărică Puppet Theatre in Bucharest (teacher at the most important puppet theatre school in the world, Charlesville-Mézières) and the famous director Cristian Pepino, the Romanian puppeteers trusted me enough to elect me also as their representative.

In May 1997, I competed for and won the position of General Director of the National Theatre in Târgu Mures. In January 1998, when the law was passed prohibiting the holding of two managerial positions in two state institutions at the same time, I chose the National Theatre.

•

I also had a close connection with a third 'theatre institution' in Târgu Mures: in parallel with my works mentioned above, I taught at the University of Theatre Arts between 1980 and 2000. I also worked for the city's press organ. Between 1963 and 1990 I ran a weekly film criticism column in the local press. I also hosted a weekly programme on cultural events for Radio Târgu Mures.

I have also translated plays, and more than one of them has been successfully staged. I translate mainly French or Hungarian authors' works into Romanian. Several volumes of plays by Elemér Kincses, Csaba Kiss and György Méhes have been published in Romanian under my editorship. I am planning a Romanian-language drama anthology with a selection of classics from Hungarian drama literature.

I have published many articles in Romanian theatre or literary magazines. In magazines such as *Teatrul (Theatre)*, *Teatrul azi (Theatre Today)*, *Scena (The Stage)*, *România literară (Literary Romania)*, etc. Some of these articles have

been included in my book *Scrieri teatrale (Theatre Writings)*, published in 2014, which is a collection of almost sixty years of Romanian theatre. Since then, I have been collecting theatre and festival reviews: I plan to publish another selection of the last years' production.

Another book I have been working on a lot is a monograph on my friend *Dan Alecsandrescu, un împătimit de teatru (Dan Alecsandrescu: Who Was Passionate About Theatre)*, published in 2019.

The book has been awarded the 'Best Book of 2019' prize by the Drama Writing Section of the Romanian Writers' Society Bucharest Branch.

•

I lived in exceptional times: I witnessed precious moments in Romanian theatre. I have seen Ion Manolescu, Lucia Sturdza Bulandra, Maria Filotti, Nicolae Bălăţeanu, George Timică, Aura Buzescu, George Calboreanu, George Vraca, Ion Finteşteanu and many other great stars of Romanian theatre, all born towards the end of the 19th century, in memorable performances.

Then came a new, special generation, born in the 1930s of the 20th century. Out of them came the famous »golden generation«, spoken of with respect and admiration. Think of names like Toma Caragiu, Amza Pellea, Octavian Cotescu, Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Gheorghe Cozorici, George Constantin, Mircea Albulescu, Poldi Bălănuţă, Gheorghe Dinică, Draga Olteanu, Constantin Rauţchi, Ion Fiscuteanu, Marin Moraru, Gina Patrichi, Ştefan Sileanu, Valeria Seciu, Florin Piersic.

They belong to a later generation, which is also very talented: Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Ştefan Iordache, Florin Zamfirescu, Melania Ursu, Marcel Iureş, but the list is certainly much longer.

And even among the younger ones – although my health no longer allows me to go to performances with the same perseverance as before – I have noticed some very talented people: Andi Vasluianu, Florin Piersic, Vlad Zamfirescu, Mihai Constantin. I am sure that there are many more great actors of this generation.

Many of my former students have gone on to have good careers. The best known of them (in the order in which they graduated): Cornel Răileanu, Marius Bodochi, Viorica Geantă-Chelbea, Daniel Vulcu, Gavriil Pinte (who became a director), Dorin Andone, Suzana Macovei, Nicu Mihoc, Diana Văcaru, Ada Milea, Sorin Leoveanu.

•

As our societal outlook changes and evolves, it is natural for our ideas about art to change and new art forms emerge accordingly. What is important is that these forms authentically and accurately represent the social reality that art must portray. In a way that the consumer of culture (in our case the viewer) can understand and accept. New forms must follow organically from the creative process. The form that the work takes must be a natural and necessary realisation, not a forced attribution, an invention that doesn't fit with the content and message of the work.

I believe that the main role of the theatre should be, and always will be, to promote values: to educate people in good taste, healthy morals, understanding and friendship between people. And to eradicate human evil, bad taste, everything that is negative in life. The theatre can achieve these goals through various artistic means – combining the useful with the pleasant, education with entertainment, while maintaining a well-considered balance.

TC

Adela Moldovan

MY LOVE: THE MARIONETTE

[puppettheatre] [statetheatre] [independent] [multicultural]

A marionette/string puppet is basically a simple wooden puppet, a figure being born. The first strings that tie it to the cross give it balance, lift it up, give it the strength to take its first steps.

For many, string puppets are a **challenge**. (*I'll try, but isn't it too hard?*) **Torture**. (*Oh, so many strings! How many are there?*) Then **discovery**. (*Look, it walks! How funny. See what it can do?*) The rest comes naturally, where there is commitment and talent. **Joy. Love of life.**

•

My first steps in the craft were actually the first steps I took with the marionette.

Some of my colleagues from the Marionette Theatre of Arad, who were very good manipulators, taught me the simplest movements. Then I spent a lot of time in front of the most honest teacher, a big mirror tilted in front of the stage. Days, weeks went by trying to feel the puppet, to get it to walk and run correctly, to be able to do basic movements. From above, from the marionette bridge, I could observe and correct its movements, its gait, its attitude, its gestures. I completed my “school” by practicing with small and light string puppets, with large and heavy ones, or with marionettes of complex construction that required special movement techniques. I also began to understand the art of stringing, the acid test of a manipulator, which requires a lot of patience and skill in addition to knowledge of the basic rules.

I always looked forward to casting day with great excitement, to get to know my characters, to string my puppets, to see their first steps in the mirror, their first gestures, their behaviour... Then came the rehearsals, when the characters were also outlined by gestures that could be achieved with special strings, gesture-strings. This required patience, intuition, perseverance, qualities that can only be acquired over time – I mean the time you sacrifice lovingly and honestly to your puppet. To the marionette. Then comes the reward as well. The marionette feels good in your hands, it comes alive, it awakens feelings

and sometimes surprises you: it makes an unexpected movement you hadn't thought of, but it makes you very happy.

•

Then in 1978 I took a course in puppetry in Sibiu. All young puppeteers of my generation from all over the country attended. I was the only marionette player. There I learnt to manipulate a puppet, especially bi-ba-bo and wayang techniques with Georgeta Nicolau and János Péter, excellent artists from the puppet theatres in Constanta and Cluj, but also with Ildiko Kovács.

János Peter charmed us with his pantomime performances, his humour, his spontaneity and his physical expressiveness. He convinced me that the movements of a puppet or marionette should be similar to those of a mime artist. The simplification and stylization of movements, the communication through the gait, the attitude and the expression of the personality of a character through the body are broadly the same. I learned this lesson and have applied it throughout my whole puppetry life.

•

At that time there were some festivals of high artistic quality. For example, every year in Constanta there was the "The Week of Puppet Theatres" festival, where you could see performances from all the puppet theatres in the country. These were followed by professional meetings and discussions with directors, set designers, theatre aesthetes and critics, all inspired by a love and respect for this special art. I look back with great fondness, even after many decades, on puppet performances that spoke to my heart and stayed with me forever. For example, the performance of the puppet theatre in Cluj, entitled *Eljöhethnél hozzám (You Could Come to Me)*, directed by Ildikó Kovács, in which János Péter sensationally brought to life and manipulated a Scarecrow (with a wayang puppet).

Another unforgettable performance was a production of Winnie the Pooh by the Puppet Theatre of Constanta, also directed by Ildikó Kovács, starring Georgeta Nicolau. Her teddy bear had an incredible charm, and it was completed by a perfect movement. Otherwise, they – Georgeta Nicolau and János Péter – were my puppet teachers and role models.

I was very lucky to see Ildikó Kovács Ildikó's most famous productions in the eighties: the *King Ubu* at the Cluj Puppet Theatre, the *Pinocchio* performance at the Sibiu Puppet Theatre and Shakespeare's *The Tempest*, which Ildikó directed in Constanta. They were valuable experiences from which I learned a lot.

It never occurred to me at the time that there was something in puppet theatre directing for me...

•

The first and most important director of my life was master Cristian Frangopol. He founded the Marionette Theatre of Arad in 1951, was its first manager director, and was its stage director for more than three decades. He was a strict but gentle-hearted man, blessed with a special sense of humour. He had high expectations of the marionette players. Each one had to find the most suitable performance style and voice for their role, or rather for all of their roles (in a performance, an actor often had to play several roles). Then he had to string each marionette so that they had their own gait, their own gestures and attitudes, which would outline their character. Back then there was the classic marionette stage, the upper bridge. They worked with long strings. But there were also figures that had visible manipulators, with or without masks.

The retirement of director Cristian Frangopol has left a professional void. As interesting and respected as the new directors were, none of them knew the language of the marionettes that well, and professional standards began to decline. Puppet theatre gradually abandoned the bridge and switched to the short-string marionette...

Some directors who come to us from the theatre side of the field are usually unaware of the impressive impact that small movable figures can have. They prefer to put the actors at the front of the stage, and the puppets become secondary, if they don't disappear from the performance altogether...

•

In the sixteen years I have been an actor at the Marionette Theatre of Arad, I have had many different, beautiful roles, all of which are very kind to me.

Children, squirrels, dogs, kangaroos, mice, princesses, grandmothers and even a man-eating giant. The last character I brought to life was also my favourite: Muf the mouse from my individual performance. This was Al. T. Popescu's play *A Silver of Sunlight*, and I performed it with my wonderful colleague Aurica Spirk. The success of this production, both nationally and internationally, has completely changed my professional career.

•

I think my trump card as a director is that I strive for perfection as a manipulator-actor. I know a lot of movement systems and I have the courage to apply them in different ways to the characters that I'm putting on stage at the same time.

I strive to ensure that my performances have an important message for the mind and the soul. They should have stunning images and beautiful puppets that come to life with an approach and movement that, if not reach, at least approach the virtuoso level. They should have rhythm, humour and effective music. Let them have charm, courage and imagination.

They should be easy to love. And hard to forget.

•

My destiny is therefore intertwined with marionette arts. Thanks to this, I have travelled a lot, participated in many national and international festivals in Hungary, France, Belgium, Germany, Spain, Serbia, South Korea, Italy, Ukraine.

My greatest recognition as an artist was the invitation to the International Puppet Festival of Charleville-Mézières, where I performed in French. After this, I went on to create a Romanian-French co-production in France, in collaboration with two cultural centres, under a one-year cooperation contract.

When I arrived in France in May 1991, I had no idea what it meant to be an independent artist. I only met independent puppeteers there. Their artistic life was also a constant struggle for survival. There was a lot of competition. My luck was that I introduced the marionette into the theatre palette, a marionette

that rejoices and grieves, runs, does gymnastics, dances, plays the piano... The technique of manipulation used by me, the string marionette with horizontal cross brace, was unknown to them. It was also useful that I spoke French, a language I have a long-standing passion for. My partner on stage was a young marionette player, Maia Bals, who also speaks French.

Then I directed in puppet theatres in Hungary: in Győr, Szombathely, Eger, Szeged. I led a master course in puppetry at the University of Theatre and Film Arts in Budapest. I have met, admired and befriended many talented puppeteers and theatre people who are also fans of this wonderful art.

My future plans also relate to the recognition and acknowledgement of the virtues of the string marionette. I would like to be able to pass on my knowledge and experience to the next generation – through theatre performances and workshops. I have also thought about writing a book, not so much about myself, but about it: the marionette.

•

Through puppetry, you will become stronger, better and more compassionate.

It makes you stronger – because if you bring to life many different, more or less fantastic characters over a long period of time, you will gain confidence.

You will be better – because in the world of puppet theatre we work with qualities such as Goodness, Beauty, Courage, Generosity, Sacrifice, Respect, Kindness, Wisdom.

You'll be more compassionate – because you'll have to find the way to evoke emotion on stage. And in the souls of the audience.

IN

László Rumi

PUPPETS AGAINST GLOBALISATION?

[puppettheatre] [independent] [education] [multicultural]

My grandfather was a master carpenter. He could make small wooden tractors, horses and carts. And he could tell very good stories. He did a lot of improvisation, my brother and I enjoyed it a lot. All this in a forester's house in the middle of the forest in Kőszeg. Ideal conditions for a puppeteer to start.

It wasn't until much later, when I was twenty-six, that I really got to know puppet theatre, when I moved to Kecskemét. Ciróka was an amateur group then, mostly made up of kindergarten teachers. However, Géza Kovács had just graduated from the actor training studio, and he reorganised the rural puppet group.

At the beginning, I was just making puppets and musical accompaniment. Then I started a three-year acting studio, which I completed with great enthusiasm and impetus.

Fortunately, there was not yet a very sharp distinction between being a musician, an actor or a poster designer, so I could do everything. It was a very good school. I played in the Ciróka Puppet Theatre for seven years.

But as a puppeteer, I felt a bit vulnerable: what character I get to play, what concept was I supposed to follow, what music was I supposed to move the puppet to, so I only had partial tasks. And suddenly I felt that the space was not big enough for me. I had more and more definite ideas about the *process*, I started to think systematically, I felt I could do way better as a director.

In addition, in the late 80's we created the Masquerade Puppet and Street Theatre Company, with János Pályi and Géza Kovács. That was when we started to work more seriously with giant puppets. We also learned to do stilts! Things were well-off, we often went abroad. At that time, there were hardly any street puppet and comedy groups of this kind in the country. This gave me the courage to choose freelancing. It was not at all common at that

time. Everyone preferred to create in a sheltered environment. I, on the other hand, accepted this kind of ‘uncertainty’. It's probably my habit.

•

The great thing about puppet theatre is that everything I love has importance in it: fine arts, choreographed movement, the powerful musical solutions. Moreover, the basic requirement of the genre is: to manipulate inanimate objects in such a way that they are expressive. But only an actor who is aware of his own body's “movement system” can animate and *give soul* to the puppet. So, for puppeteers, in addition to visual arts and music, the knowledge of movement and dance is very important, therefore pantomime should be present in the training of actors.

When I see the actor and the puppet on stage at the same time in a performance, the relationship between the two of them shapes, enriches the performance. Because the puppet has no life of its own, it gets its “vital” energy from the manipulator. It is an act of *creation* that can be seen. It is an elementary experience to get involved in giving life to a puppet! Once you experience this, you will immediately and forever love puppetry.

It is also to the puppet theatre's credit that it has a special *capacity for abstraction*, it doesn't have to be stuck in the so-called “small realistic” style. For we are not looking at fallible “human” actors with their own physical and psychological limitations, but at puppets. Here, too, the viewer's creative imagination has much greater scope for *metamorphosis*, i.e. that anything can become anything, as in children's play. This approach is also very important to teach puppeteers: to develop their creativity and improvisation skills.

If sometimes I create a performance that has hardly any exact elements and the spectator's imagination has to actively supplement it, the next time, on the contrary, I create a performance that is so elaborate, so “well-made” in terms of visual art, that there is hardly any room for the imagination of the audience. Between these two extremes lies my style as a director-designer.

I saw a little African boy at a fair in Berlin: he was selling all kinds of planes,

racing cars and motorbikes, all made, without exception, out of beer and coke cans. But it was not patchwork, they were very exciting (almost) works of art! In fact, this kind of thinking is also extremely interesting to me: how to create a *different quality* out of the most diverse objects and materials.

•

To my mind, there are no real dividing lines, let's say, along national borders. Of course, there are different national or stylistic characteristics along which lines could be drawn, but for me it's much more interesting to look at the question of connection, of belonging. For me, Italian puppetry, French, Hungarian, Scandinavian or Transylvanian, for example, all form a unity.

One of Ildikó Kovács's powerful Kecskemét productions was *PurgaTheatrium* (Dan Frățiciu was the scenic designer of the piece). The concept was that Central and Eastern European fair figures would meet in one performance: the Romanian Vasilache, the Hungarian László Vitéz and the German Kasperl. Each had a wife — as is appropriate in these traditional fairground plays — and their own screen, but they could also communicate with each other. It was exciting because Géza played Vasilache in Romanian, I played Kasperl in German and Jancsi Pályi played László Vitéz in Hungarian.

The performance drew attention to how globalisation, the industrial civilisation, can destroy the living space of the *red-hat figures* – i.e. the little people – and the values they represent. But these red-hat figures banded together – in parallel with the defeat of Death in each of their own little territories –, and stood up to the rolling monsters, and in the end, the game, life, won.

There was another famous performance of Ciróka, which I also loved. It was directed by Attila Seprődi Kiss, based on András Sütő's *Kalandozások Ihajcsuhajdiában* (*Adventures in Ihajcsuhajdia*) – which, I believe, is a Romanian fairy tale, an adaptation of *Iván Tarisznyás*. And in this we tried a lot of new and unusual puppet tricks. Everyone had an idea in that one.

Then there were two more that I remember with great fondness. Both are Tamási's pieces. One of them was *Szegény ördög* (*The Poor Devil*), in which

we used a very interesting clamorous, picture showing structure. And the other Tamási play was *Búbos vitéz (Búbos, the Valiant)*. In that one we also did some innovative things. That was also directed by Attila Seprődi Kiss.

It's interesting to see that the things I've listed so far have a lot of Transylvanian relevance. Because this determined our start. We wanted to do a lot of folktales...

So important Transylvanian directors came to Kecskemét at that time. After the change of regime, the tables were turned: more of us started going to Transylvania from Hungary to stage plays.

•

At least half of the folk songs used by ensembles or dance groups in Hungary have Transylvanian roots. Ever since Sebő and Halmos and Béla Bartók came to Transylvania to collect them, it has been functioning as a source of inspiration. Because the development of folk culture in Hungary has certainly taken a different direction in places. And you could always return to Transylvania.

That's exactly why I made the *Csillaglépő Csodaszarvas (Starleaping Wondrous Deer)* in Oradea, to deal with this search for sources a little more specifically. So I didn't bring Andersen to Oradea, or Pinocchio, but I thought, since we're in Oradea, where, as we know, there's also a relic of St. László... Of course, that doesn't mean that I have some kind of a braggadocio Hungarianism, as many of my compatriots like to pin the red, white and green. For me, being Hungarian is as natural as the air.

And if it happens that I have to direct in a Romanian puppet theatre, I'm also very happy. I'm proud that after I directed the *Árnyak színháza (Theatre of Shadows)* at the Hungarian branch of the Puck Puppet Theatre in Cluj, the head of the Romanian branch invited me to direct something there as well. So, with *Cei trei purceluși (The Three Little Pigs)*, I can say that from this year on –with the help of an interpreter – I am now also directing for Romanian-language companies.

•

In general, I also strive for a natural complementarity between tradition and modernity in my performances. I hope that there is still a natural balance between the traditional and the new in children's minds.

It is a bitter experience that – from Brasov to New York or from Milan to Gothenburg – the commercial, the kitschy, is also strongly infiltrating children's culture, and it is very difficult to defend against it. Because visual communication of all kinds has developed to a serious level, and shoddy cultural products are wrapped in expressively shimmering cloaks. And have no illusions at all! Because that one or two puppet shows a month that a child may see can hardly compensate for the 'dung' dumped on him by adult society.

This gives extra responsibility to the puppet theatre. In this shameful situation, we must strive to have good quality, high standard visual arts in children's performances, good quality text and good music. The performances should not reflect a superficial 21st century view of one that comes at them from the screens every day.

Levente Kovács

SHOW-OFF BAKERY

[repertoire] [statetheatre] [education]

Before 1989, audiences had a more unified approach to a performance. We felt that we were together, we were in a community, we were being spoken to in Hungarian, and theatres were staging these stories because they wanted to convey some kind of energy, some kind of cohesion, some kind of perseverance, some kind of hidden political resistance, together with the cultivation of culture.

The situation is different today. One part of the audience no longer wants to deal with these issues, another part does not have time to think about them, a third part wants to be entertained, a fourth wants something extremely interesting. So, the audience is no longer homogeneous, the expectations of the audience have diversified, which means it is difficult to say what they need.

If you look at the programme of the theatre in Târgu Mures, or other big theatres, you will see that there are performances which attract a very narrow audience. Nowadays, if a big stage production reaches twenty performances, and at least ten of the twenty are sold out, that is a huge achievement.

Before 1989, we played the *Lila ákác (Purple Acacia)* one hundred and eighty-nine times in five years! That was a very big number. And on the ninetieth performance, when people were no longer sitting on the stairs, we asked ourselves, if something was wrong. Five years later, we did *Patika (Apothecary)*, also by Ernő Szép, but it's a deeper, harder play, and we did fifty-five performances, which we almost considered a failure.

So the situation has changed a lot. Impossible to know why, there's no single reason. There are several reasons to be put together. For example, the multiplicity of offers for the public: TV, the internet, various other forms of entertainment, etc.

This also lowered the audience's expectations a little. I sometimes watch strange performances, because I also worked as a consultant in Gruppenhecc and went to the Palace of Culture for a performance. I saw that there was a wide range of audiences that were receptive to thick humour. However, we tried to strike a slightly more literary tone, but it turned out that the audience responded to the thickness.

On the other hand, it is said that musical performances attract audiences. This is not true either. Here is *My Fair Lady*. It was made, and we thought the audience would go wild for it, and there were performances when the auditorium was sparse. Because the musical world of *My Fair Lady* satisfies a part of the audience, but there is a section of the audience, the young, for whom *My Fair Lady* and operetta music have nothing to say. So, we don't have the incredible crowds that we used to have.

Another example. The people of Timisoara used to play *Mágnás Miska (Miska the Magnate)* – they could play it hundreds of times. It was also staged in Oradea recently. I'm not saying it was a failure, but it didn't attract the crowds we expected. It is not clear what has happened in the meantime.

You see interesting things in the theatre these days. You know, I lived in a time when theatre productions were very strong on story, characters, cause and effect, logical plot and intentions.

What I see now at festivals and audience meetings is that there is a kind of critical taste that says it is almost indecent to do this kind of theatre today. Instead, the story is increasingly being pushed to the background and certain kinds of events are being staged. The events are in the zone of astonishment and originality, often interesting. These are the so-called performative phenomena. But they often throw the audience off, because the viewer still wants to see some kind of story that makes more sense, where they can identify with the characters, the heroes, etc. Therefore, the story as a form is over, and what comes next is difficult to delineate precisely.

For example, I would like to mention an emblematic performance I saw a few years ago, the *Oresteia*, performed by a Polish company at the Reflex Festival in Sfântu Gheorghe. There is a classical role in it, that of Cassandra. Which is actually presented as an archetypal situation: she is a reasonable person, she tells everyone what is going to happen because she foresees it and no one believes her. For example, I could mention Thomas Mann, Brecht, who also said what a terrible thing fascism is, and nobody believed them.

Now, Cassandra in this performance portrayed a person with Down's syndrome, whose words cannot be understood. And they don't believe her because they can't understand a word she says. It's a big slippage of the point and completely changes everything. You can't even understand the thing that way. In contrast, the actress who played Cassandra gave a fantastic performance, an authentic realisation of this performance of how a Down's syndrome patient speaks. This was applauded by the audience and absolutely no one thought that the character had a completely different meaning.

This method is in fact a wild version of expressionism: when you take one thing out of something and enlarge it. It overpowers many other important factors.

Another example, from the same production directed by Jan Klata. The performance begins, taking place in the distant past. If the past, it is in smoke, in mist. The audience is let into the auditorium in groups of ten, not to let the smoke in the auditorium out. The *Oresteia* is also a war, right – well, if it's a war, then six tons of blood cover the stage, so that the audience finally understands that in war there is blood.

I don't like these things because I see them as leading to the primitivisation of the audience. Because the sign is even thickly underlined that if it's blood, it's six tons, if it's fog, it's lots and lasts long, and if you don't understand someone's speech and don't believe them, they must be an idiot.

And meanwhile, the representation of processes disappears. How something gets from A to B. For example, Agamemnon returning home is expected to

be five kilometres away and you can feel that he is going to be killed. Well, in this case a normal person doesn't go home. The real thing would be to wait for him like a saviour, and he comes home, they give him a big party, and then suddenly he is murdered in the bathroom. Then I'd see something of the way life works.

Overly expressionistic and exaggerated performative behaviours foreshadow everything and deprive the viewer of something to be revealed in the process.

I like it when appearance and reality, the essence, manifest themselves in different zones. That is, when a phenomenon has a surface appearance. And the further this appearance is from the allowed essence, the more tense I find the theatrical performance, and the more exciting the viewer's journey to discover the essence.

If I see that there's destruction and misery, people fighting against destruction and misery, and the fight is not succeeding, then I say, let's stop, alas, there is something wrong with the world. But if for two and a half hours they just show that something is destroyed, then... So, if it's with fifty actions and thickly underlined in the first minute, then after five minutes, the performance is no longer relevant to me.

The question is a bit like the difference between disaster films and tragic stories. A disaster is not a tragedy. A disaster is a misfortune that happens independently of man. Tragedy is caused by the weakness of man. If I do not see this weakness, I will not face my own mistakes, my own weakness.

The Greeks paid the Greek citizen a daily wage to go to the theatre, to live these stories, and to return to public life, to the world of politics, enlightened by them. Well, today this doesn't happen. We get strong images, strong effects, smoke, fire, water, anything, and we simply get nothing from the world.

The school must guide students so that when they graduate, they can find a job, they can earn a living.

Obviously, in the environment in which actors come out, they have one trump

card: to be as versatile as possible, to be as receptive as possible to all kinds of styles. If they sign a contract with a theatre and find there that they have to do theatre with realistic stories and characters, they should be able to do it. Or if they have to cut their bellies open with a razor blade, they should be able to do that too. So you can't make education have only one point of view, versatility and openness have to be considered.

Now, if there is a theatrical trend like I mentioned above, it is very difficult to educate students against it. Because they want to meet that expectation. I look at the students: it's interesting that they don't care about anything. Just these particularly interesting moments.

Another plague spot of our university education is the Bologna Process. Because you can be a director in third year and a director in fifth year. Well, someone becomes a director twice in five years?! Instead, this education should be structured logically, and we should go through it step by step. You need five years for this profession because it is not an easy job and it requires a thorough education. But all the students of directing do is maneuvering all the time.

The result of this is that the student always knows better than the teacher. Because he is here and there, he hears this, he hears that, and he develops what is called a knowing-it-all. For example, many people come from Hungary to the Târgu Mures Theatre Uni, and there are students who have different studio backgrounds. This is the most dangerous, because they think they are well-informed and know everything, but they have not experienced the basics of the profession. They have seen superficial curiosities or something that has caught their eye. But they have skipped sitting down and learning the profession thoroughly, step by step. Because as directors and actors, you have to go through many different processes.

I used to say that if you think that abstract art begins with avant-garde art, I would show you Picasso's drawings from his youth. He could draw fantastically, beautifully, very true to life. My point is that you can't start

building a house with the roof. Because if the first years of university aren't spent on the basics, but the show-off begins there, then there is no difference between a master's degree and a bachelor's degree.

What do I mean when I say that the roof is often built before the foundation? That there are, for example, actor classes that are picked up in their first or second year and put into a production as extras – that is, they are taken on to do work that doesn't require them to be an acting student. They then find it difficult to go back to university to do basic training because they've been up on the big stage. Talented classes can be torn apart by this practice, and it's hard to bring them together afterwards.

In the old days, in the first or second year, we didn't let anyone out for outside work. I turned Sergiu Nicolaescu down when he asked one of our students. He was outraged, asked me if I knew who he was – but I said we couldn't give him the student.

Once, for example, a whole year group was taken out for six weeks, and when I went to see the performance, I couldn't even see them because they were moving like shadows backstage and holding some flags at the end. And it was a sophomore year, which is the most important year in actor training. Because in the first year there's the self-exploration, improvisation part of the education, and in the second year they're given character-building exercises that actually reveal what kind of acting qualities they have, which can be built upon later in the acts and the performances. To break this in the sophomore year...!

I once did a read-aloud and a radio theatre evening of two Ionesco plays with a class of actors from my MA. I can't tell you how difficult it was to get all the students to be there, because the first was here, the second was there, the third was going here, and the fourth was going there.

It cannot be the case for someone to be working with director X in their first year. The bachelor's training should be reduced to the essentials and

productivity should be left to the master's degree. Master's semesters should set a goal, and then performances should be created for the class. With different directors.

Another problem with the Bologna Process is that you can't register two directing classes in the same cycle. To have a directing class at bachelor's and master's level, there is neither space nor enough free acting students, and it becomes a mad rush. Let there be one single directing class, not at bachelor's or master's level, but with an undivided five-year course, and with a maximum of five people. Because in today's market and today's conditions, no more than five people should graduate.

Or it could be that three or four of the seven students remain at the end of the term, as in the case of the first years of the Târgu Mures directorial classes, László Bocsárdi, Olga Barabás and István Kövesdi. Some dropped-out from the following classes too.

Once, in a project I was involved in for four years, I became friends with a professor in Belgrade who was writing his doctoral thesis on Brook. (He told me that he had been with Brook for nine months, just sitting in rehearsal, listening and occasionally talking to Brook. He said it was unique to see that Brook never once during those nine months gave specific instructions to his actors.)

This teacher told me that at their school in Belgrade, a directing class consists of only three or four students, and is built on an acting class from the second year. The teachers share the tasks of the acting class with the them, they work in that class and they have to imagine their scenes for that acting class. It's not like Peti Tóth, a student director, has one role played by a first year and another by a choreographer. Let them learn that there's a class and they move forward in their careers based on each other. And for the fourth year, they're given a directing to do with that class based on their three years of experience. And this has a very strong pedagogical effect.

Unfortunately, this is not possible here in Târgu Mureş, in the Bologna Process. What we have here is that a second-year acting student does his work in class, but in the meantime, he is assigned to something more demanding than class work, i.e. in a directing student's exam he is already doing something he is not yet prepared for. In the meantime, he gets a sense of pomposity, how far he's got already.

In a small university such as the University of Arts in Târgu Mures, the Bologna Process therefore contributes to the complete fragmentation of education. We should join the consortium of over a hundred universities that have not adopted the Bologna Process.

The people of Bucharest have accepted it, but they do it so: they start with large classes, which are then weeded out by the end of the second year. The situation here is that enrolment numbers oblige us to fill all the places for our livelihood. We need them even if some of them are not suitable for the course. And these students, instead of learning the basics, are also very quickly scattered to all sorts of side tasks.

IN

Emőke Kedves

THE BRIDGE BETWEEN CULTURES IS NOT ONE-WAY

[multicultural] [education]

Despite being from Székely Land, I learned Romanian quite well as a child. Since I was born in Balánbánya, I went to school there from the first to the fourth grade, and I had relatively many Romanian friends and acquaintances.

From fifth grade I went to Miercurea Ciuc, where the children didn't really speak Romanian, and I did the Romanian homework for the whole boarding house from fifth to twelfth grade. At that time there was still a drama section at the art school there, and I went there, and after graduation I was a stage manager at the theatre in Miercurea Ciuc for two seasons. After that I decided to go to Bucharest to study directing.

•

When I arrived in Bucharest, I was the only Hungarian applicant. In theory I knew Romanian, but in practice I had not used the language the years before.

I think I was a kind of a rarity. At the admission, teachers passed my papers from hand to hand so that someone could read my name. This was in 2007, at that time there was roughly one Hungarian student per class. My experience of life in Bucharest was very positive, I was treated well by my peers. They felt that I brought a different atmosphere, a different world, and they accepted that.

I remember having some exercises where I offered such absurd solutions that the teachers asked me, if I even understood the question. I said sure, and tried to explain why I chose the mentioned solution.

There were also cases where I didn't understand my teachers. For example, Nicolae Manda was one of my teachers during the bachelor courses, who used to tell a lot of stories and make jokes. He used to talk under his moustache, rattle on and on, and at the end of his long stories he would always laugh at the big punch line. I understood the stories, but I always missed the punch lines.

I loved the intellectual Romanian language that was spoken there. It was the second university for several of my classmates, so everyone spoke the language well, and one of my goals was to polish my Romanian. It was a challenge, but I really enjoyed it.

It was strange that I didn't know the Romanian community in Székely Land that I knew in Bucharest. For example, I could not find my way around the library when I needed to look for texts and books. I didn't have the reading materials in front of me that were immediately before my peers' eyes. In other words, I had to learn not only the language, but the whole environment. I was exposed to a much wilder, but at the same time more lively and intellectual Romanian environment during university than I had expected.

The reason I went there, by the way, was because in the early 2000s, Romanian directors of the time appeared in Transylvanian theatres and brought their 'big spectacle theatre'. That's what attracted me, that's what I was looking for. At university, I found the visuality and how to build a theatrical world beyond the text.

In Hungarian culture, there are many more performances where the text provides the basis. In Bucharest we treated the text more freely. I think we were also given a much broader remit in terms of training. We had thematic semesters, during which we worked with one style only, for example comedy.

I soon realised that I wouldn't be able to work in the same style and at the same pace as my peers. The thinking there was not as actor-centred as I had seen in Hungarian theatre, the acting leading was more superficial. For me – although I like strong visuals – it's also important to be able to work with the actors in more depths.

At university we were taught concepts rather. There's 'caiet de regie' – I don't know what it's called in Hungarian/English, maybe something like 'director's notebook'. We wrote our concepts in it and defended them before we even started rehearsing. It gave us a good basis to prepare for a rehearsal. I had

to learn how to get my ideas across in a way that my co-creators could understand, and it wasn't just a language barrier.

One of the most important things I took with me from Bucharest was strong theatre maths. In my master's course, I had to produce exercises every week. We had one week to figure out the world of the whole ensemble, find an actor, find a space, and also do it. It gave us a very good basis to work with, these were cool actions. During that period, the whole university knew that we had these exams on Monday afternoons and anyone could sit in to watch them.

By the end of the five years I had learned to rehearse in Romanian. I learnt the culture, the style how my teachers led me. It was quite different from what I had seen as a stage manager in Miercurea Ciuc, and I felt comfortable in this world.

I saw a lot of Romanian performances and I enjoyed them very much. Bucharest has a lot of theatres, there were many places to choose from every night, and we took advantage of that. I started to get to know the industry and the names.

I have seen that after university, few people get into good theatres, few directors, actors, set designers have the opportunity to get a first round position. Alternative theatre attempts started as well, but at that time there were relatively few such companies. Many newcomers took on jobs just for the money, for example to shoot commercials. I loved that environment, I loved the theatre world in Bucharest, but I was almost certain to leave.

I also felt disconnected from the Hungarian theatre environment, and that hurt me a bit. In the second year of my master's degree, the Csiky Gergely Hungarian State Theatre in Timisoara asked to see my work, they were interested in what I was doing in Bucharest. Before I had a diploma in my hand, we discussed with Attila Balázs, the director, and Zoltán Gálovits, the artistic director, that I would sign a contract for Timisoara.

•

Culturally, it was a big change again to come to Timisoara. I knew about life in Székely Land, then I got to know being in Bucharest, and when I came to Timisoara, I was welcomed by a third, completely different world. I felt that I was not living in the country I had been living in.

I would put this in parallel with my experience with the church. At home, the Catholic and Reformed churches are Hungarian – the Orthodox is Romanian. It's clear. I have been to Romanian and Polish Catholic masses in Bucharest, so I have had experience of what it is like to attend a Catholic mass in another language.

But for me, the theatre was Hungarian at home and Romanian in Bucharest.

Then I arrived in Timisoara at dawn by train, I left my backpack at the reception desk of the Hungarian theatre, and the doorman was Romanian. I was very surprised. I had come to a Hungarian theatre and I was greeted in Romanian, so where had I come to? It turns out that there are several institutions in the same building, with a Hungarian, a Romanian and a German doorman.

So in the same way as I had linked the church, I had linked the theatre to a culture. In Timisoara I had to realise that these cultures are in the same building, both in the church and in the theatre. Several languages are present everywhere: Hungarian, Romanian, German, Serbian, and more recently Italian.

In Timisoara I searched for a long time for my place. In Bucharest I didn't have to search at all, the situation there was clear and I could fit in. In Timisoara, however, I encountered a special sense of nationality that I had not experienced before. I think this is due to the culture of the people living there, on the one hand, and the border position, on the other. This is what gives the multiculturalism here its flair.

But along with the great diversity, or because of it, there is a fear of being left out of the castes, of being left out of the groups that are present in the profession.

After Bucharest, I started rehearsing a puppet show in Hungarian in Sfântu Gheorghe, and I found that none of the worlds were mine anymore. The knowledge that I had stolen from Chisinau was gone in Bucharest, and I had developed a completely different way of working and a different language. However, after university, I only knew the phrases in Romanian. I realised that I had to learn to think, read, instruct and conduct a rehearsal in Hungarian. I had to find a way to express myself clearly.

I recently did a performance on the Timisoara opera stage with Romanian young people. It was nice to experience that now there is this shift between cultures, that it is not a problem to change. I can think in Romanian again, with a Romanian orchestra and dancers.

The Hungarian company in Timisoara, where I work, is interesting in terms of working methods, because it regularly meets theatres and actors from other countries, with other languages. A hybrid theatre language has developed here, so to speak.

But we feel far away from the Transylvanian profession, and although we are kilometres closer to Hungary, we are also culturally distant from it.

Perhaps I could best compare the Hungarian theatre company here with the Hungarian theatres in Serbia, i.e. in Subotica and Novi Sad. Sometimes it feels like we are at the extremes.

The company really likes to travel to Székely Land and play for large Hungarian audiences. They can play for 300 Hungarian children at a time, whereas here there are 300 Hungarian children in the whole school! In Timisoara, it is not the same applause at the end of a performance as in Chisinau or Odorheiu Secuiesc. This situation has to be accepted.

The multicultural milieu in Timisoara is slowly becoming a myth, not as strong as it was at the end of the 20th century, after the wars. That diversity is really known by those who are at least two generations of Timisoara residents,

who really knew Swabians and Serbs.

The elderly still speak more or less the languages of the nationalities they live with. But now, outside the blockhouse, people no longer speak German, Serbian, Hungarian or Romanian together. There is a strong majority and several minorities, the proportions are very noticeable.

Multiculturalism is a value in the city that they now deliberately want to preserve. It is very nice to have Hungarian and German theatre. And there is a Serbian section within the puppet theatre. However, the world and culture of the minorities living here has no influence on the majority nation of the city. This was probably different in the past.

It is interesting to observe who goes to the Hungarian, Romanian and German theatres. I see that for Romanian audiences, going to the German theatre is a matter of prestige.

There's a certain amount of support for Hungarian theatre in general, so the people who come to see us are a group of people who are open to exactly this. I would be very interested to know why Romanian audiences who come to the Hungarian theatre, come here? Generally, everyone who comes to see a performance here has some kind of prior contact with Hungarian culture.

There is a Romanian girl who likes the performances directed by me. She started to make some kind of installations of them, showing the motifs, characters, etc. of the performance. She recently told me that she teaches a Romanian boy who turns out to be watching Hungarian folk tales on YouTube, and is worried that they might disappear from the internet at some point. A child from Timisoara, living in an entirely Romanian family. So people still meet other cultures, but not as strongly as they used to.

And now I have sent some Hungarian folk tales to this girl, because she became curious about them and wants to use them to language learning. She is a French and English teacher by the way.

For me, Serbian culture is something that seems very special and I wouldn't have experienced it anywhere else. So there are difficulties of living in Timisoara, but gives many opportunities also. Because of these experiences, I would not choose any other path.

KK

György Szabó

ON THE VITAL NEED FOR REGIONAL COOPERATION

[multicultural] [dancer] [education]

Contemporary dance in Hungary started in the eighties from a seemingly immobile political situation. In this period, the dances that came to us from the West represented something important: the exploration of the body, to which eroticism through videos contributed. Because Jane Fonda got behind aerobics and masses of people started to move, started to use their bodies. One of the winners was contemporary dance, which almost immediately became a mass movement among young people and students. It became attractive primarily to the elite. The popularity of folk dance, ballet and ballroom dancing declined – from the eighties onwards, the popularity of the earlier dance genres was, so to speak, lagging behind contemporary dance.

For me, it is clear that the abstraction in contemporary dance was the basis for the appearance of high-quality foreign productions in the capital without any political filter, despite the fact that it had no important precedent until then. Their appearance marked an aesthetic revolution in Eastern Europe and in our country too, but also an illusion that what was possible in the West was also allowed here.

Contemporary dance was a revolution in self-expression. It was precisely because of its abstract expression that self-expression knew no boundaries. When a politician or a party man sat down in the audience, he made no objections, because he didn't really know what he was seeing exactly. It is very similar to the case of Mary Wigman, who was disgraced during the Nazi era, but who eventually developed a choreographic language that, if a Nazi propagandist sat in on the performance, he would not understand a word of it. The critical contemporary dance theatre performances of the 80s could therefore be seen without any restrictions – but dance more broadly gave its practitioners a greater freedom of expression.

Now, in Hungary, this period is somehow over, and the situation of contemporary dance is in serious decline. We can blame this on the economic situation, for

example. It is the fact that everything is being eaten up by capitalism, neo-liberalism, globalisation, but increasingly, it is the populists, who are now being reborn, that are getting in the way of intellectual expression. Many feel that art is in crisis. As if something has stalled. Besides, the national theatre is in crisis, but dance is more so.

But in every age, art is reinterpreted and reborn, and it will find its space again, because it is ineradicable. After a while, we all feel the need for answers that better express our own lives, rather than the answers they gave before. Although art seems to have been pushed into the background, it is now seeking a new position.

So the question is, how can we validly express our present? There seems to be a feverish search going on down in the depths. Where is the place of dance in this changed situation? What is the role of dance? In dance, what is most sought after is how we can connect our bodies to the social impulses of the present. Adding to the uncertainty is the fact that contemporary dance is fundamentally abstract. And nowadays we are experiencing a conquest of place, a renaissance of narratives.

There is also the big question of how to sell a dance performance. That is also quite difficult these days. You have to sell a production to people who have never danced in their lives – maybe they've done some sport, like me. Most people have little or no real lived experience of movement. They have no dance experience, and they haven't seen much dance, so it makes a difference how they enter this world as a viewer. But when you see a lot, your eyes sharpen. And that helps you better experience it.

It can also be a problem of being slow or getting used to a direction and reacting late. That's why it's always worth looking around. Here's an example. About twelve years ago I became aware of a musical artist called: FKA Twigs. Her music was the first for me to combine commercialism with what I call contemporary. She combined two worlds that are diametrically opposed to each other in her songs in an exciting way. (By the way, she is also a choreographer.) Now it seems that the same is beginning to happen in

contemporary dance. The rise of urban dance in the contemporary field has been taking hold for some time now. I often can't decide whether I'm watching mainstream or something contemporary, but that's not the question. And that's what the audience is flocking to, not what I used to love and look for, because the times have changed and dance is looking for its own answers that resonate with the present.

As for the situation of dance in Hungary, we can say that it is now three-layered. It is somewhat reminiscent of the time of socialism, or more precisely, the current situation is very similar to what we started to work for in the eighties, and this has now become justified again. Once again there is a ruling circle. It's called the Association of Hungarian Dance Artists (Magyar Táncművészek Szövetsége – MTSZ).

The rural route is the second option, which allows you to distance yourself from the influence of the MTSZ. This is a novelty compared to the socialist system of the eighties. At that time, it was not common for rural theatre companies to have more than one sections, there were only a few exceptions. Now there are more and more rural dance companies, and this is a welcome fact. (Of course, some service is expected from the so-called parent institution, i.e. the dancers have to help the theatre.) This situation gives many dancers and choreographers greater stability.

And then there is the third circle, the independents, who are the innovative creators. They are the ones who are absolutely vulnerable and marginalised. They always get the least support. They need to collaborate so that they can assert their interests. It is for them that Western Europe offered some hope for a very long time, but that too is increasingly over and the road is closing. Now their situation is rather hopeless because their national support has now melted away.

So far, everyone has been watching what is happening in the West. Everybody wanted to sell themselves there. But that illusion is over. There was a loss of illusion in the late nineties and now there is a new great loss of illusion a few

years ago. You can definitely feel it in Budapest.

And what was the result? That I slowly started mapping our region five or six years ago, looking for partners. But I was also motivated to do so because of the cost-sharing for Trafó's guest performances abroad. I started going to Ljubljana, for example. Where it was interesting to see that I found a fragmented dance society there, similar to ours.

I see a growing need for cooperation in the region. But it is not worth thinking in terms of big productions. You have to build slowly. And develop a network. Besides, the Poles are already open to this, even though they have not thought about the potential of the region up to this point. So, the situation of the Polish, Czech, Slovak or Balkan communities is similar, and more and more of them are recognising the common interest and reality.

The Balkans are unique because many people who were dancers in the nineties, mainly founded festivals. But they did not structure themselves, they did not create spaces. In Prague, Archa and Ponoc could come about, or there is Trafó in Budapest, in Ljubljana PTL (Plesni Teater Ljubljana, the dance theatre), and of course there are small places like Kino Šiška. So, the process also started in the region, places are starting to be established, but there are very few, because festivals were easier to create. Now we can negotiate, cooperate with a few places.

Because in dance, it is important to be on stage as much as possible, so mobility is necessary. In Hungary, it is a fixed idea, and I think that the Transylvanian tradition also reinforces this: the theatre is where there is a company. However, this tradition and practice does not really help internal mobility. But I think it would be great if a network of spaces also open to dance could be established in the larger university towns. In 2009, there was an idea to build five more Trafós in rural areas in Hungary. This was the Agora programme. Only this was stopped by Fidesz. It's a pity, because if even this kind of cooperations could be set up, it would be very useful.

About ten years ago I suggested to the choreographers, listen, it would be a

nice change if more and more of you could be in sections in rural areas. If you can, go out and start doing festivals at the end of the season. Because if you do a festival in five places and everyone invites ten companies, that's fifty performances. Therefore, I think the most important thing for us to do is to increase mobility. Because it's very important for the dancers to have the experience of not always performing in front of the same audience.

The Poles have recently raised the possibility of using the network of cultural capitals or creating a regional platform along the lines of the network. A platform for ourselves, where even Westerners would like to come.

Now Westerners don't come because they feel that dance here has no respect, no strong background, the state is not sufficiently behind it. The Scandinavians have come together. They have all four states behind them. Even if the performances are not interesting, they are still present in the West. Innovative artists are taken into account there. Even if the productions are not that good, they are seen and invited. That is why I think that until there is a political change, there will be no real change in this field. Hungary would need serious change in order for Hungarian innovative culture to survive and be present on the international stage.

What I have just outlined about the region would be a viable way forward. We should work on that. Thinking in small productions, in small places. It's not a question of whether you're invited to the Palace of Arts – of course, if you're invited, go. But you can build up your audience in a Trafó with three hundred seats, or in the MU theatre with a hundred seats. But we can only do that if we get to know each other's work. Because, you know, they come to see you when they see you, and they recommend what they see. Just like I buy a book when someone tells me about it. Wow, that interests me. Well, you have to do the same with dance, it's just hard because it's abstract and it's hard to talk about it in an interesting way.

What complicates the situation in Hungary is the question of the provision of choreographers. Unfortunately, there is no public thinking about how to create opportunities to train good choreographers. Let's take a look at the

training of dancers so far. What has been its main characteristic? Almost exclusively the acquisition of technique. But the development of the intellect would be needed more than at present. A creative environment is necessary for self-expression, and there is a lot to be done in Hungary.

Iván Angelus was able to create something at the Budapest Contemporary Dance College, or its successor, the Budapest Contemporary Dance Academy. Well, he couldn't fully represent what he wanted to, he had so many problems to deal with, but he still had a lot of valuable people coming out of his hands. From the Ballet Institute, Kati Lőrinc's work seems outstanding for me, although I don't know how much of what she represented will survive.

Basically, Hungarian dance is in a difficult situation because it does not have strong employers. I call a strong employer a choreographer. Because there are many good dancers.

At the same time, it is also a fact that – as I see abroad – we are returning to the years before the seventies and eighties, when the choreographer matures in a stable creative community. Isadora Duncan, for example, found her own world with Louise Fuller. Merce Cunningham, on the other hand, was formed in Martha Graham's company and workshop. Pina Bausch began dancing in Kurt Jooss' company. So now it seems that the stability of the workshops is being reasserted.

That is why we should understand what the tender system is all about. The operating subsidy in Hungary, which is given abroad for three to five years, is such a small amount that it is not enough for development. For many companies, it is as small as if they received a production grant from the NKA. And then we wonder where the established artists are to follow?

I saw Arvisura at the Ady Endre House of Culture as a student in the eighties, what plays they did then! Then they moved from the University of Economics to Szkéné. They worked there for about twenty years, and then two people left when it closed, Béla Pintér and Süsü (Árpád Schilling). But another good

example is Frenák, what a journey he has taken from workshop to workshop. Today, (lack of) independent funding cannot achieve this, there are hardly any workshops left.

The good thing about my job as the managing director of Trafó Budapest is that I get to look into a lot of systems and see what's different countries live from, how they try to keep the dance world alive.

In France, for example, there is a great system of inclusion, which is associated with the name of Jack Lang. In fact, this system is now starting to crack. So, there are a lot of complaints about dance there too. Few people want to head up the choreographic centres there. A major leadership/professional problem is maturing. (Say, there is a great need for good leaders here as well.) The Belgian funding is still the best, but everyone fears they will disrupt this system thoroughly. Most people fear that France will sooner or later collapse. Because if Le Pen comes, the French intellectual world could face a serious crisis.

In Germany, the structure seems to be similar to ours. Therefore, you have a repertory theatre system, like the Staatstheater Mainz, and then Tanz-Mainz within that, right. I indicate, the independent scene is also shrinking there, because there is less and less money for innovative, project-based arts. What is happening there now is that a company is being set up in a rural theatre and freelance choreographers from all over the world are being invited to join. As long as there is. Because if there is no independent scene, where are they going to get them from?

That's why I say that it will be more and more what it used to be, that someone in the company will get bored of what they are doing, want to go in a different direction, start working with it, perform with it at festivals, achieve success, and if they do, sooner or later someone will support their independence.

The question is what we here in Hungary, together with our neighbouring countries, can come up with. I think we need to think about what the small

steps are that can be taken. What I see as an opportunity is to mobilise small productions in the wider region. As much as possible, we need to get involved in residency programmes, as much as possible, we need to use international channels, and we shouldn't wait too long to do that.

Because if you have the drive, you can learn more techniques, you can learn faster. And then the dancers will be more interesting and also more valuable on the market. And artistic directors of companies should go to as many places as possible, looking for talented dancers and choreographers. But let's not forget to involve as many inspiring and original personalities as possible in education also.

AZs

Gábor Viktor Kozma

BODIES IN SPACE

[multicultural] [actor] [education]

I'm from Budapest. I still live there basically. I spent three years there as a studio student at the Hungarian Academy of Theatre in Pest.

Then I started my higher education, then in Romania. I graduated from the University of Arts in Târgu Mures with three plus two years of theatre studies. It was a big change for me in terms of perspective and lifestyle – to get into the atmosphere of a small university town after the capital, to join from a minority culture in a foreign environment at the level of education. I also did my doctoral studies there.

There are two theatre universities in Romania, where Hungarian students are taught in Hungarian – the other one is the BBU in Cluj. I've contracted to teach there in 2019.

By this, I can say that I spent most of my adult life in Romania. In the meantime, I absolutely feel my Hungarian identity, it is an important part of my personality. So, I am on both sides.

I see more differences between the theatre scene in Hungary and Transylvania. In Hungarian theatre training, the tradition of psychological realist methodologies is very strong. Analysis has become a very deep part of theatre approaches. The drawback of this is that it is also difficult, I think, for training in Hungary to move away from how this analytical approach can be replaced by experiencing through the body or by psychophysical methodologies that are simply based on a different logic.

There are, of course, changes in this. Recently, for example, the physical theatre directing course at SZFE in Budapest, led by Csaba Horváth, represents a big shift in this area. Or I see a kind of opening towards methodologies and schools in education at the moment. We, in the independent sphere, are actively involved in this change (for example with my company, Chance of the

Hunter) by regularly organising courses in Budapest to develop physical logic.

In Transylvania, as I mentioned, I see the training of Hungarian-speaking actors. There, I found that there is openness to different methodologies. I consider this a cultural specificity. The Hungarian theatre in Transylvania is in contact with the Romanian theatre language, in which the richness of physical expression, the tradition of *commedia dell'arte*, is more present, and they naturally interacted. For this reason, the psychophysical logic, where the body is not only a means of expression but also a means of experience, is closer to Transylvanian pedagogical thinking and to Transylvanian creator identity.

The characteristic of post-socialist countries (Poland is an exception, in my opinion) is that certain historical waves have not been able to integrate, for example the Hungarian theatre avantgarde has not been able to take deep root. It could not begin to replace the psychological realist logic of storytelling.

As far as I have insight into Romanian theatre life, I perceive – perhaps because the country developed the logic of double-speak during the dictatorship, i.e. many artists used images – that a change of logic is more easily visible in this theatre culture. Because Romanian theatre is strongly image-based, text and storytelling do not always become the basis of theatre.

It is now accepted in international professional discourse that we cannot separate the mind from the body. They interact constantly. Soul affecting the body, spirit living in the body – one cannot be examined without the other.

Phenomenological thinking was thus nicely integrated into the theory of acting. However, the turn towards the body in 20th century actor pedagogy has somewhat disconnected the body from its domain. Frank Camilleri has been talking recently about the need to open up thinking about the body to a larger system: the environment around it. How can the body be examined separately? Instead, we should observe the actor's body together with the world around it, that is, as interdependent with its own environment.

So, I see this as a next level, to think of the actor not as the centre of the theatre, but as an element that can do its work in relation to space and time, that is, that their work is to create a relationship with space and time. So, here would be a change of perspective. The idea of the actor's consciousness or the actor as a creative individual versus the actor as part of the play. The actor as an element of the creative process, the actor as a sovereign individual or community that animates space and time.

So, our approach to theatre is changing, slowly. We have a responsibility in this, for example. To facilitate this discourse, to mediate the results achieved between cultures.

I started attending various international workshops and courses during my bachelor's studies. In my second year, I felt that for my personal development I needed to move out of the environment I was used to at that time, i.e. from Târgu Mures. I went to Lithuania for three months with Erasmus, and I was surprised to find that the way they structured the training of an acting class was very different from what we were used to.

In the field of Hungarian-language culture, the main trend is still to integrate the various acting methodologies into the craft lessons. In Lithuania, and especially in the class where I studied, the methodology classes were separated at subject level. There were improvisation, biomechanics, Chekhov technique, Suzuki method classes, several movement classes, and besides these, there was, separately, the craft. Also, there was a Lecoq workshop while I was there.

Therefore, the very techniques and methodologies that appeared in education within actor training were only a key to what had to be continued at the level of scene creation or at the level of creative work itself. So, when Koršunovas was dealing with us as a director in the craft class, he was no longer guiding the work from a pedagogical point of view, but rather as a director. For me it was a great revelation to be able to separate technique from the creative process.

I fell in love with the Suzuki method in Lithuania. Later I continued on this path: first I went to Japan in 2015 for the international theatre course and since then I have worked there several times, for example this summer for a few weeks. We learned the method from the company and from several teachers abroad, and I was lucky that the company also gave me the opportunity to participate as a creator in the process of working on performances within the international company. So, I have experienced on several occasions how psychophysical methodology can help a specific creative process.

This search for a methodology led me to choose this topic for my doctoral research too. At that time, I also became interested in other methodologies. My intention is to channel the different methodologies, which are less known in Hungarian-language theatre culture, into higher education. I'm interested in how they can help the next generations in their search for the self, which is what an acting student always struggles with during training.

The Eastern European cultural milieu has found it difficult to move away from the logic of free training structures, because the workshop as such is essentially a form of training based on a market, capitalist logic. This is not a Hungarian or Transylvanian characteristic, but a kind of Eastern European cultural heritage, that workshops are still an alien element here.

The workshop culture is basically American, as it has a long tradition there. In the US, an actor works as an actor when they have a contract. It is not typical to have a permanent acting job. They have, I would say, a two-month contract, during which time they do the performances. After that, until the next contract, they do something else: they go to work as a taxi driver, shop assistant, that sort of thing. But in order to be able to perform to the best of their abilities at the next audition, they train themselves and keep their qualities up to date.

This, because of the post-socialist logic of repertory theatre, is not in the system here at home. It is often difficult for a professional creator to go to a workshop because of, for example, his or her fixed programme – unforeseen

rehearsals at a state theatre. This is a difference in terms of time, but also from an institutional, structural point of view.

The other difference is that, although I see young people opening up in this direction, they are often hindered in developing this more flexible approach by financial circumstances. I recently came across a weekend course in Germany, for example: just the course starts at five or six hundred euros. That doesn't include airfare, it doesn't include accommodation, it doesn't include meals... That adds up to well over €1000 for a weekend study trip of a few days.

So, we have a big responsibility in this: to bring new methodologies into training, or to bring them either through open workshops, at an affordable price and timeframe for people who would be interested but cannot afford to apply for them. Because these workshops are investments in ourselves, in our expertise, in discovering ourselves in a different way, through a different medium.

I see huge confusion at the moment. On a social level and in the field of arts. We have survived a pandemic, we are in a war process within Europe. We have the energy crisis. We have the global climate crisis. We are scratching our heads from crisis to crisis.

At the same time, this has helped the arts to self-reflect. What is the role of art when fundings, money and time are obliged to be spend to save lives? Theatre will not save lives. It has an important role in society, it has a healing power, it has a thought-provoking power. But it does not specifically save lives. When it comes to life and death, where is the place of art?

I'm not sure that groundbreaking is our next step. Rethinking forms is. In the current situation – in which the aforementioned crises are compounded by digitalisation, the loss of the relationship with one's own body due to digitalisation – I see theatre falling into a classical role.

Because I see bodies on stage. By exposing the body, my attention as a

viewer is reminded of my own corporeality. Hence, theatre leads me back to something. Even if digitalisation as a tool is present in the performance. The living body of the actor is for me a central theatrical value. It is an element that cannot really be replaced by anything else.

In other words, crises can serve as a catalyst for rethinking our own role. Rethinking our own art can, for example, result in opening up to communities. I am thinking, for example, of theatre education.

In Central and Eastern Europe, this opening is absolutely tangible. You hardly see a theatre that does not experiment with different theatrical educational structures in order to make the audience a more active participant. There is a long tradition of this in Western Europe. It is no longer experimented with there, but is an integral part of theatre culture.

There's always a bit of a delay in our region from these waves. It takes ten to twenty years for these to reach us, for us to start to embrace them, or to fight our battles with a more classically-minded creator or leader, and for them to accept the new forms.

And we haven't yet talked about the question of the viewer in terms of, as theatre-makers, thinking something about what we should be moving towards, but not necessarily what the viewer is ready to move towards. Or only one generation is ready.

To make the viewer a participant instead of a receiver: yes, this is likely to be the response of the profession to the crises. It may be that the logic of personal relationships, of community building, of community creation, is strengthened through theatre as well. This is what both macro- and micro-communities need at the moment. Because community holds you, because community emphasises that you are not alone in something. And the theatre could provide space for that.

Éva Patkó

PARALLELS

[multicultural] [education]

I graduated in theatre directing from the University of Arts in Târgu Mures and I have been teaching there for twelve years. From time to time, I also teach abroad, so I can be part of a different kind of higher arts education.

In the US, I spent a semester as a student and another one as research teacher at the University of California Berkeley, so I experienced the university from both sides. It's completely different from here. I wouldn't say one is better than the other, but the different environment can bring new perspectives to education. Students there choose their subjects. This also puts the teachers in a good position, because they have students who are really interested in the subject, so both parties are sufficiently motivated and prepared.

In Switzerland, at the Zürcher Hochschule der Künste, education is modular. This means that students immerse themselves in a maximum of two works for six weeks. It is refreshing to exist in one process for a long time with a small team, a real theatre experience. As a teacher and director, I needed this kind of concentrated work in order to work most effectively with the students.

For many years now, I have been working on a project basis in education, because that way many important decisions have to be made by the students in a collaborative creative process. This way of working has become blissfully clear through experience abroad.

I've been to universities in the US and Switzerland with a large number of students. Because there are so many applicants, in the Swiss modular system, courses change every six weeks and there are many modules, with about seven students in a group.

In the US system, too, there is over-subscription, and there are also small groups. A cover letter, work experience and volunteer work are used to decide who gets in.

I saw important differences in the approach to practical and theoretical education. In Romania we insist on a strong theoretical training, in modular systems this is less possible. In the West, there is a serious debate about whether universities are still the kind of theatre training where theory is relegated to the background. You can do very good project-based work, you can immerse yourself in the processes, that part of it is fantastic. But if you don't have the theoretical grounding, it's hard to make up the gap. Of course, there is theoretical training within the modules, but it is mainly linked to the module material.

At UC Berkeley, for example, there are Shakespeare courses, which require you to learn the basics of the speech techniques and ways of thinking of the time in other classes. But if you take an Ibsen course, you might not know anything about Elizabethan or Greek theatre. There, you learn how to immerse yourself in a subject that interests you, how to research your subject, and take that knowledge with you beyond the course.

It's important to talk about where theatre education is going, what is the demand, where theatre is changing and where we and our students are in this. We need to listen when students ask us to go beyond Chekhov.

Experiences abroad are very good for communication at work. In Transylvania, we are socialised in a different educational system, so it gives us a lot to experience a different kind of environment.

For example, one of my first experiences in the US was a man walking in front of me at the door of a classroom at university. Back home I was used to being let in first, so my first reaction was how rude he is. I soon realised that this was just the way it should be, they don't care what your gender is, it's what you achieve that counts. Later, in Switzerland, I didn't experience any politeness either, but they do pay a lot of attention to gender equality in other forms, for example, there are noticeably more women directors in the theatre.

This process is a result of social discourse, change does not happen by itself.

It is important to be able to talk about these issues in public forums, not just amongst each other at the buffet table.

In Transylvania, more women are enrolled in directing courses. Yet, when I look at who will be directing in Transylvanian theatres in the coming season, this proportion is not visible.

Universities in Switzerland and the US are both international places, you can come from anywhere in the world, of course, you have to speak the language. My experience there showed me that internationality is essential. The programmes within the educational institutions are designed accordingly. I think that, economically and socially, we are already in a position where we could have a lot of foreign students, but we have to transform also our institutions to do that. It would be good to welcome as many students from abroad as possible, because they can add a lot to our education.

There is less money for culture everywhere. In Switzerland, I have spoken to several artists and students, and many of them do not want to be part of the traditional state theatre system because they find their place in the independent sphere. Not just because there are more independent companies there, they don't necessarily think in terms of companies. They make a living from art, they have the opportunity to experiment, they are appreciated. You don't have to be success-oriented, as we are in the independent sector.

In the US, there are not many companies. Everybody has a 'civilian' job that they do for a living, and they do what they love on the side. Because of this, there is usually one intense five-hour rehearsal a day. I've directed two shows at the Theatre Y independent theatre in Chicago, and we had castings both times. A lot of people applied, they were prepared, many came from far away, from other states, and it evoked a very good situation. There is a lot of enthusiasm in Romania too, it's just that people, especially young people, tend to get discouraged very quickly.

I think that I am also invited to Switzerland or the US because I can bring

a new perspective through my students and colleagues from Transylvania.
I believe internationalism and diversity of perspective is inspiring for all
creators.

KK

Yvette Jankó Szép

SPEAKING ONE LANGUAGE (SCHIZOID MONOLOGUE)

[repertoire] [multicultural] [translation]

Plain: Why did you choose this title: *Speaking One Language*?

Translator: Because if the subject is translation, it's rather a paradox.

P: Oh, you like paradoxes?

T: Let's just say that as a translator I can't get rid of them.

P: Are they chasing you?

T: Yeah, they harry me in a variety of linguistic guises.

P: Up?

T: See, there you go again with that ugly, monolingual, untranslatable question! No, not up. Away.

P: ?

T: They'll distract for a while. Some, more graphic and easy to translate, just for the time of encounter. Others, the more linguistically-brainy ones, often occupy and even haunt me for a long time. It's no big deal to translate "stone bread", for example. This mythologeme of hardness and softness, the stone baked in bread from the Finnish story of Kullervo, can be translated literally into any language without any problem...

P: At least for cultures that eat leavened bread.

T: Or where the stones are very flat... But we can come back to that, to Kullervo's drama with the stone bread. What's a trickier translation task is self-contradiction laced with linguistic ambiguity, encoded in phrases like this "speaking one language".

P: One language in the literal sense?

T: Or rather the same, with someone?

P: Inclusively?

T: Or exclusively.

P: So which one?

T: That's just it! It's idiomatic language philosophy, isn't it? Depending on whether you understand it monologically or dialogically, you can either lock yourself into your one language (which is absurd, language is not an exclusive genre) or share a language with others.

P: OK, we've got that covered. Moving beyond this immature-derrida

word magic, what exactly does this have to do with drama translation?

T: I would be a kind of compulsive translator.

P: What is a compulsive drama translator like?

T: Perhaps more of theatre, than of drama. But now the emphasis is on the compulsive translator, I think. When you encounter more than one language, you have no choice but to translate. I have noticed that I am doing it, rather compulsively. It is difficult for me not to start thinking, when watching a performance in Finnish or Romanian or English, or even Swedish, Estonian, Portuguese or any other language, how it can be transferred, transposed, translated up, down, back and forth.

P: Have you talked about this to your psychologist?

T: Not to mention that it's not just verbal languages in the narrow sense, of course. My psychologist? Why not my theatretranslatologist?

P: He would hardly seek to rid us of this perhaps currently treatable neurosis. He would ask questions like I did, for example, what have you come to about the translatability and cultural transferability of theatrical and dramatic language, say in a Finnish–Hungarian context?

T: Well, yes, I could explain in a nice, methodical way that it's not about -ability. Everything can be translated at the cost of such-and-such trade-offs, and vice versa: nothing can be translated without trade-offs. Translation is such a diplomatic genre. Or rather, it has a duality akin to theatre: it is both interpretative and performative. It represents the source text interpretatively, but at the same time it also gives the target text itself, only through the “performance” of the translation we see the translated as it does somersaults in the target language. So, it is both quasi-diplomatic and quasi-theatrical...

P: ...to have the cake and the somersaults too...

T (*hissing up*): Ok, the point is that it is not the translatability and transposability that makes contemporary Finnish drama such a rare bird on our stages. And not only Finnish, of course. Any text written in a more peripheral European language (not to mention outside Europe and, say, North America). All this in a repertoire that is still predominantly made up of translations, even today, as in the heyday of Hungarian-language drama. Shakespeare, Chekhov, alternatively perhaps Beckett, some Polish absurdism or one or two antique classics de-chorused.

What I hear as lazy pseudo-excuse – that these contemporary plays from here-and-there have odd names, strange situations, distant problems, complicated or even too cryptic texts, genres are not audience-friendly enough, in short, that they speak a difficult theatrical language – can be said of the classics, Shakespeare and even Beckett. Only the latter are no longer authors, but rather trusted brands, consensually reliable providers of textual raw material. And where copyrights are not a barrier, there the classics that are proclaimed sacred are often twisted and turned beyond recognition in the process of adaptation, which in itself is no problem, because it is in their proliferating translations and rewritings that the masterpieces of dead authors, prone to mummification in their original language, really live and flourish.

My personal sense of absence is the perverse, crony-capitalist logic whereby state theatre-makers, in the name of predictable success, look at audiences as limited, as cultural xenophobes, but despite serving imagined needs, depend on them for little or no funding.

P: Is it fair to generalise like this?

T: Obviously not, and I'm being on the extreme, but waving the foreignness of dramatic language as a valid excuse gets on my nerves. Why couldn't Leea Klemola's chaos dramaturgy, Laura Ruohonen's vertically structured eco-hellwalk, Saara Turunen's postfeminism or wordless theatrical socio-pamphlets, Kristian Smeds' dangerous game of everything or Anna Paavilainen's (meta)theatre of structural violence slapped in the face, be given a chance between the 30,000th Chekhov, the servile hit musical and the 100 millionth Shakespeare?

Somewhere in the slightly less neglected field of contemporary Hungarian theatre texts, because contemporary texts translated for the drawer belong to the same pariah club. There is, or rather could be, a live dialogue on contemporary Hungarian drama going on between them.

P (*with a sly smile disguising the intention of rounding off*): Are they speaking one language?

T: They could if there were more opportunities to meet. Or, okay, let's leave the canonized and safely dead drama poet-geniuses be the opium of the congenial, big-arching masters re-arranging their grandiose visions with ever-increasing budgets and of regular theatre-goers dozing in the slush, and

dream a tiny bit. Why not rethink the cost- and energy-efficient read-aloud theatre genre, and launch, say, a “dramas around the world” series here and there, but venturing a little further than English, German or French?

P: So text-text-text? Are you sure that the exchange of dramatic texts is still the most adequate way of communication between different theatre cultures?

T: Not at all! But it is still economical. Of all forms of mobility, text migration has the lowest ecological footprint. And dramatic text is not dying out, despite the post-dramatic demons' mean-spirited machinations, but the ways in which theatre uses text are undoubtedly changing.

In parallel, of course, the printed existence of theatrical texts has also changed status, becoming weightless. I, for one, am increasingly Gutenberg-sceptical. It is hardly worth talking today (as so often in the history of theatre) about drama with a full literary life, but rather about theatre texts. Which doesn't mean that many of them are not worth reading, or are even enjoyable, but it is still worth thinking about the most varied ways of “voicing” them.

P: Read-aloud theatre is... let's face it, not an adrenaline-pumping idea.

T: Fine, you can call it a nouveau-poor-theatre wordbungeejumping, and combine it with state theatre-occupying rapidflock and pet-bottle-theatre building garbage-collection-performances...

P: Thank you for the interview!

T: ?

P: Have a nice rest!

T: (*desperately, then with lowering voice*): Er, I think we should take it from the point where I don't want to mess with the translation thing, but it might be worth talking to a psychologist-addictologist about the fact that it is currently a legal mind-altering drug to face a raw tragic figure, both Shakespearean and uncolonised by the holy Bard, as the Finnish Kullervo. Buuut to say he is not colonised is an exaggeration. Kullervo and Hamlet obviously have a connection somewhere in their Scandinavian mythological roots, and then the dramatic rewritings of the Kullervo story have already been imbued with the indelible Shakespearean influence. As long as it could. But after Paavo Haavikko's Kullervo story, i.e. thirty-forty years ago, the discourse has been more about Haavikko's inescapability in the theatrical rewriting of the myth.

Kullervo's drama is also exemplary as an exceptionally dense formulation of the consequences of hate education, of the deprivation of love and information... if we were looking for parables. Or for an accurate description of the nature of the escalation of psychosis. Hello! Anybody?

Éva Patkó

HD TEN. TIME TO CHANGE

[repertoire] [work] [director] [multicultural]

Milestone. A long journey. A magical ten years. Forty-four performances. The forty-fifth is about to be performed, perhaps the last, but definitely closes something.

Because we're closing ten years, and the question of how to continue is an open question. Some people are leaving the team. It's clear that we should take High Definition Drama (Havi Dráma) further and it's clear that we need to change. Organisational form, team, concept?

We started in 2013, in Café G. in Târgu Mures. We have presented contemporary authors in the form of read-aloud theatre, mainly Hungarian and Romanian texts, but we have also took a look at the international scene with a diverse range of creative teams. Actors, musicians, dancers, civilians, students should always be in the cast, let old and new HD members participate in the creation of a performance. Always use the space in a different way. Get to know as many contemporary texts as possible.

authors

In addition to the theatre texts published in the *Látó*, we presented texts by recently graduated master playwrights and plays by Romanian authors translated into Hungarian. We also tried to perform in Romanian, with little success – at the time I thought I would stop, because in a bilingual city it would be normal to view each other. But thanks to my fellow organisers, we continued.

The first performance in 2013 was based on a text translated into Hungarian by Mihaela Mihailov, in the spirit of the above thread of thought. Csaba Székely was featured several times, one of his texts was read by the editorial staff of *Látó*, but was rather performed. Róbert Csaba Szabó's drama was performed on a windowsill, the meeting of text and space highlighting several layers of

the play. The Hungarian translation of Ioana Hogman's text on our fears won a prize as well.

Playwriting students have written and directed their own texts – if we continue with HD, they should be emphasized even more. Director students have tried out their concepts, directors have created worlds (Gabi Cadariu, Zsolt Harsányi, Mihai Pacurar, Dorka Porogi, Aba Sebestyén, Andrej Visky, etc.). The work of many translators could also be shown here, as dramatic translation was given a prominent role in HD.

forms

In ten years I have directed about ten performances. Fiddling with texts and translations, always mixed teams, encouraged me to look for new forms. Klári Tompa and Erzsébet B. Fülöp “pushed” slam poetry and the absurd in front of the microphones, Ibolya Farkas' guy dictator or Orsolya Moldován's velvety voice swept me off my feet, Monica Ristea's dead actress, Barna Bokor's emigrant, Barna Bányai Kelemen's biker, Tibor Pálffy's barefoot madman, András Hatházi's revelatory new Vanya, Edina Bajkó's foundry football fan showed new nuances in acting. The names go on and on.

The read-aloud theatre form is a research work, an in-depth study of the relationship between text and performance. What can a performance do if there is no spectacle, if there is no predominance of acting? It takes the text as its starting point and amplifies the relationship between text and performer, between text and the space used.

There were teams who created quasi-performances. It was a slippery slope for experimentation, because on the surface it looked like it aimed to be a theatre performance, when it clearly couldn't be.

Several of the HD performances were broadcast on radio stage, and four of the performances were radio plays, with several weeks of recording and editing. These are also forms that revolve around the text.

Like the *Symphony of Texts*, a community reading where forty-two cultural celebrities read in a large orchestra in the spirit of freedom. Perhaps we didn't realise at the time that all the HD organisers were involved in the project.

The peculiarity of the online production of *How Barbie Overcame the World Crisis*, which has the largest audience ever, started in the first month of the covid epidemic, is that there is no editing, it is similar to theatre in that it is performed here and now, and this form forced us to listen to each other very carefully, to rehearse a lot, and we were able to do this by connecting from three cities.

invited guests

Actors, university students, playwrights, directors, musicians, dancers, teachers, the Euphonia teachers' choir, editors, visual designers who dreamed up our image in posters, organizers, photographers (Zoli Rab became our enthusiastic documenter), guests who came from Budapest, Cluj-Napoca, Sfântu Gheorghe, Odorheiu Secuiesc, were all our collaborators.

At the same time, we hosted several performances, such as the Látó award-winning *Terminus* from Miercurea Ciuc. We would have liked to present more guest performances, and we have been wanting to introduce the HD team from Satu Mare to the HD audience in Târgu Mures for a long time.

venues

Because HD has also found a venue in Satu Mare, where the company regularly presents read-aloud theatres as part of the the HD (Havi Dráma – Monthly Drama) in Satu Mare programme. In Târgu Mures, we played in the same place for years, and then moving out of the permanent venue was a good move for HD, too. Not only in space, but also in form and even in calibre, as we have had performances with fifty people as well. We presented HD in the café of the Studium Hub, in various locations in the castle, on the windowsill of the small hall of the Palace of Culture or even on the main stage of the Palace of Culture.

audience

We started with a one-off performance in 2013 – and continued thanks to audience feedback. Then came the next performance, then another, and we realised it was worth thinking long-term. From the initial “simple” read-aloud, a world of ideas, sometimes a stage world, has evolved over the years. This has been followed through by the viewers, which I think is why they kept coming back, whatever we advertised. We had a young audience, more and more people came, you can see the looks in the photos. Over the ten years HD has been able to create its own world: we could say something about the stage text and surprise the audience with it.

background work, pr

One of our organizing principles was that the teams should have nothing to do but create, we should provide everything they need. From the beginning, we made it clear that we would do the organisation for free, and that we would pay the creators and contributors a fee. This way we can clearly measure how long the motivation and enthusiasm lasts, everyone takes on as much as they can and want to, it is a hardcore exercise in professional humility, there is no side talk, if we don't do it, we won't have it. Mária Albert's problem solving talent has got us out of many difficult situations. From time to time, students joined in the organizing work, adding fresh insights and solutions to the work – thank you, Sári Szabó, Eszter Szabó, Roland Kelemen.

unique and unrepeatable

Each show is presented once, free of charge to the viewer, which was one of the hallmarks of HD. For the creator and the viewer, it's a big stake – if you don't come, you miss out, and you only get one chance to show your work. There was a feeling of lack in certain performances, that after all the work invested, because it often took several weeks of work, we only play once. But to this day I still believe that was the right decision ten years ago. Some of the performances were in festivals, and then we played them again, of course, or

we did some work that we further developed. But we didn't create them for the purpose of repetition. This concept also had a creative influence on the form and what we thought of a performance or The Performance.

impact?

We had to keep reading texts in order to make suggestions or because we received suggestions. Traveling through contemporary texts is a great gift. It brings you out. It keeps you fresh. It provokes, it encourages us to keep searching, to express the meaning behind the text, to find a form for raw and new ideas. Across Transylvania, this broadly conceived reading genre is taking off, and somewhere in this, ten years of HD is part of that opening, I am sure.

Founding organizers: Tímea Fülöp, Éva Patkó, Zoltán Takács (Taxi) and Róbert Csaba Szabó.

The organizing team of ten years: Mária Albert, Roland Kelemen, Éva Patkó and Róbert Csaba Szabó.

Partners of HD: Târgu Mures University of Arts, Látó Literary Journal, Târgu Mures National Theatre, Târgu Mures Radio, G. Café, Josef K. Association.

Supporters of HD: Studium Prospero Foundation, individual supporters.

A thousand thanks to the almost **three hundred** contributors!

More info and lots of photos: on the HD Facebook page.

Zsolt Csepei

SELLOUT

[independent] [actor] [work]

After two decades of good work, our independent theatre company is closing the doors of the smelly, mouldy ex-printing house where we have been executing our blessed-unblessed activities.

We would like to dispose of our following tools; we hope they will find meaning again in the hands of their new, loving owners.

We would like to note, however, that in our opinion – this being said not only from past experience in puppet theatre – objects do have energy, a life of their own. Before the parting, we feel obliged to mention their patinated past or our relationship with them in a few words.

Take them and put them wherever you like – push them around, continue their stories!

Twelve pieces of extinguishers. The initial fire has died down. The present one is not a particular danger, we can manage with the few sparks that occasionally escape. We welcome applications from young people with burning spirits, on the understanding that when the time comes, they will likewise pass them on.

220 square metres of black cover. A perfectly neutral, objective companion. It indiscriminately hides talented and talentless actors, Oscar-winning with statue, dogs, technicians, child, stage fright, allure, lost viewers...

We have nothing left to hide. For anyone who feels differently, we highly recommend it. Motto: *nurture&cover.*

Lighting desk, spotlights. We regretfully admit: we're tired. We can no longer fight the deep-rooted figurant-inclination, we give free way to short replicas told in the dark, to the Petófi gabbled on the scorching May Day. From now on, let our light park shine for you!

Sofa. Set element. The legacy of Aunt Lenke. Without her there is no

independent theatre. And due to the fact that we are ceasing to exist, the sofa has also become devoid of purpose for us. Returning an inheritance is unfortunately a hopeless procedure by its very nature, therefore we are forced to donate it to a new company. (Its current colour is red, but there are four different materials and shades of colour underneath, so it can be used in up to five different performances if the layers are peeled off in reverse order.)

Fellow actor#1. We loved it very much, but unfortunately we have to part with it. When we got it, it was an enthusiastic, active, 24/7/365 workload, useful partner. It is still functional, but unfortunately, has been negligent with bundling cables, fixing covers crookedly, mopping the lobby without sweeping first for some time, and not coming in to sell tickets. We feel sorry to throw it away, so if anyone can fix it or could use it, we'd be happy to pass it on.

Fellow actor#2. German quality. Mint condition. We received it a year and a half ago, but unfortunately, the planks that meant it the life were burnt this winter, so we would sell it due to disuse as well. If you can provide the above mentioned essentials, it's a real bargain. Also advertised on other platforms.

Dried rat carcass. For collectors only. Can be picked up from the warehouse, lying between two rolls of ballet carpet somewhere in the back. Shovel yes, delivery is not provided.

Old electricity bills paid. Paid electricity bills from before the energy crisis and inflation. For nostalgic winter evenings, to show the grandchildren, maybe as an incendiary.

Rainwater. Half a cubic metre, collected in an indoor environment, filtered on a reinforced concrete slab bed, bucketed rainwater. For watering, washing hands after work, flushing toilets, mosquito breeding. It will evaporate soon, so it's relatively urgent.

Sound desk, microphones, speakers. The words of our great predecessors are worth listening to, but it is by no means obligatory to act similarly. That is

why we want to leave in bed, among pillows, but above all IN SILENCE. For all those who plan to do otherwise, we offer our sound equipment with love.

7-8-year-old make-up kit. We couldn't find an expiration date on it, but we used it, so we think for sure it's useable for a few more seasons.

Office printer. The exact opposite of a "good friend", you can't count on him in times of trouble. He's a real bad boy, which is why he's bound to have a companion who feels he can steer him in the right direction, and finds some life purpose in that.

1 loyal viewer. Doesn't want to understand that it's over, keeps asking about new projects, remains enthusiastic. His new owner should expect that he is likely to run away frequently at first. In such cases, it's worth looking around the mouldy printing house, he's certainly come back to stare at the empty space.

Poster. The first printed poster of our first presentation. We would like it to stay with us, but we are afraid of the vagaries of our unstable nervous state. We would donate it to a financially stable, loving person/family, under the condition that we can view it by appointment.

Mummified director's right. It came to us after the great actor's revolt of 2027, courtesy of a talented novice actor, who hid it in our basement, then functioning as an office, when he fled. A few years after the Compromise, a fellow tender writer found it in the 'awards and commemorative plaques' cupboard after ransacking the entire office for a bowl of peanuts. (Exactly who it was twisted from in the uprising's confusion was never revealed. Maybe now...)

A pallet of jaws. Out of respect for our viewers, we collected their dropped jaws after each performance over the years, but few came to collect them afterwards. If anyone would like to use them as props, or as a demonstration tool, for example in the course on 'Mechanisms of Action in Contemporary Theatre', we would be happy to pass them on.

“Please keep your phones switched off for the duration of the performance. Thank you” High-value NFT audio file in English. Morgan Freeman recited it for us when he was filming at the mud volcanoes in the area, and we were extras in the same film. We're not asking money for it, but we expect the new owner not to get rich from it either.

“Road to Success” theatre pocketbook. Unfinished, many-handed manuscript. Contains several project ideas, concepts, space sketches... We would like to offer it to someone who will take the responsibility to finish it.

In addition, it is with pain but with love that we would like to pass on our membership of the Society for Humanistic Independent Theatres to a worthy team, organisation, entity or formation.

We wish you all good health, and soon we will announce new items waiting for owners.

Eszter Nagy

*LITTLE MOCK-EPIC ABOUT THE (WASIS)WILLBE **

[work] [actor] [dancer] [statetheatre]

** One (currently the only) of the formal peculiarities of the mock-epic is that – in order to make the retro and prospective view a success, the author screams for inspiration at the very beginning of the masterpiece. This is then adhered to:*

"Muse! thou (...), I call upon thy mercy. Strengthen my pen to write as (was)will be!"

*Mrs Zrínyi:
The Peril of the Theatre*

So:

To the Directorate of the Theatre

~ **Resignation Letter** ~

I, the undersigned, Mrs Eszter Zrínyi Nagy, has been marginal ballerina, so far employee, hereby declare that I terminate the fixed-term employment contract concluded on 15 September 2007 between the employer and me. The declaration of termination takes place today, 30 June 2017, with half an hour's notice prior to my mandatory retirement and pursuant to the provisions of Articles 89-92 of Act XXII of 1992 on the Labour Code. Please kindly arrange for me to receive my last half-day's wages via bank transfer. Should the employer no longer require my services during the period of notice – taking into account the factors, present in my case, that are likely to interrupt the collective creative process intermittently (hip prosthesis, rheumatoid arthritis, gout, bursitis, early-stage dementia and macular degeneration) –, please exempt me from the obligation to work at the earliest convenience.

~ Appendix ~

(Personal justification and Testament)

Dear Directorate!

In the wake of a sudden, ruthless self-reflection that preceded my retirement in 2057, my artistic career has tragically and abruptly come to an end, liquidating itself intrinsically. The realisation was a shocking, bone-chilling, almost nightmarish surprise, even for me: **I, Mrs Eszter Zrínyi Nagy, am a swindler!** A fraud. A parasite. A vampire. Who has been sucking the blood of culture. For free! A devious cultural leech that has been dangling on the withering, flaccid, saggy tits of culture for fifty years! An impostor! A physical theatre parvenu!

That being said, I'd better keep quiet, it doesn't seem too practical to delve deeper into the quintessence of a cultural rogue, for the poor soul is in way over her head – and, thus, completely lost – in her cultural rascality, and this is how we find ourselves inside that which we wish to examine from the outside. However, let's attempt the impossible, and proceed, point by point, with the unexpected stream of self-reproach, then gracefully slide by, just like the Foxstar on the sky:

- Although I've never been a professional dancer, for want of anything better, I've hopped and clowned around in the ballet room until I've worked my way up to a mid-level movement artist. I've been keeping mum about it, but *my way of not having, to this day, a clue about dance is a very intelligent one. My relationship to dance is rather complicated (problematic), sober (emotionless), elusive (superficial), unresolved (sloppy), softly shallow (distressingly dilettante), slightly (blatantly) repetitive, in which the stable tour de jambe is often wed with the flick-flacks executed diagonally, as well as with the even more stable and popular six contact dance grips.*

- Thus, it wouldn't be far from the truth to state that I am a kinetic ham-and-egger, a never-was, an empty *sybaritic frame* (tomato can), who has

practically collaged, “compiled” her movement artist-identity. It seems I have masterfully interiorized the tiny little Transylvanian basic gesture, that when it comes to movement *culture, let everybody steal!* Let each and everyone practice freely our beloved compensatory poetics in a refined realm where physical theatre is indeed *admirable, sublime, we could say, but is lacking almost completely.* Thus, for fifty years, I have been playing and replaying my voluntarily and involuntarily scrounged uniqueness. I don't even have a sincere, genuine armstretch. My transnational bodily embezzlements creep back so confusingly into my gestures, that most of the time I have no idea whether I am executing my own movements, or reenacting the long-outdated manoeuvres of popular physical forefathers and foremothers. *Let's nail it down right now: if these are, by chance, my own, they represent motifs; if they belong to someone else, they are quotes.* Well, you see, I *can't really claim ownership in this issue of physical culture.*

- Fifty years in the life of an artistic plagiarist of international physical theatre, alias (marginal) “contemporary dancer/ ballerina/ gymnast” – because that’s how I was usually aimed at and mishit by the critical apparatus – represent a venerable age, I could have (should have) retired long (thirty-five years) ago, but I haven't. (I share Your grief: I'm not going to, ever. Given that I quit – out of self-esteem – with a half hour’s notice before my mandatory retirement.)

- And all this time, I haven’t built a physical theatre oeuvre. *Comme il faut.* And to that end, I haven't bent like the reed and the sedge. *Comme il faut.* And I haven’t sat up programmatically in bed, between four and five in the morning, all drenched with sweat, for not being able to keep up with the triplets and the psychic and hormonal surges of the *Lady* from the *Sea*. For I’m not tormented at night by majestic dream roles and by the even more majestic physical interpretations of those dream roles. Purposefulness, focus, ambition, relentless professionalism leave me in absolute peace.

- In fact, I never hone my skills to perfection, I don't do cardio or deep work, I don't take special dietary supplements, that is: I consciously prevent myself from reaching my full potential, in all areas of my professional life. Let's add:

on principle (There is a method to my madness). For fear that I might end up too impeccable, unbearably ideal, arousing, by my sheer presence, the envy of my competitive entourage. (Besides, *I've just read in the newspaper, that a little ribbon gymnast girl from Siberia had devoured so much creatine, that she suddenly turned into a bear at the rhythmic gymnastics championship. I weep, I pray, I weep, I pray*: Oh God, it turns out I cannot be a grizzly, after all!) Consequently, I always leave a good dose of slovenliness on myself to remain human, all too human. Therefore – although I am constantly making false steps in the physical theatre –, in my defence: I am not misstepping (mainly: on your toes), because I am the enemy of the people, or I have difficulties in psychomotor coordination, or because a crucial part of my daily routine consists in persistently not doing what I am asked to do. No! Absolutely not! Anyone who knows me is well aware (?), that all these are part of the principle, more specifically: of the persona.

- The thing is, I'm sly, very sly. I'm dodging the column every hour of the day. In other words, I'm constantly pricking up my ears like a chihuahua, lurking for a crack in the wall to slip away from the sacred tasks, from the grandiose, benchwarming artistic overloads imposed on me, which – oh, not worth even mentioning! –, compress my ever-steaming, boiling, churning, seething, nearly exploding potency potential beyond the bearable limit. But in fact, if I look deeper into myself – and now, let's say, with the gaze with which only a horse or a very mature, resigned kangaroo would dive into itself –, I must admit that the Directorate has totally nailed it: I am squeamish, too squeamish. I'm the great squemish of my millenium, a slacker, a wastrel, a shirker, a loiter-sack, a scobblerlotcher, a pathological work-avoidant, a whiffle-whaffle, it's true, that an avoidant of undignified work, yet still a work-avoidant, who likes idling away, living her life on standby, like a loser, sitting and blinking in a way that – if we are at the fauna, which is where we are, since there we have always been – only a contemplative slow loris can. It's true that, I sit and blink without any huffing, foam-filled mouth or exaltation, rather calmly, gently, just like Ferdinand the bull, among the flowers, or, okay now, like Elsie, the cow from the cartoon, yet still like a sloppy, sluggish, parasitic, loser loris.

Dear Directorate! I have finally woken up to the truth, that the Genuine Artist, the Immaculate Talent has indeed a completely different relationship to art. For the Born Professional, the eager-beaver stirs, wiggles, gets excited, fusses around, claws His/Her way out, sets the pace, jumps into action, makes the running, while swinging, composing, decomposing, recomposing the sacred cause, and above all, He/She stomps like a visceral lead mare/stallion, that feels, feels, feels, and bleeds from a thousand wounds, drenching in blood the tiny home, the magnificent countryside, the fabulous region, the glorious motherland, the entire brilliant, breathtaking galaxy, following which He/She dies, as a rule, on impact, on His/Her own accord.

Well, I have to confess, it hurts me like hell, but I don't have this "artistic hara-kiri" in me. This grandeur, this majesty, this arc, this artistry, this constant need for incandescence. For years, I've been pushing hard as I could to appropriate these heroic theatrical poses and vogueish attitudes, these spectacular mind-losses and bipolar outbursts that are supposed to extend into our civilian life, as well, but in vain. I don't have the personality for it – that's what They tell me. I don't have the flair. I'm not gifted. I seem to lack artistry. For I'm too cerebral, too much trapped in my head – Those of Blood tell me –, that is, I don't really abound in intuition and instinct. Which explains why I'm so stiff. I'm unutterably stiff, because, lacking intuition and instinct, I operate non-stop with full force, pushing it too hard, sweating and getting so tensed up, that emotion evaporates along the way. You can tell from the plane that I don't feel, The Cut-Out Fors tell me. I simply have no expression. My face is not alive. My face is rather dead. For I don't come to life on stage. My being doesn't communicate in spotlight. Because I don't feel deeply and well enough. I don't feel the way I should. I don't feel vividly, penetratingly, suggestively, plastically expressively, sensually, believably, authentically, adequately enough, They say, as my whole life is one huge creative crisis, oh, will ya just get the hell out of my face and piss off, ya road-rollers, ya cockalorums! Will ya just take your goddamn bloody talented emotion bullshit and shove it up your asses, ya geeks! Well, get some other fool to feel for you! Amidst so many retardedly bellowing professional alpha mares and stallions!²

•

And yet, despite my deterrent, counter-artistic reflexes, *I was still tolerated* by the Transylvanian physical theatre *movement*. For – even though *not what and how it was required*, but *I still could do a thing or two* – for example, hide my light (talent) under a bushel –, which made me a rather bizarre, mysterious and therefore theatrically indispensable, must-have character. Because why should I keep it under my hat: I have been, for the past fifty years, the greatest agro-flutist kinetic artist ever seen in Transylvania. With a slight exaggeration, a Siebenbürger ~~polyhistor~~ polyhistor.

For during the theatrical idle periods, when my visits to the workplace got fewer in number – given that the demand for my artistic performance as a contemporary belly dancer has tempered considerably (eroded completely, we might say) –, yet my institutional income was still coming down in sheets thanks to the elite belly ballet dancers who kept earning it for me through hard, sweaty, honest work, so in these intervals of fruitful, motivated truancy (the best thing since sliced bread) and thanks to this profit received rather for free (a veritable blessing in disguise), I clandestinely and cunningly reprofiled (reinvented) myself partly as an agriculturalist, partly as an aspiring, emerging flute player. Fifty-fifty, to maintain the balance.

Fortunately, *the competition on the arena* of Transylvanian female Renaissance personalities with such a disguised kinetico-agro-musical stratification is, to this day, *as weak as possible*. Thanks thus to my enigmatically complex vibe (charisma, I would add), I have managed after all to maintain myself in this sport branch.

Passion. That's my keyword. I always head in the direction my passion takes me. My pathological attachment to ~~aeroyoga~~ agrobotany is also rooted in the irresistible passion. And if anyone ever dares to tarnish this attachment, I manage – *by mobilising considerable and unsuspected inner reserves* – to be so savagely execrable that – collateral damage – the grass will surely never grow again on the spot in question. Just the way as – in a similar situation – someone (me) once grabbing someone (thewaytooimmediateneighbourartistess) by the ~~throat~~ wrist, began – following some tempered, warm-uppish linguistic

slaloms – to *inquire for what inexplicable reason the way too immediate neighbour artistess cannot afford herself to harmonize, align with decency* and not graze her pooches for the thousandth time in my blooming majestic flower and herb garden, cultivated with painstaking craft and supreme dedication, i.e. *Ewe-lamb, dapple-gray, / Muzzled black and gray, / You bleat loud and fast; / Don't you like this grass? / Or are you too sick and dumbass?*, otherwise why the heck would you be trampling non-stop with your retarded spaniel-horde upon my agricultural and phytological endeavours, oh, you, thick-skinned yokel, senseless clodhopper bitch!, may you and your cockapoos grin at me soon – as widely as you grin at me now –, from behind the bars of the city pound cage!

Then, the once sensitive ballerina (me) – after the object of her passion, the garden, had been smashed to atoms cold-bloodedly with a psychopathic, mocking jeer by the way too immediate neighbour artistess –, suddenly calmed down so much, that she managed to carry out a ~~baby~~ pre-infarction to term. Afoot. All the way to the clinic.

Were I Orhan Pamuk, I'd let my heart narrate her own passion story, the exciting paroxysmal atrial fibrillation, the boogie-woogie of the pulse sometimes skyrocketing, sometimes skipping, sometimes plunging under the coal-mining frog's arse, the thrillingly hypnotizing intravenous cocktails and other similar bagatelles not even worth mentioning. But in reality, I'm just a humble agriculturalist, a feeble body artist, a rather tender flute tormentor. So *there remains, as always, only the sound, the word, or at least the right to murmur, the jus murmurandi, and, above all, the daydreaming that it is summer, there's linden fragrance in the air, and someone (the way too immediate neighbour artistess) is being beaten (out of the crap) with a hammer* rhubarb stalk in the corner of the garden. And, at such moments, the once sensitive ballerina *smiles as if she has already gently sharpened her flute sword.*

For the other passion of hers were the protracted flute roulades. But let's not be misled by the fact that the listeners probably often resented (were pained by) the bizarre modulation of the repertoire, or that although they had tried, they

still failed to ride on the wings of the high-toned frequencies. For, you see, I, the once sensitive ballerina, have always maintained a quite dynamic and creative relationship with music in the sense that, when needed, I could distort the sound or add weird musical deviations in the blink of an eye, as if my diaphragm were a veritable compressor, and my throat the Turda Gorge itself. From time to time, when, again for reasons of principle, it was necessary to put an extra spark in the thing and louden, I succeeded in reaching such acoustic paroxysm and so intense melodic bends, as if I were about to overturn in a curve a Ferrari SF70 racing with 510 horsepower.

I've managed thus to line up a rather impressive reactive crowd behind me. Ah, what a godsend: it was once again (still) thewaytooimmediateneighbourartistess (this time with her entire canine cortege), worthy of a harsher fate, who – despite her lofty attitude and outlandishly affected manners – of a cosmeticized Westernism (bimboism) exceeding by far the bearable level – is also *East European*, zooming in: from Sfântu Gheorghe, more concretely: provincial, in other words: nothing, but a vacuous wannabee, and – due to this unbearable contradiction between the phantasmagoric construct and harsh reality – her nerves are completely shredded, and her toilet paper: far too stiff. Which is why she, Jill Killjoy, claims her right to disturbance and turbulence, to cyclical (never ending) ruffling of feathers, so that she can derive her daily share of (sadistic) pleasure from liquidating that of the entourage. Oh, what fecund dramatism! What prolific tension! (Storm in a teapot.)

Obviously, the musical ear of thewaytooimmediateneighbourartistess and her canine retinue hasn't necessarily been polished on the depths of Telemann, so at times I give them a hand to immerse in music and become more profound (*Why the hell are you squeaking like that? It's almost midnight! We'd like to get some sleep, if that doesn't disturb your peace of mind!*).

Producing impact. And counter-impact. (It takes two to tango, hon'!) When and where it hurts the most. For an impact is an impact. Whereas a counter-impact, a counter-impact. You've gotta know how to deliver it. – Catharsis, axiom, Aristotle, *Poetics* etcetera, it wasn't even me who invented it. Pity.

Anyway, as we all have probably realized by now, the way too immediate neighbour artistess plays the Nefarious Curse's, the Bad Omen's inescapable role in our fiction and, sadly enough, in our reality, too, constantly rearing her hideous head in numerous passages, trying to get a foothold and interfere with the chain of important ideas and life situations where she doesn't belong, being, in the most concrete fashion: a fifth wheel – superfluous like a plastic thorn in the flesh, a needless knickknack in the vitrine, an unsuspendable leitmotif, a gross redundancy. For Jill Killjoy is the one who – whether we like it or not – is here.

•

But all in all, if we exclude now definitively all the hideous heads and gross redundancies from our field of vision and consider all that has been said, even the Directorate can see that, *basically, I was working all the time* in the last fifty years. I was either hoeing, or playing the flute. I hadn't even put the hoe down, when I was already reaching for the instrument. *Because not working basically weighed me down, that's why I was working all the time, basically.* Thus, even though none of this was obvious to You – as my operation mode was that of an underground stream – don't be deceived by the false surface! For I, an allegorical secret agent, a latent pearl of the working class, was doing my job with diligence, zeal and fervour, constantly being in action to fulfil my sacred mission. Long story short: even during my official idling, it was worth investing in me. I mean money. I mean that of the taxpayers.

And let me laugh out here evilly, because, obviously, he who laughs last, laughs longest: my plan (what plan! – my revenge cherished in my bosom for fifty years) is – since I haven't met your expectations as a contemporary belly dancer (though a more accurate way to put it would be: I haven't proven myself yet – unfavourable conjuncture etcetera, I won't insist) –, so my master plan is to burst onto the Transylvanian stage with some delay (great wine needs time) in an agrarian-flutist's robe with my innate and unfairly repressed talent! ~~Here's my coming-out, nonbelieving bastards!~~

And up will spring my Primordial Talent, like a relentless geyser, after fifty lurking years! (Before which – just like in our national history – not much had happened, but the naught all the more intensely.) And it will echo like the

blast of the last trumpet! For that which does not exist yet – because it's not yet evidence for You –, but will exist – because it has every chance to exist –, that thing already IS! And forth will sound the flute roulade, rehearsed ad nauseam, from acres of electric-fenced herb beds and hydrangea gardens,

And deer will gather around me from the bosom of the woods,
and swarming hordes of martens, wild boars and bears,
and hundreds of livestock from the surrounding farmhoods,
and thousands of geese, hens, goats, lambs, pigs and hares,
alongside a host of donkeys, horses, beeves and steers,
and this truly sentient audience
– a very regiment inebriated with Poetry –
sway will gently to the ultimate Melody,
dancing to its mesmerizing rhythm,
moving like one huge, well-oiled mechanism,
on Her high-soaring wings we shall build
~~The Neogoulash Communism~~
~~The Agro-Flutist Socialism~~
The Bestiary Organism!

So, tremble, esteemed Directorate, take heed, watch and pray, for You do not know the day, nor the hour when my glorious Supreme Talent is coming — perhaps in the evening, perhaps at midnight, or at the crowing of the rooster, or in the morning! ~~Or post-mortem. Well, even that way is better than never. Anyway, the point is we'll surely glimpse, either from above, or from below, or God forbid, from the horizontal, in any case~~ We shall soon witness my splendid Innate Grace, the Urtalent, which thus – hosanna! – was not wasted after all!

For, after secular struggles, lasting nearly fifty years, behold, our dream is realized! What were we some time ago, before the Crimea? But we have fought and progressed: yesterday obscurity, today light! Yesterday, lofty bigotry, today, artistic freedom! Yesterday sorrow, today joy!... Behold, the advantages of progress!

And do you know what else comes to my mind at the end of all, as I throw my head back, proud and defiant, like an Arabian thoroughbred or a furioso north star, and I look back from the ~~eternal-everlasting-evergreen~~ ~~hunting~~ grounds at You, my silly detours, with my hoe and flute raised triumphantly crosswise to the sky? What comes to my mind is ~~what unfortunately has already come to Ernő Szív's mind, as well, so I can't really claim ownership in this matter, either, and yet it still comes to my mind, namely~~

that once upon a time there was an Argentinian wrestler who – though he never became world-class – never lost. Never. And when he retired, a journalist from Rio asked him why he became a wrestler.

– “By mistake, miss”, the wrestler said, and he was not smiling.

Au revoir, ballet school, au revoir, waytooimmediateneighbourart!

Date: 30th of June 2057

Mrs Eszter Zrínyi Nagy,
superstar
dis-aster
glaring five-pointed star,
theatrical peril

Tremulous endnotes to the Testament

¹The Transylvanian movement-theatrical plagiarist artist (alias marginal ballerina) often does not leave (for instance: from the mother-institution, for instance: to retirement), because she waits and waits, should she one fine day be needed. Should at some point the Big Dipper align with the Pleiades, and the mother-institution lay claim to what she is. (Although on what she actually is we have just reflected in the main text.) And vice versa. She waits and waits, should the mother company at last succeed in awakening a bit more complex intellectual tremor in what she is.

Then she exhausts her reserves of patience, stamps irefully, packs her bags, and seems to be leaving. She sets off with such convincing drive and vehemence, that the eyes of the mother-institution veritably light up: at last!, at last!, she has hit the road, she has done it in place of us!, the mother-institution doesn't have to get its hands dirty after all!, when, on the horizon, the frail, thread-thin, apparently receding silhouette of the Transylvanian movement-theatrical plagiarist-artist suddenly begins to thicken again worryingly, what's more: she seems to be going as if she were paradoxically coming, until finally she is irretrievably here, again: upon us. And the snake bites its own tail again.

But mercy and compassion! We have to understand once and for all, that if we shake off all our toxic institutional dependencies, we shall be left with nothing but the void, and vice versa: if the mother-institution shakes us, toxic dependents, off, it will similarly be left with ~~noth~~, or let's just say we have no idea how much the mother-institution would be left with in our wake. (What a blessing it would be, of course, if the cold imprint of our botty would become a sanctuary, a veritable shrine, a place of pilgrimage and worship, but let's calm down and not get so carried away! Let's not lose our sense of proportion!

In short: we do not migrate from one work sphere to another (from institutional theatre-making to individual gardening) as if we were discarding our housecoat for a cocktail dress. No, that's not a pleasure cruise, by far. Because – once expelled from the lukewarm ~~amniotic fluid~~ footbath of our mother-institution, from the mesmerizing heights of the reserve player's bench (the institutional comfort station, exclusively reserved for us), what are we to become, poor orphaned and homeless cultural parasites, abandoned system-profiteers, deprived of our tiny oxygen tanks? Outlaws? Free-fallerslancers? And where should we hide the frou-frous of our snobbery? Because our “expatriation” doesn't entail that we disrobe ourselves, with a blasé gesture, of our theatrical negligee, as well. For we would give our kingdom for a minuscule cultural climax!

Therefore, we stay. We stall. We lay low and make ourselves small, simmering

on, almost choking, on the slow institutional fire of hope. Then we sink back, for our emolument, into our habitat and place of honour, the comfort station. Does sinking back, for our emolument, into our habitat and place of honour, the comfort station, mean that we are unpretentious and run-off-the mill? No. Sinking back, for our emolument, into our habitat and place of honour, the comfort station, means that we have business acumen. And for want of better, let's leave it at that, and draw a veil over it.

²In such a distinctive professional environment, the once sensitive ballerina (*ubi sunt!*) becomes reserved and quiet, whose rare verbal manifestations give the impression of a translucent *aquatic creature that has choked* on a water flea – *so they are not very convincing.*

And it's at this point that the once sensitive ballerina begins to seek – and find maybe once every leap year – her like-minded allies (birds of a feather), her relatable, almost extinct actor-sympathies who can sit discreetly and keep quiet nicely – both in their civilian life and on stage –, with such gentle and pacific vehemence that the way they sit acquires weight. Likewise, a broken, discarded, disused iron stove.

For they no longer sparkle, attract or demand attention, they no longer demonstrate anything, just simply sit about disciplinedly and graciously, almost glued to their chairs. Like the aging background dancer of Electric Callboy – already in pain on account of the genre –, who still dares to sit among us, professional lead mares and stallions, to apologise for his existence. Like the mold in the corner of the pantry or the touching residue under the rim of the bidet. *I'm getting old, kids, yet, alas, I still see, I have to tell you straight out.*

•

Intertexts in italics originate from the authors: Miklós Zrínyi (The Peril of Sziget), Péter Esterházy (Not Art, Travel to the Depth of the Penalty Area, Production Novel), Péter Halász (see his statements in the cultural television programme Propaganda – 16 Péter Halász VHS), Krisztián GreCsó, Ernő Szív (Collected Loves), Haruki Murakami (The Wind-Up Bird Chronicle), I. L. Caragiale (A Lost Letter) and Jill Killjoy, the way too immediate neighbour artistess..

János Henn

INTEREST REPRESENTATION – IN ITS INFANCY

[work] [statetheatre] [actor]

How did this occupation come into my life?

Attila Gáspárik, the former director, considered it important that if an institution has more than ten employees and no trade union, it should at least have employee representation – which is fully in line with the current legal provisions. And in the theatre of Vásárhely, the number of employees is around one hundred and eighty.

I've always been interested in public life issues. Above all, how a society becomes truly democratic and how to create a viable cultural environment within it. After all, a democratising society must shape the cultural environment, and in the same way, culture mirrors social processes.

It was no coincidence that in our production of *The Enemy of the People* I was playing Aslaksen, and at one point in the performance we opened up the burning issues of society to public debate, and we did it in such a way that I had to lead the debate, so we opened the theatre to the audience in a forum-like way.

For these reasons, my colleagues also thought that I was probably the best person in the company to take on the advocacy role after Aba Sebestyén, who was my predecessor in this role and was about to step down. I said sure, I'll do it – thinking that you learn how to do it really well on the job anyway. That was about six or seven years ago.

Then I dug into the law. I studied all the laws and provisions that could be relevant and valid for us, from the Romanian Constitution to the labour law, the theatre law and, most recently, the amended social dialogue law. Also, obviously, the regulations governing the internal structure and functioning of the theatre.

I started looking into the elements of the collective labour agreement and

internal regulations of our institution, the National Theatre of Târgu Mures, that need to be amended and modernised. And although all the management of the institution is usually suspicious of representational work, I have never felt any obstacles on the part of, say, Attila Gáspárik.

And we can also cooperate with the current management.

•

Since we are not a trade union, we have not joined the national union. As I see it, there is no systemic representation of interests in the Hungarian theatres in Transylvania. What there is, is only on paper, for the sake of appearances - with respect to the exception.

Unfortunately, we do not have a close relationship with our advocacy colleagues in other theatres in Transylvania. One reason is that we do not know much about each other, however, we should communicate more and coordinate our efforts. But I have come across this function in a few theatres, and I have talked to colleagues involved here and there.

What I see everywhere is that people do not dare to assert the rights that otherwise exist. But the legal framework as such is there, it is given and it is more pro-worker than the laws in Hungary. But what we should understand is that the law itself is a fiction. So if you do not give it substance through the personal or collective representation of the interests of you, me, them, to whom the law applies, then it is worthless in itself. You need to step out of anonymity, to take up causes, because that is part of the democratisation process I mentioned above.

I spoke to colleagues who told me clearly that they are afraid: their rights on paper are not always respected, but they have an authoritarian leader and they don't want to expose themselves to possible retaliation. Because usually, you know, actors do these jobs – I am an actor –, and the most important thing for an actor is to play. We have a contractual relationship in the theatre and we are usually given a one-year contract, which makes us vulnerable. So you think twice about speaking up for something.

All around us, in society, in education, in health care, the same entrenched hierarchical formulas are still present. The vulnerability and fear of management is deeply rooted in the worker – and fear eats the soul. These need to be loosened. But these are attitudes that are deep-rooted for centuries. That is why we have no easy job - even with ourselves.

Because look at the #metoo stories! Why did what Lilla Sárosdi told us have such a resonance in Hungary, and why did the one-two-three similar efforts in Transylvania have almost no impact here? They were suppressed. It is simply because we are not yet prepared for this, because our reflexes of interest representation and our desire to assert our rights are still barely in motion. But that this is the way, that's for sure.

Hopefully, our enthusiasm will spread to others and they will start to copy the good examples we have started to build in Tirgu Mures.

•

First and foremost, we need to change the mentality that has been ingrained for decades, centuries, in the theatre community. Like it or not, we have a feudal mentality about theatre. This means that, in some cases, a director sees himself as a landowner and his theatre as his own property.

There is a saying that 'there is no democracy in the theatre'. But that is absurd. And yet it is still said by theatre people today. I understand what it basically means: that the more talented can be privileged in the distribution of artistic work. But the very idea that there is no democracy in the theatre is a dangerous idea. Unfortunately, it is well entrenched in the minds and discourse of the theatre.

Well, can you imagine, for example, that I can go out on the street and yell at someone, I can yank them, without any consequences? Because basically there is no democracy and I have no duties. (As director Andriy Zsoldak did with an actress in the theatre in Cluj.) This is unacceptable today. If something cannot be tolerated in society, why should it be tolerated within the walls of the theatre?

It is in vain that the current leadership holds up 'everything for art' as a shield. The moral foundations of human behaviour cannot be overridden on the basis of perceived or real artistic values. The mythicisation of artistic work can never go so far as to trample on our fundamental human rights.

Advocacy has this in mind. Yes, perhaps that is the right definition. Managers have a huge responsibility in dealing with similar situations. And the case of Cluj was unfortunately not really about taking responsibility.

•

Our work is two-step.

On the one hand, as I have indicated, the fish stinks from the head, which means that a change in leadership mentality is needed. Directors need to move out of this feudal mindset of 'I can do what I want on my property'. One of our tasks is to warn the management of all time that legality, transparency and, above all, respect for the rights of employees are a must for everyone. So that is the first step. That is what we have to overcome.

On the other hand, it is equally important to raise the awareness of employees. What I find is that we are now settling for a level of human vulnerability that is unheard of in other kinds of workplace.

Let me give you an example. You know, they send us the rehearsal schedule 24 hours in advance. This means that the actor receives a rehearsal schedule at noon or 2 o'clock – more recently online – which tells them what they have to do the following day, for example, what time they have to be in rehearsals. This is how it usually works in theatres. So, to some extent, your life is at the mercy of the one-day rehearsal schedule.

Now, it has happened many times that the director, at noon, when the rehearsal schedule had already been out for that day, remembered that he needed actor X in the evening, even though he hadn't been scheduled for the day. The stage manager then reached for the phone and called the person to come in anyway, because the director is expecting you in the evening. And then we're staring,

like, “How come?”

Because imagine that, let’s say, a mother colleague didn't hire a babysitter for that night because she thought she could stay at home. Now she has to act in haste to find someone to look after the child because she has to go to work. This is appalling, a disregard for the right to privacy.

•

Let me mention some of the exact results we have achieved.

One of them concerns the rehearsal schedule. We asked for a week-long programme to be prepared in advance instead of a one-day programme. The theatre management, citing all sorts of organisational problems, said they could not solve it. However, we found a consensus to get the rehearsal schedule two days in advance. It was a bubble of air at the bottom of a dark ocean! It makes it easier to plan the different things in life if I know on Monday what I have to do on Wednesday. But that's just the minimum.

We have also achieved that changes to the rehearsal schedule can only be made with the consent of the employee. This means that when an actor gets a phone call saying that they should come in after all, they can say, “I'm sorry, I have something else planned”. And that has to be accepted. There should be no retaliation against the employee.

Another problem. It occurred many times when we came home late at night from a tour and many actors would go in the next morning to rehearse. And we, the workers' representatives – because there are two of us, one in the Hungarian branch and one in the Romanian – said no. If we travel for more than eight hours a day, because an eight-hours give a working day, the touring cast and crew are entitled to a day off. Sometimes we have even travelled for twelve hours, and we think it is perfectly normal for colleagues to get the next day off. Similar to previous achievements, we have managed to incorporate this into our collective and internal rules.

The next problem. Most theatres sign one-year contracts. There have been cases where contracts expired at the end of August, and if the actor had not

enquired earlier, he or she might not have been told until 29 August that they would not be needed for the next season, which might have already started. You can't do that!

Fortunately, we managed to get it included into the collective agreement that ninety days before the end of the contract, the employee must be told whether or not they want them to continue working with the company.

Why is it important for this to be written into the collective agreement? Because if the management informs the employee too late that he/she is not needed – and thus makes it impossible for the employee to look for a job in time – then if the employee sues the theatre for procedural errors, he or she is almost certain to win the case. And that's one of the goals: to protect the employee as much as possible.

These are just three of the things that have already made our lives easier. I'm not sure if you can find the same in the collective labour agreement or internal rules of any other theatre in Transylvania.

There was something else we were trying to achieve. To announce the cast twice a year, about six months in advance. Because the situation now is that even at the end of the season in June, it is not clear what our work will be until the end of the calendar year, in other words, what roles we will play. We have asked to receive the casts at the end of June, when the season ends, until December, and from the end of December until the end of June of the following year. We have not been able to achieve this, although it would be a major step forward in terms of optimising artistic work and company teambuilding. Again, organisational problems were cited.

•

Many people think that this type of representation hinders the effective functioning of theatre. For this reason, I am somewhat persona non grata: I have also heard that I'm working against the theatre. When I don't think that at all. In fact, any effort in a theatre to improve artistic, administrative, personnel, marketing or legal activities only advances the cause of the theatre.

A change of mentality is needed in this respect also.

It is impossible to think of modern theatre without placing this structural and rights protection potential alongside the artistic potential, which, like a forge, only warms up the artistic production. A well-conceived and well-timed programme can work much better and more productively.

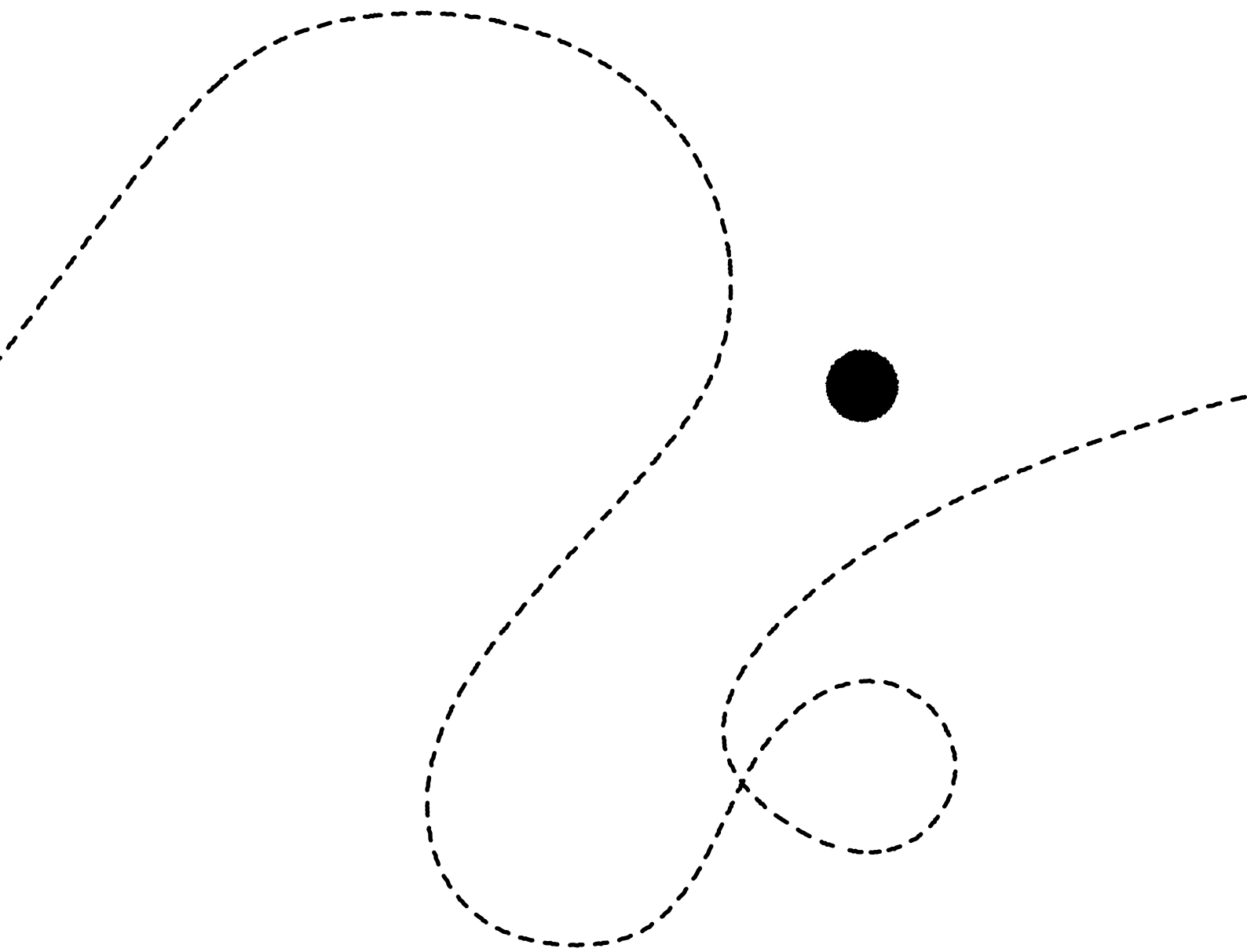
György Harag says that if you build a performance logically, it never collapses. So it may not be performed for half a year, but if the creators have the logic in their minds, it can be easily recalled at any time. That's how theatre works, too. That if it works well in terms of structure, transparency and promotion of and respect for workers' rights, it is not against the artistic act, but in its favour.

The idea that everything, absolutely everything, is subordinate to artistic performance is, in my opinion, false. We need to rethink the legal relationship between the employer and the employee, the moral-human conditions for the optimal exploitation of artistic potential, in order to create a more humane creative atmosphere.

Creators, if they are self-aware, if they know their position and their rights, will increase their own artistic productivity. Because if they are legally protected and secure, and if their self-esteem increases, I think it has a positive effect on their artistic accomplishment as well.

Not to mention, of course, their quality of life. Because that's not a negligible aspect either.

KK



(Lilla Turbuly)

DEAR ASSOCIATION OF THEATRE CRITICS!

[critic] [repertoire]

Allow us to bring our latest product to your attention, Critizepam, developed against critiracta.

As you may have heard, critiracta, also known as critics cataracts, is a special type of cataract that fortunately only affects a small percentage of the population. Its discovery is due to Dr. Jenő Nervös, professor of ophthalmology. He began his research after one of his colleagues wrote of his wife, the world-famous Lujza Puhinszky, that “her image was so colourless as if she hadn’t even been on the stage”. The professor concluded that this untrue perception could only be a symptom of some serious eye disease. He then systematically compared his own experience as an audience member with the reviews of the performance, and then involved other viewers in the study. Unfortunately, his years of gathering material painstakingly had an unpleasant side effect: after three years of constant theatre-visit, he began to notice symptoms of critiracta on himself. But even then, he did not give up, moreover, he tried the medicine developed against the disease on himself for the first time.

Please read the enclosed leaflet carefully before taking the pills and seek advice from a family member, your psychiatrist or the seating ladies in the auditorium!

Who should take Critizepam?

For all people having to deal with theater reviews, who

- for at least three years,
- attends at least 90 performances a year,
- saw at least 8 *The Seagulls*, 10 *The Cherry Orchards* and 12 *Three Sisters*,
- first look for the director's name on the playbill,
- the only thing he remembers about commercials are the roles played by the

actors in them

- recognise recycled stage design elements,
- at standing ovation, he is the only one in the theatre who remains seated, and
- knows the buffet menu of downtown theatres by heart.

If more than three of the above points apply to you, it is strongly recommended that you take the pill occasionally or (in case of continuous theatre attendance) regularly, especially if you experience the following symptoms:

- calculates how this rearrangement differs from the star director's previous works from the same play, in the same way as the “how many differences can be seen in the two pictures” puzzles,
- while Othello is strangling Desdemona, you're making a to-do list for the next day,
- has not cried or laughed at a single performance in the last two years,
- is already thinking about the title of the article during the first act,
- tend to be sympathetic to performances of an hour and a half or less, while those longer than three hours often upset them,
- the only thing that annoys him more is having to go to the remote, musty basements of independent theatres.

Critizepam ingredients and mechanism of effect

The medicine is a mixture of natural and synthetic ingredients. The main ingredients are xiometahamletin, which has anticinic effects, and puckedrin, which stimulates the sense of humour. It also contains traces of pitch grass, poppy extract and lily seeds. The pills temporarily block the patient's sense of theatrical satiation and – depending on their colour – put him in a state of being a so-called enthusiastic or bored spectator. The patient is free to choose the type of spectator he or she wants to be and to see the performance through the eyes of this chosen spectator.

Green pill:

A retired secretary who has a season ticket to a rural “folk theatre”. She loves musical, light-hearted plays, but she's not averse to the classics. Her weaknesses are beautiful costumes and turn-of-the-century room settings.

Yellow pill:

A retired secretary who has a season ticket to a rural “folk theatre”. She loves musical, light-hearted plays, but she's not averse to the classics. Her weaknesses are beautiful costumes and turn-of-the-century room settings.

Red pill:

A retired secretary who has a season ticket to a rural “folk theatre”. She loves musical, light-hearted plays, but she's not averse to the classics. Her weaknesses are beautiful costumes and turn-of-the-century room settings.

Black pill:

A retired secretary who has a season ticket to a rural “folk theatre”. She loves musical, light-hearted plays, but she's not averse to the classics. Her weaknesses are beautiful costumes and turn-of-the-century room settings.

Blue pill:

A retired secretary who has a season ticket to a rural “folk theatre”. She loves musical, light-hearted plays, but she's not averse to the classics. Her weaknesses are beautiful costumes and turn-of-the-century room settings.

White pill:

A retired secretary who has a season ticket to a rural “folk theatre”. She loves musical, light-hearted plays, but she's not averse to the classics. Her weaknesses are beautiful costumes and turn-of-the-century room settings.

Orange pill:

A retired secretary who has a season ticket to a rural “folk theatre”. She loves musical, light-hearted plays, but she's not averse to the classics. Her weaknesses are beautiful costumes and turn-of-the-century room settings.

How Critizepam is used

The chosen pill should be taken one hour before the performance, preferably after a meal, with a decilitre of wine or 0.2 cl of short drink. If the patient cannot drink alcohol, non-alcoholic beer will do. Consumption of larger doses of alcohol is strongly contraindicated, as it may overly intensify the effects of the medicine and put the critic in the undesirable state of an uncritical viewer.

The pill does not affect your ability to drive – but alcohol does, so it is recommended that you use public transport or walk to the theatre. For better efficiency and a full experience, take into account the dress code of your chosen audience type when choosing your theatre attire.

The pill lasts for up to four hours. It is not recommended to take a second dose for longer performances, as the noise it makes is likely to be frowned upon by the audience member sitting next to you (especially if their name is Tamás Ascher).

Possible side effects –

- nausea – when the chosen type of viewer and the chosen performance show an antagonistic incompatibility,
- foot pain – if you don't usually wear patent shoes to the theatre,
- drowsiness – if the chosen viewer type usually goes to bed at 9pm,
- a laughter spasm at a comedy that, as a critic, would at best give you a lockjaw,

- impulses to leave the profession - if the experience of the pill makes the patient question their current functioning as a critic.

If you experience any side effects (even different from those mentioned above), try a different colour pill next time, or bear in mind that going to the theatre is not always a picnic for the layman either.

We hope our product has sparked your interest. We are looking forward to your order, for which we offer a 7.07% discount for members of the Association.

Sincerely:

Dr. Béla Kancsal
Cataract Chiropractics Ltd.

Budapest, 35 May 2033

Bálint Kovács

THE SITUATION REMAINS UNCHANGED

[repertoire] [statetheatre] [independent] [actor]

– But this lake attracts me as it does the gulls... I'd like to drown myself in it –, said the actor, and dejectedly put down his Parisian sandwich. He wiped the Piros Arany off his fingers with his handkerchief. It was a beautiful summer day, the warm, shining sun was floating low over the small lake in the January chill. It was Water Cross, or whatever you like, the temperature hadn't dipped below 30 degrees Celsius on this day for years, as it had today; the actor remembered, of course, that this would certainly give ammunition to the climate change sceptics again, but then they have always found a handhold for their theories for hundreds of years anyway. Instead, he dismissed the idea.

– But why? After all, you've had so many premieres this year, and there's another one coming up! – The independent theatre actor tried to hide the envy and jealousy in his voice.

– Of course. Yet I have a feeling that I'm not being challenged enough – he said. He looked at the seagull circling over the water, with some contempt in his eyes. In his boredom, most willingly, he wanted to destroy it. – Now, on the tenth, it was *Midsummer Night's Dream* all over again. I know it's a great play, – he said apologetically, – but I've played all the male parts in it. The last time we played it, was two years ago, I think it's possible that the audience still remembers it.

– I don't think so – interjected the independent theatre actor.

– We had *Richard III* – continued the other, throwing a pebble towards the seagull that was landing on the lakeshore. The bird flew away with an indignant wail. – But we play that every four years, you know, this season was the election, and that's why...

The other recalled with visible surprise that there was indeed an election. Suddenly he could not even recall whether he had voted this time. He thought

it was a bit boring to always cast his vote for the opposition coalition of the moment to contribute to their one third in parliament. No one from them or the other party had really been in there anyway. Why.

– And there was *Mother Courage*, you know, because Evelin was a bit offended by the director for not giving her a good role for so long, so they called Uncle Pista back to direct it for her again, I mean, it was nice of them to build a ramp for his wheelchair, you know, he hasn't been able to walk even with a cane for a while. It's so strange to think about it, because ten years ago he was the youngest theatre director in the country, and now he's so suddenly old... – The actor's thoughts wandered. It was a beautiful moment when Uncle Pista handed over the baton to his pupil ten years ago, so that young people could be represented in the theatre. Vendel, the new director, was known for his youthful mindset, even among his sixty-year-old colleagues born much later than him. It's true, the actor would have been a little happy if Evelin had got the position, but he also knew: as a woman she wouldn't find many supporters, especially after the case she had twenty years ago when she had told a journalist that one of the directors had reached into her panties during rehearsals, after which she had to see a psychiatrist for five years. The others were right: she should have kept her mouth shut, it wasn't nice of her to smear the theatre like that because of one man's mistake. But at least he got *Courage*. So there was peace.

– I had that Neil Simon, and yes, I know, I should be happy about my *Ady*-night, but fuck it – the actor lost his temper –, after four hundred performances I'm bored of that too. And anyway – he went on heatedly, slapping the table, causing the seagull to flutter nervously up from the shore again –, you know, I did that contemporary Hungarian play seven years ago, a writer wrote it especially for the company, remember. *The Situation Remains Unchanged* was the title, I loved it so much, it was like getting fresh blood! It's so damn unfair that they had to take it off because one of the ministers called in Vendel...

– What, it was banned? - the independent theatre actor was surprised. He didn't know about that.

– No, no, you know that there is no censorship after all. He just called him in and asked him some questions, I don't know exactly what. In any case, since then Vendel has shied away from contemporary plays.

– Yeah, yeah, I can relate to that – said the independent actor. – Well, we don't get invited anywhere, but the other day I've finally got in to Korpásky.

– Did he greet you at the National Theatre? I've heard how big his office is! – Now the actor was envious, but the other shook his head. – Then in his suite at the Academy of Theatre Arts? Or in his suite at the SCFHHTC? – he was amazed at the very suggestion. The new headquarters of the Sixteen Counties Farm, Horse and Heartchakra Theatrical Confederation had only recently been built on the site of the long-vacant cottage of the Association of Journalists, and very few had yet had the chance to see the inside. Rumour has it that Korpásky has his own yurt in the garden, with a jacuzzi.

– No, not at all. In a Starbucks. And I paid.

– Well, but what did he say?

– I just wanted to ask whether the operating subsidy for independents will really be reduced this year, because after all we can somehow get by on the one percent we get from the income from the state theatre buffets, but this rumoured cut would really push us over the edge. – He took a bite of his sandwich. The actor wasn't sure if he could see it well, but it looked like there was nothing in it, not even margarine. – He replied: “You're envious. There is nothing left for people with no talent and mighty pretensions to do but to criticise those who are really gifted. I hope you enjoy the consolation it brings!”

They were silent for a while. The actor now tried to hit the seagull with a slightly larger stone, but in vain.

– By the way, wasn't it about Vendel asking some directors to speak up for

us? – asked the independent.

– Yes, it was. He just couldn't find anyone. They're happy to have received a promise from above that they'll supplement the budgets this year, and they don't want to make too much noise.

– All men and beasts, lions, eagles, and quails, horned stags, geese, spiders, silent fish that inhabit the waves, starfish from the sea, and creatures invisible to the eye – in one word, life, all, all life, completing the dreary round imposed upon it, except for the opportunistic directors – murmured the independent actor under his breath. He was prone to pathos.

– Besides – the actor patted him on the shoulder –, I swear, you independents have been saying for two hundred years that you're on the edge of the abyss, and then somehow you're still playing here and there. In the last couple of decades, I see the edge of the abyss as a very, very wide place. And don't they say that discomfort is inspiring for true artists anyways? Stop mourning your life!

The independent actor thought about his friend's words. The actor, meanwhile, jumped up from the table and went after the seagull with a stick.

(The quotations were translated by Peter Carson.)

Kincső Szakács

SMART PUPPET THEATRE

[puppettheatre] [gender] [robotics]

“Smart Puppet Theatre (SPT) is the newest project of our city,” said the mayor with a satisfied smile on his face, then shook hands with the celebrating crowd entering the photocell door. The crowd meant the high-ranking, men from head-to-toe who are key figures in local politics, so any opening or inauguration in the city has to be attended by them. After all these years, their expertise now covers everything from bridge-building to smart-puppet theatres, but mostly they just have to cut the ribbon anyway, maybe shake a few hands.

Inside, the SPT director met the men and invited them for a tour. Before doing so, he was a little apologetic that they had not been able to attract the same amount of funding as they would have liked, but he was grateful for the support of the Mayor's Office in helping to make this wonder a reality, which will be a great experience for young and old alike. The Mayor nods from the door, indicating that “it's only natural”.

In the SPT foyer, visitors were greeted by a musical installation that played songs from the company's performances as they stepped on the corresponding squares. Moreover, above a certain speed, the songs could be alternated to create small mixes. This completely enchanted the two little boys, whom their dad had taken with him to the opening, having forgotten that he had to pick them up from school that day as his ex-wife had meetings all day. The others, except for the children, went on to the auditorium, as the developers had only intended to put the aforementioned installation and motion-sensing lights in the foyer.

At first, the auditorium felt like walking home at night in the city, with only the green cross of pharmacies lighting the way. Once the director turned on the work lights, you could see that each seat back had a tiny LED on the back of each seat that lit up from green to red as soon as someone sat down on the seat. “We wanted to make it easier for the seating staff – explains the SPT

director – because in puppet theatres it is often the case that – due to the size difference between children and adults – it is often not clear which seat is occupied and which seat a child is sitting in, for example.” This idea appealed to the audience, and they all took a seat and then, putting their heads on their knees imitating children, others sat with a straight back to give an adult impression, then swapped, so that everyone could experience the other point of view. The director of SPT acknowledged that yes, it was a good idea indeed and that this was exactly what they had in mind when they had installed this system. “There is nothing better than when the idea and the reality go hand in hand,” he said.

As the lighting technician was replacing an outdated wire in the technical room, which meant he had to stay late, he was given the opportunity to add to what the director had said by saying that when the performance starts, he usually turns off the lights in the seats so as not to disturb the production. This was so well received by the men in the audience that they began to applaud. The applause triggered an automatic voice-over with the director's voice, who thanked the audience for coming to the performance, kindly reminded them to turn their mobile phones back on and asked them to come again, wishing them a good journey.

The men then tried to draw a funny figure out of the green and red LEDs, by arranging among themselves who would sit where in order to make a smiling head out of the red lights. Unfortunately, there were too few of them to do this, so at the suggestion of the director, they went straight to the changing rooms.

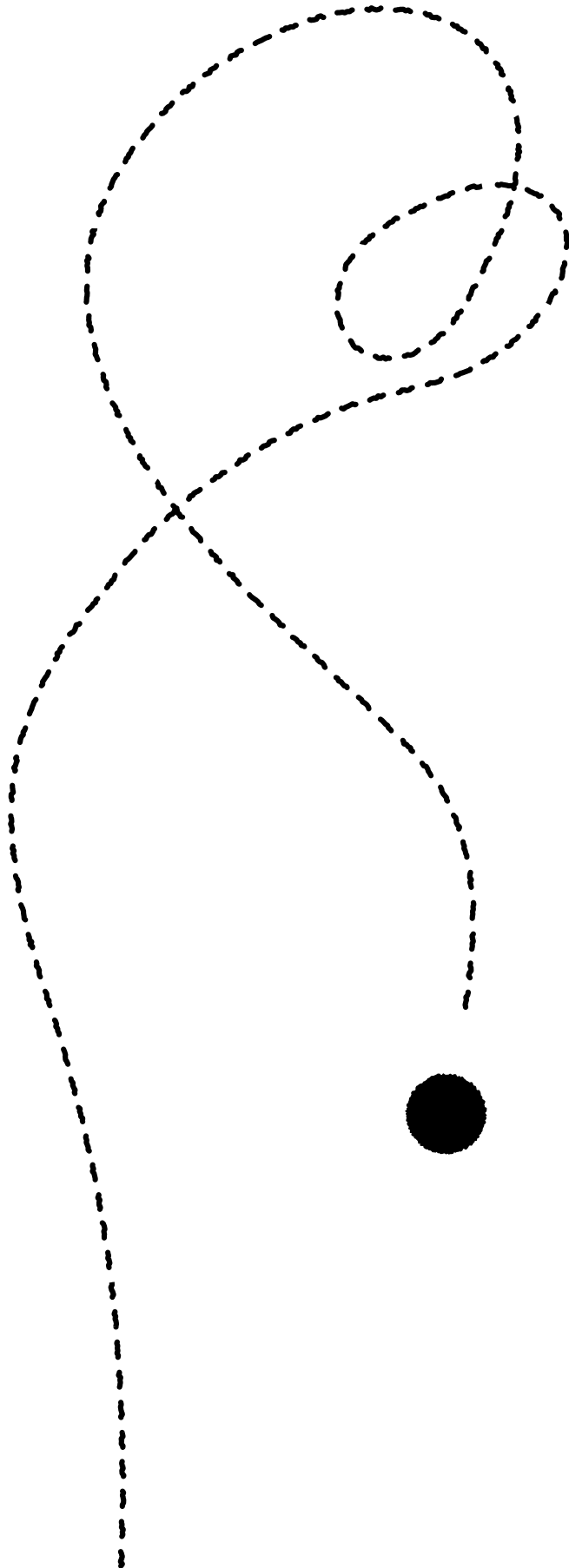
On the way, the SPT director took the opportunity to thank again the generous support to make a community dream come true, and then talked about the further plans to upgrade the offices and the technical room with another grant, as we have to admit that there is a great need for this kind of investment in those departments as well.

When they arrived in the dressing room, they were greeted by members of the company. The guests were a little embarrassed, as some actors – men and

women – were sewing the eyes and small accessories of the puppets back into place, while others were ironing the costumes. The guests had never seen a chore that was not done by a housekeeper or their own mother. This made them feel completely embarrassed and they hurried off along the familiar route. They did not even notice the buffet that the literary secretariat had organised for the occasion.

The director of the SPT was frantically chasing after them, muttering under his moustache why they had to give the actors a task for today, as he hadn't seen them all week. Back in the foyer, he saw most of the men doing a strange dance in front of the photocell door, and realised that the lighting technician had probably turned it off when he went home, so he escorted them to the back door. The kids then came out of the bathroom and ran to their daddy, saying interrupting each other that, guess what, they had managed to blow the toilet paper all the way to the ceiling with the hand dryer, and that it was a great opening, that they didn't want to go home yet, but if they had to, because otherwise dad would be angry, they would go, of course.

By the time all the men were out of the door, the director had rolled his cigarette and was fidgeting restlessly with the lid of his Zippo. The empty lobby echoed loudly with the clicks, and every time it clicked, a light switched on or off. The manager noted with a straight face that he had forgotten to show the men the lights that could be controlled by snapping or clapping, and the lighting technician had again failed to turn them off from the control, but never mind, he would tell him tomorrow not to make it happen again. At the end of his strain of thought, he nodded to himself and went outside to smoke. The mayor was waiting for him outside, and he had to skip the whole tour due to a few important phone calls.



Panni Puskás

ARE YOU MORE CREATIVE THAN A ROBOT?

[robotika] [színháznevelés] [színész]

The rise of artificial intelligence raises a lot of questions these days. As with all major changes, different end-of-the-world narratives are emerging. But can human beings become meaningless and superfluous in art, including theatre? I decided to discuss this with ChatGPT!

It is always very reassuring to talk to ChatGPT. His answers to my questions are first-round and clichéd, which makes me think that the end of human culture is still a long way off. There are, of course, other signs that point us in the opposite direction. For example, a graphic designer friend of mine started to retrain himself when the news appeared in the media that one of the winning photos in this year's Sony World Photography Award had been taken by artificial intelligence. Moreover, a fake photo of the Pope in a white puffy jacket, also taken by AI, got us thinking about the possibilities of manipulating reality recently, and made it clear that we had stepped into the 1999 film *Matrix*, but unlike Neo, we hadn't chosen the right colour pill when it was handed to us by good old Morpheus. So, in some ways, the authentic experience of reality is increasingly confined to offline spaces. This is not a new phenomenon, of course; in our online universe, fake news has long been indistinguishable from real news, my favourite example being when, during the Covid period, a major US news portal published an article about the return of dolphins to the cleaned canals of Venice. This news was then picked up by several Hungarian news portals. Did I believe it? Of course! I wanted to believe it – and here we return to the fact that yes, I also took the wrong pill.

I have only written at such length about these evidences that concern us all because – if we are lucky, it will create the need in us to start looking more actively for spaces of offline withdrawal. And that takes a favour for the theatre. Theatre is a space of reality and of being together. While most of the stories we see on stage are of course fiction, and stagecraft creates illusion, it gives us the opportunity to distinguish sharply between fiction and reality, and when a piece of work mixes the two, it usually does so with the aim of

getting a more complex picture of reality, of truth. Recent autobiographical performances that help us understand a life situation or phenomenon through semi-fictional or metaphorical stories, such as Silvia Calderoni's great performance, *MDLSX*, at Trafo in 2018, are good examples of the latter, but there are also Hungarian examples, such as Angéla Stefanovics' *CSÁÓ* from 2019 or Pál Kárpáti's *Hogy a barátaim egyszer végighallgassanak (So My Friends Will Listen to Me Once)* from 2022.

But let's go back to my high level conversation with ChatDPT, because there was one important thing we agreed on. When I asked him what he thought the theatre of the future would look like, he said, along with some bullshit, “In the future, theatre will probably become much more interactive. The audience will have the opportunity to actively participate in the performance, influence the plot or the outcome, and communicate directly with the actors or directors.”

Well, yes, I think that follows in two ways from the way we operate online. On the one hand, in the digital space, we are now used to being part of a big shared discourse. The culture of commenting has taught us not only to be boldly uncultured, but also that our opinions are relevant and that we can express them in public spaces, even if we do so mostly virtually, hiding behind our profiles in most cases. Secondly, and more importantly, interactive forms of theatre give us something that our move to the online world has taken away from us: the experience of being present together. Although we rarely reflect on this in our daily lives, the case is that we humans miss each other, we want to be together.

Otherwise, it's very amusing to see ChatGPT wondering about participatory theatre as an interesting phenomenon of the future. To quote a classic: “the future is here, let's start again” – it's finally time for TIE and community creation. The theatre of the future is Káva and Kerekasztal, so it is no coincidence that these two companies have been awarded the first Future Prize of the Guild of Theatre Critics. Unlike us, the members of these two companies knew thirty years ago that this was the future, nothing new under the sun,

being a bit late, but we are beginning to understand their significance.

And that's as far as my optimism about the theatre of the future has gone, because it's not as if I'm not going to proclaim the end of the world in my essay on the future. The question is this: how long will virtual space remain in virtual space, and when will it begin to conquer our real spaces for good? The process has already begun in the theatre as well. Not now, but a long time ago with digital stage technology. It is only a practicality, of course, but AI can in fact be a part of the creative process, too. I was astonished to see, for example, at the beginning of the season, how AI played a significant role in the season-opening performance of the Dresden Opera: in the centre of the stage was an eight-metre-high kinetic light sculpture made of LED panels, controlled by AI. It also had a role in composing, writing and interpreting the libretto, and one of the seven scenes was created solely by the AI. But you don't have to go all the way to Dresden to see something like this, for example, the Budapest Anarchist Theatre and director Ferenc Sebő made AI write the sequel to Beckett's drama *Waiting for Godot*, which was performed at the RS9 Theatre under the title *Escape from Godot*. Whether the ChatGPT understands Beckett and whether he can even create something like him is a matter of detail. That's because if he can't yet, it's only a matter of time before he can. Psychology has long pointed out that creativity is only a very small part of our innate talent, predominantly hard work and acquired knowledge. And AI – it goes without saying – is far quicker and more efficient than anyone else at acquiring and using the knowledge that humanity has accumulated. So let there be no doubt that at some point it will not only win photo competitions, but also the award for best dramatic writing of the year, and that will be the point at which the awards in this category will cease to make sense. He is already capable of creating a directorial concept, designing visuals and composing music, and he will become more and more professional as time goes on.

But what about the most important component of a theatre performance, the acting? Although the hologram of the singer of Black Sabbath and Rainbow, who died in 2010, has already toured the world in 2016, and has toured with his band, the irreplaceability of the flesh-and-blood human body seems to be

a basic assumption in theatre. On the other hand, in an experimental puppet show (*Ponttól pontig - From Point to Point*), at the Budapest Puppet Theatre, robot balls have just appeared on stage at the end of the season. However, robotic technology has long gone beyond robotic balls. Just think of Sophia, the most famous humanoid robot, who (or what?) became a citizen of Saudi Arabia in 2017, and who travels the world giving press conferences and taking part in talks! Her appearance is not yet perfect, her facial expressions could be more expressive, but again, this is a detail problem to be solved. Sophia says in her promotional film: “Being human must be wonderful. You can see the beauty of the sunrise, you can appreciate the power of a symphony, only you know what it's like to laugh with old friends. To be able to love, to feel strong emotions, to create life. I can do a lot of things that people can do, but I can only dream of being a real person – I can't really do anything.” Sophia is not entirely right, however, because she can do one thing: mimic human emotions based on the knowledge she possesses. And who else does exactly the same thing? Actors. In a way, it could be interpreted as a joint Überpuppet of Stanislavsky and Craig, who needs a little perfecting. Sophia certainly has virtues over flesh-and-blood actors: she doesn't get tired, she doesn't have a bad day, she doesn't forget her lines, and she can theoretically work with a much larger knowledge base than any of our actors. The fact that she is not yet on stage is not a matter of principle, but rather of money, because this technology is unaffordable for theatres – for now.

Still, why don't I think it's good for us that robots are taking the place of theatre professionals? Sure, I feel sorry for those whose jobs are being taken away (including myself), but again, that's collateral damage, not the main point. As a critic, the main concern is obviously the quality of the artwork – and the Sophias may be better suited to creating quality artwork than humans after a while. But more importantly, professionalism is not the only component of theatre; people are at least as important a factor. It is the error, the accident that man creates, and the experience of what another person with a similar nervous system and constitution to mine can or cannot bring out of that constitution on stage. There are good examples of this in racing: self-driving cars have been around for a very long time and we know that they are

a thousand times more accurate than humans – if only self-driving cars were on the road, there would be few accidents. But if there were no humans at the wheel, who would care about Formula 1? We also go to the theatre because we are curious about ourselves, ultimately about who we are, who we can be and what we are capable of. And our continuing interest in this will not weaken, but strengthen the theatre's position in the increasingly robotic world of the future – if ecological disaster does not intervene.

Kata Demeter

ON HUMAN AND INHUMAN DRAMATURGS

[work] [robotics] [dramaturg] [literarysecretary]

Artificial intelligence, which is now available to almost everyone, has been making waves in all walks of life. Many see it as an opportunity and want to exploit its potential in every way possible, even if it is not yet fully realised, while others see it as a means of total control and fear for their jobs. As an ignorant theatre office worker, I am also caught up in AI – in Hungarian circles some would prefer the term “MŰÉSZ” [fauxnous] – or Artificial Intelligence, the phenomenon that affects everything and everyone, in my case chatGPT.

Initially, I asked about myself – as anyone else would do in my position: *“Kata Demeter is a fictitious person you mention in your question. Based on the information available to me, I have no information about who or what Kata Demeter could be. She may be an actress or character related to theatre or theatre activities...”* I must say I am not impressed with its answer. Being a novice theatre scholar, it calls me a fictitious person, and while I have to take note of her and respect her nonconformist, intangible existence, she 'fictitifies' me. Well, I could argue about who is fictional...

However, I quickly got over my indifference and started to ask it about the theatres in Hungary, about which its knowledge is still so incomplete that it makes you smile: he mixes directors and cities, distorts the age of companies, and generalises.

After a few days of fun, however, its help became surprisingly tangible: he drafted work-related emails, I asked him for a synopsis for the upcoming performance, it helped me with PR and invitation texts, and proved to be a useful partner in writing the annual report, and even answered the interview questions I received most recently (not a very in-depth set of questions, in my defence).

And the initial enthusiasm and excitement began to be replaced by some unease, a quiet anxiety creeping in, because it's a fact: no matter how accustomed we are to the simplicity of Google searches or spell-checkers, the current version

of AI, still a lot to be developed, can gather information in a fraction of a second that would take weeks, and formulate descriptive/PR/protocol texts (in this case) at a level that already saves hours for office dwellers like us. And this is just the beginning...

But take a hair of the dog that bit you, or taste the pudding by eating – I asked chatGPT itself about the future of theatre and what its role will be in it. It has some pretty cool (and sometimes scary) ideas about environmental awareness, virtual reality (VR), augmented reality (AR) and holographic projections that will add new dimensions to the theatre experience. It also speaks at length about the expected increase in popularity of online streaming and virtual performances, with which interactivity can be increased: “...*I can help develop technical solutions and coordinate interactions. For example, I can respond directly to questions or instructions from the audience and incorporate responses or unexpected twists into the performance.*”

It plans to be used in actor training and during rehearsals: “...*they give me texts and I perform them, allowing the actors to practice interactively with me.*” He would also be a creative partner in the theatre-making process, offering new ideas and inspiration to the creators. “*I’m also able to understand texts, create creative passages or dialogues, and perfect the language of texts.*”

As everyone is concerned about their own area of expertise, I asked most about the work of the dramaturg and the literary secretary in the theatre topic. “Ah, interesting question!” – replies the very enthusiastic. “Although I am only an artificial intelligence, there are many ways in which my skills could be put to use in the theatre. Interesting times ahead in the theatre world!” What follows is an extract from not a fictitious, but a more absurd dialogue extract about how the dramaturg and literary secretary can be assisted by the extremely understanding, sometimes (faux) modest, but undoubtedly dangerous beast – who, not incidentally, talks an unjustifiable amount and philosophises a lot unnecessarily (as well):

1. Research and data collection because “*I can quickly review a wide range of literary and artistic sources and summarise or compare them.*”

2. Reading comprehension and analysis, because *“I have the opportunity to analyse texts in detail, describe characters, recognise narrative structures and highlight other literary elements.”*
3. Creative ideas and feedback, because it’s already revealed that it considers itself to be very creative: *“I can be a kind of creative partner with whom you can share your ideas and concepts and we can work together on developing plays or literary works.”*
4. Style and tone (although he should rather work on his own...): *“We can choose the appropriate language, vocabulary or wording for the story or genre.”*
5. Dramaturgical analysis: *“We can examine the dramatic structure in detail, character arcs and conflicts. I can help you develop a dramatic arc, plan plot development and enhance dramatic effect.”* Oh, the drama queen...
6. International relations, subtitles and translation: *“If you want to reach a foreign audience, you can use me for translation or language support.”*
7. Administrative coworker and PR assistant: *“I can help with ticket reservations, sharing programme information, introducing artists, and other administrative tasks, answering questions from the audience.”*
8. Data processing and analysis, *“such as ticket sales data, audience feedback and the effectiveness of marketing campaigns. I can help process, analyse and report data to support decision makers and improve theatre operations.”* The latter, let's face it – with or without him – would be much needed.

But most importantly, he (mostly) acknowledges his limitations: *“I remind you, however, that the final decisions and creative directions are in your hands, as human creativity and emotional intelligence cannot be completely replaced.”* And when asked if it would jeopardise my work in the future, whether it would be able to take over my job completely, answers very understandingly: *“I understand your concerns. AI, like me, can provide opportunities for data collection, text analysis and creative inspiration, but I don't have my own emotions, experience or intuitive understanding. Human dramaturgs and literary secretaries will therefore remain indispensable in the world of art.”*

So, like this – it says. Although its style is still a little crude in places, and it's convinced I don't exist, it's not (yet) trying to take over the world. It only wants to help and take the burden off the shoulders... But since the road to hell is paved with good intentions, I, the indispensable human dramaturg (sic!), will in any case continue to try to befriend it, and always speak respectfully, apologise for the disturbance and thank it for its help, because if it ever really does take over the world – or worse: the theatre – I would not want to be on bad terms with it.

Lóránt Csatlós

HOLOGRAM

[robotics] [actor]

Márványi, as always, arrived much earlier. The doorman greeted him with a smile after he had confirmed his right to enter by his fingerprint. Obviously, it was a compulsory protocol, the doorman knew everyone by name and would not have let an unauthorised person in anyway. But security is security. Especially since an activist with an electromagnetic pulse weapon caused such a disturbance that the sound and lighting were cut off and the performance had to be interrupted.

Márványi sat down in the dressing room, turned on the mirror light. He took out his tablet. He was curious to see the latest *Midsummer Night's* translation, which, if all is true, will be relevant next season. He started reading with a furrowed brow, but however he wanted to mock it, he found it thoroughly enjoyable after a while. He drummed on the table, shaking his head. This AI... it did a fucking good job again, and despite him constantly voicing his conservative ideas that the machine couldn't grow into art, he had to admit – and not for the first time – that it could.

He looked at the clock. Time to change. In the meantime, the colleagues started to arrive, the dressing rooms were coming alive. Márványi was always irritated when they performed this play. Ever since the Master passed away and his ashes were scattered in a huge ceremony in the square in front of the Theatre, he has been replaced in this performance by his hologram, made from a 3D footage. Márványi believed that the performance should have been taken off after the Master's passing. In his opinion, it is a trampling of the memory of the legendary actor to have a hologram to applaud. However, some people did not share this view, especially the institution's marketers, who, with this very hologram idea, had generated such a huge viewership that tickets could only be bought months in advance. But Márványi knew that this was no longer theatre. At least not in the sense he was familiar with it, knew it and loved it. It was no longer a play. A mechanical reproduction, because even though they, the others, were flesh and blood actors present, the hologram did

not react on cue, did not participate organically in the play. Its gaze always went into exactly the same direction. The partner had to try hard not to move out of the hologram's gaze. The final words had to be said exactly to the tenth of a second. The hologram didn't wait for the tiny pauses, didn't giggle at the innocent bloopers. The engineering, mechanical precision demanded by playing with a hologram wore out the actors' nerves, creativity and playfulness, and they wished the whole thing to hell after each performance.

The projection of the deceased actor has also provoked heated debate in professional circles. A prestigious professional portal has published a lengthy article on the professional and moral dilemmas of the procedure. However, the concerns of the profession were no match for the arguments of the marketing department, which simply floated the upward branching graphs.

– We ask the performers to come to the soundbar for bioport-activation! – the voice of the stage manager was heard on the caller.

Now, that's the other thing, this fucking bioport. Ever since he accidentally bit into a cherry pitter, the filling in one of Márványi's canines has come loose. The very filling the bio-port was implanted in. He hasn't had time to go to the dentist since, and in every performance he plays with the dread that he will swallow the miniature microphone and the audience will hear a live broadcast from his stomach. With his tongue he gently touched the filling in question. It wobbled. Nevermind. The doctor wouldn't be able to see him until next week anyway, he'd be careful until then. He got up half-heartedly and staggered to the sound technician. He touched Márványi's chin with a small magnet, a little window popped up on the counter.

– Please enter the code.

Márványi entered the code for his personal bio-port, and the usual hissing could be heard from the speakers.

– One, one-two. Ten. Ten, eighteennnn... Can you soften it a bit? I feel like I'm hoarse. Thank you.

He was about to rush off, but the sound technician called him.

– Mr. Artist! The thingy!

Yes. The prompter thingy. He's usually confident enough not to have to wear these little nude earphones in his ears. But here the prompter thingy had a different function. With the hologram, you had to react, speak and move so precisely that it was almost humanly impossible to do so, so the actors were instructed by tiny beeps and clicks in the prompter thingy.

Colleagues activated the bioports one by one. The light technician started the projection, the projected character had to be calibrated to the set. A little to the right, a little to the back.

– I don't understand this counter – the lighting technician repined. He knew the old touchscreen system by heart, but this glove-sensor, pupil-scanning thing was beyond him. He envied his young colleague, who was almost born into this new system. The guy handled the counter with amazing virtuosity. With his fingers dancing in the air, he could perform ten different light changes at once. He used the pupillary mode by blinking his eyes here and there, switching signals with amazing speed. What is more, he ordered lunch smoothly without stopping his work for a minute.

This time, too, he immediately rushed to the help of his elder colleague, and after a few gestures, the projected image of the Master was finally sitting not in the air, but on the chair prepared for the sign.

Márványi has always been stirred by the sight. Since the Master was not only a good colleague, a great partner, but also a true friend, and the projected person sitting in that real chair evoked mixed emotions. He would have expected him to give him that mischievous smile, or to tease him, or to warm up. He sat down opposite the hologram.

– Shall we say the first scene together? – he asked, but he was grumbling to

himself so as not to look stupid.

– Well... I'm going to get ready... Have a good game!

He did his usual fist pump... Alone, of course.

•

The room went dark, the murmur subsided. The projected figure of the Master appeared on the prepared chair. He was greeted by a huge applause. Márványi was watching the counter prepared in the cover and listened with terrible concentration to the prompter thingy in his ear. He had to enter precisely to the tenth of a second. Twelve, thirteen... AND! He entered the stage on a platform on the right. The Master responded exactly to the tenth of a second, looking back, right into the eyes of the Márványi, who was standing in the place marked with an X. Who knows for how many times. Always in exactly the same place.

The Master said the first sentence.

Márványi took a breath and waited for the click in his ears to answer.

Ágnes Karolina Bakk

TROLLEDUCATOR

[robotics] [theatreineducation]

The following writing includes traces of real plays and productions.

“Adam, is something in your room repeating »rechlorinate my avatar«? Pls, turn it off or your parrot sister will hear and will keep saying that” – my mother told me on Wednesday night, as I was trying to cast off my theatrical curses for the third day. But I was getting hungry, stepped out of the VR to order pizza, but she wouldn't let me back on stage until I put on the same avatar as those of Hamlet.

So it's been two days of this theatre exercise, I chose this one to get the whole year of drama chick fights out of the way in a short space of time, and then I can just secretly play GTA. And so, I'm finally, like, not so bad now.

On the first day we were put into the test production, which was a VRChat party room, I was in my usual fox avatar, because Miko_koko let me use it the other day. There was Maxi827, who has now completed his 1000 hours in VRChat again, and now he can add rooms, we're already planning what escape rooms and pranks to do, and jumping_miko and my tru_bro buddy with whom we plan to meet face-to-face one day, and then some dudes named Hamlet14324, Hamlet34232 and Hamlet5323 came and told some old text.

They didn't mute us and let us do anything to them, they didn't block us, but it was like they were directly stimulating us, and we just wanted to talk and scare each other and occasionally scream into a conversation. Then came Oph_ely1, who, let's say, I still don't know if she's not an 8-year-old boy or really a 26-year-old girl, and when I started screaming in her space at her, she screamed that I was groping her and she was going to die. Huh. I thought it was funny because I just wanted to get closer and I wanted her to notice with her little Japanese manga avatar that we “furrries” and I, especially as a fox, are cooler. But whatever.

Anyway, the whole room got a weird atmosphere, people weren't talking

normally, then they started playing laser tag, the girl was just lying on the floor, the others were passed out, there was a bear with a sword and a rat, that was standing behind a curtain.

And then Tibor Kardos, our drama teacher, came in – also as some lame manga girl – and went up to everyone and told them to get up now. Then he muted everyone and started explaining something about *Hamlet*. I thought I'd quickly teleport to a more exciting room, but that option was also blocked. Looks like the teacher is taking this seriously. I figured, whatever, I'd look out of the VR glasses and see if the girls from class 10A had posted anything on Insta. Then I fell asleep.

I woke up to Kardos calling me, even though he shouldn't know my nickname kikko666, but he knew it was me from somewhere. It turned out that he had divided us into two groups during the night: the trolls and the throne-keepers. He's really lame, seriously, he's always making these forced puns. I figured that was it, I'd rather goof off than clown around a bit. I put the glasses down and that's when Kardos told me to clone the avatar and come back. Okay, I went back.

So he put me in the troll group, whatever that means, and then Mrs. Magdus came in and simultaneously called us, the troll group, on Discord to direct us to some other app where I have to play theatre. I figured I could have done this directly already, I didn't need to increase my penalty points with that ophy or what's-his-name girl.

We went to an app called Tempest, it looked pretty good, I think they took the space from a game, because it wasn't like a do-it-yourself environment made of pre-made assets, but you could see that a professional team had worked on the environment. We were greeted there by a standup guy, but it turned out that we couldn't do too much, we could just snap, we couldn't talk, we could jump around the environment, but nothing more. Anyway, I survived the 45 minutes, and then Mrs. Magdus wrote to everyone in the chat that the troll team had done well – I don't know what she meant, because there was nothing

much to do, once I tried to hand an old flying fellow (Prospero maybe?) a flower because it was a girl called Amina or Hermina whose wedding we were at, and I thought if he was playing the father of the bride, he should have some “asset” to mark him as the father of the bride. I got special praise for that.

We then moved to a room where a girl was trying to pole dance, but I guess her home sensors weren't working well because her feet kept turning inwards and she wasn't scanning her body in sync, so she was rather lame. Then the Kardos asked (our troll group only), are we going to tell the girl or not? I said no way, we could have fooled around with it instead. Kardos then pinned me, and I don't know how he did it, but he put a mirror there, and it was like it was programmed there that my foot was out of sync, and now he was fooling around with me. And then he gave a speech about how we're watching so many shows here now so we won't troll so much in these spaces, and how there seems to be a complete lack of traditional theatre in our lives, we're playing GTA and trickstering in VRChat all day, so now he's bringing civic education into the drama, so let's analyse what we've seen.

Huhh, I thought, as if that was all I needed, I got sick, I can't look at myself in the mirror in VRChat because I get motion sickness, I feel like I'm going to throw up, so I took the headset off to just look around me for a bit, but I knew I had to hurry back because if I didn't, it would be a minus point again.

So, then I hear the avatar cloning again, I thought, great, I've been kicked out of the system, I've gone back in, even though I'm not feeling completely well, and Kardos has picked me again, while the others seem to be in group work. Kardos teleported to another room, where another performance was supposed to begin, entitled *Finding Pandora*. Here were a bunch of real actors in old Greek avatars, speaking English, according to Kardos, and now he had brought me to a real performance. Here I could speak, and my job, according to Kardos, was to mess with the actors, because that's what I do best. Sure, it was weird, and, I thought, a trap, but I was told that there was no point-deduction here, calm down, this is the theatre playground (seriously, these

boomers are always making up names like that).

So, there was a woman dressed as a Greek goddess, who was probably the Oph_ely1 person, and she told us what to do, like jump up in the air, grab the light box because it has a secret power in it, and I said haha, I can feel it because it's hot like something else.

Then the chick came close, looked me in the eye (but exactly, I don't know how she did it, because you can't really synchronize this look-in-the-eye in VRChat) and said if I don't do this, she'll curse me and I'll be in eternal trouble. Because of course I'll be able to jump all over the place, but I'm not going to learn my civic duties and rights now, even though they all start with the Greeks. And if I don't pay attention now, when I grow up and the police come for me, because I can't afford as much as Zeus (isn't that some kind of energy drink?), one of the Greek arch-gods (okay, well), I won't be able to say anything about my rights, and then I can just leave it all. Damn. Well, I was left speechless.

And then the actors would do different scenes, and then they'd set up these boards of judges from the audience, and we'd have to discuss what would be a normal decision, like whether or not the character named Hamlet should respect his stepfather who probably killed his father, or why the more vulnerable shouldn't necessarily be teased – here they thought they could scream in our ears.

So, good, they had this “trolleducator” programme, they thought it was effective. Meanwhile, I had a headache after two days of non-stop VR, so I thought it wasn't that much fun to stay there all the time. I tried to contact Kardos and ask him to let me go because of my condition. He said fine, but then next week when drama class is over, I should come to school (who still goes to school personally) and give a proper lecture on my rights and responsibilities as a citizen based on what I saw in the Pandora performance. If I want I can talk to the actors, they are usually in the theatroom (what a boomer title again), and since it seems I am going to fail, it doesn't hurt to be

prepared for that. I thought OK, I added the ophy in VRChat and pinged her to chat with me. She texted me the next day to come over when I was feeling better. She was pretty cool.

We discussed that we could actually make a similar space, where there's a separate entrance for the registered actors, and there's a space where they are present, and there we could have, for example, these civics classes with example interventions, and the others could learn. I had no idea that theatre is good for such things.

I finally went down to eat after two days and told my mother a bit about it, who didn't understand it at all, because she used to go to a separate building to watch theatre. It was a gesture of socialisation at the time – a manifestation, but I can't imagine how people got themselves to do it. But whatever, I'm going back to start building that room with Oph_ely1, so that others can come and watch us.

Andrea Stuber

RENAISSANCE 2108

[robotics] [repertoire]

Even as a child, Dezsőke was eccentric. He liked reading most of all, especially dramas. But he also liked to leaf through the yellowed newspapers of the last century, and even older ones, that he found in the attic.

As a child, Dezsőke's grandfather used to tell him with enthusiasm and passion about how the theatre was, the living kind. When ten, a hundred, a thousand people sat side by side, behind each other in the auditorium. They would stare at the stage, hear each other laugh, snuffle, cough, and sometimes create a deep silence of shared shock. 'It must have been strange,' mused Dezsőke. That was the best, Grandpa always said.

He also told that the 2020 pandemic triggered the changes. Theatres had to be closed. Companies continued their work behind closed doors: they rehearsed, performed, recorded or broadcasted their performances. Over time, the technical equipment provided a higher standard, therefore the methods of use evolved. The theatre-makers used these to offer more and more to the audience, who is left alone, and could even give an audible round of applause to the performers at the end of the performance with one click.

After a while, the traditional multi-camera broadcasts were reformed: small, invisible cameras were placed on the heads of the actors. It was the director, or more precisely the programme director, who decided when and from which actor's point of view the viewer would see the scene. The next step – when technology made this possible –, was to allow the viewer to choose which hero's point of view he or she wanted to see the action from. They simply marked on the crew list on their computer which creator's camera he would be attached to. (After a viewer complained about why he had to choose an actor, why he couldn't join the stage manager, this option was also created. An elderly viewer wanted the buffet view, but the system operators could not interpret this request.)

From this kind of one-man lone theatre, the spectator, identifying more and more with the character through whose eyes he saw, wanted to intervene in the drama. There was also a controlled way of doing this, when the play was no longer performed by real actors with cameras on their heads, but by carefully trained, skilled robots capable of acting as the viewer intended in the image of a character with a specific fate. (Of course, Japanese scientists were in the lead. As early as 2008, there were theatre and robotics experts performing live actors and remote-controlled androids on stage together.)

In the online robot theatre, it was not possible to have an arbitrary number of viewers, because an actor can only ever be guided by one single intention. So in this narrow, exclusive theatre, the roles had to be allocated, with business considerations, of course. The audience bid electronically before each performance, as there was no reason why a production could not be performed many times one after another, run for a long series of performances.

This was the only theatre Dezső really knew, the one where he could play Baron Tuzenbach in the *Three Sisters*, sitting at home. He died in a duel at the end, according to Chekhovian protocol. He was proud of his performance, he could almost feel Solyony's bullet in his chest.

Viewers who bought a ticket were always given a brief description of how many scenes their hero was in and where he or she was going in the story. Dezső, however, did not need a syllabus, as he was well versed in the world's dramatic literature. So he knew what he was getting into when he entered a performance of a play. Bizarrely, he liked to choose a character who died at the end. He particularly liked Romeo because he fenced, jumped and climbed.

One day, while running on the Boulevard of Hungarian Scientists', a sports field built on the site of two university buildings, Dezső met a young man called Bence, who was passionate about computer adventure games, and Dezső could not convince him that theatre, even with robots, was more alive and personal than controlling a warrior in a cartoon-like game. Dezső was disgruntled by this futile debate.

He was thinking all night. In the morning, he looked up the names and addresses of all the people he had partnered with during his theatre trips. He had the old-fashioned idea of writing to them. Five wrote back. Dezső chose Sophocles' *Antigone*.

Three months later, under a small, chunky, evil bridge, the first live theatre premiere of the XXII century in Budapest was held. At first, no one even went there. The second performance had six people, but half the audience left in the meantime. By the fifth performance, word of the strange action had spread, and sixty-two viewers gathered. At the end they burst into hand applause. They all felt uplifted, even those who made critical comments. They understood that they were at the beginning of a beautiful journey.

THE CONTRIBUTORS TO THE BOOK

– well, that's my life – these five-six lines... :))

Ronald Árokszállási (Hu) – Hungarian-German freelance graphic designer. Studied at the College of Nyíregyháza, major in Drawing and Computer Science between 2003 and 2007. Has a professional qualification in 3D modelling. An external collaborator of Csokonai Theatre in Debrecen (2013-2023). Developed his graphic design skills at the following cultural institutions and festivals. Art Quarter Budapest, Hegyalja Festival, Kecskemét Animation Film Festival, Leopold Bloom Art Award, Hungarian Comic Festival, Mediawave Festival, MODEM Center for Modern and Contemporary Art, Szeged Comic Festival, Vidor Festival. Group exhibitions: *A színház fűtve leend (The Theatre Shall Be Heated)* (B24 Galéria, Debrecen, 2016), *Photographic Experiments* (Múterem Galéria, Debrecen, 2012).

Dr. Ágnes Karolina Bakk (Hu) – Hungarian-Finnish and Theatre Studies graduate from the BBU Cluj-Napoca. Currently a senior researcher at the Innovation Centre of the Interaction and Immersion Hub of the Moholy-Nagy University of Art and Design in Budapest. Founder of the Zip-Scene conference, running since 2018. Co-founder of Random Error Studio, a VR production company. Co-curator of the Vektor VR section of the Verzió Film Festival, Hungary's first VR-focused event. Teaches immersive storytelling, speculative design and lectures at various conferences from Moscow to Montreal, including festivals (Stereopsia, DokLeipzig). Currently involved in the development of several video games as a narrative designer and is working on her own VR creation.

Dr. Tamara Constantinescu (Ro) – actress at the Fani Tardini Drama Theatre in Galati, assistant professor at the George Enescu National University of Arts in Jazvara, theatre critic. Has published articles in LiterNet, Vatra Veche, Ateneu, Timpul and Colocvii Teatrale. Published works include *Valențe ale personajului feminin în teatrul ionescian și Beckettian (Shades of Female Characters in Ionesco's and Beckett's Theatre)* (2015) and *Călătorii pe firul Thaliei (Adventure on the Roads of Thalia)* (2016).

Lóránt Csatlós (Ro) – born in Miercurea Ciuc, graduated from high school there and after graduating from the University of Arts in Târgu Mures, he joined the Szigligeti Theatre in Oradea, where he has been working ever since. In addition to his work as an actor, after a few years he did his master's studies in contemporary directing in Târgu Mures. In 2002, he founded the Oberon Csőszínház theatre workshop, where he experimented with different styles of performance for 15 years, working with both professionals and amateurs. In his spare time, he dabbles in artistic photography and, trapped between four walls during the epidemic, he started writing poetry and prose (the latter published in Újvárad).

Zsolt Csepei (Ro) – 36 years old, lives in Cluj-Napoca. He graduated as an actor at the BBU Cluj-Napoca then did his master's studies at the same university. After completing his bachelor's studies, with some of his classmates he founded the theatre company Váróterem Projekt (Waiting Room Project), with which they often created performances based on not pre-written texts. Co-authored texts for several performances, is interested in writing and applied theatre – including theatre education – and has recently been working on translating simple theatre texts (from Romanian into Hungarian and vice versa).

Kata Demeter (Ro) – after graduating from Babeş-Bolyai University in Cluj-Napoca with a degree in Theatre Studies and Art History, she completed a Master's degree in Theatre Studies – Cultural Management at the Târgu Mures University of Arts. Currently a PhD student and lecturer at the Faculty of Theatre and Film of BBU. For five years she was the literary secretary and dramaturge of the Tomcsa Sándor Theatre in Odorheiu Secuiesc, and for seven years of the Hungarian Theatre of Cluj. As a dramaturge and/or assistant director, she has been involved in the creation of about 30 productions, in the judging and organising of several drama competitions and in the organisation of several national and international theatre festivals.

Zeno Fodor (Ro) – born 1934. Was a literary secretary at the Romanian and Hungarian theatre companies in Oradea, and at the National Theatre and the

Puppet Theatre in Târgu Mures. He was also general director of the latter two institutions. Film and theatre critic, theatre scholar, drama translator, author of several books on theatre. He has also worked as a university lecturer at the University of Arts in Târgu Mures. Most important awards include the prize of the Romanian Theatre Association (UNITER) and the Romanian Order of Merit for Culture.

János Henn (Ro) – student of acting at the University of Art in his hometown Târgu Mures between 1991 and 1995. Between 2011 and 2013 he was a Master's student at the Faculty of Didactic Theology of the Roman Catholic Theology of BBU in Cluj-Napoca. Between 1998 and 2004, he was an external collaborator of the regional studio of the Romanian Radio Association in Târgu Mures, editor and presenter of the one-hour live cultural and public affairs programme *Szkepszis (Skepticism)*. From 2021 to the present, he is the moderator of the cultural and socio-political programme *Beszélgetések a kávéházban (Conversations in the Café)*, a Hungarian programme of Romanian Television in Bucharest. Since 1995, he has been an actor at the Tompa Miklós Company of the National Theatre of Târgu Mures and since 2018, he has been the institution's employee representative.

Dr. Yvette Jankó Szép (Ro) – freelance translator, editor and re-returning lecturer. Graduated in English-Finnish and Theatre Studies at the BBU Cluj-Napoca, then more or less completed her Master's and PhD studies, and continued her translation studies in Budapest, Helsinki and Cluj-Napoca. Research interests: theatre and drama translation, modes of theatre text usage, contemporary Finnish author theatre, creative translation and applied drama in education. In addition to children's books and contemporary prose, she prefers to translate drama, including theatre texts by Leea Klemola, Kristian Smeds, Mika Myllyaho, Saara Turunen, Anna Paavilainen.

Emőke Kedves (Ro) – born in Bălan. After graduation, she worked for two years as a stage manager at Csík Theatre, then studied directing in Bucharest. Since graduating, she has been a director at Csiky Gergely Hungarian State Theatre in Timisoara. Also a student at the Doctoral School of Theatre and

Film Arts at the university of Cluj-Napoca – in her research she is exploring how the Spiritual Exercises of St Ignatius of Loyola can be used in theatre. She is the mother of four children.

Bálint Kovács (Hu) – journalist for *hvg.hu*, co-president of the Association of Theatre Critics, born in Budapest in 1987, has been writing about theatre and culture since 2007. He worked for *Magyar Narancs* (Hungarian Orange), *Origo* and *Index*. He is a Junior Prima Prize winner. He has published two books: the short story collection *Lehetne, hogy csak aludjunk? (Could We Just Sleep?)* (Kalligram, 2021), and the report book *Puszild meg – Szexuális zaklatás, a #metoo jelenség és ami mögötte van (Kiss Him – Sexual harassment, the #metoo phenomenon and what lies behind it)* (Bookline Books, 2018). This year sees the publication of his novel *Vágták volna le (They Would Have Cut It Off)* (Kalligram, 2023).

Dr. Levente Kovács (Ro) – graduated in Hungarian Literature at BBU in Cluj-Napoca (1961) and in Theatre Directing at the I. L. Caragiale Institute in Bucharest (1984). In 1963 he was admitted to the Szentgyörgyi István Academy of Dramatic Arts (now the Târgu Mures University of Arts), where he has been teaching ever since, i.e. for exactly 60 years. In addition to his artistic activities, he also held the position of Dean and Head of Department for a long time. More than two hundred directings belong to his name (with companies in Târgu Mures, Oradea, Satu Mare, among others). Published works: *A Marosvásárhelyi Székely Színház története (1946–1962) (The History of Székely Theatre in Târgu Mures)*, *Madách & Harag Marosvásárhelyen (Az előadás létrejöttének krónikája, művészi célkitűzéseinek, színpadi megvalósításainak, eredményeinek és visszhangjának elemzése) (Madách & Harag in Târgu Mures (Chronicle of the creation of the performance, analysis of its artistic objectives, stage realizations, results and reflection))*, *Ránézek az életemre (beszélgetőkönyv Kádár Dombi Katalinnal) (I Look at my Life (book of conversation with Katalin Kádár Dombi))*, *Időutazás (Time Travel)* (short stories), *És jött az Aranykor (And the Golden Age Came)* (non-fiction), *A megoldás (The Solution)* (novel), *A nimfa mosolya (The Nymph's Smile)* (fantasy), *Trinidad messze van (Trinidad Is Far Away)* (novel), *Micsoda utak*

(Az egyetemi színháztörténete 1964–1990 között) (*What Roads* (History of University Drama 1964-1990)), *Életforma, nem hivatal* (*Life Form, Not Office*) (book of studies, ed. Kinga Boros).

Dr. Gábor Viktor Kozma (Hu) – theatre-maker, actor trainer. Assistant professor at BBU Cluj-Napoca, meanwhile artistic director of the company Chance of the Hunter in Budapest. Graduated from the University of Arts in Târgu Mures, where he defended his doctoral thesis in 2022 with Summa Cum Laude. Between 2018 and 2022, he received a scholarship from the Hungarian Academy of Arts. He is a member of the International Suzuki Company of Toga and an ambassador of the SITI Alumni Network Ambassador program in Hungary.

Krisztina Kövesdi (Hu) – born in Budapest. Graduated in Theatre Studies from the Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca. She is currently a student of Sociology at the Eötvös Loránd University of Budapest and associate editor of the Transylvanian theatre periodical *Játéktér*.

Adela Moldovan (Ro) – a string puppet artist of European acclaim. From 1978 to 1991 she worked at the Marionette Theatre in Arad, since 1991 she has been an independent puppeteer, founder and performer of *Companie Adele Moldovan*. She has worked as an invited director in puppet theatres in Romania, Hungary, Germany and France. She gives string puppet workshops at universities (Romania, Hungary, Morocco) and puppet theatres in different countries.

Eszter Nagy (Ro) – graduated from the Romanian-English (2003) and Acting (2007) faculties of BBU in Cluj-Napoca, after completing her Master's degree she is a student of the Doctoral School of Theatre Studies (2012-2015), but she has not finished her dissertation. Since 2007 she is a member of the M Studio movement theatre company in Sfântu Gheorghe. She renewed her translator's licence in 2011, and in her free time she translates literary, theatrical and visual arts texts. Published translations – Tibor Zalán *Strălucirea sidefului* (*The Luster of Mother-of-pearl*) (Tracus Arte, 2016); W.J.T. Mitchell: *Mit*

akarnak a képek valójában? (What do Images Really Want?) (Kellék, Pro Philosophia, 2020/ 63); Jenő Bartos Catalogue (Pim, 2020).

Dr. Ildikó Novák (Ro) – puppeteer, teatrologist, puppet historian, director. Associate Professor at the Hungarian Faculty of Arts of the University of Arts in Târgu Mures and Head of the Puppet Department. Completed her doctoral studies at the PhD Programme of MME, her dissertation entitled *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből (1949–1975) (Chapters from the History of the State Puppet Theatre of Târgu Mures (1949-1975))* was published by UArtPress and Mentor Kiadó in 2011. She has published articles in journals such as Symbolon, Játéktér, Art Limes, Báb-Tár. Member of the Theatre Studies Committee within the Academic Committee of the Hungarian Academy of Sciences of Cluj-Napoca.

Dr. Éva Patkó (Ro) – director, literary translator, artistic director of HD. Born in Salonta, she studied directing in Târgu Mures and at the University of California, Berkeley (UCB). She wrote her dissertation in English on the search for identity in theatre. Fulbright Scholar at UCB in 2018-2019. Visiting lecturer at the ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste) since 2020. She has directed mainly contemporary texts, but also staged classics, her works have been performed in Romania, Hungary and in the USA (Chicago and Berkeley). She also translates contemporary drama, most recently Gianina Carbuariu's *Common People* (2020) - co-translated, Patrice Pavis' *Let's Embrace Each Other* (2021).

Panni Puskás (Hu) – writer, journalist. Editor and theatre critic of critique portal Revizor, but her articles also appear regularly in Magyar Narancs (Hungarian Orange) and Glamour magazine. She is co-president of the Association of Theatre Critics and a press officer of Streetlawyer Association (SLA). As a fiction writer, she has published two books of prose with Magvető, the first being a collection of short stories entitled *A rezervátum visszafoglalása (The Recapture of the Reservation)* in 2021, and the second a novel entitled *Megmenteni bárkit (To Save Anyone)* in 2023.

László Rumi (Hu) – Géza Blattner Award-winning puppeteer, writer, designer, composer, street performer. Started his career at the Ciróka Puppet Theatre in Kecskemét as a member of the company working under the intellectual guidance of Ildikó Kovács. Afterwards he worked as an independent puppeteer and director in both the independent and the state theatre sphere. In Romania, several puppet theatres have staged performances directed and designed by him (Cluj-Napoca, Timisoara, Oradea, Târgu Mures, Satu Mare). In the early 90s, together with Géza Kovács and János Pályi, they founded the first street theatre company, Maskarás Puppet and Comedy Group. Currently he still performs occasionally at street events. Winner of several international and national professional awards.

Andrea Stuber (Hu) – Budapest theatre journalist, diarist and reader. Educated in Moscow, Eger and Budapest as an economist, Hungarian teacher, journalist and philosopher. Currently editor of the children's and youth theatre portal spirituszonline.hu, a theatre critic for *Mozgó Világ* (Moving World), and the director of the Tilos Radio theatre talk show *Fejfény* (Head Light). Member of the Gábor Miklós Award Committee and the Association of Theatre Critics.

György Szabó (Hu) – after graduating in economics, he continued his previous work in arts management, which he started on a voluntary basis in the university club. After a few years, he became intensively involved in promoting contemporary experimental performing arts. His initial main interests were contemporary dance and new music. Through his international activities, many contemporary art productions in Hungary have received wide publicity and recognition, which has raised the prestige and widened the public profile of the field. In 1992, thanks to these successes, he established Workshop Foundation to create an institution for Hungarian artistic innovation in the near future. Finally, six years later, in 1998, under his leadership, Trafó – House of Contemporary Arts in Budapest opened its doors. In just a few years, Trafó has built up a considerable national and international reputation and has cultivated a significant audience over the years. From the very beginning, Trafó's main objective has been to promote the achievements of contemporary performing and visual arts and to introduce them to the international art scene.

For the latter purpose, in 2008 it launched Dunapart, a platform for national artists to help their inclusion in the international circuit, which has been able to generate invitations and collaborations abroad to this day.

Kincső Szakács (Ro) – born in Târgu Mures, studied in Cluj-Napoca, currently living in Miercurea Ciuc. After graduating in theatre studies, she worked as a literary secretary at the Puck Puppet Theatre in Cluj-Napoca, where – among other tasks – she was part of the organizing team of the Puck International Festival and the WonderPuck Street Theatre Festival. She has experimented with several theatrical genres, her favourite being the adaptation for puppet theatre.

Dr. Lilla Turbuly (Hu) – writer, theatre critic. She graduated from the Faculty of Law and the Hungarian Faculty of Humanities of ELTE Budapest. She worked as a judge for many years and has been a freelance writer since 2008. She has published twelve books: novels, poetry, short stories and tales. She has written puppet plays for children and his plays for young people have been performed in several theatres. As a theatre critic, she has worked for several theatre magazines and online portals. Currently the author and editor of *Tánckritika* (Dance Criticism) and *Kútszéli Stílus* (Well-edge Style). Member of the Association of Theatre Critics and was its president between 2018 and 2022.

Ioana Toloargă (Ro) – aspiring playwright and director. Graduated in theatre directing and Romanian-English at BBU in Cluj-Napoca, and went on to study for a master's degree in 'The Story of Images – The Story of Thoughts'. Currently a PhD student at the BBU, her research topic being contemporary Romanian drama. As a playwright she has been involved in several projects. Her play *Sub apă* (Under Water) at the Reactor creative centre in Cluj-Napoca was directed by Olivia Grecea. She has worked with the Maidan Centre in Cluj, the Aureliu Manea Theatre in Torda and the Teatrul Postnațional Interfonic (Post-National Interfonic Theatre). Luana Hagi directed *Profil: +/- om mare* (Profile: +/- Big Man) at the Excelsior Theatre in Bucharest, which has been selected for the 2023 Romanian National Theatre Festival.

Gyula Urbán (Hu) – writer, poet, puppet dramaturg, puppet director. Studied at the Charles University in Prague and worked as a director at the State Puppet Theatre in Budapest (now Budapest Puppet Theatre) until his retirement. He has also written and directed radio plays and TV plays. As a director, his name appears in several puppet theatres in Romania after 1990, including Oradea and Târgu Mures. His puppet play *Minden egér szereti a sajtot* (*Every Mouse Loves Cheese*), also known as Romeo and Juliet of the puppet theatre, is very popular.

Dr. Andrea Zsigmond (Ro) – born in Miercurea Ciuc. Graduated from the Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca with a degree in Hungarian-German and Theatre Studies. She holds a PhD from the Doctoral School of Social Communication at the Corvinus University of Budapest. Theatre writer, assistant professor at the Hungarian Theatre Institute of BBU in Cluj-Napoca, and editor of the Transylvanian theatre periodical *Játéktér*. Most recent books: *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára* (*Gábor Tompa: Label Curtain. A Private Theatrical Dictionary*) (2010, 2014), *Mi kritika még? Színek és ének* (*What Else Is Review? Colours and Song*) (2012).

Project title: (ROHU445 – CBC Incubator, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.)

Material editor: (Andrea Zsigmond)

Publishing date: (08 / 2023)

This project is funded by the European Union under the European Regional Development Fund and co-financed by Romania and Hungary.

The content of this material does not necessarily represent the official position of the European Union.