



THEATRON

14. évf. 1. szám
2020. tavasz

Az ismeretlent ismerősként üdvözölni

THEATRON

*Az ismeretlent
ismerősként üdvözölni*

Színháztudományi periodika
14. évfolyam, 1. szám
2020. tavasz

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

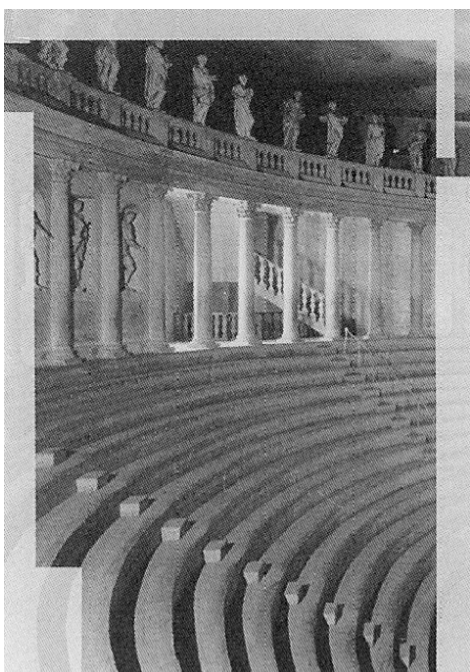

studium
prospero
alapítvány

MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL


MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG


BETHLEN GÁBOR
Alap

ISSN14189941



Tartalom

2	Szerkesztői előszó JÁKFALVI MAGDOLNA, KÉKESI KUN ÁRPÁD, KISS GABRIELLA
#	<i>Allamosított kultúra</i>
3	Szovjetizált Tragédia? LEPOSA BALÁZS
17	A Dósai-akta CSÁKVÁRI GÉZA
24	A BM tekintete és a hiányzó történetek. KELEMEN KRISTÓF
#	<i>Kortárs vonzásokörzet</i>
43	Ruszt József: Vidravas, 1989 SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN
48	„Véren és bűnökön át...” Martin Kušej rendezéseinek politikussága és pszichoanalitikus olvasata KÁLMÁN MÁRIA
57	A fenségesség architektónikája Romeo Castellucci <i>Inferno</i> című előadásában BENEDEK ZSOLT
#	<i>Műfaji lekerítés</i>
70	A színpadi légzés és hang szinergiája a színészi munkában KOVÁCS KÁROLY
81	Fény és árnyék – Bánky Róbert árnyjátékos munkássága KÁNTOR ZSUZSANNA
92	Ötlettől a filmig – Jancsó Miklós, Hernádi Gyula: <i>Szegénylegények</i>, 1968 SZÖLLŐSI BARNABÁS

Szerkesztői előszó

JÁKFALVI MAGDOLNA, KÉKESI KUN ÁRPÁD, KISS GABRIELLA

A *Theatron* fiatal diszciplína, fiatal intézményi struktúra és fiatal kutatók megszólalási felületeként képzeltük el huszonkét évvel ezelőtt Veszprém-ben. Az egyetemen akkor, a rendszerváltás utáni évek újraformált tudománypolitikai keretében, Bécsy Tamás vezetésével lehetőséget és lendületet kapott a színháztudomány, hogy magyar nyelven és magyar történeti keretekben fogalmazza meg téziseit, jelölje ki vizsgálódásának irányait, építse fel kutatócsapatát. Kezdeti célunk a magyar nyelvű szakirodalom megteremtésére irányult, így az első számokban szakfordításokkal keresgéltek, miként hangzik a teatralitás, a performativitás, a liminalitás nyelvi formája a magyar mondatokban. Később, kollégáinkká váló hallgatóinkkal, a magyar színházi jelenségekre különösen érvényes kérdéseket teszteltük európai eseménytörténetbe ágyazva, s a *Theatron* Könyvekben a tudomány diszciplináris sajátosságait pontosítottuk. Majd létrehoztuk a Theatron Műhely Alapítványt, amely közhasznú szervezetként egy

évtizede támogatja a csoportos munkát, a közösen meghatározott, eltervezett és végigvitt kutatásokat.

2020-ban azonban újratervezzük működésünket. A hangsúlyt az online térre helyezzük, hogy gyorsabban, hatékonyabban, nagyobb nyilvánossághoz érjenek el a színházról mint kulturális modellről, emlékezeti struktúráról, politikai felületről szóló szakírá-sok. Az online tér, a multifunkcionális felület nemcsak új formát, mozgékony oldal- és linkhálót hoz magával, de új tudományos kérdéseket is generál, amelyekre immár egy körénk gyűlő új generáció is keresi a válaszokat.

Az új *Theatron* elsősorban ezé az új generációé. Azoknak a fiatal kutatóknak kínál teret, akik a művészetet nemcsak értik-értelmezik, de sokszor csinálják is. Metodikájuk gyakran az *art as research*, tudományos elemzésük beépül előadásaikba. A *Theatron* nekik és velük újul meg.

Szovjetizált Tragédia?

LEPOSA BALÁZS

Azt követően, hogy *Az ember tragédiája* 1947-es bemutatóját 1948-ban levették a műsorról, a Nemzeti Színház csak hét év múlva, 1955. január 7-én vitte színre Madách darabját. Az előadás az államszocializmus színháztörténetének első olyan bemutatója volt, amely nem vette teljes mértékben figyelembe a legfelsőbb hatalom akaratát, s bár létét a politikai eseményhorizont sajátosságai határozták meg, első volt abban is, hogy betiltás helyett ritkítás lett a sorsa. Ugyan a politikai események láncolata köztudott, színházi szempontból az alábbiakban látom célszerűnek összegezni.

Sztálin 1953 márciusi halála után, moszkvai utasítás alapján júniusban Rákosi Mátyás kénytelen Nagy Imrének átadni a hatalmat. Az új kormány regnálásának másfél évében, az „új szakasz” jegyében kultúrpolitikai liberalizálás is zajlik, amely a sztálinizmus éveihöz képest plurális szemléletével több, akár egymásnak ellentmondó véleményt és hangot is képes egyszerre elfogadni. Kultúrpolitikai, azon belül színházi szempontból sorsfordítónak tekinthető az a – szintén Moszkvából érkező – utasítás, amely a személyi kultusz és a túlkapások kötelező kritikájának folyamánként a „haladó hagyományok” (újra)felfedezésére szólít fel. A *Szabad Nép* 1953. augusztusi 7-i számának második oldalán – hangsúlyos helyen, hiszen színházi hírek az ötödik-hatodik oldalon kaphattak csak helyet – Horvai István *Sztanyiszlavszkij a magyar színpadon* című cikkében talán elsőként fogalmazza meg programként, hogy a hagyományokat nem lett volna szabad elvetni. „A párt figyelmeztetett bennünket a Sztanyiszlavszkij-rendszer terjesztésénél elkövetett fő hibákra. Elsősorban arra a veszélyre, hogy elszakítjuk a Sztanyiszlavszkij-rendszert saját munkánktól, saját eredményeinktől, holott ellenkezőleg, azt kellene

megmutatnunk, mi az a közös, ami régi és mai nagyjaink munkájával összeköti.”¹ A hagyományok felújítása tehát engedélyezve lett, sőt kifejezetten a párt felől érkező felszólításnak tűnt – minden bizonnyal ez volt a *Tragédia* bemutatásának is az előfeltétele.

Az 1953. nyarán kezdődő „enyhülést” azonban másfél évvel később visszarendeződés követi. 1955. január 8-án (a *Tragédia* budapesti bemutatóját követő napon) Moszkvában Nagy Imrét és az új szakaszt jobboldali elhajlással vádolják meg, Rákosi – bár miniszterelnök soha többet nem lehet – megerősödve hazatér, véleménye mérvadó lesz, politikája és bizalmasai veszik át a hatalmat.²

A *Tragédiát* Rákosi 1955. február 21-én tekint meg, s ahogy arról több forrás is beszámol, először csak Major Tamással üdvöztözik, később a másik két rendezőt, Marton Endrét és Gellért Endrét is bekéri a páholyába.³ A színházi legendárium szerint itt hangzik el Major combját ütögetve Rákosi részéről az ominózus mondat: „Ugye, mi nem szerettünk színészt a börtönben látni...”⁴ A *Tragédiát* betiltani azonban már nem

¹ HORVAI István, „Sztanyiszlavszkij a magyar színpadon”, *Szabad Nép*, 1953. aug. 7., 2.

² PÜNKÖSTI Árpád, *Rákosi bukása, száműzetése és halála, 1953–1971* (Budapest: Európa, 2001), 282.

³ MOLNÁR GÁL Péter, *Rendezőpróba* (Budapest: Szépirodalmi, 1972), 166–174; KOLTAI Tamás, *Az ember tragédiája a színpadon* ([Budapest]: Kelenföld Kiadó, 1986), 91–93; BÁNOS Tibor, *A Csárdáskirálynő vendégei* (Budapest: Cserépfalvi, 1996), 111–118; SZIGETHY Gábor, „Ki ül a páholyban?”, *Magyar Nemzet*, 1997. jan. 25., 14.

⁴ KŐ András, „A betiltott *Tragédia*”, *Magyar Nemzet*, 2002. márc. 16., 24.

lehet, az egyetlen megoldás, hogy az előadások számát lényegesen lecsökkentik: 1955. januárjában tizenötször, februárban tizenötször, márciusban már csak háromszor, áprilisban négyszer, májusban egyszer, júniusban kétszer játsszák. Ezután csak 1956 áprilisában került ismét műsorra kétszer, hogy májusban egyszer, júniusban háromszor és júliusban megint egyszer adják elő. Az egyik 1956. áprilisi bemutatót Rákosi ismét megtekinti, de szemtanúk szerint a falanszter szín idején (már) nem tartózkodik a nézőtérén.⁵

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Nemzeti helyzetét az 1954-55-ös évadban legplasztikusabban talán Kende Istvánnak, a Népművelési Minisztérium színházi ügyekért felelős főosztályvezetőjének, Major Tamás személyes ellenségének az 1955. májusában Rákosinak írt feljegyzése-feljelentése alapján lehet rekonstruálni: „jelentős problémák vannak, mind műsorpolitika és művészi munka, mind a színházi légkör szempontjából.”⁶ Kende szerint a hazai színházi kínálatban nem kielégítő a korszerű magyar darabok aránya, „sok a hiányosság a műsorpolitika szempontjából is – elszaporodott a múlttal foglalkozó művek száma (különösen sok a „békebeli” operett), kevés a szovjet dráma és ezekből sem a legjobbakat tűzzük műsorra”. A Nemzetiben is kevés a kortárs darab, ráadásul azok is szatírák, mint például az *Uborkafa*. Szovjet bemutató 1954-ben egy sem volt, 1955-re egy van tervben. Ezzel szemben

„bemutatták [...] Az ember tragédiáját,
Molière: Képzelt betegjét és a spanyol

⁵ SZIGETHY, „Ki ül a páholyban?”, 14.

⁶ KENDE István, „Feljegyzés Rákosi elvtársnak színházi életünk, elsősorban a Nemzeti Színház helyzetéről”, in PRAKFAI Endre, „Színházpolitika 1955-ben, különös tekintettel a Nemzeti Színház helyzetére (Forrásközlés)”, *Új Forrás* 28, 8. sz. (1996): 15–33., 19.

Garcia Lorca: *Bernarda háza* c. művét. Eredeti, a Népművelési Minisztérium Kollégiuma által jóváhagyott műsorgetervükben szerepelt Illyés Gyula *Dózsa*-ja, Nazim Hikmet darabja és a haladó amerikai Miller egy éles, harcoss darabja. [...] a Nemzeti Színház műsorterve általában a múlt borongós hangulatú, gyászos, sötétenlátó darabjaihoz nyúl. Az utóbbi esztendőben egyáltalán nem adtak elő pl. romantikus hősi drámát – valamennyi klasszikus darabjuk a feltétlen bukást hirdeti.”⁷

Kende szerint emellett az általános jobboldali nyomás is jellemző, valamint „nem kevésbé jellegzetes elhajlások tapasztalhatók a színház művészeti munkájában.”⁸

„A Nemzeti Színházra – művészi eredményei mellett – legjellemzőbb különleges légköre. Ez a légkör alapjaiban, véleményem szerint pártellenes, erősen polgári, sok szempontból anarchikus légkör. Legfőbb melegágya a pletykáknak, a színházi területen amúgy sem ritka cinizmusnak. Emellett ezt a színházat olyan különleges belső gög tölti el, ami minden kívülről jövő véleményt, intézkedést, kritikát durva beavatkozásnak tekint és eleve szembefordul minden bíráló szóval és személlyel. [...] Akik komolyan exponálják magukat a párt mellett, vagy kezdenek rendessé fejlődni, benyálazták, megrágalmazzák, összetörik hitüket saját képességeikben, és tehetségtelennek kiáltják ki, amíg vagy kisebb értékűnek kezdik tekinteni őket a szakmában, vagy behódolnak és elhallgatnak, megszűnnek politizálni. [...] így járt Ruttkai Ottó, Gyarmati Anikó, Horváth Ferenc, Gábor Miklós [...] A Nemzetiből származik az az álta-

⁷ PRAKFAI, „Színházpolitika...”, 19–20.

⁸ PRAKFAI, „Színházpolitika...”, 21.

lános »elv«, hogy valaki vagy jó kommunista, vagy jó színész.”⁹

A balos színészeket bedarálja a színház, a jobbosokat túlfoglalkoztatja – véli Kende.¹⁰

„[...] a Nemzeti Színház állam az államban. Vezetést lényegében nem kap, az állami szerveket egyszerűen semmibe veszi, azok funkcionáriusait rágalmazza és minden eszközzel lejáratja, szigeteli; ugyanakkor a színház magának különleges, kiemelkedő jogokat vindikál. [...] A márciusi határozat után a színház lényegében passzivitásba vonult. Olyan hangulat uralkodik, hogy most már nem szabad bírálni, de amúgy is jobb lesz hallgatni, mert ki tudja mikor jön megint újabb politikai fordulat.”¹¹

Mindez Kende szerint Major Tamás felelőssége. A minisztériumi alkalmazott személyes sérelmei és a szakmai munkáról tett megállapításai rendre rímelnek a Moszkvából érkező jobbos elhajlás vádjára, ugyanakkor olyan színházi működést mutatnak, amely egy saját szakmai koncepcióval, erős akarattal rendelkező vezető irányította, amennyire lehet független színi társulatra jellemző. Major a február 2-i társulati ülésen szinte kérkedik az alábbi állítással: „Mi tudjuk, hogy a *Tragédia* nem volt engedélyezve, engedély nélkül kezdtük el a munkát.”¹² Ez az állítás azonban nem igaz, tekintve, hogy az engedélyezést közelről és saját hatáskörben vezénylő Kende az alábbi írja minderről:

⁹ PRAKFALVI, „Színházpolitika...”, 22.

¹⁰ PRAKFALVI, „Színházpolitika...”, 22–23.

¹¹ PRAKFALVI, „Színházpolitika...”, 23.

¹² Jegyzőkönyv a Nemzeti Színház 1955. február 2-i társulati üléséről, Budapest, 1955. február 2., Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Nemzeti Színház dosszié, idézi IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai* (Budapest: Ráció Kiadó, 2013), 171.

„A színház műsorpolitikájának egyik problémája a leállított *Ember tragédiája* és a *Gali-lei*. Az elsőnél, bár hosszas viták és elemző megbeszélések után, a Minisztérium hozzájárult az előadáshoz.”¹³ Bár Kende állításait bizonyára hiba volna fenntartások nélkül elfogadni, sokszor túloz és vádaskodik, a Nemzeti függetlenségét illetően mégis hihetők tűnnek állításai, hiszen ellenérdekelte volt, és a legkevésbé sem mentegette vagy védte volna ellenfelét, hiszen ő is tagja volt a Majort 1953-ban eltávolítani kívánók táborának.¹⁴

A Nemzeti Színház 1954-55-ös évadja esetében tehát egy olyan intézményről beszélhetünk, amelynek szakmai tekintélye kiemelkedően volt, rendezői, színészei az ország legjobbjai között voltak. Kihasználva az „új szakasz” enyhülését, saját akaratát még úgy is képes volt keresztülvinni, hogy közben ellenlábasai olyan nagyhatalmú autoritások voltak, mint Rákosi, Lukács és Révai. Ugyan volt engedélye a bemutatóra, Major több legitimációs trükköt is bevetett az előadás védelmében; a rendezői hármasság és a kettős szereposztás a színpadi szerzőség felelősségét relativizálta. A drámából mindössze 800 sort húztak, vagyis minden korábbi bemutatóhoz képest az „eredeti”, és „igazi Madách” szöveget vitték színre, pontosabban az eredetiség toposzával, az arra való hivatkozással szintén a saját értelmezés felelőssége alól bújtak ki. A hatalmi véleménnyel való szembe helyezkedést ilyenformán explicite „csak” Oláh Gusztáv díszlete jelentette az előadásban, amely nagyrészt egy az egyben ismételte a Horthy-korszak *Tragédia* előadásait; saját korábbi tervei továbbgondolásával és megidézésével tehát kontinuitást és vizuális, közös emlékezési teret hozott létre.

¹³ KENDE, „Feljegyzés...”, 22.

¹⁴ BÁNOS Tibor, „Amikor Majort is majdnem menesztették”, *Magyar Nemzet*, 1993. szept. 11., 20.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az *ember tragédiája* írott formában is több szempontból problémás műnek minősült a szovjet mintára épülő magyar irodalmi és színházi életben. Lukács György értelmezése szerint Madách drámája nem felel meg a szocialista realista elvárásoknak, így mind írásban történő közlése, mind színházban történő bemutatása „időszerűtlen” és kerülendő.¹⁵ A művel kapcsolatban Lukács az alábbi gondolatkörök mentén alakítja ki álláspontját: a dráma istenhite és vallásossága nem lehet korszerű, pesszimiztikus világképével a szocialista realizmus fejlődéselményét figurázza ki, ember és tömeg viszonyát ábrázolva a nép statikus és öntudat nélküli, vezetői önkénynek kiszolgáltatott. Továbbá történelmileg sem hiteles, a falanszter szín pedig a szocializmus szatírája.¹⁶ A Lukács-tanítvány Hermann István úgy fogalmaz 1952-es tanulmányában, hogy a *Tragédia* „pesszimiztikus, antihumanisztikus mondanivalóját aláhúzza, megerősíti az, hogy a végén csak isten szava ad perspektívát számára.”¹⁷ Mindezen túl, ahogy arra Imre V. Zoltán rámutat, a dráma előadásainak Horthy-korszakbeli politikai beágyazottsága bizonyult talán a legerősebb érvnek a *Tragédia* reakcióssa

¹⁵ LUKÁCS György, „Madách tragédiája”, in LUKÁCS György, *Magyar irodalom – magyar kultúra* (Budapest: Gondolat, 1970), 550–575.

¹⁶ Érdekes körülmény, hogy a falanszter-szín miatt a *Tragédia* 1939-es, Németh Antal által rendezett hamburgi bemutatóját csak akkor engedélyezték a birodalmi cenzorok, ha a szín vizualitásában a Szovjetuniót idézte meg. Ld. PODMANICZKY Katalin, „Az ember tragédiájának fogadtatása a német nyelvterületen (1862–2003)”, in *XVII. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán és MATE Zsuzsanna, 155–167. (Szeged – Kecskemét: Madách Irodalmi Társaság, 2010).

¹⁷ HERMANN István, „Madách: Az ember tragédiája”, *Irodalomtörténet* 40, 3-4. sz. (1952): 337–353., 347.

minősítésében, mivel a korszak előadásai a kormányzó és köre polgári reprezentációs ünnepélyeinek adtak keretet. Ebből kifolyólag a dráma olyan „hagyományt, kultúrát és társadalmi berendezkedést idézett meg, amelytől a korszak ideológusai és politikusai minden áron és minden eszközzel szerettek volna elhatárolódni, illetve megszabadulni.”¹⁸

Ezzel szemben Waldapfel József (akadémikus, a Budapesti Egyetem I. sz. Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének vezetője) és köre a Révai-féle haladó hagyományok koncepciójával próbálta összeegyeztetni a *Tragédiát*. Az 1952-ben, az *Irodalomtörténet*ben megjelent Madách-tanulmány¹⁹ és a megjelenést követő akadémiai vita során „Waldapfel éppen azt emelte ki a *Tragédiából*, ami a marxista-leninista világszemlélet számára elfogadható volt, illetve úgy volt értelmezhető, mintha egyenesen a szocializmus eszméit hirdetné.”²⁰ Ennek megfelelően Waldapfel a párizsi színre helyezte a hangsúlyt, úgy érvelve, hogy Madách teljes mértékben vállalta a forradalom eszmeiségét, hiszen ez az egyetlen szín, amelyben Ádám nem ábrándul ki az adott korszakból. A falanszter színnel kapcsolatban elismerte, hogy a szocialista társadalomról való torzképként is értelmezhető, mentő körülményként viszont azt hozta fel, hogy ez a torz társadalomkép a „fasiszta rendszert juttatja eszünkbe”. A vita végül a Madách-rehabilitáció híveinek győzelmével zárult: 1945 után első alkalommal 1954-ben megjelenhetett a dráma, Waldapfel előszavával.²¹ Az írás, ahogy arra – többek közt – Imre V. Zoltán is rámutat, legitimálja a *Tragédiát*: Waldapfel szerint a londoni szín kapitalizmus-bírálat a mű egyik legfontosabb eleme, a mennybéli keret és a val-

¹⁸ IMRE, *A nemzet...*, 169.

¹⁹ WALDAFEL József, „Madách Imre”, *Irodalomtörténet* 40, 1. sz. (1952): 28–44.

²⁰ IMRE, *A nemzet...*, 170.

²¹ WALDAFEL József, *Madách Imre: Az ember tragédiája* (Budapest: Szépirodalmi, 1954), 5–26.

lásosság pedig kevésbé fontos. A dráma pesszimizisztikus világképével kapcsolatban arra jut, hogy a mű „minden kétely ellenére éppen a haladásért való küzdelemre bízta”.²²

Bár Waldapfel első, Madách legitimációjára irányuló cikke 1952-ben jelent meg, a Sztálin halálát követő politikai enyhülés, Rákosi (és köre) menesztése, a Nagy Imre kormány regnálásának másfél éve minden bizonnyal döntő volt abban, hogy a Lukács által képviselt ellenérvek dacára a dráma napvilágot látott nyomtatásban. Mindezzel kvázi utat nyitott a hazai szovjetizált színházaknak a bemutatás lehetőségére, így a Nemzeti Színház 1954 őszén megkezdhette a *Tragédia* próbáit.

A klasszikus ciklus ötvenes évekbeli, Nemzeti Színházi hagyományainak megfelelően a szöveg elsődlegességét ebben az előadásban is a húzások minimalizálásával igyekeztek fenntartani. A drámából mindössze 800 sort húztak, amely lényegesen kevesebb volt, mint a Paulay-, Hevesi- vagy Németh Antal-féle előadásokból kihagyott 1500-1600 sor. Nevesített dramaturg nem volt (a színlapon sem szerepel, és a rendezői nyilatkozatok, interjúk sem említenek ilyen munkatársat), de Marton beszámolója szerint Waldapfel sokat segített a szöveg helyes értelmezésében.²³ A drámának az irodalomtörténész által legitimált értelmezése lett tehát a tulajdonképpeni dramaturgiai munka, amelyről Marton így számolt be:

„Régebben csaknem mindig kihagyták, vagy legalább is nagyon megcsonkították a párizsi forradalmi kép után következő Kepler-jelenetet. Ennek az volt az oka, hogy Ádám lelkesedik ebben a színben a forradalom lenyűgöző eszméjéért. A mai elgondolás az eddigi-

ekkel szemben a párizsi forradalmi képben és a második Kepler-jelenetben látja a dráma eszmei kiteljesedését. [...] az előadásból sem képeket, de még jeleneteket sem hagyunk ki, legfeljebb nehézkes részleteket, amelyek egyrészt a cselekmény előrehaladását fékeznék, másrészt fellelhetőek a dráma más helyén egyszerűbb, és világosabb fogalmazásban. Azelőtt az „űr jelenetet», a tizenharmadik színt teljesen kihagyták, vagy nagyon sokat húztak belőle. A felújításon teljes egészében előadjuk, már csak azért is, mert Ádám ebben a képben döbben rá az emberiség igaz hivatására a földön.”²⁴

Gyakorlatilag a legitimáció jegyében tartott Gellért is sajtótájékoztatót a premier előtt, ahol részletesen beszámolt a „dramaturgiai munkáról”.²⁵ Részben Oláh díszletétől inspirálva és a hagyományoktól eltérve, a második szín után tartottak szünetet, így Ádám álomba merülése a történelmi színekhez kapcsolódott. Mindezzel a történelmi színek álombeliségét hangsúlyozta az újszerű tagolás, amely materiális alapon tudta és akarta igazolni a történelmi színek példázatszerűségét, ha lehet még inkább idézőjelbe téve azok valóságra vonatkoztathatóságát. A következő szünetet a konstantinápolyi kép utánra iktatták, amelyet a Prága, Párizs, Prága, London színekből álló egység követett. Az „utópikus” falanszter, az űr és az eszkimó-jelenet, illetve a befejező Paradicsomi szín képezték az utolsó egységet. Utóbbiak, különösen az inkriminált falanszter víziószerűségét a díszlet és a jelmez is hangsúlyozta, hogy ezzel is élet vegyék a jelentésalkotás lehetséges kényelmetlen referenciáinak.

²⁴ (GÁCH), „Marton Endre...”, 18.

²⁵ Gellért Endre sajtótájékoztatója Az ember tragédiája felújításáról, gépelt kézirat, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, az 1955-ös előadás dossziéja.

²² WALDAFEL, *Madách Imre...*, 22.

²³ (GÁCH) [GÁCH Marianne], „Marton Endre Az ember tragédiája rendezéséről”, *Színház és Mozi*, 1954. december 3., 17–18.

A rendezés

1949-1955 között a Nemzetiben nagy hagyománya volt a többrendező előadásoknak,²⁶ amelynek okai vélhetőleg bemutatónként különböztek, de feltűnő, hogy Major neve majdnem mindegyik színlapján szerepel. Major híres-hírhedt onnipotenciája nyilván fontos oka e jelenségnek, különösen annak tudatában, hogy a felsorolt előadások többségében játszott is, ráadásul főbb szerepeket, miközben a Nemzeti a kezdeti években 14-15, 1952 után évi 9-10 bemutatót prezentált, vagyis egész egyszerűen nem lehetett másképp havi 1-2 premiért próbálni, 15-20 esti előadást játszani és az igazgatással járó munkákat is végezni. Ugyanakkor e prózai okon túl a színlapon szereplő neve egyfajta védelmet is jelentett problémás előadások esetén, mivel hatalma, tekintélye sokszor erősebbnek bizonyult az őt felügyelő miniszteri főosztályvezetőknél, olykor a párt, illetve a kormány vezetőjénél is.²⁷

A *Tragédiát* is három rendező, a korszak három legnagyobb tekintélyű rendezője jegyzi, amely több kérdést is felvet. Egyrészt nyilvánvaló, hogy a problémás darab legitimitációja kapcsán jól jött a felelősség megosz-

tása a várható támadások kivédése szempontjából, hiszen erőt és egységet demonstrált. Másrészt a kettős szereposztásban készülő, mind hosszában, mind technikai igényeit tekintve grandiózus előadás próbáin szükség volt munkamegosztásra; az „operatív” rendezői feladatokat vélhetőleg Martonra és Gellértre bízta Major, legalábbis valami hasonló feladatmegosztásra következtethetünk Marton nyilatkozatából:

„A színpadon a rendelkező próbákon egyszerre vesznek részt a rendezők. Viszont az úgynevezett emléképróákat párhuzamosan, egy időben két helyen is tartjuk: a házi színpadon és a nagy színpadon, egy-egy rendező vezetésével. A tervszerűen előkészített munkában minden képet mindkét szereposztásban mindhárom rendező próbálja. A próbák előtt összeegyeztetjük elképzeléseinket és a próbák után kicseréljük aznapi tapasztalatainkat és élményeinket.”²⁸

Gellért Endre egyfajta biztosíték volt a „helyes” színészvezetésre, azon belül is a Sztanyiszlavszkij-rendszer megvalósulására, hiszen a Sztanyiszlavszkij-körökben övé volt a vezető ideológus szerepe,²⁹ és Ádám Ottó emlékei alapján is ő volt az, aki Sztanyiszlavszkijt a leginkább értette: „Gellért a Vígszínházból jött, magával hozta az ún. társalgási stílus minden eleganciáját, behozta a Nemzetibe mindazt, ami a Vígszínházban jó volt. Harminc éves, mikor Major meghívja és rábízta a társulatot. Soha jobbkor nem tehettem, mert mindaz, ami akkor - orosz hatásként – érkezett hozzánk, tökéletesen felelt Gellértnek. Ami onnan jött, az a Szta-

²⁶ *Dohányon vett kapitány* 1949. 06. 09. Hont / Major / Kertész Gyula; *Ahogy tetszik* 1949. 06. 10. Gellért / Major; *Nyári zápor* 1950. 02. 17. Major / Marton; *Az élet hídjá* 1951. 02. 13. Gellért / Várkonyi; *Bánk bán* 1951. 05. 30. Major / Vámos; *Warrenné mestersége*, 1951. 12. 01. Major / Vadász Ilona; *Hamlet*, 1952. 01. 27. Gellért / Major; *Feledhetetlen* 1919, 1952. 04. 04. Barta Zsuzsa / Major / Marton; *Az ozorai példa*, 1952. 05. 22. Gellért / Vadász Ilona; *Vihar (Osztrovszkij)*, 1954. 02. 03. Kazimir / Major; *Othello*, 1954. 05. 28. Major / Nádasdy; *A képzelt beteg*, 1954. 12. 10. Major / Várkonyi; *Versailles-i rögtönzés*, 1954. 10. Major / Várkonyi; *Az ember tragédiája*, 1955. 01. 07. Gellért / Major / Marton; *A senki városa*, 1955. 04. 02. Major / Kazimir; *Az anya*, 1955. 06. 15. Gellért / Major

²⁷ BÁNOS, „Amikor Majort is...”, 20.

²⁸ (GÁCH), „Marton Endre...”, 17.

²⁹ „A kenyér mint bécsiszelet: vita Sztanyiszlavszkijről anno 1953”, *Színház* 24, 8. sz. (1991): 31–38., 38.

nyiszlavszkij módszer volt, a pszichologizáló realizmus iskolája.”³⁰

Gellért alapos sajtótájékoztatója a rendezést magyarázta már a premier előtt, amelynek tehát legitimációs okai voltak, ahogy magának az eseménynek is: normál színházi működésben a rendezői munkát az előadás megtekintése után szokás megítélni, nem pedig előtte, ergo a sajtótájékoztató is a gondosan felépített védelmi mechanizmus része volt. A dramaturgiai változtatásokon túl fontosnak tartották közölni, hogy „szocialista-realista előadást szeretnénk adni, noha a *Tragédia* nem szocialista-realista mű”.³¹ Ezt elsősorban a hangsúlyok áthelyezésével próbálták elérni, vagyis kimondva-kimondatlanul úgy, hogy a párizsi színben a „tézist”, vagyis a szabadság, egyenlőség, testvériség igazságát, a londoni színben pedig az „antitézist”, vagyis a kapitalizmus kritikáját a valóságra kell vonatkoztatni, míg a falansztert és az utópisztikus színeket nem, hanem egyfajta metaforákként kell felfogni, Madách 1859-60-as kedélyállapotának leképeződéseiként.

A rendezés ugyanakkor igyekezett olyanformán megragadni a szerepértelmezéseket, hogy Ádám, Lucifer és Éva (szigorúan ebben a sorrendben) valamiféle egységben, Madách személyiségének egységében kerüljenek megfogalmazásra a színpadon: „Értelmezésünk szerint Madách nem csak Ádám alakjában írta meg önmagát, hanem Luciferben, sőt az Úr alakjában és másokéban is. A *Tragédiában* vannak ellentmondások, de ezek Madách és kora ellentmondásaiban gyökereznek. Ezeket nem húzhatjuk ki, mert akkor meghamisítanánk a drámát.”³² Mindez a kritikások beszámolóai alapján sikerült is: Kárpáti Aurél szerint például „a rendezés nem any-

nyira az Úr és Lucifer harcára, mint inkább a feltörekvő ember elszánt küzdelmének kidomborítására veti a hangsúlyt, s az élet értelmének igazolását állítja előtérbe”,³³ bár kétségtelenül nem is írhatott volna mást, különösen úgy, hogy a rendszer számára elfogadható magyarázatokat már előre tollba mondta a rendező.

A dráma materialista és kauzális elemeit előtérbe helyező értelmezésben fontos szerep jut annak az elképzelésnek is, hogy Ádám öregszik. A fejlődés lehetősége tehát adott: a Paradicsomban még gyermeki Ádám az utópisztikus színekben dühösen vonja kérdőre Lucifert, s „amilyen mértékben öregszik és testileg erőtlenedik Ádám, olyan mértékben egyre növekszik szellemileg, sőt nem csak arról van szó, hogy Ádám méltó versenytársa Lucifernek a szellemi csatában a drámai harc során, hanem kettejüknek drámai viszonya is megváltozik.”³⁴

Színészi játék

A kettős szereposztásban bemutatott előadásról csak rádiófelvétel készült, amely elérhetetlen. A színészi játékra így elsősorban az előadásról megjelent kritikák alapján tudunk következtetni. Básti Lajos és Bessenyei Ferenc játszotta Ádámot, Lukács Margit és Szörényi Éva Évát, Major Tamás és Ungvári László Lucifert.

Az előadás tehát a Nemzeti legnagyobb sztárjait vonultatja fel, ugyanakkor Demeter Imre szavaival szólva: „Két együttes, két előadás. Különböznek.”³⁵ Szerinte Básti a *Volpone*- és a *Viharbéli* mellékszerepéből „nagy és igazi művészé érett. [...] Belső tűz fűti, pátosza nemes és szép.” Ebben az előadásban Dantonként ér a csúcsra. Bessenyei

³⁰ Ádám Ottó Gellért Endréről, Nádasdy Kálmánról – Mestereiről és példaképeiről, hozzáférés: 2019.04.20,

<http://www.madachszinhaz.hu/page1060.php>

³¹ Gellért Endre sajtótájékoztatója..., 8.

³² (GÁCH), „Marton Endre...”, 17.

³³ KÁRPÁTI Aurél, „Az ember tragédiája”, in KÁRPÁTI Aurél, *Színház* (Budapest: Gondolat, 1959), 265.

³⁴ Gellért Endre sajtótájékoztatója..., 16.

³⁵ DEMETER Imre, „Az ember tragédiája”, *Művelt Nép* 6, 4. sz. (1955): 7.

alakítását nem értékeli annyira: „túl sokat vártunk tőle, hiányzik belőle a küzdő Ádám. Fáradtnak tűnik, kiváló orgánuma nem zeng megszokott erejében. Vagy csak még nem áll készen, az Othello után, még nem Ádám, de majd lesz belőle Ádám.” Lukács Margitot kifejezetten dicséri, főleg 1948-as Éva-alakításához képest, Szörényi lágyabb, líraibb, madáchibb, gyönyörűen beszél, pátosza tiszta. Major: ő Madách ördöge, a számító értelem, a hideg tagadás, a finoman maró gúny. Ungvári László azonban még nem eléggé kifinomult, sokszor egysíkú.

Kárpáti Aurél szerint Básti őszinte átélése, „kitűnő alakításának magávalragadó csúcspontja mégis mindeneket »lemennydörgő« hatalmas Dantonja volt.”³⁶ Másik cikkében így ír a szereplőkről:

„Rendezői és színészi teljesítmény szempontjából egyaránt magasan kiemelkedik a *Tragédia* lehangsúlyosabb (s nyilván Madách számára is legfontosabb) képe, a párizsi Forradalmi jelenet, amely az egész mű központjába kerülve kapott most külön nyomatékot. Básti Lajos is, mint Danton, itt mutatja meg leginkább hajlékony emberábrázoló művészetének és nemes pátoszu dikciójának magávalragadó erejét. Lukács Margit sokszínű szerepében mélyen átélte, kifejező játékával és tökéletes beszédkulturájával a Nemzeti Színház hajdani nagy Éva-alakítóinak emlékét idézi. Major Tamás Lucifere hét év óta sokat fejlődött. Alakításából elmaradt minden külsőséges hatáskezesés, s legfőbb igyekezetét – igen helyesen – a szöveg világos, tiszta értelmezésére fordítja. Szépen érzékelteti: mikor beszél Luciferből valóban a racionalista »fényhozó«, s mikor próbálja általánosítással, alakoskodással eltakarni Ádám elől az igazság egyik felét. Helyenként valamivel szárazabb, szenv-

telenebb a kelleténél. Itt-ott villan csak föl benne a »magasabb szellemvilág« lakójának démoni fölénye az emberrel szemben. Viszont egészében jóval egyszerűbb és elmélyültebb, mint régebben volt.”³⁷

Hegedűs Géának Demeterhez hasonlóan volt alkalmuk mindkét szereposztásban látni az előadást, s a Lucifer-alakítások kapcsán rövid összehasonlító elemzést közölt Ungvári és Major felfogásáról.³⁸ Véleménye szerint

„Ungvári egy sértett, dühös ellen-istent formált ki, ennek a szellemnek a hidegsége is izzik, [...] és mivel sohasem emberi, a rokonszenv érzése egy percre sem kél fel iránta. Ungvári Lucifere – akárcsak a misztériumjátékok ördöge – az ábrázolt alak gyűlöletességével önmagát bélyegzi meg. Félelmetes, mint a középkor képzeletvilágának kísértője, de indulatossága lerontja ésszerűségének hitelét, anélkül, hogy indulatai a legkevésbé is emberivé tennék. Mint kiformált mű – érdekes művészi eredmény, de azt hiszem, hogy Ungvári félreértette a szerepet. Ördögi, démoni, de nem egészen Madách Lucifere.”

Ezzel szemben Major szerepformálása:

„éppen ezt a madáchit tudta megragadni. Hangja és mozdulata szerencsésen egyesítette az emberien közvetlent és a megtestesített elvont fogalmát. Bizalmasan személyes, mint egy bűnös csíny cinkosa, ugyanakkor személytelen, mint egy tudományos fikció. Egyszerre volt Ádám fölött és Ádám részese. Ennek a Lucifernek humora van! Logikája is vonzó, megnyerő tulajdon-

³⁶ KÁRPÁTI, „Az ember tragédiája”, 261.

³⁷ KÁRPÁTI Aurél, „Ember küzdj és bízva bízál”, *Béke és Szabadság* 6, 2. sz. (1955): 6–7.

³⁸ HEGEDŰS Géza, „Két Lucifer”, *Színház és Mozi*, 1955. jan. 28., 4.

ságai teszik érthetővé, hogy Adám vonzódik is feléje. Ámde a nem egyszer rokonszenves felszín alatt szüntelenül érzi a néző a végtelen hidegséget és a hidegségen mindazt a rosszat, amely mint egyik lehetőség fenyegeti az emberiséget. Fel-fellobban az indulat is ebben a Luciferben, de csak akkor, amikor bosszankodik, tehát amikor nagyvonalúsága fölött átmenetileg úrrá lesz kicsinyessége. Ez a madáchibb, ez a luciferibb. (Csak szövegmondása nem mindig felel meg a szöveg interpunkciójának, nem egyszer elmossa a mondatok közötti határt, noha példaadóan tiszteletben tartja a szöveg versváltát.)³⁹

Jellemző, hogy az idézett cikkeken túl olyan részletekre is kiterjedő észrevételek megjelentetésére is volt hely és igény, mint amilyenben Hubay Miklós Bihari József a többi kritikus által kifogásolt Péter apostolmegformálását védi meg. Hubay szerint szerencsés a tévészé elnököt parodizáló karakterfelfogás, mert mindezzel a népi ellenpápat, a bibliai halászt idézi, nem pedig a bízáncit.⁴⁰

Színházi látvány és hangzás

Az előadás iránti felfokozott érdeklődést jelezte az a cikk is, amelyben pár héttel a premier előtt kérdezett rá az *Esti Budapest* tudósítója a díszlet elkészítésének költségére: „Körülbelül százezer forintba kerül, ami nálunk készül. Ebben a költségben nincs benne a mennyországi, az édenkerti és a bizánci színhez készülő díszlet. Azokat az Operaház díszletműhelyében festik, mert nekünk nincs akkora helyünk...”⁴¹

³⁹ HEGEDŰS, „Két Lucifer”, 4.

⁴⁰ HUBAY Miklós, „Vita – »Te Péter vagy...«”, *Művelt Nép* 6, 5. sz. (1955): 7.

⁴¹ K. E., „Ahol Az ember tragédiája díszletei készülnek: Látogatás a Színházak Központi

Vagyis a díszlet költségei lényegesen meghaladták a százezer forintot. Bár a 2020-as árszínvonallal történő összehasonlítás meglehetősen esetleges, hiszen a tervgazdaságban mind a bérek, mind a termékek ára hatóságilag megszabott volt, mégis álljon itt egy megközelítés: a Központi Statisztikai Hivatal 1988-as *Tények könyve* szerint 1955-ben a havi átlagbér az állami szektorban, s – mint tudjuk – ekkor nemigen létezett más szektor, 1141 Ft volt⁴², vagyis a díszlet ára majdnem százszorosa volt egyhavi fizetésnek. Ez 2020-as állapot szerint (bruttó 329.000 Ft havi átlagbérral számolva⁴³) 300 millió Ft feletti összegnek felel meg, amely igen tetemes, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a Nemzeti 2016-os, nyilvánosan elérhető adatai szerint a legdrágább díszletbeszerzés is csak mintegy 13 millió Ft-os volt,⁴⁴ vagyis az 1955-ös reálérték huszad-huszonötöde.

A nagyszabású díszlet készítéséről egy másik tudósítás is megjelent 1955 februárjában, amely feltárja az előadásban használt technikai trükkök tömegét. Mindezt nehéz lenne más érveléssel, mint a nézőközönség elkápráztatására tudatosan törekvő rendezéssel magyarázni. A *Színház és Mozi* február 4-én megjelent cikkéből az alábbi műhelytitkok derülnek ki a műszakkal folytatott beszélgetés alapján. (A cikk szinte teljes közlé-

Műhelyében”, *Esti Budapest*, 1954. december 16., 2.

⁴² *Tények könyve* 1988, Normál- és reálbér, reáljövedelem, hozzáférés: 2019.04.15., <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/TenyekKonyve-tenyek-konyve-1/1988-2/magyarorszag-3C8C/gazdasag-3CD7/nominal-es-realber-realjovedelem-3CF4/>

⁴³ KSH Gyorstájékoztatók, hozzáférés: 2019.04.15., <http://www.ksh.hu/keresetek>

⁴⁴ Nemzeti Színház, Közbeszerzés, hozzáférés: 2019.04.15., <https://nemzetisinhaz.hu/kozbeszerzes/>

sét a benne foglaltakon túl élőnyelvi fordulatai miatt tartottam fontosnak.)

„A gyors változásokat úgy próbáltuk megoldani, hogy a nagyobb emelvény-komplexumokat erre a célra készült színpadkocsikra építettük – mondja Bakó József. – A színpadképek kialakításánál, az előadás gördülékenységét segítve, az a szempont vezetett, hogy egy-egy kép minél kevesebb díszletelemből álljon. Így az egyes képek fekete körfüggöny előtt játszódnak, kivételt képez a menny és a paradicsom, ahol 16x36 méteres körhorizontfüggöny zárja le a képet. A motorikus fasínpályába helyezett körhorizontot, vagyis égboltot, amely felhővonulásaival szinte beboltozza a színteret, egy hét és féllóerős [sic!] motor hozza mozgásba, húzza be az első felvonás előtt, viszi el a felvonás végén és hoz helyére egy fekete bársony körfüggönyt.

A második felvonás első képében Lucifer idézi a föld szellemét. Tűz csap fel a mélyből és a föld megrázkódik. Hogyan történik ez?

– Zsolt István főügyelő intésére a süllyesztőből a világosítók licopódiumport fújnak fel, ami szúrólángot csap, ugyanakkor füstpatront gyújtanak meg. A sziklakocsit hátul a díszítők megrázzák, Csillag bácsi egy kosár követ beleönt a mennykő-csatornába, megindulnak a szélgépek... – és a föld »szelleme« megidéztetett.

A harmadik felvonás negyedik képében Londonban vagyunk. Éva a bástya falán elhelyezett szentképhez tűzi ibolyacsokrárt, de az örökmécsesből láng csap fel, jelezve, hogy a gyöngysor, amit az előbb kapott – az ördög ajándéka volt. A megoldás: a kehelyben lángpatront helyeznek el, amely elektromos gyújtásra működik.

A temetőjelenetnél a színpad sötét, a tüllfüggönyön keresztül haláltáncot lá-

tunk. A sírgödör körül a zene ritmusára táncolnak és a halálfejes figurák ásnak. A sírba egymás után ugranak bele az emberek (...) Ez úgy történik, hogy a süllyesztő nyílása állandóan felemelkedik, s egy bizonyos pontig leereszkedik. A sír mindenkit elnyel, csupán Évát nem. Ő hófehér ruhában, diadalmasan emelkedik az ég felé – a süllyesztőmester jóvoltából.

A falanszter-jelenetben, a tudós üveg-lombikja, amelyben az életet akarja megoldani – a döntő pillanatban elpat-tan. Megoldás: – erre a célra egy két darabból álló plasztikgömböt készítettek, amelyekbe színes Villanykörtét helyeztek el. A tudós asztalában rejtőző világosító a végszóra lángot fúj a gömb előtt, ugyanakkor Gera bácsi két puskával egy hordóba lő, egy zsinórral lerántják a gömb felső részét... Kész a hatás.

A »Tragédia« egyik, technikai szempontból legérdekesebb képénél, az űr-jelenetnél, a felhők megmozdulnak, a csillagok suhannak, a közönség lélek-zetét [sic!] visszafojtva figyel, hogyan repül az űrben Ádám és Lucifer. Hogyan oldották meg ezt?

– Minden színpadi megoldás akkor nagyszerű – ha egyszerű. Így történik ez itt is. Tizennyolc méter magasságban, tizenhat méter szélességben, a rivaldával párhuzamosan két drótkötelet feszítet-tünk ki, amelyen egy csigakocsi mozog. Erre a kocsira két fix függőcsigát szerel-tünk fel. A függő kocsi zsinórjára rögzít-jük a színészt, aki valóban a levegőben repül. Kosztümje alatt ejtőernyős nadrá-got visel és a csípőjénél elhelyezett vas-lemezre erősített rugós szerkezetbe akasztják bele azt a zsinórt, amely súly-pont: elhelyezésénél fogva szabad moz-gást biztosít a színésznek, de az átbille-nés veszélyét kizárja. Ezt a szerkezetet tíz ember kezeli...

*

Bácskai József színpad-felügyelő és Füstös Béla fővilágosító vezetésével a színház nagyszerű műszaki gárdája szinte csodát művel azért, hogy a nagy mű teljes szépségében kerüljön a közönség elé. Dicséret illeti őket a nagyszerű teljesítményért!”⁴⁵

Noha a hetente megjelenő *Színház és Mozi* mindenképpen könnyedebb műfajt képviselt a kor sajtójában, hiszen érdekességeket, pletykákat és sok fotót közölt, nem pedig mélyelemzéseket és kritikákat, feltűnő, hogy a „műszak” megnyilatkozásait szó szerint megtartva kifejezetten életszerű és vidám riporttal szolgál, eltérően a kor zszurnalizmusától, amennyiben meg sem próbálja legitimálni magát, sem a párt, sem a szocializmus eszménye nem szerepel benne, és nem tömjénezi sem a dolgozó népet, sem a fejlődés ideáját.

A *Tragédia* vizuális megjelenése, díszlete és jelmezei szervesen kapcsolódnak a mű színpadi tradíciójához, amelynek oka a hagyománytiszteleten túl a dráma sajátos szerkezetének köszönhető, hiszen ennél „a műnél egyik díszlet sem ábrázol valami közömbös színteret – termet, szobát, teret, erdőt stb. –, hanem minden képe el kell, hogy mondja, ha még oly kevés eszközzel is, az emberiség egy-egy az író által kiragadott korszakáról mindazt, amit az író arról a korról, mint jellemzőt – Lucifer szemléletén keresztül – Ádám elé akar tárni.”⁴⁶ Kárpáti Aurél kimerítő dolgozata alapvetően két hagyomány – a Paulay-féle, 1883-as, meiningeni-historizáló, valamint a Hevesi-féle, 1908-as, misztériumjellegű hagyomány – mentén látatja a *Tragédia*-előadások díszletezésének

történetét.⁴⁷ Oláh terve mindkét hagyományból merített: a keretszínnek díszlete a Hevesi-rendezés Zichy-illusztrációit idézte, s „a paradicsomon kívüli jelenetből, ott, ahol az első emberpár a lugasban elalszik, a díszletnek a közönséghez legközelebb eső elemei – jobboldalt két pálmafa, baloldalt egy szikla, felül a pálmák lombja – mint keret, végig láthatóak az összes álmképek alatt, emlékként abból a valóságból, ahol Ádám és Éva elaludtak.”⁴⁸ Oláh saját korábbi, 1923-as tervéből a színekkel való játékot is átemelte, az egyes történelmi színekhez színeket rendelt: „Egyiptom jeleneténél az izzón vörös sárgakő színe dominál, Athénben a fehér márványé. Rómában újra az arany és bíbor uralkodik, mint annak idején. Bizánc ismét kék és aranymozaik és így tovább.”⁴⁹

Ahogy arra Imre V. Zoltán is rámutatott,

„az előadás vizuális kontextusa azonban nemcsak a korábbi színházi hagyományokra utalt, hanem a Zichy Mihály által illusztrált könyvkiadásokra is, ezzel is újabb területet vonva be a múlttal való folytonosság megidézésébe. Így az előadás vizualitása, természetesen a szöveg értelmezését erősítve, a (megtagadni kényszerített) múlttal való folytonosságot hangsúlyozta, megteremtve ezzel a lehetőséget, hogy a *Tragédia* előadása a vizuális és textuális referenciák alapján olyan emlékezethellyé váljon, ahol is az egyénileg átélt emlékek közös emlékezetté formálódhattak.”⁵⁰

Állítását továbbgondolva kijelenthetjük, hogy a Nemzeti 1955-ös Madách-bemutatója a polgári színjátszás hagyományát rehabilitálja és

⁴⁵ HALMI Sári, „Érdekességek a *Tragédia* műhelytitkaiból”, *Színház és Mozi* 8, 5. sz. (1955): 8–9.

⁴⁶ OLÁH Gusztáv, „*Tragédia* színpadképeim egykor és ma”, *Színház és Filmművészet* 6, 1. sz. (1955): 8.

⁴⁷ KÁRPÁTI Aurél, „Néhány régebbi *Tragédia*-előadás”, *Színház és Filmművészet* 5, 12. sz. (1954): 562–568.

⁴⁸ OLÁH, „*Tragédia* színpadképeim...”, 10–11.

⁴⁹ OLÁH, „*Tragédia* színpadképeim...”, 11.

⁵⁰ IMRE, „A nemzet...”, 172.

építi be abba a közegbe, amely születésekor pontosan attól próbált meg megszabadulni.

Az előadás hatástörténete

A *Tragédia* közönségsikere a Fővárosi Operettszínház két hónappal korábbi *Csárdáskirálynő* bemutatójának sikeréhez volt fogható, így a színházi legendárium része lett, hogy a 12 órakor nyitó jegypénztár előtt reggel 7 órakor kezd sorban állni a tömeg, amely aztán a Nemzeti Színház körül két körben gyűrűzik.⁵¹

Kárpáti Aurél, aki számos írásában foglalkozott a *Tragédia* 1955-ös előadásával, így összegzett: „Befejezésül még csak ennyit. Ez a sikerült *Tragédia*-előadás természetesen a megelőző előadások eredményein alapult és épült fel. Így magában foglalja mindazt a művészi tapasztalatot, amivel azok szolgálnak. Nagy tanulság rejlik ebben. Minden elméletnél ékebben szóló konkrét bizonyosság arra: mit jelent és milyen fontos szocialista színházi kultúránk továbbfejlődése szempontjából a haladó nemzeti hagyományok ébrentartása.”⁵²

Az előadás azonban nem csak az 1955-öt megelőző tradíciók tekintetében képezett kontinuitást, számos sajátossága jó előre meghatározta a *Tragédia*-játzás szokásait. A Nemzeti későbbi, Major 1960-as rendezésében bemutatott *Tragédiájának* címszereplői (Básti, Lukács és Major) több mint 450 alkalommal léptek színre, amellyel az 1960-tól 1977-ig játszott előadás minden rekordot megdöntött.

Az előadás paradigmikus volta abban keresendő, hogy az államszocializmus első olyan bemutatója volt, amely a hatalmi igénnyel szemben, a színházi tekintélyeket bevonva erőt demonstrált, a vizualitást a cenzúra által kevésbé kontrollálható színpadi eszközként vetette be, s „trükköket alkal-

mazva” keresztülvitte akaratát egy olyan rendszerben, amely ekkor még ehhez semmilyen szinten nem volt hozzászokva. Az előadás grandiozitása, a pazar díszlet, a nézőket elkápráztató technikai trükkök, a kettős szereposztás, a több, mint öt és fél órás előadáshossz és nem mellesleg a lenge öltözetben fellépő fiatal színészi testek láthatósága épp egy olyan darab színrevitelében valósult meg, amely a hatalomnak kínos volt. Az előadást betiltani – a gondos előkészítésnek köszönhetően – nem lehetett. Ennek az előkészítésnek része volt a rendezői hármastekintélye, a dráma irodalmi legitimációja Waldapfel által, a sajtó és a nyilvánosság ereje, tekintve, hogy a premiért megelőző hónapokban számos cikk jelent meg a készülő előadásról.

Az előadás paradigmát teremtett a kettős beszéd, az „áthallásos rendszer” tekintetében is: a beszámolók szerint a *III. Richárd* előadásaihoz hasonlóan tapintható volt a cinkos ellenzéki aktivitás.⁵³ De tekinthetünk a bemutatóra az 1970-es évek Aczél-féle „húzd meg, ereszd meg” kultúrpolitikájának kijátszására épülő színházi hagyomány előfutáraként is.

Az előadás adatai

Cím: *Az ember tragédiája*; Bemutató dátuma: 1955. január 7.; Színház és társulat: Nemzeti Színház, Budapest; Rendező: Major Tamás, Marton Endre, Gellért Endre; Szerző: Madách Imre; Díszlettervező: Oláh Gusztáv; Jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; Karmester: Hidas Frigyes; Színészek: Básti Lajos, Besenyei Ferenc (Ádám, szerepkettőzés), Lukács Margit, Szörényi Éva (Éva, szerepkettőzés), Major Tamás, Ungvári László (Lucifer, szerepkettőzés), Hindi Sándor (Az Úr hangja), Kutas József (Gábor főangyal, 2. tanuló), Sándor Géza (Rafael főangyal, 3. tanuló), Nagy Attila (Mihály főangyal, 1. tanuló), Iványi József (Cherub), Sinkovits Imre (A föld

⁵¹ „Kovács Alice beszámolója”, *Béke és Szabadság* 6, 1. sz. (1955): 19.

⁵² KÁRPÁTI, „Az ember tragédiája”, 266.

⁵³ PÜNKÖSTI, „Rákosi bukása...”, 306.

szelleme, Rabszolga, Saint-Just, Elítélt), Ballassa Gábor (Kimon), Raksányi Gellért (1. népbeli, Sansculotte, 1. mesterlegény, Cassius), Bagó László (2. népbeli, 3. munkás), Baló Elemér (3. népbeli, 1. árus), Tompa Sándor (1. demagóg, Pátriárka, 1. gyáros, Luther), Pásztor János (2. demagóg), Sugár Lajos (1. polgár, Athén), Z. Molnár László (2. polgár, Athén, 2. koldus), Márkus Ferenc (Thersites, 1. polgár, Róma, Kocsmáros), Darvas Jenő (Crispos), Kárpáti Zoltán (Catullus), Máthé Erzs, Rohonczy Judit (Hippia, szerepkettőzés, Kéjhölgy, szerepkettőzés), Csernus Mariann, Kohut Magda (Cluvia, szerepkettőzés), Bihari József (Péter apostol, Michelangelo), Keresztesi Béla (2. polgár, Róma, 2. mesterlegény), Siménfalvi Sándor (3. polgár, Róma, 2. munkás, Az eszkimó), Baló Elemér (4. polgár, Róma), Szemethy Endre (Agg eretnek, Robespierre), Maklár János (A barát, 1. koldus, Aggastyán), Fónay Márta, Pártos Erzs (Heléna, szerepkettőzés), Kenderesi Tibor (Csontváz, Katona), Róbert Mária (1. boszorkány), Pintér Zsuzsa (2. boszorkány), Haraszi Mici (3. boszorkány), Lendvai Lajos (1. udvaronc, 2. gyáros), Márki Géza (2. udvaronc, A zenész, Platon), Kárpáti Zoltán (3. udvaronc, Prága1, Udvaronc, Prága2), Gosztanyi Géza (4. udvaronc), Mátyai Lajos (Rudolf császár, Lovel), Kenderesi Tibor (Újonc), Tarsoly Elemér (A tiszt, 1. munkás), Kálmán György (Márki, A nyegle), Sándor Géza (Tanítvány), Pásztor János (Bábjátékos), Berek Kati (Kislány), Majláth Mária, Róbert Mária (Egy Anya, szerepkettőzés), Kővári Vera (Egy leány), Darvas Ernő (2. árus), Sitkey Irén (Éva anyja), Gosztanyi János (Artúr), Majláth Mária, Orbán Viola, Pártos Erzs (Cigányasszony, szerepkettőzés), Halász László (4. tanuló), Bodonyi Béla (Ékszerár), Apór Noémi (1. polgárlány), Lakos Klári (2. polgárlány), Juhász József, Kálmán György (A tudós, szerepkettőzés)

Bibliográfia

- „A kenyér mint béccsiszelet: vita Sztanyiszlavszkijról anno 1953”. *Színház* 24, 8. sz. (1991): 31–38.
- BÁNOS Tibor. „Amikor Majort is majdnem menesztették”. *Magyar Nemzet*, 1993. szept. 11., 20.
- BÁNOS Tibor. *A Csárdáskirálynő vendégei*. Budapest: Cserépfalvi, 1996.
- DEMETER Imre. „Az ember tragédiája”. *Művelt Nép* 6, 4. sz. (1955): 7.
- (GÁCH) [GÁCH Marianne]. „Marton Endre Az ember tragédiája rendezéséről”. *Színház és Mozi*, 1954. december 3., 17–18.
- Gellért Endre sajtótájékoztatója Az ember tragédiája felújításáról. Gépelt kézirat. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, az 1955-ös előadás dossziéja.
- HALMI Sári. „Érdekességek a Tragédia műhelytitkaiból”. *Színház és Mozi* 8, 5. sz. (1955): 8–9.
- HEGEDŰS Géza. „Két Lucifer”. *Színház és Mozi*, 1955. jan. 28., 4.
- HERMANN István. „Madách: Az ember tragédiája”. *Irodalomtörténet* 40, 3-4. sz. (1952): 337–353.
- HORVAI István. „Sztanyiszlavszkij a magyar színpadon”. *Szabad Nép*, 1953. aug. 7., 2.
- HUBAY Miklós. „Vita – »Te Péter vagy...«”. *Művelt Nép* 6, 5. sz. (1955): 7.
- IMRE Zoltán. *A nemzet színpadra állítása*. Budapest: Ráció Kiadó, 2013.
- KÁRPÁTI Aurél. „Néhány régebbi Tragédia-előadás”. *Színház és Filmművészet* 5, 12. sz. (1954): 562–568.
- KÁRPÁTI Aurél. „Ember küzdj és bízva bízzál”. *Béke és Szabadság* 6, 2. sz. (1955): 6–7.
- KÁRPÁTI Aurél. „Az ember tragédiája”. In KÁRPÁTI Aurél, *Színház*. Budapest: Gondolat, 1959.
- K. E. „Ahol Az ember tragédiája díszletei készülnek: Látogatás a Színházak Központi Műhelyében”. *Esti Budapest*, 1954. december 16., 2.
- KENDE István. „Feljegyzés Rákosi elvtársnak színházi életünk, elsősorban a Nemzeti Színház helyzetéről”. In

- PRAKFULVI Endre. „Színházpolitika 1955-ben, különös tekintettel a Nemzeti Színház helyzetére (Forrásközlés)”. *Új Forrás* 28, 8. sz. (1996): 15–33.
- KOLTAI Tamás. *Az ember tragédiája a színpadon*. [Budapest]: Kelenföld Kiadó, 1986.
- „Kovács Alice beszámolója”. *Béke és Szabadság* 6, 1. sz. (1955): 19.
- KÖ András. „A betiltott *Tragédia*”. *Magyar Nemzet*, 2002. márc. 16., 24.
- LUKÁCS György. „Madách tragédiája”. In LUKÁCS György. *Magyar irodalom – magyar kultúra*. Budapest: Gondolat, 1970. 550–575.
- MOLNÁR GÁL Péter. *Rendezőpróba*. Budapest: Szépirodalmi, 1972.
- OLÁH Gusztáv. „*Tragédia* színpadképeim egykor és ma”. *Színház és Filmművészet* 6, 1. sz. (1955): 8.
- PODMANICZKY Katalin. „Az ember tragédiájának fogadtatása a német nyelvterületen (1862–2003)”. In XVII. *Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán és MÁTÉ Zsuzsanna 155–167. Szeged – Kecskemét: Madách Irodalmi Társaság, 2010.
- PÜNKÖSTI Árpád. *Rákosi bukása, száműzetése és halála, 1953–1971*. Budapest: Európa, 2001.
- SZIGETHY Gábor. „Ki ül a páholyban?” *Magyar Nemzet*, 1997. jan. 25., 14.
- WALDAPFEL József. „Madách Imre”. *Irodalomtörténet* 40, 1. sz. (1952): 28–44.
- WALDAPFEL József. *Madách Imre: Az ember tragédiája*. Budapest: Szépirodalmi, 1954.

A Dósai-akta

CSÁKVÁRI GÉZA

„Ezt a nevet világszerte ismerték. „Möszjő Dozáj”, „szinyor Dozáj”, „miszter Dozáj” volt hallható néhány évtizedig minden jelentékenyebb filmfesztiválon, minden jelentősebb filmvásáron. Dósai István volt a Hungarofilm igazgatója akkoriban, s az ő ismeretségi köre volt majdhogynem egyenlő a magyar film ismeretségi körével a nagyvilágban. A filmek csinálói mellett az ő érdeme volt jó két és fél évtizedig, hogy hazánkról legesleginkább a magyar filmművészet adott betekintő tükröt, referenciát a nagyvilágnak.”¹

Igy búcsúztatta Dósai Istvánt halálakor, 1991-ben Csala Károly a *Népszabadság* hasábjain. Sőt, még azt is hozzátette: „A legújabb kori magyar filmtörténet egyik legnevezetesebb szereplője távozott vele közülünk.”²

Vajon hogyan lehetséges az, hogy ma nem tudjuk, kicsoda volt tulajdonképpen Dósai István? Hogy még egy Wikipedia bejegyzés sincs egy – a neves kritikus és szakíró szerint – a magyar filméletet a hatvanas évektől a nyolcvanas évek közepéig meghatározó szereplőről? Dósai István a szó legáltalánosabb értelmében tulajdonképpen filmkereskedő volt. A Hungarofilm vezetőjeként számos feladata és felelőssége volt. Ahhoz, hogy a tevékenységeit átláthassuk, a cég történetét és felépítését is át kell tekinteni.

A Hungarofilm létrehozása szorosan köthető a Filmfőigazgatóság megalakításához.³ 1955.

¹ CSALA Károly, „Dósai”, *Népszabadság*, 1991. október 22., 27.

² CSALA, „Dósai”, 27.

³ A Filmfőigazgatóság 1955. október 1-én jött létre a Népművelési Minisztérium Filmfőosztálya és az Országos Moziüzemi Igaz-

október 5-én a Népművelési Minisztériumban tárcaközi értekezleten döntöttek a Mozgóképforgalmazási Vállalat (Mokép) átszervezéséről és önálló nemzetközi filmkereskedelmi vállalat létrehozásáról. Utóbbi létrehozása hosszadalmas volt, először a Moképen belül működött, de 1956. április 1-jén teljes önállóságot kapott. A kereskedelmi vállalat megalakulása nyomon követhető a Magyar Nemzeti Levéltárban őrzött korabeli iratokban, és megismerhető Gál Mihály munkájából.⁴

A Hungarofilm feladata – egyben kizárólagos joga – volt az akkori külkereskedelmi rendszer szabályainak megfelelően – bizonyosoként a külföldi mozi- és tévéfilmek, illetve egyéb filmműsorok behozatala, továbbá mindenfajta magyar mozgóképek külföldi eladása, külföldi cégekkel koprodukciók szervezése és szerződések megkötése.⁵ Konkrétan: el kellett adniuk a magyar filmeket szocialista és nem szocialista (akár nagytőkés) piacokon, és az ezekből bejövő bevételekből lehetett külföldi filmeket venni a magyar piacra – egyszóval: szinte kapitalista módon a nyereségesség is számított.⁶ Érde-

gatóság jogutódjaként. In ÁBEL Péter, szerk., *Új filmlexikon* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971), 324.

⁴ GÁL Mihály, „A vetítést vita követte” (Budapest: Gondolat Kiadó, 2015), 18.

⁵ SOMOGYI Lia, „Egy filmkereskedelmi vállalat – A Hungarofilm története (1956–2001)”, *Filmkultúra* 2005, hozzáférés: 2019. 10. 13., <https://filmkultura.hu/regi/2005/articles/essays/hungarofilm.hu.html>

⁶ Ha egy magyar filmet valamennyi szocialista ország átvesz forgalmazásra, az hozzávetőleg két-két és félmillió forint bevételt jelent. 1945 óta a legsikeresebb exportcikk a

mes megjegyezni, hogy a külföldi film vásárlása jogilag a Mokép feladata volt, a Hungarofilm a nevükben tárgyalt a külföldi partnerekkel. Ám még ennél is fontosabb, hogy lényegében nem volt olyan film, mely nem ment volna át a Hungarofilm rendszerén. Ők szerezték be a külföldi jogtulajdonosoktól a kölcsönköpiákat, melyeket átadásra szántak a Filmátvételi Bizottságnak (FÁB) vagy ritkább esetekben a Filmfőigazgatóságnak, esetleg *ad absurdum* magának Kádár Jánosnak a mozizásához. A legendárium szerint sok esetben ezekről a vendégeskedő, majd legtöbbször visszautasított filmekről „véletlenül” másolatok készültek, és titokban vetítették azokat. Feltehetően az államszocialista filmközvetítésben is megjelent a kalózkodás.⁷

A magyar filmátvétel nem volt problémától mentes, a környező szocialista országokhoz képest is kiszámíthatatlannak számított. Bizonyos filmeket a MOKÉP csak évekkel később, vagy be sem mutatott. A *Híd a Kwai folyón* megvétele például huszonkilenc éven keresztül húzódott.⁸ Sokszor kö-

Körhinta volt, amelyet nyolc szocialista és húsz nyugati országba sikerült eladni. DÓSAI István, „A magyar film külföldön”, *Filmkultúra* 1, 2. sz. (1960): 98–103.

⁷ A kalóz kifejezés a 20. században újfajta többletjelentéssel bővült, ami olyan személyt vagy egyéb tevékenységet jelent, aki vagy ami más szellemi tulajdonát teszi elérhetővé, megkerülve a szerzői jog birtokosát és az annak értelmében kifizetendő jogdíjat, így ez is egyfajta anyagi megkárosításnak feltetethető meg.

⁸ Már 1959-ben sürgette a Filmtudományi Intézet a film bemutatását, ám annak producere, Sam Spiegel, nem akarta szocialista országba értékesíteni. Az enyhülés következtében már az ár volt a legnagyobb akadály. Végül 1984-ben a Magyar Televízió megvette a művet, de nem került műsorba. A jogokat átvette a Budapest Film, majd 1986-ban

vetethetetlen volt, hogy mi miért vagy miért nem mutatnak be, bár általában a művészileg bátrabb, politikailag, ideológiailag problémás filmek, többek között Altman vietnámi háborús satírája, a *MASH*, Buñuel, Cassavetes, Godard, Fassbinder, Hitchcock, Ken Russel egyes filmjei akadtak fent a rostán. A szocialista országok némely rendezőjének (Chytilová, Jireš, Jakubisko, Makavejev, Wajda) bizonyos filmjei szintén nem kívánatosnak minősültek.⁹ A kategóriákba nem illeszkedő filmek úgynevezett limitált forgalmazást kaptak, azaz csak egy-két kópia készült belőlük, és szinte kizárólag a Filmmúzeum vetítette őket. Ilyen alkotásnak bizonyult például az 1971-es *Hegedűs a háztetőn* musical-film. Kézzelfogható tendencia látszik, hogy a Filmátvételi Bizottság szűrőjén a nyugati tőkés országok filmjei közül főleg a biztos bombasikernek tűnők mentek át akadálytalanul. Tehát lényegében kijelenthető: akkor is, most is a bombasikereknek volt a legkönnyebb az átfutása a cenzúrán. Mindemelllett a szocialista országok esetében sem volt sima az ügymenet. A Hungarofilm tevékenységének 1973. évi szöveges értékelésében például Dósa István kitért a szocialista országokkal való üzletkötések problematikájára. Ahogy fogalmazott, a román és a bolgár filmvállalatok a magyar filmátvételi delegációkkal szemben igencsak erőszakosan léptek fel. „Erőszakosságukkal már csak azért sem lehet egyetérteni, mert a magyar filmek átvétele tekintetében mi semmiféle erőszakot nem alkalmaztunk, pedig ők sokkal kevesebb filmet vásárolnak meg tőlünk, mint mi Romániában.”¹⁰ A bolgár vonal terén

került a magyar mozikba. 772 126 nézője volt. In: GÁL, „A vetítést...”, 694.

⁹ GERVAI András, „Elutasítva! – Filmimport a pártállamban”, *Filmvilág* 58, 8 sz. (2015): 28–29.

¹⁰ MNL OL XXIX-1-4, A Hungarofilm Vállalat tevékenységének szöveges értékelése 1969–1980, 1973.

pedig megjegyzi, hogy még a magyar követ-ségen keresztül is próbálták presszionálni a Hungarofilmet. Persze, minden relatív, mivel 1976-ban például kilenc bemutatott magyar játékfilmnek több mint egymillió nézője volt.¹¹ A csúcson a magyar film egyébként a hatvanas években volt: a szocialista országok mozijaiban filmjeink látogatottsága 1963–64 évben például meghaladta a 260 millió főt.¹²

A magyar mozikba bekerülő filmek kapcsán számos alkalommal megfogalmazódtak újságírói kritikák, melyek számos alkalommal a Filmátvételi Bizottságot tették felelőssé a színvonaltalanságért. Dósa István volt a villámhárító, ha nyilatkozni kellett, akkor ő volt a rendszer szócsöve. „Huszonhat országból hozunk be filmet, s ez körülbelül a filmgyártó országok teljességét jelenti. Exportunk viszont mintegy harminchét országba juttatta el a magyar filmművészet alkotásait. Kapcsolatunk a különböző országokkal nem egyforma. Franciaországgal és a Német Szövetségi Köztársasággal általános megállapodásunk van, mely a kölcsönös maximális engedmények alapján segíti a filmcserét. Ugyanakkor például Olaszországban — ahonnan pedig nagyszámú filmet vásárolunk — a hatóságok kifejezetten akadályozzák a magyar filmek bemutatását. Mi mindenesetre arra törekszünk, hogy állandóan szélesítsük kapcsolatainkat. Ennek illusztrálására szolgáljon: most tárgyalunk egyiptomi, ceyloni és görög cégekkel, hogy ezekből az országokból is hozzunk be filmeket. Nem a szokásos frázis, de tényekkel bizonyítható valóság: az a törekvésünk, hogy adottságainkhoz mérten minél többféle s minél jobb

filmekkel gazdagítsuk a mozik műsorát.”¹³ — mondta Dósa egy olyan interjúban, amit mintha maga írt volna meg. Dósa imádott írni, a hatvanas és hetvenes években igen aktív szerepet játszott filmes szakújságíróként is. A *Film Színház Muzsikát* minden évben tudósította Cannes-ból és Velencéből is.

Olykor még egészen markáns hangot is megütött, például a *Filmélet*ben a zsűri alkalmatlanságával magyarázta, hogy Jancsó Miklós *Szegénylegények* című remeke miért nem kapott semmilyen díjat Cannes-ban, pedig azt remélték, hogy így fog történni. „Az idei zsűri összetétele csak a hagyományos jellegű alkotásoknak kedvezett. Mint ismeretes a zsűri többsége franciákból állt, ezek is valamennyien hetven év körüli, még idősebb urak voltak, egy kivételével »hallhatatlanok«, ahogy a francia akadémia tagjait nevezik. Egyiküknek sem volt az életében a legkisebb köze sem a filmművészethez”.¹⁴ A következő év szerencsésebb volt, ekkor rendezői díjjal ismerték el Kósa Ferencet a *Tíz-ezer napért*, amiért Dósa is lelkesedett, még Bikácsy Gergely¹⁵ is hivatkozott rá.¹⁶ Ahogy írta, a Hungarofilm vezetője, Dósa István örömteli cannes-i beszámolójában figyelemre méltó tisztánlátással jegyezte meg: „A film értékéből és Kósa Ferenc érdemeiből semmit nem von le az, hogy a film vitathatatlan kvalitásai mellett a díj elnyerésében

¹³ „Hogy kerülnek hozzánk az új külföldi filmek?”, *Film Színház Muzsika* 1, 16. sz. (1957): 8.

¹⁴ DÓSAI István, „A Szegénylegények Cannes-ban”, in *Filmélet*, szerk. KERESZTURY Dezső et aliii, (Budapest: Magvető Kiadó, 1967), 304–306.

¹⁵ Bikácsy Gergely Balázs Béla-díjas magyar író, film- és irodalomkritikus, esszéíró, filmesztéta, filmtörténész, dramaturg, szerkesztő, színész, egyetemi tanár, a magyar esszéirodalom jelentős képviselője.

¹⁶ BIKÁCSY Gergely, „Mítoszok és parabolák”, *Beszélő* 2, 10. sz. (1982): 94.

¹¹ GANTNER Ilona, „A magyar film a világban”, *Népszava*, 1977. december 23. 105. évfolyam, 6.

¹² DÓSAI István, A magyar film külföldön, *Filmkultúra* 7, 2. sz., (1966): 26–32, 27.

még egy sor tényező szerencsés találkozása is közrejátszott. Tavaly hallatlan igazságtalanság történt, amikor az azóta világhírű *Szegénylegények* nem nyert Cannes-ban díjat. A *Tízezer nap* díjában benne van a fesztivál bocsánatkérő önkritikája a tavalyi méltánytalanság miatt.¹⁷ Hogy ez a megnyilvánulás mennyire volt személyes vélemény, vagy esetleg némi háttérlobbiról szóló vallo-más, felderítetlen. Bár maga Jacsó Miklós is elismeréssel beszélt Dósairól. „Akkoriban találták ki – gondolom Aczél –, hogy a Kádár-rezsimnek, amely 1962 után kezdte magát valamennyire konszolidálni, és megpróbálta véres kezeit valamennyire megmosni a patokban, hogy jót tenne a közhangulatnak egy kulturális vagy egy kvázi kulturális háttér. Ebben igen nagy szolgálatot tehetne a film, mert ez nemzetközi kitekintési lehetőséget is adott. Ehhez megtalálták később a megfelelő menedzsert, Dósai Istvánt. (Sokan azzal támadtak bennünket, hogy igazából Dósai csinált a magyar filmből magyar filmet, mert neki sikerült elterjesztenie a világban, hogy ezek a filmek milyen nagyszerűek.)”¹⁸ Az biztos, hogy Dósait nagyra becsülték Cannes-ban, elvégre háromszor is volt zsűritag: 1965-ben a rövidfilmekről döntött (ezzel ő volt az első magyar, aki meghívást kapott a grémiumba), csakúgy, mint 1972-ben. 1984-ban pedig a nagyfilm-es zsűriben kapott meghívást¹⁹ – ezzel a három alkalommal Dósai abszolút rekorder.

Nem mellékesen a Dósai által dirigált Hungarofilm Vállalat kereskedelmi tevékenységén túl a magyar játék- és rövidfilmek kül-

földi, nem-kereskedelmi terjesztését is intézte: részvételeket fesztiválokon, filmnapok szervezését és lebonyolítását (ezekről az eseményekről a beszámoló írások száma is igen magas), kapcsolattartást a külföldi filmes sajtóval, idegen nyelvű filmpropaganda-anyagok készítését.²⁰ Ezt a tevékenységet, melyet ma már a programming szóval jellemzünk, a cégen belül az úgynevezett propagandaosztály végezte. A külföldi újságírókkal és fesztiválszervezőkkel elsősorban Cannes-ban vették fel a kapcsolatot, így amikor elindult a Magyar Játékfilmszemle 1965-ben, szinte egyértelmű volt, hogy sokukat meghívják az eseményre. Ezzel megteremtettek egy hagyományt: számos magyar film azért tudott kijutni külföldi fesztiválokra, mert a nagy fesztiválok program-merei és a legfontosabb kritikusok idejekorán láthatták azokat – a külföldi újságírók idecsábítása Dósainak kifejezetten primer projekt volt. Míg egy több mint száz fővel dolgozó cég vitte az alapfeladatokat, Dósai, mint igazgató igen tekintélyes diplomáciai- és lobbitevékenységet folytatott belföldön és külföldön egyaránt – mint azt már a romániai és bolgár kollégákkal való üzletelés ecseteléséből korábban bemutattam.

Dósai nem rögtön vezérigazgatóként kezdte a szakmát, hanem végigjárta a szakmálétrát: egyszerű értékesítőként indult, majd fokozatosan került a csúcsra. Közvetlen ember volt, profi kapcsolatteremtő képességekkel. Hibátlan személyiségnek azonban csöppet sem gondolnánk Dósai Istvánt. „Erőszakos volt, hisztériás is, sokan nem szerették sem a dolgozók, sem a filmalkotók közül, de két jó tulajdonsága elvitathatatlan. Az egyik a kapcsolatteremtő képessége, amivel igen sokat segített a magyar filmnek. Anekdota, de jellemző: a 70-es évek elején, a Belgrádi Nemzetközi Filmfesztiválon a szál-

¹⁷ DÓSAI István: „Cannes 1967”, in KERESZTURY *Filmélet* 325-333.

¹⁸ Jancsó Miklós *életműve* (CD szövegkönyv). Magyar Elektronikus Könyvtár – MEK-00124, hozzáférés: 2019.10.13, <https://mek.oszk.hu/00100/00124/>

¹⁹ Olyan művészek mellett kapott helyet a grémiumban, mint Dirk Bogarde, Isabelle Huppert, Ennio Morricone vagy Jorge Semprún.

²⁰ A nem kereskedelmi funkciót 1993-ig végezte a Hungarofilm, ezután átvette tőle az akkor frissen magalakult Magyar Filmunió.

lodában, a liftben egy farmeres, fekete bőrű fiatalember, hóna alatt filmtekercsekkel, megkérdezi a vele utazó magyar újságírót, honnan jött. Mikor megtudja, hogy az illető magyar, nem azt kérdezi – amint vártuk –, hogy ismeri-e Jancsó Miklóst, hanem azt: ismeri-e „Mr Dozai”-t?”²¹

Az, hogy belföldön a döntéshozók közé tartozott, nyilvánvaló volt a betöltött igazgatói pozíciója kapcsán is. Ám azt, hogy mekkora lobbierővel rendelkezett nemzetközi szinten, nehéz konkrétumokkal alátámasztani. Ebben ad némi segítséget Gervai András interjúja²² Szabó B. Istvánnal.²³ Amikor a forgatókönyvek engedélyeztetéséről volt szó, kiderül, hogy Dósai már abba is bele tudott szólni, hogy tulajdonképpen milyen film készüljön el. „A forgatókönyvet először a stúdió fogadta el, utána felküldték hozzánk. Nekünk hivatalosan csak vétő-jogunk volt: engedélyezzük vagy nem engedélyezzük a gyártásba sorolást. Én is, és a kollégáim – a helyettesem, Föld Ottó, a művészeti osztály vezetői, Hány Ferenc, Bogács Antal, Sajó Zsuzsa és elsősorban a kitűnő Újhelyi Szilárd, mint tanácsadó, aki korábban stúdióvezető, majd főigazgató is volt, továbbá Dósai István, a Hungarofilm igazgatója, Gombár József, a Mokép igazgatója – állandóan olvastuk a forgatókönyveket. Ha úgy éreztem, hogy valami probléma van egy forgatókönyvvel, meghallgattam a felsoroltak véleményét is.”²⁴

Az interjúból kiderül az is, hogy a Hungarofilm igazgatójának köszönhető, hogy tíz évnyi fektetés után sikerült a nyilvánosság

számára elérhetővé tenni Bacsó Péter *A tanú* című szatírját.

„1979-ben Dósai Istvánnal összejátszva, cannes-i trükkal sikerült kiszabadítanunk: meghívtuk a fesztiválra, s ezzel gáblit állítottunk a politikai főnökségnek. Azt nem választhatta, hogy Cannes-ban a világsajtó »ellenünk« discsérjen egy ilyen be nem mutatott filmet, amelyre a megszületése körül bábáskodó vezető kultúrpolitikusok, Újhelyi Szilárd, Rényi Péter, talán Aczél is titokban büszkék voltak, s azt sem, hogy nem engedik ki, ezzel adva témát a világsajtónak a »liberális magyar kultúrpolitika« cáfolására.”²⁵

A magyar kultúrpolitika számára azonban még egy dolog rettenetesen fontos volt: az Oscar-díj. Ennek megszervezése, kilobbizása Dósai feladata volt. Anekdotákból úgy tudni, hogy a menedzser mindent bevetett, hogy Szabó István a díj közelébe kerüljön. Elvégre az is óriási szó, hogy Szabót négy egymást követő filmjéért (*Bizalom*, *Mephisto*, *Redl ezredes*, *Hanus-sen*) jelölték. 1982-ben Szabó István meg is kapta az elismerést. Dósaiék arra számítottak, hogy ez már egy évvel korábban bekövetkezik, ezért az 1981-es díjosztón is ott ült a magyar delegáció, Szabó Istvánnal. Hiba került azonban a gépezetbe: az első magyar Oscar-díjat nem Szabó kapta, hanem Rofusz Ferenc *A légy* című etűdjéért a rövid animációs film kategóriában. Csakhogy Rofusz nem volt tagja a magyar delegációnak, mivel állítólag a korabeli politikai vezetés feleslegesnek tartotta a kiutaztatást.²⁶ A díjat hirtelen elhatározással Dósai vette át és a következőket mondta: "It's not me; I'm so sorry. He got the invitation too

²¹ SOMOGYI *Egy filmkereskedelmi...*

²² GERVAI András, „*Én vittem el a balhét* – Beszélgetés Szabó B. Istvánnal”, *Kritika* 32, 2. sz. (2003): 8–11.

²³ SZABÓ B. István (1942) irodalomtörténész, szerkesztő, politikus. 1975 és 1983 között volt filmfőigazgató.

²⁴ GERVAI, „*Én vittem el...*”, 10.

²⁵ GERVAI „*Én vittem el...*”, 10.

²⁶ Hozzáférés: 2019.10.13, <http://washington.kormany.hu/oscar-winning-hungarians>

late. And I thank in his name. And just one word: Even the short film can be great.”²⁷ Dósai ezekkel a mondatokkal örökre bekerült az Oscar-díjat nyert művészek köszönő beszédeit tartalmazó adatbázisba. Filmtörténeti tényező lett. Az Amerikai Filmakadémia videón is közzé tette a díjátadást,²⁸ de sokkal jobban látszik a ceremónián készült sajtófotókból²⁹ a helyzet abszurditása és a két díjátadó, Alan Arkin és Margot Kidder értetlensége. A bizarr helyzet feltűnt Jerry Moon biztonsági főnöknek, aki bejelentette az esetet a rendőrségnek.³⁰

Az akadémia végül a rendőrség segítségével visszaszerezte Dósaitól a szobrot (raj-

²⁷ Academy Awards Acceptance Speech Database, hozzáférés: 2019.10.13, <http://aaspeechesdb.oscars.org/link/053-16/>

²⁸ Hozzáférés: 2019.10.13, <https://www.youtube.com/watch?v=N7on8dGzDts>

²⁹ Hozzáférés: 2019.10.13, <https://www.gettyimages.com/photos/he-53rd-annual-academy-awards-1981?family=editorial&page=2&phrase=HE%2053RD%20ANNUAL%20ACADEMY%20AWARDS%201981&sort=best>

³⁰ „The head of security at the Academy Awards show said tonight that a stranger walked out of the seats, accepted the Oscar for Animated Short Film, made a brief speech and headed out the door with the award. The unidentified man escaped into the night, according to the security chief, Jerry Moon, and was being sought by the police. The incident occurred early in the show. The announcement of the award was made by Margot Kidder and Alan Arkin. The film's producer, Ferenc Rofusz, was expected to accept it. Mr. Rofusz was not in the audience, Mr. Moon said, and the unknown man walked briskly onto the stage, issued a few brief »thank you's«, and walked backstage.” Harmetz ALJEAN, „»Ordinary People« wins the Academy Award for best picture”, *New York Times*, April 1, 1981., 23.

taütöttek a hotelszobájában), majd Rofusz Kádár János külön engedélyével néhány hónappal később kiutazhatott átvenni az Oscar-díját. Nagy kérdés tehát, hogy egy olyan profi, mint Dósai, miért vette át Rofusz díját. Mi szüksége volt erre a nemzetközi reputációval rendelkező szakembernek, akire ma már csak leginkább e, mai szemmel leginkább szégyenteljesnek mondható melléfogás miatt emlékezünk? Egyértelmű, bizonyítható magyarázatot nem fogunk találni, minden bizonnyal maga az elkövető sem beszélt szívesen erről soha. Így csak elméleteink lehetnek. Mivel Dósai István igazi menedzser volt, minden bizonnyal kezelni akarta a helyzetet. Mivel egyértelmű volt, hogy Rofuszt nem engedték ki a ceremóniára bürokratikus indokokra hivatkozva, megtehetet volna, hogy végignézi, amint nem veszi át senki az első magyar Oscar-díjat. De minden bizonnyal átgondolta, ez vajon milyen üzenetet hordozna. Dósai feltehetően minden spekulációt el akart kerülni. Sokkal jobb, ha valaki átveszi a díjat és eltereli ezekről a gondolatokról a figyelmet, kvázi még csírájában. Ezért dönthetett úgy Dósai, hogy beáldozza magát, beáldozza a reputációját. Azt a dicső jövőt, hogy olyan szakemberként emlékezzünk rá, mint annak idején Csala Károly tette: a magyar filmtörténet egyik legnevezetesebb szereplőjeként.

Bibliográfia

- ALJEAN, Harmetz. „»Ordinary People« wins the Academy Award for best picture”. *New York Times*, April 1, 1981., 23.
- ÁBEL Péter, szerk. *Új filmlexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.
- BIKÁCSY Gergely. „Mítoszok és parabolák”. *Beszélő* 2, 10. sz. (1982): 94.
- CSALA Károly. „Dósai”. *Népszabadság*, 1991. október 22., 27.
- DÓSAI István. „A magyar film külföldön”. *Filmkultúra* 1, 2. sz. (1960): 98–103.

- DÓSAI István. „A magyar film külföldön”. *Filmkultúra* 7, 2. sz., (1966): 26–32.
- DÓSAI István. „A Szegénylegények Cannes-ban”. In *Filmélet*, szerkesztette KERESZTURY Dezső et alii, 304–306. Budapest: Magvető Kiadó, 1967.
- DÓSAI István. „Cannes 1967”. In *Filmélet*, szerkesztette KERESZTURY Dezső et alii, 325–333. Budapest: Magvető Kiadó, 1967.
- GANTNER Ilona. „A magyar film a világban”. *Népszava*, 1977. december 23., 6.
- GÁL Mihály. „A vetítést vita követte”. Budapest: Gondolat Kiadó, 2015.
- GERVAI András. „Én vittem el a balhét – Beszélgetés Szabó B. Istvánnal”. *Kritika* 32, 2. sz. (2003): 8–11.
- GERVAI András. „Elutasítva! – Filmimport a pártállamban”. *Filmvilág* 58, 8 sz. (2015): 28–29.
- „Hogy kerülnek hozzánk az új külföldi filmek?”, *Film Színház Muzsika* 1, 16. sz. (1957): 8.
- Jancsó Miklós életműve (CD szövegkönyv). Magyar Elektronikus Könyvtár – MEK-00124, hozzáférés: 2019.10.13, <https://mek.oszk.hu/00100/00124/>
- MNL OL XXIX-1-4, A Hungarofilm Vállalat tevékenységének szöveges értékelése 1969–1980, 1973.
- SOMOGYI Lia. „Egy filmkereskedelmi vállalat – A Hungarofilm története (1956–2001)”, *Filmkultúra* 48, 2005, hozzáférés: 2019. 10. 13, <https://filmkultura.hu/regi/2005/articles/essays/hungarofilm.hu.html>

A BM tekintete és a hiányzó történetek

KELEMEN KRISTÓF

„(...) az ügynök ugyanis egy változó, hol terjedelmesebb, hol csupán lapangó diskurzus szereplője. Ha valahol, akkor az ügynök a Kádár-korszak, a rendszerváltás és a (mindenkori) jelen alkotta idődimenzióban »él«. E beszélgetés rendjét máig a rendszerváltás szabja meg, az ügynök a közelmúltról azóta folyó közbeszéd egyik kulcsszereplője. (...) Az ügynök jelen állapota (vagyis a rendszerváltás óta eltelt ideje, karrierje, pozíciója, stb.) az érdekes. Mert az ügynök e beszélgetésekben nem akármilyen, és főképp nem titkos és fedett, hanem éppen ellenkezőleg: leleplezett és megnevezett (esetleg: gyanúba kevert, sejtetett) ügynök.”¹

Az SZFE államszocialista történetét kutatva elértem az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában (ÁBTL) található ügynöki jelentésekhez. Az ÁBTL mint a nyilvánosság számára titkokkal övezett levéltár egy új forrásanyagot, a korabeli titkosrendőrség ellenőrző tekintetét hozta be a kutatásomba, de hamar rájöttem, hogy az itt található jelentéseket fenntartásokkal kell kezelnem.

Gervai András egy ÉS-ben megjelent írásban állítja, hogy „az állambiztonsági szolgálatok milyen erőteljesen jelen volt a Színház-

és Filmművészeti Főiskolán”,² amelynek érzékeltetésére Fedőneve: „szocializmus” című kötetében³ több főiskolás ügynök együttműködését írta meg a BM-mel, minden esetben megnevezve az egykori tanárt vagy hallgatót, hangsúlyozva az elszámoltatást és felelősségre vonást. Írásait minden esetben az ügynökök személyére fűzi fel, és interpretációjában⁴ az illetők többnyire olvasható motivációkkal rendelkező karakterek, morális ítéletek mentén vizsgálható emberek. A saját kutatásomnak kijelölte a kontextusát, hogy Gervai korábban első publikálójává vált ezeknek a történeteknek, ugyanis a színházi és filmes közegben tárgyalt ügynökdiskurzust maradandóan alakították ezeknek a cikkeknek stílusa és pozíciója.

Doktori kutatásom keretében nem az ügynökök személye, hanem a Főiskola története szempontjából néztem rá az iratokra,

² GERVAI András, „A történet vége”, *Élet és Irodalom* LV., 23. sz. (2011. június 10.), hozzáférés: 2020.05.25, <https://www.es.hu/cikk/2011-06-12/gervai-andras/a-tortenet-vege.html>

³ GERVAI András, *Fedőneve: „szocializmus”* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2010)

⁴ Gervai például így ír Szabó Istvánról: „Igyekszik alapos munkát végezni. Sok információt gyűjt össze, szinte becserkészi áldozatát. Néha mintha valamifajta gyerekes árulkodási vágy is vezetné. Gyakran mintha nem mérné fel, milyen súlyos következményekkel járhatnak az információi. Jelentései nagy részében meglehetősen kategorikusan fogalmaz, gyakran érezhetően egyoldalúan, igazságtalanul ítélkezik. Szívesen kutakodik mások magánéletében, s rengeget bizalmas és kényes információt szállít. GERVAI András, „Mephisto”, in *Fedőneve: „szocializmus”...*, 78.

¹ RAINER M. János, „Vajon az ügynök a kádárizmus szimbóluma – és ha nem, mié?”, in *Az ügynök arcai. Mindennapi kollaboráció és ügynökkérdés*, szerk. HORVÁTH Sándor, 53–63., (Budapest: Libri Kiadó, 2014), 58.

és újra és újra abba ütköztem, hogy homályos vagy egyenesen láthatatlan volt a szövegek pontos kontextusa. Először is a kézhez kapott dossziék tele voltak kitakarással,⁵ másrészt az ÁBTL kapcsán számos városi legenda⁶ kering arról, hogy a rendszerváltás után kifosztották és tömegével tűntek el iratok. A beszélgetéseink során a referensem, Szőnyi Tamás azt állította, hogy a legtöbb nagyobb vagy fontosabb intézményről létezett egy úgynevezett objektum dosszié, amely egybegyűjtötte az azzal kapcsolatos összes jelentést, és elképzelhetetlen, hogy az SZFE-ről ne lett volna. Így mindössze annak feltűnő hiánya, mint projekciós felület marad a kutatók számára, továbbá az a néhány fennmaradt ügynöki vagy megfigyelési dosszié, amelyekben említődik az SZFE közege.

Rainer M. János a magyarországi ügynökdiskurzusban háromféle, az ügynök személyét megközelítő attitűdöt különböztet meg: 1. diabolizáló, ügynökleleplező beszédmód (ide sorolom a Gervai-féle megközelítést), 2. ügynökfelmentő beszédmód, 3. analitikus-

⁵ A szenzitív adatok, például a szexualitással és egészséggel kapcsolatos információk, személyiségi jogok miatt ki vannak takarva, az illető halálától számított harminc évvel később oldják fel ezeket.

⁶ „Az állambiztonsági szervezetek története az iratmegsemmisítések története – mondta Rainer M. János, aki Ungváry Krisztiánnal együtt többször felhívta a figyelmet arra, hogy ezek az utólag nehezen rekonstruálható, kampányszerű tömeges megsemmisítések nemcsak 1989–90-ben, a rendszerváltás zűrzavaros hónapjaiban folytak, de azután még legalább egy évtizedig, azaz az első három szabadon választott kormány időszakában.” [N.N.]: „Rejtve marad a múlt – Eltűnt állambiztonsági iratok”, *Népszava Online*, 2015.03.23., hozzáférés: 2019. 07. 07.

https://nepszava.hu/1052070_rejtve-marad-a-mult-eltunt-allambiztonsagi-iratok

megértő beszédmód. Én a harmadik megközelítést választottam,⁷ tehát a jelentésekben található információkat és történeteket *leleplező* kezelem, amelyeket új narratívákba szervezek és ezáltal eltérítem az ítélezés bűnös/ártatlan tengelyéről.

Ennek megvalósításához hozzásegített, hogy az ÁBTL-ben folytatott kutatásomat nem személyekre fókuszálva folytattam. A Levéltárban ugyanis az egyes dossziék – legalábbis az SZFE-vel kapcsolatos anyagok – a megfigyelték és a megfigyelők mentén szerveződnek egységekbe, a borítón legtöbbször egy adott személynek a BM rendszerében rögzített álneve olvasható,⁸ így a kutatók automatikusan onnan kezdik olvasni a jelentéseket, hogy ki írta vagy kiről írták azokat. Az Állambiztonság archiválási módszere által egymás mellé került iratok így egy konkrét személy adott időszakon belüli történetét – vagy legalábbis annak egy szeletét – szervezik narratívává, amely ma újraolvasva félrevezető lehet, már csak azért is, mert öntudatlanul is az államszocialista titkosrendőrség által felkínált rendszerben kezdünk el gondolkodni a különböző jelentésekről.

Művészet mint kutatás: Megfigyelők

Az ÁBTL aktáit a művészet mint kutatás módszertanával olvastam újra: kiválasztottam egy konkrét történetet a Főiskolával kapcsolatos ügynöki jelentésekből, és készítettem abból egy színházi előadást *Megfigyelők*⁹ címmel. A következőkben ennek a

⁷ RAINER M. János, „Vajon az ügynök...”, 61.

⁸ A megfigyelték és az ügynökök álneve az ÁBTL-ben feloldható, de az általam olvasott, korábban már kutatott dossziék esetében erre nem volt szükség: ha magából a dossziéből nem is derült ki, más forrásból tudtam, hogy kik állnak a BM által adott nevek mögött.

⁹ A produkciót a Trafó Kortárs Művészetek Házában mutattam be 2018. november 24-én, hozzáférés: 2019. 07. 05,

folyamatát fogom leírni, amellyel több cé-
lom van: egyrészt a forrásközlés, mivel az
idézett ügynöki jelentések csak az ÁBTL
nem nyilvános irattárában olvashatók, méte-
res vastagságú dossziékban. A kutatás felté-
tele nem csak az olvasáshoz szükséges en-
gedély, hanem a megfelelő mennyiségű idő
is, amíg a számos releváns és irreleváns in-
formációt hordozó iratokon keresztüljutok.
Ezért az általam fontosnak tartott idézeteket
egy saját rendszerezés mentén olvasásra fel-
kínálom. Másrészt az alkotói folyamat során
és annak utólagos visszafejtése mentén ku-
tatói tézisek váltak számomra világossá,
amelyek mind az ÁBTL iratok értelmezésé-
hez, mind az SZFE intézménytörténeti vizs-
gálatához hozzáadhatnak.

A *Megfigyelőkhöz* az ÁBTL-ben található
K-2040, Mt-428 és a Bt-882 jelzésű dossziék
adták a fő inspirációt, az ezekben található
iratok többsége 1965 és 1967 között keletke-
zett. Ezeket a valós személyek neve nélkül
idézem, tehát az ott olvasható neveket, ál-
neveket vagy kezdőbetűket kihagyom, he-
lyettük a célszemély, ügynök-osztálytárs, ügy-
nőknő és menyasszony kategóriákat haszná-
lom dőlten szedve.

A raktári jelzetek egy kutató (K),¹⁰ egy
munka (Mt)¹¹ és egy szervezési (Bt)¹² dosz-

<https://trafo.hu/programok/megfigyelok>. Az
előadás a Budapest Főváros Önkormányzata
által életre hívott Staféta Pályázat segítés-
gével jött létre, továbbá a Nemzeti Kulturális
Alap és a Katona József Produkciós Pályázat
is támogatta a megvalósulását. A produkciót
meghívták a szegedi Thealter Fesztivál, a
prágai Palm Off Festival, a drezdai Fast
Forward Festival, a dunaPart5, az Ördögkat-
lan Fesztivál és a New York-i Hungary Live
Festival programjába.

¹⁰ Egy adott célszemély tanulmányozása cél-
jából gyűjtött iratokat tartalmazó dosszié.

¹¹ Egy-egy ügynök munkáját, az általuk adott
jelentéseket az M dossziék gyűjtik egybe, az

sziét jelölnek, amelyek ugyanahhoz a törté-
nethez kapcsolódnak: az 1965/1966-os tan-
évben egy magyar származású, brit állam-
polgár (a továbbiakban *célszemély*) vendég-
hallgatóként érkezett Herskó János akkori
másodéves filmrendező osztályába.¹³ A ma-
gyar állambiztonsági szervek érdeklődését
azonnal felkeltette, és már a londoni kérvé-
nyezésétől kezdve figyelemmel kísérték az
útját. Az Állambiztonság Londonban műkö-
dő operatív tisztjei még a beutazása előtt el-
beszélgettek vele, és megtudták tőle, hogy
később vissza szeretne térni az akkori mun-
kahelyére, a BBC-hez, és „megállapodott a
szerkesztőkkel, hogy magyarországi tartóz-
kodása alatt a »Site and Sound« (A brit Film-
intézet lapja) és a »Films and filming« c. la-
poknak cikkeket fog írni”.¹⁴ Ez még nem
adott volna okot gyanúra, de egy másik je-
lentésben az is olvasható, hogy tudomásukra
jutott, hogy a brit férfit „az angol Külügymi-
nisztérium (Foreign Office) megbízta, hogy a
magyar filmipar helyzetéről tájékoztatást

M-hez illesztett t jelzés a külföldi ügyekre
vonatkozó dossziékat jelöli.

¹² Az Állambiztonság az ügynökök beszerve-
zését előkészítő iratoknak nyitott B-dosszié-
kat (benne környezettanulmányok, az ügy-
nökjelölttel és annak környezetével lefolyta-
tott beszélgetések leirata, stb.), a B-hez il-
lesztett t jelzés a külföldi ügyekre vonatkozó
dossziékat jelöli.

¹³ Az osztály 1964-től 1968-ig járt a Főiskolá-
ra, és Böszörményi Géza, Csányi Miklós, Dr.
Kis Gyula, Ember Judit, Grunwalsky Ferenc,
Jeli Ferenc, Lovas Gábor, Maár Gyula,
Mihályfy László, Szalkai Sándor, Szomjas
György, Szurdi András és Vajda Béla szerez-
tek végül diplomát (forrás: SZFE Anya-
könyv). A felsorolt személyek között se az
ügynök, se a megfigyelt személy neve nem
szerepel, ugyanis végül egyikük sem kapott
az osztállyal együtt diplomát.

¹⁴ K-2040 ÁBTL 256.

adjon.”¹⁵ Az állambiztonsági szervek mind-ezek alapján arra gyanakodtak, hogy a vendéghallgató Magyarországon az angol hírszerzésnek kémkedik, ezért számos csatornán megfigyeltették, legfőképp egy osztálytársán keresztül, akit eleinte társadalmi kapcsolat-ként¹⁶ kérdeztek ki, majd 1966. április 15-én beszervezték,¹⁷ és ügynökként foglalkoztatták (a továbbiakban *ügynök-osztálytárs*).

A saját kutatói pozícióból az előadás legfontosabb alapvetése az volt, hogy egy olyan narratívát hozzak létre, amelyben az adott helyzetek és történetek leválnak a Levéltárban található iratok valós referenciáiról, tehát az archív anyagok színpadi feldolgozását egyfajta „vissza-anonimizálási” folyamatban kezdtem el strukturálni: a talált leleteket fikciós keretbe helyeztem és színpadi dialógusok mentén történetté szerveztem, abban újra és újra utalva a jelentések mögötti valóság hozzáférhetetlenségére.¹⁸

¹⁵ K-2040 ÁBTL 42.

¹⁶ „Társadalmi kapcsolatnak nevezzük az olyan személyt, akivel a hírszerzőtiszt, vagy titkos munkatárs idehaza, vagy külföldön, esetleg hazai bázisról külföldön, folyamatosan kapcsolatot tart fedéssel, vagy fedés nélkül és segítségét igénybe veszi a hírszerző feladatok végrehajtásához.” BORSÁNYI Imre, VÉRTES János, *A hálózaton kívüli kapcsolatok helye, szerepe és jelentősége a hírszerző munkában*, BM III/I. Csoportfőnökség Személyügyi és Kiképzési Osztálya, 1983. 15. (A-3005/37a ÁBTL)

¹⁷ Bt-882 ÁBTL 29.

¹⁸ A szöveget 2019 februárjában publikáltam a *Színház* folyóirat online felületén, a korábbi drámamellékletek helyét betöltő havi e-dráma rovatban, hozzáférés: 2019. 07. 05, <http://szinhaz.net/2019/02/11/uj-e-drama-kelemen-kristof-megfigyelok/> Első körben a *Megfigyelőket* nem olvasható, hanem a készülő előadásban elhangzó szövegnek írtam meg, ennek ellenére a *Színház* folyóirat felületén történő publikáció és a szakma által

A tartótiszt munkája mint színházi praxis

Az említett három dossziében egy-két kivételtől eltekintve olyan szövegeket találtam, amelyeket a BM tisztje rögzített, tehát az ezekben olvasható információk és események elsőszámú narrátora a tartótiszt volt. Az ő operatív (szervező és archiváló) munkáját figyelve jutottam el oda, hogy az epikus jellegű, több száz oldalas szöveggyűjtemény ideális alapanyaga egy színházi előadásnak, ennek pedig legfőbb oka az a (színházi gondolkodásból közelítő) felismerés volt, hogy az említett tiszt munkája sokszor az írói és rendezői szerepkört juttatta eszembe, amikor az operatív munka szabályainak megfelelően, az ügynököket is instruálva helyzeteket generált, majd azok kimenetelét utólag rögzítette. Jákfalvi Magdolna tézisé¹⁹ olvasva pedig láthatóvá vált számomra a tartótiszt munkája és a szocialista realista színházi hagyomány közötti hasonlóság: gyakran előfordult ugyanis, hogy a BM a valóság felderítése helyett a valóságépítés mentén szervezte a praxisát.

A konspirált munka lényege a színlelés és illúziókeltés volt, mivel minden a nyilvános-

odaítelt díjak (elnyerte a Színházi Kritikusok Céhének legjobb új magyar dráma és legjobb független előadás díját – előbbi megosztva –, továbbá a Radnóti Zsuzsa által alapított Kortárs Magyar Dráma-díjat) drámaként kanonizálták. A fejezetben szöveggönyvként hivatkozom a leírt anyagra, miközben nem utasítom el a drámaként történő definíciót sem.

¹⁹ „A valóság észlelése helyett a valóság építése válik ideológiai és játéknyelvi folyamatá, a színház pedig politikai gyakorlótereppe. A realista színház a szocialista gyakorlatban nem mutatja a valóságot, hanem építi, tehát az emlékezet textúrája a valóságészlelés és valóságépítés során szövődik olyanná, amilyené.” JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szennvedélye*, DSc-értekezés, Budapest, 2019. 5.

ság előtt történt, leggyakrabban presszóban vagy álcázott K-lakásokban. A rendszerváltás után nyilvánosságra került állambiztonsági oktatófilmek²⁰ példáiban is ez a teatrális gondolkodásmód jelent meg:

„Gyakorlati példánkban a célszemély kapcsolataival egy presszóban találkozunk. Feladatunk, hogy együttlétüket dokumentáljuk. A presszóba érkező figyelőpár olyan asztalhoz ül, ahonnan mindvégig figyelemmel kísérhetik a személyek tevékenységét. Magatartásuk, viselkedésük a presszó többi vendégéhez hasonló. A fotózást asztalra helyezett álcázott géppel végezzük, ügyelve arra, hogy a táskák elhelyezése és levétele minden esetben legalizálva legyen.”²¹

A konspirált munka egyik legfontosabb módszere volt a *legendákkal*²² történő elfe-

²⁰ A BM Filmstúdió oktatófilmjeit elsősorban a belügyi állomány számára készültek, amelyekben többek között az ügynökbeszerzés fogásait, a házkutatás és lehallgatás technikáit, a megfigyelés és személyi követés megfelelő trükkjeit mutatták be, de propaganda célú játékfilmeket is forgattak. A filmek nagy részét belső, belügyi dolgozók készítették, de olykor feltűntek ismert színészek is ezekben, mint Juhász Jácint, Avar István, Garas Dezső vagy Sinkovics Imre, hangalámondásban pedig Básti Lajos, Csákányi László, stb. A BM-filmek ma az ÁBTL-ben és az OSA Archívumban találhatók meg.

²¹ Részlet Az *ügynök élete* című dokumentumfilmből (Papp Gábor Zsigmond, 2004), amely BM-oktatófilmekből vett jelenetek felhasználásával készült. 11:26–12:12

²² „legenda (lat.): népi hagyomány vagy vallási elbeszélés egy személyről vagy eseményről. – Kitalált történet, mendemonda. – Hihető és ellenőrizhető magyarázat egy operatív intézkedés vagy kombináció legalizálá-

dés, például a tartótiszt az ügynök-osztálytárral megbeszélte, hogy „az esetben, ha [a célszemély] vagy valamelyik ismerőse »tetten érne« minket, [az ügynök-osztálytárs] mint volt technikumi osztálytársát mutat be, akivel az érettségi óta most találkozott először, és most is véletlenül.”²³ A tartótiszt olykor több személyt is bevont a játszmákba, komplexebb háttértörténeteket talált ki és bonyolultabb helyzeteket teremtett meg. E tevékenységre példa, amikor egy jól megfigyelhető és bepoloskázható ingatlant próbált kiközvetíteni a célszemélynek,²⁴ vagy

sára. A valóság elemeire épül, és szükség szerint dokumentálható. Dekonspiráció esetén is ragaszkodni kell; – legendásít, legendáz.” *Állambiztonsági értelmező kézikönyv*, szerk. GERGELY Attila, (Budapest: BM Könyvkiadó, 1980) 120. (A-3036. ÁBTL)

²³ Mt-428 ÁBTL 28.

²⁴ „Jelentem, hogy a mai napon [X] elvtárs, a BM Külügyi Osztályától felhívott és közölte, hogy ajánlani tud egy albérletet, ami megfelelné a mi céljainknak. [...] A lakás megtekintése után [Y-nal] beszélgettem és a következőket mondtam el neki: Vagy ma délután, vagy a jövő héten eljövök egy barátommal, aki külföldi személynek fogja a lakást ajánlani. Ezzel kapcsolatban az a kérésem, hogy barátomat mint régi ismerőst kezeljék, ha a külföldivel jön és a továbbiakban is. [...] Amennyiben a személy ideköltözik, alkalmanként mi is eljövünk. Itt [Y] kulcsot ajánlott fel a részemre is, hogy amikor akarunk jöhetünk. Ha a személyhez látogatók jönnek, esetleg nők, ne legyen kifogásuk ellene, míg normálisan viselkednek. [Y] megjegyezte, ha nem csinálnak banzájt, ide jöhetnek, ő megérti, hisz fiatalok. A lakásért 800 forintot kérjen, ha a személy sokallja, engedje le 700 forintra, ha azt is sokallja, mondja neki azt, hogy gondolkozik rajta, jöjjön vissza 2-3 nap múlva. Erről engem értesítsen. [Y] 700 forintnál olcsóbban a lakást nem adja oda, így [az ügynök-osztálytárson] keresztül pró-

amikor egy hölgy partnert (továbbiakban *ügynöknő*) vezetett be mellé azzal a céllal, hogy elcsábítsa és kompromittáló információkat szerezzen tőle.

Jelenetírás egy ügynöki jelentés alapján

A következőkben egy konkrét példán keresztül mutatom be azt a folyamatot, hogy hogyan alakult át egy ügynöki jelentés színpadi jelenetté. Azért ezt a példát választottam ki, mert itt támaszkodtam leginkább az eredeti irat szövegére, annak mondataira, és ezáltal jól lekövethetővé válnak a más levéltári forrásból származó kiegészítések (ezeket lábjegyzetben jelzem) és az írói fantázia átírásai. Nem a mondatról mondatra történő elemzést alkalmazom, hanem a főbb gondolatmenetekre fókuszálok, amelyek mentén egyik anyagot a másikká alakítottam.

1966. március 8-án az Árpád-híd Espresso-ban az Állambiztonság tisztje a BRFK-től kölcsönvett egy ügynöknőt:

„A továbbiakban felhívtam az ügynök figyelmét, hogy amit mi beszélünk és a feladat, illetve minden, ami azzal kapcsolatos, nem tartozik senkire, még tartójára sem. Az ügynök ezt megértette. Majd vázoltam feladatát, tehát hogy egy nyugati állampolgárral kell megismerkednie és el kell érni-e [sic!], hogy nevezett személy a bizalmába fogadja. A célt, illetőleg feladatot három pontban jelöltem meg számára: 1. Költekezésbe vinni a személyt. 2. Lehető legjobban megismerni, tehát hol dolgozott, kik voltak a kollégái, barátai, terveit, stb. 3. [szenzitív adatok miatt kitakarva]. [...] Ezekután az ügynökkel megbeszéltem, hogy feladatával összefüggésben 1966. március 9-én 12 órától 19 óráig és március 10-én 9

órától 20 óráig a lakásán tartózkodjon lehetőleg úgy öltözve, mintha utazna és egy nagyobb kézitáska is legyen nála, mivel valószínű, hogy elvisszük »egy kis kocsikázásra«. A továbbiakat majd akkor megbeszéljük. Az ügynök ezt megértette és közölte, hogy az utasítás szerint jár el. [...] Fentiek után megállapodtam vele abban, hogy vagy én, vagy más fogja az említett két napon keresni lakásán. Ha más keresi, annyit fog a köszönés után mondani, hogy »ha van kedve kocsikázni, most elvinném, ráérek«. Ő az ismeretlent ismerősként fogja üdvözölni és eljön vele.”²⁵

Az ügynöknő bevezetési akciója végül sikeresen lezajlott: Balassagyarmatra autóval követték a célszemélyt, aki egy forgatásra ment, és az ügynöknőnek egy parkolóban kellett megszólítania őt. A helyzethez a következő legendát dolgozták ki: „Nagyanyját jött látogatni Budapestre, aki itt fekszik kórházban, azonban közölték vele, hogy komplikációk léptek fel, Budapestre, a Kékgolyó utcai intézetbe vitték. Mivel tudja, hogy súlyos rákos, minél előbb szeretné meglátogatni.”²⁶ Ekképpen írták meg a szituációt generáló új szereplő belső motivációját, hátterét, később pedig az ügynöknő további utasításokat kapott a randevú lebonyolításával kapcsolatban is.

A jelentésben az ügynöknő és a tartótiszt beszélgetését kizárólag az utóbbi interpretációjában olvashattam, az általam írt párbeszédben viszont a másik szereplő is lehetőséget kapott arra, hogy megszólaljon. Így mindaz, ami az ÁBTL-ben múltba vesző vagy titkosított, az előadás keretein belül életre kelhetett, a nyilvánosság előtt feltárulhatott, továbbá kikerült a tartótiszt interpretáció hatálya alól. Aminek korábban a tartótiszt volt az írója és rendezője, annak mostantól

bálunk [célszemélyre] hatni, hogy a 700 forint nem sok ezért a lakásért.” K-2040 ÁBTL 287.

²⁵ K-2040 ÁBTL 283.

²⁶ K-2040 ÁBTL 313.

én lettem a megalkotója. Ezzel a stratégiával azt demonstráltam, hogy hogyan tudom felszabadítani magam az állambiztonsági iratok saját hatalmi rendszerükön belüli újraolvasása alól, és hangot adtam azoknak a személyeknek, akik mindeztidáig némák maradtak. A jelentésből kiindulva a *Megfigyelők*ben a következő beszélgetés²⁷ játszódik le Horváth hadnagy és Rózsa Erzsébet között:

HORVÁTH: Gondolom, tisztában van azazal, hogy a tőlünk kapott feladatai, illetve minden, amiről mi ketten beszélünk, senkire nem tartozik, még a tartójára sem.

ERZSI: Igen.

HORVÁTH (*félre*): 1965. május 5-én a Mézes Mackóban találkozót tartottam a BRFK Bűnügyi Osztály munkatársával, Hegedűs rendőrőrnaggyal, és átvettem tőle Rózsa Erzsébetet, „Puma” fedőnevű ügynököket. (*Erzsébetnek*) Egy Michael Besenczy nevű nyugati állampolgárral kell megismerkednie esetleges kompromittáló adatok szerzése céljából. El kell érnie, hogy nevezett személy a bizalmába fogadja, és minél többet eláruljon magáról. Ne engedje, hogy felvigye magát lakásra. Ezt addig halogassa, ameddig csak lehet.²⁸

ERZSI: Szűznek mondjam magam?

HORVÁTH: Azért ne essünk túlzásba! Ha a téma szóba kerülne, mondja, hogy ön gátlásosabb annál, hogy ezekről nyíltan beszéljen. Ha Besenczy kezdené türelmét veszteni, esetleg en-

gedjen ezt-azt – de mindent akkor se engedjen.

ERZSI: Érdekel, hogy maga hogyan képzei ezt pontosan. Csak nehogy hibát kövessék el.

HORVÁTH: Szükség esetén mehet a fogdosás. Kézimunka is, de az csak a legvégső esetben. Franciázásról szó sem lehet.²⁹ Ha bármi történne, tegyen úgy, mintha kicsit spicces lenne, és csak azért engedne neki. Május 9-én 12 és 19 óra között és május 10-én 9 és 20 óra között tartózkodjon a lakásán, lehetőleg úgy öltözve, mint ha utazni akarna, mert valószínűleg elvisszük egy kis kocsikázásra. Hogyan lehet magát a lehető leggyorsabban elérni?

ERZSI: A szállásadóm telefonját leszerelelték – rendőri felügyelet alatt van – így a távirat vagy a személyes értesítés a leggyorsabb.

HORVÁTH: Az említett két napon vagy én, vagy más fogja keresni a lakásán. Ha más keresi, ő annyit fog a köszönés után mondani, hogy „ha van kedve kocsikázni, most elvinném, ráérek”. Maga pedig az ismeretlent ismerősként fogja üdvözölni, és eljön vele. Majd az alosztály gépkocsijával követjük a célszemélyt Balassagyarmatra, ahova egy osztálytársával utazik filmforgatás céljából. Magát a kórháznál tesszük ki, ott kell megvárnia őket és a segítségüket kérni, hogy hozzák vissza autójukkal Budapestre. Eddig kérem ismétlje meg!

ERZSI: Kocsikázás, Balassagyarmat, kórház.

HORVÁTH: A következőképpen legendázza mindezt: Balassagyarmatra a

²⁷ *Megfigyelők*-szövegkönyv, 16-18.

²⁸ Ez a szál egy másik jelentésben olvasható megjegyzésből nőtt ki: „[Az *ügynöknőnek*] feladatul adtam, hogy a már megadott magatartási vonalat vigye tovább. A szerdai találkozás során még mindig nem mehet fel [a *célszemély*] lakására.” K-2040 ÁBTL 325.

²⁹ A kutató által olvasható jelentésekben az intim együttlétre vonatkozó kifejezések a szenzitív adatok kitakarása miatt nem fordulhatnak elő.

rákos nagyanyját jött meglátogatni, a kórházban viszont közölték, hogy komplikációk léptek fel, ezért Budapestre, a Kék Golyó utcai intézetbe vitték. Tehát rákos nagymama, komplikációk, Kék Golyó utca. – Szerény, csendes, kulturált magatartást tanúsítson.

ERZSI: Mindenben az utasítás szerint járok el.

A jelenet folytatásának ötlete a jelentéshez fűzött tartótiszt megjegyzésből bomlott ki:

„Az ügynök – kit én korábbról (1960-tól) ismerek, amikor a Somogy megyei RFK őrizetbe vette – a találkozó elején meg volt lepődve, majd később közölte, hogy örül a találkozásunknak és annak, hogy így találkoztunk a presszóban. Ezt arra értette, hogy nem úgy, mint amikor őrizetben volt. Közölte azt is, hogy mindent el fog követni annak érdekében, hogy a feladatot sikeresen hajtsa végre, már csak a régi ismeret-ségre való tekintettel is.”

Az ilyen és ehhez hasonló rövid megjegyzések hozták létre azt a krimidramaturgiai konstrukciót, amelyben a szereplőknek közös múltjuk és titkaik lettek. A *Megfigyelők*-ben ezek többnyire kifejtetlenül maradtak, így érzékeltetve az ügynöki jelentésekben lévő hiátusokat és teret hagyva a befogadói továbbgondolásnak.

A tartótiszt nem csak a különböző konspirált helyzeteket és a legendázást konstruálta meg lépésről-lépésre, hanem olykor az ügynökök viselkedését is instruálta – ahhoz hasonlóan, ahogy a rendező előkészít egy jelenetet vagy egy improvizációs helyzetet. E két közeg – a belügyi és a színházi/filmes – evidensen egymás mellé került azokban a beszélgetésekben, amikor az ügynök maga is jelenetírással és színészvezetéssel foglalkozó művészember volt: az egyik jelentés-

ben a tartótiszt azt kérte az ügynök-osztálytárostól, hogy az „igyekezzon olyan helyzetet teremteni, amelyben [célszemély] feloldódik, például egy kellemes este, ilyenkor a megfelelő pillanatra időzített jó kérdéssel sok mindent el lehet érni. [Az ügynök-osztálytárs] erre azt mondta, hogy ezt ők a megfelelő dramaturgiai pillanatnak nevezik, és igyekszik ilyen helyzeteket előidézni és kihasználni.”³⁰ Az ügynök-osztálytárs³¹ és a célszemély mellé bevezetett ügynöknő³² kapott instrukciókat a rövid- és hosszú távú magatartásvonalára vonatkozólag, és a tartótiszt a megfigyelés irányát is befolyásolta, például a kém-³³ vagy az ellenforradalmi tevékenységre³⁴ tett utalások különösen érdekesek voltak a

³⁰ Mt-428 ÁBTL 28.

³¹ „Az ügynök kiképzését, [célszeméllyel] szembeni magatartási vonalának értékelésével és újbóli megszabásával folytattam. Az ügynök magatartási vonalának megszabásánál figyelembe vettem eddigi magatartását, és azt, hogy [célszeméllyel] hazatérte után esetleg beszámol osztálytársairól a brit szerveknek és egy ilyen beszámoló lehetőleg a legelőnyösebb színben tüntesse fel az ügynököt az angolok szemében. Ennek érdekében az ügynök úgy állítsa be magát, mint volt horthysta katonatiszt fia, aki azon józanul gondolkodik legalábbis annyira, hogy tudja, hogy nem „ugrálhat” és jobb neki csendben meghúzódni, a KISZ-be belépni és elkerülni az összeütközést ezzel a rendszerrel.” Mt-428 ÁBTL 77.

³² „szerény, csendes, kulturált magatartást tanúsítson. Öltözködjön egyszerűen, szolidan” K-2040 ÁBTL 319.

³³ „folyamatos feladatként adtam az ügynöknek, hogy a lehetőségekhez képest próbáljon visszatérni az u.n. »kém« illetve »könnyű pénzszerzési« témákhoz” Mt-428 ÁBTL 77.

³⁴ „az ügynöknek feladatul adtam, hogy minden olyan jelenségre, hangra vagy jelre, ami ellenforradalmi készülődésre utal, azonnal figyeljen fel és jelentse” Mt-428 ÁBTL 84.

BM-nek. A tartótisztnek, akárcsak egy rendezőnek, jó pszichológiai és (színész)pedagógiai érzékeléssel kellett rendelkeznie, előbbi az ügynökök lélektanának helyes felmérésében és a vele való kommunikációban,³⁵ utóbbi pedig a nevelő munka során volt fontos:

„A gyakorlatnak (gyakoroltatás) a szakmai képzésben ott van elsődleges jelentősége, ahol a hálózati személy kiképzésében a készségek szintjét kell biztosítani. Például szerep átélés, megfigyelő készség, információk megszerzésének készsége, kapcsolatok létesítésével, elmélyítésével összefüggő képességek, az operatív helyzet értékelésének készsége stb. A kapcsolatokat pszichológiailag is fel kell készíteni a feladatokra. A felkészítést a feladat jellegével és a hálózati személy személyi tulajdonságaival, pszichés alkatával összhangban kell végezni. Célja megfelelő akarati és érzelmi állapot kialakítása a feladatokhoz.”³⁶

A keret: kukkolás és kinézés

A konspiráció tehát a tökéletes megtévesztést célozta meg, amelyhez szükség volt az ügynökök minél hitelesebb színészi átélésé-

³⁵ „A nyomozó a találkozón figyelembe veszi a hálózati személy egyéniségét, és a köztük kialakult viszonyt megfelelően igyekszik a találkozó légkörét megalapozni. A beszélgetés tárgyát és a témák sorrendjét befolyásolja a kettőjük között kialakult emberi, munkatársi kapcsolat.” *Kapcsolattartás nyilvános helyeken* (BM Filmstúdió, 1975), OSA Archivum, 394-0-1:1/5, 6:10

³⁶ LAKATOS Sándor, MULIK László, *Az állambiztonsági munkában felhasználható operatív erők, eszközök és alkalmazott módszerek, a hálózat szervezése* (Jegyzet a BM Tartalékos-tiszt-képző Iskola hallgatói részére), (Budapest: BM Könyvkiadó, 1988.) 91. (A-3103 ÁBTL)

re, e mentén viszont a civil életében a színlelés, a titkolózás és a hazugság, összességében az általános bizalmatlanság helyzetei teremtdték meg. Információgazdasági szempontból a tartótiszt hatalmi pozíciója általánosan képződött meg, hogy ő többlettudással látott rá az előidézett helyzetekre és az azok mögött rejlő motivációk bonyolult szövedékére, és ez a rideg, laboratóriumi perspektíva határozta meg a saját kutatói tekintetemet is a dossziék újraolvasása, a valós személyek történetének befogadása során, amely zavarba ejtett – és ez az „alantas pornográfiának” nevezett perspektíva.³⁷

A színészek a szerepmegformálás során a lélektani realista iskolát alkalmazzák, annak is a közelikre építkező, filmes jellegű játékmódját, viszont ebből újra és újra kilépnek: félrek mentén tartótiszt és ügynöki jelentéseket mondanak el a nézőknek, songokat énekelnek, továbbá többször utalnak a belüli munka teatralitására³⁸ és a nézői tekintet hatalmára.³⁹ Az előadásnak ez a rétege

³⁷ TAMÁS Gáspár Miklós, „A titkosrendőri ihlet”, *Litera*, hozzáférés: 2020.05.25., <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/a-titikosrendori-ihlet.html>

³⁸ „Megleshetjük, ahogy a nagy emberi játésművek lejátszódnak – pont, mint a színházban.” *Megfigyelők*-szövegkönyv, 2., „Ha együttműködsz, fedőnevet is kapsz, pont mint a színházban.” *Megfigyelők*-szövegkönyv, 9.

³⁹ SÁNDOR (a közönségre nézve): Eléggé sok vendéget hívtál.

MICHAEL: A vendégek egy része szabad szemmel láthatatlan.

SÁNDOR: Ezt hogy érted?

MICHAEL: Rád nézek, és egy rendes, megbízható, őszinte embert látok. Nem csak az a kérdés, hogy a vendégeink jelen vannak-e. Az is fontos, hogy mit mondunk el nekik.” *Megfigyelők*-szövegkönyv, 22.

„Tudom, hogy ma itt nem lesz baszás. Egyből sejtettem, amikor belépteket. Hogy ti

bekeretezi a játék színházszerűségét és reflektál a kukkolás aktusára. Bár a jelentések olvasásának alapélménye, hogy az ügynöktörténeteket kukucskáló-színpad keretben képzeljem el,⁴⁰ a színészek kinézése szembe megy ezzel – a színpadon álló személyek nagyon is tisztában vannak azzal, hogy megfigyelik őket. Ez egy újabb stratégia arra, hogy kijátsszam az állambiztonsági szemszög hatalmát. A kukucskáló-színpad látszata alakította a teret és a látványt is. A Trafóklub szűk helyiségébe kevés néző fér be (alkalmanként maximum 55 fő) és nagyon közel vannak a színpadhoz, így azt élhetik át, mintha benne ülnének a szereplők intim életterében.

*A jelentések testisége –
egy fiktív homoszexuális ügynök dossziéja*

A szenzitív adatok miatt kitakarással kerül minden olyan mondat vagy szó, amely akár csak utal az elfedni szánt, szexualitással vagy egészséggel kapcsolatos információra. A jelentésekben megtalálhatók olykor testi jellemzőkre vonatkozó leírások, például a Bt-882 jelzésű beszervezési dosszié elején található kérdőívben⁴¹ vagy a célszemélyre vonatkozó figyelési jegyzőkönyvben,⁴² de alapvető-

csak azért jöttetek ide, hogy megverjétek és kiraboljátok a nagy filmrendezőt. (*mutatja a menyasszonya ruháját a közönségnek*) Ez a menyasszonyom ruhája. Tudom, hogy azt szeretnétek, hogy felhúzzam. (*felhúzza*)” *Megfigyelők*-szövegkönyv, 30.

⁴⁰ Lásd erről bővebben TOMPA Andrea, „A dossziék színpadiasága”, *Színház* LIII, 4. sz., (2020. április, 30.): 19-21. című írását.

⁴¹ „Részletes személyleírása: 174 cm magas, közepesen táplált, világosbarna hajú, barna szemű, ovális arcú” Bt-882 ÁBTL 22.

⁴² „Személyleírása: kb. 24-26 éves, kb. 168-170 cm. magas, barna oldalt választott rövidre vágott hullámos hajú, magas homlokú, hosszúkás, kissé telt-arcú, rövid húsos orrú, kissé vastag szájszélű, sovány testalkatú,

en az iratokat olvasva a szenzitív adatok kihagyása következtében az említett személyeknek eltűnik a teste. Ez a tabusítás azért teremt irritáló hiányérzetet a szövegek olvasása közben, mert utalások szintjén rendszeresen szerelmi ügyekről esik szó, például hogy a vendéghallgató szívesen ismerkedett nőkkel,⁴³ és a mellé beszervezett ügynöknőnek is folyamatosan instrukciókat adtak azzal kapcsolatban, hogy mennyire engedheti magához közel a célszemélyt, felmehet-e a lakására.⁴⁴ Mindez maximum a plátói, romantikus kapcsolatok szintjén vált számomra olvashatóvá, de a *Megfigyelők* fiktív tere lehetőséget adott arra, hogy a szereplők közti szerelmi/szexuális hálót mint a cselekmény egyik legfőbb mozgatóját megmutassam.

Az is fontos inspiráció volt a témához, hogy a magyar színházi világban az ügynök archetípusa, Tar Sándor és Molnár Gál Péter nyomán, a melegsége miatt megzsarolt férfi. Az Oral History-ból⁴⁵ és MGP *Coming out* cí-

egyenes testtartású, fürge mozgású férfi.” K-2040 ÁBTL 436.

⁴³ Az aktákban a bevezetett ügynöknő mellett említettek például egy MALÉV-nél dolgozó nőt, akivel a célszemély randevúzott, de végül arra jutott, hogy „nem kell a nő, mivel tetszeni sem tetszik neki, és úgy vette észre, hogy a lány nagyon »ragad« rá. Hogy akkor miért hívta fel? – mert mint mondta az ügynöknek, ráér egy kicsit és még egyszer meg akarja nézni.” (Mt-428. ÁBTL 76.) Ezenkívül a K-2040 jelzésű dosszié 417. oldalától az iratokban rendszeresen előkerült egy debreceni színésznő neve, akivel a célszemély állandó levelezésben volt, és gyakran meg is látogatta őt.

⁴⁴ K-2040 ÁBTL 325.

⁴⁵ TAR Sándor, „Ebből nem lehet kijönni”, *Magyar Narancs*, hozzáférés: 2019. 07. 05, https://magyarnarancs.hu/belpol/ebbol_nem_lehet_kijonni_tar_sandor_iro-63731, VARGA Attila Tibor, *Csók a gőzben* (Budapest: Szerzői magánkiad., 1991), HANZLI Péter, HALMAI

mű, a halála után publikált memoárjából⁴⁶ értesülhetünk róla, hogy az ügynökjelöltek homoszexuális viszonyai ideális kompromitáló adatnak számítottak, és a BM a nyilvános leleplezés lehetőségével kényszerítette őket az együttműködésre. Mindez az ÁBTL-ben egyelőre rejtett marad: bár feltételezhető, hogy az állambiztonsági iratokban a korszak homoszexuális szubkultúrájával és annak megfélemlítésével kapcsolatban sok információt találhatnánk, azok leghamarabb évtizedek múltán válnak majd megismerhetőkké. A *Megfigyelők*ben ezt a jogi helyzetből adódó információhiányt az írói fantáziával pótoltam, és az ügynök-osztálytárs (homoszexualitáshoz nem kötődő) történetével összekapcsolva megírtam egy fiktív homoszexuális ügynök, „Rómeó” dossziéját, akit a darabon belül civilként Somogyi Sándornak hívnak.

Az álnév/szerepnév ebben az esetben mágikus jelentőséggel bír, és Somogyi Sándor identitászavarának legfőbb kifejezője. Horváth hadnagy és Sándor kapcsolata egy presszóbeli találkozással⁴⁷ indul, ahol az első kapcsolatteremtés nem nélkülözi a szexuális feszültséget, majd mindez még erősebben megjelenik a K-lakásban történő, interjúnak álcázott beszervezési jelenetben,⁴⁸ ahol zenehallgatás és whiskyzés közben Sándor számára egy ideig fenn van tartva a Horváth által eljátszott – vagy valóban átélt – illúziója annak, hogy a beszélgetés szexuális együttlétté fejlődhet. Amikor azonban Horváth utal rá, hogy Sándor különböző éjszakai portyázások során férfikkal ismerkedik, ő mereven

tagadni kezd, főleg, amikor Horváth végül kimondja a „homokos” szót, azaz konkrétan is megnevezi azt a kategóriát, amelybe a szexuális orientációja mentén belehelyezi Sándort:

SÁNDOR: Mi közöm nekem ehhez?

HORVÁTH: Tudtad, hogy nyilvántartják ezt? Lehet, hogy sosem kapnak el, de tudják rólad. Benne vagy a rendőrségi nyilvántartásokban. Hosszú évek óta listákat vezetnek.

SÁNDOR: Miféle listákat? Kikről?

HORVÁTH: Sándor, a homokosokról.

(szünet)

SÁNDOR: Ez valami tévedés. Hát én nem – (nevet)

HORVÁTH: Mit nem?

SÁNDOR: Bennem nincs ilyen hajlam. Menyasszonyom van.

HORVÁTH: Ez a kettő nem függ össze.

SÁNDOR: Nem is találkoztam még olyanokkal, akik – szexuálisan effélék.

HORVÁTH: Sándor, ott van rólad leírva feketén-fehéren. Bármikor bárki előszedheti.

SÁNDOR (*próbál könnyed maradni*): Ezt valaki elrontotta.

HORVÁTH: Sándor, most ebbe nem menjünk bele. Ezek hiteles dokumentumok. Azért van szükség ezekre a listákra, mert csak az információk birtokában tudunk megvédeni titeket. Van két férfi, szeretők, egyik megöli a másikat: ha nem lennének róluk információink, milyen nyomon indulnánk el? Értetek csináljuk az egészet. Odafigyelünk rátok, de azért néha mi is kérnénk valamit cserébe – mégis csak így igazságos.

SÁNDOR: De hát én tényleg soha az életben –

HORVÁTH (*közbevág*): Múlt pénteken Rác fürdő gőzfürdője. Március 19, Moszkva téri nyilvános vécé. Március 13, Erzsébet híd budai hídfőjénél lévő vécé. Március 6-án éjszaka a Lukács park, majd a

B. Gábor, VARGA P. Ildikó, SEREGÉLY Ágnes, GYÁRFÁS Judit, NAGY Sándor, szerk., *Meleg férfiak, hideg diktatúrák* (Budapest: Civil Művek Közművelődési Egyesület, 2015), TAKÁCS Judit: *Meleg század* (Budapest: Kalligram, 2018)

⁴⁶ MOLNÁR GÁL Péter, *Coming out* (Budapest: Magvető Kiadó, 2020)

⁴⁷ *Megfigyelők*-szövegkönyv, 3. jelenet, 4–5.

⁴⁸ *Megfigyelők*-szövegkönyv, 5. jelenet, 6–10.

Nyugati Pályaudvar végéje. Február 19, Palatinus strand zuhanyzója. Február 5-én szintén a Moszkva téri végé. Hívjam ide a többieket is?

Sándor elsőre elutasító reakciója nem csak a nyilvános lelepleződéstől és megszégyenüléstől való félelemmel függ össze – ugyanis a törvényi szabályozás Magyarországon 1961-től nem büntette már a homoszexualitást, a történetet pedig 1965-re pozicionáltam –, hanem a homoszexuális önmeghatározás államszocialista korszakra jellemző képlékenységevel is. A homoszexuális szubkultúra múltjával kapcsolatos *Meleg férfiak, hideg diktatúrák* című OH-gyűjteményben az utólag megkérdezettek egytől egyig melegnek identifikálták magukat, amely azonnal rávilágít arra, hogy az utólag megszólalók a meleg közösségen belül egy szelektált, szűk csoportot reprezentálnak. Az OH nem képes megszólaltatni azokat, akik minderről nem akarnak beszélni, sőt, akik a gyakrabban vagy ritkábban előforduló, azonos nemű személyekkel történt szexuális kapcsolataik alapján nem is kezelik magukat melegnek. A *Megfigyelők*-ben Sándort e láthatatlan tartományban helyeztem el, ahol nincsenek mintái arra, hogy a homoszexualitást mint lehetséges identifikonstrukciót elképzelje maga számára. Így a menyasszonyával, Judittal való viszonya nem kizárólag a heteroszexuális homlokzat fenntartását szolgálja, hanem egy őszintén átélt és a családalapítás iránti vágygal összefüggő magatartásforma. A beosztási jelenet során az életének egy sötétségben megélt, önmaga előtt is kitakart tartománya válik hirtelen *leleplezetté és megnevezetté*.⁴⁹

Horváth a jelenet végén *szerephe lépteti* Sándort, amikor azt mondja, „ha együttmű-

ködsz, fedőnevet is kapsz, pont mint a színházban. Mit szólnál mondjuk ahhoz, hogy »Rómeó«”.⁵⁰ A tartótiszt által adott álnév Sándor számára a két titkos tevékenységet, a szexuálisat és az ügynökít végzetesen egymásba csavarja: Sándor éjszakai meleg hódításaira, sikereire utal, egyfajta ironikus dicséret értük. Sándor így a homoszexuális viszonyokért járó büntetésként élheti meg az ügynöki munkát, amelynek elvállalása visszavonhatatlanul belekényszeríti őt a hatalom által kijelölt szexuális kategóriába.

Az ügynök mint színész

A heteroszexuális homlokzat és a titkos homoszexuális viszonyok kettőssége kapcsolódik a performativitás és a szerepjátszás kérdéseéhez, a darabbéli szituáció viszont akkor válik igazán rétegzetté, amikor Sándornak ügynökként arról a személyről kell jelentenie, akihez szexuálisan a legerősebben vonzódik, miközben a vágyait minden erejével igyekszik eltitkolni. Mindez pedig a Színház- és Filmművészeti Főiskola közegében, ahol a képzésük ideje alatt fiatal emberek próbálják megtalálni a saját alkotói hangjukat, miközben folyamatosan a felvett szerepeik és a művészi önazonosság általuk észlelt állapotai között mozognak. A szerepek közti totális zavart a *Megfigyelők* negyedik jelenete⁵¹ készíti elő, amelyben Sándornak a Színház- és Filmművészeti Főiskola egy vágyott és mostanra látszólag otthonossá tett közegként jelenik meg. Ez az intézmény a maga legendáival, hagyományaival, nagyon összetartó közösségével és a színházi és filmes szakma hálójába történő belépés lehetőségével kijelöli azt a keretet és téthelyzetet, amelyben a *Megfigyelők* cselekménye játszódik. Sándor ebbe a közösségbe szeretne mindenáron tartozni, a tanárok és a hallgatók tekintetében pozitívan viszontlátni és hi-

⁴⁹ Visszaulva itt a Rainer M. által használt két jelzőre, amely az ügynök személyéhez tapad a rendszerváltás utáni magyar diskurzusban.

⁵⁰ *Megfigyelők*-szövegkönyv, 9.

⁵¹ *Megfigyelők*-szövegkönyv, 4. jelenet, 5-6.

telesnek érezni önmagát. Michael a beszélgetést végül a kameralencse által megmutatott személyiség témájára futtatja ki, miközben végig kamerázza Sándort. Sándor filmrendező hallgatóként nyilatkozik arról, hogy mit gondol önmagáról és a saját arcának jelentéséről. Michael a színészi metamorfózis lehetőségére kérdez rá, amit Sándor korábban – a kamera másik oldaláról – sosem vonatkoztatott magára. Michael a szerepjátást a „negatív karakter” behozatalával morális keretbe helyezi, de a valódi tét a személyiség integritása. A *Megfigyelők*ben azt követjük végig, ahogy Sándor az ügyetlenség álcájába bújó, haszontalan ügynökből eljut odáig,⁵² hogy önmaga mentése érdekében vádló jellegű információkat közöl a célszemélyről és a Főiskola közegéről, tehát megtanulja a negatív karakter eljátszását is. Sándor a darab során különböző szerepekbe bújik, a személyiségének különböző szintjei tárulnak fel, és ezek a szintek úgy alakítják át az arca jelentését, hogy ő azzal – a kinézései és kiszólásai által – a nézők tekintetében kényszerűen szembesül. A színészi metamorfózis sikere viszont nem Sándoron múlik, hanem az őt játszó Baki Dánielen. Az előadás kísérletet tesz arra, hogy egy fikciós történeten keresztül a színészi munka leglényegét, az átélés és reflexió váltakozását tegye közlő megfigyelhetővé.

Főiskolai és állambiztonsági hálózatok

A dossziék alapján az Állambiztonsági Hivatal kiterjedt információs hálózatot épített ki a célszemély körül – már a beutazása előtti időktől kezdve –, amelyben a közvetlen környezet tagjai mellett legalább annyira fontosak voltak a kisemberek (portások, főbérlokk, büfések, stb.) és a hivatalos kapcsolatok⁵³ is.

⁵² *Megfigyelők*-szövegkönyv, 13. jelenet, 26–29.

⁵³ „Az állambiztonsági szervek alakítsanak ki rendszeres munkakapcsolatot illetékességi területükhöz tartozó minisztériumok, intéz-

Utóbbira példa, amikor a tartótiszt a Főiskola adminisztratív vezetőségének szóbeli jelentését rögzítette az angol vendéghallgatóról,⁵⁴ vagy amikor az osztályfőnökét, Herskó

mények, vállalatok, stb. azon vezetőivel (továbbiakban: hivatalos kapcsolat), akik beosztásuknál, hatáskörükénél fogva kellő áttekintéssel rendelkeznek az adott terület helyzetéről és készséget tanúsítanak az állambiztonsággal összefüggő adatokat szolgáltatására, az operatív munkát elősegítő egyes személyi és tárgyi feltétel biztosítására.” BORSÁNYI Imre, VÉRTES János, *„A hálózaton kívüli...”*, 12. Az eredeti: A belügyminiszter 09/1975. számú parancsa II. fejezet 7. pontja

⁵⁴ „1966. II. 1-én megbeszélést folytattam [a célszemély] személyével kapcsolatban a Színház és Filmművészeti Főiskola Igazgatójával Vadász elvtárral és a tanulmányi osztály vezetőjével Várkonyinéval. Elmondták, hogy [a célszemély] nagylábon él, lényegesen több pénzt költ mint amennyivel ösztöndíjából rendelkezhet. Gyakran viszi a Főiskola hallgatóit a Vörös Csillag Étterembe, a Fortunába és hívja meg őket lakására. Rendszeresen szállítja a különböző szakok hallgatóit gépkocsijával munkára. Bőkezűsége és gépkocsija következtében a Főiskola közkedvelt személye A Főiskolán már beszélt arról, hogy szeretné meghosszabbítani magyarországi tartózkodását. Ennek anyagi fedezetére vonatkozóan úgy nyilatkozott, hogy egy telefonjába kerül és biztosítva van a szükséges összeg. Általában szereti magát mint befolyásos embert bemutatni, aki több mint egyszerű ösztöndíjas, beszélt széles körben kapcsolatairól az angol külügyminisztériumhoz. Magyarországon széleskörű mozgáslehetősége és ennek, valamint a munka jellegének következtében jó hírszerzőlehetősége van. Sokat profitálhat a kulturális élet híryangát tekintve a hallgatókkal való kapcsolatokból. A szakmai munka révén pedig a lakosság általa megválasztott rétegei közül létesíthet széleskörű kapcsolatokat – mindezt munkája fedezete alatt. Annak következtében, hogy

gépkecsijával segítséget nyújt diáktársainak híryanaghoz juthat azok munkája alapján is. Ez a munka jellegével magyarázható. A Főiskola hallgatói ugyanis mielőtt filmet készítenek, 6-8 órai magnetofonszalagra gyűjtött riportanyagot szednek össze a lakosság téma szerint megfelelő csoportjaitól, és ebből a filmriport elkészítéséhez végül is 15-20 percnyi kiválogatott anyagot használnak fel. Ezek az anyagok az esetek jelentős részében az élet fonákságait vetik fel, amelyeket ezután marxista szempontok alapján értékelnek és magyaráznak. Ezek az anyagok [*a célszemély*] kezében egy ellenséges film, illetve hangriport alapanyagát képezhetik. Vadász elvtárs szerint arra nincs lehetőségük, hogy megakadályozzák az anyagnak az angol nagykövetségre való juttatását. A fiatalok teljesen befogadták maguk közé [*a célszemélyt*] ennek az előbb már említett okon kívül az is a magyarázata, hogy hasznosnak tartanak egy angol barátot, akit megkereshetnek egy esetleges későbbi angliai látogatásuk alkalmával. A Főiskola vezetői látják a veszélyt azonban tenni ellene jóformán semmit nem tudnak. Az az elképzelésük, hogy egy megadott téma alapján filmet készítenek vele, ami leköti idejét és a fogatási időben lehetetlenné teszi, hogy egyedül mászkáljon. A forgatás idején ugyanis egy stábot kap maga mellé. A film elkészítésétől állásfoglalást is várnak. Elképzelhetőnek tartják azt is, hogy nem az igazi érzelmeit adja a filmbe, hanem azt, amit úgy véli várnak tőle a magyar tanárok. Ennek ellenére a film így is hasznos lesz, mert minden esetleges későbbi ellenséges megnyilvánulása esetén azt dokumentumként lehet felhasználni ellene. A Főiskola vezetői elmondták, hogy nyugodtabban lennének, ha [*a célszemély*] nem maradna további egy évi időre. Megjegyezni kívánom, hogy [*a célszemély*] a Főiskolánál lényegesebb körökhöz juthat el tanulmányai ürügyén. Ellenőrzés nélkül és szinte ellenőrizhetetlenül folytathat le hírszerző találkozókat itteni angol ügynökséggel. Szabadon tanulmányozhatja tanuló társait és

Jánost kérdezték ki róla, aki egyértelműen bevédte őt.⁵⁵ Az előbbi iratból a Főiskola működésének egy fontos jellemzője is kiderül: a tartótiszt megjegyzi, hogy a célszemély a „diáktársai közül nem alakított ki egy szűkebb kört a maga részére, mindenkivel jó kapcsolatokra törekszik, ami lehetséges is, mert az egész Főiskolának jelenleg alig másfélszáz hallgatója van.”⁵⁶ Herskón és az ügynök-osztálytáron kívül a Főiskola szakmai-művész közege nem adott információt a vendéghallgatóról, és az iratok alapján feltételezhető, hogy az Állambiztonság meg sem kérdezte őket, valószínűleg a főiskolai háló szűkössége miatt, amelybe nehezebb volt kívülről behatolni, mint egy nagyobb létszámú oktatási intézmény esetében. Ez eltelésben áll Gervai korábban idézett állításával, miszerint a titkosrendőrség erőteljesen jelen volt a Főiskolán.

választhat ki jelöltek riportútjai alanyai közül. Eddig diáktársai közül nem alakított ki egy szűkebb kört a maga részére, mindenkivel jó kapcsolatokra törekszik, ami lehetséges is, mert az egész Főiskolának jelenleg alig másfélszáz hallgatója van.” K-2040 ÁBTL 36.

⁵⁵ Az 1966. január 18-án történt beszélgetés során Herskó azt állította az angol vendéghallgatóról, hogy még nem ismerte meg őt igazán, de dicsérte a marxista ismereteit: „Az évfolyam összetétele politikailag jó, nem tartja valószínűnek, hogy [*a célszemély*] káros befolyást gyakorolna az egyébként 26-28 éves fiatalokra. [*A célszemély*] marxista ismeretekben való jártasságot mutat, politikai felkészültsége a jelek szerint – sajnos – jobb mint a magyar hallgatók átlagáé. Ettől Herskó pozitív eredményt vár, azt, hogy a magyar hallgatók politikai érdeklődése növekedni fog.” K-2040 ÁBTL 35.

⁵⁶ K-2040 ÁBTL 36.

Hálók és hálósobák – az iratok banalitása

Az állambiztonsági kapcsolatok hálózatának nem csak az adott célszemély megfigyelése és értékelése volt a feladata, hanem olykor egymásról is jelenteniük kellett – amelynek révén minden megfigyelő egyben célszemély is lehetett, attól függően, hogy az Állambiztonság érdeklődése éppen milyen irányba indult el. E kettős figyelem mentén épült fel az ügynök-osztálytársnak a szervezési dossziéja (Bt-882), amelyben két gyanút keltő tényezőt is megneveztek vele kapcsolatban: édesapja horthysta múltját⁵⁷ és egy papról készített, főiskolai vizsgafilmjét.⁵⁸

⁵⁷ „Apja volt horthysta katonatiszt (tüzérszertári őrgy.) rendszerünk ellensége, többször volt büntetve, legutóbb 1957-ben izgatásért 1 év börtön.” Bt-882. ÁBTL 24.

⁵⁸ Az ügynök-osztálytárs így foglalta össze saját vizsgafilmjének mondanivalóját: „filmjében azt akarta és azt is mutatta be, hogy egy volt pap, aki a háború alatt katonatiszteknek a háború ellen misézett, aki 10 évet volt Oroszországban fogságban, hogy él most, hogy dolgozik és milyen hatással voltak rá a társadalmi átalakulások. Ez az ember ma egy kórházi mosoda vezetője, elégedett helyzetével, kiváló munkát végez úgy főnökei, mint beosztottjai meg vannak vele elégedve. Humanista, gyűlöli a háborút, és ezért a rendszerért dolgozik, mert ez nem akar háborút, látja a fejlődést, a marxista tanokat jobban ismeri, mint egyesek náluk a Főiskolán, de mind e mellett megmaradt vallásosnak, és ezt ő összeegyeztethetőnek tartja azzal, hogy a rendszerért dolgozzon. Ezt akarta ő bemutatni, és úgy érzi, hogy ezt is mutatta be.” Azt is hozzátette, hogy „az egész film körüli vitáról nem tudott semmit, vele hivatalosan nem beszéltek, tőle semmit nem kérdeztek. Idegenektől, kollégáitól hallotta, hogy a filmjén vitatkoznak, valami nincs rendben vele stb. A filmet félév alatt készítette el, kollégái, tanárai ismerték témáját, mondanivalóját, a fél év alatt soha senki semmi olyan

Lenyomozása közben e témákról többeket is kikérdeztek, például a középiskolás menyasszonyát (a továbbiakban *menyasszony*), akinek az osztályfőnöke a technikum Politikai Bizottságának a titkára volt, és aki megszervezte, hogy a tartótiszt mint a BM tisztje beszélgetést folytathasson a lánnyal az igazgatói szobában.⁵⁹ Egy későbbi jelentésből kiderült, hogy az ügynök-osztálytárs⁶⁰ és a menyasszonya között konfliktusok adódtak, amelyeknek feltételezhetően köze volt a tartótiszt által kezdeményezett beszélgetéshez is. Ami viszont rendkívül meglepő, hogy az ügynök-osztálytárs maga kérte, hogy az Állambiztonság tegyen rendet ebben az ügyben:

„Megemlítette, hogy az utóbbi időben közte és a menyasszonya között a viszony megromlott, menyasszonya kor-

észrevételt nem tett készülő filmjéről, amiket később hallott. Elmesélte, hogy egy alkalommal – legnagyobb megdöbbenésére – hallotta az egyik színész hallgatótól, hogy filmje »fasiszta«. Erre ő válaszolni se tudott. Más alkalommal pedig azt hallotta, hogy őt filmje miatt már ki is »rúgták« a Főiskoláról.” Bt-882. ÁBTL 51-52.

⁵⁹ „A filmügyet felhasználva az igazgató elvtárs szobájában [*a menyasszonnyal*] négy szemközt beszélgetést folytattam le, mint a BM tisztje és a vőlegénye által készített vizsgafilmmel kapcsolatban érdeklődtem. [...] Kérdésemre elmondta, hogy vőlegénye [*az ügynök-osztálytárs*], egy papról készített vizsgafilmet, melyben az emberi erőnyeket emelte ki és mutatta be, egyesek félreértették a film mondanivalóját és azt magyarázták bele, hogy a papot dicséri és hiba nélküli emberként tünteti fel. Azonban – tudomása szerint – ezt az egész filmügyet már a Főiskolán is és a Művelődésügyi Minisztériumban is lezárták.” Bt-882 ÁBTL 42.

⁶⁰ Ekkor még csak ügynökjelölt, de a követhetőség miatt tartom magam a korábban bevezetett kategóriához.

holja és veszekszik vele, hogy miért kellett neki papról filmet készítenie, most lehet, hogy ez miatt nem veszik majd fel az egyetemre. Miért kell neki angol barát, ne barátkozzon [a célszeméllyel], mert az káros lehet számára, hisz tudja, hogy mint volt katonatiszt fia így is van elég baja. Kért arra, hogy amennyiben mód és lehetőség van rá, valamilyen formában segítsünk, illetve nyugtassuk meg menyasszonyát.”⁶¹

A tartótiszt a kérésnek eleget tett, ismét felkereste a lányt,⁶² és próbálta elaltatni a

⁶¹ Bt-882 ÁBTL 56.

⁶² „A találkozó feladata az volt, hogy vőlegénye, [az ügynök-osztálytárs] kérésére megnyugtassuk menyasszonyát és elérjük nála, hogy ne támasszon akadályt a [célszeméllyel] történő barátság elmélyítésében. [A menyasszonynak] elmondtam, hogy múltkori beszélgetésünk óta eltelt idő alatt beigazolódtak szavai és nagyon örülök annak, hogy nem csalódtam benne. Megállapítottuk, hogy vőlegénye rendes, becsületes ember és [célszeméllyel] nincs semmi probléma. Így természetesen annak semmi akadályja, hogy barátkozzanak vele, sőt, az a kérésem, hogy barátkozzanak, járjanak együtt, mivel ők ketten becsületes emberek, jó irányban fognak hatni [célszeméllyel], míg ha nem rendes emberekkel kerül össze, esetleg rossz irányba befolyásolhatják. [A menyasszony] szemmel láthatóan is igen megörült ennek a közlésemnek és elmonda, hogy ne haragudjak, hogy megszegte a korábban adott szavát, nem mondta ugyan el vőlegényének beszélgetésünket, de kérdőre vonta, hogy mit csinált, és miért kell neki angol barát. Most már igazán sajnálja ezt, és örül annak, hogy nem szakadt meg a barátság. Ekkor megkértem [a menyasszonyt], hogy erről a beszélgetésről ne tegyen említést senkinek, még vőlegényének sem. [A menyasszony] azt megígérte és megjegyezte, hogy bízhatok

gyanúját mind az angol vendéghallgatóval, mind pedig a vőlegényével kapcsolatban. Biztatta a külföldivel való barátkozásra, és megkérte, hogy a beszélgetésükről ne tegyen említést senkinek, még a vőlegényének sem – a menyasszony szabadkozott (mint akit rajtakaptak), hogy a korábbi találkozókat sem mondta el a vőlegényének, csak kérdőre vonta a vizsgafilm és az angol barát miatt. Ezen a ponton válik teljesen rekonstruálhatatlanná, hogy ki milyen háttértudással és szándékkal kommunikált az említett három tartótiszt beszélgetés során, vagy azokban a helyzetekben, amikor az ügynök-osztálytárs és a menyasszonya kettesben voltak: hogyan dolgozták fel egymás között, a privát szférájukban az Állambiztonság jelenlétét? Mit tudtak pontosan? Mi az, amit csak éreztek? Mit tehettek szóvá mindebből egymás előtt? A BM tisztje mint párkapcsolati mediátor lépett fel, és hatalmi pozícióból kezelte a konfliktust. Az Állambiztonság érdeklődése arra már nem terjedt ki, hogy az intimitás szintjén hogyan fertőzte meg egy fiatal pár kapcsolatát a titkolózás és a bizalmatlanság.

E három rövid jelentés a maguk kihagyásaival a legfelkavaróbb leletekként jelentek meg előttem, és szembesítettek a tartótiszt interpretáció cinizmusával is: a bonyolultabb emberi érzelmek és motivációk megértése nélkül, azok tudatos ignorálásával, a banalitás szintjén tudtam csak olvasni e két ember kapcsolatát. Ez a leegyszerűsítő stratégia a BM számára praktikussá tette az ügymenetet, a kutatói tekintet számára viszont veszélyessé az utólagos újraolvasást. Somogyi Sándor és menyasszonya, Sárközi Judit viszonyához az inspirációt ezek a jelentések adták, még ha bennük nem is eshetett szó a homoszexualitásról. A szavakkal nem megközelíthető helyzet körüli némaság adta a

benne, annál is inkább, mivel már tudja, hogy [az ügynök-osztálytárssal] nincs probléma.” Mt-428 ÁBTL 31.

kapcsolódást az iratokban megjelenő pár és a szexuális identitás zavart feldolgozni nem tudó Sándor és Judit között. Alkotóként nem az volt a célom, hogy feloldjam a dokumentált szituáció adta feszültséget, hanem hogy azonosulást megképző motivációkat írjak ennek a két szereplőnek, megteremtve így az állambiztonsági akták által megsemmisített emberi méltóságukat.

Olvashatatlan kém történet

Az Állambiztonság számára a három dosszié legfontosabb kérdése az volt, hogy az angol vendéghallgató kémkedik-e a nyugati hírszerzésnek. Minden konspirált tevékenység, információgyűjtés és ügynökbeszerzés ennek megfejtésére irányult. A célszemély pedig a BM figyelő tekintete számára tökéletes projekciós felületnek bizonyult: egy Nyugatról jött, *idegen* fiatalember, akire rá lehetett vetíteni a hatvanas évekbeli kémfilmek tipikus figuráját. A jelentésekben újra és újra felbukkantak a kor paranoiáját jól érzékeltező megjegyzések, amelyekből a tartótiszt próbálta felépíteni a kémtevékenységet alátámasztó narratíváját, például a KKI vendégház portásának éjszakai emlékeiből,⁶³ de a Főiskola vezetőségének korábban idézett

⁶³ A vendéghallgatót a KKI vendégházban (Külügyi és Külgazdasági Intézet vendégháza, a Maros utca 16. szám alatt) szállásolták el, ahol meggyűlt a baja a vezetéssel, mivel rendszeresen érkeztek hozzá éjszakai vendégek, akiket a portásnak igazoltatnia kellett: „Albán szerint 12-én éjjel nagy forgalom volt [a célszemély] lakásán. Este érkeztek vendégei többen, de nem tudja, hogy mikor mentek el. Először egy diplomata rendszámú gépkocsi érkezett, amit egy nő vezetett, vele volt egy férfi. Majd egy másik férfi ment el a kocsival, aki többeket hozott és később bekapcsolódott a fuvarozásba [a célszemély] kocsija is, amit nem ő, hanem valaki más vezetett” K-2040 ÁBTL 30.

szóbeli jelentése is visszaigazolta a BM által keresett sztereotípiákat a mulatozás, a pénz, a külföldi kapcsolatok és a gépkocsi említésével.⁶⁴ Az ügynök-osztálytárs és az ügynök-nő is igyekezett gyűjteni a kémkedésre utaló nyomokat, legyen szó baráti viccelődésről,⁶⁵ egy feledésbe vesző megjegyzésről⁶⁶ vagy egy angol kémfilmről folyó beszélgetésről.⁶⁷ Valószínűleg az utóbbi hatására kérte a tartótiszt az ügynök-osztálytárstól, hogy „ha lesz egy szabad délutánjuk, vagy estéjük, nézzék meg a »Fény a redőny mögött« c. magyar filmet. Értékeljék, beszélgessenek róla, a beszélgetéseknél külön fordítson gondot [...] értékeléseire, ezeket lehetőleg jól jegyezze meg.”⁶⁸ Nádasy László *Fény a redőny mögött* című 1965-ös filmje, amely Szabó Miklós re-

⁶⁴ K-2040 ÁBTL 36.

⁶⁵ „[Az ügynök-osztálytárs] elmondta, hogy [a célszemély] ideérkezése utáni időkben sokat vicceltek vele és ugratták arról, hogy „Te nem vagy kém?”, vagy hogy „Neked van más megbízatásod is mint a tanulás?”. [A célszemély] ezért a viccért nem haragudott meg, egyik kollégájára sem, inkább belement, ami abba jutott kifejezésre, hogy ő is viccesen kijelentette, „és ha az lennék?!” Mt-428 ÁBTL 28.

⁶⁶ „[Az ügynök-nő] megjegyezte még, hogy [a célszemély] az éjszaka mondott neki valamit, ami rendkívül érdekes lenne számunkra, a kémkedéssel kapcsolatos, magába többször is elismételte, hogy ezt ne felejtse el, ez fontos, de aztán... elfelejtette, hogy mit mondott neki [a célszemély], csak arra emlékszik, hogy nagyon érdekes és fontos valamit.” K-2040 ÁBTL 337.

⁶⁷ „Egy angol kém-filmről beszélgetve kijelentette, hogy neki tetszett a film és annak főszereplője, aki egy hontalan ember volt és a kémanyagokat annak adta el, aki többet fizetett érte, nem számított neki, hogy az orosz vagy amerikai, mindenből pénzt tudott csinálni.” Mt-428 ÁBTL 73.

⁶⁸ Mt-428 ÁBTL 77.

gényéből készült, jó példa arra a tendenciára, amelyben a korabeli, szocialista ideológiához nem illeszkedő („imperialista”) nyugati kémfilmeket próbálták adaptálni a magyar viszonyok közé: a *Fény a redőny mögött*ben például egy kempingfelszerelések gyárának álcázott hadianyagüzembe épülnek be az imperialista kémek, velük küzdenek a belső elhárítás emberei. Végül a tartótiszt archiválási munkája révén létrejött három vaskos dosszié, amelyekben felépült egy fikcióval teli, zavaros kémtörténet, a célszemély szávaival élve anélkül, hogy kiderült volna, tulajdonképpen „ki ki volt és végülis ki kit győzött le.”⁶⁹

A BM tisztje hiába próbálkozott éveken keresztül, nem talált egyértelmű bizonyítékot a vendéghallgató kémtevékenységére.⁷⁰ Eközben természetesen nemcsak a kémkedéssel kapcsolatos (vagy kapcsolatba hozható) információkat rögzítette, hanem mindent, amivel közelebb kerülhetett a célszemély személyiségének és motivációinak megfigyeléséhez. Az aktákban különböző nézőpontokon keresztül különböző verziókat és megfigyeléseket gyűjtött össze, és folyamatos bizonytalanság jellemezte a célszemély megítélését, attól függően, hogy kinek milyen volt a viszonya hozzá. Mindez hasonlít az ÁBTL iratokhoz kötődő olvasási élményemhez: az ügynökök és a célszemélyek a

⁶⁹ Utalva a célszemély véleményére a *Fény a redőny mögött* című filmről: „[a célszemély] a »Fény a redőny mögött« című filmet már korábban [...] látta. Véleményt főleg a film technikai, fényképeszeti kérdésekben mondott róla. A cselekménnyel kapcsolatban mindössze annyit jegyzett meg, hogy az angol filmhősök jobban csinálják és, hogy ő tulajdonképpen nem érti még most sem, hogy ki ki volt és végülis ki kit győzött le.” Mt-428 ÁBTL 79.

⁷⁰ Ennek ellenére végül kiutasították: a célszemély 1967. március 4-én hagyta el Magyarországot. K-2040 ÁBTL 631.

BM által felépített narratívákon belül koherensen vagy töredékesen kirajzoltak ugyan egy-egy személyiségképet, de ezek ritkán tudósítanak a helyzetek mélyén lévő motivációikról, túlélési stratégiáikról, hazugságaikról és szerepjátszásaikról, így pedig a rendszerváltás óta a kutatók bárhogy újraolvasgatják őket.

A *Megfigyelők*et is a feloldatlanság alapélménye szervezte: nem egy koherens narratíva mentén építettem fel Michael Besenczyt, hanem egy kívülről értelmezhetetlen motivációktól hajtott, olvashatatlan szerepként írtam színpadra. Pszeudo-személyisége azáltal képződik meg, hogy kivel milyen viszonyba kerül a jelenetek során. Az ügynök-osztálytárs menyasszonyának egyik jelentéséből⁷¹ kiindulva Michael alakjában a szerepjátszás mint életforma tematizálódik: olyan színészként jelenik meg, aki elbújik a szerepei és a rávetített értelmezések mögé.

Összegzés

A levéltári és OH kutatásaim újra és újra szembesítenek vele, hogy milyen ereje van annak, ha valami rögzített és dokumentált, szemben az elszálló, elfelejtődő gondolatokkal és szavakkal. A *Megfigyelők* a kitakarások, a hiányzó történetek köré szerveződött, és a művészet mint kutatás módszertanával kísérletet tettem e hiányok kitöltésére, amelynek része volt az alkotófolyamat rögzítése is. A *Megfigyelők* mint komplex színházi projekt az SZFE-t tárgyaló intézménytörténeti kutatásomból nőtt ki, létrejöttének módszertani összefoglalása ahhoz kínál kortárs megközelítési stratégiákat.

⁷¹ „Elmondta, hogy [a célszemély] egy nagyon jó pofa fiú és jó színész. Csodálkozik is azon, hogy nem színészi szakra ment, pl. egy-két alkalommal a klubban viccet mondott, vagy monologizált, s ezt oly jól csinálta, hogy még az ott lévő színi hallgatók is megdicsérték.” Mt-428 ÁBTL 31.

Bibliográfia

- BORSÁNYI Imre, VÉRTES János. *A hálózaton kívüli kapcsolatok helye, szerepe és jelentősége a hírszerző munkában*. BM III/I. Csoportfőnökség Személyügyi és Kiképzési Osztálya, 1983. (A-3005/37a ÁBTL)
- GERGELY Attila, szerk. *Állambiztonsági értelmező kéziszótár*. Budapest: BM Könyvkiadó, 1980. (A-3036 ÁBTL)
- GERVAI András. „A történet vége”, *Élet és Irodalom* 55, 23. sz. (2011. június 10.), hozzáférés: 2020.05.25,
<https://www.es.hu/cikk/2011-06-12/gervai-andras/a-tortenet-vege.html>
- GERVAI András. *Fedőneve: „szocializmus”*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2010.
- HANZLI Péter, HALMAI B. Gábor, VARGA P. Ildikó, SEREGÉLY Ágnes, GYÁRFÁS Judit, NAGY Sándor, szerk. *Meleg férfiak, hideg diktatúrák*. Budapest: Civil Művek Közművelődési Egyesület, 2015.
- JÁKFALVI Magdolna. *A valóság szenvedélye*. DSc-értekezés. Budapest, 2019.
- Kapcsolattartás nyilvános helyeken* (BM Filmstúdió, 1975), OSA Archivum, 394-0-1:1/5
- LAKATOS Sándor, MULIK László. *Az állambiztonsági munkában felhasználható operatív erők, eszközök és alkalmazott módszerek, a hálózat szervezése* (Jegyzet a BM Tartalékosztiszt-képző Iskola hallgatói részére). Budapest: BM Könyvkiadó, 1988. (A-3103 ÁBTL)
- MOLNÁR GAL Péter. *Coming out*. Budapest: Magvető Kiadó, 2020.
- PAPP Gábor Zsigmond. *Az ügynök élete*. dokumentumfilm. 2004
- RAINER M. János. „Vajon az ügynök a kádárizmus szimbóluma – és ha nem, mié?” In: *Az ügynök arcai. Mindennapi kollaboráció és ügynökkérdés*, szerkesztette HORVÁTH Sándor, 53–63. Budapest: Libri Kiadó, 2014.
- „Rejtve marad a múlt – Eltűnt állambiztonsági iratok”, *Népszava Online*, 2015.03.23., hozzáférés: 2019. 07. 07.
https://nepszava.hu/1052070_rejtve-marad-a-mult-eltunt-allambiztonsagi-iratok
- TAKÁCS Judit. *Meleg század*. Budapest: Kalligram, 2018.
- TAMÁS Gáspár Miklós. „A titkosrendőri ihlet”. *Litera*, 2020. 02.06., hozzáférés: 2020.05.25.
<https://litera.hu/irodalom/publicisztika/a-titkosrendori-ihlet.html>
- TOMPA Andrea. „A dossziék színpadiassága”, *Színház* 53, 4. sz. (2020): 30–31.
- VARGA Attila Tibor. *Csók a gőzben*. Budapest: szerzői magánkiadás, 1991.

Levéltári források

A-3103 ÁBTL
Bt-882 ÁBTL
K-2040 ÁBTL
Mt-428 ÁBTL

Ruszt József: *Vidravas*, 1989

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

Ruszt József utolsó Nemzetis munkája, Galgóczi Erzsébet már 1989-re is feledett, de később kultikus olvasmánnyá vált regényadaptációja, nem képezi a nemzeti színház-történeti kánon részét, 2020-ben azonban erős értelmezői kulcsot kínál az előadás fináléja. Ruszt egy nagy temetési jelenettel zárja az előadást, gyászolók állnak egy koporsó körül és beszédekert mondanak. A történet szerint Dr. Simon Pál temetésén vagyunk 1956-ban, Rajk újratemetésének pillanatában. A bemutató után három hónappal Nagy Imre újratemetésén fog egy Orbán Viktor nevű fiatalember a darabbeli Fiatalemberhez (Bagó Bertalan) hasonlóan tüzes beszédet mondani.

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az 1984-es év sikerregénye volt a *Vidravas*, amely amellet, hogy Galgóczi Erzsébet legelismertebb prózai munkája, jelentős közéleti visszhangot is kiváltott.¹ Galgóczi az 1970-

es évektől a Kádár-rendszer élvonalbeli szerzői közé tartozott: megvalósította a parasztból lett értelmiségi író narratíváját. A párt kulturális vezetése a nagy magyar szocialista realista parasztregény megírását várta a Kossuth-díjas szerzőtől, ehelyett az 1950-es évek politikai és társadalmi visszáságait keményen kritizáló *Vidravast* kapta.² Galgóczi prózaírói elismertsége nem járt színműveinek bemutatásával, így a Nemzeti Színház 1989-es előadása nemcsak kuriózumnak számított, hanem a színházi közegben is újrapozícionálhatta volna Galgóczi munkáit.³ Az 1988/89-es évadban a *Vidravas* volt a Nemzeti Színház egyetlen bemutatója, amely közvetlenül foglalkozott a Rákosi-rendszerrel, és ezen keresztül kapcsolódhatott a rendszerváltás évének politikai kontextusába. Ruszt

falusi kulákcslád egymásba szövődő, egymást átható élettörténetét fogja egybe.” GYÁNI Gábor, „Történetírói nézőpont és narratív igazság”, *Magyar Tudomány*, 2003/1., 20–22.

² „Egy *Thibault-család* kaliberű realista regény jelentette volna Galgóczi pályájának betetőzését, akit minden novelláskötete megjelenésekor figyelmeztettek is erre kritikusai. A szószólói szerep hitelesítését leginkább a reprezentatív nagyregény végezhetné volna el.” SZOLLÁTH Dávid, „Galgóczi Erzsébet szerepdilemmái”, in: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás, MENYHÉRT Anna, 24–43. (Budapest: L’Harmattan, 2005), 38.

³ Galgóczi hat kiadott színművéből kettőt mutattak be a hetvenes években – mérsékelt sikerrel. *A főügyész feleségét* 1970-ben (Kecskeméti Katona József Színház) és a *Kinek a törvényé?*-t 1977-ben (Győri Kisfaludy Színház).

¹ Galgóczi az 1949-ben, a MAORT-perben elítélt Papp Simon (alias Dr. Simon Pál) dokumentumalapú elbeszélését ötvözte egy a Képzőművészeti Egyetemről kizárt parasztlánnyól szóló fiktív, de autobiografikus elemekkel átszótt történettel. „(...) [A] MAORT-ügy regényes ábrázolása abban az időben még némi vihart is kavart maga körül, miután pert akasztottak az íróny nyakába. Az egyik mellékszereplőben önmagára ismerő ávós tiszt ugyanis kifogásolta a regényben róla írottakat, a mű további kiadásából ezért törölni is kellett néhány sort. (...) A regény azonban nem pusztán Papp és a MAORT regényesen megformált históriája; olyan történetet mond el benne az íróny, amely a geológus, a geológus felesége, a kettőjük által megszemélyesített MAORT, valamint egy

József pályájának „átmeneti éveiben” rendezte az előadást, a zalaegerszegi műhely elhagyása és a Független Színpad megalapítása között.⁴ Bár Rusztnak kialakult Nemzeti-konceptiója és rendezői elköteleződése is volt az intézmény felé, a *Vidravas* volt az utolsó Nemzetis munkája.⁵ Az előadás több okból sem tudott olyan meghatározó hatást gyakorolni, mint a regény, és problematikuságával a történelmi emlékezet színházi reprezentációjának kérdéseire mutat rá.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Galgóczi regényéből Böhm György készített színpadi változatot. A *Vidravas* eredeti szövege heterogén: helyenként irodalmian leíró, máshol hosszú párbeszédet tartalmaz, valamint Papp Simon naplórészletit és az ügghöz kapcsolódó különböző dokumentumokat is felhasznál. Ez a stiláris sokféleség érzékelhető marad az adaptációban, de a különböző szövegminőségek nem járnak különböző dramatikus megfogalmazásokkal. A párbeszédes szituációkra épülő hagyományos szövegszerkesztésben disszonánsan hatnak a dokumentumok és a megszólalássá formált, eredetileg a narrációhoz tartozó

részletek. A regény cselekményvezetése nem teljesen lineáris, dramaturgiai csomópontok köré szerveződik: ha egy új szereplő vagy gondolati elem jelenik meg a narratívában, szünetel a főelbeszélés, térben és időben is kitérőket tesz. A színpadi változat ezt az elbeszélésmódot kiegyenesíti, a történetek időrendjét követve rövid jelenetekben párhuzamosan visz különböző szereplőkhöz köthető szálakat, ettől az előadás első fele dramaturgiailag szétesik. A regény főszereplője Rév Orsolya, az ő személyisége fogja össze a széttartó cselekményt. A színpadi adaptáció csökkenti Orsolya jelentőségét, megszünteti markáns nézőpontját. Böhm szövegverziója a történet közéleti, politikai „krimijére” koncentrál (a MAORT-ügyre és Orsolya szervezésére), ezzel eltereli a figyelmet az anyag tágabb társadalomkritikájáról, a paraszti sorból való kitörés küzdelméről, és az 1950-es évek társadalmának szociológiai feszültségéről. Ez a fókuszeltolódás dramaturgiailag indokolatlanná teszi Galgóczi regényének kettős tematikáját, a Rév történetéhez tartozó szövegek egy részét pedig referenciapontok hiányában sematizálja.⁶ A kibillentett narratívászerkezet mellé egy harmadik síkot is rendel az előadás. A jelenetek között Rákosi 1949-es, a Rajk-perről szóló beszédének részletei, majd az előadás befejező részében 1956-os lemondásához kapcsolódó szövege hangzik el nagypolitikai kontextust adva a történeteknek.⁷

⁴ Nánay István nevezte így Ruszt pályájának 1987 és 1989 közötti időszakát. Vö.: NÁRAY István, *Ruszt* (Budapest: Új Mandátum, 2002), 100–106.

⁵ Vö.: ABLONCZY László, „Két Nemzetiben. Találkozás Ruszt Józseffel”, in: RUSZT József, *A Föld lapos és négy angyal tartja. 42 év – 42 megszólalás.* (Veszprém: Veszprémi Petőfi Színház, 2004), 175–182. Valamint RUSZT József, „Merlini rögtönzés’95”. in: RUSZT József, *A Föld lapos...*, 257–262. 1993-ban Ruszt pályázatot nyújtott be a Nemzeti Színház igazgatói posztjára, amit nem sokkal később visszavont. Vö.: NÁRAY István, TUCSNI András, szerk., *Ruszt József. Zalaegerszeg, Független Színpad, 1982–1993.* (Zalaegerszeg: Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, 2014), 223–228.

⁶ Az előadás 130. percében hangzik el Orsolya motivációs tételmondata: „Azt hittem, kiemelkedhetem a környezetemből!” GALGÓCZI Erzsébet, BÖHM György, *Vidravas.* (Budapest: OSZMI, 1989), 92. Mivel ez, a regényben meghatározó narratíva az adaptációban csonkolva, az előadásban pedig teátrális súly nélkül jelenik meg, a szövegrész üres sablonná válik.

⁷ A Rákosi-korszak három hírhedt koncepció tárgyalása volt a MAORT-, a Mindszenty- és a Rajk-per. Vö.: RÁKOSI Mátyás, „A Rajk-bandáról

A rendezés

A nyolcvanas évek végén Ruszt az ország egyik legprogresszívebb rendezőjének számított. Kísérletező előadásait Grotowski szegény színháza felől értelmezte a kritika, és szimbólumokban fogalmazó „szertartásos színháznak” nevezte.⁸ 1990-ben a Szegedi Független Színpaddal hozza létre pályájának egyik emblemikus előadását, a „farmer-nadrágos” *Rómeó és Júliát*. Egy évvel korábban a Nemzetiben konvencionális rendezői eszközöket használ. A jelenetek nagy részét társalgási drámához illő felszíni realizmussal rendezi meg, anélkül, hogy lélektanilag rétegzett figurákat jelenítené meg. Nincsenek koherens szerepívek, kevés a kimagasló színészi pillanat. Egyetlen formanyelvileg izgalmas gesztusként Rákosi hármasság megjelenítését kínálja az előadás. A jelenetek átállása közben hatalmas Rákosi-portré jelenik meg a színpad hátulját betöltő kulisszán, a Rajk-perhez kapcsolódó szövegeket egy Rákosi-báb sziluettje kíséri gesztusokkal a kulisszafal mögött, a második felvonás végére pedig megjelenik az „élő” Rákosi is a színpadon: egy színész sétál be a színpadra, koreografált mozgással, fején egy Rákosi-maszkkal.⁹

(Beszéd az MDP nagy-budapesti aktívájának 1949. szeptember 30-i értekezletén.)” in RÁKOSI Mátyás, *A békéért és a szocializmus építéséért*, (Budapest: Szikra, 1951), 153–192.

⁸ Ruszt előadásainak formanyelvéről bővebben ld.: HUBER Beáta, „Tran(s)zakciók. Ruszt József szertartásszínházának újraolvasása”, in *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE Zoltán, 174–204 (Budapest: Balassi, 2008)

⁹ A színlap a szerepnevek között elsőként tünteti fel Rákosi Mátyást, de az őt alakító színész neve helyén egy „+” szerepel. Rákosi szövegei bejátszásként hangzanak el, paródiaszerűen, Koltai Tamás szerint Ruszt József hangján. Vö.: KOLTAI Tamás, „No, bátya,

Színészi játék

A konvencionális színészi játéknyelv drámai helyzetek megjelenítésére törekszik, erre Sinkovits alakítása a példa. Mivel erre a szöveg csak részlegesen ad lehetőséget, a jelenetek jelentős része ellaposodik, a szövegmondás helyenként erőltetetté, didaktikussá válik. A rövid jelenetekből álló forgatókönyvszerű dramaturgia a történetre koncentrál, de sem a színészeknek, sem a nézőknek nem kínál lehetőséget a szerepívek koherens olvasására. A pályakezdő Juhász Róza alakításában valódi drámai helyzetek hiányában – a szerelemi jelenetektől eltekintve – a fél-szeg, gátlásos Rév Orsolya figurája elszíntelenedik. Hámori Ildikó szentimentális sablonossággal formálja meg Emma asszonyt, aki ezáltal elveszíti a regényben fontos szerepet játszó szociális és morális kontextusát. Béres Ilona magabiztos színészi technikával drámai pillanatok felé törekszik Karolina mellékszerepében, de Gyetvayék szála sem szolgáltat elég dús alapanyagot ahhoz, hogy dramatisztikus csúcspontokkal ritmizálhassa a cselekményt.

Színházi látvány és hangzás

A Csányi Árpád tervezte tér két külön esztétikára esik szét. A gyakori helyszínváltásokat a társadalmi közeget és a térfunkciót egyaránt jelző bútorok beforgatásával teremti meg, így kerülünk konyhából irodába, börtönbe majd hálószobába. A bútorok és rekvizitumok nem naturalista igényűek, jelzésszerűen illusztrálnak tereket, erős vizuális hatás nélkül. A forgón megjelenő, majd eltűnő térrészletek dinamikájánál sokkal meghatározóbb a beékelte Rákosi-jelenetek statikus képi megfogalmazása. A kulisszákra vetített Rákosi-portré, előterében két létrán ülő báb-munkással, illetve a hatalmas, gesztikuláló Rákosi-sziluett

hol vagy?”, *Élet és Irodalom*, 1989. márc. 24., 19.

könnyen dekódolható vizuális megfogalmazását adja a szereplők privát és társadalmi élettörténetét felügyelő, befolyásoló és beárnyékoló hatalomnak.

Az előadás hatástörténete

Az előadás a kritikai fogadtatás szempontjából megbukott. A kritikák elsősorban az adaptáció problémáit tárgyalták és a színészi játék hiányosságait is ezen keresztül értelmezték.¹⁰ A Galgóczi-regény hatástörténetéhez képest az előadás nemcsak alulteljesített, de az öt évvel korábban a téma kapcsán elindult diskurzusban is hátralépett: sematikus ábrázolt egy társadalmi vitákat kiváltó rendkívül összetett problémát – a Rákosi-rendszer emlékeztétét.¹¹

A kritikák 1989-ben teljesen figyelmen kívül hagyták az előadás egyik legerősebb gesztusát, amely 2020-ben értelmezői kulcs lehet. Ruszt egy nagy temetési jelenettel zárja az előadást, gyászolók állnak egy koporsó körül és beszédeket mondanak. A történet szerint

¹⁰ „Galgóczy (sic!) regényének politikai hatása, töltete éppenhogy a történet realisztikus kibontásában rejlik. (...) Ez a dráma csak a színészekben történhet meg, csak a konkrét helyzetekben játszódhat le. Ruszt pedig nem fordít rájuk kellő figyelmet.” MÉSZÁROS Tamás, „A főszerepben: Rákosi”, *Magyar Hírlap*, 1989. március 18. 6. – „Méltatlan lenne azon töprengeni, mi a színész főadata, lehetősége efféle előadásban. Ők valamennyien épp annyit tesznek, amennyit szerepük, pontosabban szerepvázlatuk kíván. (...) S természetesen éppoly sematikusak, mint maga a színmű.” RÓNA Katalin, „Meddig még?”, *Film Színház Muzsika*, 1989. április 1. 15.

¹¹ „[A]mi a Nemzeti Színházban látható, erősen emlékeztet az ötvenes évek közvetlen politikai hasznosságra törő, s utóbb a sematizmus kategóriájával megbélyegzett agitációs és propaganda (...) színházára.” KOLTAI, „No, bátya...”, 19.

Dr. Simon Pál temetésén vagyunk 1956-ban. A Simon Pál figuráját ihlető mérnök, Papp Simon azonban 1970-ben halt meg – ezt a nézők is tudhatták. A temetési beszéd párhuzamot von a MAORT- és a Rajk-per között, illetve az előadás során a Rákosi-báb is a Rajk-ügyről beszélt. 1956 Rajk László újratemetésének éve volt. A bemutató után három hónappal pedig Nagy Imre újratemetésén fog egy Orbán Viktor nevű fiatalember a darabbeli Fiatalemberhez (Bagó Bertalan) hasonlóan tüzes beszédet mondani.

Az előadás adatai

Cím: *Vidravas*; Bemutató dátuma: 1989. március 9.; A bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; Rendező: Ruszt József; Szerző: Galgóczi Erzsébet – Böhm György; Dramaturg: Bereczky Erzsébet; Díszlettervező: Csányi Árpád; Jelmeztervező: Vágó Nelly; Társulat: Nemzeti Színház, Budapest; Színészek: Juhász Róza (Rév Orsolya), Sinkovits Imre (Dr. Simon Pál), Hámori Ildikó (Emma asszony, Simon Pál felesége), Rubold Ödön (Smukk Tóni, ÁVH-s őrnagy), Béres Ilona (Karolina, Gyetvay Gáspár felesége), Fonyó István (Dr. Gyetvay Gáspár), Zolnay Zsuzsa (Mariska, Orsolya anyja), Vereczkey Zoltán (Rév Kálmán, Orsolya apja), Tahi József (Kálmánka, Orsolya bátyja), Trokán Péter (Jurek Sándor, ÁVH-s tiszt), Botár Endre (Ferkó bá'), Szokolay Ottó (Dr. Kanizsai, ügyvéd), Bösze György (Wurmfeld, elvtárs, tanácselnök), Somogyvári Pál (Ügyész), Versényi László (Bíró), Mezey Lajos (Kiss, házmaster), Várnagy Kati (Kissné, Kiss felesége), Miklósy Judit (Vilma néni, handlé), Károlyi Irén (Panni néni), Pataky Jenő (Szónok), Bagó Bertalan (Fiatalember), Fáy Györgyi (Márta, házvezetőnő Emma asszonynál), Rajna Mária (Juli néni).

Bibliográfia

- ABLONCZY László. „Két Nemzetiben. Találkozás Ruszt Józseffel”. In: RUSZT József. *A Föld lapos és négy angyal tartja. 42 év – 42 megszólalás*. Veszprém: Veszprémi Petőfi Színház, 2004, 175–182.
- GALGÓCZI Erzsébet, BÖHM György. *Vidravas*. Budapest: OSZMI. 1989.
- GYÁNI Gábor. „Történetírói nézőpont és narratív igazság”. *Magyar Tudomány*, 2003/1., 20–22.
- HUBER Beáta. „Tran(s)zakciók. Ruszt József szertartásszínházának újraolvasása”. In: *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, szerkesztette IMRE Zoltán, 174–204. Budapest: Balassi, 2008.
- KOLTAI Tamás. „No, bátya, hol vagy?”. *Élet és Irodalom*, 1989. márc. 24., 19.
- MÉSZÁROS Tamás. „A főszerepben: Rákosi”. *Magyar Hírlap*, 1989. március 18. 6.
- NÁNAY István. *Ruszt*. Budapest: Új Mandátum, 2002., 100–106.
- NÁNAY István, TUCSNI András, szerk. *Ruszt József. Zalaegerszeg, Független Színpad, 1982–1993*. Zalaegerszeg: Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, 2014., 223–228
- RÁKOSI Máttyás. „A Rajk-bandáról (Beszéd az MDP nagybudapesti aktívájának 1949. szeptember 30-i értekezletén.)”. In: RÁKOSI Máttyás. *A békéért és a szocializmus építéséért*. Budapest: Szikra, 1951., 153–192.
- RÓNA Katalin. „Meddig még?”. *Film Színház Muzsika*, 1989. április 1. 15.
- RUSZT József. „Merlini rögtönzés’95”. In: RUSZT József. *A Föld lapos és négy angyal tartja. 42 év – 42 megszólalás*. Veszprém: Veszprémi Petőfi Színház, 2004, 257–262.
- SZOLLÁTH Dávid. „Galgóczi Erzsébet szerepdilemmái”. In: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerkesztette KISANTAL Tamás, MENYHÉRT Anna, 24–43. Budapest: L’Harmattan, 2005.

„Véren és bűnökön át...” Martin Kušej rendezéseinek politikussága és pszichoanalitikus olvasata

KÁLMÁN MÁRIA

A karintiai, szlovén származású rendező hivatásválasztását meghatározta a művészet politikusságának tudata és annak szándéka, hogy közvetíthesse azok problémáit, akiknek nincs lehetőségük kimondani azokat.¹ (Opera)rendezéseinek szuggesztív képei rendre felmutatják az elbeszélhetetlent, kísérletet téve, hogy elnyomják a kortárs közbeszédet is oly gyakran tematizáló – arra rátelepedve a gyűlölet nyelvén szóló – politikai frázisok zaját.

A rendező 2001-ben viszi színre a bécsi Burgtheater társulatával Karl Schönherr *Glaube und Heimat* című művét, azonban a kušei inszenírozás az ellenreformáció drámáját, a (lutheránus) hit megvallásával járó otthonvesztés, vagy e hit megtagadását a föld megtartásával jutalmazó (császári) rendelet konfliktushelyzetét a gyűlöletről adott lélektani látleletté, a másikhöz/mássághoz való viszonyulás általános emberi tragédiájává növeszti. A scenográfiát uraló föld- majd sártenger, a folyamatos eső és a szürkés-kékes fényekkel megvilágított üres tér posztapokaliptikus senkiföldjévé változtatja a színpadot, miközben a zsinórpadlásról hulló, szétszórt cipők és bakancsok, a kitelepítésre váró (elűzött) lutheránusok lelassított menetelésének képében a huszadik század európai népiirtásai, kollektív traumái is felsejlenek.

A kušei (vizuális) dramaturgia egy-egy jelenet erejéig mintegy radikalizálja a schönherri

textust:² a szőke, katolikus lovas kérlelhetetlen, militáns felszólítása – „Heraus! Raus aus unserem Land!” – ütközik az ő dehumanizáló tekintete által megképződő m/másik, a sártól fekete, reszkető lutheránus „nur da laß mich sein!”-jével, a felszakadó *sein* sforzatójával.³ A rendezés a véres ruházatú lovas és a sártengerrel szinte eggyé váló Peter Rott alakjával, a kard ereje és a teljes fegyvertelenség, az erős / diadalmaskodó fizikum és a meggyötört, szubmisszív test(tartás), az uralom / hatalom és az alávetettség oppozíciójában zúzza szét a fenyegető m/Másik konstrukcióját, leplezi le a lovasvitéz gyűlöletének és félelmének irrealitását.⁴

² Karl SCHÖNHERR, *Glaube und Heimat: die Tragödie eines Volkes* (Leipzig: L. Staackmann Verlag, 1911).

³ Jóllehet a dramatikus szöveg szintjén kisebb módosításnak tűnhet csak a lovas „Landaus mit ihm!” parancsának (SCHÖNHERR, *Glaube und Heimat...*, 72.) nyomatékossítása a „Raus aus unserem Land!” mondattal, azonban a színrevitel erőteljes képei óhatatlanul felidéznek a hasonló történelmi és kortárs helyzeteket, retorikát.

⁴ A teljesség igénye nélkül, az említettnél is határozottabb dramaturgiai változtatás, hogy a lovas nemcsak kiutasítja az országból Peter Rottot, de felebaráti ölelő karja gyilkos szorításává is válik, mely után egy rögtönzött védőbeszédben felmenti önmagát. A zárójelenetben Christoph Rottot leszúrja a lovas, így – szemben a schönherri textussal – Christoph már csak haldokolva, maga elé meredve nyújthat békülő kezét a lovasnak, akivel Rottné végez egy baltával. A megbo-

¹ Vö. Martin KUŠEJ, „Der Grundgedanke von Theater ist: JETZT”, in *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, hrsg. Barbara BEYER, 129–147 (Berlin: Alexander Verlag, 2005).

Ehhez hasonló módon mutatja fel hat évvel későbbi, zürichi *Varázsfuvola*-rendezése a felső- és középosztály attitűdjét, hiszen Sarastro birodalmából nem egy hang, hanem maga Tamino utasítja ki Papagenot, s „Zurück!” kiáltását ajtócsapódás nyomatékosítja, a fuvola hangjától megszeliődül, rettegett vadállatokat pedig a Nyugat által kizsákmányolt (vendég)-munkások, az olajvállalatok és húsüzemek dolgozói testesítik meg.⁵

csátás és feloldozás a kušejji színrevitelben elmarad, rendezéseinek ismétlődő téziseként: az értelmetlen ellentétekben és háborúkban nincsenek győztesek.

⁵ A poszt-brechtianus jegyeket mutató kušejji színrevitelekben mintegy kiplakatirozott irreális félelmek olvasatához támpontot adhatnak a rasszista fantáziavilágot is magyarázó, a pszichoanalízis brit tárgyakapcsolati iskolájának elméletei, úgymint a Melanie Klein által koncipiált, preödipális eredetű paranoid-szkizoid pozíció, az arra jellemző elhárító mechanizmusok. Továbbá Wilfred Bion meglátásai, aki a *projektív identifikációt* az egyéni psziché fejlődése vonatkozásában megfogalmazó kleini nézeteket gondolta / definiálta újra és vizsgálta a csoportlélektan szintjén. Lásd: CSABAI Márta és ERŐS Ferenc, *Testhatárok és én-határok: Az identitás változó keretei* (Budapest: József Műhely, 2000), 120–121.; ERŐS Ferenc, *Az identitás labirintusai: Narratív konstrukciók és identitás-stratégiák* (Budapest: Janus/Osiris, 2001); Melanie Klein nézeteiről részletesebben: Melanie KLEIN, „Észrevételek néhány szkizoid működésről”, in *A szó előtti tartomány: Pszichoanalitikus tanulmányok*, ford. PETŐ Katalin, 63–95 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999); Hanna SEGAL, *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*, ford. Dr. BALÁZS-PIRI Tamás (Budapest: Animula, 1997); Peter FONAGY, Mary TARGET, *Pszichoanalitikus elméletek a fejlődési pszichopatológia tükrében*, ford. MILÁK Piroska, PETŐ Katalin, RATKÓCZI Éva és UNOKA Zsolt (Budapest: Gondolat Kiadó, 2005). Utób-

A rendező épp ily kérlelhetetlenül szembesíti a patriarchátus fantáziáival, például *Don Giovanni*-, *Carmen*- és *Rusalka*-rendezésében. A 2002-es salzburgi *Don Giovanni* nem a szellem és az érzéki zsenialitás (kierkegaard-i) összecsapását hangsúlyozza, hanem a női alávetettség formáit mutatja fel.⁶ Ugyanakkor a vacsorajelenet „*Don Giovanni, a cenar teco...*” részében a Komtur köszöbrának megjelenését fekete fehérműs nők néma kórusa⁷ kíséri – a korábbi leigázott, gyarmatosított testek immár diadalmas pózban –, akiknek tekintetét a címszereplő kétségbeesetten próbálja takarni. Ebben az egyetlen gesztusban – melyben a temetői jelenet videóinstallációja, a Kormányzó fokozatosan felnagyított szemének képe tér vissza nem identikusan –, felsejlik a korábbi férfitekintet birtokosának alanyból tárgygyá válása. Másrészt a projektív pszichodiagnosztikából ismert szemszimbolika felől is olvasható, mint az álmokban a belső tilalmi rendszer képviselője vagy a „vádoló szem”, mint a bűntudat kifejezője. Harmadrészt, a Komtur (és a nőalakok) megjelenésének halállal és bosszúval aszociáló d-mollja által a női T/tekintetek (mint megannyi Holbein-kép)⁸ a „halál árnyékát” vetik a címszereplőre.⁹

ből elsősorban a „Bevezetés a tárgyakapcsolat-elméletbe” (142–153.) és „A kleini-bioni modell” (154–175.) című fejezetek.

⁶ Az előadásról részletesebben lásd KÉKESI KUN Árpád, „Az átmenet pillérei – A Salzburger Festspiele 2002-es zenés színházi előadásairól”, *Ellenfény* 7, 12. sz. (2002): 29–35.

⁷ Mint Puccini *Lidérc* című művéből a boszszúálló villik.

⁸ A hivatkozott kép: Hans Holbein, *A követe*, 1533.

⁹ Pszichoanalízis, feminizmus és vizualitás témakörben lásd a következő átfogó tanulmányt: Gillian ROSE, „Pszichoanalízis: vizuális kultúra, vizuális élvezet, vizuális széthullás”, ford. CZIFRA Réka, in *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ág-

Tanulmányom Kušej *Macbeth*-rendezését (2008, Bayerische Staatsoper, München) vizsgálja a hatalomvágy pszichodinamikája és a hatalmi harcok kérdése felől.¹⁰ Miként Freud nyomán megfogalmazható: a *Macbeth* nem annyira a nagyravágyás tragédiája, mint a terméketlenségé.¹¹ Jóllehet Freudnak a gyermektelenség motívumára épülő *Macbeth*-értelmezése, amely az *Álomfejtésben* (1900) bukkan fel először,¹² s amelyet a *Néhány karaktertípus a pszichoanalitikus munkából* (1916) című tanulmányában bont ki részletesen,¹³ nem vetekedhet az ödipális Hamlet recepciójával, azonban így is rendre teret nyer a kortárs olvasatokban.¹⁴

A Shakespeare-dráma házaspárjának ámokfutását, majd összeomlását a gyermektelenség kérdése felől olvasó freudi textus¹⁵

nes és MARGITHÁZI Beja, 217–263 (Budapest: Typotex, 2010), 244.

¹⁰ Az előadás elemzésénél a Verdi-opera mellett Shakespeare drámáját is figyelembe veszem.

¹¹ David HILLMAN, „Freud’s Shakespeare”, in *Marx and Freud* (Great Shakespeareans, 10), eds. Crystal BARTOLOVICH, David HILLMAN, Jean E. HOWARD, 104–135 (London, New York: Continuum, 2012).

¹² Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István (Budapest: Helikon, 1993), 192.

¹³ Sigmund FREUD, „Néhány karaktertípus a pszichoanalitikus munkából”, ford. BERÉNYI Gábor, in *Sigmund Freud – Válogatás az életműből*, szerk. ERŐS Ferenc, 420–443 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003).

¹⁴ Freud *Macbeth*-tanulmányának áttekintését lásd: HILLMAN, „Freud’s...”; Norman N. HOLLAND, *Psychoanalysis and Shakespeare* (New York, Toronto, London: McGraw-Hill, 1966), 66–69., hozzáférés: 2018.07.05., <http://ufdc.ufl.edu/Uf00002277/00001/74j>

¹⁵ A *Macbeth* kapcsán Freud nem jutott olyan egyértelmű következtetésekre, mint egyéb műértelmezéseiben. A dramatikus történetek általa feltételezett idejét is bevonta az

párhuzamba állítható Kušej Verdi-rendezésével. Az opera előjátéka alatt Lady Macbeth egy tábori sátorban vajúdik, majd elveszti gyermekét, s a véres játék-babát a teret uraló koponyahalomba temeti.¹⁶ A sötét tónusú, panaszos f-mollba burkolt gyász rátelepszik a színpadra; ettől kezdve a gyermektelenség motívuma mind Macbeth, mind a Lady jeleneteit át- meg átszövi, mintegy a nyitókép traumájára visszavezetve a hatalomért elkövetett véres tetteket,¹⁷ a szülő-gyerek kapcsolatok kérlelhetetlen felszámolását: egyfelől külső okként (az öröklési rend miatt, amely a trónra kerülésükkel vált meghatározóvá), másfelől belsőként (önnön veszteségükre és hiányukra emlékeztetve).¹⁸

Az előadás onirikus vizuális dramaturgiáját tehát a vágyott, az elvesztett, a valós és a képzeletbeli gyermekek uralják, elsősorban Macbeth elméjének intrapszichés projekció-

elemzésbe, így a gyermektelenség motívuma felől nézve az egy hét leforgása alatti lélektani változásokat nem érezte hitelesnek. Ld. FREUD, „Néhány karaktertípus...”. Vele szemben A. C. Bradley több hónapról ír. Vö. A. C. BRADLEY, „Megjegyzések a *Macbeth*hez”, in *Shakespeare tragikus jellemei*, ford. MÓDOS Magdolna, 581–624 (Budapest: Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, 2001).

¹⁶ S ezzel minden jövőbeli részvétet és irgalmat is eltemetve, mint (Shakespeare soraira rímelve) „csupasz újszülöttet”.

¹⁷ Kezdve az erősen ödipális színezetű királygyilkossággal.

¹⁸ A következő években több figyelemre méltó filmes *Macbeth*-feldolgozás is kiemelte a házaspár gyermektelenségének kérdését. Ilyen például Justin Kurzel 2015-ös adaptációja, amely feltehetően a házaspár gyermeke temetésének képével indít, valamint a popkultúra regiszteréből a 2013-ban induló *House of Cards* című sorozat (gyermektelen házaspárja), mely akár a kortárs politikai játszmák világába helyezett *Macbeth*-parafrazisként is olvasható.

jaként (olykor konkrét álmjelenetté kerektezve): egy 1960-as évekből sci-fi-ből át-emelt, földönkívüli, halált hozó gyerekcsapat képében.¹⁹ A prelúdium alatt, a vajúdás háttorzongató hangjai után ők bújnak ki először a sátorból az aggódó apa elé: a Lady konkrét és metaforikus értelemben is Halált szült, környezetük és önmaguk jövőbeli végzetét. Az első jelenetben a házaspár hiánya által „világra jövő”, őket gyilkosságokra sarkalló hatalmi ambícióikat (például a nyitójelenet boszorkányaiként) metaforizáló gyerekcsapat a bűntettek során egyre démonikusabb jelleget ölt, mintegy szinkronban Macbeth lelkiismeretével és félelmeivel, hiszen Banquo gyermekét, majd a királyok vonulásának ví-

¹⁹ Jóllehet az előadás vizuális Leitmotivjává a gyermekek válnak Wolf Rilla 1960-as sci-fijéből (*Village of the Damned*), azonban több kép is megidézi Roman Polański 1968-as inverz evangéliumát (*Rosemary's Baby*), amely egy liminális pszichés térbe lépteti a nézőt, és eldönthetetlenül hagyja, hogy egy pszichotikussá váló nő szenvedésének vagyunk-e tanúi, vagy valóban egy sátánista szekta áldozata Rosemary. A Polański-film egyfelől az 1960-as évek közegétől szokatlan őszinteséggel szól az anyává válás (az anyaság) szorongásairól és félelmeiről, s az e „szerepel” szembeni társadalmi elvárásokról, másfelől a recepciótörténetére óhatatlanul ráíródott az egy évvel későbbi Tate-gyilkosság. (1969-ben a Manson-szekta végzett a rendező várandós feleségével, Sharon Tate-tel). Mind a fantázia-valóság egymásba mosása, a gyermek elvesztésének kérdése, mind az értelmetlen vérontás asszociál a kušejji színrevitelrel, a hangsúlyozottan háborús scenográfiában játszott *Macbeth*-tel. Továbbá az előadás néhány képében halványan felsejlik Po-Chih Leong 2000-es *The Darkling* című horrorfilmje is, amely egy szinte fausti egyezséggel mutat rá a mindenkiben rejlő sötétségre: hogy kit vagy mennyit képes valaki feláldozni az álmai valóra vál(t)ásáért.

zióját, vagyis a jövőbeli trónkövetelőket és trónörökösöket is megtestesítik. Alakjuk egyfelől a veszteség mementója,²⁰ mint a sírokon lévő angyaloszobroké, amelyek tekintete mindig a hiányra vetül, másfelől Macbeth önmagára szegezett büntudatos pillantásának hordozója. A II. felvonás végi díszvacsorán például a Lady (látszólag) önfeledt bordala („*Si colmi il calice*”) közben Banquo szellemének dramatikus textus szerinti vizionálása helyett a gyerekcsapat minden tagja a meggyilkoltatott maszkjában néz az új királyra, még explicitebbé téve, hogy csak Macbeth lelkiismerete kreál és projektál kísérteteket. A gyerekcsapat közjátékai egyfelől a *kísérteties* idézik,²¹ vagyis az intellektuális bizonytalanságot fokozzák, másfelől a manifeszt álomtartalomhoz (és tünetekhez) hasonlóan ellehetetlenítik az egyértelmű olvasatot. A III. felvonásbeli boszorkányjóslatok jelenéseiben a gyermekek véres testű társukat egy átlátszó műanyag fóliába csomagolva húzzák elő a sátorból – ismét a szül(et)ést idézve metonimikusan –,²² így asszociálhat a dramatikus textus szerinti véres és koronás²³ gyermek látomása részint ismételten a prelúdium alatt halált szülő anyja képével (az elfojtott visszatérése, a tra-

²⁰ A házaspár meg nem született gyermekei is lehetnek ők. Ld. Joachim LANGE, „Auf Totenschädeln”, *Frankfurter Rundschau*, 2008.10.04., hozzáférés: 2018.07.05., <http://www.fr.de/kultur/musik/macbeth-in-muenchen-auf-totenschaedeln-a-1157544>

²¹ Sigmund FREUD, „A kísérteties”, ford. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, 65–82 (Budapest: Filum, 1998).

²² A második jelenésen túl Macbeth későbbi vesztét is megidézve: csak az árthat neki, akit nem anya szült.

²³ A harmadik jelenés (Verdinél is gyermek „királyi díszben”) a rendezés egyik kiemelt rekvizitumát, a koronát szorító gyermek, Jocker-maszkban.

umatikus élmény mint Macbeth ámokfutásának mozgatója), részint a trónért kioltott és kioltandó (gyermek)-életekkel, a hatalomgyakorlás brutalitásával. Macbeth hallucinációja („*Fuggi, regal fantasima*”) alatt, a nyolc király-látomásban a gyermekek véres kézzel nyúlnak a koronáért, amelyet Macbeth görcsösen szorít, majd ledöntik őt, jelzésszerűen imitálva elfogyasztását.²⁴ A jelenet egyszerre idézi meg Macbeth félelmeit Banquo leszármazottainak hatalomátvételére vonatkozóan, önmagát felemészítő ambícióit és – korábról – Duncan megölésének ödipális felhangját.

Jóllehet a filmes intertextusok elsősorban Macbeth intrapszichés történéseként olvashatók,²⁵ a Lady jelenetei szintén elemezhetőek a gyermektelenség tragédiája felől. A nyitókép traumája ismétlődik a II. felvonás zárásában, amikor a Lady Banquo (nejlonzacskóban behozott) fejét gyömöszöli kombinéja alá, majd erősen stilizált „szülést” imitál, egyszerre leplezve le fixáltságát, a veszteségen, a gyászon való túllépés képtelenségét, és sejtetve ámokfutása mögötti látens motívációt. Mintha a (pszichoanalitikus értelemben vett) szeretett és elvesztett tárgy pótlója

a hatalomra való törekvés, a korona végzetes libidinális megszállása lenne.²⁶ Mintegy a Jan Kott-féle olvasatot megtestesítve: „Mindenképp belőle, az egy hatalomvágy kivételével. Tovább é, üresen. Bosszút áll a kudarcáért, amit mint szerető és mint anya elszenvedett.”²⁷ Jóllehet az alvajáró-jelenetben („*Una macchia è qui tuttora*”) a nyugtalan vonósfigurák eredendően a folyamatos, kényszeres kézmosást imitálnák,²⁸ Kušej rendezésében nem a lelkiismeret által véresre színezett kezű Lady tér vissza, hanem a gyászába tébolyult anya. Zavartan végigbotorkál a koponya(sír)halmokon, hogy előássa és magához szorítsa a babatetemet, majd az őt tartó embertömeg felett, egy egyszerre dívásban teátrális és megrendítően szakrális pózban mintegy ráfeszüljön fájdalma keresztjére.²⁹ Ugyanakkor a kušej onirikus vi-

²⁴ Freud *Totem és tabujából* az őshorda apagyilkosság bűnére emlékeztetve. Lásd: Sigmund FREUD, „Totem és tabu”, ford. PÁRTOS Zoltán, in *Sigmund Freud Művei V. – Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások*, szerk. ERŐS Ferenc, 23–157 (Budapest: Cserépfalvi, 1995).

²⁵ Ezt erősíti nemcsak a később még részletesebben elemzésre kerülő, Rilla- és Carpenter-filmből átemelt gyerekek alakja, hanem a kortárs filmes popkultúra archetipikus gonoszának, Joker arcának fel-feltűnése, többek között a jelenések egyikében a gyermekeken, majd a záró csatajelenetben Malcolm katonáin. Ezzel nem csupán Macbeth szemzőgéből és indulatain át láttatva a környezetét, hanem azt a kérdést is felvetve, hogy valóban zsarnokváltással zárul-e az előadás.

²⁶ Vonatkozó írások a tárgykörben: Sigmund FREUD, „Gyász és melankólia”, ford. BERÉNYI Gábor, in *Sigmund Freud Művei VI. – Ösztönök és ösztönsorsok. Metapszichológiai írások*, szerk. ERŐS Ferenc, 129–144 (Budapest: Filum, 1997); Sigmund FREUD, „Túl az örömelven (A halálösztön és az életösztönök)”, ford. KOVÁCS Vilma, in *Sigmund Freud – Válogatás az életműből*, szerk. ERŐS Ferenc, 495–550 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003); Sigmund FREUD, „A traumához való rögződés. A tudattalan”, in *Bevezetés a pszichoanalízisbe*, ford. HERMANN Imre, 225–234 (Budapest: Gabo Kiadó, 2006). A kortárs gyász- és trauma-elméletekről részletesebben lásd: Kiss Enikő Csilla, Sz. MAKÓ Hajnalka, szerk., *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana* (Pécs: Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, 2015).

²⁷ Jan KOTT, *Kortársunk Shakespeare*, ford. KERÉNYI Grácia (Budapest: Gondolat, 1970), 109.

²⁸ Julian BUDDEN, *Verdi*, ford. RÁCZ Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007), 227.

²⁹ A Lady holttestének képe megidézi nemcsak az ő, hanem a Macbeth által is fizetett árat a hatalmi törekvésekért, ahogy az említett Po-Chih Leong filmben is a főhős vágya

zuális dramaturgia alvajáró-jelenetében az orvos kezében megvillanó tör, majd a jelzésére kialvó fények, a fehér arcúra maszkírozott statiszták (mint a Halál hírnökei) a (bér)gyilkosságot is felvetik,³⁰ mintegy megkérdőjelezve Malcolm későbbi hatalomátvitelének törvényességét és főként tisztaságát,³¹ az új rend-(szer)től remélt változást, mivel a Shakespeare-dráma zárójelenetében éppen ő (Malcolm) utal rá, hogy a Lady önkezével vetett véget életének.

A kušej rendezés szimbólumhálójának alig észlelhető, mégis hangsúlyos és konzekvensen végigvitt eleme a tör. A királygyilkosság eszköze és a férfihatalom (fallikus) jelképe itt először a Lady kezében látható, már a prelúdium alatt.³² Sötét terve megfogalmazásakor („*Or tutti sorgete...*”) e törrel vágja le hosszú haját, a traumatikus múlttól való elszakadást és női(es)ségének kiirtását metaforizálva. A Shakespeare-oeuvre legboldogabb

teljesüléseért cserébe elsőként feleségét veszíti el. A nő keresztre feszített pózú holtteste visszatérő motívuma a *The Darkling*-nak.

³⁰ Az álomszerű képek úgy játszanak a (bér)gyilkosság lehetőségével, hogy közben a Lady öngyilkossága sem teljesen elvetethető. Önszántából sétál a statisztacsapatba, amely maga fölé emeli, míg az orvos tört tart a Lady csuklójához, gyilkosságot éppúgy sejtetve, mint a halálba, a másvilágba való önkéntes átkelést metaforizálva.

³¹ Dramaturgiai szempontból lágy áthallás érezhető a Polański-féle 1971-es (vérgőzös és /ön/terápiás) *Macbeth*-re, amelynek záró képe a hatalmi mechanizmusok önismétlő jellegére irányítja a figyelmet.

³² A késsel mintegy utalva a *Rosemary gyermeke* feszült képeire, a látszólag pszichotikus Rosemary félelmeire és szorongásaira. Vagy akár a meddő Mary Ann hallucinációjára is asszociálhat a néző Taylor Hackford *Az ördög ügyvédje* című filmjéből (1997), amely a Polański-horror kései jelenetével áthallásos.

(szerelmi) házasságaként leírható kapcsolatot³³ Kušej rendezése a bűnben való egyenlő osztozás által is megerősíti: a törmonológ végén Lady Macbeth adja a gyilkos eszközt férje kezébe,³⁴ s nem csupán vérrel keni be az öröket, hanem a sátorból előkúszó, vérbefagyott Duncant (férje ezt megelőző tettehez hasonlóan) leszúrja,³⁵ és kiragadja kezéből a koronát.³⁶ Végül az alvajáró-jelenet zárásaként a csuklójához tartott tör lesz a Lady halálának jelzője.

John Wyndham *The Midwich Cuckoos* című apokaliptikus sci-fi regényét (1957), amely a második világháború emlékezetével és a hidegháború tapasztalatával íródott, az ezekből táplálkozó (kollektív) szorongás kor- és kór-

³³ A „*La luce langue*”, a Lady II. felvonásbeli áriája inszenizálásának sötét erotikája párhuzamba állítható a Kott-értelmezéssel: „Ez a két ember szexuális kábulatban él, s valami nagy erotikus kudarc lappang köztük.” (KOTT, *Kortársunk...*, 105.) A Lady holtteste felett terdelő Macbeth képében és a férfi testbeszédével pedig a kušej rendezés a gyászt lépteti a shakespeare-i közöny helyére, szinte egy utolsó szerelmi vallomással írva át az élettől búcsúzót, „*Pietà, rispetto, amore*” kezdetű áriát.

³⁴ Mintegy rímelve Borges soraira: „[...] Macbeth engedelmes és kegyetlen tör a párkák és a királyné kezében.” Jorge Luis BORGES, „William Shakespeare: *Macbeth*”, ford. M. NAGY Miklós, in *In Jorge Luis Borges válogatott művei IV. – Az ős kastély. Esszék, vál. és szerk. SCHOLZ László, ford. LATORRE Ágnes et alii*, 33–41 (Budapest: Európa, 1999), 39. Ugyanakkor képzelt török is megjelennek Macbeth előtt, a gyermekcsapat forgatja őket.

³⁵ Ellentétben a Shakespeare-drámával, ahol épp apjához való hasonlóságára hivatkozva nem képes megölni Duncant.

³⁶ A Shakespeare- és a Verdi-műtől való eltérés a gender-tematikájú olvasatok felé is nyit.

rajzaként,³⁷ Wolf Rilla adaptálta filmre *Village of the Damned* (1960) címmel, majd harmincöt évvel később John Carpenter készítette el a remake-jét. Mind-két rendezésben azonos külsővel jelennek meg a kis településre halált és zavargásokat hozó, az emberek akarata felett uralkodó földönkívüli gyermekek, akiknek alakja a Kušej-előadás motivikusan ismétlődő képi intertextusává válik. A szőke hajú, szürke ruhás és démoni tekintetű gyermekek asszociálhatók egyrészt a házaspár gyermektelenségével, hogy Macbeth intrapszichés projektumaként kísérik az előadást, másrészt a Rilla/Carpenter-filmmel és ezáltal a Wyndham-regény történelmi kontextusával is.³⁸ Martin Zehetgruber posztapokaliptikus színpadképe, amely – mind a Verdi-opera, mind a Shakespeare-dráma belső, intim terekre vonatkozó instrukcióit felülírva – harcteret idéz, egyetlen tábori sátorral és dermesztő fehérségű koponyahalmokkal, mintha csak a címszereplő királygyilkosság utáni mondatát, „Tutto è finito!” tenné alapélménnyé. Kušejék tehát az emberi együttélés törvényeit teljesen felforgató (ugyanakkor a jelmezek által időben pontosan nem elhelyezhető) folyamatos háborúban kontextualizálják a történeteket a dramatikus anyag szerinti hadi jeleneteken túl is, sejtetve, hogy a mindenkori (és főként a kortárs) hatalmi harcok nyugvópont nélküliek.

³⁷ Hazai megjelenése: John WYNDHAM, *Szemünk fényei*, ford. F. NAGY Piroska (Budapest: Metropolis Media, 2009).

³⁸ Harmadrészt, amilyen megengedő jellemzését adja a gyermekeknek Wyndham, az utalhat (főként az ödipális színezetű királygyilkosság fényében) Macbeth vonásaira is: „Az éveik számának nincs jelentősége, legföljebb annyiban, hogy valóban gyerekek, ami jelentheti azt is, hogy *a tetteikben kegyetlenebbek, mint a szándékaikban.*” WYNDHAM, *Szemünk...*, 173. (Kiemelés tőlem – K. M.)

A kušej vizuális dramaturgia Leitmotiv-jának tekinthető,³⁹ halált idéző szimbolikus / metaforikus képekben lágy áthallás érezhető a kantori színházi nyelvvel, amely „a halált nem dramatikusan viszi színre, hanem újra és újra szertartásosan megismétli”, „a halál felől indul és a »halálon túli tájra« vezet”.⁴⁰ A Kušej rendezéseiben rendre feltűnő, a pusztulást mintegy hírnökként előre vetítő, fehér arcúra maszkírozott (néma) kóruson / statisztacsapatokon kívül a *Macbeth*-ben a romantika kedvelt Doppelgänger-tematikájához is köthető, azonosra maszkírozott gyerekcsapat és a koponyatenger is egyfelől a *kísérteties* (Freud) hozza játékba, másfelől a freudi pszichoanalízis halálelfogásának egyes tézisei szerint kínál olvasási stratégiát. *Időszerű gondolatok háborúról és halálról* címmel, 1915-ben megjelent tanulmányában Freud a következőképpen ír: „alapjában véve senki nem hisz a saját halálában, vagy ami ugyanaz: tudattalanjában mindenki meg van győződve tulajdon halhatatlanságáról”, és „igyekszünk a halált az elkerülhetetlen helyett – esetlegesen látni”.⁴¹ A halál(unk) elképzelhetlensége és a halhatatlanság(unk)-ba vetett tudattalan hit tézise köszön vissza négy évvel későbbi, *A kísérteties* című írásában. Utóbbiban Freud – Schellinggel egyet-

³⁹ A halál hasonlóan szimbolikus (például fehérre festett arccal történő) megmutatása más rendezéseiben is megjelenik, így például: *Don Giovanni* (2002/2006), a neo-noir színezetű *Carmen* (2004), *A varázsfuvola* (2007), *A bolygó hollandi* (2010) stb.

⁴⁰ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi, 2009), 82.

⁴¹ Sigmund FREUD, „Időszerű gondolatok háborúról és halálról”, ford. SZALAI István, in *Sigmund Freud Művei V. – Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások*, szerk. ERŐS Ferenc, 159–184 (Budapest: Cserépfalvi, 1995), 175–176.

értve – így fogalmaz: „a kísérteties olyasvalami, aminek rejtve kellett volna maradnia, de mégis előtérbe nyomult”, jellegét tekintve „ez a kísérteties csakugyan nem új, vagy idegen, hanem egy, a lelki élet számára ismert jelenség, amely csak az elfojtás folyamatában távolodott el”.⁴² A Kušej-féle *Macbeth*-ben a gyerekek fel-feltűnő alakjában egyfelől (a nyitókép nyomán) a traumás ismétlés, az elfojtott visszatérése artikulálódik, másfelől a meggyilkoltak (projektált) szellemeként szintén a rejteni kívánt kerül felszínre.

A kísérteties fogalmához a hasonmás-tematikával is kapcsolódó gyerekek képe struktúrájában az álomnyelvhez közelít: megsokszorozva (mintegy vágyteljesítő módon) jeleníti meg a házaspár életének abszolút hiányát, mintha csak Macduff sokat sejtető, többértelmű mondatának („Nincs gyermekek!”) monomániás képi tagadása lenne.⁴³ Másrészt a szótlán gyermekstatiszták Macbeth halálának hírnökeivé válnak.⁴⁴

A díszlet központi elemei a Hans Holbein *Követekével* (1533) asszociáló, a játékeret elárasztó koponyák,⁴⁵ amelyek anyagiságukkal a háborúk és hatalmi harcok világának kegyetlenségét idézik, ahogy a partitúrát is átszővi a gyilkosságokat szimbolizáló kisszekund-motívum.⁴⁶ Másfelől a Holbein-

kép anamorfikus jellegéhez hasonlóan azt az érzetet keltik, hogy nem a néző szemléli, hanem a koponya t/Tekint őrá,⁴⁷ s így az önnön halhatatlanságunkba vetett tudattalan hit (Freud) megingatásával mozgósítják a néző elmúlással kapcsolatos (tudattalan) szorongásait. Ezen elfojtott hit ismétlődő visszatérte árnyalja (freudi értelemben vett) *kísérteti*-essé mind a koponyatengert, mind a közönség felé t/Tekintő, fehérre festett arcú statiszták jelenlétét.

A mind a házaspár személyes tragédiáját, mind a háborúk természetrajzát magas szociális érzékenységgel feltáró és megmutató kušej-i színrevitel meghatározó dramaturgiai döntése, hogy egy gesztus erejéig visszatér az opera 1846/47-es változatához.⁴⁸ Macbeth nyíltszíni halálához. A csatafűga alatti rövid recitativók után Macduff kardját a jelenlegi uralkodó hátába döfi, hogy az a Ladynek a színen végig jelenlévő holtteste mellé boruljon. Végül Macduff véres kézzel nyújtja a koronát Malcolm felé, ahogy egykor Macbethnek nyújtotta a felesége, mintha csak a Lady I. felvonásbeli cavatinájának sorai foglalnék keretbe a történetet: „Véren és bűnökön át / Visz út csak a trónhoz [...]”⁴⁹

⁴² FREUD, „A kísérteties”, 74.

⁴³ A primitív defenzív mechanizmusok sorába tartozó tagadással reagálva a gyermektelenségre.

⁴⁴ Ahogy a freudi textus is (részint Otto Rank nyomán) levezeti a hasonmás-jelenség „fejlődéstörténetét”: hogy miként lesz (először a primér narcizmushoz kötve) az elmúlás elleni biztosítékból, a „továbbélés bizonyosságából” a halál hírnöke. Vö FREUD, „A kísérteties”, 71.

⁴⁵ A Holbein-képről (és Lazzarini *skulls* című művéről) részletesebben lásd: P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

⁴⁶ Amint arra Claudio Abbado karmester ráirányította a figyelmet. Ld: VÁRNAI Péter,

Verdi operakalauz (Budapest: Zenemű Kiadó, 1978), 101.

⁴⁷ A lacani *Tekintet* fogalma újabb értelmezési síkokat nyithat a szóban forgó *Macbeth*-előadáshoz, ám ennek részletezése szétfe-szítené e tanulmány kereteit.

⁴⁸ Verdi az első, 1847-es firenzei változatot 1865-ben átdolgozta a párizsi előadás számára. Utóbbi vált az operairodalmi kánon teljes jogú tagjává, az operaházak repertoárjának részévé. Zenetörténeti és -dramaturgiai kérdésekről részletesebben ld. BUDDEN, *Verdi*; VÁRNAI, *Verdi opera...*

⁴⁹ Francesco Maria PIAVE, *Macbeth* (libretto), ford. FISCHER Sándor (Budapest: Zeneműkiadó, 1979), 10.

Bibliográfia

- BORGES, Jorge Luis. „William Shakespeare: *Macbeth*”, fordította M. NAGY Miklós. In *Jorge Luis Borges válogatott művei IV. – Az ős kastély. Esszék*. Válogatta és szerkesztette SCHOLZ László. Fordította LATORRE Ágnes et alii. 33–41. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.
- BRADLEY, A. C. „Megjegyzések a *Macbeth*-hez”. In *Shakespeare tragikus jellemei*. Fordította MÓDOS Magdolna, 581–624. Budapest: Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, 2001.
- BUDDEN, Julian. *Verdi*. Fordította RÁCZ Judit. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.
- CSABAI Márta és ERŐS Ferenc. *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*. Budapest: József Műhely, 2000.
- FREUD, Sigmund. „A kísérteties”. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerkesztette BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, 65–82. Budapest: Filum Kiadó, 1998.
- FREUD, Sigmund. „Időszerű gondolatok háborúról és halálról”, fordította SZALAI István. In *Sigmund Freud Művei V. – Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások*, szerkesztette ERŐS Ferenc, 159–184. Budapest: Cserépfalvi, 1995.
- FREUD, Sigmund. „Néhány karaktertípus a pszichoanalitikus munkából”, fordította BERÉNYI Gábor. In *Sigmund Freud – Válogatás az életműből*, szerkesztette ERŐS Ferenc, 420–443. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003.
- FREUD, Sigmund. „Totem és tabu”. Fordította PÁRTOS Zoltán. In *Sigmund Freud Művei V. – Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások*, szerkesztette ERŐS Ferenc, 23–157. Budapest: Cserépfalvi, 1995.
- FREUD, Sigmund. *Álomfejtés*. Fordította HOLÓSI István. Budapest: Helikon, 1993.
- HILLMAN, David. „Freud’s Shakespeare”. In *Marx and Freud (Great Shakespeares, 10)*, edited by Crystal BARTOLOVICH, David HILLMAN and Jean E. HOWARD, 104–135. London, New York: Continuum, 2012.
- HOLLAND, Norman N. *Psychoanalysis and Shakespeare*. New York, Toronto, London: McGraw-Hill, 1966.
- KÉKESI KUN Árpád. „Az átmenet pillérei – A Salzburger Festspiele 2002-es zenés színházi előadásairól”. *Ellenfény* 7, 12. sz. (2002): 29–35.
- KOTT, Jan. *Kortársunk Shakespeare*. Fordította KERÉNYI Grácia. Budapest: Gondolat, 1970.
- KUŠEJ, Martin. „Der Grundgedanke von Theater ist: JETZT”. In *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, herausgegeben von Barbara BEYER, 129–147. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- LANGE, Joachim. „Auf Totenschädeln”. *Frankfurter Rundschau*, 2008.10.04., hozzáférés: 2018.07.05, <http://www.fr.de/kultur/musik/macbeth-in-muenchen-auf-totenschaedeln-a-1157544>.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- PIAVE, Francesco Maria. *Macbeth*. Fordította FISCHER Sándor. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- ROSE, Gillian. „Pszichoanalízis: vizuális kultúra, vizuális élvezet, vizuális széthullás”. Fordította CZIFRA Réka. In *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény*, szerkesztette BLASKÓ Ágnes és MARGITHÁZI Beja, 217–263. Budapest: Typotex, 2010.
- SCHÖNHERR, Karl. *Glaube und Heimat: die Tragödie eines Volkes*. Leipzig: L. Staackmann Verlag, 1911.
- VÁRNAI Péter. *Verdi operakalauz*. Budapest: Zenemű Kiadó, 1978.
- WYNDHAM, John. *Szemünk fényei*. Fordította F. NAGY Piroska. Budapest: Metropolis Media, 2009.

A fenségesség architektonikája Romeo Castellucci *Inferno* című előadásában

BENEDEK ZSOLT

"How can this singer know my innermost being better than me? What is the origin of this music that so deeply affects my own origin? And where do my tears come from, stripped of content and so far from the sentimentality that I detest?"

(Romeo Castellucci)¹

A *performativitás esztétikájában* Erika Fischer-Lichte a színháztudomány új megalapozását hajtja végre. A szerző talán legfontosabb felismerése – legalábbis jelen tanulmány szempontjából –, hogy a performativitás nézőpontjából elemzett színházi előadás immár nem *műtárgyként*, hanem speciális körülmények között végbemenő *eseményként* adódik. Ez az ontológiai státusváltás messzire mutató következményekkel jár az előadásról való tudományos beszédmódot illetően:

„A néző nem megérti, hanem megtapasztalja a performanszt, illetve feldolgozza azokat a tapasztalatait, amelyek ellenállnak a közvetlen és azonnali reflexiónak. A performansz által létrehozott helyzetben viszont újradefiniáló-

dik két olyan viszony [ti. a szubjektum-objektum viszony – B.Zs.], amely alapvető és meghatározó valamennyi, magát hermeneutikainak, illetve szemiotikainak nevező esztétika számára. [...] Független léttel bíró műalkotás helyett egy valamennyi jelenlévőt magába olvasztó esemény születik.”²

A fenti idézet rámutat arra, hogy az előadást nem lehet teljes egészében megérteni (azaz műtárgyként birtokba venni), csupán *tapasztalni*. Ez az alaphelyzet viszont nem jelenti egyúttal azt is, hogy a néző képtelen lenne valamilyen formában megérteni a láttakat, azaz jelentéseket hozzárendelni az előadás tapasztalatához. Annyiról van szó csupán, hogy e jelentésképző aktus az előadásban megjelenő formák *hatására* megy végbe, és *nincs belekódolva* magukba a formákba.³ Ez a megközelítés indokolja, hogy az előadásról való színháztudományos (vagy színházesztétikai) beszédmódnak olyan új nyelvi stratégiákat kell találnia, amelyekkel képes hozzáférni az eseményként felfogott előadáshoz.

A szóban forgó könyvben Fischer-Lichte ennek a nyelvnek a megalapozását végzi el. Nem meglepő, hogy a könyv számos pontján a 20. század második felének francia fenomenológiájára – kiemelten Merleau-Pontyra – támaszkodik, hiszen e fenomenológia egyik legfontosabb adománya a gondolkodás tör-

¹ Hogyan ismerheti ez az énekes a legbenső létemet jobban, mint én magam? Honnan származik ez a zene, ami oly mélyen érinti saját eredetemet? És honnan jönnek a könnyeim, megfosztva tartalmuktól és oly távol a szentimentalizmustól, amit gyűlölök?” (ford. B. Zs.) Avignoni Színházi Fesztivál honlapja, hozzáférés: 2020.04.29, <https://www.festival-avignon.com/en/shows/2013/schwanengesang-d744>

² Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 16–17.

³ Vö. FISCHER-LICHTE: *A performativitás...*, 193–195.

ténetében éppen az, hogy a világot és a benne megjelenő létezőket nem a hétköznapi gondolkodás előítéletei mentén (például szubjektum-objektum viszony) gondolja el, hanem ezeket felfüggesztve (Husserl fogalmával: epokhéba helyezve), a maguk egyszeri, esetleges és tűnékeny felvillanásában, tehát eseményszerűségében próbálja a nyelv számára hozzáférhetővé tenni.

Dolgozatomban – elsősorban Marc Richir francia fenomenológus munkásságára támaszkodva – e nyelv további artikulációjára teszek kísérletet. Figyelmem középpontjába a Societas Raffaello Sanzio által létrehozott *Isteni színjáték*-trilógia első darabját helyezem, az *Infernot* (*Pokol*), annak az avignoni fesztiválon bemutatott változatát, amelyet Romeo Castellucci rendezett. Castellucci előadásai nem csak hogy alkalmasak egy ilyen nyelv kibontására, de meg is követelik azt, hiszen – ahogyan a dolgozat mottójául választott kérdések is utalnak rá – a rendezőt a színház olyan megközelítése foglalkoztatja, amely ellenáll a jelentésrögzítés tendenciájának. Castellucci olyan metafizikai alapvetésből indul ki, amely tagadja a forma mögötti tartalom, azaz a transzcendens lényeg koncepcióját,⁴ így dramaturgiája az üres formák felszíni játéka révén szerveződik. E gondolatmeneten tovább haladva, talán nem túlzás azt állítani, hogy Castellucci előadásainak elementáris hatása ezen formáknak a néző testére gyakorolt impaktjából, vagyis a formák érintéséből jön létre. Az érintettséget ebben az esetben érdemes a szó lehető legkonkrétabb, fizikai értelmében használni, ahogy ezt

Kékesi Kun Árpád is megjegyzi a Castellucci trilógiájáról írt tanulmányában: „Az érintés általában metaforikus értelmű a színházban: ha megérint egy előadás, érzelmileg vagy gondolatilag teszi. Itt a szószerinti és a metaforikus omlik egymásba, amikor testileg vesz igénybe Castellucci kiállása, még ha nem is von be fizikailag.”⁵ Maga a rendező is állítja, hogy a színházban őt leginkább a néző teste érdekli.⁶ Így, ha az előadásról adekvát módon kívánunk beszélni, nem mellőzhetjük az érintettség tényét, sőt – úgy vélem – központi szerepet kell adnunk neki.

Első lépésben tehát azt érdemes körvonalazni, hogy hogyan lehet ebből a pozícióból (ti. az előadás által érintett néző pozíciójából) úgy megszólalni, hogy közben mégse essünk a privátság szférájába, viszont ne is kerüljünk az előadással eltárgyasító viszonyba. Ezért, még mielőtt konkrétan az *Inferno*-ról beszélhetnénk, szükséges bemutatni azt a nyelvi stratégiát, amelyet az előadásról szólva használni fogok. Reményeim szerint, e fenomenológiai „nyelvtan” bevezetése révén a jel, jelentés, testiség problémái új színben fognak feltűnni, s a fentebb említett problémák áthidalhatóvá válnak.

Affektivitás és fantázia mint a tapasztalat architektonikai alapja

Amikor az előadás tapasztalatáról írunk, fontos szem előtt tartani, hogy olyan nyelvre van szükségünk, amely az eseményt nem le-

4 Vö. „Ez képromboló színház: arra törekszik, hogy széttűzzon minden képet, azért, hogy megragadja az egyetlen alapigazságot: az antikozmikus Valótlant, az elgondolatlan dolgok összességét.” Romeo CASTELLUCCI, Claudia CASTELLUCCI, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona* (Milánó: Ubulibri, 1992), 9. (Az én fordításom – B. Zs.)

⁵ KÉKESI KUN ÁRPÁD, „Színházi transzcendentálisizmus. Romeo Castellucci *Isteni színjátékáról*”, in *Vallás és művészet*, szerk. SEPSI ENIKŐ et al., 290–310 (Budapest: L'Harmattan, 2016), 296.

⁶ Vö. „Szeretem számításba venni a néző testét. A néző státusa sokkal jobban érdek, mint a színész státusa.” Margherita LAERA, „Comedy, Tragedy and »Universal Structures«, Societas Raffaello Sanzio's *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso*”, in *TheatreForum*, 36. sz. (2009), 3–15., 14. (Az én fordításom – B. Zs.)

írja, azaz nem fagyasztja meg annak áramló energiáit, hanem úgy artikulálódik, hogy a reflektálatlan, néma tapasztalatból kiindulva egy reflektált tapasztalásra ad lehetőséget. Egy ilyen nyelv nem választhatja szét a gondolkodást és az érintettséget, mert akkor rögtön fennállna a korábban említett szubjektum-objektum viszony. Ezért fontos, hogy a gondolkodásra testi aktusként tekintünk, valahogy úgy, ahogyan a Merleau-Ponty-t értelmező Richir:

„A hús tehát egy másik, egészen új módja annak, hogy a hagyományosan a tudat számlájára írt reflexivitást megragadjuk. Reflexivitás, amely a láthatatlant (az érzékelhetetlent) – ahelyett, hogy a szellemben, a gondolkodásban vagy a tudatban verne gyökeret – az üregben illetőleg a negatívban megmerítkező átkeles azon csapásává teszi, amelyen a látásnak illetve az érzékelésnek át kell vágnia ahhoz, hogy önmagához visszatárlhasson – ennek köszönhető, hogy Merleau-Ponty számára a megtestesült gondolkodáson kívül nem létezik az értelemmel bíró gondolkodásnak egyéb formája, vagy helyesebben – minthogy a gondolkodás státusa megváltozott –, ennek tudható be, hogy *látni és érezni egyúttal már »gondolkodást« is jelent, anélkül, hogy az érzékelhetőt valami olyan érzékelhetetlen dúcolná alá, amely maga már idealitás vagy idea lenne.*”⁷

Amennyiben a tapasztalás aktusában már mindenkor benne van a fent említett értelemben vett gondolkodás mozzanata is (a reflexió formájában), úgy az előadásról való írás feladata, hogy ezen láthatatlanul létrejövő reflexiókat láthatóvá tegye. Tehát azt, hogy miként szerveződik tapasztalattá az

előadás eseménye, illetve, hogy milyen minőségű tapasztalatban részesül az előadás nézője. Ebben az összefüggésben viszont fontos azt is tisztázni, hogy milyen értelemben használjuk a tapasztalat szót. Ehhez hívjuk segítségül Richir filozófiáját, amely a tapasztalat fenomenológiai alapjának nem az érzékelést, hanem a fantáziát tekinti:

„Itt a klasszikus architektonika egy teljes architektonikai megfordítását kell véghezvinnünk. Ez a megfordítás, mely a korábbi műveinkben még kétségkívül túl implicit volt, az észlelés képzelet fölötti primátusának és a képzelet észlelés fölötti primátusának felcserélésben áll. Mindez annak a következménye, hogy számunkra a legarchaikusabb fenomenológiai mezőt a nyelven kívül sematizált »tiszta« fantáziák és a nyelvben sematizált »perceptív« fantáziák képezik, melyek az intencionalitás (kvázi) doxikus tételezésével korrelatív architektonikai transzpozíció révén képzeletekbe mennek át.”⁸

A tiszta fantázia az az alapfenomén, amelyre ráépül az észlelés, illetve a képzelet. Richir felfogásában a fantázia mezejét az affektivitás mozgatja. Az affektivitás révén megmozduló fantáziamező sematizációjaként jönnek létre az észleletek, az imagináció által létrehozott képzetek, illetve az emlékképek, úgy, ahogyan azt Fazakas István *Marc Richir és a fenomenológia új megalapozása* című tanulmányában összegzi:

„[...] azt mondhatjuk, hogy a képzelet vagy imagináció egy olyan megjelenés, amely leképez és ez-

⁷ Marc RICHIR, „Ami az álomban érzékelhető”, ford. KISS Ákos, *Enigma* 4, 2. sz. (1996): 110–122., 114. (Kiemelés tőlem – B. Zs.)

⁸ Marc RICHIR, *Variations sur le sublime et le soi* (Grenoble: Millon, 2010): 227–228. (FAZAKAS István kézirat fordítása)

által megjelenít valami nem jelenlevőt egy jelenlevő, de nem pozicionális képtárgy segítségével. Valami nem jelenlevő jelenben való megjelenéséről van tehát szó (»Erscheinung eines Nicht-Jetzt im Jetzt.«). Az emlékezés valami nem jelenlevő megjelenése, amely ellenben jelen volt. A fantáziamegjelenés viszont sem-milyen jelent nem hordoz magában és eredendően semmilyen jelenre nem vezethető vissza. A fantáziamegjelenés egy jelenlét, amelyhez semmiféle jelen nem rendelhető hozzá – hacsak nem egy architektonikai transzpozíció által, amely a fantáziamegjelenést képzeletté alakítja, elveszítve ezáltal a fantázia sajátosságait. És az így értett fantázia az, ami az észlelés primátusával szemben elsődlegesként tételezendő.”⁹

A fantázia ebben a megvilágításban olyan nyelvelőtti fenomenális dimenzióknak mutatja magát, ahol anonim módon (tehát megnevezhetetlenül) működik egy áramlás, amely később, a nyelvi formába való ömlés pillanatában válik csak észleletté vagy képzetté (fantáziamegjelenéssé). Azaz a fantázia magának (az egyelőre önmagán túl semmire sem utaló) tiszta jelenlétnek a fenoménje.¹⁰

⁹ FAZAKAS István, „Marc Richir és a fenomenológia új megalapozása”, *Elpis* 11, 1. sz. (2018): 69–82, 75.

¹⁰ Vö. „Richir állítása a következőképpen foglалható össze: mivel a semmiféle hozzárendelhető jelennel nem bíró jelenlét időmódusza eredendőbb, mint a prezentáció időmódusza, és az előző a fantáziamegjelenésekre, míg az utóbbi az észlelésre jellemző, ezért a fantázia architektonikai regisztere eredendőbb az észlelés architektonikai regiszterénél.” FAZAKAS, „Marc Richir és a...”, 76.

Könnyebben hozzáférhetővé válhat a korábbi gondolatmenet, ha egy képi metaforát hívunk segítségül: a fantázia egy formátlanul gomolygó felhőként is elképzelhető, amelyet az affektivitás szele mozgat. Ebből a mozgásból kirajzolódó alakzatok az észleletek, a képzeleti képek és az emlékek.

A Castellucci-előadások épp az affektív érintés révén megmozgatott fantáziaműködéssel játszanak. A játék pedig tétje, hogy mielőtt a fantázia eljutna a megalvasztott képzet (jelentés) vagy reflektált észlelet szintjéig, az előadás olyan új affektust idéz elő, amely a nézőt kizökkenti a képzetalkotás folyamatából, azaz eléri, hogy az a testi érintettség révén mindvégig az előadás jelenpillanatában (fantáziamezejében) maradjon, és ne kalandozzon el saját képzeletébe vagy emlékezetébe, viszont mindkét előbb említett tevékenység folyamatosan stimulálva legyen.

A néző képzelete működik olyankor, amikor az előadásban megjelenő formák hatására konstruálni kezd egy belső narratívát az élményekből. Ugyanakkor az előadás nem engedi, hogy ez a narratíva koherenssé váljon, hiszen a formák nem ok-okozati összefüggésben mutatkoznak meg – amely elengedhetetlen követelmény lenne egy koherens narratíva létrehozásához –, hanem az affektivitás szintjén fenomenalizálódnak. Az előadás ritmusa viszont úgy van megkomponálva, hogy bizonyos esetekben jut idő a formáknál való elidőzésre, amelyeket felismerhet emlékképekként is (legyenek azok személyes kulturális emlékképek vagy a személyes élettörténet képei), ugyanakkor a testre gyakorolt impakt révén (például egy fizikai izgalmat kiváltó cselekvés vagy látvány következtében) ez a két kép beleömlik egy affektív hullámba. Ily módon a néző folyamatosan megmarad abban a fenomenális mezőben, amelyet Richir fantáziának nevez. Ez nem jelent mást, mint hogy Castellucci előadásait szemlélve a néző olyan kreatív jelenléti állapotba kerül, ahol egyszerre van jelen az épp

fenomenalizálódó eseményben, és tér is nyílik személyes képzelete és emlékezete számára. E megközelítést támasztja alá Castellucci következő kijelentése: „Nem vagyok új formák feltalálója, az ember nem tud formákat feltalálni. Én azt rendezem el és szervezem meg, ami már eleve ott van, ami már eleve a nézőhöz tartozik.”¹¹

Innen artikulálható tovább az a megfigyelés, amelyet Kékesi Kun Árpád Castellucci színházáról tesz: „[...] nem az átélés vagy az elidegenítés, hanem a megélés a színházi hatásfolyamat kardinális tényezője, amely miatt a múlt századi színház úttörői közül nem Sztanyiszlavszkij és Brecht, hanem Artaud követőjének tekinthetjük.”¹²

Az átéléssel és elidegenítéssel szembeállított megélés innen nézve azt jelenti, hogy az előadáson való részvétel közben nem is vagyunk a színházi illúzió (képzelet) foglyai, ahogyan ez az átélés esetében történne, viszont nem is kerülünk analitikus, azaz tárgyiasítóan racionális viszonyba a látottakkal, ahogy azt az elidegenítés gesztusa megkívánná. Ellenben úgy vagyunk benne az előadás eseményeiben, hogy közben önmagunknál is maradunk, magunkat tapasztaljuk meg egy speciális élményszerűségben, amelynek az előadás biztosít teret. E megtapasztalás legintenzívebb pillanata, azaz az érintettség klimaxa, abban a fenomenalításban testesül meg, amelyet Castellucci személyes epifániának nevez.¹³ Az epifánia szó vallásos élményre utal, viszont Castellucci előadásai elhatárolják magukat minden olyan metafizikai alapvetéstől (így a transzcendens isten fogalmától is), amely valamilyen lényegiségre

vonakoztatná őket. A korábban bemutatott fenomenológiai gondolkodási stratégia teret nyithat a személyes epifánia jelenségének egy tisztán esztétikai megközelítéséhez, a fenségesség fenomenalításának diskurzusba emelése révén:

„Valóban, úgy értelmezem a szituációt, hogy a képzelőerő kudarca, hogy egybefogja azt, ami túlszordul rajta, nem is annyira a képzelőerőt magát, mint inkább az affektivitást érinti, amely valamilyen módon felhalmozódik és túlsűrűsödik. Számomra a fenségesben az affektivitás teljes egészében az, ami játékban van. Tulajdonképpen van egy pillanat, amelyben az affektivitás túllép [s'excède] önmagán – ez az, amit Deguy »kiugrásnak« [ressaut] nevez –, és ez felel annak a mozzanatnak, amit Kant vonzásként jelöl meg. Az affektivitás túllép önmagán valamibe, ami már nem ő, és ami igazából a végtelen elillanásban [fuite infine] levő abszolút transzcendencia, amely beilleszt egy rést a túlsűrű affektivitásba, és mindezt úgy, hogy ez a rés elkezd sematizálódni abban, amit diasztolénak nevezek.”¹⁴

A richiri fenomenológia nyelvén a Castellucci által megszólított fenomén (a néző teste) képes lesz válaszolni az előadásnak. Ezért a továbbiakban az *Infernot* tárgyaló szöveg dolga nem a megértés, a racionalizálás általi eltárgyasítás, hanem az előadás fenomenójével folytatott párbeszéd nyelvi alakba öntése, azaz a néma élmény beszéddé transzponálása. A cél tehát az, hogy láthatóvá tegyük az előadás láthatatlanul (öntudatlanul)

¹¹ LAERA, „Comedy, Tragedy...”, 14. (Az én fordításom – B. Zs.)

¹² KÉKESI KUN, „Színházi transzcendentalizmus...”, 291.

¹³ Vö. „A színház személyes epifánia, ezért nekem nincs hatalmam a közönség reakciója felett.” LAERA, „Comedy, Tragedy...” 14. (Az én fordításom – B. Zs.)

¹⁴ Marc RICHIR, *L'écart et le rien* (Grenoble: Millon, 2015), 205. (FAZAKAS István kéziratos fordítása)

működő dimenzióját, lehetőség szerint oly módon, hogy élményszerű tapasztalata ne sérüljön (ne szakadjon el testiségétől), hanem kiegészüljön egy reflexív dimenzióval.

Az előadásról való írás folyamata e nézőpontból annyit tesz, mint nyelvi formába önteni az előadás eseményeinek a néző fantáziájában megszólaló visszhangjait. S mivel az előadás képes a fenti értelemben vett fenségesség-élmény kiváltására, a fő feladat, hogy megmutassam, hogyan jön létre ez az élmény az *Inferno* hatására. Mivel a fenségesség élménye akkumuláció eredménye (az affektivitás túlcsoordulása), ezért arra vállalkozom, hogy végig kövessem, hogyan jut el az élményszerűség eddig a csúcspontig. Ezt az utat a fenségesség architektonikája névvel illetem.

Az architektonika építészeti szakszó, amelyet a zenében is használnak abból a célból, hogy egy zenei szerkezet felépülését jellemezzék. Jelen esetben az „építmény” a fenségesség élménye lesz. Amikor architektonikáról beszélek, nem a szó mechanikus értelemben teszem, azaz az „építmény” nem merev konstrukció, hanem a szó eredeti, görög jelentése mentén nyeri el értelmét. Az *arkhé* itt kezdetet, alapot, eredetet jelent, a *tektonika* pedig ennek az alapnak a mozgását, a szó geológiai értelmében. Ily módon architektonikán az eredet megmozdulását, megremegését, megrendülését is értem. Az *arkhé* itt nem egy transzcendens idea, hanem maga a fantázia, amelyet az affektus hoz mozgásba. Az architektonika ebben a megközelítésben csak annyiban szerkezet, amennyiben a ritmus is szerkezetként, mértékként fogható fel. A fenségesség architektonikája pedig ezen mérték mértéktelenségig (mérhetetlenségig) való felfokozódását jelöli, azaz a mérték túlcsoordulását és átalakulását egy megnevezhetetlen és befogadhatatlan Másikba, amelyet hagyományosan a transzcendencia szóval szokás jelölni.

Az előadás architektonikája

Az előadás narratív alapszituációja: A néző abban a pillanatban, amikor nézővé válik, vagyis beül megnézni az *Inferno* című előadást, máris hallgatólagos belegyezését adja ahhoz, hogy belekerüljön egy olyan valóság-percepcióba, amelyben fantáziája az *Inferno*, azaz a Pokol fogalma mentén fog sematizálni. Fantáziája – még abban az esetben is, ha egyébként semmit nem tud (vagy nagyon keveset) Dante *Isteni színjátékáról* – e fogalom összefüggésében kezdi megképezni a maga észleleteit, képzeletbeli képeit. Ez egy önkéntelenül történő intencionalitás eredménye (perceptív fantázia), azaz a nézőnek nem kell különösebb erőfeszítést tennie, hogy ez történjen vele, hiszen maga a fogalom (a Pokol fogalma) tesz lehetővé számára egy olyan hangoltságot, amely az előadás idejére a lejátszódó eseményeket speciális tapasztaltatá alvasztja.

Az természetesen a néző egyéni élettörténetének és karakterének a függvénye, hogy ezen sematizáció az érkezés pillanatában milyen képzetek és emlékképek mentén történik, a lényeges vonás mégis az, hogy minden néző fantáziájában elindul valamilyen mozgás, amelyet a Pokol fogalma indít el. Azért fontos kiemelni ezt az alig érzékelhető, mégis jelentős változást a néző valóságpercepciójában, mert ez a fantáziamozgás az az architektonikai alap, amelyre a későbbi tapasztalatok, észleletek, megképződő jelentések (fantáziaképek) és előhívott emlékek ráépülhetnek: ez teszi lehetővé, hogy a néző előadásként (és éppen ekként az előadásként) tapasztalhasssa az előtte lezajló eseményeket. Az *Inferno* fogalma ennyiben kiemelkedik a többi, fantáziamozgását képzeleti képpé sematizáló fogalom közül, így talán nem túlzás azt állítani, hogy az *Inferno* fogalma részlegesen epokhéba helyezi a néző általános valóságpercepcióját, és a nézővel intencionális viszonyt létesít. Ezt a megváltozott viszonyrendszert nevez-

hetjük az előadás narratív alapszituációjának. Mint említettük, jelen esetben ezt a szituációt a Pokol-fogalom és a hozzá tapadó képzeti- és emlékképek (az ehhez társuló affektusok) teremtik meg, ezeket hozza játékba és transzformálja az előadás eseménye.

Az előadás fenomenális alapszituációja: Amint a narratív alapszituációban lévő néző belép abba a konkrét fizikai térbe, amelyben az előadás realizálódni fog, rögtön belekerül egy performatív játékszituációba, mely játék szabályai csak a későbbi reflexió révén lesznek hozzáférhetőek számára. Amikor belép az előadás fizikai terébe (az avignoni pápai palota udvarára), egy érthetetlen beszédhangokból és egyéb zajokból megképződő hangkulisszának lesz a részese. Továbbá olyan emberek mellett kell elhaladnia, akik a kezükben audioguide-ot tartanak. Ez a helyzet a néző színházi előadásról alkotott képzetében zavar forrásává válhat, kikökhentheti őt abból a sematizációs rendszerből, amely a színházi előadás fogalmához kapcsolódik benne, hiszen a jelenség idegen ettől a rendszertől. Ebben a pillanatban az előadás olyan helyzetbe hozza a nézőt, ahol az értelemképzés bizonytalansága miatt valahogyan viszonyulnia kell a helyzethez, és nem tudja pontosan, hogyan konceptualizálja a megjelenő látványt. A kialakult szituáció affektív hullámot képez a néző testében: a bizonytalanság, félelem, kíváncsiság stb. érzetét szüli meg benne, amely máris diszpozicionálja őt valahogyan.

Amennyiben ez a diszpozíció nem éri el a traumatikusság szintjét, egyfajta nyitottsággá alakul át, amely a korábbi képzeteket háttérbe szorítja az affektív érintettség javára. A hullámozás tovább fokozódik, amikor felismeri, hogy a hangkulissza alakulására neki és nézőtársainak is hatása van (lévén, hogy a hangfalak torzítva visszajátsszák a térben történő mozgások hangját), ezért ezen affektivitás révén fenomenalizálódni kezd benne az előadás, s elkezd magát elhelyezni az előadás hangzó és performatív terében, folyamatosan elmerülve ezekben. Amikor ebben a tér-

ben megtalálta a maga helyét (véltetően előbb-utóbb a saját székében), akkor már öntudatlanul is viszonyult valahogyan az említett jelenségekhez, viszont nem a szubjektum-objektum megszokott viszonyrendszerén belül, hanem a benne-lét és együtt-lét pozíciójából. Sőt a nézőtársakat is új összefüggésben fedezi fel, hiszen nemcsak neki, de nekik is hatásuk van mind a megjelenő látványra, mind pedig az alakuló hangzásra.¹⁵ Ez az érintettség egyelőre még szinte észrevehetetlen, mégis elemzésünk szempontjából igen fontos megemlíteni, hiszen ebben az érintettségben a néző – ha csak minimális mértékben is – kilépett szokásos valóságösszefüggéséből, és belépett az előadás éppen fenomenalizálódó fantáziaterébe, amely, mint látjuk, immár nem csak a fogalom, de az affektivitás szintjén is megjelenik a számára, hiszen a hangkulisszának köszönhetően indirekt módon érintve van a többiek teste által.¹⁶ Ez az előadás által felkínált játékszituáció szubtilis módon máris megteremt egy együttlétérzést, így lépésről lépésre háttérbe szorulnak (epokhéba kerülnek) a hétköznapi életben intézményszerű fantáziaképek, s helyet adnak eddig nem ismerteknek. Magyarán: a néző még inkább nyitottá válik egy olyan új tapasztalatra, amelyben magát nem *valakiként tételezi*, hanem *valami részesének érzi*. A hangkulissza minősége, amely ha nem is horrorisztikus, de mindenképpen félelmetes hatást kelt, viszont az előbbi érintettségi élmény mellett lehetőséget nyújt arra is, hogy a néző az előadást ne csak mint a hangokkal való önreferenciális közösségi játékot értse meg, hanem az előadás narratív alapszituációjának visszhangjaként: a hangzóság valamilyen képze-

¹⁵ Erika Fischer-Lichte nyelvén azt mondhatnánk hogy ez az a pillanat, amikor beindul az autopoétikus feedback-szalag működése.

¹⁶ E helyt érdekes lenne megvizsgálni, hogy ebben az érintettségben pontosan hogyan is tételődik a Leib-Körper viszony, ám jelen tanulmány keretei között erre nincs lehetőség.

tet (például a pokol morajlását) is előállít a néző képzeletében. Azaz ebben a pillanatban egyszerre realizálódik egy jelenléti állapot a másoktól való érintettség, illetve a néző saját diszpozicionáltsága miatt, de működésbe lép egy olyan reprezentációs folyamat is, amelyet a néző saját fantáziája végez azon előítéletek összefüggésében, amelyeket a narratív alapszituáció előlegezett meg. Az előadás tapasztalata pedig e szimultán folyamatok egymásra csúszásából kezd fenomenalizálódni.

Az előadás időiesülése: Mint láttuk, az előadás narratív és fenomenális alapszituációjának találkozása révén a nézőben olyan tektonikus mozgás indult el, amely őt hol egy jelendimenzióban tartja az affektivitás révén, hol pedig teret nyit emlékezetének vagy imaginációjának. Az előadás architektonikája e két dimenzió pulzálásának ritmusából születik meg: az *Inferno* szerkezete olyan pillanatokból épül fel, amelyek a nézőre hol nagyon erős affektív hatást gyakorolnak (mint amikor a rendező magára uszítat több idomított kutyát, vagy amikor a néző a pápai palota falán mászó embert figyeli), hol pedig inkább képzeletének és emlékezetének adnak teret. Utóbbira példa, amikor a falat mászó ember belehelyezkedik az épület rozettájába, amely rögtön bármely európai néző emlékezetébe idézi Leonardo Da Vinci *Vitruvius-tanulmányát*. Ez a ritmikus váltakozás speciális időtudatot hoz létre a nézőben: hol nagyon erős affektivitásban jelenlévőként éli meg magát (testileg is bevonódva az előadásba), hol pedig a látványba való belefeledkezés időmódusában találja magát. Ennyiben tehát fantáziája állandó mozgásban van: folyamatosan képeket konstruál, ám ennek folyamata újra meg újra megszakad a hirtelen bekövetkező (szinte balesetként megélt) sokkhatások miatt. Így a megjelenő formák egyfolytában kiszakadnak hétköznapi jelentéshorizontjukból, s olyan fenomenális tárgyakként tétéleződnek, amelyekhez a néző új viszonyt tud találni, új jelentéssel

tudja őket felruházni, vagy egyszerűen csak fogalmi sematizáció nélkül képes szemlélni őket, ergo a látvány hatására szépségélményben részesül.

Ez a kétpólusú pulzálás jelenik meg az előadás hangzó terében is: a nézőnek hol gregoriánokat idéző, az időtlenség illúzióját megteremtő hangzásban van része, hol pedig olyan zajokat hall, amelyek affektív hatásuk miatt (mert mondjuk megijesztenek) kizökkentik ebből az érzésből. Ezen hangok viszont, paradox módon nem csak a jelenbe rántják őt, hanem bizonyos hangemlékek felidézését is elősegítik: abban az esetben például, amikor a falmászó ledobja a kosárlabdát a tetőről, és a labda földet ér, a néző nem a labda természetes hangját hallja, hanem olyan csörömpölést (a hangszórókból jövő hangzást), amely felidézi benne a leomló épületek tégláinak zaját. Ez az észlelet pedig összekapcsolódik a látvánnyal és automatikusan születő értelemalakzatokat eredményez, amelyek a zajt valaminek (például az épület omlásának) a reprezentációjaként fogják elrendezni a néző tudatfolyamában. Az ilyen típusú tapasztalatok újra (és egyre jobban) kizökkentik őt megszokott képzetalkotási folyamataiból, ezáltal egyre jobban fokozódik benne mind képzeletének, mind pedig emlékezetének sematizáló munkája, de egyre jobban nő affektív érintettsége is.

Különös figyelmet érdemel az a pillanat, amikor a nézők magukra terítenek egy óriási leplet, amelyet kézzől kézre utaztatnak egészen addig, amíg mindenki alá nem kerül. Ez az a gesztus, amelyben a két idődimenzió összefonódik: az időben való feloldottság (tekintettel a lepel lassú mozgására) és az aktív jelenlét, amely affektussal is társul (mivel a néző megérinti a lepedőt). A fantázia- és emlékképek szintjén a halál képzele sematizálódik, az affektivitás szintjén pedig talán a leginkább jelenléti pillanat ez, amelyben a nézőközönség konkrétan is megérinti az előadás testét. Ebben az érintésben ugyanakkor, a kezdeti hang általi érintéshez hasonlóan, in-

direkt módon (a lepedő membránjának mozgatása formájában) egymás taktilis érintése is megtörténik: létrejön egy közös érintés és érintettségtapasztalat, ugyanakkor egy közös tértapasztalat is („mindannyian a lepedő alatt vagyunk”).

Mint látjuk, az előadás intenzíven játszik mind a néző testi megélésével, mind pedig képzeleti és emlékezeti sematizációs képességével. Azaz a fantáziamozgás egyre jobban fokozódik. Egyre gyakrabban létrejön az az élményszerűség, amelyet Richir a szépfenomenén kapcsán a következő megfigyeléssel illet: „A szépség tapasztalatában tehát, csakúgy, mint ahogy hamarosan látni fogjuk, a fenséges átélésekor, felfüggesztődik az én önazonossága, zárójelek közé kerül az élményt feltételezhetően hordozó hypokeimenon [a szubjektum – B. Zs.].”¹⁷ A felfüggesztődés viszont egyelőre még nem teljes, hiszen a nézőben marad valami abból az én-képzetből, amelyik a fantáziamozgást mindvégig valamilyen módon a narratív alapszituáció, vagyis a Pokol fogalma révén sematizálja. Erre a sematizációs tendenciára az előadás rá is erősít azokban a pillanatokban, amikor például az előadásban játszó kiállítják az „INFERNO” feliratot, amely affektíven is hat a nézőre (a betűk pulzáló fényélménye miatt), ugyanakkor a jelenpillanat szituációja is e felirat tükrében válik fogalmilag sematizálhatóvá. Ráadásul annak a ténynek köszönhetően, hogy a feliratot a néző fordítva látja, magát is más pozícióból (nem az „INFERNO”-val szemben, azaz kívül, hanem az „INFERNO” mögött, vagyis belül) kezdi értelmezni. A felirat eltűnése után is megmarad a térben a szót keretező két idézőjel, amely (természetesen önkéntelenül) folyamatosan emlékezteti a nézőt arra, hogy *hol*, vagyis milyen fogalom összefüggésében van

jelen, azaz *miként* (az Infernoban benne-lévőként) tapasztalja magát.

Az előadás játéka az identitással és az ipszeitással: Az előadás kezdő mozzanataként a rendező belép a térbe, és a következőt mondja: „Je m’apelle Romeo Castellucci.” Minthogy a néző nagy valószínűséggel tudja, hogy ki rendezte az előadást, ezt a mondatot valahogyan értelmezni kezdi. A mondat ebben a formájában nem csak tájékoztatóként hat, hanem szituációt is teremt: tudatja a nézővel, hogy nem olyan narratív fikciót lát, amelyben képzeletbeli lényekkel (például Dantével vagy Vergiliussal) fog találkozni, hanem olyan szituációban van, ahol szemben áll egy individuummal, aki jelen esetben magára vesz egy nevet: részlegesen azonosítja magát ezzel a névvel (csak azért részlegesen, mert nem a „je suis” nyelvi megnyilvánulással találkozik). Azaz, ami történni fog, egy név, egy én („Je”), azaz egy identitás összefüggésében fog történni. Ezen én objektumként való kezelését azonban rögtön felfüggeszti a következő pillanatok eseményszerűége, mert amikor a kutya elkezd rángatni Castelluccit, a néző nem tud arra reflektálni, hogy kicsoda ő (azaz Castellucci), hanem azzal van elfoglalva, hogy mi történik *vele*. Azaz a név rögtön epokhéba kerül és előtérbe helyeződik egy névtelen test szenvedésének élményszerűsége. A „Je” fogalma tehát előbb elveszíti személyhez kötött identitását, majd a szemüveges kisfiú gesztusa révén (amikor az épület falára felgrafittiz a JEAN nevet) újra-kontextualizálódik, azaz új identitás alapjává válik, mely identitás egyszerre jelöl egy személyt is, akiben nem lehetünk bizonyosak, hogy kicsoda (hiszen nem lehetünk biztosak abban, hogy a kisfiú nevére utal a felirat).

A Jean ugyanakkor az egyik legelterjedtebb francia név, így ez az identitás egyfajta általánosságba süllyed. A „Je” szó legközelebb a sokszor megismételt „Je t’aime” formulájában bukkan elő, amikor a névtelen szereplők ölelik és metaforikusan gyilkolják egymást, azaz nem egy tárgyi összefüggés-

¹⁷ Marc RICHIR, „A fenomenológiai mozzanat az *Ítéldőerő kritikájában*”, ford. SZABÓ Zsigmond, ULMANN Tamás, *Enigma* 3, 1. sz. (1995): 70–85, 77.

ben jelenik meg, hanem a „te” viszonylatában. Később pedig felirat formájában tér vissza, amikor azt olvassuk egy kivetített feliraton, hogy „Je m’apelle Andy Warhol.” Itt az „én” egy egykor volt valaki emlékére utal, egy olyan jelenlétre, amely (hacsak nem a reprezentáció révén) többet soha nem nyerheti el aktualitását, hiszen a személy, akinek jelen kellene lennie, meghalt. Ez a reprezentáció meg is történik, amikor egy Warhol arcára emlékeztető maszkot viselő színész lép az előadás terébe. Ennyiben tehát egy aktuális „én” (Romeo Castellucci) helyét átveszi egy képzeletből és emlékekből megképzett, azaz megidézett „én” (Andy Warhol). Ez a fiktív én aztán átadja a helyét egy ennél is megfoghatatlanabb és csak a fogalom szintjén megjelenő „TOI”-nak (TE), amely maga is csak egy másik szó (a pápai palota ablakaiba kiállított tévéképernyőkön megjelenő ÉTOILES) egyik részlete, azaz egy nagyobb összefüggés része, amely csak azért nyeri el jelentését, mert valami más (a többi betű) a pusztulás áldozata lesz: a tévék lezuhannak a földre. Az előadás tehát – legalábbis a fogalmi sematizációk szintjén – felmutatja a nézőnek az identitásvesztés, majd az újraformálódás útját. Az ÉN intézményének helyét átveszi a TE intézménye, még ha ez a TE semmilyen aktualitással nem is rendelkezik.

Hasonló identitásátalakuláson megy keresztül a pápai palota építménye is: először turisztikai látványosság értelmében képződik meg a néző számára (az audioguide-os alakok révén), beindítva azokat az épület köznapi felfogásához tartozó sematizációkat (a legnagyobb gótikus épület, a világörökség része stb.), amelyek az épület aktuális identitását teszik láthatóvá. Majd ez az identitás felfüggesztődik a falmászó cselekvése miatt, s az épület formai adottságainak esemény-szerű tapasztalati helyévé válik. Ám mivel ebben az esemény-szerűségben vannak olyan pillanatok, amikor beidéződik egy emlékkép (például a korábban említett rozettás beállítás esetében), egy egész kulturális emlékezet (a

keresztény egyház intézménye) metaforájává is tágu. De mindez úgy történik, hogy közben nem veszíti el affektív hatását sem, a korábban elemzett játékszituáció miatt. Majd olyan pillanatokban, amikor az építmény működésbe lép (például erős hanghatások közepette fények villannak fel az ablakaiban), ez az affektivitás előtérbe helyeződik (a néző félelmet, fenyegetettséget érez), a képzelet szintjén pedig fenyegető szörnyeteggé sematizálódik az épület látványa: olyasmivé, ami a természeti erők pusztító hatására emlékeztet. Később a holtak lakhelyévé alakul, illetve áldozati helyé (ahol elégetnek egy zongorát), végül pedig olyan anonim helyé, amely teret ad egy körvonalazatlan másoknak (TE-nek).

A fentiek fényében azt állítom, hogy a néző olyan folyamatnak lesz részese, amelyben a személyek, a tárgyak és a fogalmak folyamatos újraértelmeződésen mennek keresztül, rögzített identitásuk felfüggesztődik, és beleolvadnak egy anonim tapasztalatfolyamba, amelyben esemény-szerű fenoménkévé válnak. Azaz nem identitásként (valami jelen nem lévővel azonosként) tételeződnek, hanem a sematizáció folyamatos csődjének köszönhetően ipszeitásként mutatják meg magukat: önmagukban, ahogy a pillanatnyi tapasztalatban megjelennek. Ebben az esemény-szerűségben a megjelenő fenomén kiszabadulnak lényeg-szerű idealitásukból, azaz eloldódnak tárgyiasított célszerűségüktől és egy célnélküli célszerűség állapotába, azaz a szépség élményébe transzcendálódnak.¹⁸ Amiatt viszont, hogy ez az élmény-szerűség

¹⁸ Vö. „A szépben a létezők, dolgok, minőségek és formák, egy állandóan változó konsztaellációba zárva, mindig mást és többet jelenítenek önmaguknál: ezt a többet fejezi ki oly találóan Merleau-Ponty, amikor a dolgokról úgy beszél, mint a »ragyogás aktív erőiről«, a »hús [chair] és a világ sugarairól«, mint a levés [ester] módozatairól.” RICHIR, „A fenomenológiai mozzanat...”, 75.

nem a nyugodt szemlélődés állapotában történik, hanem az eseményekről alkotott elképzelések folyamatos zátonyra futása mentén szerveződik, egyre nagyobb affektív érintettségben, a néző mindinkább a bizonytalanság és a félelem állapotában találja magát, úgy érzi, hogy elveszíti azt a referencialitást, amely alapján saját identitása tételeződhetne. Amennyiben a képzelet, az emlékezet és az érzékelés mozgásai elérik azt a pontot, ahol a néző elveszik ezen sematizációk között, s már arra is képtelenné válik, hogy az élményszerűség vad áramlását az előadás narratív alapszituációja, azaz a Pokol fogalma mentén sematizálja, akkor énje feloldódik az affektivitás mozgásában (vagy még inkább belefullad abba), s előáll az ipszeitás, vagyis a fogalmak nélküli sematizálás állapota: az önmagaság tapasztalata a tiszta fantáziamezőben. Richir fogalomrendszerében ez nem jelent egyebet, mint hogy megtörténik a fenségesség tapasztalata. Richirt idézve:

„E jelenségekben a képzelet szabadon működik (»sematizál«), e sematizálás azonban maga is korlátlan, kimerül, abban az értelemben, hogy soha nem zárul le, nem juthat nyugvópontra egy stabil fenomenális egységben. Ez a »kimerülés« – a látszat ellenére – nem azt jelenti, hogy a képzelet működése valamiféle célhoz ér, hanem sokkal inkább azt, hogy – mivel képtelen saját magát utolérni, s valamiféle egységben önmagára találni –, maga a világ fog fenomenalizálódni benne.”¹⁹

Ez a tapasztalat ugyanakkor azzal is egyenértékű, hogy

„az ember – és az emberben a képzelőerő – felismeri, hogy van nála nagyobb: ám egy »nagyobb« annyira nagy, hogy nem tudja sem megmérni, de még csak sematizálni sem (például egy végtelen matematikai sorozat révén). És mindez azért van így, mert a képzelőerő képtelen sematizálni azt a lehetőséget, hogy felbukkanhat valami, ami abszolút módon meghaladja az embert, és ami annak felel meg, amit abszolút transzcendenciának hívtam – vagy annak, amit Descartes végtelennek hívott, ami elgondolható (hiszen ténylegesen létezik egy appercepciója ezen abszolút nagynak), de érthetetlen. Más szóval ez azt jelenti, hogy az ember többre hivatott, mint az érzéki, pozitivistá meghatározottságai, melyek mérhetőek vagy fogalmak által beválthatók”²⁰

Fontos megértenünk viszont, hogy ha ez az élmény azonos is azzal, amit Castellucci személyes epifániának nevez, akkor sem valósi élményről van szó:

„Szerintem bármi, amit a nyelv a tiszta abszolút transzcendencia kapcsán produkálni képes, pusztá szimulákrum [hamisítvány – B. Zs.]. És ezért nem értem igazán, hogy mi is a vallásos tapasztalat – nem tudom, hogy mi az! Az van, hogy az abszolút transzcendencia gyökeresen más: sajátosan elképzelhetetlen, érthetetlen; és ha sikerül is elgondolnom, ez csak annyiban lehetséges amennyiben már

¹⁹ Marc RICHIR, „A fenséges tapasztalata”, ford. SZABÓ Zsigmond, LŐRINSZKY Ildikó, *Enigma* 3, 1. sz. (1995): 66–69, 66.

²⁰ RICHIR, *L'écart...*, 200. (FAZAKAS István kézirat fordítása)

mindig is elillant és még mindig el fog illanni. Ez az oka annak, hogy az abszolút transzcendencia nem lehet Isten; hiszen semmilyen viszonyban nincs az emberiséggel, és ugyancsak semmilyen viszonyban nincs az affektivitással: ez az affektivitás egy része, amelyik minden affektivitástól elillan, és amelyről maga az affektivitás sem mondhat egyáltalán semmit – arról nem is beszélve, hogy az affektivitás nem beszél, hogy az affektivitás semmi más mint az »élet« [vivre] vak és ártatlan ösztöne hogy »éljen« [vivre] (csak akkor beszél ha a az egyik vagy másik jelentés keresésére indult nyelvsematizmusba modulálódik).²¹

A fentiek fényében elmondható, hogy ha az előadás hatására előáll egy adott pillanatban a fenségesség élménye (amennyiben a nézőnek van elég lelkiereje, hogy kitegye magát ezen élménynek), és megéli az abszolút transzcendencia élményét, ez egyfajta öntudatlansági pillanatban történhet csak. Az előadás helyzetében ez a pillanat egyenértékű azzal, hogy a nézőben megszűnik mindenféle sematizáció (így a Pokol fogalmáé is). Ezen identitásában felfüggesztett állapotban a nézőben egyfajta transzgressziós mozgás megy végbe, beleolvad egy anonim másikba. Ám amint ez megtörténik, rögtön vissza is tér énjébe, máskülönben az élmény traumatikus én-szakadáshoz vezetne. E mozgás következményeként, önnön szakadékanak tapasztalata révén az identitás új alapokra is helyeződik. Ez a fenségesség élményének adománya. Mivel azonban az előadás nem privát, hanem közösségi együttlét formájában fenomenalizálódik, azok között, akik az élményben részesültek, létrejön egyfajta kö-

zösségi élmény is, de olyan közösségé, amelyről Richir a következőképpen vélekedik:

„Ebben az értelemben a fenséges nem más, mint maga az eredet, amely azonban minden meghatározható és egyértelműen meghatározó kezdettől és archétól független: a gondolat és gyakorlat kifürkészhetetlen forrása. Csak általa lehetek én önmagam, kezdődhetek el gyökeres egyediségemben melynek titka halálom szakadékan keresztül tükröződik a szimbolikusan instituálóban, s amely ráébreszt a hozzám hasonló egyediségének rejtélyére. Bár Kant ezt nem mondja ki egyértelműen, a fenséges tapasztalatában legalább annyira ott van a *sensus communis*, mint a szépség átélésében: csak hogy az előbbi olyan utópikus emberi közösségre utal, amelynek ugyan sehol nincs meghatározott társadalmi helye, hiánya azonban elkerülhetetlenül a társadalom szétzilálódásához és pusztulásához vezet – nélküle a társadalom nem egyéb, mint korlátlanul manipulálható monászok rendezetlen halmaza. Ha megfeledezünk arról, hogy a fenséges horizontja alatt mindig csak azt tesszük, amit egyáltalán tehetünk, nem pedig azt, amit szeretnénk, vagy amiről hisszük, hogy szeretnénk, az emberből nem marad más, mint kissé komplikált kétlábú.”²²

²¹ RICHIR, *L'écart...*, 209. (FAZAKAS István kézirat fordítása)

²² RICHIR, „A fenséges tapasztalata”, 69.

Bibliográfia

- CASTELLUCCI, Romeo, CASTELLUCCI, Claudia. *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*. Milánó: Ubulibri, 1992.
- FAZAKAS István. „Marc Richir és a fenomenológia új megalapozása”. *Elpis* 11, 1. sz. (2018): 69–82.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi kiadó, 2009.
- KÉKESI KUN Árpád. „Színházi transzcendentalizmus. Romeo Castellucci Isteni színjátékáról”. In *Vallás és művészet*. Szerkesztette SEPSI Enikő et al., 290–310. Budapest: L'Harmattan, 2016.
- LAERA, Margherita. „Comedy, Tragedy and »Universal Structures«, Societas Raffaello Sanzio's *Inferno, Purgatorio, and Paradiso*”. *TheatreForum*, 36. sz. (2009): 3–15.
- RICHIR, Marc. „A fenomenológiai mozzanat az *Ítéltőerő kritikájában*”. Fordította SZABÓ Zsigmond, ULMANN Tamás, *Enigma* 3, 1. sz. (1995): 70–85.
- RICHIR, Marc. „A fenséges tapasztalata”. Fordította SZABÓ Zsigmond, LŐRINSZKY Ildikó, *Enigma* 3, 1. sz. (1995): 66–69.
- RICHIR, Marc. „Ami az álomban érzékelhető”. Fordította KISS Ákos, *Enigma* 4, 2. sz. (1996): 110–122.
- RICHIR, Marc. *L'écart et le rien*. Grenoble: Millon, 2015.
- RICHIR, Marc. *Variations sur le sublime et le soi*. Grenoble: Millon, 2010.

A színpadi légzés és hang szinergiája a színészi munkában

KOVÁCS KÁROLY

Ha fizikai értelemben vizsgáljuk a hangot, keletkezésének katalizátora minden esetben egy rugalmas anyag mozgása, amely rezgést képez. Az emberi hang esetében a levegő mozgása a hangképzés egyik alapfeltétele. Az emberi test a kilégzés során, mint egy rezonáns üreg, működésbe hozza a hangképző szerveket, amely hangot eredményez. Legfőbb hangképző szervünk a gége. „A gége tökéletes és biztos összezárásának képessége emberi specifikum. Ennek köszönheti az ember nem biológiai mozgásokban való nagy verzalitását, és a hangjával való sokoldalú bánni tudást.”¹ Ahhoz, hogy megértsük, milyen jelenségek összességén megy keresztül az emberi hang, ismernünk kell a képzését befolyásoló tényezőket. A beszéd viszonylatában, amely maga is egy hangképzési folyamat, a gége anatómiájának feltérképezése és megértése elengedhetetlen. A belélegzett levegő a tüdőből való távozása-kor, mint a hangképzés primer összetevője, a légcsövön át eljut a gégéig, ahol rezgés által létrehozza a hangot. Ezt a jelenséget hívjuk hangképzésnek, amely a rezgést befolyásoló tényezők: a gége elemeinek összetett kapcsolódási rendszerén át történik. Szerkezeti szempontból a gége gyűrűporcból, kanaporcokból, pajzsporcából, gégefedőből és hangszalagokból, valamint az ezeket anatómiailag összekötő járulékos elemekből áll. Ezek hozzák létre a hangképzés helyül szolgáló hangrést. A gége komplex működése, a hangszalagok változékonysága sokrétű és páratlan hangképzést biztosít az ember

számára. Összetettségét mutatja, hogy hanglenyomat alapján azonosíthatóak vagyunk. „Az emberi hang kifejezése azt a hangfajt, hangszínt, hangegyéniséget jelenti, amely minden embert jellemez, amely alapján bárkit hangja nyomán is fölismerhetünk.”² Ahogy nincs két azonos ujjlenyomat, nincs két egyforma emberi hang sem. Aki hangját előadói szinten működteti, elengedhetetlen, hogy tudatos hangképzést alkalmazzon. Ha a hang aspektusából vizsgáljuk a beszéd folyamat aktusát, az előadó legfőbb célkitűzésének a zöngéképzést tarthatjuk. A zöngé a fizikából ismert hang és zörej összeolvadása. A fizika a hangokat, rezgéseik alapján, kétféle módon definiálja: egyenletes és egyenlőtlen. Ha egyenletes a hang, egyenlőtlen a zörej. A magyar nyelv zörejként tartja számon zöngétlen mássalhangzóit, a beszéd folyamatában megjelenő többi hangzóit pedig hangként határozza meg. A zöngéképzés a gégében jön létre, és a hangszalagok rezgésének mértékétől függően mellhangot vagy fejhangot produkál. Előadói viszonylatban célszerű a színésznek a mellhang kidolgozottságán, tudatos alkalmazásán dolgoznia, mert a mellkas rezonanciája biztosítja a hang megszólaltatásának optimális feltételét. A zöngéképzés tehát alapvető feltétele a hang tudatos artikulációjának.

A színpadon alkalmazott hang, a színész hangja számos szaktekintélyt foglalkozott, úgymint Artaud, Brecht, Sztanyiszlavszkij, Grotowski, Brook, Barba, napjainkban pedig Vasziljev és Suzuki, a színészképzésben

¹ SZENTÁGOTHAJ János, RÉTHELYI Miklós, *Funkcionális anatómia II.* (Budapest: Medicina, 2006), 222.

² FISCHER Sándor, *Retorika* (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1975), 97.

Strasberg, Chekhov, Zinder és Cohen: mindannyian kiemelték a színész hangképzésének fontosságát. Patrice Pavis szerint a színész hangja meghatározó jelleggel bír a megértés és érzékelés viszonylatában. „A színész hangja a szöveg és a színpad néző általi befogadása előtti utolsó állomás: ebből is látszik a jelentés és az érzelmi hatás megformálásában való fontossága, de egyszerűsége leírásának, értékelésének és az általa keltett hatások megragadásának nehézsége is.”³ Attól függően, hogy a színész hogyan szólaltatja meg a hangját, milyen verbális és vokális jeleket kódol, a befogadó érzékeli, majd dekódolja, megérti az üzenetet. A színészi hang mechanizmusainak sokszínűsége, mint a hang magassága, a hangszín, a hangerő, a beszédritmus, a hangsúly, az artikuláció, a hanglejtés, a beszédpszünet, mind-mind olyan beszédakusztikus eszközök a színész számára, amelyekkel a hangja jelentést képez. Így a színpadi beszéd során a színész hangjában nem pusztán a szöveg artikulálódik, hanem a felsorolt eszközök révén több csatornán keresztül képessé válik a sokrétű kommunikációra, amelynek során beavatja a nézőt a kódolt információba. „A köznapi beszéd produktív beszéd, a színpadi beszéd reprodukív beszéd”,⁴ vagyis a színész megkísérli az előadás rögzített szövegét úgy interpretálni, mintha nem egy előre megtanult szöveg lenne, hanem félproduktív beszéddé alakítja, s a gondolkodást a szövegmondás és a szövegalkotás szimultán módon, a spontán beszédnek megfeleltethető módszerrel működteti. A reprodukív beszéd a beszélt nyelvi közlések három alapvető csoportjának egyik ágazata. E fő csoportok: a spontán beszéd, a félkötött beszéd és a kötött beszéd, amelyekből a reprodukív beszéd a kötött

beszéd csoportjába tartozik. A félkötött beszéd a spontán beszédhez képest valamelyest előkészített, nem teljesen szabad beszéd típus. Ezzel szemben a kötött beszéd alapismérve, hogy egy korábban megírt szöveg szó szerinti megszólaltatása. Két alcsoportját különbözteti meg a szakirodalom: a reprodukív beszédet és a hangosítást, amelyekből az előző feleltethető meg a színpadi beszédnek. „Ha a korábban megfogalmazott szöveget a beszélő úgy mondja el, hogy az az illúziót akarja kelteni, hogy az elhangzó szöveg spontán beszédtevékenység eredménye, reprodukív beszédről van szó. A szöveg reprodukálása tipikus esetben »fejből« történik, de szó lehet felolvasásról is, pl. a rádióban, ahol a beszélő nem is látszik. Az ilyen beszédtevékenység legtipikusabb formája a színpadi beszéd.”⁵

Grotowski kutatásai során nagy hangsúlyt fektetett a színészi hangképzés megértésére. A hangképzés elsődleges nehézségét és gátját a nem megfelelő légzésdinamikai folyamatok használatában vélte felfedezni, amelyekkel legfőbb zöngékepző szervünk, a gége blokkolását idézhetjük elő. Leszögezte, hogy a színésznek hagynia kell, hogy az organikus folyamatok működése – a színpadra lépés pillanatában – külső behatások nélkül történjen meg, különben figyelme a test energiájának áramoltatása helyett egy párhuzamosan működtetett tényezőre összpontosul. „Amikor a színész a hangjával dolgozik, az a legfontosabb, hogy ne figyeljen a hangképző szerveire.”⁶ Ha a színész a színpadi munka során azt kezdi figyelni, hogy milyen hangon szólal meg, annyira lefoglalja ez a tevékenység, hogy minden egyéb im-

³ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006), 171.

⁴ MONTÁGH Imre, *A tiszta beszéd* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1976), 16.

⁵ LANSTYÁK István, *A magyar beszélt nyelv sajátosságai* (Pozsony: Stimul Comenius Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar nyelv és Irodalom Tanszéke, 2009), 20.

⁶ Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András (Budapest: Kalligram Kiadó, 1999), 108.

pulzus, amelyben részesül, megszakad, így a megvalósítás technikai marad. Ez nem azt jelenti, hogy nem kell elsajátítani a hangképzés metódusait. Grotowski csupán azt hangsúlyozza, hogy a színpadra lépés pillanatában, ne a technikai megvalósítás álljon a színész figyelme fókuszában. A színésznek bíznia kell abban, hogy a technikák megértése és tudatos megvalósítása után, az alkotás folyamatában a teste képes lesz emlékezni az elsajátított ismeretekre, és automatikusan működteti a megszerzett technikai apparátust. Ez az egyetlen formája annak, hogy teljesen felszabadult hangot hozzunk létre, vallja Grotowski, majd megállapítja, hogy elég, ha bízunk az életünket fenntartó energiában, a levegő szabad áramoltatásában. „Annyi bizonyos, hogy a kilégzés viszi a hangot. (...) A levegő dolgozik, nem a hangképző szervek, hanem a kilégzés.”⁷ Szerinte a színésznek az alkotás folyamatában nem saját hangját kell különböző aspektusaiból vizsgálnia, hanem önmagán kell dolgoznia ahhoz, hogy az áramló impulzusok és energiák mindenféle korlátozások nélkül felszabadulhassanak. Hangunk, azaz „testünk meghosszabbítása”⁸ ilyenformán a színész érzékszervévé válik, és képessé teszi a rá kifejtett impulzusok akadálytalan megtapasztalására, a felszabadult energiák áramoltatására. A színész által kibocsájtott hang tehát a légzés következményeként nyilvánul meg, és a hang tartalmát illetően jelszerűen működik a befogadó számára.

Sztanyiszlavszkij a ki- és belégzés változó mechanizmusát a környezettel való érintkezés folyamatos energiacseréjeként határozta meg. Ebben az energiaáramlásban a hang mintegy csatornán halad át, majd a kiterjesztett hanghullámok által, a szavak hangzóin keresztül a színész kisugározza lelke részecskéit a térbe. Sztanyiszlavszkij állapotkifejező funkciót tulajdonított a színész

hangjának. Szerinte a színpadi beszéd hasonlatos a zenéhez, a színész hangszere a saját hangja, a zenei partitúra pedig a darab szövege, amelyben minden szó minden hangzójának, mint egy-egy zenei hangjegynek, kiszámított értéke van az alkotás egészét tekintve. „A színésznek az érzéseiből kell zenét komponálnia a darab szövegére és meg kell tanulni a szerep szavaival elénekelni ezt az érzés-zenét.”⁹ A színésznek úgy kell használnia a hangját, mint a zenésznek a hangszerét. Sztanyiszlavszkij leszögezi, hogy a színész hangja, mint a színészi eszköztár egyik legfontosabb összetevője, folyamatos kondicionálást igényel, különben a kifejezésre szánt érzelmi megnyilvánulás vokális és akusztikus megjelenése elmarad. A nem megfelelő színészi hangadást egyfajta színészi fogyatékként jelöli, az abból megszólaló színészt pedig képtelennek tartja közvetíteni mindazt, amit szeretne, tönkretéve így az átélt, magasztos érzést. Létezhetnek esetek, amikor a színész lelkének hangja szépen szólal meg, de mit sem ér, ha nem képes beszédhangján keresztül érvényre jutni. „Hiába van a színésznek erős, hajlékony, kifejező hangja, mérhetetlenül eltorzul beszéde, ha hanyagul ejti ki a szavakat, ha nem ügyel az alig észrevehető szünetekre és hangsúlyokra, amelyek a mondat pontos értelmét, érzelmi színezetét megadják.”¹⁰ Mindebből kitűnik, milyen jelentőséggel bír a színészi hang képzése a színészi munka során. A különböző technikák alkalmazása által tehát a színészi hang képzése és folyamatos kondícióban tartása a beszédakusztika eszközeinek tudatos birtoklásában segíti a színészt, s ez egyik leglényegesebb alkotóeleme játékanak és magatartásának. Ahogy a színész-

⁹ K. SZ. SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája*, ford. MORCSÁNYI Géza (Budapest: Gondolat, 1988), 405.

¹⁰ NÁYAI István, *A színésznevelés breviáriuma* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983), 60.

⁷ GROTOWSKI, *Színház...*, 118.

⁸ GROTOWSKI, *Színház...*, 128.

nek kondicionálnia kell a testét, ugyanúgy a hangját is: a teste meghosszabbításaként edzenie kell ahhoz, hogy minél árnyaltabb kifejezési formát ölthessen, hogy képessé váljon az emocionális tartalmak átadására. Így születik meg az a kompozíció, amelynek igényéről Eugenio Barba ejt szót: „Minden mozdulat, minden mozgás, a járásmód, minden kinetikai lehetőség és testi kifejezés, intonáció és színei váljanak kompozícióvá, amelynek hatóereje – a szerepfelépítés függvényeként – pszichikai összeütközéseinek minőségétől függ.”¹¹ A színészi hang, mint az intonációt megtestesítő kifejezőeszköz nyilvánvalóan szerves része ennek.

Barba is részletesen foglalkozik a színész hangjának a színpadi munkában kifejtett hatásával. Leszögezi, hogy a színész esszenciális eszköze a hangja, és feladata, hogy képes legyen a látottakról a hallottakra irányítani a néző figyelmét.

„Egyenlő feltételek mellett a vizuális jobban vonzza a néző figyelmét, mint az auditív. Ezért fontos, hogy a színész legyen képes a néző figyelmét a vizuálisról az auditívra irányítani és megfordítva (...) világos és érthető helyzet- és hangváltoztatások segítségével. Ha azt akarja, hogy a figyelem a szövegre irányuljon, megmerevedhet egy bizonyos helyzetben, vagy lelassíthatja a mozgását, létrehozhatja a mozdulatok monotonitását. És megfordítva, hangmonotónia vagy szünet is segít abban, hogy aláhúzza azt a vizuális elemet, amellyel meg akarja lepni a közönséget.”¹²

Ily módon a színpadi beszéd hallhatóvá tett mozgások sorozatából épül fel. Barba szerint a színész teste és hangja közötti kölcsönhatás szétválaszthatatlan, s benne az ingerencia az összhang. Míg a köznapi be-

széd során zavartalanul használjuk testünket, gesztusainkat, miközben beszélünk, addig színpadi beszéd esetén, a szerepformálás szövevényében ez a harmónia sokszor felborulhat. A színész a karakterépítés során nemcsak pszichés, de technikai feladatot is teljesít. Test és hang összhangjának fontosságára figyelmezteti a színészt Hamlet intelme is: „illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez, különösen figyelve arra, hogy a természet szerénységét által ne hágd”,¹³ amely rámutat e bonyolult mechanizmus összetettségére. A *színészmesterség alapjai* című könyvében Robert Cohen is több fejezetet szentel a színész vokális struktúrájának. A hangképzés alapjaként ő a színész légzésdinamikáját jelöli meg. Szerinte a felszabadult hang a természetes légzés révén valósul meg, amelyet a színész az előadás pszichés nyomása alatt is képes kell legyen megteremteni. „A felszabadult hang mentes a társadalom által beépített gátlásoktól. A színésznek olyan magabiztosnak kell lennie, hogy bármilyen színpadi közlésre képes legyen, méghozzá olyan laza és hajlékony beszédtechnika birtokában, ami lehetővé teszi a rugalmas, mégis precíz beszédet.”¹⁴ Ahhoz, hogy ezt a színész megvalósítsa, a vokális eszköztárának széles skáláját kell birtokolnia: a dikciót, a beszédhangok helyes képzését, hang és test harmóniáját, a hangsúly és nyomaték érzékeltetését, adekvát hangindítást. Akárcsak Cohen, David Zinder is a test és hang összefüggéseire alapozó hangképző gyakorlatokat ajánl tréningként a színészeknek. „Nem létezik különbség a hang és az azt létrehozó test között. A képzés nyelvén ez azt jelenti, hogy a test/hang kapcsolatok egymás között felcserélhetők –

¹¹ NÁRAY, *A színésznevelés...*, 199.

¹² NÁRAY, *A színésznevelés...*, 199.

¹³ William SHAKESPEARE, *Négy dráma*, ford. ARANY János és VÖRÖSMARTY Mihály (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971), 145.

¹⁴ Robert COHEN, *A színészmesterség alapjai*, ford. MARTON András (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998), 134.

a test hangot adhat és a hang testet ölthet. Mindkét lehetőséget képezni kell.”¹⁵ Ahogy számos színházi alkotó, Zinder is azt az elvet képviseli, hogy elengedhetetlen a színészi hang folyamatos képzése, kitartó fejlesztése. E rövid áttekintés is mutatja, hogy a színpadi alkotás egyik leglényegesebb kifejezőeszköze: a színész hangja, több csatornán keresztül megvalósuló színpadi beszéde.

Az etimológia szótár a *hang* szót egy ősi hangutánzó szónak felelteti meg, amely jelentése alapján nem más, mint „hallószervünkkel érezhető rezgés”.¹⁶ A hangnak ilyen formán a hallás mechanizmusain kell keresztülmennie, hogy érzékelhessük, fölfoghassuk. Ha a hallást összevetjük másik négy érzékelési formánkkal, találunk egy olyan vonást, amely határozott különbséget mutat azokkal szemben. Amennyiben zavaró számunkra valaminek a látványa, a szemek behunyásával egyszerűen megszüntethetjük látásunkat. Ha valaminek rossz az íze, nem fogyasztjuk el. Visszatartjuk levegőnket, ha irritáló szagot érzékelünk. Ha sérülés veszélyét érzékeljük valami érintésekor, nem fogjuk meg. Mindebből kitűnik, hogy az ember érzékelése során képes reflexszerűen megszüntetni a látását, a szaglását, az ízlelését és a tapintását, ami a hallás esetében nem történhet meg, csak ha befogjuk vagy bedugjuk a fülünket. Az élettanilag megfelelő funkciókkal rendelkező ember egy alkalmazott gesztus segítségével nélkül nem képes megszüntetni a hallását. „Talán valamilyen evolúciós csoda révén ismét képesek leszünk a kis porcos kiemelkedés, a tragus (fülcsap) mozgatására és lezárhatjuk vele a hallójára-

tukat.”¹⁷ A hallásunk révén tehát folyamatos kölcsönhatásban vagyunk a minket körülvevő hangokkal, amelyben az emberi hang, mint beszédünk és kommunikációs rendszerünk egyik fő eleme, kiemelt jelentőséggel bír. A *hang* etimológiájához kapcsolódik Montágh Imre meghatározása is, amely szerint az emberi hang a tüdőből áramló levegőnek a hangképző szervek segítségével megtörténő rezgése. Kikristályosodni látszik tehát, hogy a légzés és a hangadás interakcióban áll egymással, s hogy a légzés és a hang szinergiája a színész által tudatosan kódolt akusztikus paraméterek szerint valósul meg. A színész levegőt vesz, miközben tudatosan kódolja az üzenetet, amely vokális síkon artikulálódik, a befogadó pedig észleli, és a percepció folyamat révén dekódolja az üzenetet, majd attribúciókkal illeti a hallottakat. Ha a légzést a zsidó-keresztény kollektív emlékezet felől definiáljuk, a Teremtés könyvéből ismert isteni belehelés az életre hívást jelenti. A színész lehelete ugyanígy kölcsönöz létet a műalkotásnak: esetében a szerepnek. Ebben áll a színész alkotóerejének „isteni” mivolta, vagyis a légzés – a történeti etimológiai kifejezést használva: a lélek – a teremtés mozgatórugója, a hang pedig a testté lett ige megfelelője. A bibliai példát kiegészítve meg kell említenünk, hogy az Újszövetség elején János evangéliuma ekként fogalmaz: „Kezdetben volt az Ige, az Ige Istennél volt, és Isten volt az Ige. Ő volt kezdetben Istennél. Minden általa lett, és nála nélkül semmi sem lett, ami lett.”¹⁸ Esetünkben a hang a légzés által megtestesült ige, a színész – légzés – hang hármasságának egyik tagja, és a test térben való kiterjesztését ezen egység

¹⁵ David ZINDER, *Test – hang – képzelet*, ford. HATHÁZI András (Kolozsvár: Koinónia, 2009), 255.

¹⁶ KISS Lajos, PAPP László és BENKŐ Lóránd, *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára, Második könyv* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970), 45.

¹⁷ PAP János, *Hang – ember – hang* (Budapest: Vincze Kiadó, 2002), 59.

¹⁸ *Szentírás*, lektorálta: JAKUBINYI György, A KÁLDI-féle szentírásfordítás nyelvében megújítva, javítva a Neovulgáta alapján (Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 1997), 1198.

konstrukciója működteti. „A hang, a színész személyes kézjegye, először is fizikai tulajdonság, amely nehezen elemezhető másként, mint a színész jelenléteként. Az ige megtestesülése és a test rendszerbe foglalása egyaránt megvalósul benne.”¹⁹

Tanulmányom második fele a Csehov *Sirály*ából 1973 és 2015 között készült előadásokban vizsgálja az elsőként megszólaló színészek munkáját a fentiek tükrében, tíz felvétel segítségével. Az analízis fókuszát az előadásokat indító mondat jelenségei képezik, a Medvegyenkót játszó színészek hangjának viszonylatában. Arra mutat rá, hogy az előadásokban elhangzó első mondat alapján (Makai Imre fordításában: „Miért jár mindig feketében?”) milyen hasonlóságok és különbségek mutatkoznak a szonorikus dimenzió és a vokalitás szempontjából. Az analízis fókuszában a színpadi légzés és hang szinergiája áll. Azt állítom, hogy a színész színpadra lépése pillanatában működtetett légzés összefügg a vokális síkon működtetett akusztikus paraméterekkel, amelyeknek eredménye a színész hangjában definiálható jelként mutatkozik meg. Pavis azon fenti állításából indulok ki, hogy a színész hangja személyes kézjegye is egyben: a szöveg és a befogadás közötti utolsó állomás. Elsőként azt vizsgálom, hogy a Medvegyenko szerepét játszó színészek megszólalásának pillanatában, amikor a levegővétel és a hang először érintkezik, miként jön mozgásba a hang, milyen beszédakusztikai megnyilvánulások valósulnak meg az adott színészi munkában, és milyen expresszív és szemantikus minőséget hordoznak a vokális megnyilvánulások. Ahhoz, hogy kongruens jellemzőket érzünk tetten, illetve egymástól eltérő tulajdonságokat határozhatunk meg a vokalitás szemszögéből, a következő szempontrendszer szerint analízálom a színész hangját: hangsúly, hangerő, hanglejtés, hangmagasság, beszédtempó.

Mivel a hangsúly a magyar nyelv írásában nincs jelölve, ez a beszédtevékenység egyik legváltozatosabb területe. Nyelvünk szabályai szerint a hangsúly mindig az adott szó első szótagjára esik. A mondategységekben történő hangsúlyozás metodológiájában akár Fischer, akár Montágh vagy Wacha meghatározásait követjük, két fő csoportot különböztethetünk meg. Létezik értelmi (logikai) hangsúly, amely a közlés új tagjára esik, valamint érzelmi hangsúly, amely által a beszélő egyéni szempontok szerint érvényesíti közlendőjét, lelkiállapota tényezőinek befolyása alatt. Hangsúly létrejöhet a hang magasságának megemeléssel, hangerőnöveléssel, de a szavak közé beépülő szünet használata is hangsúlyt eredményezhet. A szó-, szakasz- és mondathangsúlyok a hangsúlyozási szabály soron következő lépcsőfokai, ahol a kisebb egységtől haladva a nagyobb felé, különböző szószerkezetek összekapcsolása révén szólamokká alakítjuk az egymás mellett álló szavakat, majd a szakaszokon belüli hangsúlyozások által meghatározzuk megszólalásunk fő és mellék-nyomatékait. Mivel a magyar nyelvben a kérdő névmás mindig hangsúlyos, a „Miért jár mindig feketében?” frázis és fordításváltozatai esetében a „miért” értelemszerűen hangsúlyos.

A beszéd érthetőségének nélkülözhetetlen tényezője a hangerő. A színpadi munka során a hangerőt a színész technikai felkészültsége, hangapparátusának pontos ismerete, valamint a különböző színpadi helyzetek és szituációk határozzák meg. A hangerő intenzitása egy-egy tartományon belül dinamikailag lehet halk, középerős vagy hangos. E három szempont között is több változat figyelhető meg a hangerő cirkulálását illetően. Ilyenformán lehet egyenletesen szinttartó, fokozatosan erősödő vagy halkuló, illetve váltakozó. A hangerő egyik legfőbb befolyásoló tényezője az alkalmazott légzésználat.

A hanglejtés a hangmagasság különbségeit, a megszólaló hangja által létrejött dal-

¹⁹ PAVIS, *Színházi...*, 172.

lamot jelöli. Típusát tekintve lehet emelkedő vagy ereszkedő. A hangsúlyhoz hasonlóan értelmi és érzelmi befolyásoló tényezők váltakozása során elevenedik meg, sokszínű beszéddallamot eredményezve. Hangsúly és hanglejtés szorosan összekapcsolódnak. A hangsúlyváltással a hanglejtés is változik, ekképp a pontos hangsúlyozás elősegítheti a helyes hanglejtést. A hanglejtés váltakoztatásával lehetőség nyílik egy-egy mondat jelentőségét megnövelni vagy csökkenteni a színpadi szituációk és a színészi megvalósítás során. „A magyar beszéddallam alapformája az ereszkedő hanglejtés.”²⁰ Ellenben léteznek kivételek, amelyekről feltétlenül említést kell tennünk. Attól függően, hogy a kérdő mondat tartalmaz vagy nem tartalmaz kérdőszót, a hanglejtés is változik. A magyar nyelvben a kérdőszóval ellátott mondat esetében a hanglejtés ereszkedő (például „Hány éves vagy?”) míg a kérdőszó nélküli mondat esetében (például „Hat éves vagy?”) a hanglejtés nem ereszkedő, pontosabban „emelkedő-eső”.²¹ Kijelenthetjük tehát, hogy a „Miért jár mindig feketében?” kérdés beszéddallamának alapformája ereszkedő, mivel a mondat kérdőszót tartalmaz.

A hangmagasságot befolyásoló két legfontosabb tényező: a hangszálak mérete és rugalmassága. A hosszabb hangszalagok mélyebb, a rövidebbek magasabb hangmagasságot eredményeznek. Ebből adódik a jól elkülöníthető férfi és női hang ismérve. A köznapi beszédben az ember hangterjedelme négy-öt hangra szorítkozik, amelyet az úgynevezett közép-mellhangsávnak nevezünk. A színésznek tudatában kell lennie hangterjedelme korlátainak ahhoz, hogy megfelelő modulációkkal tudja művészi szövegét előadni. A helyes hangképzés elsajátításával bővíthető a hangterjedelem, ellen-

ben tisztában kell lennünk egyéni adottságainkkal. Amint a hanglejtés a hangsúllyal, úgy a hangmagasság a hangerővel áll szoros kapcsolatban. A hangerő emelésével sok esetben a hang magassága is nő, vagy fordítva, a hangmagasság csökken a hangerő halkulásával. A hangmagasságra is, akárcsak a hangerőre, hangsúlyra vagy hanglejtésre, hatással vannak az érzelmi tényezők.

A ritmus a művészi beszéd egyik alapeleme. A magyar nyelv időmértékes verseléséből ismert hosszú és rövid szótagok váltakozása a beszédben is ritmikus formát idéz elő. A beszédritmus jellegét meghatározza, hogy valaki lassú, vontatott, közepesen mérsékelt vagy gyors, hadaró beszédtempót, beszédmodort alkalmaz. A beszédtempót és a ritmust nem lehet egymással azonosnak tekinteni. „A beszédritmus egy olyan összetett szervezőerő, amely legalább két, de akár több tényező rendszerszerű ismétlődéséből adódik.”²² Ha beszédünk tempója a közlés során csak gyors vagy csak lassú jelleggel bír, akkor a beszéd nyilvánvalóan ritmustalanná válik. A szótagok vagy hangzók nem megfelelő időben való ejtése ugyanúgy a beszédritmus felborulásához vezethet. A színész beszédritmusát az értelmi és érzelmi logika vezérli, ezért rendkívül fontos, hogy elmélyüljön és meghatározza mondandója célját.

A következőkben egyenként vizsgálom a Medvegyenkót játszó színészek hangját, hogy a felállított szempontrendszer függvényében milyen jelenségek észlelhetők, majd összegzem és következtetéseket vonok le, hogy a hanganalízis során milyen hasonlóságok és különbségek derültek ki. Tíz Medvegyenko, tíz légzés mód, tíz hangindítás, tíz állapot fluktuációjának első lépésében lássuk, hogyan függ össze a színész légzése a vokális síkon működtetett akusztikus paraméterekkel. A légzéshasználata aspektusából három különböző csoport körvonalaázódik: a

²⁰ MONTÁGH, *A tiszta...*, 18.

²¹ PAPP ÉVA, *A művészi beszéd útja a közbeszédtől a versmondásig* (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011), 44.

²² PAPP, *A művészi...*, 42.

csendesen számonkérő, a magas hangindítást eredményező, valamint a visszatartott levegővel operáló Medvegyenkóké. A légzés és hang szinergiájára vonatkoztatva is három csoportot határozom meg: a teljesen azonos légzésdinamikát és hanghasználatot alkalmazó csoportot, az azonos légzésdinamikát és hozzávetőlegesen azonos hanghasználatot alkalmazó csoportot, valamint az azonos megszólalást és kombinált mélylégzést működtető csoportot.

Az első csoportba sorolható Medvegyenkókhoz tartozik Fehér Tibor²³ és Gaál Gyula.²⁴ Meglepő módon az derül ki az analízisből, hogy mivel a két színész megszólalása előtt azonos légzésdinamikát alkalmazott, vagyis a belégzés típusa, helye és ritmusa azonos volt, a színészi hangban megnyilvánuló jellemzők, úgymint hangsúly, hangerő, hangmagasság, beszédritmus és dallam mindkettőjük esetében teljes azonosságot mutattak. Fehér Tibor és Gaál Gyula színészi megszólalásáról kijelenthetjük, hogy a megszólaltatott frázis előtti levegővételük teljes mértékben összefügg a vokális síkon működtetett akusztikus paraméterekkel, és azonosan definiálható jelként mutatkozik meg a hangadás esetében.

A második az azonos légzésdinamikájú és hozzávetőlegesen azonos hanghasználatot mutató Medvegyenkók csoportja. Ide tartozik Dégi István,²⁵ Benkő Géza,²⁶ Diószegi At-

tila²⁷ és Henn János.²⁸ Esetükben elmondható, hogy az első megszólalás előtti lélegzetvételük típusa nem kombinált mélylégzés, azaz nem váll- vagy mellkaslégzés, emiatt a hanghasználatra kifejtett hatás szempontjából hangbeli megnyilvánulásuk hozzávetőlegesen megegyezik. Ez a kongruens hatás főként a létrejött hangmagasságban mutatkozik meg. A hangsúlyhasználat mellett azonosak a hangmagasságot érintő jellemvonások is: az első megszólalás az úgynevezett közép mellhangsáv tetőfokán vagy legalábbis az egyéni hangmagasság négy-öt hangra szorítkozó terjedelmének csúcsán foglal helyet. Megállapítható, hogy a nem megfelelő típusú légzéses használat magas hangindítást eredményezhet. Ugyanakkor megfigyelhetők a hangerő és a beszédtempó közötti különbségek. Henn kivételével mindannyiuk hangerője halk vagy fokozatosan halkuló. Henn középerős és fokozatosan erősödő hangot produkál. Ez a különbség abból adódik, hogy Henn mikrofonba beszélve szólal meg először, így a hangerő szabályozásával más színpadi feltételeket szab az első megszólalásnak. Ugyanakkor a szonorikus dimenzió szempontjából is adódik némi különbözőség: míg Dégi esetében a beszédtempó mérsé-

Rendezte: ÁDÁM Ottó. Díszlet: SZINTE Gábor. Jelmez: MIALKOVSKY Erzsébet.

²⁶ A. P. CSEHOV, *Sirály*, Dramaturg: VARGA Emese, Bemutató: 2002. Komáromi Jókai Színház, Komárom. Rendezte: TELIHAY Péter. Díszlet, jelmez: ZEKE Edit.

²⁷ A. P. CSEHOV, *Sirály*, Fordította: MAKAI Imre, Dramaturg: RADNAI Annamária. Bemutató: 2008. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendezte: KISS Csaba. Díszlet: BARTHA József. Jelmez: KISS Zsuzsanna. Zene: KÖNCZEI Csaba.

²⁸ A. P. CSEHOV, *Sirály*, Fordította: MAKAI Imre, Dramaturg: KERESZTES Franciska, Bemutató: 2015. Nemzeti Színház, Marosvásárhely. Rendezte: KERESZTES Attila. Díszlet: FODOR Viola. Jelmez: Bianca Imelda JEREMIAS. Zene: BOROS Csaba.

²³ A. P. CSEHOV, *Sirály*, Fordította: MAKAI Imre, Dramaturg: VÖRÖS Róbert, Bemutató: 2013. Nemzeti Színház, Budapest. Rendezte: ALFÖLDI Róbert. Díszlet: MENCZEL Róbert. Jelmez: NAGY Fruzsina.

²⁴ A. P. CSEHOV, *Sirály*, Dramaturg: BESSENYEI Gedő István, Bemutató: 2015. Északi Harag György Színház, Szatmárnémeti. Rendezte: Sorin MILITARU. Díszlet, jelmez: MÁRTON Erika, Koreográfus: BORDÁS Attila.

²⁵ A. P. CSEHOV, *Sirály*, ford. MAKAI Imre, Bemutató: 1973. Madách Színház, Budapest.

kelt, a másik három Medvegyenkót játszó színész esetében gyors vagy gyorsuló. Ha megfigyeljük a megszólalás előtti levegővétel ritmusát, Déginél lassú, kimért tempójú légzést érzékelünk, a többiek esetében a légzés ritmusa gyors. Az analízist követően megállapíthatjuk, hogy a légzés ritmusa összefüggésben áll a megszólalás ritmusával. Ha lassú a belégzés ritmusa, valószínűsíthető, hogy a megszólalás ritmusa is lassúvá válik. Ez fordítva nem igaz, vagyis, ha a légzés ritmusa gyors, nem jelenti azt, hogy a beszéd tempója is feltétlenül gyors lesz. Ugyanakkor figyelembe kell vennünk, hogy a Dégi által játszott *Sirály* 1973-ban készült, míg a többi előadás az ezredforduló után, ami a gyorsabb beszédritmus jelenségét akár színjátszásbeli paradigmaváltásként is definiálhatja. Ezen állítás bizonyítása természetesen átfogóbb analízist igényelne.

Az azonos megszólalást és kombinált mélylégzést működtető csoport a harmadik kategória, amelybe azokat a Medvegyenkókat sorolom, akik azonosan szólalnak meg és ugyanúgy kombinált mélylégzést alkalmaznak. Ide tartozik Katona László,²⁹ Kardos Róbert³⁰ és Keresztes Sándor.³¹ A légzés-használat aspektusából mindhárman szájuüregen keresztül történő, kombinált mélylégzést alkalmaztak. A megszólalást tekintve nemcsak a hangsúlyhasználatban hordoznak azonos minőséget – mindhármuknál a kér-

dőszóra és a „feketére” esik a hangsúly –, de az egyenletesen szinttartó hangerő és a hangmagasság szempontjából is hasonlóságot mutatnak. Annak ellenére, hogy a hangerőt tekintve Katona halk, Keresztes középhangos, Kardos pedig hangos hangindítást alkalmaz, mindhárman egyenletesen tartják az indított hangerőt. Ebből is kitűnik, hogy a szakirodalom által helyesnek titulált légzés-típus, a kombinált mélylégzés, optimális feltételeket biztosít, hogy a működtetett akusztikus paraméterek megfelelően funkcionáljanak, s ezek megmutatkoznak a színészi hangban. Bár nem sorolom külön csoportba, mert a megfigyelés nem a légzés és a hang összefüggéseire vonatkozik, hanem csakis a vokális síkon működtetett akusztikus hangzásbeli tényezőket vizsgálja, mégis érdemes kiemelni egy külön csoportot, mint kuriózumot: az „i” hangzót artikuláló Medvegyenkó-két. A megszólalók közül ugyanis csupán hárman ejtik a „miért” „i” hangzóját: Dégi István, Szabó Jenő³² és Benkő Géza. A többiek esetében az első megszólalás kérdőszava kivétel nélkül „mért”-ként hangzik el.

A fenti vizsgálódás során kiderült, hogy a megjelölt három csoport által használt azonos légzésdinamika vokális síkon több szempontból azonos megszólalásokat eredményezett.

„Az emberi hang tehát, ily módon több szempontból is érdekes, furcsa anyag. Nem csak azért, mert a hangzás pillanatában kezd el létezni, nem csak azért, mert nem éli túl azt a be- és kilégzést, amellyel elhagyja a testet, és amelyet követően azonnal új hangnak kell létrejönnie (következésképp anyagként kizárólag »eksztázisban« létezik). S nem is csak azért, mert az emberi

²⁹ A. P. CSEHOV, *Sirály*, Fordította: MORCSÁNYI Géza, Dramaturg: VERESS Anna, Bemutató: 2003. Fészek Művészklub, Krétakör Színház, Budapest. Rendezte: SCHILLING Árpád. Szcenika: ÁGH Márton, BÁNYAI Tamás.

³⁰ A. P. CSEHOV, *Sirály*, Dramaturg: KOVÁCS Kristóf, Bemutató: 2008. Bárka Színház, Budapest. Rendezte: SZÁSZ János. Dísztlet: KHELL Zsolt. Jelmez: BENEDEK Mari.

³¹ A. P. CSEHOV, *Sirály*, Bemutató: 1996. Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza. Rendezte: VEREBES István. Dísztlet: KIS KOVÁCS Gergely. Jelmez: Tordai Hajnal.

³² A. P. CSEHOV, *Sirály*, Fordította: MAKAI Imre, Dramaturg: DUNKLER Réka. Bemutató: 2003. Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely. Rendezte: Sorin MILITARU. Dísztlet, jelmez: LŐRINCZ Melinda. Koreográfus: LŐRINCZ József.

hangban összekapcsolódik a hangzóság, a testiség és a térbeliség, s ily módon benne mutatkozik meg az a tény, hogy az előadás anyagisége állandóan és mindig másként hozza létre önmagát. (...) Benne szólal meg a hangképzés során önmagát hallató ember testi világban-benne-léte: ebbéli létében szólítja meg azt, aki meghallja őt. Betölti a kettőjük közötti teret, kapcsolatba hozza őket egymással, és viszonyt létesít közöttük. Emberi hangjával megéri azt, aki felhangolta és azt is, aki hallja.”³³

Az Erika Fischer-Lichte által említett circuláló energia, amelyet a be- és kilégzés indít, a színészi légzés által transzformálódik hangzóvá, majd mint a térben áramló energia, találkozik a nézővel, és arra sarkalja őt, hogy ő maga is átváltozzon, szóval ez az energia a színészi jelenlét egyik alapismérve. E jelenlétben a színész hangja sokszínűséget, szenzibilitást, folyamatos változatosságot biztosít a transzformációnak, és szemantikai tartalmat is hordoz. A beszéd szuprasegmentális elemeivel a színészi hang folyamatos érzelmi reakciók előhívására képes, tehát állapotmeghatározó jelleggel bír. Mihai Măniuțiu a következőképpen vélekedik a színész hangjáról a színpadi beszéd kontextusában:

„A színházi szó realitása az őt kiejtő Hangban áll: szintézis ez a nézőközön-ség hallgatása, a szereplő logosza és az előadó pszichofizikai pillanatának hangzó-átszellemült kifejeződése között. A hang természetesen nem találja ki a szöveg szavait, viszont ő biztosítja számunkra a megjelenítési szubsztanciát, modulálva a belső áramlást és a

dinamikus feszültséget, amelyeket a cselekvések felszabadítanak. A hang képviseli az időleges pátosznak és megismételhetetlen megszemélyesítésnek alárendelt szót. Ő sugárzik a játék-lény villogó, folyékony, hangba transzponált anyagából, és ő biztosítja a szó testi jelenlétét.”³⁴

Măniuțiu szerint a színész színpadra lépésének pillanatában működtetett légzése képezi a gyújtópontját a hangba transzponált szubsztanciának, és a sugárzó hang a pszichofizikai átszellemültség kifejeződésévé válik, amelyet a néző a szonorikus dimenzió definiálható jeleként érzékel. Az analízisünk során feltártak eredményeképpen megállapíthatjuk tehát, hogy a színésznek a színpadra lépés pillanatában működtetett légzése összefügg a vokális síkon működtetett akusztikus paraméterekkel, s ez a színész hangjában definiálható jelként mutatkozik meg.

Bibliográfia

- COHEN, Robert. *A színészmesterség alapjai*. Fordította MÁRTON András. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1988.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztetikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- FISCHER Sándor. *Retorika*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1975.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Színház és rituálé*. Fordította PÁLYI András. Budapest: Kalligram Kiadó, 1999.
- KISS Lajos, PAPP László és BENKŐ Lóránd. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára, Második könyv*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967.
- LANSTYÁK István. *A magyar beszélt nyelv sajátosságai*. Pozsony: Stimul, 2009.

³³ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztetikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 181.

³⁴ Mihai MĂNIUȚIU, *Aktus és utánzás*, ford. ZSIGMOND Andrea (Kolozsvár: Koinónia, 2006), 68–69.

- MONTÁGH Imre. *A tiszta beszéd*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1976.
- MĂNIUȚIU, Mihai. *Aktus és utánzás*. Kolozsvár: Koinónia, 2006.
- NÁNAY István. *A színésznevelés breviáriuma*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983.
- PAP János. *Hang – ember – hang*. Budapest: Vincze Kiadó, 2002.
- PAPP Éva. *A művészi beszéd útja a közbeszéd-től a versmondásig*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011.
- PAVIS, Patrice. *Színházi szótár*. Fordította GULYÁS Adrienn et al. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006.
- SHAKESPEARE, William. *Négy dráma*. Fordították ARANY János és VÖRÖSMARTY Mihály. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971.
- SZENTÁGOTHA János, RÉTHELYI Miklós. *Funkcionális anatómia II*. Budapest: Medicina, 2006.
- Szentírás*. Lektorálta JAKUBINYI György. Budapest: Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 1997.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin Szergejevics. *A színész munkája*. Fordította MORCSÁNYI Géza. Budapest: Gondolat Kiadó, 1988.
- ZINDER, David. *Test – hang – képzelet*. Fordította HATHÁZI András. Kolozsvár: Koinónia, 2009.

Fény és árnyék

Bánky Róbert árnyjátékos munkássága

KÁNTOR ZSUZSANNA

Közismert, hogy az árnyak és az árnyjáték már a törzsi kultúráknak is részét képezték, csakúgy, mint a bábok és a bábjáték. Az árnyékokra úgy tekintettek, mint a lélek képzetére, az árnyékok alkalmazásának, az árnyjátéknak pedig minden bizonnyal mágikus jelentése, jelentősége volt. A mitologikus, erkölcsi nevelési vagy szórakoztató céllal előadott árnyjáték feltehetően Indiából indult világhódító útjára. Legjellegzetesebb, jól megkülönböztethető típusai Indonéziában és Kínában alakultak ki a 10-11. században, s mind a mai napig szinte változatlan formában maradtak fenn. Indonéziában a pálcákkal alulról mozgatott és hátsó fényforrást használó wayang kulit, míg Kínában a pálcákkal hátulról mozgatott és a vászon vonalában szórt fénnel megvilágított árnyjáték terjedt el. Ázsiából Európa felé haladva Törökországban újabb típusa jött létre, a karagöz, amelynek pálcás mozgatása a kínai árnyjátékhoz hasonlóan hátulról történik, azonban a fényforrás, a wayang technikához hasonlóan, a vászontól távolabb, hátul található. A karagöz vegyes technikája miatt nehéz eldöntenünk, hogy mekkora hatással bírt az Európában és azon belül Magyarországon elterjedt árnyjáték-művészetre. A 20. században nálunk e műfajban tevékenykedő művészek a wayang és a kínai árnyjáték technikájához nyúltak vissza, és azt fejlesztették tovább, új utakat keresve.

Tanulmányom tárgya Bánky Róbert munkásságának azon része, amelyet az árnyjáték kidolgozása, népszerűsítése és oktatása terén végzett. Bábszínész, -tervezői és -rendezői tevékenysége során Bánky minduntalan visszatért az árnyjátékhoz, hogy új utakat keressen mind a technikai megvalósítás, mind a tanítás területén. E műfaj kiemelkedői ha-

zai alkotóinak munkásságán túl áttekintem a különböző árnytechnikák felhasználási területeit, lehetőségeit is, továbbá oktatásuk módszertanát, amelyet Bánky Róbert dolgozott ki és alkalmazott elsőként az intézményes bábszínész képzésben, majd kitérek az árnyjátékoktatás mai helyzetére és céljára.

*Az árnyjáték Magyarországon:
Büky Béla és Vízvári László*

Magyarország egyik legkiemelkedőbb árnyjátékosa Büky Béla (1899–1983) volt, akinek öröksége a mai napig hatással van az iskola-rendszerű árnyjátékoktatásra.

A népdal szeretete és a mesék, történetek megjelenítésére való hajlandósága igen korán megmutatkozott: kedvenc olvasmányainak szereplőit lerajzolta, kiszínezte, kivágta és eljátszotta velük a történeteket. Rajztanár és festőművész szakon végzett a Képzőművészeti Főiskolán 1926-ban. Bábos és árnyjátékos tevékenységét nagyban meghatározta művészi tehetsége és világlátása, valamint pedagógusi szemlélete. Előadásaiival nem csak szórakoztatni, de tanítani, nevelni is szándékozott, báb- és árnyelőadásait alkalmazott művészeti tevékenységként kezelte.

Az 1920-as évek végén tagja volt annak az irodalmi-filozófiai társaságnak, amelynek vezetője dr. Fitos Vilmos, az Iparművészeti Főiskola könyvtárának vezetője volt. A társaság tagjai nagyon szerették a báb- és árnyjátékot, ezen belül a jávai wayangot, ezért a kis közösség ünnepeit árnyelőadásokkal, költészettel és zenével ünnepelte, hasonlóan a jávaiakhoz. Fitos nem tartotta művészetnek a fotografikus hűségű festészetet, úgy vélte, ez a fajta precíz, feltáró munka a tu-

domány feladata, nem a művészeté. Ez a gondolat nagy hatással volt Bükyre és meghatározta egész munkásságát.

Népművészeti ihletésű figuráit Büky maga tervezte és készítette. Árnyelőadásai során festetlen (azaz nem színezett) alakokat és díszleteket használt és a wayang technikát. Ez a technika lehetőséget teremt arra, hogy a figurák, ha a vászonhoz egészen közel tartják őket, az eredeti méretükben, háttározott kontúrral látsszanak, azonban a vászontól távolodva nőni kezdenek, körvonalaik elmosódnak, sejtelmessé válnak. A közelítés-távolítás lehetőséget ad arra is, hogy a díszletek változása ne hirtelen, hanem fokozatosan történjen meg, ezzel fokozva a meseszerűséget.

Büky igényes árnyelőadásai közül kiemelkedik a *Cantata profana*, amelyet Bartók Béla azonos című zeneművére és a szintén általa lejegyzett szövegre készített. 1971-ben mutatta be a Fáklya Klubban, majd a Mester utcai Pincetárlaton, ahol addigi életművének mintegy összefoglaló kiállítása zajlott. Az előadásban a Bartók saját hangú bevezető szövegét tartalmazó hanglemezt használták. A bábok és a díszlet sziluettképek, amelyeken különböző mértékben tör át a fény, a népi, elsősorban a pásztor-fafaragást idéző módon. A figurák fénnel telítettségének mértéke a fiatalok – konkrétan a fiúk – esetében a legnagyobb: a hátukon lévő suba gazdagon áttört, így a hátulról jövő fény sok-sok nyíláson keresztül úgy világítja át azokat, mintha a fény a fiúkból áradna. Az életútjuk vége felé közeledő anya és apa figurája ezzel szemben majdnem teljesen tömör sziluettbáb. Az anya köténye-öle az, ami szív, virág és csillag mintázatán keresztül felragyog, ezzel is utalva az anyaságra, önfeláldozására. Az apa figurája teljesen sötét, mintha fiai távozása, az ő elengedésük minden fényét – érzelmét és életének célját – kioltották volna. A történethez Büky a fény és árnyék találkozásának, játékának sejtelmes, lélekidéző formáját választotta, a megvalósítás pedig visszanyúlt a népi motívumokhoz, jelké-

pekhez: a Nap, a csillagok, az ég felé nyújtózó virágok, az apa pásztorbotja, a fénnel áttört fenyőerdő, amelyben az átváltozás megtörténik, majd – a fenyőerdőt idézve vissza – a fiúkból lett szarvasok agancsainak ág-boga.¹ Büky vállalt küldetésének – a magyar népi kultúra megismertetése és áthagyományozása – ez az előadás a legkiemelkedőbb megvalósulása, ahol tökéletes egységben működött a látvány- és formavilág, a mozgás, a fény, a szöveg és a zene.

Büky munkássága azonban a báb- és árnyjáték tanítása terén is rendkívül fontos volt. Középiskolai tanárként szakmunkásképző iskolákban tanított, hogy művészi függetlenségét biztosítani tudja. Több iskolában is vezetett bábjátékcsoportot. Elsőként mindig az árnyjátékkal ismertette meg növendékeit, és az általa árnyszínpadra dramatizált történeteket adták elő. A szakkörökben nem csak az árny- és bábjátszás művészetére, hanem a figurák, a díszletek készítésére is megtanította a résztvevőket. 1960-ban történt nyugdíjba vonulását követően aktívan kapcsolódott be országszerte a szakköri tevékenységbe. A bábszínház több művészeti ágat ötvöz, így Bükynek lehetősége nyílt arra, hogy képzőművészetre, az irodalom és a zene szeretetére, művelésére tanítsa, nevelje mindazokat, akiknek szakkört tartott. Az országban sok-sok helyen hintette el a tudást, a műfaj szeretetét.

Mellette Vízvári László (1919–2003) piarista szerzetes tanárt, bábjátékoszt, az Astra Bábegyüttes megalapítóját kell kiemelnünk. Az általa elsődlegesen használt bábtechnika nem az árnyjáték, hanem a marionett volt, ám a hazai árnyjátszásban olyan technikai megoldásokat alkalmazott és fejlesztett ki, amelyek miatt mindenképpen ide kívánczok munkásságának ez a része.

¹ BÜKY Béla, *Árny- és bábjátékok. Bábjátékos Kiskönyvtár, 74. szám* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, évszám nélkül), 24–25.; LÁPOSI Terka, „Figura faggató”, in *Bábosházi figyelfő*, 11–12. sz. (2007): 10–14.

1946-48-ban Debrecenben gimnáziumi tanárként és a cserkészcsapat vezetőjeként kezdte meg bábjátékcsoport-vezetői működését, amelyet aztán egész életében folytatótt. 1954-ben Balogh Beatrix írónnal és Koós Iván festőművésszel együtt megalapította az Aurora bábegyüttest, amely 1961-től Astra Bábegyüttes néven működött tovább. Főképp népmese- és ballada feldolgozásokat adtak elő, jellemzően marionett bábokkal, később vallásos tárgyú előadásokat is létrehozta, és külföldön is sokszor vendégszerepeltek, nagy sikerrel.

1985-ben jelent meg írása az árnyjáték technikájáról, amelyben a fényforrás típusa, valamint az árnyfigurának a fényforráshoz és a vászonhoz képest elfoglalt helyzete alapján rendszerezte az árnyjáték fajtáit és számos technikai újításáról is beszámolt. Vízvári három csoportra osztotta az árnyjátékot.²

1. Hagyományos vagy centrális fényforrást használó árnyjáték. Ez esetben a fény a vászon mögött kb. 3 méterre elhelyezett, nagyobb felületű forrásból jön, mint pl. olajlámpa, tábortűz, de idetartozik a hagyományos izzó is, mivel a fény a wolframszál valamennyi pontjáról külön halad a vászon felé. A vászon alja és a fényforrás fejmagasságban van. A vászon alá két sánt szerelnek: a vászonhoz közelebbibe a díszletelemeket csúsztatják, a másikba a mozgatott figurát. A díszletet a vászon felső szegélyére akasztják vagy a vászon külső oldalára. Vízvári kiemeli, hogy jól hasznosíthatók a műanyag fóliák, amelyeken grafikus megoldások is alkalmazhatók (például csillagok, víz hullámai). Ennél a technikánál a figurát a vászontól 1-2 cm távolságra kell tartani ahhoz, hogy éles kontúrja legyen; a vászontól távolítva a körvonalak elmosódottá válnak, köszönhetően a több irányból érkező fénysugaraknak. Ez a technikája a egyébként wayang kulit előadá-

soknak is. A díszletek és a figurák sík anyagból készülnek, a kivágott részek fólia bera-gasztásával színezhethők. A figurák egyes részeinek rögzítéseit kerek tengellyel vagy damillal, gumizsinórral végzik, így egymáshoz képest könnyen elforduló ízületeket hozhat-nak létre a síkbábokon. Izgalmas képi hatás érhető el, ha a vásznat szemből is megvilá-gítják, színes fénnel, így például az addig fekete árnyak a szemből kapott fény hatásá-ra átszíneződnek, de a vászon is átveszi – bár halványabban – az adott színt.

2. Szórt fényforrást használó árnyjáték. Több fényforrás van a vászon felső, esetleg alsó éle mögött mintegy 20 centiméterrel, leginkább fénycső vagy több izzó. A díszlet-elemeket a vászon tetejére vagy – a kisebb elemeket – a vászonra akasztják föl. A vászon alja a játékos derekánál van, aki a vászon mögött, attól karnyújtásnyira áll. A pálcával hátulról mozgatott figurákat rá kell nyomni a vászonra ahhoz, hogy a közönség lássa azokat. Ha a vászontól már 1-2 milliméterrel is eltávolodnak, láthatatlanná válnak a bábok. A szórt fény elmossa a mozgatópál-cák és a kezek árnyékát, és a figurák szabadon mozoghatnak a vászon teljes területén. Így dolgozik a kínai vagy más néven kontakt árnyjáték is. Amikor Vízvári ezzel a techniká-val kezdett foglalkozni, már az Aurora (ké-sőbbi Astra) Bábegyüttessel dolgozott, így velük állította árnyszínpadra Haydn *Philemon és Baucis* című báboperáját, kínai techniká-val. Rendkívül izgalmas díszletezési ötlet-ről számol be, amikor az ornamentika megjele-nítéséről ír: vékony csövön át folyamatosan adagolt, bolyhos fonalat tapasztottak a vászonra, a fordulónál gombostű végű pálcá-val segítve a tapadást. Így a nézők szeme lát-tára alakult ki a minta, anélkül, hogy az „író-eszközt” látták volna.

3. Pontfényes vagy halogénlámpás árnyjáték. A fényforrás mintegy 2 méterre van a vászontól, azonban a halogénizzó tulajdon-ságának köszönhetően a fény egy pontból tart egyenletesen a vászon felé. Így ha az árnyfigurákat a vászontól eltávolítják, nem

² VÍZVÁRI László, „Az árnyjáték technikájá-ról”, in *Bábjátékos Kiskönyvtár 83. szám*, szerk. HÍVES László, 55–66 (Budapest: Mú-zsák Közművelődési Kiadó, 1985).

mosódik el a körvonaluk, csupán a méretük változik: úgy tűnik, növekszik. A díszletet nem kell nagyban elkészíteni: elég 10-15 centiméteres méretben kivágni vagy kisebb üveg-, esetleg celluloid lapra megfesteni, a fényforráshoz közel helyezve aztán a vászonon a megfelelő méretben jelenik meg. Így egyfelől anyagtakarékosabb az előadás, másfelől az átdíszletezés is gyorsabban megoldható. A figurák kisebbek is lehetnek: a fényforrás és a vászon között a megfelelő síkban mozgatva lehet játszani velük. Ehhez az árnytechnikához alsó pálcás mozgatású síkbábokat használnak. Minderre – Vízvári saját bevallása szerint – az Állami Bábszínház egy árnyjáték-darabjánál közreműködve hívták fel a figyelmét 1972-ben. Ez az előadás *Az óbudai ikrek* volt, amelyet Örkény István egyperces novellájából adaptált színpadra Bánky Róbert. Vízvári tovább kísérletezett ezzel a világítási technikával: 2-3 izzót helyezett egy sorba, és mindegyik elé díszleteket épített, így a díszletváltásokat azonnal megoldhatta a lámpák fényének egyidejű minimumra és maximumra állításával. Kitálalta ezenkívül a vízszintes és a függőleges felezőt, amelyek csak ezzel a fényforrástípussal oldhatók meg. Mindkettő a hátulról a vászonra irányuló két lámpa részleges, átlátszatlan eltakarásával valósítható meg, és lehetőséget ad „varázslatos” képek, eltűnések, felbukkanások megjelenítésére a vászonon.

Vízvári kísérletező kedvű, folyton új technikákat, megoldásokat kereső báb- és árnyjátékos volt. Az árnyjátékot tapasztalati úton, kísérletezve tanulta és tanította bábcsoportjának. Nagyszerű pedagógus volt, azonban az árnyjáték iskolarendszerű oktatásában, annak kidolgozásában nem vett részt.

Bánky Róbert bábos munkássága

Bánky Róbert a magyarországi árnyjátékoktatás módszertanának kidolgozója.³ Éveken

³ 1. kép: Bánky Róbert portréja 1958-ból és az utolsó társulati fotó

át az általa készített módszerrel és eszközökkel folyt a bábszínészek árnyjáték-képzése az Állami Bábszínház stúdiójában. Miután a Színház- és Filmművészeti Egyetemen 1996-ban elindult a bábszínész képzés, e metodika alapján kezdte meg az oktatást özvegye, Blasek Gyöngyi. Milyen út vezetett idáig?

Apja Vitéz Bánky Róbert, karakterszínész és színházigazgató, anyja Orbán Viola színésznő volt.⁴ Fiuk, Róbert egy iskolai kultúrműsorba készített először árnyszínházat 14 évesen. Az ötlet kényszerből született: a kétszemélyes jelenet másik résztvevőjének megrándult a lába, és nem tudott járni. Bánky vékony lécekkel merevített, zsinórral mozgatható figurákat készített, és ő mozgatta mindkét szereplőt, a másik fiú pedig ülve mondta saját szövegét.

1950. márciusában Budapestre érkezett a Moszkvai Állami Központi Bábszínház, amelynek vezetője Szergej Obarcov volt, aki bemutatatta *Szerzői est* című, magánszámokból álló műsorát. Bánky látta a műsort a Szikra Moziban, és egyik száma, *Az alkoholista*, nagy hatással volt rá: elkészítette első mimikus bábját, amelyen még igen erősen látható az obrazcovi technika.⁵ Ugyanebben az évben vonult be a katonasághoz, és megkezdte aktív bábos működését a kultúrkörben: bábokat tervezett, készített, jeleneteket rendezett és játszott. 1953-tól egyre több báb- és bűvészfellépése volt országszerte. Műsorai-
ban maga által tervezett és készített bábokat használt.

1956 júniusában szerződött az Állami Bábszínházhoz. 1960-ban indult az Állami Bábszínház 1. bábszínészképző stúdiója, ahol 1962-ben, többek között Gyurkó Henrikkel, Dörögdy Miklóssal és Marek Veronikával vég-

⁴ 2. kép: Vitéz Bánky Róbert és Orbán Viola

⁵ 3. kép: Obarcov *Alkoholista* című magánszámának mimikus bábja. Lelőhely: <https://filmhiradokononline.hu/watch.php?id=10308> és Bánky Róbert mimikus bábja. Lelőhely: Bánky-család

zett együtt. Tanára volt Ascher Oszkár, Székely György, Hubai Miklós, Koós Iván, Bródy Vera, Lendvay Kamilló. Az Állami Bábszínháznak 1991-ben bekövetkezett haláláig tagja volt.

Az Állami Bábszínházon belüli báb- és árnytervezésein kívül külső felkéréseket is kapott a Thália, a Déryné, a Madách, a Szolnoki Szigligeti, a Győri Nemzeti és a Körszínház, a Thália Stúdió, az Irodalmi és a Mikroszkóp Színpad előadásaihoz, valamint a Kamara Varieté, a Magyar Televízió és a Filmgyár műsoraihoz. 27 alkalommal utazott külföldi vendégszínházakra a Bábszínházzal, megfordult egész Európában, valamint Kínában és Indiában.⁶ Rendszeresen részt vett szólóműsoraival a PIF-en, nagy sikerrel, esperantó nyelven. A Tromsø-ben lezajlott 1981. évi Nemzetközi Bábfesztiválon olyan frenetikus sikert aratott egyszemélyes műsorával, hogy a fesztivál szokásaival ellentétben díjazták, és műsorát a norvég televízió is bemutatta.⁷

1957. júliusában Magyarországon vendégszerepelt a Kínai Árny- és Bábszínház. A bemutató előadás Budapesten a Katona József Színházban volt, rendkívüli érdeklődéstől övezve.⁸ Bánky ekkor találkozott először a kínai típusú árnyjátékkal, és teljesen elvarázsolták a látottak. Azonnal nekiállt, hogy kidolgozza a kínai árnyjátékon alapuló, de mai anyagokat és technikát használó árnyszínházat. A kezdetekről 1958. április 17-én így írt öccse felesége, aki maga is részt vett a munkában:

„Megnéztük, és Robinak az jutott eszébe, hogy mi lenne, ha mi is csinálnánk árnyjátékot. Tomival el is mentek még néhányszor, és elől-hátul, kívül-belül jól megnézegették a kínaiak árnyjátékát. Robi elkezdett a művészi megoldásokon gondolkodni, Tomi pedig az elektromos berendezéseken. A régi bábparavánt átalakítottuk árnyra is. (...) A bábok anyaga kizárólag falemez, színezésre színes celluloidlemez-kéket ragasztottunk rá.”⁹

1958-ban testvérével és annak feleségével megalakította az Aladdin Árnyegyüttest. Az előadásokon a kínai árnyjátékhoz hasonlóan hátulról, a vászonra merőlegesen, pálcákkal mozgatott, sokcsuklós, színes síkbábokat használtak. Ebben az évben 8 alkalommal sugározta a televízió gyermekeknek készült, színes árnyjáték-műsorukat. Utazó társulatként főként iskolákban, művelődési házakban léptek fel.

A bábok készítéséhez a későbbiekben már nem csak falemezt használt: repülőlemezről, prespánból, plexiből, fóliából, sőt alumíniumlemezről is készített árnybábokat. Figurái csuklózását több módon oldotta meg: szegecsekkel, a kapcsolódó részeket egybefűző zsinórozással, az alumíniumlemezről készültek esetében rajszöggel. A mozgató pálcák kerékpárküllők voltak, amelyek végén vékony fapálcák lettek a fogantyúk. Míg az eredeti kínai árnyfigurák testéhez a drótokat fonállal rögzítik, így téve lehetővé az elfordulást a pálcák számára, addig Bánky ugyanezt picit, maga készítette fém-, műanyag- vagy kartonzszerelékekkel oldotta meg a figurák testén, amelyekbe a pálcá vége, mint egy stift csatlakozott. Ilyen fi-

⁶ BALOGH Géza, „Az Állami Bábszínház és a Budapest Bábszínház műsora 1949-2009”, „Külföldi vendégszínházok” in *A bábjáték Magyarországon, A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig* (Budapest: Budapest Bábszínház – Vince Kiadó, 2010), 228–232., 241–243.

⁷ 4. kép: A Tromsø-i sikerről szóló cikkek

⁸ MENTLER Endre, „Hazánkban vendégszerepel a világhírű kínai árny- és bábszínház”, *Kisalföld*, 1957. július 16., 2.

⁹ BÁNKY Tamásné PÁRTOS Mária, *Az árnyjáték története*, kéziratos kézirat (1960): 2–3.. Lelőhely: Bánky Róbert hagyatéka, Blasek Gyöngyi tulajdona.

gura például *Az oroszlánszelídítő cica* című jelenet két szereplője.¹⁰

Az előadásokról felvétel sajnos nem maradt, így csak az akkor készült fekete-fehér, valamint a későbbi néhány színes fényképen láthatunk belőlük részleteket.¹¹ A síkbábokból azonban több ma is megtalálható a Bánky-család gyűjteményében.¹²

1966-ban Bánky Róbert lehetőséget kapott arra, hogy az árnyszínház készítéséről írjon gyerekeknek. Ekkor csoportosította az árnyjáték típusait a használt – vagy nem használt – eszközök, illetve a mozgatus irányja / a mozgató helyzete szerint. Így közvetlen és közvetett, illetve alulról és hátulról mozgatott árnyjátékot különböztetett meg.

A közvetlen árnyjátékhoz tartozik – mint írja –, a kézjáték, amikor például a kezünkkel különböző állatokat (kutya, hattyú, sas stb.) formázunk, és annak árnyéka a falra vetül, valamint a sziluettjáték, amikor az egész ember árnyéka látszik a vászon mögött, és így játszanak. Utóbbiról volt egy anekdotája. A katonaság alatt felkérte a századparancsnok, hogy valami vidám dolgot csináljanak az ünnepi kultúrműsorban.

„Amikor a függöny felment, a közönség egy nagy lepedőt látott csak a színpadon (nem is volt vele sok bajunk, mert a vetítővásznat állítottuk fel), a vásznon pedig egy széket és az én árnyalakomat, teljes életnagyságban. (Ezt úgy csináltuk, hogy hátul, a színpad végén, a földre tettünk le egy ernenő lámpát, annak fénye vetítette az árnyékomat a vásznonra.) Aztán megjelent nagy zokogások között Dörögdi nevű katonatársam alakja. (Azt el kell mondanom, hogy az igazi Dörögdi a nézőtérben ült teljes terjedelmében, ugyanis

arról volt híres, hogy nagyon szerette a gyomrát, s amihez csak hozzájutott, azt felfalta. Volt is vagy egy mázsa.)

Nos, az árny Dörögdi, akit párnákkal tömtünk kövérebbre a vásznon, csak ordított, hogy fáj a gyomra. Én, mint doktor, megvizsgáltam, aztán kijelentettem, hogy meg kell operálni. Hanyatt fektettük az asztalon, és én egy nagy késsel felvágtam a gyomrát. Persze ez csak az árnyékban látszott így, a késsel csak az árny mögött mozogtam.

S akkor jött az, amit csak árnyjátékban lehet megcsinálni: belenyúltam a hasába, és elkezdtem kirakni belőle egy csomó lehetetlen tárgyat. A közönség visított a jókedvtől, amikor mindenevő barátunk hasából a kétméteres kolbász, a hat tányér, a kanalak, kések után még villanyvasalót, egy pár csizmát, sőt, egy széket is »kioperáltam«.

Mi volt a szám vége? Elővettem tőt és cernát (persze jó vastag spárpa volt, hogy látható legyen), s bevarrtam barátunk »hasát«, aki – mert közben a párnákat is kisedtem az árnyfigurára terített köpenyeg alól –, immár vékonyra soványodva állt fel, és köszönte meg a hasznos műtétet.”

Írásában Bánky megemlíti a vásznonra merőleges pálcákkal mozgatott árnyfigurákat, és ábrát is mutat, ám hozzáteszi, hogy ezeknek sokkal nehezebb a használata, hiszen egy figurához akár hat pálcát is kell egy embernek mozgatnia. Többféle alsó mozgatású árnybáb készítésének módját írja le, lépésről-lépésre, valamint azt is, hogyan készíthető egyszerűen árnyszínpad. Az útmutatások mindegyikét ábrákkal illusztrálta, hogy érthetőek legyenek. Írása második felében ötleteket, tanácsokat adott arra nézvést, hogy mit és milyen módon érdemes árnyjátékkal előadni, mire ügyeljenek az előadásra készülve.¹³

¹⁰ 5. kép: *Az oroszlánszelídítő cica* – képek az előadásból és a figurákról

¹¹ 6. kép: Előadásképek az Aladdin Árnyegyüttes repertoárjából

¹² 7. kép: Síkbábok az Aladdin Árnyegyüttes előadásaiból

¹³ BÁNKY Róbert, „Játsszunk árnyjátékot”, in *Szivárvány – mesék, versek, történetek, játékok*,

Árnyelőadások az Állami Bábszínházban

1966-ban Szilágyi Dezső életre hívta az Állami Bábszínházban a Kísérleti Stúdiót, amelynek célja az volt, hogy a színház művészei újszerű tartalmi, formai és technikai körülmények között mutathassák meg magukat egy-egy előadás keretében. Szilágyi úgy vélte, az Állami Bábszínház a művészi ábrázolásmód tekintetében lemaradt Európától, és erre ilyen módon kívánt reagálni. A bábszínházat a „látványi metafora színházaként” definiálta. Szöveg nélküli, zenés bábelsőadásokat hozott létre, és új műfajokat emelt be a repertoárba: a groteszket és az abszurdot, és rendkívül fontosnak tartotta az ironia megjelenését az előadásokban.¹⁴

Bánky Róbert elsőként 1970-ben Karinthy Frigyes *Az emberke tragédiája* című művét alkalmazta árnyszínpadra, amelyet a II. Budapesti Bábfesztiválon mutattak be. Az előadásról felvétel vagy fotó nem áll rendelkezésünkre. Annyit tudunk, hogy az árnyelőadásban alulról mozgatott síkbábokat használtak, egyponstos megvilágítással, előlről és hátulról egyidejűleg vetített díszletekkel. A forgatókönyv szerint az előadás három síkon kívánta bemutatni Karinthy stílusparódiáját: a látvány, a szöveg és a zene síkján. A látvány az első három és az utolsó képnél gyermekrajz stílusú, a történelmi képeknél stílushű ábrázolással. A történelmi képekből minden második színes, a többi fekete-fehér. A szöveg Karinthy korát kívánta megidézni a némafilmek stílusában: élő narrátor mondja a verset, kezében pálcával, akár a képmutatók. A zene is a némafilmek mozizongoristáját idézi, élőben. A három sík, bár egyszerre játszódik le, mégis másról szól.¹⁵

sport, szerk. RÓNAY György, 182–197. (Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1967).

¹⁴ VARGA Nóra, „Szilágyi Dezső és az egyik első magyar bábesztétika”, in *Art Limes Báb-tár XXII.* 3. sz. (2016): 5–9.

¹⁵ KARINTHY Frigyes – BÁNKY Róbert, *Az emberke tragédiája. Árnyjáték-forgatókönyv*, gé-

1972-ben Örkény egyperceséből adaptálta árnyszínpadra *Az óbudai ikrek* című előadást, rendezte és játszott is benne. A figurákat Kaján Tibor tervezte, a kivitelezésbe azonban – az eredeti terveken olvasható jegyzetek szerint – ő is beleszólt. Ebben az előadásban alulról mozgatott, fekete-fehér, kifejezetten rajzfilm-, illetve karikatúraszerű bábokat alkalmazott. Az árnyvásznon hatalmas tévéképernyőt formázott. Az árnyfigurák tervein és néhány előadásképen kívül sajnos semmilyen anyagunk nincs az előadás menetének rekonstruálására. Az előadás képi világa híven adja vissza Örkény történetének abszurditását.¹⁶ Az előadás kritikai visszhangja általában pozitív volt.

„Ha egy társadalomnak nem kellenek óbudai hármás ikrek, akkor bármely Firbejsz Lajosnénák, aki ilyeneket szül, be lehet bizonyítani, hogy kettőslátásban szenved, másfél gyerekét nézte háromnak. Fölord-e ez a kacagás? Bizonyára old is, de inkább elgondolkoztat. (...) A rendezés és a bábtervezés e műsorban sosem válik öncélúvá; szervesen hajt ki az írói vagy zeneszerzői mondanivalóból” – fogalmazott Bor Ambrus.¹⁷

Megjelent azonban egy negatív kritika is, amely szerint „a képi (árnyfigurális) ábrázolás ebben az esetben (...) természeténél fogva inkább a parodisztikus elemet hangsúlyozza és megdöbbenés helyett jobbára bohózáti hatást ér el.”¹⁸

pelt kézirat (1970). Lelőhely: Bánky Róbert hagyatéka, Blasek Gyöngyi tulajdona.

¹⁶ 8. kép: Örkény István – Kaján Tibor – Bánky Róbert: *Az óbudai ikrek* – Tervek és jelenetképek

¹⁷ BOR Ambrus, „Bábuk és emberek – Az Állami Bábszínház kísérleti stúdiójának bemutatója”, *Magyar Nemzet*, 1972. január 23., 11.

¹⁸ BARTA András, „Bábuk? Emberek? Az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiójának bemutatója”, *Színház* 5, 4. sz. (1972): 22–25.

1975-ben került sor a Dino Buzzati *Crescendo* című novellájából készített árnyjátékra, amelyet Bánky tervezőként és rendezőként is jegyzett, részt vett a síkbábok kivitelezésében és játszott is az előadásban. Az árnyjáték technikája vegyes volt: pontfényes megvilágítást használt, a főszereplő idős nő sziluettként jelent meg (felesége, Blasek Gyöngyi alakította), azonban a többi szereplő síkbáb volt, amelyeket alulról, oldalról vagy fölülről mozgattak. A *Crescendo* szinopszisa, forgatókönyve, a jelenetek másodpercre pontos beosztása, valamint az árnyfigurák terve, illetve a megvalósítás technikai tervének rajza is rendelkezésünkre áll. Ebből kiderül, hogy

„A történet tulajdonképpen egy cselekménysor tízszeres ismétlődése, mindig más és más variációban. A kiindulópont: Kopognak, egy vénkisasszony felkel, s ajtót nyit valakinek. Az érkező egy idősebb férfi, aki jelenetről jelentre, fokozatosan szörnyeteggé, rémmé alakul, hogy végül, a feszültség végső fokán, a Semmi vegye át helyét, mint realitás.”¹⁹

A tervezett tíz jelenetből végül hét szerepelt az előadásban. Ezek zenei vázlatából jól látható, hogy míg a nyugalmi fázisok – az idős nő kötöget –, egyre rövidülnek, addig a jelenetek második része – ami a csöngetés után történik –, egyre hosszabbodik.²⁰ A néző a jelenetsort értelmezheti egyetlen perc belső fantáziaképeiként vagy egy egész élet félelmeinek szimbólumrendszereként. A jelenetek egyre fokozódó tempója után az utolsóban „megjelenő” semmi jelzi, hogy ez a legnagyobb „rém”, a legnagyobb félelem,

a valóságos borzalom: a magány.²¹

Az egyponstos megvilágítást használó árnyjáték lehetővé teszi a figurák méretének folyamatos változtatását azáltal, hogy a vászonhoz közelítjük vagy attól eltávolítjuk őket. Így növekedhet meg adott esetben ijesztő méreteket öltve egy-egy alak, ezzel is jelezve a történés valószerűtlenségét, szürrealitását, víziószerű voltát.

1979-ben, a Kísérleti Stúdió *Bábuk és bohócok* című műsorában került bemutatásra Bánky *Gömbök és kockák* című rendezése, amelynek alcíme: *Két játékos moralitás*. A bábműfajon belül különböző technikákat ötvöztött és fejlesztett tovább, így hozva létre egy úgynevezett „negatív” árnyjátékot: fekete háttér előtt, fekete ruhában, csuklyában (mint a fekete színházban), világító, hátulról pálcákkal mozgatott figurával dolgoztak a mozgatók. A két jelenet főszereplője, a pálcikaember, neoncsövekből készült, így nem volt szükség arra, hogy hátulról vagy a vászon síkjában megvilágítsák. A figura átvilágított az előtte kifeszített vékony függönyön. Az első részben szereplő gömbök fénykörök voltak, amelyeket a vászonra előlről vetítettek fejjéppel. A jelenetben a fénykör nem „csupán” a megvilágítást szolgálta, hanem zárt formaként, gömbként funkcionált, amellyel és amelyben mozog az emberke. A második részben a kockák megjelenítése az emberkéhez hasonlóan neoncsövekből készült elemekkel történt. A technikai megoldások miatt a nézőknek egészen valószerűtlen élményben volt részük, köszönhetően az árnyjátékkal ellentétesen funkcionáló látványnak: nem a mozgatott figura volt sötét és a környezete világos, hanem éppen fordítva.

A *Gömbök* című jelenet cselekménye a következő: besétál az emberke, meglát egy gömböt, elkezd rugdosni, majd dobálja, mint egy labdát. Aztán ugrálni kezd a gömbön, amely növekedni kezd, addig-addig, amíg az emberke beleesik. Ez után sétál a

¹⁹ BÁNKY Róbert – Dino BUZZATI, *Crescendo* – K. S. A műsor tervei, kézirásos kézirat (1975). Lelőhely: Bánky Róbert hagyatéka, Blasek Gyöngyi tulajdona.

²⁰ 9. kép: Dino Buzzati: *Crescendo* – az előadás zenei vázlata

²¹ 10. kép: Dino Buzzati: *Crescendo* – képek az árnyelőadásból

gömbben, ugrál benne, és a gömb pattog, mint egy labda, vele együtt. Az emberke meglát más gömböket a sajátján kívül, amelyeket megpróbál elérni, de nem tudja, mert a gömbje bezárja. Egyszer csak a gömbje szűkülni kezd, egyre kényelmetlenebbé válik, ő próbálna szabadulni belőle, de nem tudja szétfeszíteni. Már alig fér el benne, amikor végre sikerül: a gömb szétpukkad és eltűnik. Az emberkét már nem érdekli az újabb, megjelenő gömb, kísétál a színről. A *Kockák* című jelenetben ismét a pálcikaemberkét látjuk, aki bejön és egy négyzetekből („kockákból”) álló falat lát maga előtt. A fal előtt gömbök hevernek. Próbál átnézni a fal túloldalára, de hiába ugrál, nem sikerül, és fölmászni sem tud rá. Mérgében a falhoz vágja az egyik gömböt, amelynek így az egyik oldala belapul. Rácsodálkozik, és újra próbálja: a földhöz vágja a deformálódott gömböt, amelynek most újabb lapos oldala keletkezik. Egyre gyorsabban vagdossa földhöz a gömböket, mígnem három „kocka” fekszik előtte. Ágy – kipróbálja, de nem elég kényelmes. Győzelmi dobogót épít belőlük, de ez sem tetszik neki igazán. Végül lépcsőt épít a kockákból a fal mellett, amelyen fölépít, s amikor a lépcső tetejére ér, a levegőben lépked tovább fölfelé, kifelé, így tűnik el a színről.²²

1982-ben került színre a Bábszínházban utolsó árnyrendezése, a *Kodály-műsor*. Nem tisztán árnyelőadás, hanem bábos és árnyjáték-jelenetek a *Balladák és gyermektáncok*, a *Kádár Kata*, a *Barcsai szeretője* és a *Pünkösödölő* című művekre. A bábokat és árnyfigurákat részben Ambrus Imre, részben Bánky Róbert tervezte, utóbbi a kivitelezésben is részt vett. Az alkalmazott árnyjátéktechnika a hátulról, egy pontból történő megvilágítás volt, ám ebben az esetben Bánky két fényforrást használt, amelyeket úgy állított egymás mellé, hogy a fényük szinte tökéletesen ugyanazt a területet fedte le az árnyvászonon.

Így lehetősége nyílt arra, hogy a helyszínváltozásokat áttűnéssel oldja meg, hiszen egyszerre csak az egyik fényforrás által vetített kép jelent meg a vásznon. A *Pünkösödölő*ben az árnyvászonon megjelenő képek háttérként, vetített díszletként egészítették ki a színpadon térbeli bábokkal eljátszott történeteket. A *Kádár Kata* című népballada és a *Barcsai szeretője* volt tisztán árnyjáték. Mindkettőnél fekete-fehér képeket használt, kivéve egykét, kiemelt jelentőséggel bíró képet, amelyekben színt alkalmazott: ilyen volt a *Kádár Katában* a kék rozmaring és a rózsaszín viola, amelyek a két szerelmes szívéből sarjadnak, illetve a *Barcsai szeretőjében* a tűz piros fénye a ballada végén.²³

1985-ben volt még egy rendezése az Állami Bábszínházban, amely azonban nem árny-, hanem jubileumi bábelőadás volt: „megismétlése” az 1945-ben a Nemzeti Kamaraszínház által az Andrássy út 69-ben bemutatott *Az özvegy Karnyónénak*, amelynek főszerepeiben egykor Gobbi Hilda, Bartos Gyula, Major Tamás volt látható. Az eredeti szereposztás alapján megtervezte a bábokat, elkészítette azok fejét és kezét, valamint megrendezte a bábos emlékelőadást, amelyben ő is fellépett, Major Tamás maszkjában.

Az árnyjáték oktatása

1975-ben az Állami Bábszínház szerződést kötött Bánky Róberttel, hogy a bábszínész-képző stúdióban oktasson árnyjátékot. Ezt a feladatot egészen haláláig végezte, előbb egyedül, majd feleségével, Blasek Gyönggyel együtt.

Az oktatás elsődleges célja az alapvető árnyjátéktechnikák elsajátíttatása volt, hogy a tanulók megtanulják és megszeressék azokat az egyedülálló lehetőségeket, amelyeket ez a technika nyújt, és művészi pályájuk során megfelelően alkalmazni tudják őket. Az

²² 11. kép: Tervek és jelenet a *Gömbök és kockák* című előadásból.

²³ BÁNKY Róbert, *Kodály, A műsor tervei*, kéziratos kézirat (1983). Lelőhely: Bánky Róbert hagyatéka, Blasek Gyöngyi tulajdona.

árnyjáték kettős áttétel: a vásznon megjelenő látvány nem maga a figura, hanem annak az árnyéka, s e mögött szinte érzékelhetetlen távolságban van a játékos, a művész. Az árnyak ugyanis – ellentétben a bábbal – nincs anyagsága, nincs teste, mégis jelenléte sokkal természetesebb, mint az életre keltett tárgyaké, a báboké. Fontos, hogy az ezzel folytatott gyakorlatok során fejlődjön a növendékek kreativitása, elsajátítsák azt az együttműködési készséget, amelyre mint bábjátékosoknak pályájuk során szükségük lesz, hogy felkészüljenek arra az alkotói folyamatra, amely a próbák kezdetétől a bemutató létrejöttéig és az összes további előadáson át tart. Ez egyfajta lelki kondíciót is jelent a manuális készségeken és az elméleti tudáson túl. Közben bábtörténeti ismereteket szereznek: megismerik az árnyjáték keletkezését, a különböző árnytechnikák kialakulását, elterjedését, valamint az árnyjáték-típusokat. Fontos, hogy az ismereteiket folyamatos kísérletezéssel továbbfejlesszék, s végül megtanulják eldönteni: mit, miért és milyen technikával kívánnak árnyjátékként megvalósítani.

A képzés az első félévben a kínai árnyjáték történeti háttérének megismerésével és technikájának gyakorlati elsajátításával kezdődik.²⁴ A második félévben a tanulók a jávai wayang és a karagöz árnyjátéktípusokkal ismerkednek meg, valamint a kézziluettt- és a sziluetttjátékkal.²⁵ A tananyag részét képezi a különböző világítástechnikai eszközök, fénytörő prizmák segítségével elérhető különleges képi megoldások megismerése.

Az árnyjáték oktatása során használt eszközöket Bánky Róbert készítette, azonban ma már nem csak ezeket használják; időközben tönkrementek az 1975-től használt figurák. A jelenlegi eszközök részben felújított, részben újra elkészített gyakorló-oktató

árnyfigurák: Bánky Róbert halála után néhány évvel Lellei Pál bábkészítő mester készítette ezeket, Blasek Gyöngyi kérésére.

Csakúgy, mint a bábművészet egésze, annak részeként az árnyjáték is rendkívül erősen kapcsolódik a társzművészetekhez: a képzőművészetéhez, az irodalomhoz, a zenéhez, a mozgásművészetekhez (tánc, pantomim) stb., amelyekben szintén igényeltetik némi jártasság. Műveléséhez ezenkívül fontos, hogy a diákok rendelkezzenek dramaturgiai, bábtörténeti és művészettörténeti ismeretekkel, ezért az árnyjáték oktatása nem önmagában álló tudásanyag elsajátítását jelenti, hanem szervesen illeszkedik a bábszínész képzés rendjébe.²⁶

A Színház- és Filmművészeti Egyetemen 1996-ban indult el a bábszínész képzés. Meczner János, a tagozat vezetője, Blasek Gyöngyit kérte fel az árnyjáték oktatására.

Az árnyjáték elsajátítása, művelése nem csupán egy régi technika öncélú megőrzése. A gyakorlatok során olyan manuális készségek fejlődnek, amelyek nélkülözhetetlenek egy bábszínész számára, a bábjáték más területein is. De remekül fejlesztik e gyakorlatok a koncentrációs készséget, a figyelem megosztását, az együtt-mozgatás képességét. Gazdagítják a leendő bábszínészek művészeti ismereteit, újabb és újabb technikai, képzőművészeti megoldások keresésére sarkallva őket munkájuk során.

²⁴ 12. kép: Egy- és hárompálcás mínuszjelek a kontakt árnyjáték oktatásához

²⁵ 13. kép: Alulról mozgatott, az oktatáshoz használt mechanikus árnyfigura

²⁶ BLASEK Gyöngyi, „Árnyjáték”, in *A bábszínész szakképesítés központi tantárgyi programja*, szerk. DR. SZÜDI János, 219–234. (Gödöllő – Valkó: Művelődési és Közoktatási Minisztérium, 1998). – *Interjú Blasek Gyöngyivel*. Készítette: Kántor Zsuzsanna 2020. március 6-án.

Bibliográfia

- BALOGH Géza. *A bábjáték Magyarországon – A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*. Budapest: Budapest Bábszínház – Vince Kiadó, 2010.
- BARTA András. „Bábuk? Emberek? Az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiójának bemutatója”. *Színház* 5, 4. sz. (1972): 22–25.
- BÁNKY Róbert. „Játsszunk árnyjátékot”. In *Szivárvány – mesék, versek, történetek, játék, sport*, szerkesztette RÓNAY György, 182–197. Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1967.
- BÁNKY Róbert. *Kodály. A műsor tervei*. Kézírási kézirat (1983). Lelőhely: Bánky Róbert hagyatéka. Blasek Gyöngyi tulajdona
- BÁNKY Róbert- Dino BUZZATI: *Crescendo – K. S. A műsor tervei*. Kézírási kézirat (1975). Lelőhely: Bánky Róbert hagyatéka. Blasek Gyöngyi tulajdona.
- BÁNKY Tamásné PARTOS Mária. *Az árnyjáték története*. Kézírási kézirat (1960). Lelőhely: Bánky Róbert hagyatéka. Blasek Gyöngyi tulajdona.
- BLASEK Gyöngyi. „Árnyjáték”. In *A bábszínész szakképesítés központi tantárgyi programja*, szerkesztette DR. SZÜDI János, 219–234. Gödöllő – Valkó: Művelődési és Oktatási Minisztérium, 1998.
- BOR Ambrus. „Bábuk és emberek – Az Állami Bábszínház kísérleti stúdiójának bemutatója”. *Magyar Nemzet*, 1972. január 23., 11.
- BÜKY Béla. *Árny- és bábjátékok. Bábjátékos Kiskönyvtár, 74. szám*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, é.n.
- Interjú Blasek Gyöngyivel*. Készítette: Kántor Zsuzsanna 2020. március 6-án.
- KARINTHY Frigyes – BÁNKY Róbert. *Az emberke tragédiája. Árnyjáték-forgatókönyv*. Gépelt kézirat (1970). Lelőhely: Bánky Róbert hagyatéka. Blasek Gyöngyi tulajdona.
- LÁPOSI Terka. „Figura faggató”. *Bábosházi figyelő*, 11–12. sz. (2007): 10–14.
- MENTLER Endre. „Hazánkban vendégszerepel a világhírű kínai árny- és bábszínház”. *Kisalföld*, 1957. július 16., 2.
- VARGA Nóra. „Szilágyi Dezső és az egyik első magyar bábesztétika”. *Art Limes Báb-tár XXII.*, 3. sz. (2016): 5–9.
- VÍZVÁRI László. „Az árnyjáték technikájáról”. In *Bábjátékos Kiskönyvtár 83. szám*, szerkesztette HÍVES László, 55–66. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1985.
- A tanulmányban hivatkozott képek az alábbi linken érhetők el:
<https://drive.google.com/drive/folders/1flpPbebgJO5bRz3zgx2fRqUosJrp1dqo?usp=sharing>

Ötlettől a filmig

Jancsó Miklós, Hernádi Gyula: *Szegénylegények*, 1968

SZÖLLŐSI BARNABÁS

A *Szegénylegények* (Jancsó Miklós, 1966) emblemikus darabja a magyar filmtörténetnek. Jancsó ezzel a filmmel nemcsak saját státuszát biztosította a nemzetközileg elismert *auteur*ök között, de bizonyos értelemben a magyar film helyét is kijelölte a világban. A *Szegénylegények* rendszeresen szerepel tekintélyes filmszaklapok „minden idők 100 legjobb filmje” listáján, s természetesen ott a helye a *Mephisto* (Szabó István, 1981), a *Sátántangó* (Tarr Béla, 1994), s immár a *Saul fia* (Nemes László, 2015) mellett a leghíresebb magyar filmek között. Aligha véletlen, hogy ezek a filmek mind történelmi jellegűek, a totalitárius hatalom és az annak kiszolgáltatott individuumok viszonyrendszeréről szólnak, s jellemzően van bennük formai innováció. Mintha a *Szegénylegények* 1967-es cannes-i debütje óta a magyar filmből ez volna érdekes a külföld számára.

A filmet övező diskurzusnak számos nehezen fölfejthető, írásosan hivatkozhatatlan legenda is a részét képezi. Ezek közül a legismertebb, hogy a *Szegénylegények* szerzői az 1848-as szabadságharc utáni megtorlásokkal valójában az 1956-os forradalmat követő megtorlásokat kívánták parabolisztikusan ábrázolni. A másik fontos legenda a Jancsó–Hernádi rendező-forgatókönyvíró páros munkamódszeréről szól, miszerint, ha írtak is vázlatos forgatókönyvet, ezt pusztán az ellenőrző szervek kijátszása érdekében tették, és a filmek cselekménye, dialógusai valójában a forgatás során születettek meg.

Ezen írás szempontjából különösen érdekes, hogy mindkét legenda a mai napig tartja magát, mivel a filmről szóló *Ötlettől a filmig*

kötet,¹ amely pusztán egy évvel a nemzetközi premier után jelent meg, mindkét legendát idejekorán meggyőzően cáfolta. Sietve hozzáteszem: természetesen nem kívánom követni az '56 asszociálását szándékosan tabusító Kádár korabeli első nyilvánosság beszédét, ahogyan azt a kortárs diskurzust sem fogom folytatni, amely a *Szegénylegényeket* 1956-tal azonosítja – sokkal inkább célom arra rámutatni, hogy mindkét beszédmód leegyszerűsítő. Nehéz nem gondolni Paul de Man szavaira: „A metaforák sokkalta szívósabbak, mint a tények, s természetesen nem gondolom, hogy egyetlen rövid próbálkozással kimozdíthatom ezt a réges-régi modellt.”² Elég csupán a „metafora” szót „legendára” cserélnünk, s ez a találó mondat máris igaz lesz a *Szegénylegények* kapcsán említett problémákra is. A kötet feldolgozása már csak ebből a szempontból is hasznos lehet.

A következőkben a kötet tartalmának alapján mutatom be a *Szegénylegények* forgatókönyvének geneziséét, a film premierjét követő magyarországi és külföldi diskurzust, elemzem a kötet ezekben elfoglalt pozícióját, s igyekszem egyúttal fölfejteni a legendák eredetét.

A téma kialakulása

A kötet első fejezete a film történeti, valamint irodalmi forrásait gyűjti össze. Ez azért különös törekvés, mert a *Szegénylegények*

¹ Dr. UJHELYI Szilárd, sorozatszerk., KARALL Luca, szerk., *Ötlettől a filmig – Szegénylegények* (Budapest: Magvető Kiadó, 1968)

² Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György (Budapest: Magvető, 2006), 15.

főcíme vagy forgatókönyve³ sosem utal arra, hogy bármilyen szövegnek az adaptációja volna. Mi több, a filmről szóló elemzések lépten nyomon hangsúlyozzák, hogy a *Szegénylegények* nem tekinthető referenciális történelmi alkotásnak, hiszen számos tudatos anakronizmust tartalmaz.⁴ Nyilván nem véletlen, hogy a kötetben található cikkek és tanulmányok között nem szerepel olyan, amely az anakronizmusról szót ejtene. Az *Ötlettől a filmig* egésze felől nézve azonban érthető a gesztus, hiszen a sorozatban szereplő legtöbb film valóban történelmi jellegű, irodalmi adaptáció, így elképzelhető, hogy a szerkesztők a sorozat homogenitásának látszatát igyekeztek ezzel a fejezettel erősíteni.

A rövid fejezet Palotás Faustin: *A másli* című novellájának betoldását leszámítva egyetlen összefüggő szöveggént olvasható, noha sehol sem jelölik, hogy ennek a szövegnek ki volna a szerzője. Találunk benne hosszú idézetet az elhíresült Jancsó Miklóssal készült interjúból,⁵ melyben a rendező a magyarsággal kapcsolatos kérdéseit veti fel és nézeteit fejti ki, különös tekintettel a Jókai regényeket illető kritikai szemléletére. Ennek lényege, hogy az 1848-as szabadságharcot és az azt követő évtizedeket Jancsó szerint mindig valamiféle hamis heroizmussal, romantikával ábrázolják, s a *Szegénylegények* ennek kívánt ellenpontja lenni. A fejezet szövege ezután nagyvonalakban beszél a forgatókönyv megírásának folyamatáról, utalást tesz forrásokra, melyeket nem hivatkozik és

nem idéz: „A forgatókönyvírást hosszadalmas anyaggyűjtés, a korabeli irodalom alapos tanulmányozása előzte meg.”⁶ *A másli* mellett csupán Móricz Zsigmond *Betyárok* című novellájára utal konkrétan a szöveg.⁷

Kétségtelen tény viszont, hogy Palotás Faustin novellájának számos mozzanata azonosságot mutat a *Szegénylegények* cselekményével, s ilyen értelemben valóban a film közvetlen forrásának tekinthető, noha a köteten kívül az általam ismert szövegekben csak Marx József⁸ hivatkozik a novellára. A könyv teljes egészében közli a szöveget, amely a filmben is ábrázolt Gajdor János vallatásáról szól. A *téma kialakulása* fejezet Gajdorról történeti személyként beszél, s megjegyzi, hogy *A másli*n kívül más szövegek is feldolgozták a történetét, bár, ahogy erre már fent utaltam, ezen más szövegekre nem hivatkoznak. *A másli* jóval tömörebb formában tartalmazza azt a dramaturgiai sémát, amely a *Szegénylegények* alapjává vált: egy hölgy keresi eltűnt férjét és gyereket, ezért Ráday előállíttatja Gajdort, hogy ráfogja a gyilkosságot, majd amikor Gajdor magára vállalja a bűnt, fölajánlják neki, hogy ha talál magánál bűnösebb embert, felmentik a kivégzés alól. Még a szöveg abszurdba hajló befejezése is mutat némi rokonságot a *Szegénylegények* narratív spirális zárlatával, noha Palotás a tragédiát humorba oldja: a két vádlott egymásra licitálva próbál menekülni a kivégzés elől. Egy végtelennek tetsző párbeszéd kellős közepén búcsúzunk a vallatócellától.

A fejezet végén pár oldalas szöveget olvashatunk Ráday gróf szegedi váráról, az ott kialakított börtönrendszerről, a vallatási szo-

³ JANCsó Miklós: *Nehézéletűek*. Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára, Q1319, 1965.

⁴ Lásd: GELENCsÉR Gábor, *Magyar film 1.0.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2017), 122., vagy: FODOR András, „*Szegénylegények*”, *Kortárs* 10, 3. sz. (1966): 501–502, továbbá: MARX József, „*Szegénylegények*”, *Kritika*, 2000. május, 23–26.

⁵ ZSUGÁN István, „Beváltott ígéret – Beszélgetés Jancsó Miklóssal a »*Szegénylegények*« bemutatója előtt”, *Filmvilág* 1, (1966): 8–13.

⁶ DR. UJHELYI, KARALL, *Ötlettől a ...*, 8.

⁷ A *Betyárok* és a *Szegénylegények* kapcsolatához lásd: GELENCsÉR Gábor: *Forgatott könyvek – A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között / Móricz – az adaptáción túl.* (Budapest: Kijarat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015), 375.

⁸ MARX, „*Szegénylegények*”, 23–26.

kásokról. A szöveg ezzel a filmben látható sánc világának történeti forrásait mutatja be. Noha a leírás alapján világosnak tetszik, hogy a *Szegénylegények* legfontosabb vívmánya, a sánc nem létezett a valóságban, a szöveg ismételtelen nem hívja föl a figyelmet a szerzők tudatos anakronizmusára, melynek pedig legszembetűnőbb megnyilvánulása éppen a sánc.

Az irodalmi forgatókönyv

Maga film és a forgatókönyv kezdete is rávilágít erre a kérdésre. A prolóógus ugyanis mind az archívumban őrzött, mind a kötetben publikált forgatókönyvben és a film végső változatában is minimális eltérésektől eltekintve azonos. A korabeli metszeteket és tervrajzokat állóképek sorozataként bemutató szekvencia, mely alatt „Szár az, tárgyilagossá férőhang”⁹ ismerteti velünk a kiegyezés utáni történelmi folyamatokat, élesen elüt a film többi részétől. A forgatókönyvnek ezen része a filmhez hasonlóan egészen más stílusban íródott, mint a továbbiak. Szavankénti és sorjéttéssel jelzi a szöveg, hogy a képek minden átmenet nélkül váltják egymást: „Kaloda. / Deres. / Akasztófa.”¹⁰

A prolóógusnak három, egymással szorosan összefüggő célja van. Először is a film elbeszélőjének, vagy *monstrateurjének*¹¹ (képmutogató) történelmi tudását hitelesíti. Má-

sodszor a korabeli rajzok és a történelmi tényeket soroló szöveg a sánc történelmileg hamis rajzának ágyaz meg, hiszen a prolóógus evvel a tervrajzzal ér véget, amiről hiába tudjuk, hogy fikció, a korábban hallott és látott történelmi tények lehangoló mennyisége miatt nézői tudatunk ezt is tényként fogja kezelni. Harmadszor pedig a sánc tervrajzá-
nak felmutatása egyfajta térképül szolgál a nézőnek: mivel a filmben folyamatosan a fogvatartottakat követi a kamera, a sáncot elsősorban kiismerhetetlen labirintusnak tapasztaljuk. A film végső változatában kevésbé hangsúlyos a tervrajz tájékoztató funkciója, ám a forgatókönyv szövegéből egyértelműen kiderül, hogy a szerzők célja ez volt: „A »kaptár« részletes rajza. / Az egymásra épített deszkacellák és járások. / A »fésű«. / A folyosók. / Az első udvar. / A sáncfal a kapuval. / A kapu.”¹² A sánc ilyesféle kívülről-belülről való ismerete nyilvánvalóan inkább a fogvatartók tudására jellemző, s mivel a film nézetem szerint azonos hangsúllyal ábrázolja az elnyomót és elnyomottat (ezt később bővebben is tárgyalom), az építmény tervének részletes bemutatása Ráday csapatához közelíti a néző szempontját.

Ami a *Szegénylegények* forgatókönyvének szövegéből forgatókönyvírás-technikai és -teoretikai szempontból izgalmas, az éppen az, ami a kötetben közölt szövegből hiányzik: nevezetesen a Jancsó Miklós és Somló Tamás (operatőr) által kidolgozott hosszú beállítások írott nyelvben való jelzése. Noha a későbbi Jancsó-filmekhez képest a *Szegénylegények*ben több a vágás és konvencionális montázs, tagadhatatlan, hogy Jancsó rendezői kézjegyének ez a film az első igazi lenyomata. Az, hogy a filmarchívumban őrzött forgatókönyv-szöveg a lehető legprecízebb utalásokat teszi a kameramozgásokra és -kezelésre, ékes bizonyítéka annak, hogy Jancsó tudatosan tervezte meg stílusát, s egyúttal kétségbevonhatatlan cáfolata a legenda azon részének, miszerint Jancsó film-

⁹ DR. UJHELYI, KARALL, *Ötlettől a ...*, 23.

¹⁰ JANCÓS, *Nehézéletűek*, 4., illetve: DR. UJHELYI, KARALL, *Ötlettől a ...*, 25.

¹¹ A *monstrateur* André Gaudreault, a magyar szakirodalomban kevésbé használatos fogalma. A koncepció lényege, hogy Gaudreault szerint a filmi elbeszélőt nem hívhatjuk elbeszélőnek, hiszen a szó szoros értelmében nem mond semmit, hanem az esetek többségében képeket mutat. Ebben az értelemben a fogalom nagyon pontosan illik a *Szegénylegények* prolóógusához. Bővebben ld: André GAUDREULT, *Du littéraire au filmique* (Laval: Les Presses de l'Université Laval, 1988)

¹² DR. UJHELYI, KARALL, *Ötlettől a ...*, 25.

jeit improvizálva hozta volna létre forgatás közben. Annál is érdekesebb, hogy a kötetből kihagyták a forgatókönyv-szöveg „technikai” jellegű utalásait, mivel a *Hideg napok*-ban¹³ közölt forgatókönyvhöz képest a *Szegénylegények*nél megtartották a korszakban sztenderdnek számító két oszlopos (bal oldalt a képek, jobb oldalt a hangzó szövegek) forgatókönyv-tipográfiát. A „technikai” szót szándékosan tettem idézőjelbe az előző mondatban, mert úgy gondolom, a *Szegénylegények* forgatókönyve kiválóan szemlélteti a „technikai” és „irodalmi” forgatókönyv distinkciójának értelmetlenségét. Ismeretes, hogy a legtöbb amerikai forgatókönyvírói know-how szakirodalom nemcsak óva inti a filmírókat a „technikai” jellegű leírásoktól, de gyakran egyenesen tiltja a „gép” vagy a „kamera” szó használatát.¹⁴ Ehhez képest igen könnyen belátható, hogy a *Szegénylegények*, és a teljes Jancsó-életmű sajátos esztétikájának integráns részét képezi az, a forgatókönyvírói know-how hagyományos fogalomkészlete által „technikainak” titulált jellemző, hogy belsővágásokkal és hosszú snittekkel operál – vagyis láthatóvá, érzékelhetővé teszi a kamera jelenlétét.¹⁵ A forgatókönyv státuszban még *Nehézéletűek* címet viselő forgatókönyv-szöveg tökéletesen tiszt-

tában van azzal a ténnyel, hogy mindaz, amit a forgatáson majd egyetlen snittbe kell sűríteni, nem passzírozható bele egyetlen mondatba: ezért folyamatosan jelzi olvasójának, hogy hat-nyolc-tíz mondat tartalma a filmben majd egyetlen snittként lesz látható.

Itt egy pillanatra érdemes megállni, hogy a címváltozatok kapcsán szót ejtsünk a forgatókönyv szerzőinek kérdéséről. A filmarchívumban őrzött, még *Nehézéletűek* címet viselő példányon ugyanis Hernádi Gyula neve nem szerepel társszerzőként, a kötetben azonban már igen. Ráadásul számos korabeli kritika alapján (amelyeket a kötetben nem közöltek) arra kell következtetnünk, hogy eleinte a hazai mozikban is egy olyan kópia került forgalomba, amelynek főcímén nem szerepelt Hernádi neve: „Minden ízében szerzői film, de nem azért, mert a főcímben nem szerepel forgatókönyvíró, csak rendező, hanem azért, mert minden mozzanata a középponti gondolat felé mutat, mert minden részlete az egész szolgálatában áll, mert minden pillanata a teljességet idézi.”¹⁶ A diszkrepanciára, hogy a '65-ös forgatókönyvön, majd a '66-os főcímen miért nem szerepel Hernádi neve, aztán a '68-as kötetben miért igen, kutatásom során egyedül Marx Józsefnél találtam magyarázatot: „Ne feledjük azonban, hogy Hernádi Gyula mint néger vehetett részt a forgatókönyvírásban: a *Péntek lépcsőit* még nem felejtették el az illetékesek.”¹⁷ Noha eddig nem sikerült ellenőriznem, hogy Hernádit valóban szilenciumra ítélték-e regénye¹⁸ miatt, más magyarázat hiányában érdemes legalább meghallanunk Marx József érveit.

Visszatérve a forgatókönyv szövegének technikai kérdéseire: korábbi okfejtésem értelmében különösen figyelemre méltó, hogy a filmarchívumban őrzött példányban a ka-

¹³ DR. UJHELYI Szilárd, NÁDASY László, szerk., *Ötlettől a filmig* – Cseres Tibor, Kovács András: *Hideg napok* (Budapest: Magvető, 1967)

¹⁴ Lásd Syd Field könyvének vonatkozó fejezeteit: „A forgatókönyv-formátum” és „A forgatókönyv megírása”, in: Syd FIELD, *Forgatókönyv: A forgatókönyvírás alapjai*, ford. KÖBLI Norbert (Budapest: Cor Leonis Films Kft., 2011) 196–234., illetve McKee könyvének vonatkozó fejezetét: „A szöveg”, in: Robert MCKEE, *Story*, ford. JAKAB-BENKE Nándor, ZAGONI Balázs (Kolozsvár: Filmtett, 2011) 305–320.

¹⁵ Ehhez lásd: Pier Paolo PASOLINI, „A költői film”, ford. CSANTAVÉRI Júlia, in: Pier Paolo PASOLINI, *Eretnek empirizmus* (Budapest: Osiris, 2007) 211–232.

¹⁶ HARS László, „*Szegénylegények* – avagy: a film hatalma”, *Tükör* 3, 2. sz. (1966): 31.

¹⁷ MARX, „*Szegénylegények*”, 23–26.

¹⁸ HERNÁDI Gyula, *A péntek lépcsőin* (Budapest: Magvető, 1959)

meramozgásokra utaló szövegrészek végig át vannak húzva ceruzával. Emellett számtalan kézzel írott jegyzet, mondat, megjegyzés, dialógus betoldás olvasható a lapszéleken. A következőkben, ha az archívumbéli forgatókönyvből idézek, az áthúzott részeket áthúzással jelölöm, a kézzel írott szövegeket pedig *dőlttel*.

Íme egy példa az összetett kameramozgások jelzésére:

„Nagy síkság. *Nappal. Nádas.* Egészen felülről látni. (~~Helikopteren a gép-~~) (...) Három lovas nyolc embert kísér. Ezek futnak / ~~A gép elhagyja őket. / A gép lejjebb süllyed, hosszan, felülről kíséri őket.~~ (...) Rohanó, egymást taposó emberek. Hajtják őket a lovasok. ~~A gép gyors kocszással követi őket a sánc kapujáig.~~”¹⁹

Világosan látszik, hogy Jancsóék egyetlen snittben akarták bemutatni a sánchoz vezető utat, s ennek minden részletét gondosan, előre eltervezték. Hogy mennyire a snittet, s nem a jelenetet tekinti a film alapegységének már a forgatókönyv is, abból is látszik, hogy a szöveget nem osztották jelenetekre. A forgatókönyv úgynevezett „képekre” való tagolása a korszak jellemzője, ám még a *Hideg napok*hoz hasonlítva is feltűnő, hogy a *Szegénylegények* szövege jóval kevesebb ilyen egységre osztódik. A *Hideg napok* forgatókönyvében minden narrációs híddal átkötött helyszínváltásnál (a börtönből Újvidékre vágásnál, vagy fordítva) új kép kezdődik. Ehhez képest a *Szegénylegények* esetében azt látjuk, hogy a sánc különböző helyszíneit egyetlen snitt köti össze, s ezek egyetlen kép részét is képzik: „Becsapódik mögöttük a kapu. / ~~A gép végig kocszik velük.~~”²⁰ Később egy fiatalembert beterelenek az úgynevezett fésűbe, majd a sötét „második udvarba”, de még mindig egyben tartva a

snittet: „Háttérben, egészen távol, a deszkafal irányában mozgás. / ~~Ezzel a mozgással a gép is lassan fárolni kezd.~~ / Köpenyes egy lassú mozgással oldalt és előre lépked.”²¹ Még később, de továbbra is ugyanabban a képben: „A fiatalember előbbre lép (~~a gép hátra marad.~~)”²² Ez a szekvencia összesen három oldalon keresztül tart a forgatókönyvben, s ezalatt a szöveg végig jelzi a kameratechnikai átkötések módját. Ugyanezt a szakasz az *Ötlettől a filmig* kötetben csupa kapitálissal kiírt helyszínek tagolják, s a szövegből hiányzik az átkötésekre való utalás.

Ehhez hasonlóan az is feltűnő, hogy a *Szegénylegények* forgatókönyve, ha térről beszél, akkor a képkeret terében gondolkodik. Mindig arra tesz pontos utalásokat, hogy a képkeret által határolt látómezőben mit érzékel a néző vagy a képen látható szereplők: „Alkony. / Csak a síkság felülről. Középen áll a rövid, feketegubás ember. Árnyéka hosszúra nőtt. A kép alsó sarkába be-befut egy komondor.”²³ Máshol: „A folyosó végében nyitva van a fal. (...) A fiatalember lassú mozgással belép a képbe.”²⁴

Látható, hogy a ceruzával korrigáló ember (kiléte nem tudható) ezt a gesztust is helytelenítette. Noha nem tudható, hogy a ceruzával mondatokat kihúzó személynek volt-e bármi köze a kötet szerkesztőihez, az mégis feltűnő, hogy az archívumbéli szövegből kihúzott mondatok kivétel nélkül hiányoznak a kötetben közölt szövegből is, s ha nem hiányoznak, akkor átírták őket: „Hirtelen felnéz. Távolabb a folyosó vége felé, a falon éles, fehér fénykocka jelenik meg, s abban egy arc.”²⁵ Az archívumbéli szöveg látványosan a kognitív percepciót rekonstruálja: leírja, ahogyan a szereplő a fények mozgásából tájékozódik. Ehhez képest a kötetben közölt szöveg leegyszerűsítően ábrázolja

²¹ JANCÓSÓ, *Nehézéletűek*, 9.

²² JANCÓSÓ, *Nehézéletűek*, 10.

²³ JANCÓSÓ, *Nehézéletűek*, 23.

²⁴ JANCÓSÓ, *Nehézéletűek*, 15.

²⁵ JANCÓSÓ, *Nehézéletűek*, 13.

¹⁹ JANCÓSÓ, *Nehézéletűek*, 6.

²⁰ JANCÓSÓ, *Nehézéletűek*, 8.

ugyanazt a helyzetet: „Ahogy így szárítkozik, egyszerre megérzi, hogy nézik. Felnéz. Egyik falon kis lesőablak van nyitva.”²⁶ Ezek a mondatok nem leírják az érzékelést, hanem fogalmasítják azt, amit nyilván az olvasás könnyítése érdekében tettek a szerkesztők, ugyanakkor mindez érezhető veszteséggel jár az archívumbéli szöveg finom részletességéhez képest.

A ceruzával dolgozó emberek kilétét találgatva fontos megjegyezni, hogy nem egy, hanem minimum két emberről van szó. Ugyanis míg valaki a kameratechnikai utalásokat kihúzza, addig másvalaki plusz dialógusokat, és további részleteket, különösen a hangkulisszára vonatkozó apróságokat ír kézzel a lapszélékre. Ezek nagyrészt ugyanúgy bekerültek a filmbe, mint az *Ötlettől a filmig* kötetben publikált szövegbe.

Érdekes kivételt képez a kézzel írott betoldások közül a film kezdőjelenete Madaras Józseffel. A korábban idézett fiatalember elvezetését ez a jelenet tetőzi be a filmben, ám ez a szakasz mind az archívumbéli szöveg gépelt részeiből, mind a kötetben közölt forgatókönyvből hiányzik. Viszont az archívumbéli forgatókönyv lapszélén teljes hosszában olvasható az a dialógus, ami később a filmben is hallható: „Álljon meg itt. Vannak magának hozzátartozó? / Vannak. / Szülei? / Azok. / Ne csodálkozzon, ha nem fogják magát többet látni. / Nem csodálkozom. / Nem csodálkozik? / Nem.”²⁷ A beszélgetés további részében elhangzik, hogy a Madaras által játszott férfi csempészte be Magyarországra a kiegészítés után Kossuth írásait, majd a „Köpenyes” ennek ellenére hagyja elmenni a férfit. Miközben sétál, puskalövést hallunk, s a férfi a puszta végtelenje felé tartva holtan vágódik hanyatt. Ezt a párbeszédet annak ellenére sem „írták vissza” a kötetben közölt forgatókönyv-szövegbe, hogy a bevezető tanulmányban reflektálnak film és forgatókönyv különbségére:

„Többen fölvetették a forgatókönyv elején szereplő magyar dolmányos fiatalember esetlegességét. A rendező érezte a figura megoldatlanságát, s a filmben megváltoztatta a magyar dolmányos fiatalember történetét. A film elején orvul, akkor, amikor a fiú azt hiszi, a szabadság felé megy, hátulról lelövik.”²⁸

Az archívumbéli forgatókönyv lapszélén máshol is találunk olyan párbeszédrészletet, amely később szó szerint elhangzik a filmben is. Elképzelhető, hogy ezeket valóban a forgatás során rögzítették írásban, s talán ezek alapján kapott szárba az a híresztelés, hogy Jancsó és Hernádi filmjüket a helyszínen írták meg.

Azon lapszéli jegyzetek, amelyek a hangkulisszára vonatkoznak sejtethetően inkább a vágás során születtek. Ezek között is találunk olyanokat, amelyek a film végső jellegzetességeit határozzák meg, így például sok helyütt olvashatjuk kézzel: „Szélzúgás.” vagy: „Fúj a szél.”, míg a gépelt szövegben nem találunk utalást a szél hangjára, noha ez a *Szegénylegények* hangvilágának egyik fontos eleme. A másik ilyen jellegzetesség az időről-időre hallható madárcsicsergés. Ez a hang jellemzően a menekülés lehetőségét, a szabadság illúzióját fölillantó jeleneteknél hallható, így az imént leírt magyar dolmányos fiatalember lelövése előtt, később Veszélka Imre (Latinovits Zoltán) szökési kísérletekor, s leghangsúlyosabban Varjú Béla (Koltai János) akasztásakor. Noha a forgatókönyvben erre vonatkozóan még ez a mondat áll: „Ott függ Varjú Béla az akasztófán.”, kézzel már oda van írva: „Madárcsicsergés”.²⁹ A film végső változatában az egyik legerősebb megoldás, hogy az akasztott embert nem mutatják: látjuk, ahogy Gajdor (Görbe János) és Varjú odasétálnak az akasztóházhoz, majd a kamera lesvenkel kettősükről az üres

²⁶ DR. UJHELYI, KARALL, *Ötlettől a ...*, 28.

²⁷ JANCsó, *Nehézéletűek*, 17.

²⁸ DR. UJHELYI, KARALL, *Ötlettől a ...*, 9.

²⁹ JANCsó, *Nehézéletűek*, 45.

akasztófára, miközben halljuk a madarak csicsergését. Ezzel igen finoman utal a film arra, hogy a sánc világából csak a halálon keresztül lehet menekülni. Az ötvenes-hatvanas évekbeli magyar filmekre jellemző, hogy a karhatalmi szervek által kivégzett emberek holttestét nem ábrázolják direkt módon, helyette a hiányukat bemutató képekkel operálnak: lásd a cipőket a rakparton a *Budapesti Tavaszban* (Máriássy Félix, 1955), vagy a léket *Hideg napokban* a befagyott Dunán – s noha e két film esetében a holokauszt ábrázolhatatlanságának kérdése is tematizálódik, hogy Jancsó ezekkel rokonítható megoldást választott, mindenképpen határozott szerzői lépés az univerzális politikai parabola világa felé, amelyben nincs különbség Ráday hőhírjai, a nyilasok, és Horthy önkényesen gyilkoló katonái között.

Itt érdemes még megjegyezni, hogy a *Szegénylegények* hangkulisszáját sokra tartotta már a korszak kritikai diskurzusa is. Erre a kötetben Nemeskürty István: *Csak tiszta forrásból*³⁰ című tanulmánya hívja föl a figyelmet, ugyanígy több külföldi kritikai is említésre méltónak tartja ezeket a megoldásokat, de Lohr Ferenc külön tanulmányt is írt a kérdésről a *Filmvilág*ba.³¹ Lohr is megemlíti szövegében, ahogy számtalan más korabeli kritika, a film nyitányának és zárlatának zenei megoldását: míg a tervrajzok alatt férfikórus énekli a *Gotterhalte* dalt, addig a film végén ugyanez a dallam orgonán szólal meg, miután a szabadságharcosok elénekelték a *Kossuth-nótát*. Ez a megoldás szintén kézzel írott jegyzetként szerepel a forgatókönyvben: „Szélesen zeng a »Gotterhalte«, orgonán.”³² Érdekes párhuzam a *Szegénylegények* és a *Saul fia* között, hogy mindkét film a

Cannes filmfesztiválon debütált, és mindkettő többek között hangkulisszával is fölhívta magára a nemzetközi sajtó figyelmét.

A *Szegénylegények* forgatókönyvének tárgyalását érdemes Nemeskürty, illetve Kézdi Kovács Zsolt tanulmányának³³ egy közös megállapításával zárunk. Ugyanis mindketten megemlítik a kötetben közölt tanulmányaikban Jancsó Miklós és Hernádi Gyula két másik, filmként meg nem valósult forgatókönyvének a címét: a *Deszkakolostort*, illetve a *Pókhálót* (semmi köze Galgóczi Erzsébet azonos című regényéhez,³⁴ a forgatókönyv egy újságcikk alapján készült). A filmarchívumban a *Deszkakolostorról* csupán a Dramaturgi Tanács jegyzőkönyve található meg, a *Pókháló* forgatókönyv-szövege azonban föllelhető. Mind Nemeskürty, mind Kézdi Kovács egy művészeti fejlődésként beszél Jancsó *Halhatatlanság* (1959) című rövidfilmjétől kezdve a *Szegénylegényekig* megtett útról, s ezen fejlődés állomásainak tekinti az *Oldás és kötetést* (1962), az *Így jöttemet* (1964), valamint a fent említett két forgatókönyvet. Az idő azt a feltevést igazolta, hogy Jancsó valóban megérkezett valamihez a *Szegénylegényekkel*, bár a magam részéről igen kérdésesnek tartom az arrivée-szellemiséget elvárásaként támasztani alkotókkal szemben.

Ennél azonban jóval érdekesebb a forgatókönyv kutatások szempontjából, hogy Kézdi Kovács és Nemeskürty olvasta a *Deszkakolostor* és a *Pókháló* forgatókönyvek szövegét. Az életművet összegző esztéták tehát elvárták maguktól (vagy az *Ötlettől a filmig* kötet szerkesztői elvárták az esztétáktól), hogy ismerjék a meg nem valósult filmtervek szövegét, s ebből következtetéseket vonjanak le a művészi fejlődésre. Nemeskürty szerint a *Szegénylegények* formanyelve előbb volt meg papíron, mint filmen: „Mindez már két forgatókönyvi kísérletben is megfigyel-

³⁰ NEMESKÜRTY István, „Csak tiszta forrásból – Jancsó Miklós filmjei”, in: DR. UJHELYI, KARALL, *Ötlettől a ...*, 131–150.

³¹ LOHR Ferenc, „*Szegénylegények* – fordulat a magyar hangművészetben”, *Filmvilág* 10, 3. sz., (1967): 10–11.

³² JANCÓS, *Nehézéletűek*, 120.

³³ KÉZDI KOVÁCS Zsolt, „Kép: Somló Tamás”, in: DR. UJHELYI, KARALL, *Ötlettől a ...*, 151–167.

³⁴ GALGÓCZI Erzsébet, *Pókháló* (Budapest: Szépirodami Könyvkiadó, 1972)

hető; késő korok filmfilológusainak bizonyára tanulságos olvasmányok ezek a meg nem valósult próbálkozások, hiszen fokról fokra bontakozik ki egy eredeti és önálló alkotó tehetség.”³⁵ Kézdi Kovács pedig többször is úgy beszél a szövegekről, mint amelyek minden esetben egy film kiindulópontját adják: „»Amikor Jancsó először felolvasta a forgatókönyvet [*Halhatatlanság*], azt hittem, tréfál, annyira szokatlan volt számomra is« – mondja Somló.”³⁶ máshol pedig: „(...) a legfontosabb szempont: hogyan lehet a forgatókönyv hideg objektivitását, szűkszavúságát érzékeltetni, a befogottak elzártságát, kiszolgáltatottságát ábrázolni anélkül, hogy visszalépnenek a *Halhatatlanság* expresszivitásába.”³⁷

Az ezekben a mondatokban tükröződő hozzáállás tökéletesen idegen a mai kutatóktól és alkotóktól. Nemeskürty és Kézdi Kovács írásai alapján úgy tűnik, hogy a korszak művészei és kritikusai fontos jelentőséget tulajdonítottak egy forgatókönyv-szöveg stílusának, míg manapság a forgatókönyv-mondatoktól leginkább a szűkszavú formalizmust, s ennek nyomán azt várják el, hogy a szöveg pusztán a narratívát és a dialógusokat sűrítse magába. Nem tűnhet véletlennek tehát semmi, amit korábban a *Szegénylegények* forgatókönyvéről megállapítottunk, és kijelenthetjük: a film a legendával ellentétben nem improvizatív módon született.

A magyar kritikákból és a külföldi visszhang

Elképzeltető, hogy a kritikákat összegyűjtő két fejezet már a *Hideg napok* kötetét ért bírálatok miatt kapott helyet a könyvben, hiszen korábban több recenzió is hiányolta ezeket az *Ötlettől a filmig* sorozat első darabjából. „A mű megértését, a filmművészet megszeretését segítik ezek az írások, amelyek

közül éppen e célok érdekében egy *ötödik fejezetet hiányolunk: a kritikák summázatát. A következő kötetekből ez sem maradhat ki!*”³⁸

A kötetbe válogatott magyar és külföldi kritikák alapján a naiv olvasónak egységes kép rajzolódik ki a fejében a *Szegénylegények* fogadtatásáról. Ez a kép azonban nem tekinthető a valóság árnyalt rajzának. Nyilvánvaló, hogy minden válogatás értékpreferenciák, hogy ne mondjam: valamilyen ideológia alapján történik, s ilyen értelemben nem várhatjuk az *Ötlettől a filmig* köteteitől, különösen a Kádár-korszak első nyilvánosságának működési elveinek ismeretében, hogy objektív képet nyújtsanak a sajtóvitákról. Míg a *Hideg napok* esetében nem ellenőrizhető, hogy a filmankét válaszaiból összeállított válogatás milyen irányba és mennyit torzít, addig a *Szegénylegényekről* számos olyan kritika fellelhető, amelyek nem kaptak helyet a kötetben, s ezek ismeretében egyértelműen megállapítható, hogy mit hangsúlyoz és mit fed el az itt olvasható válogatás.

A magyar kritikákból összesen hat szöveget közöltek Héra Zoltántól, Vilcsek Annától, Sándor Ivántól, B. Nagy Lászlótól, Almási Miklóstól és Bíró Yvette-től. Mindegyik kritika hangsúlyozza a film történelmi jellegét, egyúttal tehát erősíti *A téma kialakulása* című bevezető fejezet szellemiségét, mely a *Szegénylegényeket* történelmi filmként igyekszik exponálni. Sándor Iván így ír: „mindez már vita egy álromantikus, valóságmásító magyarság-koncepcióval. Felhívás: nézzünk szembe évtizedes illúziókkal, s vessünk számot azzal, hogy történelmünk kemény történelem. Nem olyan kellemes és hízog, ahogy azt nagy mesemondóknak olyan szívesen elhittük.”³⁹ Vilcsek Anna odaáig megy, hogy a történelmi film reformációjának lehetőségét látja Jancsónál: „A történelmi film fogalma

³⁵ NEMESKÜRTY István, „Csak tiszta forrásból – Jancsó Miklós filmjei”, in: DR. UJHELYI, KARALL, *Ötlettől a ...*, 135.

³⁶ KÉZDI KOVÁCS, *Kép...*, 155.

³⁷ KÉZDI KOVÁCS, *Kép...*, 159.

³⁸ N. N., „Vasárnapi könyvespolc: Ötlettől a filmig: *Hideg napok*”, *Magyar Nemzet*, 1967. november 12. (kiemelés az eredetiben – Sz. B.), 13.

³⁹ SÁNDOR Iván, „*Szegénylegények* – a hét magyar filmje”, *Film Színház Muzsika* 10, 1. sz., 5.

köré ragasztott hamis képzeteket oszlatja szét Jancsó Miklós új filmje.”⁴⁰ Még Bíró Yvette is fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy Jancsó elszakad a Jókai hagyománytól: „Mit keres Jancsó ebben a furcsa, múlt századi betyárhistóriában? Valamiféle legenda romantikus újraköltését, egy esetleges új mítoszteremtés lehetőségét talán? Éppen ellenkezőleg.”⁴¹

Sejthető, hogy a kötet szerkesztői azért válogattak ilyen szellemiségű kritikákat, hogy minél kevesebb teret hagyjanak az olvasónak a film parabolisztikus olvasatára, ami talán az '56-os események asszociálásához vezetett volna. Szemléletesek a kötetbe válogatott kritikák azon mondatai is, amelyek ezt a kérdést beszélnek körbe. „Sikerült a modellizálásnak ez a művelete, a film végül is az ellenforradalmi megtorlás, bosszúállás lélektanának kemény s amellett eleven, éles tárgyiasítása.”⁴² – írja Héra Zoltán. B. Nagy László ennél általánosabb történelmi jelenségekre utal: „E sánc sivatagi erődket és ultramodern haláltáborokat asszociál.”⁴³ Sándor Iván ugyan homályosan fogalmaz, a legmeszebb mégis ő megy: „Életet kínálni az életért, aztán visszavenni a felkínált életet – mindez a mai nézőnek nagyon is ismerős a közelmúltból.”⁴⁴

Ezek mellett az is föltűnő, hogy a kötetbe válogatott kritikák mind a könyv bevezetőjében is citált Zsugán István által készített Jancsó-interjúra hivatkoznak téziseiket igazolandó. Noha készült egy másik, igen érdekes riport is Jancsóval (amiről a kötet nem tesz említést), s ebben a kérdező fél szerepét

az egykori rabbinövendékből ÁVH rendőrtisztté avansált, később különböző újságok kulturális rovatának főszerkesztőjeként dolgozó, végül a *Mikroszkóp Színpad* alapító humoristájaként megállapodó Komlós János töltötte be.⁴⁵ Ebben az interjúban egészen konkrétan szó esik '56-ról, érdemes hosszabban is idézni:

„– A filmhez azonban – bizonyára tudja – nemcsak a magyar kritika szólt hozzá, hanem az ellenforradalmi emigráns sajtó is. Mi a véleménye ezekről a hozzászólásokról?

– Nagyon meglepett, amit a *Szegénylegényekről* írnak, és nevetségesnek tartom. Szerintem, amit az én filmemnek tulajdonítanak, az nem rá jellemző, hanem azokra, akik ezeket neki tulajdonítják. Hiába, vannak emberek, akiknek, úgy látszik, mindenről mindig ugyanaz jut eszükbe. Nemrégiben például egy svájci újságíró, aki látta nálunk a Jókai regényéből készült *Kőszívű ember fiai* című filmet odahaza azt írta, hogy ez ötvenhatról szól. Az ilyen embereknek, akik képtelenek mást hallani, más hangjában is csak a saját hangjukat, nem tudok mit mondani.”⁴⁶

Jancsó és Komlós itt egy olyan sajtóvitáról cserélnek eszmét, amit az interjúhoz hasonlóan teljesen elhallgat a kötet válogatása. Bár a vitát eredetileg kirobbantó szöveget nem sikerült föl kutatnom, egy arra gazdagon reflektáló cikket mégis találtam. A marosvásárhelyi *Mentor* lap *Cannes és a Szegénylegények* című, szerző nélküli szövege arról számol be, hogy miután lehozták egy

⁴⁰ Vilcek Anna, „Szegénylegények”, *Magyar Nemzet*, 1966. január 6., 4. (kiemelés az eredetiben – Sz. B.)

⁴¹ Bíró Yvette, „Szegénylegények”, *Filmvilág* 9, 2. sz., (1966): 1.

⁴² Héra Zoltán, „Szegénylegények”, *Népszabadság*, 1966. január 9., 8.

⁴³ B. Nagy László, „Szegénylegények”, *Élet és Irodalom*, 1966, január 8., 9.

⁴⁴ Sándor, „Szegénylegények...”, 5.

⁴⁵ „KOMLÓS János”, in *Magyar Nagylexikon, Tizenegyedik Kötet*, főszerkesztő: GÖNCZ Árpád, (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2000), 230.

⁴⁶ KOMLÓS János, „A Szegénylegényekről – Beszélgetés Jancsó Miklós filmrendezővel”, *Népszabadság*, 1966. március 19., 7.

Franciaországban élő magyar cikkét a filmről, a Népszabadság rendre utasította a szerkesztőséget:

„Nosza, ki is kaptunk dicsérő sorainkért a Népszabadságtól. Szemünkre vetett, hogy ugyanúgy értelmezzük a filmet, ahogy minden épeszű hazai néző értelmezi, s uram bocsá! – nemcsak az 1849-et követő kínvallatásokra, önkényeskedésekre gondolunk... A mindentudó pártlap, a rendező megszólaltatásának ürügyén, még azt is kétségbe vonta, hogy munkatársunk valóban látta-e a filmet, avagy csak az ellenség hangja beszél belőle.”⁴⁷

Föltehetően külföldön működő magyar nyelvű lapok is megírták, hogy sejtésük szerint a *Szegénylegények* '56-ról szól, s az idézett szöveg tanúsága szerint a *Mentor* is közölt egy hasonló nézetű cikket. Valószínűsíthető továbbá, hogy a Komlós által készített interjúnak direkt célja volt az efféle híresztelések eliminálása Jancsó szerzői autoritásán keresztül.

Ezen a ponton érdemes lehet néhány szót ejteni a külföldi sajtóról, amelyre Komlós és a *Mentor* cikke is hivatkozik. Olyan szöveget, amely szó szerint említené az '56-os eseményeket nem találtam a külföldi kritikák közt sem. A kötetbe tudatosan olyan szövegeket válogattak, amelyek mind arról számolnak be, hogy a *Szegénylegények* majdnem megkapta a nagydíjat Cannes-ban: „A fesztivál utolsó napon vetített hatalmas meglepetése egy olyan rendező alkotása, akinek első filmjei (konkrétan az *Oldás és kötés*) után nem remélhattünk egy ilyen hirtelen, ennyire teljes érettségű művet.”⁴⁸ Jóval kevesebb az esztétikai jellegű megállapítás a kötetbeli

külföldi kritikákban, mint a magyar nyelvűekben: a szerkesztők érezhetően a fesztivál díjosztása előtti izgalmat igyekeztek ezekkel a cikkekkel rekonstruálni. Említésre méltó, hogy a kötet sehol sem jelöli a külföldi szövegek fordítóinak nevét. Ez a probléma a filmarchívum külföldi sajtót összegyűjtő dossziéja⁴⁹ kapcsán is elmondható: ebben vagy eredeti nyelvű fénymásolatok és újságkivágatok találhatók, vagy áttetsző selyempapírra írógéppel készített fordítások, melyeken a fordító nevét szintén nem tüntetik föl. Ezek föltehetően központi sajtófigyelők munkái. Az ilyen fordításokban gyakran találunk ehhez hasonló csonkolásokat: „– Tartalom leírása. –”,⁵⁰ vagy: „Hosszasan ismerteti a film tartalmát.”,⁵¹ mely csonkításokat a kötet szerkesztői is átvesznek. Nem tudhatjuk, hogy ezek a csonkítások pusztán helyspórolásból vagy ideológiai alapon történtek. Anynyi megállapítható azonban a külföldi kritikákról, hogy általában nagyobb fogékonyságot mutatnak a *Szegénylegények* parabolisztikus olvasatára, a totalitárius hatalom és az egyén viszonyának vizsgálatára, mint a korabeli hazai elemzések, amelyek vagy a film történelmi jellegét hangsúlyozzák, vagy '56-ot igyekeznek körbe beszélni.

Itt vissza kell térnünk a Komlós által készített Jancsó interjúhoz, melyben a rendező éppen a fent említett, nemzetközi hírnevét megalapozó esztétikai jellemzőket tagadja saját filmjével kapcsolatban: „A filmművészet legbensőbb meggyőződése és ars poetica szerint direkt és konkrét művészet. Nem bír el effajta allegóriát, legalábbis én képtelen lennék erre.”⁵² Itt sem az a konkrét kérdés a fontos, hogy Jancsó teret hagy-e az

⁴⁷ N. N., „Cannes és a *Szegénylegények*”, *Mentor*, Marosvásárhely, 1966. június 1., 283.

⁴⁸ Pierre BAILLARD, „*Magyar rapszódia*. Cinema, 66. N107”, in: DR. UJHELYI, KARALL, *Ötletről a ...*, 127.

⁴⁹ Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára JF 1958/2

⁵⁰ N. N., „Il Tempo, 1966. V. 20. (f. n.)”, in: DR. UJHELYI, KARALL, *Ötletről a ...*, 123.

⁵¹ Enrico ROSSETTI, *Ferenc József hóhérai*. L'espresso – Roma, 1968. szeptember 1. in: MFIFK JF 1958/2.

⁵² KOMLÓS, „A *Szegénylegényekről...*”, 7.

'56-ra való asszociálásnak, hanem hogy minden jellegű absztrakt asszociálást letilt, miközben életművének ma már konvencionálisan a parabola a kulcsszava. Nem tudhatjuk természetesen, hogy a mai diskurzus szerint a liberális szabadságeszmény rendezője mennyire kényszer hatására tette fent idézett nyilatkozatát. Azt mégis érdemes hozzátenni mindezekhez a kép árnyalása érdekében, hogy Jancsó életművének számos olyan eleme van, amelyek a kádári-aczéli kultúrpolitika szempontjából gazdagon értelmezhetőek. Az *Ötlettől a filmig* kötet korábban már idézett zárótanulmányai például sokat hivatkoznak a *Halhatatlanságra*: az avantgárd rövidfilm Goldmann György szobrásznak állít emléket (Mészöly Miklós főszereplésével), aki a kommunista köztéri szobrok esztétikájának megalapozója volt, Dachau koncentrációs táborában halt meg, s akit így mind a Rákosi, mind a Kádár rezsim saját halottjának tekintett.⁵³ (Furcsamód a *Halhatatlanságot* a Jancsóról szóló Wikipédia-szócikk a mai napig nem jegyzi.)⁵⁴ Az a Jancsó Miklós, aki megéneklte a Népi Kollégiumok mítoszát a *Fényes szelek*ben (1968); majd együtt dolgozik Gyurkó Lászlóval (aki országgyűlési képviselő és életrajzot ír Kádár Jánosról)⁵⁵ először a *Huszonötödik Színház*ban, később pedig filmre adaptálja a szerző drámáját, mely a permanens forradalom lenini eszményéről szól (*Szerelmem, Elektra*, 1974); nos ezt a Jancsó Miklóst mindenestre túlzás volna a Kádár-rendszer aktív ellenállójának beállítani, amint arra a rendszerváltás óta

sokan törekednek. A kontextus, amelyben Jancsó Komlósnak nyilatkozik, nem tiszta: nem tudható, hogy kényszer hatására, valós kollaborációs szándékkal, vagy kompromisszumra törekedve mondta Jancsó, amit mondott. Hangsúlyozni szeretném, hogy a magam relativizáló álláspontja nem kívánja Jancsó életművét morális alapon aláásni (számomra épp, hogy szimpatikus, aki Kádárt „balról próbálta előzni”): meglátásom szerint a moralizálásra inkább a „Jancsó mint ellenálló” képet erősítő szövegek hajlamosak.

Az általam ismert szövegek közül ezt a szöveget legerőteljesebben Marx József képviseli, aki a már többször is idézett, *Szegénylegényekről* szóló szövegét így zárja: „1997-ben tekintélyes fórum közölt olyan véleményt, hogy félreértés volt mind a hatalom, mind az ellenzék részéről a Szegénylegényekben 1956 nyomait keresni. A szellemi vakság – úgy látszik – makacs betegség.”⁵⁶ Marx József számos érvet felsorakoztat nézete mellett, többek között egy ismert anekdotára is hivatkozik, mely szerint maga Nemeskürty István kérte fel Jancsót és Hernádit egy „betyárfilm” elkészítésére. Marx József szerint Nemeskürtynek „nem lehetett kétsége afelől sem, hogy Jancsó Miklós és Hernádi Gyula *beszélni fog* a kor értelmiségét élénken foglalkoztató, de a nyilvánosság szintje alá kényszerített kérdésről, 1956-ról is, amelyet nyílt téren idehaza még senki sem helyezett el a magyar történelem nép és forradalmi vonulatában.”⁵⁷ Adott ponton Marx József a kiegyezés utáni karhatalmi szervek szokásainak történeti hagyományozódását elemzi, amellyel mintha szintén azt akarná mondani, hogy a *Szegénylegények*ben ábrázolt helyzet és az '56-os események között közvetlen párhuzam vonható: „A csendőrség mentalitása – noha 1945-ben feloszlatták – áthagyományozódott a párt

⁵³ „Goldmann György” in: *Magyar Nagylexikon, Nyolcadik Kötet*, főszerkesztő: GÖNCZ Árpád (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 1999), 683.

⁵⁴ „Jancsó Miklós” in: *Wikipedia*, hozzáférés: 2019.06.10.

https://hu.wikipedia.org/wiki/Jancs%C3%B3_Mikl%C3%B3s_%28filmrendez%C5%91%29

⁵⁵ GYURKÓ László, *Arcképvázlat történelmi háttérrel* (Budapest: Magvető Kiadó, 1982)

⁵⁶ MARX, „*Szegénylegények*”, 26.

⁵⁷ MARX, „*Szegénylegények*”, 25. (kiemelés az eredetiben – Sz. B.)

»öklébe«, az Államvédelmi hatóságba, s ez nem volt véletlen.”⁵⁸ Hogy Marx József ennyire kizárólagosnak állítja be a *Szegénylegények* olvasatát, azért fontos és tekinthető reprezentánsnak a mai diskurzus szempontjából, mert rajta kívül csak Szekfű András írt Jancsóról monográfiát, azt is 1974-ben,⁵⁹ Marx József viszont az elmúlt tíz évben két könyvet is publikált a rendezőről.⁶⁰ Nem túlzás tehát azt állítani, hogy Marx József bizonyos értelemben uralja a Jancsóról szóló diskurzust.

Számomra azért is mehökkentő Marx József makacs kiállása az '56-os olvasat mellett, mert éppen nála található egy igen fontos észrevétel a filmről, amely alapján gazdag politikai értelmezését adhatjuk a *Szegénylegényeknek*. „A film történetének filozófiailag legtisztább (egyben a sztori és megcsinálás szempontjából legbonyolultabb) pontja éppen az arc *viszonylagosságának* ábrázolása: a lefokozott csendőré, akit azzal gyanúsítanak, hogy ő a sáncba befogott egykori felkelő, Veszélka Imre.”⁶¹

Latinovits Zoltán játssza a lefokozott csendőrt is, Veszélkát is. Az arcok azonosságára már a forgatókönyv is utal: „Teljesen azonos arc csak a bajusza hosszabb, tatárosabb. *Arca borostás.*”⁶² Fontos megállapítani, hogy míg a fogvatartott nehézéletű Veszélkának van neve, addig a vele azonos arcú csendőrneke nincs. Ehhez hasonlóan az egész film során soha, egyetlen vallatótisztet, egyetlen csendőrt, egyetlen karhatalmi sze-

replőt nem szólít senki sem a nevére, és a forgatókönyv szövege sem nevezi el őket. A hatalom képviselői közül egyedül Ráday Gedeon nevét ismerjük, ő azonban nem jelenik meg a filmben (ahogy a betyárok oldaláról sem jelenik meg Sándor). Noha a hatalomnak arcai vannak, ezek az arcok mégis megnevezhetetlenek személyükben, s így nyugodtan mondhatjuk a társadalomtudományok fogalmával, hogy a *Szegénylegények*-ben ábrázolt hatalom: személytelen. Mindennek jelentőségét csak fokozza, hogy akad egy arc, amelyik az elnyomók és az elnyomottak oldalán is feltűnik: Marx József szavával élve így nem is az arc, hanem az arc pozíciója válik viszonylagossá. Vegyük észre emellett, hogy Jancsó az Osztrák–Magyar Monarchia történelmi háttére ellenére a hatalom képviselői között nem vonultat föl német nyelvű szereplőt. A karhatalmi tisztek egytől egyig hibátlanul beszélnek magyarul, hiszen mind magyarok, akárcsak a fogvatartottak. Tegyük még hozzá, hogy a film egész cselekményét árulások sorozata szervezi: Gajdor hajlandó elárulni társait a szabaduláért cserébe, s el is árulja őket egytől egyig, amíg meg nem ölik. Innen nézve már mindegy, hogy a kiegyezésről, a vészorkorszakról, Rákosi ÁVH-járól, '56-ról, vagy Kádár ügynökhálózatáról beszélünk: Jancsó azt mutatja nekünk, hogy ebben az országban a büntető és bűnhődő szerepe átjárható, fölcserélhető.

Egy volt ÁVH tisztből lehet kulturális rovatvezető, majd humorista, egy filmrendező pedig beszélhet Rákosi és Kádárt legitim hatalmáról („Ráday Gedeon hatalmának nincs népi tartalma. A mienknek minden torzulása közepette és ellenére is volt.”),⁶³ hogy később a liberális rendszerváltó értelmiség hősorává váljon. Tegyük föl a költői kérdést: vajon érdemes-e hősként kezelni azt az alkotót, aki ilyen kérlelhetetlen pontossággal mutatott rá, hogy Magyarországon nincsenek hősök?

⁵⁸ MARX, „*Szegénylegények*”, 26.

⁵⁹ SZEKFŰ András, *Fényes szelek, fűjjátok! Jancsó Miklós filmjeiről* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1974)

⁶⁰ MARX József, *Jancsó Miklós két (és több) élete* (Budapest: Vince, 2000), illetve MARX József, *Jancsó Miklós élete és kora* (Budapest: Vince, 2015)

⁶¹ MARX, „*Szegénylegények*”, 26. (kiemelés az eredetiben – Sz. B.)

⁶² JANCÓS, *Nehézéletűek*, 66. (a kiemelés kézzel írott lapszéli jegyzet – Sz. B.)

⁶³ KOMLÓS, „*A Szegénylegényekről...*”, 7.

Összegzés

A *Szegénylegényeket* bemutató *Ötlettől a filmig* kötet egyértelműen kanonizációs szándékkal készült. Noha a film már bemutatásakor jó kritikákat kapott Magyarországon és külföldön egyaránt, mégis olyan asszociációkat keltett, amelyek a hatalom számára kényelmetlenek voltak. A kötet éppen ezért egységes üzenettel rendelkezik: a *Szegénylegények* történelmi film, komoly művészi érdemekkel, ám szigorúan referenciálisan olvasandó.

A *téma kialakulását* bemutató fejezet ezért hivatkozik történeti és irodalmi forrásokra, még ha sokszor hiányos bibliográfiai adatokkal is. A *magyar kritikákból* ezért válogattak olyan szövegeket, amelyek a Jókai-hagyomány lerombolását, az 1848-as szabadságharc revízióját hangsúlyozzák, s '56 kérdését legfeljebb csak metaforikus beszéddel érintik. A *Külföldi visszhang* fejezete a nemzetközi meglepetésről, Cannes izgalmairól szól. A kötet egyértelműen elhallgat minden olyan magyar és külföldi diskurzust, amely a film parabolisztikus olvasatának lehetőségére hívja föl a figyelmet, hiszen innen csak egy lépés volna '56-ra gondolni.

Az *irodalmi forgatókönyvet* közlő fejezet szintén erősen szerkesztett. Itt kevésbé az ideológiai, mint inkább a szöveg „olvasóbaráttá” tételének szempontjai dominálnak. A kötetben publikált szöveg nem azonos a filmmel, tehát nem visszaírt forgatókönyvet olvasunk, de nem is a forgatási példányt kapjuk. Ezt némiképp ellensúlyozzák a kötet végén közölt Nemeskürty István és Kézdi Kovács Zsolt tanulmányai, akik értően analizálják Jancsó meg nem valósult forgatókönyveit, és elemzéseikben fölhívják a figyelmet arra, hogy a forgatókönyv-szöveg jellege nagyban determinálja a később elkészülő film stílusát.

Tágabb kontextusban vizsgálva a *Szegénylegények* kérdését azt látjuk, hogy szinte minden rezsim és diskurzus igyekszik kisajátítani Jancsó Miklós filmjét, s talán egész

életművét is. A Kádár-korszak is csak azt látta és láttatta a filmből és a rendezőből, amit látni kívánt, s a rendszerváltó liberális értelmiség ugyanígy ápolja a forgatókönyv nélkül dolgozó zseni, a rendszer eszén túljáró, művészetével aktívan ellenálló rendező mítoszát. Ideje volna ideológiai terhektől menetesen, politikai valóságában látni az életművet.

Bibliográfia

- B. NAGY László. „*Szegénylegények*”. *Élet és Irodalom*, 1966, január 8. 9.
- BÍRÓ Yvette. „*Szegénylegények*”. *Filmvilág* 9, 2. sz.(1966): 1–5.
- „Cannes és a *Szegénylegények*”. *Mentor*, Marosvásárhely, (1966): 282–284.
- DE MAN, Paul. *Az olvasás allegóriái*. Fordította FOGARASI György. Budapest: Magvető, 2006.
- FIELD, Syd. *Forgatókönyv: A forgatókönyvírás alapjai*. Fordította: Köbli Norbert. Budapest: Cor Leonis Films Kft., 2011.
- FODOR András. „*Szegénylegények*”. *Kortárs* 10, 3. sz. (1966): 501–502.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique*. Laval: Les Presses de l'Université Laval, 1988.
- GELENCSÉR Gábor. *Forgatott könyvek – A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között / Móricz – az adaptáción túl*. Budapest: Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015.
- GELENCSÉR Gábor. *Magyar film 1.0*. Budapest: Holnap Kiadó, 2017.
- „Goldmann György”. In: *Magyar Nagylexikon, Nyolcadik Kötet*, főszerkesztő: GÖNCZ Árpád. 683. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 1999.
- HARS László. „*Szegénylegények* – avagy: a film hatalma.” *Tükör* 3, 2. sz. (1966): 31.
- HÉRA Zoltán. „*Szegénylegények*”, *Népszabadság*, 1966. január 9., 8.
- JANCSÓ Miklós. *Nehézéletűek*. Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum Könyvtára, Q1319, 1965.

- KARALL Luca. *Ötlettől a filmig – Szegénylegények*. Budapest: Magvető Kiadó, 1968.
- KOMLÓS János. „A Szegénylegényekről – Beszélgetés Jancsó Miklós filmrendezővel”. *Népszabadság*, 1966. március 19. , 7.
- „Komlós János”. In: *Magyar Nagylexikon, Tizenegyedik Kötet*, főszerkesztő: GÖNCZ Árpád. 230. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2000.
- LOHR Ferenc. „Szegénylegények – fordulat a magyar hangművészetben”. *Filmvilág* 9, 3. sz. (1967): 10–11.
- MARX József. *Jancsó Miklós élete és kora*. Budapest: Vince, 2015.
- MARX József. *Jancsó Miklós két (és több) élete*. Budapest: Vince, 2000.
- MARX József. „Szegénylegények”. *Kritika* 29, 5. sz. (2000): 23–26.
- McKEE, Robert. *Story*. Fordította: Jakab-Benke Nándor, Zágoni Balázs. Kolozsvár: Filmtett, 2011.
- PASOLINI, Pier Paolo. „A költői film”. Fordította: Csantavéri Júlia. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Eretnek empirizmus*. 211–232. Budapest: Osiris, 2007.
- ROSSETTI, Enrico. „Ferenc József hóhérai”. Roma: L'espresso, 1968. szeptember 1. In: MFIFK JF 1958/2.
- SÁNDOR Iván: „Szegénylegények – a hét magyar filmje”. *Film, Színház, Muzsika* 10., 1. sz. 4–6.
- DR. UJHELYI Szilárd, NÁDASY László, szerk. *Ötlettől a filmig – Hideg napok*. Budapest: Magvető, 1967.
- „Vasárnapi könyvespolc: Ötlettől a filmig: Hideg napok” *Magyar Nemzet*, 1967. november 12., 16.
- VILCSEK Anna. „Szegénylegények”. *Magyar Nemzet*, 1966. január 6., 4.
- ZSUGÁN István: „Beváltott ígéret – Beszélgetés Jancsó Miklóssal a »Szegénylegények« bemutatója előtt”. *Filmvilág* 8, 1. sz., (1966): 8–13.

E számunk szerzői

BENEDEK ZSOLT, dramaturg, műfordító, drámaíró, rendező. Tanulmányait az ELTE BTK szabad bölcsészet szakán (esztétika-filozófia), illetve a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem rendező szakán végezte. Jelenleg ugyanitt folytat doktori tanulmányokat.

CSÁKVÁRI GÉZA, 1999-ben a Veszprémi Egyetemen szerzett színháztörténész diplomát. 2000-2016 között a *Népszabadság* kulturális újságírója, filmkritikusa. 2017 januártól 2018 szeptemberig a Klubrádió műsorvezetője. 2017 júliusától a *Népszava* filmkritikusa. Állandó szerzője a *VOX Mozi-magazinnak*. Írásai nemzetközi filmes folyóiratokban is megjelennek. 2009-től a CineFest Miskolci Nemzetközi Filmfesztivál művészeti igazgatója. Az Európai Filmakadémia szavazati joggal rendelkező tagja. 2017-től a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktorandusza.

KÁLMÁN MÁRIA, színháztörténész, pszichológus, a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, színházi net-filológiai (*Philther*) kutatások résztvevője. További kutatási témái a művészetpszichológia és teatrológia határterületei, pszichoanalitikus előadáselemzések.

KÁNTOR ZSUZSANNA, színháztörténész. Első tanulmánya olvasható a *Theatron* 2020/1. számában. Fő kutatási területe a báb- és figurális színház, ezen belül kiemelten az árnyjáték fejlődése Magyarországon, technikai megoldásai, az oktatás intézményesülése.

KELEMEN KRISTÓF, író, rendező, dramaturg, a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktorandusza. PhD-kutatásaiban az SZFE államszocialista korszakával foglalkozik: archívumi anyagok és Oral History-interjúk feldolgozása során egy-egy eseményre fókuszál. Eredményeit nem csak a tudományos mun-

kába, hanem az alkotói praxisába is beépíti. Junior Prima díjas, Bécsy-díjas kutató.

KOVÁCS KÁROLY, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem alap- és mesterképzési szakán végzett színész, jelenleg szabadúszó és az Egyetem doktorandusza. Emellett az Erdélyi Magyar Televízió beszédtanára. Színészként és zeneszerzőként közreműködött a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház, a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata, a marosvásárhelyi Spectrum Színház, a marosvásárhelyi Áriel Ifjúsági és Gyermekszínház, illetve a marosvásárhelyi 3G Színház előadásaiban. Doktori kutatásai a színészi légzés – hang – állapot korrelációs viszonyát érintik.

LEPOSA BALÁZS, színháztörténész, archivista (OSA) a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktorjelöltje. Elsősorban a 20. század második felének magyar színjátszását kutatja, doktori dolgozatának témája a budapesti szöveges színházak szovjetizációja. Színházi folyóiratokban megjelent előadás kritikák, fordítások valamint két nagyobb terjedelmű tanulmány köthető nevéhez (az *Alternatív színháztörténetek* című kötetben).

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN, színházi dramaturg, a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori iskolájának doktorjelöltje. Doktori értekezését *Történelem és emlékezet a kortárs magyar színházban* címmel írja.

SZÖLLŐSI BARNABÁS a Színház- és Filmművészeti Egyetemen végzett filmdramaturg, forgatókönyvíró szakon. Jelenleg ugyanitt végzi doktori (PhD) kutatását a magyar forgatókönyvírás irodalmi autonómiájáról. További kutatási területe a baloldali filmelmélet, a mozgókép és a textualitás kapcsolata, illetve a kreatívírás mint pedagógiai és emancipatorikus gyakorlat.