

OKTATÁSI MINISZTERIUM
MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA

Tudományos Doktori Dolgozat

Színház és Színpadi Művészetek

**A TÁRSADALMI ÉRZÉKENYSÉG DRAMATURGIÁI
TÖBBNYELVŰ ELŐADÁSOK A KORTÁRS ERDÉLYI SZÍNHÁZBAN**

– KIVONAT –

Doktorandusz vezető:

Prof. univ. dr. habil. UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó-Andrea

Doktorandusz:

SZÉKELY-GÁL Boglárka-Pálma

2023

A doktori disszertáció tartalomjegyzék

<u>Bevezető</u>	4
<u>I. A kutatás körülhatárolása</u>	4
<u>I. 1. Elméleti irányvonalak</u>	11
<u>II. Kultúra, nyelv, vizualitás – elméleti fordulatok és tendenciák</u>	15
<u>II. 1. Globális kulturális flow</u>	15
<u>II. 2. A kultúra demokratizálódó folyamatai</u>	22
<u>II. 3. Nyelvszemléletváltás és a nyelvi szubjektum</u>	27
<u>II. 4. Performativitáskoncepciók</u>	33
<u>II. 5. A láthatóság jogán, avagy a kiterjesztett valóságaink</u>	39
<u>III. Differenciálódás a színházban – a színházi előadás elemeinek heterogenizálódó folyamatai</u>	44
<u>III. 1. A heteroglosszia fogalmai</u>	44
<u>III. 2. Az interkulturális színház – tonális nyelv</u>	49
<u>III. 3. A másság diskurzusai – szinkretikus nyelvkezelés és a posztkolonialitás</u>	52
<u>III. 4. Posztmodern, posztdramatikus? – kortárs többszólamúság</u>	59
<u>III. 5. Összeszövődő színházi kultúrák – a jövő valóságai?</u>	67
<u>III. 6. Kortárs dramaturgiai tájak, színházcsinálási minták és a néző medialitása</u>	75
<u>IV. A heteroglosszia esetei az erdélyi kortárs dramaturgiákban</u>	88
<u>IV. 1. Nyelv és identitás kérdései Erdélyben – viszonyok és egyenlőtlenségek</u>	88
<u>IV. 2. Erdélyi intézményes színházkultúra</u>	94
<u>IV. 3. 20/20 (Marosvásárhely, 2009)</u>	100
<u>Előtörténetek és színházkulturális kontextus</u>	101
<u>A létrehozás körülményei, módszertani aspektusok</u>	104
<u>Nyelvkezelés – keresztűzben</u>	106
<u>Észlelés és szembesülés</u>	115
<u>IV. 4. Double bind (Marosvásárhely, 2014)</u>	120
<u>A létrehozás körülményei, módszertani aspektusai</u>	124
<u>Nyelvkezelés – párhuzamos világok</u>	125

<u>Észlelés és az emlékezés színpadi terei</u>	131
<u>IV. 5. <i>Orb de minã</i> (Sepsiszentgyörgy, 2016)</u>	136
<u>Előtörténetek és a színházkulturális kontextus</u>	136
<u>A Létrehozás körülményei, módszertani aspektusai</u>	141
<u>Nyelvkezelés – a másik nyelve</u>	143
<u>Észlelés és vakság</u>	147
<u>IV. 6. <i>99,6%</i> (Kolozsvár, 2018)</u>	153
<u>Előtörténetek és színházkulturális kontextus</u>	153
<u>A létrehozás körülményei, módszertani aspektusai</u>	157
<u>Nyelvkezelés – hangzó tér-nyelv</u>	161
<u>Látni és látva lenni – Perceptív terek és figyelem</u>	166
<u>IV. 7. <i>Karpatenflecken</i> (Marosvásárhely, 2022)</u>	170
<u>Előtörténetek és színházkulturális kontextus</u>	171
<u>A létrehozás körülményei, módszertani aspektusai</u>	173
<u>Heteroglosszikus hangzások</u>	174
<u>Perceptív terek – kollektív testek</u>	177
<u>V. <i>Kitekintés: Milo Rau színháza és a Mitleid. Der Geschichte des Maschinengewehrs, 2016</i></u> 185	
<u>Előtörténetek és színházkulturális kontextus</u>	185
<u>A létrehozás körülményei és módszertani sajátosságai</u>	188
<u>Nyelvkezelés – monológok</u>	191
<u>Látni és láttatni – premier plánok és medialitás</u>	195
<u>VI. <i>A társadalmi érzékenység színháza a vizsgált heteroglosszikus előadások kontextusában – összefoglaló</i></u>	202
<u>VIII. <i>Bibliográfia</i></u>	218

A kutatás területe

A doktori kutatásom az erdélyi kortárs színházban a kétezer-tízes évek körül létrehozott, két vagy több nyelven is megszólaló előadásokat vizsgálja. A munka nem a román és magyar többnyelvű előadások teljes összeállítását tűzi ki céljául, hanem a társadalmi érzékenység színházi megjelenéseit igyekszik vizsgálni néhány előadás részletes elemzésével. Egy olyan elméleti keretet állít fel a több nyelven megszólaló előadások számára, melyben a nyelvi pluralitásukon át megvilágítást nyernek a bennük rejlő *változások* tágabb és konkrétabb aspektusai egyaránt. A vizsgálódás abból a feltevésből indul ki, hogy az előadások többnyelvűségében alapvetően egyféle váltás, eltolódás lehetősége húzódik a játszó és befogadó nyelvi tapasztalatainak oszcillációja révén. A dolgozat ezt szándékozik feltárni, és ami ezzel és ezen túl is játékba kerülhet a plurális szemléletmódnak kedvező színházi helyzetekben.

Az előadásokról általánosan az állapítható meg, hogy többnyelvűségük nem pusztán a román–magyar nyelvek polarizáló formájában jelenik meg, hanem mindig egy harmadik (vagy negyedik) nyelv is jelen van: az angol vagy német. Ezek két szempontot is felvetnek. Egyrészt tekinthetünk rájuk egy közös idegennyelvként, melyben megjelenhet egyféle közvetítési-fordítási felület a román és magyar nyelvűek között, másrészt pedig lévén, hogy mind az angol, mind pedig a német világnyelv, a globalizáció hatásait is láthatjuk a transznacionális közösségek megszólításának gesztusában.

Jacques Derrida írja le a nyelvek és a fordítás kapcsolatáról, hogy egy lehetetlen, de ugyanakkor szükségszerű folyamatot képeznek – így tekint rájuk a dolgozat is. Lehetetlen teljes mértékben megérteni, tökéletesen „lefordítani” a másikat. Nyelvtől függetlenül is annak hangsúlyozására törekszik, hogy a fordítás mégis szükségszerű, mivel a hajlandóság, a nyitottság gesztusa van benne. Folyamatosan fordításban léteünk. Amikor a másik felől, a másikkal együtt igyekszünk elgondolni a sajátot, ami – ahogy Derrida is írja, sosem teljesen a „miénk” –, mindig csak egyetlen nyelvet beszélhetünk, de ebben nemcsak egy nyelv van benne, hanem sok más társadalmi, történelmi, gazdasági és egyéb körülmény.

A többnyelvű színházi gyakorlathoz tartozó előadások száma növekvő tendenciát mutat, s ez az évről évre megjelenő jó néhány kezdeményezés kiváló lehetőséget nyújt arra, hogy teoretikusan is

számot vethessünk róluk. A doktori dolgozat a róluk való gondolkodáshoz kíván narratívát, elméleti kontextust nyújtani.

A kutatásba beemelt előadások plurális nézőpontból indítanak, azáltal, hogy több nyelven szólalnak meg. Ez az egyik legalapvetőbb módja annak, hogy másként helyezkedjenek el egy bizonyos színházi tradícióval szemben, melynek előfeltétele a közönség nyelvi homogenitása. Így például a többnyelvű színházi előadások kapcsán azon is elgondolkozhatunk, hogy miért egynyelvű a legtöbb előadás? Az itt tárgyalásra kerülő erdélyi előadások jelentősége abban áll, hogy bizonyos színházi, színpadi tradíciókat kérdőjeleznek meg. A kérdés, hogy miért szükséges a megkérdőjelezés, és az új felfedezések elvezethetnek-e újabb jellegzetességekhez?

A két vagy több nyelv használata nemcsak a befogadás folyamatát, és a befogadó szerepét helyezi fókuszba, hanem a megértés kérdéseire, bizonytalanságára, lehetlenségeire is reflektál, ebben áll további jelentősége. És bár a cél ezen előadások leírható részeinek, dramaturgiai sajátosságainak, színpadi formanyelvének megragadása, minden bizonnyal azok a részek sem kevésbé jelentősek (csak sokkal megfoghatatlanabbak), melyek az előadás befogadói, játszóik között adott térben, időben végbemennek, közös tapasztalattá, élménnyé, közösen megélt *életidővé* válva. Az egy- vagy többnyelvű közönség egyidejű megszólítása az előadások létrejöttével, *egyúttal* *invitálásuk* az előadás idejére, majd visszabocsátásuk a hétköznapi életbe, közösségekbe már önmagában is érzékenységről tesz tanúbizonyságot.

A társadalmi érzékenység színházi fogalmát az erdélyi kontextusban a közösségi, részvételi illetve színházi nevelési kezdeményezésekkel foglalkozó írásokban találkozhatunk. Más területeken a társadalmi érzékenységet a pedagógiával, gyógypedagógiával, pszichológiával, szociológiával kapcsolatos terminusként használják és igei alakja is használatos: társadalmi érzékenyítés. Ez a fogalom a hétköznapi nyelvhasználatban is elterjedt, társadalmi inklúzióval kapcsolatos folyamatokat, programokat, projekteket, beavatkozásokat érint. Fogalomtörténeti szempontból kiemelendő az a fordulat, amelyet Michel Foucault írásában követhetünk nyomon (Foucault 2004). A francia filozófus a felvilágosodás korában jellemző társadalmi kirekesztés kapcsán használja az új „társadalmi érzékenység” fogalmát, a fogyatékosok, stigmatizáltak, szegények, bolondok, elítéltek kizárásának, differenciálatlan elzárásának 17. századi kontextusában. Változást az elzártaikat érintő procedúrák terén történő szabályozások, és az orvosi kezelések megjelenései

hoztak, amelyek a társadalmi érzékenység jogi és orvosi szempontú átformálódását jelezték a 18. század vége felé, amikor a „társadalmi jelentésének fokozatos módosulása, az elnyomás politikai és a megsegítés gazdasági kritikája” megfogalmazódik (Foucault 2004: 604-605).

Az érzékenységnek a bolondság tapasztalata kapcsán elsődlegesen a tekintetek elől történő elrejtés volt a célja, számunkra éppen a megmutatáshoz kapcsolódik lényege. Saját értelmezésemben a társadalmi érzékenység dramaturgiái a figyelemhez kötődnek, és azzal a hipotézissel vizsgálom mindezt, mely szerint a többnyelvű alkotásoknak a figyelem a legfontosabb színházi alkotóelemük. Működési mechanizmusaik, dramaturgiájuk a figyelemkonstrukciók megmutatását, észlelhetővé tételét, lebontását, vagy ennek kísérletét teszik lehetővé. Magunkra, egymásra figyeléseink a hagyományos színház kereteit nyitják meg. Az érzékenységüket pedig a színpadon használt újfajta nyelvi interakciókban és az érzékelés megváltoztatásának ígéretében vélem felfedezni.

Ahogy azt a fentiek is jelzik, egy bővülési folyamat tanúi lehetünk az erdélyi színházi gyakorlatot tekintve, és jelen dolgozat is ezt a narratívát igyekszik egyrészt megvizsgálni, másrészt gyarapítani. Céлом továbbá a többnyelvű előadások révén kiszélesedő színházi, dramaturgiai eszköztár és nyelvhasználat megragadása. A tematikus megjelölés vagy valamilyen már ismert, létező kategóriába való besorolás helyett azokra a mintákra igyekszem koncentrálni, melyek megjelennek az előadások dramaturgiai sajátosságaiban. Mindezek mellett fontosnak tartom bemutatni azokat a törekvéseket, jelenségeket, folyamatokat, melyek egy-egy előadás vonatkozásában, az alkotói közösségekhez kapcsolódva alakultak és gyakoroltak hatást, illetve előzményei is lehettek a kortárs színházi gyakorlat hasonló típusú munkáinak. A vizsgált korpusz öt erdélyi előadásból és kitekintésként egy német közegben létrehozott többnyelvű előadásból tevődik össze.

A *20/20* (2009) a Yorick Stúdió és a dramAcum Marosvásárhelyen létrehozott közös produkciója, a közelmúltbeli történések feldolgozásának egy markáns példája, ugyanis témája az interetnikai összeférhetetlenségből származó, – a marosvásárhelyi románok és magyarok között tabunak tekintett – mély feszültséget okozó eseménye, az 1990-es *Fekete Március* néven ismert összetűzés.

A *Double bind* (2014) dokumentumszínházi előadást a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, egy intézményben működő két társulatának, a Tompa Miklós és Liviu Rebreanu Társulatnak a közös előadása, melyet a marosvásárhelyi identitás témája kapcsán tartott színészworkshopból hoztak

létre – a tizenegy résztvevő színész személyesen hozott történetét dolgozza fel és használja kiindulási alapként.

Az *Orb de mină* (2016) szintén koprodukció a sepsiszentgyörgyi az Andrei Mureșeanu Színház az Osonó Független Színház közös előadása, alapjaiban fordítja fel a nyelvi összefüggéseket, olyan színpadi világot építve fel, melyben a magyar szereplők románul és az egyedüli román szereplő pedig magyarul beszél.

A *99,6%* (2018) közösségi performansz alternatív, független közegben jött létre a kolozsvári Reactor de creație și experiment (Reaktor Alkotási és Kísérleti Központ) keretében. Címe a DNS vizsgálat eredményét jelzi, amit az alkotók elvégeztettek magukon arra a kérdésre keresve választ, hogy ha ebben az arányban azonos a génállományuk, akkor mégis miért a különbségek azok amik leválasztják őket egymásról?

Az ötödik erdélyi előadás szintén Marosvásárhelyhez kötődik, a *karpatenflecken* (2022) egy többnyelvű (cipszer, román, magyar) felolvasószínházi előadást szólaltat meg egy női kórus és öt színész közreműködésében, akik dramatikus szöveget olyan színpadi szituációba jelenítik meg, hogy a nyelvi megszólalás eseményszerűsége, a hangzóságát, ritmus, tér- és időbeliség ragadja meg a néző figyelmét.

A berlini Schaubühne Am Lehniner Platz *Mitleid. Der Geschichte des Maschinengewehrs* (2016) előadására kitérve, ennek tágabb színházkulturális kontextusát megvilágítva kerül tárgyalásra, hogy miképpen fordítódnak át egy másik társadalmi lokalitásba a globális áramlatokkal jövő változások, miképpen jelennek meg és alakulnak ezek a német kultúrában és társadalomban az ott megjelenő új kulturális áramlatokkal.

A kutatás módszertana

A dolgozat az antropológia, médiatudomány és globalizációkutatás területeinek összekapcsolódási pontjain kirajzolódó interdiszciplináris megközelítésben világítja meg a többnyelvű előadások kérdéseit. A kultúratudományok és vizuális kultúrakutatás belátásaival és fenti területek bevonásával kísérli meg a színházelméleti, recepcióesztétikai felfogások ötvözését, a vizsgált

előadások tartalmi, esztétikai, formanyelvi és társadalmi jelentőségükre egyaránt figyelmet fordítva.

Az előadásokról készült esettanulmányokban a vizsgálati szempontok a következőképpen lettek kialakítva: az előadások előtörténeteit és kontextusa került tárgyalásra elsőként, mely szempontot a Philther színháztörténeti elemzés módszertanából kölcsönöztem. A többi szempontban viszont nem követi a dolgozat ezen része a módszer hatos felosztását: nem kerülnek lejegyzésre ugyanis külön-külön a dramatikus szövegekről, a rendezésről, színészi játékról, a színházi látványról és hangzsról, valamint az előadás hatástörténetéről leírhatók, bár ezek részben tárgyalásra kerülnek az esettanulmányok különböző szempontjaiban. A téma és kutatás kapcsán releváns három másik szempontból kerülnek vizsgálatra az előadások: létrehozás körülményei és módszertana, az előadások nyelvkezelése, valamint a perceptív térrel, észleléssel, vizualitással kapcsolatos belátások. E szempontok alapján kerül vizsgálatra az előadások heteroglossziája, hogy ez miképpen alakítja a dramaturgiájukat és társadalmi irányú nyitásukat, fogékonyságukat a színházi szituációk játszó-közönség közötti medialitásával kapcsolatosan.

Az esettanulmányok elején egy rövid szinopszisszerű leírás foglalja össze az előadások általános részleteit, majd a fent említett négy szempont mentén tagolódnak. Az előadások színházkulturális előtörténeteinek és kontextusának láthatóvá tétele megvilágítja az adott színházi közeg textúráját. A második szempontként a létrehozás körülményei a folyamatorientáltság szempontjából válnak fontos aspektussá, ezért az esettanulmányok ezen részei arra tesznek kísérletet, hogy ezeket a folyamatokat is feltárják és módszertani sajátosságaikat figyelembe vegyék. A harmadik alponthoz pedig a nyelvkezelés előadáson belül jelentkező technikáira fókuszált – az előadás szemiotikus rétegeit vizsgálva. A negyedik szempontban pedig a performatív, perceptív tér látással, vizualitással, figyelemmel, testérzékeléssel kapcsolatos összefüggéseket boncolgat.

Az előadások mentén olyan kérdések megvilágítására tesz kísérletet a kutatás, hogy milyen módon reagálhat a hétköznapi észlelésben történő változásokra a színház? Milyen kultúra-, illetve színházelméleti keretbe foglalhatók a vizsgáltak? Módszeregyüttesről, műfajról, esetleg egy új formanyelvről beszélhetünk a többnyelvű előadások esetében? Miként ágyazódnak be vagy kerülnek kívül a helyi, illetve a szélesebb színházi, kulturális hagyományokra? Milyen kortárs színházkonceptiókkal hozhatók kapcsolatba? Valamint, miben áll a társadalmi szerepvállalásuk?

Attól a szándéktól vezérelve, hogy válaszlehetőségeket találjon a felmerülő kérdésekre, a kutatás a további kérdések, viták előtt igyekszik ajtót nyitni.

Főbb tézisek, következtetések és kérdések

A dolgozat azon hipotézisből indul, mely szerint a többnyelvű dramaturgiák egy sor gondolkodásszerkezeti változás következtében, ezek összefonódásaként hoznak létre új tendenciát az erdélyi színházi gyakorlatban.

Ha az aktuális pozíciónkból tekintünk a minket körülvevő világra, a globalizáció, diaszpóra, migráció jelenségeinek korában elképzelhetetlen lenne a többnyelvűség tapasztalatának elodázhatósága, kikerülése. Ezekben az aktívan zajló, szüntelenül formáló/dó változásokban a tömegek válnak érintetté, és nem csak az aktuális társadalmi berendezkedést kavargják fel, hanem új kulturális folyamatokat indítanak el. Az említett jelenségek mellett az intenzív digitális és online létteréből származó napi tapasztalatok is bizonyos fajta heterogenizációs jelenségeket indítanak el az érintett felhasználók körében. Nem csak a hozzáférés széleskörű elterjedésére, hanem a technika által biztosított változatos felhasználási lehetőségek szempontjából is. Mindezek a kultúrákban mélyen húzódó, hierarchikus gondolkodásra épülő elvek mellett, egyféle horizontális szerveződés lehetőségeivel bíztatnak és ellentmondani látszanak a párhuzamosság elveinek és a dualista, szembenálló szemléletmódoknak.

A második fejezet négy alfejezetében azokat a gondolkodásszerkezeti változásokat emelte ki a dolgozat, melyek beleszövődnek a többnyelvű színházi előadások vizsgálatának kontextusába: a globalizációkutatás, nyelv-, kultúra- és performativitáselméletek, a vizuális kultúra elméletének összefüggései kerületek leírására a dolgozat első felében. A dolgozat középső részét a színházi heteroglosszia és dramaturgiai újításokkal kapcsolatos szakirodalmi vonatkozások képezték. Ezen összefüggéseket a pedig a vizsgált előadaskorpuszon keresztül igyekezett kipróbálni az utolsó nagyobb egységben, esettanulmányok formájában.

Az első nagyobb rész nyitófejezete arra világított rá, hogy a kulturális áramlások, a globalizáció tereiben történő fordítási és egyeztetési folyamatok révén lokalitások jönnek létre, ezek a globális mozgások és elektronikus média hatásai az emberi kommunikációt, viselkedést is megváltoztatják

– a képzelet működésére is hatással vannak. Arjun Appadurai szerint a képzelet mára megszűnt a korábbi módokon működni, nem egyénileg alakul, hanem kollektív, társadalmi tényé lett, ami pedig az „elképzelt világok” sokféleségének alapját biztosítja, mivelhogy: „Sem a képek, sem a nézőik nem férnek be könnyen behatárolható helyi, nemzeti vagy regionális terek köreibe vagy közönségébe” (Appadurai 2013: 174).

Az „elképzelt világok” fogalmával mutattunk rá arra, hogy miképpen hozhatnak létre a világ különböző tájairól és csoportjaitól származó képzeletek egy tapasztalat nélkül valóságot, amely a körülvevő társadalmi valóságtól különböző lehet, megkérdőjelezheti vagy felforgathatja azt. Ha a globális mozgások és médiumok ilyen hatással lehetnek a képzelet munkájára, akkor ezen az elven a színházi előadásokat is ilyen „elképzelt valóságokat” megalkotókként értelmezhetjük. A többnyelvű dramaturgiákat pedig olyanokként, amelyek a korábban említett globális kulturális áramlatok egyeztetési és fordítási folyamataiban jöttek létre: az etnotáják, médiatáják és ideatáják különböző keveredéséből alakítottak ki új diskurzust az erdélyi térségben.

A fenti összefüggések a második fejezet első alegységében kerülnek tárgyalásra, és azokat a *globális áramlatokkal* kapcsolatosak, melyek részt vettek a médiumok sokféle módon és gyors változásban történő beépülésében a hétköznapi rutinjainkba, lehetővé téve, hogy “hétköznapi társadalmi projektekként járuljanak” az ön-elképzelésünkhöz (Appadurai 1996: 3-4) – így annak elgondolására tett kísérletet a dolgozat, hogy miként válhatnak ilyen hétköznapi társadalmi projektekké az előadások is?

A második alfejezetben kultúra folyamatait dinamikusan, egyeztetési mozgásként értelmezve, világította meg a dolgozat azt a gondolatot, hogy a kultúra és értelmezései eltérőek lehetnek különböző korokban és különböző társadalmakon belül. A többnyelvű dramaturgiák kutatását olyan kultúratudományos összefüggések között vélte elgondolhatónak, melyek nem kizáráson és egységességen alapulnak. A *cultural studies* belátásai hívták fel a figyelmet a kultúrán belül jelentkező egyenlőtlenségekre, politikai, hatalmi, morális kérdésekre és megingatták a binaritás elvére épülő kultúrafogalmat, amely a művészet/élet, magaskultúra/populáris kultúra szembenállására épült. Az ilyen irányultságú törekvések mellett a német nyelvterületen más megközelítésekben kerültek előtérbe heterogenizációs folyamatok. A *Kulturwissenschaften* a kultúra anyagi hordozóira, ezek megalkotottságára fordította figyelmét és interdiszciplináris elemzésükben látott lehetőséget az újrapozícionálásukra. Az emlékezetre vonatkozó jelentős

kutatásokból elsősorban Jan és Aleida Assmann, illetve Sybill Krämer belátásaira támaszkodva a kollektív emlékezet és dialógikus emlékezet terminusait vezettük itt be, melyekkel leírhatók a többnyelvű dramaturgiák által mozgatott emlékezési struktúrák és ezek új, transznacionális összefüggései is.

A harmadik alfejezetben a gondolkodásszerkezeti változások sorából a nyelvszemléletváltás jelenségeit azzal a céllal tárgyalta a dolgozat, hogy rávilágítson milyen identitás- és szubjektum-értelmezéseket tettek lehetővé ezek. A nyelvi fordulatként emlegetett jelenségsorozatok nagy mértékben befolyásolták e szempontrendszerek kiindulási alapját, így a következő alfejezetben a legfontosabb nyelvfilozófiai összefüggések megvilágítására kerül sor, annak érdekében, hogy a performativitás paradigmájában megjelenő nyelvfilozófiai és kultúraértelmezési viszonyulások ebből a keretből váljanak majd láthatóvá. A dekonstrukciós, pszichoanalitikus nyelvszemléletek az identitás és szubjektumfelfogásuk kerülnek tárgyalásra, melyek mind részt vettek a posztmodern – önmagában is – plurális olvasataiban.

Ezek mentén azt a következtetést vonhattuk le, hogy a többnyelvű előadások és a színpadi fordítás technikai nyelvjátékokként működnek, ugyanis a nyelvek egymás melletti használatának új módjait jelentik a korábbi színházi hagyományokhoz képest. A hétköznapi együttélés nyelvi viselkedései, szokásai, mintái színházi konvencióvá lépnek elő és így együtt új kontextust teremtenek. Az új nyelvi interakciók a megértés olyan játékait hozzák mozgásba, melyek révén a plurális jelentésekkel, eldöntetlenséggel szembesítik a befogadókat és a kódváltások, vagy nyelvcserek révén a beszélő pozíciója, nyelve, identitása kerül játékba. Ezek a befogadásban keltett oszcillációkat, a befogadói folyamatok egynyelvű, zavartalanságát bontják meg.

A szubjektum nyelvben való létét felfedő posztstrukturalista értelmezések mentén azt emeltük ki, hogy az identitás csak a nyelvben van, nem létezik nyelv előtti referencia: ezért a szubjektum koherenciája és a stabil identitásoké sem. Ezek úgy olvashatók össze a többnyelvű előadások nyelvkezelési módjaival, hogy éppen a nyelvekhez való viszonyulások plurális lehetőségeit tárják fel, az egységesség helyét a nyelvi keveredéseket, eltolódásokat, bizonytalanságokat mutatnak meg.

A performativításkonceptiókat tárgyaló alfejezetben a nyelvi szubjektum és az interszubsztivitás modellekkel kapcsolatos belátások mentén, valamint a testi dimenziókban operáló folyamatainak

megvilágításával – amellet érveltünk, hogy ezek az elgondolások nem egymást kizáróak. A színház és nyelv viszonyában is változás történik a huszadik század nagy gondolkodásszerkezeti mozgásaival, ugyanis a színházi előadás vizuális elemei, az érzékiség és testiség a szó, beszéd uralkodásának riválisaiként szálltak síkra. Éppen ebből az indítatásból, a többnyelvű előadások kapcsán mindkét dimenzió vizsgálatát érvényesnek bizonyult. Így az esettanulmányokban a performativitás nyelvi jelenségként végbemenő formáit a nyelvkezelés kapcsán elemeztem, míg azok testi, vizuális rétegeit a színpadi megjelenítés, ábrázolás kapcsán, valamint egy harmadik értelmében műfaji meghatározásként a 99,6% közösségi performansz esetében kerültek használatra a performativitás, performansz koncepciói.

Azt követően, hogy a kultúra, nyelv, közösség, identitás fogalmairól bizonyítottuk, hogy miként nyerhetnek új megvilágítást ebben az a megváltozott összefüggéseket hozó paradigmában, a vizuális kultúrakutatás belátásaiból kísérel meg a dolgozat színházelméleti, recepcióesztetikai következtetéseket levonni. A globalizációs tapasztalatokból és digitális jelenlét világából jövő gondolkodásszerkezeti módosulásokat a vizuális kultúra és kritikai kultúrakutatás eredményei térképezik fel, ezek mentén reflektáltam a vizuális kultúrában összefonódó jelenségek színházi nézőre kifejtett hatására. Ugyanis a színház nézője nem csak színházban ülő néző, hanem ő is egy képernyőkhöz, medialitáshoz szokott huszonegyedik századi médiahasználó.

A disszertáció itt arra világít rá, hogy a digitális, online lét elterjedésével mára már a képernyők által meghatározott tapasztalatainkban felértékelődött, mindent átható vizualitás miképpen strukturálja észleléseinket, milyen új valóságkonstrukciókat hoz létre. A kritikai vizualitáskutatások Nicholas Mirzoeff nevével fémjelzett diskurzusát bővebben tárgyalva *A láthatóság jogán, avagy a kiterjesztett valóságaink* című fejezetben az a problematika vált láthatóvá, hogy a digitális média milyen valóságképeket hoz létre, miként strukturálja a látást, illetve hogyan lehet kritika tárgyává tenni mindezt – avagy politikusságuk miként kerülhet elő.

Így került megerősítésre az belátás, hogy a gyors fejlődés, ami az elektronikus média megjelenésével indult el, és amelyet az online terek elterjedése hozott a felhasználók életébe, nem csak a képzelet munkáját alakítja, hanem meghatározza azt, ahogyan látunk, észlelünk. A vizuális kultúra területe éppen ezeket veszi vizsgálat alá és azt kutatja, hogy miképpen látjuk azt, amit látunk vagy azt, amit éppen nem látunk. Mirzoeff szerint a közösségi médiahasználat és viselkedés, valamint az így jelentkező megváltozott észlelésből egy új „mi” öltött formát, ami a valakihez

vagy valamihez tartozás plurális, fluid jellegeit mutatta meg. Ezek a színház számára is a struktúrabontási lehetőségeket, átjárásokat jelzik.

A vizualitás pluriszenzoriális jellegét hangsúlyozva a látás és észlelés működésmódjainak megértését Mirzoeff mentén magyaráztam, aki a neurológiai feltárásokra hivatkozva bizonyítja egyrészt, hogy a látás nem pusztán egyirányú folyamat, amely a szembe beáradó fényből készült kép kivételét jelenti, hanem egy mozgásos, oszcilláló folyamat, másrészt pedig, hogy másokat nézve sajátítunk el dolgokat. A látás, észlelés, nézés ilyen fogalmai a színháztudomány számára is központi jelentőségűek, így a vizuális kritika kutatás politikai, társadalmi érdekelttségét szem előtt tartva a nézés tudatosságára utaló *figyelem* kifejezést használtam a többnyelvű előadások dramaturgiai mozgatójának megragadására.

Mindezek mentén azt vetítette előre a disszertáció, hogy a színház kihívása az lehet ebben a mediatizált közegben, hogy az átalakult szerkezetű figyelmet és ennek konstrukcióit megmutassa. Ezekben az összefüggésekben, a figyelem és konstrukciónak dramaturgiai szervezőelvvé válását vizsgálta, abból az alaptézisből kiindulva, hogy a többnyelvű előadásokat illetően lehetőség nyílik ilyen struktúrák a megmutatására, felnyitására.

A középső szegmens első alfejezetében a heteroglosszia fogalma és színházi jelenségei kerülnek tárgyalásra. A heteroglosszia fogalmát előbb a huszadik század egy kiemelkedő gondolkodójához, Mihail Bahtyin irodalomelméleti munkásságához kapcsolva magyarázta az értekezés, aki a fogalmat a regény kapcsán vezette be a többszólamúság leírására, és a regény nyelvezetének pluralitását mint más műfajoktól való megkülönböztető jegyét emelte ki. A regényelméleti megállapításokon túl Mihail Bahtyin arra is kitér, hogy szerinte a „világ egyszer s mindenkorra, végérvényes és visszafordíthatatlan módon poliglottá válik, noha sohasem volt tisztán monoglott” (Bahtyin 1981:12). Világgossá válik ezek mentén, hogy a későbbiekben Clifford James miképpen terjesztette ki a fogalmat a kultúra egészére értelmezve a sokféleségre, többértelműségekre helyezve hangsúlyt.

A következő alfejezet a heteroglosszia színháztörténeti előzményeinek felfedését tűzte ki céljául, melyekben azt vizsgálta a kutatás, hogy az interkulturalitás és posztkolonialitás eszméi milyen mértékben nyitottak utat ezeknek a kezdeményezéseknek, majd a folytatásban arra tért ki, hogy kortárs horizontból milyen új lehetőségei nyílnak ezeknek a dramaturgiai újításokban, valamint az

előadásolvasatok medialitásában. Így a többnyelvű előadások történeti példáit, képviselőit az interkulturális és posztkoloniális színházi gyakorlat kapcsán részletesen kifejtve, a kortárs horizonton összeszövődő színházkultúrák politikai-esztétikai együttlétezését, és az új színházcsinálási módszerek leírásait tekintette át.

Ezekből az a következtetés vonható le, hogy az interkulturális színház történeti hatása és meghatározó színházi alkotásai a heteroglosszia előtörténeteiben vitathatatlanul helyet kérnek, bár kortárs tekintetben létjogosultsága megfakult, amint azt már a kritikai kultúrakutatás összefüggései is előre jelezték. Bár a globalizáció kereteiben és összefonódó állapotaiban az interkulturalitás fogalma és gyakorlata már meghaladottá vált, a nyelvkezelésének sajátos aspektusait fontosnak tartottam megvilágítani. A tonális nyelv fogalmában az univerzalitás elvén nyugvó, kultúrákon átívelő nyelv gondolata fogalmazódott meg, melyet leggyakrabban az ilyen típusú előadások használtak.

A második alfejezetben a posztkolonialitás kérdését több szempontból magyarázta az értekezés. Kitért egyrészt ennek általános fogalmaira, melyek a gyarmatosító hatalmak és gyarmati területeik közötti egyenlőtlenségeket tették láthatóvá, illetve a legfontosabb fogalmaira (a hibriditás és harmadik tér). A színházi interkulturalitással kapcsolatos kritikai észrevételeit követően pedig a heteroglosszia változatainak posztkoloniális kereteire tértünk rá: az ellenállás, keveredés, kolonizálás jelenségeivel kapcsolatos színháztörténeti és drámai példákon keresztül.

Ezek után a kortárs horizontból tekintett értelmezési lehetőségei kerültek megvilágításra, a posztkoloniális kritika és posztszovjet országok kapcsolatával foglalkozó kutatások példájában. A romániai színházi összefüggések kapcsán pedig Schwartz gondolatmenetével tért ki az öngyarmatosító folyamat problematikájára, hogy rávilágíthasson arra ezen belátások mentén, hogy a vizsgálat tárgyát képző többnyelvű előadások és a formai, módszertani sajátosságok miért nem nevezhetők öngyarmatosító tevékenységeknek. Mindazonáltal, hogy az alkotások nem pusztán más mintákat követnek, hanem lokalitásokat is alakítanak köréjük, melyek új tendenciát és diskurzust alakítanak.

Egy másik szempont az erdélyi többnyelvű előadások és a nyelv kolonizáló olvasatainak összefüggéseit is felvetette. Ez olyan további vizsgálatra érdemes kérdésekkel járhat, hogy milyen viszonyokat erősítenek, melyeket destabilizálnak, egyáltalán miként ragadhatók meg a kolonizáló-

kolonizált összefüggések az erdélyi színházi közegre nézve? Mennyiben lehetnek ezek az előadások a lázadás gesztusai az intézményes nyelvi, és színházi uralkodó struktúrák ellen?

A posztmodern heteroglosszia carlsoni fogalmát Lehmann posztdramatikus színház kapcsán tárgyalt nyelvi sajátosságokkal vetette össze a *Posztmodern, posztdramatikus? – kortárs többszólamúság* című fejezet. Míg Carlsonnál az 1995-ös év után megjelent, vegyes etnikai összetételű alkotókból álló projektek német, olasz és horvátországi példái jelentek meg, addig Lehman a posztdramatikus többszólamúság elméleti fejtegetéseire fókuszált.

A következő alfejezetben az összeszövődő előadaskultúrák elképzelése az Erika-Fischer Lichte vezetésében lezajló projekt alap gondolatával: az „esztétikai politikai” elvének értelmében kerül tárgyalásra. A projekt kutatói azt állítják, hogy összeszövődő előadaskultúrák csak politikai és esztétikai tevékenységként ragadhatók meg, nem lehet e két kategóriát szembeállítani egymással, éppen úgy, ahogyan a művészszínház, politikai színház stb. szembeállítások sem világítják meg az előadások komplexitását (Fischer-Lichte 2014). Ez a szemléletmód létfontosságú tényezője a dolgozatban vizsgált előadásoknak is, illetve arról szintén sok tekintetben árulkodik, hogy éppen ennek a kettős szemléletmódnak a hiánya következtében ezek az előadások ki is kerülhetnek az esztétista elképzelések érdeklődési köreiből.

A színház verbálisan megnyilvánuló nyelvi heterogenizációját és a színháznyelv formai heterogenizációját, kortárs dramaturgiák módszereit, színházcsinálási formáit egyaránt áttekintve, történeti és kortárs horizontból megvilágítva olyan fogalmakat vezetett be a dolgozat középső része, melyeket a harmadik részében, az esettanulmányokban használt fel.

Ezek értelmében többnyelvű előadásokban az *új dramaturgia* aspektusai kerültek kiemelésre. Így került megvilágításra a *folyamatorientáltságuk: 20/20, Double Bind* előadások, valamint a *99,6%* című közösségi performansz létrehozási folyamatai bekerülnek az előadásokba is, utalnak rájuk, felidéznek, újrajátsszák őket. A *karpatenflecken* és *Orb de mină* esetében pedig az alkotócsapat többnyelvűsége és az előadás nyelvkezelése emlékeztet meg az alkotási folyamatra. *Új kapcsolatot* a nézőkkel pedig, hogy egyrészt a többnyelvű közönséghez való fordulásukkal alakítanak ki, de a figyelemstruktúrák és nézői viszonyok felforgatásában is tettenérhetővé válik. És harmadik aspektusként pedig minden előadásról elmondható, hogy fontos *alkotóelemkként* kezeli a résztvevőket.

A kortárs színházcsinálás *devising* és *adaptációs* módszerei a szerzőség, autoritás, és autenticitás kérdéseit kikezdve járulnak hozzá a színházi folyamatok demokratizálódásához az alkotás és recepció szempontjából egyaránt (Radosavljević 2013:59). Az „új írás” hagyománya a Royal Court révén nem csak katalizátorként volt jelen a drámairodalomban, hanem kolonizáló attitűddel is, ahogyan mércévé, mintává alakította brit darabokat. Radosavljević ilyen feltárásai alapján azt tettem érzékelhetővé, hogy a dramaturgi munkakör kiszélesedő feladatkörei miként változnak meg a színpadra írás és előadásraírás kortárs színházi gyakorlatában.

A *dokumentumszínház* és *verbatim színház* brit hagyománya Radosavljević szerint a nézők figyelmét olyan módon ragadja meg, ahogy azt Brecht is elképzelte, ugyanakkor nem a bináris ellentétekre éleződik ki, hanem az eddig szembenállónak tekintett alkotói módszerek – mint Sztanyiszlavszkijé és Brechté, vagy az színész színháza és a író színháza, a mainstream és avantgárd, pszichológia és politika, realizmus és teatralitás – konvergenciáját teszi lehetővé (Radosavljević 2013:140). A dokumentumszínház esetében az válik fontossá szerinte, ahogyan a nézők kapcsolatot teremtenek a látottakkal ezek a kapcsolatok pedig „relációsan” termelődnek, ugyanis a nézők az általuk felismert, de hiányzó valóságok között keresgélnek (Forsyth, Megson idézi Radosavljević 2013:130).

Radosavljević mind a *verbatim*, mind pedig a dokumentumszínház paradox jellegére rámutat: annak ellenére, hogy a valós élet színpadra fordításaiként készültek, már nem a szószerintiségük, autenticitásuk lesz releváns, hanem az interjúkészítés során átélt „koncentrált hallgatás” (Robin Soans), amellyel az interjúalanyok verbális és nem verbális megnyilvánulásait figyelik az alkotók (Radosavljević 2013:130). Ez úgy válik relevánssá a figyelem kérdésének itt tárgyalt formáival kapcsolatban, hogy a munkafolyamatban résztvevő alkotó figyelme is új értelemben válik érintetté, nem csak az előadásban résztvevők figyelme.

A *porózus dramaturgia* legfontosabb jellemzői is a társszerzőség, relacionalitás elveit követik: struktúrája megengedi az együttes alkotást, olyan üregeket tartalmaz, amelyek közös alkotásra invitálnak, a kitöltésre váró hézagokban pedig a változás lehetősége is benne rejlik. Ilyen üregeket az előadás struktúrájába Radosavljević egyik példája szerint a kiscsoportok és egyének megszólításával lehet létrehozni, ami a színházi nevelés területén használt módszer. A vizsgált előadások közül pedig a 99,6% című performansz alkalmazza ezt a technikát leginkább, amikor a performerek saját történeteiket mesélik el a résztvevők különböző csoportjainak.

A relációs művek és közös alkotás jelenségeit Radosavljević és Boenisch írásai mentén tárta fel a dolgozat, illetve a részvételi és közösségi alkotások esztétikája ehhez kapcsolódóan körvonalazódott. A közös alkotás lehetőségeit tárgyalva az előbb említett szerzőktől két példát emeltünk ki. A társszerzővé válás egyik formájában, a néző és viselkedése válik az előadás *mise en scène*-jévé. Másik formájában pedig a néző társszerzővé válása abban nyilvánul meg, hogy a néző én-je és a néző én között double-bind szituáció keletkezik: nem egyszerűen kiegészíti a látottakat a nézés folyamatában, hanem a nézőség és ez a nézési folyamat is újra meg újra reflektálttá válik. Boenisch szerint ezzel a nézőség politikus jellege, nézőség mint cselekvés kerül játékba. Az itt tárgyalt előadások is hasonló módon nyitják meg a nézőség hagyományos kereteit. Mindkét formáját felismerhetjük az előadásokban: a dokumentációs szakaszban készült interjúk révén a nézők történetei válnak az előadás partitúrájává, illetve a színpadon látott játszó-néző viszony vállalásával, a nézőség nézésével, e kettősség láttatásával érik el az itt tárgyalt előadások.,

Másik két tárgyalt dramaturgiai modell az *én-dramaturgia* és az *összeszövődő* dramaturgiáké. Az első kifejezetten a többnyelvű és többkultúrájú alkotókat érinti. A második a közönség eseménybe való bevonásának olyan módszereit jelenti, amely különböző kultúraközi kontextusok találkoztatásával nyújt nézőknek új viszonyulási, észlelési lehetőségeket. Az összeszövődő dramaturgiákkal a pórozus és relációs művek korábban kifejtett sajátosságait is megragadhatónak tekinthetjük, ezért a többnyelvű dramaturgiákat átfogó terminusként is használhatóvá vált.

A kortárs színháztudomány számára a medialitás vizsgálata fontossá vált, mégpedig a színházi esemény szemiotikus és performatív dimenzióinak, valamint a néző medialitásának tükrében – ilyen színháznézési és olvasási módszer leírására tesz kísérletet Kiss Gabriella idézett művében (Kiss 2006). Ennek központi vonását a berögzült megfigyelői pozíciók elbizonytalanításában, az észlelés és értelmezések kimozdításában lehetne megragadni. A Kissnél kibomló nézőség-fogalom pedig nem csak az azonosulást, hanem annak nehézségeit vagy hiányát egyaránt lehetőségnek tekinti – ezek az összefüggések pedig a többnyelvű dramaturgiák esetében is megjelennek.

A dolgozat harmadik nagyobb része a konkrét erdélyi viszonyokat érinti. Az első alfejezet az erdélyi térségre jellemző nyelvi viszonyokat, és identitásokat vizsgálta a hétköznapi, intézményes és irodalmi diskurzusokban, rávilágít a kettős identitás kategóriájának létező, de hivatalosan nem elfogadható jelenségére. Majd a következő alfejezetben az intézményes színházkultúra problematikája kapcsán azokra az eltolódásokra mutatott rá, melyek a színházi közeg

átformálódásainak jelei, valamint a nézői attitűdök és szokások jelenségeit tükrözik. Az erdélyi színházi kultúrát, intézményrendszert és befogadói problémákat kontextualizáló részben, egy vita apropóján világította meg az aktuális kérdéseket a „kőnéző” esete – Ungvári Zrínyi Ildikó megfogalmazása – kapcsán.

Ezek után kerülnek sorra az esettanulmányok, melyekben a lokális színházi kontextusok részletezésében kibomló történetek, alkotók, intézmények, társulatok és csoportok olyan tevékenységei kerülnek leírásra, melyek kapcsolódnak, vagy viszonyba állíthatók az előző fejezetekben tárgyalt vonulatokkal. Azt igyekezett kidomborítani a dolgozat, hogy több faktor is közrejátszott abban a tényben, hogy a 2000-es évek első évtizedétől kezdődően alakuló színházi formanyelvi változásokkal elindult a több nyelvvel kísérletező előadások sora.

A kőszínházi struktúrán belül addig érvényes színházi nyelv és a közönségükkel kialakított viszony változásában olyan új formák felé történt nyitás, melyek korábban nem jelentkeztek, vagy bizonyos formáik a független/alternatív színházi szcénához voltak csak köthetők. Mindezek fényében elmondható, hogy a vizsgált előadások a többszörös *összefonódás* logikájával írhatók le: kulturális, nyelvi, módszertani, formanyelvi, alkotói közegek egymásba szövődései hozzák létre.

Az előadások módszertani sajátosságairól megállapítható: három saját előadásszövegből dolgozik a *20/20*, *Double Bind* és *99,6%*, amit közösen, *divising* módszerekkel hoztak létre egy lokális előkutatási folyamatban, illetve ezzel a kulturális közeggel szoros kapcsolatban (interjúk, vagy az alkotócsoporton belüli önkutatással). Kettő pedig kortárs drámát használt kiindulási alapul: a *karpatenflecken* és az *Orb de mină*. Három előadás (*20/20*, és *99,6%*, *karpatenflecken*) független körülmények között, két előadás pedig (*Double Bind*, *Orb de mină*) állami intézményben jött létre. Mindegyik előadásról elmondható, hogy valamilyen módon, minőségben jelen vannak bennük a külső szempontok és globális kulturális hatások is: a felhasznált módszerekben, vagy az alkotói szemléletmódokban, melyek nem simulnak bele az adott színházkulturális közeg mintába. A következőkben összefoglalásra kerülnek az elemzett előadások dramaturgiai sajátosságainak, nyelvi és perceptív térrel kapcsolatos összefüggéseinek legfontosabb megállapításai.

A *20/20* előadás nyelvkezelésében az identitásképző funkciójával bánik figyelemreméltóan a rendezés, vizualitása pedig több szempontból is megbontja a nézői szerepkör hagyományos nézési rendjét. Színházi terének sajátosságai lehetővé teszik, hogy a néző a színházi hierarchiát – a

színpadon láthatóság jogát – másképp tapasztalja meg, és ő maga is hozzáférhető módon legyen jelen, nem csak elhelyezkedésével, hanem a játékba invitálásuk révén is, a tapsrend után kinyíló beszélgetés keretében. Ezt a hozzáférhetőséget a 99,6% performansz emeli új szintre, ott ugyanis a nézők és performerek hasonló módon „osztóznak” a téren, vagyis hasonlóképpen férnek hozzá, és veszik igénybe azt.

A 20/20 dokumentumszínházi technikát is használ, bár nem a brit hagyományra jellemző verbatim jelleggel. A múlt módszertanával dolgozik, dokumentálódási folyamataiba különböző helyi lakosokat vontak be, társalkotóvá téve a várost. A nézőség ilyen módon való felvállalásával, reflektálttá tételével, valamint társszerzővé invitálásukkal a relációs és porózus dramaturgiák sajátosságait ismerhettük fel benne. A fordítás- és nyelvkezelésével – a kevert nyelv, akcentusos nyelv, hibás nyelv és nyelv-váltások használatával – például abban az esetben, amikor a magyar színészek román, nacionalista megszólalásokat is kapnak a befogadás folyamatainak a kettősségeit, a jelentésalkotás eltolódásának lehetőségeit hozzák létre, megakasztva a recepció zavartalan, észrevétlen menetét.

Az előadás a maga perceptív terében pedig a néző medialitásának egyéni érzékelési lehetőségeit teremti meg a tér, illetve perspektívák töredezettsége révén. Ugyanakkor ez a tér az egymásra tekintés, a kölcsönös figyelem lehetőségeit, nyitottságát is magába rejti, nem csak a szembesülés „kényelmetlenségét”. A hierarchizáló színházi struktúrákat úgy bontja meg, hogy a nézőket és játzókat egyfajta kölcsönös kitettségükben hozza játékba, együtt osztóznak a pillantások felelősségében. Ahogyan azt az előadás címe is jelzi, a látás és perspektíva kérdését fordítja a színház medialitásának nyelvére, ugyanis a 20-as szám az optikában használt látásélesség vizsgálatra is utal, ami az optimális látási százalékot jelenti, s egyben a nézőpontok multiplicitására, középpontnélküliségére is rámutat.

Az emlékezés, emlékezet alakzatainak kérdése a *Double bind* mentén vált tárgyalhatóvá: az előadás kollázs-szerű szerkesztésmódjával olyan multiperspektivikus dramaturgiával dolgozott, melyben más-más csoportok különböző valóságait fogja keretbe, de itt nem egyetlen keretről van szó. Mivelhogy az ábrázolás folyamatára való reflektálás játékát hozza működésbe, az állandó újraakartézással dolgozik. A nézőben az újracsatlakozás, újraértelmezés, eltávolodás, közelkerülés tapasztalatait váltakozva idézi elő, így bonyolítja az identitás, azonosulás kérdéseit, ami a néző részéről egy állandó nyitott és válaszkész állapotot igényel.

A *Double Bind* alkotói szintén dokumentarista eszközöket használnak, az interjúzás helyett saját, belső közösségüket, saját tapasztalataikat helyezik vizsgálat alá. Előadásuk nyelvhasználata a hétköznapi nyelvhasználathoz és nyelvérzékeléshez sokkal közelebb álló módon alkalmazza a beszélt nyelvek és beszélők közötti viszonyokat, bár a magyar anyanyelvű színészek rendszerint megszólalnak románul, mégsem kifejezetten azzal a céllal, hogy egy másfajta észlelést idézzenek elő. Megjelenik ebben az esetben is a kiejtésbeli nyelvroncsolódás, nyelvidegenség esete, amikor nem anyanyelvű beszélőt hallunk és a nyelv nem tapad hozzá problémátlanul a beszélőjéhez, hanem a más nyelv, és a másik nyelve sejlik fel megnyilvánulásaiban. A személyesség felől jövő, román-magyar-nemzetközi perspektívák váltakozásából, emlékezetdarabokból olyan szekvenciaszerű struktúrát hoz létre, melyek a játék szempontjából és mediálisan is az aktív nézői befogadást serkentik. A nézőnek nem csak a nézés színpadon történő megmutatásával, hanem azon túl is állandóan lehetősége van kívülre kerülni és behelyezkedni, ki- és belépni a kollektív tapasztalás révén. Ugyanakkor a színészi játék váltakozó módjaival, állandó dinamikájával a civiltás, az eltartás, felmutatás játékaikat is működésbe hozza.

Az *Orb de mină* című előadás egy független és kőszínházi produkció együttműködésében létrehozott munka, jó példája annak, miképpen nyithatók meg a színház intézményes, társadalmi és dramaturgiai keretei egyaránt. Klasszikus dramaturgiával jellemezhető szövegből indulva, olyan színházi nyelvet találnak ki, amely az elvakultságot a színészi játékmód által mutatja meg, és a román-magyar nyelvek viszonyát a hétköznapi társadalmi közeggel felforgató módon hozza kapcsolatba. A domináns nyelv (ebben az esetben a magyar) helyi összefüggéseit úgy világítja meg, hogy a térség román kisebbségét egy magyar nyelven beszélő rendőr figurája jeleníti meg.

Az ilyen nyelvi csavart az egész előadáson át működteti az *Orb de mină* és a *karpatenflecken* előadása is. Míg az előbbiben minden székely románul, a román rendőr pedig kevert nyelven, rontott magyarsággal beszél, addig a *karpatenflecken* színészei leginkább a másik nyelven beszélnek, cipszerűen, románul, magyarul. Az *Orb de mină* olyan játéknyelvet alakít ki, mely kifelé, a néző felé irányul, de mégsem a közvetlenség jeleként működik, hanem ellenkezőleg egymás iránti „vakságként” érzékelhető.

A *karpatenflecken* a felolvasószínházi keret tágra értelmezett lehetőségeit kiaknázva, olyan előadásformát teremt, melyben megnyílik a hétköznapi észleléstől eltérő figyelemösszpontosítás. A kórus és zeneiség által a nyelv térbelivé fordulása zajlik, eseményjellege, hangzósága, ritmusa,

időbelisége ragadja meg a néző figyelmét. Egyféle dekompozíció megy végbe a nyelvben és a nyelvi ábrázolásban. A “kontravizualitás” fogalmával úgy hozható összefüggésbe a rendezés, hogy a folyamatos képi mozgáshoz, információáramláshoz szokott nézői szemnek egy másféle tapasztalatot nyújt: itt a figyelem megpihenhet, lelassul, és elmélyedhet színpadi cselekvések minimalizmusában, elidőzhet részleteiben. Ezek az észlelési módok a hétköznapi észlelésre, annak pluralitásai, képi és hangbéli özőnlései közepette, kevésbé jellemzőek. A hétköznapi észlelésünk ahhoz szokott, hogy egyszerre több térben, többféle cselekvéssel és több médiumon történő közvetítettséggel találkozunk: az előadásban azonban a figyelem másként osztódik, másként összpontosul – a nyelv pedig így akcióvá, eseménnyé lép elő.

A *karpatenflecken* és 99,6% foglalkozik leginkább a nyelvi jelentések ilyenszerű akusztikus-materiális, és performatív tapasztalataival, avagy kísérletet tesz a fizikai valóságként történő felfogásukra, ezek játékára. Mindkettőben megjelenik a zeneiség, ritmus, sajátos akusztikai térrel való viszonyrend és a befogadás hagyományos módjainak ebből a szempontból történő kizökkentése.

A szemantikai észlelés mellett, a befogadói attitűdök más lehetőségei is megjelennek bennük: a 99,6% a nézői test medialitását a performerek nem szokványos testkezelésével ütközteti. A 99,6%-ban az alkotók a kevert medialitással hoznak létre egy nem hagyományos nézőség-tapasztalatot. Horizontális szerveződésmódja nem csak előadásdramaturgiai szinten, de a tágabban értelmezett csoportdinamikai szinteken is érvényesül.

A befogadás újfajta tapasztalataira a *karpatenflecken* a kórus és játszóik közötti viszonyokban is értelmezhetők és a nyelv eseménnyé válásában. Ez úgy zajlik, hogy az elhangzó nyelv és befogadó közötti nyelvi sokféleségét tekinti alapnak, avagy a hétköznapi tapasztalat számára “hibás” nyelv itt optimálissá válik, ugyanis mindenki másik nyelven beszél. Másrészt pedig a nyelv hangzósága, ritmusa, tér- és időbelisége a színpad vizualitásának egyszerűségével, minimális dinamikájával lép játékba. A kórus „kollektív teste” pedig az egyének és közösség dinamikáját, az odatartozás, kilépés kérdéseit a darab témájával is összefüggésbe hozza.

Míg a *20/20* és *Double Bind* előadásokról megállapítható, hogy testi folyamataik sokkal inkább dramatikusak, és leginkább a testek között zajlanak – a 99,6% az *Orb de minã* és a *karpatenflecken* előadásokban jobban megragadható az, amit Lehmann a posztdramatikus folyamatban megjelenő

testről ír: a testi folyamatok a testen, testben artikulálódnak, nem a többi testtel való interakciójuk során. Az öt előadás közül a 20/20 és a 99,6% forgatja fel leginkább ezeket, például abban, ahogyan a látás-látottság kérdését a testhasználattal artikulálja. A performerek teste ugyanis változékony, nem megszokott testpozíciók révén kerül különféle viszonyba a térrel, újra-kontextualizálva és új összefüggésekbe helyezve a hétköznapi mozgásokat – ezek révén a testfigyelem gondolata is felsejlik..

Az erdélyi kontextuson túl a dolgozat egy kitekintésre is sort kerít, azon elv alapján, hogy magunkat mások tükrében láthatjuk leginkább. Ennek megvilágítása céljából a kortárs német kulturális kontextusban igyekszik felmérni a globalizáció, migráció és többnyelvűség tematikájával szorosan kapcsolódó tágabb összefüggéseket, jelenségeket. Másrészt pedig Milo Rau *Mitleid. Der Geschichte des Maschinengewehrs* előadásához kapcsolódóan pedig ezen jelenségek révén olyan színházi és kulturális kontextusba nyújt betekintés, amely már tapasztaltabban kezd mozogni az itt fejtegetett globális változások szféráiban.

Az előadásokról elmondható, hogy nyelv- és térkezelésükben, játékmódjukban, dramaturgiájukban avagy nyelvi és vizuális mezeikben, mind valamilyen konvencionális színháznézési attitűddel, befogadói perspektívával lépnek dialogikus viszonyba, avagy felidéznek azokat, de ugyanakkor tovább is bonyolítják őket, esetleg túl is lépnek ezeken. Ezáltal különböző módokon biztosítják, hogy a figyelem kisiklatva, megsokszorozódva, eldöntetlenségben vagy összpontosítva vehessen részt a folyamatban, változó minőségben, és mindig reflektált módon legyen jelen.

Ez az újra-kontextualizáció egy újszerű módszerrel dolgozó alkotói felfogással társul, melyben különböző mértékben, de az intézményes és független színházi közeg is érintetté vált. Az így kialakuló módszeregyüttes lehetővé teszi, hogy a nézők figyelmét az észlelés folyamataira terelje, s ez által újfajta „nyitott” érzékelésre szólítsa fel, a merev nézőpontok, zárt kategóriák helyére az egyéni nézőpontok és ezekben rejlő különbségek játéka lép. A freudi-lehmanni értelemben vett „egyenletesen lebegő figyelem” megjelenik szerkesztési és szervezési módjukban, a létrehozás és a színházi esemény során is.

Az itt tárgyalt színházi előadások mind a színházi kultúra és vizualitás domináns szegmensein túlról tesznek kísérletet arra, hogy olyan valóság- és fantáziatereket hozzanak létre, melyben a

nézőnek lehetősége van szembenézni a társadalmat alkotó struktúrákkal, komplexitásukban igyekeznek megmutatni ezen világok jelentéstulajdonítási, befogadási mechanizmusait.

A többnyelvű dramaturgiák ebben a kontextusban korábban nem létező formában találják meg a globális körforgás lokális jelentőségeit. Azon elv körül tapogatódzva, hogy egyénékké is csak másokat látva válunk, olyan világokat állítanak színre, melyek újra és újra ezt idézik fel, egy új közösség-képet, új láthatóságot hozva létre. Nem fogadják el kritikátlanul a már működő hatalmi perspektívákat, hanem a kortárs kulturális összefüggéseket meghatározó alaptapasztalatokat teszik kérdéssé, ezeket állítják játékba.

Társadalmi érzékenységük tehát a figyelem dramaturgiai megragadásában is jelentkezik, mely által a figyelem konstruálódásának folyamatait és textúráit teszik észlelhetővé. A magunkra és egymásra figyeléseink hagyományos kereteit nyitják meg a színpadon használt újfajta nyelvi interakciókban és az érzékelés megváltoztatásának igényével.

Az itt összegzett eredmények egy nyitott folyamatot rajzolnak ki. A kutatás folytatásának lehetőségei az Erdélyen kívül létrejövő heteroglossziával operáló alkotások jelentenek, például a bukaresti Giuvlipen feminista-roma színház tevékenységei, illetve Urbán András Újvidéken és Szabadkán rendezett többnyelvű előadásai nyújthatnak további szempontokat.

Bibliográfia

APPADURAI, Arjun *Moderinty at Large. Cultural Dimensions of Globalization* Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2005 (1996).

APPADURAI, Arjun, “A Lokalitas Teremtése”, in *Regio. Kisebbség, Politika, Társadalom*, szerk. BÁRDI Nándor et al, kiadja a TLA, Budapest, 2001/3, 3–31.

ASSMANN, Aleida. “Dialogic Memory.” In *Dialogue as a Trans-Disciplinary Concept: Martin Buber’s Philosophy of Dialogue and Its Contemporary Reception*, edited by Paul Mendes-Flohr,

1st ed., De Gruyter, 2015. 199–214. <http://www.jstor.org/stable/j.ctvbj7kb3.15> (Letöltve: 2023.08.16)

ASSMANN, Jan, *A kulturális Emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában* ford. Hidas Zoltán, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2013.

BOENISCH, Peter M. in *New Dramaturgy International Perspectives on Theory and Practice* Bloomsbury, London, 2014. 225 – 241.

CARLSON, Marvin, “*Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*”, University of Michigan Press, Michigan, 2006.

DERRIDA Jacques “A másik egynyelvűsége” in *Jelenkor*, 1993. November 949 – 995.

FISCHER-LICHTE, Erika, WEILER, Christel, JOST, Torsten, *Dramaturgies of interweaving: Engaging audiences in an entangled world*, Routledge, London, New York, 2021.

FOUCAULT, Michel, *A bolondság története*. ford. Sujtó László. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2004.

KISS Gabriella, *A Kockázat színháza fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006.

MIRZOEFF, Nicholas, *How to see the world: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more* New York, Basic Books, 2016.

MIRZOEFF, Nicholas, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham London, 2011.

RADOSAVLJEVIĆ, Duška, *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Palgrave Macmillan, London. 2013.

SCHWARTZ, David, *A politikai színház genealógiája a posztoszocializmusban. A ‘rendszer’-ellenes nihilizmustól az antikapitalista baloldalgig* Ford.: KOVÁCS Kinga, Játéktér 2022/2.