

BOB FÜLÖP ERZSÉBET

# REDUNDÁNS TESTEK, ENTROPIKUS TESTEK

A Szatmári Északi Színház 1988-as *A vihar* című előadásában létrehozott színészi testelemek analízise

**A** Ceușescu-féle hatalom szempontjából determinisztikusnak vélt romániai szocialista kulturális felfogás – a színházi alkotók erdélyi színházakban működtetett politikai szerepvállalása miatt – jócskán megzavarta az alkotóművészek értékorientációját. Ebben a behatárolt történelmi periódusban az alkotóművészek munkája is behatárolódik. A színházi alkotások a politikai szintér szubjektumává válnak: a propaganda esztétikáját és poétikáját hirdető színházi előadásokban a színészi testnyelv által létrehozott vizuális kódrendszert redundancia jellemzi.

A „redundancia” nyelv- és kommunikációtudományi terminus, a közlésben foglalt üzenet megértéséhez szükséges jelentés feleslegesen ismétlődő sémáira utal, amikor az adó több üzenetet küld a vevőnek, mint amennyi az adott információ jelentéséhez szükséges. Ebben az értelmezésben a redundancia ellentéte az entrópia, vagyis nagy hírértékű, újszerű, váratlan üzenet, a kódolás tartalma felől vizsgálva alacsony a meghatározhatóságot mutató információ. Fülöp Géza szerint a jel testet öltött információ.<sup>1</sup> A színésznéző viszony ezen kommunikációs modalitás egyik változataként – ahol az adó a színészi testnyelv, az üzenet pedig a Bourdieu-féle „kulturális imperializmus”, vagyis a propagandisztikus politikai erőszak kényszerű kommunikációs viszonyokba való kenysze-



**...a szocialista diktatúra befejeződésének küszöbén a redundáns színészi testszövegek között akadnak-e olyan entropikus testkonstrukciók, amelyek révén a 90-es évektől kezdődően radikalizálódik a redundáns színészi fogalmazásmód.**

rítése – a színészi munkában közhelyszerű, gesztuális ismetlődések révén artikulálódott. A redundancia és a konvenció közötti összefüggés nyilvánvalóan megmutatkozik; gondoljunk a szappanoperákra, a zenés szórakoztató műfajokra mint a redundancia növelésének manifesztációjára, amikor a kódolás a közhelyes sémák, a közös konvenciók felől történik a közérthetőség, a népszerűség növelése érdekében.

A színpadi közlést hordozó színészi testszignálok esetében akkor beszélhetünk redundáns, kinezikus „áradásról”, amikor a testnyelvben megjelenő gesztusok, testtartások, mozgások, kinémák – a világos, tömör és erőteljes fogalmazásmód hiányában – elárasztják a textuális közlést. A kommunikációban a redundancia a megszokott, a sematikus manifesztációjaként definiálódik, és diskurzusszervező funkcióval jellemezhető. Hasonlóképpen értelmezhetők a színészi testszövegben megjelenő redundáns jelek is. A tárgyalt időszakban az erdélyi magyar színészi testszövegek diskurzusát – ahogy Visky fogalmazott – a rájuk kényszerített klisészerű játékmód jellemezte.<sup>2</sup>

Ebből a játékmódból hiányzott az újszerűség, az egyediség, a színészi testszöveg közlése pedig a primitív beszéd- és előadásmód konceptuális narratívájaként a „gesztusviccek” formakánonjává degradálódott.<sup>3</sup>

Ezek a redundáns jelek a Peirce-féle jeltipológia hármásának az ikon-index-szimbólum felosztásából származtatható rendszerében főként indexikus, azaz rámutató és ikonikus, vagyis utánzó jelekként artikulálódnak. Az elsődleges üzenet szempontjából a szimbólum is rendelkezik mutató funkcióval, mégis mint többletjelentésű művészi kifejezésmód – amely a verbalitáson túl is képes önálló jelentést generálni – nem vonatkoztható a redundáns színészi testszövegekre. A 90-es éveket közvetlenül megelőző időszakban ezek a színészi testszövegek egyezményes jelként működtek, mimetikus jellegűek voltak, többletjelentéssel nem rendelkeztek; egyszerűek, akár interkulturálisan is értelemezhetők (mint például a szeretet kifejezése a szívre tett kéztartás, a fenyegetés jelzését hordozó ütésre emelt kéz, a hallgatás jeleként a szájra helyezett mutatóujj használata stb.). A redundáns testeket tehát olyan deiktikus és ikonikus mozdulatok körvonalazzák, amelyeket a színészek egy szituáció vagy magatartásforma ironizálására, esetleg beszédmodalitások jelölésére (raccsolás, pöszítés, dadogás) használnak, vagy a beszédaktusban fellelhető rejtett vagy elhallgatott kifejezések helyettesítéseként akár a valamire vagy valakire való rámutatásként.<sup>4</sup> Ebben a fajta gesztuskommunikációban – a szemiotikai rendszerben értelmezhető közlés alapján – a szóbeli kommunikáció és a nonverbális kommunikáció kódjaiként a testtartások – mimikai vagy kinezikai gesztusok – verbális, vokális, proxemikai és taktilikus testszignálként manifesztálódnak.<sup>5</sup>

Míg a redundanciát a kibocsátott jelsűrűség miatt hírértékvesztésként, addig az entrópiát hírértékként definiálja a nyelv- és kommunikációtudományi terminológia. Az entrópia a görög *en-* ('-ben, -ban, belé') és a *troposz* ('fordulat, irány, helyzet') szóalakokból tevődik össze, önmagába fordulást, megfordulást, visszafordulást jelent; a kommunikáció területén az üzenetben foglalt újdonságot jelenti.<sup>6</sup> A színészi testszövegre átfordítva, az entropikus testek által hordozott, immanens tartalmakba kódolt üzenet elsősorban a tudatos testnyelv alkalmazása révén létesül. A megjelenített közlés szempontjából tehát – a redundáns ellentétéként – az entropikus testek az újszerű, a váratlan, az egyedi manifesztációját jelentik.

Az emberi test története „nem annyira reprezentációinak, mint inkább a konstrukciós módjainak a története. A test reprezentációinak a története mindig egy valóságos testre utal, amelynek mintha »nem volna története«, [...] ugyanakkor a konstrukciós módjainak a története a testet egy teljes mértékben historizált és problematizált kérdéssé teszi.”<sup>7</sup>

A tanulmány célja a színészi testnyelv analízisen keresztül megvizsgálni, hogy közvetlenül a szocialista diktatúra befejeződésének küszöbén a redundáns színészi testszövegek között akadnak-e olyan entropikus testkonstrukciók, amelyek révén a 90-es évektől kezdődően radikalizálódik a redundáns színészi fogalmazásmód.

Kutatásom fókuszában olyan előadás áll, amely az ellenállás esztétikájának hordozójaként meghatározó és iránymutató volt közvetlenül a 90-es éveket megelőző erdélyi gondolkodásmódban. Az 1988-ban a Szatmári Északi Színházban Parászka Miklós által rendezett Shakespeare *A vihar* című előadásban létrehozott színészi testelemek mint jeltestek tárgyalásán keresztül vizsgálom a hatalmi viszonyok ellenében megtestesülő küzdelmi stratégiát és – a redundancia ellenében létrejövő – innovatív megvalósítást.<sup>8</sup>

## Áldozati nemzedék és Fogócska

■ A 90-es éveket megelőző időszak Erdélyben közvetlenül a szocialista diktatúra befejeződésének küszöbén a Ceaușescu-rezsim hatalmi befolyásának legsűrítettebb időszakát jelentette.

Foucault szerint a hatalmi fegyvelmezés egyik deklarált módszere a hatalom gazdaságos növekedésének biztosítására, a hatalom maximális intenzitású befogadására az összekapcsolódás azokkal az apparátusokon belüli teljesítményekkel, amelyeken belül gyakorlódik – akár pedagógiai, akár katonai vagy orvosi apparátusról legyen szó. Röviden, a rendszer valamennyi elemének engedelmességét és hasznosságát egyszerre kell növelni.<sup>9</sup>

A felsorolt intézmények mellett a foucault-i panoptikus gépezet működtetésének egyik legkézenfekvőbb fórumát a kulturális intézmények, ezen belül a színház jelentette. A kulturális intézmények esetében a fegyvelmező hatalom taktikájának mindhárom kritériuma teljesült. Egyrészt a hatalom gazdaságos növekedése lehetőségének, a fegyvelmező apparátus intézményekbe való beíródása egyik legkézenfekvőbb fórumának a színház bizonyult. A második kritérium – vagyis a lehető legolcsóbbá tenni a hatalom gyakorlását – a kulturális intézmények működési mechanizmusára átfordítva azt jelentette, hogy – kihasználva az intézmények adottságát – kötelezővé tenni a szocialista rezsim politikai programjának propagálásaként az új, kommunista színművek bemutatását. A kommunista diktatúra politikai ideológiájának hálójában vergődő színházak kötelező feladata volt tehát – ahogy Popescu írja – a repertoárban „normaként”<sup>10</sup> feltüntetni a hazai, kommunista szerzőket: a repertoár legalább felét ezeknek az ideologikus műveknek kellett kitölteniük.<sup>11</sup>

A foucault-i harmadik kritériumot a hatalom befolyásának maximális intenzitása képezi. A Ceaușescu-éra társadalmának ingerszegény, lefokozott kulturális megvonódását nagyban meghatározta a mimézisigény. Ezt a kulturális kiéhezettséget kihasználva propagálja a hatalom azokat a fércműveket, amelyek a munkásosztály életét hivatottak ábrázolni. A represszív hatalmi

befolyás a kulturális intézményeken keresztül fokozatosan beírja magát a közönségbe, a nyelvbe, az ösztönökbe, és maximális intenzitásának effektusként a színészi testbe.<sup>12</sup> „És éppen azért, mert effektusa egyben közvetítője is: a hatalom az általa megalkotott individuumon keresztül fejt ki a hatását.”<sup>13</sup>

Azt vizsgálom tehát, hogy a hatalmi viszonyok hogyan íródnak be a színész testébe, kimutatható-e a „hatalom mikrofizikája”<sup>14</sup> egy művészi alkotásban, beszélhetünk-e – az adott körülményeket tekintve – a színészi test demokratizálódásáról egy adott előadás-konstrukción belül.

A Szatmári Északi Színház azért szolgál kitűnő lehetőségként az analízisre, mert ehhez az alkotói csapathoz kötődik az erdélyi magyar színházak egyik kiemelkedő struktúrateremtő modellje, a híres Harag-korszak.

Az 1988. október 7-én Parászka Miklós által bemutatott *Vihar*-előadás négy évtized után született, és paradigmaváltásként hatott az erdélyi színházi gondolkodásmódra. Hogy mi történt a négy évtized alatt a társulattal, arról Visky számol be a *Korunkban* megjelent *Etűdök kora* című írásában: „a régi dicsőség foszladozó emlékeiként” említi ezt a periódust, „a társulat lepusztult kifejezés-kultúrát hordozó, derékhaddá szürkült színészekig” menően, akik között a tekintélyelvűség uralkodik, akik „az óhatatlanul intézményes szerepekbe merevednek, felróva, hogy másodlagos szintre helyezik a közösség-építő alkotómunkát”.<sup>15</sup> Visky írása a művészi értékszemlélet felől közelít a 90-es évek előtti, a *Vihart* megelőző alkotói válsághelyzetre.

Összehasonlításként idézem Hajdu Győző pártpropagandistának az *Igaz Szóban* megjelent, a marosvásárhelyi, temesvári és szatmári színházak állapotait fejtegető írását, amelyben közeli képet kapunk a hatalmi cenzúra mint fegyelemgépezet olvasatáról. Hajdu a publikum közönyéről, elpártolásáról, érdektelenségéről beszél; arról, hogy volt olyan előadás, amikor 40–50 embert látott az óriási férőhelyes marosvásárhelyi színház nézőterén, mi több, a publikum hiányában el is maradt a meghirdetett előadás. Az írás felidézi a bukaresti Kis Színház vendéjátékát, a telt házas előadásait, és az erdélyi magyar színházak műsorpolitikájára hárítja a felelősséget, mármint hogy kevés új, haladó, kortárs darabot tűznek műsorra.<sup>16</sup> Hajdu a represszív hatalmi propagandabeszéd szócsövét képviselte,<sup>17</sup> viszont írásából az is körvonalazódni látszik, hogy pontosan ezen szocialista ideológiát hordozó darabok miatt fogyatkozott meg a közönség, az alkotók pedig a közhelyszerű, szórakoztató jellegű műsorok létrehozásába menekültek. Az egyre inkább megkövetelt, kényszerű kommunista színművek repertoárbeli felduzzasztása, a szórakoztató műfajok elterjedése metamorfizálta a színészi testeket: a hatalmi viszonyok eszközeivé, az „alárendelés (submission)”<sup>18</sup> formáivá alakulva az erdélyi színpadokon szétterjed az önisméltésre hajlamos, közheyles, redundáns színészi testmunka. A Szatmári Északi Színház esetében is hasonló mechanizmust tár elénk Visky írása, ütköztetve a fiatalok (Parászka Miklós, Fülöp Zoltán, Szélyes Ferenc, Czintos József, Kilyén László) és a középnemzedék, valamint az alapító generáció szemléletmódját, ahol a fiatalok „Sztanyiszlavszkij ellenében Peter Brookra hivatkoznak, [...] áhítóznak a specifikusan színházi nyelv, a társulatot közösséggé alakító rendező-egyéniségért”.<sup>19</sup>

A *Vihar*-előadásban artikulálódó színészi testszöveg előzményét Parászka *Áldozati nemzedék* és *Fogócska* rendezései képezték. Visky az *Áldozati nemzedék*-rendezést látvány- és mozgásszínházként határozza meg, ugyanis fel-

bukkan az árnyjátéktechnika, az előadás kezdetében a színészek némafilmszerű, felpörgetett mozgása látható, ami újszerűt jelent az eddigiekben eluralkodó, közhelyes játékmódhoz képest. A kritika lelkesedéssel fogadja az előadást. „A lelkesedés érthető: senki nem játszotta, játszhatta azt, amit korábban klisészerűen rákényszerítettek, és a jól ismert színészek »alakváltása« érthető módon a meglepetés erejével hatott.”<sup>20</sup>

Visky hasonlóan fogalmaz a *Fogócskáról*, kitűnő mozgásszínházetűdként határozva meg az előadásban részt vevő csapat játéktechnikáját. „Valami olyan színpadi nyelv, amely belső szabadságról tanúskodó spontaneitást, egymásra hangoltságot, improvizatív készséget, fejlett mozgáskultúrát és könnyed előadói fegyelmet igényel. Ritmus, fény, álom, ébrenlét” – írja.<sup>21</sup>

A Parászka mindkét rendezésében működtetett színészvezetés képezi a – Harag-korszakot követő – négy évtized alatt megkopott, redundáns testekben bekövetkező, a primitív beszéd- és előadásmódtól, a Balázs-féle gesztusviccek diskurzussá szerveződéséből való „visszafordulást”, irányváltást az entropikus testmunka felé. „Első bemutatónk, a *Fogócska* egy stílusterékvés, az expresszív színház irányába való áttörés folytatását célozta. A kérdés az: megmaradjunk-e a pusztá, formálisan szórakoztató, [...] egyébként üres, rutinos, szériára gyártott produkcióknál, vagy képesek vagyunk adottságainkat a műfajon belül magasabb színvonalú, mondanivalósabb előadásban értékesíteni” – vallja Parászka.<sup>22</sup>

A rendező szavai visszaigazolják a kommunista hatalomnak az egyént szubjektummá átalakító mechanizmusának kézzelfogható jeleit, amelyek beírták magukat a színészi testbe, egyrészt az évadról évadra megszabott – és szinte üres házak előtt játszott – hazai kommunista szerzők silány szövegeinek eljátszása, másrészt a kényszerű szórakoztató előadásokban működtetett, elfásult, közhelyes játékmód miatt. Azt állítom, hogy a színészi redundáns testelemek elsősorban a foucault-i hatalmi mikrofizika tünetegyüttesének lenyomatai. „Elég hosszú ideig ért bennünket az az egyébként jogos bírálat, hogy műsorunk elcsúszott a könnyű műfaj felé, ezt szeretnénk most korrigálni azzal, hogy három klasszikus, az egyetemes drámairodalom legnagyobbjai közé tartozó író alkotását visszük színre. Shakespeare *Viharján* kívül bemutatjuk Molière vígjátékát, az *Úrhatnám polgárt* és Csehovtól a *Platonov szerelmét*” – nyilatkozza Ács Alajos.<sup>23</sup>

Parászka igazgatói kinevezésével párhuzamosan zajlott a Politikai nevelés és szocialista kultúra III. pártkongresszusa, amelynek programdokumentuma még drasztikusabb lépéseket hirdetett. Ceaușescu beszéde lényegében a hazai valóságban gyökerező szocialista kultúrpolitikát hangsúlyozza, éppen ezért a színház fontos kulturális nevelő intézmény, s mint ilyenre „jelentős szerep hárul rá a forradalmi tudat fejlesztése és az új ember átalakítása, a szocialista kultúra felvirágoztatása” érdekében.<sup>24</sup> A Parászka-interjúban megfogalmazott gondolatok a „panoptikus gépezet”<sup>25</sup> által működtetett szocialista kultúrpolitikai álláspont és a hatalom elleni küzdelem stratégiája között oszcillálnak. Parászka az értékely, a művészi színvonal emelése mellett érvel, az alkotóban megfogalmazódott gondolat, mondanivaló művészi tolmácsolásának hitelességét, a játék minőségét hangsúlyozva.<sup>26</sup>

Kulturális intézményvezetőként nehéz feladat hárult Parászka igazgatói munkásságára. Az általa összeállított 1987–88-as évadterv a repertoárbeli elgondolás változatosságát célozza. Hat új előadás képezi a műsortervet,

amely a műsorpolitika kötelező részeként három kortárs román előadást, Dumitru Solomon *Fogócska* című vígjátékát, Mihail Sorbu *Vérvörös szenvedély* című drámáját és Fodor Sándor *Csipike és Tiptupa* mesejátékát,<sup>27</sup> továbbá két szórakoztatóként meghirdetett előadást, a *Hyppolit, a lakájt*, valamint a Bulandra Színházban nagy sikerrel játszott előadás magyarra fordított változatát, a *Posket család titkát* és végül a *Vihart* tartalmazza.<sup>28</sup> Foucault szerint nem létezik hatalmi viszony kibújás vagy a lehetséges menekülés eszközei nélkül, mert jelen van a szabadságelvek által képviselt engedetlenség és egyfajta lényegi csökönység. A hatalmi viszonyok nem léteznek engedetlenségi pontok nélkül.<sup>29</sup> Ebben az értelmezésben a menekülést az ellenőrzés társadalmából a *Vihar*-előadás létrehozása képezte.

## A vihar

■ A továbbiakban egy konkrét színházi előadásra fókuszálva tárgyalom a hatalmi viszonyok és művészi megvalósítás mint a hatalmi viszonyok alóli „kibújás, a lehetséges menekülés”<sup>30</sup> közötti agonális szerkezeteket.

Visky András *A vihar* rendezőjét „színházi mágusként” emlegeti, az előadást pedig színháztörténeti toposzként tartja számon.<sup>31</sup>

A rendezői intenció kulcsszavai az „élményszerűség”, a „művészi színvonal”, a „magasra emelt mérce”, a „művészi esztétikai igényesség”, „a művészi tolmácsolás hitelessége” köré rajzolódnak.<sup>32</sup> Ebben a felfogásban irányította Parászka a színészeit, így alakulhatott az egyedít, eredetit, újszerűt hordozó entropikus testmunka. Az előadás recenziói egyértelműen kiemelik a megújuló színészi játékot, emlékezetes, igényesen koreografált, már-már mozgásszínházi szintű előadásnak nevezve a rendezést.<sup>33</sup> Külön reflektálnak a színészek teljesítményére; az Arielt játszó László Zsuzsáról Kántor Lajos a következőket írja: „Mozgásban, hangban, a szerep átgondoltságában, következetes kidolgozásában és végigvitelében e pályakezdő színész nő sokaknak példát mutathat.”<sup>34</sup> A *Vihar* entropikus testeletei nemcsak az erdélyi magyar színpadokon mutatkoztak egyedinek, de az erdélyi magyar színészoktatásból is hiányzott ez a fajta korporalitás, a színészi testek művészi kifejezőmódja. Erre a következőképpen világít rá az Arielt játszó színész nő: „Az egyetemi évek alatt semmilyen hasonló metódussal nem találkoztam, és nem volt részem ilyen jellegű munkában. Tulajdonképpen, mivel nem volt részünk ilyen jellegű mozgásművészeti, vagy egyszerűbben fogalmazva, testtudatos képzésben, igazából a kezdeti keresgélés teljesen ösztönös volt, később próbálkoztam már tudatosabban dolgozni. Amikor megkaptam a szerepet, meg is szeppentem, ugyanis nem sokkal azelőtt a főiskolás évek alatt láttam a Ciulei-féle *Vihart*, amelyben Florian Pittiş játszta Arielt, aki igen komoly mozgásművésznek is számított, évekig Franciaországban képezte magát, ha jól tudom, Bejart-nál. A mozgása lenyűgöző volt, mintha a föld felett lebegett volna végig, valóban mint egy szellemlény. Persze tudtam, hogy az én, a mi Arielünk teljesen más lesz, de még nagyon friss és igen erős volt az élmény.”<sup>35</sup>

A redundancia ellentéte a tudatos közlés. Ahhoz, hogy a színészek gesztusmunkája élményszerű testszignállá alakuljon, elmélyült szerepkonstruálást fásztó próbafolyamat szükséges. A Prosperót játszó Ács Alajos, aki az alapító generációt képviselte a szereposztásban, így vall a próbafolyamatról:

„Rendezőnk és egyúttal társulatvezetőnk, Parászka Miklós keményen megdolgoztat bennünket. Esztendők óta nem próbáltunk egy színművet ilyen hosszú ideig.”<sup>36</sup>

Hasonlóan emlékszik vissza az Arielt játszó László Zsuzsa: „A szerep megközelítése keményen megizzasztott. Már szinte mindenki ráállt egy útra, ahol keresgélhette a megoldásait, és én még mindig teljes sötétségben tapogatóztam. Már azon voltam, hogy feladom, mondtam is Miklósnak, hogy még nem késő, cseréljen le, mentse az előadást... Aztán a következő próbára behozott egy kis Picasso-albumot... Van az albumban egy szomorú, kis tarka bohóc a kék korszakából. Miklós elém tette, és azt mondta, hogy nézegessem, aztán, amikor gondolom, szóljak, és elkezdjük a próbát. Aznap órákig csak velem foglalkozott, a kezdőjelenetemmél, a monológommal, amelyben Ariel elmeséli a hajótörést, és hogy miként menekítette a szigetre a hajótörötteket. Azon a kinkeserves próbán egyszer csak megszületett a hang, a mozdulatok, a járás, valami zsigeri, revelációszerű felfedezés volt. Most már lehetett tovább keresgélni.”<sup>37</sup>

A *Viharban* megtalált meglepetésszerű, egyedülálló, specifikus testelemek a redundancia ellentétéként értelmezhető, tömör, világos, tudatos közlést hordozó testszöveget képeznek. Az indexikus és ikonikus, ironizáló mozdulatokat és magatartásformát, a kifigurázó beszédmodalitást, a beszédaktusban rejtett mutogatásokat felváltja a japán no-játékhoz hasonló mozdulatsor, a görög mímjáték, bábmozgatás, abszurd testhelyzetek, kontaktmozgások, bohócjátékok és az akrobatikus torna mint a reteatralizáció eszközei. Ezek a tudatosan kidolgozott, intenzív fizikai erőnléteket, fizikai kondíciót és koordinációt igénylő testelemek – mint a szabadság közvetítői – jelentették a 90-es éveket megelőző időszak P. Müller-féle „testi fordulatát” az erdélyi színházi gondolkodásmódban.

„A fizikai test sohasem észlelhető a maga közvetlenségében, mindig kulturális fogalmak, kategóriák közvetítésével válik számunkra hozzáférhetővé” – írja P. Müller Péter.<sup>38</sup> „A hatalmi viszonyok és a szabadság intranszitivitása között feszülő agonizmust” még inkább aláhúzza,<sup>39</sup> hogy a színészi testbe való hatalmi invesztálás diskurzusa nem szüremkedett be a *Vihar* próbaanyagába. Olyan társadalmi közegben, ahol hiányzik a demokrácia, Parászka a demokratikus színházcsinálást képviseli, megszüntetve az ideológiai imperatívuszt az alkotói folyamatban. „Némelyek úgy vélekednek, hogy a színházi gyakorlaton kívül reked a demokrácia, hogy a színházban egyfajta, múltból örökölt kaszárnyszellelem honosodott meg, ami nélkül már el sem képzelhető. Hát ez a minimális, amin én változtatni szeretnék. El kell jutnunk odáig, hogy a fegyelem belső szükségletből fakadjon, közmegegyezően alapuljon, ne a kényszer szülje. A tekintélyelv néhány kierőszoakolt siker ellenére a társulat művészi potencialitásának elsovadásához vezet. A demokratikus színházi struktúrában a minőségi munka a mérce, az értékelési kritérium, azzal biztosíthatja a helyét mindenki a társulaton belül.”<sup>40</sup>

Czintos József, a Calibant játszó színész hasonlóan vélekedik a munkaflowlamatról, kijelentve, hogy nem szereti az „őrmester rendezőket”. „Szeretem az olyan rendezőt, aki be meri vallani, ha valami nem jó, és kipróbál helyette egy másik megoldást, és aztán mindaddig próbálkozunk, amíg el nem érjük, amit a jelenettel mondani akarunk... Parászka Miklós is rendelkezik ezzel a képességgel...”<sup>41</sup>

A *Viharban* megjelenített entropikus testelemek, az egyes testek közötti viszonyok, az immanens dinamikák, a differenciálódó játékmód, a tudatos konstruálás, az emberi sajátosságok megjelenítő képessége, a beszédaktusok átértelmezése, a vizualitás előtérbe kerülése megbontani látszott a hatalmi gépezetet, demokratizálva az alávetett színészi testet. Ha a biopolitika „rátelepedett az emberi testre, az egészségre, a táplálkozási szokásokra, élet- és lakáskörülményekre, egyszóval az élet terének az egészére”<sup>42</sup>, akkor a színész bement a próbára, és elmerült a próbafolyamatban. Az alkotás aktusa a színészi test entropikus folyamatát – a Foucault-féle lehetséges menekülést – körvonalazza: relativizálódik az idő, összemosódnak a testhatárok, minden fegyelmi apparátushoz kötődő biopolitikai effektus feloldódik.

„A csorgó vizet este letöröltem a hálószoza ablakáról, másnap oda volt fagyva, fagypontra alá ment a hőmérséklet. Nem nagyon szerettünk otthon lenni. A színházban jobban fűtöttek. Lehet, hogy ez is hozzájárult, de az igazi öröm az, amikor az ember próba közben rájön a megfelelő gesztusra, hangjelzésre, érzelemkifejezésre! Nagyon kellemes érzés. A legszebb, mikor a próbán is megáll az idő. Amikor nem azt nézzük, hogy már haza kéne menni, hanem hogy még vegyünk át egy-két jelenetet. Ilyenkor jókedvű a társulat, megy a munka, és feltehetően jó lesz az előadás is.”<sup>43</sup>

#### ■ JEGYZETEK

1. Fülöp Géza: *Az információ*. ELTE Könyvtartudományi Informatikai Tanszék, Bp., 1996. 31.
2. Visky András: *A játék mint tagadás*. A Hét 1988. 1. sz.
3. Balázs Géza: *Gesztusviccek Magyarországon*. Jel-Kép. A Magyar Médiaért Alapítvány és az MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport folyóirata 1999. 4. sz. 43–49.
4. Uo.
5. Róka Jolán: *Kommunikációtan. Fejezetek a kommunikáció elméletéből és gyakorlataiból*. Századvég Kiadó, Bp., 2002. 43–47.
6. Fülöp Géza: *Entrópia és információ*. Korunk 1983. 1. sz. 9.
7. P. Müller Péter: *Test és teatralitás*. Balassi Kiadó, Bp., 2009. 17.
8. William Shakespeare: *A vihar*. Bemutató időpontja: 1988. október 7. Helyszín: Szatmári Északi Színház. Rendező: Parászka Miklós. Zeneszerző: Manfredi Annamária. Fordító: Mészöly Dezső, Babits Mihály. Díszlet- és jelmeztervező: Gheorghiane Mária. Társulat: Szatmári Északi Színház, magyar tagozat. Színészek: Török István (Alonso), Kilyén László (Sebastian), Ács Alajos (Prospero), Tóth-Pál Miklós (Antonio), Koncz István (Ferdinand), András Gyula (Gonzalo), Bessenyei István (Adrian, kormányos), Diószeghy Iván (Francisco, kapitány), Fülöp Zoltán (Trinculo), Szélyes Ferenc (Stephano), Czintos József (Caliban), Fülöp Erzsébet (Miranda), László Zsuzsa (Ariel).
9. Michel Foucault: *Panoptikusság*. In: *Uő: Felügyelet és büntetés*. Gondolat Kiadó, Bp., 1990. 296.
10. Marian Popescu: *Cât de contemporană este dramaturgia română*. [http://marianpopescu.arts.ro/cat-de-contemporana-este-dramaturgia-romana/?fbclid=IwAR2b7c\\_Vedt6Q9iNKkMSBvMajPcOLA\\_G6gP-EHWkLrgpGYQHPIpNcSPT1P0](http://marianpopescu.arts.ro/cat-de-contemporana-este-dramaturgia-romana/?fbclid=IwAR2b7c_Vedt6Q9iNKkMSBvMajPcOLA_G6gP-EHWkLrgpGYQHPIpNcSPT1P0). Letöltés: 2020. 10. 09.
11. Bár Popescu szerint voltak ebben az időszakban élvonalbeli szerzők, mint Iosif Naghiu, Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon vagy Ion Baiesu, az 1989 után kialakult új kontextus, majd a digitális metamorfózis hamar törölte őket a kulturális emlékezetből.
12. Foucault Michel: *A hatalom mikrofizikája*. In: *Uő: Nyelv a végtelenhez*. (Ford. Sutyák Tibor) Latin Betűk, Debrecen, 2000. 315.



13. Uo. 323.
14. Uo.
15. Visky András: *Etűdők kora*. Korunk 1989. 6. sz. 433.
16. Hajdu Győző: *A Kis Színház nagy publikummal című nézőtéri párbeszédként*. Igaz Szó 1987. 1. sz.
17. Erre a periódusra datálódik a Politikai nevelés és szocialista kultúra III. pártkongresszusa, az itt elhangzott Ceaușescu-beszéd szintén a kommunista szerzők darabjait szorgalmazza.
18. Michel Foucault: *A szubjektum és a hatalom*. In: Uő: *Testes könyv II.* (Ford. Kiss Attila) ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1997. 273.
19. Visky: *Etűdők kora*. 433.
20. Uo. 434.
21. Uő: *A játék mint tagadás*. A Hét 1988. 1. sz. 435.
22. Zsehránszky István: *Kezet fogni*. A Hét 1988. április 28. 6.
23. Sike Lajos: *A társulat hírnevéhez méltóan*. A Hét 1988. szeptember 29. 9.
24. Sike Lajos: „*A művészi színvonal emelése révén közelebb kerülni a közönséghez*”. Romániai Magyar Szó 1987. 9. sz. 4.
25. Foucault: i. m. 1990. 267.
26. Sike: „*A művészi színvonal emelése révén közelebb kerülni a közönséghez*”. 4.
27. A mesejáték kitűnő stratégiának bizonyult a hazai szerzőket propagáló hatalmi ideológia ellen, hiszen Fodor Sándor elismert szerzőként volt számontartva.
28. A *Romániai Magyar Szóban* megjelent interjújában Parászka még Kincses Elemért említi a *Vihar* meghívott rendezőjeként.
29. Foucault: *A szubjektum és a hatalom*. 290–291.
30. Uo.
31. Visky András: *Parászka Miklós laudációja*. Művelődés 1994. 12. sz. 23.
32. Sike: „*A művészi színvonal emelése révén közelebb kerülni a közönséghez*”. 4.
33. Kántor Lajos: *Caliban tragédiája*. Utunk 1988. október 28. 1.
34. Uo.
35. László Zsuzsa, szerkesztett oral history interjú. Időpont: 2020. szeptember 15.
36. Sike: „*A művészi színvonal emelése révén közelebb kerülni a közönséghez*”. 9.
37. László: i. m.
38. P. Müller: i. m. 84.
39. Foucault: *A szubjektum és a hatalom*. 287.
40. Zsehránszky: i. m. 6.
41. Darvay Nagy Adrienn: *Jókedvűen görgetni a követ*. Színház 1996. 1. sz. 27–29.
42. Michel Foucault: *Bio-politika és bio-hatalom*. (Ford. Ádám Péter) Pompeji, 1992. 1. sz. 127.
43. Darvay Nagy: i. m.