

Universitatea de Arte Târgu-Mureș
Școala de doctorat

Rezumatul tezei de doctorat

Kinga-Mónika Boros Z.A.

Teatrul incomod
Political în teatrul român și maghiar de azi

Conducător științific: profesor universitar dr. Béres András

2014

Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem

Doktori Iskola

Doktori dolgozat rezüméje

Boros Kinga

Kényelmetlen színház

Politikusság napjaink román és magyar színházában

Témavezető: dr. Kovács Levente egyetemi tanár

2014

1. Bevezető. Kényelmetlen színház

A Krétakör Színház 2004-ben bemutatott, sms-hírekre alapuló *FEKETEország* című előadásának egyik utolsó jelenete az iraki Abu Ghraib börtönökben történt fogolykínzásokat dolgozta fel. Miközben a teátrális keretet mindvégig érzékelő néző tudta, hogy a színpadon látott abúzus „mintha” történik, és az öröklet alakító színészek nem okoznak valós testi sérülést a foglyokat alakító színészeknek, saját teste mégis irtózással reagált a másik test kínjaira. Amikor az egyik börtönőrt alakító színész valakit a közönségből arra kért, hogy tartsa a videokamerát, amellyel a színpadi szituáció szerint a foglyok megaláztatását filmezték (és felnagyítva, a pucér testekre ráközelítve kivetítették a díszletszoba falára), akkor kettős minőségében szólította meg. Mint nézőt és mint társadalmi lényt.

A néző előtt két lehetőség állt. Elfogadja a kamerát, és együttműködik a kínzókkal, vagy az előadott szörnyűségek elleni tiltakozása jeléül visszautasítja, esetleg másképp szabotálja a helyzetet, például átveszi a kamerát, de nem a színészekre irányítja az objektívet. Jól nevelt nézőként aláveti magát a rendezésnek, vagy játékrontóként tönkreteszi azt. De vajon eldönthető-e teljes bizonyossággal, hogy ebben a helyzetben mi az, amit a rendezés tőlünk elvár? Engedelmisséget vagy cselekvést? És mi a fontosabb, hogy a minket vendégül látó alkotók elvárásainak megfeleljünk, bármi legyen is az, vagy hogy a színházi előadás többi szereplőjét, színészt, nézőtársat ignorálva felrúgjuk a színházi alaphelyzetet, és magunk is cselekvővé váljunk? Vajon nem úgy járunk, mint az az egyszeri néző, aki meg akarta menteni Desdemona alakítóját az őt fojtogató Othellótól? Ellenkező esetben nem esünk a néma cinkosság bűnébe? Mérlegelésre nem volt idő.

Az általam (a wrocławai Dialog Fesztivál keretében 2005. október 8-án) látott előadáson megszólított néző azonnal elfogadta a kamerát, az előadás zavartalanul folyt tovább. A belül érzett zaklatottság azonban az előadás után is elkísért, pedig nem én voltam, akihez a börtönőrt alakító Nagy Zsolt odalépett. Felháborodást éreztem, amiért a rendezés így kiszolgáltatta nézőit a színházi illemtannak, és ezért rossz előadásnak gondoltam a *FEKETEországot*. Később rádöbbsentem, a néző morális felelősségét felébreszteni anélkül, hogy az előadás a direkt moralizálás unalmába fulladna, talán csak így, a teátrális helyzet sajátosságait kijátszva lehet. A rendezés nem kényszerített ránk egy bizonyos véleményt, még csak nem is sugallta, hogy mi lenne a „jó”, az alkotók által helyesnek gondolt döntés.

Megváltoztatott anélkül, hogy megmutatta volna, milyenné kell válnom. Olyan helyzetbe hozott, amelyben önmagamat kellett meghatároznom. Identitásválságba sodort.

Schilling Árpád rendezésének fent leírt jelenete az elmúlt tíz évben őspéldája lett számomra a kényelmetlen színháznak. A korábban látott előadásoknak, rendezőtől és darabtól független közös jellemzője volt, hogy megadták a nézői passzivitás luxusát és az ezzel járó ártatlanság illúzióját. Előfordult, hogy helyet kellett változtatnom előadás közben, talán felvették velem a szemkontaktust a színészek, és természetesen volt arra példa, hogy sokáig hordoztam magamban az előadás keltette gondolatokat és érzéseket. Abból a 19. században szentesített színházi alaphelyzetből azonban, amelyben nekem, a nézőnek semmi más kötelezettségem nincs, mint csendben szemlélődni, asszisztálni a színészek által előadottakhoz, nem mozdítottak ki. A hitetlenség felfüggesztésére hallgatólagosan tett nézői eskü egyre problémásabb abban a korban, amelyben észlelésünket a média alakítja. Hiszen a hitetlenségünket függesztjük fel olyankor is, amikor háborús tévéfilmet nézünk, vagy amikor játékkonzolon lövöldözünk egymásra. Az élmény közvetettsége miatt nem sokban különbözik ettől az, ha valóságosan végbement tragédiákról értesítenek ugyanazok a képernyők. A színház térvesztése a média javára a hitetlenség felfüggesztésével függ össze: a média produktumaiba könnyebb belefeledkeznünk, erősebb az élmény, ám kedvünk szerint kikapcsolható is, biztonságos. Így végső soron önmagunkkal veszítjük el a kapcsolatot: nem tudjuk, mit éreznénk, ha például csak a kamerát kellene fognunk, miközben egy embertársunkat kínozzák. Ebben a kontextusban a színház, amelynek kapuján belépve hagyományosan jó szórakozást kívánunk egymásnak, ma már egyre többször választ olyan teátrális formát, amelyben épp az önfeledtségünkről, egyszersmind öntudatlanságunkról, önállótlanágunkról kell lemondanunk. Ez a fajta színház kilöki nézőjét az észlelés bizonytalanságába, mely a prédára és az önmaga épségére egyidejűleg figyelő ragadozó éberségéhez hasonlít.

2. A kutatás tárgya és módszerei

Dolgozatom ihletője a mai magyar és román színháztudomány néhány hasonló válsághelyzetet teremtő, általam kényelmetlen színháznak nevezett produkciója: Gianina Cărbunariu *Stop the tempo*, Sado Maso *Blues Bar* és *20/20* című előadásai, valamint Schilling Árpád *A Párt* című előadása. A román és magyar kultúra metszéspontján élve mindkettőt természetes közegként, saját egyetlen közegemként élem meg, amelyet nem látszik szükségesnek szétválasztani – Erdély konkrétan és szimbolikusan is félúton helyezkedik Bukarest és Budapest közt. Az előadások kiválasztásában szubjektív, nézői élményeim irányítottak, preferenciáim nem voltak teoretikusan fertőzöttek. Nem egy előzőleg tudatosan felállított kritériumrendszer alapján döntöttem el, hogy mi *tetszik* (e már-már vállalhatatlanul laikus hozzáállást konnotáló szóra alább visszatérünk), hanem az elmúlt tíz év előadásélményei és szakirodalmi olvasmányai apránként rajzolták ki érdeklődésemet a társadalmilag érzékeny művészeti megnyilvánulások és a politikai színház iránt. Mondhatjuk úgy is, hogy előbb találtam rá a tetszés tárgyára, és csak később a nyelvre, amely beszélni enged róla.

E nyelv a kortárs európai színháztudomány két meghatározó személyisége, Erika Fischer-Lichte és Hans-Thies Lehmann, illetve Jacques Rancière kortárs francia filozófus a színház, a művészet erkölcsi-politikai szerepvállalási lehetőségeit kifejtő elméleteiből született meg. Az előadások vizsgálatában és a „kényelmetlenség” miben állásának kifejtésében elsősorban e három szerző szövegeire támaszkodtam: Fischer-Lichte *Az átváltozás mint esztétikai kategória* és *A megszakítás esztétikája* című tanulmányaira, valamint *A performativitás esztétikája* című könyvére, Lehmann *Posztdramatikus színház* és *Das politische Schreiben* című könyveire, valamint Rancière *A felszabadult néző* című könyvére. Ezek segítettek feltárni az esztétikai sajátosságokat, amelyekre a kényelmetlen színház metaforikus címkéjét ragasztottam.

Annak ellenére, hogy kifejezetten igyekeztem ellenállni a csalóka ambíciónak, hogy önmagát kerek egész színháztörténetnek képzelő munkát írjak, a kronologikus rendet követő, kimerítő leírásra törekvő színháztörténet-írás reflexét nem sikerült leküzdeni. Dolgozatom első része Erwin Piscator és Bertolt Brecht munkásságának vonatkozó aspektusaival, illetve a román kommunista diktatúra korszakának színházával foglalkozik. Piscator és Brecht esetében azon szövegek célirányos újraolvasása bizonyult produktívnak, amelyek a politikai

színház fogalmát a 20. század első felében megteremtették. Ezek vizsgálata fontos részleteket adott a politikusság kortárs értelmezéséhez, például hogy miért Brecht, és nem a „politikai színház” megnevezést elsőként használó Piscator a legfontosabb kortársi referencia. E szövegek olvasása ugyanakkor megkapó asszociációkat is előhozott a mai színház más, nem feltétlenül politikus jelenségeivel, például színésztechnikai *ars poeticákkal*. Ezeket, bár nyilvánvalóan ellene dolgoznak a tematikai és tudományos koherenciának, fontosnak tartottam beemelni, mert jelenvalóságuk, aktualitásuk új figyelmet szerezhet a különben a színháztörténet polcán porosodó munkáknak is.

A román kommunista diktatúra által működtetett ideológiai felügyelet újabb értelemmel „gazdagította” a színház politikusságát, ezért külön fejezetben foglalkoztam azzal, ahogy az államhatalmi dominancia és az esztétikai, illetve a művészet általi közösségépítési törekvések egymásnak feszülnek a korszak színjátszásában. Munkám kezdetén ez a téma jelentette számomra a legkevesebbet, mert abból indultam ki, hogy ahol a politikai hatalom teljes kontrollra törekszik, ott elvész a politikusság esélye. Az ideológiai felülbírálás egyes konkrét eseteit megvizsgálva azonban kiderült: a színház sajátos medialitása, az eseményszerűség cenzúrázhatatlansága válik láthatóvá, amikor a színpadon fizikailag megjelenő tartalmat (szöveget, gesztust stb.) művészetén kívüli erők idomítják magukhoz. Vagyis a színház leglényegesebb jellemzője mutatkozott meg akkor, amikor egyébként a színházcsinálás mint kreatív, szabad alkotás ellehetetlenült. E korszak kutatása arra is rávilágított, hogy a színházi szakma mennyire érdektelenül – rossz szájjal? Rossz lelkiismerettel? – fordult eddig el a színházak és a pártideológiai felügyelet közt lezajló alkudozásoktól, amelyek pedig burjánzóan gazdag dokumentációját adják a korabeli színházak életének és az alkotómunka körülményeinek. Továbbá ennek az időszaknak a tanulmányozásakor merült fel az a kérdés, hogy ha a rendszerváltást nem képzeljük vízváltónak, hanem pusztán mérföldkőnek egy úton, akkor az 1989 utáni színjátszás valóságigényét hogyan befolyásolta észrevétlenül, az alkotók tudatos döntése nélkül a korábban rájuk erőszakolt álszentül kritikus szocialista realizmus?

A kortárs jelenségek vizsgálatában azt próbáltam megérteni, hogy milyen kommunikációs stratégiákat állítanak fel ezek az előadások, és ezzel összefüggésben: miért *tetszik* a kényelmetlen színház? Minek köszönhető a nézői *öröm*, miben áll az a vonzerő, ami a kényelmetlen előadásokat mégis a mai színház megkerülhetetlenül fontos tényezőjévé teszi? Hogy mit jelent ebben az esetben a megkerülhetetlen, az is külön kifejtést érdemel, hiszen a

színházi közintézmények és szakmai díjak saját hazájabeli *mainstream*jéből az itt tárgyalt két alkotó évről-évre mint „független” és „fiatal” alkotót zárják ki. Fogalmazzunk tehát inkább úgy: számunkra megkerülhetetlenül fontos. Vagy: „Az évtizedet számomra Gianina Cărbunariu *Stop the tempo*ja fémjelzi, amelynek minden egyes sora ott visszhangzik az érzelmeimben és a gondolataimban, az agyamban és a mellkasomban.” (Popovici 2011) Vagy: „Ma már nyilvánvaló, Schilling egyik elvülhetetlen érdeme lett, hogy évről-évre színházba járó embereket teremt jószerivel bárkiből, sőt ennél talán többet is: olyanokat, akik őszintén és bátran gondolkoznak a látottakról, és egyből reagálnak, ha úgy adódik, kritizálják azt.” (Nagy 2007)

A Stop the tempo, a *Sado Maso Blues Bar* és a *20/20*, illetve *A Párt* nagyon különböző mechanizmusokkal éri el, hogy kényelmetlenül érezzük magunk. A *Stop...* és a *Sado...* elsősorban a térhasználattal tudatosítja nézőjében, hogy a közös társadalmi valóságot nem hagyhatja kabátjával együtt a ruhatárban. Cărbunariu 2003-ban és 2007-ben bemutatott két előadását a tér performativitása (Fischer-Lichte 2009: 151) dominálja, és arra irányítják figyelmünk, hogy a tér az, amivé a használat alakítja. Több, mint geometriai meghatározottság: találkozási pont, kulturális kontextus is. „Vagyis jellegénél fogva nem műalkotás, hanem esemény.” (uo.: 160) Az environmentális színházként olvasható *Stop...* speciális térbeliségét az adja, hogy az előadás helyszíne (a bukaresti Green Hours Bar) és a darabbeli helyszínek egyaránt szórakozóhelyek, és a rendezés ezt az egybeesést alaposan kihasználja a fikció és a néző fizikai valósága egybejátsztatására. A *Sado...* játékterét a bukaresti Nagyon Kis Színház egyik ablakában rendezik be, amelyen keresztül a bent ülő nézők számára a kinti város is a spektákulum részévé válik. A kirakat előtt elhaladó városhasználók számára pedig mi olvadunk bele a látványosságba. A *20/20* és *A Párt* a mai romániai, illetve magyarországi társadalom egy-egy fájdalmas gócpontját viszi a színpadra. A román és magyar színészekkel a Yorick Stúdióban létrehozott, egyetlen előadás keretében több nyelven megszólaló *20/20* az 1990 márciusában Marosvásárhelyen lezajlott román-magyar etnikai zavargásokat, illetve azok emlékezetét és annak apropóján a két együtt élő nemzet viszonyát tematizálja egy olyan közegben, amelynek máig meghatározó, instabilizáló eleme az interetnicitás. A 2014-es magyarországi országgyűlési választások előestéjén¹ *A Párt* a magyar közélet azon témáit viszi színre, amelyek mentén a szavazók döntéseiket általában meghozzák, illetve azon szólamait, amelyek éppen hogy elveszik a szavazási kedvet, mert

¹ Az előadást 2014. március 27-28-29-én adták elő Budapesten. Az országgyűlési választásokat április 6-án tartották.

nem kínálnak reális választási lehetőséget. A két utóbbi előadás kapcsán tehát igen erősen tevődik fel a kérdés, hogy a politika reprezentációja elegendő-e a reprezentáció politikájához? (Kricsfalusi 2014: 11)

Dolgozatom érintőlegesen foglalkozik a világszínház referenciaértékűvé nőtt, politikusként értelmeződő jelenségeivel (például a Rimini Protokoll svájci rendezőkollektíva vagy a Teatr.doc orosz dokumentarista színház előadásaival). Bár fontosságuk tagadhatatlan, a számomra csak technikai közvetítéssel hozzáférhető előadások azért sem képezhetik kutatásom tárgyát, mert az idő- vagy térbeli távolság, amely engem mint nézőt tőlük elválaszt, a befogadásnak pont azt a közvetlenségét nem teszi lehetővé, ami a kényelmetlen színháznak egyik alapvető fontosságú jellemzője. A felvétel az előadásnak csak a színpadon megvalósuló részét mutatja meg, a színházi eseményt nem. A közvetlen hozzáférés igénye azt is jelentette, hogy mindig az adott előadás friss tapasztalatáról írtam, és saját élményem sohasem bíraltam felül, csak továbbírtam a korábban elindított gondolatmenetet, hozzákapcsoltam az újabb, releváns szakirodalmat. A két-három év különbséggel bemutatott előadások reflexiói egymás után illetve reményeim szerint kimutatják a politikusság rendezői stratégiáinak változását, például a talált tértől az aktuális, konkrét társadalmi ügyek feldolgozásán át az ideológiafüggetlen mozgósításig. Tehát azt, hogy a politikus színháznak e két nyelvterületen (e kétnyelvű területen) is jól látható folyamata és tudatos alkotói stratégiái vannak, és az nem csupán hóbort, a nyugati tendenciák esetleges majmolása.

A mai román és magyar színház politikus előadásainak palettája az itt tárgyalt előadásoknál minden bizonnyal sokkal szélesebb. Amikor a kínálatból mindössze négy előadást emelek ki, akkor nem azzal a meggyőződéssel teszem, hogy ezek volnának az említett paletta legélénkebb színei, hanem abban a reményben, hogy munkám bekapcsolódik a szakmai közbeszédbe, amelyet a politikus színház iránti egyre fokozódó színháztudományi érdeklődés generál, és amely együttesen kell, hogy kirajzolja annak teljes körképét.

3. A válsághelyzettől az észlelés politikájáig. Szakirodalmi áttekintés

Dolgozatomban a színház politikussága alatt az észlelés politikáját (Hans-Thies Lehmann), a disszenzus hatékonyságát (Jacques Rancière), illetve a megszakítás esztétikáját és a performativitást (Erika Fischer-Lichte) értem. Az alábbiakban e három szerző vonatkozó elméleteit tekintem át és fűzöm össze egy gondolatmenetbe.

Mindenek előtt járjuk körül azt a kérdést, amelyet a bevezetőben már érintettünk: mi hozhatja létre a *tetszést* az olyan műalkotás-esemény kapcsán, mint a *FEKETEország* korábban leírt jelenete, amelyet a befogadó szempontjából válsághelyzetként azonosítunk?

Az avantgárd színházról értekezve Jákfalvi Magdolna színháztörténész „a hagyományból fakadó *voluptas*” (gyönyörködtetés) és „a konvenciótágító *curiositas*” (kíváncsiság) (2006: 21) az utóbbi javára kibillenő egyensúlyjátékában nevezi meg a választ arra a kérdésre, hogy „miért nézi valaki azt a másikat, aki maga helyett valaki mást játszik? (...) mi adja a nézés örömét?” (uo.: 10) Jákfalvi az öröm műfajspecifikus tulajdonságainak ered nyomába, és a néző fizikai korporalitásán át értelmezett befogadói mechanizmus kapcsán felteszi a kérdést: „Vajon az a jó nézés, ami fáj?” Ugyanezt kell kérdeznünk a kényelmetlen színházról beszélve is.

Lépünk egyet hátra a csak a színházra jellemző örömtől, és keressünk egy általános definíciót erre az érzésre. A Csíkszentmihályi Mihály pszichológus és John J. MacAloon antropológus *flow*-fogalmát kölcsönvevő Victor Turner kultúranropológus szerint a tökéletes élményben – használjuk ezt a kifejezést az öröm szinonimájaként – „nem a csapatmunka, hanem az együttlét a fontos” (Turner 2003: 41-42), a *communitas*. Ez az „Egységes Mi” (utal Martin Buberre Turner, uo.: 39) liminális jelenség, vagyis átmeneti a szónak abban az értelmében, hogy ideiglenesen, egy saját külön időben fennálló, és abban az értelmében is, hogy átváltozást hoz.

Az átváltozás „viszont sokak számára sokkal inkább a bizonytalanság tetőpontja” (Turner 2003: 39), azaz fájdalmas, de legalábbis kényelmetlen – s ezzel máris feloldottuk azt a látszólagos ellentmondást, amely a kényelmetlen színház nézőjének örömeire vonatkozott. A saját külön idő a rítus ideje, „amelyben kicsi a különbség (...) múlt, jelen és jövő között.” (uo.: 49) Másképp fogalmazva: „kitüntetett jelen, amely magával hozza a múltat és előrevetíti a jövőt.” – az emberi élet legfontosabb átmeneti állapotát, a szülést, születést definiálja így

Geréb Ágnes bába. (2011) Turner maga is ezzel kapcsolja össze a *communitast* mint totális találkozást: „Van-e valami valóságalapja, vagy csupán az emberiség tartós képzelgése, valamiféle kollektív visszavágyódás az anyaméhbe?” (Turner 2003: 38) A *flow*, az áramlat autentikusságát nem a mindig különböző tartalom adja, hanem maga az élmény az (ön)cél, amelynek érdekében „az ember kulturálisan olyan szituációk teremtésére törekszik, amelyekben az áramlat megindulhat.” (uo.: 52-53) Turner szerint az áramlat a törzsi társadalmak esetében a rituáléban jött létre, az ipari forradalom óta viszont átkerült a szabadidős műfajokba, például a művészetekbe. (uo.) Elmondhatjuk tehát, hogy amikor a színház műfajspecifikus örömléhetőségéről beszélünk, akkor tulajdonképpen az ember „fajspecifikus” örömképességét és -vágyát firtatjuk.

Az áramlat lehetőségét és a bizonytalanság tetőpontját egyaránt magában hordozó válsághelyzetként írható le Marina Abramović performansa, amelyből kiindulva Erika Fischer-Lichte a performativitás esztétikáját levezeti. Az 1975-ös *Lips of Thomas* című önvesszéyes akciója során Abramović sebeket ejtett magán, amelyek addig véreztek, míg a nézők meg nem elégték nyilvánvaló szenvedéseit, és véget nem vetettek azoknak – és egyszersmind a művészeti eseménynek is. (Fischer-Lichte 2009: 9-11) A befogadói határhelyzetet ez esetben az hozta létre, hogy a nézőnek döntenie kellett, galéri látogatóként viselkedik, és passzívan szemlélődve kívárja a „műalkotás” előreláthatatlan végkifejletét, vagy enged eredendő altruizmusának, és segít sebesült embertársán. A többszázados befogadói etikettet kikezdte az alapvető emberiség.

A performativitás esztétikája egyes kortárs műalkotások eseményszerűségének megragadásához keres új értelmezői horizontot és találó fogalmakat. De talán nem is értelmezésről kellene beszélnünk, hanem érzékelésről, átérzésről és átváltozásról, hiszen a performativitás sajátossága pont abban rejlik, hogy érvényteleníti az előadásra vonatkozó bevett kategóriáink: az expresszivitást mint alkotói cselekedet és a kifejezett tartalomból az értelmezés útján történő jelentésképzés befogadói aktusát. „Az előadás nem attól a műtől válik műalkotássá – *esztétikai* tárggyá –, amely alapján létrejön, hanem az esemény révén, amiként lezajlik.” (uo.: 45) A történő esemény természete a kiszámíthatatlanság, az átmenetiség. A hagyományos színháztól eltérően, amelyben a színésznek az előadás idejére mintegy fel kellett adnia saját identitását, hogy átmenetileg másikat öltön magára, a néző pedig a felfüggesztett hitetlenség idejére változatlanul konzerválja önmagát, az eseményként artikulálódó színházi előadásban a néző átmeneti állapotba, krízisbe kerül. A

performativitás társalkotóvá teszi a nézőket, akiknek többé lehetetlen semlegesnek maradniuk: az észlelés biztonságos távolságát felváltja a test (egyszersmind a saját test, a saját érzések) közvetlen érzékelése. „A színház az esztétikai tapasztalat mint érzékszervi, testi tapasztalat paradigmájává változik.” (Fischer-Lichte 2012: 67) Hans-Thies Lehmann szerint az észlelés és a személyes tapasztalat a mediális közvetítésben elszakadt szálainak újrafonása, a megszólítás-válasz viszony újrakötése által a színház nemcsak esztétikai, de etikai-politikai dimenziót is nyer. „A politika (...) [a színház] számára a *jelhasználat* módjában alapozódik meg. A színház politikája az *észlelés politikája*. (...) amelyet egyszersmind a *felelősség esztétikájának*² is nevezhetünk.” (Lehmann 2009: 223-224) Nemcsak arról van szó, hogy feloldódik az esztétika és a politika közti látszólagos ellentét, hanem arról, hogy a „kizárólag az együttes testi jelenlét által lehetségessé váló szerepváltás [által]” (Fischer-Lichte 2009: 57) a performativitás esztétikája egymásba játszatja „a művészetet, a társadalom életvilágát és a politikát.” (Uo.: 68)

Mit jelent ebben a kontextusban a politika? „Politikaiak azok a kérdések, amelyeknek közük van a társadalmi hatalomhoz.” – szögezi le a szó köznapi használatú értelménél tágabb jelentését Lehmann. (2009: 211) Az általa adott definíció egybecseng azon kortárs politológusokéval, akik megkülönböztetik a politikát a politikaitól: a politika sokféle gyakorlatát, annak empirikus területét a politika lényegére koncentráló politikaelmélettől. Utóbbi, a politikai „azzal a móddal foglalkozik, ahogyan a társadalom létrejön.” (Mouffe 2011: 25) A műalkotás politikai jellegét, vagy használjuk inkább Kiss Gabriella színházkutató és fordító magyarázatát, amely összetéveszthetlenné teszi a lehmanni terminust: a műalkotás politikusságát (Kiss 2007) nem a politikai élet tematizálása adja, „hanem *előadasmódjának* implicit tartalma.” (Lehmann 2009: 214) A politikai színháznak a 20. század elején Erwin Piscator által bevezetett fogalmától eltérően a politikus színház ahelyett, hogy hangszórójává válna valamely, bármely, mégoly nemes politikai eszmének is, felfüggeszti, megszakítja a politikai diskurzust. (Lehmann 2002: 17)

Hogyan jön létre ez a megszakítás, és hogyan tehet szert ilyen felforgató hatásra egy esztétikai mű, amely önmagát nem politikai szereplőként azonosítja? Amelynek tehát nem célja a politizálás mint a hatalom megszerzéseként és megtartásaként definiálható

² A magyar kiadás itt nem tudja értékén visszaadni az német megfogalmazást: „*Ästhetik der Ver-antwortung*”. (Lehmann 1999: 471) Avagy: „*aesthetic of responsibility (or response-ability)*” (Lehmann 2006: 185) – fordítja angolra Karen Jörs-Munby a kifejezést, amely egyszerre jelenti a felelősség és a válaszkészség: a *felelő-ség* esztétikáját.

tevékenység. „Az esztétikai hatékonyság tulajdonképpen a művészeti formák előállítása és egy meghatározott közönségre való meghatározott hatás előállítása közötti minden közvetlen viszony felfüggesztésének hatékonyságát jelenti.” – állítja Jacques Rancière. (2011: 42) A Rancière-i disszenzus, „a szabályszerűség megszakítása teszi lehetővé, hogy észrevegyük a szabályt (...) – mint a csoda a természetet, a kegyelem a törvényt, a happening a mindennapokat.” (Lehmann 2002: 17) A tabudöntés, avagy a disszenzus nem ellenzéki tartalmával kérdőjelezi meg az érzékelhető tények evidenciájaként azonosított hatalmi viszonyokat, hanem azáltal, hogy „több érzékelési rendszer konfliktusát” (Rancière 2011: 43) idézi elő. Fontos kiemelni tehát, hogy a tabudöntés autentikusságát nem a dialektikussága adja, nem az, hogy valami ellenében történik, hanem az evidenciától való olyan eltérés, amely ugyanazt másképp, átstrukturálva, új elgondolásban mutatja fel. A „valóság iránti szenvedélyt” Alain Badiou kortárs francia filozófus szerint nem a destrukció, hanem a produktív szubsztrakció³ jellemzi. (Badiou 2007: 57) Az evidens hatalom nemcsak a jogi vagy fegyveres hatalomra (államhatalomra, meghatározó politikai erőkre) vonatkozhat, de az olyan öntudatlanul működtetett rendre is, mint például a színház bevett gyakorlata és olvasata. A színészek és nézők egyidejű, egyazon térben megvalósuló jelenlétét, az önmaga sajátos medialitását önreflexíven használó színház a „megszakítás esztétikájában” (Fischer-Lichte 2012) a befogadás olyan módját provokálja ki, amelynek során „a néző szabadon kalandozó tekintete (...) teremti meg a saját előadását.” (uo.: 67) A tabudöntés ez esetben a váratlan játékszabály-módosításban jelenik meg, amely újraírja a nézővel a befogadás kereteit, befogadói önmagát. Az „igazi kockázat nélküli veszély öröme” (Jákfalvi 2006: 26) helyére az átváltozás rettegett öröme lép. Rettegett, mert a változásban elbúcsúzunk egy korábbi állapotunktól, identitásunktól, és szembenézünk a ránk váró ismeretlentől való irracionális félelemmel: a rítus általános jellemvonásaként értett liminalitás „a betegség, a kétségbeesés, a halál, az öngyilkosság színtere lehet, és az összeomlásé, a normatív, pontosan meghatározott társadalmi kötelékek és kapcsolatok összeroppanásáé, a helyreállítás reménye nélkül.” (Turner 2003: 39)

Ilyen értelemben minden olyan kortárs színházi előadás, amelyben az észlelés politikája vagy a megszakítás esztétikája által az idő természetes és szent múlását, az átváltozást éljük meg, *rite de passage*, azaz a színház rítusfunkciójának tesz eleget: élni segít. „Közösségként, színész és néző folyamatosan áramló kölcsönhatásában éljük meg a maga közvetlenségében

³ A szubsztrakció elve a római számíráshoz köthető, amely úgy adja meg bizonyos számok értékét, hogy a nagyobb értékű számjel elé állítja a kisebbet, amely a nagyobból kivonandó: 4 = IV, 990 = XM stb.

azt, amik vagyunk és azt, ami történik velünk – és én úgy érzem, ezáltal valóban megtapasztaljuk a színház maradandó ünnepiségét.” (Gadamer 1995: 43) A politikus színház tehát kulturális performansz, amelyet „a referenciálissal szemben egyértelműen a performatív funkció dominanciája jellemez.” (Fischer-Lichte 1999: 57)

4. A politikai színház a 20. század első felében

Erwin Piscator *A politikus színház* címen összegyűjtött írásait és Bertolt Brecht írásait, főként *A sárgarézvásárból* című dialógusokat úgy olvastam, mint a politikus színház afféle őszövegeit, amelyekben tehát a politikusság kortárs értelmezésének gyökereit kerestem. Piscator esetében ehhez arra volt szükség, hogy „a vörös revük rendezője” (Kékesi 2007: 174) színháztörténeti gúnynevet kiérdemlő marxista elkötelezettségen túl azt a küldetéstudatot is megtaláljam írásaiban, amellyel nézőit a gazdasági-politikai folyamatok elszenvedőiből cselekvőkkel akarta faragni. Ezt az átváltozást Piscator sem csupán az előadás üzenetével próbálta elérni. A Proletár Színház és a Piscator Színpad számtalan technikai újítása: a forgókorongra épített színpad, a futószalag, a filmbetétek, a Walter Gropius tervezte „totális színház” épülete, illetve a hamisítatlan, kemény, egyértelmű, nyílt, szentimentalizmustól mentes (Piscator 1963: 42-43) színészi játék és a gyakran újságcikkekből, napi aktualitásokból dolgozó szöveg mind a befogadásnak a polgári illúziószínházban meghatározott kereteit feszegették. „A politikai üzenetet tehát – a történeti avantgárd számos más alkotójához hasonlóan – már Piscator sem látta el- / leválaszthatónak a közvetítés közegétől.” (Kricsfalusi 2011: 84)

A művészet politikussága Piscator számára erkölcsi imperatívusz. Miután leírja, hogy a polgári individualizmus „ott fekszik az Ismeretlen Katona márványlapja alatt” (Piscator 1963: 71), rögtön levonja a következtetést, hogy a kor színházának többé már nem az „érdekes hőssel” (uo.: 72) kell foglalkoznia, hanem az emberrel mint társadalmi tényezővel, politikai lényvel. A Proletár Színház rendezője a politika definiálásában tehát önkéntelenül is az európai kultúra antik görög gyökereihez nyúl vissza. Színházi hitvallása kulcsszavát annak etimológiai gyökeréből eredezteti: „ez a valóság politikai (a πολις – mindenkit illető – alapértelmében vett) valóság” (uo.: 36), és indirekt módon az arisztotelészi zoón politikonra hivatkozik. Pályája vége felé, 1961-ben ő maga az, aki megkülönbözteti az erkölcsi-politikai dimenziót a politikai mozgósítástól: „Ezt a színházat hajdan »politikai színháznak« nevezték; ma szívesen nevezném »ideológiai színháznak«.” (uo.: 153)

„A legradikálisabb kísérletet a színház tanító jellegűvé tételére Piscator végezte.” – állítja Brecht (1969: 142), önmagát Piscator követőjeként határozva meg: „Hogy a színház a politika felé fordult, elsősorban Piscator érdeme volt, s e fordulat nélkül a darabíró színháza aligha volna elképzelhető.” (Brecht 1969: 331-332) Brecht célja a polgári illúziószínházban

egyeduralzkodó szórakoztató érték és a piscatori színházba csak „beleszerelt” tanító érték egybeolvasztása, a két funkcióé, amely korának színházában meglátása szerint csak egymást veszélyeztetve, egymást kioltva jelenik meg együtt: a „tanítás” tartalma osztja meg a közönséget, a szórakoztatás pedig elandalít. (Brecht 1969: 146)

Brecht azt a kettősséget tartja a fejlődés érdekében kamatoztathatónak, ami a színház medialitásának kizárólagos sajátja, hogy a színpad és a nézőtér együttléte két párhuzamos dimenzióban valósul meg: a reprezentált és a reprezentáció maga két ontológiailag teljesen más, mégis egyidejűleg érvényes szituáció részesévé teszi a színészeket és nézőket. A közlekedési balesetet elbeszélő és szemléltető szemtanú és hallgatósága viszonyának leírása (Brecht 1969: 371-383) egészen másképp modellezi le a színházi alaphelyzetet, a hangsúlyt nem a megjelenített múltbéli balesetre, hanem a jelen idejű szemléltetésre és a kíváncsiskodók ennek alapján formálódó véleményére helyezi át a hangsúlyt, azaz maga a közvetítés aktusa mint társadalmi beavatkozás válik meghatározóvá.

„Az új színház egyszerűen annak az embernek a színháza, aki hozzáfogott, hogy segítsen önmagán. (...) A V-effektus társadalmi rendszabály.” (Brecht 1969: 396) A megszakítás elve Brechtnél azt biztosítja, hogy a magától érthetőség darabjaira hulljon szét, hogy a néző, illetve az egyén tevékeny hozzáállását kiprovokálva „új érthetőséggé” (Brecht 1969: 395) állhasson össze, új koherenciát nyerjen pusztán az újraszerveződés folyamatában. Az esztétikai hatékonyság azon lineáris működésének képzete, amelyet a polgári illúziószínház Schiller óta táplál, Piscator színházában kulminált, és Brecht színházában talált rá a disszenzusra, a megszakítás hatékonyságára. Noha egyet kell értenünk Erika Fischer-Lichtével, aki szerint a megszakítás esztétikájának „nem sok köze van” a piscatori és brechti színház montázs-elképzeléséhez, amelyek előre meghatározott változásokat szándékoztak előidézni a nézőben, (2012: 67) úgy tűnik, a V-effektus hatékonysága a mai „össztársadalmi látványgyárban” (Debord 2004) új érvényességet nyer. Amikor a média magához ragadja a társadalmi hatalmat és teatralizálja annak minden területét, Lehmann szavaival élve a „testek gyökeres távol kerülnek a passzív nézőtől: így az észlelés és a cselekvés, valamint a befogadott üzenet és a felelősség összetartozása feloldódik.” (Lehmann 2009: 222) Az a színház, amely ebben a kontextusban a saját mediális sajátosságaira való önreflexió által szabotálja a hagyományos nézői szerep teljesítését, a brechtiánus örökséget érvényesíti.

5. Politikusság a politika szorításában

Az „ideológiai színház” politikai tevékenységként értelmeződik abban az értelemben, hogy egy adott politikai álláspont szolgálatába szegődik, és annak hatalmát kívánja erősíteni a művészi hatékonyság pedagógiai modellje (Rancière 2011: 38), az üzenetközvetítés által. A modell kudarca akkor ismerszik meg leginkább, amikor a végletekig fokozva önmagát számolja fel, például a román kommunista diktatúra négy évtizede alatt ideológiailag felügyelt színházi játszásban. A korszak vizsgálatában más kutatók (Liviu Malița, Marian Popescu) munkáira, a szemléltető főpróbák, ún. vizionálások⁴ jegyzőkönyveire és a kor tanúival készített saját interjúimra támaszkodtam. Figyelmem főként a romániai magyar színházra (azon belül konkrétan a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színházra) irányult, amelyre a téma egyébként lenyűgözően alapos román nyelvű irodalma nem terjed ki, és amelyek esetében a pártállami felügyelet egészen más, a többségi színházakból nem látható jellemzőit is megmutatta.

A szocialista realizmussal kapcsolatban mindenekelőtt azt kell megállapítanunk, hogy elvárásai hazug követelmények voltak, hiszen a hazai valóságnak a szépített másolatát és csak a más ideológiákra vonatkozó kritikát engedték meg. A nyolcvanas évek tiltólistája az irracionális határait súrolja: olyan banális szavakat húzatnak ki, mint például „kávé”, „hús”, vagy „hideg”, „sötétség”, mert felforgatónak minősülnek, előbbiek, mert hiánycikkek, utóbbiak, mert nagyon is jelenvaló aspektusai voltak a nézők mindennapi valóságának. (Malița 2009b)

A népnevelés érdekében az államhatalom az ideológiai felügyelet különböző intézményes és informális szervei által totális kontroll alatt próbálta tartani a színházi előadások üzenetét, azok azonban igen megbízhatatlan közvetítőnek bizonyultak. Ezt támasztja alá a színészi visszaemlékezés a kötelező jelleggel bemutatott hazai szocreál darabokra, melyek „mindig arról szolt[ak], hogy valakinek meg kell változnia, hogy jó munkásember váljon belőle. Ezek a szerepek annyira egyformák, hogy alig emlékszem akár még a cselekményükre is, nemhogy a saját szerepemre. Legfeljebb annyi rémlik, hogy ebben a darabban rózsaszín pongyolám volt...” – nyilatkozta Elekes Emma, a nagybányai, később szatmári színház művésznője. (Boros 2005: 158) A szándékolt üzenetet tehát nem vitte át

⁴ A rendszerváltás előtti romániai magyar színházakban bevett kifejezéssé vált vizionálás szó ebben a kontextusban nem a látomás, képzelgés szinonimája, hanem a román *vizionare* szó magyarítása, melynek jelentése: megtekintés.

kellő eredményességgel az előadás. Másfelől a befogadói értelmezésben olyan üzenetek születtek, amelyeket az előadók információként, tényszerűen nem foglaltak bele az előadásba. Eklatáns példa erre Sütő András *Pompás Gedeon* című darabjának 1983-as sepsiszentgyörgyi bemutatója, amelyből a vizionálást megtekintő ideológiai bizottság elnöke kihúzatja a „Hol vagytok, székelyek?” kezdetű nóta egyetlen elhangzó első sorát. A darab cselekményében a néptanácselnök Gedeon tiltja meg a revizionista dal éneklését, majd a harmadik felvonás sírva vigadós jelenetében ő maga is rázendít a folytatásra: „Erdélyt bíztam rátok.” (Sütő) Az elnök azzal az indoklással kéri a dal teljes mellőzését, hogy az első sorról a nézőknek eszükbe juthat a darab szövegében egyébként el sem hangzó második („Elvették tőletek, másé lett hazátok”), amelyet a jegyzőkönyv tanúsága szerint ő maga sem idéz szó szerint, csak utal rá. (Országos Levéltár sepsiszentgyörgyi fiókjának 553-as irattári alapja, 315/1983-1989-es iratcsomó, 19/1: 7) A propagandatitkár pontosan látja a színház kommunikációs működésében rejlő csapdahelyzetet: az előadás mint hermeneutikai egész nem csupán a színpadon elmondott-előadott egységből áll, hanem a nézői értelmezésben teljesedik ki. A színház népszerűsége, hozzáférhetősége, közérthetősége az ötvenes években még e művészeti ág legnagyobb erényének számított a párt szemében, mert elterelte az emberek figyelmét például a vallásról. 1957 tavaszán az akkor már börtönviselt, politikailag nem kívánatos személynek számító, de az emberek szemében ellenállhatatlanul karizmatikus katolikus egyházfő, Márton Áron püspök kézdivásárhelyi látogatásának a párt művészeti ellenkampányt szervezett: filmvetítésekkel és a marosvásárhelyi bábszínház előadásaival igyekezett elvonni a nézőket a püspöktől. (Bottoni 2008: 317) A színházi helyzet performativitása azonban a nyolcvanas évekre a legnagyobb veszélyt jelenti a hatalom számára: a színház kontrollálhatatlan kommunikációs folyamat, hatása, a belőle „nyert” jelentés nem felügyelhető.

1979-ben a vizionálások utáni beszélgetések még viszonylag meghitt légkörében a színházigazgató Sylvester Lajos azt rója fel a *Törtetők* előadásának hibájaként, hogy nincs benne áthallás. (Szemléltető főpróbák 1978-1979: nincs oldalszám) A cenzúra pedig éppen ettől tart: az „értelmezhetőségtől”. A pártfunkcionáriusok pontosan látják, hogyan működik az a viszonykomplexum, amelyben a diktatúra utolsó éveiben a romániai magyar kisebbség a saját szellemi épségét védeni próbálja: egy nagyon személyre szabott morál értelmében mindent, ami „saját”, értéként kezel és értékkel tölt meg – így a saját hallgatást is. Valóban, bármiről beszéljenek vagy hallgassanak is a színészek, a színpad és a nézőtér közötti, öntudatlanul és hallgatólagosan felálló megegyezés olyan erős, hogy az ideológiai felügyelet, amely csak a színpadon szöveggént, gesztusként stb. konkretizálódó tartalmat képes

cenzúrázni, nem tehet ellene. A produkció, a színházművészeti termék esztétikai értelmezhetősége helyett az előadás mint színészek és nézők együttes társadalmi cselekvése történik meg. Amint a színház történetében gyakran, ebben az esetben is bebizonyosodik, hogy a színpad és nézőtér közös artikulációjában megszülető előadásban a szereplők világáról közölt információnál, a fikciós tartalomnál fontosabb maga a kommunikációs helyzetben megszülető energiaáramlás, amelynek aktív része a színészek és a nézők civil gondolat- és érzélemvilága. Kérdés, hogy ez az „összelélegzés” elegendő volt-e ahhoz, hogy krízishelyzetet teremtsen a befogadásban, és ezáltal megbontsa a hatalom diskurzusát. Más szóval, hogy politikussá vált-e ezáltal a színház?

Dolgozatom kereteit és történési kapacitásom meghaladja annak felmérése, hogy a román cenzúra és állambiztonság hogyan tudott „pontosabb” és módszeresebb lenni, mint a keleti blokk más diktatúrái, például a megszállt Lengyelország, vagy hogy mennyiben különböztek az egyes diktatúrák alatt élő emberek. A kérdésfelvetés célja nem a számonkérés, hanem a pusztán konstatació: a román kommunista, főleg a Ceaușescu-féle pártvezetés nemcsak a hivatalos színpadon vágott eret, hanem a kőszínházon kívülként értelmezett alternatív mozgalmak megszületését is ellehetetlenítette.

Az ok a magánterekbe is befurakodó állambiztonsági megfigyelőkön, a szekusokon, és az előrevetített megtorlásokon (magyarán a lehallgatástól való állandó félelmen) túl abban is kereshető, hogy a kihelyezések intézkedésével, valamint az ún. zárt városok rendszere⁵ által a hatóságok adminisztratív intézkedésekkel tudták akadályozni a potenciálisan veszélyes szakmai tömörülések kialakulását. A huszonkétmillió lakosú és 240.000 négyzetkilométer alapterületű országban, amelyben a nagyvárosok egymástól viszonylag távol esnek, és nehézkes köztük az átjárás (a szándékosan bonyolult vonat-menetrend és az üzemanyag-korlátozás miatt), az erők könnyen szétszóródtak.

A lengyel színházi ellenállás történetét megíró Zygmunt Hübner szerint a lakásszínház az elrejtőző összeesküvés és a túlélés színháza, amely mindig a külső megszállás alatt üti fel a fejét azzal a céllal, hogy a saját kulturális értékeket átmentse. (Hübner 1992: 170) Ha ezen a gondolatmeneten indulunk el, akkor feltevődik a kérdés, miért nem alakult ki a jelenség a hetvenes-nyolcvanas évek Erdélyében sem, ahol pedig a Ceaușescu-féle kisebbségpolitika belső ellenségként kezelte a magyarokat. A fent már elfogadott általános válaszok mellett a

⁵ Romániában tizennégy nagyvárosba – köztük olyan, a romániai magyarság értelmiségét tömörítő városokba, mint Marosvásárhely, Kolozsvár – csak hivatali kihelyezéssel vagy alapos családi indokkal lehetett költözni.

közönség kollektív pszichológiájából kiindulva megkockáztatható egy másik. A romániai magyar színháznak a mindenféle megkötésen és tiltáson túl volt egy leválaszthatatlan aduja: a többségi közegben élő kisebbség nemzeti és kulturális önazonossági gyakorlata a nyilvános (a színpadon történő) nyelvhasználat által. A magyar előadások a színre vitt darab tartalmától függetlenül kulturális demonstrációnak számítottak, és így valamelyest pótolták a hivatalosságot megtagadó, illegalitásba vonuló színházak ellenálló szerepét.

Fontos azonban az is, hogy milyen darabok kerültek színre. Az ezópuszi módon fogalmazó darabok a maguk metaforikus, burkolt mondanivalója által alkalmat szolgáltattak a rendszerkritika nyilvános gyakorlatára, és így elégtételt adtak a nézőnek – innen a „szeplőtlen Erdély” oly vehemensen védett illúziója is. (Bottoni 2008: 169) Ezek a darabok a rendszer biztonsági szelepként működtek, amelyen keresztül a növekvő társadalmi feszültségből, elégedetlenségből épp annyi távozott, amennyi a zavartalan továbbműködéshez szükséges volt. Visszatérve tehát a politikus színház a dolgozat elején leírt értelmezéséhez, ezek az előadások korántsem szabotálták a rendszert, mert a néző „önbecsülését mindennapjaiban csak úgy tarthatja fenn, ha a helytállás fogalmát olyannyira kitágítja, hogy abba a passzivitás, sőt a parancsra tettem attitűdje is belefér. S az eredmény: a »tragédia« nemhogy felrázná, önvizsgálatra készítené a nézőt, hanem a lehetséges hétköznapi helytállás kötelezettségétől is mentesíti. E drámák kiszolgálni és nem elbizonytalanítani akarják közönségüket. S így a néző az előadások után megnyugodva, a részvétel jóleső érzésével tér haza, hogy tapstól sajtó tenyerébe hajtva arcát, megkönnyebbült sóhajtással mély álomba szenderüljön.” (Bíró 1984: 133)

Miután megállapítottam, hogy mind a propaganda, mind az úgynevezett ellenállás színházi produktumai a létező politikai diskurzusra kapcsolódnak be, és nem megbontják, hanem továbbszövik annak összefüggéseit, dolgozatomban azt vizsgáltam, hogy a korszak erdélyi magyar képzőművészeinek performanszai hogyan értelmezhetőek ebből a szempontból.

A világszerte éppen születőben levő akcióművészet a hetvenes években Erdélyben és Romániában légüres térbe érkezett. Az önkifejezés igazságát kereső művészek egyre inkább védekezni és rejtőzködni kényszerültek, az országban maradók is egyfajta belső emigrációt választottak, polgári állásuk mellett *underground* létezést alakítottak ki. Az akcióművészek plusz lehetőségét a színészekkel szemben az a kényszermegoldás biztosította, amely a hetvenes-nyolcvanas évek erdélyi akcióművészetének legfontosabb ismertetőjegyévé vált:

visszavonult az alkotó legszűkebb magánszférájába, gyakorlatilag felszámolta önmagát mint művészeti eseményt, amely eseménynek elengedhetetlen feltétele lett volna a vele egyazon térben és időben jelenlévő közönség. Az esemény éppen esemény mivoltát veszítette el, illetve egy olyan „mintanéző” képzeletbeli jelenlétében zajlott, aki fizikailag nem lehetett jelen, csupán mint a művész mentális ideálkonstrukciója vett részt a „feedback-szalag” (Fischer-Lichte 2009: 50) alakításában.

A képzőművészek saját mindennapi életük eseményeit emelték alkotássá, gyakran spontán módon: pl. a Marosvásárhely melletti Vizeshalmoknak nevezett domboknál végrehajtott akciók lényegében kirándulással, üdüléssel kezdődtek, és a táj és a társasági együttlét adta az ihletet és a késztetést az alkotásra. (Elekes 2010) A MAMŰ (Marosvásárhelyi Művészek), a temesvári Sigma csoport, vagy a sepsiszentgyörgyi Baász Imre köré csoportosuló, maguk 1991-től Etnának nevező képzőművészek minden esetben olyan tereket választottak akcióik megvalósítására, amelyek „haszontalanságuknál” fogva társadalmon kívüliek: tömbházak tetejét, erdei tisztásokat, szántóföldeket. Ezeknek a tereknek a gyakran land-artos birtokba vétele különösen érdekes, hiszen „ártatlan”: használatukkal az alkotók nem fosztották meg a hatalmat semmitől. Maga a térválasztás módja azonban pontosan azt a gesztust jelentette, amelyet a diktatúra lehetetlenné akart tenni: a pártideológia dimenziójának elhagyását. Az akciók általában nem politizáltak sem nyílt, sem allegorikus módon, hanem politikamentességükben váltak politikussá.

Az egyen-szocreál kontextusában politikus gesztusként artikulálódtak azok a megnyilvánulások, amelyek ki tudtak lépni az engedelmesség-ellenkezés dilemmájából, és a harmadik lehetőség realizálásával rámutattak a rendszer konstrukció voltára, ezáltal pedig megcáfolták annak mindenhatóságát. Ilyen volt Baász Imre „röpcédulás akció” néven híressé vált akciója 1981-ben, amellyel főként a Román Kommunista Párt megalakulásának hatvanadik évfordulóján meghirdetett kötelező tiszteletgésre reagált. *Az áldozat mitológiája* című environmentjén a művész hat véres inget helyezett egy tartórúdra, köréjük röpcédulákat szórt, melyek egy része a két világháború közti illegális kommunista mozgalom szórólapjainak másolata volt, a többi pedig a Kovászna megyei SzKNT nevében invitált az RKP tiszteletére szervezett kiállításra. *A mítosz születése* című akció keretében ugyanaznap éjjel barátai segítségével a művész megtöltötte a város köztereit a kétféle röpcédulával. A meghívó szövege semmi rendszerellenest nem tartalmazott: „A Szocialista Művelődés és Nevelés Kovászna Megyei Bizottsága. A képzőművészek Kovászna megyei fiókjá 1981.

május 6-án, du. 5 órakor, a ROMÁN KOMMUNISTA PÁRT megalakulásának 60. Évfordulójára ünnepi kiállítást rendez (festészet, grafika, szobrászat, díszítő művészet). Tekintse meg kiállításunkat a főtéri Képtár kiállítótermében! Olvasd és add tovább!” (Chikán 1994: 30-34) A múlt és a kortárs jelen összemosása tematizálta a politikai helyzetet, kimondatlanul is felhívta a figyelmet a hivatalos diskurzus inkohereciájára, hogy a kommunisták elnyomottból elnyomóvá lettek. A gesztus legfontosabb vonzata innen nézve a tilos és az elvárt viselkedésmód ellentétének megszüntetése volt: Baász megtalálta a módját, hogy úgy mutasson rá a hatalom által szorgalmazott polgári viselkedés és művészi modell hazugságára, hogy tételesen ne tagadja azokat. *A mítosz születése* kilépett az ambivalens diskurzusból, amely D. Lőrincz József szociológus szerint a kelet-európai totalitárius rendszerben kialakult sajátos kétpólusú személyiségstruktúrából következett: a hatalom negatív értékeitől védekezni próbáló „igazi én” kialakított egy „nyilvános ént”, amely az analógiás beszéd és a tudatos vagy akaratlan hallgatás között választhatott. (D. Lőrincz 2004: 68-91)

Mindezeket számba véve dolgozatomban arra a következtetésre jutottam, hogy Romániában azt a fajta ellenállást, amit a hatalmi és ellenzéki ideológiai elvárások egyformán figyelmen kívül hagyása, a mindenféle állítástól, aktivitástól való tartózkodás jelent, az affirmativitás hamacheri jelenségét a különböző képzőművész-csoportok által gyakorolt akcióművészetben találjuk meg.

6. A rendszerváltás után. Közelebb a valósághoz

1989 decemberében megdőlt a román kommunista diktatúra, a pártállami cenzúra intézményes és nem hivatalos szervei megszűntek létezni. Kérdés azonban, hogy a negyven éven át gyakorolt befolyás a színházak működésére és művészeti arculatára automatikusan megszűnt-e a politikai rendszerváltással? A cenzúra hosszútávon nyilvánvaló negatív következményei közül az egyik legszembetűnőbb a hetvenes évekbeli tehetséges rendezők egész sorának emigrációja. Liviu Ciulei 1990-ben visszatért a Bulandra színpadára, Vlad Mugur több jelentős előadást hozott létre Kolozsváron és Craiován, Anrei Șerban és Silviu Purcărete néhány éve rendszeresen dolgozik romániai színházakban, Radu Penciulescu több alkalommal tartott workshopot fiatal színészeknek, és Lucian Pintilie filmjeit ma szabadon vetítik a televíziós csatornák. Negyedszázaddal a rendszerváltás és negyven évvel az emigrálásuk után e „visszahívásokkal” vajon be lehet pótolni a légüres teret, amit a diktatúra utolsó két évtizede teremtett?

A mai román színház szakmailag konszolidált irányadói, az egyazon generációhoz tartozó Alexandru Dabija, Victor Ioan Frunză, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor a hetvenes években kapták szakmai felkészítésük, és a legszigorúbb diktatúrában voltak saját stílusukat a cenzúra akadályait kerülgetve alakító pályakezdők. A jelen pillanatban legtöbb UNITER-díjjal (a romániai színházi életben a legmagasabb rangú elismertségnek számító kitüntetéssel) bíró Mihai Măniuțiu a rendszerváltás óta eltelt években született rendezései saját önműködő formakánonja önreferenciális megnyilvánulásai. Rögzített elemekkel operálnak, és hermetikusan zárt rendszert alkotnak, amely teljesen független a színházi és társadalmi kontextustól, amelyben létrejön. A rendező kései válasza a korábbi kényszerű ideológiai beágyazottságra és a kritikai realizmus hazug valóságigényére: a teljes társadalmi érzéketlenség.

Másfelől találjuk azoknak az alkotóknak a sorát, akiknek munkásságában visszaköszön a '89 előtti életérzés. Ion Caramitru, aki mint a Nemzeti Színház igazgatója, az UNITER elnöke és volt kultúrminiszter a román színházi élet egyik legfontosabb személyisége, a nyelv megőrzésében és az ellenállásban látja ma a Nemzeti feladatát.⁶ Alexandru Tocilescu

⁶ A kijelentés 2010. január 29-én hangzott el a budapesti Nemzeti Színházban tartott konferencián, amelyen a visegrádi országok és néhány szomszédos állam Nemzeti Színházainak vezetői találkoztak a Nemzeti Színház 21. században betöltendő feladatainak közös megbeszélésére.

kommunista-sorozata⁷ az elmúlt rendszer paródiáját állítja színpadra, saját hitvallása szerint kritikai céllal. Ezek az előadások nosztalgikusak, arra alapozzák hatásuk, hogy a közönség szívesen látja viszont a színpadon egykori életének elemeit, kritikai élük csalóka, hiszen elkésett hősként céloznak döglött oroszánra: a bírált rendszer immár a múlté. Viszont semmiben nem járulnak hozzá a kommunizmus kollektív társadalmi feldolgozásához, nem céljuk a múlttal és az abból következő jelennel való szembenézés. Nem tesznek fel kérdéseket, hanem megnyugtató válaszokat adnak.

Mindezek alapján dolgozatomban arra a következtetésre jutottam, hogy a mai romániai színházi élet főszereplőjének „közéleti fásultsága” (Sennett 1998: 13) a kommunista cenzúra és a születőben lévő román rendezői színház egymásnak feszülő törekvései hosszú távú hatásaival magyarázható.

A rendszerváltás utáni romániai alkotók közül a legtávolabbra a dramAcum csoport került a korábbi színházi gyakorlattól. A 2002-ben drámapályázatként rajtolt projekt a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem (UNATC) rendező szakos diákjainak azon vágyából született, hogy saját művészi világukhoz találó színpadi szövegeket találjanak. „Belefáradtunk azon siránkozni, hogy mennyire rossz, beteg és ósdi módon születnek a ma színházának előadás-szövegei. Azon gondolkodtunk, – és a választ tőled szeretnénk megkapni! – hogyan írta Caragiale ma. Miután már látta a *Ponyvaregényt* vagy a *Mindent anyámról*. 2000 euróval jutalmazunk, ha megmutatod nekünk ezt. Arra gondolj, MIÉRT, HOGYAN és KINEK akarsz ma színházat csinálni.” (Onlinegallery.ro) Az első pályázat mottója nem pusztán szövegírással invitált, hanem arra is felszólította a színházcsinálókat, hogy reflektáljanak munkájuk társadalmi helyzetére, intézményi feltételeire, gazdasági lehetőségeire, kollektív jellegére és a recepció feltételeire: kerüljenek közelebb a valósághoz.

A *work together in progress* munkastílus (Michailov 2006) nagy váltás ahhoz az 1989 előtti gyakorlathoz képest, amelyben a kész, azaz az író által befejezett, lezárt szöveget különböző intézmények (irodalmi titkárság, cenzúra) kellett, hogy jóváhagyják, majd módosíthatatlanul került a színpadra, ahol a szerzője több hónapos-éves távolság után látta viszont a premieren. De a kilencvenes évek sem tekintette még a színházi alkotócsapat részének a drámaírókat. Ezt szimptomatikusan mutatja a tény, hogy a közvetlenül a

⁷ *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* (Nicolae Ceaușescu életének egy napja) – Kis Színház, 2005; *Comedia roșie* (Vörös komédia) – Nemzeti Színház, 2006; *Elizaveta Bam* (*Jelizaveta Bam*) – Bulandra Színház, 2007; *Casa Zoikăi* (*Zojka lakása*) – Komédiaszínház, 2009

rendszerváltás után drámaíróként jelentkező Radu Macrinici, Alina Mungiu-Pippidi, Alina Nelega, Saviana Stănescu nem az akkori drámáik szerzőjeként írták be a nevük a romániai (színházi) köztudatba – hanem mint kulturális események szervezői (Macrinici, Nelega), mint közéleti gondolkodók (Mungiu-Pippidi) vagy későbbi, egészen más típusú szövegeik által (Stănescu). (Peca 2008)

A dramAcum tagjai közül az alapító csoporttag, Gianina Cărbunariu drámaíró-rendező mostanáig bő évtizednyi munkássága tette leginkább próbára a romániai nézői elváráshorizontot. Bár hazai előadásai szinte kivétel nélkül meghívást kaptak az Országos Színházfesztiválra (FNT), az irányában megnyilvánuló szakmai értetlenséget, el nem fogadást jól mutatja, hogy az íróként és rendezőként jegyzett első munkája, a nemzetközi hírnevét meghozó 2003-as *Stop the tempo* után tíz évvel is a FNT válogatói, művészeti igazgatói olyan szekciókba tagolták be az előadásait, amelyek metaforikus nevükben nem expliciten ugyan, de megkülönböztetik ezeket a produkciókat a fősodortól, valamiféle ki nem mondott *offba* sorolva azokat. „A régi színházi elit elutasítja az új szociális színházat, amely eszközeiben visszanyúl a legtisztább avantgárd nyelvéhez.” (Tamás 2014: 25) Cărbunariut, miközben sorra kapja a felkéréseket nemzetközi együttműködésben születő színházi projektekre, a bukaresti szakma egy része továbbra is opportunistának tartja, aki „megtanulta nyugaton, hogyan találja fel a posztkommunista nyomort az azonnali siker érdekében”, és akinek színészei megérdemelnék, hogy végre „rendes” szerepet kapjanak. (Papp 2013) Ez a diskurzus a dokumentarista módszereket használó színházat az adott produkció művészi színvonalától függetlenül, hallgatólagosan esztétikailag *ab ovo* kevésbé értékesnek, „antiesztétikusnak” feltételezi mint olyat, amely nem egy (több) alkotó kreatív munkájának eredménye, intencionális megvalósítás, hanem nyers valóságdarab, megmunkálatlan matéria. Nem a szerzőség posztstrukturalista kritikája fogalmazódik meg, inkább a 19. századi szerzőkonceptió érvényesítésére történik kísérlet: az alkotó legyen „zseniális alkotó”, olyasvalaki, aki önnön lényéből teremt valami tárgyszerűen újat, mintegy istenként a semmiből; aki tehát a közvetlen realitásból, valami ontológiailag előzetesen már létezőből dolgozik, az nem is nevezhető alkotónak. E gondolatmenet azt a színháztörténeti tény is mellőzi, hogy a színházi alkotók mindig a saját koruk valóságához próbáltak minél közelebb férkőzni, nemcsak a realista törekvésekben, hanem az azt követő színházújítási kísérletekben is a realitással való lehető legközvetlenebb kapcsolatot keresve a színpadi konvenciók lehető legteljesebb kiiktatásával.

A dolgozatom további fejezeteiben vizsgált előadások – Gianina Cărbunariu *Stop the tempo*, Sado Maso *Blues Bar* és *20/20* című előadásai, Schilling Árpád *A párt* című előadása – közös jellemzője, hogy bekapcsolódnak a valóság iránti rettenetes szenvedélybe (Badiou 2007: 48). E rettenetes szenvedély által irányított művészi alkotások, írja Alain Badiou, a valóság és a látszat között húzódnó távolságot, a kettő dichotómiáját kísérik meg leleplezni: „A művészi gesztus nem más, mint behatolás a látszatba, ami a maga nyers állapotában teszi láthatóvá a valóság távolságát.” (uo.: 50) Politikusságuk az észlelés politikája.

7. Térbe írt színház. *Stop the tempo. Sado Maso Blues Bar*

7.1. Environmentális színház

„Mi történik az előadással, ha az előadó és a néző közötti megszokott egyezségeket megszegik? Mi történik, ha az előadók és nézők igazán kapcsolatot teremtenek egymással? Ha beszélnek egymáshoz és megérintik egymást?” (Schechner 1973: 40) Az 1967-80 között New Yorkban működő The Performance Group vezetőjeként Richard Schechner rendező számos munkájában erre kereste a választ. Az *Environmental Theater* című könyvében a csoporttal közösen létrehozott előadásaik apropóján tekinti át saját alkotói motivációit és célkitűzéseit. Bár Schechner írása nem politikus színházi manifesztum, a kísérletek, amelyekről beszámol, rendre arra irányulnak, hogy kinyissák a színházi szituációt és megváltoztassák az észlelés formáit. E kísérletek áttekintése dolgozatomban azért látszott szükségesnek, mert a The Performance Group előadásai gyakran kimerítő példaként szolgálnak a felelősség esztétikájának lehmanni konceptjére.

A schechneri *environmental theater*nek a magyar színháztudományi szövegekben több fordítási lehetősége is megjelenik, ám a jelenségről oly kevészer esik szó bennük, hogy a használat során nem alakult ki konszenzusos magyar terminus. Dolgozatomban Jákfalvi Magdolna fordítása alapján az environmentális színház kifejezést használom. A kétségtelenül magyartalannak hangzó kifejezésnek megvan az az előnye a környezetspecifikus színház, környezetszínház, helyspecifikus színház kifejezésekhez képest, hogy egyértelműen utal Schechner könyvére. Schechner Allan Kaprow-ra hivatkozva alkotja meg az environmentális színház fogalmát (Schechner 1973: 68), jelezve, hogy a jelenség a hagyományos színház⁸ és a performanszművészet közt egyensúlyoz.

A '60-as évek Egyesült Államokbeli általános lázadásnak büvkörében Richard Schechner az állásfoglalást, a tudatosságot akarta bevinni a színházi előadásba. A nyugati színház történetéből a polgári illúziószínház évszázadaiban kimaradó nézői részvétel ezekben az években azért válik ismét aktuálissá, mert az emberek egyébként zárt, egyirányú kommunikációs rendszerekben élnek. Saját bevallása szerint az 1966 áprilisában rendezett

⁸ Schechner lépten-nyomon az általa hagyományosnak (orthodox theater) nevezett színházhoz képest fogalmazza meg az environmental theatert. Ez a hagyomány az olasz barokk idején kialakult doboz- vagy kukucsáló színpad és a XIX. század végén, a XX. század kezdeti évtizedeiben a meiningeniek, Antoine és Sztanyiszlavszkij színházában kiteljesedő negyedik fal-esztétika, a realizmus.

4/66 (a cím a létrehozás időpontját jelenti) című esemény⁹ volt az első olyan előadása, amelyben Schechner többet várt el a nézőtől, „mint hogy jegyet vásároljon, csöndben üljön, kacagjon közben, és tapsoljon a végén.” (Schechner 1973: 68) Schechner a néző bevonásának többféle módjával kísérletezik, azt keresve, hogy mi a provokáció legeredményesebb formája, mely nem engedi a nézőt közömbösnek maradni, de nem is manipulálja agresszívan őt. Társulatával 1970-ben hozzák létre a *Commune* (Közösség) című produkciót,¹⁰ melynek az 1971. február 28-án játszott előadásában a *rendezést* mintegy három órára felfüggeszti a nézők kézbelépésével spontán artikulálódó *esemény*.

A TPG előadásainak többségét a Performing Garage-nak keresztelt csarnokban hozta létre. Mint minden, manapság korszerűnek tartott stúdió, a Garage osztatlansága, semlegessége azt szolgálta, hogy az előadás függvényében bármilyen lehessen. A tér fontosságát Schechner abban látja, hogy egy esemény térbeli kifejeződése kimerítően írja le az esemény természetét. Ezért a TPG első ténykedése az előadás létrehozásában a megfelelő tér megkeresése, feltárása, „kitakarása”, az „alkudozás” a térrel, a tér megszólaltatása.

Az environmentális színház térszervezésének öt alapelvét fekteti le a könyv első fejezetében. (Schechner 1973: 1-39) Idézzük fel ezek közül a jelen kutatás szempontjából legfontosabbakat: 1. Minden egyes produkció számára a teljes teret meg kell tervezni. A teljesség itt arra is vonatkozik, hogy a színházi tér nem a világból kiszakított, hermetikus egység, hanem maga is része a tágabb környezetnek, beilleszkedik a város életébe, annak kultúrájába, a társadalomba, a történelembe stb. Ha egy produkcióban bizonyos térrészeket csak a színészek használnak, annak jól megalapozott oka kell, hogy legyen az adott előadásban. Egyébként „a nézők által elfoglalt tér olyan, akár egy tenger, amelyben a performer úszik; a játéktér egységei pedig szigetek és kontinensek a közönségben.” (Schechner 1973: 39) Fontos, hogy a néző látómezőjében megjelenik a másik néző, aki így vizuálisan öntudatlanul is része lesz az előadásnak. 2. A tervezés figyelembe veszi a tér-érzéket (space-senses) és a tér-mezőket (space-fields). Schechner eleven kapcsolatot tételez a tér és a benne mozgó test között: a mozdulatok mintegy meghosszabbítják a testet, általuk láthatatlan határok, kapcsolódási pontok, energiaközpontok állítatnak fel. 3. Az environment minden része funkcionális. A hagyományos színházi díszlet kétdimenziós, az environment három. Tervezőjét nem az érdekli, hogyan fog mutatni a tér, hanem ahogyan működni fog. Ha

⁹ Schechner nem nevezi előadásnak a 4/66-ot, hanem az *event* szót használja. (1973: 67)

¹⁰ Az előadás részletes leírását lásd: Schechner 1973: 46-59

az előadás világával, attitűdjével egybehangzónak ítélnék egy talált teret, beavatkozás nélkül teszik az előadás részévé. A térelemeknek nem szabad látszólagosaknak, illúziókeltőnek lenni. A funkcionalitás azt is jelenti, hogy a néző számára egyértelművé kell tenni, mi mire való, hogy biztonságban érezze magát, ha feladja passzivitását.

7.2. *Stop the tempo*

Gianina Cărbunariu *Stop the tempo* című 2003-ban bemutatott előadásának térhasználatát kimeríti a schechneri environmentális színház térszervezésének ezen alapelveit. Az előadás a helyszínéül szolgáló bukaresti Green Hours Bar és a darab fiktív cselekményének helyszínét jelentő szórakozóhelyek asszociatív azonosságából, a színházi kommunikáció térbeliségéből építkezik.

Cărbunariu darabjában három ember vonzolja magányát. A klub, ahol találkoznak, az örömtelen, erőltetett szerepek, a kudarc helye számukra, ami elől undorral menekülve távoznak együtt, majd balesetnek az országúton. Ki nem mondott megegyezés viszi őket vissza később a megismerkedésük helyszínére, ahol egy ugyancsak meg nem fogalmazott vágytól vezérelve kiütik a biztosítékot. Az eset nem marad egyszeri, a pánikkeltő áramtalanítás hivatásukká válik. „Ha Románia egyetlen hatalmas biztosítéktáblához volna kötve...” (Cărbunariu 2008: 314) Számtalan, sikerrel kiütött biztosíték után a történet úgy ér véget, hogy egy koncerten rajtakapják az újabb merényletre készülő fiút és egyik lányt, és azok halálos áramütést szenvednek.

A három szereplő az őket alakító színészek nevét viseli: az előadás egy pontján személyigazolványaikból olvassák fel saját adataikat. Cărbunariu a valóság és fikció határát elsatírozó játéktechnika-váltással rángatja ki a nézőt passzív szerepének intimitásából, és szólítja fel a fikció- és valóságelemek további megfeleltetésére, végső soron tehát arra, hogy a valóságként gondolja el a fikcióban felvetetteket.

Ennek egyik alapfeltétele a közös kulturális tudás, amelyen színészek és nézők osztoznak, és amelynek garanciája maga a bukaresti Győzelem útján található Green Hours Bar. Központi fekvést ellensúlyozza, hogy bejárata belső udvarból nyílik, és vagonszerű pincébe vezet. Eldugottsága, mondhatni elzárkózottsága, kis befogadóképessége és profilja (dzsessz bár) miatt alternatív szórakozóhelynek minősül. A román főváros vendéglátó-szórakoztatási ipari fősodrából kimaradó hely, melyet egy áramtalanító trió sem tartana elég

fontosnak lekapcsolni, mert inkább a hozzájuk hasonlóan megcsömörlöttek látogatják, nem pedig a „gumikölykök.” (uo.: 308) A *Stop the tempo* nézőinek ismerniük kell ezt az életérzést. Az alig néhány száz méterrel távolabb fekvő, népszerű és elismert kőszínházakban az efféle összekacsintó bírálatra, kritikus álláspontra nem lehet számítani.

A színházi gyakorlat előszeretettel hivatkozik a befogadó színpad alkalmatlanságára egy utaztatott produkció esetén, ám a külső objektív térrel kapcsolatos kifogások többnyire a fizikai adottságokra vonatkoznak, a színpad méreteire, fel-(nem)-szereltségére stb.. Az efféle, kivédhető gyakorlati akadályokon túl a színházi előadás szállítható. A *Stop the tempo* viszont annyira szervesen építi be az előadás világába a Greent, hogy más helyszínen való bemutatása elképzelhetetlen, illetve csakis mint újraalkotás képzelhető el. Hely és alkotás ilyenszerű összetartozását leginkább a köztéri szobrok példájával lehet szemléltetni: a mű a hely kultúrájából, történelméből, hagyományaiból táplálkozik, és ideális befogadját is az adott helyen találja meg. A *Stop...* térhasználatának másik sajátossága a dramatikus tér megjelenítése az külső objektív tér bedíszletezése, megváltoztatása nélkül. A rendező többnyire a talált tér adottságaira hagyatkozik: a darab szereplőinek fő tevékenysége szórakozóhelyekhez kötődik, a Green eredeti funkciója szerint szórakozóhely. Az előadás magának a helyszínek a saját működésében való elgondolása.

7.3. *Sado-Maso Blues Bar*

Gianina Cărbunariu 2007-es előadása, a *Sado-Maso Blues Bar* játékteréül egy kirakatot választott. Az előadás vizsgálatában annak próbálok utánajárni, hogy a játéktér ilyenszerű megválasztása és kialakítása hogyan módosítja a színházi kommunikációs helyzetet, és abba hogyan szűrődik be a társadalmi érzékenység anélkül, hogy Maria Manolescu az előadás apropójául szolgáló darabja szövegszerűen tartalmazná azt.

Néhány háznyira a román főváros nulla kilométerét jelentő Egyetem Tértől és a Nemzeti Színháztól, a Nagyon Kis Színház Bukarest belvárosának szívében, a hatsávós I. Károly sugárút mentén helyezkedik el. Az előadást a színház előcsarnokának egy olyan, a közönség számára máskor zárt oldelhelyiségében adják elő, amelynek egyik falát szinte egészében a sugárútra néző ablak / kirakat tölti ki.

Hagyományos funkciója szerint a kirakat csalogat, kíváncsossá teszi az árut, élteti a fogyasztást. A színházi kirakat ugyanazzal a szándékkal fordul a járókelő felé, mint a

kereskedelmi: fizető nézőt próbál szerezni. A színháznak az utcára nyíló, nagy, földszinti ablakait hagyományosan a színpadnyílást záró függönyre emlékeztető anyaggal „bélelik”, zárják le, és erre előadásfotókat aggatnak. Az üzenet: mindaz a „csoda”, amit a képeken látsz, megelevenedik, ha fellibben ez a bársony. A színház kirakata azt hangsúlyozza, az előadás kiváltságos, zárt világ, melybe egy jegy árértéért bebocsátást nyer a néző. Ezt a konvenciót töri meg a *Sado-Maso Blues Bar*, amikor az előadás „szent” pillanatát hozzáférhetővé teszi az utcán közlekedőknek.

A kirakat az ablakhoz és a festményhez hasonló szimbolikus szerkezetek közé tartozik, amelyek Hans Belting művészettörténész szerint a szubjektum világtól való elkülönülését képezik le. (Belting 2003: 46) A körbeépített belső tér olyan felületei, amelyeken át megnyílik a világ. A *Sado-Maso Blues Bar*ban a kirakat egyaránt szolgál médiumként a kinti és a benti szemlélő, illetve világ számára.

A Nagyon Kis Színház kirakata előtt elhaladó, arra rápillantó, esetleg előtte ácsorgó járókelő az előadók részévé és az előadás nézőjévé is válik, mindkettővé akaratlanul, a színházi szerződés megfontolt elfogadása nélkül: őt a pillanatnyi kíváncsiság vezeti. Kezdetben nem tudja, hogy megrendezett előadásról van szó, nem érzékeli az intézményes kereteket. A második tapasztalata az, hogy felismeri a performatív helyzetet, amelybe akaratlanul belekerült: felismeri, hogy őt is nézik, ekkor vagy elbátortalanodik, és nem kíván részt venni, vagy enged kíváncsiságának, pl. csatlakozik az előadásnak az utcán történő részéhez, bohóckodik a bentieknek, vagy a rá visszabámuló bent ülő nézővel nem törődve nézi a színészeket. Akárhogy is, az első tapasztalatban már maga is performerré vált.

Az előadás kevés épített elemmel operál, és mintegy beleköltözik a kirakat mögötti város adottságaiba: a gyalogosok, az autók, a buszok, a túloldali épületek, azoknak az ablakaiban megjelenő emberek stb. a színpadkép részévé válnak. Csakhogy ez a színpadkép épp azt tudatosítja, hogy bár a képernyő, a színpadnyílás vagy a kirakat irányítja látásunkat, konstruálja a képet, a mögötte történő világ nem a „máskor és máshol”, nem a fiktív, nem a virtuális, hanem a néző valósága, mi is abból léptünk be a színházba, és abba lépünk majd vissza. Az előadás fikcióján átvilágító, szembe szűrő valóság ugyanis sem a tévére, sem kereskedelmi színházra, sem a kortárs román *mainstream* művészszínházra nem jellemző gyakorlat. Az elzárkózás indítéka a biztonságérzet megőrzése: amíg belefeledkezünk a varázslatba, a világban történő kellemetlen események nem bánthatnak. A benti néző a színészek játékának hátterében, mintha önmagát látná torz tükörben, a járókelők valóban

megélt reakcióit szemléli, miközben arra eszmél, hogy a reakciók kiváltója ő maga. Ez a színház tehát visszaveti nézőjét az interszubjektív valóságba.

8. Aktuálpolitikai kérdések a politikus színházban

Dolgozatom két utolsó fejezetében egy romániai és egy magyarországi előadást – a marosvásárhelyi Yorick Stúdió *20/20* című előadását és a budapesti Krétakör *A Párt* című előadásait – vizsgáltam, amelyek közös jellemzője, hogy témájukat a politikai életből merítik, mégsem kapcsolódnak be egyik politikai diskurzushoz se, nem próbálnak ideológiaközvetítőként működni.

8.1. *20/20*

A 2009 őszén bemutatott *20/20* tárgyát a Fekete Március, azaz az 1990 márciusában a városban lezajlott etnikai zavargások adták. A több nyelven megszólaló előadást Gianina Cărbunariu írta és rendezte marosvásárhelyi magyar és bukaresti román színészekkel, az előadásban mint dramaturg, rendezőasszisztens, fordító működtem közre.

Az előadás előkészületei három fázisban zajlottak: az adatgyűjtést követték az improvizációk, majd párhuzamosan, de egymástól nem függetlenül íródott a szöveg, és zajlottak a próbák. Kezdetben csak a téma és az alkotócsapat volt adott. Az adatgyűjtés elsődleges célja az ismeretszerzés volt, ami a csapat egyes tagjainak gyökeresen más viszonyulása folytán némiképp csapatépítési feladattá is vált. Tizenhármunk közül ugyanis néhányan a fővárosban, illetve Marosvásárhelytől mind földrajzilag, mind kulturálisan távol eső városban nőttek fel, és a márciusi események idején kisiskolások voltak, így számukra, történelmi ismereteikben és személyes életükben a téma semleges fehér foltot jelentett. Többen marosvásárhelyi, erdélyi kamaszként élték meg az etnikai konfliktusoknak a román rendszerváltást követő kiéleződését, ami tehát egybeesett, és esetenként egybe is fonódott felnőtté válásuk más fontos történéseivel. Így míg a csapat egy részének közelednie, addig más részének érzelmileg távolodnia kellett az eseményektől.

A nyelv mint identitás, az anyanyelv és idegen nyelv viszonya, a nyelvben való létezés problematikája meghatározta az előadást, ezért a fordítást sem akartuk „átlátszóvá” tenni, hanem az előadás szerves részévé kellett válnia, amelyet átítat a tematika. Maria Drăghici jelenetenként változó vizuális háttérrel készített a vetítéshez, amelyen végül minden románul és magyarul elhangzó szó megjelent fordításban a másik nyelven. A vetített szövegben egy-

egy szó áthúzásával láthatóvá tettük a fordítás aktusát, azt a folyamatot, amely során keressük a megfelelő kifejezést, és esetenként tévedünk, vagy kijavítjuk önmagunk.

Az anyaggyűjtésnek az előadás végső formáját tekintve legfontosabb szakaszában interjúkat készítettünk olyan személyekkel, akik vállalták, hogy beszélnek a márciusi eseményekhez való viszonyukról. Alanyaink egy részét a közéleti szereplők közül választottuk, többségüket azonban találomra, arra figyelve, hogy minél szélesebb skálát tudjunk befogni, és egyaránt beszéljünk a különböző nemzetiségű, életkorú, foglalkozású, anyagi háttérű, műveltségű és érintettségű személyekkel. Előzetesen összeállítottunk egy kérdéssorozatot, amelyet azonban nem kérdőívszerűen használtunk, hanem inkább csak a felkészülés részeként, azaz a találkozások alkalmával egyáltalán nem ragaszkodtunk ahhoz, hogy mindegyikre választ kapjunk. A beszélgetés folyamatát engedték spontán módon alakulni, mert a cél az volt, hogy alanyaink hitelesen beszéljenek, minél jobban vissza tudjanak emlékezni az események idejének számukra legmeghatározóbb pillanataira. Célirányosan kerestük a mikro-történeteket, amelyek, bár implicite akár hordozzák egyik vagy másik fél álláspontját, de személyes vonatkozásukban önmagukat legitimálják, vagyis igazságuk megkérdőjelezhetetlen. Az események legjobban dokumentált pillanatai – nevezzük ezeket történelmi tablónak – apránként szorultak ki a forgatókönyvből, és helyükre mozaikosan összeálló történet-cserepek kerültek. A talált mikro-történetek végül meghatározták az egész előadás dramaturgiáját és a színészi játékot is. Elmaradt a remélt igazságtevés, áldozatok és erőszaktevők fekete-fehér és nemzetiségi megkülönböztetése, előbbieket megkövetése vagy utóbbiak felmentése a felelősség alól. Elmaradt a nagy narratíva és az azzal járó katarzis.

A 20/20 kérdőjellel végződött: „Ti mit gondoltok?” (Cărbunariu 2009) A pontot – ha akarta – a nézőnek magának kellett kitennie. A tapsot követően felhívást intéztünk a nézőkhöz, hogy rövid szünet után jöjjenek vissza a terembe, üljenek be a játéktérbe, jelképesen: a zavargások színterére, ahol nem tudni, ki a román és ki a magyar, ki a barát és ki az ellenség. Vegyenek részt egy közös beszélgetésen, amelyben valóban elmondhatják ők is, hogy mit gondolnak, mintegy írják meg az előadás második felvonását. Úgy gondoltuk, hogy az előadás utáni beszélgetések megadják azt a tiszteletet és érzelmi biztonságot, ami a néző saját emlékeinek újragondolásához, akár azok „átírásához” szükséges. Vagyis hogy miután az előadás alaposan összezavarta a nézők polarizált identitástudatát, a beszélgetések során lehetőség adódhat a másik fél igazságában való részesülés megtapasztalására. Ennek

érdekében a beszélgetéseket soha nem moderáltuk. Mi csak a párbeszéd konkrét és szimbolikus helyét, az agorát kínálhattuk fel a városnak, ahol nekik kellett gyakorolniuk egyfajta közvetlen, participációs demokráciát. Ha ennél nagyobb szerepet vállaltunk volna magunkra, a „második felvonás” egykönnyen didaktikussá vált volna, hiszen valamiféle olyan megbékélést, konszenzust, végősoron felejtést erőltettünk volna rá a résztvevőkre, amelynek a csapdáját az előadás egyébként elkerülte. Katartikus volt megélni, hogy ennyi, ilyen sok és ennyire kevés, amit a színház tehet. Az előadást követő szabad beszélgetések segítettek „összenyitni” a műalkotást a közönség mindennapi valóságával, amelyben a márciusi emlékeknek máig számottevő hatása van.

A továbbiakban azt a kérdést jártam körül, hogy a *20/20* politikussá válik-e abban az értelemben, hogy a színház mediális sajátosságaira támaszkodva kiprovokálja a reflektált észlelést és a transzformációt. Az észlelés tárgya ebben az esetben a néző maga mint társadalmi lény, az egyén, aki így vagy úgy, de kivétel nélkül viszonyul valahogyan a felidézett történelmi eseményekhez.

Maurice Halbwachs szerint a történész munkája akkor kezdődik, amikor az emlékezet csoportjai elenyésztek, amikor a múltat már nem „lakják”. (idézi Assmann 2004: 36) A marosvásárhelyi városi társadalom mint csoport egy történelem előtti, és még nem egészen az emlékezet utáni pillanatban él. Az előadást magát is részben az a kíváncsiság szülte, amelyet a történelmi feldolgozatlanosság, rendezetlenség vált ki: a Halbwachs és Assmann által megfogalmazott objektív rekonstrukció nem történt meg, a csoportemlékezet úgymond sorsára lett hagyva, ennek tudható be, hogy az előadást megelőző interjúk során az emlékezet nagyon is öntudatlan alakzataira bukkantunk. Halbwachs metaforáját továbbgondolva: ezt a múltat még lakják ugyan, de arra a szobára, amelyben '90 márciusának amorf emlékei tanyáznak, ráfalazták a tabu ajtaját. Ez a társadalom nem tud mit kezdeni a kettős önmeghatározással: egyfelől a másikhoz képest, erősen etnicizált kapcsolatban építi fel saját identitását (Gagyai 2010), másfelől ernyedten adja át magát a globális fogyasztói kultúrának, amely a posztmárciusi trauma tabuját nem feloldja, hanem megkerüli. Ahogy az a *20/20* zárójelenetében megjelenik: az erdélyi nemesek leszármazottai és a második generációs, Kárpátokon túlról áttelepedők japán gyártmányú laptopjaikon ugyanazt az amerikai zenét töltik le az internetről, miközben online csevegnek egymással angolul.

A paradox állapot fennmaradása nem az emlékezet spontánul alakuló szent folyamata, hanem nagyon is prózai, gazdasági-politikai szándék eredménye. A nemzeti öntudat mint

csoportemlékezet a nacionalizmus politikai irányzatának bázisa, életben tartása ezért hatalmi érdek. Az eltérő koncepciókat kirekesztő nacionalizmus megkonstruálja az idegent. Cristoph Jamme szerint (idézi Nyíró 2010) az egyedüli, ahol erőszak nélkül, produktívan, „az Énnek az idegen feletti uralmáról való lemondásként” lehet viszonyulni az idegenhez, az a művészet, amelyben megvan a lehetőség arra, hogy „az esztétikai lényeg etikai, sőt politikai dimenziókra tesz szert.” Vagy, ahogy Lehmann fogalmaz: „Erre csak a színház képes a maga *észleléspolitikájával* reagálni, amelyet egyszersmind a *felelősség esztétikájának* is nevezhetünk. (...) Egy ilyesféle tapasztalat nem csupán esztétikai jelleget öltene, hanem etikai-politikait is.” (Lehmann 2009: 224) Az Énnek az idegen feletti uralmáról való lemondását a 20/20 elsősorban azzal kényszerítette ki, hogy az előadás következetesen ellehetetlenítette az Én és az idegen közti világos határvonal megvonását.

8.2. A Párt

Tíz évvel a kemény társadalomkritikát megfogalmazó, átütő erejű *FEKETEország* bemutatása és hat évvel az azt játszó állandó társulata feloszlata után Schilling Árpád újabb társadalmi érdekeltségű előadást rendezett. A Krétakör Színház 2014 tavaszán mutatta be *A Pártot*, bő egy héttel a magyarországi parlamenti választások előtt, a Színház Világnapján, amelynek Brett Bailey által írt üzenete éppen a színháznak a politiszban betöltött nélkülözhetetlen szerepét hangsúlyozza. Az időzítés a koncepció része, a rendező abban a pillanatban akar a politika természetéről beszélni a nézőknek, amikor azt amúgy is a legnagyobb érdeklődés övezi. Úgy is mondhatnánk, hogy *A Párt* bemutatójára (és összesen három, egymás utáni estén tartott budapesti előadására) jegyet váltók és a szavazóurnákhoz járulók ugyanazok, és ezt a kettős minőséget használja ki a rendezés arra, hogy aktivizálja a közösséget. „Bár még nem tudtam pontosan merre, de mindenképpen ki akartam lépni a »bujtogató« kényelmes szerepéből. Nagyobb felelősséget akartam vállalni a közösség ügyeiben.” (Schilling 2013) A vállalás elkerülhetetlenül hősies, azaz a cél nagyságához képest elégtelen eszközökkel véghezvitt, amennyiben azt irányozza elő, hogy az előadás két órájában megtörténjen az a társadalmi forradalom, az értelmetlenségek értelmessé való újragondolása, amely pedig nem történt meg az „elmúlthuszonnyé” évben.

„Vajon mit várnak tőlünk az etnikai tisztogatások áldozatait ábrázoló fényképek a galéria falán? Lázadjunk a hóhérok ellen? Érezzünk együtt – minden következmény nélkül – a szenvedőkkel? Haragudjunk a fotósokra, hogy emberek nyomorából kovácsolnak esztétikai

élményt? Avagy háborodjunk fel a bűnrészes tekintetükön, amely tisztán áldozatokká fokozza le ezeket az embereket? Eldönthetetlen kérdés.” – írja a művészet hatékonyságáról szóló fejtegetésében Jacques Rancière. (2011: 39) Döntetlen az eredménye *A Pártnak* is, amely folyamatosan oszcillál a nyílt és egyben közhelyes *statementek*, politikai állásfoglalások önfényező komolysága és a mindent leleplező irónia és idézet között. Az előadásról gondolkodva ez a kérdés vezet: tehet-e többet, és ha igen, mit egy színházi produkció, mint „bujtogat”, provokál? Meghaladja-e *A Párt* a politikai manifesztumszínház propagandisztikusságát, kimozdítja-e nézőjét önműködő, észrevétlen nézői és polgári szokásrendjéből?

Ha igen, akkor azt azzal éri el, hogy az első jelenettől kezdődően megkérdőjelezi saját állításait: a Trafó Színházba *A Párt* című interaktív zenés színházi előadásra begyűlt nézőknek bemutatkozik (a pártnak, de bulinak is fordítható) The Party nevű együttes, amelynek énekesnője felkonferálja koncertsorozatuk budapesti meghívottjait, a Krétakör színészeit. A zenekar és az énekesnő, Juliette Navis zenei produkciója kifogástalan, mesterségbeli tudásuk fenntartja állításukat, miszerint koncerten veszünk részt, ezért el kell fogadnunk a játékszabályt, melynek értelme elsőre nem mutatkozik meg, inkább csak utólag válik feltűnővé: a Trafó színpadán ezen az estén semmi sem az, aminek magát mondja. Az előadás sikere (avagy hatékonysága) tulajdonképpen azon áll vagy bukik, hogy a néző milyen mértékben érzékeli ezt a kettősséget. Schilling viszonylag kevés fogózkodót biztosít hozzá, és mintha ezzel is azt sugallná, a képviseleti demokráciában az igazi felelősség nem a pártokon, hanem a képviselőiket funkcióba segítő polgárokon van; hogy a vélemény demokrácia biztosította szabadsága egyúttal annak kínzó kényszere is: az egyénnek magának kell saját véleményt formálnia, illetve ehhez kellőképp érzékenynek és figyelmesnek lennie.

A koncertként induló előadás felvázolja az uralkodó magyarországi közállapotokat és az osztársadalmi sirámokat, majd polgármesterjelöltek állítatnak a szereplőkből, és felkapcsolják a nézőre a teremfényt: szavazzunk. Az előadás ezzel annyiban zökkent ki a komfortzónánkból, amennyiben bosszankodunk azon, hogy ilyen látszat-aktivizálásban kellene résztvennünk. Valódi kockázat nincs benne, mert a szavazás nem gondoltatja újra a nézőkkel saját kondíciójukat, nem teszi lehetetlenné számukra a döntést. Pontosabban: nincs teljesértékű választási lehetőség a fikción belül a két jelölt, a saját szavaiba belefűlő, múltba révedő Sándor és az asztal tetejéről szónokoló populista Zsolt között, és a szavazás-nem szavazás döntésnek sincs tétje, hiszen mint utóbb kiderül, a szavazás kimenetelét beépített

emberek biztosítják. A rendezés tehát csak látszólagos részvételt biztosít a nézőknek, de nem tekinti őket egyenrangú félnek, akivel alkudozni lehetne az előadás mint társadalmi esemény menetéről, feltételeiről, a benne felmerülő szerepekről. A továbbpörgő és tragédiába fúló történet végén a színpadot átveszi egy csapat kamasz, hasonló hatalomátvételt követelve a közéletben, majd Krétakör „pártjelvényes” öltönyben színre lép Gulyás Márton, hogy szabályos kampánybeszédet mondjon. A Krétakör Alapítvány ügyvezetőjeként támogatásunkat kéri a Krétakör Szabadiskola működéséhez, amelynek első évfolyamát az előzőekben láthattuk – vagyis leleplezi a „spontán” közbelépést, de folytatja az arcpirítóan álszent politikai diskurzust: ő is a pénzünket, szavazatunkat, szimpátiánkat akarja, megmondja, hogy mi legyen a véleményünk, mi tetsszen és mi ne.

Schilling rendezése ebben a többszörös dekonstrukcióban történik meg a néző rákényszerítése a reflektált befogadásra. A jelenetek egymást teszik idézőjelbe, eldönthetetlen, hogy melyik van a másikhoz képest. Eldönthetetlen, hogy az előadás saját állításai közül melyik vehető komolyan, és melyik tiszta irónia. Legyünk mégoly rutinos színházbajárók is, elbizonytalanodunk nézői „feladatunkat” illetően. Hiszen pontosan azt nem tudjuk, mi az, ami „csak színház”, és ahhoz képest mi az, aminek valóságként tétje van. Ebben a vágyunkban pedig egyformán szembesülünk önmagunkkal mint biztonságosan zárt illúzióra vágyó *voyeur*ökkel és – *A Párt* nézőiként – önmagunkkal mint a képviseleti demokráciában a társadalom iránti felelősségüket a szavazatuk által átruházó állampolgárokkal, akik zokon veszik, ha rossz a kínálat és nem lehet választani. *A Párt* ebben az értelemben olvasható hatékony, politikai művészeti megnyilvánulásként: nem adja meg a „helyes választ” helyettünk arra a kérdésre, hogy a valóságban melyik politikai párt által hirdetett ideológiára szavazzunk, hanem eleven, érzéki tapasztalatát adja annak a frusztráltságnak, amit akkor érzünk, ha kénytelenek vagyunk külső támponatok segítségével, önállóan gondolkodni.

9. Összegzés

A színház politikusságának, a színház a társadalom működése iránti érdeklődésének gondolata korántsem újkeletű az európai színház történetében. Talán nem tévedés azt állítani, hogy a nyugati színház története megírható volna egy olyan szempontból, amely az előadások politikusságát kutatná. Ez az erősen antropologizált színháztörténet azt vizsgálná meg, hogy az adott korban a színházművészet milyen viszonyba helyezi magát a társadalmi valósággal, mire becsüli saját erejét, amellyel a társadalomra hatni tud, milyen erkölcsi feladatokat igyekszik ellátni, és hogy ez a szándéka mennyiben tudatos és felvállalt, vagy ellenkezőleg, rejtett és reflektálatlan.

A politikus színház a dolgozat kezdetén kifejtett lehmanni koncepciója, amint az Piscator és Brecht felfogásának vizsgálatából kitűnik, a brechti esztétikából fakad, és lényege az a reflektáltság, amelyet Helmuth Plessner filozófus nyomán Erika Fischer-Lichte a *conditio humanaként* jellemez: az ember az egyetlen lény, aki képes önmagával mint másikkal szembenézni. (Fischer-Lichte 2001: 9) Fischer-Lichte szerint a *conditio humana* színházi alaphelyzetként írható le (valaki néz valakit, aki valamit cselekszik), és fordítva, a színházi alaphelyzet strukturálisan mindig a *conditio humanát* jeleníti meg, az önmagától való távolságtartást és a másikon keresztül az önmagunkra való reflektálást, ezáltal pedig az identitásképzést és -váltást. (uo.: 10) A dolgozatomban megvizsgált jelenségek alapján tegyük hozzá: strukturálisan bizonyára, a gyakorlatban azonban olyankor jöhet létre az identitásváltás performatív aktusa, amikor az előadás nem kapcsolódik be a hatalmi diskurzusként értelmeződő bárminemű fennálló társadalmi konszenzusba. Az a színház, amely a megszakítás esztétikája által nem veti ki a felfüggesztett hitetlenség állapotából a nézőjét, fenntartja a konszenzust, nem serkenti a reflektált észlelést. A hitetlenség felfüggesztésének a színpadi konvenció érdekében meghagyott zavartalansága egyenlő a néző önmagától való elzárásával. A nézőtérén ülő ember ilyenkor mintegy önmaga *avatarja*, nincs közvetlen kapcsolatban a színházon kívüli társadalmi valóságban létező énjével, melynek teste, világban benne lévő lény az előadás idejére a mobiltelefonjával egyetemben kikapcsolni kéretik... Ezzel szemben a kortárs politikus színház a néző közvetlen valóságától való elzártságát szünteti meg az észlelés politikájával.

Ha a dolgozatomban kezdetén felvázolt politikai színházat a disszenzus hatékonyságával jellemeztem, a további fejezetekben a román kommunista diktatúra korának színházáról és a rendszerváltás utáni két évtized *mainstreamjéről* épp azt állítottam, hogy megerősítette a közönség meglévő identitását, engedte továbbműködni a társadalmi automatizmusokat.

Ehhez képest az ezredforduló után a színház politikussága a román és magyar színháztörténelemben egyaránt a valóság felé fordulásban jelentkezik. A politikai színháznak nem feltétele a politikai élet kérdéseinek színre vitele, bár nem is zárja ki azokat. Felidézve a *FEKETEország* egyik jelenetének a bevezetőben tárgyalt példáját, Schilling előadása nem annak köszönhetően válik politikussá, hogy az iraki háborúról és más közéleti aktualitásokról szól, hanem a kettő egyszerre igaz rá: politikai témát (is) feldolgozó politikai előadás. Úgyszintén, politikusságát nem abból nyeri, hogy egy színész átnyúl a színpad és nézőtér láthatatlan elválasztóvonalán, és a néző kezébe ad egy színpadi kelléket – bár ezt teszi. Hanem abból, hogy megtöri az emberkínzás mimetikus reprezentációját, és felfedi a kényelmes pozíciót, amelyből addig a néző azt figyelte, ezáltal szemlélőből felelősséggel felruházott embertárrá változtatja őt. Azt viszont, hogy mit kezd ezzel a felelősséggel, a nézőnek magának kell eldöntenie.

Dolgozatomban végén azt mondhatjuk ki, hogy a mai román és magyar politikai színház afformansz: addig a pontig megy el, ahol lelepleződik a fennálló helyzet, egy állapot tarthatatlansága. A vilájobbítás szándékáról azonban lemond, megmutatni sem próbálja, hogy mi volna a helyes út. Ebben a tudatosan vállalt tétlenségben, tehetetlenségben ott kísért a 20. század emlékezete: a szörnyűségekben realizálódott utópiák emléke, egyszersmind a világ megváltoztathatatlanságának rezignált elfogadása, de az a belátás is, hogy „a színház mediális sajátságai sokkal inkább a nézőpontok sokszínűségének megmutatását, semmint a (politikai) üzenetközvetítést teszi lehetővé.” (Kricsfalusi 2014: 12)

Felhasznált irodalom és referenciák

- *A performance-művészet*, 2000, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest
- Assmann, Jan, 2004, Budapest, *A kulturális emlékezet*, Atlantisz Könyvkiadó, ford. Hidas Zoltán
- Badiou, Alain, 2007, *The Century*, polity press, Cambridge, Translation by Alberto Toscano
- Banu, George, 1993, Bukarest, *Teatrul memoriei*, Univers Kiadó, ford. Andriana Fianu
- Banu, Georges, 2007, *A felügyelt színpad*, Koinónia Kiadó, Kolozsvár
- Bécsy Tamás, 2001, Budapest, *A drámamodellek és a mai dráma*, Dialóg Campus Kiadó
- Bentley, Eric, 1998, *A dráma élete*, ford. Földényi László, Jelenkor Kiadó, Pécs
- Bertha Zoltán, 1995, *Sütő András*, Pozsony, Kalligram Kiadó
- Bíró Béla, 1984, *A tragikum tragédiája*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó
- Boros Kinga, 2005, *Elekes Emma*, Polis Kiadó, Kolozsvár
- Bottoni, Stefano, 2008, *Sztálin a székeklyeknél*, Pro Print Kiadó, Csíkszereda
- Brecht, Bertolt, 1962, *Epikus dráma – epikus színház*, OSZMI, Korszerű Színház Sorozat, ford. Sz. Szántó Judit
- Brecht, Bertolt, 1969, *Színházi tanulmányok*, Magvető Kiadó, ford. Eörsi István, Imre Katalin, Vajda György Mihály, Walkó György, szerk. Major Tamás
- Brecht, Bertolt, 1983, *Munkanapló*, Európa Könyvkiadó, ford. Eörsi István
- Brecht, Bertolt, 1985, *Drámák*, Európa Könyvkiadó, Budapest
- Brook, Peter, 1999, *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Európa Könyvkiadó, Budapest
- Büchner, Georg, 2003, *Összes művei*, Osiris Kiadó, Budapest
- Cărbunariu, Gianina, 2008, *Stop the tempo*, ford. Demény Péter, Koinónia Kiadó, Kolozsvár
- Carlson, Marvin, 1996, *Performance. A critical introduction*. Routledge, London&New York
- Chikán Bálint, 1994, *Baász*, Szabad Tér Kiadó, Budapest
- De Certeau, Michel (1988), *The practice of everyday life*, ford. Steven Rendall, University of California Press, 1988

- Derrida, Jacques, 2004, *Az idegen kérdése: az idegentől jött.* In. *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*, szerk. Biczó Gábor, Debrecen, Csokonai Kiadó, 11-29
- Eco, Umberto, 2002, *Hat séta a fikció erdejében*, Európa Kiadó, Budapest
- Fischer-Lichte, Erika, 2001, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Theatrum Mundi, Pécs
- Fischer-Lichte, Erika, 2009, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest
- Geréb Ágnes, Előszó Ina May Gaskin *Spirituális bábaság* című könyvének magyar kiadásához, Alternatal Alapítvány, 2011
- Jákfalvi Magdolna, 2006, *Avantgárd – színház – politika*, Balassi Kiadó, Budapest
- Jákfalvi Magdolna, 2008, *A térfoglalás esztétikája*, in. *A zsarnokság szépsége*, szerk. Széplaky Gerda, Kalligram, Pozsony, 263-273
- Kántor Lajos, Kötő József, 1994, *Magyar színház Erdélyben 1919-1992*, Kriterion Kiadó, Kolozsvár
- Kaprow, Allan, 1998, *Assemblage, Environmentek & Happeningek*, Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, Budapest
- Kaye, Nick, *Site-specific art. Performance, Place and documentation*, Routledge, London&New York, 2000
- Kékesi Kun Árpád, 2007, *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó
- Kiss Gabriella, 2006, Veszprém, *A kockázat színháza*, Pannon Egyetemi Kiadó, Theatron könyvek
- Kovács Levente, 2011, *Ránézek az életemre*, Silver-Tek Kiadó, Marosvásárhely
- Kötő József, 2011, *Politikum és esztétikum – színház a totalitarizmus markában (1945-1989)*, in. Lengyel György (szerk.), *Színház és diktatúra a 20. században*, Corvina-OSZMI, Budapest, 278-301
- Kricsfalusi Beatrix: „Csinálni jobb, mint érezni” In: Bónus Tibor, Eisemann György, Lőrincz Csongor, Szirák Péter (szerk.): *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*. Budapest: Ráció, 2010, 535-549
- Kuszálík Péter, 2009, *Purgatórium*, Pro-Print Kiadó, Csíkszereda
- Lehmann, Hans-Thies, 1999, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main
- Lehmann, Hans-Thies, 2002, *Das politische Schreiben*, Theater der Zeit, Recherchen 12, Berlin
- Lehmann, Hans-Thies, 2006, *Postdramatic theatre*, Routledge, New York, ford. Karen Jörs-Munby
- Lehmann, Hans-Thies, 2009, *Poszt-dramatikusszínház*, Balassi Kiadó, Budapest, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor
- D. Lőrincz József, 2004, *Az átmenet közéleti értékei a mindennapi életben*, Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda

- Lukács György, 1978, *A modern dráma fejlődésének története*, Magvető Kiadó, Budapest
- Malița, Liviu, 2006a, *Cenzura în teatru. Documente. 1948-1989*, Editura EFES, Cluj-Napoca
- Malița, Liviu, 2006b, *Viața teatrală în și după comunism*, Editura EFES, Cluj-Napoca
- Malița, Liviu, 2009a, *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*, Editura Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca
- Marx, Karl & Engels, Friedrich, 1963, *Válogatott művek I. kötet*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest
- Meldolesi, Claudio & Olivi, Laura, 2003, *A rendező Brecht – A Berliner Ensemble emlékezete*, Kijárat Kiadó, ford. Demcsák Katalin, Horváth Györgyi
- P. Müller Péter, 2009, *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi Kiadó
- Parászka Miklós, 2010, *Mihez tapsolunk? Színház az elit és a populáris kultúra által meghatározott erőterben*. Doktori dolgozat kézirat. 5-6
- Patrice Pavis, 2003, *Előadáselemzés*, Budapest, Balassi Kiadó, ford. Jákfalvi Magdolna
- Pavis, Patrice, 2006, *Színházi szótár*, L'Harmattan Kiadó, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia
- Pintilie, Lucian, 2003, *bricabrac*, Editura Humanitas, București
- Piscator, Erwin, 1963, *A politikai Színház*, OSZMI, Korszerű Színház Sorozat, ford. Sz. Szántó Judit
- Popescu, Marian, 2004, *Scenele teatrului românesc 1945-2004 – De la cenzură la libertate*, Editura Unitext, București
- Rancière, Jacques, 2011, *A felszabadult néző*, Műcsarnok Kiadó, Budapest, ford. Erhardt Miklós
- Schechner, Richard, 1973, *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York
- Schleef, Einar, 1997, *Formakánon kontra koncepció*, in. *Színházi antológia – XX. század*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Balassi Kiadó, 65-71
- Schmückle, Hans-Ulrich, 1986, *Piscator und die Szene*, Deutsches Theatermuseum, München
- Sennett, Richard, 1998, *A közéleti ember bukása*, ford. Boross Anna, Helikon Kiadó, Budapest
- Seprődi Kiss Attila, 2008, *Miért épp Caragiale? Előszó*. In. *Caragiale mosolya. I.L. Caragiale összes színpadi művei*. Ford.: Seprődi Kiss Attila. Nagyvárad, Arca Kiadó, 7-9
- Simhandl, Peter, 1998, *Színháztörténet*, Helikon Kiadó, ford. Szántó Judit
- Szondi Peter, 2002, Budapest, *A modern dráma elmélete*, Osiris Kiadó, ford. Almási Miklós

- Turner, Victor, 2003, Budapest, *Határtalan áramlás*, Kijárat Kiadó, ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó
- Ungvári Zrínyi Ildikó, 2006, *Bevezetés a színházantropológiába*, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója
- Tamás Etelka, 2010, *The Gains of Ethnic Conflict?*, Fullfilm for the Master of Arts degree, Central European University Nationalism Studies Program, Budapest

Periodikákban megjelent írások:

- Besson, Beno, 1991, *Brecht a mában*, *Színház*, 1991. február, 3
- Billington, Michael, 1991, *Brechtet a falhoz?*, *Színház*, 1991. február, 3-4
- Bogdán László, 1984, *Nyüzsgés a város peremén*, *Megyei Tükör*, 1984. március 31., 3
- Botka László, 1984, *Botka László „inaskodásai”*, Székely Tamás interjúja. *Megyei Tükör* 1984. március 28., 3
- Cazaban, Ion, 1965, *Ion Sava – căuătorul de teatru*, *Teatrul*, 1965/decembrie, 37-46
- Ciulei, Liviu, 2014, *A színpadkép teatralizálása*, ford. Albert Mária, *Játéktér* 2014/Nyár, 41-45
- Fischer-Lichte, Erika, 2012, *A megszakítás esztétikája. A német színház a média korában*. Ford. Ungvári-Zrínyi Ildikó, *Játéktér*, 2012/Ősz-Tél, 58-70
- Gadamer, Hans-Georg, 1995, *A színház mint ünnep*, Ford. Szántó Judit, *Színház*, 1995. november, 40-43
- Gronau, Barbara, 2014, *A valóság ígérete. Valóságelképzelések a XX. századi színházban*, ford. Szántó Judit, *Színház* 2014. július, 13-17
- Hayman, Ronald, 1991, *Szerecsenmosdatás*, *Színház*, 1991. február, 7-8
- Kiss Eszter, 1982, *Zűrzavaros éjszaka. Román vendégrendezés Veszprémben*. *Színház*, 1982. június, 40-42
- Kricsfalusi Beatrix, 2011, *Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház? Alföld*, 2011. augusztus, 81-93
- Kricsfalusi Beatrix, 2014b, *A reprezentáció politikája*, *Színház* 2014. július, 10-12
- Lehmann, Hans-Thies, 2008, *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*, *Színház*, 2008. április, 51-54
- Lehmann, Hans-Thies, 2010, *A színház nem a boldogok szigetén lakozik*, Berecz Zsuzsa interjúja, *Színház*, 2010. május, 52-54
- Lyon, James K., 1991, *Brecht és az amerikai németek*, *Színház* 1991. február, 6
- Magyar Lajos, 1983, *Pompás Gedeon*, *Megyei Tükör* 1983. március 26., 2-3
- Marin, Maria, 1979, *Viitorul rol – Visky Árpád*, *Teatrul* 1979/martie, 33
- Mouffe, Chantal, 2011, *A politika és a politikai*, *Századvég* 2011. 2., 25-48

- Pálffy Tibor, 2014, *Folyamatos testfigyelem, Játéktér*, 2014/tavaszi, 39-44
- Patrice Pavis, 2013, *Merre tart a mise en scene?* ford. Jákfalvi Magdolna & Timár András, *Theatron*, 2013/Tavaszi, 15-20
- Postlewait, Thomas, 1999, *Történelem, hermeneutika és elbeszélésmód*, ford. Kékesi Kun Árpád, in. *Theatron* 1999/3, 58-66
- Siegmund, Gerald, 1999, *A színház mint emlékezet*, ford. Kékesi Kun Árpád, in. *Theatron* 1999/3, 36-39
- Szabó Attila, Tompa Andrea (szerk.), 2012, *Újrahasznosított valóság a színpadon. Dokumentarista láttelep Közép-Kelet-Európából és a nagyvilágból*. Ford. Szabó Attila. *A Színház folyóirat melléklete*, 2012. November
- Tamás Pál, 2014, *A kutyaharapás esztétikájáról?* *Színház*, 2014. július, 21-25
- *Teatrul*, 1956, *Cuvînt de început*, 1956/aprilie, 3-5
- *Teatrul*, 1962, *Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice – discuție pe marginea spectacolului „Cum vă place” de W. Shakespeare*, 1962/februarie-martie, 3-16, 63-82
- Veress Dániel, 1984, *Caragiale a sepsiszentgyörgyi színpadon*, *Megyei Tükör*, 1984. március 24., 2-3

Internetes megjelenések:

- 20per20.wordpress.com/ Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Afrim, Radu, 2005, *Doar mediocrii sînt interesați de doza de real din teatru*, Oana Stoica interjúja, <http://atelier.liternet.ro/articol/2215/Oana-Stoica-Radu-Afrim/Radu-Afrim-Doar-mediocrii-sint-interesati-de-doza-de-real-din-teatru.html> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Arisztotelész, *Politika*, ford. Szabó Miklós, <http://mek.oszk.hu/04900/04966/04966.htm> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- *Az elektronikus médiában sugárzott szórakoztató és kabaré műsorok néhány jellegzetessége* http://mediatanacs.hu/dokumentum/1881/poentan_20010401.pdf Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Badiou, Alain, 2010, *A Vadállat évszázada*, Várkonyi Benedek interjúja, http://www.tyotex.hu/review/1671/1554/a_vadallat_evszazada_interju_alain_badiou_filozofussal Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Bailey, Bratt, 2014, „Az előadás közösségből születik” – *Színházi Világnapi üzenet Brett Bailey-től*, <http://szinhaz.hu/szinhazi-hirek/55794-az-eloadas-kozossegbol-szuletik-szinhazi-vilagnapi-uzenet-brett-bailey-tol> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Bécsy Tamás, 2001, *A színész az „én-cselekvés-világ” viszonyában*, <http://mta.hu/cikkek/szinhaztudomany-ma-117521> Letöltés: 2014. augusztus 29.

- Bogdán László, 2003, *Az elvarázsolts törzsasztal*, <http://www.kortaronline.hu/2003/12/az-elvarazsolt-torzsasztal/7785> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Bottoni, Stefano, 2004, *A hatalom értelmisége – az értelmiség hatalma. A Földes László-ügy*, <http://adatbank.transindex.ro/dokumentumok/bottoni-foldes.pdf> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Brandl-Risi, Bettina, 2008, *Új virtuozitás*, http://www.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=34970:az-uj-virtuozitas&catid=24:2008-november&Itemid=7 Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Brug, Manuel, 2008, *Narziss mit Prollmund*, http://www.welt.de/welt_print/article2193168/Narziss-mit-Prollmund.html Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Buden, Boris, 2003, *Kultúrák közti fordítás (hibriditás)*, *Magyar Lettre* 51. Szám, 2003. Tél, http://epa.oszk.hu/00000/00012/00035/boris_buden.htm Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Cărbunariu, Gianina, 2010, „*Fac teatru pentru cei care nu cred în teatru*”, Dana Ionescu interjúja, <http://yorick.ro/gianina-carbunariu-fac-teatru-pentru-cei-care-nu-cred-in-teatru/> Letöltés: 2014. július 21.
- Cărbunariu, Gianina, 2013, *Bonele filipineze sîntem noi*, Iulia Popovici interjúja, http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Bonele-filipineze-sintem-noi*articleID_28854-articles_details.html Letöltés: 2014. augusztus 4.
- Cărbunariu, Gianina, 2014, „*Un subiect e cu atît mai universal cu cît e mai local*”, Iulia Popovici interjúja, http://www.observatorcultural.ro/Un-subiect-e-cu-atit-mai-universal-cu-cit-e-mai-local*articleID_30575-articles_details.html Letöltés: 2014. augusztus 1.
- Churchill, Caryl, 2009, *Seven Jewish Children*, <http://www.royalcourttheatre.com/files/downloads/SevenJewishChildren.pdf> Letöltés: 2010. június 24.
- Dawson, Gary Fisher, 1999, *Documentary Theatre in the United States. Defining Documentary Theatre*, http://books.google.hu/books?id=u7C6hvrsJpAC&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Debord, Guy, 2004, *A spektakulum társadalma*, <http://www.c3.hu/~ligal/290spectaculum.html> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Deczki Sarolta, 2010, *A valóság iránti szenvedély*, http://www.typtex.hu/index.php?page=recenziok&book_id=1671&review_id=1449 Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Dienes László, 1929, *A politikai színház – Az újra megnyílt Piscator-színpad*. <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=1929&honap=10&cikk=5006> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Elek Tibor, 2000, „*Az méltó csak az emberhez...*” Székely János történelmi drámái a hetvenes-nyolcvanas években, <http://epa.oszk.hu/00300/00381/00034/elek.htm> Letöltés: 2014. augusztus 29.

- Elekes Károly, 2010, *Felszínre került underground alkotók*, Jánossy Alíz interjúja, http://www.kronika.ro/szempont/felszinre_kerult_underground_alkotok Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Erdélyi Magyar Hírügynökség, 1986, *Visky Árpád utolsó napjai egy nyilvánosságra került dokumentum tükrében*, <http://www.hhrf.org/dokumentumtar/irott/emh/1986.011.pdf> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Fazakas Dorka, 2014a, *Fazakas Dorka én vagyok*, Bús Ildikó interjúja, <http://www.szekelyhon.ro/aktualis/haromszek/fazakas-dorka-en-vagyok> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Fazakas Dorka, 2014b, „*A Szent György Napok szemfényvesztés*”, Kustán Magyarai Attila interjúja, <http://www.maszol.ro/index.php/tarsadalom/25548-a-szent-gyorgy-napok-szemfenyvesztes> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Fenyő Ervin, 2009, *Kommunió*, http://epa.oszk.hu/01300/01348/00083/09_05_24.html Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Gagy József, 2010, *Több, ami elvált*, <http://itthon.transindex.ro/?cikk=11295> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Györffy Gábor, 2006, *Két erdélyi szemizdat kiadványról*, <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00118/1862.html> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- György Péter, 1999, *Tömegkultúra és nacionalizmus*, <http://beszelo.c3.hu/99/0708/11gyor.htm> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Huber Beáta – Kiss Gabriella, 2002, *Fejezetek a magyarországi Brecht-recepció történetéből*, <http://villanyspenot.hu/?p=szoveg&n=12349> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Hübner, Zygmunt, 1992, *Theater & Politics*, Northwestern University Press, Evanston http://books.google.hu/books?id=wUta3udppkwC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Jacobson, Howard, 2009, *Let's see the 'criticism' of Israel for what it really is*, <http://www.independent.co.uk/opinion/commentators/howard-jacobson/howard-jacobson-lets-see-the-criticism-of-israel-for-what-it-really-is-1624827.html> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Jakubova, Natalja & Brajlovszkaja, Ksenyija, 2007, *Szó szerint: verbatim*, http://www.szinhas.net/index.php?option=com_content&view=article&id=27132&catid=1:archivum&Itemid=7 Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Kaegi, Stefan, 2010, *Interview with Rimini Protokoll*, <http://www.timeoutsingapore.com/art/feature/interview-with-rimini-protokoll> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Von Karasek, Hellmuth, 1978, *Brecht ist tot*, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40616804.html> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Kiss Gabriella, 2007, *A kisiklás tapasztalata*, <http://www.alfoldfolyoirat.hu/node/17> Letöltés: 2014. augusztus 29.

- Krétakör, 2014, „Itt az ideje az önállóságnak” – a Krétakör évadáról, <http://szinhaz.hu/budapest/57477-itt-az-ideje-az-onallosagnak-a-kretakor-evadarol> Letöltés: 2014. szeptember 3.
- Kricsfalusi Beatrix, 2014a, *Azoké legyen, akik jól bánnak vele*, http://www.revizoronline.com/hu/cikk/4968/kretakor-a-part-trafo/?search=1&first=20&txt_src=\\%22A%20P%C3%A1rt\\%22 Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Le Goff, Jacques, 2001, *A történelem*, <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00026/legoff.htm> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Liebknecht, Karl, 1919, *Trotz alledem!*, http://www.mlwerke.de/kl/kl_004.htm Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Lukács György, 2002, *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma*, <https://www.marxists.org/magyar/archive/lukacs/bmep.htm> Letöltés: 2014. február 28.
- Malița, Liviu, 2009b, *Ceaușescu színházba megy*, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&%20view=article&id=35194:ceausescu-szinhazba-megy&catid=30:2009-majus&Itemid=7 Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Manda, Nicolae, 2006, *dramAcum – o istorie*, <http://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/dramacum-o-istorie> Letöltés: 2010. június 24.
- Marcinkeviciute, Ramune, 2005, *The energy of transit. Theatre in non-traditional spaces* <http://www.menufaktura.lt/en/?m=23613&s=23878> Letöltés: 2014. augusztus 4.
- Márkus András, 2008, *Mindig szemben az árral*, Jánossy Alíz interjúja, http://www.kronika.ro/szempont/mindig_szemben_az_arral Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Michailov, Mihaela, 2006, *Guerilla dramaturgului – DramAcum 3*, <http://agenda.liternet.ro/articol/2559/Mihaela-Michailov/Guerrilla-dramaturgului-DramAcum-3.html> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Morariu, Mircea, *Tensiunea dintre realitate și ficțiune*, <http://www.teatrul-azi.ro/spectacole/%E2%80%9Etensiunea-dintre-realitate-si-fictiune-de-mircea-morariu-yorick-studio-targu-mures-%E2%80%93%E2%80%9E20> Letöltés: 2014. július 21.
- Mouffe, Chantal, 1994, *A politikum visszatérése*, http://epa.oszk.hu/01700/01739/00008/eszmelet_EPA01739_23.item947.htm Letöltés: 2014. augusztus 29.
- P. Müller Péter, 2010, *Változó és változatlan tényezők a magyar színház szerkezetében és társadalmi szerepében 1989 után*, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1990/valtozo-es-valtozatlan-tenyezok-a-magyar-szinhaz-szerkezeteben-es-tarsadalmi-szerepeben-1989-utan> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Nagy Gergely Miklós, 2007, *A Hamlet-kör*, http://kretakor.com/?sub=C10&cikk_id=2460&what=cikk Letöltés: 2014. augusztus 29.

- Nathan, John, 2009, *Review: Seven Jewish Children*, *The Jewish Chronicle Online*, 2009. február 12., <http://www.thejc.com/arts/theatre-reviews/review-seven-jewish-children> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Nora, Pierre, 1999, *Emlékezet és történelem között*, ford. K. Horváth Zsolt, http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm Letöltés: 2010. június 15.
- Nyíró Miklós, 2010, *Megismerhetetlen, érthetetlen, netán csak konstruált Idegenség?*, <http://publikacio.uni-miskolc.hu/docoldal/index.php?PId=23180> Letöltés: 2010. június 21.
- Ostermeier, Thomas, 2001, *Nem lehetek más, mint nemzedékem képviselője*. Szentgyörgyi Rita interjúja, <http://www.szochalo.hu/hireink/article/101980/2222/> 2010. június 24.
- Ozon, Sorin, 2004, *Cazinourile din România*, <https://www.crji.org/articole.php?id=4074&hi=cazinou> Letöltés: 2014. augusztus 5.
- Pálos Máté, 2014a, *Shia LaBeouf – Kezelhetetlen troll vagy metamodernista művész?* <http://prizmafolyoirat.com/2014/02/16/shia-labeouf-kezelhetetlen-troll-vagy-metamodernista-muvesz/> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Pálos Máté, 2014b, *Ki van a papírzacskó alatt? – Interjút adtak a Shia LaBeouf projektet kifundáló művészek*, <http://prizmafolyoirat.com/2014/03/17/ki-van-a-papirzacsko-alatt-interjut-adtak-a-shia-labeouf-projektet-kifundalo-muveszek/> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Papp, Doina, 2013, *Tigrul sibian și realitatea noastră tărcată*, http://adevarul.ro/cultura/teatru/tigrul-sibian-realitatea-tarcata-1_511a6830344a78211831534f/index.html Letöltés: 2014. augusztus 4.
- Paquot, Thierry, 2004, *A bejárható város (A sétálás művészete)*, <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre55/paquot.htm> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Peca Ștefan, 2008, *Despre dramaturgul român contemporan*, http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_pecarum_frm.htm Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Platon, *Lakoma*, <http://mek.oszk.hu/06100/06151/06151.htm#19> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Popovici, Iulia, 2011, *Motivații subiective*, <http://yorick.ro/iulia-popovici-motivatii-subiectiv/> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Premiile UNITER pentru anul 2013, <http://www.uniter.ro/Programe/Premiile-pentru-anul-2013/> Letöltés: 2014. július 21.
- Prezentare dramAcum, OnlineGallery, www.onlinegallery.ro/news_prezentare_dramacum.html 2010. Letöltés: 2010. június 24.
- Rădulescu, Raluca, 2013, „*Munca actorului cu sine însuși este, de fapt, o carte despre viață*”, Monica Andronescu interjúja, <http://yorick.ro/raluca-radulescu-munca-actorului-cu-sine-insusi-este-de-fapt-o-carte-despre-viata/> Letöltés: 2014. augusztus 29.

- RMDSZ, „*Aki az RMDSZ-re szavaz, az autonómiára szavaz!*”, <http://www.rmdsz.ro/sajtoszoba/hir/aki-az-rmdsz-re-szavaz-az-autonomiara-szavaz> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Runcan, Miruna, 2003, *Teatrul față cu cenzura. Motivații, mecanisme strategii de atac și apărare*, <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3104> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Rusu, Mircea Sorin, 2009, *20/20. Așa se scrie, îl citiți cum vreți...*, <http://agenda.liternet.ro/articol/10087/Mircea-Sorin-Rusu/2020Asa-se-scrie-il-cititi-cum-vreti.html> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Sajó Sándor, 2013, *A kétségbeesés dialektikája: „Je est un autre.”* <http://representationsother.wordpress.com/documents/> Letöltés: 2014. augusztus 4.
- Schilling Árpád levele *A papnő* című előadás jelölése kapcsán, 2012, <http://kritikusceh.wordpress.com/2012/08/15/schilling-arpad-levele-a-papno-cimu-eloadas-jelolese-kapcsan/> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Schilling Árpád, 2008, *Egy szabadulóművész feljegyzései*, http://m.cdn.blog.hu/kr/kretakor/file/schillingarpad_szabadulomuvesz2008.pdf Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Schilling Árpád, 2013, „*Játék nélkül nincs aktivizálás*”, interjú. http://fidelio.hu/edu_art/interju/schilling_arpad_jatek_nelkul_nincs_aktivizalas Letöltés: 2014. április 3.
- Schuller Gabriella, 2008, *A trauma színevitele Ács János Marat/Sade-rendezésében*, http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=34973:a-trauma-szinrevitele-acs-janos-maratsade-rendezeseben&catid=24:2008-november&Itemid=7 Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Sebestyén Mihály, 2009, *Szümtükkel, szümtiünkkel*, <http://www.hhrf.org/nepujzag/09apr/9nu0430.htm> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Selyem Zsuzsa, 2004, *Terek, ahol emberek. A Squat-stori*, <http://selyem.adatbank.transindex.ro/belso.php?k=37&p=3189> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Sütő András, *Pompás Gedeon*, <http://www.dia.pool.pim.hu/html/muvek/SUTO/suto00022a/suto00022b/suto00022b.html> Letöltés: 2014. július 1.
- Szemessy Kinga, 2010, *Mi azt gondoljuk*, <http://www.ellenfeny.hu/fesztivalok/poszt/mi-azt-gondoljuk-yorick-studio> Letöltés: 2014. július 21.
- Tismăneanu-jelentés, 2006, http://www.corneliu-coposu.ro/u/m/raport_final_cadcr.pdf Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Tompa Andrea, 2005, *Egyenes beszéd*, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4963&catid=1:archivum&Itemid=7 Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Tompa Andrea, 2009, *Egy Solness nevű tükör*, http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35215:egy-solness-nev-tuekoer-&catid=30:2009-majus&Itemid=7 Letöltés: 2010. június 15

- Tompa Andrea, 2010, *Ahány ház, annyi történelem*.
http://www.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35534:ahany-haz-annyi-toertenelem&catid=39:2010-februar&Itemid=7 Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Turóczy-Trostler József, 1935, *A német próza útja, Expresszionizmus és új-naturalizmus (Neue Sachlichkeit)*, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00592/18635.htm> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Vécsi Nagy Zoltán, 2002, *Felezőidő*, <http://www.korunk.org/?q=node/6978> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Vermeulen, Timotheus & van den Akker, Robin, 2010, *Notes on metamodernism*, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- White, Hayden, 1996, *A narrativitás szerepe a valóság reprezentációjában*, ford. Deák Ágnes, <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00001/white.html> Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Wikipedia, Conflictul interetnic de la Târgu Mureș, http://ro.wikipedia.org/wiki/Conflictul_interetnic_de_la_T%C3%A2rgu_Mure%C8%99 Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Wikipedia, Ethnic clashes of Târgu Mureș, http://en.wikipedia.org/wiki/Ethnic_clashes_of_T%C3%A2rgu_Mure%C5%9F Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Wikipedia, Fekete Március, http://hu.wikipedia.org/wiki/Fekete_m%C3%A1rcius Letöltés: 2014. augusztus 29.

Idézett szövegek, videofelvételek:

- 20/20, 2009, Írta és rendezte: Gianina Cărbunariu, Yorick Stúdió, Marosvásárhely
- *A Párt*, 2014, Írta és rendezte: Schilling Árpád, Krétakör Alapítvány, Trafó Színház
- apart.blog.hu, 2014, Az igazgató felesége, http://apart.blog.hu/2014/02/24/az_igazgato_felesege Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Indexvideo, 2014, Erre az önkényuralomra van igény, http://index.hu/video/2014/03/26/kretakor_a_part/ Letöltés: 2014. augusztus 29.
- Pintilie, Lucian, 1968, *Reconstituirea*, <https://www.youtube.com/watch?v=11K73NjLJBE>
- Shia LaBeouf, 2014, a *Nimfomániás* sajtótájékoztatója a 64. Berlinálén, <https://www.youtube.com/watch?v=ptoCSvgwfqw> Letöltés: 2014. augusztus 29
- Yorick Stúdió, 2008, *Stop the tempo*. Rendező: Sebestyén Aba. Az előadás szövegét Gianina Cărbunariu darabja és Demény Péter magyar fordítása alapján készítette: Boros Kinga

Hivatkozott levéltári anyagok:

- Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház 1954-es iratai. Tamási Áron Színház irodalmi titkárságának archívuma
- 8-as dosszié, a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház Művészeti Tanácsának 1959/1960-as iratai. Tamási Áron Színház irodalmi titkárságának archívuma
- 34-es dosszié, Lucrări pregătitoare consiliului artistic, a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház Művészeti Tanácsának 1968/1969-es iratai. Tamási Áron Színház irodalmi titkárságának archívuma
- Szemléltető főpróbák. A Dolgozók Tanácsa megbeszélése. 1978-1979. Tamási Áron Színház irodalmi titkárságának archívuma
- Kovászna Megyei Kulturális és Vallásügyi Felügyelőség 553-as irattári alapjának 166/1979-1980-as iratcsomója. Országos Levéltár sepsiszentgyörgyi fiókja
- 19/1-es jegyzőkönyv. A Szocialista Kultúra és Nevelés Tanácsa intézményi örökösének számító Kovászna Megyei Kulturális és Vallásügyi Felügyelőség 553-as irattári alapjának 315/1983-1989-es iratcsomója. Országos Levéltár sepsiszentgyörgyi fiókja