

Jelige: Jéder Manfréd

ÁLLANDÓ ÁTMENET

A vajdasági Tanyaszínház mint kulturális modell

Lezárás dátuma: 2015. január 5.

TARTALOM

I. A VIZSGÁLAT TÁRGYA.....	2
II.1. „AZT SE TUDOM, MI A POLITIKA” – <i>APÁM, A SZOCIALISTA KULÁK (1985)</i>	6
II.2. „SZÜLESSEN E TÁJON MÁS AKI AKAR“ – <i>CSANTAVÉRI PASSIÓ (1993)</i>	13
II.3. „TALÁLJUK MEG MAGUNKAT!” – <i>MÉRFÖLDKŐ (2012)</i>	20
III. AZ ELEMZETT ELŐADÁSOK TIPOLOGIZÁLÁSA	25
IRODALOMJEGYZÉK.....	30

I.

A VIZSGÁLAT TÁRGYA

Az 1978-ban fiatal színészek, rendezők és színinövendékek által alapított Tanyaszínház azért jött létre, hogy a vajdasági tanyavilágban és kistelepüléseken élőket színházi élményben részesítse. Máig kívül esik a régió kőszínházainak rendszerén. Társulata minden nyáron újraszerveződik egy-egy produkció erejéig, amelyet néhány hetes próbafolyamat után egy nagyjából másfél hónapos turné keretében huszonöt - harminc alkalommal adnak elő. Az önkéntesen csatlakozó színészek és a meghívott amatőrök mellett a társulat gerincét az akkor épp felsőfokú színművészeti tanulóiraikat folytató akadémisták alkotják. Előadásait iskola- és kocsmaudvarokban, vásártereken, futballpályákon játsszák. Bemutatóik színhelye hagyományosan a ma mindössze 177 lelket számláló észak-bácskai Kavilló,¹ ahol az első előadás is megszületett, és ma már bázisként működik. A csoport innen indulva járja be Bácska és Bánság magyarlakta helységeit. A kezdeti gyaloghajtású szekér rúdját először egy szamár vette át, majd kerékpárookra, később pedig traktorokra váltottak.

A struktúrán kívül működő színházak politikusságának megítélése esetében fontos szempont, hogy reflektálatlanul újraépítik- vagy kritikusan viszonyulnak-e a kőszínházi üzemek működtető ideológiához.² Ezért fontos megjegyezni, hogy e vándorszínház előadásai szinte mindig és mindenhol „teltházások”, és tevékenységüket a Magyar Állam is díjakkal ismerte el.³ Czérna Ágnes monográfiájának bevezetőjében azt olvashatjuk, hogy

„[...] a Tanyaszínház több mint egy vidéken vendégszereplő színi-együttes. Mert miközben széles közönséget mozgat meg a Délvidéken, közösséget fűz össze. Nem találkoztam olyan vajdasági magyar emberrel, aki nem hallott volna a Tanyaszínházról. (Harminc év alatt több mint negyedmillió nézője volt.) [...] Mert mindenkire szól. Mert az aratás, cséplés vagy

¹ A 2011-es népszámlálás adatai alapján. http://popis2011.stat.rs/?page_id=2162 (Utolsó hozzáférés: 2014. 03. 27.)

² Nikolaus Müller-Schöll érvelése szerint a kortárs színházi színtéren megjelenő különböző játék- és működésmódokat már nem a kőszínház és a független színház között húzódó törésvonal felől lehet megfelelően leírni, hanem azzal az ellentéttel, amely „előadás adott kereteit elfogadó színházi gyakorlat és a között a gyakorlat között áll fenn, amely szokványos színházi, táncos, performansz- és művészeti terekben és bevett formákat alkalmazva mutatja meg a kereteket, s egyúttal az intézmények, valamint a bennük rögzült ideológia politikáját” (MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus (2013) *Színház magán kívül*. In: CZIRÁK Ádám (szerk.) *Kortárs táncelméletek*. Budapest, Kijárat Kiadó. 222.)

³ 2007-ben Magyar Attila, a társulat vezetője átvehette a Magyar Köztársaság Arany Érdemkeresztjét, 2008-ban pedig a Tanyaszínház Polgárok Egyesülete részesült a Miniszterelnöki Hivatal Külhoni Magyarorsáért Tagozatának Kisebbségeért Díjában.

tehenfejés után ünneplőbe öltözött falusi ugyanúgy élvezi, mint a városból idelátogató egyetemi tanár, nővér vagy üzletember. Vagy másképpen. De ami közös: élvezi. Mert a Tanyaszínház élő élmény.”⁴

Úgy vélem, ennek az élménynek az élő voltát három szempontból, de azokat egymástól nem elkülönítve érdemes megvizsgálni. **(i)** Egyrészt nem hagyható figyelmen kívül, hogy az előadások esztétikailag markánsan elkülönülnek a Vajdaság magyar és szerb nyelvű kőszínházainak produkcióitól, noha játszóik sokszor azok társulataiból kerülnek ki. S ez nem csupán annyit jelent, hogy a szabadtéri játék törvényszerűen sokkal szélesebb gesztusokat és fokozott hangerőt követel a színésztől. Az időről időre visszatérő nagy egyéniségek formanyelveinek hatására, az egymást követő együttesek váltakozása okán, a színjátéktípusok / színre vitt darabok és a játéktípus folytonos módosulásával formálódott és alakult ki a színház sajátos arculata. **(ii)** Másrészt a Tanyaszínház *ars poeticáját* (ha nem a hetvenes években fogalmazódott volna meg) színházi nevelésnek tekintenénk, hiszen a „színházi nevelési foglalkozások erkölcsi-morális, mikro- és makrotársadalmi problémákat járnak körül. [...] A tudatosan kiválasztott és fókuszba helyezett problémáról való közös gondolkodási keret kialakítása, mely lehetővé teszi a folyamatban részt vevő diákok [...] számára, hogy a vizsgálatra szánt problémához fűződő személyes viszonyulásukat meghatározzák.”⁵ **(iii)** Továbbá (mivel „a nézőséget [nem lehet] társadalmilag problémátlan viselkedésmódként kezel[ni]”⁶) a Tanyaszínház részévé válik a kistelepüléseken lakók identifikációjának. Ily módon megkerülhetetlen a színház politikumával számot vető vizsgálat is, hiszen a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaságban alakult társulat megélte a titói rendszer végleges összeomlását (1989), a délszláv állam szétforgácsolódását (1991-1999), Jugoszlávia 1999-es NATO-bombázását, a Milošević-rezsim megdöntését (2000), és éli az azt követő, máig tartó időszakot. Mindezt úgy, hogy egyetlen nyáron sem szakította meg tevékenységét 1978 óta. Tézisem szerint ennek az az oka, hogy az eklatánsan változó körülmények között eklatánsan változó közösség(ek) elsősorban nemzeti identifikációját színre vivő előadások alkotóinak törvényszerűen újra és újra kellett definiálniuk önmagukat. Épp ezért központi kérdés, hogy ennek során a művészi hatékonyság

⁴ CZÉRNA Ágnes (2009) *Tanyaszínház: A harminc évad története (1978 – 2008)*. Újvidék, Forum Könyvkiadó. 7.

⁵ TAKÁCS Gábor (2009) *Padlőváza a színpadon*. = Színház, február.

http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35069:padlovaza-a-szinpadon&catid=27:2009-februar&Itemid=7 (Utolsó hozzáférés: 2014.11.10.)

⁶ LEHMANN, Hans-Thies (2009) *Posztdramatikus színház*. Ford. BEREZS Zsuzsa, Budapest, Balassi. 121.

legegyszerűbb (mimetikus) modelljéhez nyúlnak-, vagy kritikusan viszonyulnak-e saját ábrázolási és észlelési rendjükhöz.

A kortárs színháztörténet-írás egyik kánonképző és a *culturals turns* hatásaira reagáló szövege tényként kezeli, hogy jó másfél évtizede a színházszerűség vált a kultúratudományok kulcsfogalmává. Erika Fischer-Lichte érvelése szerint a színház két okból tekinthető kulturális modellnek. Egyfelől, mert a kutatók már „nem tesznek többé úgy, mintha a valóságot vizsgálnák, hanem inkább arra a jelentésre összpontosítanak, amit az egyének és csoportok tulajdonítanak ennek a valóságnak.”⁷ Másfelől, mert a színház prizmaként gyűjti össze a kulturális aktivitásban megjelenő problémákat, majd ezeket koncentráltan, még élesebben veri vissza az adott közösségnek, melynek következtében képes láthatóvá tenni olyan problémákat, amelyek még nem képezik diszkurzív elemét a társadalomtudományoknak. S mindez azért lehetséges, mert feltűnő hasonlóságok figyelhetők meg „a mai kultúra tranzitórius eseménytere és a színház tranzitórius, eseményzerű jellege között”.⁸ Ezért a továbbiakban a Tanyaszínház előadásait olyan (Victor Turner-i értelemben vetten) *aesthetic dramának* tekintem, amelyek modellálni képesek az 1978-tól napjainkig a Vajdaságban bekövetkezett társadalmi változások *social dramait*.⁹ Turner szerint ugyanis e két „dráma”-típus kölcsönösen hat egymásra: ha az egyikben változás következik be, akkor az a másikban is kimutatható lesz, mi több, a színházi aktivitás épp így értelmezhető közösségi aktusként.¹⁰ Ennek fényében az előadások vizsgálata során kimutathatóak azok a pillanatnyi társadalmi változások és problémák, amelyek hatással voltak a Vajdaságban élő kisebbségi magyarság identifikációjára az elmúlt több mint negyed évszázadban.

Egy közösség mindig valamely másik közösséggel fennálló viszonya mentén határozza meg saját magát. A mástól való elkülönülésben válik egyedivé. Homi K. Bhabha ezt a „kulturális különbségek iránti szimbolikus igénynek”,¹¹ Edward W. Said pedig a „kulturális definíciók

⁷ FISCHER-LICHTE, Erika (1999) *A színház mint kulturális modell*. Ford. MESZLÉNYI Gyöngyi = Theatron, 3. 71.

⁸ Uo. 71.

⁹ Victor Turner a közösségekben lejároló folyamatokat társadalmi drámának (*social drama*) nevezi, és elkülöníti a színházban működő esztétikai drámától (*aesthetic drama*).

¹⁰ TURNER, Victor (1985) *On the Edge of the Bush*. Tucson, University of Arizona Press. 300.

¹¹ BHABHA, Homi K. (1999) *Disszemináció. A modern nemzet ideje, története és határai*. Ford. SÁRI László In: *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, Kijarat. 104.

küzdelmének” nevezi.¹² Köztudott, hogy a jugoszláv tagköztársaságokban, a 90-es években a miloševići politika hatására rendkívüli módon felerősödött a helyi nacionalizmusok centrifugális hatása. Ez kölcsönös bizalmatlanságot szült a többség és a kisebbségek között. A vajdasági magyarságnak a korábban elfogadott jugoszlávizmus¹³ helyett új identifikációs módot kellett keresnie, mert beszédmódjának feltételei a reprezentációs renddel együtt megváltoztak.¹⁴ Újra kellett fogalmaznia viszonyát Szerbiával, Magyarországgal, a Vajdasággal, ami egyet jelentett a saját szerbnek, magyarnak, vajdaságinak „hitt” identitás-konstrukciók átszerelődésével.¹⁵

A dolgozatban a fentebb említett három korszak egy-egy emblematisz elöadásaának elemzésére vállalkozom. Elsödleget vizsgálati szempontom, hogy az elöadásokban milyen formában jelenik meg a Fisher-Lichte-i prizma-jelleg, illetve annak müköde. Az elöadásokat szövegekönyvek, fennmaradt fotográfiák, híradós tudósítások, videofelvételek, korabeli kritikák, és a résztvevök visszaemlékezései alapján próbáltam meg rekonstruálni. Az elsőként elemzett elöadás esetében a szövegekönyv vizsgálatán túl mindössze egyetlen fényképre és az Olgát alakító Faragó Edit emlékezetére hagyatkozhattam.

¹² SAID, Edward W. – BURGMER, Christoph (2002) Bevezetés a posztkoloniális diszkurzusba. Ford. FARKAS Zsolt In: A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László. Budapest, Osiris. 605.

¹³ A Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság területén élt nemzetek összetartozását, egyenlőségét hirdető eszme. Bővebben a 2. fejezetben.

¹⁴ „Vajdaságban magyar kisebbségként élni a közelmúltig (a nyolcvanas évek végéig), ha nem is volt fenéig tejfel, de mindenesetre (legalábbis a többi kisebbségi magyar társadalom, sőt az anyanemzet szempontjából is) irigylésre méltó dolognak számított. A titói szocializmus áldásai elrejtették, de legalábbis a perifériára szorították a negatívumokat. (...)A kötőjel azonban, melyről Derrida beszél, ha csak implicite is, de ott feszült a jugoszláv és a kisebbségi identitás között.” VIRÁG Gábor (2005) A NEM-mel keresztülhúzott ÉN. A kisebbségi magyar nem. <http://hungarologia.net/wp-content/uploads/Virag-Gabor-dri2005.pdf> (Utolsó hozzáférés: 2014. 11. 10.)

¹⁵ Judith Butler szerint az identitás performatív teljesítmény, "amelynek az adott társadalom evilági közönsége, beleértve magukat a színészeket is, hitelt ad, és ebben a hitben cselekszik [perform]" BUTLER, Judith (1990) Performative Acts and Gender Constitution. In: Performing Feminism, Szerk. CASE, Sue-Ellen. Baltimore and London. The Johns Hopkins University Press. 271.

II.1.

„AZT SE TUDOM, MI A POLITIKA”

APÁM, A SZOCIALISTA KULÁK (1985)

„Az én apám nagyon jó ember. Először a németeknél volt, azután az oroszoknál. Egy este megjött. Ez volt a legszerencsésebb nap az életemben. Most vasutas és kék szeme van. Nemsokára földet kapunk, amit az anyánk harcolt ki, mert apa a WC-n ücsörgött, amikor a földet osztották. Három hektárt. Az én apám mindig jól földtalálja magát. Nekünk is azt mondja, hogy jól fel kell találnunk magunkat. Most, hogy van földünk, az én apám is kulák. Most aztán megbaszthassa mindenkinek az annyát. Akkó szeretem legjobban az apámat, amikor vasárnap asztalhoz ül, és ismételteti: »Mostmá én is kulák vagyok.«”¹⁶

A Josip Broz Tito 1980-ban bekövetkezett halála utáni évtizedben számos délszláv vezető próbálkozott meg Jugoszlávia irányításával, de egyikük sem volt képes olyan integráló politikát folytatni, mint ő. Az ország élén az az 1974 óta működő elnökségi tanács állt, amibe minden tagköztársaság és autonóm tartomány (ez utóbbiak csak 1988-ig) egy-egy tagot delegálhatott. Ennek elnöke természetesen maga Tito volt egészen haláláig, ezt követően pedig évente került új politikus ebbe a szerepbe, mivel a poszt rotálódott a tagköztársaságok kormányai között. A Délszláv konfliktus kitörése előtti utolsó néhány évben már ennél is sűrűbben váltakoztak az állam vezetői, a rendszer teljes válságba került. Tito politikájának alapja az az egységeszmény volt,¹⁷ melynek nevében az ország népei együttesen szálltak szembe először a náci Németországgal és szövetségeseivel, majd a sztálini Szovjetunióval, s így kivívták függetlenségüket. Ez az eszmény élt tovább 35 éven keresztül a jugoszlávizmus hangzatos ideájában, s továbbélésének biztosítéka egy idő után kizárólag az egykori partizánvezér – megkérdőjelezhetetlenül halandó – személye volt.¹⁸ Tito, aki maga is vegyes házasságból származott,¹⁹ a világháború után megteremtette az új, nemzetek felett álló identitásformát, a jugoszlávságot, mely a tagállamok népeinek addigi azonosságtudatát kék-fehér-piros zászlóval

¹⁶ Részlet az előadás szövegkönyvéből.

¹⁷ A partizánok hangzatos „testvériség-egység” (bratstvo-jedinstvo) jelszava kiüresedve a mai napig él vajdasági gyárak, iskolák és egyéb intézmények nevében.

¹⁸ ANDREW, Simon (2011) *The Death of Tito: The Death of Yugoslavia?*

<http://thevieweast.wordpress.com/2011/07/27/the-death-of-tito-the-death-of-yugoslavia/> (Utolsó hozzáférés: 2014. 11. 10.)

¹⁹ Apja horvát, anyja pedig szlovén nemzetiségű volt.

takarta be. Tünetértékű, hogy míg az 1961-es népszámlálás adatai alapján csak a lakosság egészen kis hányada vallotta magát jugoszlávnak (1,7%), ez a szám fokozatosan növekedett, s 1991-ben (a háború kitörésének évében) már 5,4 százalék sorolta magát ebbe a csoportba.²⁰ Tito elképzelésének tükrében viszont, akinek az volt az álma, hogy egy napon Jugoszlávia minden népe egységes jugoszláv nemzetté olvad össze, ez a szám még mindig jelentéktelenül alacsony.²¹ Az igazság az, hogy a nacionalista eszmék az államalakulat fennállása alatt végig rendkívül népszerűek voltak. A jugoszlávizmus eszménye valójában nem is tagadta a nemzeti partikularitásokat, helyette ezek megerősítésére, s egyúttal kibékítésére, összekovácsolására törekedett. A 80-as években viszont a néhai elnök utódai már hiába igyekeztek fenntartani annak politikai örökségét. A nacionalizmusok centrifugális, egymás ellen ható erőként kezdtek működni, s a következő évtized elejére végérvényesen véget vetettek a szocialista ideológiák uralmának.

Az 1978 óta eltelt hét évben a közönség és a média figyelve egyre fokozottabban irányult a Tanyaszínházra, anyagi helyzetük viszont még mindig nem volt kielégítő. Ennek főként az volt az oka, hogy állami támogatásra a társulat egyáltalán nem számíthatott, hiszen a vajdasági hivatásos színházaktól függetlenül, a hatalom számára szinte láthatatlanul működött. Az előadások létrehozásához szükséges tőkét – mely valójában csak a szegényes díszletet és a jelmezeket fedezte²² – a turnét megelőző kilincselés során felkeresett magánszemélyek kisebb-nagyobb felajánlásaiból teremtték elő. Jegybevételekből a társulat semmilyen jövedelmet nem valósított meg, hiszen az előadások minden játszóhelyen ingyenesek voltak. A tapsot követő kalapozás alkalmával a falusiak ugyan szerény adományaikkal (melyek gyakran háztáji élelmiszerek voltak) hozzájárultak a társulat további munkájához, de ezeket a trupp jobbára felélte a nyár végére.

Mindezek ellenére a színház 1985-ben rekordszámú előadást játszott, és olyan településeket is be tudtak iktatni útvonalukba, amiket a korábbi években nem. Ebben az évben a szlovén drámaíró, Tone Partljič falusi tragikomédiájának átdolgozott változatát vitték színre.²³ Fehér Katalin, a *Híd* folyóirat kritikusa szerint az eredetileg 1983-ban megjelent mű „a lélektani

²⁰ Vajdaságban ez a szám egészen 8,4 százalékig emelkedett, ami 168 859 embert jelent.

²¹ Érdekes, hogy Szerbiában 2011-ben a lakosság 0,3%-a (23 303 fő, aminek kicsivel több, mint fele vajdasági) vallotta magát jugoszlávnak, ami több, mint 1961-ben (14 873 fő).

²² A színesek ekkor még teljesen ingyen játszottak.

²³ Ez volt a dráma magyar nyelvű ősbemutatója, a kavillói premieren a szerző is tiszteletét tette.

ábrázolásnak köszönhetően elkerülte a gyakran sematizmusba fulladó politikai, társadalmi drámák sorsát, azt azonban már nem, hogy jótékony kezek átszabják, tömegízléshez igazítsák”.²⁴ Az előadás végleges szövegkönyve Csipak Angéla dramaturgiai munkájának eredménye,²⁵ aki Garai László magyarítását vette alapul, mely kifejezetten a Tanyaszínház számára készült. Azért célszerű magyarításról beszélnünk, mivel az eredetileg egy Maribor²⁶ környéki névtelen faluban játszódó történet szereplőit, azok beszédmódját, és az események helyszínét áthelyezték Észak-Bácskába. A „Jože Malek²⁷” beszélő névből tükörfordítással „Kis József” lett, a dialógusok pedig egytől egyig a közönség körében is élő dialektusban hangzottak el. A nézők egyéb hangtani jelenségek mellett felismerhették a pótlónyúlás („vót”), a depalatalizáció („melik”), vagy a zöngésülés („pallás”) megjelenésének jellegzetes eseteit. Fehér Katalin megjegyzi, hogy az átírásnak és rövidítésnek – mely utóbbi a színre vitt drámák többségénél máig elengedetlen a rendhagyó játékkörülmények miatt – főként negatív hozadékaik voltak. A komédia „amelyet ilyen formájában alig lehet Partljičnak tulajdonítani, komikus elemek tárházává vált, múzeumi szereplők, kellékek túltelített halmazává lett.”²⁸ Ám kritikájában felhívja a figyelmet arra, hogy a műfaji megjelölésben is szereplő tragikum a játékidő második felében mégis fontos szerephez jut, előtérbe kerül. Ugyan Fehér ezen éles váltás előzmény nélküliségét hibaként rója fel, úgy vélem, e hirtelenségnek igen fontos szerepe van: a közönség ennek következtében döbben rá, hogy a „már-már bohóckodássá fajuló játékot”²⁹ kinevetve végig önmagán derült.

A kezdetektől a társulatban játszó alapító tag, Kovács Frigyes (aki a hetedik évadban rendezőként mutatkozott be) évekkel később a következőket vallotta: „Olyan népszínház jellegű színházként tudom elképzelni a Tanyaszínházat, ahol időről időre be kell lopni groteszk elemeket, hogy az igényesebb néző is megtalálja a maga csemegéjét benne.”³⁰ Fontos felismernünk, hogy ha elemzésünk során elválasztjuk egymástól az előadásnak a komikum megjelenése szempontjából valóban markánsan elkülönülő első és második felét, akkor szemet hunyunk annak szándékolt groteszsége felett.

²⁴ FEHÉR Katalin (1985) *Kirándulás a múltba*. Híd. 1985/9. 1257.

²⁵ Az első hét évad dramaturgia, aki gyakran a rendezőasszisztensi pozíciót is betöltötte.

²⁶ Szlovénia második legnagyobb városa.

²⁷ Kicsi (szolvén).

²⁸ FEHÉR Katalin (1985) *Kirándulás a múltba*. Híd. 1985/9. 1257.

²⁹ Uo. 1257.

³⁰ MIHÁJLOVITS Klára (1995) *Nem lehet minden áron nevelni*. Magyar Szó. 1995. 06. 29. 12.

Noha a szerzői instrukció alapján az *Apám, a szocialista kulák* cselekménye 1948 táján játszódik, a realista eszközökkel megteremtett látványvilág középpontjában a 20. század második felének közép-kelet-európai kisembere áll, akinek sorsa egyszerre szánni- és megmosolyognivaló. Ezt igazolja a beszélő nevek használata, ami zárójelbe teszi azt az elvárásunkat, hogy individuumokat lássunk a színpadon. Ez a tény továbbá megkerülhetetlen annak ismeretében, hogy a később elemzendő előadások is élnek az alakok jellemzésének ezzel az eszközével (a *Csantavéri passió*ban Ember Fiának, a *Mérföldkő*ben Jéder Manfrédnek hívják a központi figurát).

A második világháború utáni kommunista hatalomátvétel ellentmondásos viszonyai között a politikai hatalomtól való félelem ugyanúgy jelen volt a mindennapokban, mint a háború alatt vagy a 80-as években. Frányó³¹ (Törköly Levente), a mindig helyezkedő népbizottsági tag, már az előadás nyitányában azt hangoztatja: „most az a kursz,³² hogy miné többet kő emlegetni az oroszokat”, illetve többször emlékeztet rá: „átmeneti periódná³³ vagyunk. Frányó szerint ezt a provizórikus időszakot követően, a végleges kommunista társadalom beköszönte után, mindenki „hússā fog[...] hajigálózni”. Ez a Marx által leírt fejlődési nézetek mellett egyrészt az új politikai ösvényre lépett állam helyzetére utal, másrészt a nézők jelenére, a 80-as évek derekára, amikor már az egyszerű polgárok számára is szinte teljesen világos volt, hogy az államapparátust képtelenség megmenteni az összeomlástól. A jól hangzó politikai tervek ekkorra már teljességgel félre siklottak.

Ebben az átmeneti időszakban próbál talpon maradni Kis József (Soltis Lajos), Frányó unokatestvére, aki az első jelenet végén érkezik haza a háborúból. Kis ugyan a németek oldalán vonult hadba, de a szovjeteknél szerelt le, s közben egyetlen golyót sem lőtt ki, egyetlen hadszíntéren sem fordult meg. Ez a sodródás lesz a legfontosabb attribútuma a későbbiekben is. Míg Frányó tudatosan választ oldalt, s lojalitásának bizonyosságaképpen sztálinista jelszavakat szajkóz, Kis nem tud dönteni a vallás és a párt között. Egyikben sem hisz igazán. Amikor a falu papja emlékezteti rá, hogy csak azért élte túl a háborút, mert a berukkolás előtt Szűz Máriához imádkozott, a férfi ígértet tesz, hogy misére küldi gyerekeit. Ám gyorsan meggondolja magát, amikor Frányó felvilágosítja, hogy a kommunizmusban nincs jövője a vallásnak, s az egyházi

³¹ Franjo alakban délszláv férfinév, a Ferenc megfelelője.

³² Politikai irány (szerb). A szereplők többsége gyakran él szerb kifejezésekkel, melyek meghonosodtak a vajdasági magyar regionális köznyelvben.

³³ Időszak (szerb).

földeket, a kulákok nagybirtokaihoz hasonlóan, fel fogják osztani a parasztok között. Ezek az átgondolatlan ígéretek eredményezik végül azt, hogy Kis ugyanolyan nincstelenségbe kényszerül az előadás végére, mint amilyenbe hazatért. Képtelen alkalmazkodni a megváltozott, s folyamatosan változó rendhez. Túlélésének egyetlen kulcsát az opportunizmusban látja, mely hozzásegíti ugyan, hogy rövid ideig saját földjén gazdálkodjon, de végül mégsem bizonyul helyes stratégiának. Az előadás azt sugallja, hogy nem is tehetne mást a nyereszkesedésen kívül, a rendszer semmilyen valós alternatívát nem kínál a számára. Erre erősít rá a zárlat is, melyben Frányót, kinek határozottsága látszólag meghozza gyümölcsét, a sebtében összeállított népbizottság sztálinistának bélyegzi, s mivel Jugoszlávia időközben szakít a Szovjetunióval, börtönbüntetésre ítéli. Kovács Frigyes rendezése Kis József alakját szánni való, esendő figurának állítja be, aki eredendően bukásra van ítélve. Egy olyan állam képét festi meg, melyben a (középkelet európai) kisember számára nincsenek biztos döntések, csak az örökös tévelygés a politika útvesztőiben.

Az *Apám, a szocialista kulák* színpadi alakjai szinte kivétel nélkül típusok, s a Tanyaszínház közönsége is ekként azonosította őket. A fennmaradt kritikák szerint nagy sikert aratott a közönség körében Kis József fia, Öcsi,³⁴ akinek csínytevésein keresztül a kommunista eszmék devalválódását, kiüresedését mutatja be a rendező. A fiú egyik iskolai füzetének hátulján szocialista vonatkozású mozaikszavak kifordításával – bár nem szándékoltan – olyan szósorokat alkot, melyeknek egyértelműen rendszerkritikai élük van (pl. „SSSR = szürke számár szarik”, „AFŽ³⁵ = állami feneketlen zsák”, „VKV³⁶ = vigyázz, kommunistaveszély”). Pársoros versikéi folyamatosan kommentálják az eseményeket. Az előadás csak ezt a naiv, nagyszabású történelmi eseményektől független, gyermeki nézőpontot tudja felkínálni világolvasási stratégiaként nézője számára, hiszen a kisember sohasem lehet szerves része a hatalmi gépezetnek, csak szolgálhatja azt.

Öcsi nővérének, Olgának a figurája nem illik e falusi milióbe. Ugyan a kommunizmusról ő is Frányótól hall először (mikor az arra tanítja a gyerekeket, hogy „Aggyisten!” helyett „Halál a fasizmusra!” felkiáltással köszönjenek), nála a jelszavak nem csak üres frázisok lesznek. A lány

³⁴ Magyar Attilának ez volt az első fellépése a társulattal tizenöt évesen, s ettől kezdve velük is maradt. Tíz évadon át színészként, majd koordinátorként volt jelen, ma már az egyesület vezetője.

³⁵ Antifašistički Front Žena (Nők Antifasiszta Frontja)

³⁶ Visoko kvalifikovani radnik (szakmunkás)

bérmunka helyett inkább a kommunista ifjúság összejöveteleire, az „omladinába”³⁷ járna, majd miután ez megvalósul, sikerül feljebb kerülnie a ranglétrán, irodai munkát kap a „zadrugában”³⁸. Nehezményezi, hogy a háború végeztével „politikárú csak négyszemközt lehet [...] beszéni”. Kissé talán hiteltelen, de annál érdekesebb, hogy a paraszti környezetben nevelkedett lány utolsó megszólalásában a tsz-esítés mellett foglal állást apja ellenében, mondván „a kollektivizálás a szocialista öntudat magasabb foka”, s miután Kis leteremti, sírva elrohan. Végzava: „Tik nem értetek semmit.” Véleményem szerint ez a szembesülés a jól hangzó titói eszmék megvalósulásának jelen társadalmi keretek között való képtelenségével fájóan aktuálissá tette az előadást a közönség számára. A jugoszláv kommunizmusnak a nyolcvanas években már semmi köze nem volt a marxi elképzelésekhez.

A földosztás-jelenet is sajátosan magyar, illetve kisebbségi színezetet kapott. Amikor a falu parasztsága az utcára vonul, hogy felosszák egymás között a kulákok és az egyház birtokait, Olga azt kezdi skandálni: „megvalósítjuk Dózsa György és Gubecz Máté”³⁹ álmát”. Az észak-bácskai magyar közösség számára egyértelműen mögöttes jelentéstartalommal bír a módos paraszt, Medve (Földi László) érvelése is, miszerint a földeket nem lehet csak úgy elvenni tőlük, hiszen évszázadok óta birtokolják őket. Mind a helyi plébános mind Medve rá akarja venni Kist, hogy a másik földjét fogadja el, ha azokat felkínálják neki, a férfi azonban olyannyira döntésképtelen, hogy végül felesége megy el a földosztásra, míg ő egyedül tépelődik a díszlet részét képező toaletten.

A folyamatosan visszatérő óvatosság, a szankcióktól való félelem meghatározó alapérzése mind az előadás történelmi idejének, mind a nézők jelenének. Az a biztonság, amelyet a jugoszlávizmus jelentett az államalkotó nemzetek és a nemzeti kisebbségek számára, már érezhetően nagyon gyenge lábakon állt 1985-ben. Biztonságosabb volt hallgatni, mintsem azt kockáztatni, hogy valaki felelősségre von a kimondott szavakért. Ezért is érdekes, hogy a brutálisan megvert Kis, miután elorozzák tőle a földosztáskor megszerzett birtokát, és hazaengedik a vallatásból, meglepő nyíltsággal beszél családjának – de elsősorban közönségének – esete tanulságairól: „Mosmá látom, minden rendszer előbb azé ad, hogy kisébb legyen mit

³⁷ 'Ifjúsági' jelentésű melléknév, melyet gyakran önállóan is használnak.

³⁸ (Termelői) szövetkezet.

³⁹ Matija Gubec (eredetileg Ambroz Gubec), horvát parasztvezér, a horvátországi parasztháború (1572–73) központi alakja.

elvenni. [...] Nem igazságos, hogy hülyének kő tetetünk magunkat ahhoz, hogy békin haggyanak.“

II.2.

„SZÜLESSEN E TÁJON MÁS AKI AKAR“

CSANTAVÉRI PASSIÓ (1993)

Az ovális játéktérben mindössze két díszletelem helyezkedik el, melyek egyúttal a játék két pólusát is kijelölik: egy hatalmas, huzalokkal kifeszített fém létra, és egy fogat nélküli szekér. A létra az előadás nagy részében a Kisisten tartózkodási helyéül szolgál, a szekér pedig térbeli elhelyezkedésétől függően lehet színpad a színpadon, harci jármű, oltár vagy az ördögalakok tivornyázóhelye. Sötétedéskor, amikor kezdetét veszi a szertartás, a szekeret a civil ruhába öltözött szereplők a tér közepére tolják. Rajta a Kisisten és az emberpárt játszó fiatal színinövendékek. Kezdetét veszi a beavatás rituális tánca...

1993-at írunk. A Délszláv háború, mely a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság feldarabolódásához vezet, immár második éve tart. Horvátország, Szlovénia, Macedónia és Bosznia-Hercegovina már kikiáltották függetlenségüket. Az egykori hatalmas állam több, nemzetiségi szempontból heterogén területén véres polgárháború folyik. Az egykori tagállamok célja az volt, hogy régi föderatív határaik mentén húzzák meg az új országok határvonalait. Belgrád azonban nem volt hajlandó független államként elismerni a kiszakadt területeket, melyek egy részén (főként Boszniában és Horvátországban) igen magas volt a szerb lakosság száma. Ezek a területek értelemszerűen Szerbiához szerettek volna csatlakozni, így férfi lakosságuk egy része vagy szabadcsapatokba szerveződött vagy csatlakozott az ország területi integritásáért harcoló Jugoszláv Néphadsereghez. Ezt követően felvették a harcot saját szomszédaikkal.

A mögöttük álló tizenöt évadtól eltérően 1993-ban Kavilló helyett a Tanyaszínház legújabb előadásának próbái Kiskunhalason, Békéscsabán és Zsámbékon zajlottak, sőt magát a premiért is a zsámbéki Kálvária dombon tartották. Ennek oka elsősorban az volt, hogy a társulat nem kapta meg a kellő anyagi támogatást a Vajdaságban, de az is erősen közrejátszott, hogy a fiatal férfiszínészeket, ha az országban maradnak, bármikor besorozhatták volna, s a kaszárnyákból egyenes út vezetett volna valamelyik polgárháborús frontra. Ám ez a menekülés (az együttes történetében először) azt eredményezte, hogy a játszóké végre „vetett ágyban aludhattak, fedél volt a fejük felett, és a szinte állandósult nélkülözések után végre zavartalan

körülmények között dolgozhattak.”⁴⁰ A kavillói bemutatóra néhány magyarországi játékkalcom után került sor, majd a szokásos (ám ezúttal nem kockázatmentes) bácskai nyári turné és néhány évközi fellépés következett. „Mégse hagyják abba, mert nem lehet abbahagyni. Abban a politikai szituációban, amelyben gyakran az emberek egzisztenciális léte is fenyegetett, különösen fontos, hogy a művészet eszközeivel erőt adjanak az embereknek megpróbáltatásaik elviseléséhez, magyarságuk megerősítéséhez, anyanyelvük életben tartásához.” – írja a *Híd* folyóiratban megjelent tudósításában Nánay István.⁴¹

Nem csak a próbafolyamat szempontjából volt rendhagyó ez a vállalkozás. Ugyanis a korábbi évek komikus-szatirikus előadásai után a társulat első olyan ösbemutatójáról van szó, melyben a szórakoztató szándék helyett a tragikus hangvétel s a rituális jelleg vált uralkodóvá. A tragikusan fiatalon elhunyt vajdasági költő, Sziveri János verseiből, továbbá Franz Kafka naplóiából illetve az Ó- és Újszövetség soraiból Soltis Lajos és Hernyák György egy olyan profán passiójátékot álmodott színre, melyben – Soltis szavaival élve – megpróbálták „bemutatni a vajdasági magyar ember kínjait, keservét, szenvedését, elűzetését.”⁴² Profán passió, hiszen Krisztus helyett témája és hőse az ember, méghozzá Ember Fia, a vajdasági ember. Így a két évvel korábban eltávozott Sziveri János verseinek túlsúlya a Soltis és Hernyák által jegyzett szövegben szintén sokatmondó. Reményi József Tamás szerint a bánási származású költő „sajátos szentenciaköltészetet teremtett, a profán történetekre adott reakcióként kinyilatkoztatás-paródiával, kiforgatott biblikus frazeológiával.”⁴³ Soltis a fentebb már idézett interjúban jegyzi meg, hogy Sziveri „akár jelképe is lehetne ennek a vajdasági embernek, akiről mi szólni szeretnénk.”⁴⁴ Arról, hogy mi hívta életre a történelem pont ezen pillanatában ezt a szokatlannak tűnő előadástípust Soltis a következőket nyilatkozta:

„...egy nagyon nagy hazugságnak voltunk az áldozatai, mert egy álszabadságban éltünk, egy olyan fajta álszabadságban, hogy nem vettük észre azt, vagy nem akartuk észrevenni [...] azt, hogy ugyanúgy sorvad a nyelvünk, mint hogyha nem lennének iskoláink, hogy ugyanúgy korlátozva vagyunk számtalan dologban, mint a környező országok magyarjai, és most ennek isszuk a levét, mert egyszer csak az ember felébred, gyomronvágják, vagy

⁴⁰ CZÉRNA Ágnes (2009) *Tanyaszínház: A harminc évad története (1978 – 2008)*. Forum Könyvkiadó. Újvidék. 82.

⁴¹ NÁNAY István (1993/8) *A kiűzetés drámája – Csantavéri passió*. *Híd*. 685.

⁴² FEHÉR Rózsa (1993) *Passiójáték az emberi szenvedésről*. Magyar Szó. 1993. 7. 25. 10.

⁴³ REMÉNYI József Tamás (2014) „Gyarapodom, bár elfogyok”. *Sziveri János (1954-1990)*. In: SZIVERI János. *Pasztorál*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet. Zenta. 34.

⁴⁴ FEHÉR Rózsa (1993) *Passiójáték az emberi szenvedésről*. Magyar Szó. 1993. 7. 25. 11.

levágják a fejét és akkor rájön, hogy hoppá, eddig el voltam ámítva, [...] és ez nemcsak a magyarságra, hanem erre az egész térségre jellemző, és azért is van ez, ami most van, hogy egyszerűen mindenki úgy érzi, hogy most pedig itt az idő, most vagy soha, és talpra kell hogy álljon, és meg kell hogy teremtsen az ő nemzeti identitását. Szóval létét, tudatát.”⁴⁵

Soltis az előadást egy autentikus vajdasági színház felé vezető út első konkrét lépéseként nevezi meg. S egy olyan színházeszmény megvalósulásának látja, mely folyamatosan visszatér saját gyökereihez: a tájhoz és a benne élő emberhez. A jelenben élő ember mindennapos gondjairól, üldöztetéséről, boldogulásáról szól.⁴⁶ Nánay István találóan jegyzi meg, hogy „[a]z írások ugyan meglehetősen különböznek egymástól, egymásmellettiségük mégsem okoz bántó eklekticizmust, mert a viszonylag kevés szöveg mindig rendkívül erős atmoszférájú, elsődlegesen mozgássorokban realizálódó szituációkban hangzik fel.”⁴⁷

Az előadás dramatikus tere elvont, általános, semmilyen formában nem kötődik az észak-bácskai faluhoz, Csantavérhez (bár a turné során itt is előadták). A kistelepülés nevének eredeti jelentése valószínűleg 'csontfehér', így a passió címe egyszerre foglalja magában a csont utótagjaként megjelenő vér és fehér szavakat, melyek egyértelműen szakrális asszociációkat indíthatnak el, s akár egymás ellenpontjaiként is olvashatóak. A jó és rossz erőinek emberért vívott harcát idézik meg, mely a középkori misztériumdrámák állandó témája. A játék során egyáltalán nem használtak reflektorokat a világításhoz. Mesterséges fényforrások helyett állandó tűz lobogott a színen a legkülönbözőbb formában, s ezzel nagyban hozzájárult az egyébként sötétben zajló előadás rítusszerűségéhez. Fáklyák, tüzes kardok és égő botok cikáztak a térben, s a lángot az erre kijelölt szereplők folyamatosan életben tartották a háttérben. A krisztusi szenvedéstörténet tehát primitív rítusokkal fonódott össze, s a zsidó-keresztény mitológia összemosódott a pogány újjászületés-mítoszok motívumaival. „A műfaj jellegzetességeinek megfelelően a szituációk lazán összefüggő epizódsort alkot[tak]. Az epizódok játékstílusa is változó [volt], a kegyetlen színházi megoldásoktól a lírai vallomásosságig széles skálá[n mozgott], de végül is minden szempontból egységes színjáték szület[ett].”⁴⁸

⁴⁵ Interjú Soltis Lajossal. Elhangzott a magyarországi TV2-n (MTV2), 1993. júl. 27-én 20:00 órakor a Stúdió '93 című műsorban, műsorvezető Szegvári Katalin

⁴⁶ KABÓK Erika (1993) *Kimerevített pillanatok*. Magyar Szó. 1993. 7. 29. 13.

⁴⁷ NÁRAY István (1993) *A kiűzetés drámája – Csantavéri passió*. Híd. 1993/8. 685.

⁴⁸ Uo. 685.

E játék fő stációira könnyen ráismerhetünk, hiszen a falusi közönség számára is jól ismert keresztény mítoszokon alapulnak: az ember paradicsomból való kiűzetésén, meghurcoltatásán és kálváriáján keresztül jutunk el a feltámadásáig. Az előadás valódi drámaisága ezen tragédiák kegyetlen aktualitásából fakadt egy olyan korban és helyen, ahol „a gátlástalanul szabadjára engedett aljas ösztönök uralta világrend a fizikai megsemmisülést is elérhető közelségbe hozta, ugyanakkor a megváltásnak csak csekély reményével kecsegtetett.”⁴⁹

A kezdeti beavatási tánc során, primitív szertartásokat idéző monoton dobolás közepette, a játékosok egy része fehérbe, mások feketébe öltöztek. Elváltak egymástól jó és rossz erői, majd lejátszódott az emberpár teremtésének aktusa, s az immár differenciált felek harca az új emberpárét. A létra tetején mindvégig ott ült a Kisisten, aki csak passzív szemlélője volt az eseményeknek, az emberpár sorsát nem tudta befolyásolni. A legtöbb, amit tehetett, hogy kommentálta a történéseket, s zengte igazságait. A látott és hallott tragédiák közül a közönség számára legkeserűbbé a nagyon is aktuális és evilági problémaként olvasható bibliai kiűzetéstörténet vált, hiszen a 90-es évek polgárháborúja elől menekülve mintegy 50 000 vajdasági magyar kényszerült külföldre emigrálni a személyes biztonsága és jobb megélhetése reményében.

Mindkét rendező kiemelte a közös munka kollektív jellegének fontosságát.⁵⁰ A szeánsz során az alkotók egyáltalán nem éltek az illúziókeltés eszközeivel. Csak néhány maszk és színes lepel különböztette meg egymástól az egyébként civilben játszó szereplőket, de kulisszák híján a jelmezváltások is láthatóvá váltak a közönség számára. A kritikusok megjegyzik, hogy a viszonylag nagyszámú társulat (mintegy kéttucat fiatal, köztük sok középiskolás korú amatőr is) magas energiaszintű összjátéka rendkívül erős atmoszférát teremtett.⁵¹ Különböző karokat kialakítva kórusként fűzték össze a passiójáték sokszor csak asszociatív módon kapcsolódó elemeit.

A rendezés a közönséget is résztvevővé avatta. A kórus az előadás bizonyos pontjain a nézők mögül, sőt soraik közül szólalt meg, s ezzel az előadás terébe keretezte őket. Nánay meglátása, hogy ezzel a gesztussal a nézők az események passzív résztvevőjévé, sőt egyenesen

⁴⁹ CZÉRNA Ágnes (2009) *Tanyaszínház: A harminc évad története (1978 – 2008)*. Forum Könyvkiadó. Újvidék. 85.

⁵⁰ FEHÉR Rózsa (1993) *Passiójáték az emberi szenvedésről*. Magyar Szó. 1993. 7. 25. 10.

⁵¹ NÁNAY István (1993) *A kiűzetés drámája – Csantavéri passió*. Híd. 1993/8. 686.

bűnpárolóvá váltak.⁵² Értelmezésünk szempontjából azonban egyáltalán nem mellékes, hogy a zsámbéki premierközönség néz-e szembe az ábrázolt rémségekkel, vagy pedig a Vajdaság valamely kistelepülésének lakója, akinek a behívóktól, s ez által magától az értelmetlen háborútól való félelem mindennapi tapasztalata. Nem csak általában véve beszélek a háború értelmetlenségéről. A régió magyarságának (a többi nemzeti kisebbséghez hasonlóan) az eredendően etnikai alapú szerb-horvát-bosnyák konfliktushoz semmi köze nem volt, a rezsim mégis előszeretettel vezényelt magyar sorkatonákat a legvéresebb harcterekre, hogy idegen ügyért harcoljanak.⁵³ Sőt, mi több, állandó félelmet keltett, hogy a többségi nemzet, a saját csatasorába való beállítás helyett, bármikor a kis lélekszámú etnikai kisebbségek ellen fordulhatott volna.⁵⁴ Így az ez évben tizennégy állomásos vajdasági turné közönsége cinkos helyett, az ördögi kar által körülzárva, épp a szenvedő Ember Fiával (Kálló Béla) került párhuzamba, s ez a képzet nem a rendhagyó térhasználatnak köszönhetően képződött meg, hanem kezdettől fogva jelen volt.

A *Csantavéri passió* összesen hat stációból állt, melyek az előadás szövegeknyvében címekkel ellátva szerepelnek: 1. Paradicsom, 2. Föld, 3. Menekülés, 4. Körösztlés, 5. Ébredés és 6. Föltámadás. A kezdő rítus során a még egységes tömeg a következő Sziveri-sorokkal indította az előadást: „Kezdődik az ember kínszenvedése, / Isten és ember általi kitervelése”, majd elkülönült egymástól a Kisisten (Soltis Lajos) hadainak és a Kitagadottaknak (ördögfigurák) csoportja. „Minket kiűztek a Paradicsomból, ám a Paradicsom nem pusztult el” – zengték kórusban ez utóbbiak. A szülőföld paradicsomi mivolta az előadásban több alkalommal is hangsúlyosan megjelent. A második képben szólalt meg először a karokból már korábban kivált emberpár (Nagypál Gábor és Szálas Tímea), s szövegeikben az addig groteszkséggel keveredő bibliai nagyság helyett a helyi színekkel átítatott személyesség került előtérbe. „[A]zt képzeltem egyik pillanatban veszünk Temerinben⁵⁵ / telket / (te is helyeselted) / [...] megélhetést reméltem s amit kaptam / [...] félnap alatt feléltem [...] / még szerencse: derülátó vagyok tudom hogy lesz /

⁵² „Vétkesek közt cinkos, aki néma” – idézi Babits sorait. NÁNAY István (1993) *A kiűzetés drámája – Csantavéri passió*. Híd. 1993/8. 686.

⁵³ Olyan hírek is szárnyra kaptak, hogy a szerb és horvát oldalról a frontra vezényelt magyar katonák egymás ellen kényszerültek harcolni.

⁵⁴ “Az 1990. szeptember 28-án elfogadott Szerb Köztársasági Alkotmány nem biztosít[ott] a nemzeti kisebbségek részére semmilyen közösségi jogokat.” SZARKA László: *Államnyelv, hivatalos nyelv – kisebbségi nyelvi jogok Kelet-Közép-Európában*. http://www.mtaki.hu/docs/cd2/tanulmany/02_Szarka_Laszlo.htm (Utolsó elérés: 2014. 11. 10)

⁵⁵ Dél-bácskai kisváros.

lesz még valahogy”⁵⁶ – mondta az Ember Asszonyának, aki erre közölte, hogy gyermeket vár. A harmadik képtől kezdve már ennek a gyermeknek, az Ember Fiának tetteit követte az előadás laza narratívája. Tünetértékű, hogy a liturgiában használatos Isten Fia e profán passió világában Ember Fiaként szerepelt, s ezzel már nevében is elvált a transzcendenstől. Az ószövetségi történet az újszövetségi evangéliumok alapján kezdett építkezni. Az Ember Fia már első megszólalásában is – Sziveri Prófeciák c. költeményét szavalta – az értékek devalválódásának tragédiájáról beszélt: „nem Párizs, sem Bakony: / vér és takony.”⁵⁷ A nemzetiségi alapon kitört háború által sújtott Jugoszláviában a kisebbségi magyarság számára valós fenyegetéssel csengett a mű minden egyes sora. „[...]Ha kihalok kihalok. / [...] A nyelvet is alig töröm – / s tűröm.”⁵⁸ A Kisisten szavai sem voltak biztatóbbak: „Jönnek, kik életedre törnek. / Ha megmaradsz, kerékbe s derékba törnek. / Dolga lesz most fegyvernek s törnek, / s ha mégis megúszod, kihullhat fogad: / Ne hidd hogy a testvér kebelére fogad.” Az ezt követő menekülés-koreográfiában a Kitagadottak hadai kegyetlenül helyben hagyták az Ember Fiát, aki mindezt passzívan tűrte: „Militáns játékaik ostoba / főkre vallanak.” A negyedik képben Keresztelő János és az Ember Fia dialógusa hangzott el, mely az erkölcs és az emberi jószág tematikája köré szerveződött, s melyet az itt először megjelenő Tanítványok kara ellenpontozott, akik részleteket adtak elő Sziveri Dunamedencecsont című hosszúverséből: „rázkódnak jámboran változó népfajok / nem vagyunk jók mi már csak túsznak / vízszinten fekáliák úsznak / s mint fűre az est ránktelepszik / tűrjük bár aligha tetszik.”⁵⁹ Az ötödik képben az Ember Fiának kivégzése és a Babel-motívum egyszerre került színre. E visszatérés az ószövetségi témához két szempontból is érdekes lehet. Egyrészt a bábéli torony története párhuzamba állítható a hét, egymástól nem csak kulturálisan, de a beszélt nyelvek tekintetében is különböző Jugoszláv tagállam konfliktusával. Másrészt Sziveri János Babel című megrázóan szép haldoklásverse a szenvedő test kíméletlenül pontos leírásával – bár sorai nem jelentek meg az előadásszövegben – egyértelműen bekapcsolható az értelmezésbe, már csak a benne megjelenő Krisztus-allúziók okán is: „andalítóan lágy húgy csörgedez / töri vállamat a fakereszt”. A Kitagadottak kórusának utolsó dala is kegyetlen aktualitásokra reflektált: „kezdődik végre a testvérháború / időben jött – hisz velünk egykorú / megörököltük akár a refrént”. Az Ember Fiának halála előtti utolsó mondata a korábban paradicsomként megjelenő

⁵⁶ SZIVERI János: Társastervezés

⁵⁷ SZIVERI János: Prófeciák

⁵⁸ SZIVERI János: Prófeciák

⁵⁹ SZIVERI János: Dunamedencecsont

hazát egyetlen sorban deszakralizálta: „szülessen e tájon más aki akar”. S hiába zárult az előadás a hatodik képben egy feltámadás-jelenettel, a háttérben éneklő, immáron újra egységes kórus keserűen ironikus utolsó éneke – az egyre kiterjedő háborúhoz hasonlóan – semmi jóval nem kecsegtetett a jövőre nézve.

„Ennyi elég-e, hogy kuss legyen?
Elmének ebbe belevész.
Forgatom a nyelvemet. Egyre fogy.
Nézd már milyen csenevész!

Gátlástalanul mélyről jöttünk,
akár egy felszakadt köhögés.
Amint megérted, minek lettünk –
arcodra fagy a röhögés.”

II.3

„TALÁLJUK MEG MAGUNKAT!”

MÉRFÖLDKŐ (2012)

A könnyű fémszerkezetből épített szabadtéri színpad előtt tömött sorokban foglal helyet a közönség. Akad olyan, aki sámlin ül, mások pokrócon vagy egyszerűen a földön. A reflektorok fényére éjjeli rovarok gyűlnek nagy rajokban. Az előadás a fináléhoz érkezett. A színpad előtti homokos területen névtelen férfiakkól és nőkből álló nagy embercsoport. A színpad mögötti sötétből baloldalon egy sárgára festett traktor kanyarodik elő. Vezetője szavait már megjelenése előtt halljuk: „Ne zárkózzon be az ember a saját világába! Ne féltsük magunkat a külső hatásoktól! Létezik-e igazi közösség? Engedjétek be a civilizációt!” Ezalatt jobb oldalon egy másik alak, kézi erővel húz be a közönség elé egy ponyvával borított ekhósszekeret. Felszólításait a tömeghez intézi: „Aggódjatok azért, hogy nem tudtok lépést tartani a korral! A világ nem változik, de mi változhatunk benne!” Kettejük rövid, erőteljes megszólalásai egymásra vetülő kiáltványként hatnak. Egymásba mosódó szavaikban összeolvad és együtt él tovább az általuk az előadásban képviselt két eszme. „Mérföldkőhöz érkezünk.” – kiáltják.

A Tanyaszínház fennállásának 35. évfordulója alkalmából készült *Mérföldkő* című előadás magát a kisebbségi identitáskeresés folyamatát tematizálja és emblematizálja. A 2012. június 28-ai ősbemutató dramatikus szövege kifejezetten az évforduló alkalmából keletkezett, s az előadásban hangsúlyos szerephez jutó dalok szövegét is az Újvidéki Színház dramaturgja és művészeti vezetője, Gyarmati Kata jegyzi.

Az előadásnak a kavillói bázis udvarán megképződő tere három szintre tagolódott. A színészek egy kétszintes színpadszerű fémvázis szerkezeten kívül az előtte található homokos területen is játszottak. Míg ennek a határait egy földre fektetett szalag jelölte ki, addig a félkörívben elhelyezkedő nézőkkel szemben vörös színű panelek zárták le a látványt. A színpad felső, keskenyebb illetve alsó szintjére az építmény mindkét oldalán megtalálható lépcsőkön lehetett feljutni, a panelek fölött pedig vetítívászon feszült. A színpadot semmilyen tetőszerkezet nem borította, és a szintek is üresek voltak. Az előadás során a tér egésze meg volt világítva. A rendezés csak kevés fénybeállítással élt. A reflektorok a prózai jelenetekben a teljes teret

bevilágították, csak a zenés betétek alatt halványultak el néha. A scenika szándékos „szegénysége” tökéletesen idomult a színház esztétikai értelemben megújult beszédmódjához.

Az expozícióban a színpad legfelső szintjén műsorvezető páros, egy férfi és egy nő jelent meg. Hangsúlyos, önbejelentő gesztussal szólították meg a közönséget, hiszen rögzítették: a nézők nem egy összefüggő történetet fognak látni, és ezért nekik csak annyi a feladatuk, hogy átvezessék őket egyik jelenetből a másikba:

„Nem akarunk illúziót kelteni, és nem áll szándékunkban elhíttetni semmit, amit maguktól nem hinnének el. A legjobb az lenne, ha egészen egyszerűen elfelejtenék, hogy színházban vannak. A nézők koncentrált figyelme nélkül nagyon nehéz bármit is bemutatni, felmutatni, eljátszani, tehát együttműködést várunk önöktől. Nem szeretnénk önöket sokáig molesztálni. Tudják, szeretnénk önökkel felvenni a kapcsolatot.”

Ezek a teatralitás medialitását és a szerepjátszást szembeállító mondatok világossá tették, hogy az illúziókeltés egy pillanatig sem lesz célja és eszköze az előadásnak. Mivel az üres térben csak elvétve bukkant fel egy szék vagy asztal, szövegdíszlet gondoskodott arról, hogy a közönség a kellő pontokon azonosítani tudja a dramatikus teret. Puskás Zoltán show-szerű, ironikus rendezésében a látvány helyett a pörgő ritmus, a gyakori tempóváltások domináltak. A nyitó gesztus, amikor is az előadás dialógust kezdeményezett a közösséggel, rendkívül fontos szerephez jutott az előadásban. Az együttműködés, amire a színészek felszólítottak, a társas létezés alapja és az agonisztikus konfrontációként értett demokrácia (Chantal Mouffe) működésének modellje. A színházi keretezés tudatosításával ugyanis egyszerre céllá vált e keret figyelmen kívül hagyása. A nézőt arra buzdították, hogy ne a dramatikus alak megtestesítőjeként alakítson ki diskurzust a színpadon létező féllal. A játékosok ily módon egyértelműen a közösséghez tartozóként határozták meg önmagukat.

A *Mérföldkő* cselekményének mellékszála két fehér öltönyös riporter jeleneteire épült. A műsorvezetőkhez hasonlóan dramaturgiai értelemben esetükben sem beszélhetünk individuumokról. Minden megjelenésükkor személyes kérdéseket tettek fel a közönségnek, ezzel kijelölték az előadás által körüljárt központi problémákat, és folyamatosan reflektáltak rájuk. A kérdés lett az előadás ritmusát szervező kommunikációs gesztus. Az öltönyös alakokat minden megjelenésükkor két szerb nyelvű operatőrt játszó (magyar) színész filmezte, s az adás élőben volt követhető a fent elhelyezett kivetítőn. Olyan buffo-figurákról van szó, akiknek önálló jelenetei ugyan trágárságra, egymás heccelésére épültek, de nagyon fontos pozíciót foglalnak el

az előadás rendszerében. A magyar ajkú környezetben, egy magyar nyelven játszott előadásban, az ő kettősük képviselte a kisebbséget, melynek következtében felcserélődtek a társadalomban uralkodó dominanciaviszonyok. Utolsó színrelépésükkor egyikük bejelentette, hogy külföldre fog vándorolni, mire a másik egy szendvicset nyomott a kezébe.⁶⁰ Az efféle utalások működtetése azért lehetséges, mivel a Tanyaszínház soha nem tartozott egyetlen állami hatalmi szerv felügyelete alá sem, viszonylag szabadon fejtheti ki kulturális közösségépítő, esetenként rendszerkritikus tevékenységét. Ugyanakkor a szövegekből valamiféle rejtett bizonytalanság, rettegés is kiolvasható volt. „Kell-e félni etnikai, vallási, szexuális hovatartozás miatt? Lesz-e háború? Definiálná azt a szót, hogy szabadság? Mi a véleménye a demokráciáról? Hisz ön a szabad választásban?” – zúdították kérdéseiket a közönségre a színészek. Az egyik dalban szinte mellékesen, de annál baljósabban jelentek meg az utcákon és a lelkekben megbúvó (jogos vagy képzelt) félelmek. Mindez azt mutatja, hogy a 90-es évek paranoiájának nyomai máig felfedezhetőek. Az olyan kérdések viszont, mint a „mit nyújthat [...] a színész egy olyan korban, amelyben a) már minden elképzelhetetlen megvalósult, b) már minden történetet eljátszottak, c) már minden lehetetlen megtörtént?” továbbra is és folyamatosan elbizonytalanította azt a keretet, amelyen belül végleges, üzenetértékű válaszokat lehetett volna adni.

Az előadásban több, a műsorvezetők által bejelentett, névszerűen meghatározott kórus jelent meg, és minden esetben elárulták az előadott dalok címeit. Az első zenés betétben a fürdőruhás kar ütemesen sorolta fel a kórust alkotó színészek keresztnéveit. Ezt követően a játékosok mindegyike kivált a tömegből, és a „XXI. század gyermekeként” határozta meg önmagát. Bejelentették, hogy születésüket hány évvel előzte meg a mohácsi vész, az I. és II. világháború, az 1956-os forradalom, az 1848-as szabadságharc, vagy éppen Jugoszlávia szétesése. Ez az öndefiníáló aktus egyszerre a közönséget is definiálta, hiszen a közös történelmi múltra tett utalás összefűzte a színpadi alakokkal. Ezért sem véletlen, hogy az ezt követő jelenetben ismerhettük meg a történet központi karakterét, Jéder Manfrédot,⁶¹ akit a műsorvezetők, elmondásuk szerint,

⁶⁰ A kilencvenes évek közepén Vojislav Šešelj, a Szerb Radikális Párt elnöke egy azóta elhíresült beszédében, szendvicset ajánlott a vajdasági magyaroknak a „hazafelé”, vagyis Magyarország felé vezető útra, arra utalva ezzel, hogy nincs helyük az országban. Jelenleg az ebből a pártból kivált Szerb Haladó Párt birtokolja az abszolút többséget a szerb parlamentben.

⁶¹ Jedermann (német): akárki, bárki; Az *Akárki* (*The Summoning of Everyman*) című angol moralitászjátékra utalhat, mely a XV. században keletkezett, szerzője ismeretlen. Címszereplőjének neve arról árulkodik, hogy személye lényegtelen, az erkölcsi tanulságot mindenkinek magára kell vonatkoztatnia.

szándékosan nem neveznek drámai hősnek, és akivel „semmi olyasmi nem történik, ami ne történhetne meg közülünk bárkivel.” Mivel beleőrült internetes kártyaszenvedélyébe, már első jelenetében hátat fordít a technika korának. S miután előadja *Ballada a letűnt korok emlékéhez* című dalát, a tradíció mellett tör lándzsát, míg fia, a később megjelenő András, a progresszió mellett voksol.

Ezt a szerepet nem véletlenül vonták össze az egyik riporterével: mindketten válaszokat kerestek. Belépőjekor már első megszólalásában közölte: „elmegyek innen.” Az előadás egyik leghangsúlyosabb jelenetében pedig apa és fiú jelszavakat kiáltottak a hallgatóság felé. Az előbbi visszatérést hirdetett a gyökerekhez, az utóbbi haladásra buzdított, de a „Találjuk meg magunkat!” felszólítás mindkettejük szájából elhangzott. Jéder Manfréd ezek után bejelentette, hogy próféta lesz saját közösségében. Azt állította, ő maga a jövő. András ezzel szemben nem hitt az otthonmaradók jövőjében, ezért el akarta hagyni az országot. A helyben tenni akarás eszméjét képviselő Jéder Manfréd prófétálása a Tanyaszínház tevékenységének allegóriájaként is értelmezhető, hiszen a *Húzták a szekeret* című, ars poeticának is felfogható dalban a társulat valamikori tagjai „Lábukat lejárva caplattak egynyári porban / Morzsákat ültetve a nagy magyar sorsba / Hátha kikel.” Persze kortárs nézőpontból, a régió történelmének ismeretében egyértelműen iróniával kell tekintenünk a közösség „nagy magyar sorshoz” való viszonyára.

Az előadás erősen reflektált közéleti, a közösséget foglalkoztató kérdésekre. A rendre visszatérő műsorvezetők és riporterek, kifelé fordítva mikrofonjaikat, arról érdeklődtek, hogy zavarják-e a publikumot a falujukban bezárt boltok, hogy a közüzemi számláikat vagy az internetet fizetik-e be előbb, hányszor vesznek egy héten kenyeret, mi kell a stabil életszínvonalhoz. Az egyik szereplő monológiában megjegyezte, hogy nem volt mindig ilyen rossz, mert nagyon sokáig jól éltek. Az „Orvosok kara” előadta *Körkép a XXI. századi ember lelkéről nagyvonalakban és általánosítva* című dalát, míg *A megnyomorított generáció panasa* egyértelműen a 90-es években felnövő háborús generáció vallomása volt. Mindezek mellett külön jelenetet kapott a hiteligénylés, a munkahelyek elvesztése és azok bezárása is. Ezeknek az eseményeknek a szereplői lettek a jézusi szerepkörbe kerülő Akárki követői, tanítványai. Az előadás egészében tetten érhető moralitásjáték-jelleg így a játékidő második felében bibliai motívumokkal egészült ki, hangsúlyozva ezzel a történet általánosíthatóságát, példázatos mivoltát.

Az előadás végének utolsó vacsora parafrázisát szakította meg András hazatérése, aki ugyanazzal a traktorral érkezett meg a térbe, mely egyébként a játékhelyek között szállítja az együttest. Jéder Manfréd is behúzza szekérét, amelynek takaróponyváján a Tanyaszínház emblémája volt látható. A zárlatban tradíció és progresszió, haladás és maradás egyszerre váltak elfogadható lehetőségekké, mivel a folyamatos keresés közepette az előadás csak a *hol* kérdésre tudott/akart biztos választ adni: „De most itt vagyunk, / Mert itt van nekünk / otthon nekünk, / hol van nekünk / tanyánk és házunk.”

A mód, ahogyan az előadás – a nézőkkel kiegyenlített – szereplői kérdést kérdésre halmoztak, a közösség önidentifikációs folyamatának modellálásaként fogható fel. Ha a titói és milševići rendszereket az egyszerűség kedvéért (merőben különböző irányvonalaik ellenére) diktatórikusnak tételezzük, akkor az uralkodó hatalommal kiegyenlíthető többség- és ellenségkép hiányában az önmeghatározás olyannyira problematikus, hogy az első demokratikus választások után tizenkét évvel is csak az identifikáció igénye a bizonyos. A lehetséges módozatok közül többet is felvillant a Tanyaszínház előadása, de állást nem foglal. Talán azért, mert még ennyi idő után sincsenek igazi válaszok.

III.

AZ ELEMZETT ELŐADÁSOK TIPOLOGIZÁLÁSA

Feltűnő, hogy a három általam elemzett előadás mennyire különböző színjátéktípusok jegyeit viseli magán. A Tanyaszínház társulata tudatosan olyan történeteket, mítoszokat visz színre, és e színrevitelt olyan műfaji keretek, minták felhasználásával végzi, melyek a vertikálisan és horizontálisan egyaránt erősen tagolt közönség számára jól ismertek. Ennek értelmében, amikor az *Apám, a szocialista kulák* kisemberének hányattatását tematizálják, a népszínmű felől közelítenek a drámához. A *Csantavéri passió* természetesen a középkori misztériumjátékokból táplálkozik, mert ha ezek nem is, de a krisztusi szenvedéstörténet a régió katolikus magyarsága számára alapvető ismeret. A *Mérföldkő* esetében a néző elsősorban a televíziós showműsorok esztétikáját ismeri fel, s nem a posztdramatikus színház jegyeit, azonban ezek is egyértelműen azonosíthatóak az előadásban. Felmerülhet a kérdés, milyen módon használják fel, s olvassák újra az előadások az említett hagyományokat.

A XIX. században virágkorát élő népszínmű figurái éppolyan tipizáltak, mint a Partljič-átirat bácskai falujának lakói. Ez utóbbiak közül a színen is megjelennek az olyan hagyományos szerepkörökbe tartozó alakok, mint a leleményes paraszt, a plébános és a helyi csendőr (esetünkben rendőr). A történet központjában álló család, illetve az állami közigazgatási szervek dolgozói azonban nem illenek e hagyományba. Ez egyáltalán nem meglepő, hiszen az eredeti szlovén nyelvű drámának köze sincs a népszínmű-hagyományhoz, csak az átiratban kapott ilyen jegyeket, hogy a közönség számára könnyebben olvasható legyen. Ebből kifolyólag egyes szereplők tulajdonságai közel sem mondhatóak idealizáltak (pl. Kis naivitása), s az események alakulása több alkalommal is szöges ellentétbe kerül az elvárattal, ez által is fokozva a groteszk, tragikus hatást. Olga és a fiatal rendőr szerelme hamar zátonyra fut, s a lány egyedül marad születendő gyermekével. Az alapvetően pozitív főhősnek valódi ok nélkül kell bűnhődnie, a leleményes Frányó pedig erkölcsi büntett elkövetése nélkül kerül börtönbe.

„A tiszta parasztok lakta tiszta magyar falu idilljéhez hozzátartozik a falu egységének feltételezése is: a fontos események mindig a nép előtt történnek, s a finálé mindig tüzes csárdás, mely a szilárdnak hirdetett világrend erkölcsiségének győzelmét ünnepli”⁶² – írja Kolta

⁶² KOLTA Magdolna (1991) *Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben*. In: HÓFER Tamás (szerk.), *Népi kultúra és nemzettudat*, Bp., Magyarságkutató Intézet. 53.

Magdolna. Az *Apám, a szocialista kulák* világában azonban sem egységről, sem erkölcsi győzelemről nem beszélhetünk. A világháború utáni rendszerváltozás időszakában épp ez az egység bomlik meg az ártalmatlan szándékú oportunizmus miatt, s így ellehetetleníti az erkölcsi alapú győzelmet is.

A népszínmű színházi emlékezetének talán legstabilabb faktorai az életképek. Az elemzett előadásban is találkozhatunk eggyel, bár az a legkevésbé sem tipikus. A földosztás-jelenet előtti gyülekezés során megjelennek a színen a népbizottság tagjai, és a darab egyéb párthű szereplői (parasztokat egyáltalán nem látunk). Transzparenszeket emelnek a magasba, míg Frányó harmonikázik, táncba hívja a gyülekezőket. E kép az idilli, eksztatikus örömtáncoknak csak groteszk utánérzése. A dalbetétek is hiányoznak az előadásból. Ezeket helyettesítik Öcsi bután egyszerű, négysoros versikéi. A nagy énekes-táncos finálé helyett is csak egy suta kínrímpárt kap a közönség a játék zárataként. Az *Apám, a szocialista kulák* világának válsága sokkal komolyabb annál, minthogy a népszínművek kliséivel el lehessen azt takarni.

A középkori misztériumjátékok Bécsy Tamás értelmezésében kétszintes drámák, melyeknek többsége manapság hatástalan lenne, ezért eredeti formájukban egyáltalán nem játsszák őket. „E művek hatásosságához tartozik [ugyanis], hogy a nézőközönség higgyen abban a világnézetben, amely létrehozta azokat.”⁶³ A *Csantavéri passió* mégis ezen előadástípus hatásmechanizmusának stratégiáival próbál élni a 90-es évek Vajdaságában. E kísérlet adekvát lehet abból a fentebb már említett szempontból, hogy a passiókban előadott cselekményt a közönség minden tagja ismeri. „A bibliai történetnek nincs szüksége dramatikus előkészítésre, később sem törekszik ilyen előadására”⁶⁴, helyette parabola-jellegű olvasatot kínál fel. Nem a szereplők jelleme az érdekes, hanem egy probléma, amelyet azonban csak bizonyos „megjelenítőkön keresztül lehet bemutatni.”⁶⁵

A Tanyaszínház passiójátékához hasonlóan a középkoriak is „több részből állottak, s ezeknek a bemutatásán keresztül az egész emberi történetet elmondták a teremtéstől az utolsó ítéletig.”⁶⁶ Az előadások az eseményeket a szentírás szellemében mutatták be, de egyes részleteket gyakorta megváltoztattak, vagy anakronizmusokkal élve olyan szereplőket emeltek be, akik a történések idején nem is léteztek. Ezt figyelhetjük meg például akkor, amikor a

⁶³ BÉCSY Tamás (1974) *A drámamodellek és a mai dráma*. Akadémiai Kiadó. Budapest. 178-179.

⁶⁴ Uo. 198.

⁶⁵ Uo. 201.

⁶⁶ Uo. 194-195.

Csantavéri passió Évája egy Krisztus-figurának ad életet, vagy amikor ez utóbbi karakter a Bábel-mítosz szereplőjévé válik.

„A katolikus világszemlélet szerint kétféle történelem van. Maga a történelem voltaképp időtlen és mozdulatlan, az Istenben levő. [...] Ám ennek a történelemnek van egy »ideális« vagy »univerzális« megjelenése, s ez az első történelem, amelynek kezdete a teremtés, csúcspontja Krisztus megtestesülése és kínhalála, vége és egyben konklúziója pedig Krisztus második eljövetele és az utolsó ítélet. A középkori misztérium-drámák ezt a történelmet tekintik ideálisnak és örökkévalónak, hiszen az utolsó ítélet után örök időnkig tart.”⁶⁷ A *Csantavéri passió* egyes jelenetei jórészt megfeleltethetők ezeknek a stációknak, csak maga a „konklúzió” marad el, ami az előadás esetében jelentőségteljes, hiszen a háború végét és kimenetelét képtelenség volt 1993-ban megjósolni, így az emberek jövője is kétségessé vált.

Isten parancsainak végrehajtását a középkori misztériumjátékokban a mindennapiasság akadályozza, „a vertikális érvényre jutását a horizontális nem engedi.”⁶⁸ A *Csantavéri passió* világában a Kisisten szintén képtelen beavatkozni a földi szférában. Ennek okaként a Kitagadottak erkölcstelen, a szeretet parancsának ellentmondó ténykedését jelölhetjük meg. Hiába mutatja fel példának az Ember Fia azt a viselkedésformát, ami az „univerzális” világban valósul meg, és amit „az a világ az evilág számára előír,”⁶⁹ végül teljesen egyedül marad, nem talál követőkre, s megfeszítetik. Ez a magárahagyottság ténylegesen átélhető volt a kisebbségi magyarság számára egy olyan időszakban, amikor a nemzetiségi különbségek véres konfliktusokat indítottak el, s nem lehetett megbízni senkiben. Ebből a szempontból a Tanyaszínház előadására is igaz, amit Bécsy állít: „A misztérium-dráma éppen ezért a maga korának nemcsak látványossága volt, s nem is volt unalmas, és didaktikus előadás, hanem nagy lelki dráma megjelenítője.”⁷⁰

Hans Thies-Lehmann *Posztdramatikus színház* című kötetében próbálja megvilágítani a színházi jelhasználatnak azt a módját, amellyel a szöveg kizárólagos uralmának megrendülése után létrehozott előadások élnek. E nézői horizont leírása során jó okkal óvakodik a definíciótól, viszont beszél a fikcionalizálás aktusainak önreflexiójáról, a dekonstrukció, a plurimedialitás, a

⁶⁷ BÉCSY Tamás (1974) *A dráma modellek és a mai dráma*. Akadémiai Kiadó. Budapest. 213.

⁶⁸ Uo. 202.

⁶⁹ Uo. 208.

⁷⁰ Uo. 218.

gesztusok, a mozgás stb. színházáról. Ebből is kitűnhet, hogy a posztdramatikus színház a különböző művészetek s modellnézői beállítódások olvasztótégelyeként gondolja el önmagát, s ezeken keresztül olyan befogadási alternatívákat kínál és kíván meg, melyek elszakadnak a korábbi, dramatikus paradigmától, s általában véve az irodalomról is.⁷¹ A dramatikus karakterek párbeszédének helyére a megszólítás lép, s az előadás tere túlnő a színpadon, a nézőteret is magába olvasztja. Így nyílik meg az olyan kulturális, politikai és mágikus tartalmakkal bíró formák felé, mint a gyűlés, az ünnep vagy a rituálé.

Lehmann *Postdramatic Theatre and the Tradition of Tragedy* című előadásában a következő sorokkal érvelt: „Nem hiszem, hogy sokan volnának önök között, akik az életüket, történeteiket valamifajta drámai fejlődésként tudnák elmesélni. Sokkal inkább jellemző életünkre az, amit Hegel [...] »a polgári élet prózájának« nevezett. [...] Társadalmi vagy egyéni életünk drámai formában való leírása magában hordozza a valóság meghamisításának veszélyét.”⁷² A *Mérföldkő* című Tanyaszínház-előadás ugyan laza szerkezetű dramatikus szövegen alapszik, mégsem reprezentál egységes történetet. Hangsúlyos önbejelentő és megszólító gesztusainak köszönhetően a posztdramatikus paradigmához is kapcsolható, hiszen és mindenekelőtt dialógusba lép saját közönségével. E szándék az előadásban a televíziós showműsorok világánk megidézése révén valósul meg. Ezt bizonyítja a riporterek, műsorvezetők, operatőrök és dalbetétek megjelenése is. E minta a vajdasági kistélepüléseken élő magyarság számára jól ismert, hiszen mindennapjaik részét képezi. Épp ezért érthető a döntés, hogy ezeket a mindennapokat tematizálja az előadás, hiszen így olvasási keretet biztosít befogadóinak. Ugyanakkor az is tény, hogy a nézői reakciókat egy tévés műfaj sztereotip keretei között tartja.

Az, hogy az előadott darab folyamatosan reflektál önnön megcsináltságára szintén posztdramatikus eljárás. A reprezentált valóság nemcsak a karakterek párbeszéde, hanem az előadás önmagával folytatott dialógusa által is megképződik. A mimetikus ábrázolásra kizárólag azért van szükség, mivel a ma is élő dramatikus hagyomány hatására a szélesebb közönség az előadást egy történet „elmesélésével” tartja azonosnak. Elvárásuk az, hogy az expozíció után

⁷¹ LEHMANN, Hans-Thies (2009) *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest. 27.

⁷² Elhangzott *Postdramatic Theatre and the Tradition of Tragedy* címmel 2007. november 25-én, a 6. Kortárs Drámafesztivál, Budapest keretében, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben. (Fordította BERECS Zsuzsa, NÁDASDY Ádám tolmácsolásának felhasználásával)

http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=32264&catid=1:archivum&Itemid=7 (Utolsó elérés: 2014. 11. 14.)

bonyodalom alakuljon ki, majd sorsfordulat következzen, s a zárlatban a cselekmény vagy katasztrófába torkolljon, vagy pedig a bűnös szereplők feloldozására kerüljön sor. A *Mérföldkő* központi szereplőjének történetére ezen elvárás beteljesítésének érdekében van szükség. Ha a dramatikus szituációkat eltávolítanánk az előadásból, az értelmezhetetlenné válna közönsége számára. A kérdés mint gesztus nem érhetné el célját.

A Vajdaságban a mai napig elevenen él a titói és miloševići rezsimek hagyatéka. Látszólag összeférhetetlen ideológiák állnak meg egymás mellett, s fonódnak össze, ahogy tették ezt az elmúlt több mint negyed évszázadban is, így alakítva az ott élők azonosságtudatát. Kutatásom alapján beigazolódni látszik az a feltevés, miszerint a három elemzett előadásban kimutatható társadalmi reflexiókból kiolvashatóvá válnak a magyarság öndefiniálását formáló tényezők az 1980-as évek közepétől a 2010-es évek elejéig. Megfigyelhető továbbá az is, hogy a változó politikai rendszerek milyen, a kisebbségeket is érintő, társadalmi problémákat generáltak. A Tanyaszínház előadásaiban ezek a problémák nem történelmi tényként, hanem mindennapi valóságként szerepelnek, hiszen a szociális tapasztalatokat közvetlenül, prizmaként verik vissza a közösség felé. E prizma-jelleg csak úgy léphet működésbe, ha a társulat vertikálisan és horizontálisan egyaránt tagolt közönsége számára egységesen értelmezhető olvasási módokat, esztétikai kereteket kínál fel, illetve ezeken belül fogalmaz. Ezt a nézők számára ismerős előadástípusok újraírása által, illetve allegorikus beszédstratégiák alkalmazásával érik el.

Richard Schechner szerint a vallási rítusok eredményességéről akkor beszélhetünk az alapvetően szórakoztató jellegű színházban, ha a befogadó a nézés közben saját életére ismer, megtapasztalja ember mivoltát. Az előadás így azután is hatással van rá, hogy kilép ideiglenes nézői szerepéből. A színészek így nem csak allegorikusan mutatják be korukat, befolyással is vannak rá. E hatást csak a befogadók közvetítésével érik el, akik az előadás után „lélekben megújulva”⁷³ térnek vissza mindennapi életükbe. Meglátásom szerint a Tanyaszínház általam elemzett előadásai képesek működésbe hozni e hatásmechanizmust, így közösségformáló mivoltuk megkérdőjelezhetetlen.

⁷³ SCHECHNER, Richard (1984) *A performance*. Múzsák Kiadó. Budapest. 108.

IRODALOMJEGYZÉK

1. ANDREW, Simon (2011) *The Death of Tito: The Death of Yugoslavia?*
<http://thevieweast.wordpress.com/2011/07/27/the-death-of-tito-the-death-of-yugoslavia/>
(Utolsó hozzáférés: 2014. 11. 10.)
2. BÉCSY Tamás (1974) *A drámamodellek és a mai dráma*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
3. BHABHA, Homi K. (1999) *DisszemiNáció. A modern nemzet ideje, története és határai*. Ford. SÁRI László In: *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, Kijarat Kiadó. 85-118.
4. BUTLER, Judith (1990) *Performative Acts and Gender Constitution*. In: *Performing Feminisms*, Szerk. CASE, Sue-Ellen. Baltimore and London. The Johns Hopkins University Press. 270-282.
5. CZÉRNA Ágnes (2009) *Tanyaszínház: A harminc évad története (1978 – 2008)*. Újvidék, Forum Könyvkiadó.
6. FEHÉR Katalin (1985) *Kirándulás a múltba*. Híd. 1985/9. 1256-1258.
7. FEHÉR Rózsa (1993) *Passiójáték az emberi szenvedésről*. Magyar Szó. 1993. 7. 25. 10.
8. FISCHER-LICHTE, Erika (1999) *A színház mint kulturális modell*. Ford. MESZLÉNYI Gyöngyi = *Theatron*, 3. 67-79.
9. KABÓK Erika (1993) *Kimerevített pillanatok*. Magyar Szó. 1993. 7. 29. 13.
10. KOLTA Magdolna (1991) *Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben*. In: HÓFER Tamás (szerk.), *Népi kultúra és nemzettudat*, Bp., Magyarságkutató Intézet. 51-60.
11. LEHMANN, Hans-Thies (2007) *Postdramatic Theatre and the Tradition of Tragedy* című előadás. 2007. 11. 25. Budapest. VI. Kortárs Drámafesztivál. Ford. BERECH Zsuzsa, NÁDASDY Ádám tolmácsolásának felhasználásával.
http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=32264&catid=1:archivum&Itemid=7 (Utolsó elérés: 2014. 11. 14.)
12. LEHMANN, Hans-Thies (2009) *Posztdramatikus színház*. Ford. BERECH Zsuzsa, Budapest, Balassi.
13. MIHÁJLOVITS Klára (1995) *Nem lehet minden áron nevelni*. Magyar Szó. 1995. 06. 29. 12.

14. MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus (2013) *Színház magán kívül*. In: CZIRÁK Ádám (szerk.) Kortárs táncelméletek. Budapest, Kijárat Kiadó. 221–237.
15. NÁNAY István (1993) *A kiűzetés drámája – Csantavéri passió*. Híd. 1993/8. 685-686.
16. REMÉNYI József Tamás (2014) „Gyarapodom, bár elfogyok”. *Sziveri János (1954-1990)*. In: SZIVERI János. *Pasztorál*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet. Zenta. 33-35.
17. SAID, Edward W. – BURGMER, Christoph (2002) *Bevezetés a posztkoloniális diszkurzusba*. Ford. FARKAS Zsolt In: A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László. Budapest, Osiris. 602-613.
18. SCHECHNER, Richard (1984) *A performance*. Múzsák Kiadó. Budapest.
19. SZARKA László: *Államnyelv, hivatalos nyelv – kisebbségi nyelvi jogok Kelet-Közép-Európában*. http://www.mtaki.hu/docs/cd2/tanulmany/02_Szarka_Laszlo.htm (Utolsó elérés: 2014. 11. 10)
20. TAKÁCS Gábor (2009) *Padlóváza a színpadon*. = Színház, 2009. február. http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35069:padlovaza-a-szinpadon&catid=27:2009-februar&Itemid=7 (Utolsó hozzáférés: 2014.11.10.)
21. TURNER, Victor (1985) *On the Edge of the Bush*. Tucson, University of Arizona Press.
22. VIRÁG Gábor (2005) *A NEM-mel keresztülhúzott ÉN. A kisebbségi magyar nem*. <http://hungarologia.net/wp-content/uploads/Virag-Gabor-dri2005.pdf> (Utolsó hozzáférés: 2014. 11. 10.)