



Bíró Noémi – Székely Örs – Tolnai Rege

**Magyar-Gonda Esther ismétlése és idézése. Kritika az Acting Outról**

A bukaresti [Centrul Dialectic](#) [Dialektikus központ] és a Tranzit Ház *Acting Out* című közös produkciója az „Anamneza gestului” [Gesztusanamnézis] projekt keretén belül született meg, Mihai Lukács rendezésében. A következő írás a 2024. május 25-26-án illetve június 21-22-én a kolozsvári Tranzit Házban játszott előadást három különböző pontból kiindulva járja körül.

Az előadást játszó Katia Pascariu – úgy tűnik elsőre – monádszerűen önmagába záródó gesztusrendszerben idézi meg Magyar-Gonda Esther történetét. Kicsoda az, akit megidéz? [Magyar-Gonda Esther](#) (1907-2006) táncművész, koreográfus, „szabadságolt halott” [illegális kommunista aktivista], aki egyszerre alapított táncstúdiót szülővárosában, Temesváron, agitált különböző erdélyi városok gyáraiban, játszott a kolozsvári opera színpadán, majd mint zsidót, deportálták Transznisztriába, majd az államszocialista rezsimben a bukaresti táncművészeti líceum tanára és igazgatója volt, aki az illegalitásban szerzett tekintélyét használta fel arra, hogy az intézmény falai között a kinti világgal kontrasztban szabadságot működtessen. Koreográfusként Magyar-Gonda Esther eleme a modern tánc volt, viszont iskolai tanárként, a hivatalos koreográfiai szcéna szervezése során a klasszikus tánc nyelvét kellett tovább adnia.

Szándékos részemről a bibliográfiai adatok elősorolása, hiszen kérdés, hogy milyen igazsággal bír a történelmi emlékezés adatközpontú formája, és ehhez képest milyennek mutatkoznak a test gesztusokon keresztül áthagyományozódó, lenyomatszerű körvonalai? Walter Benjamin szerint Brecht epikus színháza az a hagyomány, amely a színészi gesztusok idézhetővé tételét tűzi ki feladatául, az idézés pedig a kontextusból való kiszakításnak az a stratégiai művelete, amelyen keresztül a múlt és jelen nemzedékei jelöletlen, titkos találkozót adnak egymásnak.

A gesztusok kiemelt formaegyüttese úgy tűnik, egyszerre hordoz két autonóm személyi működést, amely ugyanúgy felvállalja a találkozásokat, ahogy a találkozások elvétését is. Van benne fordítás – ahogy a Magyar-Gonda Esthert „alakító” Katia Pascariu Ady-verskollázst (*Góg és Magóg fia vagyok én, Magyar jakobinus dala*) szólaltat meg románul; ez megint egy mag, amelyből az előadás tovább bővül. Katia Pascariu arca és mozdulatai minden fokozat nélkül, de észrevétlen tűnnek át a felvállalt fáradtságba, az egyik történet pedig a másikba. Az egyik percben még egy ártatlan és fiktív gesztuskészletet látunk, amelynek az a funkciója, hogy elmesélje Magyar-Gonda Esthert (ahogy általában egy színészt megszokunk, hogy elmesél egy karaktert), egy pillanatra rá pedig ugyanaz a gesztuskészlet Katia Pascariu maga, az ő „saját” történetével.

Mit jelent itt, hogy saját? Nem Katia Pascariu, a magánember az, akinek exkluzív sorsába bepillantunk, ahogy ránehezedik a színészképzés intézményrendszere, amely kitermeli őt, a színészképzés tárgyát. Gesztusai hordozzák ugyan azoknak az erőszakoknak a nyomait, amelyek a színészek testét az alkalomról alkalomra ráíró jelentések (értékvonatkozások) üres hordozójává avatják, de nem azonosak velük. Pascariu a könnyedség és elnehezedés skáláján mozgó lépései mind-mind döntések eredményei, amelyeknek fáradtsága, tartama és ideje van. Ezek egy lehetséges neve számunkra, az előadás alatt Magyar-Gonda Esther, „aki” nem fedi vagy tünteti el Katia Pascariut, hanem őt sokkal inkább megmutatva Katia Pascariu arcává válik.

Székely Örs

Azért írok inkább az előadás második feléről, mert úgy érzem, ez világított rá valamennyire arra, amit a színházról mint közegről, a színészképzés helyzetéről korábban hallottam. Az átfogó, strukturális problémát sejtető személyes történetek egyrészt gyanakvással tölthetnek el a színház mint olyan iránt. Másrészt fennáll annak a veszélye is, hogy úgy kezdünk el gondolkodni róluk, hogy az abúzus, a hatalmi visszaélés „ott” történik (és nem bármelyik másik egyetemi közeg vagy intézmény sajátja is). Kérdés, hogy melyek azok a diskurzusok, amelyek lehetővé teszik a hatalmi visszaéléseknek ezen gyakorlatait, ebben a mértékben, és mi tartozik mindezekből kizárólagosan a színházra?

Az *Acting Out* második része tulajdonképpen Katia Pascariu monológja a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetemen (UNATC) tapasztalt folyamatos határátlépésekről, szisztematikus abúzusról. A tavalyi év végén jelent meg az egyetem egyik oktatója által gyakorolt hatalmi visszaéléseket feltáró [riport](#) egy, az egyetemi szexuális zaklatást körüljáró [cikksorozat](#) részeként. Ennek egyik eleme volt a Pascariuval készült interjú a saját egyetemi tapasztalatairól. Viszonylag friss volt ez a szöveg a fejemben, mikor az *Acting Out*-ot láttam, ezért erős élmény volt az interjú néhány jellegzetes mondatát („[a felvételin azt kérték, emeljem fel a szoknyám](#)”) ebben a kontextusban visszahallani.

Valamennyi tudással nagyjából mindannyian rendelkezünk arról, hogy ilyen jellegű visszaélések történnek úgy a színházművészeti egyetemeken, mint a színházakban (legtöbbször egy hatalommal rendelkező figura, mondjuk a rendező által). Ehhez viszont társul egy olyan keretezés, hogy mindez „szükséges rossz” a jó művészet érdekében, melyben a színész teste pusztán eszközzé válik. A hatalmi visszaélések így normalizálódnak a bemutatott színdarabok láthatatlan háttérként, amelytől a befogadó elvonatkozthat és eltávolodhat.

Úgy éreztem, az *Acting Out*-nak sikerült ezt a távolságot ideiglenesen felszámolnia. Ha az abúzust strukturális problémaként látatjuk, nem pedig egy-egy oktató vagy rendező egyéni morális hiányosságaként, akár bénítólag is hathat a rendszer teljes felforgatásának szükségessége. A visszaélések gyakorlatainak az *Acting Out* monológjaiban és az interjúban elhangzott megnevezése nemcsak a közbeszédben kell megtörténjen, hanem a színház önreflexiók feladata is, különben a színház sosem tenné „belsővé” a problémát.

A gesztus, amely által Katia Pascariu az előadásból részben – de csak részben – kilépve, majdnem casually szólítja meg a továbbra is befogadó pozícióban maradó közönséget, valódi kontextusában rögzíti a problémát, nem engedi, hogy ez „külső” maradjon. Ez több is, mint egyszerű feltárás, leleplezés: ebben az önreflexív aktusban a színház a feldolgozás eszközévé válik, ennek alakítása pedig már önmagában az ágencia egy új kifejeződése.

**Bíró Noémi**

„A gazdagok mindig kisémmizik a nélkülözőket, Wonka úr”. Ha gyermekkoromban ilyesmit mondtam volna a szüleimnek, valószínűleg hallgattak vagy bólogtattak volna szótlansággal. Nincsenek meg egy kisgyermeknek az eszközei ahhoz, hogy az őt körülvevő társadalmi valóságot értelmezni tudja. Legtöbbször, nyilván van kivétel. Legtöbbször azonban szánt szándékkal tanítanak bennünket. Megtanítanak arra, hogy egyszerre legyünk néha kíméletesek, például mikor az osztálytársunk megüt, és az „okosabb enged, számár szenved” mondás alapján nem szeretnék, hogy visszaüssünk (pláne, ha lányok vagyunk, hiszen abból aztán tényleg botrány lesz), és arra, hogy a tanulásban magunkat folytonosan egymáshoz mérve törtessünk előre. Akkor is, ha a másikat kell eltaposnunk, hiszen a 10-es média és az ösztöndíj nem mindenkinek jár. Meg kell érte dolgozni, az kevésbé számít, hogy kinek van inkább szüksége arra a pénzre.

Az *Acting Out* sokféle összefüggéséből itt most két dimenzióra szeretnék reflektálni. Egyrészt azok a gondolatok, amelyeket az alkotó a színművészeti egyetemen töltött éveiről mesélt, sok szempontból rezonáltak a középiskolás élményeimre. A tekintéllyel való visszaélés – bár nem olyan szégyentelenül közvetlen mértékben, mint az előadásban – mindennapos tapasztalat volt számomra. Sok ideig nem is értettem, s talán ma sem egészen, hogy az osztálytársaim hogy tudták túrni azt a rengeteg megalázást, lealacsonyítást, ami íratlan szabály módjára az iskolai nevelés része volt.

Rengetegszer éreztem azt, hogy velem valami nagyon nagy baj van, hogy én rettenetesen túlérzékeny vagyok, amikor nem tudok legyinteni egy-egy olyan megszólalásra, hogy „hát fiam, téged is fejre ejtettek”, amikor valaki nem emlékezett egy leckerészre. Az *Acting Out*-ban is megjelent, mint Katia Pascariu élettapasztalatának része, hogy a tanárok elmesélték az életük mindenféle érdektelen és unalmas részletét, bennünket azonban legfeljebb viccből kérdeztek meg ilyesmiről, hogy aztán jól kifigurázhassanak a saját gyönyörűségükre.

Nem tanulni jártunk elsődlegesen az iskolába – vagy legalábbis nem úgy, ahogy mi azt elképzeltük, hanem hogy minél előbb és minél mélyebben elsajátítsuk a társadalom „kemény” működési elveit. Hogy az erősebb kutya baszik. Hogy ha szólsz a téged ért bántásokról, akkor áruló vagy. Hogy a fizikai megjelenés döntően befolyásolhatja az ember sikerességét. Hogy ha nem felelsz meg a rendszer elvárásainak, akkor közneveltség tárgyává válhatsz, és addig gyepálhatnak, hogy azt a morzsányi önbizalmadat is elvesztheted, ami volt. Igen, annyira, hogy elgondolkodsz az öngyilkosságon, vagy meg is próbálkozol vele – több ilyen eset is volt az iskolánkban. Aztán ha nem csendben szenvedsz, hanem valahogy fény derül a szándékaidra, jól le is hordanak, hogy miért vagy ilyen gyenge, meg amúgy sincs semmi okod rá, hiszen jó tanuló meg ügyes vagy. Te vagy az, aki el van tévedve, te nem vagy képes megtalálni a helyed ebben a rohadt bántalmazó, mérgező, érzelmileg és fizikailag kifulladásztó kibaszott rendszerben, amit iskolának hívunk.

A másik dimenzió a skizofrénia. Olyan tudatállapot, amelyben rendkívül nehéz megkülönböztetni a valóságot a hallucinációtól. Az egészséges embernek is van belső hangja, de talán nem olyan önálló, mint a skizofrénias ember esetén. Soha sem voltam képes vagy hajlandó a mentális zavarokra vonatkozó diagnózisokat társadalmi kontextusuk nélkül értelmezni. Elképzeltetők tartom, hogy a skizofrénias ember esetén mutatkozik meg leginkább az a frusztráció, ellentmondás, amely az egyén belső értékei, a külvilág által közvetített értékek és a valóság között húzódik.

Robert K. Merton híres funkcionalista szociológus szerint a deviancia négy ideáltípusos megküzdési mechanizmussal magyarázható aszerint, hogy a társadalom által felkínált intézményes eszközök és normák elfogadásra kerülnek-e vagy sem. Nem szeretnék túl sok szót pazarolni erre az elméletre, csupán azt szeretném érzékeltetni, hogy az a bizonyos intézményrendszer, amelyet ő maga is elemzési egységként határoz meg, milyen egyszerűen tudja ily módon konzerválni az egyenlőtlenségeket, az elnyomást, a szenvedést, vagy akár a pszichés problémákat. Vajon a skizofrén ember Merton szerint melyik kategóriába sorolandó?

Az előadásban Katia Pascariu két (vagy talán több?) szerepet játszik, megteremtve annak lehetőségét, hogy az egyik szereplő, Magyar-Gonda Esther diagnosztizált létállapota átérezhetőbbé váljék. Az *Acting Out* egy olyan személyes élettapasztalatot visz színpadra, amely egyébként valószínűleg feledésbe merült volna, és olyan kérdéseket feszeget, melyek a tapasztalat szingularitásán, egyéni jellegén már túlmutatnak. Milyen lehetőségei vannak egy emancipatorikus eszmékben hívő erdélyi magyar zsidó nőnek a világháború idején? És egy 21. században élő színésznőnek, aki hasonló elvek szerint gondolkodik és él?

A színház olyan eszközökkel rendelkezik a társadalmi valóság leírására, amelyekkel a társadalomtudományok kevésbé vagy egyáltalán nem. Feltevődik az a kérdés is, hogy mit kell tenned, ha a társadalom kiteszít magából, meghurcol, összetör, aminek folytán elkezdesz hangokat hallani, a tested pedig pedig elkezd magától működni. Az előadásban elhangzó válasz: „elkezdesz tanítani”.