



THEATRON

14. évf. 4. szám
2020. tél

Engedelműveléssel megtartom művészetemet

THEATRON

*Engedelmükkel
megtartom művészetemet*

Színháztudományi periodika
14. évfolyam, 4. szám
2020. tél

Szerkesztőség, kiadó:
Theatron Műhely Alapítvány
1041 Budapest
Kiss János utca 4/A.
E-mail: theatronalapitvany@gmail.com

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna
Felelős szerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A szerkesztőbizottság tagjai:
Kiss Gabriella
Schuller Gabriella
Timár András

A szám a Nemzeti Kulturális Alap,
a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Állam-
titkárság, a Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt.
és a Studium Prospero Alapítvány
támogatásával jelent meg.


Nemzeti Kulturális Alap

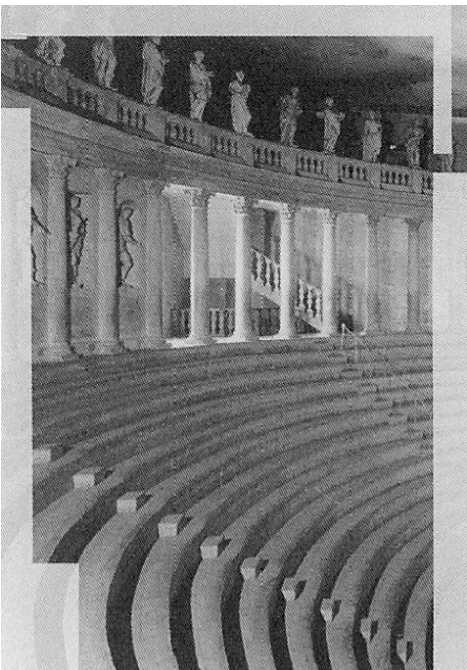

studium
prospero
alapítvány

MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL


MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG


BETHLEN GÁBOR
Alap

ISSN14189941



Tartalom

Államosított kultúra

- 2 **Színház a testvéri együttélés jegyében (1954–1957)**
Három történelmi dráma az Állami Székely Színház színpadán
SZABÓ RÓBERT CSABA
- 17 **A KISZ megalakulása és működése a Színház- és Filmművészeti Főiskolán**
KELEMEN KRISTÓF
- 26 **Ascher Tamás: *Chicago*, 1981.**
SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

Kortárs vonzásokörzet

- 33 **A drámaként olvasás lehetősége. Esterházy Péter három dramolettjéről**
KOVÁCS NATÁLIA
- 45 **Magánmitológiák Nagy József és Romeo Castellucci előadásaiban**
GEMZA MELINDA
- 61 **A kortárs amerikai kertváros reprezentációja**
Bruce Norris *Clybourne Park* című drámájában
NÉMETH NÓRA

Műfaji lekerítés

- 73 **A Színpadművészeti Stúdió története**
GARA MÁRK
- 81 **A napló mint önmeghatározási forma**
SZENTECZKI ZITA
- 92 **Gyöngysor-dramaturgia**
PATONAY ANITA

Színház a testvéri együttélés jegyében (1954–1957) Három történelmi dráma az Állami Székely Színház színpadán

SZABÓ RÓBERT CSABA

„...de minden darabhoz mellékelni kell az eszmei mondanivalót is.” (Kardos G. György: *Jutalomjáték*¹)

„Történelmi feladatuk kaptuk tehát, hogy románok, magyarok s más nemzetiségűek együttélését, régi viszálkodását s napjainkban megvalósuló nagyszerű baráti összefogását művészi módon ábrázoljuk.” (Földi Lajos: *Egy cserbenhagyott műfaj*²)

A történelmi dráma

Jelen tanulmányban a marosvásárhelyi Állami Székely Színháznak az 1950-es évek közepén, a román-magyar „testvéri együttélés” ideológiai szempontjai szerint létrehozott három előadását elemzem. Tisztában vagyok azzal, hogy a repertoár sok más szempont szerint is alakult, tanulmányom mégis kizárólag a nemzetiségi együttélés különböző fokú, történelmi drámák révén való tematizálását, a színpadra állítás kontextusát és az előadások megvalósulásának fenti szempontjait vizsgálja. A három előadás: Ilyés Gyula *Fáklyaláng*, Horváth Ágoston *Varga Katalin* és Kós Károly *Budai Nagy Antal* című drámáinak színpadra állításai. Az 1954-es, 1955-ös és 1957-es előadások körüli hatalmi beszéd elemzése kapcsán azt állítom, hogy Marosvásárhelyen, az 1950-es évek derekán a szigorúan ellenőrzött, kritikai állításokkal kísért repertoár alakítása a hatalom

egyik kísérlete volt a történelmi emlékezet, azon belül a színházi emlékezet létrehozására, „befolyásolására”. Ezek jól mutatják, hogy amikor az államhatalom használja és a maga képére alakítja a kulturális tartalmakat, mindig a túlhatalom szándéka fejeződik ki. A három előadást a játszott drámák műfaja, a történelmi dráma köti össze, továbbá az, hogy a magyar-román együttélést tematizálják, különböző korok különböző történetei által.

Mindez azért fontos, mert a vizsgált időszakban a történelmi dráma mint emlékezeti hely akarása a repertoár alakításának egyik legfontosabb tényezője a színházi élet körüli hatalmi beszédben. Hatalmi beszédnek tekintem azokat a megfogalmazott kritikákat, amelyeket a hatalom képviselői (folyóiratok vezetői, vezető kritikusok, kulturális bizottságok tagjai), a színházi élet közvetlen képviselői (társulatvezetők, színházigazgatók, színészek stb.) és kulturális újságírók tesznek magukévá a színházcsinálás kapcsán.

Az ötvenes évek Romániájában az államhatalom által irányított kultuszépítés középpontjában mindig a hős áll. A kultusz középpontjába állított hősnőn keresztül történő cselekményesítés, a történelem újramondásának célja az érvényben lévő ideológiai kurzus legitimálása a Pierre Nora fogalmával leírható *lieu de mémoire*-ok³ létrehozása révén.

Az 1950-es évek Romániájában a Maros Magyar Autonóm Tartomány létrejötté olyan hatalmi szándékok megjelenését hozta a

¹ KARDOS G. György, *Jutalomjáték* (Budapest:

² FÖLDI Lajos, „Egy cserbenhagyott műfaj”, *Igaz Szó* 5, 2 sz. (1957): 313–315, 313.

³ Pierre NORA, „Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája”, ford. K. HORVÁTH Zsolt, *Aetas* 14, 3. sz. (1999): 142–157.

művészeti, de a hétköznapi életbe is, amelyek a magyar-román testvéri együttélést tematizáló tartalmak propagálását tűzte ki célul. Az államszocializmus uralta hatalmi beszédmód a történelem újramondása, a cselekményesítés által leírható mezsgyén haladt, fő célja pedig olyan államkép megalkotása volt, amelynek múltja a jelenidő pontosan körülhatárolt szempontjai szerint írandó újra. A jelenidősítés, a múlt történelmi eseményeinek a jelenbe ágyazott magyarázata, a jelennek végpontként kezelt kilátója, ahonnan a múlt eseményei értelmezhetőek, az államhatalom által sulykolt fejlődés-vízióknak egyik legfontosabb retorikai, ideológiai ágazataként robbant be.

Az előadások elemzésében a korabeli sajtóban közölt kritikákra, tanulmányokra és interjúkra, fotókra, archív anyagokra, valamint visszaemlékezésekre, az Oral History módszerére támaszkodtam. Érintem az előadások kontextusát, azt a szélesebb értelemben vett beszédmódot, amely körülvette és meghatározta az előadások elő- és utóéletét, létrejöttük körülményeit. A három előadás kapcsán sikerült azonosítanom olyan eseményeket, amelyek közül néhány akár önmagában is emlékezeti helyként működhet, ily módon hozzájárulhat az előadások emlékezeti helyé alakulásában, esetleg a hatalom szándékaitól eltérő módon befolyásolva azt. Ilyen esemény Illyés Gyula Marosvásárhelyre látogatása, Kovács György színész szokatlanul hosszú „vallomása” a *Fáklyaláng* főszerepe kapcsán (is), a *Budai Nagy Antal* 1937-es vígszínházi, majd 1957-es Madách Színházi előadása, a bábolnai emlékmű felállítása, a *Varga Katalin* megírása körüli kulturális bizottsági viták, a Székely Színház fennállásának 10-ik évfordulója.

„Ez nem kultúrfölény, csupán történelmi múlt”
A hatalom nyelvének elsajátítása,
avagy Kovács György a cirkuszban

„Akkor tetőzik a történelem politikai használata, amikor az állam – törvény útján – egy-

szer csak kötelezővé teszi egy bizonyos múlt emlékezetét.”⁴ Gyáni Gábor megállapítása a törvény által kötelezővé tett nemzeti ünnepekre vonatkozik, ám vonatkoztatható azokra a történelmi múltból a jelen politikai ideológiájához simuló, ahhoz illő történelmi alakokra is, akik a politikai-ideológiai panteonban elfoglalhatják helyüket az államhatalom szelekciója révén. A történelmi hősök által újramondható múlt a jelen viszonylatában bír értékkel. A kommemoráció Gyáni által használt fogalma az emlékezés kötelessége révén diszkreditálja a tudományos megközelítés formáit:

„Attól a pillanattól fogva, hogy az államhatalom magáévá teszi az »emlékezés kötelességét«, és kommemorációként rendszeresíti a hozzá társított politikai diskurzust (és cselekvési sort), többé nem a történészek írják a történelmet, hanem a politika diktálja. A történelem politikai használata ugyanis arra szolgál, hogy eszközként lehessen rá támaszkodni a jelenbeli hatalmi küzdelmek során.”⁵

Ilyenképpen a cselekményesítés számtalan tehertől szabadul meg, de minden esetben a nyelv közegében születik újjá.⁶

Míg a nyilvános térben az államszocializmus kijelölte fogalmi rendszer szerinti beszédmód érvényesült, a háttérben, a nyilvánosság elől elzárt terekben (mint például a vezető kulturális, irodalmi lapok szerkesztőségének levelezésében) zajló viták, érvelések

⁴ GYÁNI Gábor, *A történelem mint emlék(mű)* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2016), 122.

⁵ GYÁNI, *A történelem...*, 124.

⁶ Vö. „Valamennyi történelmi narratíva feltételezi a megjeleníteni vagy megmagyarázni kívánt események figuratív ábrázolását.” Hayden WHITE, „Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája”, in *A történelem terhe*, ford. BERÉNYI Gábor et al., 68–102 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 93.

jól érzékeltetik a lemaradást a Párt által megszabott irányhoz való felzárkózásban, a bizonytalanságot és a zavart. Ezekből kitűnik, hogy a múlt újraírásának és újraértelmezésének nehézségeivel küszködő alkotók az államhatalom által létrehozott nyelv fogalomrendszerét felhasználva próbálnak érvelni a múlt alapvetően másfajta ismerete mellett. A beszédmód legfőbb jellemzője „a harc” fogalmának kiterjesztése a múlttal való jelenbeli foglalkozásnak mint módszertannak a magyarázatára.

„Szóval én nem festek sötéten és hazudni sem akarok, sem így, sem úgy. A versben arról teszek bizonyosságot, hogy ismerem és magamévá teszem a román nép múltját és harcolok, hogy ennek a szomorú, sötét múltnak eltüntessük sanyarú, átkos nyomait. Mert ezek a nyomok vannak. Tagadd le, hogy nincsenek. (...) Ez nem kultúrfőlény, csupán történelmi múlt.”⁷ – írja Horváth István költő.

A múlt eltüntetése, magyarként a lehetőség és szándék a román nép múltjával való azonosulásra („magamévá teszem”), a kultúrfőlény lehetséges vádjának retorikai fordulattal való kivédése és pusztá történelemként elkönyvelése – mindez jól érzékelteti azt az irányt, amelyet egyfelől a hatalmi szándékkal való azonosulás, másfelől a megfelelés nehézségeit a hatalom nyelvi fordulatának átvételével maszkírozó attitűd jellemez.

De az is a problematika részévé válik, hogy mi történik akkor, amikor a hatalom a nem-színházi tereket (gyárak, kultúrotthonok, csűrök stb.) jelöli ki a professzionális színházi ágensek számára, a népnevelés célja érdekében.

⁷ HORVÁTH István költő levele Hajdu Győzőnek, az *Igaz Szó* főszerkesztőjének. 1954. május 12. Forrás: a *Látó* archívuma.

„A Vigyázó [az *Igaz Szó* rovata – Sz. R. Cs.] részére volna egy témám, kissé bizarr, ezért nem is írom meg addig, míg nem ismerem véleményüket. Nemrégiben itt volt Kovács György és két este szavalatokkal lépett fel a cirkuszban. A dolog nagy feltűnést keltett, elsősorban szokatlanságával, egyes széplelkek el is ítélték a művészt. Nos, ezt szeretném kommentálni, ahogy én érzem és érzem, vagyis hogy szerettem a cirkusz közönsége előtt kiállni, irodalmi értékű szavalatokkal, bátor tett volt. Mi az elvtársak véleménye, helyes-e a dolgot népszerűsíteni? Persze, hogy Kovács Györgynek mennyiben volna kellemes erről olvasnia, azt nem tudhatom.”⁸

Simon Magda, nagyváradi író bizonytalan kérdésében azzal viaskodik, hogy mit lehet magasművészetnek tekinteni akkor, amikor a művészeti produkció a tömegeknek szól, amikor nem színpadon, hanem a cirkuszi porondon jelenik meg. Az írástudók útkeresése az ötvenes években jól tetten érhető, és arról árulkodik, milyen nehézséget okozott a felzárkózás a kultúra használatának és irányának az államhatalom meghatározta elveihez. A hatalom nyelvének tanulása, elsajátítása zajlik, amely a népnevelés (a cirkuszban, falvakban – a klasszikus színházi terek mellőzésével – történő fellépés) és a művészeti igényesség közötti szakadék, a hakti és a professzionális színészi munka közötti szakadék ideologikus áthidalását tűzte ki célul.

*A történelmi feladat,
avagy kik léphetnek színpadra?*

A testvéri együttélés mint a kulturális tartalmak retorikai-ideológiai szervező szempontja elsősorban a történelmi hősök azono-

⁸ SIMON Magda levele az *Igaz Szó* szerkesztőségének. 1954. július 20. Forrás: a *Látó* archívuma.

sításán keresztül zajlik az ötvenes években. Hogy kik léphetnek a színpadra, milyen hősről lehet és szükséges irodalmi és színpadi műveket létrehozni, az a korabeli sajtóból, az emlékműállításokból, megemlékezésekből stb. jól körvonalazható. Benkő Samu egy 1954-es írásában felsorolja a „néptömegek [azon] történelmi mozgalmait”, amelyekről írni szükséges: az 1437-es bábolnai felkelés, az 1514-es Dózsa-féle parasztlázadás, a Rákóczi-szabadságharc, a Horea-Closca-Crisan-féle mőcvidéki jobbágyfelkelés, a Varga Katalin vezette „forradalmi harcok”, az 1848-as forradalom, az 1907-es román parasztfelkelés.⁹ Ha megnézzük a Székely Színház 1954–1957 közötti repertoárját, valamint a kiválasztott három előadást, egyezést találunk a javasolt témák, korok és hősök, illetve a színre vitt drámák témái, korszakai és hősei között.

Az együttélést tematizáló történetek célja a megbékélés, a színre lépő hősök sorsán keresztül ábrázolva, akiknek alakja a múlt és a jelen feloldása. „Történelmi feladatul kaptuk tehát, hogy románok, magyarok s más nemzetiségűek együttélését, régi viszálykodását s napjainkban megvalósuló nagyszerű baráti összefogását művészi módon ábrázoljuk,”¹⁰ – írja Földi Lajos 1957-ben. A régmúlt és a jelen szembeállítás mint a jelenben megvalósult baráti együttélés toposzán alapuló művészeti eszmény felvillantja ugyan a viszálykodást, de a múltba utasítja vissza. A harcok kultúrharci fogalmi szerinti beszéd mód az 1956 jelentette törést is elfedi, fölülírja, és mivel nem beszél róla, figyelmen kívül hagyja, semmissé nyilvánítja. Üzenete: ha nincs konfliktus, ha elérkezett a megbékélés, a hatalommal szembeni felkelés értelmetlen, semmis.

⁹ BENKŐ Samu, „Haladó hagyományaink és könyvkiadásunk”, *Igaz Szó* 2, 11. sz. (1954): 105–106, 105.

¹⁰ FÖLDI Lajos, „Egy cserbenhagyott...”, 313.

Fáklyaláng

Mítoszok, kultuszok és kontextusok

Balogh Edgár 1967-ben (!), a *Korunk*ban arról ír az Avram Iancu-ünnepségsorozat kapcsán, hogy a Mőcvidéken felröppent a hír: Kossuth Lajos és a román népvezér találkozhatott az 1848-as szabadságharc idején. Bár a történészek minden kétséget kizáróan cáfolják, a „mítoszeremtő népfantáziában” megtörtént a találkozásuk, állítja Balogh, és a történelem mai menetére hivatkozva úgy fogalmaz: „lelki konkordanciáról van szó, s akik valahol megfogalmazták a szép híradást, valójában csak azt domborították ki, ami már akkor lehetséges volt, s ha nem is válhatott valóságra, a dolgokban ott rejlett, belőlük megérkezett.”¹¹ Ha elfogadjuk Gyáni Gábor megállapítását, aki Hayden White-ra hivatkozva azt írja, hogy „az elbeszélte múlt által keltheti a valóság benyomását, hogy életünk eseményeit olyan »kulturálisan szentesített jelentésekkel ruházzuk fel«, melyek csupán a mítoszokban és az irodalomban lelhetőek fel,”¹² akkor világossá válik, hogy a(z újra)konstruált múlt a meglévő hősökre építve fogalmazza újra, teszi valóságúvá és ruházza fel új jelentésekkel az ismert, kanonizált eseményeket és történelmi alakokat, de mindig a jelen szempontjai szerint.

A Kossuth-kultusz (és az 1848-as forradalom) újragondolását a magyarországi államhatalmi beszéd mód szintjén Andics Erzsébet végzi el a második világháború után.¹³ Meg-

¹¹ BALOGH Edgár, „Iancu és Kossuth”, *Korunk* 26, 8. sz. (1967): 1049–1050, 1049.

¹² GYÁNI Gábor, *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése* (Budapest: Napvilág Kiadó, 2000), 57.

¹³ Ld. ANDICS Erzsébet, *A magyarországi munkásmozgalom az 1848–1849-es forradalomtól és szabadságharctól az 1917-es Nagy Októberi Szocialista Forradalomig* (Budapest: Szikra, 1954); ANDICS Erzsébet, *Kossuth harca az árulók és megalkuvók ellen a reformkorban*

közelítésében a Kossuth-kultusz teljes mértékben megfelel a szovjet mintára történő berendezkedés folyamatának, s központi eleme az orosz nép iránti mindenkori barátság. Az orosz-magyar barátság azonban ilyenformán nemcsak szabadságharcnak a cári sereg által történt leverése, hanem a második világháborúban az orosz fronton harcoló magyar hadtestek fölött is szemet huny.

Az 1948-as forradalom újramondására való törekvés az orosz-magyar testvéri barátság szemszögéből, jól érzékelhető Illyés Gyula *Fáklyaláng* című drámájában.¹⁴ A darab az Aradon körbezárt Kossuth és Görgey közötti vitát állítja középpontba, s megírásában a szerző egyszerre érvényesíti az orosz nép jószándéka iránti elkötelezettségét, főként Görgey alakján keresztül, illetve Kossuth végsőkig kitartó, a harcot fel nem adó, ezért emigrációba menekülő figurájának elmentmondásosságát. A józan ész képviselője és az oroszok barátságát élvező Görgeyvel szemben Kossuth olykor elvakultnak, a valóságot nem tisztán látó államférfinak, ellenben remek szónoknak tűnik. Görgey tette, vagyis hogy az oroszok előtt leteszi a fegyvert, s így emberéleteket ment meg, világos üzenettel bír a jelenben: a szovjet csapatok felszabadítók, jót akarnak, és mindig is a magyarok barátai voltak a történelem során. Illyés ugyanakkor a darab utójátékában a népi alak, azaz Józsa figuráján keresztül kimondja Görgey árulóságát. Illyés trükkje az, hogy a magyar népet képviselő Józsa, aki meglátogatja az emigrációban élő, megöregedett és komikus karakterként csetlő-botló, folyton nagy szónoklatokba kezdő és azokat abbahagyó Kossuthot, a magyar történelemnek csak egy múzeumba való, relikviának beillő Kossuthját találja Olaszországban, akit már nem lehet komolyan venni. De arra mindenképpen alkalmas, hogy folytonossá-

és a forradalom idején (Budapest: Szikra, 1955).

¹⁴ ILLYÉS Gyula, *Fáklyaláng* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1953).

got teremtsen azzal az élő közvélekedéssel, miszerint Görgey áruló volt. Ilyenformán Illyés egyfelől megjeleníti az államhatalom ideológiáját a testvéri együttélés mítoszáján keresztül, másfelől a Kossuth-kultuszt is életben tartja.¹⁵

A Kossuth-kultusz erősségének bizonyítéka a Székely Színház által műsorra tűzött *Fáklyaláng*, amely komoly sikert ért el: 102-szer játszották (50-szer Marosvásárhelyen, 52-szer kiszálláson), és összesen 46.792 néző látta.¹⁶ Elnyerte a legjobb előadásnak járó díjat, Kovács György és András Márton, az előadás két szereplője állami kitüntetésben részesült, és a századik előadáson megjelent Marosvásárhelyen Illyés Gyula, a mű szerzője is.

Gálfalvi Zsolt, az *Igaz Szó* egykori szerkesztője az előadás (és a darab) sikerét nem a drámaíró személyében, hanem a Kossuth-kultusz elterjedtségében látja: „Illyést nem ismerték még sokan Vásárhelyen, de attól, hogy Kossuthról szólt a darab, tódultak az emberek.”¹⁷ Gálfalvi szerint, bár Illyést nem ismerték, de a tény, hogy ő volt az első kortárs magyarországi szerző, akinek a darabját a második világháború után Marosvásárhelyen bemutatták, szintén hozzájárulhatott a sikerhez. E bemutató pedig a Magyarország és a magyarországi kulturális élet felé való nyitásnak volt köszönhető, amelyet Stefano Bottoni a korszak (az 1956 előtti pár év) általános kultúrpolitikai enyhüléseként jelle-

¹⁵ Vö. „Illyés Gyula a történelmi igazsághoz tartja magát, a tömegek, a nép történelmi tapasztalatához. Kossuthból úgy alkot pozitív hőst, hogy félredobja nemesi korlátait, (...) s Kossuth eggyé válik a néppel.” SZÁSZ János, *„Fáklyaláng. Illyés Gyula színművének bemutatója a marosvásárhelyi Székely Színházban”, Utunk* 12, 44. sz. (1954): 3.

¹⁶ Kimutatás az 1954/55-ös évadról. Forrás: a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Színház-történelmi Kutatóközpontja.

¹⁷ Gálfalvi Zsolt szóbeli közlése. 2020. március 21.

mez.¹⁸ Bottoni az enyhülést azzal magyarázza, hogy a helyi befolyásos értelmiség sikeresen dekódolta a hatalom nyelvét,¹⁹ így módon megtanulta használni a rendelkezésére álló eszközöket, és érvényesíteni tudta szándékait a kultúrharcban.

A *Fáklyaláng* színpadra kerülésében valószínűleg annak is szerepe lehetett, hogy Illyés drámája a nemzetiségi együttélés szempontjait is szállítani tudta. Ha nem is jelennek meg benne román nemzetiségű szereplők, több utalás történik a románságra, mint a magyar szabadságharc törekvéseiben aktív szerepet játszó népre, illetve a múlt példái közül a Horea-Closca-Crisan-féle parasztfelkelést szó szerint említik:

CSÁNYI: Nincs választás. Ha dacol [Görgey], ellenére milyen erőre támaszkodhatunk?

SZEMERE: Megmondtam!

VUKOVICS: Úgy van!

AULICH: Az anarchia erejére? Hóra és Kloska és Dózsa »viharára«?²⁰

A Horea-féle felkeléssel összefüggésbe hozott 1848-49-es szabadságharc az államszocialista hatalom történelemszemléletének is megfelelt: a történelmet fejlődésszerűen fogja

¹⁸ Stefano BOTTONI, *Sztálin a székelyeknél. A Magyar Autonóm Tartomány története (1952–1960)* (Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 2008), 186.

¹⁹ Lásd. a *Vörös Zászló* napilapban megjelent ajánlót „A *Fáklyaláng* bemutatója elé” címmel, aminek szerzője a hatalom által elvárt nyelven beszél az előadásról, a hatalom nyelvi fordulatait használva: „Ahogyan Illyés Gyula megmutatja a negyvennyolcas forradalmat, ösztönzést merítünk belőle, hogy minden erőnkkel óvjuk és védjük azokat az eredményeket, amelyeket pártunk vezetésével értünk el.” *Vörös Zászló*, 1954. október 12., 4. (Kiemelések tőlem – Sz.R.Cs.)

²⁰ ILLYÉS Gyula, *Négy dráma* (Budapest: Magvető – Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975), 33.

fel, amely az elnyomásból a felszabadulás felé tart, és jelene a baráti együttélést és a békét valósítja meg.

Illyés 1953-ban jelentette meg a művet, ám ősbemutatója egy évvel korábban, 1952. december 12-ikén volt a Nemzeti Színház Kamaraszínházában, Gellért Endre rendezésében, Kossuthot pedig Bessenyei Ferenc játszotta. A *Szabad Népnak* a bemutatóról megjelent ideológiakritikája, hogy tudniillik a szerző „túlhangsúlyozza a reakció erejét, lebecsüli a szabadságeszme, a nép erejét”,²¹ már nem jut túl a magyar-román határon: a fellapozható sajtóban (*Utunk*, *Igaz Szó*, *Vörös Zászló*) a vásárhelyi előadás kritikái egységesen pozitívak. Stefano Bottoni ugyanakkor levéltári kutatásai alapján arról ír, hogy Hajdu Győző, az *Igaz Szó* főszerkesztője élesen bírálta a Székely Színház Erdély-szerte nagy sikerrel játszott *Fáklyaláng*-előadását, mivel abban „a román-magyar kapcsolatokra 1848-ban jellemző konfliktust állították színre.”²² Hajdu kritikája az előadás diadalútja tekintetében valószerűtlenül erőtlen kísérletnek hat.

Dramaturgia

A *Fáklyaláng* három felvonásból áll, központi konfliktusa a Kossuth-Görgey-féle egymásnak feszülés a szabadságharc folytatásáról vagy annak feladásáról, a fegyverletételről. A feszült helyzetet mintegy feloldó, könnyedebb lezárással az idős Kossuth és egykori ajtónállója, Józsa, a nép fia komikus elemek-

²¹ GIMES Miklós, „*Fáklyaláng*. Illyés Gyula drámája a Katona József Színházban”, *Szabad Népnak*, 1953. január 6., 3. Valamint Herczog Noémi elemzése a theatron.hu oldalon, hozzáférés: 2020. 11.14.,

<http://theatron.hu/philter/faklyalang/>

²² Stefano BOTTONI, *Sztálin...*, 192. (Lungu György néptanács alelnök jelentése a marosvásárhelyi Székely Színház és a sepsiszentgyörgyi Magyar Állami Színház tevékenységéről az 1954-55-ös évadban megtalálható itt: ANDJM, fond 1134, dosar: 119/1955, 79-91. f.)

kel tűzdelt találkozását látjuk. A dráma tér- és időegységét élesen megbontja a szerző által Utójátéknak nevezett harmadik felvonás: míg az első két felvonás az aradi vár kazamatájában, a világosi fegyverletételt megelőző napok egyikén játszódik, addig az utolsó felvonás Olaszországban, negyven évvel később. A két világosan elkülönülő egység első felét Szász János kritikus „görög klasszikus tragédiához” hasonlítja, míg a második egységet „a vígjátékokban számtalanszor felhasznált, úgynevezett tévedések játékát” kínáló megoldáshoz hasonlítja, megjegyezve, hogy „ezegyszer nem komikus a helyzet”.²³ Szász kritikájából egyértelmű, hogy Szabó Ernő rendező nem tér el radikálisan a dráma szövegétől, a második felvonás nyitójelenetét, amely az első zárásának azonnali folytatása, dramaturgiai fogásnak tekinti, „egy jelentős drámai pillanat megismétlésének”.²⁴

Rendezés, színészi játék

Bár nem áll rendelkezésünkre mozgóképes felvétel az előadásról, a fotók és a kritikák alapján biztosan megállapítható, hogy az előadásra a realista rendezés jellemző. Szergej Bondarcsuk, szovjet filmszínész-filmdirektőr, aki megnézte a *Fáklyalángot*, majd az előadás színészeivel együtt részt vett egy kerekasztal beszélgetésen, épp ezt méltatja, amikor Szabó Ernő atmoszférateremtő erejéről beszél, amellyel a rendező a kazamatákon kívüli világ eseményeit ábrázolja: „A színpadra bejövő szereplők magukkal hozzák a kinti események hangulatát, a csataterrek levegőjét, a társadalmi harcok szótalan hírét. A rendező érdeme, hogy a két főszereplő párharcában a szabadságért folyó nagy harc tükröződik.”²⁵ Ugyanakkor a csataterőről érkező huszárok makulátlanul tiszta unifor-

²³ SZÁSZ János, „A Fáklyaláng...”, 3.

²⁴ SZÁSZ János, „A Fáklyaláng...”, 3.

²⁵ N. N., „Bondarcsuk beszélgetése a Székely Színház színészeivel”, *Utunk* 9, 43. sz. (1954): 1.

misa kapcsán megjegyzi, hogy a hitelesség rovására megy. (Nem tudunk eltekinteni annak említésétől, hogy a kerekasztal beszélgetésről szóló, névtelenül jegyzett tudósítás fölül egy *Kommunisták vallatása* című grafikát szednek a szerkesztők.)

Szász János szintén a belső és a külső világ között megteremtett kapcsolatot említi Szabó Ernő rendezői erényeként:

„A ki-bejövő emberekkel a kazamatablakon idegesen, gondterhelten, ki-ki a maga módján kitekintgető, a félfüllel mindig kifelé hallgatózó szereplőkkel Szabó Ernő megteremtette azokat a külső feltételeket, amelyekkel ábrázolni tudta, hogy ez a kazamata része annak a nagy arcvonalnak, amelyen a társadalmi erők a történelmi fordulóponton összecsapnak.”²⁶

Bondarcsuk hozzászólásából kiderül, hogy a Kossuthot alakító Kovács György „fokozatosan, lassan építette fel szerepét”, de „túloz a mozgás és gesztusok tekintetében”.²⁷ Szász ezzel szemben Kovács játéka kapcsán a „néptribuni mozgás hiteles alakításáról”, a „taglejtés túlságos hangsúlyozását” a belsőből jövő hittel elfogadtató játékról beszél. És hogy „milyen ez a kossuthi bennső? A hűség lángja ég benne, a nép ügyéhez való hűségé, a forradalom igazságába vetett hit.”²⁸

Kovács György az *Igaz Szóban* szokatlanul hosszú, 16 oldalas, önéletrajzi vallomásnak²⁹

²⁶ SZÁSZ János, „A Fáklyaláng...”, 3.

²⁷ N. N., „Bondarcsuk...”, 1.

²⁸ SZÁSZ János, „A Fáklyaláng...”, 3.

²⁹ Kovács György, „Súgó nélkül”, *Igaz Szó* 4, 2. sz. (1956): 245–259, 245. „Nem kértek tőlem csalhatatlan, dogmává merevedett szabályokat, prófétai útmutatást, szakállas színház-tudományi elméletet, de amit kértek, talán ennél is nehezebb, »igaz szót«, őszinte vallomást, már-már feledésbe merült emlékek felidézését. Életem filmjének visszaforgatását azzal, hogy egy-egy határkö-

beillő szöveget közöl *Súgó nélkül* (!) címmel, amelyben a realista játéktípus mint egyedül járható út mellett teszi le voksát. A Kossuthszerepről így ír: „Nemcsak Kossuthot kellett játszani, de rajta keresztül bemutatni azt a forradalmi erőt, ami 1848-ban a magyar szabadságharcosokat a szabadságeszmék legfőbb hordozóivá tette. Görgey nemcsak Kossuth politikai ellenfelét, de az egész akkori reakciót képviseli. Józsa nemcsak a Kossuthért lelkesedő jóságos, hűséges dunántúli paraszt, hanem maga a felszabadulásra váró nép.”³⁰

Bondarcsuk és a több interjú is adó Illyés nyilatkozataira egyaránt a lelkesedés, a testvéri, baráti együttélést lépten-nyomon hangsúlyozó, túlzó retorikai fordulatokkal kifejező megnyilvánulás jellemző.

„Eljött Magyarország!”

A Székely Színház meghívására, a *Fáklyaláng* 100-ik előadására 1956 január utolsó napjaiban Marosvásárhelyre érkezik Illyés Gyula, a darab szerzője. Gálfalvi Zsolt szerint az előadás által Erdélyben is egycsapásra széles ismertséghez jutó írot hatalmas érdeklődés közepette várta a közönség. Az esemény jelentőségét visszafogandó az előadás előtti ünnepi beszédet nem Tompa Miklós igazgató, hanem „egyik színésze” mondta. Azt viszont már senki sem tudta megakadályozni, hogy amikor Józsa szájából elhangzik: „Eljött Magyarország!”, a közönség ne törjön ki nyíltszíni tapsban.³¹ Gálfalvi visszaemlékezésének pontatlansága – tudniillik az idézett mondat a darab zárómondata, vagyis nyíltszíni taps nem következhetett – világosan

nél, amelyről úgy gondolom, hogy döntő befolyással volt pályámra, álljak meg, világítsak rá, mennyiben irányította gondolkozásomat, mennyiben formálta életemet. Írjam meg, mi a véleményem színházról, szerepeimről, színészvilágunkról.”

³⁰ Kovács György, „Súgó nélkül”, 245.

³¹ Gálfalvi Zsolt közlése. 2020. március 21.

jelzi, hogy miképp fogták fel a magyarországi író Marosvásárhelyre látogatását. A nyíltszíni tapsra emlékezés, Józsa mondatának áthallásos jelentéssel bíró felfogása egyáltalán nem az államhatalom által képviselt ideológiát jeleníti meg, hanem éppenséggel szembemegy azzal. Talán ezt a féktelen, hosszú vastapsot hivatott ellensúlyozni Illyés, amikor lépten-nyomon a magyar-román barátságot hangsúlyozza a látogatása kapcsán és alkalmával adott interjúkban.³²

Varga Katalin: *Az átírás hatalma*
„A [48-as] forradalom lángja
Katalin börtönébe is bevilágít”

A második világháború után berendezkedő szocialista államhatalom az ideológiájának megfelelő hőskeresésben kezdettől fogva számon tartotta Varga Katalin figuráját és történetét. Az 1830-as évekbeli Mócvidék kurtanemes asszonyából a fellázadó román bányászok és jobbágyok vezérévé váló Varga Katalin tökéletesen passzolt nem csak a testvéri együttélés, hanem a munkásmozgalmi mondanivaló példázásához. A történelem újraírása egyes történetek kiemelése, hangsúlyossá tétele révén valósul meg a *Varga Katalin* esetében. A drámát 1953 őszén juttatta el az Állami Székely Színházhoz Horváth Ágoston,³³ aki Gálfalvi Zsolt szerint „nem volt jegyzett, tehetségesnek sem igazán tartott író, [és] meggyőződése volt, hogy a tematika visz mindent, és ami kapós, ami kell, azt fogják játszani. A Varga Katalin ilyen téma volt, egy misztifikált személy, példázatot akartak csinálni belőle, példázatot a magyar-román testvériségre.”³⁴

³² N. N., „Mély tiszteletet érzek a román nép iránt. Interjú Illyés Gyulával”, *Vörös Zászló*, 1956. február 1., 2.; N. N., „Románok, magyarok – segítsük egymást! Interjú Illyés Gyulával”, *Utunk* 11, 19. sz. (1956): 1.

³³ Horváth Ágoston, író, francia szakos tanár (Gyulafehérvár, 1911 – ?)

³⁴ Gálfalvi Zsolt közlése. 2020. március 25.

1953 decemberétől 1954 júliusáig több dokumentum is a rendelkezésünkre áll, hogy nyomon kövessük azt a folyamatot, amelynek során a darabot többször átírták a szerzővel, míg végül a Művészeti Minisztérium Művészeti Bizottsága elfogadta és az 1954-55-ös évadba való felvételét javasolta. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy az előadás szinte az utolsó napokig alakult, hiszen a színháznak egy 1955. március 7-ikén (a bemutató előtt 18 nappal) az *Utunk* szerkesztőségéhez írott levele³⁵ még nem tudta megmondani, hogy mikor lesz pontosan a bemutató. A *Varga Katalin* végül csupán 18 előadást ért meg, 6367-en látták, kiszállásra nem vitték.³⁶

Az átírást tartalmazó öt dokumentum a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Színháztörténeti Kutatóközpontjában található:

1. Metz István összefoglalója a színház dramaturgjainak, a Művészeti Bizottságnak és az Írószövetségnek a darabhoz írt kritikáiról, 1953. december 30.
2. Metz István irodalmi titkár jelentése a Művészeti Bizottság részére, 1954. május 2.
3. A színház dramaturgjainak javaslatai a darab átírására vonatkozóan, összefoglaló jegyzőkönyv 1954. május 7. (román nyelven)
4. Metz István irodalmi titkár jelentése a Minisztérium Színházi Igazgatóságának. Cím: *Doamna noastra*. Drama istorica in 3 acte de Horváth Augustin. Kelt: 1954. július 26.
5. Hozzászólások Horváth Ágoston *Doamna noastra* című darabjához az ol-

³⁵ Az Állami Székely Színház levele. Regisztrációs szám: 313/1955. Forrás: a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Színháztörténeti Kutatóközpontja.

³⁶ Nézőszámok kimutatása. Forrás: a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Színháztörténeti Kutatóközpontja.

vasópróbák után. Bieliczky Katalin, segédrendező.

A dokumentumok alapján legalább három kisebb-nagyobb átírást azonosíthatunk fél év leforgása alatt. A javaslatok, hozzászólások egy része szakmai, más része az ideológiai mondanivaló, a testvéri együttélés motívumát hivatott erősíteni.

Az 1954. május 8-án tartott olvasópróba után Szabó Ernő rendező, Borovszky Oszkár színész, Lohinszky Loránd színész, Bieliczky Katalin segédrendező, Kiss László színész és drámaíró, Lantos Béla színész elemzik a darabot. Szabó szerint Varga Katalin alakját „sokkal reálisabbá lehetne tenni”, ezért olyan jelenetek beírását javasolja, amelyekben a néptanító, népsegítő, gyógyító és gondoskodó oldalát mutathatná be a szerző. Borovszky túl sok változást lát a darabban, és túl hosszúnak találja a művet, Lohinszky pedig a szereplők egyformaságát, sablonosságát nehezményezi. Bieliczky szerint Varga Katalin már a darab elején „túl rebellis, nincs hová fejlődnie”.³⁷ Hiányként rója föl, hogy 1848 problémáját nem érzékeli a darabban. A második átírást tartalmazó javaslatok a mőcvi déki felkelés szélesebb, nagytörténelmi kontextusba helyezését irányozzák elő, amelyet Horváth el is végez: a felkelést az 1848-as forradalom nemcsak erdélyi, hanem nemzetközi előképeként ábrázolja. Ezt elemzi a július 26-i jelentés: „A mőcök mozgalmait összefüggésbe hozta a 48-at előkészítő erdélyi, magyarországi és külföldi forradalmi eseményekkel.” S mivel ez önmagában nem elég a magyar-román együttélés kifejezésére, az átírási kérések további kapcsolódásokat eredményeznek: „A darab érzékelteti a mőcök között megbújó magyar jobbágyok üldözöttségét is.” A jelentés kritikát is

³⁷ Hozzászólások Horváth Ágoston *Doamna noastra* című darabjához az olvasópróba után. Bieliczky Katalin, segédrendező. Forrás: a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Színháztörténeti Kutatóközpontja.

megfogalmaz, amely egy következő átírás feladata lenne: „A dráma befejezése nem mutat a jövőbe, nincs benne perspektíva, nincs benne nagyszerűség.”

Metz Istvánnak a Minisztérium felé 1954. május 2-án kelt jelentése kisebb-nagyobb változtatásokkal megjelenik az *Igaz Szó* 1954. májusi számának³⁸ Műismertetés rovatában, amelyből arra következtethetünk, hogy a nyilvánosság vállalásával lényegében rögzítik a dráma aktuális változatát, vagyis nagyobb átírásra, változtatásokra már nem számítanak. Metz részletesen ismerteti a dráma cselekményét, s beszél az átírásról is, amelyet a színház „dramaturgiája”, az Írószövetség és a Minisztérium is jóváhagyott. Horváth Ágoston pedig az előadás műsorfüzetében *Színház és író* címmel megjelentetett köszöntő szövegében megemlíti, hogy a változtatásokat „hálás szívvel” fogadta el.

Dramaturgia

A *Varga Katalin* három felvonásból áll, s Jánosházy György szerint a hét önálló képre osztható történessorozat epizodikus, töredezett jellegénél fogva nem képes a drámai cselekménynek ívet adni.³⁹ A Borovszky Oszkár által kifogásolt „túl sok változás” a helyszínekre is vonatkozik, a hét kép ugyanis hét különböző helyszínt jelent, a havasoktól a börtönön át a megyeházáig. Spielmann József kritikájában kiemeli Horváth színpadtechnikai tapasztalatának hiányát, Varga Katalin elfogatási jelenetét vontatottnak érzi, és az utolsó képet nem tartja a dráma szervezéséhez tartozónak.⁴⁰ Spielmann

³⁸ METZ István, „Új történelmi dráma”, *Igaz Szó* 2, 5. sz. (1954): 242–243, 242.

³⁹ JÁNOSHÁZY György, „*Varga Katalin*. Horváth Ágoston történelmi drámája az Állami Székely Színházban.” *Igaz Szó* 3, 5–6. sz. (1955): 111–118, 111.

⁴⁰ SPIELMANN József, „*Varga Katalin*. Horváth Ágoston történelmi drámájának ősbemuta-

meglátása ilyenformán szemben áll a bizottság átírási javaslataival, amelyek az utolsó jelenet szükségességét hangsúlyozzák a pozitív végkicsengés – Varga Katalin a börtönrácsokon át a kitörő forradalom hírére hallja –, valamint a ’48-as kontinuitás miatt. Spielmann szintén a darab hiányosságaként említi, hogy „a hősök fejlődését meghatározó döntő eseményeket nem látjuk a színpadon”.⁴¹ Szentimrei Jenő sem fukarkodik az élesen kritikus szavakkal: „A *Varga Katalin*ban pedig bebizonyult, hogy valódi drámai erőt nem lehet reformkorszakbeli divatrevüvel helyettesíteni.”⁴² A divatrevüre, az operettre való utalás Spielmannnál is megjelenik, a szó pejoratív értelmében. A témának a történelmi dráma műfajához való igazítását, a monumentalitás hiányát fájlalja mindkét szerző.

Rendezés, színészi játék

A kritikák és a fennmaradt fotók alapján állítható, hogy a *Varga Katalin*ra a realista színjátszás jellemző. A színészi dikciót általában szónokiasság hatotta át, amelyre Jánosházy és Spielmann is kitér. Jánosházy kritikája külön kiemeli a mű „írói hibáit” áthidalni igyekvő színészi munkát, például Lantos Béla esetében, akinek „a második felvonás búcsújelenetében helyes művészi érzéssel sikerült valamelyest tompítania e jelenet írói megoldásának melodramaiságát”.⁴³ Jánosházy a legjobb színészi teljesítményt Kovács György alakításában látja, aki „teljesen kiaknázva és elmélyítve a szerepben foglalt realista emberábrázolási lehetőségeket, az alacsonyrendű emberi érzések és az aljasság sokszínű árnyalatú, széles skáláját tárta a közönség elé”.⁴⁴ A Hamvay Lucy által játszott Varga

tója a marosvásárhelyi Állami Székely Színházban”, *Vörös Zászló*, 1955. április 3., 4.

⁴¹ SPIELMANN, „*Varga Katalin...*”, 4.

⁴² SZENTIMREI Jenő, „Színházaink versenyvizsgálja után”, *Utunk* 11, 25. sz. (1956): 8.

⁴³ JÁNOSHÁZY, „*Varga Katalin...*”, 118.

⁴⁴ JÁNOSHÁZY, „*Varga Katalin...*”, 118.

Katalin alakformálása kapcsán viszont többször is a melodramatikusságot rója fel:

„A hősnő nem eléggé előkészített átál-lásában van valami rossz melodramai íz, amit még jobban kidomborít a felvonásvég operafinálészerű, mesterkelt színpadi megoldása. E felvonásvégi jelenetben üti meg először fülünket az az édeskés, tanítónénis hang is, amely oly kevésbé illik egy ilyen asszonyhoz, s amelyet Hamvay Lucy szerepfelfogása és beszédmodora még feltűnőbbé tett.”⁴⁵

A kritikákból kitűnik, hogy a deklaráltan realista játékmódot a szöveg gyenge, a drámai szerkezetet nem segítő, sok helyszínt és szereplőt felvonultató megoldásai nem támogatják, így a színészi játék sok esetben melodramatikusságba fordul. A testvéri együttélést tematizáló ideológia túlzott akarása aránytalanságokat szül.

Budai Nagy Antal

Egy transzilvanista dráma pályafutása

Amíg a *Varga Katalin* egy alapvetően lokális eseményt emel ki a múltból, addig Budai Nagy Antal története egész Erdélyre kiterjeszhető, és szorosan összefügg azzal az elképzeléssel, hogy a testvéri együttélés már nagyon korán megvalósult a történelmi időkben, csak a hűbéri nemesség szándékol-tan nem kívánta fenntartani. Az 1437-ben játszódó történetben a magyar és román jobbagység látványos együttműködése révén egy nagy történelmi pillanat erejéig a nép igazsága győzedelmeskedik. Amíg a *Varga Katalin* történetébe beleerőszakolt magyar-román és mozgalmi ideológiák a cselekményesítés során csikorgó, széteső drámai szerkezetet eredményeztek, nem hitel-tes figurákkal és konfliktusokkal, addig Kós Károly 1936-ban írt, színpadon többszörösen kipróbált, a két világháború közötti magyar-

ság helyzetére is utalásokkal élő (pl. Budai Nagy Antal magyar nyelvű Bibliát rejteget, amely halálos bűnnek számít), a transzilvanista beszédmódban is jól elhelyezkedő és elhelyezhető szövege minden tekintetben alkalmasnak bizonyult arra, hogy a marosvásárhelyi társulat a Székely Színház fennállásának 10. évfordulóját vele ünnepelje. A *Budai Nagy Antalt* 48-szor játszották, 5 kiszálláson szerepelt (Budapesten is), és mintegy 20.693 néző látta.

A baloldali elkötelezettségű *Korunk* 1937-38-as évfolyamában komoly vita bontakozott ki a Kós által képviselt transzilvanizmusról, amelyet tartalom nélküli formának tekintettek a bírálói, kiemelve, hogy a szabadelvűségből csupán a jelszó maradt, és regionalizmusba süllyedt. Szenczei László végül arra jut, hogy Kós „nem elég pártatlan szellem és szubtilis ízlés ahhoz, hogy ítéljen eleveneket és holtakat, egy egész nemzedéket elbuktasson a költészetből és az irodalomból, irodalmi irányzatokat és esztétikai meggyőződéseket szarkazmusával üldözzön és anatómával fenyegetsen”.⁴⁶ A Kós elleni hadjárat már sokkal korábban, 1936-ban elindul Gaál Gábor elítélő kritikájával, amely szerint a könyv alakban megjelenő *Budai Nagy Antal* népellenes, sőt történelemellenes, mert az 1437-es mozgalmat nem mutatja meg a nép szemszögéből, csupán a háttérből, azaz végeredményben Kós felfogásában a *Budai Nagy Antal* „egy fölkelésbe került egyén drámája lesz”.⁴⁷

Kós darabjának ősbemutatója a budapesti Vígszínházban volt, a Bánffy Miklós-féle vállalkozás nyitóelőadásaként.⁴⁸ Az előadás si-

⁴⁶ SZENCZEI László, „A transzilvanizmus és az erdélyi fiatal irodalmi nemzedék problémájához”, *Korunk* 13, 1. sz. (1938): 65–70, 70.

⁴⁷ GAÁL Gábor, „*Budai Nagy Antal*”, *Korunk* 11, 11. sz. (1936): 979–984, 983.

⁴⁸ Erről lásd bővebben CSISZÁR Mirella, „Erdélyi drámaciklus a Vígszínházban”, *Irodalomismeret* 17, 3. sz. (2015): 81–91. „A teljes állami protokoll megjelenésével kitüntetett

⁴⁵ JÁNOSHÁZY, „*Varga Katalin...*”, 115.

keressége és jó kritikai visszhangja ellenére (Móricz például lelkes kritikát írt róla) Kós rossz szájjal utazik haza, ugyanis a katolikus kötődésű *Nemzeti Újság*ban komoly támadás éri.⁴⁹ Az is közrejátszhatott a támadásban, hogy az *Esti Kurír*ban egy nappal korábban lehozott drámarészlet éppen Budai Nagy Antal pápaellenes kirohanását tartalmazta.⁵⁰ Oláh Tibor később, a marosvásárhelyi bemutató kapcsán 21 teltházassal végül erőszakkal tiltanak be.⁵¹

A vegyes fogadtatással útjára indult *Budai Nagy Antal* drámát először 1946-ban porolta le a Székely Színház, amikor részleteket mutatott be a darabból. A *Korunk* és a Gaál Gábor általi éles kritikai támadás után felvetődhet a kérdés, hogy a teljes darab 1957-es színpadra állítása vajon Kós Károlynak az 1946-os előadás utáni újabb „rehabilitációs” kísérletét jelenti-e? Gálfalvi Zsolt szerint igen.⁵² Ugyanakkor az is fontos szempont, hogy az államhatalom a bábolnai felkelés 500 éves évfordulójában teljes mértékben a mozgalmi harcok előképét, a testvéri együtt-

bemutató 1937. január 21-én fényes külsőségek között zajlott. A Révai Irodalmi Intézet messzemenően eleget tett a szerződésben vállaltaknak: a sorozat sikere érdekében hatásos propagandát szervezett. A napilapok rokonszenvet keltő beharangozókat közöltek. Az erdélyi drámaciklusban szereplő színműveket, szerzőket, a szervező Erdélyi Szépírók Céh tevékenységét reprezentatív kiadvány, a magyar színházi életben szokatlan, gazdagon illusztrált, többoldalas, nagyméretű műsorfüzet ismertette.” (83.)

⁴⁹ N. N., „Történelemhamisítás”, *Nemzeti Újság*, 1937. január 22., 1–2.

⁵⁰ Kós Károly, „A törvény, aki kétféle mértékkel mér, nem Krisztusé. Budai Nagy Antal az Apát előtt. Részlet a Budai Nagy Antalból”, *Esti Kurír*, 1937. január 21., 8.

⁵¹ OLÁH Tibor, „Ünnepi bemutató”, *Igaz Szó*, 5, 1. sz. (1957): 126–129, 126.

⁵² Gálfalvi Zsolt közlése. 2020. március 25.

élés tökéletes példáját látta meg. A Bábolnán felállított emlékmű felavatása óriási ünnepe volt, a domborművet személyesen Emil Bodnaras miniszterelnök-helyettes leplezte le.⁵³ Így a bábolnai felkelést is tematizáló Kós-darab szabad utat kaphatott, és a Székely Színház tízéves fennállását ünneplő előadás-ként foglalhatta el helyét az évadban.

Dramaturgia, rendezés, színészi játék

A *Budai Nagy Antal* négy felvonásból és egy előjátékból áll. A Gaál Gábor által is bírált előjátékot, amely nem képezi szerves részét a dráma tulajdonképpeni cselekményének, Kós Károly a dráma 1947-es kiadásából kihagyja. A marosvásárhelyi rendezésben viszszerül az előadásba, ezt a korabeli híradások külön kiemelik. Oláh Tibor az előjáték visszaillesztését nem tartja jó megoldásnak, meglátása szerint fölösleges ismétlésekhez vezet.⁵⁴

A darab helyszín szerint két nagyobb egyiségre osztható: az első falusi környezetben, Szucsákon, a címszereplő szülőfalujában, a második Kolozsváron, illetve Kolozsmonostoron játszódik. A négy év katonáskodás után hazatérő Budai Nagy Antal a pápai tizedet kivető és könyörtelenül behajtó katonák kegyetlenkedéseivel szembeesülve, szerelmét hátrahagyva a kelyhes mozgalom élére áll, legyőzi a nemesek seregét, beveszi Kolozsvárt, ám a csapatában kiéleződő belső ellentétek a halálát okozzák. Budai Nagy Antal halálának körülményeit többen is kritiká-

⁵³ N. N., „A bábolnai emlékműavatás”, *Új Élet*, 6, 12. sz. (1937): 40. Részlet Bodnaras beszédéből: „A testvériességnek és harci egységnek a jelkepe a leleplezendő emlékmű, amelyet a Párt és a Kormány határozata alapján a bábolnai felkelésben résztvevő román és magyar parasztok emlékére emeltünk.”

⁵⁴ OLÁH Tibor, „Ünnepi...”, 126.

val illetik,⁵⁵ ugyanis a történelmi tények szerint csatában esik el, holttestét nem találják meg, ezzel szemben Kós láttatja hőse halálát, akit egyik társa szúr le. Ezt Gyányi Gábornak a tragédiára alkalmazott megállapításán keresztül is értelmezhetjük, miszerint „a tragédia [...] azt az esetet jeleníti meg szimbolikus módon, amikor a hős végül elbukik ugyan, ám a többiekre nézve ez mégsem jár végzetes következményekkel, mivel okulhatnak a küzdelem végkifejletéből és újrakezdekhetnek a harcot”.⁵⁶

Oláh Tibor a darab gyengeségei közé sorolja a szerelmi szál erőtlenségét. Budai Nagy Antal szerelmének, Bese Annának a drámai funkciója, meglátása szerint, a kelleténél korábban megszűnik.⁵⁷

Oláh szerint Tompa Miklós rendezői munkáját az Előjáték lényegesen megnehezítette, visszaillesztését az előadás hibájaként rója fel, hiszen miatta az első felvonás „veszít a feszültségéből.” S hiába a főszereplőkre koncentráló, realista rendezés, ha a tömegjelenetek erőltetettnek, művinek hatnak benne.⁵⁸

Összegzés

Az 1950-es évek közepén a marosvásárhelyi Állami Székely Színház évadjainak alakításakor fontos szempontként határozódott meg a testvéri együttélést tematizáló történelmi drámák színrevitele. A különböző hatalmi beszédmódok által sürgetett, magyar-román

⁵⁵ PATAKI István, „Több gondosságot történelmi múltunk ismertetésében”, *Utunk* 11, 31. sz. (1956): 2.

⁵⁶ GYÁNYI Gábor, *Emlékezés...*, 58.

⁵⁷ OLÁH Tibor, „Ünnepi...”, 126.

⁵⁸ OLÁH Tibor, „Ünnepi...”, 130. „Különösen a kaszákkal-baltákkal berontó parasztfelkelők csoportja hat előranciaálgátnak, dróton mozognak es vezényszóra kiáltoznak az emberek, nem lehet köztük egy markáns arcot vagy a többiekétől elütő mozdulatot felfedezni.”

együttélést ábrázoló színpadi alkotások a korszak államhatalmi törekvéseit képezték le. Az előadásokat elemezve, a kísérő kritikákat olvasva ugyanakkor az is világossá válik, hogy a mindenkori ideológiák, amelyek a hatalomnak megfelelően igyekeznek befolyásolni a kulturális vagy a színházi emlékezetet, csupán a kanonizálás felületes műveleteit irányíthatják, a befogadás csak minimális mértékben veszi vagy egyáltalán nem is veszi figyelembe azt. A *Fáklyaláng* 102 előadása, hatalmas sikere főképp a Kossuth-kultusznak köszönhető, a *Varga Katalin* bukása az erőteljes ideologizáltság eredménye, a *Budai Nagy Antal* pedig a Kós Károly képviselte irodalmi emlékezet és a Székely Színház remek előadása⁵⁹ által válhatott sikerré és befogadhatóvá.⁶⁰

Az előadások adatai

Fáklyaláng. Bemutató: 1954. október 13. Rendező: Szabó Ernő. Segédrendező: Bieliczky Katalin. Díszlet: Hány Lajos. Jelmez: Huszti György. Szereposztás: Kossuth Lajos: Kovács György / Lantos Béla. Görgei Artúr: Lohinszky Loránd / Szabó Ottó. Kossuthné: Bányai Mária. Szemere Bertalan: Kiss László. Csányi László: Borovszky Oszkár / Szabó Ottó. Vukovits Sebő: Csorba András / Tarr László. Horváth Mihály: Horváth Tibor / Szigeti Tibor / Szabó Ottó. Battyányi Kázmér: Kovács Dezső / Szabó Ottó / Szigeti Tibor / Váradi Rudolf. Aulich Lajos: Váradi Rudolf / Lavotta Károly. Józsa Mihály: András Márton / Faluvégi Lajos.

Varga Katalin. Bemutató: 1955. március 25. Rendező: Szabó Ernő. Segédrendező: Ger-

⁵⁹ GÁLFALVI Zsolt, „Kós Károly: *Budai Nagy Antal*. A tízéves Székely Színház ünnepi bemutatója”, *Vörös Zászló*, 1957. január 30., 2.

⁶⁰ A szerző köszönettel tartozik a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Színháztörténeti Kutatóközpontjának a tárgyalt előadások vizsgálatához nyújtott segítségért.

gely Géza. Díszlet: Háry Lajos. Jelmez: Török Földes Edith. Szereposztás: Varga Katalin: Hamvay Lucy. Tövisi Gergely, szolgabíró: Kovács György. Fosztó Ferenc, alispán: Lantos Béla / Szabó Ernő. Pogány György, főjegyző, később alispán: Borovszky Oszkár. Angyel Vaszi, ügyvéd: Váradi Rudolf. A buciumi pópa: András Márton. Dumitru: Kiss László. Melinte: Csorba András. Plésa, bíró: Tarr László.

Budai Nagy Antal. Bemutató: 1957. január 12. Rendező: Tompa Miklós. Segédrendező: Hunyadi András. Díszlet: Háry Lajos. Jelmez: Huszti György, Bordi Ilona. Szereposztás: Budai Nagy Antal: Csorba András. Budai Nagy János: Kiss László / Faluvégi Lajos. Özv. Budainé: Bányai Mária / Kőszegi Margit. Bese Tamás, szucsáki köznemes: András Márton / Faluvégi Lajos. Bese Tamásné: Szabó Duci. Bese Anna: Erdős Irma. Vajdaházi Pál, apátsági hadnagy: Tamás Ferenc / Nagy József. Újlaki Bálint, kelyhes pap: Lohinszky Loránd / Nagy Imre. Márton, jobbágy: Faluvégi Lajos / Nagy József / Jánó János. Kardos Jákob, román nemes: Tarr László. Csáki István, erdélyi vajda: Borovszky Oszkár. Lépes György, erdélyi püspök: Jeney Ottó.

Bibliográfia

- ANDICS Erzsébet. *A magyarországi munkásmozgalom az 1848–1849-es forradalomtól és szabadságharctól az 1917-es Nagy Októberi Szocialista Forradalomig*. Budapest: Szikra, 1954.
- ANDICS Erzsébet. *Kossuth harca az árulók és megalkuvók ellen a reformkorban és a forradalom idején*. Budapest: Szikra, 1955.
- BALOGH Edgár. „Iancu és Kossuth”. *Korunk* 26, 8 sz. (1967): 1049–1050.
- BENKŐ Samu. „Haladó hagyományaink és könyvkiadásunk”. *Igaz Szó* 2, 11. sz. (1954): 105–106.
- BOTTONI, Stefano. *Sztálin a székelyeknél. A Magyar Autonóm Tartomány története (1952–1960)*. Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 2008.
- CSISZÁR Mirella. „Erdélyi drámaciklus a Víg-színházban”. *Irodalomismeret* 17, 3. sz. (2015): 81–91.
- FÖLDI Lajos. „Egy cserbenhagyott műfaj”. *Igaz Szó* 5, 2. sz. (1957): 313–315.
- GAÁL Gábor. „*Budai Nagy Antal*”. *Korunk* 11, 11 sz. (1936): 983–984.
- GIMES Miklós. „*Fáklyaláng*. Illyés Gyula drámája a Katona József Színházban”. *Szabad Nép*, 1953. január 6., 3.
- GYÁNI Gábor. *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2000.
- GYÁNI Gábor. *A történelem mint emlék(mű)*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2016.
- HORVÁTH István költő levele Hajdu Győzőnek, az *Igaz Szó* főszerkesztőjének. 1954. május 12. Forrás: a Látó archívuma.
- ILLYÉS Gyula. *Négy dráma*. Budapest: Magvető – Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
- JÁNOSHÁZY György. „*Varga Katalin*. Horváth Ágoston történelmi drámája az Állami Székely Színházban”. *Igaz Szó* 3, 5–6. sz. (1955): 111–118.
- KARDOS G. György. *Jutalomjáték*. Budapest: Magvető Kiadó, 2005.
- KÓS Károly. „A törvény, aki kétféle mértékkel mér, nem Krisztusé. Budai Nagy Antal az Apát előtt. Részlet a Budai Nagy Antaltól”. *Esti Kurír*, 1937. január 21., 8.
- KOVÁCS György. „Súgó nélkül”. *Igaz Szó* 4, 2. sz. (1956): 245–259.
- METZ István. „Új történelmi dráma”. *Igaz Szó* 2, 5. sz. (1954): 242–243.
- METZ István összefoglalója a színház dramaturgjainak, a Művészeti Bizottságnak és az Írószövetségnek a darabhoz írt kritikáiról, 1953. december 30. Forrás: a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Színháztörténeti Kutatóközpontja
- N. N. „Történelemhamisítás”. *Nemzeti Újság*, 1937. január 22., 1–2.
- N.N. „A bálolnai emlékműavatás”. *Új Élet* 6, 12. sz. (1937): 40.

- N.N. „A Fáklyaláng bemutatója elé”. *Vörös Zászló*, 1954. október 12., 4.
- N.N. „Bondarcsuk beszélgetése a Székely Színház színészeivel”. *Utunk* 9, 43. sz. (1954): 1.
- N.N. Hozzászólások Horváth Ágoston *Doamna noastra* című darabjához az olvasópróba után. Bieliczky Katalin, segédrendező. Forrás: a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Színháztörténeti Kutatóközpontja
- N. N. „Mély tiszteletet érzek a román nép iránt. Interjú Illyés Gyulával”. *Vörös Zászló*, 1956. február 1., 2.
- N. N. „Románok, magyarok – segítsük egymást! Interjú Illyés Gyulával”. *Utunk* 11, 19. sz. (1956): 1.
- NORA, Pierre. „Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája”. Ford. K. Horváth Zsolt, *Aetas* 14, 3. sz. (1999): 142–157.
- OLÁH Tibor. „Ünnepi bemutató”. *Igaz Szó* 5, 1. sz. (1957): 126–129.
- PATAKI István. „Több gondosságot történelmi múltunk ismertetésében”. *Utunk* 11, 31. sz. (1956): 2.
- SIMON Magda levele az *Igaz Szó* szerkesztőségének. 1954. július 20. Forrás: a Látó archívuma.
- SPIELMANN József. „Varga Katalin. Horváth Ágoston történelmi drámájának ősbemutatója a marosvásárhelyi Állami Székely Színházban”. *Vörös Zászló*, 1955. április 3., 4.
- SZABÓ Róbert Csaba. Interjú Gálfalvi Zsolttal. 2020. március 21., 2020. március 25. Hangfelvétel
- SZÁSZ János. „Fáklyaláng. Illyés Gyula színművének bemutatója a marosvásárhelyi Székely Színházban”. *Utunk* 12, 44. sz. (1954): 3.
- SZENCZEI László. „A transzilvanizmus és az erdélyi fiatal irodalmi nemzedék problémájához”. *Korunk* 13, 1. sz. (1938): 65–70.
- SZENTIMREI Jenő. „Színházaink versenyvizsgálója után”. *Utunk* 11, 25. sz. (1956): 8.
- WHITE, Hayden. *A történelem terhe*. Ford. BERÉNYI Gábor et al. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.

A KISZ megalakulása és működése a Színház- és Filmművészeti Főiskolán

KELEMEN KRISTÓF

A színházi szakmát gyökeresen meghatározza és jellemzi az, hogy mi történik a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, az ország legfontosabb és száznegyven évig konkurenciával nem bíró színházi és filmes egyetemén.¹ Az intézmény egyik fő jellemzője, hogy a szakmai (Bourdieu-i értelemben vett) elit oktatja a diákokat, és általában a hallgatókból kerülnek ki a következő generációk alkotói is. Ilyen szempontból a Színház- és Filmművészeti központi szerepet tölt be a magyar színházi hagyományban, hiszen nincs még egy olyan intézmény, amelyben ennyi nagyhatású színész és rendező megfordult volna, és emiatt az egyetem működése magán viseli az első nyilvánosság összes irányzatának a hatását is – mélyén pedig a második nyilvánosságét. A Színház- és Filmművészeti Egyetem mindig terepe volt a kísérletezésnek, ahol a diákok – későbbi fontos színházi és filmes alkotók – először próbálhatták ki magukat munka közben professzionális keretek között, tehát saját művészi útkeresésük első állomásait a Színház- és Filmművészeti Egyetemen élte meg. Így az SZFE történetének minél részletesebb, személyes emlékeket is feltáró kutatása a magyar színház- és Filmművészeti történeti kánonhoz rendkívül fontos adalékokat szolgáltat.

Művészeti és tudományos kutatásom keretében talákoztam több olyan dokumentummal is, amelyek a Színház- és Filmművészeti Főiskola KISZ-szervezetének működését rögzítették. A KISZ történetének felderítése és megírása nemcsak az SZFE történe-

tében játszik fontos szerepet, hanem az országos szinten működő Kommunista Ifjúsági Szövetség megítéléséhez is új nézőpontokat adhat. A tanulmányomban elsődlegesen a színház- és Filmművészeti hallgatók politikához való viszonyára, továbbá a KISZ tevékenysége következtében létrejött szakmai tevékenység felderítésére koncentrálok.

A KISZ megalakulása – az '56 utáni restauráció időszaka

A Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) megalakulását országosan 1957. március 21-én, a Tanácsköztársaság kikiáltásának évfordulóján jelentették be az Erkel Színházban – csak pár hónappal vagyunk az '56-os harcok után. Ezzel egy olyan tömegszervezet jött létre, amely a kommunista párt korábbi ifjúsági szervezeteinek (KIMSZ, MADISZ, SZIT, MINSZ, DISZ) utódjaként határozta meg önmagát. A KISZ feladata volt a szocialista társadalom építésének szolgálata, harc a párt célkitűzéseiért, az ifjúság kommunista szellemben való nevelése, és tevékenyen részt vettek közösségi-, kulturális- és sportprogramok szervezésében is. Elsősorban területi és üzemi KISZ-szervezetek jöttek létre, de az egyetemeken és főiskolákon is megalakult a KISZ.

A Színház- és Filmművészeti Főiskolán működő KISZ megalakulásának dátumát nem tudjuk pontosan. Képesi Endre fedőnevű ügynök² jelentéseiből az rekonstruálható, hogy a

¹ A tanulmány korábbi változata megjelent itt: <https://szinhaztortenet.hu/hu/study/-/record/STD16359?from=szinhaztorteneti-forum>

² Szabó István fedőneve, aki 1956 és 1960 között járt a Színház- és Filmművészeti Főiskola filmrendező szakára (osztályfőnöke: Máriássy Félix)

megalakulás 1957 tavaszáig nem történt meg,³ 1958 májusában viszont már egy KISZ-gyűlésen történekről számol be⁴ – tehát a két dátum közötti időpontra datálhatjuk a KISZ megalakulását a Főiskolán.

A KISZ kezdeteit meghatározta a 1956-os események utáni restauráció. Képesi Endre 1957 áprilisában már leírta a KISZ megalakulásának időszerűségét, és hogy „a hallgatók egy része erősen meggondolta a helyzetet, s végül a helyes útra tért.”⁵ A „helyes útra térés”, amely az ügynök értékelése szerint kulcsfontosságú az ifjúsági szervezet létrehozásához, itt 1956 utólagos megítéléséről, „ellenforradalomként” történő definiálásáról szól – utalva itt a színművészeti hallgatók aktív részvételére az '56-os forradalom eseményeiben.⁶ Mindez jól mutatja az akkori hangulatot, hogy az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában található 1956 utáni Színművészetről szóló ügynökjelentések főképp a tanárok és diákok 1956-os ellenforradalmi tevékenységével, az azt követően megszilárdult politikai beállítódásukkal foglalkoznak.

Képesi jelentéséből kiolvasható, hogy a megalakulás halogatásának egyik legfőbb oka az volt, hogy az év végi (májusi) rosta-vizsgák elvonták a hallgatók figyelmét, továbbá az elsőéves filmrendezők, akik politikailag meglehetősen aktív osztály voltak, „megállapodtak abban, hogy nem lenne helyes, ha most, a rosta előtt elsőévesek alakítanák meg a KISZ-t, mert annak olyan láttszata lenne, hogy evvel akarják elkerülni a kiesést.”⁷ Bár itt arról van szó, hogy a diákok nem akarták a karrierizmus látszatát kelteni, a megállapításból kiderül, hogy a KISZ-be

való belépés a szakmai előmenetel szempontjából előnyös szerepet játszhatott. Képesi ugyanitt azt is leírja, hogy az elsőéves filmrendezők „megállapították, ha addig felsősök nem alakítanak KISZ-t, mi megalakítjuk a rosta után vagy tanév elején.” Többük-ről olvasható a későbbi jelentésekben, hogy a KISZ alapítói között voltak, tehát az elsőéves filmrendező osztálynak⁸ nagy szerepe volt az ifjúsági szervezet létrejöttében.

Képesi jelentéséből az is kiderül, hogy már kezdetektől hallatszottak gúnyolódó, kritikus hangok a KISZ-szel szemben: „Egyesek szerint II. évf. színészhallgatók sok diákokot megszólítottak: megalakítottuk a KISZ-t, lépj be. S mikor az illetőt már meggyőzték a belépés helyességéről, kijelentik, hogy ez egy »maszek« KISZ, a »kínlódó ifjak szövetsége«.”⁹

1957-ben Simon Zsuzsa leváltását követően¹⁰ Olty Magda, a Főiskola színészmesterség tanára került a rektori pozícióba. Az intézmény szempontjából többen nagy szerencsének értékelik a váltást, mivel Olty „nagyon rendes ember volt”, és „a hallgatók közül, akit tudott, megvédett”, közben pedig az intézménynek sem kellett félnie a hatalomtól:

„Azért nevezték ki, mert megbízható volt: Major Tamásnak a háború előtt élettársa volt, Marosán Györgynek pedig közeli barátnője. Mindketten komoly politikai hatalomnak számítottak akkor. Majornak biztosan az is könnyebbséget jelentett, hogy nem kellett

³ Képesi Endre M-19593, 1957. május 21. ÁBTL

⁴ Képesi Endre M-19593, 1958. május 27. ÁBTL

⁵ Képesi Endre M-19593, 1957. április 30. ÁBTL

⁶ Az '56-ban a Főiskolán történeket többek között Kézdi-Kovács Zsolt *Az a nap a miénk* című 2002-es dokumentumfilmje dolgozta fel

⁷ Képesi Endre M-19593, 1957. május 21. ÁBTL

⁸ Máriássy Félix osztályának tagjai: Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössy Imre, Kardos Ferenc, Kézdi-Kovács Zsolt, Rózsa János, Singer Éva, Szabó István, a negyedik évfolyamtól pedig Huszárik Zoltán

⁹ Képesi Endre M-19593, 1957. április 30. ÁBTL

¹⁰ NÁRAY István, *Tanodától – egyetemig (Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve)*, (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005), 214.

annyi szerepet osztania rá a Nemzeti Színházban, ahol Olty akkoriban színésznő volt”.¹¹

Úgy tűnhet, politikailag kipárnázott helyzetbe került a Főiskola, talán ez volt az egyik oka annak, hogy az ügynökjelentésekből azt olvashatjuk: a KISZ-működés folyamatosan akadozott. Képesi egy 1958. május 19-i KISZ-gyűlésről úgy számol be, mintha egy bohózat jelenetét írná le:

„A gyűlés lényege: Lugossy László titkár beszámolója és az azt követő vita [...] A titkári beszámoló lényege az volt, hogy a szervezet nem dolgozott semmit, a vezetőség sem. A beszámoló után Barna László elvtárs, politikai gazdaságtan tanár is kijelentette ugyanezt, s örült, hogy az ifjúság kis eredményeket nem tart eredménynek, hanem kijelenti, hogy nem csinált semmit. Pajor elvtársnő a Főiskola párttitkára csodálkozását fejezte ki, hogy a tagság hallgat, s ehhez a lehetetlen állásponthoz nem szól hozzá, hiszen a KISZ mégiscsak dolgozott, nem is keveset. [...] enyhén heves vita alakult ki, melynek végeredménye közel kétórás vita alapján: valamit mégis dolgozott a szervezet.”

A munka hiánya a későbbiekben is probléma maradt, Képesi egy év végi jelentésében ismét azt írja,¹²

„november végén és december elején a film-főtanszak hallgatói az *Álmatlan évek* és a *Becsület* produkciókban szakmai gyakorlaton voltak, s így a főiskolai KISZ-szervezet munkája úgyszólván teljesen megállt. A színházi KISZ-csoport

nemhogy helyettesítette volna a hiányzókat, hanem ellenkezőleg, ők sem csináltak semmit.”¹³

1959 februárjában robbant ki az ellenséges hangok jelenlétéről szóló vita, amikor a KISZ ünnepélyes tagkönyvkiosztó gyűlésén Barna László, a politikai gazdaságtan tanára felszólalt, „hogy a tagság nem érdemli meg a párttagsági könyvköz hasonló tagkönyvet, mert nem végzett eddig jó munkát, és sok az ellenséges hang.”¹⁴ Ez később Olty Magdához is eljutott, aki Képesi szerint „nem engedi azt állítani, hogy a főiskolán ellenséges megnyilvánulások vannak, nem voltak soha, és nem is lesznek.”¹⁵ Olty mindössze „éretlen elemeknek” nevezte az ellenségesnek tartott személyeket, viszont az ügynöki jelentés úgy van megfogalmazva, hogy mindez inkább ferdítésnek hat, egy jelenlévő probléma eltagadásának, és nem egy hiteles állításnak. Nem meglepő, hogy a tartótiszti javaslat a jelentés végén ez volt, hogy „Aczél elvtárs figyelmét fel kell hívni a fenti egészségtelen jelenségekre”.¹⁶ Képesi egyébként egy pár héttel ezelőtti jelentésében is felelősségre vont a Főiskola vezetését a hallgatók apolitikus viselkedése miatt: „benn élnek a hatalomban, és túl nagy nyugalommal”.¹⁷

Ezzel szemben áll Lévai Tibor fedőnevű ügynök¹⁸ korábban, az 1958/59-es tanév elején adott jelentése:

¹³ Képesi Endre M-19593, 1958. május 27. ÁBTL

¹⁴ Képesi Endre M-19593, 1959. február 23. ÁBTL

¹⁵ Képesi Endre M-19593, 1959. február 23. ÁBTL

¹⁶ Képesi Endre M-19593, 1959. február 23. ÁBTL

¹⁷ Képesi Endre M-19593, 1959. február 13. ÁBTL

¹⁸ Kézdi-Kovács Zsolt fedőneve, akinek a jelentései általában a bevédés jegyében születtek, a tartótisztek ezért legtöbbször semmitmondónak találták a szövegeit.

¹¹ Beszélgetés Lengyel Györggyel, 2017. január 7.

¹² Képesi Endre M-19593, 1958. december 5. ÁBTL

„Általában az a vélemény, hogy ez a tanév tisztább körülmények között indul, mint az előző. A hangoskodók egy csoportja végzett már és az eszmei irányítás szinte teljesen a III-II év kezében van, akik között sok a KISZ-tag. [...] A KISZ tagoknak van tekintélyük az elsősök előtt.”¹⁹

Kutatásaimhoz, a levéltári dokumentumok értékeléséhez a hallgatók KISZ-hez való viszonyának megértéséhez fontos kortársi segítséget nyújtott Lengyel György. Ő nem lépett be a szervezetbe, kívülről látta és kívülről tudta nézni a megalakulását. Lengyel úgy véli, csak pár ember esetében számított a politikai meggyőződés, a legtöbben azért léptek be, mert különben bizonyos hátrányok érték volna őket. Egyes tanárok (például Fövényné, aki az esztétikát tanította, vagy Kéri Elemér, a marxizmus tanár) rendszeresen szóvá tették azt, ha valaki elkerülte a KISZ-t – de például Olty Magda szerint nem tartotta számon, hogy ki tagja a szervezetnek. Lengyel György tudomása szerint a KISZ-ben főképp a filmes osztály vitte a vezető szerepet (ezt az ügynökjelentések is alátámasztják), akik között sokan elkötelezett baloldaliak voltak, de az őszintén meggyőződéses hallgatók közé sorolta egykori osztálytársát, Molnár Gál Pétert is.²⁰ Ennek ellenére Lévai Tibor azt írja Molnár Gál Péter KISZ-en belüli tevékenységéről, hogy „a Főiskolán kezdettől fogva igen passzív magatartást tanúsít. Belépett ugyan a KISZ-be, hogy azután egyszerűen kimaradjon – nem kis megrökönyödésre. Nem érdekel, független akarok maradni – mondta.”²¹

Mátrai Vilma fedőnevű ügynök, aki nem a Főiskolára járt, mindössze az egyik hallgató-

nak, Verdes Tamásnak a gimnáziumi osztálytársa volt, 1957-ben így számolt be kettejük Széchenyi strandon történt találkozásjáról:

„Elmondta, hogy náluk az egyetemen nagyon kevés KISZ tag van, azok is letagadják, mert különben kicsúfolják őket. A közhangulat nagyon kommunista-ellenes (amit Verdes is helyeselt és alátámaszt), gyűlölik Simon tanárnőt, aki azelőtt igazgatónőjük volt és »sztálinista«, gyűlölik Major Tamást is ugyanez oknál fogva.”²²

A KISZ folyóirata:

a Sirály mint színháztörténeti dokumentum

A *Sirály* folyóirat az ifjúsági szervezet működésének harminckét éve alatt ritkán jelent meg, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Könyvtárában mindössze nyolc szám található meg, ezek is nagy időkihagyásokkal. Ami megfigyelhető, hogy három különböző hullámban indult el a lap. Először 1961-ből találtam két számot, és 1962-ből is kettőt – ezeknek azonos a borítója (kék alapon, fehér keretben a *Sirály* felirat, a háttérben apró fehér *sirályokkal*), és a kiadványok egytől négyig meg voltak számozva. Bár a szerkesztők leszögezték, hogy kéthavonta megjelenő lapot akarnak, ez a rendszeresség már itt is akadozott. A második számban megtalálható a lap szerkesztőinek a neve: Meszléri Judit, Kárpáti György, Sipos András, Orbán Tibor, Frisch Péter, Trencsényi Imre, Kende János, Gaál Albert. Ezután sok éves kihagyást követően 1977-ben, 1978-ban és 1979-ben jelent meg ismét egy-egy szám: ezeknek borítója megváltozott, sötétebb kék alapon egyetlen nagy *sirály* látható. Itt az első két évben az évszám mellett még feltüntették, hogy első szám, jelezve, hogy minden évben többet is akartak megjelentetni, majd 1979-ben már csak az évszám olvasható a borítón.

¹⁹ Lévai Tibor M-20274, 1958. szeptember 28. ÁBTL

²⁰ Beszélgetés Lengyel Györggyel, 2016. december 20.

²¹ Lévai Tibor M-20274, 1959. november. ÁBTL

²² Mátrai Vilma H.12412, 1957. június 5. ÁBTL

Az 1977-es és 1978-as szám szerkesztői Kovács János és György László, a 1979-esnek pedig Benedek Gyula, Csizmadia Tibor, Gém György, Moldova Ágnes. Az 1982-es utolsó lapszámot ismét megváltozott borítóval publikálták: fehér alapon egy legördülő filmtekerccsen olvashatók a feliratok.

A lapban főképp a hallgatók elméleti szövegei jelentek meg: találhatunk drámaelemzéseket, úti beszámolókat, különböző események személyes hangvétellő ismertetését, de versek és novellák is olvashatók benne. A későbbi számok esetében a lap végén található egy Krónika elnevezésű rovat, amely az intézményben folyó szakmai eseményeket ismerteti (bemutatók, tanulmányutak stb.), emellett pedig gyakori volt az is, hogy a szerkesztők programokat, az egész intézmény fejlődését szolgáló célokat fogalmaztak meg. Csizmadia Tibor,²³ aki a szerkesztőbizottság tagja volt, és a *Sirály* előtt az ELTE Bölcsészkarán is részt vett az ottani, *Magyar tömb* nevű egyetemi lap szerkesztésében, azt mondta, hogy „ezek olyan időszakok voltak, amikor egy lapindítás az fontos lehetett.”²⁴

Az 1961-es második számban a szerkesztők a következő célkitűzést írták le:

„minden lapzárta előtt a Főigazgató sajtótájékoztatót tart, melyen választ ad a hallgatók kérdéseire, illetve a Főiskola bizonyos problémáit a nyílt fórum elé tárja. A *Sirály* szerkesztősége érdekes, jó lapot akar közreadni, ezt természetesen csak a hallgatók közreműködésével valósíthatjuk meg. Számítunk minden érdeklődő hozzászólására, írására, kritikájára – biztosak vagyunk benne, hogy a *Sirály* kezdeményezője

²³ Csizmadia Tibor 1978 és 1983 között volt a Színház és Filmművészeti Főiskola színházi rendező szakos hallgatója

²⁴ Beszélgetés Csizmadia Tiborral, 2017. január 5.

és kibontakoztatója lesz Főiskolánkon a vitázó, alkotó szellemnek.”²⁵

A későbbi számokban nem találtam olyan cikket, amellyel ezt a célt a szerkesztőbizottság komolyabban megvalósította volna (egyetlen kivételnek tekinthető Gyárfás Miklós *Milyen darabokat játszanak a főiskolások?* című írása a Fórum rovatban),²⁶ viszont két számmal később a szerkesztők ismét felhívást intéztek az olvasókhöz: annak érdekében, hogy a lap egy olyan platform legyen, ahol a művészeti főiskolások kifejthetik véleményüket művészeti, esztétikai, társadalmi kérdésekről, ha valakinek a lap „arculatába illő bármilyen felelősséggel átgondolt és igényesen megfogalmazott szellemi terméke van, keresse fel vele a *Sirály* szerkesztőségét”.²⁷ Az ezután következő nagy kihagyás arról árulkodik, hogy nem sok szöveg érkezhetett be a szerkesztőséghez, ugyanis a lap tizenöt évig nem jelent meg újra. Később a 1979-es számban ugyancsak arra bíztatták a hallgatókat, hogy „ne termeljenek az íróasztalfióknak”, és adják közre megjelentethető írásaikat.²⁸ Ezúttal ismét kihagyás következett, ami három évig tartott – akkor viszont, 1982-ben már a legutolsó szám jelent meg. Csizmadia Tibor 2017-ben nem emlékezett pontosan a lapszerkesztés körülményeire, arra viszont igen, „hogymindig mondtuk, hogy csináljuk, csináljuk, de a fő tevékenységünk azért nem ez volt, hanem a vizsgaelőadások készítése.”²⁹

Több szerkesztővel, így Lőkös Ildikóval³⁰ folytatott beszélgetéséből az derült ki,

²⁵ *Sirály*, 2. sz. (1961. december): 86. old.

²⁶ *Sirály*, 3. sz. (1962. május): 30. old.

²⁷ *Sirály*, 4. sz. (1962): 130. old.

²⁸ *Sirály*, (1979): a megjelenő lap utolsó oldala.

²⁹ Beszélgetés Csizmadia Tiborral, 2017. január 5.

³⁰ Lőkös Ildikó 1984 és 1988 között volt a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakos hallgatója.

hogy kellett még lennie lapszámnak az említett nyolcon kívül – előfordulhat, hogy további lapszámok is megjelentek, csak a Színház- és Filmművészeti Egyetem Könyvtárában nem lettek archiválva. Az általa említett szám az ő hallgatói éveiben, 1984 és 1988 között jelent meg: „Gaál Erzsébet előadásairól írtam, mert úgy éreztem, hogy nincs eléggé benne a köztudatban”.³¹ Ez alapján a *Sirály* folyóirat arra is lehetőséget teremtett, hogy a hallgatók a Főiskolán kevésbé kanonizált, akár underground alkotókról is olvasanak a lapban. Továbbá Lőkös Ildikó azt is hozzátette, hogy a *Sirály* a Főiskola közegében az információ- és tudásátadásra szolgált, mint ma a Facebook.³²

A KISZ által végzett szakmai tevékenység

Több dokumentumból kiderül ki, hogy a KISZ a harminckét éves működése során rendszeresen szervezett külső fellépéseket a főiskolás hallgatóknak, így az ifjúsági szervezet hozzájárult a diákok intézményen kívüli megmutatkozásához. Egy 1981-es MSZMP-beszámoló méltatja a KISZ-ben végzett mozgalmi munka hasznosságát, majd felsorol számos rendezvényt, amelyeken a közelmúltban részt vettek a főiskolás hallgatók, például a Művészeti Főiskolák III. Fesztiválján Szentendrén,³³ a Józsefvárosi Ősz rendezvé-

³¹ Beszélgetés Lőkös Ildikóval, 2017. november 23.

³² Beszélgetés Lőkös Ildikóval, 2017. november 23.

³³ Utóbbi fesztivált Csizmadia Tibor is említette a beszélgetésünk során, mint fontos hallgatói élményt, Lőkös Ildikó pedig a Budapesti Tanárképző Főiskola hallgatójaként részt vett a rendezvényen és emlékezett rá, hogy a Színház- és Filmművészeti Főiskola KISZ szervezete mennyire aktívan közreműködött a rendezvény megszervezésében (Beszélgetés Csizmadia Tiborral, 2017. január 5., Beszélgetés Lőkös Ildikóval, 2017. november 23.)

nyein, de felléptek az orvosi egyetemen, egy mozgássérültek támogatására szervezett előadáson, továbbá a kerületben és számtalan egyéb helyen bemutattak műsorokat és vetítéseket. A Színház- és Filmművészeti Főiskola MSZMP alapszervezete vezetőségének beszámolója az 1980/81 tanév munkájáról kiemelte, hogy „készült kimutatás, magunk is elképedtünk, hány alkalommal és milyen léptek fel hallgatóink!”³⁴ Ezenkívül olyan főiskolai rendezvényeket is a KISZ szervezett, mint a gólyabál vagy a gólyatábor.³⁵ A főiskolai KISZ rendelkezett saját költségvetéssel, ezért is volt hasznos bevonni különböző programok szervezésébe.³⁶ Mindemellett a KISZ politikai és művészeti témájú klub-beszélgetéseket is kínált:

„Erősíteni kell a KISZ politikai arculatát is! Jó lehetőség ebben a Főiskolai KISZ Klub régebbi gyakorlatának felelevenítése, mikor is a hallgatóink rendszeres vendégei, vitapartnerei voltak a művészeti és politikai élet reprezentánsai (Aczél György, Kornidesz Mihály, Maróthy László, de folytathatnám a sort Jancsó Miklós, Oleg Tabakov vagy E. Drabkina nevével).”³⁷

Kideríthetetlen, vajon Tabakov és Aczél, Jancsó és Maróthy egy közös beszélgetésben foglalt-e helyet a klubban, miként ennek a politika-ideológiai pikánsága is inkább a beszámoló lendületességéből következik, nem az igazolható információkból.

³⁴ SZFE Irattár

³⁵ Utóbbi Lőkös Ildikó említette. Beszélgetés Lőkös Ildikóval, 2017. november 23.

³⁶ Beszélgetés Lőkös Ildikóval, 2017. november 23.

³⁷ A Színház- és Filmművészeti Főiskola MSZMP alapszervezete vezetőségének beszámolója az 1980/81 tanév munkájáról – SZFE Irattár

Várkonyi Zoltán OSZK-ban őrzött hagyatékában találtam egy 1975-ös tájékoztató jelentést a Főiskoláról, amelyből kiderül, hogy a főiskolás hallgatók a KISZ szervezésében rendszeresen végeztek tehetséggyondozó és közművelődési feladatokat:

„Fontos feladatainknak tekintjük a tehetséges munkás-paraszt fiatalok megtalálását és tanítását. Jól segítette ezt a munkánkat a Főiskola KISZ szervezetének az a kezdeményezése, mely szerint több éve hallgatókból álló kisebb csoportok vidéki területeken tehetségkutató munkát vállaltak és végeztek, igyekezvén nagyobb érdeklődést felkelteni pályánk iránt.”³⁸

Ugyanebben a tájékoztató jelentésben olvasható az is, hogy a

„Főiskola KISZ szervezetére támaszkodva állandó feladatunknak tartjuk, hogy hallgatóink a főiskola belső munkája mellett rendszeresen részt vállaljanak külső közművelődési feladatokban. Színészi hallgatóink minden nyáron a KISZ építőtáborokban adnak műsorokat, ez évben is 33 alkalommal keresték fel műsoraikkal a különböző építőtáborokat.”³⁹

A már említett 1981-es MSZMP-beszámolóból kiderül, hogy a KISZ fontosabb eredményei általában a hallgatók által végzett szakmai munkához, külső fellépésekhez kapcsolódtak, és hogy a KISZ működését kettősség jellemezte:

„egyfelől gyenge és egyenetlen belső szervezeti élet, másrészt néhol egészen kiemelkedő külső szereplés, közéleti tevékenység. [...] Mindent össze-

gezve az elért eredmények ellenére is az ifjúsági mozgalom intézményünkben jelenleg jóval *erneyedtebb*⁴⁰ állapotban van, mint 3-5 évvel ezelőtt, amikor a Főiskola KISZ alapszervezete elnyerte a KISZ KB Kiváló KISZ-szervezet zászlaját.”⁴¹

A probléma legfőbb okaként hozzák, ami már az ötvenes években is felmerült (így megállapítható, hogy a Színház- és Filmművészeti Főiskolán ez egy jellemző indok volt a KISZ-tevékenység kikerülésére), hogy a Főiskolán belüli szakmai feladatok mellett nincs lehetőség az aktív KISZ-tevékenységre:

„sokak számára nem népszerű a KISZ-ben végzett tevékenység, s a fő érv itt az, hogy a hatékony mozgalmi munka rengeteg időt igényel, ami a megfeszített tanulmányi program teljesítésében hátrányt jelent, s ez a hátrány a szorgalom és a tehetség kielezett küzdelmében előbb-utóbb szakmai lemaradás-hoz is vezet.”⁴²

A rendszerváltás ideje felé közeledve aztán ez a tendencia még inkább erősödött. Lőkös Ildikó a nyolcvanas évek második felének KISZ-működéséről azt mondta, hogy az akkor inkább már nevetséges volt.⁴³

⁴⁰ A dokumentumban az áthúzott *eredményes* szó helyére írták be az *erneyedtebb* szót.

⁴¹ A Színház- és Filmművészeti Főiskola MSZMP alapszervezete vezetőségének beszámolója az 1980/81 tanév munkájáról – SZFE Irattár

⁴² A Színház- és Filmművészeti Főiskola MSZMP alapszervezete vezetőségének beszámolója az 1980/81 tanév munkájáról – SZFE Irattár

⁴³ Beszélgetés Lőkös Ildikóval, 2017. november 23.

³⁸ Várkonyi Zoltán iratai, OSZK SZT Fond 27.

³⁹ Várkonyi Zoltán iratai, OSZK SZT Fond 27.

A KISZ mint a hallgatói érdekképviselő szervezet

A KISZ működésének a hallgatói önrendelkezés és aktivitás fejlesztése is célja volt, és érdekképviselői szervként működött – vagy legalábbis működött volna. Az 1981-es MSZMP-beszámolóban a következőt írják:

„Igenis szükség van nem formális, de érdemi problémákkal foglalkozó rendszeres vezetőségi ülésekre, KISZ-taggyűlésekre (ezt maga a KISZ-tagság fogalmazta meg a legutóbbi választások alkalmával is). Csak így tudja betölteni azt a fontos funkcióját is, hogy fórum legyen a hallgatók gondjainak, problémáinak képviselésében, s ne csak egy szűkebb kör, hanem a KISZ-tagság és a hallgatók zömének képviselőjeként partner tudjon lenni a különböző iskolai fórumokon (Egyetemi Tanács stb.).”⁴⁴

A hallgatói önrendelkezés megvalósult momentumaként említi Várkonyi Zoltán, akkor rektor az 1975-ös ifjúsági parlament eseményeit, „ahol jó légkörben, a közös munka iránti felelősségérzettel aktívan vállaltak részt a hallgatóink gondjaink, oktató-nevelő munkánk fejlesztésének megoldásában”.⁴⁵ A javaslatok alapján történt pár konkrét intézkedés is: a színészhallgatók elméleti államvizsgáját előrehozták a harmadik évre, továbbá jelentősen fejlesztették a rendező szakosok nyelvtanítását.⁴⁶

Lőkös Ildikó is, aki korábban a Budapesti Tanárképző Főiskolán KISZ-titkár volt, úgy emlegette az ifjúsági szervezetet, mint egy érdekképviselői szervet, és arra is emléke-

zett, hogy rendszeresen tartottak gyűléseket és fórumokat.⁴⁷ Összehasonlítva a két intézmény KISZ-működését, a Budapesti Tanárképző Főiskoláról azt mondta, hogy „ott azért sokkal komolyabb KISZ élet működött. Nyilván a művészeti egyetemeken mindig lazábban vették.”⁴⁸ Ennek a legfőbb oka az lehet, hogy a művészeti egyetemeken sokkal kisebb a hallgatók létszáma, emiatt pedig közvetlenebb a diákok kapcsolata egymással és a tanáraikkal is. Így az államszocialista korszakban, ugyanúgy, mint ma, a közösségi élet adott volt, és a hallgatóknak nem volt olyan erősen szüksége a KISZ-re mint találkozási felületre és fórumra, mint ahogyan szükség lehetett arra egy nagyobb intézményben. Lőkös Ildikó a sokkal nagyobb létszámú Budapesti Tanárképző Főiskola KISZ-életéről azt mondta, hogy „közösségi emberként, ha akartál valamiket szervezni, a KISZ-ben találsz magad”.⁴⁹

Mindezek alapján a mai Hallgatói Önkormányzat (HÖK) a hallgatói érdekképviselő szempontjából ugyanazt a funkciót tölti be a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, mint amit annak idején a KISZ töltött be – és valahogy a problémák is hasonlóak maradtak. Visszautalnék az 1981-es MSZMP-beszámolóra, amely legfőbb célként azt fogalmazta meg, hogy a KISZ „a hallgatók zömének képviselőjeként partner tudjon lenni a különböző iskolai fórumokon”.⁵⁰ Tehát ez a fajta partneri viszony elméletben már 1981-ben fel lett kínálva, de mindmáig nem alakult ki a hallgatói érdekképviselőnek komolyabb hagyó-

⁴⁷ Beszélgetés Lőkös Ildikóval, 2017. november 23.

⁴⁸ Beszélgetés Lőkös Ildikóval, 2017. november 23.

⁴⁹ Beszélgetés Lőkös Ildikóval, 2017. november 23.

⁵⁰ A Színház- és Filmművészeti Főiskola MSZMP alapszervezete vezetőségének beszámolója az 1980/81 tanév munkájáról – SZFE Irattár

⁴⁴ A Színház- és Filmművészeti Főiskola MSZMP alapszervezete vezetőségének beszámolója az 1980/81 tanév munkájáról – SZFE Irattár

⁴⁵ Várkonyi Zoltán iratai, OSZK SZT Fond 27.

⁴⁶ Várkonyi Zoltán iratai, OSZK SZT Fond 27.

mánya az egyetemen belül. Ennek megvalósulása tenné lehetővé azt, hogy a Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatói aktívan és konstruktívan alakíthassák azt az intézményt, amely valamilyen szinten meghatározza majd a későbbi pályájukat.

Bibliográfia

- NÁNAY István. *Tanodától – egyetemig (Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve)*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005.
- Sirály – a Színház- és Filmművészeti Főiskola folyóirata*, a Színház- és Filmművészeti Főiskola KISZ-szervezetének kiadványa, 1961, 1962, 1977, 1978, 1979, 1982.
- VÁRKONYI Zoltán. „Tájékoztató jelentés a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról a fiatal művészek helyzetének vizsgálatához a megadott szempontok alapján”,

Budapest, 1975. szeptember 5., in *Várkonyi Zoltán iratai*, OSZK SZT Fond 27.

Oral History interjúk

- Beszélgetés Lengyel Györggyel, 2016. december 20.
- Beszélgetés Csizmadia Tiborral, 2017. január 5.
- Beszélgetés Lengyel Györggyel, 2017. január 7.
- Beszélgetés Lőkös Ildikóval, 2017. november 23.

Levéltári anyagok

- Képesi Endre M-19593 – Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára
- Lévai Tibor M-20274 – Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára
- Mátrai Vilma H.12412 – Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára
- A Színház- és Filmművészeti Főiskola MSZMP alapszervezete vezetőségének beszámolója az 1980/81 tanév munkájáról* – SZFE Irattár

Ascher Tamás: *Chicago*, 1981

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

A kaposvári bemutató bizonyította, hogy ez az „alapvetően biológiai jellegű műfaj”¹ úgyis lehet élvezetes és hatásos, hogy nem giccses, és lehet társadalomkritikai éle – sőt ebben rejlik az igazi ereje. A kaposvári előadásban a nézőket nem elbűvölni kívánták, hanem szembesíteni a rendszer működésével, vagyis azzal, hogy mindent az érdekek mozgatnak – Chicagóban. Egy illuzórikus színpadi nyelv elfedte volna a történetben bemutatott manipulációk gépezetét, ezért Ascher nem show-műsorként, hanem éles, gunyoros, de ugyanakkor harsány kivitelezésben vitte színre a darabot.

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az 1981/82-es évadban egymás után három magyar színház mutatta be az időszak egyik legnagyobb Broadway sikerét, a *Chicago*t. A műsorpolitikai átfedésnek praktikus oka volt: a három intézmény, a Fővárosi Operettszínház,² a kaposvári Csiky Gergely Színház és a Pécsi Nemzeti Színház³ együtt tudta csak kifizetni a jogdíjakat.⁴ Ez az együttállás izgalmas színháztörténeti pillanatot eredményezett, amely rámutatott a magyar zenés színházi gyakorlat operetten túli lehetséges irányaira. Ahogy a kortárs kritika fogalmazott: a fővárosban elénekelték, Pécsen eltáncol-

ták, Kaposvárott eljátszották a darabot.⁵ A „pesti Broadway” két operett-díva, Galambos Erzsébet és Felföldi Anikó alakította Roxie és Velma szerepét a számokat külön kezelő, revüsített előadásban, amelynek „keretét a mulató környezete” adta, operettként értelmezve a musicalt.⁶ A pécsi előadás meghatározó eleme a Pécsi Balett volt, és így, a humor mellett, elsősorban a tánckar testi és a színészek kihívó színpadi jelenlétére épült.⁷

⁵ „Mostanáig az a három színház tűzte műsorára (...) [a *Chicago*t], amelynek leginkább ez a dolga: az Operetté, mert ott el tudják énekelni; a pécsieké, mert ők el tudják táncolni; s a kaposváriaké, mert ők el tudják játszani. A maga nemében mindhárom előadás jó – de ez a *maga neme* mindenütt mást, eltérő értékűt jelent.” TARJÁN Tamás, „A *Chicago* – háromszor”, *Kritika* 10, 4. sz. (1981), 35.

⁶ „A Fővárosi Operettszínházban – az intézmény nevéhez és jellegéhez híven – operettet játszanak. A díszlet, a jelmezek édeskések és szegényesen pompásak, a játék keretét a mulató környezete adja. Roxie és Velma, a két főszereplő megjelenése felér egy primadonnabelépővel, Billy Flynt, az ügyvédet játszó színész a bonvivánszerepkörből kölcsönözte megjelenését, játékát, mosolyát, a táncosok arcán az operettek, a balettek elengedhetetlen, minden helyzetben kötelező mosolya, akár csoportos, akár egyéni szerepet játszanak, a darab kórusbetétjeit, kíséretét a zenekari árokba ültetett kórus énekli, a számok különálló jellegét azzal is hangsúlyozva, hogy minden megszólalásakor a kórus feláll.” NÁNAY István, „Chicagók”, *Színház* 14., 8. sz. (1981), 22–23.

⁷ „Általában is túl sok a poénszinten maradó effektus, amit talán az is elősegít, hogy – elmentésben a fölösleges helyen indokolatlanul

¹ Ascher Tamás hozzászólása: *Országos Színházi Találkozó /1982. május 17. – június 7./*, (a továbbiakban: OSZT), (Budapest: Magyar Színházművészeti Szövetség, 1982), 225.

² Bemutató: 1980. december 19., rendező: Seregi László.

³ Bemutató: 1981. február 15., rendező: Tóth Sándor, Molnár Gál Péter.

⁴ Ascher Tamás személyes közlése 2020. január 5-én.

Zenés színházban mindkét megközelítés releváns, ugyanakkor a fővárosi és pécsi előadásnál is érzékelhető volt a műfaji mimikri, vagyis a művel együtt a szórakoztatóipari klisék importálása.⁸ Egyéni hangvételi, erős színházi interpretációként a kaposvári verzió működött, és ez egyrészt a mellékszerepekben is kimagasló színészi teljesítményt nyújtó társulatnak volt köszönhető, másrészt annak, hogy „csak a kaposváriak rendezője, Ascher Tamás tartotta kötelességének, hogy értelmezze a darabot.”⁹ Ascher már túl volt több zenés színházi sikeren, és az *Állami áruház*¹⁰ színháztörténeti jelentőségű bemutatásán is, amikor Kaposvárra visszatérő vendégként megrendezte a *Chicagót*. Egy évvel korábban az *Élnek, mint a disznók (Gyöngy-élet)*¹¹ házi főpróbáján még megjelent a Színházművészeti Osztály vezetője és főelőadója „bizonyos előzetes jelzések miatt”, de a „produkció bemutathatóságát megkérdőjelező eszmei vagy stílusproblémát” nem tapasztal-

meztelen kebleket mutogató, de különben szolid pesti előadással, valamint az egyes helyein kedvesen ordenaré, egészében mégis szemérmes kaposvári játékkal – ez a legnyíltabban erotikus változat.” TARJÁN, „A Chicago...”, 36.

⁸ „[A]z etalont, az amerikai eredetit sajnos nem volt módunkban látni. Éppen ezért csak némi lelkifurdalással mondhatom ki, hogy a budapesti és valamivel ugyan kevésbé a pécsi előadást utánzatnak érzem.” ZAPPE László, „Chicago háromszor”, *Népszabadság*, 1981. március 13., 7.

⁹ NÁNAY, „Chicagók”, 22.

¹⁰ Bemutató: 1976. május 21., Csiky Gergely Színház. Az előadásról ld. bővebben Kiss Gabriella, „Ascher Tamás: *Állami áruház*, 1976”, *Philther. A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, hozzáférés: 2020. 12. 18., <http://theatron.hu/philther/allami-aruhaz/>

¹¹ Bemutató: 1980. február 22., Csiky Gergely Színház.

taltak.¹² A társulatot és Aschert is komoly érdeklődés övezte mind a közönség, mind a kultúrpolitika részéről, és ezt a helyzetet tettem még láthatóbbá az amerikai szórakoztatóipar egyik csúcstermékének kaposvári bemutatója.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Ascher és Eörsi István, az előadás dramaturgja és a dalszövegek fordítója, Brechten keresztül olvasták a darabot. Ez a felfogás egyáltalán nem volt idegen a múltól, sőt Bob Fosse 1975-ös New York-i színrevitelét is a brechti színházesztétika inspirálta.¹³ A Brechtre hajazó stílári és tartalmi jegyek persze mást jelentettek a Broadway-n és mást a keleti blokkban.¹⁴ Az igazságszolgáltatás, a

¹² Ézsaiás Erzsébet, a Színházművészeti Osztály főelőadójának bizalmas feljegyzése John Arden *Élnek mint a disznók (Gyöngy-élet)* című darabjának házi főpróbájáról a kaposvári Csiky Gergely Színházban – 1980. február 20. in: IMRE Zoltán, RING Orsolya, szerk., *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982*, (Budapest, PIM – OSZMI, 2018), 451.

¹³ „Fosse koncepciójában a *Chicago* (...) egyértelműen brechti stílusban került színre, a rendezés, a látvány és a színészi játék tekintetében is, szembeállítva és vizsgálatra készítve a közönséget a dalok megkapó érzelmessége mögötti romlottsággal és tisztességtelenséggel kapcsolatban. Fosse inspirációként nevezte meg Brecht allegorikus darabját, az *Arturo Ui feltartóztatható felemelkedését*, amely egy chicagói gengszter állít párhuzamba Adolf Hitlerrel.” Kevin WINKLER, *Big Deal. Bob Fosse and Dance in the American Musical*, ford. SZABÓ-SZÉKELY Ármin (Oxford: Oxford University Press, 2018), 193.

¹⁴ „(...) [A *Chicago*] története és dramaturgiája szerint akár brechti tándráma is lehetne a kapitalizmus embernyomorító voltáról. Akkor természetesen, ha brechti módon ele-

média- és szórakoztatóipar, ill. általában a társadalmi működés korruptségának bemutatása Magyarországon játszhatott az „itt” és „ott” kettősségével: egy nagyon távoli világ kritikájában mutathatott rá a közeli, ismerős valóság hasonlóságaira. A kaposvári dramaturgia a szituációk és a különböző alkatok elemzéséből indult ki, és sem a jelene-
teket, sem a számokat, sem a Gesler György által koreografált táncokat nem tekintette pusztán a történet illusztrációjának. A Roxie és Velma közti konfliktust szórakoztató cse-
tepaté helyett „két nő élet-halál harcaként” értelmezték.¹⁵ Prekop Gabriella és Eörsi vas-
kos, szlenges fordítása nem óvakodott a nyers, helyenként vulgáris hangnemtől. A szöveg nem táplált illúziókat sem a börtön-
beli, sem a börtönön kívüli világgal kapcsolatban. Morton mama szentenciája szerint „a rendszer működik,” a túléléshez Eörsi verzió-
jában két dolgot kell megjegyezni: „ha jó vagy mamához/ hozzád ő is jó”¹⁶ és „min-

mezné is az események okait és összefüggéseit, és ha a brechti humanizmus szellemében tenné azt. A szerzők azonban főképp mégiscsak szórakoztatni akarnak, méghozzá divatos eszközökkel, korszerűnek tetsző szemlélettel. Így eshet meg, hogy színpadukon a gyilkosságok sorozata ugyanolyan kedélyes társasági anekdotaként jelenik meg, mint egy mezaliansz Kálmán Imrénél. A jó kedély fanyarabb, a viccek kesernyésebbek, de éppúgy élvezhetők, mint az egykori operettnek az akkori divat, ízlés normáihoz igazított mókái. A morbid humor még nem feltétlen azonos a mély igazságok megfogalmazásával.” ZAPPE, „Chicago háromszor...”

¹⁵ Ascher Tamás személyes közlése 2020. január 5-én.

¹⁶ „A rendszer működik/ A kölcsönös támasz és segély/ Az én alapelvem/ Elfogadható/ Ha jó vagy mamához/ Hozzád ő is jó.” John KANDER, Fred EBB, Bob FOSSE, „Ha jó vagy mamához”, in *Chicago*, az előadás szövegtövegye (Kósa Béla tulajdona), 17.

denki boldog, hogyha átverik.”¹⁷ Az 1980-as évek elején ezek a mondatok írták le a „tökéletesedett bűnösség kiteljesedésének korát.”¹⁸

A rendezés

A kaposvári előadásban a nézőket nem elbűvölni kívánták, hanem szembesíteni a rendszer működésével, vagyis azzal, hogy mindent az érdekek mozgatnak – Chicagóban. Egy illuzórikus színpadi nyelv elfedte volna a történetben bemutatott manipulációk gépezetét, ezért Ascher nem show-műsorként, hanem éles, gunyoros, de ugyanakkor harsány kivitelezésben vitte színre a darabot. Erős hangulati kontrasztokkal dolgozott, kidomborítva a darab kíméletlen, már-már cinikus világszemléletét.¹⁹ A kaposvári színpad magyar címe alatt nagy „1928”-felirat került, amely, brechti logikával, éppen nem a darabbeli események távolságát hangsúlyozta, hanem a jelennel való hasonlóságok megállapítására készítette a nézőt.²⁰ A rendezés a

¹⁷ Részlet Billy Flynn harmadik számából, a *Hinta-hantából*. KANDER, EBB, FOSSE, *Chicago*, 86.

¹⁸ „1978-ra már senkinek sem volt illúziója a jelent illetően. A *Kis Valentino* esztétikai értelemben ugyan egyedülálló alkotás volt, ám ezeket az éveket már többen a tökéletesedett bűnösség kiteljesedésének koraként látták.” GYÖRGY Péter, *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*, (Budapest: Magvető, 2014), 157.

¹⁹ Hunyák (Pogány) kivégzése drámai bohóctréfa-ként zajlott le, az akasztás után Lukáts Andor pedig női ruhában jelent meg és gördítette tovább a cselekményt.

²⁰ „Kaposvárott Ascher Tamás rendező szép nagy »1928« föliratot aggatott – a magyar címer alá. Az itt és ott összefüggéseit magyarázkodás nélkül, egyszerűen, evidenciaként jelezve. S vajon nem cserélte föl a címfestő az utolsó két számjegyet? Nem 1982-t

Konferanszié szerepének felnövesztésével élő kommunikációt hozott létre a közönséggel, amely színházilag aláhúzta a finálé, nézőknek szánt gunyoros kiszólását, arról, hogy a fennálló rendszert ők is működtetik:

ROXIE: Higgyék el, maguk nélkül mi sem volnánk itt! (...)

KONFERANSZIÉ: (...) Nyomjátok a gázt, száguldjunk, gyors autón a pokolra!²¹

Ascher a líraibb számoknál sem engedett az ironikus távolságtartásból, így a *Mondd hova tűntnél* nem megtört asszonyok duettjét láthatta a közönség, hanem azt, „hogy két hitelesített gengszter a jómodor és az etika hiányáról panaszkodik,²² a *Miszer Celofánban* pedig Koltai nem akarta „önsajnáló drámaisággal” megindítani a nézőket, hanem „bocsánat kérően, mintegy mellékesen énekelte.”²³ Ez a fajta rendezői felfogás egyben a szórakoztató színház konvencióitól való megszabadulást is jelentette. Szinetár Miklós az 1982-es I. Országos Színházi Találkozó után állapította meg, hogy ebből az előadásból mennyi minden maradt ki a zenés színpadi gyakorlat berögzült kliséi közül: „Sok évet letöltöttem a Fővárosi Operett-színházban, pontosan tudom, mik azok a veszélyek és mi az, amit a mai néző nem is vesz észre, aminek egy előadásból ki kell maradnia ahhoz, hogy élvezhető és jó legyen. Szóval mennyi fajta kokettálást, időhúzást, mennyi fajta olcsó szimpátiavadászatot, mennyi fajta tradicionális vacakságot ciánoztak itt ki.”²⁴

akart valójában írni?” TARJÁN, „A *Chicago...*”, 36.

²¹ KANDER, EBB, FOSSE, *Chicago*, 105–106.

²² Ascher Tamás hozzászólása, OSZT, 226.

²³ Ascher Tamás személyes közlése 2020. január 5-én.

²⁴ SZINETÁR Miklós, „Az öntudatos sikerkérés”, *Színház* 15, 9. sz. (1982): 15.

Színészi játék

Ascher színészvezetése tudatosan el akarta kerülni a giccsbe hajlás és a nézőkkel való „édelgés” műfaji hagyományait, és arra törekedett, hogy a színészi játék „feszés, szituációban tartott” legyen.²⁵ A nem- és alakváltó Konferansziével kezdődött az előadás – a nézőtéren.²⁶ Lukáts Andor improvizált mondatokkal „szemtelenkedett” a közönséggel,²⁷ és a továbbiakban minden megjelenésénél más, az adott szituációba illő figuraként lépett színpadra, „szövegei nemcsak bejelentések, hanem kommentárok” is voltak, egyszerre volt „kívül és belül a játékban.”²⁸ A kaposvári szereposztás egyértelmű erénye volt, hogy nem két dívaságában hasonló primadonna, hanem erős és eltérő karakterű fiatal színésznők játszották Roxie és Velma szerepét, akik „macskaszívósággal küzdenek a létért vagy inkább kicsinyes és tisztátalan céljaikért.”²⁹ Az alkatok eltérése tette játszhatóvá és izgalmassá a darab alapszituációját. Csákányi Eszter, aki egy évvel

²⁵ Ascher Tamás személyes közlése 2020. január 5-én.

²⁶ „Egy riszáló mozgású, több kilónyi púderálcot viselő dáma elfoglalja egy nénike helyét. Rövid tanácskozás a jegyszédővel, és a »betévedt« hölgy odébbáll. Belehuppan egy zavart bácsika ölébe. A bácsi fintorog... Jó tízpercnyi nézőtéri intermezzo után válik világossá: a dáma – férfi. Lukáts Andor a nőimitátor konferanszié. És kezdődik a *Csikágó* című musical előadása!” LESKÓ László, „Arcok a nézőtéren”, *Somogyi Néplap* 37, 263. sz. (1981. november 10.), 8.

²⁷ „Lukáts Andor, aki maradéktalanul jó volt, (...) az előjátékban egyszer azt mondja, »Mit keresnek maguk itt nyakkendőben«, meg valami ilyesmit mondott, »Nem szégyelli itt magát szakállal?“ SZINETÁR, „Az öntudatos...”, 17.

²⁸ NÁNAY, „Chicagók”, 24.

²⁹ ZAPPE, „Chicago háromszor...”

korábban már sikert aratott Sally Bowlesként,³⁰ Roxie Hartot vérbő iróniával formálta meg, „a szerepjátszást [hangsúlyozta], ezzel is erősítve a rendezői megközelítés alapelveit,³¹ egyúttal meg is tudta szeretetni a Velma Kellyhez képest esetlen, de rafinált Roxie-t. Szinetár az Országos Színházi Találkozón Csákányi színészi alkatának izgalmas kettősségéről beszélt,³² a *Somogyi Néplap* pedig egyenesen musicalcsillaggá avatta: „Mindent tud, amit ez a műfaj megkövetel egy sztártól. Liza Minelli [sic!] tapsolna neki.”³³ A huszonnégy éves Básti Juli kemény és elegáns, „kicsit tragikusra formált”³⁴ Velmát játszott részletesen kidolgozott mozgásvilággal, egy olyan nőt, aki csak a legélesebb helyzetekben billen ki a maga köré kreált teátrális világból. Eperjes Károly Billy Flynn-je nem akart bonvivános lenni, dörzsölt manipulatív showmanként jelent meg,³⁵ aki „sokkal inkább idézi Bicska Maxit, mint Edvin grófot.”³⁶ A szerepet 1981 őszétől Spindler Béla vette át, az ő alakításáról jegyzi meg Szinetár, hogy Billy Flynn-nek két hangja van, egy művi és egy saját, és a kettő közti váltást az előadás hatáselemként használ-

³⁰ MASTEROFF, KANDER, EBB, *Kabaré*. Bem.: 1980. 01. 11., Csiky Gergely Színház, r.: Gazdag Gyula.

³¹ NÁRAY, „Chicagók”, 24.

³² „(...) [N]agyon izgalmas színésznő. Két arca van. Ha külön-külön találkozónék a komoly arcú Csákányival és a mosolygó arcúval, nem ismerném meg. Borzasztó izgalmas feszültséget okoz ez a kettősség.” SZINETÁR, „Az öntudatos...”, 17.

³³ LESKÓ László, „Véres a város. Chicago a Csikyben”, *Somogyi Néplap* 37, 21. sz. (1981. január 25.), 4.

³⁴ NÁRAY, „Chicagók”, 24.

³⁵ Ascher a *Hátsó ablak* feltűrt ingujjú férfi-ideálját nevezte meg referenciaként, aki „nagyon erősen játssza a buta tekintetű, de nagyon amerikai figurát.”

³⁶ NÁRAY, „Chicagók”, 24.

ta.³⁷ Morton mama szerepéből Ascher és Lázár Kati elhagyott két konvenciót: a börtönőri egyenruhát és a leszbikus felhangot. Ehelyett az alakítás a mindent megfigyelő, a szalakat kézben tartó, slampos, szétdőhányzott hangú házmester-figurák referenciájára épült³⁸ egy gyezsurnaja vonásaival ötvözve. Lázár játékában „egy kápó és egy kuplerájosnő vonásai keveredtek, s amikor egy ilyen alak humorizál, az vérfagyasztó.”³⁹ Az Amosról Albertre keresztelt férj szerepében Koltai Róbert egyöntetű kritikai sikert aratott, alakításában Szinetár a Feleki Kamill-féle esendő kisember⁴⁰ megformálásának vígjátéki tra-

³⁷ „Spindler Bélát nagyon szeretem, nem titkolom. Neki egészen varázslatos hangja van. De van egy műhangja is, s ezt egy kicsit sokat használja az előadás folyamán. Egyáltalán sok az úgynevezett stílus, kicsit sok az idézőjel. (...) Amikor Spindler a saját varázslatos hangján elmondja azt a kis vacak viccet arról, hogy ha Jézus Krisztus védője lett volna, másképp alakultak volna az események, az robbanó erejű. (...) Ha Spindler Béla gyakran beszél művi hangon, és néha megszólal a saját hangján, az elementáris hatású, az robban. Én az arányát érzem egy kicsit elhibáztattnak.” SZINETÁR, „Az öntudatos...”, 17.

³⁸ „A Szovjetunióban minden szállodának, minden emeletén egy kövér, zsíros bőrű, kötögető házmesternő ült. Ült a folyosó szélén, tehát figyelt. A gyezsurnaja tulajdonképpen egy ilyen szállodai személyzetbe oltott ÁVO-s volt. Egyszerűen nem tudtál átmenni egyik szobából a másikba úgy, hogy ne nézett volna egy ilyen tokás nő föl, és ne írt volna valamit a kis naplójába.” Ascher Tamás személyes közlése.

³⁹ NÁRAY, „Chicagók”, 24.

⁴⁰ „Koltai Robira nekem nincs »de«. Úgy jó, ahogy van. Nagyszerű, így kell csinálni. Azt a legjobb utat, amit ebben a műfajban Feleki Kamilltól mindenki csinál, a legmagasabb színvonalon, nemesen, hatásosan, emberien, humánusan, de ízlésesen járja.”

dícióját látta. Bár Tarján szerint Koltai „egyáltalán nem tud énekelni,” ez is a pipogya férj szerepének része lett, és a hiányosság eltörpült a „mesterien kibontott jellemhez” képest.⁴¹ Nagy Anikó Mary Sunshine-jának karakterében,⁴² gesztusaiban és megjelenésében egy közismert színikritikust fedezhetett fel a közönség. Pogány Judit pedig az ártatlanul kivégzett, Amerikába szakadt Hunyák Katalin epizódszerepében váratlanul drámai hatást nyújtott.⁴³ Nem volt tánc- vagy énekkar, a legkisebb szerepeket is a társulat színészei játszották, így a zenés színházban megszokott tömegmozgatás helyett, egyéni, felismerhető karakterek jelentek meg a színpadon.

Színházi látvány és hangzás

Donáth Péter képzőművész díszlete vonzó keretbe foglalta a disszonáns figurákat. A fényes fekete padlót fehér díszletfalak övezték, arany csillagokkal pettyezve. Hátról középen négyfokú, márványhatású lépcső húzódott. Fölötte revüműsorok villanykörtés színházi portálja, amelyet vagy fehér függöny takart, vagy Gáspár András színes, helyszínt illusztráló festményei töltöttek ki. A kulissza általában felhőkarcolókat mutatott alulnézetből, de a *Mondd hova tűnt* alatt például viharos tájat. A börtönt vékony, ezüstös, szellős rácsrendszer jelezte, a bíróságot fa pulpitusok. Szakács Györgyi jelmezterve erős színhatásokkal élt a világos térben. Első Ascherrel közös munkájában játékosan megkerült több, a *Chicagó*hoz tartozó jelmezkon-

⁴¹ TARJÁN, „A *Chicago...*”, 36.

⁴² Ascher Tamás személyes közlése 2020. január 5-én.

⁴³ „Ő az, aki negyvenhét év után először végzi akasztófán. Ez a cirkuszi attrakcióként (bohócszámként) megoldott akasztás a néző torkát is fojtogatja, még akkor is, ha a jelenet nem nélkülözi az Ascher kedvelte teatralitást.” TARJÁN, „A *Chicago...*”, 36.

venciót: Lázár Kati egyenruha helyett méregzöld slafrokot és papucsot hordott, az elítéltek nem csíkos köpenyben és kombinában jelentek meg, hanem a rabruhák csíkjait és az utcai divat különböző motívumait használó, karakterenként egyénített jelmezben. Csákányi hosszú, zárt tengerkék selyemruhája (a tárgyalási jelenetben), Básti párdumintás testdressze, vagy tollfejdíszes strasszos revüruhája merész és jellegzetes tervezői gesztusok voltak. A Hevesi András dirigálta zenekar „intenzív volt és kemény”⁴⁴ és olyan hangos, hogy az MSZMP *Tolna Megyei Népújság*ának kritikusa „az első rész után zúgó fejfel [szédelgett] ki a dohányzóba.”⁴⁵

Az előadás hatástörténete

A kaposvári társulat munkája jelentős szakmai és közönségsikert aratott. Az előadás Kaposvárott túlszárnyalta az Ács János rendezte *Csárdáskirálynő*⁴⁶ nézőszámát.⁴⁷ A budapesti vendégszereplésnél rendőrkordont vontak az Operettszínház épülete köré.⁴⁸ Az

⁴⁴ SZINETÁR, „Az öntudatos...”, 15.

⁴⁵ CSÁNYI László, „Chicago”, *Tolna Megyei Népújság* 31, 281. sz., (1981. december 1.), 4.

⁴⁶ Bem.: 1979. 10. 13., r.: Ács János.

⁴⁷ Ascher Tamás hozzászólása, OSZT. 235.

⁴⁸ A rendőrök kivezénylését Szinetár „rituális külsőségnek” tartotta: „(...) [B]eültem tegnap az Operettszínházba, és megjelentek a rituális külsőségek: a tömeg, a rendőr, az egyenfarmerek, az egyenpapucok, az egyentarisnyák. A kanonizált Kaposvár körüli szertartás (...)” Szinetár i. m. 16. Mihályi Gábor örömteli jelenségnek látta, hogy „van egy olyan közönség, amelyik a kaposvári színház dolgai iránt vonzódik. Valóban borzasztó azonban, hogy miért kell ehhez rendőrkordont vonni, miért kell úgy nézni a kaposvári színház előadását, hogy alig lehet bemenni, mert rács van az épület körül. Ez teljesen szükségtelen.” OSZT. 230–231. Ascher szerint a helyzetet úgy lehetett volna megoldá-

I. Országos Színházi Találkozó szakmai vitájának jegyzőkönyve arról tanúskodik, hogy elindult egy diskurzus a szórakoztató zenés műfajok színpadra állítási gyakorlatáról, az operett és a musical közti műfaji különbségekről, a fővárosi és vidéki színházak működési struktúrájának problémáiról, és általában az igényes, szakszerű, kortárs színművészetéről, amely egyszerre rendezői és „színházi” színház.⁴⁹ A kaposvári bemutató bizonyította, hogy ez az „alapvetően biológiai jellegű műfaj”⁵⁰ úgyszintén lehet élvezetes és hatásos, hogy nem giccses, és lehet társadalomkritikai éle – sőt ebben rejlik az igazi ereje.

Az előadás adatai

Cím: *Chicago*; Bemutató dátuma: 1981. január 23.; A bemutató helyszíne: Csiky Gergely Színház; Rendező: Ascher Tamás; Szerző: Fred Ebb, Bob Fosse; Alapszöveg írója: Maurine Dallas Watkins; Fordító: Prekop Gabriella, Eörsi István (dalszövegek); Zeneszerző: John Kander; Dramaturg: Eörsi István; Díslettervező: Donáth Péter; Jelmez: Szakács Györgyi; Koreográfus: Gesler György; Karmester: Hevesi András; Társulat: Csiky Gergely Színház, Kaposvár; Színészek: Eperjes Károly; Spindler Béla (Billy Flynn), Básti Juli (Velma Kelly), Csákányi Eszter (Roxie Hart), Koltai Róbert (Albert Hart), Lázár Kati (Morton mama), Nagy Anikó (Mary Sunshine), Simány Andrea (Liz), Tarján Györgyi (Annie), Tornyai Magda (June), Pogány Judit (Hunyák Katalin), Czákó Klára (Mona), Lukáts Andor

ni, ha többször is eljátszhatják a darabot. Uo. 228.

⁴⁹ SZINETÁR, „Az öntudatos...”, 15.

⁵⁰ Ascher Tamás hozzászólása, OSZT. 225.

(Konferanszié), Balák Margit, Cselényi Nóra, Kristóf Kata, Rácz Kati, Tapodi Gabriella, Tóth Eleonóra, Gőz István, Bal József, Dani Lajos, Hunyadkürti György, Kamondy Imre, Karátsony Tamás, Guttin András, Kisvárday Gyula, Serf Egyed, Somló Ferenc ifj., Stettner Ottó, Krum Ádám.

Bibliográfia

- CSÁNYI László. „Chicago”, *Tolna Megyei Népszó* 31, 281. sz., 1981. december 1., 4.
- GYÖRGY Péter. *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest: Magvető, 2014.
- KANDER, John, EBB, Fred, FOSSE, Bob. *Chicago*. Az előadás szövegkönyve, Kósa Béla tulajdona.
- KISS Gabriella. „Ascher Tamás: Állami áruház, 1976”, *Philther. A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, hozzáférés: 2020. 12. 18., <http://theatron.hu/philther/allami-aruhaz/>
- LESKÓ László. „Véres a város. Chicago a Csikyben”. *Somogyi Néplap* 37, 21. sz., 1981. január 25., 4.
- LESKÓ László. „Arcok a nézőtéren”, *Somogyi Néplap* 37, 263. sz., 1981. november 10., 8.
- NÁRAY István. „Chicagók”. *Színház* 14., 8. sz., (1981): 22–23.
- SZINETÁR Miklós. „Az öntudatos sikerkeresés”. *Színház* 15, 9. sz. (1982): 15.
- TARJÁN Tamás. „A Chicago – háromszor”. *Kritika* 10, 4. sz. (1981): 35.
- WINKLER, Kevin. *Big Deal. Bob Fosse and Dance in the American Musical*. (Oxford: Oxford University Press, 2018).
- ZAPPE László. „Chicago háromszor”. *Népszabadság*, 1981. március 13., 7.

A drámaként olvasás lehetősége Esterházy Péter három dramolettjéről

KOVÁCS NATÁLIA

Esterházy Péter szövegeit a színházi szakma soha nem fedezte fel igazán magának. Az egyébként termékeny szerző összesen tíz színpadra szánt művet írt,¹ és ezek közül sem mindegyiket mutatták be Magyarországon. Drámáit az irodalmi recepció hajlamos volt prózává olvasni, megkérdőjelezve, hogy megállják-e a helyüket színpadi művekként, színházi bemutatók esetén pedig a színikritika vonta kétségbe a színházi megjelenítés szükségességét.²

¹ Időrendben: *Daisy* (1984), *Búcsúszimfónia* (1994), *Legyünk együtt gazdagok* (2006), *Affolter, Meyer, Beil* (2006), *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* (2006), *Harminchárom változat Haydn-koponyára* (2010), *Én vagyok a te* (2010), *Oratorium balbulum* (2011), *Hét utolsó szó* (2014), *Mercedes Benz* (2015). Néhány eredendően nem színpadi szövegéből is készült színpadi adaptáció. Ld. *Egy nő*. R.: Rácz Erzsébet (2007), *Csokonai Lili – Tizenhét hattyúk*. R. Sopsits Árpád (2012), *Az olvasó országa*. R. Galgóczi Judit (2018), *Fuvarosok*. R. Forgács Péter (2019).

² Ld. TARJÁN Tamás, „Három darab élet”, *Új könyvpiac*, 2006. november 30., hozzáférés: 2020. 06. 27.

<http://archiv.ujkonyvpiac.hu/print.asp?id=2877>; FORGÁCH András, „Máshonnet”, *Élet és Irodalom*, 2007. február 4., 27.; Színikritikák: URBÁN Balázs, „Érzékek és axiómák”, *Kultúra.hu*, 2008. március 21., hozzáférés: 2020.01.30. <https://kultura.hu/erzekek-axiomak/>; LÁSZLÓ Ferenc, „Ez a sok a barokk”, *Revizoronline.hu*, 2008. április 15., hozzáférés: 2020.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/319/esterhazy-peter-rubens-es-a-nemeuklideszi-asszonyok-pesti-szinhazi/>; KOLTAI Tamás, „Tel-

Ezt a jelenséget Radnóti Zsuzsa azzal magyarázta, hogy Esterházy szövegei nem a magyar drámaírói hagyományba illeszkednek. Mint írja,

„különleges színt hoztak a kortárs magyar drámai palettára, és akarva-akaratlan új dramaturgiát honosítottak meg, radikálisan szembefordulva a hagyományos színpadi keretekkel, gondolkodásmóddal, követelményekkel. Szakítottak a lineárisan szerkesztett, realista történetmeséléssel, és szakítottak a hasonlóan nagy hagyományú pszichológiai realista hősábrázolással.”³

Radnóti Zsuzsa hozzáteszi, hogy ennek a dramaturgiának az előképei a németnyelvű drámairodalomban keresendők: Thomas Bernhard, Peter Handke és Elfriede Jelinek műveiben. Jákfalvi Magdolna is hasonló észrevételeket fogalmazott meg, szerinte Esterházy „színházi történetét a tragédiajátzás honi toposzai is terhelik. A magyar színházi játéknelv a kisrealista, sztanyiszlavszkijos szerepértelmezéssel vezetett alakításmechanizmusok rezervátuma.”⁴

Ennek okán érdemes kísérletet tenni arra, hogy feloldjuk a szövegekkel szembeni előítéletet azzal az egyszerű gesztussal, hogy drámaként olvassuk őket. Tanulmányomban erre vállalkozom a 2006-ban megjelent *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* kötet há-

jességi tétel”, *Élet és Irodalom*, 2008. április 4., 31.

³ RADNÓTI Zsuzsa, „A mellőzött drámai életmű”, *Jelenkor* 60, 6. sz. (2017): 696–701., 696.

⁴ JÁKFALVI Magdolna, „Van egy férfi”, *Jelenkor* 51, 6. sz. (2008): 709–718., 710.

rom darabja kapcsán. Mindegyik dramolett – vagyis rövid drámai mű⁵ – felkérésre készült, így meghatározott körülményeknek kellett megfelelniük, hosszukat, témájukat, a szereplők számát, a zeneiséget vagy a képi világot illetően. A szerző maga így mesélt erről:

„A *Legyünk együtt gazdagok* a müncheni Kammerspiele számára készült, egy tematikus estre, amelyen azt nézték meg, miféle értékrend tartja össze a társadalmat, van-e ilyen egyáltalán, működik-e a tizparancsolat, a szolidaritás, így jutottunk a kapitalizmushoz. A második darab salzburgi Don Giovanni-estre készült, ennek kicsikének kellett lennie, Tábori-, Handke-, Jelinek-szövegek mellett szerepelt. A harmadikat a Ruhr-vidéki triennálé megbízásából írtam. A barokk volt a témája, azon belül még Rubensnek is szerepelnie kellett benne, sőt, megadták az első mondatot: »Rubens halott«.”⁶

A színházi bemutatók elemzése egy másik dolgozat témája lehetne, erre most – hely hiányában – nem térek ki, ehelyett a szövegek részletes dramaturgiai elemzésére vállalkozom.

A *Legyünk együtt gazdagok* monodrámaként megfogalmazott kapitalizmus-kritika, vagy inkább a *kapitalista ember* kritikája, amennyiben az emberi önzés, a mindenáron való haszonszerzés természetét tematizálja. Annak a világnak az anomáliáit fogalmazza meg, amelyben a transzcendens helyét fel-

váltotta az én, és amelyben az egyéni vágyak kielégítésének törekvése egymástól is elidegenítette az embereket: „Mióta csak önmagunkat látjuk, kénytelenek vagyunk a világot örülni mondani.” (5.)⁷ A problémakört a *kapitalista* prototípusát megteremtve, az ő nézőpontját rekonstruálva járja körül.

A rövid, mindössze tizenöt oldalnyi dráma szerzői instrukciók nélkül kezdődik, a monológot elmondó szereplőnek nincs neve, és nem is olvashatunk róla szerzői jellemzést. Mindezek híján a szöveg önmagát exponálja, vagyis azt a feladatot, amit hagyományosan a szerzői instrukciók látnak el, a dráma szövege viszi végbe – a *színpadon pedig a színész*. Mivel a szerző nem határozza meg milyen az ember, aki beszél, milyen a tér, vagy hogy mikor játszódik az előadás, mindennek a dramolettnyi monológból kell kiderülnie. „Képzeljünk el valakit, aki nem mi vagyunk” (5.) – kezdődik a szöveg egy felszólító mondatral, amely tulajdonképpen instrukció, csak hogy nem a szerző instruálja a potenciális rendezőt, hanem a szöveg az olvasót – *színpadon a színész a nézőt*. Hogy milyen az illető, akit el kell képzelnünk, arról az derül ki, hogy „mást gondol, más az értékrendje, másra szavaz, másféle nyakkendőtűket hord. Mindezekért kissé olyan, mintha örült volna.” (5.) Majd pedig a szöveg lehetőségeket vet fel arra nézve, ki az, akit „nem mi”-ként aposztrofált: „Egy valóságos. Vagy egy főpap [...]. Egy hajléktalan. Egy romának nevezett, cigánynak tartott magyar. Vagy inkább egy pénzember. Korunk hőse, a menedzser.” (5.)

Amikor olvasni kezdjük a szöveget, úgy tűnhet, a darab *in medias res* kezdődik, azonban a gondolatmenet végére kiderül, hogy ez valójában az expozíció. A szakasz záró-

⁵ Vö. „...a dramolett francia eredetű szó, kisebb terjedelmű drámai jelenetek, egyfelvonásosok századunk elején divatos elnevezése.” FÖLDES Anna, „Három D: Dramaturg, dramaturgia, dramolett”, *Critikai Lapok* 16, 6. sz. (2007): 5–6., 6.

⁶ MÁTRAHÁZI Zsuzsa, „A végső megismerés lehetetlensége”, *Könyvhét* 11, 5–6. sz. (2007): 108–109., 108.

⁷ A *Legyünk együtt gazdagok*ból vett részleteket az alábbi kiadás alapján idézem: ESTERHÁZY Péter, *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*, 5–20 (Budapest: Magvető, 2006). A továbbiakban az idézetek után szereplő oldalszámok erre a kiadásra utalnak.

mondatából ugyanis – amely így szól: „Akkor tehát engedelmükkel megtartom művészetemet.” (5.) – megtudjuk, hogy az, aki eddig beszélt, színész, és innentől kezdve szerepet játszik majd, nem sokkal később pedig az is kiderül, hogy egy menedzser szerepét veszi fel.

A név és a szerzői utasítások szöveg eleji hiánya, azt követően pedig az instrukciók visszafogott alkalmazása – azon kívül, hogy a recenzensek emiatt olvasták novellaként a szöveget⁸ –, több szempontból is fontos. Egyrészt, ezzel a bevezetéssel Esterházy mintha arra tenne kísérletet, hogy színpadi viszonyokra adaptálja azt a prózai szövegeiben bevett eljárást, hogy a szöveg önnön szöveg voltára reflektál, illetve a „work in progress” állapotát jeleníti meg. Ugyanennek a játékosságnak a színpadon a színész válik a médiumává, hiszen ő az, aki megszólaltatja a szöveget. Ezért itt nem is annyira a szöveg, mint a szerep megszületése a tét: a szerep megszületésének folyamatával szembeülünk. Ilyen értelemben a szerző helyébe a színész, a szöveg helyébe pedig a szerep lép; a színész saját színész voltára reflektál, és a szerep megszületésének folyamatát leplezi le. Persze önmagában evidencia, hogy a szerepet a színész hozza létre, hiszen ő az, aki a próbafolyamat alatt értelmezi, felépíti és kidolgozza, majd estéről estére úja és újra megjeleníti, de a *Legyünk együtt gazdagok* színésze tovább lép ennél, és beavatja a nézőt az átlényegülés pillanatába. Mindezt Kulcsár-Szabó Zoltán úgy fogalmazta meg, hogy a darab „minden színjátszás legalapvetőbb feltételéig vagy »ősjelenetéig« és vissza, ahhoz a momentumhoz, ahol valamely verbális (akár nonverbális) akció, valamiféle, bár mesterséges nyilvánosság terébe kerül, illetve [...] ahol ez az akció átváltoztatja, »új-rakódolja« végrehajtóját”.⁹

Másrészt, azért is fontos a név és a szöveg eleji instrukciók hiánya, mert szerep és szöveg egységét jelzi. Erika Fischer-Lichte *A dráma történetének* előszavában kitér arra, hogy a színészi testet „a dráma irodalmi szövegében a név, illetve a szerep tetszőleges megjelenése tölti be. A színpadon megjelenő testnek tehát az irodalmi szövegben a név felel meg.” Majd pár sorral később úgy folytatja: „A test és a név tehát mindig kapcsolatban van az identitás kérdésével. Így joggal állíthatjuk, hogy a dráma alapstruktúrája (vagyis, hogy a szerep neve elkülönül az általa elmondott szövegtől) magán viseli az identitásprobléma bélyegét.”¹⁰ A név és a szerep elkülönülése úgy értelmezhető, hogy a név, amely az identitás jelölője, nem azonos az elmondott szöveggel. Ez azonban nem igaz a *Legyünk együtt gazdagok* beszélőjére, akinek az identitása – név hiányában – a szöveg folyamatában, a szöveg által jön létre, vagyis közte és a szöveg között nem távolság, sokkal inkább azonosság állapítható meg. Ilyen értelemben nem létezik szövegen kívüli identitása. Ám annak ellenére, hogy a szerző nem nevezi meg a szereplőt, a szöveget a későbbiekben megszakító instrukciók feltételezik a színész testi jelenlétét a színpadon. Ráadásul a szereplő meg is nevezi önmagát, és önnön testi valójára is reflektál:

„egy Csányi Sándor vagyok. Vagy Demján. Akkor is Sándor. Mindenképpen felsőház. Krém-dölkrem. De talán inkább menedzservonal. Mit mondjak, egy Kopolyi. Egy Széles Gábor. Egy Fotexkirály. EU-belépés után Heinrich von Pierer, a Siemens-főnök. [...] Kapitalista: előlről, kapitalista: oldalról, kapitalista: hátulról. Egy háromdimenziós kapitalista.” (6–7.)

⁸ Lásd például Bányai János és Forgách András kritikáit.

⁹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Nemeuklideszi játékok”, in *Találunk szavakat*, szerk. PALKÓ Gá-

bor, PÉCELY Dóra, 222–231 (Budapest: Magvető, 2010), 223.

¹⁰ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella (Pécs: Jelenkor, 2001), 15.

A kötetben üres sor jelzi a feltételezhető csendet a színész expozéja és a szereplő első megszólalása között. „Hölgyeim és Uraim. Kedves hermafroditák” (5.) – köszönti a közönségét immár a menedzser, s azt, hogy ekkor már a szereplő beszél, két mozzanat jelzi. Az egyik az első szerzői instrukció: „*Megindítja a magnót, nevetés hallatszik.*” (5.), amely arra utal, hogy ekkor már a beígért „művészetem” zajlik. A másik pedig, hogy a szereplő elárulja magáról, ez a rá jellemző beszédmód, hiszen neki mindenkihez kell szólania: „mindenki számít. Amiként Thomas Mann-nak, ennek a nagy, ennek a nagyon nagy, ennek a mélységesen mély német írónak mindenki potenciális olvasónak számított, nem embernek, olvasónak!, azonképp számomra mindenki potenciális vásárló. Férfi. Nő. Between.” (6.)

Ez tehát a világhoz való viszonyulásának alapja; nem empátia vagy felebaráti szeretet, hanem az üzleti potenciál készlet elfogadásra, politikai korrektségre vagy jótékonyagra: „Hát mit gondolk, mennyit költök én egy évben jótékonyági célra?! Többet, mint amennyit önök tíz év alatt keresnek. Ha a jóságot euróban mérnék, biztos helyem volna a mennyországban.” (19.) Értékrendje a gazdasági mutatókhoz igazodik: „Erkölc és becsület nélkül, ez a véleményem, nincsen legitim üzlet, nincsen gazdasági fejlődés. Az etika nem luxus, nem dekoráció, hanem alapja, integráns része az üzleti életnek, és így része a befektetési stratégiánknak.” (9.) És ez alapozza meg cinizmusát is:

„Természetesen megtehetném, hogy önként lemondok a pénzem egy részéről. És akkor mi van? Olcsó populizmus volna. De megtehetem. Tegyem meg? Igen? Ezen tényleg nem múlik semmi. Megint maguk járnának rosszabbul: még gyűlölni sem tudnának engem, vagyis még kevésbé tudnák rám kenni a dolgot.” (15.)

Egy bőbeszédű szó(ki)forgató beszél, aki nemcsak gazdag, művelt is, Thomas Mannt, Sartre-ot idéz, a sztoikusokra hivatkozik, és láthatóan jól tájékozott a világban zajló folyamatokról. Intellektuális, számító alak, aki mindent képes relativizálni: „A kérdés tehát az, hogy az én becsületességem az ön becsületessége-e, mielőtt tehát megbíznánk egymásban, egyeztetnünk kell a különböző becsületességi és megbízhatósági fogalmakat.” (19.) Azonban a szöveg előrehaladtával, a szóáradat közben fel-felderengenek más tulajdonságai is. Felmerül annak a lehetősége, hogy esendő ember, aki önmaga előtt is mélyen elfedte érző lelkét, de aki nehezen küzd meg saját döntéseivel és tetteivel, ezért hárít és eltolja magától a felelősséget, sőt vádaskodásba, cinizmusba menekül. Van, amikor úgy tűnik, tehetetlennek érzi magát, mintha ő is a foglya lenne annak a rendszernek, amelynek fennállásához tevőlegesen hozzájárul: „Én erős vagyok és önök gyöngék, miközben ez az erő és ez a gyöngeség, higgyék el, nem áll az érdekemben. / Én is csak menekülök előre.” (13–14.) A darab legvégén pedig egészen emberi, érzelmes oldala mutatkozik meg: „*Csend. Majd csöng a mobil, fölveszi. / Jó estét, anyám. Igen. Igen, van rajtam sál. Ne tessék aggódni. Múlt héten nem tudtam, Magyarországon voltam, illetve Romániában vagy Hongkongban. Igen, jól vagyok. Ők is. / Satöbbi; sírni kezd, zokogni. Vagy csak folyik a könny a szeméből.*” (20.)

Eldönthetetlen, melyik a *kapitalista* valódi arca, ez pedig két dilemmát is felvet. Az egyik, hogy a színész által színpadra vitt szereplő maga is szerepet játszik-e, tehát, hogy a szerep önálló életre kel-e. Elképzelhető-e a szerző-színész és szöveg-szerep párhuzam kontextusában, hogy a szerep a Paul de Mani szöveggéphez hasonlatosan kezd működni: önálló életre kel? A másik pedig annak a lehetősége, hogy az érzelmekre, belső vívódásra utaló mozzanatok, amelyek áttüremkednek az egyébként gondosan felépített beszéden, nem szorosan a szerephez tartoznak,

hanem a színész szerepről alkotott értelmezésének a részei. Ez utóbbi dilemmát fogalmazza meg a dramolettel a színész-szerep problematika mentén rokonítható Pirandello-műben, a *Hat szereplő szerzőt keres* című drámában az Apa: „nemigen leszek én, akit ő ábrázol, vagyis nem olyan, amilyen én valójában vagyok... Hanem inkább, amilyenek ő engem gondol, amilyenek érez.”¹¹ Ez felveti a hitelesség problémáját is. A megbízhatatlan narrátor mintájára feltehetjük a kérdést: vajon megbízható-e a színész? Igaz, Esterházy – Pirandelloval ellentétben – nem tematizálja művében a szerep életre kelésének problémáját, azonban erre a feszültségre alapozva építi fel a drámai alaphelyzetet, és ennek a következménye az is, hogy a darab vége több különböző értelmezési lehetőséget nyit meg. A két, már említett olvasaton kívül van egy harmadik, amely tudatosan konstruált beszéd színrevitelét feltételezi, s amelyben ennek a konstrukciónak része az elérzékenyülés is.

Attól kezdve, hogy a színész a szerepben jelenik meg, beszéde alatt folyamatosan használ egy magnót,¹² amely nevet, tiltakozik, néha meg is szólal.¹³ A gépi nevetést és egyéb közönségreakció-hangokat jól ismerhetjük a televíziós szituációs komédiákból, kibeszélő műsorokból. Ezeknek meghatározó szerkezeti eleme a beépített közönség, amely jelentheti azt, hogy az utómunka során reakcióhangokat is bevágnak a végtermékbe, de azt is, hogy a stúdiófelvételek kö-

zönség előtt zajlanak, és a közönség reakcióit lámpákkal és táblákkal irányítják: ezek jelzik, hogy éppen nevetni, meglepődni, esetleg nemtetszést nyilvánítani kell. Vagyis a közönség hallható reakciói – nevetés, taps, sóhajlás, huhogás – nem spontán reakciók, hanem megrendezett elemei a produkciónak, a céljuk pedig az, hogy irányítsák a befogadást. Erre emlékeztetnek a szövegben olvasható szerzői instrukciók: „*Megindítja a magnót, nevetés hallatszik.*” (5.); „*Magnó, nevetés.*” (7.); „*Magnó, tiltakozás.*” (7.); „*Elindítja a magnót, felzúdulás hallatszik.*” (8.); „*Megnyomja a magnót: Igen! Igen!*” (12.); „*Megnyomja a magnót, csönd.*” (19.) Marco de Marinis *A néző dramaturgiája* című tanulmányában ír a nézői „közreműködésről”, vagyis arról, hogy „az előadás kognitív és emotív hatásait csak a néző képes igazából aktualizálni”.¹⁴ Alkotói beszámolókból ismert jelenség, hogy az előadó érzi, amikor ez az aktualizálás nem történik meg, nem sikeres, és ennek hiánya vezet kudarcos előadáshoz. (Mint ahogy a fordítottja is lehetséges.) Az említett műsorok eleve beépítik önmagukba az ideális nézői közreműködés illúzióját, ezzel előre biztosítva a sikert. Mintegy azt feltételezve, hogy ha a tévéző nem nevetne magától a poénokon, a felcsendülő nevetés hatására mégis elmosolyodik – amely hasonlatos a színházi nézőtérén egymásra ható testek működésmódjához –, s végül mindenképp az az érzet marad meg benne, hogy a produkció, amelyet látott, vicces volt. Nyilván nem ez az egyetlen módja annak, ahogyan a profitorientált műsorok készítői a siker érdekében igyekeznek minél pontosabban előrevetíteni a befogadói reakciókat. Ide tartoznak a piackutatások és a célközönség minél precízebb behatárolása is. Vagyis ugyanazok a módszerek, amelyek egy olyan nagyvállalat életében is fontosak, mint a

¹¹ PIRANDELLO, Luigi, *Hat szereplő szerzőt keres*, ford. FÜSI József, in *Színművek*, Budapest: Európa, 1983., 335.

¹² A magnó jelenléte a színpadon, és az, hogy a szereplő használja, Samuel Beckett két drámáját juttathatja eszünkbe: *Az utolsó tekerccset*, valamint az *Altatódalt*, amelyek szereplői Krapp és W szintén egy-egy magnóval lépnek interakcióba a színpadon.

¹³ BÁNYAI János, „Mendezser, Don Juan, Helene”, *Híd* 3, 3. sz. (2007): 59–64., 61.

¹⁴ Marco de MARINIS, „A néző dramaturgiája”, ford. IMRE Zoltán, *Criticai Lapok* 8, 10. sz. (1999): 20–26., 21.

Siemens, amely a multcégeket szimbolizáló vállalat a monodrámában. A *kapitalista* tehát azért használhatja a magnót, hogy semmiképp se essen csorba gondosan felépített beszédének sikerén, s hogy ezzel a trükkel önmaga számára kedvező módon strukturálja a befogadást. Ebben az esetben pedig a sírás nem a szerep önműködését, nem is a színész szerepértelmezését jelzi, hanem azt, hogy a potenciális vásárlók meggyőzése érdekében a *kapitalista* minden lehetséges eszközt bevet.

Az identitás problémája az *Affolter, Meyer, Beil*ben is felmerül. A szerző lábjegyzetben elárulja, hogy a szöveget Hermann Beil kérésére írta, „aki, többek közt dramaturgként Claus Peymann munkatársa, aki, többek közt, Thomas Bernhard rendezője. A címforma rá utal, a *Ritter, Dene, Vossra*, ahogy ott, itt is a játszó színészek neve adja a címet.”¹⁵ (21.) A Beiltől érkező felkérésen kívül Esterháznak egyéb okai is lehettek arra, hogy művével épp Bernhard előtt tisztelegjen, akinek nevéhez szorosan kötődik a dramolett műfaja,¹⁶ ugyanis az osztrák szerző fiatal korában a salzburgi Mozarteumban tanult énekelni,¹⁷ később pedig több darabjának bemutatóját a Salzburger Ünnepi Játékokon tartották.¹⁸

Amint az idézett lábjegyzet is utal rá, Esterházy szövegének bemutatóján Therese Affolter, Markus Meyer és Hermann Beil játszottak Salzburgban. Itt tehát másképpen

¹⁵ Az *Affolter, Meyer, Beil* című darabból vett részleteket az alábbi kiadás alapján idézem: ESTERHÁZY Péter, *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*, 21–38 (Budapest: Magvető, 2006).

¹⁶ Ld. pl. *Claus Peymann vesz magának egy nadrágot, és eljön velem ebédelni* (1990); *Alles Oder nichts* (1981), *Der deutsche Mittagstisch* (1988).

¹⁷ GYÖRFFY Miklós, „A sötétségben minden megvilágosodik: Thomas Bernhard színműveiről”, *Iskolakultúra* 1, 4. sz. (1997): 57–61, 61.

¹⁸ GYÖRFFY Miklós, „A megnevezés mániája”, *Színház* 25, 1. sz. (1992), Drámamelléklet

merül fel az identitás kérdése, mint azt a *Legyünk együtt gazdagok*ban láthattuk. Míg a monodrámá szereplőjének nem volt neve, és a befogadó azt követhette figyelemmel, ahogy a színész szereplővé lényegül át, addig itt az a kiindulópont, hogy a név, amely a drámaszövegben hagyományosan a szereplőt jelöli, azonos a szerepeket megtestesítő színészek valóságos nevével. Ráadásul a szerző, valamint maga a szöveg is referenciális utalásokat tesz ezekre a személyekre. Affoltert, akit Therese Affolter színész-rendező játszott, rendezőként, valamint anyaként és feleségként definiálja a szerző; Beilt pedig Hermann Beilként, vagyis önmaga reprezentációjaként határozza meg, továbbá férjként és Don Juanként. Mintha a két szereplő ilyen pluralizálása mögött az a huszadik századi társadalomtudományokban elterjedt felfogás húzódna meg, hogy egy embernek nemcsak egyféle identitása lehet, hanem a társas helyzetek révén az egyének különféle szerepeket és szerep-identitásokat alakítanak ki.¹⁹ A szöveg eljátszik azzal, hogy ezeket a különféle szerep-identitásokat egymásba mozgatja – mintha arra utalna, hogy nem választhatók el élesen egymástól –, míg végül ebben a darabban is szerepek megtestesülésének lehet tanúja a befogadó. Azonban itt nem egy színész vesz fel egy szerepet, hanem egy szerep lényegül át egy másikba: Affolter, a rendező Affolterré, a feleséggé, míg Beil Don Juanná változik. Ez alól a három szereplő közül egyedül Meyer kivétel, akiről mindössze annyit tudunk meg bizonyosan a szerzői leírás alapján, hogy Affolter fia. Vagyis Meyer abban az értelemben is gyerekszerepbe kerül, hogy még nincs önálló, az anyjától független identitása; csak Affolterhez viszonyítva határozható meg. Azonban Affolter és Beil átlényegülése az ő státuszára is hatással van.

¹⁹ Ld. Ralph H. TURNER, „The role and the person”, *American Journal of Sociology* 84, 1. sz. (1978): 1–23. Turner egészen pontosan a „role-person” kifejezést használja tanulmányában.

A szövegben mindvégig Affolter dominál, mintha övé lenne a vezérszólam: ő viszi a témát, Meyer és Beil pedig csak reagálnak rá, illetve olykor-olykor megszakítják. A dramolett legelején is ő adja meg a kezdőhangot, mondván: „Nem nem nem nem nem / Beil / Maga nem egy színész / nem egy par excellence színész / Ezt tudom én / tudja maga / ez tudva van Beil.” (21.) Ezzel arra utal, hogy Hermann Beil dramaturg, nem pedig színész, vagyis rögtön a szöveg elején megerősíti a már a címben is észlelhető önreferencialitást. Ekkor rendezőként van jelen Affolter, amelyet a továbbiakban egyre inkább megerősít a szöveg, mígnem egyértelművé válik, hogy a próbált darabot, illetve Don Juan szerepét értelmezi, ezzel segítve a többi alkotó, elsősorban a Dont alakító Beil munkáját. „Magának nem kell magát / hogy úgy mondjam / ontológiailag / sem ontológiailag sem / historiatlan elhelyezni” (22.) – magyarázza, majd felveti a kérdést: „Egyébként is / mi az, hogy színész”. (22.) Ezzel egyrészt szövegszinten is tematizálja a színész-szerep problematikát, másrészt bevonja a darab értelmezési keretébe a színész fogalmának változékonyságát és történetiségét. A kérdésre, hogy mi a színész, Meyer a mára közhellyé érett Shakespeare-idézettel reagál, kissé át is formálva azt, miszerint „Színház az egész világ / és / színész benne minden ember”. (22.) Ebben a kontextusban ez a mondat nemcsak a Beillel kapcsolatban felvetett kérdésre kínál kézenfekvő választ, hanem azt az értelmezési lehetőséget is megnyitja, hogy Affolter, Meyer és Beil, mint minden ember, a saját életük színészei, tehát önmagukat játsszák nap mint nap, s most nem történik más, mint hogy ez a játék a hétköznapiól eltérő keretek között, a színpadon zajlik. Amikor pedig Affolter belefojtja a szót Meyerbe, és kijelenti: „Nekem sem kell magukat / hogy úgy mondjam / sem ontológiailag sem historiatlan elhelyezni / A szöveget se” (22.), azzal önnön rendezőként való jelenlétét erősíti, hiszen saját rendezői-értelmezői tevékenységére

utal, s egyúttal bele is kezd az értelmezésbe: „ez egy Don Juan-szöveg egy Don Juan utáni korból” (23.) – magyarázza, majd úgy folytatja: „milyen pontos és reménytelenül kietlen / Max Frisch / Max Frisch színhely- és kormeghatározása / a Don-Juan darabjában”. (23.) Ezzel egyrészt elhelyezi a próbált darabot a Don Juan-hagyományban, másrészt felhívja a figyelmet arra is, hogy Esterházy Frischtől kölcsönözte a helyszín- és kormeghatározást: „színpadias Sevilla”, illetve „jó kosztümök kora”.²⁰ (21.) Ennek következtében a darab olyan értelmezése is lehetséges, hogy Affolter épp Frisch darabját rendezzi, és a befogadó ennek a próbáját látja.

A világ mint színház metafora egy variánsa Affolter eszmefuttatásában is megjelenik, ő Salzburg városát hasonlítja színházhoz: „Emlékeztet minket / hogy színházban vagyunk / Salzburgot / ab ovo / így építették” (24.), ezzel pedig Thomas Bernhard *Claus Peymann vesz magának egy nadrágot, és eljön velem ebédelni* című dramolettjét idézi meg, amely formailag is közel áll az Esterházy-darabhoz. Ebben Peymann Ausztriát előbb egy komédiához, majd színházhoz hasonlítja. A szöveg akkor is Bernharddal folytat intertextuális párbeszédet, amikor Affolter a rendezésében szereplő Don Juan háttértörténetét meséli el, hogy ezzel segítse a színészi munkát. Anekdotájának alapját a *Limában* című egyperces szolgáltatja, azonban a jómódú karintiait János bácsi váltja fel, az izzadságszagú magyar pincér, aki '56-ban disszidált, így jutott Peruba, ahol egy kenyereslány lett a szeretője, aki, miután kiszerezett belőle, már csak Don Juannak szólította. Magyaráz még egy kicsit Affolter: „Don Juan a pillanat embere / A pillanat nem kezdődik / és nem végződik” (28.), majd a szöveg hirtelen kibillen a próba egyértelmű keretéből, amikor megkérdezi

²⁰ Max FRISCH, „Don Juan avagy a geometria szerelmese”, ford. BÁNYAY Geyza, in *Az örök Don Juan* (Budapest: Magyar Helikon 1968), 529.

Beiltől, hogy hol is tartottak. A férfi azt válaszolja: „Nem” (28.), s ezt többször is el kell ismételnie, mire Affolter végre rájön „hogy maga / hogy maga már a szöveget / Már megmondtam / Nem nem nem nem / Ah Beil / Hogy maga már a szöveget mondja”. (29.) Ez az egyszerű félreértés, amely bármikor előfordulhat egy próbán, ebben a kontextusban a szerep és a színész közti átjárhatóságra reflektál, s innen indul a szövegben az a folyamat, amelynek során egyik szerep át-lényegül a másikba. Affolter instruálja Beilt, hogy megfelelően tudja mondani a *nemet*: „hát én ezt nem tudtam / hogy ez magának ennyire nehéz / Sztanyiszlavszkij / Ne gondoljon mindig / Sztanyiszlavszkijra [...] Peymann / Mindig Peymannra se” (31.). Majd elemzi a Don Juan-féle *nemet*: „Ez a nem nem mond semmit / nem negál semmit / hiszen nincsen állítás” (31.), mire Beil rávágja: „Nem szeretlek” (32.), s miközben Affolter folytatja az elemzést, és segíti Beil átlényegülését, ő maga is átlényegül feleséggé és anyává, ezzel egyidőben pedig a három szereplő családdá változik. Ezt a szövegben Meyer megnyilvánulásai jelzik, akinek korábban volt egy olyan megjegyzése, hogy: „Öt évig nem beszéltem Beillel / egy hónapja beszélünk” (28.), a darab végén pedig ennek a szövegrésznek egy variánsát fogalmazza meg: „Öt évig nem beszéltem az apámmal / egy hónapja beszélünk”. (35.) Tehát míg korábban a Hermann Beil nevű szereplőhöz való viszonyáról, addig itt már Don Juanhoz, vagyis apjához való viszonyáról beszél. Affolter anyasága is Meyer megnyilatkozásából válik egyértelművé:

MEYER: Anyuka

AFFOLTER: Aki én vagyok

MEYER: Micsoda zsémbes hárpia lett

öregkorára

Egy markotányosnő

folyton kínozza

apát folyton kínozza

csak mondja csak mondja csak mondja

mindig tudja mikor sok
és addig mindig el is megy (33.)

Így reflektál a fiú anyjának arra a vonására, amely rendezőként inkább okoskodásként, illetve magyarázó-értelmező tevékenységként, míg feleségként házsártoskodásként kereteződik.

S mint ahogy Affolter saját viselkedése és szavai is átértelmeződnek, amikor feleségként van jelen, úgy a *nem*hez való viszonya is megváltozik: Don Juan feleségeként láthatóan egyáltalán nem tekinti tétnélkülinek, nagyon is érdekli, hogy elhangzik-e. Addig erősködik, hogy meg akarja tudni, szereti-e őt a férfi, míg az kimondja: „Nem” (36.). S bár erre korábban, rendezőként úgy reagált: „ez semmit nem jelent” (32.) anyaként és feleségként egész más reakciót vált ki belőle. A szerzői instrukció szerint: „*mint anya; kezét az ég felé csapja, mint futballisták gól után*”. (36.)

Teátrális mozdulattal zárul tehát a dráma, azonban még ennél is teátrálisabb, a színészi mozgásra erősen építő jelenettel nyit a *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*.²¹ A dráma – amelynek felépítésében ráismerhetünk különböző dramaturgikus hagyományokra, eszközökre, amelyek ötvözésével dolgozott a szerző – bohóctréfával kezdődik: Rubens többször egymás után kiesik saját önarcképéből, majd visszakapaszkodik oda. Ráadásul a szerző arra is ajánlatot tesz a szövegben, hogy a mozdulatsor sokszor ismételhető, vagyis burleszkszerűen a végletekig fokozható. Ám annak ellenére, hogy a nyitójelenet komikus, tragikus drámai alaphelyzetnek ágyaz meg, hiszen egy ember halálát látjuk, még hozzá olyasvalakiét, akit az élethez és az alkotáshoz való ragaszkodás hajt, hogy önmagát nevetségessé téve, újra és újra visszamasszon a képbe. Ezzel kapcsolatban Jákfalvi Magdolna úgy fogalmaz, hogy

²¹ A továbbiakban: *Rubens*.

„EP a komédia hagyomány vaskos tréfáit (például a segg megfestése és a segg megmarkolása, a képből kiesés bohóc-tréfája stb.) és a komédiaszerkesztés metódusát használja, s ugyanakkor igen érzékenyen a kortárs játéknyelv teatralizálására (...) a nevetés és a sírás párhuzamos paradigmáját állítja elénk”.²²

Szintén dramatikus hagyományokat idéznek a filozofáló és a múlttal számot vető dialógusok Rubens és a Festősegéd, Rubens és Gödel, valamint Rubens és a fia között. Kulcsár-Szabó Zoltán ezek kapcsán úgy vélekedett a darabról, a *Rubens* „a »tézisdráma« (vagy akár egyfajta »hitvita«) drámai alapformáit idézi fel”.²³ Margócsy István pedig úgy fogalmazott, a mű olyan, „amilyen a tizenyolcadik századnak igen népszerű (...) műfaja volt, a halottak elíziumi beszélgetései, melyben a múltnak rég elholt jeles személyei (pardon: szellemei) társalogtak magasröptűen az erkölcs, társadalom, művészet etc. épületes kérdéseiről”.²⁴

Pályi András a többiekhez képest egy új szempontot emelt be a mű olvasatába. Szerinte a *Rubens* „valójában ars poetica, műhelynapló, írói vallomás, nagyon személyes mű”.²⁵ Ez a fajta írói vallomás, vagy alkotói személyesség jellemző Esterházyra, korábban és később is felbukkan az életműben.²⁶ S valóban nem nehéz párhuzamot vonni a festő és az „ontológiai derűjéről” és óriási munkabírásáról is ismert Esterházy között – a

szervő óhatatlanul is beleíródik / beleolvasódik a dramolett főszereplőjébe. Rubens olyan alkotó karakter, aki szenvedélyesen él és szenvedélyesen alkot, és akinek élete az alkotás, így a kettő között nem is tudja egyértelműen meghúzni a határt. Éppen ezért, amikor olyanokat mond, hogy: „Mindent megfestettem / az egész világot / Nem tudsz olyan nagy / vagy olyan kicsi / tárgyát a világnak / mutatni / ami ne volna ott valamelyik / képen / Minden ott van” (41–42.), az nem fennhíjázás, sokkal inkább annak megfogalmazása, hogy számára – mint az alkotó ember számára általában – minden alapanyag, inspirációs forrás, illetve, hogy a festményein keresztül érzékeli a világot.

A dramolettben a mindenségnek, az egész teremtett világ ábrázolásának szimbóluma a *segg*. Így válik eggyé a nyers testiséggel a minden megfestésének fennkölt gondolata, az isteni tehetség magasztossága. Rubens számára ugyanis a hátsók festése a teljességről, a világmindenség ábrázolásáról szól. Erre utal, amikor Albert bosszankodva jegyzi meg: „ezek a seggek / kozmikus seggek / kozmosz-seggek” (110.), vagy amikor a felesége, Helene megengedően azt mondja: „most pedig megfestheti, amit markolva mindig is birtokolt, a világot. Konkrétan a seggem.” (68.) Miközben a kor szokásainak és a festőműhelyek működésének megfelelően Rubens képeinek egyes részleteit segédei festették meg, addig „Mindens segget / a hatalmas oeuvre / minden seggét / minden egyes hátsófelet / saját kezűleg / Nincs egyetlen egy tompor se / amelyet ne / beleszámolva a lóseggeket is” (110.). Hogy miért, arra a Festősegéddel folytatott egyik párbeszédéből derül fény:

FESTŐSEGÉD: A meghalás az nem az ő stílusa
 Ugye mester
 Mindig azt mondta
 ugye mester
 Nekem a halál túl komoly
 Túl sok

²² JÁKFALVI, „Van egy...”, 715.

²³ KULCSÁR-SZABÓ, „Nemeuklideszi...”, 228.

²⁴ MARGÓCSY István, „Nem-euklideszi színjáték”, *Revizoronline.hu*, 2008. december 17., hozzáférés: 2020.01.29.

<https://revizoronline.com/hu/cikk/317/esterhazy-peter-rubens-es-a-nemeuklideszi-asszonyok-pesti-szinhaz/>

²⁵ PÁLYI András, „Meztelen-e a hús?”, *Élet és Irodalom*, 2007. február 4., 27.

²⁶ Vö. pl. a *Hrabal* könyve írójával.

Tú maccs
Túl komoly
aztán elkapta a grabancomat
nos fiam
mondjon komolyabbat
egy női seggnél

RUBENS: Mondjon komolyabbat
egy női seggnél (47–48.)

Mindez tehát alkotói szemléletének és egyben az élethez való hozzáállásának megfogalmazása, hiszen Rubens számára élet és alkotás között nem húzható éles határ. Ennek pedig költőien szép ábrázolása a nyitójelenet: a festő, aki nem akar meghalni önarcképébe, vagyis saját (önmeg)alkotásába mászik vissza, hiszen az, ami a képein van, létezik, ami a képeken látható, él.

A dramolett egyébként keretes szerkezetű: nemcsak a meghalás pillanatában kezdődik, de ugyanebben a pillanatban is ér véget, ám a kezdő- és végpont között kitágul a pillanat, s így a dráma játékidéje az a virtuális idő, amikor a halállal szembenező ember számot vet életével. A keretes szerkezet tizenhárom jelenetet foglal magába,²⁷ amelyek öt nagyobb tartalmi egységet adnak ki.

Az első egység (1–4. jelenet) az exozíció: azzal kezdődik, hogy Rubens kiesik a képből, és a Festősegéd kijelenti róla: meghalt. A Rubens és a Festősegéd közt zajló párbeszédből (1. jelenet) töredékesen felsejlik a halál oka, valamint Rubens létének lényege is kirajzolódik: „aki előbb festő mint bármi más / a festők festője”. (46.) Továbbá azt is megtudjuk, hogy egy olyan ember halt meg, akiről önmaga és a környezete is úgy vélte, halhatatlan: „De hát úgy is volt / Ugye mester (...) Úgy volt hogy ő / hogy ő nem / Ha nem is örökéletű / ez így nem lett nyíltan kimondva / De meghalni / meghalni nem”. (46.) Már az első jelenetben színre lép az Angyal is, aki mintha egy intrikus, egy rezonőr

és a kar egyvelege lenne. Első megszólalásakor – „Ha nem lenne / halál / művészet / sem lenne” (41.) – úgy tesz, mintha a Festősegéd beszélne, miközben ezekkel a szavakkal szándékosan provokálja a festőt. Máskor gúnyosan elmélkedik arról, „Lehet-e örökéletű az / aki kopaszodik”. (47.) Megint máskor pletykálgatva meséli el, hogyan járult Rubens Szent Péter elé (2. jelenet). Hozzá hasonló szerepköre van Bacchusnak is, akinek csupa kérdésekből álló monológja vet véget az exozíciónak, és vezet át a második egységbe, amelyben Rubens a fiával, Alberttel beszélget (5. jelenet).

Kettejük dialógusa az apa-fiú viszony problematikájának újraírása. Albert dühösen, vádlón szól apjához, akinek nem tudja megbocsátani, hogy meghalt: „Nem ezt vártam öntől / Egy rendes apa apám / nem ilyen / Egy rendes apa nem hal meg / Mások apja hal meg” (52.). Miközben azt sem képes fel dolgozni, ahogy apja az élethez viszonyult: „Mintha apám nem tudna / a paradicsomi kiűzettetésről / a betegségről a fájdalomról a szenvedésről / a háborúról”. (57.) Albert szavai egyszerre könnyörtelenek, szigorúak, ugyanakkor szeretetteljesek, éppen ezért sokszor ellentmondásosan csengenek. Miközben haragszik apjára és vádolja őt, a haragosan áramló mondatok között egyszer csak felbukkan egy, amely az apai szeretetről és gyöngédségről tanúskodik, Albert egy olyan emléke, amely bizonyíthatja számára, hogy édesapja szerette őt:

De / egyszer / Mikor megijedtél hogy meghalok / Mikor a gyöngeség / a bennem tomboló gyöngeség / olyan erős lett / hogy már nem bírtam tovább / és zokogva a válladra borultam / és te szépen átöleltél / Remegett / minden / az egész testem remegett / és csak azt / csak azt tudtam mondani / apa nehéz olyan nehéz / Te ijedten simogattál / és hála Istennek / nem szóltál egy szót se / Akkor imádkoztál / rendesen imádkoztál /

²⁷ Ezek határait a szövegben csillagozott sorok jelölik.

és szép szóval kérlelted az Úristent / ne szenvedjek annyit” (60.)

Ezek az ellentmondásos mondatok a gyászoló fiú megnyilvánulásai, akinek egy olyan viszony után kell búcsúznia apjától, amely bár kölcsönös szereteten alapul, terhes a lázadó gyermek dühétől és a zseni/alkotó apa személyiségétől.

A harmadik egységben (6–7. jelenet) ismerhetjük meg a halál közönséges biológiai okát: a köszvényt. A hatodik jelenet Rubens ifjú feleségének monológja, habár a szerző felkínálja a lehetőséget arra, hogy az előadásban más mondja a szöveget, „*az Angyal vagy egy Parasztlány a Paraszttáncból, Medici Mária, de lehet férfi is, Bacchustól Gödelig vagy többen akár*” (67.). A rövid monológ sok mindent sűrít magába: például, hogy Rubens reneszánsz alkat, de barokk festő, illetve a Helene és Rubens közti vonzalom természetét; szójátékban egyesíti a férfi társadalmi kötelezettségét, hogy feleségül kellett vennie a hajadont, valamint a női formák iránti vonzódását: „formák, melyek elvetése nem a szabadság, csupán a pallérozatlanág jele, és pusztá betartásuk már önmagában is szellemesség, a formák tisztelete mint személyes kiválóság, nem markolhatja meg, és ugyanakkor mintha nem is volna testünk, csupán vágyunk és eksztázisunk” (67.). Az, hogy Helene színpadra lépése és a köszvény tematizálása egybeesik, szimbolikus jelentőségű. A köszvényt a jómódúak betegségének is tartották, hiszen a 16–17. században még halálosnak számító kór kialakulásához a túlzott alkoholfogyasztás és mértéktelen húsevés vezethetett, vagyis az élvezeteket habzsoló életmód következménye volt. Túláradó formáival Helene is ennek a hedonista szenvedélyességnek a megtestesülése. Az sem véletlen, hogy a hetedik jelenetben – amelynek első felében Rubens monologizál a betegségről, Helene pedig olykor-olykor reagál rá – Bacchus is megjelenik a színen, s a rezonóri szerepet, amelyet korábban az An-

gyal töltött be, most a bor és mámor istene veszi át.

A negyedik részben (8–10. jelenet) Gödel, a matematikus lép színre. Ez a találkozás különböző korok, különböző világnézetek, sőt világok találkozása, időutazás, amelyben Rubens a jövőbe csöppen, s olyan – a saját kora világképe felől nézve értelmezhetetlen – jelenségekkel szembesül, mint hogy „A huszadik században nincs zseni / megszűnt ez a műfaj” (79.), vagy az ábrázolás és az ábrázolt közti különbségtétel, amikor Magritte-ra utalva Gödel az egyik festményen látható nőalak alá odairja: „Ez nem egy nő”. (86.) Másrészt ez a találkozás két ellentétes személyiség találkozása is: Rubens telt, jól lakott alkat, Gödel sovány, mert nem szeret enni; a Rubensre jellemző hangulat az öröm, míg Gödel depresszív alkat; Rubens imádja a nőket, a női testeket, Gödel nem érdeklik a nők; Rubens mindenkiben, Gödel senkiben sem bíz. E két szélsőségesen különböző karakter beszélgetése kimeríthetetlen humorforrás, ugyanakkor Gödel lesz az, aki megérteti Rubensszel önnön teremtett voltából következő végességét. Ez kettőjük dialógusának legvégén történik meg, miután a matematikus kifejti a paradoxont, amelynek lényege, hogy az emberi tudásnak mindig is lesz egy felső korlátja, mert ha az ember mindent tudna, azzal a teremtés rendje borulna fel:

„szóval ha a Teremtés rendben / a Teremtő jóindulatú / akkor nem tudhatunk mindent / Következésképp / ha mindent tudunk / akkor nix rend nix jóindulat / akkor baj van az alapokkal / akkor férges a Teremtés / Ha ön Rubens / ahogy szereti mondogatni / mindent meg tud festeni / ha a világ megfesthető / akkor az éppen bizonyították volna / a világ ellen / az Úr ellen / az Úr jó szándéka ellen”. (104.)

Az ötödik és egyben utolsó egység (11–13. jelenet) a meghalásé. A végkifejlet apa és fia folytatódó vitájából bontakozik ki. A tizenegyedik jelenetben Albert visszatér a színpadra, a tizenkettedik jelenet pedig azzal a képpel kezdődik, hogy leveszik őt a keresztről. Ez talán azt szimbolizálja, hogy véget érnek szenvedései, talán azt, hogy ebben a történetben nem a fiú hal meg, hanem az atya, vagyis Rubens, aki bár nehezen barátkozik meg a gondolattal, ezért ismételteti egymás után: „Rubens meghalt / Rubens meghalt” (112.), végül nemcsak egyes szám harmadik személyben, hanem első személyben is képes kimondani: „Én én én / meheg / hahaltaham”. (113.) A kimondás pedig egyet jelent az elfogadással, vagyis a halállal való azonosulással.

Esterházy Péter dramolettjei a színpadi igények figyelembevételével készült alkotások, amelyekre nemcsak a német beszédrámák, de a komédiajátás hagyományai, az avantgárd színházi formák és a neoavantgárd performansz-művészetek is hatással voltak. Mindez eleve megkérdőjelezi azt a mára már hagyományos prekonceptiót, hogy a szerző szövegei logocentrikus színházi formához kötöttek, és drámaszövegeinek újraolvasására ösztönzi az értelmezőt.

Bibliográfia

- BÁNYAI János. „Menzser, Don Juan”, *Helene. Híd* 3, 3. sz. (2007): 59–64.
- ESTERHÁZY Péter. *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*. Budapest: Magvető, 2006.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A dráma története*. Ford. KISS Gabriella. Pécs: Jelenkor, 2001.
- FORGÁCH András. „Máshonnet”. *Élet és Irodalom*, 2007. február 4., 27.
- FRISCH, Max. *Don Juan avagy a geometria szerelmese*. Ford. BÁNYAY Geyza. In *Az örök Don Juan*, 527–588. Budapest: Magyar Helikon 1968.
- GYÖRFFY Miklós. „A sötétségben minden megvilágosodik: Thomas Bernhard színműveiről”, *Iskolakultúra* 1, 4. sz. (1997): 57–61.
- GYÖRFFY Miklós. „A megnevezés mániája”. *Színház* 25, 1. sz. (1992), Drámamelléklet
- JÁKFALVI Magdolna. „Van egy férfi”. *Jelenkor* 51, 6. sz. (2008): 709–718.
- KOLTAI Tamás. „Teljességi tétel”. *Élet és Irodalom*, 2008. április 4., 31.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán. „Nemeuklideszi játékok”. In *Találunk szavakat*, szerkesztette: PALKÓ Gábor és PÉCELY Dóra, 222–231. Budapest: Magvető, 2010.
- LÁSZLÓ Ferenc. „Ez a sok a barokk”. *Revizoronline.hu*, 2008. április 15., Hozzáférés: 2020.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/319/esterhazy-peter-rubens-es-a-nemeuklideszi-asszonyok-pesti-szinhaz/>
- MARGÓCSY István. „Nem-euklideszi színjáték”. *Revizoronline.hu*, 2008. december 17., Hozzáférés: 2020.01.29. <https://revizoronline.com/hu/cikk/317/esterhazy-peter-rubens-es-a-nemeuklideszi-asszonyok-pesti-szinhaz/>
- DE MARINIS, Marco. „A néző dramaturgiája”. Ford. IMRE Zoltán, *Critikai Lapok* 8, 10. sz. (1999), 20–26.
- MÁTRAHÁZI Zsuzsa. „A végső megismerés lehetlensége”. *Könyvhét* 11, 5–6. sz. (2007): 108–109.
- PÁLYI András. „Meztelen-e a hús?”. *Élet és Irodalom*, 2007. február 4., 27.
- PIRANDELLO, Luigi. *Hat szereplő szerzőt keres*. In *Színművek*. Ford. FÜSI József, 301–366. Budapest: Európa, 1983.
- RADNÓTI Zsuzsa. „A mellőzött drámai életmű”. *Jelenkor* 60, 6. sz. (2017): 696–701.
- TARJÁN Tamás. „Három darab élet”. *Új könyvpiac*, 2006. november 30. Hozzáférés: 2020.06.27. <http://archiv.ujkonyvpiac.hu/print.asp?id=2877>
- TURNER, Ralph H. „The role and the person”. *American Journal of Sociology* 84, 1. sz. (1978): 1–23.
- URBÁN Balázs. „Érzékek és axiómák”. *Kultúra.hu*, 2008. március 21. Hozzáférés: 2020.01.30. <https://kultura.hu/erzekek-axiomak/>

Magánmitológiák Nagy József és Romeo Castellucci előadásában

GEMZA MELINDA

Bruno Tackels az *écriture de plateau*¹ (színpadi írás) elnevezéssel foglalja össze azokat az előadásokat és alkotókat, ahol az értelemképződés nem a szöveg, hanem a látvány, a mozgás által teremődik meg. A színpad az elsődleges, az hozzá létre vagy veszi át az irodalmi-költői szöveg helyét. Ennek eredményeképpen ezekben az előadásokban a jelentés nem a szövegből bontható ki, a színészi játék által megformált szerep eltűnik, amit felvált a színpadi szituáció, ahol a színész sokkal inkább egy performatív szituáció résztvevője. A Tackels által felkínált kategória mind Nagy József, mind pedig Romeo Castellucci előadásaira alkalmazható, amit az is megerősít, hogy mindketten képzőművészként érkeztek a színház világába. Ez alapvetően meghatározza színpadi alkotásaikat. Olyan színpadi nyelvet hoztak létre, amely egyedülálló a kortárs színháztörténetben, előadásai összművészeti alkotások, amelyek a művészet számos területét aktívan és organikusan ötvözik.

Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy feltárjam és egymás mellé helyezzem a két alkotó magánmitológiájának elemeit annak a két előadásnak a segítségével, amelyet az Avignoni Fesztivál művészeti tanácsadójaként (artiste associé)² hoztak létre a Pápai

Palota színpadán. Terjedelmi okok miatt szorítokozom erre a két előadásra, de a kutatásom során részletesen vizsgálom az ezzel a két előadással párhuzamosan létrejött produkciókat is.³

2006-ban Nagy József kapta meg a művészeti tanácsadói tiszteletet, és ebben az évben az avignoni Pápai Palota színpadára készítette el legnagyobb szabású előadását, az *Asobu*, amellyel párhuzamosan volt jelen a fesztiválon Miquel Barcelo katalán képzőművésszel közös performanszuk, a *Paso Doble* a celesztinusok templomában.

Asobu

Nagy színházát többen, többféleképpen próbálták meghatározni, de ő maga sosem szerte a kategóriákat. A nyolcvanas évek végén még azt mondta, nincs ellenére, hogy Pina Bausch Tanztheateréhez hasonlóan táncszínháznak nevezzék az előadásait,⁴ később viszont már azt nyilatkozta, hogy egyensúlyba került előadásában a tánc és a színház⁵. Ő maga mindig is színházcsinálónak vallotta magát, a megnevezés soha nem volt fontos számára, csak az előadás. Darida Veronika újszerű megközelítésben „*Theatrum philosophicum*nak”⁶ nevezi Nagy színházát.

¹ Bruno TACKELS, *Les Castellucci, écrivains de plateau I.* (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005).

² 2004-től kezdődően tíz éven keresztül a fesztivál vezetése felkért egy vagy két művészt. Céljuk az volt, hogy újfajta nézőpontot, másfajta érzékenységet hozzanak be évről évre a színházi szcénába. Nagy 2006-ban,

Castellucci 2008-ban volt artiste associé az Avignoni Fesztiválon.

³ Nadj, Barcelo: *Paso doble* (2006), Castellucci: *Purgatorio* és *Paradiso* (2008)

⁴ VÁRSZEGI Tibor, szerk., *Fordulatok*. (Gödöllő: Typovent Kiadó, 1992), 256.

⁵ VÁRSZEGI, szerk., *Fordulatok...*, 251.

⁶ DARIDA Veronika, *Eltérő színterek* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2017), 8.

Nagy József előadásai sosem voltak a szó eredeti értelmében táncelőadások, egyrészt azért, mert a színpadon többnyire nemcsak táncosok voltak jelen, hanem színészek is. Számára egy táncosnál, színésznél nem a kivitelezés pontossága vagy az instrukciók követése volt az elsődleges (sőt, nyilvánvalóan nem feleltek meg számára azok, akik csak ezzel a tudással bírtak), hanem olyan alkotótársakat keresett, akik képesek voltak egész személyiségükkel jelen lenni, kísérletezni, átélni, hasonlóan gondolkodni, mint ő. Nagy József színházának háttérében filozófiai-irodalmi szövegek állnak, előadásainak során tanúi lehetünk a filozófiai gondolatok megszületésének.⁷ Mindezek szerves részét képezik annak, amit Nagy József-i színháznak nevezünk, ennek egy töredékének bemutatására teszek kísérletet az alábbiakban.

Az előadás címe, *Asobu*, játékot jelent japánul, alcíme: „Henri Michaux tiszteletére”. Az előadás mögött Michaux szövegei húzódnak meg, főként a szerző Japánban tett látogatása kapcsán írt *Egy barbár Ázsiában* és a képzelt népeket leíró *Máshol*. Korábbi címadásai során nem volt jellemző Nagyra, hogy megnevezze a darab inspirációját adó alkotót, régóta foglalkozott már Michaux-val, már az 1999-ben bemutatott *Rejtőzés korában* is helyet kapott, ezúttal viszont egy egész előadást szentelt neki. Elmondása szerint nagyon sokat olvasta Michaux-t, időről időre visszatért a műveihez.⁸ A költő⁹ az utazás, a máshol, az átkelés témáit feszegeti műveiben, képzeletbeli népeket, különleges törzseket ír le. Nagy József bevallása szerint Michaux írásai találkoztak azzal, amit ő gondolt, és ez tette lehetővé számára, hogy belemerüljön az anyagba, és megérthesse a költő íráshoz, festészethez való viszonyát. Ebben az előadásban a társulat kiegészül hat

japán táncossal, akik közül négyen butoh táncosok, ketten pedig a kortárs tánc világból érkeztek, különleges találkozásokat generálva a csapaton belül. A játék elnevezés arra is utal, hogy Nagy két kihívással találta magát szembe: a hatalmas méretű avignoni Pápai Palota színpadán játszani és integrálni a csapatba a japán táncosokat. Ebben leginkább a színészi játékra számíthatott. Az előadás minden pillanatában a színpadon megjelenő tárgyak, történések, személyek, képek, árnyak a játék részei. Nagy még azt is láthatóvá tette, ami a színpad mögött történik. Nem akart semmit sem elrejtetni, hanem mindazt, ami a színpadon látható, koncentrálttá tenni, sűríteni.¹⁰ Michaux és Nagy kapcsolata tehát szoros, bensőséges. Az előadás előkészítése során nemcsak ő, hanem alkotótársai mindannyian megmerítkeztek a költő-festő világában. Mindez csak megerősíti azt a bensőségességet, amelyet a két alkotó közt felfedezhetünk a költészethez és a festészethez viszonyukban, vagy a térről, a mozdulatról, a ritmusról való folyamatos reflexióban.

Az előadás a hatalmas, szinte teljesen üres színpadon, sötétben kezdődik. Csak a zenészek vannak megvilágítva, és csengettyűk, kolompok hangjaival indul a színpadi cselekvés. Négy feketébe öltözött ember hoz be egy bábút, amelynek a végtagjai és a feje fehér gézbe vannak csavarva. A bábú végigkíséri az előadást, hol csak a színpadon ülve, hol hordozva, de mindenképp a táncosokkal egyenrangú szereplőként. Külön elemzést érdemelne a bábú szerepe Nagy József előadásaiban és képzőművészeti alkotásaiban. Nagy bábuhasználatát Craig Übermarionett-elméletének, Decroux-nak a testhez mint marionettnek a testhez való viszonyához és a keleti harcművészetekben kifejlesztett légzés és mozdulat egyensúlyának egyfajta

⁷ DARIDA, *Eltérő...*, 8.

⁸ NAGY József közlése.

⁹ Henri MICHAUX, belga költő, író, festő. Franciaul írt. 1899. Namur – 1984. Párizs

¹⁰ NAGY József közlése.

szintézise.¹¹ Madarev szerint keleten a butoh¹² táncosok elsajátították azt az elvet, amellyel egy marionetthez hasonlóan mozognak. Nagy magáévá tette ezt a módszert, és hozzátette azt, amit Decroux marionettként beállított emberéről tanult, és létrehozott egy olyan sajátos előadói stílust, ahol az előadó mozdulata az emberi és a marionettszerű között egyensúlyozva kétirányú lesz.¹³

Az egész előadás során érezhető a keleti és nyugati világ között húzódó feszültség, amely ugyanúgy megjelenik az előadók nemzetiségében és hagyományaiban, mint a Pápai Palota homlokzatára vetített filmekben vagy az előadást kísérő zenében. Michaux számára meghatározó volt a Japánban tett utazása, amelyet az *Egy barbár Ázsiában* című kötetben írt le. Nagy is többször járt Japánban, sokat tanított és sokat tanult ott. Az előadás alatt végig érezzük a keleti hatást, a vonzódást a máshol, a távoli iránt. Az előadás kezdőképei után a palota fala válik a vetítés színhelyévé, ahol egy ló képe jelenik meg előttünk, amint a pusztában a porban hemperegve mozog, vonaglik, és a jelen lévő bábu-emberek között sétál. A ló a keleti hagyománynak is a része, de a szülőföldhöz, a Vajdasághoz is köthető motívum, amely Nagy több előadásában, filmjében jelen van.

A vetítés után válik igazán láthatóvá a színpad, amely szinte teljesen üresen tárul a szemünk elé. Bal oldalon a zenekart látjuk, a színpad hátsó részén pedig egy hosszú asztalt. A jobb oldalon egy kisebb, négyzet alakú színpad emelkedik ki a térből, amely az előadás során többször helyet cserél. Nagy meséli, hogy a kis színpad ötlete akkor merült fel, mikor Japánban egy nő színházi elő-

adást látott, ahol minden egy egészen kis színpadon játszódott, és minden ott megjelenő dolog különös hangsúlyt kapott.¹⁴ Ezt szerette volna megvalósítani ezen a hatalmas színpadon úgy, hogy egy egészen kis teret emel ki belőle, amelyen és amely mellett lehet játszani. Majd hirtelen a tér megtelik a falból előbújó figurákkal, akik úgy hasonlítanak egymásra, hogy mégis mindannyian különbözőek. A zene és a húsz táncos egyszerre tölti meg a hatalmas színpadot, örült vágójukból sorra válnak ki a legkülönbözőbb kettősök, amelyben bemutatkoznak a képzeletbeli világot megtöltő figurák. A duók közül különösen megrázó erejű Nagy József és Kathleen Reynolds kettőse, az örök nő és örök férfi násztánca. A kettősben az átkelés, a határátlépés gyötrelme íródik a szemünk elé, ahogyan a férfi próbálja fogva tartani, de a nő kicsúszik a kezei közül, míg végül mindketten feloldódnak az egyetlen lehetséges végben, az elengedésben. A duó Bløedé¹⁵ szerint rímeli Michaux *Még mi ketten*¹⁶ című versére, amelyben felidézi felesége, Marie-Louise Michaux szörnyű haláltusáját.

Az előadás nem hagy a néző számára pihenőidőt. A színpadon történő akciók – néha az elmélyülésnek teret adó – lassúságát időről időre frenetikus és örült táncakadály váltja fel. A zenét Szelevényi Ákos és Mezei Szilárd jegyzi, akik mindketten a free-jazz világából érkeztek, a színpadon rajtuk kívül még két zenész van jelen. Nagy külön-külön mindkét zenésszel dolgozott már, de ebben a felállásban itt jelentek meg először. A zene kiemelt szerepet kap Nagy előadásaiban, sohasem illusztrál, mindig önmagáért, az előadás egyenrangú szereplőjeként van jelen a színpadon. Nagy szinte a kezdetektől fog-

¹¹ Milan MADAREV, „Nagy József mozgásszínházának genezise”, ford. RAJSLI Emese, *Ex Symposion*, 89. sz. (2015): 33–39., 38.

¹² Butoh: Japánban az 1960-as években született mozgásművészeti forma.

¹³ MADAREV, „Nagy József mozgásszínházának”..., 39.

¹⁴ Nagy József közlése.

¹⁵ Myriam BLØEDE, *Nagy József síremlékei*, ford. GEMZA Melinda (Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2009), 121.

¹⁶ Henri MICHAUX, *Nous deux encore* (Paris: Editions J. Lambert et Cie, 1948).

va felkért különböző zenészeket, hogy vegyenek részt az előadásaiban, ahol többnyire a zenész, a zene ugyanolyan hangsúlyos, mint a színpadi akció. Az *Asobu* esetében a zeneiség kiindulópontja Michaux leírása arról, ahogyan egy orvosi vizit alkalmával felfedezte szíve dobbanásainak a zenéjét. Az elképzelés az volt, hogy az előadás egy részéhez a szívdobbanás szolgáltat majd alapot.¹⁷ A színpadon megjelenő kompozíció, még ha nem is a szívhangot adja vissza, mégsem tér el ettől a koncepciótól. Itt a zene nem effekt, nem hangulatot kelt, nem varázsol el, hanem mozgásba hozza a képi világot.

Az előadásban nem szólal meg szöveg néhány halandzsán kívül. „Néhány versrészletet vettünk át, amit Michaux képzeletbeli nyelven írt, csak a szavak zeneiségét őrizte meg, nincs jelentése.”¹⁸ Nagy előadásaiban csak ritkán szólal meg szöveg, és a legritkább esetben érthető módon. Itt Bicskei István előadásában hallhatjuk ezeket a halandzsarészleteket. Bicskei egyébként is különleges szereplőként van jelen az előadásban. Ő nem áll be az örült táncosok sorába, nem mozog együtt a többiekkel. Egy szavak nélküli narrátor, mesélő vagy porondmester, aki pálcával irányítja a butoh táncosokat, vagy a darab vége felé falevelekből és ágakból készített törzsi jelmezbe öltözve vezeti fel őket a színpadra. Megjelenései felfüggesztett pillanatok, az előadás ritmusába illesztett rövid megállások. Bicskei is egyike azoknak az alkotótársaknak, akik a 90-es évek óta jelen vannak a Jel Színház előadásaiban, nem táncos, klasszikus prózai színészi képességei szervesülnek a Nagy alkotta színházi világgal. Több előadásban is előfordul, hogy ő az, aki megszólaltatja a szöveget, érthető vagy érthetetlen formában, töredékesen, akár csak néhány hangot kiemelve.

Az *Asobu* ritualitása mégsem annyira a keleti hagyományokhoz, mint inkább egy

ősi, törzsi rituáléhoz kapcsolható. A színes leplekbe öltöző táncosok, a sámánnak öltözött törzsfőnök, a dobpergés ritmusára törzsi táncot járó táncosok mind olyan utalások, amelyek erősítik a kapcsolódást a Michaux által leírt képzeletbeli törzsekhez, népcsoportokhoz. Az előadás zárójelenete rituális szertartás, ahol totemállatként behoznak egy pávát, és színes leplekbe öltözve, arcukat is befedve táncolják körül. Majd a lepleket levéve újra behozzák a színpadra az ezúttal már meztelen és az arcát is felfedő bábút, amelyet a nézőknek háttal leültetnek, és egy menyasszonynak öltöztetett táncosnő ül mellé, hogy együtt nézzék a Pápai Palota falára vetített, Tiszán úszó csónakot.¹⁹ Megjelenik a Tisza, Nagy előadásainak visszatérő motívuma, kulturális, művészi identitásának része. Így bár nem az *Asobu* az, amelyre Nagy szülőföldet megidéző előadásaként gondolunk, a Vajdaságot megidéző képek, motívumok mégis fellelhetők benne. A Tisza határfolyó kelet és nyugat között. A két világot elválasztó folyó tökéletes szimbóluma a kelet és a nyugat között húzódó feszültségnek, határ, amely egyszerre elválaszt és összeköt, határ, amely helyett Nagy inkább az átkelést választja.²⁰

La Divina Commedia.

Dante Isteni színjátékának szabad adaptációja

Két évvel később 2008-ban Romeo Castelluccit kérték fel artiste associé-nak a fesztiválon. Castellucci régi vágya valósult meg azzal, hogy Avignonban bemutathatta három különálló részből álló alkotását, amelyet Dante elbeszélő költeménye inspirált, a Pápai Palotában az *Infernót*, Chateaublanc-ban a *Purgatoriót*, a celesztinusok templomában pedig a *Paradiso* című képzőművészeti installációt. Avignon több szempontból is ideális helyszínnek bizonyult az emberfeletti projekt

¹⁷ BLCEDE, *Nagy József...*, 165.

¹⁸ NAGY József közlése.

¹⁹ NAGY József közlése.

²⁰ BLCEDE, *Nagy József...*, 97.

megvalósításához. A Pápai Palota önmagában megteremtette azt az atmoszférát, amelyet az előadáshoz elképzelt, hiszen Avignonban székelt az az V. Kelemen pápa, aki Dante poklában is szerepel. Avignon a fesztivál ideje alatt egy olvasztótégely, a nézők sokszínűsége, a találkozások lehetősége „emberi és művészi laboratóriumma”²¹ teszi a várost Castellucci szerint, amelyet szintén fontosnak tartott az előadás recepciója szempontjából.

Castellucci bemutathatatlanak ítéli a művet, de ez még inkább abban erősíti meg, hogy hozzá kell nyúlnia. Az *Isteni színjáték* mint az egyik legjelentősebb irodalmi alkotás túlmutat az irodalmon, a színházon. Ám ez a lehetlenség engedi meg az összes lehetőség kinyitását. Megtartja a mű eredeti felosztását, és kronológiai sorrendben mutatja be az egyes elkülönülő részeket, de az eredeti műből csak az író által bejárt út és képzeleti rendszer maradt meg. Castellucci nem a dantei mű, hanem a művész Dante helyzetébe helyezkedik bele. Ő maga lesz Dante, és ebben az a legizgalmasabb, hogy miközben látjuk Dantét, azt is látjuk, amit Castellucci lát, úgy mutatja be nekünk az író, hogy közben nem őt mutatja meg, hanem saját magát.²² Dantét a saját korában az ördög fiának is nevezték, hiszen van valami tiltott abban az utazásban, amelyet felkínál az olvasónak. Castellucci saját metafizikájaként határozza meg Dantét: „Amikor a bőrön keresztül magunkba csöpögtetünk egy könyvet, elfogadjuk, hogy a világ belénk hatol, és a legmélyebb

mélységeinkben hagy lenyomatot.”²³ Felválalva a hiba, a nevetségessé válás lehetőségét, úgy meséli el az *Isteni színjátékot*, hogy egyesül vele, a maga képére formálja.

A három rész három különböző művészeti forma közötti átjárást biztosít: a *Pokol* hatalmas, nyitott térben zajló, tömegeket is mozgató performanszfolyam, a *Purgatórium* egy színházi térben játszódó, háromszemélyes, klasszikus formákkal operáló színházi előadás, a *Paradicsom* pedig szereplő nélküli, képzőművészeti installáció, amelyet egy deszakralizált, művészeti térként funkcionáló templomban állított fel. Mindhárom részre erős vizualitás és hangzásvilág jellemző, hétköznapivá teszi a történeteket, elhagyja a vallásos vertikálitást, és horizontálissá teszi az olvasatot.

Mindhárom alkotásban azt a kérdést fejegeti, hogy mit jelent ma nekünk a pokol, a purgatórium vagy paradicsom.²⁴ Hol vannak ezek a helyek a hétköznapijainkban? Mit jelent egyáltalán a purgatórium, hogyan képzeljük el, ismerjük még egyáltalán a szó jelentését? Castellucci olyan univerzális kérdésekre keresi a választ a trilógiájában, amelyekhez mindannyiunknak köze van. Könyörtelenül szembesít minket a saját víziójával, és lehetőséget ad nekünk, hogy mi is megtalálhassuk a saját válaszainkat.

Inferno

A trilógia részei közül az *Inferno* a legnagyobb szabású, ez készült a Pápai Palota színpadára. Sötét van, felettünk a csillagos ég. A pokol látványos világát a sötétség teríti be.

Az első jelenetben audioguide-dal sétáló embereket látunk a színpadon. Olyanokat, mint mi, mint a palotát bejáró turisták. Jelen

²¹ Célia CVIKLINSKI és Caroline VEAUX, „Interjú Romeo Castelluccival. Pièce (dé)montée 2008” hozzáférés: 2020.11.18. http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/inferno-purgatorio-paradiso_total.pdf

²² KÉKESI KUN Árpád, „Színházi transzcendentalizmus. Romeo Castellucci Isteni színjátékáról”, in *Vallás és művészet*, szerk. SEPSI Enikő et al. 290-310. (Budapest: L'Harmattan, 2016), 299.

²³ Jean-Louis PERRIER, *Ces années Castellucci*. (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2014), 135.

²⁴ KÉKESI KUN, „Színházi transzcendentalizmus...”, 296.

időben vagyunk, tudunk azonosulni a színpadon látottakkal. A hatalmas színpad bejárása, felfedezése az előadás több pontján is hangsúlyos lesz. Itt ebben az esetben turistaként nézzük meg a palota homlokzatát. Egy alak érkezik a színpadra és bemutatkozik: ő Romeo Castellucci. Ezzel a gesztussal egyértelművé teszi számunkra, hogy amit itt látni fogunk, az ő pokla.²⁵ Nem egyszerűen a Dante által elképzelt poklot mutatja meg: amit látunk, nem illusztráció, az előadás valós térben és időben, performanszként kezdődik.

„Jelen vagyok az előadás első perceiben. Nem szereplőként, hanem önmagamként, és egyértelmű, hogy el kell tűnnöm, meg kell semmisülnöm. Az alkotás nem kezdődhet máshogy, csak úgy, ha túllépek önmagamon. Az egész ÉN az, ami szétrobban, és apró darabkái elfoglalják az előadás minden szegletét.”²⁶

Idomárok hét láncra kötött farkaskutyát hoznak be a színpadra. A férfi, aki az imént bemutatkozott, eközben védőruhát vesz fel, majd három kutya megtámadja. A többi kutya megállás nélkül ugat, míg a másik három a földön tartja az áldozatot. A jelenet végén a kutyák sípszóra kifutnak a színpadról. Az állatok fegyelmezetten, kordában tartva jelennek meg, és ugyan tudjuk, hogy úgy vannak kiképezve, hogy ne okozhassanak kárt senkinek, mégis zsigeri tapasztalatot, félelmet hívnak elő. A kép erős, veszélyérzetet és feszültséget generál, de ugyanakkor kontextusba helyezi a nézőt. Nem felel meg annak az elvárásnak, amit a cím alapján képzelünk. Nem irodalmi színházat kapunk. A kezdőjelenet erős tapasztalata rögtön leállítja a je-

lentéskeresést, bár nem zárja ki teljesen.²⁷ Amennyiben erre igényünk van, tudunk az előadás felé közelíteni az irodalmi szöveg felől is, de valószínűleg hamar feladjuk ezt az utat.

Az *Isteni színjáték* rémisztő könyv Castellucci olvasatában²⁸. A művész létezését, az alkotó kétségeit, felismeréseit fogalmazza meg. A színpadon uralkodó sötétben a művész fél, kételkedik, szenved. Castellucci Danteként ugyanezt éli át. Tanácstalan, elveszti önmagát. Emberfeletti vállalás. Nem állít ki senkit önmaga helyett, hanem ő veszi fel a védőruhát. Ebben rejlik a jelenet igazsága. Castellucci az igazság és hamisság közti feszültséggel, ellentéttel játszik, úgy, hogy nem a szövegre épít, hanem a néző érzékelésére, észlelésére, amelyet egyfajta identifikációs gesztusként is értelmezhetünk. A néző energetikailag, mozdulatilag vonódik be, Castellucci kiállása testileg veszi igénybe a nézőt a jelenet erőszakossága révén. A mű első három mondata erős performatív felütés, amely megidézi az irodalmi anyagot. A rendező szerint az első három sorban benne van az egész mű lenyomata:

„A Pokol első három soránál maradtam, mert abban minden benne van. Ahogyan elkezdődik: a sötétség, a félhomály, az elveszettség, olyan, mint a mesében, amikor egy gyerek fél, mert elveszett a sötét erdőben. Dantét Vergilius kézen fogva vezeti, mint egy gyereket. Mindenholt a gyerekkorra utal. Félelemmel telve kezdi meg az utazást, fél ettől az utazástól, a teljes ismeretlenségtől.”²⁹

Miután a kutyák eltűnnek, Castelluccira egy kutyabőrt (esetleg farkasbőrt) terítenek. Nem tudjuk eldönteni, hogy az, amit láttunk,

²⁵ KÉKESI KUN, „*Színházi transzcendentalizmus...*”, 299..

²⁶ PERRIER, *Ces années...*, 143.

²⁷ KÉKESI KUN, „*Színházi transzcendentalizmus...*”, 298.

²⁸ CVIKLINSKI és VEAUX, „*Interjú Romeo...*”

²⁹ CVIKLINSKI és VEAUX, „*Interjú Romeo...*”

egy kutyabemutató része vagy egy beavatási szertartás, hiszen a rá borított kutyabőr ezt is megidézi számunkra. Ez a kutyabőr vándorol, és több helyütt feltűnik az előadás során.

Majd megjelenik valaki, aki leveszi a hátáról ezt a bőrt, magára köti, és elkezd felmászni a Pápai Palota homlokzatára. Hosszú perceként keresztül nem nézünk mást, mint ahogy ez a férfi birtokba veszi a szédítő magasságot. Van biztosítókötele, mégis valami emberfelettit látunk. A férfi mozdulatain keresztül megelevenedik előttünk a több száz éves műemlék homlokzata, rákényszerít minket arra, hogy minden részletet megnézzünk. Míg az előbb a színpad szélességében néztük a palotát a turistákat követve, most arra készítet minket, hogy függőlegesen, a magasba nézzünk. De csak az anyagra koncentrálnak, úgy nézünk rá, mint egy képzőművészeti alkotásra, amiben az a pillanat is megerősít minket, amikor a mászó egy pillanatra egy rózsablakon megállva mutatja be Leonardo³⁰ Vitruvius³¹ tanulmányának mását. Nincs különleges effekt, fény vagy zene, a falmászó tökéletes csendben, pontosan kiszámított mozdulatokkal teszi meg a távot. A férfi felér a palota tetejére és a színpadon

³⁰ LEONARDO da Vinci, Vitruvius tanulmány, Galleria dell'Accademia, Velence, hozzáférés: 2020.11.25.

<https://pixabay.com/hu/illustrations/leonardo-da-vinci-vitruvius-tanulm%C3%A1ny-1125056/>

³¹ Vitruvius, ókori építész. Castellucci előadásában a vitruviusi ember jelenik meg a rozettában. Lásd VITRUVIUS, *Tíz könyv az építészetéről*, ford. GULYÁS Dénes (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988). Vitruvius ezt írja: „Ha tehát a természet úgy alkotta meg az emberi testet, hogy tagjai arányukkal egész alakjának feleljenek meg, úgy látszik, a régi-ek okkal döntöttek úgy, hogy az épületek felépítése során az egyes tagok szintén pontosan megfeleljenek a mértékükkel az egész mű megjelenésének. (73.)

ezzel egy időben megjelenő fiúnak ledob egy kosárlabdát.

A kosárlabda és a kutyabőr az előadás két kelléke. Érezzük, hogy mindkét kellék fontos, mégsem tudjuk meg a jelentését, sőt a rendkívüliségüket csak fokozza a profánságuk. Két hétköznapi tárgy, amely a közeg által válik műalkotássá.³² Castellucci arra kényszerít minket, hogy a jelentést olyan tudatállapotként érzékeljük, amely reflektálásra készítet. Nem tudjuk nyelvi keretek közé szorítani azt, amit megélünk az előadás során. A képek, amelyek egymás után következnek, nem fogalmazhatóak meg nyelvi szinten. Az előadás egymásból következő képek sorozata, amelyek nem egymástól függetlenül, önállóan élnek, hanem egymásból következnek, összefolynak.

„Olyan materiális képeket kell létrehozunk, amelyek egyenlők lesznek a szavakból alkotott képekkel...” – írja Artaud, és Romeo Castellucci megvalósítja. Az olasz rendező nem illusztrálja Artaud-nak *A színház és hasonmásában* megfogalmazott szavait, hanem a saját útját járva találja meg őket.³³

A ledobott kosárlabdát egy fiú kapja el. Ő is magára veszi a kutyabőrt, majd egy festékspray-vel felírja a falra azt a szót, hogy Jean. Megint egy olyan jellel találjuk magunkat szemben, amelynek nem tudjuk a jelentését. Kinek a neve? Valakinek a neve? Vagy esetleg jelentheti az embereket is,³⁴ akik ebben a pillanatban lepik el a színpadot. A különböző korú és nemű emberek egymásnak adják át a labdát.

Az előadásban nem jelenik meg egyetlen Dante által leírt szereplő sem, emberek vannak a színpadon, egy tömeg, amelyben megmutatkozik az egész emberiség. Castellucci a tömeg megjelenítésére teljesen hét-

³² KÉKESI KUN, *„Színházi transzcendentalizmus...”, 304.*

³³ PERRIER, *Ces années...*, 91.

³⁴ Franciául az emberek (gens) szó kiejtése megegyezik a Jean keresztnév kiejtésével.

köznapieket használ, az ötven szereplő amatőrök közül lett kiválogatva. A személyiségük nem fontos, csak a felvállalt szerepeik elevenednek meg. Apa, anya, szerető, nagyszülő, gyerek; kisbabák, gyerekek, felnőttek, öregek. Öltözetük a miénkre hasonlít, ők pedig mi vagyunk. A színen lévők hétköznapisága által a közös lét, a közös pokol érzetét erősíti. Az emberek erősen nekirugaszkodnak a falnak, mindezt pedig fémes hangok, csörömpölések hangja kíséri. Nem kapunk magyarázatot a látottakra, nincs megfejtésünk, csak a kép és a hangok által megidézett erőszak jut el a nézőhöz. A tömeg által létrehozott akciókat látunk, ezek válnak képekké, és végül ebből születik meg a színpadon az óriási világító betűkből létrehozott INFERNO felirat: egy betűsor, amely képpé változtatja előttünk a poklot.

Majd ebből a képből vált finoman, a tükröt használva egy újabb képre, ahol egy hatalmas üvegdoboz érkezik be a színpad közepére, és benne kisgyermek játszanak. Az üvegfal belülről sötétített, így ők nem látják, hogy több mint 2000 ember figyeli őket. Önfeledten játszanak. Ezek a gyerekek nincsenek tudatában annak, hogy mások nézik őket, ezért teljesen szabadon léteznek az üvegdobozban. Az üvegdoboz fala spontán határvonal a színház és a valóság között. Összehasonlítva a kezdőjelenet idomított kutyáival, a gyerekek, akiket itt látunk, úgy tűnnek, mintha jóval kevésbé állnának kontroll alatt. Pedig valójában a gyerek is folyamatos kontroll alatt él. A kép, annak ellenére, hogy vidáman játszó gyerekeket látunk, mégsem könnyed, hiszen felettük folyamatosan ott lebeg egy fekete lepel-felhő, amely fokozza a feszültséget, maga az üvegekocka is fekete lepellel van leterítve. Ez a kép visszautalhat arra, amit Dante tapasztalt meg, amikor leszállt a pokolba, és találkozott az egészen kis gyerekekkel, akiknek az volt az egyetlen bűnük, hogy meghaltak, még mielőtt meg lettek volna keresztelve. Mi is valójában a bűnük? Castellucci a bűn fogalmát

kérdőjelezi meg. A kép felveti a néző szerepét is, aki itt olyat néz, aki nem látja, hogy nézik. Mennyire lehet erkölcsös, etikus ez a tekintet? Az előadásban többször megjelennek gyerekek, a tömegben, vagy akkor is, amikor a gyerek veszi át az állatbőrt Castelluccitól. A szerepe jelentős, mintha a teremtőtől venné át a stafétát, többször felbukkan, és a szabadsága különbözteti meg a többiektől, hiszen ő az, aki később graffitit rajzol a palota falára.

A játsszó gyerekek eltűnnek, és a színpad benépesül. Az emberek egymás felé nyúlnak, először megölelik, majd fojtogatják egymást. Olyan viszonyokat látunk létrejönni és felbomlani, amelyek mindennaposak, csoportok képződnek meg, szülő-gyerek, párcapcsolat, idősek-fiatalok, majd ezek között a csoportok között jelenik meg a szeretet az ölelésben és annak ellentéte, az agresszió a fojtásban. A folyamatosan átalakuló képekben harmóniában van az önmagát újratemtő, majd ugyanakkor megsemmisítő szeretet és pusztítás. A jelenet alatt ugyanazok a mozdulatok ismétlődnek más-más szereplők között. A minimalista színpadi akciók életünk mindennapi képeire emlékeztetnek: családi vagy szerelmi jelenetek, de a megcsalás és a gyilkosság is megjelenik, mintha a szeretet és a gyűlölet ugyanannak az érzésnek a két oldala lenne. A mozdulatok lágyága, lassúsága is elősegíti egyfajta bensőséges megteremtődését. A motívumok visszavisszatérnek, ez az ismétlődés (néhány variációval) az előadás szerves része, gerince. Ugyanúgy, ahogyan Dante poklában sem az elszenvedett szenvedés az, ami a legelviselhetlenebb, hanem annak a folytonos megismétlődése, úgy itt is ugyanezt látjuk. A gesztusok, mozdulatok folyton visszatérnek, sosincs vége. Ez maga a pokol. Mindannyiunk hétköznapi pokla. Majd egyetlen mozdulattal a nézők fölé egy fehér leplet von, amely teljesen letakarja a nézőket, fokozva, erősítve a résztvevőkben a közösség érzését: ami a színpadon történik, az a mi életünk is,

a mi poklunk. Mindenki eltűnik, és közösen tartja a lepel súlyát, majd a színpadról a nézőtérre folyik a fény, és a nézők meg tudják érinteni a fölējük feszülő leplet. Castellucci megtöri a látás és érintés különbségét, dekonstruktív színházi képet teremt.³⁵

A lepel tapasztalata után víz látszik a színpadon, majd egy fekete versenyzongorát látunk elégni. A zongora visszatérő motívuma a trilógia mindhárom részének. Megjelenése teljesen váratlan és enigmatikus, hiszen egy újabb jelet kapunk, amelynek csak sejthetjük a jelentését. A zongora Arvo Pärt zenéjére ég el, a klasszikus művészet par excellence szimbólumaként. Ezt újabb tömegjelenet követi, ahol, hasonlóan az előzőbb látottakhoz, a mozgás kering, cirkulál, harmóniában van. Az emberek megölelik egymást, majd elvágják egymás torkát. Aki elesik, az felkel, míg végül mindenki a földön marad. Amikor széttárt karral hátradőlnek a semmibe, olyan, mintha földhöz kötött angyalok próbálnának a repüléssel, de egy láthatatlan erő a mélység felé vonzaná őket, amelyből talán csak az előadás kezdőképében megmutatott felfelé mászás jelenthet kiutat.

A tömeg végül feláll, a színpad lassan kiürül, és velük szemben megjelenik egy fehér ló.

„A ló megjelenése a színpadon egyfajta katonai megszállást jelöl... mint egy tank. Betör a színpadra és elárasztja az árnyékával, a szépségével... A ló, ahogyan négy lábával a színpadon áll, már az is az agresszió egy formája.”³⁶

Ezzel egy időben a színpad elsötétül, a ló pedig egyre vörösebb-véresebb lesz. Ebbe a vértócsába tolnak be egy ronccsá tört autót, amelyből egy Andy Warholt játszó alak száll ki. Andy Warhol az ezredforduló előtti művészet emblematikus alakja, aki az 1960-as évek

Amerikájában foglalkozott a fogyasztói társadalom megjelenítésével az alkotásaiban. A roncsautó, amelyből kiszáll, utalás Warhol *Car crash*³⁷ elnevezésű szériájára, amelyben egy összetört autó képét sokszorosítja. Warhol kiszáll az autóból, majd fotózni kezd. Warhol jelenléte Castellucci poklában Vergiliushoz hasonlítható Danténál: úgy van jelen, mint egy művész. Ahogyan Vergilius végigkíséri Dantét a poklon, úgy vezeti végig Warhol Castelluccit. Keretet ad az előadásnak, hiszen a darab elején is egy művészt látunk, és a vége is egy (halott) művésszel zárul. Warhol a képek poklában vezet minket, mindennapi poklunkban, amely már nem a mélyben van, mint Danténál, hanem a felszínen keresendő. Warhol és Castellucci művészete összeér a képekhez való viszonyukban. Hiszen a Castellucci által megmutatott pokol nem más, mint a képek pokla. „...nézőnek lenni egész nap – az már gyakorlatilag a pokolra ítéltetés...”³⁹ A turisták fotóival kezdődik, majd a végén Andy Warhol, a szeriográfia művésze készít rólunk egy fotót.

Az előadás végén a palota ablakaiban hét képernyőn megjelenik az *étoiles* (csillagok) felirat, majd négy képernyő a színpadra hullva összetörik, és nem marad más belőle, csak a *toi* (te). Erősíti bennünk azt, hogy akiket láttunk, azok mi vagyunk, és egyben átvezet minket a *Purgatorióba*, amelyet ebben a pillanatban az *Inferno* nézői még nem is sejteneek.

*Theatrum philosophicum –
Theatrum theologicum*

Ugyan formanyelvében, a szöveghez való viszonyában sok párhuzam tárható fel Nagy és Castellucci alkotásaiban, tematikájukban még-

³⁵ KÉKESI KUN, „Színházi transzcendentalizmus...”, 301.

³⁶ PERRIER, *Ces années...*, 98.

³⁷ ANDY WARHOL, *Car crash*, 1963.

³⁸ KÉKESI KUN, „Színházi transzcendentalizmus...”, 302.

³⁹ *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. (Cesena: Societas Raffaello Sanzio, 2008), 34.

is nagyon különbözőek. Nagy univerzális nézőpontból közelít; a lélek, az anyag, a mozgás a víz, a nyom, a madár nézőpontjából. Nagy színházát – ahogy azt már a bevezetőben is említettem – Darida Veronika „theatrum philosophicum”-ként nevezi meg.⁴⁰ Ez az elnevezés sokkal inkább az előadások háttéréül szolgáló filozófiai gondolatok színpadon való létrejöttére utal, mintsem filozófiai szövegek színpadra állítására. A fogalom Darida szerint a színház és filozófia közötti kétirányú és kölcsönös kapcsolatot jelenti.⁴¹

„Gondolkodásmodellem legjobban a zenészéhez vagy költőéhez hasonlítható. Legszívesebben talán zenész lennék vagy költő, de mivel sem a hangszer, sem a toll nem engedelmeskedik, nem áll úgy a kezemben – kipróbáltam –, mint ahogy az üres tér engedelmeskedik nekem, nem verset írok, hanem színházat csinállok. Jel színházat. A lírai gondolataimat alakítom át jelképekké.”⁴²

Ezzel párhuzamosan Castellucci színháza: „theatrum theologicum”⁴³, hiszen abban a poszt-religiózus korban, amelyben élünk, olyan kérdésekre keresi a választ, mint: mi a megváltás? hol a pokol? lehetséges-e a megbocsátás?, amellyel a nyugat-európai vallások hitrendszerének határait feszegeti, Krisztus-történeteket visz a színpadra.

„Az előadásaim, attól függetlenül, hogy az ördögről vagy az Istenről beszélek, azért vannak, hogy az emberről beszéljek... A teológia a filozófia egy formája, az ember szembesítése Istennel... Az én színházam a kérdések, az aggódás

színháza, amely a kétértelműséggel játszik... Azt keresem, hogyan lehet kétéhasítani az öntudatot, hogyan lehet egy olyan sebet megnyitni, ahol a kérdés a mélyünkbe tudnak hatolni.”⁴⁴

Nagy és Castellucci is megkapta az Új Színházi Valóságok teremtéséért járó Európa-díjat, és előadásaik kétségtelenül a kortárs színművészet megkerülhetetlen alkotásai.

Mindketten olyan színházcsinálók, akikre nem elég egyszerűen ráaggatni a rendező címkét. Castellucci megemlíti egy beszélgetésben, hogy számára a rendező kifejezés nem elegendő. A francia *metteur en scène* már közelebb áll hozzá, hiszen „mindig egy viszonyt alakítok ki a hellyel, az üres hellyel, amely lehetővé teszi, hogy színpadra tegyem az időt.”⁴⁵ De Castelluccinak szüksége van arra is, hogy lekerülhessenek a dolgok a színpadról, vagy hogy ne történjen semmi, tehát ezt az elnevezést sem érzi tökéletesnek.

Nagy József sem írható le egyszerűen a rendező elnevezéssel, hiszen alkotásaiban sohasem szövegek vagy művek reprezentálására törekszik, hanem „az összes energiámat, időmet arra fordítom, hogy az elolvasott dolgokat, feljegyzett, látott dolgokat átalakítsam képekké, mozdulatokká.”⁴⁶

Nagy előadásaiban a képek, mozdulatok; az olvasás során felgyülemlett gondolatok kivetülései, azok hívják elő. Majd a megalkotott képek újabb gondolatokat váltanak ki, immár a nézőből. Előadásai sohasem megrendelésre születtek, – a *Woyzeck, avagy a szédület karcolata* kivételével – sohasem egyetlen irodalmi alkotás volt az alapjuk. Az

⁴⁰ DARIDA, *Eltérő...*, 8.

⁴¹ DARIDA, *Eltérő...*, 13.

⁴² BARTUC Gabriella, „A test költészete, Bartuc Gabriella beszélgetése Nagy Józseffel, *Mozzannatok* (Kanizsa: Kanizsai Kör, 2002), 6.

⁴³ VISKY András javaslata.

⁴⁴ Fabienne DARGE, „La foi est a mille lieues de l'ideologie”, *Le Monde*, 2011.10.26. hozzáférés: 2020.11.18.

http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/26/romeo-castellucci-la-foi-est-a-mille-lieues-de-l-ideologie_1594003_3246.html

⁴⁵ PERRIER, *Ces années...*, 147.

⁴⁶ NAGY József közlése.

előadások igénye az alkotóban születik meg, amelynek előfeltétele a folyamatos figyelés, készenléti állapot.

Castellucci viszont önálló alkotásai mellett gyakran nyúl kötött irodalmi anyaghoz, amellyel átítatódva mutatja be a nézőnek a saját olvasatát. A 2010-es évektől kezdődően pedig több opera rendezését is elvállalta.

Magánmitológiák

Nagy József életműve koncentrikus körökre emlékeztet, amelyeknek az epicentruma Magyarokanizsa, a vajdasági kisváros. Első előadásai is ezt járják körbe, majd ez a kör egyre bővül, egyre tágabb látókört kínál, de pulzál is, mert későbbi műveiben újra visszanyúl a szülőföld motívumaihoz. Egyre tágabb, amelyben benne a van a világirodalom, majd megint visszatér a tájélményhez, konkrét emberi referenciákhoz, kötődésekhez, majd végül marad a táj. Ez a fajta kompozíció nagyon hasonlít Nagy közeli barátjának, Tolnai Ottónak a költészetéhez, világához. Tolnai Ottó is a vajdasági tájat, lelket írja meg, ugyanígy tesz Nagy József is, akinek művészetét alapvetően határozza meg a gyermekkorhoz, a szülőföldhöz való viszony. Ő maga fogalmazza meg azt, hogy innen indul, itt fogalmazódtak meg benne a legfontosabb motívumai.⁴⁷ Ezeket a motívumokat dolgozza meg az előadásaiban, ezeket sűríti vagy szövi bele organikusan az adott előadás anyagába. Myriam Blœde⁴⁸ Nagy József művészetét elemző könyvében kísérletet tesz arra, hogy feltérképezze a Nagy előadásainak magját képező motívumokat. Az általa feltárt motívumok között a szülőföldhöz kötődő motívumok vannak többségben. Ivan Medenica szerint Nagy előadásainak Kanizsára vonatkoztatható motívumai autotopográfiaiaként határozhatóak meg, hiszen művé-

szí érzékenységére nagyban hatottak szülőföldjének különleges figurái.

„A hely és a személyiség (vagy individuális identitás) fogalmának elméleti összevonása révén relativizálódik a hatás kérdése: a Kanizsa és Nagy előadásainak érzékenysége közötti kapcsolat sajátos világfelfogásként jelentkezik, amelynél nem lehet tudni, kinek volt nagyobb hatása a másakra.”⁴⁹

Ilyen motívum, kötődés az *Asobuban* feltűnő Tisza, amelynek egyik kanyarulatában fekszik Magyarokanizsa, és meghatározó élmény Nagy emlékezetében. A Tisza – a folyó par excellence – megjelenik a falra vetített képen, de ugyanúgy ott van a táncosnők tiszavirág táncában; mégis leginkább filozófiai értelemben idéződik meg.

Castellucci előadásaiban a Nagyéhoz hasonló kötődést nem találtam. A legpontosabb kijelentést Castellucci munkáival kapcsolatban Matthieu Mével fogalmazta meg:

„Ami miatt a Societas Raffaello Sanzio előadásai kivételes erejűek: azok a gesztusok, testek, képek, amelyeket színpadra visznek, amelyek mélyen magukban hordozzák a világ jelen folyásának az elutasítását, sőt erre az elutasításra építenek.”⁵⁰

Ez az elutasítás, fedezhető fel Castellucci előadásaiban. Egy új világot épít fel darabjaiban, vagy még pontosabban vissza szeretne térni egy már elfeledett világhoz. Castellucci

⁴⁷ NAGY József közlése.

⁴⁸ BLŒDE, *Nagy József...*, 180.

⁴⁹ Ivan MEDENICA, „Nagy és Kanizsa” *Ex Symposition*, 89. sz. (2015), 44–55., 48.

⁵⁰ Matthieu MÉVEL, „Romeo Castellucci (performer, magicien) ou la fête du refus” *Théâtre/Public* n° 194. (2009) hozzáférés: 2020. 11.18. <http://matthieumevel.ek.la/romeo-castellucci-performer-magicien-ou-la-fete-du-refus-a1728289>

szerint nem lehetséges megalkotni egy új világot anélkül, hogy ne használnánk annak a világnak a darabjait, amelyben élünk.⁵¹ Az így megalkotott világ a színház teológiai és kritikai gyökereihez visz vissza.⁵² Hisz a katarzis erejében, jól ismeri a performansz, az illúzió erejét, hatását. Több interjújában kijelenti, hogy gyűlöli a kommunikációt, azt a fajta kommunikációt, amellyel korunk médiái operálnak. Számára a művészet reveláció, meditáció, elmélkedés, de nem kommunikáció.⁵³ Elutasítja a kommunikációt, a szöveget (még ha darabjai gyakran klasszikus szövegeket vesznek is alapul) és a reprezentációt, amelynek helyébe lép a mozdulat, a testnyelv, az érzet, amelyet a hangok, a zene, a zajok, a fények segítségével tár a néző elé, és amely egyfajta képzőművészeti színházat hoz létre.

„Amit mi csinálunk, az egy zárandoklat az anyagban. Elemekből álló színház. Ezek az elemek nem mások, mint ami legtisztábban kommunikálható, a lehetséges legtisztább kommunikáció. Ez az, ami érdek: hogyan tudok a lehető legkevesebbet kommunikálni.”⁵⁴

Castellucci ki akarja zárni azt a kommunikációt, amely kihasznál, vágyat, szükségletet kelt. Előadásaiban nem kommunikációra törekszik, hanem olyan képeket tesz a nézők elé, amelyek képesek megidézni a kívánt hatást.

⁵¹ Claudia és Romeo CASTELLUCCI, *Les Pélerins...*, 23.

⁵² Claudia és Romeo CASTELLUCCI, *Les Pélerins...*, 112.

⁵³ NÉDER Panni, „Minden a nézőn múlik: Romeo Castelluccival Néder Panni beszélget” *Színház*, 2013. június. hozzáférés: 2020.11.18. <http://szinhaz.net/2013/06/27/minden-a-nezon-mulik/>

⁵⁴ Claudia és Romeo CASTELLUCCI, *Les Pélerins...*, 111.

Szöveg-kép

Nagy és Castellucci is képzőművészként indult. Castellucci a trilógia utolsó részét, a *Paradicsomot* egy képzőművészeti installációval valósította meg. Nagy József színházi előadásai mellett 1996-tól kezdődően⁵⁵ folyamatosan hoz létre képzőművészeti alkotásokat. Installációk, miniatűr tusrajzok, grafikák, fotók, fotogramok színesítik a palettát. Míg Nagy alkotói munkásságában az utóbbi években egyre hangsúlyosabb a képzőművészi jelenlét, ennek rendeli alá, vagy inkább emellé rendeli színházát is, addig Castelluccinál a képzőművészeti megközelítés az előadások képeiben jelenik meg. Mindkét alkotó munkáiban elsődleges a képekhez való viszony, a képekkel való közlés.

Az *Inferno* víziók sorozatából épül fel, ahol a nézők szüntelenül, folyamatosan egymás után kapják a képeket, amelyeket átítat a Dante-i szöveg, felfedezhető benne az irodalmi alapanyag, de nem illusztratív módon, hanem álmra emlékeztető elemekkel operálva. A szövegdraturgia hiányzik Castellucci előadásaiból, helyette performatív szituációk, installációk követik egymást, amelyet nevezhetünk vizuális dramaturgiának. Ennek ugyanolyan értékű alkotóelemei az érzékelhető színpadi anyagok (hangok, fények, kellemek, díszletek, színészi test), mint a gondolati anyagok. A performatív szituációkat színészek, vagy statiszták, gyerekek, állatok hozzák létre a színpadon, anélkül, hogy hagyományos dramaturgiai, vagy színházi értelemben játszanának. A szöveg, a színpadon megjelenő akciók mögötti struktúraként léteznek. A *Pokol* bemutatását megmutathatatlannak ítéli Castellucci,⁵⁶ így a hagyományos

⁵⁵ Installációk kiállítás, 1996. Scène National d'Orléans.

⁵⁶ Sajtótájékoztató Avignoni Fesztivál, 2008. 07.03., hozzáférés: 2020.11.18.

irodalmi-költői megközelítés és vizuális színpadi illúzió helyett egy analóg szituáció létrehozását valósítja meg. Ahol különböző, az érzékszervekhez, az anyaghoz kötődő elem kompozíciójából, egymásra helyezéséből jön létre az előadás. Rendezései gyakran klasszikus irodalmi alapanyagból építkeznek, és sok képzőművészeti referenciával dolgoznak. Ilyen az *Infernóban* megidéződő Leonardo da Vinci vagy Andy Warhol vagy a *Purgatorio* jeleneteiben az üresség által generált pszichózis, amely David Lynch (*Blue Velvet*, *Lost Highway*) filmjeinek hangulatára emlékeztet.

Nagy előadásaiban sem jelenik meg a szöveg a színpadon, a különböző irodalmi, filozófiai szövegek átszövik a színpadon megjelenő alkotást. A kezdetekben a vajdasági írók, költők, mint Tolnai Ottó, Sziveri János, Danilo Kiš vagy Csáth Géza, később, ahogyan távolodik a szülőföldtől, Paul Celan, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Bruno Schulz vagy Henri Michaux jelennek meg. De az irodalmi referenciák mellett ugyanolyan jelentőséggel bírnak a képzőművészek (festők, szobrászok), mint például Balthus, Hollán Sándor vagy Miquel Barceló. A filozófia, a zene szintén meghatározóak Nagy előadásaiban megalkotásában. Ahogyan Darida Veronika megjegyzi:

„Kevés olyan kortárs színházi alkotót tudnánk felsorolni, aki Nagy Józsefhez hasonló filozófiai műveltséggel rendelkezik, vagy aki a legújabb kori, főként francia filozófiai szövegek (...) fő problémáit ilyen adekvát módon tudná színpadra állítani.”⁵⁷

Nagy előadásaiban a látványt a gondolatok hívják elő. Alkotófolyamatai során az első lépés a kibontani kívánt motívumok meg-

találása, majd ezeket egy több hónapon át tartó alkotófolyamat során bontja ki, alkotótársak (színészek, táncosok, zenészek, képzőművészek) segítségével, vagy egyszemélyes performanszban. Ezekben a folyamatokban Nagy aktívan számít az alkotótársakra, akik ugyanúgy ismerik az előadás gondolati síkját képező anyagot, mint saját maga. Nagy tehát, Castelluccival ellentétben épít az előadásban résztvevőkre, alkotótársaként viszonyul hozzájuk. Castellucci, elmondása szerint, az előadást megelőzően sokat beszélget a színészekkel, együtt keresi velük a megoldást a felmerülő problémákra, keveset próbál velük (inkább technikai részleteket), nagy szabadságot ad a színésznek, hiszen célja a hatás, amelyet el szeretne érni.⁵⁸ Nagy számára viszont elengedhetetlen, hogy a vele együtt színpadon lévők alkotótársak legyenek. Talán ez magyarázza azt is, hogy társulatában mindig többségben voltak a vajdasági magyarok, akikkel egy szellemi közegekből táplálkoztak.

Mindkét alkotó számára rendkívül fontos, hogy kik azok, akik a színpadra lépnek. Olyan színészeket/táncosokat használnak, akik átörökítik a művészet esztétizált határait. Castellucci gyakran használ statisztákat, az *Infernóban* több mint ötvenen voltak jelen. De a színpadán megjelenő színészek sem felelnek meg az általános esztétikai elvárásoknak. Castellucci azt akarja megmutatni, ami ennek a világnak a része, legyen az jó vagy rossz. Nagy József színpadán sem táncosok és színészek jelennek meg, hanem figurák, akik közül mindegyik más-más karakter. Az elsődleges szempont számára az, hogy az adott karakter hogyan tudja szolgálni az előadást. Így lehetséges az, hogy ősz, pocakos, hórihorgas, apró figurák népesítik be a színpadot. Mindketten a nézőt szeretnék minél erőteljesebben egy esemény sor részesévé tenni azáltal, hogy roncsolják a szépet, áttörnek a tánc és a színház előadóról alkotott képét.

<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/ensavoirplus/idcontent/12013>

⁵⁷ DARIDA, *Eltérő...*, 33.

⁵⁸ NÉDER, „Minden a nézőn...”

Mindezek ellenére, Castellucci a képek által teszi leolvashatóvá teszi a szöveget a nézők számára, fontos számára a néző.

„Képekkel dolgozom, de ami ennél fontosabb, az az, hogy azon a képen dolgozzam, ami a két kép között van. Ami nem látszik. Ami a nézőben születik meg. A néző a legfontosabb a számomra.”⁵⁹

Míg Castellucci hatást szeretne elérni, Nagy a párbeszédet keresi a nézővel:

„Arra törekszem, hogy létrehozam az egyszemélyes előadást. Ahol a legközelebb tudom vinni a befogadóhoz az előadást, ahol párbeszédet tudok kialakítani. Az igazi színházi párbeszéd, mikor egy embernek csinálod meg az előadást. Ebben a szituációban felértékelődik az idő. Én is odaadom az időmet, a koncentráciomat, és a néző is.”⁶⁰

Amit Nagy életművében észrevehetünk, az az, hogy az utóbbi évek előadásaiban egyre kisebb színházi formák felé törekszik, egyre koncentráltabban, sűrűbben van jelen az anyag a színpadon. Alkotói életműve koncentrikus köreiben talán most jött el a megérkezés ideje, a középpont, ahol újra visszatér a szülőföld motívumaihoz, és ahol már egyre kevésbé van szüksége alkotótársakra. Kikoptak mellőle a színészek, táncosok, zenészek. Ami maradt, az a képzőművészet és a költészet.

„Valójában egy darab is elég lenne... már készülök fejben és papíron a darab-

hoz. Oda az utolsó darabhoz. A befejezetlen darabhoz...”⁶¹

Nagy József és Romeo Castellucci kortárs európai alkotók. Mindketten bejárták a világ legjelentősebb színházait, fesztiváljait. Mindketten elnyerték már a legrangosabb színházi díjakat. Talán furcsának tűnhet a gondolat, hogy közös nevezőt próbáljunk találni a két, első látásra talán teljesen különböző alkotó között, mégis megkíséreltem ilyen pontokat felmutatni. Az önmagukat elsősorban képzőművészként meghatározó alkotók a színházban is a képet tartják elsődlegesnek. A kép felülírja a szöveg megjelenítését, előadásaik nem reprezentálnak, hanem egy önálló világot hoznak létre.

Nagy József rejtőzködő alkotó. Színházát nem tudjuk különválasztani a személyétől, hiszen saját előadásainak állandó szereplője, és elmondása szerint egyre inkább arra törekszik, hogy egyetlen szereplője legyen. Aki Artaud álláspontját osztja a színpadi személy megjelenése kapcsán:

„A között a személy között, aki a színpadon vagyok, és a között, aki a valóságban, csakugyan fokozatbeli különbség van, de a kettő közül a színházi a magasabb rendű valóság.”⁶²

Naggyal ellentétben – aki egyre inkább az egyszemélyes, képzőművészeti performansz-színház felé mozdul el – Castellucci az elmúlt években évi három-négy előadást mutatott be. Egy 2014-ben készült interjúban már arról beszél, hogy 2017 után már semmit nem akar csinálni, vagy valami mást csinálna.⁶³

⁵⁹ Sajtótájékoztató Avignoni Fesztivál, 2008.07.09. hozzáférés: 2020.11.18.

<https://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-9-juillet-1238>

⁶⁰ NAGY József közlése.

⁶¹ NAGY József, „Mintha csak egy kíváncsi ember lettem volna, megtapadtam. Balogh József beszélgetése alapján.” *Ex Symposion*, 89. sz. (2015). 7.

⁶² Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, ford. VINKÓ József (Budapest: Gondolat, 1985), 208.

⁶³ PERRIER: *Ces années...*, 201.

„Ki kell találni egy nyelvet, mert a munka egyetlen formája az, hogy úgy nézünk a színházra, mint valami idegen dologra, amelynek idegennek is kell maradnia. Ha megszokássá válik, az egyenlő a halállal, és néhányszor már közel voltam hozzá.”⁶⁴

Bibliográfia

- ARTAUD, Antonin. *A könyörtelen színház*. Fordította VINKÓ József. Budapest: Gondolat, 1985.
- BARTUC Gabriella. „A test költészete. Bartuc Gabriella beszélgetése Nagy Józseffel”. *Mozzاناتok*. Kanizsa: Kanizsai Kör, 2002. 6–8.
- BICSKEI Zoltán, szerk. *Mozzاناتok*. Kanizsa: Kanizsai Kör, 2002.
- BLŒDE, Myriam. *Nagy József síremlékei*. Fordította: GEMZA Melinda. Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2009.
- CASTELLUCCI, Claudia és Romeo. *Les Pèlerins de la matière*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- CVIKLINSKI, Célia és VEAUX, Caroline. *Interjú Romeo Castelluccival. Pièce (dé)montée*. 2008., hozzáférés: 2020.11.19. http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/inferno-purgatorio-paradiso_total.pdf
- DARGE, Fabienne. *La foi est a mille lieues de l'idéologie*, *Le Monde*, 2011.10.26., hozzáférés: 2020.11.18. http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/26/romeo-castellucci-la-foi-est-a-mille-lieues-de-l-ideologie_1594003_3246.html
- DARIDA Veronika. *Eltérő színterek*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2017.
- DI MERCURIO, Francine. *L'évidemment théâtral: Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci. Les chantiers de la création*, 2011/4. hozzáférés: 2020.11.18. <http://journals.openedition.org/lcc/371>
- DI MERCURIO, Francine. *Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci, Les chantiers de la création*, 2013/6 hozzáférés: 2020.11.18. <http://journals.openedition.org/lcc/500>
- ESŐ, 2. sz. (2007). Tematikus tánc- és színház szám.
- EX SYMPOSITION, 89. sz. (2015). Tematikus Jel Színház szám.
- KÉKESI KUN Árpád. „Színházi transzcendentálisizmus. Romeo Castellucci Isteni színjátékáról” in *Vallás és művészet*, szerk. SEPSI Enikő et al. 290-310. Budapest: L'Harmattan, 2016.
- MADAREV, Milan. „Nagy József mozgásszínházának genezise”. Fordította RAJSLI Emes., *Ex Symposion*, 89. sz. (2015): 33–39.
- MEDENICA, Ivan. „Nagy és Kanizsa”. *Ex Symposion*, 89. sz. (2015), 44–55.
- MÉVEL, Matthieu. *Romeo Castellucci (performer, magicien) ou la fête du refus. Théâtre/Public n° 194*, Paris. 2009. hozzáférés: 2020.11.18. <http://matthieumevel.ek.la/romeo-castellucci-performer-magicien-ou-la-fete-du-refus-a1728289>
- MICHAUX, Henri: *Nous deux encore*, Paris: Editions J. Lambert et Cie, 1948.
- NAGY József. „Mintha csak egy kíváncsi ember lettem volna, megtapadtam. Balogh József beszélgetése alapján”. *Ex Symposion*, 89. sz. (2015). 1–8.
- NÉDER Panni. „Minden a nézőn múlik: Romeo Castelluccival Néder Panni beszélget” *Színház*, 6. sz. (2013). 43–45. hozzáférés: 2020.11.18. <http://szinhaz.net/2013/06/27/minden-a-nezon-mulik/>
- PERRIER, Jean-Louis. *Ces années Castellucci*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2014.

⁶⁴ PERRIER: *Ces années...*, 202.

TACKELS, Bruno. *Les Castellucci, écrivains de plateau I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2005.

VÁRSZEGI Tibor, szerk. *Fordulatok*, Gödöllő: Typovent Kiadó, 1992.

VITRUVIUS. *Tíz könyv az építészetéről*. Fordította: GULYÁS Dénes. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1988.

Videók

Sajtótájékoztató: *Inferno*, Avignon, 2008.07.03. hozzáférés: 2020.11.18. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/ensavoirplus/idcontent/12013>

Sajtótájékoztató: *Asobu*, Avignon, 2006.07.05. hozzáférés: 2020.11.18. <https://www.theatre-video.net/video/Avignon-2006-conference-de-presse-du-5-juillet>

Asobu, hozzáférés: 2020.11.18. <https://www.youtube.com/watch?v=t55alBwmboc>

Inferno, Purgatorio, Paradiso de Romeo Castellucci, DVD, Arte, 2009.

A kortárs amerikai kertváros reprezentációja Bruce Norris *Clybourne Park* című drámájában

NÉMETH NÓRA

A városi térben végbemenő fizikai, kulturális és társadalmi folyamatok értelmezése évszázadok óta foglalkoztatja az irodalom-, a film- és a színháztudomány képviselőit, a tradicionális amerikai kertvárosok kortárs miliójének reprezentációja, az itt jelenlévő társadalmi csoportok interakcióinak, konfliktusainak ábrázolása pedig inspirálóan hatott az amerikai drámairodalom nagyjaira is.¹ Jelen tanulmány Bruce Norris *Clybourne Park* (2010) című drámájában vizsgálja azoknak az elsősorban társadalmi törekvéseknek a dramaturgikus reprezentációját, amelyek a kortárs amerikai kertváros „tökéletes társadalmának” megőrzésére irányulnak.

A második világháborút követő évtizedekben virágzó amerikai kertvárosok mind épített környezetük esztétikumában, mind pedig a tér által reflektált szimbólumaikban a „középosztály amerikai álmának” beteljesülését reprezentálták.² Az egységet sugárzó architektúra, illetve a pasztorál-hagyományt autentikusan őrző természeti elemek mellett, hogy a domináns amerikai értékeket tükrözték, a tökéletes társadalom illúziójának lehetőségét is erősítették.³ A kertváros biztonságot, jólétet és harmonikus együttélést ígérő idilli világának, illetve tökéletes társadalmának kultusza a szuburbanizáció folyamatának kezdete óta a nagyvárosi tér

kihívásai ellenében fogalmazódott meg. A kertvárosok utópisztikus képe az amerikai elit számára egyértelmű eltávolodást jelentett a metropoliszok etnikailag egyre sokszínűbb világától, így a szuburbanizáció folyamatát a kezdetektől erőteljesen táplálta a társadalmi csoportok faji- és etnikai alapú kirekesztése.⁴ A kertvárosok ígérete tehát elsősorban félelmen, szegregáción és előítéleteken alapult, a kertvárosi közösség méltóságát pedig a lakosság homogenitása adta.⁵ A kortárs kertvárosi környezet vizsgálata ezért nem lehet teljes azoknak a kihívásoknak a figyelembevétel nélkül, amelyeket a városi lakosság etnikai és faji sokszínűsége, annak kizárása vagy esetleges integrációja jelent abba a térbe, amelyet a „fehérség bástyájaként” vagy az „amerikai fehér hegemonia” szimbólumaként tartanak számon.⁶ Bruce Norris *Clybourne Park* című drámája kivételes módon ábrázolja az amerikai társadalom azon szegmenseinek jelenlétét a kertvárosi térben, akiknek megjelenése a tradicionális amerikai kertváros kulturális ígéretét, valamint a kertváros tökéletes társadalmának illúzióját fenyegeti.

A *Clybourne Park* című dráma 2010-ben Off-Broadway bemutatóként debütált a Playwrights Horizon színházban, majd 2012-ben, a Walter Kerr Theater-ben már a Broadway közönsége is megtekinthette a darabot Pam MacKinnon rendezésében, amelyet még abban az évben Tony-díjjal tüntettek ki.⁷ A

¹ Rebecca Ann RUGG és Harvey YOUNG, eds., *Reimagining A Raisin in the Sun: Four New Plays* (Evanston: Northwestern University Press, 2012), XII.

² Robert BEUKA, *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century Fiction and Film* (New York: Palgrave Macmillan, 2004), 4.

³ BEUKA, *SuburbiaNation...*, 5.

⁴ BEUKA, *SuburbiaNation...*, 188.

⁵ BEUKA, *SuburbiaNation...*, 189.

⁶ BEUKA, *SuburbiaNation...*, 190.

⁷ Vincenzo BAVARO, „»A Whole Lot of Sunlight«: Urban Segregation and The Pursuit of Utopia in Lorraine Hansberry's *Raisin in the*

2011-ben Pulitzer-díjjal is jutalmazott darab Lorraine Hansberry immár klasszikussá vált művének, a 20. századi amerikai drámaidom és színháztörténet kiemelt jelentőségű alkotásának *A nap nem eladó* (1959) című drámának a továbbgondolása.⁸ A darab egy Chicago déli gettójában élő család életében fókuszál arra a fontos momentumra, amikor a szegénységben élő Youngers-ék számára váratlanul lehetőség adódik a diszkriminatív városi rendeletek ellenére egy nyugodt kertvárosba költözni, ám Clybourne Park közössége nem fogadja szívesen az újonnan érkezőket.⁹ Nem véletlen, hogy Norris 2010-ben megjelent drámája a Hansberry-műben ábrázolt fikcionális kertváros nevét viseli, ugyanis egyértelműen azon a ponton folytatódik, ahol *A nap nem eladó* befejeződik: egy afroamerikai család Chicago egy csendes, középosztálybeli, fehérek által lakott kertvárosába, a Clybourne Parkba költözik.¹⁰

A kétfelvonásos darab egyetlen helyszíne a Clybourne Street mentén fekvő szerény, háromszobás családi ház Chicago egyik északnyugati negyedében, ahol egy középkorú, fehér házaspár, Russ és Bev Stoller éppen a dobozait rendezgetik, mielőtt egy távolabbi kertvárosba, Glen Meadow-ba költöznek. Ekkor érkezik meg a Hansberry-műből már ismert Karl Lindner, aki Clybourne Park közs-

ségét képviselve kéri a házaspárt, hogy a kertváros nyugalma és biztonsága érdekében lépjenek vissza házuk eladásától, mivel azt egy afroamerikai család vásárolta meg. A második felvonás ötven évvel később, 2009-ben játszódik, és bár a helyszín ugyanaz a családi ház, Clybourne Park immár középosztálybeli, főleg afroamerikai családok által lakott városi tér. Az előző felvonáshoz hasonlóan a negyed jövőjét féltő helyiek gyűlnek össze a ház nappalijában, mert a házat egy fehér pár szeretné megvásárolni, akik annak helyére egy újabb, nagyobb családi otthont terveznek építeni. Norris tehát a kertvárosi teret az Egyesült Államokban zajló társadalmi és politikai folyamatok szimbólumaként jeleníti meg, így érzékeltetve a diszkriminációhoz, a rasszizmushoz, illetve a kisebbségek helyzetéhez fűződő kortárs hozzáállást.

*Az amerikai kertváros tökéletes közössége:
Clybourne Park (1959)*

A dráma egyetlen helyszínen: egy szerény, háromszobás családi házban játszódik, a Clybourne Street 406. szám alatt, Chicago egyik északnyugati kertvárosában. A dráma első felvonásában Russ és Bev Stoller képviselik a középosztályt, s ábrázolásuk egyértelműen tükrözi az amerikai kertvárosról kialakult idealizált kép harmonikus családi életet élő, középkorú házaspárját. Az első jelenetben Russ éppen a *National Geographic* egyik számát olvassa, míg felesége a család értéktárgyait rendezgeti a költözéshez előkészített dobozokban, amelyek közül több is utal rendezett anyagi helyzetükre.¹¹ Bár Stollerék látszólag tökéletesen megfelelnek a kertvárosi családról alkotott idealizált képnek, mindkét karakterről kiderül, hogy nem képesek minden szempontból megfelelni a kertvárosi térben normaként meghatározott szerepeknek, mert sem a férj, sem a feleség

Sun and Bruce Norris' Clybourne Park", *Litterature D'America Rivista Trimestrale* 36, 161–162. sz. (2016): 43–72., 44.

⁸ Dr. Ernest I. NOLAN, „The Racial Politics of Real Estate: Bruce Norris's *Clybourne Park*”, *International Journal of Humanities and Social Science* 3, 5. sz. (2013): 253–257., 256.

⁹ Erin NEEL, *Defying the Post-Racial in Contemporary American Commercial Theatre*, Master of Arts in Theatre Thesis (California State University, 2014), 32., hozzáférés: 2020.06.30, <http://scholarworks.csun.edu/bitstream/handle/10211.3/121166/Neel-Erin-thesis-2014.pdf;sequence=1>.

¹⁰ NEEL, „Defying the Post-Racial...”, 33.

¹¹ Bruce NORRIS, *Clybourne Park* (London: Nick Hern Books, 2010), 3.

nem vesz részt a helyi közösség aktív társadalmi életében. Bev a bejárónővel, Francine-nel, folytatott beszélgetése során árulja el, hogy bár örömet leli a társasági események szervezésében, nem tudja felidézni, mikor sikerült legutóbb szórakoztatni a szomszédjait.¹² Férjéről is kiderül, hogy hosszú ideje nem látogatja a kertvárosi közösség életében kiemelt szerepet betöltő jótékonyági szervezet, a Rotary rendszeres találkozóit.¹³

A műben a kertváros méltóságának, illetve tökéletes társadalmának jelképévé a családi ház válik, amelynek megcsorbítása nem csupán a csendes környék harmonikus mindennapjait, de a tradicionális kertváros mítoszát is veszélyezteti. Ezen félelmeket Karl Lindner többször is megfogalmazza, amikor Russ Stollert igyekszik meggyőzni arról, hogy a színesbőrű család érkezése visszafordíthatatlan folyamatokat indíthat el a negyedben.

KARL (*könnyed nevetéssel*): Bev, nem azért vagyok itt, hogy a társadalom problémáit megoldjam. Csupán elmondom, hogy mi fog történni. A következő fog történni: először csak egy család megy el, aztán egy másik, majd megint egy másik, és az ingatlanok értéke mindegyik távozásával csökkenni fog (...).¹⁴

A közösség összetételének átalakulása mellett Karl a környéken található családi házak elértéktelenedésének veszélyére is figyelmezteti szomszédját, amely csak részben jelenti az ingatlanok árában bekövetkező ne-

¹² NORRIS, *Clybourne Park*, 4.

¹³ NORRIS, *Clybourne Park*, 30.

¹⁴ KARL (with a chuckle) Bev, I'm not here to solve society's problems. I'm simply telling you what will happen, and it will happen as follows: first one family will leave, then another, and another, and each time they do, the values of these properties will decline (...). NORRIS, *Clybourne Park*, 43. (A saját fordításom. – N.N.)

gatív változástól való félelmet. A családok távozásával és a környékbeli otthonok értékének csökkenésével Karl a kertvárosi tér erkölcsi értékrendjéért is aggódik, hiszen az idealizált képben meghatározó szerepe van családok jelenlétének és az „amerikai álmot” szimbolizáló kertvárosi otthonoknak, amelyek nélkül a kertváros csupán egy, az alapvető értékeitől és ígéreteitől megfosztott tér.

A drámában Karl Lindner feleltethető meg a fehér, középosztálybeli, kertvárosban élő férfi sztereotip képének: házasságban él, felesége éppen első gyermeküket várja, aktív szerepet vállal a helyi közösség életében, amellyel bizonyítja lakókörnyezete iránti elhivatottságát. A drámában ő az, aki meghatározza a kertvárosi térben elfogadott normákat, így ő az, aki megfogalmazza azokat a kulturális különbségeket is, amelyek véleménye szerint lehetetlenné teszik a békés együttélést a helyi fehér társadalom és a városból a kertvárosba költöző afroamerikai család között. Karl rendre előítéleteket hordozó kérdéseket fogalmaz meg, amelyeket a Stoller házaspár otthonában dolgozó afroamerikai bejárónőnek, Francine-nek szegez, ezzel is hangsúlyozva kettejük eltérő pozícióját a kertváros társadalmi struktúrájában. Egy ponton például Karl azután érdeklődik, hogy Francine otthonosan mozog-e a helyi közösség által kedvelt üzletben, így utalva a bejárónőnek a kertvárosi életformától való kulturális távolságára.

KARL: Például mi lenne, ha Mrs. Stoller elküldené vásárolni a Gelman's-be? A sorok között állva vajon úgy éreznél, hogy az üzletben olyan ételeket talál, amelyeket a családja szívesen fogyaszt?¹⁵

¹⁵ KARL: But for example, if Mrs Stoller here were to send you to shop at Gelman's. Do you find, when you're standing in the aisles at Gelman's, does it generally strike you as the kind of market where you could find the particular foods your family enjoys? NORRIS, *Clybourne Park*, 40. (A saját fordításom. – N.N.)

Szintén Francine kívülállóságát igyekszik bizonyítani a férfi, amikor arra mutat rá, hogy sem a bejárónő, sem pedig a férje nem szokott síelni, ezzel erősítve azt a meggyőződését, hogy egy afroamerikai házaspár nem tud megfelelni a kertvárosban megszabott normáknak.¹⁶

Ahogy Ernest I. Nolan tanulmányában megállapítja, az 1950-es években az amerikai kertvárosok fehér lakosainak többsége minden bizonnyal fenntartások nélkül elfogadta volna a fenti, meglehetősen érdemtelen indokokat.¹⁷ Ám, ahogy arra már utaltunk, Russ és Bev Stoller több szempontból sem felelnek meg a kertvárosi térben normaként meghatározott szerepeknek. Ellentétben Karl Lindner határozott és gyakran nyíltan rasszista megnyilvánulásaival, a Stoller házaspár látszólag nem botránkozik meg azon, hogy egy színesbőrű család vásárolta meg családi otthonukat.¹⁸ Bev például többször deklarálja, hogy a házra ajánlatot tévő Youngers-ék minden bizonnyal kedves család,¹⁹ illetve, hogy az új lakók biztosan problémák nélkül lesznek majd képesek a közösség tagjaivá válni.²⁰ Bev Karl Lindner folyamatos, kirekesztő mondataival szemben is megvédi bejárónőjét, például, amikor arról biztosítja Francine-t, hogy büszkén és örömmel fogadná, ha a családja szomszédságában élhetne.²¹

A Stoller család látszólagos nyitottsága és toleranciája ellenére azonban fontos megállapítani, hogy Francine bejárónőként van jelen a kertvárosi térben, és pozíciója, valamint ezt hangsúlyozó uniformisa erőteljesen jelöli kívülállóságát.²² Ahogy Erin Neel tanulmányában rámutat, bár Bev Stoller kedvességet mutat alkalmazottja felé, folyamatosan alá-

rendeltként kommunikál vele: csomagolás közben például a család számára szükségtelenné vált dolgokat rendre Francine-nek és férjének, Albertnek ajánlja, hogy ők is birtokolhassanak szép és ízléses tárgyakat.²³ Francine kirekesztettségét nyomatékosítja jelenlétének és mondatainak folyamatos figyelmen kívül hagyása. Egy ponton Bev arról érdeklődik, hány gyermeket szeretne Francine és férje, amire ők boldogan felelik, hogy hármat. Néhány mondattal később Bev kijelenti, hogy örömmel élne a házaspár és két gyermekük szomszédságában, mire Albert rögtön kijavítja az asszonyt, hogy három gyermeket terveznek.²⁴ Stollerék megnyilvánulásaiban tehát rendre, öntudatlanul jelennek fel előítéletek, így a felszínen elfogadónak tűnő házaspár viselkedésében és interakcióiban is alkalmanként erőteljesebben rajzolódnak ki egyértelműen diszkriminatív momentumok. Ilyen például, amikor Bev féltelmét fejezi ki, hogy egyedül maradjon Francine férjével a nappaliban,²⁵ vagy amikor Russ váratlanul arrogánsan reagál arra, ahogyan Albert, egy majdnem tettlegességig fajuló konfliktust igyekeztén csitítani, baráti gesztussal a vállára helyezi a kezét. A jelenet egyértelműen ábrázolja a két férfi közötti társadalmi távolságot, amely a kertvárosi térben, az annak erkölcsi értékeit szimbolizáló családi otthonban még erőteljesebbé válik.

ALBERT: Na jól van, elég. Viselkedjünk civilizált módjára.

Russ (*felcsattan Albertre*): Ohoho, hozám ne érij!

ALBERT: Oké, oké, oké.

RUSS: A vállamra rakod a kezed? Nem, uram. Az én házamban, ugyan nem.²⁶

¹⁶ NOLAN, „The Racial Politics...” 255.

¹⁷ NOLAN, „The Racial Politics...” 255.

¹⁸ NOLAN, „The Racial Politics...” 255.

¹⁹ NORRIS, *Clybourne Park*, 43.

²⁰ NORRIS, *Clybourne Park*, 35.

²¹ NORRIS, *Clybourne Park*, 52.

²² NEEL, „Defying the Post-Racial...” 34.

²³ NEEL, „Defying the Post-Racial...” 34.

²⁴ NORRIS, *Clybourne Park*, 52.

²⁵ NORRIS, *Clybourne Park*, 23.

²⁶ ALBERT: Hang on. Let's be civilized, now.

RUSS (whirling on Albert): Ohoho, don't you touch me.

A *Clybourne Park* első felvonása 1959-ben, a háborút követő szuburbanizáció folyamatainak tetőpontján ábrázolja az amerikai kertvárosi tér utópisztikus mítoszát, tökéletes társadalmának erősödő vízióját, amelynek alapja a különbözőségtől való félelem, az előítélek, illetve a faji- és etnikai alapú megkülönböztetés és kirekesztés.

*Az amerikai kertváros tökéletes közössége:
Clybourne Park (2009)*

A dráma második felvonásának helyszíne ugyanaz a kertvárosi családi ház, amely az elsőben még a Stoller család otthona volt. A dráma ezen része azonban ötven évvel később, 2009-ben történik. Ahogy arra Rebecca Ann Rugg és Harvey Young rámutatnak az általuk szerkesztett, *Reimagining A Raisin in the Sun: Four New Plays* című könyvben, a drámában meghatározott évszámok jelentős momentumokat jelölnek az amerikai történelemben.²⁷ Míg 1959-ben az afroamerikai lakosság még azért küzdött, hogy az amerikai társadalom elfogadja, 2009-ben Barack Obama, az Egyesült Államok első színesbőrű elnökeként a Fehér Házba költözött. Az Obama család érkezése, amellet, hogy megkérdőjelezte a hagyományos feltételezést, miszerint a faji- és etnikai sokszínűség jelenléte egyértelműen hanyatlást eredményez a városi térben, a rasszizmus megnyilvánulásait is átformálta. Ezért a Norris drámájával foglalkozó szakirodalom jelentős része, valamint a darab színreviteléről írt kritikák is a városi térben zajló folyamatok és a rasszizmus kap-

csolatát problematizáló műként utalnak a *Clybourne Parkra*.²⁸

Ötven évvel az első felvonás történései után a *Clybourne Park*ban található családi ház immár Kevin és Lena, egy afroamerikai házaspár lakja. Hamar kiderül, hogy a kertváros képe az elmúlt évtizedek alatt jelentős térbeli és demográfiai változásokon esett át. Amellett, hogy a fehér, középosztálybeli kertváros társadalmi összetétele megváltozott, az egykor jómódú városi térben megjelentek az olyan klasszikusan urbánus problémák, mint a gazdasági hanyatlás, az erőszak, illetve a drogok és a bűnözés.²⁹ A színleírás alapján az is kiderül, hogy a családi ház domesztikált terében is történtek változások: a fából készült lépcsőkortlátot egy olcsóbb, fémből készült darab pótolja, a padlózat jelentős részét linóleum borítja, illetve a konyhaajtó is hiányzik.³⁰ A felvonás kezdetén a páron kívül Steve és Lindsey, egy fehér házaspár van még jelen, akik éppen első gyermeküket várják, és a ház megvásárlását, majd lebontását tervezik. A konfliktus tehát a dráma második felvonásában is a kertvárosi otthon, illetve a kertvárosi tér birtoklása körül bontakozik ki: amíg a negyedbe költöző középosztálybeli, fehér házaspár az érzékelhetően hanyatló családi otthon helyett egy új és nagyobb házat szeretne építtetni, a kertvárosból kiszoruló Kevin és Lena a térhez való tartozásukat féltik.³¹

A második felvonás kezdetén az amerikai fehér középosztályt egyértelműen Steve és Lindsey reprezentálja, ám a családi otthonban élő afroamerikai házaspár, Kevin és Lena anyagi helyzetét, illetve életszínvonalát tekintve is látszólag illeszkedik a milióhoz. A kertváros burzsoá világát tükrözik például az olyan, klasszikusan a tehetős, fehér amerikai középosztály által űzött sportok, mint a golf

ALBERT: Whoa whoa whoa.

RUSS: Putting your hands on me? No, sir. Not in my house you don't.

NORRIS, *Clybourne Park*, 50. (A saját fordításom. – N.N.)

²⁷ RUGG és YOUNG, szerk., *Reimagining...*, IX.

²⁸ RUGG és YOUNG, szerk., *Reimagining...*, IX.

²⁹ NORRIS, *Clybourne Park*, 82.

³⁰ NORRIS, *Clybourne Park*, 55.

³¹ NORRIS, *Clybourne Park*, 72.

vagy a síelés, amelyek az első felvonásban még fehér privilégiumnak számítottak, a második felvonásban azonban már Kevin lesz az, aki arról érdeklődik, hogy Steve szokott-e síelni.³² Szintén a társadalmi és kulturális különbségek szűkülésére vall, hogy Lena, az afroamerikai feleség immár nem bejárónőként dolgozik, illetve, hogy Kevin-nek és Steve-nek több közös ismerőse, munkatársa is van.³³

A második felvonás tehát látszólag egy elfogadó és nyitott világot tükröz, amelyben a társadalom addig a kertvárosi térből kitzasztott szegmensei is integrálódhattak. A kertváros idillinek tűnő világa ellenére azonban hamar kiderül, hogy a felvonás első felében zajló pezsgő, gyakran csapongó beszélgetésben nem minden jelenlévő tud egyenlő módon részt venni. Bár Lena jelen van a felvonás kezdetétől, nehezen jut szóhoz, mondandójának többször is nekikezd, de gyakran félbeszakítják, gondolatait figyelmen kívül hagyják. Egy ponton a nő nehezményezi is jelenlétének folyamatos ignorálását.

LENA: Szóval tudom, hogy nem én vagyok az egyetlen, aki ezt az egész helyzetet komolyan veszi, és nem is örülök, hogy így kell reagálnom, de legalább tizenöt perce ülök már itt arra várva, hogy végre szóhoz juthassak.³⁴

Lena gondolatait a továbbiakban is több esetben szakítják félbe autókürtök, telefonhívások, illetve többször kell arra is figyelmeztetnie a nappaliban tartózkodókat, hogy ne térjenek el a beszélgetés tárgyától, amely a nő számára különösen fontos, hiszen annak

³² NORRIS, *Clybourne Park*, 84.

³³ NEEL, „Defying the Post-Racial ...” 35.

³⁴ LENA: I mean, I know I'm not the only person who takes the situation seriously and I don't like having to be this way but I have been sitting here for the last fifteen minutes waiting for a turn to speak. NORRIS, *Clybourne Park*, 77. (A saját fordításom. – N.N.)

az afroamerikai családnak a leszármazottja, akik először költöztek Clybourne Parkba.³⁵

Norris darabjára gyakran hivatkozik úgy a szakirodalom, mint a faji előítéletek és a rasszizmus problematikájáról az Obama-adminisztráció idején kivételesen hiteles ábrázolást nyújtó műre.³⁶ Az elnök megválasztása, valamint töretlen népszerűsége joggal feltételezte, hogy az amerikai társadalom elérkezett a „post-racial” momentumához: olyan időszak kezdetéhez, amely lerombolja mind a faji alapú megosztottságot, mind az ebből következő kulturális, társadalmi, politikai és jogi diszkriminációt, s létrehoz egy „színvak” társadalmat.³⁷ Egy 2009-ben írt tanulmány szerint azonban egy évvel Obama beiktatása után nem történt jelentős elmozdulás az amerikai társadalomban a konfliktusmentes együttélés felé.³⁸ A *Clybourne Park* második felvonása pontosan ábrázolja azt a zavaros időszakot, amikor az amerikai társadalom jelentős része nyíltan tagadja a rasszizmust, a politikai korrektség látszata mögött azonban az előítéletek és a felszín alatt megbúvó feszültségek mégis megfogalmazódnak.³⁹ Ez a dilemma figyelhető meg Steve feleségének esetében is, aki hevesen reagál férje gyakran rasszista megjegyzéseire és sértő vicceire, valamint igyekszik fegyelmezni, kérdőre vonni a férfit.⁴⁰

³⁵ NORRIS, *Clybourne Park*, 80

³⁶ JILL DOLAN, *The Feminist Spectator in Action: Feminist Criticism for the Stage and the Screen* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 97.

³⁷ Marcia DAWKINS, „Mixed Messages: Barack Obama and Post-Racial Politics”, *Spectator: Journal of the University of Southern California School of Cinematic Arts* 30, 2. sz. (2010): 9–17, 9–10.

³⁸ Michael C. DAWSON és Bobo D. LAWRENCE, „One year later and the myth of a post-racial society”, *Du Bois Review: Social Science Research on Race* 6, 2. sz. (2009): 247–249, 249.

³⁹ NOLAN, „The Racial Politics...”, 253.

⁴⁰ NEEL, „Defying the Post-Racial...”, 47.

Lindsey megnyilvánulásaiban azonban felfedezhető a faji előítéleteknek a korszakra jellemző értelmezése, például, amikor azzal igyekszik bizonyítani rasszizmus ellenességét, hogy fiatal korában egy színesbőrű férfivel volt kapcsolata.⁴¹ A dráma egy másik pontján afroamerikai ismerőseit sorolva próbálja meggyőzni férjét, hogy az ő életében nincs helye a faji alapú megkülönböztetésnek.

LINDSEY (*Steve-nek*): A barátaim fele színesbőrű.

STEVE (*felhördülve*): Micsoda?

LINDSEY (*Steve-nek, mintha egy gyerekhez szólna*): Mint ahogy ez igaz, minden normális emberre. (...)

STEVE: Egyet sem tudsz mondani.

LINDSEY: Candace

STEVE: Nevez meg még valakit.

LINDSEY: Nem vezeték listát –

STEVE: Azt mondtad a barátaid fele.

Szóval –

LINDSEY: Theresa.

STEVE: Csupán egy irodában dolgoztok.

Ő nem a barátod.⁴²

Lindsey ezen érvelésével kapcsolatosan Neel a Duke Egyetem egyik szociológusát, Eduardo Bonilla-Silvát idézi, aki szerint a feleség „a

⁴¹ NORRIS, *Clybourne Park*, 106.

⁴² LINDSEY (*Sweetly, to Lena and Kevin*): *Half of my friends are black!*

STEVE (*sputtering*): What!??

LINDSEY (*to Steve, as to a child*): As it true for most normal people. (...)

STEVE: You can't name one.

LINDSEY: Candace.

STEVE: Name, another.

LINDSEY: I don't have to stand here compiling a list of –

STEVE: You said half. You specifically –

LINDSEY: Theresa.

STEVE: She works in your office! She's not your friend.

NORRIS, *Clybourne Park*, 99-100. (A saját fordításom. – N.N.)

barátaim fele színesbőrű” kijelentése pontos képet ad arról, ahogyan a kortárs amerikai fehér társadalom megfogalmazza felszínes álláspontját a rasszizmussal kapcsolatosan.⁴³

A dráma azonban nem csupán az előítéletek és a társadalmi egyenlőtlenség visszaszorításáról szőtt reményeket rombolja le, de a kertváros világról alkotott idealizált képet, illetve az ahhoz tapadt családi idillt is szétzilálja. Norris műveire jellemző a kertvárosi miliő, illetve az ott élő középosztálybeli, fehér társadalom felszínességének és ál-szentségének ábrázolása,⁴⁴ s e kritikát a *Clybourne Park*ban épp a kertváros sztereotip társadalmát reprezentáló Steve fogalmazza meg. A dráma egyik pontján a férfi éles kritikával illeti a kertváros hipokrita világát, nyíltan bírálva a tehetős közösséget, akik a harmonikus családi életet, a nemzeti értékeket és a békés együttélést szimbolizáló térben csupán a luxusautóikra aggatott sárga szalagokkal vesznek részt abban a nemzeti diskurzusban, amely a korszak egyik legvitatottabb társadalmi és politikai kérdését problematizálja.

STEVE: Tudod mi az, ami igazán zavar?

Mit szólnál, ha azt mondanám: a negyed, ahol most is élünk? Egy rakás fehér kertvárosi seggfej, akik teleaggatják a városi terepjáróikat sárga szalagokkal, így támogatva egy idióta háborút. Az ilyen szarok idegesítenek nagyon.⁴⁵

⁴³ NEEL, „Defying the Post-Racial ...”, 47.

⁴⁴ Dan RUBIN, „The Freedom to provoke, An Interview with Playwright Bruce Norris, Words on Plays: Insight into the Play, the Playwright, and the Production: *Clybourne Park*”, *American Conservatory Theater*, 4, 2011, hozzáférés: 2020.07.01, [https://www.act-sf.org/content/dam/act/education_department/words_on_plays/Clybourne%20Park%20Words%20on%20Plays%20\(2011\).pdf](https://www.act-sf.org/content/dam/act/education_department/words_on_plays/Clybourne%20Park%20Words%20on%20Plays%20(2011).pdf).

⁴⁵ STEVE: You want to know what offends me? How about the neighborhood the two

Norris nem csupán a kertváros mítoszát kérdőjelezi meg azzal, hogy a térről szóló diszkurzust közönnyel, frusztrációval és kiábrándultsággal tölti meg, de a kertvároshoz idilli képéhez tapadt család egységét is megkérdőjelezi. A felvonás végére, heves viták sorozata után egyértelművé válik, hogy Steve és Lindsey házassága menthetetlen, és már az sem bizonyos, hogy a terhesség örömet okoz a férfinak, aki így egyértelműen nem tud megfelelni a kertvárosban elvárt férfi-szerepnek.⁴⁶

A *Clybourne Park* második felvonása tehát öt évtizeddel később, egy történelmileg jelentős, fordulópontként is értelmezett időszakban ábrázolja a diszkrimináció és a rasszizmus megnyilvánulását az amerikai liberális, fehér középosztály szimbolikus városi terében, a kertvárosban. A felvonásban Norris a kertvárosi idill felszíne alatt meghúzódó frusztrációt és kiábrándultságot vizsgálja: a társadalom mélyén megbújó előítéleteket, a kertváros ígéretének valóságát napjainkban.

Clybourne Park tökéletes társadalma:
kirekesztés

A darab középpontjában vitathatatlanul a rasszizmus és a városi tér kapcsolata, egymásra hatása áll, ám a problémát érdemes kulturális és társadalmi összefüggéseiben is megvizsgálni. Az amerikai kertváros kultuszának és homogén világának feltétele az olyan tényezők kizárása, amelyek vizuálisan, kulturálisan vagy akár társadalmilag veszélyeztethetik annak alapvető ígéreteit: a jó módot, a nyugalmat, a biztonságot és a har-

monikus együttélést.⁴⁷ A kertváros tökéletes közösségének képét 1959-ben és 2009-ben is elsősorban a faji alapú konfliktusok fenyegették a drámában, ám fontos megvizsgálni néhány olyan szereplő helyzetét is, akik bár eltérőségük, másságuk miatt kitűnnek a közösségből, rendre kívülállóként vannak pozícionálva, és az egyes jelenetekben szinte láthatatlanok.

Az első felvonásban, azaz az 1950-es évek kertvárosi terében jelenik meg Betsy, Karl Lindner felesége, aki első gyermeküket várja, és látszólag tökéletesen reprezentálja a kertvárosi feleséget. Betsy azonban süket, így a beszélgetésekben is csupán közvetetten, férje segítségével tud részt venni. Karl, bár a felvonás kezdetén szívesen támogatja feleségét a kommunikációban, később gyakran figyelmen kívül hagyja a nőt, aki emiatt nem tud része lenni a kertváros jövőjéről szóló dialógusnak. Betsy kirekesztettségét hangsúlyozza az is, hogy a Stoller házhoz megérkezve Karl az autóban hagyja feleségét, akit később csupán Bev Stoller felszólítására („Az isten szerelmére, Karl! Ne hagyj kint az autóban, ebben a hőségben!”) invitál be a házba.⁴⁸

A kertváros középosztálybeli, a nukleáris család ideáját érvényesítő világából egyértelműen kitűnik a második felvonás két szereplője Dan és Tom. Dan azért érkezik a házhoz, hogy az építkezést előkészítse, ám fizikai munkásként hamar kitűnik a társaság többi tagja közül, s ez rendre nyomatékosításra kerül, valahányszor csak megjelenik.⁴⁹ Dan többször is igyekszik beszélgetést kezdeményezni a házban összegyűltekkkel, ám csupán rövid válaszokat kap, mindenki eluta-

of us are living in right now? Bunch of white suburban assholes still driving around with the yellow-ribbon magnets on their SUVs in support of some bullshit war. That's the kinda shit that offends me. NORRIS, *Clybourne Park*, 107. (A saját fordításom. – N.N.)

⁴⁶ NOLAN, „The Racial Politics...”, 256.

⁴⁷ J. Chris WESTGATE, *Urban Drama: The Metropolis in Contemporary North American Plays* (New York: Palgrave MacMillan, 2011), 118.

⁴⁸ BEV: Well, for heaven's sake, Karl. Don't leave her out in a hot car. NORRIS, *Clybourne Park*, 26. (A saját fordításom. – N.N.)

⁴⁹ NEEL, „Defying the Post-Racial...”, 35.

sító vele, senki sem figyel a mondandójára. A férfi társadalmi pozícióját pontosan ábrázolja, amikor egy vita hevében Kevin vállára helyezi a kezét támogatásként. Hasonló jelenet az első felvonásban is lejajlott, akkor Russ, a ház fehér tulajdonosa és Albert, az afroamerikai házvezetőnő férje között történt meg a barátinak szánt gesztus, utalva a két férfi közötti kulturális és társadalmi távolságra. A második felvonásban azonban a jelenet a kertváros közösségének egy afroamerikai tagja és egy fehér fizikai munkás között zajlik, jelölve a kertvárosi tér társadalmi hierarchiájában az alá- fölérendeltségi viszonyokat.

DAN (*a kezét ráhelyezi Kevin vállára*):

Hé. Viselkedjünk civilizált módjára.

KEVIN (*felcsattan Dan-re*): Ohohó, hozzá-
m ne érij!

DAN: Jól van, jól van, jól van. Értem,
csak itt akartam elmenni.

KEVIN: Rám akarod rakni a kezed? Ó,
nem. Ebben a negyedben, ugyan
nem.⁵⁰

Szintén a második felvonásban tűnik fel a színesbőrű házaspár, Lena és Kevin ügyvédjeként Tom, aki akkor válik az előítéletek célpontjává, amikor Steve egy homofób viccét követően, a társaság elé állva meleg férfiként azonosítja magát. Bár mindenki elítéli a sértő viccet, Steve később is tesz egy, a férfi szexualitását támadó megnyilvánulást, behozva a homofóbiát a kertvárosi térbe.

TOM: Szóval úgy véled, hogy a szexualitás vicces a férfiak között?

STEVE: Ugyan, hagyd már!

TOM: Csak úgy egyszerűen vicces?

STEVE: Tudod, az nem is szexualitás, az nemi erőszak.⁵¹

Kenneth Stoller, Russ és Bev felnőtt fia az a karakter, akinek figyelmen kívül hagyása a dráma egészét tekintve a legnagyobb. Kenneth veterán katonaként tér haza a koreai háborúból, majd a háború traumatikus élményeinek hatására öngyilkosságot követ el. Bár a fiú hiánya evidensnek tűnik a halála miatt, második felvonás végi megjelenése lehetőséget ad arra, hogy karakterének addigi láthatatlanságát a kertvárosi térhez, illetve közösséghez fűződő viszonyának kontextusában vizsgáljam. Noha a fehér, középosztálybeli Kenneth bennfentesnek számított a kertvárosi térben, a háborúból való hazatérését után a közösség ellenségesen, előítéletekkel fogadta a veterán katonát. Russ Stoller a dráma egy pontján a kertváros értékrendjét és harmonikus társadalmi közegét féltő Karl Lindnert szembesíti a helyi közösség elutasító viselkedésével, amely sem a háborús traumák feldolgozásában, sem a háborút követő újrakezdésben nem támogatta a fiút.

RUSS: Hát, felőlem azt mondasz azoknak az embereknek, amit akarsz, Karl. De kérlek, azt is említsd meg, amit ez a közösség a fiamért tett. Istenem, Murray Gelman hamarabb felvett az üzle-

⁵⁰ DAN (*putting his hand on Kevins's shoulder*):

Hey. Let's be civilized.

KEVIN (*whirling on Dan*): Ohoho, don't you touch me – (*Continues.*)

KEVIN: – Go putting your hands on me? Oh, no. Not in this neighbor –

NORRIS, *Clybourne Park*, 111. (A saját fordításom. – N.N.)

⁵¹ TOM: So I guess you think sex between men is funny?

STEVE: Oh, come on!!!

TOM: Just inherently funny.

STEVE: And it's not even sex, it's rape!
NORRIS, *Clybourne Park*, 104. (A saját fordításom. – N.N.)

tébe egy idiótát, mint az én fiamat.
Bocsáss meg, de nem segíthetek.⁵²

A háború traumájának feldolgozatlansága, illetve a Kenneth Stoller háborús tetteivel szembeni intolerancia eredményeképpen a hazájáért harcoló veterán egyértelműen a kertváros utópisztikus társadalmán kívülre kerül. Azonban a fiú kirekesztettsége, majd a kertváros terében elkövetett öngyilkossága a Stoller házaspár viszonyát is megváltoztatja a helyi közösség felé. Amikor Karl Lindner a ház eladásával, illetve az afroamerikai család érkezésével kapcsolatban a házaspár felelősségét taglalja, Russ a közösség kirekesztő gesztusait említi.

Russ: Úgy érted, az a közösség, amelyik úgy ül és bámul, amikor belépek a fodrászhoz, mintha maga a halál lépett volna be az üzletbe? Az a közösség? (...) Vagy amelyik úgy néz Bevre, amikor bemegy a Gelman's-be egy doboz tejért, mintha a rohadt pestist kapta volna el? Erre a közösségre kellene nekem vigyázni?⁵³

⁵² Russ: Well, you go right ahead and you tell those folks whatever you want, Karl. And while you're at it why don't you tell 'em about everything the community did for my son. I mean Jesus Christ, Murray Gelman even goes and hires a goddamn retarded kid, but my boy? Sorry. No work for you, bub. NORRIS, *Clybourne Park*, 47. (A saját fordításom. – N.N.)

⁵³ Russ: – what ya mean the community where every time I go for a haircut, where they all sit and stare like the goddamn Grim Reaper walked in the barber-shop door? That community? (Continues.) (...) Where, Bev stops at Gelman's for a quart of milk and they look at her she's got the goddamn plague? That the community I'm supposed to be looking out for? NORRIS, *Clybourne Park*, 46-47. (A saját fordításom. – N.N.)

A fiú halálának emléke, illetve a közösség elutasító megnyilvánulásai arra készítetik a Stoller házaspárt, hogy eladják a családi házat, ahol a tragédia történt. Az, hogy Kenneth a kertváros terében, illetve a családi otthon domesztikált terében követte el az öngyilkosságot, több szempontból is szimbolikusnak tekinthető. Az első felvonásban, a ház eladásával kapcsolatosan Karl Lindner utal arra, hogy az afroamerikai család csupán azért tudja megvásárolni a gyászoló szülők otthonát, mivel a ház a tragédia miatt elvesztette értékét.⁵⁴ Az értékvesztés azonban nem kizárólag a ház eladási árának csökkenését jelzi, hanem azoknak az értékeknek a szétzilálását is reprezentálja, amelyek hagyományosan a kertvárosi otthon mítoszával, illetve a kertvárosi tér jelenségével forrtak össze. A kertvárosi otthonban a destrukció lesz úrrá, hiszen a tradicionálisan biztonságot, önmegvalósítást, harmonikus családi életet szimbolizáló térben a fiú halálával megjelenik a kudarc, az erőszak, a fájdalom és a gyász. A bekövetkezett tragédia azonban nem csupán a Stoller család egységét, a családi otthon képét rombolja szét, de a házaspár viszonyát is alapjaiban megváltoztatja mind a kertváros közösségéhez, mind pedig a kertváros kultuszához. Koreából hazatérve a fiatal Kenneth háborús tettei miatt szorul a diszkriminatív és rosszalló helyi társadalom perifériájára, majd halála után szülei is kívül rekednek az idilli kertvárosi világán, mint a tragédia megtestesítői, illetve a szétzilált kertvárosi értékek képviselői. A kirekesztettség mindkét esetben végzetes: Kenneth Stoller öngyilkosságot követ el, a szülők pedig maguk mögött hagyják a fehér, középosztálybeli Clybourne Parkot.

A tradicionális amerikai kertváros utópisztikus világának és tökéletes, homogén társadalmának feltétele tehát minden olyan, a térben meghatározott normáktól való eltérés kizárása, amely a tér kulturális ígérletét

⁵⁴ NORRIS, *Clybourne Park*, 46.

valamilyen módon fenyegeti. Bár Norris műve a szuburbanizáció folyamatának és történetének talán legjelentősebb konfliktusát, a faji alapú előítéletek megnyilvánulási formáit állítja középpontba, a *Clybourne Park* számos egyéb példán keresztül ábrázolja, hogyan jelenik meg a másság és a kívülállóság egy hagyományosan fehér, heteroszexuális, középosztálybeli világban. A drámában a kirekesztettség leggyakrabban az ignoráltság, a teljes figyelmen kívül hagyottság formáját ölti, mint egyfajta láthatatlanság. A darab egészét tekintve Kenneth Stoller láthatatlansága a legszimbolikusabb, még ha a második felvonás végén fel is tűnik, azt az érzést keltve, mintha végig az emeleten tartózkodott volna, követve a kertvárosi térben zajló eseményeket. Fizikai megjelenése olvasható úgy, mint annak a traumának a feldolgozatlansága, amelynek kiváltó oka a kertváros előítéleteken és kirekesztésen alapuló, álságos világa, amely még ötven évvel később, napjainkban is kísérti a kertváros idillinek tűnő világát.

Összefoglalás

Bruce Norris *Clybourne Park* című darabja két történelmileg fontos időszakban, 1959-ben, a második világháború szuburbanizációs folyamatának tetőpontján és pontosan öt évtizeddel később, 2009-ben az Egyesült Államok első színesbőrű elnökének beiktatása után ábrázolja az amerikai kertvárosi tér szegregált világát. A több szakmai díjjal is kitüntetett dráma kivételes pontossággal mutatja be a kertváros tökéletes társadalmának létrehozására, illetve megőrzésére irányuló, az 1950-es években már szilárd törekvéseket, amelyeknek alapja kezdettől fogva a különbözőségtől való félelem, a máság elutasítása, ez előítéletek, illetve a kirekesztés voltak. Norris műve azonban nem csupán a kertváros szimbolikus terének múltját vizsgálja, hanem betekintést enged napjaink kertvárosának mindennapjaiba is, így

rántva le a leplet a „post-racial” társadalom illúziója alatt húzódó előítéletekről, diszkriminációról és rasszizmusról. Bár a dráma középpontjában a kertvárosi tér és a faji alapú megkülönböztetés kapcsolata áll, Norris színdarabja tágabb panorámaképet rajzol, és olyan társadalmi csoportok kertvárosi élményét is reprezentálja, akik eltérnek a térben meghatározott normáktól, így kiszorulnak a szuburbiák idealizált világából.

Bibliográfia

- BAVARO, Vincenzo. „A Whole Lot of Sunlight”: Urban Segregation and The Pursuit of Utopia in Lorraine Hansberry’s *Raisin in the Sun* and Bruce Norris’ *Clybourne Park*”. *Letterature D’America Rivista Trimestrale* 63, 161–162 sz. (2016): 43–72.
- BEUKA, Robert. *SuburbiaNation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century Fiction and Film*. New York, Palgrave MacMillan, 2004.
- DAWSON, Michael C. és LAWRENCE, Bobo D. „One year later and the myth of a post-racial society”. *Du Bois Review: Social Science Research on Race* 6, 2. sz. (2009): 247–249.
- DAWKINS, Marcia. „Mixed Messages: Barack Obama and Post-Racial Politics”. *Spectator: Journal of the University of Southern California School of Cinematic Arts* 30, 2. sz. (2010): 9–17.
- DOLAN, Jill. *The Feminist Spectator in Action: Feminist Criticism for the Stage and the Screen*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- NEEL, Erin. *Defying the Post-Racial in Contemporary American Commercial Theatre*. Master of Arts in Theatre Thesis, California State University, 2014, hozzáférés: 2020.06.30, <http://scholarworks.csun.edu/bitstream/handle/10211.3/121166/Neel-Erin-thesis-2014.pdf;sequence=1>.

NOLAN, Dr. Ernest I. „The Racial Politics of Real Estate: Bruce Norris’s *Clybourne Park*”. *International Journal of Humanities and Social Science* 3, 5. sz. (2013): 253–257.

NORRIS, Bruce. *Clybourne Park*. London: Nick Hern Books, 2010.

RUBIN, Dan. „The Freedom to Provoke, An Interview with Playwright Bruce Norris, Words on Plays: Insight into the Play, the Playwright, and the Production: *Clybourne Park*”. *American Conservatory Theater*, 2011, hozzáférés: 2020.07.01,

[https://www.act-sf.org/content/dam/act/education_department/words_on_plays/Clybourne%20Park%20Words%20on%20Plays%20\(2011\).pdf](https://www.act-sf.org/content/dam/act/education_department/words_on_plays/Clybourne%20Park%20Words%20on%20Plays%20(2011).pdf).

RUGG, Rebecca Ann és YOUNG, Harvey, eds. *Reimagining A Raisin in the Sun: Four New Plays*. Evanston: Northwestern University Press, 2012.

WESTGATE, J. Chris. *Urban Drama: The Metropolis in Contemporary North American Plays*. New York, Palgrave MacMillan, 2011.

A Színpadművészeti Stúdió története

GARA MÁRK

A Színpadművészeti Stúdió 1928 tavaszán alakult meg. A művészcsoporthoz vezetői Rékai András és Tiszay Andor, további tagjai az alábbi személyek voltak: ifj. Gaál Mózes, Losonczy Dezső, ifj. Oláh Gusztáv, Püskösti Andor, Németh Antal, Tolnay Pál, Lengyel Dezső.¹ Más források szerint Szunyoghné Tüdős Klára is a társaság tagjaként működött.²

A társaság tagjai, addigi életútjuk és a Stúdió célja

Rékai András (1901) a Magyar Királyi Operaház tagja 1919-től. 1923-tól egy évet Berlinben töltött. 1926 tavaszától rendezőként tevékenykedett, egyúttal a Zeneakadémián az operatanzak vizsgáit is ő állította be. 1929-ben elnyerte az állami rendezői tanulmányút ösztöndíját.³

Tiszay Andor (1905) színészből lett színházi titkár, rendező, szakíró. Megszervezte Forgács Rózsi Kamaraszínházát 1923-ban, egy évadon át vezette a Népszínházat, 1926-ban kísérleti előadásokat rendezett, majd a rádióknak is dolgozott. 1928-tól az opera rendezője.⁴

Ifj. Gaál Mózes (1894) író, tanár, színházi rendező. 1924-től Bárdos Arthur Renaissance Színházának dramaturgja és rendezője. 1926-tól betegeskedett, 1929 tavaszán hunyt el.⁵

Losonczy Dezső (1891) karmesterként dolgozott a fővárosban, több vidéki társulatnál, valamint Bécsben a Künstlerspiele (1919/20) és a Wiener Opernballett (1920/21) tagjaként is. 1921-től az Apolló kabaré, 1927-től az Andrássy-úti Színház zenei vezetője.⁶

Ifj. Oláh Gusztáv (1901) építészmérnök, 1921-től Kéméndy Jenő mellett díszlet- és jelmeztervező, az állami színházak szcenikai főfelügyelője.

Püskösti Andor (1892) 1920-tól hírlapíró, a Budapesti Színházi Kritikusok Szindikátusának titkára. 1929 novemberében a Magyar Színház művészeti igazgatója. Színműveket is fordított.⁷

Németh Antal (1903) bölcsész, újságíró. 1928/29-ben egy évet ösztöndíjjal Berlinben töltött.⁸ 1929 szeptemberétől a szegedi színház rendezője, dramaturgja.⁹

Tolnay Pál (1891) mérnök. 1926-tól az állami színházak műszaki felügyelője. 1929-ben a Nemzeti Színház forgószínpadának megvalósítója.¹⁰ Színpadtechnikai tanulmányait a drezdai állami operaházban végezte.¹¹

¹ NÉMETH Antal, szerk., *Színházi Enciklopédia*, (Budapest: Győző Andor kiadása), 1931., 481.

² [N.N.], *Magyarság*, 1928. 04. 24., 13.

³ SCHÖPFLIN Aladár, szerk., *Magyar Színművészeti Lexikon*, IV. kötet (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1931), 31.

⁴ SCHÖPFLIN, *Magyar Színművészeti...*, 357.

⁵ SCHÖPFLIN, *Magyar Színművészeti...*, II. kötet, 84.

⁶ SCHÖPFLIN, *Magyar Színművészeti...*, III. kötet, 145.

⁷ SCHÖPFLIN, *Magyar Színművészeti...*, III. kötet, 504.

⁸ *Hivatalos Közlöny* 1928. 08. 01., 231., esztétikai ösztöndíj a Berliini Collegium Hungaricumban

⁹ SCHÖPFLIN, *Magyar Színművészeti...*, III. kötet, 337.

¹⁰ SCHÖPFLIN, *Magyar Színművészeti...*, IV. kötet, 361.

¹¹ RADNAI Miklós és MÁRKUS László (szerk.), *M Kir. Operaház*. 1926. november, 22.

Lengyel Dezső (?) A Színpadművészeti Stúdió ügyvezető igazgatója.¹²

Szunyogh Rudolfné Tüdős Klára (1895) 1925 tavaszától az Operaház jelmeztárosa, majd főszabónője.¹³ 1929-ig lexikonokban nem szerepelt!

A fenti rövid életrajzokból látszik, hogy a résztvevők nagyjából egy generációhoz tartoztak és többségük gyakorlati színházi szakember volt, akik „néhány kitűnő esztéta bevonásával”¹⁴ (Pünkösti és Németh) egészültek ki Színpadművészeti Stúdióvá. A stúdió céljaként egyértelműen a hazai rendezés fejlesztését határozták meg, ugyanis

„a magyar színházi kultúrának Hamupipőkéje a rendezés! Majdnem semmi sem történt az utolsó évtizedekben az előadások művészi megorganizálásának korszerűsítésére, amikor külföldön időközben a rendezés az előadás legfontosabb tényezője lett”.¹⁵

Ugyanakkor fontos összetartó erő lehetett a kezdeményezésben, hogy a tagok többsége az állami színházaknál állott alkalmazásban, ahol a feszített próbarend és közös műhelyek miatt „nincs arra idő, hogy az egyes újszerű rendezői, scenikai vagy színészi ötleteket és módszereket kipróbáljunk” – nyilatkozta Rékai András a lap tudósítójának.¹⁶ A rendező ugyanitt azt is hangsúlyozta, hogy nem kívánják a külföldi példákat utánózni. A

¹² BENDE László, „Ahol Hamlet a színpad mögött szavalja monológját és komikus tánc közben átrepüli a zsinórpadrást”, *Esti Kurír*, 1928. 04. 26., 11.

¹³ DIZSERI Eszter, *Zsindelyné Tüdős Klára* (Budapest: Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 1994), 8.

¹⁴ [N. N.], *Újság*, 1928.04.29., 17.

¹⁵ —th, „A Színpadművészeti Stúdió előadása”, *Magyarság*, 1928.04.29., 16.

¹⁶ *Az Est*, 1928.04.27., 10.

Schöpflin Aladár által szerkesztett lexikonban egyenesen így foglalja össze Zólyomi Jenő a célkitűzéseket: „állami támogatással állandó kísérleti színház megalapozása a színpadművészet fejlesztésére.”¹⁷

A bemutatkozás

A Stúdió első előadására 1928. április 27-én éjjel 11 órakor került sor a Zeneakadémia kistermében.¹⁸ A kamaraterem abban az időben részben az operatanszak vizsgaelőadásainak helyszínéül szolgált, ugyanakkor táncetek és egyéb kisebb létszámot feltételező rendezvények terepét is jelentette.¹⁹

Az esten Shakespeare-művek (*Hamlet*, *Vízkereszt*, *Szentivánéji álom*, *Julius Caesar*) részleteit láthatta a szakmai közönség ifj. Gaál Mózes összekötőszövegeivel. Rékai András rendezői elképzeléseit Oláh Gusztáv díszleteivel mutatták be.

„Hamlet a monológ első részét a háttér képező sötét drapéria mögött mondja el, s csak akkor jelenik meg lépcsőzetes magaslaton, amikor konkrét formát kezd ölteni bölcselkedése és mennél konkrét formát ölt, annál lejjebb és közelebb jön a magasból. Amikor aztán közbe-közbe eltéved megbolygatott lelkének labirintusában, akkor a színpadon is eltűnik Hamlet egy-egy drapéria mögé és mikor megint nyugodtabb és kiegyensúlyozottabb, újra és újra megjelenik. A színpad és Hamlet lelki állapota egymáshoz ha-

¹⁷ Zólyomi Jenő szócikke in SCHÖPFLIN, *Magyar Színművészeti...*, IV. kötet, 307.

¹⁸ *Esti Kurír*, 1928.04.26., 11.

¹⁹ LENKEI Júlia, „»Csinálj egy önálló estét a kisteremben!« – Színház, tánc és irodalom a Zeneakadémián”, *HOLMI* 26, 1. sz., (2014): 68.

sonlóvá válnak, a színpad kellőképpen festi alá Hamlet lelki hangulatát.”²⁰

A néző tehát a színpadnak csak azt a részét látta, ahol a cselekmény legfontosabb része zajlott, a többit elrejtette a drapéria. Ezáltal a szokásos „teljes” színpad helyett a rendező irányította a néző fókuszát, és a kitalált színpadnyílást darabról-darabra változó alakúra tervezték. A *Hamlet*ben körszelet alakú, a *Julius Caesar*ban ferde négyszög alakú a kivágat a fekete függönyön.

„Antonius a színpad mögöl alkudozik Brutusszal. Hamlet a színpad mögött kezdi rá, hogy: „Lenni vagy nem lenni” a szerelmesek szent Iván éjén egy görög palota hatalmas lépcsőzete mögött, a nézők avatatlan szeme elől elbújva csicseregik el a nagy szerelmi kettőt. Bámulatós hatást lehet elérni ezzel a bűvész módjára való színész elszántsírozással. Az egyik jelenetben Shakespeare két duhaj legénye mókázik, táncol és íme, az egyik az éles jókedvében akkorát ugrik, hogy valahol a zsinórpadlás tájékán egyszerre csak eltűnik...”²¹

Rékai András mindezt azért találta ki, hogy a néző jobban követhesse a cselekményt és a színész külseje ne vonja el tekintetét a szöveg mondanivalójáról. Ez Oskar Schlemmer *Triádikus balettjéhez* hasonló absztrakció, ott a táncosok testét alakították forgástestekké, hogy emberi jellegük eltűnjön. A Rékai által megvalósított ötletet az *Esti Kurír* április 29-i recenzense úgy értékelte, hogy a rendező a színészekből „dekoratív foltokat” csinált.²²

Kárpáti Aurél egyike volt azoknak, akik negatív kritikával illették az előadást. A szerző szerint a látottak csak ötletparádának nevezhetőek, nem rendezésnek. („A rendezés, mint önmagáért való, vagy pláne a színpad életét domináló művészet: a legveszedelmesebb nagyvási hóbortok egyike.”²³) A rendezés – érvelése szerint – mindig a dráma egészéből indul ki. „Az ötlet majdnem semmi, önmagában keveset ér, s az ilyen „analízisből” sohase alakul ki szintézis. A festő se komponál úgy, hogy a fülhöz rajzolja hozzá az embert, hanem megfordítva. Előbb az egésznek nagy átfogóját kell megkeresni, azután lehet neki kezdeni a detail-felfogásnak. Ezt ne felejtse el a Stúdió, ha valóban hasznos munkát akar végezni. Ellenkező esetben jó szándékú törekvései meddők maradnak s legfeljebb önmagukat szórakoztató, diletáns játékká sekélyesednek.”²⁴ A *Vízkereszt* részletének példáján végigvezetve a fentieket:

„Rékai „ötlete” itt a kétfallábú Keszeg Andort plafonig ugró orfeumi akrobatává változtatja a függöny mögé rejtett gépezet segítségével, ami lehet ugyan érdekes, de se nem hű, se nem mulatságos. Mert hiszen a „vicc” Andor úrfi esetében éppen az, hogy remek táncosnak hiszi magát, mikor kétségbeesetten ügyetlen. Hogy Rékai a „nagy produkció” után is földre-huppantja, abban már nincs semmi komikum. Mert, ha valaki rekordot ugrik, s úgy csúszik el: nem ingerel nevetésre. Ellenben, ha tíz centiméteres akadályon bukik fel: szinte bizonyos, hogy hahotát kelt.”

Az előadásban Peti Sándor, Somodi Pál, Balassa János, Martinek István, Hegyi Rózsi,

²⁰ DR. BENDETZ, „Színpadművészeti Stúdió”, *Literatura* 3, 6. sz., (1928): 197.

²¹ BENDE, „Ahol Hamlet...”, 11.

²² [N.N.], „A Színpadművészeti Stúdió bemutatkozása”, *Esti Kurír*, 1928.04.29., 18.

²³ KÁRPÁTI Aurél, „Rendezés »részletre« – ötlet alapon, a Színpadművészeti Stúdió bemutatkozása”, *Pesti Napló*, 1928.04.29., 19.

²⁴ KÁRPÁTI, „Rendezés...”, 19.

Kádár Anna, Torday Judit, Réz Mária működött közre.²⁵ Az Újság szerint Koncz Erzsébet és Szakács Zoltán is a fellépők táborát erősítette.²⁶

A Színpadművészeti Stúdió második előadása

A Zeneakadémia kamaratermében az 1928/29-es szezonban is folytatódtak az előadások a Stúdió szervezésében, ugyanakkor úgy tűnik, mintha a gyakorlat oldaláról az elméletre került volna át a hangsúly.

„Az elmúlt szezonban kezdte meg működését állami támogatással a Színpadművészeti Stúdió, amely korszerű rendezői problémák megoldáskísérlét tűzte ki céljául. [...] Az idei szezonban is folytatja munkásságát a Stúdió és mindenekelőtt előadás-ciklust rendez a Zeneakadémia Kamara-zenetermében, amely ciklus első estjén Rabinovszky Máriusz dr.²⁷ és Németh Antal tartanak előadást a tánc és színpad viszonyáról,²⁸ illetve a korszerű rendezésről.”²⁹

A két előadás közül az első – vélhetően szerkesztett formában – ismert, ugyanis a *Nyugat* 1929. 15. számában megjelent.³⁰ A

²⁵ BENDE, „Ahol Hamlet...”, 11.

²⁶ [N.N.], [C.N.], *Újság*, 1928.04.29., 7.

²⁷ Rabinovszky Máriusz (1895) művészettörténész, tánc-történész, újságíró. A *Pester Lloyd* és a *Neues Politisches Volksblatt* írója. Lásd: NÉMETH Antal, szerk. *Színházi Enciklopédia* (Budapest: Győző Andor kiadása, 1931), 704.

²⁸ *Tánc, színészet, színpad* a pontos cím.

²⁹ *8 Órai Újság*, 1928.10.05., 8.

³⁰ MAJOR Rita és TÓVAY NAGY Péter, szerk., *A „Nyugat” és a tánc – Szöveggyűjtemény a folyóirat tánc-témájú cikkeiből (1908–1941)*, (Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem, 2017), 97–102.

művészettörténész Rabinovszky írásában úgy vélte, hogy a színészképzésben és a színpadon elengedhetetlen a test megismerése, amely szerinte a mozdulatművészet által lehetséges, hiszen a mozgás az érzelmek kivetülése a színpadon.³¹ Három csoportba osztotta a művészi táncot (akrobatikus tánc; balett; mozgásművészet), amelyből az utolsó mellett teszi le voksát.

„Nálunk Magyarországon a mozgásművészet egész komplexuma in situ nascendi van. A mozgásművészetnek egyedül drámai színpadjaink adnak itt-ott alkalmat bizonyítani gyakorlati használhatóságát. Ezen túl pedig tánc-előadásokon láthattunk nem egy olyan produkciót, amely a szakembert és a színpadi érzékkel bíró közönséget kell, hogy megfontolásra készítse. Az új színpadi játékstílus megköveteli a test feletti uralmat, a lanyha általánosságok helyett az izmos pozitivitást.”³²

Mivel a színházművészet a jelen művészete, ehhez adekvát mozgásforma szerinte csak a ma mozgásformája lehet, amely a mozdulatművészet. Természetesen mindehhez az is hozzájárult, hogy Rabinovszky Máriusz nemcsak a híres mozdulat- és zongoraművész Szentpál Olga férje volt, hanem egyben a mozdulatművészeti iskola tanára, ideológusa, több tánc témájú cikk és tanulmány szerzője, valamint feleségével írott könyve, *A tánc, a mozgásművészet könyve* címen éppen 1928-ban jelent meg³³.

Németh Antal korszerű rendezésről szóló előadásának anyaga az OSZK Kézirattárában található.³⁴ Németh Antal, aki 1923-ban a teljes magyar színházi szcénát semmire va-

³¹ Ez igen közel áll Delsarte felfogásához

³² MAJOR és TÓVAY, *A „Nyugat” és a...*, 102.

³³ Általános Nyomda Könyv és Lapkiadó Rt. Budapest.

³⁴ OSZK Kézirattár fond 63/183.

lónak ítélte,³⁵ öt évvel később is úgy vélte, hogy a rendezés terén káosz uralkodik. A rendezés – amely újkeletű tevékenység – az 1920-as évekre maga alá gyűrte a színészt, a színpadi dekoratőrt, így a színpadművészet tényleges csúcsát jelenti. A szókapcsolatban a korszerűséget úgy definiálta Németh, hogy „túljutás az elmúlt napok színházi forradalmain és elérékezés nem egy újabb izmushoz, irányhoz, hanem a holnap emberének színházi kultúrában való művészi kifejeződéséhez.”³⁶ Megjegyezte továbbá, hogy a tömeg formálja a maga képére a színházat, amely lélekformáló tényező, szociális hatása miatt túl az esztétikai ízlésfejlesztésen, nevelésen, világnézetformáló hatalom. Németh azt állítja, hogy korának rendezői szuverén alkotónak tekintik magukat, és korszerűnek a *vergeisterte Realismus*³⁷, vagy más néven a neorealizmus híveit tekinti.³⁸ „Az új realizmus a rendezésben nem a színpadkép vagy a színészi játék valóságához való ragaszkodását jelenti, hanem az irodalmi mű, a dráma realitásából való kiindulást.”³⁹ – mondja, azaz nem a rendezői ideákat kell a műbe belepréselni, hanem pont fordítva, abból építkezve kell a bemutatót létrehozni, amint ezt a kortárs orosz és olasz példák is mutatják. Ő három példát hozott a *Prométheusz*, a *Mandragóra* és Paul Claudel *Angyali üdvözlés* című darabjaiból. Az előadás demonstrációjaként Olcsvay Géza és Kürthy György színpadké-

peikkel tették teljessé az előadást, amelyek Németh Antal elképzelései szerint készültek.⁴⁰

A *8 Órai Újság* szerzője tudatta továbbá, hogy a sorozat későbbi előadásait Bálint Lajos, Bánóczy László dr., ifjabb Gaál Mózes, Hegedűs Tibor, Horváth Árpád, ifjabb Oláh Gusztáv, Püskösti Andor, Rékai András, Szunyogh Rudolfné, Tiszay Andor, Tolnay Pál, Vándor Kálmán tartják. E rövid cikkből három következtetést lehet levonni. Az első azt mutatja, hogy egyre tágult a Stúdióban résztvevők száma, ugyanis az áprilisi bemutatók óta csatlakozott hozzájuk Bálint Lajos, Bánóczy László dr., Hegedűs Tibor, Horváth Árpád és Vándor Kálmán legalább előadóként. Másodsorban az előadásokat sorozatban kívánták megrendezni, ami erősen emlékeztet a Tiszay Andor által 1928 októberében életre hívott Rendkívüli Színpad műsorformájára.⁴¹ Harmadik szempontként pedig az is látható, hogy az előadások immár sokkal szélesebb közönséghez kívántak szólni, mint az áprilisi előadás, amelyre kifejezetten szakmai közönséget hívtak meg.⁴² Mindebből látható, hogy a Színpadművészeti Stúdió új irányt vett, átalakult a benne résztvevők elfoglaltságainak és érdeklődésének megfelelően.

Megpróbáltam utánajárni, hogy a cikkben szereplő előadók közül ki tartott előadást bármilyen témában 1928/29-ben vagy később. A sajtóban Színpadművészeti Stúdió-előadás néven nem találni nyomot a csoport tevékenységéről. Vannak azonban olyan jelek, amelyek arra engednek következtetni, hogy a tagok – vagy inkább a felbomlott Stúdió egykori szereplői – továbbra is folytattak kísérleti tevékenységet a színházművészet terén, és arról igény esetén be is szá-

³⁵ Gépirat (1923. decembere) kézírásos megjegyzésekkel (1939.08.03.) Fond 63/183, ugyanez „Színházi »kultúránkról«” címmel in NÉMETH Antal, *Új színházat!*, szerk. KOLTAI Tamás, (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988), 29–43.

³⁶ OSZK Kézirattár Fond 63/183, 2.

³⁷ lelkesült vagy lélekből eredő realizmusnak fordítható

³⁸ OSZK Kézirattár Fond 63/183, 6.

³⁹ OSZK Kézirattár Fond 63/183, 7.

⁴⁰ SCHÖPFLIN, *Magyar Színművészeti...*, III. kötet, 307.

⁴¹ *Népszava* 1928.10.12., 7, *Esti Kurír*, 1928. 11.10., 10.

⁴² Az előadásra 50 filléres és 1 pengős jegyet árultak. *Népszava*, 1928.10.09., 9.

moltak a nagyközönség előtt. Ennek kiváló példája a Nemzeti Színház 1930-as zsebkönyve, amelyben Horváth Árpád *Modernség és tradíció (rendezői problémák)*⁴³ címen közölt egy írást, míg ugyanitt Tolnay Pál beszámolt az általa tervezett és a Nemzeti Színházba éppen 1928-ban beépített forgószínpadról,⁴⁴ Oláh Gusztáv pedig *Az ember tragédiája* díszletkoncepciójáról írt.⁴⁵ Ezekkel az írásokkal egyrészt az ismeretterjesztést, másrészt az alkotói koncepció vázolását abszolvták a szerzők úgy, hogy közben nemzetközi kontextusba is helyezték alkotásukat amennyiben azt a téma szükségesé tette. Az 1931-es zsebkönyvben⁴⁶ is találunk érintett szerzőt Bálint Lajos személyében. *Modern képzőművészet és új színpadi törekvések* címen megjelent írása a Színpadművészeti Stúdió irányvonalának egyenes folytatása, ugyanakkor cikke alatt ez áll: részlet egy felolvasásból. Tehát valószínű, hogy Bálint Lajos ezt korábban elő is adta. Váratlan helyen bukkantam rá dr. Bánóczy László előadására, amelyet *Színpadi stílusproblémák* címen tartott 1929 decemberében.⁴⁷ Tolnay Pál 1929. november 30-án a Stúdióban tartott

előadást, amelyről az *Esti Kurír* rádiómelléklete számolt be.⁴⁸

*Érvényesülnek-e a magyar színpadokon
a nemzetközi kortárs hatások?*

A Színpadművészeti Stúdió 1928. áprilisi bemutatkozása után a korábban már idézett (—th) jelzetű szerző a *Magyarságban* azt írta, hogy „majdnem semmi sem történt az utolsó évtizedekben” a hazai színpadművészetben.⁴⁹ Ez a kijelentés valójában nem akart tudomást venni a Thália Társaságról, amely az I. világháború előtt (1903-1908) működött, valamint gr. Bánffy Miklós, Márkus László, Hevesi Sándor ezt követő tevékenységéről. Ugyanakkor nem felejtethjük el, hogy a világháború és a trianoni béke következményei elsősorban nem a modern színpadművészeti törekvéseknek kedveztek, hiszen az ország talpra állítása, szanálása ennél jóval nagyobb prioritással bírt. Noha a Színpadművészeti Stúdió megalakulását közlő első hírek az új, fiatal generáció színrelépéséről szóltak – nyilván tudatosan hagyták ki az „öregeket”, például Márkust vagy Hevesit – a második előadás után, a felolvasások beharangozásakor ismét felbukkantak azok a szereplők, akik korábban a Thália tevékenységében is részt vettek (Bálint Lajos, Bánóczy László, Kürthy György). Mindez egyrészt a folyamatosságot jelzi, másrészt azt is, hogy megvoltak a szakemberek, akik képesek voltak összefogni egy nemes cél érdekében, legyenek bár állami alkalmazottak vagy magánzó művészek, konzervatívok vagy inkább a baloldalhoz kötődők. Megfigyelhetjük azt is, hogy míg a Thália Társaság a művészek széles rétegeiből, hálózatszerűen, szinte baráti alapon állt össze, addig a Színpadművészeti Stúdió kezdettől fogva szakmai platformként definiálta magát. A másik alapvető különbség a Thália és a Stúdió között az,

⁴³ MÉSZÁROS Sándor László, szerk., *A Nemzeti Színház és Kamaraszínházának Zsebkönyve*, (Budapest: Nemzeti Színház igazgatósága, 1930), 49–54.

⁴⁴ MÉSZÁROS, *A Nemzeti Színház...*, 55–61. Forgószínpad

⁴⁵ MÉSZÁROS, *A Nemzeti Színház...*, 43–48. Amíg egy díszlet eljut a színpadra.

⁴⁶ MÉSZÁROS, *A Nemzeti Színház...*, 42–49.

⁴⁷ Bánóczy László dr. szociáldemokrata politikus, fővárosi színházügyi tanácsnok 1928/29-ben. „A Mesterek Fiainak Országos Egyesülete nemesfémipari szakosztálya f. év. december 2-án, este negyed 8 órakor a Drágakőcsarnok helyiségében dr. Bánóczy László úr Színpadi stílusproblémák címen tart előadást.” *Nemesfémipari Közlöny*, 1929.11.28., 954.

⁴⁸ *Esti Kurír Rádiómelléklete*, 1929.11.30., 2.

⁴⁹ *Magyarság*, 1928.04.29., 16.

hogy míg az előbbi alapvetően a játékstíluson kívánt változtatni, az utóbbi a rendezői színház európai térnyerését próbálta meg Magyarországon képviselni úgy, hogy közben a scenikai vívmányokat is be kívánta emelni a hazai gyakorlatba.

Konklúzió

A Színpadművészeti Stúdió efemer működése során a hazai rendezést és scenikát kívánta felrázni és hivatalos kísérleti tereppé tenni. Az egyetlen kísérleti és gyakorlati produkció kivételével a második esttől kezdve már elméleti előadásokkal szolgált és inkább azt reprezentálta, hogy a tagok tevékenysége mennyire szerteágazó. Németh Antal 1944-ben így emlékezett vissza a Stúdió tevékenységére: a „Színpadművészeti Stúdió azonban rövid életű. Anyagi eszközök híján a fiatal színházforradalmárok mindössze egy-két elméleti előadással állanak a nyilvánosság elé.”⁵⁰ Ami mégis megkülönbözteti e kísérletet a többitől, az a klasszikus avantgárdban megszokott kísérleti formák állami finanszírozás keretei közé történő átplántálása, azaz az intézményesített innováció.

Németh berlini ösztöndíja után a Szegedi színházhoz, majd a Nemzetihez került, Rékai, Tolnay és Oláh az Operaházban folytatták tevékenységüket. Tüdős Klára írt, rendezett, filmezett és tervezett, s közben a magyaros öltözködést képviselte Magyarországon és külföldön. Tiszay Andor az avantgárd felé fordult és Palasovszky Ödönnel dolgozott együtt, valamint színházi gyűjteményét gyarapította. Pütkösti Andor pedig végül színházat alapított és rendezett.

A Színpadművészeti Stúdió a Magyarországon időről-időre felfakadó újítási igény egyik rövid életű fóruma volt, azaz jól illeszkedik a Thália Társaság és az Új Thália Társaság közé, miközben számos tagja a maga te-

rületén valóban jelentőset és nemzetközi mércével mérve is kimagaslót alkotott. Mindezek egyetlen kérdést vetnek fel: ma is ennyire naprakészek szakmájukban/művészetükben a színházi alkotók?

Bibliográfia

- TH, „A Színpadművészeti Stúdió előadása”, *Magyarság*, 1928.04.29., 16.
- Y--, „Röntgenfelvétel Németh Antalról”, *Film, Színház, Irodalom*, 1944.02.03., 16.
- BENDE László. „Ahol Hamlet a színpalak mögött szavalja monológját és komikus tánc közben átrepüli a zsinórpadrást”, *Esti Kurír*, 1928. 04. 26., 11.
- BENDEZ, DR., „Színpadművészeti Stúdió”, *Literatura* 3, 6. sz., (1928): 197.
- DIZSERI Eszter. *Zsindelyné Tüdős Klára*, Budapest: Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 1994.
- KÁRPÁTI Aurél. „Rendezés »részletre« – ötlet alapon, a Színpadművészeti Stúdió bemutatkozása”, *Pesti Napló*, 1928.04.29., 19.
- LENKEI Júlia. „»Csinálj egy önálló estét a kisteremben!« – Színház, tánc és irodalom a Zeneakadémián”, *HOLMI* 26, 1. sz., (2014): 68.
- MAJOR Rita és TÓVAY NAGY Péter, szerk., *A „Nyugat” és a tánc – Szöveggyűjtemény a folyóirat tánctémájú cikkeiből (1908–1941)*, Budapest: Magyar Táncművészeti Egyesület, 2017.
- MÉSZÁROS Sándor László, szerk., *A Nemzeti Színház és Kamaraszínházának Zsebkönyve*, Budapest: Nemzeti Színház igazgatósága, 1930.
- [N.N.]. [C.N.], *Újság*, 1928.04.29., 7.
- [N.N.]. „A Színpadművészeti Stúdió bemutatkozása”, *Esti Kurír*, 1928.04.29., 18.
- [N.N.]. „A színpadművészeti Stúdió első előadása”. *Magyarság*, 1928. 04. 24., 13.
- [N. N.]. „Színpadművészeti Stúdió”. *Újság*, 1928.04.29., 17.
- NÉMETH Antal, szerk. *Színházi Enciklopédia*, Budapest: Győző Andor kiadása, 1931.

⁵⁰ --Y--, „Röntgenfelvétel Németh Antalról”, *Film, Színház, Irodalom*, 1944.02.03., 16.

NÉMETH Antal. *Új színházat!*, szerk. KOLTAI Tamás, (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988), 29–43.

NÉMETH Antal, szerk., *Színházi Enciklopédia*, Budapest: Győző Andor kiadása, 1931.

RADNAI Miklós és MÁRKUS László, szerk., *M Kir. Operaház*. 1926. november, 22.

SCHÖPFLIN Aladár, szerk., *Magyar Színművészeti Lexikon*, I–IV. kötet, Budapest: Or-

szágos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929–1931.

Kézirattári forrás

OSZK Kézirattár fond 63/183., gépirat (1923. decembere) kézírásos megjegyzésekkel (1939.08.03.)

A napló mint önmeghatározási forma

SZENTECZKI ZITA

A naplóirodalom végtelen. A kiindulási pontom Kunt Gergely: *Kamasztükrök. A hosszú negyvenes évek társadalmi képzetei fiatalok naplóiban*. Kunt Gergely húsz fiatal naplójából emel ki részleteket, azokat tematizálja és hasonlítja össze a következő szempontrendszer alapján: önmeghatározások, családi háttér, felekezeti és nemzeti hovatartozás, politikai kötődés, társadalomképek és előítéletek, személyes tapasztalat és tömegkommunikáció, bipoláris társadalomkép és hatásai. Kunt könyve kiindulópontként és forrásként szolgál az anyaggyűjtéshez. A könyvben publikált és eddig még nem publikált naplók is megjelennek. A könyv részleteket emel csak ki a naplók közül, ez már Kunt Gergely válogatása a teljes naplók közül, így a naplórészletek már megszűrve kontextualizálódnak. A napló mint személyes szöveg és mint színpadi adaptáció érdekel. Ezért Kunt Gergely segítségével a könyvben szereplő naplók közül néhánynak a teljes anyagát gyűjtöm be, és dolgozom fel, majd ezek alapján színházi előadást készítek.

A naplók színpadra vitelében az érdekel, ezek a szövegek képesek-e dialógusba lépni egymással. Kunt a könyvében történelmi és szociológiai szempontból elemzi és állítja párbeszédbe a szövegeket, én pedig színpadi diskurzus kereséseként közelítem a naplókat egymáshoz. Ez egy kísérlet, hiszen a naplók erős szubjektivitást képviselnek, saját rendszerükben léteznek.

A napló mint önmeghatározás

A tanulmányban céloom követni, miként lehet a személyest és az univerzalist egy térbe helyezni, milyen a szimultán létezés, és ezeknek az információknak az egymás erősítő

tő hatása. Fontosnak tartom, hogy a személyes aspektusból induljak ki, ennek legkézzelfoghatóbb formája a napló. A napló az a forma, ami megmarad, ami nem szépít a megszűnéséből, ami azonnal reagál, ahol nincs kontroll, pontosabban csak az adott ember saját önmaga által meghatározott kontrollja létezik. Fontosnak tartom, hogy ebben a témában már van személyes tapasztalatom, hiszen 7-től 25 éves koromig írtam naplót. Időnként még most is írok. A naplóimból készíttettem egy előadást. Így már korábban is foglalkoztam a napló adaptálásával, amiben önmagam, önmagammat állítottam középpontba.

A napló befejezései

Philippe Lejeune ír tanulmányában a napló-befejezésekről.¹ A napló kezdete kiemelt fontosságú, könnyebben meghatározható, mint a vége. Kezdeté általában tulajdonnév, cím, mottó, ígéret, bemutatkozás. Lejeune azt vizsgálja, vannak-e, léteznek-e a lezárásnak párhuzamos szertartásai a kezdettel. Mivel gyakran a naplóíró nem tervezi el a naplóírás végét, a naplóírás folyamatos esemény, a naplót vég nélküli írásként éljük meg, és a naplóíró gyakran nem tudja, hogy az lesz az utolsó lap, amit írt, így a befejezését nem írásként, hanem cselekményként lehet vizsgálni. Ilyen esemény a napló abbahagyása, a napló teljes megsemmisítése vagy a napló kiadása. A naplóíró a folytatás gondolatával védekezik a halál ellen, az írás túllép a halálon. A napló egyes részeihez gyakran kapcsolódnak záró szertartások, például egy

¹ Philippe LEJEUNE, *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok*, (Budapest: L'Harmattan, 2003), 210.

adott füzet betelése, végszó, összegzés az utolsó oldalon. A betelt lap a múlt, a tiszta fehér lap pedig az újrakezdés, a jövő. Maga a lapozás gesztusa is szimbolikusan kapcsolódik a múlt és jövő időkezeléséhez, átlapozzuk a múltat és előre lapozunk a még ismeretlen jövőbe.

„A napló nem az egymásra következő jelenek rögzítése, amely a meghatározatlan, sorsszerűen a halállal záródó jövőre nyílik. A napló már kezdetektől fogva a saját újraolvasásának eltervezése. (...) a jövő felé küldött radarjel, amelynek visszatértét titokzatos módon megérezzük. A jövő ezen jelenléte nélkül nem íránk.”²

A napló kezdetei

Kunt Gergely Lejeune-nek válaszként tanulmányt ír arról, hogyan kezdődnek a naplók.³ Kunt Anna Frank húsz magyarországi kortársának naplóját vizsgálja. Több napló invokációval kezdődik – gyakori szófordulat itt, hogy „Isten nevében kezdem el”. Ez egy új időszámítás kezdete is, az új lapok előtti bizonytalanságért való fohász, hogy olyan dolgok kerüljenek rá, amit a jövőjüktől várnak. Visszanyúlva az eposzokhoz ez egy ünnepléses kezdetet jelöl, ahol maga a naplóíró lesz a mindenkori főhős.

Gyakori a bemutatkozás, a naplóíró külső – belső tulajdonságainak leírása, gyakran egészen a születésükig való visszaemlékezéstől, akár a családi gyökereket is leírva. Gyakran magának a naplónak, mint tárgynak a megérkezése, akár ajándékként, az, ami az adott személyt elindítja az írásra, és ennek az eseménynek leírásával kezdődik a napló. Többször előfordul, jellemzően az 1940-es

években, hogy a napló egy hosszabb összefoglalással kezdődik, a naplóírás megkezdése előtti időkről. Ez akkor azért is lehetett gyakori, hogy a békeidőket felidézve még érzékletesebbé váljon az adott személynek és családjának, környezetének hirtelen váltása, a töréspont.

In medias res kezdetű naplókat is ismerünk, gyakran csak a kezdő nap dátumával, mely olykor valamilyen évfordulóhoz (születésnap, újév) kapcsolódik.

A napló megszólítottja

A napló olvasását meghatározza, hogy kihez szól a napló. Kunt Gergely⁴ tanulmányában a képzelte vagy valós olvasóhoz kapcsolódó viszonyt alapvetően öt lehetséges formában képzele el: az olvasó, lehet maga a kamasz-szerző, a feljegyzések szólhatnak a már felnőtt önmagához, lehet, hogy egy fikatív, nem valós személyhez ír, de szólhatnak egy konkrét, valós személyhez, illetve olyan feljegyzések is vannak, amelyek konkrét, de a naplóban nem megnevezett személyhez szólnak.

A naplóírás így gyakran öndialógus. Kornássy Évát⁵ emelem ki, aki naplóját időskori önmagának írja, Évának, Korinak vagy más becenevein szólítja magát. Időnként leveleket is ír önmagának. Sokat gondolkodik a jövőjén, ugyanakkor soraiból felsejlik szuicid hajlama, s naplóit olvasva felmerülhet az a gondolat, hogy esetleg a naplója mentette meg az öngyilkosságtól.

A Molnár testvérpár⁶ ugyanakkor a napló tárgyát személyesíti meg:

„Úgy-e csodálkozol ezen a keltezésen. Hogy kerültél Te ide egyáltalán? Ha akarod, tudtadra adom: Api aktatáská-

² LEJEUNE, *Önéletírás...*, 213.

³ KUNT Gergely, *How do Diaries Begin? The Narrative Rites of Adolescent Diaries*, hozzáférés: 2019.01.26., <file:///C:/Users/Szentezki%20Zita/Downloads/132-988-1-PB.pdf>

⁴ KUNT, *How do...*

⁵ BFLXIII.41.

⁶ KUNT Gergely.: *Kamasztükrök. A hosszú negyvenes évek társadalmi képzetei fiatalok naplóiban*. Budapest:, Korall, 2017., 17.

jának fenekén utaztál a hatvani vonaton ide. Hétfőn itt csücsültél, mert a Juditka elment Apival sétálni. Egyszer ugyan, mielőtt elment gazdád sétálni, örömmel bújtál ki a sötét aktatáskából, mivel a Juditka kivett, de csodálkoznál, mert hét lapot kitepelt belőled és írt Margitnak. Tegnap, egy világosabb, levegősebb szatyorban utaztál a Miki mellett a kis Kocsiban, s azt hitted szaporodik betűállományod. De csalatkozhattál, az embereknek nem lehet hinni." (...) „Te kedves naplócskám csak annyit tudsz a világ folyásáról, amennyit én elmesélek. Nem érzed te a háború szélvészkes zimankós borúit. Nyugodtan megpihensz a vitrin egy zugába, ahol békés levegőt szívsz magadba, régi jó barátaimtól, a régi könyvektől.”⁷

Ezekben a megszemélyesítésekben egyszerre tárgy a napló és egyszerre érző lény.⁸

A napló kezdete és vége

A naplókat és a fent összefoglalt tanulmányokat olvasva arra jutottam, hogy gyakran a napló kezdete már magában hordozza a napló végét. Gyarmati Fanni például egy hátridőnaplót kap ajándékba „... az első bejegyzésben eldöntik, hogy naplót fog vezetni, megfogalmazott célja az volt, hogy Radnóti Miklós magánemberi és szakmai életének eseményeit rögzítse.”⁹ Ez meghatározza a napló végét, Radnóti Miklós halálával, azaz temetése után pár héttel ér véget a napló.

Ecséri Lilla azzal kezdi naplóját, hogy bemutatja saját családját, s már abból a leírásból kiemelődik különös és mély szeretete édesanyja iránt. Színésznői karriert szeretne

befutni, az ezután való sóvárgásokon felül nagy hangsúlyt kap a teljes naplóban anyja iránti szeretete, és amikor a munkaszolgálat, majd a bujkálás szétszakítja őket, akkor is folytonos célja anyja megtalálása. Angyalnak szólítja, mintha őrzőangyalaként tekintene rá. A naplója édesanyjának halálával ér véget. A napló utolsó előtti bejegyzése: „Megt halt az Anyám!!!”¹⁰

Tóth Márta naplója azzal kezdődik, hogy „több fényt”.¹¹ A hit kérdése, folytonos Istenkeresése és elvesztése, bűntudata átjárja az egész naplót. A napló kezdetekor Tóth Márta kis falujában katonák jelennek meg, ami teljesen felborítja az addigi életet, így a napló meghatározó részévé válik. A háború vége szinte a napló végét is jelenti, értelmetlennek tekinti az írást a háborús veszteség miatt. A naplót egyre inkább betölti a közelebbi halál képe, és naplóját egy *Memento mori* című novellával zárja le, ami olyan, mintha saját halálát írta le, ami egy évvel a napló befejezése után be is következett. Nem tudjuk mi volt az oka, de Tóth Márta tragikusan fiatalon halt meg.

Napló mint színházi élmény

Színházban sokszor keressük a drámai szituációkat, a konfliktusokat, a szélsőséges, fokozott érzéseket, helyzeteket. A napló, főleg a kamasznapló ilyen. Saját tapasztalatom, hogy általában akkor írtam naplót, ha valami erős érzelmi hatás ért, vagy ha úgy éreztem valami sorsfordító történt az életemben, esetleg fontos szakaszokat összegeztem. Tehát a napló az élet drámai sűrítése.

⁷ Kunt, *Kamasztükrök...*, 403.

⁸ KUNT, *How do...*

⁹ FERENCZ Győző, „Utószó”, in: RADNÓTI MIKLÓSNÉ GYARMATI Fanni, *Napló II. 1935–1946* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2014), 653.

¹⁰ ECSÉRI Lilla. *Napló. Egy tizenhatéves kislány naplójának eredeti szövege*. Budapest: T – Twins, 1995.

¹¹ Enyedi Éva, Szenteczki Zita, *Kedves Én!*, szövegkönyv: Enyedi Éva, Szenteczki Zita, előadás r.: Szenteczki Zita, bemutató 2019. 04.26., Budapest, Kugler Art, 2.

„Mi a valóság? Röviden: önmagunk. Mik a tények? Röviden: a képtelenségek. A kettő kapcsolata röviden: az erkölcsi élet, a sors. Vagy: nincs kapcsolat, ez a tények elfogadása, a véletlenek és a hozzájuk való igazodásuk sorozata. Így a konformista maga is ténynyé, képtelenséggé válik. Elveszti szabadságát, felrobbantja centrumát és szétszóródik a tények űrjében. Az ismeretlen, vészesen távolodó darabkákból soha többé nem tudja összerakni idegen életét. Az ember ellentétévé válik: géppé, skizofrénné, szörnyeteggé. Áldozat lesz és hóhér.”¹²

K. Éva új füzeteinek első lapjára gyakran írja ezt mottónak: „Az ember sorsa a saját jelleme.”¹³ Ha a napló színház, ki a napló nézője? Maga a napló, esetleg elképzelt, talán későbbi olvasója. A napló nézésében van egy beavatás érzés, valakinek megleshetjük a legbensőbb titkait. Van, amikor érezzük a naplófogalmazás módján, hogy a napló írója tényleg annak tudatában írt, hogy az adott szöveg másokhoz is eljut, de van olyan is, amikor zavarba ejtő belső utazásokhoz jutunk. Gyarmati Fanni naplóját ebből a szempontból is érdemes lesz megvizsgálni. Naplóját csak halála után adták ki, több mint hetven év hallgatás után szólalhattak meg a lapok.

A napló, ha színház, tere maga a füzet, az írás hordozója. Meghatározó tud lenni, milyen füzetet veszünk, mekkora papírra írunk és mivel.

A napló és Isten

A napló gyakori fejezete: gondolkodás Istenről. Főleg a második világháború és az azt követő felfoghatatlan traumák miatt sokak hite megkérdőjeleződik. De van, aki nem hi-

vatkozik a konkrét politikai, társadalmi eseményekre, de keresi, elveszíti, megtalálja saját Istenét, majd, perlekedik le. Kamaszkori szélsőségnek tűnhet, például Tóth Márta naplójában, amikor az Isten megtalálása, sőt néha önmaga Krisztus-aposztrofálása után átfordul a teljes istentagadásba, majd visszafordul az újra megtalált hitbe, s ezek között, az egymásnak teljesen ellentmondó bejegyzések között akár csak néhány nap telik el.

Magában a naplóírásban van egy vallo-másos gesztus, mint egy katolikus lelkiismeretvizsgálat vagy egy gyónás. Ahogy papírra vetjük gondolatainkat egyszerre megőrizzuk azt, de meg is könnyebbülünk, és eltávolodunk, rálátunk a saját gondolatainkra, cselekedeteinkre. Néhányan a naplók megsemmisítésével egyféle öntisztítást végeznek.

A napló egy külön univerzum, sajátos idővel és térrel rendelkezik. Mintha megállítaná az időt, teret hagy az események felfüggesztésének, összegzésének, átgondolásának és konzerválhatja is őket.

A napló mint posztmodern alkotás

A negyvenes évek kamasznaplóit olvasva sokan, akik naplóírásba fogtak, írói, újságírói pályára készültek. Gyakoriak az idézetek a naplókban. Olykor olvasmányélményként leírva, de jelen vannak az idézetek is, esetleg nem jelölve, hogy honnan való az idézet, így egy emberi élet szövegfolyamainak természetes részévé válnak. A naplóírók verseket, dalokat, meséket, drámákat kezdenek írni. Akár megnevezve, akár más néven vagy akár megnevezetlenül a szereplőik önmaguk a naplóírók, esetleg a többi szereplőben ismerünk fel olyan alakokat, akiket ismerünk már a naplóíró környezetéből. Izgalmas asszociációs rendszer, ahogy olvasva a megélt valóságukat meglátjuk a fiktív írásaikat is, de a valóság szövegekörnyezetében. A naplóírók írói stílusának alakulását is izgalmas nyomon követni. A naplóírók gyakran belejönnek az írásba, kialakul egy egyéni hangvétel, de ez nem az első pillanattól, ahogy mondjuk egy

¹² KERTÉSZ Imre, *Gályanapló*, 1964. július, (Budapest: Magvető, 1992), 14.

¹³ KORNÁSSY Éva naplója, BFLXIII.41.

megszerkesztett irodalmi műben. György Péter Gyarmati Fanni naplójáról ezt írja: „Gyarmati Fannit a naplója tette felnőtté a szónak abban az értelmében, amelyet a folyamatos önreflexióra való képesség megszerzésén, még pontosabban a képesség megteremtéséhez szükséges technológia, tehát az írástudás elsajátításán értünk.”¹⁴

Kedves Én!¹⁵ – a párbeszédbe lépett naplók

„Nincs más mód valamit megvizsgálni, mint szétszedni azt. Nincs más mód a felismert igazságot kifejezni, mint a szétszedett valóságot a felismerés ihletésében újra összeállítani. De a fizikából is tudott dolog, ha valamit szétszedünk, nem lesz többé az, ami volt. A művész emiatt kénytelen különbözni a tudóstól, mert végtelenül sokrétű kutatását az egészre való emlékezéssel, a teljesség iránti ragaszkodással végzi, minden töredéket az egységre vonatkoztatva fog fel. Analitikus munkáját így elevenség kíséri, a születés, a növekedés, az életelv összes vibráló törvényeit önmagában érzi és segítségül működni engedi.”¹⁶

A napló – alkotóként – mint személyes szöveg, mint színpadi adaptáció érdekel. Ezért Kunt Gergely segítségével a könyvében szereplő naplók közül néhánynak a teljes anyagát begyűjtöttem, feldolgoztam, majd ezek alapján színházi előadást készítettem. A naplók színpadra vitelében az érdekel, hogy

ezek a szövegek képesek-e dialógusba lépni egymással. Kunt a könyvében történelmi és szociológiai szempontból elemzi és állítja párbeszédbe a szövegeket, én pedig színpadi diskurzusként közelítem a naplókat egymáshoz. Ez egy kísérlet, hiszen a naplók személyességet hordoznak, saját rendszerükben léteznek. Bár a naplók szerzői különböző társadalmi és földrajzi palettán helyezkednek el, naplóbejegyzéseik témája mégis felállít egy szempontrendszert. Nemtől, politikai és társadalmi háttértől függetlenül megtalálhatók azonos motívumok: a testkép kialakulása, a környezetük tükrében önmagukkal való találkozás, a szerelem, szexualitás, család, a szülőkkel való konfliktus, az anya szerepe, a hírek, a jövőkép, a hivatás. A témák egymás mellé állítása automatikusan párbeszédbe állítja a naplókat. Akik térben és időben sose találkoztak, a színpadon egy új fiktív valóságot hoznak létre.

HANNA: Én úgy reméltem, hogy ezen a héten megismerem Őt (nagy ő-vel), azonban Mr. Ő még titokzatos homályba burkolózik. Az én fiúideálom: legyen csinos és fess, de nem jampec, sportoljon, de értsen máshoz is, legyen művelt és okos, de azért jókedvű, és ne legyen szemtelen, és ne legyen szoknyavadász. Nos, ilyen fiút egyet sem láttam eddig. Szóval ilyen az én pechem.

ILONA: A férfi legyen büszke, mint egy sas madár, legyen bátor, mint egy oroszlán és legyen kedves, mint egy kismókus, de mégse legyen nagyon büszke mert a gőgös ember visszataszító, és ne legyen nagyon bátor, hogy mindenki tőle rettegjen, és ne legyen nagyon kedves, mert ki nem állhatom a képmutató embereket. Szóval nem bánom akármilyen lesz, csak szeressen.¹⁷

¹⁴ GYÖRGY Péter, *Faustus Afrikában – Szerződés a valósággal*, (Budapest: Magvető, 2018), 126.

¹⁵ ENYEDI Éva, SZENTECZKI Zita, *Kedves Én!*, szöveggönyv, előadás r.: Szenteczki Zita, bemutató 2019.04.26., Budapest, Kugler Art

¹⁶ ERDÉLY Miklós, „Montázs éhség”, www.artpool.hu, hozzáférés: 2019.04.27., http://www.artpool.hu/Erdely/Montazs_ehseg.html/

¹⁷ ENYEDI, SZENTECZKI, *Kedves Én!*, részlet a szöveggönyvből

Az élethelyzetek kontrasztja ugyancsak párbeszédbe lépteti őket, van, aki az ablakból nézi ahogy viszik a zsidókat, van, akit éppen visznek és van, aki a falujában otthon sír, mert elmennek a katonák. Ez a szerkesztés a társadalmi önmagukba zártságokra hívja fel a figyelmet, ami ma is megnehezíti a közös ügyekről való kommunikációt.

Kollektív emlékezet

„Az emlékezőképesség művészete az egyénre tartozik, neki tartogat kész technikákat emlékezőképessége kidolgozására. Egyéni képességek kifejlesztéséről van tehát szó. Az emlékezés kultúrája ellenben a társadalmi kötelezettségek betartása körül forog: az emlékezés kultúrája a csoport ügye.”¹⁸

Az előadás tere egy fiktív tér. A kollektív emlékezet tere, ahol olyan személyek kerülnek egy térbe naplók megidézésével, akik talán a valóságban sosem találkoztak, a közönség – a közösség – pedig egy lakásban összezárva találkozik velük. Ehhez nézőként hozzátesszük saját tudásunkat, emlékeinket, a ránk ruházott emlékeket és traumákat, amiket a II. világháború kapcsán hozunk. A színészek tudják és a nézők is sejtik, hogy mi fog következni a megidézett személyek életében, de a személyek, akiket eljátszanak, még nem tudják, mi fog történni velük. Ez a többlettudás, amit mi hozunk az eltelt idővel és történelmi tudásunkkal, feszültséget teremt. Ezt a színházi feszültséget a kollektív emlékezet hozza létre. A szemünk előtt nőnek fel a naplók írói a történelemben. Ez a többlettudás, amit hozunk, ez a kép, ami a fejünkben van a háborúról, ez maga a mitológia. Itt így kerül egy színpadra a személyes (a naplók) és a mitológia, ami a közös tudá-

sunk, a háború. Az, hogy ki hova tartozik etnikailag, vallásilag és földrajzilag, már magában hordozza a jövőjét is. A nézők a színházi nyelv ismeretében követik a folyamatot: egy idősödő férfi, Terhes Sándor alakította karakter belép a lakásba, kinéz az ablakon és a következőket mondja:

„Kedves Én! Azt hiszem, tudod jól, ki nek és miért írok naplót. Neked írom. Neked, aki leszek majd, bölcs, öregember. Feltéve, ha megérem. Ez optimizmusra vall. Mindenesetre elég erősnek érzem magam, hogy ezt tegyem ilyen időkben és ilyen fiatalon. 15 évesen. Nem azért, hogy kiöntsem a szívemet, elsírjam a bánatomat s ábrándozzam, és merengjek. Nem! Azt akarom, hogy emlékezzél rám. Nos te ipsum! – Ismerd meg önmagad. Olvashatod a delphoi templomon.”¹⁹

Itt megképződik a nézőben, hogy kik nőhetek volna fel, ha nem következnek be a pusztítás, az, ami bekövetkezett. Az „emlékezzél rám” pedig az előadás ars poétikája is; a szembenézés, önfeltárás, önazonosság fontossága. A kollektív emlékezet hozza azt is, hogy a szereplőink azok a mindennapi emberek, akik akár a szüleink vagy nagyszüleink is lehettek volna. A hétköznapiság, a személyesség, az emberi valóságok szövődnek össze a történelemmel.

A naplók nyelve

Alkotóként az foglalkoztat, hogy a világegésre hogyan reagálnak az akkori kamaszok. A kamaszkor egy különösen érzékeny időszak, ekkor kerülnek először előtérbe a jövő kérdései. Milyen kérdéseket fogalmaznak meg, milyen válaszokat adnak ők a legszélsőségesebb politikai, társadalmi helyzetre. Milyen hírekből, félinformációkból rakják össze a képet. A naplók válogatása során az

¹⁸ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2018), 7.

¹⁹ ENYEDI, SZENTECZKI, *Kedves Én!*, részlet.

volt a szempontrendszerem, hogy minél szélesebb társadalmi palettát vizsgálhassak. Így szereplőim a következők: egy kis faluban élő, szinte mélyszegénységben élő lány, Boross Ilonka (valószínűleg öngyilkos lesz), egy értelmiségi, gazdag zsidó család lánya, Ecséry Lilla (munkaszolgálatra viszik). Szenes Hanna, Szenes Béla lánya, értelmiségi, budapesti, zsidó család sarja (cionista lesz, Palesztina után beáll az angol hadseregbe, hogy megakadályozza a magyarországi zsidódeportálásokat, de elkapják és hosszú tortúra után kivégzik). Molnár Margit, budapesti, katolikus családból, Császár Gyula, katolikus, kispolgári családból. Így áll össze a kép. Nagyon izgalmas, hogy minden naplónak saját nyelve van. A nyelv maga adja ki a személyiséget. Boros Ilonka naplója túlradó, archaizáló, ugyanakkor egészen eredeti, gazdag, szuggesztív hasonlatoktól áradó nyelv, ami különbözik kortársaiétól.

„Sötétben kell fetrengenem, sáros, piszkos gondolatok léptem alatt, mert hiányzik az erőt adó meleg. Ki hozza el számomra vagy így pusztulok el, mint a hajnali erdőt járó ember csizmája alatt a pöfeteggomba?”²⁰

Ez a nyelvi különbség szimbolikusan a mai magyarországi vidék és főváros közt húzódo szakadékot is jelképezi. Ilonka naplóiban egy egészen új, eredeti nyelv születik, érződik benne az egyház nyelve, saját olvasmányai és a falu közbeszéde. A teremtő és az anyagi hovatartozás összemosódik.

„Született úri és megharcolt úri emberek nyújtsátok majd felém kezeteiket. Uram, Te gyere, és hozz magaddal fényt, színt, meleget, szeretet, mert ez mind hiányzik, és enélkül nincs virág, hiába van a legszebb május. Rózsát is szemezek vad alanyomba fáj és vérzek az oltókés alatt, de Uram! Ha megtar-

tod gyönyörűen rózsát hoz Néked! Ámen. Megjött a kegyelmes asszony, de nem csengetett be, így hát lefekszem és egy kicsit meghalok.”²¹

Császár Gyula a filosz, aki folyamatosan, jósol, teóriákat állít fel, miként lehetne jobbítani a dolgokon, mind politikailag, mind társadalmilag.

„Nem követelhetjük a nőtől a házasság előtt a szüzességet, ha mi nem vagyunk azok - lelkiileg, miután a testünkön ez nem látszik meg. Azután kifejtettem, hogy különben is elavult dolog már a család. A világ az egyesülésre törekszik. A fejlődés iránya ezt mutatja. Ahogyan a kis nemzetek el fognak tűnni a föld színéről, úgy bomlik szét a család is, mely már beteljesítette hivatását. Nem lesz holtomiglan-holtodiglan tartó házasság, hanem csak szabad együttélés, amikor majd bármikor elválhatnak, mihelyt megunják egymást. Ezáltal rengeteg probléma oldódik meg saját magától (féltekenység pl.). Utópiák ezek, utópiák, de nagyon valószínűek egy ésszerű okoskodás után. A gyereket pedig azonnal átveszik, és intézetben nevelik, ha az anya nem akarja magánál tartani, ahogyan nem is fogja akarni, hiszen egészen más erkölcsi felfogása lesz.”²²

Molnár Margit sokkal inkább gondolati, mintsem lelki naplót vezet. Nála a leggyakoribb a hírek közlése, sokkal gyakoribb a külvilág ábrázolása, mint saját belső világé. Ecséry Lilla színésznő szeretne lenni és a legtragikusabb eseményeket is úgy fogja fel, mint élményanyagot, amit majd később hitelen fog tudni ábrázolni a színpadon. Ez a háború közismert túlélési mechanizmusa is – a Noch – Nicht – Sein – vagyis az az anticipá-

²⁰ ENYEDI, SZENTECZKI, *Kedves Én!*, részlet

²¹ ENYEDI, SZENTECZKI, *Kedves Én!*, részlet

²² ENYEDI, SZENTECZKI, *Kedves Én!*, részlet

ciós folyamat, amikor a jövőbe vetítjük az életperspektívánkat. A háború utáni időben levés. Szenes Hanna figurája az ideákban van, végig jellemzi az idő múlása, a tudás, a saját élhető világ kialakítása.

Önéletírás és napló

„A tüzetes körülírásra tett másik visszatérő kísérlet, mely minden bizonnyal sikeresebb, noha cseppet sem meggyőzőbb, mint a műfaji besorolás, az önéletrajzot a fikcióval állítja szembe.”²³ A szövegkönyv és az előadás esetében pont arról van szó, hogy a dokumentumok egymás mellé kerülése miatt válnak a naplók fiktív játékterré. Például az előadásban Szenes Hanna történetét egyszer csak felváltja édesanyja elbeszélői szemszövege. Szenes Hannát ugyanis, miután az angol hadseregbe beáll, itthon elfogják és börtönbe zárják. Édesanyját szintén bebörtönzik, majd hosszas tortúra után lányát kivégzik, amiről az anyát csak utólag értesítik. Szenes édesanyja ezt a történetet egy harminc oldalas visszaemlékezésben írja meg, így a naplók közé bekerül egy visszaemlékezés is.

Az előadás-naplóban jellemző, hogy minden egyszerre történik:

CSÁSZÁR: Felettem ellenséges vadászrepülők keringtek. Erekióm lett. Ahogy most írok, szintén erekióm van.

MOLNÁR: Kedden teljesen megszűnt az elsötétítés és a légvédelmi készültség. Szerdán rettenetes számtandolgozat volt. Csütörtökön kiosztották a füzeteket és be lehetett fejezni. De én egy tökéletes tökkelütött vagyok.²⁴

A visszaemlékezés ugyanakkor gyakran kronológiába állítja az eseményeket, az időt és

az érzelmeket. A visszaemlékezés hajlamos egyféle szépítésre, az arányok megváltoznak. A napló viszont egy azonnali reflexió. A visszaemlékezés teret ad az események utólagos megszépítésére, teatralizálására, úgymond a tények hamisítására, míg a napló nyers, azonnal reflektál. A visszaemlékezés gyakran másoknak készül. Szenes Hanna édesanyja visszaemlékezéséből Hanna elkerülhetlenül egy ikonná válik.

Az előadás első felében Szenes Hannát naplóin keresztül ismerjük meg. A Szenes Hannát megjelenítő színésznő matrózbúzában játszik, majd onnantól, hogy Hannát elkapják a magyar határon, Szenes Hanna édesanyját játssza. Szenes Hannát, akit inentől fogva, börtönben, kihallgatásokon, rabsétákon látunk, a matrózbúza jeleníti meg, a hiátus maga, amivé válni fog. Ezt az inget Molnár Márton, a környezete hatására antiszemita vá váló fiatal fiú, mozgatja, míg Szenes Hanna ügyében aktívan tevékenykedő Simon Gyula, hadbíró századost, pedig ugyanaz a színész játssza, aki Császár Gyulát, az analitikus, önmegismerő, értelmiségi, keresztény személyt. Így tehát az előadás azon felül, hogy különböző földrajzi helyeken és neveltetésben élő személyek találkoznak a szerepkettőzésekkel kísérletet tesz arra is, hogy végig kísérjük, miként képes ember és ember az alábbi párbeszédig eljutni:

SZÁZADOS: Ez az ügy már nem tartozik hozzám.

ANYA: Mióta?

SZÁZADOS: Tegnap óta.

ANYA: Akkor kihez tartozik?

SZÁZADOS: Nem tudom.

ANYA: Kitől kell akkor most látogatási engedélyt kérem?

SZÁZADOS: Nem tudom.

ANYA: Menjek talán a conti utcába és forduljak a fogházigazgatóhoz?

SZÁZADOS: Menjen. Próbálja meg.

ANYA: Százados úr, legyen hát legalább anynyiban segítségemre, hogy útbaigazítást ad,

²³ Paul DE MAN, „Az önéletrajz, mint arcrongálás” Ford. Fogarasi György, *Pompeij* 8, 2–3. sz., (1997): 93–107.

²⁴ ENYEDI, SZENTECZKI, *Kedves Én!*, részlet

mit kell most tennem. Mondja meg, miért jutok ilyen nehezen látogatási engedélyhez, amikor tudom, hogy a többi foglyokat sűrűbben látogathatják hozzátartozóik, én pedig mindössze egyetlenegyszer kaptam egy tízperces látogatási engedélyt.

SZÁZADOS: Úgy? Én egyetlenegyszer sem adtam.

ANYA: És hogy lehet az, hogy még mindig nincs ítélethirdetés, hiszen a nyolc nap már rég lejárt. Vagy van már ítélet?

SZÁZADOS: Ha volna is, akkor sem mondhatnám meg, mit tartalmaz.

ANYA: Hogyhogy? Hát előttem el lehetne azt titkolni? Ezek szerint van már ítélet?

SZÁZADOS: Maga zsidó? Vagy a férje volt az?

ANYA: Ő is, én is. Mi mindnyájan zsidók vagyunk.

SZÁZADOS: Nem látom a sárga csillagot.

ANYA: Megmutattam a kézitáskám által eltakart csillagot.

SZÁZADOS: Ismeri a lánya ügyét?

ANYA: Igen. A védőügyvéd tájékoztattott.

SZÁZADOS: Tehát tisztában van vele, hogy a lánya magyar állampolgárságát elhagyva beállt az angol hadseregbe, ahol mint rádiós tiszt működött. Ez év tavaszán Kairóból Olaszországon át Jugoszláviába repült, ahol ejtőernyővel szállt le, és hosszabb időt töltött a partizánoknál. Majd onnan Magyarországra jött, hogy zsidókat és angol állampolgárokat szöktessen ki. Szóval nagyot vétkezett a magyar haza érdekei ellen...

ANYA: Biztos, hogy nem! Nekem azt mondta, hogy semmi olyat nem vállalt, ami Magyarországot kárára lehetne. Sőt!

SZÁZADOS: De statárium van és rádiókészülék is volt nála, így hűtlenség büntetében látta őt az ügyészség bűnösnek, és a legsúlyosabb büntetés kiszabását kérte. és ezt a büntetést... mi... már végre is hajtottuk."²⁵

Küszködik és terem²⁶

Küszködik és terem: ebben a címben sűrítve jelenik meg két ember, Gyarmati Fanni és Radnóti Miklós, és a sorsukat alakító társadalom bonyolult viszonyrendszere, miközben megidéződik a vállalkozásunk fizikai-művészi nehézsége is: a felolvasó színészeknek fejenként hét óra hosszan kellett felolvasniuk a napló szövegeiből.

2019. június 19-én a Pozsonyi úti Amikor Galériában Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni naplójának teljes szövegét 12 fiatal színésznő olvasta fel. 1935: Barna Lilla. 1936: Nagy Bakonyi Boglárka. 1937: Bartos Ági. 1938: Pájer Alma. 1939: Mentés Júlia. 1940: Pálya Pompónia. 1941: Széles Flóra. 1942: Nagy Katica. 1943: Cvikker Lilla. 1944: Bori Réka. 1945: Ladányi Júlia. 1946: Messaoudi Emina. A naplók 12 év történetét mesélik el, így minden színésznőre egy év, nagyjából száz oldal jutott. A felolvasások reggel 10 órakor kezdődtek, és 17 óráig folyamatosan tartottak. A nézők ebben az idősávban bármikor érkezhettek és bármeddig maradhattak, sőt, azt is ők döntötték el, hogy a termék között, akár egy kiállításon körbejárva, több év történetébe is belehallgatnak, vagy inkább helyet foglalnak és hosszabb időre egy év eseményeiben mélyednek el. A bejáratnál eligazítást, szórólappot és kis térképet is kaptak, így maguk tervezhették meg az útvonalat.

Mivel tudtuk, hogy a teljes szöveg terjedelmi okokból nem befogadható egy nap alatt, a felolvasások közben 12 sávós hangfelvételt készítettünk, amely a teljes hanganyagot rögzítette. Az utómunkát követően így válik a naplók szövege az első szótól az utolsóig időrendben meghallgathatóvá, hangjátékká. A felvétel becsült hossza 73 óra, Mátyássy Szabolcs zenéjével hallgatható majd.

A performansz valódi vállalása a teljesre való törekvés. Az 1088 oldalas napló teljes szövegének elhangzása azért fontos eleme a koncepciónknak, mert párhuzamba

²⁵ ENYEDI, SZENTECZKI, *Kedves Én!*, részlet

²⁶ RADNÓTI MIKLÓSNÉ GYARMATI, *Napló...*, 25.

állítható azzal a gesztussal, hogy Gyarmati Fanni hosszú élete során mint író és mint a nagy költő özvegye, hallgatott. Két interjútlés számítható a nyilvánosságot, különösen a Radnóti Miklóshoz kapcsolódó nyilvánosságot. A házasságuk alatt végig gyorsírással rögzített naplót azonban legépelte, élete végén felkért egy szakértőt az eredeti gyorsírással történő egybevetésre, majd megengedte, hogy a szöveg – vágatlanul, húzatlanul, javítások, szépítések és átírás nélkül, tehát az eredeti, 70 év előtti formájában, ahogy fiatalon kettejük számára a papírra vetette – halála után a nyilvánosság elé kerülhessen.

Az 560 m²-es Pozsonyi úti Amikor Galéria tere alakítható, elválasztható, az intim terek hálója a naplóírás és az olvasás intimitását kellőképp konstruálta: otthon és kiállítótér lehetett egyszerre. A 20. század különböző évtizedeiből felhalmozódott színes tárgyak, bútorok sajátos idejű performatív teret hoztak létre. A színésznők fehér ruhában (jelmez: Lokodi Aletta), a terekben szétszórta ülték és mikrofonba olvastak, körülöttük székek, fotelek. Némelyikük az ablakból (kirkatból) is látható volt. A Galéria a Pozsonyi útról nyílik, könnyen megközelíthető, látható: minden járókelő részese lehetett az eseménynek, megfigyelhette, nézhette a színeseket, s ezzel egyszerre állítottuk elő és idéztük meg a megfigyelés, a megnézés, a továbblépés eseménytörténetét és gyakorlatát felidéző cselekedeteket.

A performansban az idő párhuzamosan szimultán haladt előre, a nézők viszont szubjektív időterükben észlelték az eseményt, járkalhattak az időben, változathatták az éveket, választhattak a különböző Gyarmati Fannik közül. Természetesen nemcsak egy hangot hallottak, de kiválaszthatták, hogy melyikükre figyelnek oda. Ez nemhogy zavaró nem volt, de külön intenzív élményt jelentett tudatában lenni az egésznek – az igazságok, hangok különbözőségének, sokféleségének. Amelyik színésznő végigért az évén, odaült hallgatni a többieket, a nézők pedig

követték őket, így az utolsó felolvasónál találkozott a közönség, egy-élménnyé, színházi aktussá vált az esemény.

A rögzítésnek köszönhetően a hangzóanyag mint dokumentum fennmarad és lineáris válik a történet, időben egymás utáni vá rendeződik a szöveg. A hanganyag sem „tisztá”, ahogy a felolvasások sem lehettek azok, hiszen minden nyelvbtlés, hiba hangzó jelekkel (csettintés, ütés) dokumentált, bizonyos életrajzi eseményekre pedig hangzó jelek utalnak (pl. abortusz: könyv ledobása, halál: papír összegyűrése), illetve behalatszanak a látogatók, olykor utcazaj, vagy a többi színésznő hangja. Ezzel a szándékunk a dokumentum-jelleg, illetve az egyszerűség, az esendőség, a jóvátehetetlenség jelenségének a kiemelése volt.

A performanszal és a hangfelvétellel célunk a figyelem fölkelése a napló és az abban illetve általa megfogalmazódó (és lehetetlen) teljes őszinteség igénye iránt. Ez a szöveg véleményünk szerint a 20. század egy nagyon jelentős írói teljesítménye és dokumentuma, létrehozója igényessége és teljesítménye okán is alkotó. Neki állítottunk emléket Porogi Dorkával, Patonay Anitával.

Bibliográfia

- CSÁSZÁR Gyula. *Történelmünk – történelem (1942–1996). Egy orvos naplója*. Budapest: Litera Nova, 1997.
- DE MAN, Paul. „Az önéletrajz, mint arcrongálás” Ford. Fogarasi György, *Pompeij* 8, 2–3. sz., (1997): 93–107.
- ECSÉRI Lilla. *Napló. Egy tizenhatéves kislány naplójának eredeti szövege*. Budapest: T – Twins, 1995.
- FISCHER – LICHTÉ, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította: KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- FÖLDÉNYI F. László. *Sophie Call. Légy az árnyékomban*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002.
- GYÖRGY Péter. *Apám helyett*. Budapest: Magvető, 2012.

- GYÖRGY Péter. *Faustus Afrikában – Szerződés a valósággal*, Budapest: Magvető, 2018.
- K. HORVÁTH Zsolt. *Az emlékezet betegei*, Budapest: Magvető, 2015.
- KORNÁSSY Éva naplója, BFLXIII.41.
- KUNT Gergely. *How do Diaries Begin? The Narrative Rites of Adolescent Diaries. European Journal of Lifewriting, vol 4. (2015). <https://ejlw.eu/article/view/31443>*. Hozzáférés: 2019.01.26.
- KUNT Gergely. *Kamasztükrök. A hosszú negyvenes évek társadalmi képzetei fiatalok naplóiban*. Budapest: Korall, 2017.
- LEJEUNE, Philippe. *Önéletírás, élettörténet, napló – Válogatott tanulmányok*. Fordította: BÁRDOS Zsuzsanna, GÁBOR Lívia, HÁZAS Nikoletta, TOÓKER Péter, VARGA Róbert, Z. VARGA Zoltán. Budapest: L'Harmattan, 2003.
- LINDGREN, Astrid. *Háborús napló 1939–1945*. Fordította: HOLLANDER Judit. Budapest: Móra, 2017.
- RADNÓTI MIKLÓSNÉ GYARMATI Fanni. *Napló I-II. 1935–1946*. Budapest: Jaffa, 2014.
- TÓTH Márta *napló (publikáltalan)*

Gyöngysor-dramaturgia

PATONAY ANITA

Kutatásom a nézői pozíció alakulását vizsgálja az 1982-es *Zúrhajó* és az 1984-es *Motoszka*¹ című előadások elemzésével.² Ezeket a gyerekszínházi előadásokat a Mikroszkóp Színpadon mutatták be Levente Péter,³ Döbrentey Ildikó⁴ és Gryllus Vilmos⁵

¹ A *Motoszka* című előadás eredeti forgatókönyve Döbrentey Ildikónak köszönhetően a rendelkezésemre áll.

² NÁRAY István, „Gyermekszínházi állapotrajz”, in *Tanulmányok a gyermekszínházról*, szerk. FÖLDÉNYI F. László 2–49. (Budapest: MSZI, 1987). Az alkotók a *Zúrhajó*t már kifejezetten a Mikroszkóp Színpad adottságait figyelembe véve készítették.

³ Levente Péter (Nagyvárad, 1943. május 20.) magyar színész, rendező, tanár; 1961–1970 között az Állami Bábszínház tagja, 1965–1979 között a Magyar Televízió *Zsebtévé* című sorozatának Móka Mikije, 1970–1978 között az Operettszínház tagja, 1978–1994 között a Mikroszkóp Színpad gyermekrészlegének színész-rendezője, 1979–1992 között a Magyar Rádió *Ki kopog?* című sorozatának főszereplője, rendezője, 1991-től a Magyar Televízió *Égbőlpottyant mesék* című sorozatának főszereplő-rendezője, 1987–2001 között a Nemzetközi Gyermek- és Ifjúsági Színházak Szövetségének magyar központi alelnöke.

⁴ Döbrentey Ildikó (Budapest, 1946. június 20.) író, dramaturg. Színházi darabjai: *A földig érő ház*; *Bim-bum-bömbölő*; *Csillagjáró*; *Zúrhajó*; *Motoszka*; *A zsupszfalvi tűzoltók*; *Banyatanya*; *Madárles*; *Sapkamanó*; *Ki kopog?*

⁵ Gryllus Vilmos (Budapest, 1951. október 28.) Kossuth-díjas (2000) magyar zenész, előadóművész, zeneszerző, 1969-ben megalapítja a Kaláka együttest, 1980-ban Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval a *Ki kopog?* című rádióműsorban lép fel, 1991-től Levente Péter-

közreműködésével. Levente Péter és Döbrentey Ildikó a Mikroszkóp Színpad Mikroszkóp Színpadán létrehozott gyerekszínházi előadások módszertani előzményének a Csepeli Munkásotthonban⁶ végzett óvodásoknak készült dramatikus foglalkozásokat tartják.⁷ Ők ketten 1974-ben alapították meg a Csepeli Gyermekszínpadot. Itt hente mutattak be új előadást, melynek elemeit hét közben kipróbálták óvodákban, és működő elemeit megtartva hozták létre alkalmi munkatársakkal hétről hétre az újabb előadásokat. Levente Péter és Döbrentey Ildikó évekig járták az óvodákat, csoportfoglalkozásokat tartottak. Színházi munkájuk nem gegekből indult ki, hanem olyan gondolatokból, amelyekkel kapcsolatban hiányolták a társadalmi hatékonyságot.⁸ Nem történeteket játszottak, hanem valamilyen érték (pl.: becsület, hazugság vagy igazmondás) mentén fűzte fel Döbrentey Ildikó a verseket, dalokat és a jelenetek gyöngysorát.⁹

rel közösen készítették a Magyar Televízióban bemutatott *Égbőlpottyant mesék* sorozatot. 1996-tól ismét a Kaláka együttestel lép fel megzenésített versekkel.

⁶ 1969–1974 között a Csepel Művek Munkásotthonában működött Bucz Hunor amatőr színházi csoportja, a Térszínház. Felőtteknek szóló előadásokat hoztak itt létre.

⁷ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29-én, 10.30–14.30., Dunapark Kávéház

⁸ K. M., „Zúrhajó”, *Film Színház Muzsika*, 1984. 02. 25., 13.

⁹ Döbrentey Ildikó gyermekszínházi előadásainak dramaturgiai munkáját Gabnai Katalin drámapedagógus inspirációjára nevezte el Levente Péter és Döbrentey Ildikó gyöngy-

Az Egyetemi Színpadon 1976-ban a *Földig érő ház* című előadásukkal jelentek meg, amelyet még csupán előiskolának tartottak, ők még nem nevezték ezt „igazi gyermekszínházi” előadásnak.¹⁰ Ezt csupán előiskolaként aposztrofálták, amely „négy különféle művészi kifejezési forma ötvözetéből született: 1. színjátszás (Pártos Erzsi, Szerencsi Éva, Levente Péter), 2. báb-pantomim játék (Levente Péter, Dölle Zsolt, később a Karsai Pantomim Rt. és Uray Péter is), 3. zene (Budai Ilona, Vitay Ildikó, Dévai Nagy Kamilla, Muszti-Dobai duó), 4. képzőművészet (Várnagy Ildikó).” Az itt szerzett tapasztalatok alapján játszották tovább a Játékszínben a *Földig érő ház* című gyermekelőadásukat 1977-től. Az Egyetemi Színpadon, a Játékszínben szerzett tapasztalatok is beépültek a Mikro-Mikroszkóp Színpadon létrehozott gyerekszínházi előadásokba, ahol a zenét már Gryllus Vilmos képviselte

*A két előadás intézményi háttere,
a Mikroszkóp Színpad*

Komlós János¹¹ 1978-ban hívta dolgozni Levente Pétert a Mikroszkóp Színpadra.¹² Szí-

sor-dramaturgiának. In MAG László, *Levente Péter* (Budapest: Publio Kiadó, 2018), 71.

¹⁰ MAG, *Levente...*, 67.

¹¹ Komlós János (Budapest, 1922. február 9. – Budapest, 1980. július 18.) magyar újságíró, kabaréigazgató, humorista, konferanszié, író, kritikus, műfordító, dramaturg, ÁVH vizsgáló-kihallgató, rendőr és kémelhárító tiszt.

¹² Mikroszkóp Színpad: 1967 októberében nyílt meg a Nagymező utca 22–24. alatt. Az épületet Wabitsch Lujza építette az 1910-es években. A helyiség eleinte a Dorsay Parfümgyárnak, majd 1920-tól a Terézvárosi Kaszinónak, később kártyaklubnak adott helyet. Mint színház, aktuális politikai kabarékat mutatott be. Első vezetője és alapítója 1967-től Komlós János volt. Főrendezője 1970–1980 között Marton Frigyes, aki 1980-

nész-rendezőként kapott munkát. Levente számára ez kulcsfontosságú helyzetet jelentett, mivel színészként és rendezőként is működhetett, és így ő választhatta meg – legalábbis az elején –, hogy kivel szeretne színházat csinálni. Egy gyerekszínházat hoztak létre a Mikroszkóp Színpadon Levente Péter ötlete alapján.¹³ A célközönségüket 3-6 éves korosztály között határozták meg, mert azt látták a gyerekszínházi közegben, hogy az óvodás korosztály számára nem készültek a '70-es évek végén és '80-as évek elején gyermekszínházi előadások. Komlós kuriózumnak tartotta ezt a kezdeményezést, ezért mindent megtett annak érdekében, hogy sokan tudjanak erről a kezdeményezésről, pl. beléptek a Gyermek-és Ifjúsági Színházak Nemzetközi Szövetségébe, az ASSITEJ-be. Havonta legfeljebb tizenöt előadást játszottak Levente Péterék, hogy a gyermekeknek szóló előadás a játszóknak számára is izgalmas

tól 1985-ig igazgatta az intézményt, majd 1985-től Sas József követte az igazgatói poszton.

¹³ A gyermekszínházi előadások nem hoztak plusz pénzt a Mikroszkópnak, sőt inkább csak vittek. A színház kinyitása – a takarítás, a ruhatár, a gáz- és villanyszámla – és bezárása hatezer forintba került. A jegyek húsz és negyven forintosak voltak, amit ha beszorzunk százhatvannyolccal, akkor az átlagban négyezernyolcáz forintot jelentett. Egyetlen előadásuk gázsikkal együtt pedig tizenegyezer forintba került, vagyis ráfizetéssel járt egy-egy előadás. A gazdasági helyzetből fakadtak olyan nehézségek, hogy egyre kevesebb külsős emberrel dolgozhattak együtt, és Komlós ragaszkodott ahhoz, hogy felnőtt-kabaré színészeivel játszanak. in: SCIPIADES Erzsébet, „Hol van már a Mókáság?”, *Magyar Hírlap*, 1986. március 07., 8. Érdekes helyzetet teremtett az egy színházban működő Mikroszkóp Színpad kabaré műfaja és a Mikro-Mikroszkóp Színpad gyerekszínház műfaja.

maradhasson, ne váljon rutinná és ne menjen a minőség rovására a játék.¹⁴

A Mikroszkóp Színpad tere Levente Péterének inspiráló helyet jelentett. A gyerekek félkaréjban ülték körül a színpadot. Itt nem volt előfüggöny, és így az előadások során el lehetett játszani azt, mintha lenne. Ez is játéklehetőséget kínált. A színpad tökéletesnek tűnt a „társalgós előadáshoz”.¹⁵ A zenekar és a szereplők hol a nézőtéren, hol pedig a színpadon helyezkedtek el. Százhatvannyolc férőhelyes színház, 20 páholyhelylyel. A páholyokban a pedagógusok ültek. Levente Péternek a mikroszkópos előadások során olyan élményben volt része, hogy ha kiment a színpadra és kinyújtotta a kezét, akkor az ötödik sorban is – ami az utolsó volt – minden gyerek úgy érezte, hogy az ő kezét fogta meg.¹⁶ A nézők ilyen közelségben nemcsak befogadóivá, hanem a résztvevőivé is váltak az előadásnak.

A Mikroszkópon indult el a családi színház gyakorlata, ami annyit jelentett, hogy hetente egy-egy alkalommal szombaton vagy vasárnap nem iskolai csoporttal jöttek a gyerekek, hanem szüleikkel. A színház egy család közös élmény, amely erősíti a családon belüli kapcsolatokat, amely egyben indíttatás a tágabb emberi kapcsolatok létrejöttéhez. A felnőttek a terem két szélén foglaltak helyet, s két előadást láthattak tulajdonképpen: egyet a színpadon, egyet pedig a nézőtéren, hiszen figyelemmel kísérhették saját gyermeküket, s mindebből következtetéseket vonhattak le magukkal és gyerekeikkel kapcsolatban.¹⁷

¹⁴ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29-én, 10.30–14.30., Budapest.

¹⁵ [N.N.], „Madárlesen, Aki a meseszéken ül, az mesél”, *Köztársaság*, 1993/1., 73.

¹⁶ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29-én, 10.30–14.30., Dunapark Kávéház

¹⁷ Levente Péterék a családi színházi műfajjal „részt vettek a Magyar Úttörők Szövetsége

Hosszú távon azt a célt tűzték ki maguk elé, hogy pedagógusként gondolkodó művész és művészként gondolkodó pedagógusok közösségéből álló színházat hozzanak létre. Olyan stúdiót szerettek volna, mint amelyet 1960-ban Szilágyi Dezső, a Bábszínház igazgatója létrehozott,¹⁸ így tudtak volna színészutánpótlást szervezni, de ez a terv nem valósult meg. A Mikroszkóp Színpad gyerekszínházi eseményei ugyan a színház szerves részévé váltak, a Mikroszkóp Színpad mégis megmaradt a kabaré műfaj jellegzetes helyszíne.

A két előadás dramaturgiája – gyöngysor-dramaturgia

A Mikroszkóp Színpadon Levente Péternek és Döbrentey Ildikónak kezdettől az volt a céljuk, hogy ne mesejátékokat dramatizáljanak, hanem hogy a gyerekek a mai élet mindennapjait ismerjék meg, illetve fedezzék fel életükben a szépet, emberit. Együtt játsszanak az alkotókkal úgy, hogy ők is felmennek a színpadra.¹⁹ Színházuk morális tartalmakat

pályázatán, amelyet a gyermek és a színház kapcsolatáról hirdettek. Hároméves ösztöndíjat nyertek meg, amely esztendőnként háromszáz-ezer forintot biztosított számukra a családi színház megvalósításához. Ennek felében évi negyven, terven felüli előadást kellett tartaniuk. A keret nem volt elegendő, bár a költségekhez a Fővárosi Tanács és a Művelődési Minisztérium is hozzájárult. A plusz fellépéseket a színészek negyvenszázalékos gázsiért vállalták, a műszaki személyzet pedig nem ragaszkodott az elvileg magas díjazáshoz. A havi hat előadáson mintegy ezer néző fordul majd meg.” In KÖRMENDI Zsuzsa, „Hazánk az ország, otthon a házuk, Motoszka, Nagykabát, Tarisznya”, *Pest Megyei Hírlap*, 1984. december 19., 4.

¹⁸ SCIPIADES, „Hol van már...”, 8.

¹⁹ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29-én, 10.30–14.30., Budapest.

közvetített érzelmeken keresztül, komplex esztétikai eszköztárral, és vállaltan állították az alkotók, hogy céljuk a nevelés. Nem farkasokról és boszorkányokról meséltek tehát, hanem valós szituációkból indultak el, s ebből bontották ki a máról szóló mondanivalójukat.²⁰ A valóság konfliktusaiból kibontakozó, de örömet adó színházat hoztak létre. A cél a gyerekek tanító szórakozása volt.²¹ Két alapvető előfeltételt tartottak szem előtt, amikor létrehozták a színházi előadást. Az egyik feltétel azt jelentette, hogy tapasztalatokat nyújtsanak a gyereknézőknek, hogy a gyerekek be tudják kapcsolni azokat a dolgokat, amelyeket már eddig tanultak az életben, másodsor pedig azt, hogy észrevegyék a gyerekek életkori szükségleteit, hogy fizikai aktivitási lehetőséget kínáljanak nekik, melyen keresztül új információkhoz jutnak. A 3–6 év közötti gyerekek szinte mindig minden játékra készen állnak, főleg akkor, ha azt is tudják, hogy mit játszanak velük, és azt is tudják, hogy hogyan és miért vegyenek részt a játék során. Döbrentey Ildikó íróként és dramaturgként szem előtt tartotta azt is, hogy a látszat és a valóság közötti oda-vissza csatolást mindvégig megőrizze a színpad és a nézőtér között. Ez segítette a résztvevő gyerekek eligazodását abban is, hogy tudják, hogy hol jár a történet és őrjük most nézőként vagy résztvevőként számítanak.

Levente Péter és Döbrentey Ildikó gyerekszínházi előadásaiban központi szerepet kapott az ember, mint cselekvő lény, mint társ, mint lény. Levente Péter ezt úgy fogalmazta meg, hogy: „Embernek születünk, tudunk szeretni, gondolkodni és játszani,

játsszunk is egyet!”²² A közös játék az előadáson való részvételt jelentette, melynek során lehetett akár bűvészkedni, sütit sütni, verset tanulni és mondani, együtt énekelni, különböző tárgyakat megjeleníteni, együtt félni, helyzeteket megoldani és együtt örülni. A középpontban pedig az „együtt cselekvés” állt. Döbrentey Ildikó tehát a moderált együtt lét és együtt cselekvés dramaturgiáját hozta létre az előadásaival.²³ A Mikroszkóp Színpadon Levente Péterék játszva neveltek.²⁴ Döbrentey Ildikóval olyan kreatívan aktivizáló színházat akartak létrehozni, amely figyelembe veszi a speciális életkori sajátosságokat.²⁵ A színház eszköz volt számukra, olyan eszköz, amin keresztül a fiatalokat lehetett tanítani, lehetett velük beszélgetni, és még megteremtették az a helyzet is, hogy meghallgathatták egymást.

Az előadásokban fontos szerepet játszott a zene. Ez a zenei mód Gryllus Vilmos nevéhez köthető. A zenei rendező nemcsak illusztrálta az eseményeket, hanem a mondanivalónak szerves részeként jelent meg, érzelmi és gondolati síkon egyaránt. Az előadásoknak megkerülhetetlen tagjaként dolgozott a pedagógiai rendező is, Ránki Lantos

²⁰ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29-én, 10.30–14.30., Budapest.

²¹ KÖRMENDI Zsuzsa, „A Mikro-Mikroszkóp varázsa”, *Pest Megyei Hírlap*, 1982. február 20., 8.

²² GABNAI Katalin, szerk., *Children's Theatre in Hungary*, (Budapest: Múzsák Kiadó), 1984, 65. (saját ford. P. A.)

²³ Levente Péter szerint kétfajta dramaturgia alakult ki a gyerekszínházakban. olyan gyermekszínházi előadásokat képviselt a gyermekszínházi szakma, ahol kétfajta nézet uralkodott: Az egyik „a befogadó színház, amelyben tilos bevonni a játékba a gyerekközönséget, a másik az aktivizáló színház, amelyet tilos olyannak csinálni, aki ennek feltételeivel nincs tisztában.” In JÁLICS Kinga, „Találkozás Levente Péterrel”, *Film Színház Muzsika*, 1986. 12. 20., 14–15.

²⁴ TAMÁS Ervin, „A gyerekevelésről”, *Népszabadság*, 1985. április 13., 4.

²⁵ JÁLICS, „Találkozás...”, 15.

Júlia²⁶ személyében. A darab létrehozásának minden fázisában biztosította a pedagógiai-pszichológiai támpontokat. Neki kettős feladata volt: egyrészt jelen volt minden előadáson, s azokat élőszóban elemezte, másrészt szakaszos dokumentációt készített évad közben, majd végül hatáselemzést végzett mind a mind Levente Péterék számára.

Az előadások írásánál és készítésénél figyelembe vették azt, hogy a kisgyermek rövid ideig tud csupán figyelni, koncentrálni és egyhelyben maradni. Előadásaikat ezért a figyelés–lazítás szabályos ritmusa jellemezte. Ennek a ritmikus változásnak a szükségessége hosszú ideig azt sugallta az alkotók számára, hogy ennek a korosztálynak nem lehet egységes darabot készíteni. De ha figyelembe veszik, hogy a három-hatévesek a ritmikus korban vannak,²⁷ akkor megvalósítható egy gyermekszínházi előadás ennek a korosztálynak is. Azt a célt tűzték ki maguk elé, hogy létrehozzák a hagyományos színházi formát. Először a *Zűrhajó* című előadásban teremtették ezt meg, majd a *Motoszká*-val. Az alkotók fókuszáltak a vizuális és akusztikus effektusok változására, az emocionális és racionális szintek lebegtetésére, az akcióra készítő és pihentető hatások arányosítására, a mozgásos reakciók lehetővé tételére. Az előadásokban fontos törekvés-ként jelent meg, hogy a közönség közösséggé váljon, így nézőiket egyenrangú partnerként kezelték az előadások során, hogy ez minél inkább megvalósulhasson. Nagy felelősséget éreztek a gyereknézőkkel kapcsolatban, hiszen célként jelent meg számukra

²⁶ Ránki Lantos Júlia: pedagógus, Leningrádban védte kandidátusát a színház és a pedagógia kapcsolatáról. Tanulással kapcsolatos cikkeket ír, pl.: RÁNKI LANTOS Júlia, „A tanítás és tanulás minőségének a fejlesztése”, *Új pedagógiai szemle* 52, 5. sz., (2002): 116–122.

²⁷ MUCSI Gergő, „A ritmikai készségek fejlődése 12 éves korig”, *Gyermeknevelés* 6, 2. sz. (2018): 108–118.

az is, hogy színházat szerető és értő közönség kerüljön ki a kezük alól.²⁸

A szórakoztatás nemcsak célként, de esz-közként is megjelent.²⁹ Döbrentey Ildikó és Levente Péter el akarta kerülni didaktikus³⁰ formát, viszont a szándékuk erősen tanító jellegű volt az előadásaikkal. Vagyis minden helyzettel tanítani és nevelni akartak úgy, hogy az alkotók tudták, hogy mit illik és mit nem illik, és ezt a tudást osztották meg a résztvevő gyerekekkel. A társulat ars poetica-jaként pedig azt fogalmazták meg, hogy „nem tiltani kell hát az értéktelent, hanem világosan kell látni és segíteni azt, aki az értéket megteremti és megmutatja...”³¹

A gyermekszínházi előadások a néző pozíciójából

Levente Péterék partnernek tekintették a gyerekeket.³² Nem lehajoltak hozzájuk, hanem letérdeltek, hogy a szemükbe nézzenek.³³ A gyerekeket nem „kiskatonának” tekintették, akivel mindent parancsra végeztetnek el, és nem emelték trónra sem, hogy „őfelsége gyermekeként” viselkedjenek vele. Levente Péterék társként működtek a gyerekekkel és felelősségteljesen viselkedtek velük. Levente Péter szerint a gyerekek akkor érzik jól magukat a színházban, ha érzelmi-értelmi kapcsolatot teremtenek az eseménnyel és kibontakozhat az egyéniségük.³⁴ A legfonto-

²⁸ KÖRMENDI Zsuzsa, „A Mikro-Mikroszkóp varázsa”, *Pest Megyei Hírlap*, 1982. február 20., 8.

²⁹ [N.N.], „Madárlesen...”, 73.

³⁰ Levente Péterék a didaxist sűrűn emlegették, hogy el akarják kerülni, mégis előadásaik céljaként a nevelő és tanító szándékot jelelték meg,

³¹ [N.N.], „Madárlesen...”, 73.

³² TAMÁS, „A gyereknevelésről”, 4.

³³ Ez a helyzet banálisnak is nevezhető, viszont kulcsot jelent Levente Péter gyermekszínházi előadásainak megértéséhez.

³⁴ KÖRMENDI, „A Mikro-Mikroszkóp...”, 8.

sabb útjuknak pedig azt tekintették, hogy a színházat meg akarják szeretetni a gyerekekkel. És úgy látták, hogy ahhoz, hogy ez létrejöhessen, ahhoz a gyerekeknek biztonságban kell éreznie magát.³⁵ A biztonság alatt azt értették, hogy a saját közösségében legyen, hogy bármikor felkelhessen, hogyha valamilyen baja van, bármikor közbeszólhaszon, alakíthassa is a darabot.

A színházi előadás struktúrája

Minden műsoruk köszönéssel, ismerkedéssel kezdődött és kézfogással és integetéssel zárult. Ezeknek az előadásnak volt egy színházba bevezető előjátéka, ahol a művészek már teljes színházi öltözékükben jelentek meg. A játszóké házigazdaként fogadták a gyerekeket az előtérben. Kézfogással mutatkoztak be a játszóké az érkező vendégeknek: először a felnőtteknek, majd utána a gyerekeknek. A gyerekek már ekkor kaptak néhány dicsérő szót pl.: De jó a szemüved! Ki fonta be ilyen szépen a hajad?³⁶ Az előjáték céljaként azt fogalmazták meg az alkotók, hogy a hangulat oldódjon, hogy a családi hangulat teremtése megtörténjen. Az előjáték tere a Mikroszkóp Színpad előtere vagy társalgója volt.³⁷ A köszönés után a kosztümös művészek megjelenésével az előadás fokozatos fényváltással kezdődött. A következő 15–20 percben a gyerekek vagy egy egyszerűen elkészíthető tárgyat (hajtogatott papírmadarat, virágot, zászlót) készítettek vagy egy dalt, mondókát, varázsigét tanultak. Ezután pedig lábujjhegyen mentek

³⁵ „Láttuk, hallottuk” című műsor, *Kossuth Rádió*, 1991. február 12. 19.15. OSzMI-leirat.

³⁶ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29-én, 10.30–14.30., Budapest.

³⁷ Az előtérben működött a büfé, így az alkotóknak meg kellett azzal harcolniuk a színházvezetéssel és a büfésekkel, hogy olyan dolgot áruljanak, amit be lehet vinni a nézőtérre.

be a színházterembe a saját készítésű tárggyal, vagy az éneket énekelve vagy varázsigét suttogva.³⁸ Maga az előadás 60–90 percig tartott, és szünet nélkül játszották. Voltak megírt jelenetek az előadásban, ez körülbelül a 70 %-a, és volt olyan rész, amely improvizációra épült, ez kb. a 30%-a volt az előadásnak. Az improvizációnak kötött eleje (mondat, gesztus) és kötött vége volt (mondat, gesztus), így a játszóké mindig tisztában voltak azzal, hogy mikor folytatódik a történet. Az improvizációt a közönség, a technikai stáb és a játszóké irányították. Az előjátékban megtanult vagy elkészített tárgyak, versek minden előadásban refrén- vagy konfliktusmegoldó kulcsszerepeket kaptak.³⁹ Az előadás során és utána tehát a gyerekek együtt énekeltek, szavaltak, játszottak a színészekkel.

Az előadás dramaturgiája úgy volt felépítve, hogy a közönség érezze azt, ami a színpadon zajlik, az róla szól, sőt, vele történik. Azt az élményt keltették a gyerekekben, hogy ő is tudja azt csinálni, amit ott cselekszenek, ráadásul ő lesz az, aki megoldja a konfliktust.⁴⁰ Az előadás végén minden szereplő ugyanúgy kosztümben, műfajának megfelelő kellékével a kezében lejtött a színpadról és pontosan megkoreografált kézintéssel búcsúzott minden egyes résztvevőtől. Az előadás végi taps tehát ezzel elmaradt.

Zűrhajó, 1982

Az előadás a színészek és a gyerekek közös játéka, amely lényegében két részből állt: egy lazító, ismerkedő, hangulatteremtő előkészítésből és magából a mesés játékból.⁴¹ Így épült fel a *Zűrhajó* dramaturgiája is. A *Zűrhajó* témája arra épült, hogy az embere-

³⁸ MAG, *Levente...*, 70.

³⁹ MAG, *Levente...*, 70.

⁴⁰ BAKURA Emília, „A kopasz varázsló színháza”, *Népszava*, 1995. április 4., 13.

⁴¹ NÁRAY István, „Gyerekszínházi állapotrajz”, *Színház* 16, 9. sz., (1983): 7.

ket folyamatosan érik bosszúságok, akár naponta is. Levente Péterék szerint ez a kapcsolatteremtés gyengességéből táplálkozik.⁴² Ez az előadás alapszituációja: A játszóké és a nézők egy kis közösséget alkotva boldogan élnek együtt az erdő szélén, amikor idegen lények érkeznek, akik furcsa zajt adnak ki. Az érkező lények hasonlítanak az emberekhez, de nem teljesen ugyanolyanok, mint az emberek. A kérdés aköré épült, miként reagálnak a gyerekek az idegen lényekre. Mit tegyenek: szaladjanak el vagy pusztítsák el őket? A *Zűrhajó* című előadásban a rejtőzést választják, hogy megfigyelőkké válhasson a gyerekcsapat. A gyerekek egy képzeletbeli bokor mögé bújtak, ez volt az előttük lévő szék támlája, míg az első sorban ülő gyerekek a tíz ujjuk mögé bújhattak. Az idegeneket pantomimesek játszották. Levente Péter szerepének a motivációja a megismerés volt. A színházi előadás során jól meg lehetett nézni a jövevényeket. Így a nézők is észrevehették azt, hogy az idegenek ugyanannyira félnek az emberektől, ahogy az emberek félnek tőlük. A központi gondolata az előadásnak a köré épült, hogy hogyan teremthetnénk úgy kapcsolatot velük, hogy ne ijedjenek meg? És ebben a helyzetben került elő az a dal, amit az előjáték során tanultak a gyerekek. Az idegenek füttyel válaszolnak, ebből derült ki, hogy nem tudnak beszélni. Gryllus Vilmos a cselló hangjával szólítja meg őket és az idegenek erre válaszolnak füttyel. Így jött létre a párbeszéd. Aztán amit az idegenek válaszolnak, a cselló hangja lefordította a gyerekeknek, ebből derült ki, hogy békés szándékkal érkeztek ide. Erre az egész nézősereg előbújt a rejtekhelyről, mire ettől nagyon megijedtek az űrlények. Aztán Levente Péter gesztikulálni kezdett, és megnyugtatta őket, hogy mindannyian Vili barátai, és csupán szeretnének velük megismerkedni. És a mozdulatokon keresztül kezdték

⁴² Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29-én, 10.30-14.30., Budapest.

el megérteni egymást. A játszóké úgy alakítja a helyzetet, hogy a gyerekek maguktól jöjjenek rá arra, hogy a mozdulatok nyelvén az emberek tudnak kommunikálni az űrlényekkel. Aztán elkezdtek egy szótárt kialakítani és a közönség pedig magyarul tanította az űrlényeket. A köszönéssel kezdték: Jó napot kívánok! Ők pedig elmesélték azt, hogy a Sötétség elfoglalta a bolygójukat, kiirtotta a fényvirágokat, és ők elmenekültek onnan. Egyetlen fényvirágot tudtak csupán megmenteni, és az embereket kéri arra, hogy őrizék meg számukra. Az űrlények pedig megkérdezték a nézőktől, hogy mennek-e nekik segíteni megmenteni a bolygójukat? És ekkor Levente Péter az óvónéniket szólította meg, hogy mennyi ideje van a gyerekeknek, maradhatnak-e még. Ez a helyzet azt a célt szolgálta, hogy kicsit visszakerüljenek a gyerekek a valóságba, hogy oldódhasson a feszültség. Így is akadt néhány gyerek egy-egy előadáson, aki nem mert felszállni az űrhajóra. Így akik maradtak, azok is szerepet kaptak. Ők lettek a telefonügyeletesek. Aztán amikor látták az ottmaradó gyerekek, hogy nem kell félni, végül ők is csatlakoztak a bolygómentési akcióhoz. Ezek után legyőzték a Sötétséget, és egy kölcsönűrhajón visszautaztak a Földre, ahol aztán elbúcsúztak egymástól.

A *Zűrhajó* űrutazása számos jól végiggondolt, és többnyire jól használt didaktikus elemet tartalmazott, a gyerekek a játékot irányító felnőttekkel közösen sok fogalmat tisztáztak, végig úgy tűnt, hogy a gyerekeknek, ha korlátozott mértékben is, beleszólásuk van a cselekmény részleteibe.⁴³ A gyere-

⁴³ „A részvétel kevésbé megoldott formáját említette meg Nánay István egy cikkében, hogy amikor Levente Péter kiválasztás vagy önként jelentkezés során felhívott gyerekeket a színpadra, és ők beléptek a szereplők közé, légüres térbe kerültek, mivel feladatukat nem körvonalazták, így sem a játszóké, sem a nézők közé nem tartoztak”, NÁRAY, „Gyerekszínházi...”, 7.

kek aktív részesei lettek a történetnek, olyan funkciót kapva, amely kifele úgy tűnt, hogy szabadságot kapnak, de az erős dramaturgiának köszönhetően végigvezették őket egy előre megírt úton.

A *Zűrhajó*ban egyetlen zongoraszék volt a színpadon, s ezzel szinte mindent ki lehetett fejezni; az ürebéd-jelenetkor néhány léggömböt pöcköltek ide-oda a színészek és a gyerekek. Bár az ötlet igen ismerősnek tűnt, a megoldás jól működött, mert itt funkciót kapott a labdázás. Annyi volt a léggömb, hogy minden gyerek bele tudott legalább egyszer valamelyikbe ütni, nem következett be az ilyenkor szokásos tülekedés, nem lett a közönség nagy része csalódott, hogy kimaradt valamilyen játékból. A stilizált elemek túlsúlyban voltak a díszletben, a jelmezben és a kellékekben egyaránt.⁴⁴ Az előadás lényegében az előtérhangulatot, a valóság és a képzelet közti „átmenet” hangulatát erősítette tovább. Egyáltalán nem profán hasonlat a párbeszédet író Döbrentey Ildikóé, aki azt mondta, hogy színházi játéka „a játszótéri dramaturgiát” követte: A gyerekek ugyanis a játszótéren is néhány kinagyított részletből, jelzésből teremtenek teljes világot.⁴⁵

A 4–7 éveseket azért választották közönségnek, mert ebben az életkorban határozódik meg az ember egész további élete. Ennél a korosztálynak a sajátossága, hogy még teljes életet élnek, még nem az elutasítás, hanem a befogadókészség jellemzi őket. Mindent meghallgatnak, kipróbálnak, végigélik. Az előadás egyik fő célja a kapcsolatteremtés körüljárása: „Ne öleljük a keblünkre az újat, pusztán azért, mert új, de ne is féljünk tőle, és ne is fogadjuk agresszív indulatokkal. Figyeljük meg, ismerjük meg, s azután döntsük el, hogy barátság legyen-e az ismeretségből.”⁴⁶ Döbrentey Ildikó a dramaturgiai gondolkodását meghatározta, hogy a

következő kérdésre keresse a válaszokat az előadáson keresztül: Hogyan reagáljak az ismeretlenre? Elrejtőzöm és megpróbálom megismerni? Próbálom magam az idegenek helyébe képzelni és kockáztatok is? Hagyom, hogy ők is megismerjenek? Döbrentey Ildikó nyilatkozatában megtalálható az is, hogy íróként és dramaturgként nem akart a gyerekekre semmit sem rájuk erőszakolni.

Motoszka, 1984

A *Motoszka*⁴⁷ című előadás egy kalandos utazásról szólt. A résztvevő gyerekek varázsigék segítségével utazták körül a világot, hogy segítsenek Motoszkának, egy különös, mesebeli fénylénynak hazát találni. A gyereknézők a világot járták képzeletükben, és közben tanulták a köszönés, a keresés, a varázslás rítusait. Levente Péter játszotta Nagykabátot, a nagy varázslót, aki bármilyen varázslásra képes. A résztvevő gyerekek pedig a történet során Kiskabátokká, a kis varázslókká váltak. Gryllus Vilmos Tarisznyát, a világ vándorát jelenítette meg, aki elhatározta, hogy világot látva akarja megismerni a Földet.

A történet röviden összefoglalható: Nagykabát, Tarisznya és a Kiskabátok találkoztak a Motoszka nevű lényvel, aki igazi hazájának és otthonának a keresésére indult. Olyan távoli helyre vágyott, ahol nincsenek szurkálós növények, ahol otthon tudja érezni magát, ezért indult vándorútra. A vándorúton pedig elkísérték őt a gyerekek Kiskabát szerepében, Levente Péter Nagykabát és Gryllus Vilmos pedig Tarisznya szerepében. Az út során megjárták a sivatagot, ahol találkoztak a Sivatagi Motoszkával, aztán eljutottak a tenger mélyére, ahol kapcsolatba kerültek Tengeri Motoszkával, ezután a tóparthoz jutottak, ahol a Tavi Motoszka lakott, és végül

⁴⁴ NÁRAY, „Gyerekszínházi...”, 7.

⁴⁵ K. M., „Zűrhajó”, *Film Színház Muzsika*, 1984. 02. 25., 13.

⁴⁶ K. M., „Zűrhajó”, 13.

⁴⁷ Döbrentey Ildikó írta, a zenéjét Gryllus Vilmos szerezte, a versek írója Veres Miklós, a jelmezt Simon Katalin tervezte, rendezője Levente Péter.

visszajutottak a Tündérrerdőbe, ahonnan indultak. Motoszka, a csodálatos kis fénybogarca,⁴⁸ minden egyes helyszínen rájött arra, hogy valójában sehol sem érzi olyan jól magát, így végül a születésnapját otthon ünnepelte, amit az otthonának és hazájának nevezett. Így lett ez az ország Motoszkaország. Motoszka tehát az előadás végére meg tudta fogalmazni azt, hogy mi is a haza, mi az otthon. Az előadás egy egyívű gondolat történetén keresztül mesélte el, hogy mi a hazaszeretet. Mindezt verssel, prózával, zenével a közönséggel együtt játszották el:

„Itt van itt és ott van ott,
de itt vagy itthon, mert ez az otthonod.
Az is otthon, hol néha fázunk,
az is otthon, hol bőrig ázunk,
ahol megszidnak, hogyha hibázunk,
de értik a szavunk, ha magyarázunk,
nádfurulyázunk, jégciterázunk,
házánk az ország, otthon a házunk.”⁴⁹

Gryllus Vilmos zenéje olyan légkört, olyan érzelmi nyitottságot teremtett az előadás során, amely megsegítette a komoly játékot.⁵⁰ Zenével, verssel, mesével teremtődött meg az előadás atmoszférája. A szavaknak, a képzeletbeli játékok, az eljátszott történetnek sugallt tanulsága volt. A mindenhol jó, de legjobb otthon tanulsága is megjelent a történetben. Az előadás során felmerülő kérdésekre Nagykabát és Tarisznya mindenre tudta a választ, a gyerekek készen kapták a válaszokat, erős tanító jelleget kapott így az előadás. Egy olyan izgalmas úton haladhattak végig a gyerekek, ahol kísérőként figyelhették és ismerhették meg azt, hogy valaki, jelen esetben Motoszka, hogyan csodálkozik rá a világra, majd hogyan jön rá arra, hogy csupán ott lehet boldog, ahonnan

elindult, a saját hazájában. Ez egy olyan állítás, amelyet az alkotók gondolnak a hazáról, a haza fogalmáról. A gyerekek egy olyan utat ismerhettek meg, ahol a főhős erre a következtetésre jutott. A forgatókönyv szövegéből úgy értelmezem, hogy ezt az utat mutatták meg csupán, mégis nyitottnak látom a történet végét.

Az előadás elején az előjáték során a játékos művészek a vendéglátó funkcióját töltötték be, akik vendégként várták a gyerekeket. A saját nevükön mutatkoztak be nekik, kezelték az érkező gyerekekkel.

GRYLLUS Vilmos: Jó napot kívánok. Gryllus Vilmos vagyok, énekes-muzsikus.⁵¹

Ezután megosztották a gyerekekkel azt, hogy ők kik itt a színházban:

LEVENTE Péter: Ma Vilmos meg én vagyunk a házigazdák, és ti vagytok a vendégeink.

Ezzel az egyszerű kijelentéssel megtörtént a gyerekek pozíciójának a tisztázása: ők ma vendégek itt a színházban. Ezután a gyerekekkel együtt megtanultak egy dalt, az *Utazó dalt*. A közös éneklés után mentek be a színházterembe. A színháztermet mutatták meg a gyerekeknek, az erkélytől kezdve, a mennyezeten és a világításon át a színpadi függönyig.

PÉTER: Ez itt a színház. Ahol ti ültök, az a nézőtér.⁵²

A helyszín megmutatása közben többnyire hasonlításokkal éltek: az erkélyen azért van fényes korlát, hogy az óvónénik ki ne potygyanjanak, mint a madárfiókák a fészekből.⁵³ A színházterem valósága után egy térképet tűntettek fel a függönyön, és ezen keresztül szemléltettek országokat. Minden országot

⁴⁸ KÖRMENDI, „Hazánk az...”, 4.

⁴⁹ *Motoszka* című előadás forgatókönyvéből, Döbrentey Ildikó bocsátotta rendelkezésemre.

⁵⁰ DUSZA István, „Virágban álmod”, *Új szó*, 1985. 05. 04., 4.

⁵¹ *A Motoszka* című előadás szövegkönyve, 5.

⁵² *A Motoszka* című előadás szövegkönyve, 6.

⁵³ *A Motoszka* című előadás szövegkönyve, 6.

különbéle hasonlatokkal és zenével illusztrálták az alkotók:

PÉTER: Japán, mint egy keserűmandula fagyalt.

VILMOS: (japán zenei motívum)⁵⁴

Az országok megmutatásán keresztül finoman szűkítették az előadás témáját az utazásra, illetve a valóságból óvatosan közelítették a fikció világába.

PÉTER: Itt a színházban például azzá válhatunk, amivé csak akarunk.⁵⁵

Ezután vette fel a Nagykabát szerepét Levente Péter, Tarisznya szerepét Gryllus Vilmos és a Kiskabátok szerepét a gyerekek. A gyerekek az egész történetet szerepből figyelhették és játszhatták. Ők voltak azok a kis varázslók, akiknek a segítségével fújták a tüzet, varázsoltak, képzeletbeli cseresznyét ettek. Az óvodás korosztály számára az utánzás alaptevékenység. Erre a korosztályi jellemzőre épített maga az előadás. A 3–7 éves gyerekek a történetben olyan varázsmondókat tanulhattak meg, amelynek segítségével megmenekülhettek. A varázsmondókkal olyan eszközt adtak a résztvevő gyerekek számára, amely biztonságba helyezte őket a mesében. Az alkotók a történet során tehát olyan helyzeteket teremtettek, ahol a gyerekek aktivitása az utánzásra épült: szavak, mondatok, mozdulatok utánzására.

A gyerekek nézői pozíciójának a funkciója a *Motoszka* című előadásban egy olyan kísérő szerep volt, akiknek segítségével létre tudtak jönni és meg tudtak teremteni fiktív helyzetek. A gyerekek a szerepnek köszönhetően benne éltek a mesében, ezért az előadás végén ki is kellett léptetni őket a Kiskabátok szerepéből.

PÉTER: A kiskabátot őrizték. Egyszer kinövittek, s vár rátk egy tágas nagykabát – a nagyvilág. (*Péter ledobja magáról a függönypalástot, s lemegy a nézőtérre ő is. Zene: Búcsúzene. Táncrea kér egy kislányt, ... majd kivonulnak az előtérbe.*)⁵⁶

Az alkotók hitvallása

Levente Péterék megfogalmazták ars poeticájukat⁵⁷ a munkájukról, az előadásaikról. Az előadásaikkal kapcsolatban azt képviselik a mai napig, hogy az előadásuk „nem a „kukucska-színház”, amely közönség nélkül is működhet, illetve a közönség csak befogadóként van jelen, hanem interaktív színházi játék, amely közönség nélkül el sem kezdhető. A mű hatvanöt százaléka állandó, harmincöt százaléka improvizáció, egy dzsesszkottához hasonlóan. A művész a karmester, műszaki munkatársai és a közönség a nagyzenekar.” Egy másik anyagukban pedig így fogalmaznak: „A mi előadásunk interaktív színházi társasjáték, amely közönség nélkül el sem kezdhető: befogadó-beavató-tanító színház.”

Levente Péter színháza

Amit Levente Péterék színházi előadásaival az intézményi rendszer valójában nem tudott mit kezdeni: „A művelődésügyi minisztérium egyik osztályán művészi megfontolásból mindig azt mondták, hogy amit csinálunk, az az oktatásügyre tartozik. A másikon meg azzal utasították el az igényemet, hogy a művészet az nem az ő asztaluk. Tanító színház a miénk. A szórakoztatás nem cél számomra, hanem eszköz ...”⁵⁸

⁵⁴ A *Motoszka* című előadás szöveggönyve, 6.

⁵⁵ A *Motoszka* című előadás szöveggönyve, 7.

⁵⁶ A *Motoszka* című előadás szöveggönyve, 48.

⁵⁷ Levente Péter bocsátotta rendelkezésemre ars poeticájukat, ebből idézem az egész szakaszt.

⁵⁸ FERLING József, „Soha nem lesz igazgató?”, *Magyar Hírlap*, 1992. június 27., V.

Bibliográfia:

- ANDÓDY Tibor. „Társamul fogadom a természetet”. *Békés Megyei Hírlap*, 1994. október 8–9., 7.
- BAKURA Emília. „A kopasz varázsló színháza”. *Népszava*, 1995. április 4., 13.
- BAKURA Emília. „Ötvenen és a Lim-lomon túl”. *Esti Hírlap*, 1995. június 6., 6.
- BÓTA Gábor. „Eddig is vezető állásban voltam”. *Magyar Hírlap*, 1995. 04., 1. IV.,
- BÓTA Gábor. „Egy szeretett állampolgár”. *Magyar Hírlap*, 1993., július 27., 13.
- DITZENDY Attila. „Égből pottyant csodavilág”. *Magyar Nemzet*, 2003. január 14., 15.
- DÖBRENTEY Ildikó, LEVENTE Péter. *Órangyalok személyi igazolvánnyal – Sorsfordító találkozásaink*. Budapest: Harmat Kiadói Alapítvány, 2016.
- DUSZA István. „Virágban álomot”. *Új szó*, 1985. 05. 04., 4.
- FERLING József. „Soha nem lesz igazgató?” *Magyar Hírlap*, 1992. június 27., V.
- FÜLÖP Mariann. „Nem szeretem a veterán levest”. *Pesti Riport*, 1996. május 23., 9.
- GABNAI Katalin, szerk. *Children’s Theatre in Hungary*. Budapest: Múzsák Kiadó, 1984.
- HUNYOR Ágnes. „Móka Mikitől a Banyatanyáig”. *Népszava*, 1986. 10. 16., 6.
- Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29-én, 10.30–14.30., Dunapark Kávéház. Budapest
- JÁLICS Kinga. „Találkozás Levente Péterrel”. *Film Színház Muzsika*, 1986. 12. 20., 14–15.
- K. M. „Zürhajó”. *Film Színház Muzsika*, 1984. 02. 25., 13.
- KARÁCSONY Ágnes. „Míg eljut egyről a tetőre”. *Kurír*, 1995. július 20., 9.
- KERESZTES. „Levente Péter műsora Zalaegerszegen”, *Zalai Hírlap*, 1985. április 24., 5.
- KÖRMENDI Zsuzsa. „A Mikro-Mikroszkóp varázsa”. *Pest Megyei Hírlap*, 1982. február 20., 8.
- KÖRMENDI Zsuzsa. „Hazánk az ország, otthon a házuk, Motoszka, Nagykabát, Tarisznya”. *Pest Megyei Hírlap*, 1984. 12. 19., 4.
- KÖRMENDI Zsuzsanna. „Játsszunk komolyan!”, *Kurír*, 1998. január 7., 10.
- L. G. „Levente Péter”, *Magyar Nemzet*, 1984. IV. 03., 6.
- Láttuk, hallottuk* című műsor, Kossuth Rádió, 1991. február 12., 19.15.
- MAG László. *Levente Péter*. Budapest: Publio Kiadó, 2018.
- MAGYAR Katalin. „Ki kopog?” *Pajtás*, 1984. január 5., 18.
- Motoszka* című előadás szöveggönyve
- MÓDOS Anikó. „Égből pottyant játék”. *Kisalföld*, 1994. 03. 28., 6.
- NAGY Judit. *Napközben*, Petőfi Rádió, 1986. augusztus 1., 9.05.
- NÁNAY István. „Gyerekszínházi állapotrajz”, *Színház* 16, 9. sz., (1983): 7.
- NÁNAY István. „Gyermekszínházi állapotrajz”. In *Tanulmányok a gyermekszínházról*, szerk. FÖLDÉNYI F. László. Budapest: MSZI, 1987, 2–49.
- [N. N.]. „Madárlesen, Aki a meseszéken ül, az mesél”. *Köztársaság*, 1993/1., 73.
- MUCSI Gergő. „A ritmikai készségek fejlődése 12 éves korig”. *Gyermeknevelés* 6, 2. sz., (2018): 108–118.
- P. Z.: Égiekkel játszó földi mesélők, *Blikk*, 1997. április 03., 10.
- SCIPIADES Erzsébet. „Hol van már a Móka-ság?”. *Magyar Hírlap*, 1986. március. 07., 8.
- SKRABSKI Fruzsina. „Mindenki apukája”, *Magyar Nemzet*, 2001. november 3., 23.
- STELZER Gábor. „Levente Péter a hűségéről és a szeretetről”. *Vasárnapi Hírek*, 1995. december 24., 10.
- TAMÁS Ervin. „A gyereknevelésről”. *Népszabadság*, 1985. április 13., 4.
- VARGA Róbert. „Akaszd a fára üres tarisznyádat!”, *Veszprémi Napló*, 2002. december 9., 7.
- VÁRADI Júlia. „Névjegy, Beszélgetés Levente Péterrel”. *Kossuth Rádió*, 1994. március 3., 21.05.

E számunk szerzői

GARA MÁRK, tánctörténész, a Magyar Táncművészeti Egyetem oktatója, doktorvárományos a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában. Társszerzőként jegyez több könyvet (*Az európai színpadi tánc története – Major Ritával, Opera. Az Operaház története a kezdetektől napjainkig* – László Ferencsel és másokkal), emellett a *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez* című sorozatban publikált. Számos tanulmánya jelent meg, legutóbb a Róna Viktor életét bemutató kiállítás katalógusában (*Herceg a vasfüggöny mögül*).

GEMZA MELINDA, színháztörténész, színházi nevelési szakember. A Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Fő kutatási területe: az alkalmazott színház, főként a színházi nevelési előadások (TIE) politikussága, társadalmi hatása.

KELEMEN KRISTÓF, író, rendező, dramaturg, a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktorandusza. PhD-kutatásaiban az SZFE állam-szocialista korszakával foglalkozik: archívumi anyagok és Oral History-interjúk feldolgozása során egy-egy eseményre fókuszál. Eredményeit nem csak a tudományos munkába, hanem az alkotói praxisába is beépíti. Junior Prima díjas, Bécsy-díjas kutató.

KOVÁCS NATÁLIA, az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Mesterszakos végzettséget az ELTE Irodalom- és kultúratudomány mesterszakán, valamint a KRE Színháztudomány mesterszakán szerzett. 2011-ben kezdett kritikát írni az akkor induló kortarsonline.hu oldalon, majd 2013-ban a kutszelistilus.hu, a tanckritika.hu és a szinhaz.net szerzője lett, egy évvel később pedig már a *Színház* nyomtatott kiadásában is jelentek meg írásai. 2014-ben az *Élet és Irodalom* szerkesztőségében gyakornokoskodott, azóta pedig több kritikája és színházi témájú interjúja is megjelent a lapban.

NÉMETH NÓRA, a Szegedi Tudományegyetemen szerzett diplomát 2013-ban anglisztika alapszakon, amerikanisztika szakirányon, katalán specializációval, majd 2016-ban amerikanisztika mesterszakon. 2019-ben a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakát is elvégezte. Tudományos érdeklődése középpontjában a városi terek, illetve az épített környezet szimbólumainak, jelentéseinek és az általuk reprezentált különféle identitásszegmenseknek az elemzése áll.

PATONAY ANITA, színész-drámatanár, a Káva Színház tagja közel húsz éve. Gyerekeknek, fiataloknak és felnőtteknek szóló színházi előadásokban játszik és alkot együtt a nézőkkel mint résztvevőkkel, drámapedagógiával és színházi neveléssel kapcsolatos work-shopokat és képzéseket tart felsőoktatásban tanulóknak és felnőtteknek. Kutatásai a gyerek- és ifjúsági színház múltjára és jelenére irányulnak, melyeket többnyire a gyakorlat felől közelít meg.

SZABÓ RÓBERT CSABA, író, forgatókönyvíró, a marosvásárhelyi *Látó* szépirodalmi folyóirat szerkesztője.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN, színházi dramaturg, a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori iskolájának doktorjelöltje. Doktori értekezését *Történelem és emlékezet a kortárs magyar színházban* címmel írja.

SZENTECZKI ZITA, színházrendező. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen diplomázott 2017-ben, jelenleg ugyanitt a Doktori Iskola DLA-hallgatója, 2020-tól a Doktori Önkormányzat elnöke. Szabadúszóként kőszínházi és független előadásokat is rendez. A Babel tábor és a Narratíva Társulat egyik alapítója. Kutatási területe: magánmitológiák a kortárs színházban.