



THEATRON

14. évf. 2. szám
2020. nyár

Csillagok teniszlabdái vagyunk

THEATRON

*Csillagok
teniszlabdái vagyunk*

Színháztudományi periodika
14. évfolyam, 2. szám
2020. nyár

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.

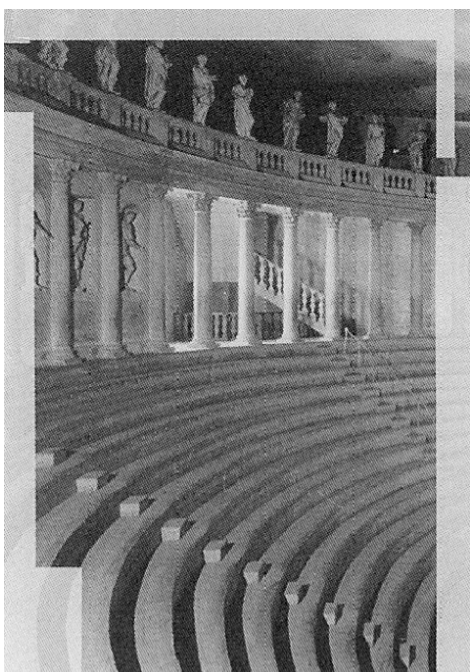


MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL


MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG


BETHLEN GÁBOR
Alap

ISSN14189941



Tartalom

Államosított kultúra

- 2 **A páston Othello és Jago**
Nádasdy Kálmán *Othello*-rendezése(i) a Nemzeti Színházban
LEPOSA BALÁZS
- 10 **A plasztikus film**
BALOGH ÁRON
- 19 **Drogszeánszok és lovasparádé**
Vicsek Károly: *A zöld hajú lány* (Népszínház, Szabadka, 1981)
OLÁH TAMÁS

Kortárs vonzáskörzet

- 27 **Az Odin Teatret tréningje 1964-től 1976-ig**
KOZMA GÁBOR VIKTOR
- 41 **Nemzeti Színház-konstrukciók az intézményvezetői pályázatokban**
MÁTYÁS VIKTÓRIA

Műfaji lekerítés

- 56 **A reneszánsz színpadi horror világképe**
KOLTAI M. GÁBOR
- 70 **Magyarról magyarra. Erkel Bánk bánjának evolúciója**
MÁTYÁSSY SZABOLCS
- 76 **Rendezői koncepció és alkalmazott zene korrelációja**
Harag György *Vihar*-rendezésében
BOROS CSABA
- 92 **Az erdélyi táncszínház előzményei a 20. században**
BEZSÁN NOÉMI

A páston Othello és Jago. Nádasdy Kálmán *Othello*-rendezése(i) a Nemzeti Színházban

LEPOSA BALÁZS

Társadalom- és politikatörténeti szempontból kevés olyan határozott cezúrát találni a hazai színháztörténetben, mint a színházak államosításának időpontja. 1949 szeptemberében az új évad már az állami kezelésbe vett színházakban indult, mondhatni új elvárásokkal és kihívásokkal, új direktívákkal, új direktorokkal. Ugyan a háború után többször is felmerült a színházak államosításának kérdése, Ortutay Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter ellenállása miatt ez csak 1949 nyarán valósulhatott meg. Ennek megfelelően 1949. augusztus 31. után színházi koncessziót magánvállalkozó részére nem lehetett kiadni.

A társulatok gazdasági működését és szervezeti felépítését országosan külön költségvetési melléklet szabályozta, a társulatok műsortervének kidolgozását pedig a minisztérium és a Magyar Színészek Szabad Szakszervezete végezte, azzal az iránymutatással, hogy a „haladó szellemű prózai darabok”, a zenés vígjátékok, illetve a klasszikus operetek egyenlő arányban képviseltessenek minden hazai színház repertoárjában. Egyúttal rendezték a színházak és dolgozóik gazdasági stabilitását, és iránymutatást adtak a „színházi üzemi munkarendről” is. Az átfogó intézkedések stabilitást, biztos megélhetést, kiszámítható színházi működést kínáltak, cserébe viszont a műsorpolitika és a személyi kérdések fölötti kontrollt „kérték”. Ez 2020-ból visszatekintve meglehetősen cinikus politikai gesztusnak tűnik, hiszen totális ellenőrzést vezet be, amelyet de facto zsebek kitömésével ér el, de fontos megjegyezni, hogy 1949-ben a színházi élet szereplői és nézői nagy részéből az államosítás alapvetően pozitív reakciókat váltott ki.

A Nemzeti Színházban, amely mindig is a magyar színjátszás zászlóshajójának tekintette önmagát, az államosítás és a fent említett cezúra nem jelent(het)ett akkora változást, hiszen az Operával egyetemben korábban is állami fenntartású és irányítású intézmény volt. Major Tamás 1945-ben kezdődő igazgatói pályafutása a játékmód, a darabválasztás, a színészvezetés és a rendezés tekintetében sokkal inkább kontinuitást biztosított az 1945-49-es átmeneti években, semmint a politika- vagy társadalomtörténeti kontextus sejtette cezúrát. Más megközelítésben úgy is fogalmazhatnánk, hogy az 1949-es politikai (elsősorban a magánszínházakat érintő) változásokat a Nemzeti gyakorlatilag megelőzte; állami fenntartása és vezetése tekintetében születésétől fogva – bár a színház minden funkciójára kiterjedő állami irányítás 1949-től erősödött –, művészi koncepciója tekintetében pedig 1945-től kezdve. A Major által vezetett Nemzeti Színház azért is sajátos helyzetben volt az átmenet négy évében, mert a direktort mindvégig támogatta a kommunista párt, így az 1949-ben kanonizált színjátszási elveket (nyilván szovjet mintákat követve) részben ő maga találta és próbálta ki saját társulatában, hogy később a város és az ország összes színházára kiterjesztve, követendő példaként, iránymutató elvként foganatosítsa. Mindezt az *Othello* 1949-es bemutatójának rekonstrukciójával szeretném alátámasztani.

„A két magyar színpadi klasszikus: Molière és Shakespeare!” – hangzott és hangzik el máig színházi kritikánk keserű megjegyzése, sokszor kötelező toposza, ha a magyar darabok hiányát kell számon kérni színházainktól. Ennek a színházkritikai hagyománynak a gyökerei a reformkorból származnak, a ma-

gyar nyelvű hivatalos színjátszás kezdetei pedig többek között a „magyar színpadra magyar darabot” elvét is kanonizálták és átörököltették a Nemzeti Színház két *Othello*-előadásának időszakára is.

A második világháború után először 1949 februárjában, Nádasdy Kálmán vendégrendezésében került bemutatásra az *Othello*, majd ezen előadás díszleteit megtartva, szereplőit részben kicserélve ismét műsorra került 1954 májusában. Feltételezésünk szerint a két előadás vizsgálata jobb megvilágításba helyezi egyrészt az 1949-es színháztörténeti cezúrát, másrészt annak kérdését, hogy változott-e színjátszásunk a szovjetizálás hatására, valóban létrejött-e a Gorkij által megfogalmazott szocialista realizmus,¹ és a Sztanyiszlavszkij által megkívánt pszichológiai realizmus kódja.

Az előadások színházkulturális kontextusa

Köztudott, hogy 1949 májusában tartották azt a választást, amely a többpártrendszer likvidálása nyomán a Magyar Függetlenségi Népfront 95,6%-os győzelmével teljhatalmat adott Rákosinak a szovjet típusú rezsim kiépítésére.² A Major Tamás vezette Nemzeti Színház minden fronton kiállt a Népfront választási győzelme mellett; vélhetőleg politikai, sőt választást befolyásoló céllal vitte színre 1948 októberében a *Fösvényt*, amelyből 1949 májusára választási kortesátirat és előadás is született, *Kárhozó Péter, a szőrös-szívű kulák* címmel. Ebben a felfokozott politikai hangulatban kérték fel Nádasdy Kálmánt, aki számos zenés előadás megrendezése után 1947-ben kezdte prózai színházi karrierjét a nagysikerű *III. Richárd* színrevitelével, hogy vendégként rendezze meg

Shakespeare *Othellóját*. Nem tudjuk, hogy Major milyen szándékkal kérte fel és/vagy milyen instrukciókkal látta el Nádasdyt, de valószínűsíthetjük, hogy konkrét elképzelései voltak a megvalósulandó előadásról: nehezen elképzelhető, hogy a Nemzeti uraként, a kommunista párt biztos támogatásával ne próbálta volna saját és a Népfront céljainak megfeleltetni ezt az igen fontos pillanatban bemutatott, igen fontos előadást. Tény azonban, hogy Háy Gyula 1949 áprilisában megjelent, az *Othello*-bemutató kritikai reflexióit összegző cikkében már idézi Sztanyiszlavszkijnak a Shakespeare-tragédia díszletére vonatkozó instrukcióit,³ sőt számon is kéri azokat a megvalósult előadáson. Az *Othello* Sztanyiszlavszkij-féle rendezőpéldányát 1954-ben meg is jelenteti a Magyar Színházi és Filmművészeti Szövetség, amelyben 1952-től 1957-ig Nádasdy Kálmán elnökölt.⁴ A kiadás időpontja ráadásul megegyezik a Nemzeti 1949-es előadásának felújításával.

Bizonyíthatatlan, de a fentiek alapján nem elképzelhetetlen, hogy Major úgy kérte fel Nádasdyt az *Othello* megrendezésére, hogy iránymutatásul Sztanyiszlavszkij rendezőpéldányát adta a kezébe, saját magának pedig Jago szerepét kérte. Az sem kizárható, hogy azért volt szükség az 1954-es felújításra, amelyben Major Jago szerepéből rendezőtárrsá avanszált, mert az 1949-es előadásban még nem, vagy nem elég „akkurátusan” használták Sztanyiszlavszkij rendezőpéldányát, és e bemutató hibáit – a szocialista episztémé töretlen fejlődésbe vetett hitétől megtámogatva – „ki kellett javítani”. E feltevést igazolja a rendezőpéldány kiadásának évszáma, valamint az a tény is, hogy Háy Gyula említett cikkében a Sztanyiszlavszkij-

¹ Vö. N.N. „A Szovjet Írók Szövetségének I. Kongresszusa”, in *A szocialista realizmus II.*, szerk. KÖPECZI Béla, 149–154. (Budapest: Gondolat, 1970)

² Vö. ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században* (Budapest: Osiris, 2010), 295.

³ HÁY Gyula, „*Othello*: Nemzeti Színház”, *Forum* 4, 4. sz. (1949): 354–358., 355.

³ HÁY Gyula, „*Othello*: Nemzeti Színház”, *Forum* 4, 4. sz. (1949): 354–358., 355.

⁴ K. SZ. SZTANYISZLAVSZKIJ rendezőpéldánya Shakespeare *Othello* című tragédiájához ([Budapest]: Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség, [1954]).

idézet más fordításból származik. (Háy nem jelöl forrást, könnyen lehet, hogy saját, egy bekezdésnyi fordításáról van szó.⁵)

A Nemzeti Színház háború előtti előadásaira visszaemlékezve Kárpáti Aurél már az 1929-es bemutató (rendezte: Rádai Dénes) kapcsán kiemelte, hogy Ódry Árpád nem a féltékeny férj vígjátéki zsánerét formálta Othellóként, hanem a „szertelen szerelme”,⁶ majd az ezt követő, 1934-es felújítás (rendezte: Siklóssy Pál) címszereplője, Kürti József Othello barbár, naiv ösztönösségére fektette a hangsúlyt,⁷ tovább építve az Ódry által teremtett Nemzetis hagyományt. Érdemes megjegyezni, hogy az 1954-es cikk eltekint a polgári színjátszás csökevényeinek ekézésétől; sőt Kárpáti a harmincas évek polgári színjátszásának előnyeit sorolja, amelyből kitűnik, hogy az 1953-as politikai változások után megengedőbbek lettek zurnalisztáink és cenzoraik.

Megjelenik, pontosabban újjáéled a szóhasználatban egy kifejezés – és ha hihetünk a nyelvi megformáltság gondolkodásalkotó szerepében, egy régi/új szemlélet is –: a szintézis. Az Arcanum által digitalizált és kereshetővé tett korabeli sajtóanyagban a „Nemzeti Színház” és a „szintézis” keresőszavak együttes előfordulása az 1947-es és 1948-as húsz-húsz fölötti találat után így alakul: 1949-ben 5 találat, 1950-ben 2 találat, 1951-ben 4 találat, 1952-ben 5 találat, 1953-ban 5 találat, 1954-ben 13 (!) találat, 1955-ben 17 találat, 1956-ban 15 találat, 1957-ben 10 találat.⁸ Bár e statisztika mintavétele nem teljes,

⁵ Háy 1935–1945 között Moszkvában élt, Sztanyiszlavszkij rendezőpéldányát pedig 1945-ben adták ki oroszul.

⁶ KÁRPÁTI Aurél, „Othello”, *Színház és Film-művészet* 5, 6. sz. (1954): 286–288., 286.

⁷ KÁRPÁTI, „Othello”, 288.

⁸ Hozzáférés: 2020.02.08.

<https://adtplus.arcanum.hu/hu/search/result/?list=eyJmaWxoZXJzJzJjogeyJFVil6IFsiUEFSVDA4Il19LCAicXVlcniOiAibmVtemVoaSBz>

és az adatfelvétel esetlegessége is felróható, érdekes eredménynek tűnik, hogy előfeltevésünknek megfelelően a totalitarizmus kiépülésének idején kikopik a színházi szaksargonból a szintetizálásra (különböző elvek, elgondolások egységesítésére) utaló kifejezés, hogy aztán a Sztálin halálát követő enyhülés a színházról való beszédmódban is megengedje – sőt kvázi nyelvi divatot teremtvé előtérbe emelje – azt a szót, amely ebben a megközelítésben a plurális gondolkodás metaforája, sőt magát a totalitarizmust dekonstruálja. Azaz 1953 után a polgári hagyomány és a pszichologizáló szocialista realizmus jobban megfér egymás mellett, nem feszíti szét a kritikai beszédmódot olyan mértékben a retrográd vs. progresszív bináris opozíció, mint korábban.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A Fösvény 1948-as, illetve a *III. Richárd* 1947-es előadásához hasonlóan, 1949-ben az *Othello* is új fordításban került betanulásra a Nemzeti Színházban. Szász Károly 1886-os kiadású fordításával szemben Mészöly Dezső magyarázata⁹ a „reális, természetes elemeket emeli ki Shakespeare barokk pompájú nyelvéből”¹⁰; s ez a „korszerű fordulatokkal” tűzdelt szöveg lett az 1954-es felújítás alapja is. Alig húztak belőle, így mindkét előadás 5 óra kö-

[elx1MDBIZG5oXHUwMGUxeiBzemludFx1MDBIOXppcyJg,](https://adtplus.arcanum.hu/hu/search/result/?list=eyJmaWxoZXJzJzJjogeyJFVil6IFsiUEFSVDA4Il19LCAicXVlcniOiAibmVtemVoaSBz)

⁹ Mészöly fordítása hamar népszerű lett, és a hazai *Othello*-előadásokban leggyakrabban felhangzó szöveggé vált, annak ellenére, hogy az 1955-ben magyarul kiadott Shakespeare-összesbe komoly viták után Kardos László korábbi fordítását vették be a szerkesztők. Az 1989-es, kaposvári bemutatón debütált Eörsi István újabb fordítása.

¹⁰ BENEDEK Marcell, „Othello: Shakespeare-felújítás a Nemzeti Színházban”, *Új idők* 55, 9. sz. (1949): 141.

rüli hosszúságú lett,¹¹ ám ezt „negatívumként” (a *Ludas Matyi* élcelődése mellett¹²) csak Vajda György Mihály említette az 1954-es előadással szemben,¹³ de ő is csupán arra hívta föl a figyelmet, hogy a nézőtérén beálló melegben – május végén volt a bemutató – félő, hogy dolgozó osztályunk figyelme nem tart ki éjfélig, a fél 7-kor kezdődő előadás végéig.

Az *Othello* – mint textus – marxista olvasatát Lukács György nyomán tanítványa, Heller Ágnes fogalmazta meg a legexplicitebben.¹⁴ E szerint Shakespeare drámája elsősorban korának angliai társadalmi feszültségeit tematizálja. A darab három főszereplője: Othello, Jago és Emilia a jelen, a múlt, illetve a jövő képviselői,¹⁵ amennyiben Othello a felvilágosult abszolút monarchia „embere”, Jago a letűnt feudalizmusé, Emilia pedig az elkövetkezendő polgári forradalomé. A kritikusok úgy ítélték meg, hogy az 1949-es bemutató húzta alá jobban a társadalomkritikai-társadalomtörténeti attitűdöt, ugyanakkor Heller szerint ez az előadás éppen a mór feketeségének hangsúlyozása miatt volt gyengébb.¹⁶

Legalább ilyen fontosnak tűnt annak eldöntése, hogy Shakespeare drámája peszsimista, azaz retrográd vagy optimista, tehát progresszív darabnak tekinthető-e. Hágy Gyula az 1949-es,¹⁷ Heller Ágnes az 1954-es bemutató¹⁸ kapcsán – természetesen – az utóbbi mellett érvelt. A dráma marxista értelme-

zéséről minden kritikus igyekezett beszámolni, ám írásaiból rekonstruálhatatlan, hogy az előadás mi módon közvetítette ezt az értelmezést. Valószínűleg ez inkább volt „kötelező kör”, olyan értelmezői lehetőség, amelyet a rendszernek tetsző módon kellett kidomborítani. Elvégre sehol, semmilyen konkrét színpadi akcióra, jelre vonatkoztatás nem található a beszámolókból, többnyire az előadás méltatását megelőzően kerül kibontásra a (helyes) marxista drámaértelmezés.

A rendezés

Az 1949-es bemutató rendezője Nádasdy Kálmán, az 1954-esé Nádasdy és Major Tamás. (Megjegyzendő, hogy a Nemzeti soron következő, 1962-es felújítása szintén e rendezőpáros munkája, azonban ez utóbbi előadás jelen kutatás fókuszába már nem fért bele.) A két vagy több rendező által jegyzett előadások, ahogy azt *Az ember tragédiája* 1955-ös példája is mutatja, gyakorivá váltak az ötvenes években, minden bizonnyal a színrevitel politikai felelősségét megosztandó. Az 1949-es bemutatóban még Jagót játszó Major tehát később átül a rendezői székbe, Jago szerepét pedig Gábor Miklóstra osztja, aki korábban kizárólag pozitív figurákat játszott.

Az 1949-es bemutató recenzióiban bőven olvashatunk „az operák kötöttebb világának” szemléletéről,¹⁹ illetve a „formalista festőiség kísértésével” történő viaskodásról,²⁰ megint másutt pedig arról, hogy a rendezés „elmélyült és részleteiben is kidolgozott munka”.²¹ Ennek ellenére sokan megkérdőjelezzik az operát idéző díszlet alkalmazásá-

¹¹ STÓB Zoltán, „*Othello*”, *Képes Figyelő* 5, 8. sz. (1949): 12.

¹² DARVAS Szilárd, „Shakespeare mellényzsebben”, *Ludas Matyi* 5, 10. sz. (1949): 3.

¹³ VAJDA György Mihály, „Színházi levél az *Othello* előadásáról”, *Művelt Nép* 5, 13. sz. (1954): 4.

¹⁴ HELLER Ágnes, „*Othello*”, *Csillag* 8, 11. sz. (1954): 2184–2193.

¹⁵ HELLER, „*Othello*”, 2186.

¹⁶ HELLER, „*Othello*”, 2191.

¹⁷ HÁGY, „*Othello...*”, 356

¹⁸ HELLER, „*Othello*”, 2191.

¹⁹ BARÁTH Ferenc, „»...ő nem nézne korra, hazára, hitre, fajra, semmire?«: Az *Othello* új betanulásban a Nemzeti Színház színpadán”, *Esti Szabad Szó* 51, 43. sz. (1949): 12.

²⁰ BARÁTH, „»...ő nem nézne...«”, 12.

²¹ MOLNÁR Miklós, „*Othello*: Shakespeare tragédiájának felújítása a Nemzeti Színházban”, *Szabad Nép*, 1949. február 20. 10.

nak helyességét. Háy éppen itt kéri számon Sztanyiszlavszkij azon „tanítását”, mely szerint a díszlet öncélú használata kerülendő, mert az az előadást „rendkívül sekély szintre, [...] tudniillik a német színház síkjára (reinhardizmus)”²² süllyeszti, amely nem elfogadható. Másutt egyszerűen úgy fogalmaznak: „a kevesebb talán több volna”.²³ Az előadás visszhangja tehát vegyes: sokan róják fel az operai látvány mellett az Othellót alakító Tímár József szürkeségét is Major Jagójával szemben. Vélhetően a kritikák hatására kért szót Nádasdy, hogy hat nappal a bemutató után az alábbi szavakkal adjon magyarázatot a pazar díszletre: „Az *Othello* díszletezése [...] rendkívül leegyszerűsített, ellentétben azzal, amit némelyek hisznek, akik nem ismerik a darabot.”²⁴

Az 1954-es felújítás sajtómegítélése lényegesen pozitívabb, inkább tűnik laudációnak. Heller Ágnes szerint az előadás „sokat fejlődött” a ’49-es bemutatóhoz képest, mivel a rendezők „[...] helyesen elemezték Othello jellemének és magatartásának történelmi gyökereit, s sikerült nekik ebben az esetben nemcsak az összhatásban, hanem minden részjelenetben is a társadalmi lényegget, mondanivalót kidomborítani.”²⁵ Nyilván nem független a húzások minimalizálásától, hogy a kritikusok „monumentális rendezésről”,²⁶ „teljes és hiteles *Othellóról*”²⁷ írnak.

²² HÁY, „*Othello...*”, 357.

²³ DARVAS Szilárd, „*Othello*: Felújítás a Nemzeti Színházban”, *Világosság*, 45. sz. (1949): 4.

²⁴ GÁCH Marianne, „Hölgyfutár. Írja: Gách Marianne”, *Haladás* 5, 8. sz. (1949): 11.

²⁵ HELLER, „*Othello*”, 2191.

²⁶ BARABÁS Tamás, „Színházi levél... az igazi *Othellóról*”, *Béke és Szabadság* 5, 23. sz. (1954): 16.

²⁷ ASZTALOS Sándor, „*Othello*: A Nemzeti Színház felújítása”, *Irodalmi Újság* 5, 12. sz. (1954): 6.

Színészi játék

Bizonyára statisztikailag is könnyen kimutatható lenne az a benyomás, hogy a korabeli sajtó az ideológiailag helyesen értelmezett dráma taglalása mellett legtöbbször a szereplők méltatásával foglalkozott, lényegesen többet, mint manapság szokás.

Az 1949-es bemutatóról megjelent beszámolók alapján kijelenthető, hogy Major Jagója „az előadás középpontjában áll”²⁸: elsősorban az ő „könnyed s szívós, kegyetlen s behízelgő”²⁹ játéka nyugtázza le a nagyérdeműt, amellyel „ördögien színes arcélt adott Jagónak”³⁰, „pezseg körülötte a színpad, s érezteti mindig, néhol túlzottan pointírozva társaival, hogy kezében tartja sorsukat”.³¹ Az Othellót játszó Tímár József lényegesen szerényebb dicséretet kapott, s szinte nincs méltatás, amely ne emelte volna ki kettejük különbségét, sok esetben gyengébbnek, erőtlenebbnek nevezve Tímárt. Háy Gyula az előadás kritikáira is reflektáló írásában rámutatott erre, de véleménye szerint az ilyen kompetitív színészi viszony polgári csökevény, ezért jelen előadás kapcsán inkább így teszi fel a kérdést: „Nem valamilyen szervi hiba folytán megy-e veszendőbe az a sok művészi pozitívum, amellyel Tímár mégis rendelkezik és válik az egység megbontójává Major ragyogó, magával ragadó tehetsége?”³²

A Desdemona szerepét játszó Szörényi Éva, valamint az Emiliát megformáló Olty Magda többnyire a „kiváló”, „biztos”, „hiteles” jelzőket kapta a kritikák végén, bár utóbbi ötödik felvonásbeli remeklését – miközben tud-

²⁸ MOLNÁR, „*Othello...*”, 10.

²⁹ GERGELY Sándor, „*Othello* (Shakespeare-felújítás a Nemzeti Színházban)”, *Magyar Nap*, 1949. február 22. 5.

³⁰ BARÁTH Ferenc, „...ő nem nézne...”, 12.

³¹ VASS László, „Független kritika az *Othello*-ról”, *Független Magyarország*, 1949. február 21. 4.

³² HÁY, „*Othello...*”, 356.

juk, hogy Emilia a drámában is „csak” itt válik fontos szereplővé – többen is kiemelték.

Mintha az 1949-es bemutató „színészpárbajának” folytatása lenne, úgy számol be az ’54-es előadásról a kritika: Bessenyei Ferenc, az új Othello, valamint Gábor Miklós, az új Jago szintén kompetitív viszonyba kerül, de kettejük közül ez esetben Bessenyei, azaz Othello lesz a győztes. Az ekkor 35 éves Bessenyei ezzel a szereppel írta bele magát a színházi közéletbe, ekkor lett a Nemzeti „sztárja”. Gábor Miklóst pedig többen mentegetik, adottságaihoz nem illő szereposztásról beszélve. A női szereplők nem változtak az 1949-es előadáshoz képest, méltatásuk is hasonló a fentebb jelzettekkel, de megjegyzendő, hogy Szörényitől Kohut Magda veszi át Desdemona szerepét 1954 őszén.³³

Színházi látvány és hangzás

A zenekari árkot Varga Mátyás tervei nyomán lépcsőzetesen beépítették, s a nézőkhöz így közelebb kerülő színpadon Velencét idéző, grandiózus oszlopfőkkel zárt pavilon, később (a negyedik felvonásban) reneszánsz stílusjegyeket viselő „ágyasház” képezte a díszletet. Nagyajtay Teréz jelmezei a reneszánsz viselet színházi hagyományait követték.

A két bemutató nagyjából ugyanazon díszletben és kosztümökben játszódott. A ’49-es előadás díszletét ennek ellenére operainak minősítette a kritika, és többnyire hibaként róttá föl. Háty Gyula egyenesen arról írt, hogy a díszlet öncélúvá vált, ami Sztanyiszlavszkij szellemében „megengedhetetlen”³⁴, és a túlzsúfolt színpad a *Kis Újság* kritikusa szerint is gátolja a nézőt az „ízig-vérig pszichológiai dráma” befogadásában.³⁵ Az

³³ LÁNYI Andor, „Új szereplők – régi előadásokban”, *Színház és Filmművészet* 6, 11. sz. (1955): 863–865.

³⁴ HÁY, „*Othello...*”, 357.

³⁵ (E.), „*Othello*: Shakespeare-felújítás a Nemzetiben”, *Kis Újság* 3, 44. sz. (1949): 6.

ugyanabban a díszletben játszódozó ’54-es felújítással kapcsolatban a látvánnyól alig esik szó. Kárpáti Aurél viszont „hibalistát” készít, amelyben Varga Mátyás díszletének hiányosságait sorolja: a harmadik és negyedik felvonás palotatermében elvesző szereplőket, a díszletváltásokkor alkalmazott színes függönyök illúzióromboló hatását, a világítás elégtelenségét (ad absurdum: sokszor túl sötét van, nem látni jól a színészek arcát, így nem valósul meg a realizmus).³⁶ Teszi mindent a realizmus zavaros prekonceptiója mentén, és kellőképpen elszigetelten. Vélhetőleg az ’54-es bemutatót körülvevő lelkesedésben, az elsősorban Bessenyeit (tehát a színészt és játékmódját) ünneplő írásokban már nem maradt hely a scenográfia méltatására, s talán a közönség ízlését és nyelvét jobban kiszolgáló előadás méltatói kevésbé foglalkoztak azzal a látvánnyal, amely 1949-ben még idegen volt számukra.

Nádasdy tehát 1949-ben még kénytelen volt megvédeni a díszletet, rövid magyarázatából³⁷ pedig arra következtethetünk, hogy megközelítésében a látványnak kitüntetett szerepe volt, s éppen az egyszerűsítések, jelenet-összevonások következménye lett az a színpadi kép, amelyet a kor kritikusai túlzónak, operaszerűnek, fölöslegesen dekoratívnak, azaz polgárinak és (kimondatlanul ugyan, de) retrográdnak minősítettek.

Az előadás hatástörténete

Ha szűkülő horizontban a Nemzeti Színház klasszikus-játszási hagyományát (azon belül a Shakespeare- vagy *Othello*-játszás hagyományát) vizsgáljuk, olyan kontinuitást képzelünk, amelyben az új bemutatók a régebbiek variánsai. Ráerősít erre a recepciós eljárásra az új bemutatókat jelölő „felújítás” kifejezés is, amely erőteljesen irányítja a befogadói beszédmódot egyrészt egy olyan komparatív szemléletre, amely a korábbi előadá-

³⁶ KÁRPÁTI, „*Othello*”, 291–292.

³⁷ GÁCH, „Hölgyfutár...”, 11.

sokhoz hasonlítja az aktuálisan értelmezendőt, másrészt az egészet valamilyen fejlődési folyamat mentén próbálja rekonstruálni.

Különösen igaz ez a dolgozatban vizsgált előadásokra. A 1949-es és az 1954-es előadás (felújítás) egymáshoz viszonyítva és előzményeit tekintve is komparatív viszonyt feltételez. A szocialista realizmus elvárásrendszere a '49-es előadásban találkozott először az *Othelló*val. Nehezen rekonstruálható, hogy miként birkózott meg a feladattal, de tény, hogy sok szempontból mintát követve próbálta megteremteni saját *Othellóját* a polgári (naturalista, retrográd stb.) hagyománnyal szemben.

E – vállaltan szocialista – felfogásban az '54-es bemutató a '49-es továbbfejlesztett változata, amely annak hibáit kijavítva teremtett paradigmatisztikus előadást. Mészöly Dezső fordítása kanonizálódott, 1956-ban dokumentumfilm készült Bessenyei Othello-alkításáról, 1955-ben pedig vélhetően ezért a szerepért kapta meg második Kossuth-díját.³⁸ A színész '54-es *Othellója* végigkísér(t)i az államszocializmus hazai színháztörténetét, hiszen a darab 1962-es Nemzeti Színházi felújításán és 1973-as Madách Színházi bemutatójában is Bessenyei kapja a címszerepet.

Az előadások adatai

Cím: *Othello*; Bemutató dátuma: 1949. február 18.; Színház és társulat: Nemzeti Színház; Rendező: Nádasdy Kálmán; Szerző: William Shakespeare; Fordító: Mészöly Dezső; Díszlettervező: Varga Mátyás; Jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; Színészek: Rátkay Márton (A velencei doge), Pataky Miklós (Brabantio), Mádi Szabó Gábor (Gratiano), Ujlaki László (Ludovico), Timár József (Othello), Ungvári László (Cassio), Major Tamás (Jago),

³⁸ Bessenyei Ferenc pályája, hozzáférés: 2020.05.08.,

<http://bessenyei.hu/palya11.htm> (A film sajnos elveszett.)

Kállai Ferenc (Rodrigo), Ladányi Ferenc (Montano), Peti Sándor (Bolond), Horkai János (Matróz), Gellért Lajos (Követ), Bozóki István (1. szenátor), Bodnár Jenő (2. szenátor), Hindi Sándor (1. nemes), Horváth Ferenc (2. nemes), Árva János (3. nemes), Garai József (Zenész), Gazdag József (Udvarmester), Mester János (1. hírnök), Barlay Gusztáv f.h. (2. hírnök), Szörényi Éva (Desdemona), Olty Magda (Emilia), Bánky Zsuzsa (Bianca)

Cím: *Othello*; Bemutató dátuma: 1954. május 28.; Színház és társulat: Nemzeti Színház; Rendező: Nádasdy Kálmán, Major Tamás; Szerző: William Shakespeare; Fordító: Mészöly Dezső; Díszlettervező: Varga Mátyás; Jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; Színészek: Várkonyi Zoltán (A velencei doge), Balázs Samu (Brabantio), Keres Emil (Gratiano), Lendvay Lajos (Ludovico), Bessenyei Ferenc (Othello), Kállai Ferenc (Cassio), Gábor Miklós (Jago), Bagó László (Rodrigo), Hindi Sándor (Montano), Suka Sándor (Bolond), Berczy Géza (Matróz), Gellért Lajos (Követ), Szörényi Éva (Desdemona), Olty Magda (Emilia), Pápai Erzsike (Bianca)

Bibliográfia

- ASZTALOS Sándor. „*Othello*: A Nemzeti Színház felújítása”. *Irodalmi Újság* 5, 12. sz. (1954): 6.
- BARABÁS Tamás. „Színházi levél... az igazi *Othellóról*”. *Béke és Szabadság* 5, 23. sz. (1954): 16.
- BARÁTH Ferenc. „»...ő nem nézne korra, házára, hitre, fajra, semmire?«: Az *Othello* új betanulásban a Nemzeti Színház színpadán”, *Esti Szabad Szó* 51, 43. sz. (1949): 12.
- BENEDEK Marcell. „*Othello*: Shakespeare-felújítás a Nemzeti Színházban”. *Új idők* 55, 9. sz. (1949): 141.
- DARVAS Szilárd. „Shakespeare mellényzsebben”. *Ludas Matyi* 5, 10. sz. (1949): 3.
- DARVAS Szilárd. „*Othello*: Felújítás a Nemzeti Színházban”. *Világosság*, 45. sz. (1949): 4.

- (E.). „*Othello*: Shakespeare-felújítás a Nemzetiben”. *Kis Újság* 3, 44. sz. (1949): 6.
- GÁCH Marianne. „Hölgyfutár. Írja: Gách Marianne”. *Haladás* 5, 8. sz. (1949): 11.
- GERGELY Sándor. „*Othello* (Shakespeare-felújítás a Nemzeti Színházban)”. *Magyar Nap*, 1949. február 22. 5.
- HÁY Gyula. „*Othello*: Nemzeti Színház”. *Forum* 4, 4. sz. (1949): 354–358.
- HELLER Ágnes. „*Othello*”. *Csillag* 8, 11. sz. (1954): 2184–2193.
- KÁRPÁTI Aurél. „*Othello*”. *Színház és Filmművészet* 5, 6. sz. (1954): 286–288.
- LÁNYI Andor. „Új szereplők – régi előadásokban”. *Színház és Filmművészet* 6, 11. sz. (1955): 863–865.
- MOLNÁR Miklós. „*Othello*: Shakespeare tragédiájának felújítása a Nemzeti Színházban”. *Szabad Nép*, 1949. február 20. 10.
- N.N. „A Szovjet Írók Szövetségének I. Kongresszusa”. In *A szocialista realizmus II.*, szerkesztette KÖPECZI Béla, 149–154. Budapest: Gondolat, 1970.
- ROMSICS Ignác. *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris, 2010.
- STÓB Zoltán. „*Othello*”. *Képes Figyelő* 5, 8. sz. (1949): 12.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, K. Sz. rendezőpéldánya Shakespeare *Othello* című tragédiájához. [Budapest]: Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség, [1954].
- VAJDA György Mihály. „Színházi levél az *Othello* előadásáról”. *Művelt Nép* 5, 13. sz. (1954): 4.
- VASS László. „Független kritika az *Othelloról*”. *Független Magyarország*, 1949. február 21. 4.

A plasztikus film

BALOGH ÁRON

1952. április 3-án bezárták a budapesti Toldi mozit, hogy jelentős átalakításokat követően lehetővé tegyék az első térhatású magyar filmek vetítését. Az első plasztikus mozgóképes alkotás bemutatásához új nézőteret és gépházat építettek a szakemberek.¹ A felújítások után 1952. június 6-án megkezdődött a próbaüzem, s a filmszínház végül július 25-én nyitotta ki újra kapuit a nagyközönség előtt. Modernebb környezetben és tematikusabb névvel a Toldi Plasztikus Filmszínház közel három éven át tartó működése alatt a magyar gyártású 3D térhatású filmek otthona lett.

A sztereoszkópikus filmek közül elsőként Bodrossy Félix és Györfy József *Állatkerti séta* (1951) című művét vetítették. A két szerző már évek óta dolgozott azon, hogy meghonosítsák Magyarországon a 3D sztereoszkópikus filmkészítést. Az alkotópáros első 3D-s rövidfilmjének premierjét további nagy népszerűségnek örvendő vetítések is követték.² A fekete-fehér *Artista vizsga* (1951) és a *Sztereó híradó* (riportfilmek, 1952. május 1.) is folyamatosan a moziműsoron szerepeltek. Bodrossy visszaemlékezése érzékletesen láttatja a filmek pozitív fogadtatását: „hat hónapon át a mozipénztár előtt hosszú sorok kígyóz-

tak.”³ A későbbi rövidfilmeket, a *Téli regét* (zenés jégbalett, 1953), a *Színes szőttest* (1954) és a második *Plasztikus filmhíradót* is rengetegen látták.

Tanulmányában Bodrossy Félix jelentős filmtechnikai lehetőségként írt a sztereopszis (azaz a térlátás) kihasználásáról. A térlátás biológiai képességének tanulmányozása, továbbá az emberi szem és a filmtechnikai eszközök hasonlóságainak vagy épp korlátainak összehasonlítása szövegét unikális mozgóképtörténeti leírássá teszi. A rendező elsőként összegezte Magyarországon a sztereoszkópikus, 3D-s filmkészítés elméleti módszertanát és technikai dokumentációit, továbbá létrehozta az első magyar plasztikus (térhatású) mozgóképes alkotásokat.

„A nyugtalan, folyton újat kereső alkotó ars poétikája: a fantasztikus, a vízió. Ezért keresi fel szívesen alkotásaiban a mese, a mitológia, a sci-fi (sic!) világát. S hogy ezt a világot mind eredetiben, ötletesebben fejezze ki – folyamatosan megmégújítja művészi eszközeit. Ő készítette például az első színes cinema-scope-filmet is Magyarországon. Már az ötvenesnek elején az ő nevéhez fűződött egy másik magyar kísérlet: saját eljárással megalkotta az első magyar három-dimenziós plasztikus hatású sztereó-filmeket. Ezután szinte természetes, hogy elsőként alkotott sci-fi rövidfilmet is a magyarok közül.”⁴

¹ KURUTZ Márton, „Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 36-38. City filmszínház, Szittyafilmszínház, Úttörő mozi, Toldi Plasztikus Filmszínház, Toldi mozi”, *Hangosfilm*, 2011., hozzáférés: 2018.01.14.,

<http://www.hangosfilm.hu/mozilexikon/budapest-v-city-szittyafilmszinhaz-uttoro-toldi>

² BODROSSY Félix, „Volt egyszer egy plasztikus film”, in *Az Élet és Tudomány Kalendárium* 1981, szerk. NÉMETH Ferenc, LUDAS M. László, 264. (Budapest: Hírlapkiadó Vállalat, 1980.), 270–272.

³ BODROSSY, „Volt egyszer...”, 271.

⁴ LASZLÓ Ibolya, „Magyar világszabadalom – Új lehetőség a színes rajzfilmgyártásban”, *Tolna Megyei Népszava*, 1972. február 15., 4., hozzáférés: 2018.01.14.

Történeti áttekintés

A különleges hazai vetítéseknek számos nemzetközi előzményük volt. William Friese-Greene brit fényképész és feltaláló rövid komikus jeleneteket ábrázoló szekvenciáinak (1893)⁵ és Auguste Lumière *A vonat érkezése* (1903) című sztereoszkópos filmjének vetítése után világszerte nagyságrendileg félszáz olyan alkotás jött létre az ötvenes évekig, melyek kísérletet tettek az addig ismert technológiák forradalmasítására és a mozgóképes térhatású technika széles körű meghonosítására. A sztereoszkóp megjelenítés kezdete azonban még ennél is korábbra datálható. A plasztikus képviszáadás alapját Charles Wheatstone fektette le 1831-ben, az általa feltalált sztereoszkóp segítségével. Két különböző nézőpontból rajzolt képet tett egymás mellé, melyek 45 fokos szögben álltak a néző szeméhez képest. A néző ezzel a sajátos eszközzel tapasztalhatta meg a térhatású illúziót először a világon.⁶

Bár a nézők már a legelső anaglyptikus (térhatású) filmek pillanatképeit is annyira valósághűnek találták, hogy majdnem kirohantak a mozi tereméből, a filmesek igyekeztek még erőteljesebb hatást elérni. Az új technológiai eljárások száma egyre csak nőtt. Lumière eleinte külsőleg illeszthető segéd-

eszközöket, „fényszűrőt, zselatinnal bevont vagy naftolzöld, eozin és tartracin keverékkel festett üveglapot”⁷ próbált ki. A Metro Goldwyn Mayer stúdió Audioskope-ja ettől eltérő plasztikus képalkotási rendszerrel kísérletezett, s megoldásuk Magyarországon is megjelent. A Plasztigram, Metroszkopix, Parallax Sztereogram elnevezések különféle eljárásokat jelöltek.⁸ Lippmann, az Yves-testvérek és Estanave az optikai segédeszközök nélküli plaszticitás elméleti lehetőségeit vizsgálták.⁹ A Televue System (1922) a képszekvenciákat már képes volt felváltva vetíteni.¹⁰ Az első vörös és kék (vagy piros és ciánkék) anaglyf (anaglyph) filmnek, a *Sze-relem erejének* (The Power of Love) 1922-es bemutatása komoly sikert ért el a nézők körében, és megalapozta a technológia továbbfejlődését. Később az anaglyf technikát a színes képviszáadásra is alkalmassá tették. 1935-ben készült el az első színes, háromdimenziós film. Edwin H. Land a polarizációs eljárás kidolgozásával további fontos eredményeket ért el a képminőség javításában.

A társadalmi és gazdasági válságok azonban egyre inkább a hagyományos filmkészítés felé terelték az alkotókat. A fejlődés ütemét a többletkiadásokkal járó üzemeltetés, a speciális berendezések fenntartása és a térhatású filmkészítés lassúsága és körülményessége is lelassította. A 3D-technológia továbbfejlődését ráadásul a színesfilm megjelenése is megállította egy időre.

[https://library.hungaricana.hu/hu/view/TolnaMegyeiNepujasag_1972_02/?query=SZO%3D\(h%C3%A1rf%C3%A1s\)&pg=125&layout=s](https://library.hungaricana.hu/hu/view/TolnaMegyeiNepujasag_1972_02/?query=SZO%3D(h%C3%A1rf%C3%A1s)&pg=125&layout=s)

⁵ Jesse SCHEDEEN, „The history of 3D movie tech”, *IGN*, 2010, hozzáférés: 2017.01.14.

<http://www.ign.com/articles/2010/04/23/the-history-of-3d-movie-tech>

⁶ Dr. FEKETE Róbert Tamás, Dr. TAMÁS Péter, Dr. ANTAL Ákos, DÉCSEI-PARÓCZI Annamária, „3D megjelenítési technikák”, *BME-MOGI*, 2014, hozzáférés: 2017.11.10.

http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop412A/2011-0042_3d_megjelenitesi_techinak/cho6so3.html

⁷ KISPÉTER Miklós, *A győzelmes film – Film, tudomány, művészet* (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1938), 95.

⁸ NAGY Eszter, POLITZER Péter, „Variációk a harmadik dimenzióra”, *Filmvilág* 40, 1. sz., (1997): 48–50., hozzáférés: 2018.01.14., http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1379

⁹ KISPÉTER, *A győzelmes...*, 95.

¹⁰ FEKETE, TAMÁS, ANTAL, DÉCSEI-PARÓCZI, „3D megjelenítési...”

A II. világháború utáni magyar sajtóban is olvashatott a mozgóképes reformkísérletek időszakáról az olvasó:

„A Szovjetunió kinematográfiai minisztériumának rendeletére Moszkvában, a Szverdlov-téren »Vosztok-Kinó« néven plasztikus filmszínház nyitotta meg kapuit [1947] december elsején. A nagyobb méretű vetítővásznakkal felszerelt plasztikus filmszínházak létesítésével egyidejűleg megindult a kisméretű fényerős sztereo-vetítővásznak készítése is. Ezeket a kultúrházakban és a munkásklubokban szerelik majd fel.”¹¹

Egy későbbi lapszámban már sajátos hangvételű helyzetelemzést közöltek:

„Más államokban, úgy látszik, nem éri meg a nagy költséget az, hogy a moziátogatóknak (sic!) valóban művészi élményt adjanak. Hosszú idő kell még ahhoz, hogy a tér-szerű, színes hangosfilm elterjedjen és a mozitulajdonosok ellenállását kell előbb leküzdeni. De a néhány – vagyonát féltő – mozis nem állhat a fejlődés útjába s remélhetőleg egy-két év vagy évtized múlva mindennapos lesz a háromdimenziós film használata.”¹²

Pár év alatt azonban a háromdimenziós filmzés új lendületet vett, így az ötvenes évekre már világszerte elterjedté vált. A nagyhatalmak technikai versengése a filmkészítés eszköztárára is hatással volt. Az 1952. november 30-án bemutatott *Bwana Devil* című alkotás újra a térhatású filmszínházak felé irányította a nézők figyelmét egyedi

technikai berendezései miatt (Natural Vision – polarizációs szűrőtechnika).¹³ 1953-ban mutatták be a *Viaszbabák háza* (House of Wax, rend. Tóth Endre/André de Toth)¹⁴ című filmet, mely a korszak magyar vonatkozású, kiemelkedő minőségű és költségvetésű alkotása volt. „A sors iróniája, hogy Toth, aki többször is kiállt a térhatású mozik mellett, nem élvezhette igazán a filmjét, mivel fél szemére vak volt.”¹⁵

A hidegháború kétes és félelmekkel teli időszakában a sci-fi is könnyen teret tudott hódítani. A magyar származású filmtrükkproducer, George Pal híres filmje, a *Világok harca* (War of the Worlds, 1953) is ekkoriban került az amerikai mozikba. A filmes karrierje előtt Pal már hírnevet szerzett magának sajátos bábmozgatási eljárásával.¹⁶ Ez a Pal-Doll néven ismert stop-motion technológia forradalmasította az animációs műfajt is.

Magyarországon Bodrossy Félix már az 1950-es évek elején is bizakodva írt a sztereofilm változásokról, a korszak növekvő nézői igényeiről:

„Napjainkban az érdeklődés világszerte a plasztikus (sztereoszkópikus, térhatású, háromdimenziós) filmre összpontosul. A filmszakma hatalmas átalakulás előtt áll, ugyanúgy, mint a hangosfilm feltalálásakor. [...] Most, hogy jelen sorok szerzőjének és munkatársának, Barabás János főmérnöknek eljárása alapján hazánkban is meg-

¹³ FEKETE, TAMÁS, ANTAL, DÉCSEI-PARÓCZI, „3D megjelenítési...”

¹⁴ Michael BARSON, „André De Toth”, in *Encyclopædia Britannica*, hozzáférés: 2020. 10.28. <https://www.britannica.com/biography/Andre-De-Toth>

¹⁵ NAGY, POLITZER, „Variációk...”, 48–50.

¹⁶ Michael BARSON, „George Pal”, in: *Encyclopædia Britannica*. hozzáférés: 2020.10.28. <https://www.britannica.com/biography/George-Pal>

¹¹ Sz. Oszipov TJURIN, „Plasztikus Filmszínház született a Szovjetunióban”, *Élet és tudomány* 2, 2. sz. (1947): 61.

¹² Z. Kiss Endre, „A mozi-vászon mélységei”, *Élet és tudomány* 2, 26. sz. (1947) 61.

indult a plasztikus film gyártása, a moziba járók érdeklődése erősen megnövekedett a kérdés iránt.”¹⁷

Bodrossy Félix

A rendező már fiatal korában közel került a filmgyártáshoz. A II. világháború két évében haditudósítóként szolgált. 1947–48-ban a Független Híradó munkatársa, majd 1949-ben a Híradó és Dokumentumfilm Gyár alkalmazottja lett.¹⁸ Még ebben az évben el is bocsájtották, mert egy termelőszövetkezet-ről szóló saját dokumentumfilmjét szidta. A Párt pedig nem nézte jó szemmel, hogy a rendező-operatőr a központi utasítással ellentétesen véleményt formál.¹⁹ Elbocsájtása után kísérletezni kezdett a filmtechnika új lehetőségeivel. Rövid, egyperces alkotásainak készítése során fedezte fel a külföldön már széles körben zajló fejlesztésekben rejlő lehetőségeket.

Rövidfilmes karrierjét sajátos technológiával készült plasztikus filmjei teszik igazán egyedivé. A háromdimenziós alkotások kezdetben családtagjáról készültek. 3D-s munkásságát később bemutatta egykori igazgatójának, aki meglátva a filmeket azonnal visszavette őt. A következő három évben készült el az *Artista vizsga*, az *Állatkerti séta* és

¹⁷ BODROSSY Félix, *A plasztikus film* (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953), 5.

¹⁸ KENYERES Ágnes, „Bodrossy Félix”, in: *Magyar életrajzi lexikon*, főszerk. KENYERES Ágnes, (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994.), 105., hozzáférés: 2018.01.14., <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/b-74700/bodrossy-felix-74C8C/>

¹⁹ VALUSKA László, „Bodrossy és a 3D – A polárszűrő, az Agy és 2 füstölő szem”, *Filmhu*, 2006. április 21, hozzáférés: 2017.12.26, <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/bodrossy-es-a-3d-beszamolo-szakma>

a *Téli rege*, valamint további 3 alkotás. A vetítések helyszínére, a Toldi Plasztikus Filmszínházra a 3D fellegváraként tekintettek.²⁰

A plasztikus film és a binokuláris érzékelés

Bodrossy munkásságának kiindulópontját *A plasztikus film* c. tanulmány történeti bevezetőjében fogalmazta meg. Leírásában sorra vette a legfontosabb történeti mérföldköveket. Kiemelte a „biedermeier szalonok” egyszerű illúziójátékainak jelentőségét, a stroboszkópok szerepét, Eadweard J. Muybridge fénykép-technikai újítását és Edison kinektoszkópját.²¹ A rendező saját és kollégája, Barabás János főmérnök munkásságát a további fejezetekben összegezte. Filmes technikai kutatásuk a sztereopszis, azaz a vizuális érzékelés folyamatának és módszertanának (biológiai) tanulmányozásával indult. A tér-érezékelés problémájának origójaként a binokuláris diszparitás szerepelt. Ennek lényege, hogy a fejen elhelyezkedő szemek különböző helyzetükből adódóan eltérő vetületű látványt érzékelnek. A két szem retináján keletkező eltérő képek agyunk segítségével válhatnak összesített eredményképpé. Bodrossy e binokuláris fúzió elemzésekor azt a biológiai folyamatot írta le részletesen, mely során az agy a két szem által látott képet egybeolvasztja. Kiemelte, hogy a két szem eltérő pozíciója miatt létrejövő parallaxis teszi lehetővé a pontos mélységérzékelést.²²

A binokuláris érzékelés lényege tehát, hogy szemünk két eltérő képének térbeli egyesítését agyunk végzi el, s így sztereoszkóp képet kapunk.

Felvételtechnológia

A szerzőpáros egy különleges eljárással készítette el felvételeit. A sztereopár képeket

²⁰ VALUSKA, „Bodrossy és a 3D...”

²¹ BODROSSY, *A plasztikus...*, 3.

²² BODROSSY, *A plasztikus...*, 9.

vízszintes pozícióban helyezték el a szalagon. Az optimális helykihasználás miatt ez a megoldás tűnt a lehető legtokéletesebb elrendezésnek, mivel így a szalag két oldalának függőleges vonalában az audiosávok kaphattak helyet. Átlagos, egy optikás géppel készültek a felvételek egy olyan optikai szem párral, melyet felvevő (sztereó) előtétnek neveznek. Ez annyit tesz, hogy egyszalagos kamerát használtak tükrös és prizmapárral felszerelt előtétekkel. A tükrök távolsága az emberi szem távolságával volt egyenértékű.

Ez lett az első magyar sztereó-kamera, melyben a különleges előtétben megtalálható prizmák segítettek a látott kép Y-tengelyű eltolásában és feldolgozásában. Automatika vezérelte a tükrök pozícióját. Érdekes adat, hogy a *Május 1.* című filmet 1000 méter színes sztereofilmre rögzítették, kézből.

A vertikálisan egymás alatt elhelyezett (2:1 képarányú) felvételeket a Toldi mozi speciális vetítőgépe egy polarizált fényű prizmarendszerrel egymásra tudta olvasztani. A néző egy statikus (polárszűrős) megtekintőablakon keresztül figyelhette a filmet és tapasztalhatta meg a 3D-hatást.

Vetítés és vászon

A Toldi mozi vetítőberendezése hagyományos jellegű volt. Az egyetlen komoly eltérés az átlagos rendszerekhez képest az a különleges, plasztikus vetítőelőtét volt, melyben két ék alakú prizma kapott helyet, melyek polarizáló szűrőn keresztül felfelé és lefelé vetítették a képet. A hagyományos vetítővel ellentétben a két irányt egy síkba hozhatták az előtét segítségével. A polarizációs tulajdonságok miatt a vetítívászon alakja hosszúkásabb volt, és ezüstözött, fémes felületű bevonatot kapott. Az ülőhelyek elrendezése ennek megfelelően került kialakításra. Az ezüstös felület tükröződése miatt az első sorokat trapézalakban rendezték el, a nézőtér pedig legyezőalakú volt. Kialakításánál arra

is ügyeltek, hogy csak minden második sor legyen fedésben.

Nézőablak

A poláros eljárásoknál korábban általában szemüvegeket használtak, de ezeknek számos hátrányuk volt. Sokáig tarthatott a kiosztásuk és begyűjtésük, egyes nézők számára nem voltak megfelelőek a méretek, és a fertőző betegségek miatt rendszeresen fertőtleníteni kellett őket. A polár-nézőkészületek (nézőablakok) előnyére akkor derült fény, mikor ezeket a szemüvegeket a rendezők távolabb tartották kicsit a szemüktől. A szemüvegben látható tükröződések zavaró homálya ilyenkor megszűnt. A Toldi moziban tehát állandójellegű nézőablakokat szereltek fel rögzített pozícióban. Ennek sajátossága volt, hogy a két polárszűrő a nézők távolságától függően összeérhetett egymással. A távolabb ülő nézők így távolabbi nézőablakot kaptak (kb. 10 cm), míg a vászonhoz közelebb ülők a szemhez közelebbit (5 cm).

Akadtak azonban olyan nézők, akik így is elégedetlenül távoztak a vetítés után. Bodrossy a következőképpen írt erről:

„Persze megfigyelhetjük „határozott jellemeket”, akik nem hagyták magukat egykönnyen rábeszélni valamire, és csak azért is maguk felé fordították a szürke oldalt. Ezek aztán ún. „inverz” képet láttak, azaz mindegyik szemük a másik szemük számára vetített képet szemlélte és előadás után, szemüket dörzsölve, mozit és feltalálót szidva távoztak. [...] Nótórius későn jövők, akik a minden előadás előtt felhangzó figyelmeztetés után érkeznek, könnyen ugyanígy járhatnak.”²³

Az első sztereómozit azonban türelemmel és nagy megelégedettséggel fogadta a közön-

²³ BODROSSY: *A plasztikus...*, 33–34.

ség többsége. A nézők visszajelzéseikkel végig segítették az alkotókat.

A néző

A térhatású mozi mindvégig a valóságos térérzetet igyekezett reprezentálni, de a nézők egy része többet várt az új technológiától. Néhányan nem élvezték az új látvány nyújtotta előnyöket. Bodrossy Félix megértő volt velük szemben: „A plasztikus moziban ugyanúgy látjuk a világot, mint a valóságban. Azonban, „aki „többet vár” mint a valóság, az persze csalódik.”²⁴

A rendező leírása szerint a szemtengelyek állandó konvergálása egyes nézőknél fáradtságot okozott, s a mozilátogatókat olykor a nézőablak kerete is zavarta. Bár a nézői élmény sokkal jobb lett volna, a cinerama háromkamerás panorámaszerű technológiáját még nem lehetett alkalmazni a plasztikus filmre. Jobb eredményt akkor érhetek volna el, ha a mozivászon teljesen le tudta volna fedni a nézők látóterét.

A plasztikus film jellemzői

A plasztikus mozgóképek nem hoztak változást a film dramaturgiai eszközkészletében. A rendező témaválasztásának legfontosabb szempontja az volt, hogy a lehető legjobban érzékeltetni tudja a nézővel a térhatást. Ennek megfelelően olyan helyszíneket és eseményeket igyekezett rögzíteni, melyekben a leginkább megörökíthető volt a plasztikus vizuális jellege. A kamera irányába történő dinamikus mozgások vagy a mesterien előre komponált képi hatások segítségével a néző már-már úgy érezhette, a film egyes jelenetei szinte kinyúlnak a vászonról. Az ügyes kamerabeállítások mindig megteremtették e váratlan trükk lehetőségét.

Az ötvenes évek első plasztikus kísérleti filmjeiben tudatosan vizsgálták az ún. „mögé

látás” elvét is. A jeleneteket sokszor tudatosan rendezték úgy, hogy a központi cselekmény előterében és háttérében is másodlagos események kapjanak helyet. A kép előterében látható tárgy mögött elhelyezkedő tárgyak a parallaxisnak²⁵ köszönhetően váltak érzékelhetővé. A kiemelés motivációja a kiemelkedő távolság, azaz a mélységérzet megteremtése, a térbeli elhelyezés hangsúlyozása volt.

Az alkotások persze (technológiai) újszerűségük ellenére sem szabadulhattak meg az ötvenes évek kommunista pátosztól.²⁶ Érződik rajtuk a korszakot átható politikai modorosság, polírozottság és a sematizmus éveinek számos egyéb jellemvonása.²⁷

A sematizmus kora

Az államosítást követően, az 50-es évek elejére a központi ideológiai üzenetet hordozó filmek átalakították a magyar filmgyártást. A Magyar Filmgyártó Állami Vállalat olyan mozikat üzemeltetett, melyekben a párt által fontosnak tartott ideológiai sablonokat tudta közvetíteni. A Révai miniszter által elvárt műveknek nevelőerővel kellett bírniuk. A pártvezetés, pontosabban a Központi Dramaturgia a rendezők és forgatókönyvírók

²⁵ A parallaxis a testek egymáshoz viszonyított helyzetének változása eltérő irányokból nézve.

²⁶ SCHREIBER András, „3D idehaza – Magyar Dimenzió. Bodrossy Félix háromdimenziós mozgóképei. Balogh Tibor holotévéje. 3D – Made in Hungary”, *Filmvilág* 49, 7. sz. (2006): 51., hozzáférés: 2017.12.30, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cik_k_id=8665

²⁷ GELENCSÉR Gábor, „Forgatott könyvek. Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben”, *Apertúra*, 2006, tél. Hozzáférés: 2020.10.28, <https://uj.apertura.hu/2006/tel/gelencser-forgatott-konyvek-adaptaciok-az-1945-utani-magyar-filmben-vazlat/>

²⁴ BODROSSY: *A plasztikus...*, 44.

közreműködésével vezette be a nézőt a szocialista gazdaság jellegzetes közegeibe; gyárakba, iskolákba, vidámparkokba, sporteseményekre, ahol általában egy hétköznapi hős vagy épp egy termelési csoport bizonyította kiváló munkabírást, tanulási, sportolási kedvét.²⁸ A filmművészet bevonásával a Népművészeti Minisztérium megteremtette a lehetőséget a tömegek elérésére, a film tehát kiváló propagandaeszköz is volt.

Már a plasztikus filmek első jelenetiből kiderül, hogy a korábban említett ideológiát voltak hivatottak közvetíteni. A filmre vett események sorozata valójában tanító példaként szolgált. A propagandafilmszereplők kötelező érvényű politikai üzeneteinek címzettjei pedig a nézők, a hétköznapi emberek voltak, akik példát vehettek a filmek – immáron 3D-s – hőseiről.

A *Téli rege* című film bevezetőjében a téli sportok kapcsán fogalmazódott meg a Párt felhívása: „1952 – Budapest, enyhe tél köszöntött Fővárosunkra. Világhírű korcsolyázóink vidáman érkeznek napi edzésükre. A műjégpályán mozgalmas élet zajlik. Műkorcsolyázóink új feladatra vállalkoznak. A nagy Sztálin és népe iránti hála és szeretett kifejezésére, Sztálin elvtárs 73. születésnapján jégbalettet mutatnak be.” Az *Állatkerti séta* című film bevezetője példaként jelenítette meg a szereplőket az ifjúság számára: „Egész évben jól dolgoztál Petikém, jó bizonyítványt hoztál haza. Most elengedlek Jutkával az állatkertbe. Benézhetek a vidámparkba is...”

A központi vezetés egyértelműen meghatározta a megfilmesíthető témákat és erőteljes befolyással bírt a filmkészítés minden szakaszára. A pártvezetők, habár személye-

sen nem jelennek meg a filmekben, nevüket az elhangzó versekben hallhatjuk, portréikat pedig a szobák és tantermek falán, sportrendezvények, közösségi és családi események háttérében láthatjuk.

Hanyatlás

Az 1950-es években egyre népszerűbbé vált a minden néző szemszögéből rögzített és vetített reál-plasztikus film koncepciója, ám e már-már képtelen bonyolultságú elképzelés nem jelentett valós alternatívát még a kísérletező alkotók számára sem. Bodrossy Félix ehelyett a plasztikus film jövőjét holografikus ábrázolásban látta: „És lehet, hogy a plasztikus filmet ötven év múlva már nem is vászonra vetítik, hanem az alakok egyfajta, átlátszó műanyag-tömbben fognak mozogni.”²⁹ (Ez a későbbi HoloVizio koncepciójának alapja is, melyet Balogh Tibor fejlesztett.)

Az ötvenes évek merész újításainak lendülete a következő évtizedre alább hagyott. A magas előállítási és vetítési költségek, a folyamatos fejlesztések anyagi fedezetlensége és a növekvő technikai kihívások egyre inkább lassítani kezdték a technológia fejlődését. Az újdonságok és újítások elmaradásával a Toldi Plasztikus Filmszínház látogatóinak száma egyre inkább megfogyatkozott. A kezdeti óriási sikerek ellenére, egyre kevesebb nézőt vonzott a különleges technika. Bodrossy így emlékszik vissza:

„...szerettünk volna rögtön hozzálátni a következő műsor készítéséhez, mert az átfutás sok hónap, előbb-utóbb új filmre lesz szükség. Mert nincs az a tengernyi néző, ami egyszer el ne fogyna... Ám, azzal nyugtattak bennünket, hogy minek nyüzsgünk; viszik a jegyeket, mint a cukrot! Valóban, szeptember 16-án már az 56 000. nézőnél tartottunk. A hatodik hónap után

²⁸ VAJDOVICH Györgyi, „A magyar film az 1950-es években”, *Filmhu*, 2014. május 13., hozzáférés: 2018.01.17, <http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzesek/a-magyar-film-az-1950-es-ekben-filmtortenet-korszakelemzes.html>

²⁹ BODROSSY: *A plasztikus...*, 55.

azonban a sorok kezdtek rövidülni...
1953 februárjában a helyzet kezdett
katasztrofális lenni.³⁰

A színes *Plasztikus filmhíradóval*, a *Téli rege* és a *Színes szőttes* című alkotásokkal a Toldi még egyszer erőre kapott, azonban a műsorkínálat jelentős megújulásának hiányában végül 1954 márciusában befejezte egyedi jellegű működését. Bodrossy is kénytelen volt elfogadni a változást: „Csakhamar célzások keltek szárnyra a rentabilitásról, a ráfizetésről, s kezdtük sejteni, hogy művünk felett meghúzták a lélekharangot. 1954. március 5-én bezárták a Toldit, a világ második plasztikus filmszínházát.”³¹

A forradalmi magyar 3D-technológia megalkotói sajnos nem kapták meg az érdemeikért járó hírnevet és elismerést. A pártállam nem akarta, hogy a kapitalista államok megszerezhessek az egyedi eljárás kulcsát „így aztán a türelmes kérők a nemzetközi szabadság 20 éves oltalmának megszüntét kívárva ingyen és bérmentve, szabadon hasznosíthatják, fejleszthetik tovább a magyar 3D-t.”³²

A plasztikus film öröksége

Magyarország 3D filmes hagyományainak felelevenítésében Molnár Miklós, Balázs Béla-díjas operatőr és egyetemi tanár vállalt kiemelkedő szerepet. Neki köszönhetően ma már az 1953-ban készült utolsó plasztikus rövidfilm is megtekinthető. 2006-ban a Szent István Tudományegyetem kommunikáció-technikai stúdiójában vetítették le először Bodrossy be nem fejezett alkotását, a *Fiatal sportolók* című huszonhárom perces háromdimenziós filmet.

Bibliográfia

- BARSON, Michael. „André De Toth”. In *Encyclopaedia Britannica*, hozzáférés: 2020.10.28,
<https://www.britannica.com/biography/Andre-De-Toth>
- BARSON, Michael. „George Pal”. In *Encyclopaedia Britannica*, hozzáférés: 2020.10.28.
<https://www.britannica.com/biography/George-Pal>
- BODROSSY Félix. *A plasztikus film*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953.
- BODROSSY Félix. „Volt egyszer egy plasztikus film”. In Németh Ferenc – Ludas M. László (szerk.): *Az Élet és Tudomány Kalendárium 1981*, Budapest, Hírlapkiadó Vállalat, 1980. 270–272.
- Dr. FEKETE Róbert Tamás, Dr. TAMÁS Péter, Dr. ANTAL Ákos, DÉCSEI-PARÓCZI Annamária. „3D megjelenítési technikák” *BME-MOGI*, 2014, hozzáférés: 2017.11.10.
http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop412A/2011-0042_3d_megjelenitesi_technikak/cho6so3.html
- GELENCSÉR GÁBOR: *Forgatott könyvek. Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben (vázlat)*. Apertúra, 2006, tél. Hozzáférés: 2020.10.28.
<https://uj.apertura.hu/2006/tel/gelencser-forgatott-konyvek-adaptaciok-az-1945-utani-magyar-filmben-vazlat/>
- KENYERES Ágnes. „Bodrossy Félix”. In *Magyar életrajzi lexikon*, szerkesztette KENYERES Ágnes, 105. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. Hozzáférés: 2018.01.14,
<https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/b-74700/bodrossy-felix-74C8C/>
- KISPÉTER Miklós. *A győzelmes film – Film, tudomány, művészet*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1938.
- KURUTZ Márton. „Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 36-38. City filmszínház,

³⁰ BODROSSY, „Volt egyszer...”, 270–272.

³¹ BODROSSY Félix, „Volt egyszer...”, 270–272.

³² SCHREIBER, „3D idehaza...”

- Szittya-filmszínház, Úttörő mozi, Toldi Plasztikus Filmszínház, Toldi mozi”. *Hangosfilm*, 2011., hozzáférés: 2018.01.14., <http://www.hangosfilm.hu/mozilexikon/budapest-v-city-szittya-uttoro-toldi>
- LÁSZLÓ Ibolya. „Magyar világszabadalom – Új lehetőség a színes rajzfilmgyártásban”. *Tolna Megyei Népszavás*, 1972. február 15., 4., hozzáférés: 2018.01.14. [https://library.hungaricana.hu/hu/view/TolnaMegyeiNepujsag_1972_02/?query=SZO%3D\(h%C3%A1rf%C3%A1s\)&pg=125&layout=s](https://library.hungaricana.hu/hu/view/TolnaMegyeiNepujsag_1972_02/?query=SZO%3D(h%C3%A1rf%C3%A1s)&pg=125&layout=s)
- NAGY Eszter, POLITZER Péter. „Variációk a harmadik dimenzióra”. *Filmvilág* 40, 1. sz. (1997): 48–50., hozzáférés: 2018.01.14. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cik_k_id=1379
- SCHDEEN, Jesse. „The history of 3D movie tech.” *IGN*, 2010., hozzáférés: 2017. 01.14. <http://www.ign.com/articles/2010/04/23/the-history-of-3d-movie-tech>
- SCHREIBER András. „3D idehaza – Magyar Dimenzió. Bodrossy Félix háromdimenziós mozgóképei. Balogh Tibor holotévéje. 3D – Made in Hungary”. *Filmvilág* 49, 7. sz. (2006): 51., hozzáférés: 2017.12.30. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8665
- TESZLER Tamás. „Mozipest. Toldi Mozi. Kísérleti láncolat”. *Filmvilág* 50, 11. sz. (2007): 44–45., hozzáférés: 2018.01.14. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=9169
- TJURIN, Sz. Oszipov. „Plasztikus Filmszínház született a Szovjetunióban”. *Élet és tudomány* 2, 2. sz. (1947): 61.
- VAJDOVICH Györgyi. „A magyar film az 1950-es években”. *Filmhu*, 2014. május 13., hozzáférés: 2018.01.17. <http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/korszakelemzesek/a-magyar-film-az-1950-es-evekben-filmtortenet-korszakelemzes.html>
- VALUSKA László. „Bodrossy és a 3D – A polárszűrő, az Agy és 2 füstölgő szem”. *Filmhu*, 2006. április 21., hozzáférés: 2017.12.26. <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/bodrossy-es-a-3d-beszamolo-szakma>
- Z. Kiss Endre. „A mozi-vászón mélységei”. *Élet és tudomány* 2, 26. sz. (1947): 61.

Drogszeánszok és lovasparádé. Vicsek Károly: *A zöld hajú lány* (Népszínház, Szabadka), 1981

OLÁH TAMÁS

A Vajdaságban manapság már kuriózumnak számít, ha egy színház nagyformátumú zenés előadásokat, operetteket vagy musicaleket tűz műsorra. Nincs ebben semmi meglepő, hiszen a tartomány magyar nyelven játszó színházainak társulati összetétele és technikai apparátusa csak igen súlyos kompromisszumok árán teszi lehetővé a nagyszámú szereplőt mozgató, élő zenét és változatos díszleteket követelő produkciók kiállítását. Ráadásul többnyire a játszóhelyek térbeli adottságai is gátat szabnak a nagyszabású elképzeléseknek. A vajdasági magyar nyelvű színjátszás második világháború utáni újjáéledése óta a társulatok közül egyedül a szabadkai Népszínház együttesének állt rendelkezésére nagyobb méretű, tekintélyes belmagassággal és megfelelő gépezetekkel rendelkező színpad, ám a város nagy múltú színházépületének állapota olyannyira leromlott a kétezres évek közepére, hogy tereit életveszélyesnek nyilvánították, majd – emblematikus oszlopait és utcai homlokzatát leszámítva – 2007-ben teljesen lebontották, hogy a semmiből építhessék újjá. Az építkezés – különféle okok miatt – azóta is tart, a próbák pedig immár több mint egy évtizede az egykori Mladost csipkegyár épületében folynak, kifejezetten méltatlan körülmények között.

Az énekes-táncos produkciók gyakori színrevitelét az is hátráltatja, hogy a Vajdaságban soha nem folyt zenés színészképzés. Természetesen az újvidéki Művészeti Akadémia színművész szakának tanrendjében az intézmény 1974-es megalakulása óta megtalálhatóak az énekórák, de a magas szintű ze-

nei- és énektudás nem elengedhetetlen feltétele a tanulmányok elvégzésének. Ám természetesen mindig voltak olyan prózai színészek, akiknek énektudása lehetővé tette, hogy az együttesek időről időre kielégíthessék a közönség zenés produkciók iránti oltahatatlan vágyát.

A könnyű zenés műfaj legjelentősebb vajdasági előadásai szinte kivétel nélkül a szabadkai Népszínházhoz köthetők. Ehhez persze hozzájárul az is, hogy az Újvidéki Színház és a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház műsorpolitikája eleve nem kedvez a felhőtlen szórakozást ígérő zenés daraboknak. Érdekes módon azonban az említett produkciók diadalmenete többnyire megelőzte az intézményesített színészképzés vajdasági megindulását, bemutatójuk a jugoszláviai magyar nyelvű színjátszás hőskorába esett.

Hitelt kell adnunk a színháztörténész Káich Katalin azon állításának, mi szerint közvetlenül 1945 után, az új szocialista társadalom kiépítésének éveiben elképzelhetetlen lett volna egy operett színpadra állítása az akkor még Vajdasági Magyar Népszínházban, hiszen az „a szocializmus építésének ideológusai szerint a népellenség műfaja volt.”¹ A színház működésének első hat évében ezért szinte kizárólag propagandadarabok és eszmei szempontból kifogásolhatatlan komédiák kerülhettek a publikum elé. Ám az 1951-ben bekövetkezett szervezeti átrendeződés műsorpolitikai átalakulást is ho-

¹ KÁICH Katalin, *A színész és a színjáték dicsérete* (Szabadka: Életjel Kiadó, 2016), 288.

zott magával.² Tény, hogy ebben az évben a közönség már Jacobi Viktor *Leányvásár* című operettjének is tapsolhatott, és Sulhóf József, a *Magyar Szó* kritikus szerint nem volt kérdés, hogy a darab bemutatásának köszönhetően a színház idővel újra „elfoglalja [majd] régi helyét a közönség kegyeiben.”³ A teátrum zenés komédiái és operettjei pedig a hatvanas évek végéig felülmúlhatatlan közönségsikereket értek el. Ha megvizsgáljuk a repertoárt, láthatjuk, hogy az ötvenes évektől kezdve a társulat a lehetőségeihez képest meglepően bátran válogatott az operettirodalom gyöngyszemei közül. Műsorra tűzték többek között a *Mágnás Miskát*, a *Marica grófnőt*, a *Gül babát*, a *Csárdáskirálynőt* és a *Denevért* is. Az elvitathatatlan közönségsiker ellenére számos beszámoló tér ki arra, hogy az ekkor még túlnyomó többségében amatőrökből álló együttes nem állt készen a nem csak színészi, de ének- és tánctudás tekintetében is komoly mesterségbeli tudást igénylő műfaj színrevitelére, és sokszor az alkalmi zenekarok játéka is hagyott kívánnivalót maga után. Dévavári Zoltán, a *Hét Nap* kritikus a tette szövé, hogy nagyon kiábrándítóan hat, ha a közreműködők közül csak ketten-hárman tudnak énekelni, az ének- és tánckar csak öt-hat tagú, a hivatásos statiszták helyett pedig csak „néhány műkedvelő cselleng a színpadon.”⁴ Azért meg kell jegyezni, hogy ebben az időben számos kiváló zenés-komikus tehetség is kitűnt a társulattól, mint például Petz Marika vagy Heck Paula, továbbá több tapasztalt magyarországi rendezőt és operettszínészt is sikerült a színházba csábítani egy-egy produkció erejéig.⁵

Az operett helyét 1965-től, az *Irma, te édes* bemutatójától kezdve fokozatosan vette át a musical. Olyan művészek rendeztek Szabadkán, mint Harag György (*Tigris a garázsban*, 1970), Seregi László (*La Mancha lovagja*, 1972) vagy Szinetár Miklós (*Kabaré*, 1978).⁶

Az együttes egyik legnagyobb visszhangot kiváltó zenés produkciója azonban minden bizonnyal *A zöld hajú lány* című, 1981. október 31-én bemutatott előadás volt, amelyet a plakátok az első vajdasági magyar rockoperaként hirdettek. Vicsek Károly az Újvidéki Televízió számára forgatott számos tévéfilm és néhány nemzetközi fesztiválon is szép sikert elérő nagyjátékfilm után először rendezett színházban. A szövegkönyvet jegyző, elsősorban novellistaként ismert Gobby Fehér Gyulának azonban nem voltak ismeretlenek a Népszínház kulisszái. 1981-ig három darabjának ősbemutatóját is láthatta a szabadkai közönség, és rövid prózai szövegei mellett minden vajdasági szerzőnél több drámája jelent meg nyomtatásban a hatvanas és hetvenes években. *A zöld hajú lány* zenéjét a szabadkai származású, Szarajevóban élő Lengyel Gábor szerezte, aki ekkor már Jugoszlávia-szerte ismert volt a bosznia-hercegovinai fővárosból indult rockzenekarával, a Teška industrijával.⁷ Lengyel egyébként fontos közvetítő volt a magyar és szerb (színházi) kultúrák között is. Éveken át dolgozott együtt a Budapesten működő Magyarországi Szerb Színházzal, s e közreműködésnek köszönhető, hogy 1994-ben, a balkáni konfliktus idején az *István, a király* mintájára Budapesten létrejött az első szerb rockopera, a *Farkasok pásztora* (Pastir vukova), amely az egyházalapító Szent Száva életét dolgozta fel elektromosgitár-kísérettel,

² Az intézményen belül innentől kezdve egészen 1985-ig egymástól független magyar és horvát (később szerbhorvát) társulat működik, az elnevezése pedig Népszínházra (Narodno Kazalište / Narodno Pozorište) módosul.

³ Idézi KÁICH, *A színész...*, 288.

⁴ KÁICH, *A színész...*, 295.

⁵ Az 1985-ös újabb szervezeti átrendeződés előtt az utolsó színre vitt operett *A mosoly országa* volt 1970-ben.

⁶ KÁICH, *A színész...*, 288–299.

⁷ Jelentése: Nehézipar (szerb).

és két évvel később Újvidéken kisebb botrányt kavart. Lengyel szerezte az első szerb operett zenéjét is. A *Zombor rózsájának* (Somborska Ruža) bemutatója Budapesten volt 1996-ban.

A *zöld hajú lány* nem jöhetett volna létre a legendás szerb balett-táncos és koreográfus, Petar Slaj (eredeti nevén Slobodan Petrović) közreműködése nélkül. Slaj honosította meg Jugoszláviában a dzsesszbalett műfaját 1977-ben, amikor tízéves kint tartózkodás után hazatért Párizsból, és Belgrádban megalapította saját balett-társulatát. Az előadás fénytervezője Saghmeister Zoltán volt, a diszkóesztétikát bátran felhasználó eklektikus kosztümökért pedig Kosta Bunuševac volt felelős. Mindenképpen meg kell még említeni a fémállványokból épített díszletet megálmodó műépítész, Hupkó István nevét, aki 1967-ben még műszaki vezetőként került a színházhoz, de a társulat számos jelentős előadásának látványvilágáért is felelős volt. Gobby Fehér és Hupkó egyébként együtt dolgozott Vicsekkel az 1979-ben bemutatott *Fekete glóbusz* című magyar nyelvű tévéfilmen is. A rockopera ötlete ebben az időszakban pattant ki a rendező és az író fejéből.⁸

Magától értetődő, hogy a főszerepeket éneklő színészek kiválasztása egy prózai társulattól igen nehéz és kockázatos egy ilyen nagy energiákat igénybe vevő zenés produkció esetében. Jónás Gabriella és Földi László kiváló énektudása azonban nagyszerűen ellensúlyozta az e téren olykor jóval gyengébb kollégáik hiányosságait, s nagyban hozzájárult a produkció sikeréhez. Érdekes azonban, hogy a női főszerepet eredetileg nem Jónásnak, hanem a szoprán Póka Évának szánták, Lengyel az ő magasabb hangjára írta a dalokat. Ám Póka az évadkezdést megelőző nyá-

ron, a szereposztást követően váratlanul Budapestre költözött, s Jónás csak közvetlenül a próbafolyamat megkezdése előtt csatlakozott a produkcióhoz.⁹

A kábítószerhasználó fiatalokról szóló rockopera témája szokatlanul bátornak tűnhet egy szocialista országban a nyolcvanas évek elején, ám nem előzmények nélküli. Miloš Forman azóta kultikussá vált *Hair* című filmjét az 1979-es amerikai premier után két évvel – azaz gyakorlatilag *A zöld hajú lány* bemutatásával egyidőben – kezdték el vetíteni a jugoszláv mozik. Az alapjául szolgáló 1968-as Broadway-musicalt azonban egy New York-i, egy londoni és egy stockholmi produkciót követően a világon negyedikként tűzte műsorra 1969. május 23-án a hírhedt belgrádi alternatív színház, az Atelje 212. A *Kosa* (Haj) című előadást több vajdasági színházban is elsőprő sikerrel játszották, de a kritikusok szerint a közönség jelentős része megbotránkozott az első felvonás végén megjelenő meztelen színésztesteken.¹⁰ A felháborodást keltő jelenet egyébként az eredeti amerikai produkcióban is látható volt, ott mindössze húsz másodpercig tartott.¹¹ A jugoszláv változat hasonló részletéről nincsenek számszerű adataink, de a leírások szerint a játszó „váratlan mozdulattal”¹² szabadultak meg ruháiktól a mit sem sejtő nézők előtt. Ez volt az első meztelen jelenet a jugoszláv színpadokon. A musical szövegének szerzői és az amerikai előadás főszereplői, Gerome Ragni és James Rado ott voltak a belgrádi premieren, sőt a fináléban a színpadra is rohantak, hogy együtt táncoljanak a színészekkel, és később egy interjúban

⁹ OROSZ, „Forog a kamera...”

¹⁰ KÁICH, *A színész...*, 106.

¹¹ N.N., „Phoenix Fright Wig Up On Hair; Many Mix-Up Calcutta”, *Variety*, 1970. augusztus 5., hozzáférés: 2019.01.15., <http://www.orlok.com/hair/holding/articles/HairArticles/Variety8-5-7od.html>

¹² KÁICH, *A színész...*, 106.

⁸ OROSZ Ildikó, „Forog a kamera. Interjú A zöld hajú lány készítőivel”, Pannon Televízió, 2016. december 20., hozzáférés: 2019.01.15., https://www.youtube.com/watch?v=MvYnp6zAC_c

azt állították, hogy a jugoszláv produkció volt a kedvenc feldolgozásuk, Belgrádban pedig nyoma sincs kispolgári előítéleteknek.¹³ Josip Broz Tito és felesége kétszer is látták az előadást.¹⁴ A meztelenséget tartalmazó jelenetet mindkétszer kihagyták, és katonai behívókat sem égettek a színpadon, de a stilizált droghasználatot nem érintette az öncenzúra.¹⁵ Egyébként a behívók elégetése miatt 1973-ban, megközelítőleg 250 előadás után betiltották a produkciót, azzal az indokkal, hogy rossz hatást gyakorol a fiatal sorkatonákra.¹⁶

A jugoszláv *Hair* mellett *A zöld hajú lány*-nak szabadkai előképe is van. 1970-ben – minden bizonnyal a belgrádi előadás sikerén felbuzdulva – a Népszínház magyar társulata Rade Pavelkić *Napfoltok* című drámája alapján már színpadra állított egy zenés produkciót a pályakezdő fővárosi rendező, Radoslav Lazić munkájaként. Pavelkić szövegének ősbemutatója „a nyugaton tomboló hippizmus mozgalmát, s annak néhány égtájunkon is végigvonuló enyhe megnyilvánulási formáját”¹⁷ mutatta be. Káich Katalin felidézi, hogy

a színpadi meztelenség ebben a produkcióban is hatáselem volt. Bár a színháztörténész szerint a drámát a hetvenes évek során több színház is sikerrel játszotta országszerte, a szabadkai előadás kizárólag elmarasztaló kritikákat kapott. Barácius Zoltán – aki 1959 óta a szabadkai társulat tagja volt, de a színház számos előadásáról írt beszámolót és kritikát – az *Üzenet* című folyóirat első számában Pavelkić szövegét gyengének, Albonyi Nagy György zenéjét pedig érzelmősnek nevezte, s bár – mint írja – a színjáték és a rendezés elfogadható volt, a szabadkai előadás csak „látszatsikert” ért el. Szövegében emlékeztet rá:

„A jó színháznak semmi köze a kordivathoz. [...] Csakis jó szerep és jó színész adhat jó előadást, mert még sehol sem volt példa arra, hogy a díszlet, a ruha vagy a meztelenség miatt ment be a közönség a színházba. Amennyiben mégis, akkor el lehet gondolkodni a színház jövőjén, s azon, hol kezdődik a varieté.”¹⁸

E sorok ismeretében különösen izgalmas, hogy Gerold László a tizenegy évvel későbbi rockopera premierjét „a jugó kommersz színház megszületésének” nevezi.¹⁹

A *zöld hajú lány* recenzensei tartózkodtak attól, hogy a Vajdaságban teljesen újnak számító műfajról és formajegyeiről véleményt formáljanak. A kifejezetten progresszívnek számító zenéről csak érintőlegesen ejtettek néhány – többnyire dicsérő – szót, s elsősorban a dalok szövegeivel foglalkoztak. Vicsek nagyszabású, szimultán képekre épülő rendezését a legkülönbébb szempontok

színpadokon (1945–1985) (Újvidék: Vajdasági Színházmúzeum, 2014), 82.

¹⁸ BARÁCIUS Zoltán, „Egy évad tanulságai”, *Üzenet* 1, 1. sz. (1971): 100–107., 105.

¹⁹ GEROLD László, *Drámakalauz* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1998), 193.

¹³ N.N., „Hair Around The World”, *Newsweek*, 1969. július 7., hozzáférés: 2019.01.15., <http://www.michaelbutler.com/hair/holding/articles/HairArticles/Newsweek7-7-69.html>

¹⁴ Állítólag 1970 szilveszterén el is énekelt vendégeinek a *Let the Sunshine In* szerb változatát, a *Daj nam sunca* című dalt.

¹⁵ Egyébként a szöveggönyv egyes aktuálpolitikai utalásait minden országban a helyi viszonyokhoz igazították. A belgrádi változat szövegében Mao Ce-tung és Albánia jelent meg ellenségként.

¹⁶ T. NJEŽIĆ, „Autorima »Kose« najviše se dopala beogradska verzija iz 1969”, *Blic*, 2010. január 31., hozzáférés: 2019.01.15., <https://www.blic.rs/kultura/vesti/autorima-kose-najvise-se-dopala-beogradska-verzija-iz-1969/3f95xhy>

¹⁷ KÁICH Katalin, *A kölcsönösség színpadtere. Délszláv drámairodalom a vajdasági magyar*

szerint igyekeztek megragadni, s bár többnyire egyetértettek abban, hogy a hol középserűnek, hol monumentálisnak nevezett produkció nagy erőket mozgató meg, a rendezői megoldásokat igen ellentmondásos jelzőkkel illették.

A *Magyar Szó* számára nem egy színházi szakújságíró, hanem a lap fotósa, Dormán László írt szubjektív beszámolót. Az alkalmi kritikus megjegyzi, hogy az előadásban megtalálható volt mindaz, amit a magaskultúrából „következetesen száműztünk, színházainkba be nem engedtünk”.²⁰ A kábítószerhez menekülő lány történetét nem tartja mindennapinak a Vajdaságban, s a szülők és gyermekek közötti áthidalhatatlan szakadék meglétére figyelmeztet.

Csordás Mihály az *Üzenet* című folyóiratban Vicsek rendezését ötletgazdagnak nevezi, de hozzáteszi, hogy Gobby Fehér „jól ellenpontozott szövegének”²¹ színrevitele valószínűleg meg sem történt. Mint írja „Vicsek az egymáshoz illeszkedő szimbólumok mozaikját alkotta meg, amelynek belső vérkeringése nem annyira teljes, hogy élni érezzük a legapróbb részleteket is”.²² Meggyőződése szerint az előadás motívumrendszere nem állt össze egésszé, de elismerően szól Lengyel Gábor zenéjéről, amely szerinte „kifejezésre juttatta a tartalom mélységeit”.²³ A kritikus kijelenti, hogy – a jugoszláviai droghasználók alacsony száma ellenére is – hitelesnek, valóságosnak látta a produkciót, s azt állítja, hogy a színpadon egy egész nemzet története jelent meg.

Franyó Zsuzsanna doktori értekezése A zöld hajú lányt fontos műnek tartja Gobby Fehér Gyula – „a legtermékenyebb vajdasági magyar drámaíró” – munkásságában, „mert

²⁰ DORMÁN László, „A zöld hajú lány”, *Magyar Szó*, 1981. november 5., 7.

²¹ CSORDÁS Mihály, „Három ősbemutató”, *Üzenet* 12, 1–2. sz. (1982): 79–83., 80.

²² CSORDÁS, „Három ősbemutató”, 80.

²³ CSORDÁS, „Három ősbemutató”, 80.

újat hozott, mást, többet [...], gazdagítva a kifejezési formákat.”²⁴ Sajnálata fejezi ki azonban, amiért az előadás a szöveg értékeinek megfelelő kivitelezés helyett az olcsó népszerűség csábításának engedett.²⁵

Csordás Mihály is arra hívja fel a figyelmet, hogy az előadás – nem hivatalos – hírvérese elsősorban arról tájékoztatta a nagyérdeműt, hogy a Népszínház művészei „attraktív diszkó műsort készítettek sztriptízzel, amelyben leghitelesebben a hivatásos diszkóénekes, Gucan Zvekanović” alakított.²⁶

Arról, hogy az előadás miként maradt meg a színházi és közösségi emlékezetben, igen sokat elárul Barácius Zoltán kilenc évvel a bemutató után megjelent ajánlója. 1990-ben a Szabadkai Városi Könyvtár filmklubja tűzte műsorra a rockopera tévéfilm-változatát, az ekkor már nyugalmazott színész pedig – aki maga is játszott egykor a produkcióban – a következőképpen reklámozta a vetítést a *Magyar Szóban*: „Az előadás mentes a durván sokkoló élményektől. A nagyobb hatásfok kedvéért a rendező beiktatott egy attraktív vetkőzőszámot, rituális drogszeánszokat és lovasparádét. Az alaptéma örök: a generációk harca.”²⁷

A premier harmincötödik évfordulóján Gobby Fehér Gyula egy televíziós interjúban – amikor a szövegkönyv keletkezéséről kérdezték – elmondta, hogy már korábban is írt novellákat kábítószerhasználó fiatalokról, s bár a drogfogyasztás nem volt – ahogy ő fogalmaz – „világégető” probléma Jugoszláviában, a híradásokból úgy tűnt, a drog gyor-

²⁴ FRANYÓ Zsuzsanna, *A jugoszláviai magyar dráma története 1948-tól 1995-ig*, doktori értekezés, kézirat, 1995. 78.

²⁵ FRANYÓ, *A jugoszláviai...*, 77–78.

²⁶ CSORDÁS, „Három ősbemutató”, 80.

²⁷ B. Z. [Barácius Zoltán], „A zöld hajú lány. A videotéka tévéfilmje”, *Magyar Szó*, 1990. augusztus 24., hozzáférés: 2019.01.15., <http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/displayimage.php?pid=9438&fullsize=1>

san terjed a nyugati városokban. Attól tartva, hogy az illegális élvezeti szerek a jugoszláviai fiatalok szélesebb csoportját is veszélyeztetik, egy kábítószerhasználó diáklány történetét alapul véve – akivel a szerző Újvidék egyik kórházában találkozott – megírta a darabbéli Éva történetét.²⁸

Elmondása alapján úgy tűnhet, hogy az előadásnak hangsúlyos prevenciós szándéka volt – s tény, hogy vajdasági magyar középiskolások tömegeit utaztatták szervezeten Szabadkára, hogy megtekinthessék az elhíresült produkciót –, mégsem állíthatjuk, hogy Vicsek rendezése bármiképpen moralizált volna. Bár a történet – a kronológiát felborítva – egy elvonón kezdődik, s az egyes jelene-tek akár lázálomszerű víziókként is értelmezhetők, a kábítószerélvezés nem a legerőteljesebb motívum az előadásban: csak alkalomadtán tűnik fel egy-egy marihuána-fogyasztó vagy tűhasználó a fiatalok mulatozása közben. Persze elképzelhető, hogy Gobby Fehér hangsúlyosabban tematizálta a narkotikumok veszélyeit eredeti drámájának szövegében, de abból a bemutatóig gyakorlatilag semmi sem maradt.²⁹ A szerző ugyanis eredetileg egy musical szöveggönyvét és az általa songoknak nevezett dalokat írta meg, ám a próbafolyamat során a prózai betétek közül csak a felnőttek – az apa, az anya és az addiktológus-szerető – alig néhány soros párbeszédei maradtak meg.³⁰ A próza megjelenése persze eleve kérdésessé teszi, hogy a jugoszláv közönség rockoperát látott-e 1981-ben, de ettől a terminológiai kérdéstől a beszélt mondatok alacsony száma miatt talán érdemes eltekintünk.

²⁸ A Vajdasági RTV riportja a 35 éves évforduló kapcsán. 2016. november 29., hozzáférés: 2019.01.15., <https://www.youtube.com/watch?v=ijvnEoG5Olc>

²⁹ OROSZ, „Forog a kamera...”

³⁰ OROSZ, „Forog a kamera...”

Az előadásban egyébként nem játszhattott élőben rockzenekar, mivel ezt a színház anyagi és technikai korlátai nem tették lehetővé. Ám meg kell jegyeznünk, hogy a vezetőség új, korszerű hangrendszert vásárolt ki-fejezetten a produkció számára. Minden dalt az erre a célra létrehozott Szabadkai Zenei Stúdióban rögzítettek, s a színészek a felvett zenei alapokra énekeltek az előadás során. Ehhez kénytelenek voltak mikrofonjaik több tíz méteres kábeleit maguk után vonni a színpadon, s olykor a zsinórpádlás felé nyúló fémvázakon is. A közreműködő zenészek neveit egyébként – ezt Dormántól tudjuk – egyetlen, a produkciót hirdető nyomtatvány sem közölte, csak a későbbi lemezkiadás borítóján szerepeltek.

Ha megvizsgáljuk az előadás dramaturgiáját, láthatjuk, hogy a várttal ellentétben nem tipikus bukástörténetről van szó. A fiatal szereplők nem az ártatlanságtól jutnak el a megsemmisülésig. Számukra már minden állandó, megváltoztathatatlan. A *zöld hajú lány* diszko-univerzumának pólusait a prózában beszélő, „skatulya-életet” élő szülők és a csak dalban megszólaló, „virágillatú” fiatalok konfliktusa rajzolja ki, holott egyetlen jelenetben sem találkoznak egymással. Vicsek képei és Slaj koreográfiái olyan valóságot mutatnak meg, amelyben törvényszerű, hogy a magukra hagyott tinédzserek tünékeny élvezetekbe menekülnek. Az Évát alakító Jónás Gabriella első dalában még a világban elfoglalt helyére kérdez rá, de pár pillanattal később már gyertyaláng felett melegíti kávéskanálnyi heroinadagját, s gyakorlott mozdulatokkal lövi be magát. Ahogy nincs fejlődés, nincs valódi egymásra találás sem. Ugyan Éva találkozik egy krisztusszákkal munkásfiúval – Földi László egy fehér ló hátán poroszkál be a színpadra –, szerelmük nem teljesedhet ki. A fiúval – miután arról énekel, hogy a világ becsapta – az őt korábban körbehordozó tömeg lesújtó kés-vagy tűszúrásai végeznek.

Bár ezt a korabeli kritikák általában figyelmen kívül hagyják, az előadásban kifejezetten hangsúlyos szerep jut a munkásosztály csalódottságának is. A fiatalok olykor – révületüket megszakítva – mellesnadrágot és munkavédelmi sisakot húzva hajtanak végre gyári munkákra emlékeztető mozdulatokat. Földi vezetésével azt éneklik, hogy semmi se jó úgy, ahogy van, s jobba kéne tenni. Mindenért apáikat okolják, s azt hangoztatják: nem tűnnek kantárt a hátukon. Kórusuk egy ponton egy utcai tüntetés menetelő tömegévé változik, amely az elégedetlenség kivehetetlenségig összemosódó szitokszavait skandálja. A kar nem sokkal később egy fehér zászlóval Delacroix *A szabadság vezeti a népet* című forradalmi festményét idézi fel. A „generációk harca” fokozatosan erőteljes politikai mondanivalóval gazdagodik. Valamivel később ugyanezek a munkaruhás fiatalok rabszolgaként húzzák vonják az apát alakító Albert János márványtömbre emlékeztető trónszékét, aki kategorikusan kijelenti, hogy lányára az iskola elvégzése után egy iroda és egy íróasztal vár majd. A szereposztás érdekessége, hogy Albert János és a feleségét a színpadon és a magánéletben is megformáló Albert Mária a társulat rangidősei, számos operettel és zenés-táncos alakítással a hátuk mögött. Ez szembetűnően megkülönbözteti játéktílusukat a többiek alakításától.

Mindenképpen ki kell még térnünk az előadás ikonikus „vetkőzőszámára”, elsősorban annak enigmatikussága miatt. Az ezt tartalmazó jelenet közben a megállás nélkül forgó színpadon fiatalok munkától és mulatozástól kimerült alakjai hevernek. Instrumentális gitárzene szól. A proscéniumon néhányan épp marihuánás cigarettát nyújtanak körbe, s miután átadják a szálát egymásnak, a japán kultúrából ismert három bölcsmajom emblematikus gesztusait idézik fel: felváltva fogják be fülüket, szemüket és szájukat, hogy ne hallják, ne lássák és ne szólják a rosszat. Időközben egy fiatal, feltu-

pírozott hajú nő jelenik meg a színen, aki hátat fordítva a közönségnek, akkurátusan szabadul meg ruhadarabjaitól. Amikor a forgószínpadon néhányan átmenetileg visszanyerik eszméletüket, a póre nőtestet megpillantva fejük úgy zuhan vissza a talajra, mint ha pisztolylövés érte volna őket. A lány egy pillanatban szembefordul a közönséggel, majd dühös pillantással, teljesen meztelenül lép eléjük. Megvetően végigméri őket, majd távozik a színpadról.

Jellemző, hogy a jelenet összetettségéből a színházi emlékezet csak Terék Júlia ruhátlan testét őrizte meg, akinek a neve egyébként nem is szerepelt a színlepton. A lány azért csatlakozott a produkcióhoz, mert a társulat egyik színésznője sem akarta elvállalni e botrányos számot, amely számos alkalommal nyíltszíni tapsot kapott.³¹

A *zöld hajú lány* a Vajdaságban korábban soha nem látott nézőszámot produkált. A számos vendégjátéknak köszönhetően – bár a tetemes költségek miatt csak egy éven keresztül volt műsoron – hozzávetőleg ötven ezer ember látta a jugoszláv tagállamokban, ahol eredeti nyelven, felirat vagy szinkronfordítás nélkül játszották.³² A nagy sikerrel való tekintettel az előadás dalait 1982-ben ötezer példányban jelentette meg bakelitlemezen a szarajevói Diskoton kiadó. A borító előlapján az előadás ikonikus Delacroix-parafázisa látható, a hátapon pedig egy színészekről készült csoportkép és Terék Júlia hasonlóan ikonikus vetkőzésének egyes fázisai egy tizenkét kockából álló sorozaton, mely a „jugó kommersz színház” megszületésére emlékeztet.

³¹ A Vajdasági RTV riportja...

³² BALÁZS Szilvia, „35 éves a *Zöld hajú lány*”, *Hét Nap*, 2016. december 19., hozzáférés: 2019.01.15., <https://hetnap.rs/cikk/35-eves-a-Zold-haju-lany-23704.html>

Bibliográfia

- A Vajdasági RTV riportja a 35 éves évforduló kapcsán. 2016. november 29., hozzáférés: 2019.01.15.,
<https://www.youtube.com/watch?v=ijvnEoG5Olc>
- BALÁZS Szilvia. „35 éves a Zöld hajú lány”. *Hét Nap*, 2016. december 19., hozzáférés: 2019.01.15., <http://hetnap.rs/cikk/35-eves-a-Zold-haju-lany-23704.html>
- BARÁCIUS Zoltán, „Egy évad tanulságai”. *Üzenet* 1, 1. sz. (1971): 105–107.
- B. Z. [Barácius Zoltán]. „A zöld hajú lány. A videotéka tévéfilmje”. *Magyar Szó*, 1990. augusztus 24., hozzáférés: 2019.01.15.,
<http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/displayimage.php?pid=9438&fullsize=1>
- CSORDÁS Mihály. „Három ősbemutató”. *Üzenet* 12, 1–2. sz. (1982): 79–83.
- DORMÁN László. „A zöld hajú lány”. *Magyar Szó*. 1981. november 5. 7.
- FRANYÓ Zsuzsanna. *A jugoszláviai magyar dráma története 1948-tól 1995-ig*. Doktori értekezés, kézirat, 1995.
- GEROLD László. *Drámakalauz*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1998.
- KÁICH Katalin. *A kölcsönösség színpadtere. Délszláv drámairodalom a vajdasági magyar színpadokon (1945–1985)*. Újvidék: Vajdasági Színházmúzeum, 2014.
- KÁICH Katalin. *A színész és a színháték dicsérete*. Szabadka: Életjel Kiadó, 2016.
- N.N. „Phoenix Fright Wig Up On Hair; Many Mix-Up Calcutta”. *Variety*, 1970. augusztus 5., hozzáférés: 2019.01.15.,
<http://www.orlok.com/hair/holding/article/s/HairArticles/Variety8-5-7od.html>
- N.N. „Hair Around The World”. *Newsweek*, 1969. július 7., hozzáférés: 2019.01.15.,
<http://www.michaelbutler.com/hair/holding/articles/HairArticles/Newsweek7-7-69.html>
- NJEŽIĆ, T. „Autorima »Kose« najviše se dopala beogradska verzija iz 1969”. *Blic*, 2010. január 31., hozzáférés: 2019.01.15.,
<https://www.blic.rs/kultura/vesti/autorima-kose-najvise-se-dopala-beogradska-verzija-iz-1969/3f95xhy>
- OROSZ Ildikó. „Forog a kamera. Interjú A zöld hajú lány készítőivel”. Pannon Televízió, 2016. december 20., hozzáférés: 2019.01.15.,
https://www.youtube.com/watch?v=MvyNp6zAC_c
- VICSEK Károly. *A zöld hajú lány*. Tévéfilm. Vajdasági RTV, 1982., hozzáférés: 2019.01.15.,
https://www.youtube.com/watch?v=MvyNp6zAC_c

Az Odin Teatret tréningje 1964-től 1976-ig

KOZMA GÁBOR VIKTOR

Módszertan

Az alábbi tanulmányban az Odin Teatret tréningjének színházesztétikai kontextusát vizsgálom 1964 és 1976 között.¹ Az említett időszakra, a társulat alapításától a tréningben kimutatható korszakváltásig, terjedelmi okok miatt szorítkozom, kutatásomban a tréning teljes történetét vizsgálom napjainkig. A dokumentumok feldolgozásánál az angol és magyar nyelvű forrásokat használom, valamint személyes tapasztalatomra támaszkodom. Ian Watson a 90-es évekig bezárólag tagolja az Odin tréningjének alakulását, amelynek határait a főbb változások képezik. Watsonnak kutatása során több párbeszédre és szélesebb dokumentáció feldolgozására nyílt lehetősége – többek között az olasz szakanyagok felhasználására –, megfigyelései többnyire pontosak és érzékenyen követik végig a tréning alakulását, így tagolását én is sorvezetőnek használom a tanulmányban más kutatók munkája mellett, akik a narratíva formálásában segítettek munkámat.² Az 1964-ben alapított társulat több mint ötvenéves története során a tréning a társulat szociális összetartásának és mun-

kamódszerének meghatározó szervezőeleme volt.³ A színház laboratóriumi koncepciója szerint a tréning is a folyamatos kísérletezés tere, ezért nem alakulhat ki egy rögzített tréning-metodika. A tréning és az előadások létrehozása folyamatosan hatottak egymásra, egyik inspirálta, segítette és újraértelmezte a másikat. A tréning funkciója, eszközkészlete, vezetéstechnikája és szerepe a társulat életében folyamatosan változott és változik napjainkig. Volt időszak, amikor a társulat közösen tréningezett, majd egyre inkább az egyéni tréningtechnika kialakítása vette át ennek helyét. Mondhatni ahány Odin-színész, annyi tréning. Az Odin gyakorlatát ezáltal nem lehet kialakult módszernek tekinteni, sokkal inkább egy folyamatosan változó idő- és tér keretnek, amely a laboratóriumi munka szerves részét képezi. Ennek részletezéséhez tehát korszakonként kell megvizsgálni a tréning alakulását.

Az Odin Teatret működése a kezdetektől fogva részletesen dokumentált.⁴ Habár az Odin Teatret összetartó elemei között Barba erős rendezői autoritása meghatározó, a színészek individuális tevékenysége legalább olyan számottevően van jelen a társulat életében. Általánosan azt látjuk, hogy egyfajta mesterkultuszból indul el az Odin története, amivel szemben a színészek a hetvenes évek-

¹ A szerző 2018–2021 között az MMA ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa.

² Ian WATSON, *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Teatret* (London: Routledge 1995); Adam J. LEDGER, *Odin Teatret – Theatre in a New Century* (London, New York: Palgrave Macmillan, 2012); Erik Exe CHRISTOFFERSEN, *The Actor's Way* (London, New York: Routledge 1993); Tatiana CEMI, *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity – Odin Teatret and Group Learning* (Melbourne: Creativity, Education and the Arts 2017).

³ Ian WATSON, *Towards...*, 71.

⁴ Odin Teatret Archive (OTA) honlapja, hozzáférés: 2020.09.05.

<https://www.odinteatretarchives.com/>; Lluís MASGRAU, „A Critical Bibliography of Eugenio Barba's Work”, nem hivatalos kiadás, OTA, 2011, hozzáférés: 2020.04.24.
http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_CRITICAL_BIBLIOGRAPHY_11.pdf,

től kezdődően egyre aktívabban fogalmaznak meg kritikát és önálló véleményt. Több színész jegyezte le és publikálta gondolatait mind az előadások, mind a tréning témakörében, át (Nagel Rasmussen,⁵ Carrieri,⁶ Varley⁷), valamint a fentebb említett kutatók közül többen rögzítették a színészek gondolatait, kiemelkedő Christoffersen interjúsorozaton alapuló munkája. Az színészek tapasztalataikat meghatározóan a go-es évektől teszik közzé, amikor a tréning legtöbb alapvető változása már végbement, és az egyéniesítés már évek óta tart. A memoár-jellegű, autobiografikus és az elemző dokumentumok nyelvhasználata között meghatározó különbség van. Barba folyamatosan törekszik saját munkája kapcsán önálló terminológiát teremteni, reflektálni az éppen aktuális, majd később a múltbéli tevékenységre. A kutatók elemző, kontextusteremtő, akadémikus nyelvhasználattal vizsgálják az Odin tevékenységét, míg a színészek hol Barba és Savarese színházantropológiai⁸ terminusaira, hol saját szókészletükre, hol egy összetett gyakorlati tapasztalatuk nyers megfogalmazására szorítkoznak.

A tréning-elemzéshez felhasznált szövegek viszonya egymáshoz összetett. Még a

⁵ Iben Nagel RASMUSSEN and Adriana PARENTE LA SELVA eds., *The Blind Horse – Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings*, (Hollandia: BoekenGilde, 2018)

⁶ Roberta CARRERI, *On Training and Performance* (London, New York: Routledge, 2014)

⁷ Julia VARLEY, *Notes from an Odin Actress – Stones of Water*, (London, New York: Routledge, 2011)

⁸ Szövegemben alapvetően a „színházantropológia” kifejezést használom, de bizonyos idézett szövegek magyar fordításai „Színházi Antropológia”-ként jelölik meg a diszciplínát. Úgy gondolom a „színházantropológia” megfogalmazás egyértelműsíti a tudományág elhatárolódását az antropológiától, ezért emellett döntök.

legélesebb véleménykülönbségeknél is van egyfajta erős személyes érintettség, amely egy összetett szubkultúra képét tárja elénk. Az Odin Teatret közössége egy családhoz hasonlítható, ahogy többször ez a szövegekben is megjelenik.⁹ A folyamatos együttélés és együtt töltött civil és munkaidő olyan szoros és összetett kapcsolatokat hoz létre, – beleértve a társulaton belüli házasságokat – melyen kívülről eligazodni nehézkes. A szövegek is ezt a rendkívül összetett szakmai és emberi viszonyrendszert mutatják.

Mivel a tréning sokszínű és a társulat tevékenysége szerteágazó, ezért nemzetközileg elismert kutatók éveken át rendszeresen látogatják a társulat eseményeit, hogy megfigyeljék és lejegyezzék a különböző technikákat, és feljegyezzék a különböző véleményeket. Én egy háromhetes kutatói utat valószínűsítem meg 2019-ben, melynek a Donald Kitt szervezte *Nordisk NidoLab Paraply Project* adott keretet. Ott tartózkodásom alatt Kitt tréning-workshopján és egy közösségi alkotás által készülő előadás próbafolyamatán vettem részt az Odin Teatret-ben. A személyes élmény és a történeti keretek összefoglalása ahhoz a módszertani döntéshez vezetett, hogy bár a társulat saját gyakorlatában gyakran külön kezeli a testi és hangtréning bemutatását (pl.: a 1972-ben készült videó felvételekben),¹⁰ saját írásom tekintetében együtt mutatom be a két tréninget, ezzel összetartozásukat és a tréninget átható holisztikus szemléletet hangsúlyozva.

⁹ Carreri arról számol be, hogy Barba az „Odin családnak” közös sírt bérelt, melyben tizenkét hely van, de tovább bővíthető szükség esetén. CARRERI, *On Training...*, 157.

¹⁰ Torgeir WETHAL, *Physical Training at Odin Teatret*, (DVD) 1972. TORGEIR WETHAL, *Vocal Training at Odin Teatret* (DVD), 1972.

A tréning kontextusa
 1964–1968 – A közös tréning időszaka

Az Odin Teatretet Eugenio Barba alapítja 1964 október 1-én Osloban, Norvégiában. Az alapítást meghatározó körülmények bemutatásához röviden ismertetem a társulatalapítás előzményeit. 1960-ban elnyeri az UNESCO ösztöndíját, amivel Lengyelországba megy tanulni. Barba, állítása szerint 1959-ben látja Andrzej Wajda *Hamu és gyémánt* című filmjét, ami olyan erős hatással van rá, hogy mély megismerési vágy fogja el a lengyel kultúra iránt.¹¹ A Varsói Egyetem hallgatójaként egy évet foglalkozik színházzal – tanul lengyelül ez időben, előadástervezetét pedig franciául készíti el,¹² majd az akkor még kevésbé ismert Jerzy Grotowski opolei társulatához, a Teatr Laboratoriumhoz csatlakozik asszisztensként. Az első pár hónapban egyszerű megfigyelőként vesz részt a próbákon, azonban az *Akropolisz* (1962) című előadáshoz már ő készíti a hangmontázst. Barba számára szemléletformáló a Grotowski mellett töltött időszak, mind a színházi gondolkodásmódja, mind a tréning technikájának szempontjából. Barba lengyelországi rendezőszakos tanulmányait sohasem fejezi be, azonban ő írja az első Grotowski-ról megjelent könyvet.¹³ Barba 1963-ban hat hónapra Indiába utazik, ahol a legmeghatározóbb élményének a keralai kathakhali iskolának megfigyelése bizonyul.¹⁴ Barba elsőik között jegyzi le az akkor Európában még

ismeretlennek számító előadói műfajt, melyet később Grotowskinak is bemutat. 1964-ben Barba visszatér Osloba, ahol megalapítja az Odin Teatret-et.

A társulat színészeit Barba olyan fiatalokból válogatja össze, akiket nem vettek fel az oslói színházi iskolába, a Statens Teaterskoléba. A néven kívül semmivel nem rendelkezik a fiatal csapat: nincs állandó próbaterük, anyagi támogatásuk és a színészeknek nincs színházi előképzettségük. A társulat mindössze öt főből áll ekkor.

Mivel a társulat civilekből áll, a tréning, mint az önképzés eszköze a kezdetektől meghatározó szervezőeleme a csoportnak. Az Odin tréningjének első időszaka tehát autodidaktikusnak mondható. A társulat tréningjére erős hatást gyakorol Barba Grotowski mellett szerzett tapasztalata. Watson leírása szerint a társulat tagjai civil munkákból tartják fenn magukat, és heti három éjszaka tréningeznek. Az első hetek során a színészek korábbi tapasztalatait felhasználva egymást tanítják balettre, tornára és pantomimre, majd Barba ketté osztja a tréninget, és elkezdte alkalmazni azokat az akrobatikus gyakorlatokat, amelyeket Lengyelországban figyelt meg.¹⁵ Ezek közül az egyik emblematikus gyakorlatsor, a *Macska* [Cat], már ekkor az eszközkészlet részét képezte.¹⁶ A Macska-gyakorlatnak több változata él jelenleg. A gyakorlat kidolgozását a Teatr Laboratorium munkásságához köthető. A gyakorlat egyaránt dolgozik a jógaászana-szerű pózokkal (lefele és felfele néző kutya póz), a testközpont¹⁷ intenzív mozgatásával, illetve folyamatos belső képek létrehozásával.

¹¹ Eugenio BARBA, *Hamu és gyémánt országa*, Fordította: REGÖS János és PÁLYI András. (Budapest: Nemzeti Színház Nonprofit Zrt., 2015) 19.

¹² BARBA, *Hamu és...*, 19–20.

¹³ Eugenio BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto* (Marsilio: Padova), 1965.

¹⁴ Eugenio BARBA, *The Moon Rises from the Ganges – My journey through Asian Acting Techniques*, (Holstebro, Malta, Wrocław, London, New York: Routledge) 2015, 46–74.

¹⁵ WATSON, *Towards...*, 43.

¹⁶ WATSON *Towards...*, 43.

¹⁷ A testközpont [centre of gravity] koncepciói közül jelenleg a Katsuko Azuma által megfogalmazott definíciót használom, melyet Barba is idéz. A testközpont a köldököt és a farokcsontot összekötő egyenes felezésénél található. Eugenio BARBA és Nicola SAVARESE,

Barba folyamatosan bővíti a tréning eszköztárát, felhasználva a kathakali iskolában legjegyzett technikákat. A fizikai gyakorlatok mellett Barba Mejerhold és Sztanyiszlavszkij írásait, valamint nó és kabuki színházról készült fotókat tanulmányozza a színészekkel.¹⁸ Mejerhold munkájától inspirálva etűdöket, rövid néma jeleneteket hoznak létre, melyek fizikai akciók soraiból állnak. Az etűdöket két év után elhagyja a társulat a gyakorlatából.

Watson azt állítja, hogy a társulat saját tréning-gyakorlatokat is létrehoz ez időben, ilyenek például a rövidbotos gyakorlatok. Nem tudni, hogy Barbának milyen mértékben volt ekkor a mejerholdi biomechanika tréningjéhez hozzáférése, de fontos megjegyezni, hogy egyes elemzők leírása szerint már Mejerhold is alkalmaz rövidbotos gyakorlatokat színészeivel.¹⁹

Az improvizáció már ebben az időszakban megjelenik a tréningben és az alkotói folyamat során, habár akkor még teljesen realista helyzetgyakorlatokkal kísérleteztek. Laukvik állítása szerint első improvizációs szituációja egy képzeletbeli torta elkészítése volt.²⁰ Watson, más színészek visszaemlékezése alapján arról számol be, hogy a képmunka is megjelenik már ekkor: képzeletbeli képek által segítik meg a fizikai akciókat a tréning során. Például a színészeknek egy sűrű erdőn keresztül, falevélen lépkedve kell áthaladni a gyakorlat alatt.²¹

Barba a vokális tréninget a társulat életébe csak az első hónap után vezeti be.²² Nem a klasszikus hangképzés szerint fejlesztik vo-

kális kapacitásukat, hanem a Grotowskitól tanult gyakorlatok alapján. Öt különböző rezonátor működését vizsgálják holisztikus megközelítés szerint: a hát, a fejtető, a száj, a mellkas és a hasi rezonátort.²³ Amint a színészek képesek voltak tudatosan irányítani a rezonátorok működését, elkezdtek szöveggel dolgozni, és más testrészek rezonátorként való használatával kísérleteztek (kezek, vállak, térdek).²⁴

A társulat továbbá többek között Yma Sumac, Louis Armstrong és több távol-keleti előadói forma (pekingi opera, nó, kabuki) hangfelvételein vizsgálja a hangszín [tone], árnyalat [timbres], hangmagasság [pitch] és intonáció használatát. Olyan gyakorlatokat hoznak létre, amelyek a nonverbális hangadásra [vocale] épülnek.²⁵

1965-től már reggel kilenctől este öt óráig próbál a társulat, amelynek eredményeképpen még abban az évben megtartják első bemutatójukat, az *Ornitofilenet*. Arra vonatkozó információt, hogy minek hatására tudtak rendszeresebben dolgozni, nem találtam. Ahogy Chemi lejegyzí Barba visszaemlékezését, 1966-ban az egyik előadást követően Cristian Ludvigsen színházrendező és az Aarhusi Egyetem (Dánia) tanára meghívja a társulatot, hogy játszanak az aarhusi diákok számára. Az előadás sikeres fogadtatása után a holstebrói városvezetés felajánl egy város széli farmházat a társulatnak, amelyet próbahelyként tudnak használni, amennyiben Dániába költöznek.²⁶ Barba elfogadja az ajánlatot és 1966 júniusában az Odin Holstebroba költözik, azonban az öt színészből mindössze három dönt úgy,²⁷ hogy Barbával tart.²⁸

A Dictionary of Theatre Anthropology – The secret art of the performer, (London, New York: Routledge, 2006), 17.

¹⁸ WATSON, *Towards...* 44.

¹⁹ Robert LEACH, „Meyerhold and Biomechanics” in: *Actor Training*, ed. Alison HODGE, 26–42 (London, New York: Routledge), 33.

²⁰ CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 30.

²¹ WATSON..., 44.

²² WATSON..., 63.

²³ Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, eds. Eugenio Barba, (New York: Routledge 2002), 34–36, 153–155.

²⁴ WATSON *Towards...*, 63–64.

²⁵ WATSON *Towards...*, 64.

²⁶ CHEMI, *A Theatre...*, 17–18.

²⁷ LEDGER, *Odin Teatret...*, 1.

²⁸ WATSON *Towards...*, 2.

Közülük Torgeir Wethal haláláig (2010), Else Marie Laukvik mai napig tagja az Odinnak. Barba leírja, hogy a Dániába költözés jelentős változásokkal jár, többek között, hogy nem tudták tovább játszani előző előadásukat, így előadói tevékenység híján az Odin megváltoztatja öndefinícióját: *Inter-skandináv színházi laboratórium a színész művészetéért* [*Inter-Scandinavian Theatre Laboratory for the Art of the Actor*], avagy röviden *Nordisk Teaterlaboratorium* (NTL).²⁹ Barba tisztában van azzal, hogy praktikus körülmények miatt nem fognak tudni naponta játszani (nincs elég néző, a színészek nem beszélik a nyelvet, neki nincs elég rendezői tapasztalata, hogy gyors ötlettel rukkoljon elő), de meg kell értetnie a polgármesterrel is, hogy ez miért van így. Ezért definiálja a társulatot először laboratóriumnak,³⁰ aminek keretében összetett nemzetközi oktatási és kulturális tevékenységet vállalnak. Barba derűs visszaemlékező hangulatú interjúban számol be erről az eseményről, amely azonban közelebbről megvizsgálva megmutatja a társulat kényszerhelyzetét. Az Odin továbbra is anyagi gondokkal küzdött Osloban, és nincs előttük valódi perspektíva, így a holstebro-i felkérés több, mint kapóra jött számukra.³¹ A Grotowskinál tapasztaltakat felhasználva Barba a laboratóriumi munkát mindenekelőtt a rendszeres didaktikai tevékenységben valósítja meg, melynek csak egy része a társulat tréningje. Barbának és az NTL-nek ebben az időben olyan összetett modellt kell kidolgozni, melynek, habár alapjául szolgál a Teatr Laboratorium, mégis túlmutat annak tevékenységi körén. A Skandináv Workshopok megszervezésével, a folyamatos kiadói tevékenységgel, a nemzetközi tapasztalatcserék és a barterek szervezésével egyaránt igyekszik az

NTL azt az űrt pótolni, amit a rendszeres előadói tevékenység hiánya keltett.

Dániában Barba új színészeket toboroz. Az elsők között, 1966-ban csatlakozik Holstebroban Iben Nagel Rasmussen, aki lejegyzí, hogy akkor az épület még egy az egyben mezőgazdasági termelésre volt kialakítva.³² A színészek továbbra is tanítják egymást, de ez az első alkalom, amikor kialakul a tanító-tanítvány reláció a színészek között. Wethal az akrobatikus és izomkoordinációs gyakorlatokért felel, Laukvik és Grimnes pedig színházi- és mozgás etűdöket tanít. Barba ekkor különös hangsúlyt fektet a tréning megfigyelésére, kidolgozására. Összehasonlító elemzést végez az Odin által gyakorolt tréning és a keleti technikák között, melynek részeként a kathakhali gyakorlatok adaptálásán dolgozik.³³

A Dániába költözéssel kezdetét veszi a színészek közötti többnyelvűség: „a nyelv központi kérdéssé vált.”³⁴ A multinacionalitás később csak bővül, és tekintve, hogy az Odin előadásait később sokszor olyan helyen játsszák, ahol egyik skandináv nyelv sem ismert, például Olaszországban, ez a „nyelv újraértékeléséhez vezetett, mind az előadásokban, mind a tréning során.”³⁵ A társulat a színész expresszív potenciálját kutatja. A társulaton belül a kommunikáció többnyelvű. Carreri arról számol be, hogy küzd azzal, hogy az étkezéseknél norvég és dán nyelven kommunikálnak a kollégák, amit ő nem beszél.³⁶ Varley leírása szerint Tage Larsentől tanul dán nyelvet a '70-es években, de angolul továbbra is kommunikálnak.³⁷ A multikulturális és multilingvisztikus közegben feltételezhető, hogy mindig az aktuális közös nyelvet használják az alkotók.

²⁹ Eugenio BARBA, *The Floating Islands*, (Holstebro: Drama), 1979, 15.

³⁰ CHEMI, *A Theatre...*, 17–18.

³¹ WATSON *Towards...*, 2.

³² CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 51.

³³ WATSON *Towards...*, 45–46.

³⁴ WATSON *Towards...*, 64.

³⁵ WATSON *Towards...*, 64.

³⁶ CARRERI, *On Training...*, 18.

³⁷ VARLEY, *Notes from...*, 163.

A nyelv a hangtréning központi elemmé válik.³⁸ Barba egyfajta mesterséges biztonságérzet megteremtését hangsúlyozza, ami lehetővé teszi, hogy a szöveg természetesen áramoljon ki. „El kell hárítanunk a szöveg objektív gátjait, amik akkor jelenhetnek meg, ha valaki kényszeríti magát, hogy emlékezzen a szövegre.”³⁹ Barba gondolatlan jól megfigyelhető Grotowski szemléletformáló hatása, a *via negativa* pedagógiai módszere: nem (először) fejleszteni kell a színész munkáját, hanem elhárítani a expresszivitás gátjait.⁴⁰ Az idegennyelvű közegben elsősorban nem a nyelv értelmére helyezik a hangsúlyt a tréning során, hanem a paralingvisztikus elemekre: ritmus, hangszín, csönd, tónus, hangereő, intonáció. Watson beszámol arról, hogy Nagel Rasmussen ebben az időben különösen érdeklik Dario Fo nyelvi felfedezései és elkezd egy saját nyelvet „létrehozni” dán, norvég és svéd szavakból. A társulat többi tagja is követi példáját más nyelvekből merítve, így a tréning egyik állandó gyakorlata lesz a kitalált, halandzsza nyelvvel való közlés, amely az értelmi kifejezés helyett a nyelv zeneiségére, és az érzelmi kifejezőerejére irányítja még jobban a csoport figyelmét.⁴¹ A hangtréninget feldolgozó metodikai filmen Nagel Rasmussen bemutat egy gyakorlatot, melyben két másik kollégáját egy halandzsza nyelven kántálva irányítja a térben.⁴² A partnerek a gyakorlat elején háttal helyezkednek el a színésznőnek. Nagel Rasmussen hangadására mozogni kezdenek: erősebb hangadásnál a partnerek távolodnak, lágyabb hangoknál közelednek, míg a magasabb hangoknál feszesebb, térben magasabb elhelyezkedést vesznek fel, mélyebb hangoknál pedig

lágyabb, vagy a földhöz közelebb pózba gőnyednek, vagy lefeksznek. A gyakorlat során nem a kimondott szavak jelentése, hanem azok zeneisége mozgatja a partnerek testét.

1966 júliusában Barba workshop vezetésére hívja meg Grotowskit és vezető színészt Ryszard Cieślakot. Ezzel a kurzussal kezdődik meg a Skandináv Workshopok sorozata. Az *OTA* dokumentációjából megfigyelhető, hogy nem kizárólag az Odin színészei vesznek részt a kurzusokon, hanem a workshopokat megnyitják az érdeklődők számára. Az Odin a Skandináv Workshopokon, saját tanítasikon és később az *ISTA* találkozón keresztül kerülhet kapcsolatba több leendő tagjával, illetve ezáltal is kiterjedt külföldi kapcsolrendszerét épít ki.⁴³ 1966-tól 1969-ig Grotowski minden évben tart workshopot Holstebróban más-más szakemberrel együttműködve.⁴⁴ 1966 és 1972 között az Odin és az NTL főleg kulturális tevékenységek szervezése miatt elfogadott Holsterbroban és Dániában.⁴⁵

1966-ban Watson leírása szerint a lengyel alkotók aktuális kutatásaik tapasztalatait osztják meg az Odin Teatret tagjaival a pszichofizikalizáció technikájával és a több gyakorlat összefűzésének technikájával kapcsolatban.⁴⁶ A pszichofizikai gyakorlatok szempontjából Grotowski társulata ebben az időben a külső impulzus által kiváltott belső reakció mozgásra gyakorolt hatásával kísérletezik.⁴⁷

⁴³ Odin Teatret Archive, „*Scandinavian Activities Organised by Holstebro*”, 2004, hozzáférés: 2020.04.18.

http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/SCANDINAVIAN_ACTIVITIES_ORGANIZED_HOLSTEBRO.pdf,

⁴⁴ Odin Teatret Archive, „*Scandinavian...*”

⁴⁵ Ferdinando TAVIANI, „Bird’s Eye View” in *The Floating Islands* (Holstebro: Odin Teatret Forlag, 1979), 16.

⁴⁶ WATSON *Towards...*, 47.; GROTOWSKI, *Towards...*, 193.

⁴⁷ GROTOWSKI, *Színház és...* 96–105.

³⁸ CARRERI, *On Training...*, 129.

³⁹ Eugenio BARBA, „Beyond the Floating Islands”, in *Performing Arts Journal*, 1986, 53–54.

⁴⁰ JERZY GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford.: PÁLYI András (Pozsony: Kalligram, 2009), 11.

⁴¹ WATSON *Towards...*, 65.

⁴² WETHAL „*Vocal Training...*”.

A különböző gyakorlatok egymáshoz illesztéséből kialakulnak az Odin tréningjének egyik meghatározó elemei, a *kompozíciós gyakorlatok*. A kompozíció szó, ahogy Barba is rámutat, összefűzést jelent, ezáltal nagyon sokféleképpen értelmezhető a fogalom.⁴⁸ Ledger szerint a kompozíciós gyakorlatok tudatosan egymáshoz fűzött mozgáselemek.⁴⁹ Barba máshol a kompozícióra, mint jelenet értékű összefűzésre, a dramaturgia montázszerű szerkesztésére hivatkozik, ami szöveget, játékokat, lazzikat stb. is tartalmaz.⁵⁰ Kompozíciónak számított például, amikor különleges járásformákkal kísérleteznek, vagy egy kép vezeti a mozgásban, példának hozza, hogy úgy mozog a teremben, mint egy madár, vagy ha egy jelmezzel deformálják el testüket.⁵¹ Laukvik a fő kompozíciós tanár az 1970-es években az Odinban.⁵² Ahogy leírja, a színészek különböző gyakorlatsorokat hoznak létre, az egységes tréning egyre inkább dekonstruálódik, így az egységes tréning időszakának az első néhány év tekinthető.

1968-ban a társulat számára tréninget tart az olasz bohócduó, a Colombaioni Brothers.⁵³ A kezdetleges mozgóképtechnikai eszközökkel, de elkészült felvételen megfigyelhető, hogy három technika jelenik meg a workshopon: a nonverbális-, alapvetően helyzetkomikum technikái, akrobatikus elemek és színpadi harc. A nonverbális komikum bohócutűdők létrehozását jelenti. A felvételen a bohócduó azt tanítja, hogy mi a technikája annak, hogy sérülés nélkül játsszák el a részt-

vevők, hogy fel akarnak lépni egy asztalra, lecsúszik a lábuk, majd beütik a fejüket. Az akrobatikus elemek között a hátraszaltó, a tigrisbukfenc, valamint a széssel való hátraesés is megjelenik. A színpadi harc tekintetében a pofon eljátszásának technikáját tanítják. A workshop tehát alapvetően képességfejlesztésről, alkalmazott színpadi mozgás technikájának elsajátításáról szól.

1968–1972 – Egyéni ritmus és erőnléti tréning

Barba folyamatosan jelen van ebben az időben a tréningeken és figyeli a színészek munkáját, amely alapvetően ekkor még a képességfejlesztésből áll, és a társulat koncepciózusan szétválasztja a tréninget és az előadás próbáit. Fontos ugyanakkor leszögezni, hogy a tréning milyensége – intenzitása, gyakorlatainak jellege – már párhuzamba kerül az előadásban végzett színészi feladattal.⁵⁴ Az egyéni különbségek véleménye szerint nemcsak a gyakorlatok összeállításában rajzolódni ki, hanem mindenekelőtt a színészek egyéni ritmusában.⁵⁵ Barba következtetése, hogy a tréning csak egyéni lehet. A tréning ebben az időben, habár felhasználja a meglévő eszközkészletet (akrobatika, gimnasztika, utánczott harchelyzet stb.), mégis az egyéni ritmus kialakítására fókuszál. Az 1970 körül érkező színészeknek, mint Tage Larsennek is, csak a teljes eszközkészlet elsajátítása után nyílik lehetősége az egyéni kompozíciók létrehozására és a saját ritmus kutatására.⁵⁶ E kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy a tréning a betanulástól vagy a gyakorlatok eszközkészletének a készség jellegű birtoklásától számítható. Nehéz egyértelműen állást foglalni a témában, hiszen egy olyan

⁴⁸ BARBA and SAVARESE, *A Dictionary of...*, 178.

⁴⁹ LEDGER, *Odin Teatret...*, 67.

⁵⁰ BARBA, „*Beyond the...*”, 101.

⁵¹ CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 55. Nagel Rasmussen számol be erről az időszakról.

⁵² Watson, *Towards...*, 48.

⁵³ Odin Teatret Archive, *Fragments from Colombiani Brothers' Clown Seminar*, 1968, hozzáférés: 2020. 04. 28.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZLX3zoG4EFA>,

⁵⁴ Eugenio BARBA, „The Ghost Room”, transl. Judy BARBA, in *Contemporary Theatre Review* vol. 19, n. 2. (2009), (London: Routledge), 216.; BARBA, *The Floating...*, 72.

⁵⁵ BARBA, „*Beyond the...*”, 59.

⁵⁶ WATSON *Towards...*, 48.

összetett eszközkészlet, mellyel az Odin is dolgozik nehezen behatárolható, így nincs egy pont, amikor a tréningező az „egészet” elsajátította. Általában a tutor vagy a mester véleménye határozza meg az következő fázisba való átlépést. Alapvetően az, hogy melyik pillanattól számítjuk a tréning kezdetét a tréning fogalmára defintív hatással bír. Az új tagok betanításában mindig először a készségek és eszközkészletek tökéletesítésére törekedtek és utána keresték az egyéniesítés formáit és lehetőségeit. „[A gyakorlatok] mesteri szintre fejlesztése, három-négy gyakorlat kis hullámba való összefűzése, az egyéni ritmussal való munkának biztosít abszolút szabad teret.”⁵⁷ Ledger szerint a gyakorlatok összeállítása, ez a fajta kompozíciós munka és azok színész általi leigazolása a Odin tréningjének kulcsfontosságú eleme.⁵⁸

A felfedezés az elsődleges szempont az Odin tréning gyakorlatában, amit később is megőriz a társulat. Nem egy fizikai gyakorlat tökéletesre fejlesztésén van a hangsúly, hanem a folyamatos fejlődésnek az igénye és célja vezeti a társulat tréningjét. A gyakorlat elsajátítása mindig az első lépés, amely után a felfedezés, kísérletezés, ilyen szempontból a laboratóriumi munka fázisa kezdődik el. Barba egyenesen megkérdőjelezi, hogy mi értelme egy elsajátított dolgot ismételni. A folyamatos próbatétel és kihívás felől értelmezi a gyakorlatok jelentőségét, amely során a színész a teljes jelenlétre való képességét teszi próbára.⁵⁹ Ezt a gondolatot korábban Grotowski is hasonlóképpen fogalmazza meg.⁶⁰ A két alkotó tréningfelfogásában tehát elválik gyakorlás és az ismétlés. A gyakorlás, amely a fejlődési folyamatban repetitíven végzett tevékenység, míg az ismétlés a már tudott dolog újra csinálása. A két tevékenységet nehéz alkotóként elválasztani, fo-

lyamatos önreflexiót követel meg és alapvetően mentalitásbeli különbséget látunk a kettő között. Ha egy akrobatikus elemet ugyanúgy, rutin szerűen ismételi a tréningező, akkor az Barba és Grotowski meglátásában az értelmetlen, de ha ugyanannak az elemnek könnyebb végrehajtását, különböző belső megéléseit, egyszerűsítését vagy bármilyen olyan jellegét kutatja, ami által fejlődhet, az támogatott tréning.

Laukvik elbeszélése szerint az 1969-ben bemutatott *Ferai* című előadásuk előtt egyfajta erőnléti tréningre változik a gyakorlatuk, ami mellett jelen van a kompozíció, lassúmozgás-gyakorlatok és egyénileg is tréningeznek.⁶¹ Wethal szerint a társulat ebben az időben azt ismeri fel, hogy bizonyos „lelki kiséket” kezdenek el alkalmazni az érzések kifejezésére, ami negatív módon befolyásolja őket munkájukban. Ekkor döntenek úgy, hogy egy fizikailag sokkal megterhelőbb irányt szabnak gyakorlatuknak, olyat, „mint az atléták edzése: fizikai gátakon való felülkerekedés, az eredmény javítása, fejlesztése.”⁶² Wethal visszatekintve szkeptikus azzal kapcsolatban, hogy ez bármire hasznos lett volna a társulat számára, meglátása szerint agresszívvá tette a *Ferai* produkció a színészeit és belső versengést hozott létre, bár elismeri, hogy ez a fajta tréning többeknek egyfajta pszichés kondicionálásként működött.

A 1970-es évek elején társulaton belül az egyéni ritmus felismerésével egy időben egyfajta indirekt lázadás is elkezdődik a megterhelő fizikai tréninggel szemben, ami azonban nem változtat a munka menetén: napi tizenkét órát át dolgoznak heti hat napon át, aminek a fele az újonnan érkezettek betanítása, másik fele az egyéni munka.⁶³

Watson Barbával készített interjúja alapján azt állítja, hogy a hosszú munkaórák során Barba azt figyelte meg, hogy nem csak a szí-

⁵⁷ BARBA, „Beyond the...”, 51.

⁵⁸ LEDGER, *Odin Teatret...*, 67.

⁵⁹ BARBA and SAVARESE, *A Dictionary...*, 278.

⁶⁰ GROTOWSKI, *Towards...*, 244.

⁶¹ CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 34

⁶² CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 48.

⁶³ WATSON *Towards...*, 48–49.

nészek fizikai állóképessége fejlődött, hanem kialakult egyfajta izomtudat [muscular psyche] a hosszú, megterhelő munka során. Ennek fő kulcsa a kitartás, a nehézségeken és holtpontokon való túllendülés. Az izomtudat „a színészekben kialakuló szomatikus állapot, ami azáltal jön létre, hogy hosszabb ideig feszegették a fizikai határaikat (...) és amely állapotban olyan áttöréseket értek el fizikai munkájukban, amelyet más helyzetben képtelenek lettek volna megvalósítani.”⁶⁴ Az 1970-es években a tréning a közös eszközkészletből építkezik, közösen zajlik, de a színészek az egyéni montážsaikkal, kompozícióikkal dolgoznak.⁶⁵ Nagel Rasmussen úgy értékeli, hogy a gyakorlatok nem szolgálják megfelelőképpen a fejlődését, így egyéni kutatásba kezd 1969–70 körül.⁶⁶

1970 körül, hasonlóképpen a test tréningjéhez, a hang edzése is a kollektívtól az egyéniesítés felé halad: a vokális individualitást vizsgálja a társulat. Szintén hasonlóság a két tréning között, hogy a hang kapcsán is vizsgálják az akció-reakció kapcsolatát, a stimulusok hangformáló erejét és azt, miként képes egy fizikai gesztus módosítani a hangadást. Ennek egyik példája az a gyakorlat, amikor a vezető (Barba) azt kéri a tréningezőt, hogy végezzen nonverbális hangadást, amely során az ő kitartott tenyeréhez próbálja küldeni a hangot. Barba folyamatosan változtatja kezének helyzetét így annak távolságához és térbeli helyzetéhez próbálják a tréningezők igazítani a hangadás milyenségét: a közeli pozícióknál intimebb hangadást végeznek, a távoli helyzeteknél expresszívabbat, illetve attól függően, hogy mely testrészhez van

közelebb a tenyér, ahhoz mérten próbálják rezonátorait bevonni a hangadásba.⁶⁷

Szintén része a hangtréningnek a képzelet és a hangadás vizsgálata.⁶⁸ A hangcselekvés [vocal action] gyakorlatát Barba a testi tréning mintájára dolgozza ki. A hangadást először, mint egyfajta pszichológiai folyamatot vizsgálják, majd a hangcselekvés koncepciója által próbálják jobban a térhez és a testhez kapcsolni: a hangot, mint a test egy képzeletbeli meghosszabbítását kezdik vizsgálni, amely képes a térben megérinteni dolgokat, formát és alakot váltani, cselekvéseket végezni csakúgy, mint egy képzeletbeli kéz.⁶⁹ A hangcselekvés vizsgálata ezáltal a belső képek egy specifikus kutatási terévé válik.

1972–1974:

Didaktikai filmek és individualizáció

Nagel Rasmussen hatására a csoportos tréning háttérbe szorul és az egyéni kutatás veszi át a helyét. Minden színész önálló tréninget kezd el kidolgozni annak megfelelően, amit a saját fejlődése szerint a leghatékonyabbnak ítél meg. Habár a tréning idő és térkerete megmarad, a tevékenység egyénenként variálódik.⁷⁰

Elkülöníthető egyfajta „elő-tréning [pre-training]” fázis, amikor a színészek olyan képességeken kezdenek dolgozni, amit először meg akarnak tanulni. Az ezzel való tréning fázis csak ezt követően kezdődhet el. Ezáltal a tréninget Watson egyértelműen megkülönbözteti a tanulási folyamatától, és edzés értelmében tekint a társulat gyakorlatára.⁷¹

Ebben az időszakban, a *Min Fars Hus* [My Father's House] próbaidőszakában, a tréning jóval rövidebbé, intenzívebbé és szabadabbá

⁶⁴ WATSON *Towards...*, 49. (Kiemelés tőlem, K.G.V.)

⁶⁵ CLAUDIO COLOBERTI, *The Transparent Body* (DVD), 2002.

⁶⁶ WATSON *Towards...*, 50.

⁶⁷ Torgeir WETHAL, *Vocal Training at Odin Teatret* (DVD), 1972.

⁶⁸ WATSON, *Towards...*, 65–67.

⁶⁹ BARBA, *The Floating...*, 78.

⁷⁰ WATSON, *Towards...*, 50.

⁷¹ WATSON, *Towards...*, 51.

válik. A *Ferai* előadás tréningje és az azt megelőző időszakhoz képest Laukvik felszabadulásként írja le ezt az időszakot.⁷² Azt is megemlíti, hogy ebben az időszakban ő és Wethal nem sokat tréningeztek, mert lefárasztotta őket a tökéletességre törekvő tréning. Nagel Rasmussen keresi ekkor is a tréning új formáit.⁷³ Láthatjuk, hogy a társulat tréninghez való egységes viszonya elkezd megbomlani.

1971 és 72-ben Torgeir Wethal rendezésével hat didaktikai film készül.⁷⁴ Barba a fizikai tréning elemzése során mondja, hogy „[a] tréning jelenleg – 1972 októberében – nagyon alapvető cselekvésekből áll, melyek bevonják az egész testet, segítik, hogy az a maga teljességében reagáljon.”⁷⁵ Amit Barba alapvető cselekvéseként definiál, azok a felvételen összetett gyakorlatsorok, melyeknek eszközkészlete számos mozgásforma magas szintre fejlesztett kivitelezésével jöhet csak létre: a legmegterhelőbb akrobatikus gyakorlatok bonyolult kombinációja uralja a videót.

A felvételen Barba személye erős autoritásként jelenik meg, aki nemcsak a gyakorlatok elindítására ad jelt, de folyamatosan elemzi azokat a nézőknek. A színészek végig a legnagyobb fegyelemmel és alázattal vannak jelen a felvételen. Habár itt még domináló erővel jelenik meg Barba alakja, valójában a tréning ekkor már az egyéni keresés felé orientálódik a társulaton belül. A kezdeti autodidaktikus tréning időszakot követően az Odin Teatret gyakorlata ebben az időben inkább egyfajta személyesedés / individua-

lizmus felé halad.⁷⁶ A tréning egyre hangsúlyosabb individuális jellege folytán Barba abbahagyja a tréningek látogatását, teret engedve a további független színészi keresésnek. Watson arról számol be, hogy a gondolkodásmód fejlődése mellett, miszerint a színész felelős saját tréningjéért, Barbát ekkor egyre több külföldi munkameghívása is a távolmaradásra készíti. A '90-es években a tréning egyértelműen a színészek által uralt terület, és tapasztalatom szerint mai napig is így maradt.⁷⁷

1972-ben a Skandináv Workshopok keretében *commedia dell'arte* és japán színházi formák (nó, kjógen, kabuki és singeki) is helyet kapnak.⁷⁸ Láthatjuk, hogy a Skandináv Workshopok kiterjedt metodikai ismeretet alapoznak meg a legkülönbözőbb előadói műfajok technikáiból, mindezt később fel tudják használni a tréning eszközkészletének bővítésére (akrobatika, maszkok, a japán előadói formák kodifikált testhasználat), valamint előadások alkotására. Barba a Skandináv Workshopokkal mintegy megelőlegezi a későbbi ISTA⁷⁹ szemináriumokat.

1974–1976 – Szabadtér és adaptáció

Roberta Carreri 1974 áprilisában csatlakozik a társulathoz. Carreri leírása szerint a munkanapok hajnali ötkor futással kezdődnek, melyet botos gyakorlatok és akrobatika, majd improvizáció és az előadásokon való próba követ este hatig.⁸⁰ Carreri az utolsó színész, akit Barba személyesen tréningeztet. Jen

⁷² CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 36.

⁷³ CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 36.

⁷⁴ WETHAL, „*Physical...*”, 1972.; WETHAL „*Vocal...*”, 1972.; Torgeir WETHAL, *Training at Grotowski's Teatr-Laboratorium In Wroclaw* (DVD), 1972.; Torgeir WETHAL, *Plastics Training at Grotowski's Laboratory* (DVD), 1972.; Torgeir WETHAL, *Corporal Mime Part I* (DVD), 1971.; Torgeir WETHAL, *Corporal Mime Parts II* (DVD), 1971.

⁷⁵ BARBA, „*Beyond the...*”, 51.

⁷⁶ WATSON, *Towards...*, 51.

⁷⁷ WATSON, *Towards...*, 52.

⁷⁸ Odin Teatret Archive, *Fragments from Commedia dell'Arte seminar*, 1972, hozzáférés: 2020.04.21.

https://www.youtube.com/watch?v=PJ_gXD3SyDc&t=7s

⁷⁹ International School of Theatre Anthropology

⁸⁰ CARRERI, *On Training...*, 14.

Christensen felügyeli Carreri betanuló fázisát. 1974-ben és 1975-ben Carrerivel kiegészülve az Odin Teatret két hosszú rezidencián vesz részt Dél-Olaszországban Campignanóban, majd megosztva Campignanóban és Szardíniában. A *Come! And the Day Will be Ours!* próbái mellett a tréningek tovább folytatódnak, de nem zárt térben, hanem villák udvarán, tengerparton, termőföldön.⁸¹ Carrieri leírása szerint napkeltekor fut a társulat, majd egészen délig intenzív fizikai munka zajlik, melyet a hőség miatt szieszta követ. Carrieri, mint újonc, ekkor is Barba vezetésével dolgozik.⁸² Nagel Rasmussen és Jen Christensen hosszú botokkal kezdenek el kísérletezni, aminek a végéhez szalagok vannak erősítve. Barbának ez felkelti a figyelmét, és inspirálódva a nagy nyitott tér tréningre gyakorolt hatásától feltűnő és szabad térben jól használható tárgyakkal való kísérletezésre biztatja színészeit. Watson idézi Nagel Rasmussent, aki szerint a „tárgyak belső életét” kutatják:⁸³ vizsgálták a kellékek kreatív használatát, a test és a kellék, a kellék és a mozgás viszonyát. Bár a didaktikai filmekben nem jelenik meg ezt az időszakot rögzítő képmélek, saját tapasztalatom az egyes Odin színészek által jelenleg is gyakorolt hosszúbotos gyakorlatokkal releváns lehet. A hosszú (180-200 cm hosszú) botokkal különböző forgatásokat, fordulásokat, „trükköket” gyakorolnak a színészek. A bot forgatása azonban csak eszközkészlet, melynek elemeiből egyfajta folyamatos improvizáció bontakozik ki. A botokkal való munka mellett a szöveg gyakorlása is megjelenhet. A szövegmondást ilyenkor az improvizatív gyakorlat impulzusai határozzák meg, nem a megelőző elemző munka. A botok továbbá indikátorként is szolgálnak, mert azonnal jelzik a figyelem lankadását (leesik a bot).

A hangtréninget ekkor a funkcionalitás szervezi. A társulat célja, hogy hangosítás nélkül is hallhatóak legyenek akár nagy, nyitott tereken is.⁸⁴ A szabadtéri játékhelyzet másik hozadéka, hogy gólyalábakat kezdenek alkalmazni, így a magasságkülönbség folytán nagyobb tömeget is át tudjanak látni. Tekintve, hogy a helyiekkel való verbális kommunikáció nyelvi korlátokba ütközik, az alkotás során a nonverbális eszközökre helyezik a hangsúlyt. Létrehozzák a *Johan Sebastian Bach* (1974) című bohócelőadásukat, az olasz bohóc duó, a Colombaioni Brothers workshopja alapján.

A közönség gyakran többet kért a társulattól, viszont más kész produkció híján a tréning eszközkészletét kezdték el bemutatni. Ebből kiindulva jött létre a *The Book of Dances* (1974) című előadásuk, mely egészen más kontextusba helyezi a korábban zártkörű, egyéni keresés gyakorlatát. Barba szerint, akár csak Grotowski társulatában, az Odiban is szétválasztották a tréninget és az előadást: a tréninggyakorlatok nem képezheték az előadás nonverbális textusát.⁸⁵ A *The Book of Dances* elkészítése megváltoztatja a tréning és az előadás viszonyát a nyelvi korlát és az időhiány kényszerítő hatása alatt. Ezáltal a tanulás, edzés (tréning) és próba, valamint előadás fázisa összemosódik, illetve egyre összetettebb viszonyba kerül: a tréning itt más funkciót kap a társulat életében. Az olaszországi rezidencia alatt Barba úgy dönt, hogy nincs szükség tovább bővíteni a társulatot.

1974–75-ben Barba két alkalommal szervez nyolchónapos workshopot Holstebroban, melyet az International Brigade-nek neveznek el. A tréningezők közül Toni Cots és Sylvia Ricciardelli a műhelymunka után is tovább szeretné folytatni munkáját a társulat-

⁸¹ WATSON, *Towards...*, 53.

⁸² CARRERI, *On Training...*, 15–16.

⁸³ WATSON, *Towards...*, 53.

⁸⁴ Francesco GALLI and Iben Nagel RASMUSSEN, *Book of the Winds*, (Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 2019), 50.

⁸⁵ BARBA, „The Ghost Room” ..., 217.

tal, de Barba elutasítja kérésüket. Nagel Rasmussen ezzel nem tért egyet. Habár a társulat stabilitásában osztja Barba véleményét, de a társulat tudásának folyamatos továbbadásán is szeretne dolgozni. Megoldásképpen létrehozza az adoptáció rendszerét, amelyben teljes felelősséget vállal a két színész tréningjéért, elszállásolásáért és étkeztetéséért. Példáját követve Larsen 1976-ban örökbe fogadja Francis Pardeilhan-t és Julia Varley-t. A betanítási időszakot mindig az aktuális társulati tag vezette, melyet kizárólag a közös feladatok mellett végezhetett. Miután az új tanítványok elsajátították a tréning alapvető eszközkészletét, csatlakozhattak a társulat közös tréningjéhez.

Taviani azt állítja, hogy a '70-es évek közepén a tréning opcionálissá válik a társulaton belül. Egyre inkább egyéni felelősséggé válik a tréningezés, és csak azok a színészek végzik, akik ennek szükségét érzik.⁸⁶ Watson ezt Barba tréningtől való eltávolodásával, illetve az egyre több tanítási feladattal hozza összefüggésbe.⁸⁷ Ledger radikálisabban fogalmaz, szerinte 1974 és 1976 között a tréning mindenki számára jelentőségét veszti.⁸⁸ Ezzel szemben láthatjuk, hogy ebben az évben vett részt a társulat az olasz rezidencián, ahol láthattuk, mekkora szerepet kap a tréning, így Ledger állítása, meglátásom szerint, túlzó: ebben az időszakban volt olyan színész, aki mellőzte a tréninget, így a közös tréning eseményjellege kerül háttérbe.

Összefoglalás

A fent leírtak alapján látszik, hogy az Odin Teatret tréningje számos változáson megy keresztül a tárgyalt időszakban. Az eleinte autodidaktikus tréning Dániába költözve rendsze-

res tanító-tanítvány viszonyra alakul, amihez már külföldi pedagógusok is csatlakoznak. A tréning először a képesség tanulásának, majd az erőnlét edzésének, később az egyéni ritmus kutatásának terepe. Ahogy a társulat belső dinamikája változik, a tréning is egyre inkább a személyes kutatás eszközévé válik, kikerül az autoriter vezető hatásköréből. A társulat folyamatos tanulási és tanítási folyamatokban vesz részt, amely folytán állandó fluktuáció alakul ki. A tanítványok betanítása elkezd a tréning meghatározó részévé válni. Ahogy a nemzetközi kapcsolatok erősödnek, a társulat egyre szélesebb körben képes előadói technikákat oktató pedagógusokat vendégül látni.

Bibliográfia

- BARBA, Eugenio. *Alla ricerca del teatro perduto*. Marsilio: Padua, 1965.
- BARBA, Eugenio. *The Floating Islands*. Holstebro: Drama, 1979.
- BARBA, Eugenio. *Beyond the Floating Islands*. New York: Performing Arts Journal, 1986.
- BARBA, Eugenio. „Eurasian Theatre”. *The Drama Review*, 32, 3. sz. (1988): 126–130.
- BARBA, Eugenio. *Theatre: Solitude, Craft, Revolt*. Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999.
- BARBA, Eugenio. „Tacit Knowledge: Heritage and Waste”, *New Theatre Quarterly* 16, 3. sz. (2000): 263–276.
- BARBA, Eugenio. *Papírkenu: Bevezetés a színházi antropológiába*. Fordította ANDÓ Gabriella és DEMCSÁK Katalin. Budapest: Kijarat Kiadó, 2001.
- BARBA, Eugenio and SAVARESE, Nicola. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer*. London, New York: Routledge, 2006.
- BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. London, New York: Routledge Taylor, 2009.

⁸⁶ FERDINANDO TAVIANI, „A Point of View, Saying” in *The Floating Islands*, (Holstebro: Odin Teatret Forlag, 1979) 53.

⁸⁷ WATSON, *Towards...*, 56–57.

⁸⁸ LEDGER, *Odin Teatret...*, 70.

- BARBA, Eugenio. „The Ghost Room”. Fordította Judy BARBA. *Contemporary Theatre Review* 19, 2. sz. (2009): 214–220.
- BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. London: Routledge, 2010.
- BARBA, Eugenio. *Hamu és Gyémánt országa*. Fordította REGŐS János és PÁLYI András. Budapest: Nemzeti Színház Nonprofit Zrt., 2015.
- BARBA, Eugenio. *The Moon Rises from the Ganges: My journey through Asian Acting Techniques*. Holstebro, Malta, Wrocław, London és New York: Routledge, 2015.
- CARRERI, Roberta. *On Training and Performance*. London és New York: Routledge, 2014.
- CHEMI, Tatiana. *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity: Odin Teatret and Group Learning*. Melbourne: Creativity, Education and the Arts, 2017.
- CHRISTOFFERSEN, Erik Exe. *The Actor's Way*. London és New York: Routledge, 1993.
- D'URSO, Tony and BARBA, Eugenio. *Viaggi con L'Odin/Voyages with Odin*. Milánó: Ubulibri, 2000.
- EVANS, Mark. *The Actor Training Reader*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2015.
- FODOR Tamás. „Füst az orkesztrából”. *Mozgó világ* 3, 1.sz., (1977): 3–15.
- GALLI, Francesco and RASMUSSEN, Iben Nagel. *Book of the Winds*. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 2019.
- GROTOWSKI, Jerzy and Eugenio BARBA, eds., *Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Színház és rituálé*. Fordította PÁLYI András. Pozsony: Kalligram, 2009.
- INNER, Christopher. *Avant Garde Theatre 1982–1992*, London és New York: Routledge, 1993.
- KOLTAI Tamás. „A színház alkimistája: Eugenio Barba”, *Színház* 7, 2. sz. (1974): 10–13.
- LEACH, Robert. „Meyerhold and Biomechanics”. In *Actor Training*, edited by Alison Hodge, London and New York: Routledge.
- LEDGER, Adam J. *Odin Teatret – Theatre in a New Century*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- NAGEL RASMUSSEN, Iben, and PARENTE LA SELVA, Adriana, eds., *The Blind Horse. Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings*. Netherlands: BoekenGilde, 2018.
- ODIN TEATRET. *Program for The Tree*, Holstebro, Odin Teatret, megjelenés nem ismert
- RISUM, Janne. „A Study in Motley – The Odin Actors” In *Performer Training – Developement Across Cultures*, edited by Ian WATSON, 93–115. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2001.
- SAVARESE Nicola. „Training and the Point of Departure”. In *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer*, 281. London és New York: Routledge, 2006.
- TAVIANI, Ferdinando. „Bird's Eye View”, „A Point of View” and „Ways of Saying” in *The Floating Islands*, Holstebro: Odin Teatret Forlag, 1979.
- TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. London and New York: Routledge, 2004.
- UNGVÁRI-ZRÍNYI Ildikó. *Bevezetés a színház-antropológiába*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011.
- VARLEY, Julia. *Notes from an Odin Actress – Stones of Water*, London and New York: Routledge, 2011.
- WATSON, Ian, *Toward a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London: Routledge, 1995.

Egyéb források

- MASGRAU, Lluís. *A Critical Bibliography of Eugenio Barba's Work*, nem hivatalos kiadás, OTA, 2011, hozzáférés: 2020.04.24.

http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_CRITICAL_BIBLIOGRAPHY_11.pdf,

ODIN TEATRET WEBOLDALA, hozzáférés: 2020.04.24, <https://odinteatret.dk/about-us/staff/>

ODIN TEATRET ARCHIVE, „Scandinavian Activities Organised by Holstebro” hozzáférés: 2020. 04.18, http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/SCANDINAVIAN_ACTIVITIES_ORGANIZED_HOLSTEBRO.pdf

Audiovizuális források

Moon and Darkness – A work demonstration by Iben Nagel Rasmussen, Odin Teatret Film, 1980–1989.

Odin Teatret Archive, *Fragments from Colombiani Brothers’ Clown Seminar*, 1968, hozzáférés: 2020.04.28. <https://www.youtube.com/watch?v=ZLX3zoG4EFA,I>

Odin Teatret Archive, *Fragments from Commedia dell’Arte Seminar*, 1972, hozzáférés: 2020.04.21, https://www.youtube.com/watch?v=PJ_gXD3SyDc&t=7s,

Odin Teatret Archive, *Fragments from En Frammed Banker på Fiskedammen*, Holstebro, r.: Saul Shapiro, 1981, hozzáférés: 2020.04.22, <https://www.youtube.com/watch?v=WouVCugK8os>

Odin Teatret Archive, *Training Project – Fragments from Eugenio Barba’s Interview*, r.: Mirella Schino és Claudio Coloberti, Holstebro, 2011, (részlet), hozzáférés:

2020.04.24, <https://www.youtube.com/watch?v=Ni3Un6BBB-I>,

On the Two Banks of the River – The story of Odin Teatret and the people in a foreign country, r.: Torgeir Wethal, 1978.

Physical Training at Odin Teatret, r.: Torgeir Wethal, 1972. (részlet), hozzáférés: 2020.04.28,

<https://www.youtube.com/watch?v=s8dj4awiMJY&t=6s>

The Bridge of Winds, szerk. és r.: Francesco Galli, 2014.

The Dead Brother – A work demonstration by Julia Varley, r.: Claudio Coloberti, 1992.

The Transparent Body, r.: Claudio Coloberti, 2002.

Traces of the Snow, r.: Torgeir Wethal, 1994.

Training at Grotowski’s Teatr-Laboratorium In Wroclaw, r.: Torgeir Wethal, 1972. (részlet), hozzáférés: 2020.04.28.,

<https://www.youtube.com/watch?v=kNzESIKUQhw>

Vocal Training at Odin Teatret, r.: Torgeir Wethal, 1972. (részlet), hozzáférés:

2020.04.28, <https://www.youtube.com/watch?v=S97jHilz6IU>

Nemzeti Színház-konstrukciók az intézményvezetői pályázatokban

MÁTYÁS VIKTÓRIA

Szűk két évtizeddel ezelőtt a magyar színháztörténetnek lezárult egy több mint százhatvan éves korszaka, amikor 2002. március 15-én a Soroksári úton átadták a Nemzeti Színház első állandó épületét. Egészen odáig a Nemzeti Színház egyik ideiglenes helyéről költözött a másikra, mert bár hosszas viták szóltak a fontosságáról, szerepéről és elhelyezéséről, mégsem sikerült megállapodni a felépítéséről. Az állandó épület tehát kétségkívül jelentős mérföldkő a Nemzeti Színház történetében. De érdemes körbejárni a kérdést, hogy az említett mérföldkő jelent-e bármiféle változást a Nemzeti Színház funkcióját illetően. Vajon az új Nemzeti Színházhoz társult egy új vagy legalább átgondolt és stabil lábakon álló Nemzeti Színház-konstrukció is, vagy csak annak a görcsös politikai és társadalmi elvárásnak tettünk eleget, hogy az ország rendelkezzen egy saját, állandó Nemzeti Színházzal? Mitől *nemzeti* a mi Nemzeti Színházunk? Miben különbözik más kőszínházaktól? Vagy miben különbözik azoktól a kőszínházaktól, amelyek szintén nevükben viselik a *nemzeti* jelzőt? Az új Nemzeti Színház volt és jelenlegi igazgatóinak pályázatait – plusz egy máig vitákat generáló rendhagyó pályázati anyagot – elemezve próbálok választ adni a kérdésre, hogy született-e az elmúlt 18 évben olyan valid és korszerű elképzelés, amely valóban specifikálja a Nemzeti Színház feladatait. E mellett vagy éppen ennek hiányában, a pályázatok tartalmi elemeit összevetve kirajzolódhat, hogy mik azok a visszatérő, stabil elképzelések, amelyek állandó jelenlétük miatt a Nemzeti specifikumainak tekinthetők – ha valóban azok, és ha vannak ilyenek egyáltalán. Ezt megelőzően azonban kitérek a Nemzeti Színház történe-

tének kezdete óta jelen levő politikai meghatározottságra, illetve az ezredforduló éveinek elméleti vitáiban megjelenő különféle véleményekre és Nemzeti Színház-konstrukciókra.

A Nemzeti Színház politikai meghatározottsága

A Nemzeti Színház mindig is multifunkcionális szerepet töltött be a közéletben: egyszerre látott el politikai, kulturális, társadalmi és morális feladatokat, szorosan összekapcsolódva a nemzeti identitással és a nemzet túlélésének gondolatával. Főként akkor kapott különös szerepet a nemzeti egység reprezentálásában, amikor veszélyben forgott az ország függetlensége, tehát erősíteni kellett az összetartozást, a nemzeti identitást. „Így a mindenkori magyar Nemzeti Színház léte szorosan összefonódik a nemzeti politikával, a nemzeti kultúrával és a nemzeti identitással.”¹ Továbbá a már felépült színház első évtizedében nyilvánvalóvá vált, hogy önerőből nem tudja fenntartani magát, csak egyre nagyobb állami segítséggel, így anyagi biztonsága végett politikai intézményként, politikai célokért is működött.² De az erős politikai meghatározottság talán legfőbb oka, hogy a színház, különösen a nemzeti színház (mint olyan) a polgári nyilvánosság egyik alapvető platformja, a nyilvánosság birtoklásának igénye pedig szorosan összekapcsolódik a hata-

¹ IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai* (Budapest: Ráció Kiadó, 2013), 33.

² KERÉNYI Ferenc, „A nemzeti romantika színháza (1837–1849)”, in *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerk. HOFFER Miklós et al. (Budapest: Gondolat, 1987), 15.

lommal, hiszen a színház olyan intézmény, amelyen keresztül a mindenkori hatalom eljuttathatja ideológiáját és nemzetfelfogását a nyilvánosságba.³ A nemzetfogalmat minden történelmi korszak újradefiniálta a saját elképzeléseihez igazítva, majd a politika saját támogatottságának növelésére kisajátította.

A rendszerváltást követő időszakban a nemzet „nyíltan politikai önérték lett”, és tökévé vált a társadalmi támogatottságért vívott harcban. Múltértelmező és csoportkohéziós tulajdonságai felerősödtek, és a politikai önmeghatározások origójává vált.⁴ Az 1998-as kormányváltással előtérbe került a nemzeti tematika, összefonódott a kíváncstosnak tartott politikai gyakorlattal, és a nemzeti értékek képviselőjére tartott jogosultsággal. A politikai diskurzusban kialakították a nemzeti és nemzetellenes jelzőket, amelyekkel mind a politikában, mind a társadalomban erős választóvonalat húztak.⁵ Ebben a nemzeti tematikát preferáló gyakorlatban kapott helyet az új Nemzeti Színház felépítése, és a korábbi kormányzat által megkezdett építkezés leállítása. Ahogy a nemzetfogalmat, úgy a 2002-es választások előtt megnyitott új Nemzeti Színházat is politikai célok szolgálatába kívánták állítani.

Koltai Tamás szavaival, „a mi Nemzeti Színházunk gyakrabban volt nemzeti, mint színház”,⁶ mert időről időre a nemzeti jelző került előtérbe a színházzal szemben. Koltai úgy véli, a legnagyobb probléma, hogy Magyarországon a Nemzeti Színház-ügyből politikai, és nem szakmai kérdést csinálnak. Már 1994-ben felhívta arra a figyelmet, hogy a magyar kultúrkormányzatnak be kellene látnia, hogy a politikai érdekeltség helyett a színházművészet, tágabban a nemzeti kultúra hosszabb távú érdekeit kellene előtérbe

helyeznie. A jövő Nemzeti Színházának megalkotásához politikai, társadalmi és szakmai konszenzusra lenne szükség. A Nemzeti Színház-konstrukciót és a színház felépítését pártsemleges feladatként kellene kezelni, és úgy is fontosnak tartani, hogy esetleg már egy új kormányzat fejezi be.⁷ A Nemzeti Színház felépítése körüli fordulatok azonban azt mutatják, hogy a Nemzeti továbbra is a szakma elvárásaitól, elképzeléseitől teljesen függetlenül, politikai érdekek eszközeként funkcionál. Hosszú várakozás után 1998-ban az Erzsébet téren megtörtént az új Nemzeti alapkövének letétele, és a tervek szerint 2000-re fel is épült volna a színház. A közben végbement kormányváltás után azonban az új kormány az építkezés leállításával kifejezte, hogy nem kíván közösséget vállalni politikai ellenfeleivel, és az új Nemzeti felépítését saját nemzetfelfogása alapján, kizárólag a saját érdemének szeretné elkönyvelni. Ennek magvalósulása a hatalom erősítését szolgálhatta. A tervezéskor és az építéskor ezért vált a megnyitás dátuma elsődleges prioritássá, sok tekintetben a szakmaiságot teljesen háttérbe szorítva. A 2002. március 15-én, egy hónappal a választások előtt megnyitott színház a millenniumi események kontextusában elsősorban kampánycélokat testesített meg, s így a nyitóelőadás is átpolitizálódott.⁸

2002-ben több színházi szakember nyilatkozatában⁹ megjelent, hogy a szakma nem tud mit kezdeni a *nemzeti* jelzővel, mert az színházszakmai szemmel nem értelmezhető, azt a politika ragasztotta rá. Ebből a nemzeti jelzőből következik az is, hogy a politika folyamatosan beleszól a működésébe, a színház folyton átpolitizálódik. Sokan úgy vélték, hogy szakmai célokért nem is érdemes belevágni a Nemzeti vezetésébe, mert az szorosan a politika alá rendelődik. Azt is félőnek

³ IMRE, *A nemzet...*, 19.

⁴ IMRE, *A nemzet...*, 231.

⁵ IMRE, *A nemzet...*, 233–236.

⁶ KOLTAI Tamás, *Nemzeti történet, avagy színház a cethal hátán*, (Budapest: BIP, 2002), 17.

⁷ KOLTAI, *Nemzeti történet...*, 34.

⁸ IMRE, *A nemzet...*, 264–265.

⁹ CSÁKI Judit, „Döntés előtt”, *Színház* 35, 10. sz. (2002): 25–33.

találták, hogy minden szakmaiság ellenére az igazgatók mandátuma csak választástól választásig tarthat, hiszen a Nemzeti történetében igazgatók sorát vádolták meg a nemzetellenesség fogalmával.¹⁰ Tehát az új igazgatónak is fel kell készülnie arra, hogy amellett, hogy a Nemzetit az ország elsőszámú színházává kell emelnie, folyamatosan szem előtt kell tartania a politikai megfelelés kényszerét. Az új Nemzetit is jól láthatóan a politikai érdek hozta létre, pedig ahhoz, hogy valóban létrejöjjön a Nemzeti Színház, és az valóban színházként, sőt minőségi színházként tudjon működni, szakmai alapokra kell helyezni az intézményt érintő kérdéseket.

*Nemzeti Színház-konstrukciók
az ezredforduló éveiben*

Bár a nemzeti színházi eszményre vonatkozóan nem született kollektív politikai-társadalmi-szakmai megállapodás, egyéni szinten több szakmabeli is megfogalmazta az elképzeléseit. A definíció tisztázását sürgető Koltai Tamás szerint sokan még ma is a reformkori pátosz és a nagy nemzeti sorskérdések letéteményeseként képzelik el a Nemzetit, ám ettől el kellene rugaszkodni, mert más körülmények között élünk, mint a nemzetállamok idején: „most minden színházat az állam tart fenn, minden színház műsorpolitikáját ugyanaz az ideológia határozza meg, tehát minden színház nemzeti színház”.¹¹ Sándor Iván is hasonlóan indította a Nemzetiről szóló gondolatmenetét: a Nemzeti a magyar színházi kultúrában jelentette már azt, hogy magyar klasszikusokat játszik, hogy világirodalmi klasszikusokat játszik, hogy új magyar drámát játszik, hogy neki van a legjobb rendező-vagy színészgárdája, „viszont ma már mindenki játszik mindent, és nem lehet ilyen ren-

dező vagy színészgárdát összeválogatni”.¹² A kérdés tisztázására, hogy miben lehet más a Nemzeti Színház, mint a többi kőszínház vagy mint a többi nemzeti státuszú intézmény, Koltai többször is vállalkozott. 1995-ben határozottan a befogadó jelleg mellett érvelt. Úgy fogalmaz:

„a közeljövő Nemzeti Színházának legfőbb egy csekély létszámú, ütőképes állandó társulatból kell állnia, mely önálló produkciókat csak korlátozottan hoz létre, azt viszont elismerten legkiválóbb színházművészek meghívásával, illetve részvételével. Emellett a legtágabb értelemben vett és legtoleránsabb befogadó színházként működik, ország-világ előtt nyitottan, műfaji, működéstani és minden egyéb megkülönböztetés nélkül válogatva a hivatásos és alternatív produkciók közül, ügyelve a változatosságra, a polemikus, tehát vitát kiváltó esztétikai értékre és a vitathatatlan minőségre”.¹³

Ezen túl kísérő programokat, fesztiválokat, találkozókat, műhelyeket szervez, kiállításoknak ad otthont, elméleti szövegeket publikál és klasszikusok újrarendezését kezdeményezi, finanszírozza a kiadásukat, és még számtalan módon hozzájárul a kulturális élet fellendítéséhez. A befogadó színházi működésre vonatkozó elgondolást azért fontos hangsúlyozni, mert 2007-ben lesz olyan igazgatói pályázat, amely ily módon kívánja átformálni a Nemzeti működését.

2002-ben, az új Nemzeti Színház megnyitásakor és az igazgatói pályázat kiírásakor számos színházi alkotó és elméleti szakem-

¹⁰ KOLTAI, *Nemzeti történet...*, 32.

¹¹ KOLTAI, *Nemzeti történet...*, 18–19.

¹² VÁRADI JÚLIA, „Nemzeti? Színház?”, *Mozgó Világ* 28, 11. sz. (2002): 21–35. hozzáférés: 2020.04.10., <https://epa.oszk.hu/01300/01326/00033/05Varadi.html>

¹³ KOLTAI, *Nemzeti történet...*, 39.

ber nyilatkozott a Nemzeti feladataival kapcsolatban. Schilling Árpád – aki 2002-ben pályázott a színház élére, majd a politikai nyomás érzékelése miatt visszavonta –, szintén a befogadó funkció köré építette elképzelését. Úgy vélte, a Nemzetinek nyitottnak kell lennie mindenre, és saját tárhelyeit, műhelyeit, anyagait is nyitottá kell tennie az emberek előtt: „az archaikus Nemzeti-konceptióval, szerintünk, ma már nincs mit kezdeni. A Nemzetinek ma nemzetközinek kell lennie.”¹⁴ Ascher Tamás is – aki még az Erzsébet téri Nemzeti Színházra pályázott Babarczy Lászlóval – azt a megközelítést tartotta reálisnak, hogy a Nemzeti „gyűjtőhelye és serkentője, inspirálója legyen mindenféle új kezdeményezésnek”.¹⁵ Ő is támogatna tehát egy olyan Nemzetit, amely társulat nélkül működik, és vendéglőadásokkal tölti ki a műsorát. De e tekintetben nincs egyetértés a szakmán belül, mert például Bálint András továbbra is társulattal rendelkező repertoár-színházként képzelte volna el a Nemzetit, Jordán Tamás pedig ötvözni kívánta az elképzeléseket.¹⁶

Zsámbéki Gábor azt a kérdést veti fel, hogyan tudna egy Nemzeti Színház segíteni a magyar színházi élet gondjain. Az ideiglenes helyén játszó Nemzeti színvonal a lecsökkent, a magyar színházi élet problémákkal küzd, és Zsámbéki szerint „fenyegeti a kommercializálódás, az elmocsarasodás”.¹⁷ De úgy véli, hogy az európai színházi helyzetet és más Nemzeti Színházak színvonalát figyelembe véve egy Nemzeti Színház nem tud választ adni ezekre a szakmai problémákra. Viszont erősen érezhető a vágy, hogy egy olyan új színház jöjjön létre, amely új lendületet tud adni az egész színházi életnek. Nem azt az űrt érzik tátongónak a szakmabeliek, hogy nincs *nemzeti* színházunk, hanem hogy nincs

egy olyan nyitott szellemiségű, érvényes hely, amely serkentőleg hat a színvonalában megrekedt színházi szakmára. Mácsai Pál szerint pedig abból a költségvetésből, amely a Nemzetinek jut, az egész magyar színjátszást fejleszteni kellene.¹⁸

A Nemzeti Színház-kérdés, de főként a kiemelt költségvetése heves vitákat váltott ki a színházi közegben. Egy 2002-es rádióbeszélgetés alkalmával például két akkori pályázó, Székhelyi József és Márta István felháborodva hagyták el a stúdiót, miután Koltai Tamás ellenérzését fejezte ki a színházi szakma megalkuvása miatt. Szerinte ugyanis – az akkor már a Soroksári úton álló épület – nem nevezhető színháznak, mert az épület nem alkalmas arra, hogy 21. századi színvonalú színházat játszanak benne. Tehát „ebbe a színházba az emberek elsősorban azért mennek be – színházi emberekről beszélek –, mert olyan óriási a költségvetése, hogy ennek nem lehet ellenállni. Ez egy rendkívül jó megélhetést, és a megélhetésen kívül sok mindent jelent, és fog adni azoknak az embereknek, akik itt dolgoznak”.¹⁹ Márta úgy érezte, ezzel a kijelentéssel őt és az egész színházi szakmát is árulással vádolják, és Székhelyivel elrohant. Ebből is érezhető, hogy milyen pattanásig feszült hangulat uralkodott a szakmában az új Nemzeti megnyitása, az épület adottságai, a pályáztatás, a költségvetés és egyáltalán a Nemzeti Színház feladatai kapcsán. Sándor Iván szerint a legnagyobb probléma, hogy a Nemzetiről szóló vitákban mindig a politika, az épület problémái és a pénz közötti összefüggés keresése zajlik, ám pusztán ezek alapján nem lehet közelebb kerülni a kérdés megoldásához. Szerinte a magyar színházi élet évszázados adósságaival kellene szembenézni, és ennek hiánya érzékelhető mind a benyújtott

¹⁴ CSÁKI, *Döntés előtt...*, 31–32.

¹⁵ CSÁKI, *Döntés előtt...*, 25–26.

¹⁶ CSÁKI, *Döntés előtt...*, 26–29.

¹⁷ CSÁKI, *Döntés előtt...*, 33.

¹⁸ CSÁKI, *Döntés előtt...*, 29–30.

¹⁹ VÁRADY, „Nemzeti? Színház?...”

pályázatokban, mind a színházról szóló vitákban.²⁰

Az igazgatónak tehát nagyon komoly nehézségeket és ellenérzéseket kell leküzdenie az új Nemzeti Színház elindításához, szellemiségének megalapozásához, és valószínűleg a politikai játszmákban is helyt kell állnia. A heves viták és vélemények ellenére továbbra sem érezhető, hogy egy szakmailag egységes, elfogadott Nemzeti Színház-eszmény megfogalmazásával indulna az új Nemzeti története, de egy szilárd elképzeléssel, határozott egyéni ízléssel rendelkező igazgató még létrehozhat hiteles színházat, amennyiben „minőséget teremt, és közönséget vonz”.²¹

Jordán Tamás – A HELY

A megnyitott színház élére a kultuszminiszter először Huszti Pétert, majd a lemondása után Bosnyák Miklóst nevezte ki. Jordán Tamás volt az első igazgató, aki pályázatát útján nyerte el a vezetői posztot. Pályázata alapján egyértelmű, hogy a Nemzeti Színházzal kapcsolatos tervei szorosan kötődnek a szakmai múltjához. Jordán a hatvanas években az Egyetemi Színpadon, majd az Universitas Együttesben kezdte a pályáját amatőr színészként. Bár mérnökhallgató volt, itt töltötte az egyetemista éveit, és életének, színészi munkásságának legmeghatározóbb időszakaként emlegeti az Együttessel töltött időszakot. Pályázatát is úgy kezdi: „Az Egyetemi Színpad az oka mindennek. A hatvanas évek Universitas Együttese. Számtalan értelmiségi karrier bölcsője. Ma már meglett, rangos művészek, neves közéleti szereplők origója. A negyven évvel ezelőtti HELY. Életformát jelentett, a személyiség alakulásához adott zsinórmértéket. Önmagunk és a világ dolgai iránti felelősségre tanított.”²² A pályá-

zatában ez a nagybetűs HELY tehát végig egyenlő az itteni közeggel. A Nemzeti igazgatásával egy (újabb) lehetőséget látott arra, hogy rekonstruálja azt a HELY-et ahová visszavágyott egész addigi pályafutása alatt. Mint írja: „Amikor a Nemzeti Színházra pályázom, arra vállalkozom, hogy létrehozom nagy léptékben azt, amit néhányszor kicsiben sikerült megvalósítani.”²³ Tehát Jordán Tamás Nemzeti Színház-elképzelésének origója egy olyan elvesztett közeg rekonstrukciója, amely szellemiségében az egész nemzet számára olyan meghatározó bázissá válhat, mint az Universitas volt a hatvanas években a köré gyűlők számára: amely mértéket ad és felelősségre tanít. Viszont azonnal felmerülhet a kérdés, hogy ez az elgondolás mennyire kötődik speciálisan a Nemzetihez. Vajon Jordán konstrukciója valóban a Nemzeti köré épül, vagy az csak egy lehetőség, egy *épület* volt, hogy egy régi elképzelés megvalósuljon?

Jordán célja egy olyan Nemzeti létrehozása, amely a magyar szellemi élet vezető intézményévé válik. A kulturális élet szereplőinek találkozóhelyeként képzei el, a nap bármely szakában, amely lehetőséget teremt arra, hogy az ott zajló szellemi eszmecserék új folyamatokat indítsanak el a kulturális életben. Ez az *agora* jelleg kiemelt részét képezi a konstrukciónak. Ahhoz viszont, hogy e hivatását a Nemzeti betölthesse, feltétlenül szükséges a közvélemény által az épület (és/vagy a Nemzeti) iránt táplált ellenérzést néhány éven belül leküzdeni.

A magyar színházi élet megújítása, felfrissítése miatt Jordán olyan fiatal rendezővel szeretne együtt dolgozni, akik a hagyományok tisztelete mellett merész és új utakat keresnek. Egyedülálló az elemzett pályázatok között, hogy kizárólag magyar műveket terveznek játszani. Olyan kísérleti jellegű

²⁰ VÁRADI, „Nemzeti? Színház?...”

²¹ KOLTAI, *Nemzeti történet...*, 37.

²² JORDÁN Tamás, *Igazgatói pályázat*, hozzáférés: 2020.03.04.,

http://www.terasz.hu/main.php?id=egyeb&age=cikk&cikk_id=2123

²³ JORDÁN, *Igazgatói pályázat...*

előadások is készülnének, amelyek kifejezetten arra irányulnának, hogy feltérképezzék a Nemzeti fejlett színpadtechnikáját, és az első teljes évad nyitóelőadása már erre épülne, egy olyan gyerekelőadáson keresztül, amely maximálisan kihasználva a színház által nyújtott technikai lehetőségeket, a lenyűgözésre, a meghökkentésre, szülő és gyermek elkápráztatására törekedne. A színház gyerek-előadással történő megnyitását Jordán hangúlyos üzenetnek szánja, tekintve, hogy a gyerekek megnyerésével megalapozhatják a Nemzeti értő közönségbázisát.

A Nemzetiben létrehozott előadásokon túl a vidéki és határon túli színházak fontosabb alkotásait havi rendszerességgel, programszerűen műsorra tűznék. Ilyenkor más-más vidéki város kapna lehetőséget a fővárosi bemutatkozásra, ahol bármilyen művészeti produkcióval képviseltetheti magát az adott régió. Ezzel valóban az egész országot felölelő kulturális körkép létrehozására nyílna lehetőség, hiszen nem zárja ki a színházzal nem rendelkező települések, régiók bemutatkozását. Ezen túl Megyejárás néven olyan, mind a 19 megyére kiterjedő akciót szerveznének, amellyel minden hónapban lehetőséget biztosítanának egy megyének a Nemzeti egy előadásának megtekintésére. Mindezt szervezett utaztatással és kedvezményes jegyekkel, hogy bármely településen, bármilyen anyagi körülmények között élőknek lehetőséget biztosítson az „ország színházának” meglátogatására. Az utaztatást olyan nagyszabású módon képzelel el, hogy szinte háztól házig szállítják a nézőket különvonatok és -buszok indításával. Talán ennek a vidékkel való szoros kapcsolatnak a kialakítása az egyik legmarkánsabb gondolat, amely a Nemzeti specifikus feladatának tekinthető. A színpadon is reprezentálni kívánja a nemzetet, és a nézőtéren is szeretne minden érdeklődőnek helyet biztosítani, hogy valóban az egész országot képviselni tudja.

A pályázatban két okból is nagyobb tematikus rész szerveződik az épület köré. Egy-

részt a hatékony működéshez elengedhetetlennek tűnt az épület híresen rossz láthatósági és hallhatósági adottságainak az orvoslása, de ez csak a fenntartó anyagi hozzájárulásával lenne elképzelhető. Másrészt Jordán Tamás úgy érezte, elképzelése magjához – miszerint a Nemzeti legyen találkozóhely – hiányzik az új épületből egy olyan közönségforgalmi tér, ahol az agora-funkció megvalósulhatna. Erre nem alkalmasak az új Nemzeti Színház terei, így Jordán egy nagyszabású építészeti beruházás szükségességét helyezi kilátásba. Ennek a helynek a megépülése nélkül a Jordán által elképzelt Nemzeti nem válhat azzá, aminek eltervezte. Ezen a ponton úgy érezhetjük, hogy a Jordán által elképzelt Nemzeti nagyon bizonytalan lábakon áll, mert ekkor szembesülünk azzal, hogy nincs hol megvalósuljon mindaz, amit eddig elénk tárt, mint központi gondolatot, mint az elképzelés lelkét. Nem a Nemzetire lett szabva, hanem a Nemzetit kellene ráigazítani az elképzelésre.

Jordán Tamás az igazgatói ciklusának végén egy interjúban elmondja, hogy nem sikerült megvalósítani a pályázatban leírt terveket.²⁴ Ennek az oka, hogy a terv kiindulópontja és legmarkánsabb eleme ahhoz a nagy volumenű építészeti beruházáshoz kötődik, ami iránt senki nem vállalt garanciát. És mivel nem jött létre az az agorának kialakított tér, amelyet a pályázó megálmodott, nem jöhetett létre semmi az elképzelés azon részéből, amely erre épült volna. Az interjú alapján azt érezhetjük, hogy a tervek meghíúsulása után minden ment a maga útján, koordinálatlanul, ad hoc jelleggel. Más elképze-

²⁴ CSÁKI Judit, „»Én nem változtam« – Jordán Tamás, a Nemzeti Színház igazgatója”, *Magyar Narancs* 19, 51. sz. (2007), hozzáférés: 2020.03.06.,

https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/en_nem_valtoztam_-_jordan_tamas_a_nemzeti_szinhaz_igazgatoja-68082

léseket is megakasztott a gyakorlat: idő-, hely- és munkaerőhiány miatt nem sikerült összehangolni a nagyszámú kísérőprogramokat a színházi működéssel. A konstrukció egyik markáns eleme, a Megyejárás megvalósult ugyan, de milliós költségei miatt csak egyszeri jelleggel. Az interjú olvasásakor érződik, hogy minden kérdésből sugárzik az elégedetlenség a Nemzeti és a vezetése iránt, egyrészt azért, mert az igazgató nem váltotta be a pályázatban vázolt tervek javarészét, másrészt, mert öt évvel a színház megnyitása után még mindig nem körvonalazódott a Nemzeti helye és szerepe a magyar színházi életben. Bár az épület elkészült, a Nemzeti körül tátongó űr továbbra sem szűnt meg, hiszen maga a színház még nem állt rá egy biztos pályára.

Alföldi Róbert

Nyitottság, tolerancia, kíváncsiság

Alföldi Róbert a pályázata nyitányaként éppen erre a Nemzeti körül kialakult bizonytalan helyzetre hívja fel a figyelmet: „az épület áll, de sem a szakma, sem a közönség nem érzi úgy, hogy valósággá vált volna a némileg romantikus »nemzeti színházi eszmény«.”²⁵ Azonban szerintem már nem a 19. században felállított elvárások alapján kellene gondolkodnunk a Nemzeti Színházról, hanem egy 21. századi demokratikus, szabad, európai országban kellene meghatározni a jelentését. Alföldi Róbert pályázata átgondolt és komplex képet fest a Nemzeti Színház működéséről és feladatairól. Abból a kérdésből indul ki, hogy mit jelenthet az adott korban egy Nemzeti Színház, ez alapján milyen sajátos funkciókat kell ellátnia más színházakkal szemben. Elsődlegesen nem ahhoz a klasszikus elképzeléshez nyúl vissza, amely a ma-

gyar nyelv és a magyar hagyományok ápolásában látja a Nemzeti feladatait, mert úgy véli, ez minden magyar nyelvű színháznak ugyanúgy a feladatai közé tartozik. Inkább – Jordánhoz hasonlóan – egy olyan szellemi vezető szerepben érzi a specialitását, amely azzal szolgálja a nemzet érdekeit, hogy segíti a nézőket a világban való eligazodásban, és hozzájárul saját értékrendjük kialakulásához. Egy olyan új Európában, amely már nem a nemzetállamokra épít, mind az országnak, mind a polgároknak ki kell alakítania egy újfajta gondolkodásmódot, egy új nemzeti identitást. Alföldi egyszerre gondolkodik magyar és európai kontextusban a Nemzetről. Elrugaszkodik attól, hogy a magyar hagyományok ápolásán keresztül a nemzeti egységet reprezentálja a színpadon, ehelyett segítenie kell a nemzetnek európaiként újradefiniálnia önmagát. Ennek az új értékrendnek a kialakításában vállalna szerepet a kultúra segítségével a Nemzeti, s e célból igyekszik felvenni a lépést a kortárs európai trendekkel, de tiszteletben tartja a magyar hagyományokat is. Mert „ha a magyar színház hagyományos értékei mellett folyamatosan jelen van a világszínházi, európai színházi gondolkodás, akkor könnyebben és hatékonyabban tudnánk válaszokat találni arra, hogyan tud ma a színház a valóságról beszélni”.²⁶ Alföldi elképzelései alapján szoros kölcsönhatásban van a nemzetközi kortárs irányzatok követése a nemzetet érintő kérdésekkel, mert más kultúrákat és más értékeket megismerve könnyebben ráláthatunk saját helyzetünkre. Ezért a látszat ellenére a más nemzetek kultúrája iránti nyitottság nem a magyar hagyományok megtagadását, mellőzését jelenti, hanem inspiráló közeget kíván teremteni a magyar kultúra felfrissítése számára.

Alföldi a teljes műsorterv kialakításánál figyelembe kívánja venni az előző vezetés által létrehozott előadásokat. Kiemelt figyelmet fordítanak az új nézők megnyerésére

²⁵ ALFÖLDI RÓBERT, *Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata*, (2007), hozzáférés: 2020.03.07., https://nemzetiszinhas.hu/uploads/images/Alföldi_Robert_palyazata.pdf

²⁶ ALFÖLDI, *Nemzeti Színház...*, 2.

és a közönségnevelésre. A régi közönséget fel kell készíteni az irányváltásra, hogy ne érje váratlanul őket, ha valami újszerűt látnak, és véletlenül se érezzék kirekesztve magukat. Megmaradna a Jordán által kiemelten fontosnak tartott gyerekelőadások jelenléte a Nemzetiben, mert ő is támogatja azt a folyamatot, hogy a színházba járó gyerekekből nő majd ki a következő értő és színházszerető közönségbázis.

Mivel a konstrukció alapvetően a nemzetet érintő kérdésekre épít, az azt körülvevő viszonyrendszer és a társadalmat foglalkoztató kérdések változásával a színház feladatai is módosulhatnak. Tehát a Nemzeti Színháznak folyamatosan követnie kell a nemzet igényeit, fel kell ismernie az aktuális problémákat, a valóság színpadon történő minél pontosabb reprezentálása érdekében folyamatosan tisztában kell lennie a politikai, társadalmi események különféle nézőpontjaival. Alföldi igazgatói ciklusának végére sok változás ment végbe mind a Nemzeti Színház, mind az országon belüli viszonyok tekintetében, így az igazgatói szék megtartásáért szóló pályázatban²⁷ már egészen más problémákkal kellett szembesülnie és szembesítenie a színháznak. Míg az első pályázatban kiemelt szerephez jutott az európai nyitás, amelyen keresztül a saját problémáinkhoz is másképpen viszonyulhatunk, 2012-re az országon belüli események jutottak vezető szerephez – megtartva az előző pályázat alapelveit. Főként politikai értelemben ismét kiemelt fogalomként vált a *nemzet*, amely sok konszenzus nélküli vita gócpontját képezte. Ironikus módon épp „a nemzet fogalma szakítja ketté magát a nemzetet”²⁸ – fogalmaz Alföldi 2012-es pályázata bevezetőjében. Egy olyan időszakban, amikor kiemelt fontossá-

gúvá válik a nemzetfogalom, és ismét létrejön a nemzeti-nemzetietlen ellentétpár, a Nemzeti Színháznak nagyon erős konstrukcióval kell rendelkeznie saját definiálásához.

A Nemzeti Színház vezetőjeként Alföldi kötelességének érzi, hogy reflektáljon a nemzet indulatokkal teli és tisztázatlan állapotára. Úgy érzi, komolyan véve a Nemzeti Színház feladatát, olyan előadásokat kell létrehozni, amelyek a valóságról szólnak, nem kerülnek meg annak semmilyen szegmensét, nem adnak a nézők kezébe kész álláspontokat, nem válaszolják meg helyettük a feltett kérdéseket, hanem nyitottságra, érzékenységre nevelnek, hogy tájékozott emberekként ki-kimaga formáljon véleményt. Annak reményében kínálják fel a Színház közös gondolkodásra a vitás témákat, hogy felelős emberekként felismerjük: egymást tisztelve és meghallgatva, közösen van lehetőség a társadalmat szétfeszítő kérdések elemzésére, nemzeti történelmünk traumatizált eseményeinek feldolgozására. Ez esetben a cél nem pusztán a múlt, a közös emlékek felelevenítése, hanem azoknak a kollektív mechanizmusoknak a megismerése, amelyekről nem szabad megfeledkeznünk. Ennek érdekében fontos arra is reflektálnunk, hogy hányféle indíttatásból fordulhatunk a múlt felé, illetve, hogy szembesülünk-e az emlékezést kiváltó motivációink okaival.²⁹

Alföldi Róbert az elmúlt öt év legnagyobb sikerének azt a Nemzeti körül kialakult nézői bázist tartja, akik valóban befogadó és kíváncsi látogatókként vannak jelen a színház életében. Megvalósult az a szándék, hogy a Nemzeti széles nézői réteggel rendelkezzen, akik azon túl, hogy nagy érdeklődéssel kísérik a Nemzeti előadásait, valódi közösséggé kovácsolódtak. Célt érték a fiatal korosztálynak szánt előadások, és megtalálta a bázisát az a színházi nyelv, amely gondolkodásra inspirál, többféle világszemléletet közvetít

²⁷ ALFÖLDI Róbert, *A Nemzeti Színház Kiemelkedően Közhasznú Nonprofit Zrt. vezérigazgatói pályázata*, kézirat (2012).

²⁸ ALFÖLDI, *A Nemzeti Színház Kiemelkedően Közhasznú...*, 6.

²⁹ Kiss Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca* (Budapest: Balassi, 2011), 21.

és társadalmi érzékenységet tükröz. Tehát a folytatás során is arra törekednének, hogy olyan produkciók szülessenek, amelyek érvényes problémákkal, kérdésfelvetésekkel tudják felkelteni minél szélesebb rétegek érdeklődését. A Nemzetinek ugyanis minden nézői réteget szolgálnia kell. Megvalósításra vár az a terv is, hogy létrehozzanak egy nemzetközi színházi fesztivált, ahol a más kultúrákra nyitott magyar nézők izgalmas új formákkal, más műfajokkal, de magas művészi értékkel dolgozó külföldi előadásokat láthatnának. Ennek létrehozására az elmúlt évadokban a színház alacsony költségvetése miatt nem volt lehetőség, és nyertes pályázat esetén is csak szponzorokkal, támogatókkal vagy célzott támogatással lehetne megvalósítani.

Alföldi az igazgatása alatt valóban az ország egyik legkiemelkedőbb, legbátrabb és leginspirálóbb színházi műhelyét hozta létre. Ciklusának végére sokan úgy érezhették, megszűnni látszik az űr, amely a Nemzeti körül tátongott mind az új épület megnyitásáig, mind utána. Imre Zoltán szerint olyan Nemzeti-koncepció jött létre, amely figyelembe vette a színház történetét, hagyományait és identitásképző szerepét, de átgondolta, hogyan lehet mindezt frissességgel ápolni és tartalommal feltölteni.³⁰ Szerinte viszont nem sikerült maradéktalanul megvalósítani az Alföldi pályázatában jelzett együttműködést a különböző területekkel, intézményekkel, s ennek következtében a Nemzeti nem válhatott az ország első számú kulturális centrumává. Bár a hazai intézményrendszer állapota és támogatási rendszere eleve lehetetlenné tette, de azt sem sikerült megvalósítani, hogy húzóerőként szolgáljon a kulturális élet egésze számára. Imre Zoltán elismeri, hogy aktív és provokatív színház jött létre, de nem körvonalazódott egy olyan Nemzeti Színház-koncepció, amely megkülönböztethetné más kőszínházaktól, és rep-

rezentálni tudná a nemzetet alkotó különféle közösségeket, csoportokat. Annak ellenére, hogy ritkán látható minőséget képviselt, megmaradt pusztán az egyik budapesti kőszínháznak.³¹

Az igazgatói ciklus közben végbement kormányváltást követően felerősödtek a más Nemzeti Színház-konstruktórt képviselő társadalmi-politikai hangok, és egyre hevesebb viták folytak, egyre komolyabb feszültség alakult ki Alföldi Róbert személye és az általa vezetett Nemzeti körül. A 2010-es parlamenti választásokkal hatalomra kerülő jobboldal a klasszikus-konzervatív értékeket közvetítő nemzeti népszínház trendjének felélesztését tűzte ki célul. A pozitivitást előtérbe helyező remény színházát preferálta, a más esztétikai elveken alapuló színházakat, alkotókat pedig megbélyegezte.³² Elfogadhatatlannak tartották az Alföldi által felmutatott kérdéseket és a témájukban vagy színpadi nyelvükben provokatív előadásokat, és az is kérdésessé vált, hogy az igazgató kitöltheti-e mandátumát. A kormánypárt kizárólag saját nemzetkonstrukciójába illő esztétikai elvek képviselőit tartotta jogosultnak a nemzeti értékek ápolására, és kulturális „területfoglalásba” kezdett.³³ Ebben a politikai kontextusban tehát minden szakmai siker, elismerés és tiltakozás ellenére Alföldi Róbert nem folytathatta megkezdett munkáját a Nemzeti élén.

Vidnyánszky Attila
A nemzet szolgálatában

2013-ban Vidnyánszky Attila vette át a Nemzeti Színház igazgatását. Tematikusan a többi pályázathoz hasonlóan építi fel a gondolatmenetét: tárgyalja a Nemzeti Színház feladatait és eszmeiségét, a társulatot, a repertoárt, majd kitér a tervezett színházon túli kísé-

³⁰ IMRE, *A nemzet...*, 305.

³¹ IMRE, *A nemzet...*, 305–306.

³² IMRE, *A nemzet...*, 315.

³³ IMRE, *A nemzet...*, 315.

rőprogramokra, nemzetközi megmutatkozásra, partnerségi kapcsolatokra. Pályázata egyszerűre hivatalos és személyes, elméleti és gyakorlati síkú. Nagyon összeszedett gondolatmeneten keresztül fejti ki az elképzeléseit a Nemzeti Színház mibenlétét illetően, megindokolva saját szakmai fejlődésének állomásaival, és visszanyúl elődei munkásságához is. Törekszik a Nemzeti Színház szellemiségének tisztázására, az általa képviselt irányvonal kijelölésére és ezek indoklására. Nem tartja relevánsnak azt a vitát, amely szerint a *nemzeti* jelzőnek ma már nincs reális értelmezése, mert az csak a reformkori színházcsinálás kontextusában és a nemzetállamok létrejöttének korában bírt valódi jelentéssel. Abból a szempontból egyetért Alföldivel, hogy a *nemzeti* és a *színház* szóösszetételt a színház felől kell megközelíteni. De hangsúlyozza, hogy éppen abban látja kettejük közt a legélesebb ellentétet, hogy miként viszonyulnak a magyar színházi hagyományokhoz.³⁴ Sokszor úgy érezhetjük, hogy elképzeléseit a korábbi igazgató munkájához viszonyítva fogalmazza meg, és sokkal konkrétabbak azok a megnyilvánulásai, hogy milyen ne legyen az általa vezetett színház, mert élesen elhatárolja magát tőle. Mint írja: „Érteni vélem – még ha elfogadni nem is tudom – azon pályatársaim reakcióit, akik a színház társadalmi érzékenységeire hivatkozva mindegyre csak korunk válságjelenségeit vizsgálnak föl a színpadra, vagy újabban – »innovatív« módon – a kamionplatókra, lerobbant gyártelepi színhelyekre”.³⁵

Konstrukciója alapján a világ válságjelenségeinek, az ország társadalmi problémáinak színrevitele helyett olyan állandó, abszolút emberi értékeket állítana színpadra, amelyek mindezek fölé helyezhetők, és amelyek szkepszis helyett pozitivitást sugároznak. Vidnyánszky szerint a korszerűség megvalósításához azokhoz

az értékekhez kell nyúlni, amelyek minden társadalmi-politikai változástól függetlenül jelen vannak. Ha mellettük még azt is képes a színház megmutatni, hogy az adott társadalom milyen módon készül megújulni, akkor van esély korszerűvé válnia.³⁶ Úgy érzi, hogy már 2002 óta fennáll a színházi világban egy polemikus helyzet a mindenkori jelen problémáit színpadra vivő színház és a „remény színházaként” emlegetett, a pozitivitást előtérbe helyező színház között. Hogy ez a vita éppen a Nemzeti Színház kapcsán erősödött fel, az annak is betudható, hogy még mindig nem alakult ki szakmai konszenzus a Nemzeti feladatait illetően. Éppen ezért pályázatával e konszenzus létrejöttét tűzi ki célul.³⁷ Vidnyánszky kinevezése óta azonban a szakma még kevesebb figyelmet fordít a Nemzeti Színházra, kevés érdemi szakmai reakció olvasható a közelmúltbeli működéséről, a szakmabeliek közötti szakadék tovább mélyült, így utólag a megteremtési kívánt konszenzus helyett inkább csak újabb fordulatról beszélhetünk a Nemzeti történetében, mintsem egy abszolút elfogadott konstrukció létrejöttéről.

Ahogy már több korábbi pályázónál, úgy Vidnyánszkyknál is elhangzik, hogy a koncepció alapja már korábbi munkássága során körvonalazódott, és most ezt a korábbi tervet kívánja nagyobb léptékben megvalósítani a Nemzeti falai között. Vidnyánszky kifejti, hogy a koncepciója a debreceni Csokonai Színház élére benyújtott pályázatához nyúlik vissza, ahol összeegyeztette a Beregszászban elért művészi eredményeket azzal a tradicionális nemzeti színházi modellel, amelyet akkor a Csokonai Színház is képviselt. Ezt ma is járható útnak tartja, így ezt szeretné megvalósítani a Nemzeti Színház keretein belül.³⁸ A program lényegét három szóval jellemzi: „hagyomány – korszerűség – nemzet-

³⁴ VIDNYÁNSZKY Attila, *Nemzeti Színház, avagy a nemzet színháza*, kézirat (2012), 9.

³⁵ VIDNYÁNSZKY, *Nemzeti Színház...*, 3.

³⁶ VIDNYÁNSZKY, *Nemzeti Színház...*, 3.

³⁷ VIDNYÁNSZKY, *Nemzeti Színház...*, 3.

³⁸ VIDNYÁNSZKY, *Nemzeti Színház...*, 5.

köziség”.³⁹ Fontos problémának tartja, hogy az új médiumok megjelenésének következtében a Nemzeti Színház presztízse lecsökkent. Ehhez szerinte az is hozzá tartozik, hogy a hazafiasságot és a nemzeti léthez való kötődést már nem tartják erényként számon. Ez egyfajta identitásvesztés következménye, amely a kortárs színházcsinálók attitűdjén is eluralkodott.⁴⁰ A Nemzeti Színház fontos feladatának véli az identitásnevelést, amellyel a hazafiasság és nemzeti gondolkodás értékét újra megemelhethék.

A színház korszerűsége Vidnyánszky szerint nem az európai stílusirányok követése, hanem a színészi játékkultúra felől ragadható meg érvényesen. A Nemzetivel kapcsolatban az az elvárás él, hogy társulatát a legjobb drámai színészek alkossák.⁴¹ A Nemzeti Színház színészenek lenni rangot jelent, amely különleges plusz feladatokkal és felelősséggel jár. Tehát nem csak a művészeti teljesítménnyel, hanem a közéleti szereplésekkel is képviselnie kell a Nemzeti eszmeiségét, erkölcsi alapelveit. Ez azért is kiemelkedően fontos, mert úgy véli, hogy a rendezői színház után ismét a színészközpontúságnak kell jellemeznie a színházat. Amellett, hogy a színészek által képviselt morális többlettel a közéleti események színvonalát és ezzel a társadalom értékítéletét is javítani lehetne, az is lényeges, hogy a színészek ne veszítsék el a szerepjátszáshoz, a minőségi színházcsináláshoz szükséges hitelüket a kereskedelmi médiában vállalt szerepléseikkel. Tehát a Nemzeti Színház feladatának tekinti a színészi hivatás hitelének megőrzését, és gondoskodik róla, hogy a Nemzet Színészei megkapják a nekik járó tiszteletet, és folyamatosan jelen legyenek a színházi életben.⁴²

Vidnyánszky a repertoár kialakításában is minél hamarabb szeretné érzékelhetővé

tenni az irányváltást. Mert bár a korábbi igazgatók által összeállított műsort színesnek és kifogástalannak tartja, értelmezésben, színrevitelben mégis olyan színházi gondolkodást képviselőnek, amelytől igyekszik elhatárolódni. Legsürgetőbben a három klasszikus kulcsművet, a *Bánk bánt*, a *Csongor és Tündét* és *Az ember tragédiáját* szeretné levenni a műsorról és saját rendezésében színre vinni.⁴³ Tehát itt nem beszélhetünk olyan finom átvezetésről, mint amelyet Alföldi tervezett, hogy a Nemzeti korábbi nézői ne érezzék magukat kényelmetlenül az új vezetés, az új irányvonal, az új műsorpolitika miatt. Vidnyánszky egyértelmű szándéka, hogy – a nézők elpártolásának veszélyét vállalva – éles határvonalat húzzon a két szcena között, és kizárólag az új vezetés elképzeléseivel egyező hangvételű előadások fussanak a Nemzeti színpadán. A gyermek- és ifjúsági korosztály megszólítását is fontosnak tartja, és a Csokonai Színházban már kialakított és sikerre vitt módszereket szeretné alkalmazni. Továbbá kialakítana egy országos pályázati rendszert, amellyel hozzásegítené a hátrányos helyzetű gyerekeket a színházlátogatáshoz, és a repertoár kialakításában is igyekszik figyelembe venni az iskolák és a pedagógusok igényeit.⁴⁴ Konceptiója lényegi elemének tartja továbbá egy nemzetközi színházi fesztivál létrehozását, amelynek anyagi fedezte akkor még nem tűnt biztosítottnak. A Nemzeti korábbi népszerűségét megőrizve, de az új tartalmi és művészi koncepciót követve olyan intézményként szeretne jelen lenni a nemzetközi színházi világban, amely a magyar színház jellegzetességeit képviseli. Továbbá az egyik legfontosabb törekvés, hogy a Nemzeti valóban az egész nemzet színháza legyen, és a magyar hagyományok megőrzését és újraértelmezését tekintse egyik fő feladatának.

³⁹ VIDNYÁNSZKY, *Nemzeti Színház...*, 5.

⁴⁰ VIDNYÁNSZKY, *Nemzeti Színház...*, 7–8.

⁴¹ VIDNYÁNSZKY, *Nemzeti Színház...*, 7–8.

⁴² VIDNYÁNSZKY, *Nemzeti Színház...*, 21.

⁴³ VIDNYÁNSZKY, *Nemzeti Színház...*, 23.

⁴⁴ VIDNYÁNSZKY, *Nemzeti Színház...*, 35.

Vidnyánszkynek az igazgatói poszt megtartásáért szóló pályázata,⁴⁵ bár terjedelmében hosszabb, sokkal kevésbé összeszedett, mint a korábbi pályázati anyag, gondolatmenetét nem fűzi össze szoros logikai kapcsolat. A pályázat benyújtásának alapvető célja, hogy tovább folytathassa a már megkezdett szakmai munkát, hogy valóban a nemzet színházává váljon a Nemzeti. Egyik legfontosabb eredményként mutatja fel a létrehozott Madách Nemzetközi Színházi Találkozót (MITM). A külföldi előadások vendégszerepléseivel azt kívánja elősegíteni, hogy a nézők, amellet, hogy rácsodálkoznak a sok eltérő formanyelvre, felfedezhetik, hogy mind mögött ugyanazok az emberi tapasztalások állnak. Ebben visszaköszön az a követendő irányelv, hogy a pillanatnyi társadalmi jelenségek helyett az állandó emberi értékekre kívánnak fókuszálni.⁴⁶ A nemzetközi kapcsolódásokkal, feladatvállalásokkal a kultúra híd szerepét szeretnék hangsúlyozni, amelyben a Nemzeti Színháznak kiemelt jelentősége van.

Vidnyánszky szerint a Nemzeti Színházat Magyarországon spirituális helyként kezelik, amelynek legfőbb oka az a hányatott történet, amellyel létrejött, és amely miatt a magyaroknak különös jelentőséggel bír, és Európán belül a nemzeti sajátosságokat hivatott hangsúlyozni. Egy másik álláspont szerint azonban, amelyet Imre Zoltán vetett fel egy beszélgetésen, a nemzet számos szempont szerint megosztott és a magyar társadalom végletekig szét van szakadva, ezért nem tartható a homogén nemzetállam elgondolás, és nehéz elképzelni, hogy ilyen körülmények között hogyan lehetne egységet teremteni vagy akár ezt a szétszakadtságot ábrázolni.⁴⁷

⁴⁵ VIDNYÁNSZKY Attila, *Nemzeti Színház – a nemzet színháza*, kézirat (2018).

⁴⁶ VIDNYÁNSZKY, *Nemzeti Színház...*, 35.

⁴⁷ „Nemzeti színházak a mai Európában”, *Színház* 48, 7. sz. (2015), hozzáférés: 2020.04.09,

Imre Zoltán, Hudi László
Minőségi sokszínűség

Imre Zoltán és Hudi László 2007-ben adták be pályázatukat a Nemzeti vezetésére. Nem jártak sikerrel, ám tervük máig élénken él a Nemzeti Színházról szóló vitákban. Vidnyánszky Attila és az Imre-Hudi páros elképzelései alapvetően a nemzetfogalom és ebből következően a nemzet reprezentálása kérdéskörénél válnak szét. Vidnyánszky Nemzeti Színházkonstrukciója egységes nemzetre épít, és a nemzeti identitás erősítésével, a magyar színházi hagyományok ápolásával kíván a teljes nemzet színházává válni. Imre Zoltán nemcsak elméletben kérdőjelezte meg ennek a koncepciónak az alapját, hanem a Hudi Lászlóval benyújtott igazgatói pályázatában egy lehetséges alternatívát kínált az általa felmutatott problémák struktúrába szervezésére. A nemzetközi szakirodalmakra hivatkozva Imre megjegyzi, hogy a kétezres évek elejétől két ellentétes elképzelés él egymás mellett. Az újabb koncepció szerint a nemzetállamok szétfoslásával az állandó társulattal rendelkező, repertoárszínházi modellre építő nemzeti színház-elképzeléseknek bealkonyult, mivel az egységes nemzet színpadra állításáért küzdő intézmények elvesztették létjogosultságukat. Nem tartható tehát az az elképzelés, hogy a nemzeti színház egy rögzített nemzeti identitás kialakítására, fenntartására szolgáló eszközként funkcionálhat. Ezért a nemzeti színházaknak szembe kell nézniük saját működésük legitimitásával, és át kell helyezniük a hangsúlyt a nemzetről az európai, nemzetközi identitásra és a nemzet viszonyainak vizsgálatára.⁴⁸

Imre Zoltánék a minőség- és értékérvényesítést tekintik a Nemzeti Színház fő feladatának, olyan kereteket teremtve, amelyben a lehető legtöbb tevékenységnek helyet ad-

<http://szinhaz.net/2015/07/30/nemzeti-szinhazak-a-mai-europaban/>

⁴⁸ IMRE, *A nemzet...*, 319–321.

hatnak, egyszerre megjelenítve a nemzet sokszínűségét és egyediségét. A lehető legtöbb állampolgárhoz szeretnének eljutni, nyitottá válva művészek és nézők széles rétegei számára. Az etnikailag, kulturálisan, politikailag és gazdaságilag megosztott nemzetközösség reprezentálására kínálják megoldásként a 2006-ban megnyílt Skót Nemzeti Színház (National Theatre of Scotland) példáját, amely produkciósházként működik.⁴⁹ Imre Zoltánék is ebben a működési modellben látják annak a lehetőségét, hogy ne egy kizárólagos nemzetértelmezésre építsenek, hanem azokat a kulturálisan, etnikailag, politikailag és gazdaságilag megosztott csoportokat tudják reprezentálni, amelyek ma a nemzetet alkotják. Mivel a Nemzeti Színház működése nem tér el lényegesen a többi hazai színházétól, a Nemzeti nem több, mint bármelyik másik kőszínház, hiába tekintünk rá az „első”, a „legjobb”, a „legdrágább” színházként. Pedig volumenénél fogva képes lehetne befolyásolni a szakmai környezetét. Ezért az értékeit megtartva, de új működési formában gondolkodnak a Nemzeti Színházról. Működési területének az egész országot tekintik, tehát csak a teljes színházi szakma bevonásával valósulhat meg. Olyan szakmai partnerségi együttműködést terveznek kialakítani, amellyel a legkülönbözőbb alkotók kaphatnak lehetőséget a Nemzeti produkcióiban való részvételre, és a Nemzeti is részt venne a lokális szakmai szinteken létrehozott produkciókban.

A Nemzeti Színház társulat nélküli formában működne, és más színházakkal koprodukcióban jönnének létre előadások, amelyek láthatóak lennének az ország különböző pontjain, majd bekerülnének a Nemzetibe. Ebben a formában a Nemzeti költségvetésének nagy részét nem önmagára költené, hanem folyamatosan visszaforgatná a hazai szín-

házi struktúrába. Így a magyar színházkultúra egésze válhatna Nemzetivé, és ez színházi struktúránk hosszútávú megújulásának is az alapját jelenthetné.⁵⁰ A Nemzeti Színház, kiemelt státuszát felhasználva, híd lehetne a magyar kulturális életben, létrehozva egy hálózatot az összes hazai alkotócsoporthoz, és betöltve a szakmán és a kulturális életben tátongó űröket. Mindezt egy olyan struktúra kiépítésével, amely a nemzet töredékességét figyelembe véve kívánja a nemzetet nem homogén egészként, hanem eltérő véleményeket, irányokat követő csoportok összességeként kezelni.

Ez az egyetlen pályázat, amely egy átgondolt nemzetképre épít, és nem csak felteszi magának a kérdést, hogy mit érthetünk nemzet alatt, hanem meg is válaszolja azt. A letisztázott nemzetfogalom után pedig mérlegeli, hogy miként értelmezhetné a színházhoz csatolt nemzeti jelzőt. Ráadásul, amíg eddig felülről határozták meg a közvetítendő nemzeti értékeket, Imre Zoltánék egy alulról jövő kezdeményezésnek tekintik a kínált struktúrát, hiszen a minőségi kritériumoknak megfelelően bárki – lehetőség szerint minél többen – bekerülhet a Nemzetibe vagy a Nemzetivel fémjelzett programba. Jelen esetben tehát a konstrukció alapja egy tisztázott nemzetfogalom, ám a pályázók két másik fogalmat helyeznek kiemelt pozícióba: a *minőséget* és az *értéket*, amelyek újabb definíciós nehézséget kínálnak, mivel nem vállaltan szubjektív alapon kívánják értelmezni a fogalmakat. A legnagyobb probléma viszont az, hogy a szakma máig idegenkedik a pályázatban foglalt struktúraváltástól. Ez viszont valóban a koncepció esetleges megvalósításának lehetetlenségét eredményezi, hiszen az csak a teljes színházi szakma együttműködésével, támogatásával lett volna/lehetne kivitelezhető.

⁴⁹ IMRE Zoltán, HUDI László, *Pályázat a Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára*, kézirat (2007), 3–5.

⁵⁰ IMRE, HUDI, *Pályázat...*, 45.

Végezetül

A Nemzeti kapcsán régóta sérelmezik, hogy a szakmaiságot háttérbe szorítja a politika. A szakma és a politika viszonya nem rendeződött az új épület létrejöttével sem, hiszen már az építést és az átadást is politikai érdek vezérelte. Annak ellenére, hogy a szakma azt sürgette, hogy az új épület már egy átgondolt nemzeti színház-elképzeléssel jöjjön létre, nem alakult ki konszenzus sem a szakmán belül, sem a szakmai és a politikai oldal között. Ezért szerepel több pályázati anyagban is a Nemzeti feladatai között az erről szóló diskurzus kezdeményezése. Az előzetesen kialakított egységes álláspont hiányában a Nemzeti Színház szellemiségének megteremtésében az igazgatói konstrukciónak lehetett (volna) különös szerepe. Szembetűnő, hogy minden eddigi igazgató (de más pályázatokat is említettünk) olyan tervet kívánt a Nemzetiben megvalósítani, mely nem speciálisan a Nemzetre lett kitalálva, hanem a Nemzeti adott lehetőséget a megvalósítására. Bár minden vizsgált pályázatban kiemelték a kérdés tisztázásának fontosságát, és többnyire igyekeztek meg is válaszolni azt, valódi szembenézés és igazán helytálló koncepció nem igazán született. Nagy különbség, hogy míg a legtöbb pályázatban alapvetően homogén entitásként kezelik a nemzetet, Imre Zoltán és Hudi László rávilágít a nemzet töredezettségére, különböző diskurzusokba való csoportosulására.

Egy abszolút Nemzeti Színház-konstrukció hiányában azokat az elemeket lehet összefoglalni, amelyek valamilyen módon minden elképzelésben visszaköszönnek. Minden eddigi igazgató a minőségbeli vezető szerepre törekedett, amely inspiráló húzóerőt jelenthetne a szakmán belül. Továbbá minden konstrukció részét képezte, hogy a színházi tevékenységek mellett kiemelt hangsúlyt kapjanak a különböző kísérőprogramok és partnerségi kapcsolatok. Ide értendő a fesztiválszervezés, a könyvkiadás, a folyóiratszerkesztés, a drámapályáza-

tok, a szakmai programok, a konferenciák, a műhelymunkák, valamint a művészeti egyetemek képzésének támogatása, a fiatal alkotók felkarolása, az ifjúsági programok szervezése, az alternatív társulatok segítése és a társ-művészetek intézményeivel folytatott együttműködések. Minden igazgató kitért a vidéki és határon túli színházak meghívására és a Nemzeti Színház előadásainak vendégszerepléseire. A nemzetközi kapcsolatok kiépítését is fontosnak tartották, egyrészt a kortárs színházi irányzatok figyelemmel kísérése, másrészt a magyar színházi hagyományok képviselése miatt. Minden igazgató egyértelmű nemzeti színházi feladatnak tartotta a magyar hagyományok ápolását, még ha az erre irányuló esztétikai elvek el is tértek egymástól. Műsorpolitika szintjén mindenki a klasszikus négyes felosztás szerint kívánt eljárni (kivéve Jordánt, bár a magyar tematika végül nem valósult meg), és minél szélesebb nézői rétegek kiszolgálására törekedett. Nemzeti drámáink színrevitelét mindenki kötelességnek tekintette. Megosztottak viszont a nézőpontok néhány kérdésben. Az első két igazgatói ciklus inkább a nemzetköziséget, az európaiságot helyezte előtérbe, míg Vidnyánszky a nemzeti értékek fontosságát hangsúlyozza – egyik sem jelent kizárólagosságot. A színház identitásformáló szerepéhez is eltérően viszonyultak. Míg Vidnyánszky a nemzeti identitás erősítésére törekszik, Alföldi minél több nézőpontot próbált kínálni, hogy a néző maga alakíthassa ki a saját véleményét, identitását. De a társadalmi felelősségvállalás jegyében színpadra vitt, aktuális kérdéseket feszegető előadásokat sem tartotta minden igazgató Nemzeti Színházi feladatnak.

A közös elemek alapján a Nemzeti Színház nem a színházi működésében kíván más színházaktól eltérni, hanem olyan többlet-tevékenységekkel, amelyeket kiemelt támogatottsága miatt más színházakkal ellentétben megengedhet magának. Kitágítja az intézményi kereteket, és nem pusztán színházként definiálja önmagát (pedig névlegesen nem több annál), hanem könyvkiadóként, múzeum-

ként, fesztiválszervezőként stb., tehát komplex kulturális intézményként. Mindezt a célkitűzéssel, hogy az egész hazai kulturális élet fellegvára legyen, és húzóerőként, hídként, a hagyományoshoz és kortárshoz egyaránt vezető útként funkcionáljon. Azonban egyik területen sem sikerült ez idáig igazán kiemelkedő eredményeket elérni. A valóban átfogó, egyedi, haladó és a színházi szféra fellendítésére törekvő Imre-Hudi pályázat működésének lehetőségét azért kifogásolták, mert az egész magyar színházi struktúra átalakítását kívánta volna. Valójában viszont a kiválasztásra érdemes pályázatok a szerteágazó területek mindegyikén átalakításokat igényelnének ahhoz, hogy a konstrukció legitimitását alátámasztani képes volumenű tevékenység jöjjön létre. Tehát lehet, hogy inkább a színházi keretek között lenne érdemesebb megtalálni a Nemzeti Színház sajátos eszméjének alapjait. Ascher Tamás szerint „nagyon eltérő elképzelések egyformán érvényesek lehetnek. De mindenekelőtt: egy Nemzeti Színház legyen fontos. Valamilyen szempontból legyen az!”⁵¹ Persze ahhoz, hogy fontossá váljék, hogy szellemisége legyen, elengedhetetlen a szakmai konszenzus, a nemzeti színházi feladatok tisztázása, a nemzeti jelző értelmezése (amennyiben színházszakmai szempontból szükséges), a nemzetközösség meghatározása és a politika érdek nélküli támogatása.

Bibliográfia

- ALFÖLDI Róbert. *Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata* (2007), hozzáférés: 2020.03.07., https://nemzetiszinhas.hu/uploads/image/s/Alfoldi_Robert_palyazata.pdf
- ALFÖLDI Róbert. *A Nemzeti Színház Kiemelkedően Közhasznú Nonprofit Zrt. vezérigazgatói pályázata*. Kézirat, 2012.
- CSÁKI Judit. „Döntés előtt”. *Színház* 35, 10. sz. (2002): 41–47.
- CSÁKI Judit. „»Én nem változtam« – Jordán Tamás, a Nemzeti Színház igazgatója”. *Magyar Narancs* 19, 51. sz. (2007), hozzáférés: 2020.03.06., https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/en_ne_m_valtoztam_-_jordan_tamas_a_nemzeti_szinhas_igazgatoja-68082
- CSÁKI Judit. *Alföldi színháza*. Budapest: Libri, 2013.
- IMRE Zoltán, HUDI László. *Pályázat a Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára*. Kézirat, 2007.
- IMRE Zoltán. *A nemzet színpadra állításai*. Budapest: Ráció Kiadó, 2013.
- JORDÁN Tamás. *Igazgatói pályázat*. hozzáférés: 2020.03.04., http://www.terasz.hu/main.php?id=egyeb&page=cikk&cikk_id=2123
- KERÉNYI Ferenc. *A nemzeti romantika színháza (1837–1849)*. In *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerkesztette HOFFER Miklós et al. Budapest: Gondolat, 1987.
- KISS Gabriella. *A magyar színházi hagyomány nevető arca*. Budapest: Balassi, 2011.
- KOLTAI Tamás. *Nemzeti történet, avagy színház a cethal hátán*. Budapest: BIP, 2002.
- „Nemzeti színházak a mai Európában”. *Színház* 48, 7. sz. (2015), hozzáférés: 2020.04.09., <http://szinhaz.net/2015/07/30/nemzeti-szinhazak-a-mai-europaban/>
- VÁRADI Júlia. „Nemzeti? Színház?”, *Mozgó Világ* 28, 11. sz. (2002): 21–35., hozzáférés: 2020.04.10., <https://epa.oszk.hu/01300/01326/00033/05Varadi.html>
- VIDNYÁNSZKY Attila. *Nemzeti Színház, avagy a nemzet színháza*. Kézirat, 2012.
- VIDNYÁNSZKY Attila. *Nemzeti Színház – a nemzet színháza*. Kézirat, 2018.

⁵¹ CSÁKI Judit, *Alföldi színháza* (Budapest: Libri, 2013), 305.

A reneszánsz színpadi horror világképe

KOLTAI M. GÁBOR

Haneke *Furcsa játék* című filmjében egy tóparti vikendház ajtaján bekopogtat két fehér kesztyűs, golfruhás fiatalember; úgy mutatkoznak be, Péter és Pál. Eleinte csak négy tojást kérnek az ott nyaraló családtól, s noha arra a kérdésre nem tudnak vagy nem akarnak válaszolni, milyen ételt készítenének a négy tojásból, a feleség beengedi őket, mert barátságosak, szellemesek és kedvesek. E kellem és báj a későbbiekben sem látszik kopni róluk, amikor fokozatosan terrorizálni kezdik a családot: szétverik a telefont, mint ha véletlen baleset lenne, eltörik a férj lábát, különféle pszichológiai kínzásoknak vetik alá őket, a kisfiú fejére ágyneműt húznak, a férjnek utasítania kell a feleségét, hogy vetkőzzön le, úgy tesznek, mintha egyiket vagy másikat futni hagynák, aztán visszaterelik őket a nappaliba, és fogadást ajánlanak – ekkor már éjszaka van –, vajon megéli-e a túszul ejtett család a napkeltét vagy sem. (Ők a maguk részéről arra fogadnának, hogy nem). A feleségnek el kell mondania egy imát visszafelé, ha sikerül, megválaszthatja a kivégzések sorrendjét és módját – és így tovább. A sorrend végül a következőképpen alakul: kutya – kisfiú – férj – feleség. Utóbbit betömött szájjal, hátrakötött kézzel csónakba ültetik, majd egy művelt és szellemes, filmesztétikáról folytatott társalgás közben, mintegy mellékes mozdulattal, gyöngéden a tóba taszítják. Észrevétlen halál; minden képkockát áthatott a tudat, hogy be fog következni, de ha épp becukjuk a szemünket, lemaradunk róla.

Éjszaka, a film egyik gyötrelmes pontján – amikor a szereplők és a nézők is azzal szembesülnek, hogy sem jelen lenni, sem kívül helyezkedni nem lehet, el kell fordulnia a tekintetnek, de nincs hova – a feleség fölteszi a kérdést a két fiú valamelyikének: „Miért csinálják ezt?” Péter ekkor ránéz Pálra (vagy

fordítva), és töredelmes, szabadkozó, bár némiképp összefüggéstelen portrét fest a másik nyomorúságos gyermekkoráról: az apa elhagyta az anyát (vagy fordítva), az anya rátelepedett a gyerekre, nem csoda, hogy Péter/Pál is hibbant lett, homoszexuális és bűnöző, az apa alkoholista, a család nincstelen, öt testvér, mindegyik kábítószerfüggő, képzeljék el az anyát, egyedül a gyerek juttatja őt szexuális kielégüléshez, elkényeztetett kis kölyök, elfásult és megcsömörlött a lét ürességétől – és a többi, és a többi. A golfruhás fiú ezután szünetet tart, ránéz a kisírt szemű feleségre, azután ránk, nézőkre, megjegyzi, hogy mindez *akár* igaz is lehetne, de nem az, és visszakérdez: „Milyen választ szeretne? Milyen válasz tenné önt boldoggá?” *Lehetséges* egyáltalán olyan válasz, ami magyarázatot nyújt az oktan iszonyatra, motivációt a szemünk előtt lezajló blőd, értelmetlen, ugyanakkor szofisztikált és célirányos kínzatra? Valamiféle mátrixot, amely szerint megnyugtató, de legalábbis logikus vonatkoztatási rendszerekből szőtt világban élnénk, amelyben a tettek megragadható motivációkból fakadnak?

Othello megkérdezi Jagótól (a darab utolsó előtti pillanatában, Desdemona holtteste fölött), miért fonta hálóbba testét-lelkét, mi oka volt mindarra a bonyolult, lételméleti állítással felérő manipuláció-sorozatra, ami hitvese haláláig vezetett. Jago csak annyit felel, ne kérdjék őt többé semmiről, „tudjátok, amit tudtok” – közösen címzi ezt a nézőkhöz és a döbbenten tébláboló, értetlen szereplőkhöz. E roppant léptékű, szavakból, sejtésekből, törékeny viszonyokból és még törékenyebb önazonosságokból okos célszerűséggel emelt építményről nincs mit nyilatkoznia utólag; tudjuk, amit tudunk. Bosola, Webster *Amalfi hercegnőjének* bérgyilkosa hasztalan próbál-

ja kitudni, mi oka van küldetésének, amely kezdetben a címszereplő megfigyelésére, később bebörtönzésére és kivégzésére irányul, megbízója nemcsak előle, de önmaga elől is elhallgatja a választ; egyetlen instrukciója mindössze arra terjed ki, hogy spionja legyen „az, ami” – tanácstalan, horzsolt, összerakatlan. Azzal sem tud elszámolni, miért kell a hercegnő börtönébe egy hulla levágott kezét vitetnie, rajta a férj hamis jegygyűrűjével, miért árasztja el börtönét elmeegógyintézeti ápoltakkal, vagy miért kell férje és gyermekei holttestéből egy titokzatos szobrászmessterrel viasmásolatokat faragtatnia, s e különös látványossággal gyötörnie őt (túl az adódó feltételezésen, hogy a valódi holttestek még nem állnak rendelkezésre). Másutt aprólkos, kielégítőnek látszó válaszok kínálóznak. John Ford drámájának hőse, Giovanni számtalan elmélettel támasztja alá, miért teszi magáévá a húgát, miért vélelmezi e vérfertőző aktust Isten létét megcáfoló ultima ratióknak, s rövidebb később miért vágja ki, tűzi törhegyre és hordozza körbe húga szívét; Middleton Vindicéje megfajtások sorát kínálja arra, miért hurcolja magával megölt szeretője vigyorgó koponyáját; Shakespeare *Titus Andronicus*ának romlott testvérpárja számára sem titok, miért metszik le a megerőszakolt Lavinia nyelvét és kezét; az *Átváltozások* Beatricéje is önreflektív vizsgálat alá veti, miért mészároltatja le megunt vőlegényét, s a választott új vőlegény helyett miért épp az idomtalan, csúf bérkyilkossal bonyolódik érzéki, szado-mazochisztikusan egymáshoz láncolt viszonyba (a bérkyilkost mérő véletlenségből úgy hívják: *De Flores*, „virágos”, de benne cseng a defloráció). A reneszánsz színpadi horror – e tökéletlen definícióról később – figurái sokszor önmagukat is aprólkos elemzésnek vetik alá, s irtózatossá tetteik nyomán mi magunk is feltérképezhető múltak, összerendezhető ok-okozatok szövedékére bukkanhatunk; e szövedék mögött azonban egy nagyobb mintázat rajzolódik ki vagy hiányát sejtjük meg.

A végkifejlet előtti felvonásokban még Jago is indokok sokaságát vonultatja fel arra, miért teszi azt, amit tesz: bosszút áll, mert nem őt nevezték ki hadnaggyá, elégtételt vesz, mert felesége sokak szerint megcsalta őt Othellóval, megelőzi a bajt, mert Emiliával végső soron Cassio is akármikor lefeküdhet, és mi magunk is változatos elméleteket állíthatunk fel, például bizonyítást nyert, hogy a mór aggályosan felépített, eurokonform fegyelme nem több a belső entrópia pillanatnyi, törekény egyensúlyánál, ennél fogva maga az európai kultúra sem több holmi fikciónál, amit szembeszegezünk ezzel az entrópiával – mindenesetre számtalan indokot szolgáltat önmagának és a nézőknek egészen a legutolsó pillanatig, amikor is végre valódi megfajtásra szorulnánk. Ez az a pont, amikor Jago elhallgat, és amikor Haneke golfruhás fiúja fölteszi a kérdést, mégis milyen válasz nyugtatna meg minket.

Ha a törekény fikció felbomlik, „a káosz visszatér”, mondja Othello; a civilizált udvaronc azonos lesz a vademberrel, a velencei diplomata a nagyfaszú négerrel, az egzotikus szerelmes a habzó szájú fojtogatóval, a szorongó ember tulajdon, elemi erővel támadó kétségeivel. Jago tudja, hogy papírvékony hártya választ el minket a káosztól, sőt, voltaképp abban élünk – naponta emelünk véddőfalat üggyel-bajjal megfogalmazott önmagunk és az entrópia közé. Utolsó megszólalásával nem kívánja leegyszerűsíteni a kérdést, és a szerző sem siet megnyugtató válasszal szolgálni; e páratlan, mindössze néhány évtizedig tartó együttállás – a színház történetben egyetlen pillanat – drámaírói arra törekedtek, hogy magát a rejtvényt mutassák fel, a maga felzaklató, kellemetlen, pompás, feloldhatatlan ellentmondásaival. A külső és a belső káoszt.

Sokan voltak; a 16. század dereka és a 17. század harmada között csaknem két tucatnyian, köztük színházi látnokok, mesteremberek és tisztos iparosok; ez olykor egy-egy életművön belül is változott, a legtöbben fel-

váltva alkottak remekműveket és a pillanatnyi igényeknek megfelelő haktikat (mint a színházi emberek általában); ennek ellenére a legtöbbjük tisztában volt azzal, melyik alkotásuk mennyit ér, a fontosabbnak ítélt drámaikat kötetbe foglalták, a színpadon elhangzott szöveghez képest pontosították, kiegészítették, előszóval látták el, ezekben az előszavakban megvédték saját dramaturgiájukat és óvatosan vitatták kollégáikét, saját törekvéseikhez igyekeztek hajlítani színészeket, nézőket és olvasókat, miközben lelkes ajánlásokat írtak egymás darabjaihoz – már csak azért is, mert a kor politikájának fokozódó színházellenességével szemben közösen kellett fellépniük. Mai értelemben vett színházi műhelyek voltak tehát. Ugyanazokért a nézőkért és ugyanazokért a színészekért versengtek, Webster például annak a Burbage-nek írta Ferdinánd szerepét, aki korábban Shakespeare-nél játszotta Hamletet. Rivalizáltak és egymásból építkeztek, egyszerre fedezték föl, mire képes a valóságra reflektáló színpadi nyelv, firtatták és tágították ennek kereteit, egyszerre kutatták helyzet és forma, pszichológia és stilizáció lehetőségeit, anélkül, hogy szükségét érezték volna a kettő ellentétbe állításának. Figyelmük az őket körülvevő és bennük zajló világra irányult, és a kettő ellentmondásaira. Hol gazdag és összetett, messzire mutató rejtvényt fogalmaztak színpadra, hol azonnal felismerhető, szatirikus vitairatokat és paródiákat, afféle zeitstücköket, amelyekről tudták, hogy néhány napon belül betiltja őket a hatóság – ezért is komponáltak sokszor pontosra szerkesztett, de nehezen feloldható mátrixokban. És azért is, mert koruk mélyebb problémáit és összefüggéseit nem írhatták le egyszerű képletek.

Messzire jutottak; mire I. Károly, Stuart Mária fia a puritánok nyomására bezáratta a színházakat, minden értelemben elmentek a falig. A szabadtéri népszínházak, amilyen a Globe is volt, 3000 nézőt fogadtak be egy-egy estén, a szűkebb, elit közönségnek szánt

játszóhelyek (mint amilyen a Blackfriars) hatnyolcszázat, de a társulatok nemritkán több színpadon osztoztak, a Blackfriars szolgált például a King's Men téli játszóhelyéül. Londonban általában hat színház működött párhuzamosan, a főszezonban heti hat napot játszottak összesen tizenötezer nézőnek, minden este más előadást. Egy adott társulat egyszerre tizenöt-húsz darabot tartott repertoáron (ennyi szöveget és szerepet kellett fejben tartaniuk a színészeknek), a sikerdarabok hónapokig futottak, aztán néhány év elteltével újra műsorra tűzték őket – egy-egy népszerű előadás akár ötvenezer nézőhöz is eljuthatott. Mindehhez a ma ismert filmstúdiók tempójánál is gyorsabban kellett ontaniuk a bemutatókat; 1562 és 1642 között a becslések szerint nagyjából háromezer darab született a londoni drámaírók tollából. Sokszor több szerző dolgozott össze egyetlen anyagon – az *Athéni Timon* és a *Szeget szeggel* egyes jeleneteit Middleton írta, Thomas Dekker hetven drámájából ötven kollaboráció eredménye, Thomas Heywood azzal büszkélkedett a karrierje végén, hogy nem kevesebb, mint 220 darabban „van benne a keze, de legalábbis a mutatóujja” – a keze alá dolgozó írógárdával két hét alatt raktak össze egy darabot, nagyjából úgy, mint a mai tévétársaságoknál a showrunner irányítása alatt ügyködő sorozatszerzők. Témával, javaslatokkal bárki előállhatott, mindegyik író más-más jeleneteken dolgozott, de a cselekmény irányát és a végső formát a névleges szerző szabta meg. Persze nem egyetlen mintát követtek: Webster, aki fiatalon maga is Heywood műhelyének tagja volt, híresen sokáig csi-szolta egy-egy drámáját, senkit nem engedett be a munkafolyamatba, és az utókornak szánt változatokat aggályos kiegészítésekkel látta el. Az *Amalfi hercegnő* első kiadásának címdala büszkén hirdeti, hogy a kötet a mű „tökéletes és hű Másolata, Nyomtatásban kibővítve egyéb dolgokkal, miket a Darab hossza eljátszva nem viselne el”.

Nem maradt olyan szegmense a valóságnak, amelyre Webster és társai ne reflektáltak volna – nem ismertek tabut, a színházat tekintették a létezés gyötrő kérdéseivel való szembesülés par excellence terepének. Megtanultak áttételesen, gazdag nyelvi és színpadi összefüggésszerekben fogalmazni, nem elsősorban azért, mert a nyílt állásfoglalásokat betiltották – sokkal inkább mert sejtették, hogy az egyértelmű állításoknak nincs sok közük a valósághoz, és hamar elsorvadnak a színpadon. Műfajokat hoztak létre vagy újrafogalmazták, egymásra kopírozták a korábbiakat, színpadukon a polgári dráma, a vásári komédia, a bosszútragédia, a politikai kabaré, a morális, a horror vagy az abszurd nem csupán egy életművön, de sokszor egy darabon vagy akár egyetlen jeleneten belül ütközött. Az irodalomkritikusok évszázadokig képtelenek voltak megbocsátani nekik ezt a tobzódó, nyugtalan kíváncsiságot; gondatlan szerkesztésnek, alulkomponáltságnak tűnt a szemükben, hatások és formai elemek gátlástalan egymásra halmozásának (Shakespeare-t kivéve – neki egy idő után mindent megbocsátottak, de társait ez nem tisztázta a vádak alól). Túlságosan gyorsan zajlott le az egész, mindössze néhány évtized alatt, nem maradt idő arra, hogy eredményeik beépüljenek a színházi gondolkodásba – újra föl kellett fedezni őket. Jan Kott a *Végjáték* szereplőivel rímelteti Edgar és a képzelt szikláról leugrani készülő, vak Gloster párbeszédét. A huszadik század kataklizmái és színházi kísérletei kellett ahhoz, hogy más szemmel tekintsünk a reneszánsz tragédiaszerzőkre. De nem csak Shakespeare és Beckett között nyílik párhuzam. Artaud, Sarah Kane és Howard Barker képei a Jakabkori bosszútragédiák vértől maszatos, metafizikai kérdőjelekkel átluggatott világából fakadnak. Mások sohasem olvasták ezeket a drámákat, de a kultúrából, vallásból, társadalmi normákból, ok-okozati összefüggésekből összefércelt rendet hasonlóan papírvékony hártvának érzékelik; zaklatott képeik-

ben, tört nyelvi alakzataikban, stilizációnak ható erőszakcselekményeikben, bizarr és nyugtalanító tablókban, látomásaik összerímelő hálózatában ugyanezekre a szakadékokra ismerünk. „A földnek vékony a kérge, ha lyukat látok, mindig attól félek, hogy keresztül esem. Vigyázva kell lépni, könnyen átlukaszthatja az ember.”¹

Egy kort leírni képtelenség. Egy kor alapélményeit megragadni is képtelenség. Tényeket, lehet sorolni, évszámokban, háborúkban, visszaemlékezésekben elmerülni, de legfeljebb csak pillanatokra engednek megsejteni valamit a kor idegrendszeréből. A művészet másképpen működik – akaratlanul is feltár valamit a szándékok mögött meghúzódó szorongások és félelmek természetéből. „A Szent Péter-bazilikának az lett volna a feladata”, írja Declan Donnellan, „hogy világgá harsogja az ellenreformáció diadalát, de ennek éppúgy képviseli a szöges ellentétét is. Minél harsányabban hirdeti a csodás építmény tulajdon szándékának erejét, annál inkább hallani mögötte a bizonytalanság és a kétség suttogását.”²

Angliában sajátos utat járt be a reformáció. 1533-ig a katolicizmus volt a hivatalos államvallás, a rákövetkező évben VIII. Henrik megalapította az anglikán egyházat. A mindenkori pápa kötelezővé tett, feneketlen gyűlöletén túl nemigen bajlódott dogmák megalakításával, az összhangzó liturgia nélkül maradt klérus onnan foltozta ki a hirtelen támadt réseket, ahonnan tudta; a reformáció hittételeiből szemezgetett, de bizonyos rítusokat – különféle megkötésekkel vagy változtatásokkal – átmentett a katolikus szertartásrendből, aztán fenyegető hangú traktátusokban vitatkozott önmagával. 1552-ben Thomas Cranmer, a canterburyi érsek két kötet-

¹ Georg BÜCHNER, *Danton halála*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső (Budapest: Európa könyvkiadó, 1982), 39.

² Declan DONNELLAN, *The Actor and the Target* (London: Nick Hern Books, 2005), 239.

nyi teológiai értekezésben varrta el az ellentmondásokat és összegezte az új doktrínát, de nem épp a legjobb pillanatban; egy évvel később Tudor Mária került trónra, aki anyai ágon spanyol lévén tűzzel-vassal térítette vissza az országot a katolicizmus útjára. Cranmert máglyán égették el 1556-ban. Újabb két évre rá I. Erzsébet, a Szűz Királynő ismét az anglikán hitet tette államvallássá, gyakorlatias paktumot kötve a protestáns teológia és a katolikus szertartásrend között. A puritánok győzelemként könyvelhették el erősödő politikai befolyásukat, a papok viszont továbbra is miseruhában mutathatták be az áldozatot. Az úrvacsora szövegében két különböző imakönyv szövegét kombinálták össze, ezáltal úgy is lehetett értelmezni, hogy a pap keze és a hívő foga csakugyan Krisztus jelenvaló testét érinti, de úgy is, hogy az aktus pusztán szimbolikus megemlékezés a Megváltó áldozatára.

Azt az angol polgárt tehát, aki 1533-ban már felnőtt volt és megélte a következő huszonöt évet, három ízben kötelezte rendelet arra, hogy megváltoztassa a vallását. Körülötte átalakult a világ. A templomokból száműzték a szobrokat és a képeket, majd visszavitték, aztán ismét eltüntették, immár végleg; Londonba szállították őket, ott elégették, a templomot lebontották. Ugyanazok a besúgók és titkosrendőrök, akik annak idején rejtett protestánsok után kutattak, most titkos katolikusok után nyomoztak. Az új doktrína számos liturgiát és hittételt rendeleti úton megszüntetett, köztük a halottakért mondott ima, a purgatórium és a gyónás intézményét. A gyónás semmissé tételével megszűnt a bűntudattól való szabadulás bejáratott rítusa, a sürgető gyorsasággal összetákolt ideológiai rendszer nem nyújtott többé kapaszkodót a lelkipurdalástól gyötört léleknek. A halottat nem kísérte utolsó útjára gyertyafény, és lelke nem a purgatórium felé irányult, hogy onnan megtisztulva a mennybe térjen (kivéve, ha 1533 előtt vagy 1552 és 1553 között hunyt el; akkor igen), a gyászoló ro-

kon pedig barátkozhatott a gondolattal, hogy nem a tisztító tűzben bűnhődik majd, hanem férgek zabálják fel, lelkén pedig nem segít az ima – élt, ahogyan élt. „Oly csekély idő alatt oly sok családot ért oly hatalmas változás, hogy az embernek látnia kell, mindez még a Mindenható Isten számára is visszatekintéssel”,³ írta egy Foulke Robartes nevű prédikátor 1611-ben. A teológusok a földön lezajlott változások nyomán az égre tekintettek, ám ott hasonló kataklizmák játszódtak le.

Kopernikusz 1543-ban megjelent könyve nyomán az égbolt is megváltozott; ha a Jakab-kori színház nézői és szereplői felpillantottak, egy geometriai ábra nézett vissza rájuk, hidegen ragyogó csillagokkal, amelyek kiismerhetetlen törvények szerint közlekedtek a maguk pályáján. Kopernikusz művének előszava sietett leszögezni, hogy a könyvben foglalt elméletek „nem szükségképpen igazak vagy akár csak valószínűek”, a csillagász számára „elegendő, ha számításai egybevágunk a megfigyelésekkel”⁴ – a diplomati- kus apológia szerzője nem kívánt vitába szállni az egyház tanításaival, de azért sejtetni engedte, hogy a tudomány és a józan ész az ellenkezőjét támasztja alá; az előszót jegyző protestáns teológus maga is Kopernikusz elkötelezett híve volt. Az új tanok az egyház áldása nélkül is eljutottak a közvéleményhez. Kepler könyveinek születése egybeesik a reneszánsz színház fénykorával, az *Astronomia Nova* például ugyanabban az évben jelent meg, amelyben a *Hamlet* színpadra került, és amelyben Galilei megépítette a saját teleszkópját. A Curtain vagy a Blackfriars nézői nem olvasták Kepler vagy Kopernikusz

³ Idézi: Keith THOMAS, *Religion and the Decline of Magic* (New York: Oxford University Press, 1971), 98.

⁴ Nicolaus COPERNICUS, *De revolutionibus orbium coelestium*, trans. Edward Rosen, 1978, hozzáférés: 2020. 09. 13., <http://people.reed.edu/~wieting/mathematic5537/DeRevolutionibus.pdf>

könyveit – ellentétben a latinban jártas szerzőkkel –, de arról ők is értesültek, hogy egy Galileo nevű ember ugyanebben az évben távcsövet szerkesztett; bár az, hogy abban miféle poklokat láthatott, továbbra is spekuláció tárgya maradt. Giordano Bruno modellje – amelyet Marlowe drámáinak évtizedében vetett papírra – határtalan univerzumot sugall, amelyben a Naphoz hasonló csillagok és a Földhöz hasonló bolygók sokasága kering, végtelen számú naprendszer, amelyek közt a miénknek semmiféle jelentősége nincs. Ez az univerzum örökkévaló, mindig is létezett és mindig is létezni fog, minden lehetőség megjelenik benne minden pillanatban, és minden lehetőséget be is teljesít. E beláthatatlan, végtelen korokon át zajló entrópia pedig maga az örök és abszolút elv, Isten, az egyetlen valóban létező; létünk és akaratunk az Ő visszfénye, aki mindenütt van és sehol sincs. Cselekedeteinkkel sem a gyóntatószékben, sem a túlvilágon nem számolhatunk el, morálisnak vélt tetteinknek éppúgy nincs következménye, mint a gazemberségeknek. Döntéseink egy rajtunk kívül álló, megismerhetetlen terv mintázatát követik, vakvéletlen és elrendelés, szabadság és szükségyszerűség egybeesnek egymással. Ebben az esetben viszont miért ne tehetnénk meg akármit?

„Csillagok teniszlabdái vagyunk”, szögezi le Webster *Amalfi hercegnőjének bérnyilkosa*, „arra szállunk, amerre ők ütöttek”.

Jelentését vesztette az egyetemesnek vélt rend, egyszerre fordult ki sarkaiból az univerzum makrokozmosza és benne az ember mikrokozmosza – egymást feltételező jelképeként az egyik bomlása a másik bomlásában tükröződött vissza. Befoltozatlan rések tátongtak az ember teremtéshez, világban elfoglalt helyéhez, önmagához, tulajdon életéhez és halálához fűződő viszonyában. A purgatórium kiiktatásával az élőket átléphetetlen határ választotta el a holtaktól; e traumatizáló hiányt az egyház különféle traktátusokkal töltötte ki, amelyek a halálhoz való vi-

szonyt, a haldoklást, a lélek testben elfoglalt helyét és távozásának mikéntjét magyarázták. Középkori műfajok terjedtek el újra, köztük az *ars moriendi*; e metszetekkel gazdagon illusztrált szöveggyűjtemények a „meghalás művészetében” igazították el a halálos ágyán fekvőt és a köréje gyűlt rokonságot (katolikus és protestáns változatban egyaránt – ezek számos ponton ellentmondtak egymásnak, hogy a választás súlya továbbra is a halandóságával szembenező egyénre nehezedjen).

A két világ ugyanakkor mégis mintha valami nyugtalanító mezsgyévé olvadt volna össze. A metszeteken nemcsak rokonok, hanem kitekert pózokban fetregő csontvázak és nyeklő-nyakló szörnyek vették körbe a haldoklót. A traktátusok nemcsak arra irányították rá a figyelmet, hogy megfelelően éljünk, ha megfelelően akarunk meghalni, hanem arra is, hogy ez az élet születésétől kezdve a halál ígéretét hordja magában. Minden pillanatban „tetvek és férgek falnak, s folytonosan / Egy rothadt tetemet hordunk magunkkal, / Mégis gyönyörrel burkoljuk be drága / Kelmékbe.”⁵ A két képzet magában a testben montírozódik össze, amely valaha a kozmikus egység jelképe volt, most viszont ellentétes erők csataterévé vált – különösen a női testben, amely természeténél fogva szaporodás és bomlás közös színtere, ám ezt az ellentmondást bő kelmék és természetet megcsúfoló festék mögé rejti. A középkorból megmaradt vagy újra divatba jött ábrázolások ismét felszínére hozták ezt a kettősséget. A *dance macabre*-freskók nagyszabású enyészetorgiáin üzekedő hullák, az egyetemes pusztulást diadalmasan ünneplő, mezelen és rothadó testek, galoppozó, halotti leplüket rázó, egymással pározó vagy vidámnásztáncot lejtő tetemek – akár egy örökké tartó házibuliba dermedt tömegsír – éppúgy

⁵ John WEBSTER, *Amalfi hercegnő*, II/1., ford. VAS István, in *Angol Reneszánsz Drámák II.* (Budapest: Európa könyvkiadó, 1961), 304.

egymásra kopírozták élet és halál, bomlás és szaporodás képzetét, mint a sírhelyeket díszítő *transi*-faragványok, amelyek se nem élő, se nem holt állapotában ábrázolták az embert, vagy inkább a kettő közti átmenetben: legszebb ruháját viselő élőként és bomló temként. A kettőt éles határvonal választotta el egymástól, e hasadékból pedig férgek, lárvák, kígyók és mandragórák sarjadtak, köztes lények, amelyek a halott húsból tenyésznek és abból lakmároznak, így adva számot e zavarba ejtő átmeneti létről. *Thou art a dead thing*, üzeni az egyik reneszánsz bosszúdráma hősnője köztes lényként, mint síron túli visszhang, még élő férjének, a másik köztes lénynek.

Ha az újonnan formálódó valóságban eltévedt polgár úgy érezte, túlvilág, hit, élet, halál korábbi jelrendszere érvényét veszítette, de legalábbis meginogni látszott a szemében, egy új tudomány attrakcióiban ismerhette önmagára. A londoni Borbélyok és Seborvosok Céhe csekély belépti díj ellenében, részletes magyarázatokkal kísérve boncolta fel a néhány órával korábban kivégzett gonosztevők holttestét. Egy 1540-ben hozott rendelet szerint a Céh évente négy tetemet igényelhetett a hatóságoktól anatómiai tanulmányok céljára. A publikum jelentős része a kivégzést is végignézte, adott esetben – a holttest felhasználhatóságát tekintve – többnyire akasztást vagy lefejezést, noha az efféle látványosságokra fogékony nézők jóval szélesebb skáláról válogathattak; Tudor Mária uralkodásának hat éve alatt több, mint háromszáz protestáns máglyahalálát nézhették végig, a hazaárulással vádolt foglyok pedig a legrettegettebb halálnemre számíthattak: a bűnöst felakasztották, majd, mielőtt még kiszenvedett volna, leszedték a kötélről, élve felnégyelték, tagjait és beleit kismetsztették, a haldokló szeme láttára tűzre dobták, végül a felnégyelt testet a City különféle pontjain közszemlére tették.

A Seborvosok Céhének műhelyében és az Orvosi Fakultás tantermében felboncolt te-

temek kezdetben akasztott vagy lefejezett bűnözők holttesteik voltak, férfiak és nők egyaránt. Később, az új tudomány térnyerésével a demonstráció tárgya már nem korlátozódott a törvényszék felajánlásaira. Az orvosi egyetem boncolásai latin nyelven zajlottak, a Céh nyilvános előadásai angolul, a boncolást vezető sebész anatómiai ábrák és egy felfüggesztett csontváz segítségével tárta fel a csontozat, az izmok, a szövetek, a szív és a vérkörök működését. 1631-ben a Céh javaslata nyomán új színházat emeltek a széleskörű nézői igények kielégítésére. Pádua és Leiden után ez volt Európa harmadik anatómiai teátruma. Az épületet Inigo Jones, a kor meghatározó mérnöke tervezte, aki korábban több száz előadás díszletét és jelmezét álmodta színpadra, legnagyobbbrészt Ben Jonson oldalán. Sokszor a szerző loholt a mind nagyszabásúbbá váló víziók után; kettőjük vitáját, vajon a színházban a látványnak vagy a szöveg irodalmi értékeinek kell-e dominálnia, Jonson számos gúnyiratban örököltette meg. Inigo Jones olaszországi tanulmányútjainak hatására ismertette meg az angol színpadokkal a perspektivikus szerkesztés elvét, díszletei és vázlatai nyomán terjedtek el a festői beállítások, az égboltot vagy távolba vesző épületegyütteseket ábrázoló háttér-függönyök, az extravagáns tablók. Pompázatos képek számoltak be a hiányról, a bizonytalanság látvánnyá változott, a perspektíva művészetének köszönhetően immár három dimenzióban, hogy ezzel helyettesíteni, vagy inkább feledtetni tudja az égboltról hiányzó dimenziót: Istenét. Hogy a csillagok teniszmeccsének az immanensnél nagyobb tétje van.⁶

Jones anatómiai teátrumának körkörös emelkedő széksorait mennyezetre festett csillagképek szegélyezték, a falakon a kozmikus teljesség ábrázolataként a zodiákus jegyei, középen, padlószinten a boncasztal – a vég-

⁶ NAGY András írása nyomán, „Csillagok és teniszlabdák”, *Színház*, 1996. 4., 11.

telenre tárgult mindenség középpontjában a megfeythetővé vált emberi test, az isteni harmónia földi vetülete, a Nagy Terv miniatűr mása: önmagában is parányi univerzum, de a nagyobb kozmosssal ellentétben kiismerhető és elemeire bontható. Egy olyan korban, amelyben Isten a rítusok és ábrázolások átélhető valóságából elérhetetlen messzeségbe költözött, és minden elmozdult mindentől, a rész az egésztől, a test a lélektől, belátható világunk a mindenségtől, az ember mohó kíváncsisággal helyezte önmagát a vizsgálat középpontjába: a látszatok mögött a megragadható valóságot, a jelenségek fedőbőre alatt az áramlások feltárható rendszerét. Csakhogy a kézzelfogható valóság tüzetes vizsgálata, a mindenség makrokozmoszának és az ember mikrokozmoszának nagyító alá, teleszkóp mögé vagy boncasztalra helyezése nemcsak oldotta, de el is mélyítette az ismeretelméleti válságot. „Nem ragaszkodhatunk többé a dolgok mélyén rejlő alapvető egységhez, ha egyszer a kozmosz középponti elve, az emberi szubjektum, oly visszavonhatatlanul elemeire bomlott”,⁷ írja Jonathan Sawday a reneszánsz anatómia közgondolkodásra gyakorolt hatásáról.

Az Erzsébet- és Jakab-kori Anglia színháza ennek az egységnek a felbomlásából nőtt ki, és a hasadás sehol másutt nem mutatkozik meg mélyebben, mint a kor horrorszínműveiben. Jobb híján, munkahipotézisként foglajmodjunk ehhez a megnevezéshez. Bosszútragédiaként szokás hivatkozni rájuk, vagy rémdrámaként, de mindkét megjelölés pontatlan; utóbbin rendszerint a néző idegeinek tét nélküli csiklandozását értjük, hátborzongató látomásokat, kísértetjárta kastélyban elhanyatló fiatalasszonyt, vagy a párizsi Grand-Guignol szexuális fantáziáktól átfűtött, művérrel fröcskölt mészárszékét (ami kétségkí-

vül számos rokon vonást mutat a Jakab-kor színpadával); a „bosszútragédia” megjelöléssel pedig az a probléma, hogy e darabok dramaturgiája nem korlátozódik a bosszúra – sokszor elő sem kerül bennük, s ha igen, akkor sem több pusztán cselekményszervező elemnél, mint ahogy a testvérszerelem, a hatalomvágy, az örület is legfeljebb csak tünet; címkék, amelyekkel egy grandiózusabb ősröbbanás szilánkjainak próbálunk nevet adni –, másfelől műfajuk sem felel meg a klasszikus tragédia szabályainak, amennyiben vígjátéki, groteszk vagy szürreális mozzanatokkal vonultatnak föl, sőt montíroznak egymásra. Middleton legnépszerűbb zsánere a városi komédia volt, ami a londoni középosztály mentalitását, apró-cseprő ügyeit, üzleti és családi konfliktusait figurázta ki, és féktelen örömet lelte abban, hogy ennek elemeit összekeverje a legvérgőzősebb itáliai bosszútörténetekkel. Valójában még e darabok végjátéka is különbözik egymástól: a történetet lezáró, kötelező mészárlás (noha az áldozatok számában kétségkívül versengenek egymással) hol akrobatikus leszámolásként tűnik fel, hol komor, mozgást alig feltételező oratóriumként, hol Beckettet megelőlegező, ontológiai abszurdként, hol röhögtető börszéként. A műfaji sajátosságokkal mindegyik szerző tisztában volt; ki abban lelte felfedező kedvét, hogy idézőjelbe teszi őket, ki abban, hogy metafizikai operát csinál belőlük. A többség egyszerűen csak aláment a konvencióknak, mint minden színházi korszakban.

A horror mindenütt jelen van, de legelsősorban a tulajdon kétségeinek kiszolgáltatott lélekben. Rettegésünk mindig hiányból fakad. A lemetezett végtagok, szoborcsoportha formált holttestek, kivágott szívek csak jelek, amelyek attól függően válnak színpadi illusztrációvá vagy egy bonyolult mátrix elemeivé, hogy szerzőjük és az előadás miféle vonatkoztatási rendszerben helyezi el őket. A kérdés sohasem az, *miért* követ el az ember szörnyűségeket. A válság nem a mészárszékből indul ki (legfeljebb oda jut el), ha-

⁷ Jonathan SAWDAY, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London and New York: Routledge, 1995), 146.

nem a lélek bizonytalanságából és a társadalmi intézmények korrupciójából; idillinek tűnő, rejtve erodálódó családi viszonyokból, hamis premisszára épített házasságokból, politikai alkukból, a transzcendenssel szemben támasztott kételyekből, a túl- vagy alulfejlett személyiségből, férfi és nő kapcsolatának és hierarchiában elfoglalt helyének kóros anatómiájából.

A reneszánsz nő egyszerre rajongás és gyanakvás tárgya. Piedesztálra emelt bálvány és zavaros, nyugtalanító enigma, akinek testében átláthatatlan és ellenőrizhetetlen folyamatok zajlanak. Olyan titkok birtokosa, amelyekhez a férfinak nincs hozzáférése. Életet ad és magában hordja a halált, szépségének sorvadása halandóságunkra emlékeztet, ám e romlást életet hazudó festék mögé rejt. A vagyon továbbörökítésének kulcsa, ezért önálló törekvéseket nem ápolhat, de hogy mi zajlik benne, azt a férfi éppúgy nem tudja olvasni, ahogy terheiségének jeleit sem – a legfőbb tartományt elzárták előle. A nő vagy hű, vagy hűtlen, vagy mindkettő, vagy egyik sem; az erény mintaképe és potenciális kurva, e két állapot közt oszcillál, és erre a változékonyságra csak halála tehet megnyugtató pontot.

A reneszánsz (férfi)költő tudatosan és kedvvel részletezi a halál összefüggését a nőiséggel, hogy önnön halandóságának kínzó tudatát semlegesítse, s vele mindazt a fenyegetést, amit a nő testisége jelent; versén, művészetén keresztül örökké változatlan (mert élettelen) bálvánnyá nemesítse. E fogalmi keveredés az egész korszakot áthatja; a reneszánsz „ellentmondások óceánja”, írja Jean Delumeau, „szerteágazó törekvések olykor csikorgó koncertje – ahol egyszerű és bonyolult, tisztaság és érzékiség, irgalom és gyűlölet keveredik egymással.”⁸ A női test költőivé fetisizálása normaként – gyanakvással szemlélt, de elvárt példaként – fogadtatja el,

hogy a nők „ideális típusok legyenek, gyönyörködtető szörnyek, amik különálló perfekciókból állnak össze”.⁹ Petrarca szonettjei szóképek-ké tördelték e teljességet – lilomokká, cseresznyékké, gyöngyökké –, a Jakab-kori drámák antihősei a gyakorlatban viszik véghez ezt a csonkolást. Ezekben a művekben a rajongástól elválaszthatatlan nőgyűlölet nem pusztán témaként jelenik meg; a reneszánsz patriarchátus „belső mélystruktúrája” mutatkozik meg bennük. A Jakab-kori hősnők egyszerre vetik alá magukat e patriarchális törekvéseknek, és egyszerre láznak ellenük; egész létezésük a férfi-hegemónia szűrőjén keresztül értelmeződik, ezért csak halálukban válhatnak e fogalmi rendszerben „győztesek” vagy „erényesek”. A ravatalra emelt, szoborrá nemesített vagy ízekre szedett női test nem jelent többé fenyegetést a férfi-egészre – sőt, a nők tárgyiasítása éppen holttestük fetisizálásán keresztül válik totálissá, s fő bálványimádók rendszerint éppen azok, akiknek áldozatul estek.

A reneszánsz horror gazdag, pszichológiai megfigyelésekkel átszőtt metahálózatokban reflektál ezekre a toposzokra, amelyek a kor közgondolkodását formálták. Vindice, *A bosszúálló tragédiájának* – Middleton kaján és okos *Hamlet*-parafrázisának – hőse meggyilkolt kedvese, Gloriana kisminkelt és felcicomázott koponyáját hurcolja magával, de bosszúvágya azokra irányul, akik őt a hercegi hatalomból kisemmizték – sokszoros férfi-frusztráció és -öntudat sűrűsödik egyetlen tárgyban, a nő mint ideál és mint festékekkel életre hazudott halálfej, mindörökre hű és engedelmes feleség, őt a vágyott teljességtől elválasztó akadály (amellyel tulajdon politikai impotenciáját helyettesíti), ugyanakkor áldozat, akiért síkra szállva mégiscsak elérheti ezt a teljességet. *A második hajadon tragédiájában* a Zsarnok sírjából rabolja el a Lady holttestét, hogy

⁸ Jean DELUMEAU, *Reneszánsz*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Osiris, 1997), 10.

⁹ Laurie A. FINKE, „Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy”, *Theatre Journal* Vol. 36, No. 3, (1984), 364.

erőszakot kövessen el rajta (mindeközben a Lady szelleme arról panaszkodik, hogy holtában sem védheti meg erényét a férfi vágyaitól), de vőlegénye, Govianus az, aki később méreggel keni be a holttest ajkát, hogy a nekrofil aktus közben végezzen a Zsarnokkal. A halott Ladyt a Zsarnok bársonyba öltözteti, kifesti és megcsókolja, de aztán Govianus ülteti trónra a hullát és koronázza meg – ami ellen a Lady színpadon lévő kísértete napnál világosabban tiltakozik. Vindice szintén méreggel keni be halott szerelme koponyáját (illetve az ajka helyén tátongó lyukat), hogy a Herceg úgy pusztuljon el, ahogyan szerelmét halálba küldte. Govianust és Vindicét egyaránt kisémmizték a hatalomból, és (jogos vagy jogtalan) hatalmi törekvéseiket mindketten menyasszonyuk holttestének prostituálásával érvényesítik.

A képlet másik végén bonyolult ellentmondásokból szőtt női szerepek sorakoznak, akik ilyen vagy olyan módon függetleníteni próbálják magukat e maszkulin apparátus alól – élükön Amalfi hercegnővel, a mindenkori drámairodalom egyik legnagyszerűbb nőalakjával (és első, vállaltan ateista női figurájával), akinek megtiltják, hogy újraraházasodjon, ennél fogva sietősen beleszeret a titkárába, pontosabban ráparancsol, hogy vegye őt feleségül. Megfigyelésére bonyolult kémhálózat szerveződik, amelynek középpontjában Bosola áll, egy Montaigne-t olvasó, filozofikus mizantróp, egyetemistából lett bérgyilkos, véráztatta zsoldos-Hamlet (a mindenkori drámairodalom egyik legnagyszerűbb férfialakja), aki a Hercegnő után spionkodva kénytelen újragondolni morálhoz, szexushoz, integritáshoz, lélekhez és halálhoz fűződő viszonyát, s akiben, miközben megfigyeléseit mindvégig továbbítja a háttérből leleselkedő megbízójának (aki mögött egy újabb megbízó leleskedik), megfigyelésének tárgya, a Hercegnő fokozatosan rögeszmévé terebélyesedik.

E megsokszorozott pillantás tükröződik vissza a Jakab-kori színpad számos férfi szereplőjében, akiknek – egyszerre szexuális és

episztemológiai természetű – kíváncsisága a női ruhába bújt testre irányul, „mindhárom állapotban, amelyben szemügyre vehető: szex közben, terhesen és halottként”¹⁰ – „mint-ha egyszerre akarnának tudást szerezni róla és ellenőrzést gyakorolni fölötte, különös tekintettel a szaporítószerv státuszára”.¹¹ „Ő az én vagyonom, a holmim, ő a házam, / a jószágom, a magtáram, a földem, / lovam, ökröm, szamaram, mindenem”,¹² mondja Petruccio Makrancos Katáról; e hierarchiát és birtokviszonyt egyszerre rögzítő deklaráció csak az egyik vége annak a skálának, amely a reneszánsz színpad csereszabatos értéktárgyaként kezelt, kisajátított, rögeszmésen megfigyelt, lázadásukba vagy kiszolgáltatott helyzetükbe belepusztuló hősnőin át a *Kár, hogy kurva* Annabellájának kivágott méhéig és törhegyen felmutatott, vérző szívéig vezet (utóbbiban nem nehéz felismerni a fallikus jelképet), és Annabella összes többi felboncolt, kipreparált, gyönyörű és veszélytelen, ámde halott „műalkotássá gyilkolt”¹³ társnőjéhez. „A kora modern színház olyan

¹⁰ Lynn ENTERLINE, „Hairy on the In-Side”: The Duchess of Malfi and the Body of Lycanthrophy, *The Yale Journal of Criticism* 7, 2 (1994), 86. o.

¹¹ Sonja FIELITZ, „Testing the Woman’s Body: Subtle Forms of Violence in Jacobean Drama”, in *The Aesthetics and Pragmatics of Violence: Proceedings of the Conference at Passau University* (2001), 44. Idézi: Dymphna CALLAGHAN, „The State of Art: Critical Approaches 2000-08”, in *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*, (London: Continuum, 2011), 70

¹² William SHAKESPEARE, *A makrancos hölgy*, III/2., ford. Nádasdy Ádám, in *Shakespeare drámák* (Budapest: Magvető, 2001), 180.

¹³ „Killed to art” – a kifejezés Sandra GILBERT és Susan GUBAR *The Madwoman in the Attic* c. 1979-es könyvében jelenik meg először (New Haven: Veritas Paperbacks, 2020, 17.), innen veszi át a Jakab-kori bosszúdrámákat elemző diskurzus.

sebeket nyit fel az egész szimbolikus rend metaforájaként működtetett emberi testen, amelyeket korábban vallásos tiltás zárt el az emberi kíváncsiság elől.”¹⁴

Vesalius 1543-ban megjelent bonctani könyvének címlapján (feltehetőleg ez a könyv látható Rembrandt száz évvel későbbi festményének, a *Tulp doktor anatómiájának* jobb alsó sarkában) vagy hetvenen tolonganak egy szűk oszlopcsarnokban, a középén álló boncasztal körül; a díszes faragványok alatt félrecsuklott fejű csontváz lóg, hóna alatt egy érdeklődő tekintet, lába között egy másik, mintha nyakában tartaná a csontvázat; körülöttük mohó, felajzott sereglet, egymást taszigálják, hogy jobban lássanak, ketten az asztal alatt egymással civakodnak, a nyüzsgésben kétoldalt feltűnik egy kutya és egy cerkófmajom is – középén pedig, a kémlelő tekintetek kereszttüzeiben egy ágyékánál felnyitott asszony holtteste látható, a kép geometriai centrumában e mámoros érdeklődés legfőbb tárgyával. Mivelhogy a reneszánsz boncterem architektúrája a mindenség leképezése, a fókuszpontjába helyezett emberi test mikrokozmosza pedig e makrokozmoszé, Vesalius anatómiakönyvének borítója óhatatlanul is helyére zökkenti a Kopernikusz nyomán kimozdult világegyetemet – középpontjába ismét az ember kerül, egész pontosan a női nemi szerv. Egyúttal az univerzum titkait kifürkészni kívánó kutatás legfőbb irányát is kijelöli.

A Jakab-kori dráma ezt a pillanatot tágítja ki metafizikai vízióvá. A *Kár, hogy kurvában* Soranzo és Giovanni egyaránt ki akarja vágni Annabella szívét, az egyik képletesen, a másik szó szerint, az egyik valamiféle hagymáz, nagyszabású tételt bizonyítandó a (férfi)ember mindenhatóságáról, a másik azért, hogy megtudja, mi rejtőzik belül. Ugyanez a mohó, voyeurisztikus tudásszomj mutatkozik

meg – ezúttal szinte paródiaként – az *Asszony asszonynak farkasa* egyik legbizarrabb jelenetében, amelyben a Gyámfi és társa, két krikettpályáról érkező aranyifjú (Haneke golfruhás fiúcskáinak infantilis rokonai) a színpad deszkái alól kémlelik a versenykancaként felalá vonultatott Izabella szoknyáját; egyszerre vásári tréfa és a misztériumba való penetráció vad és zabolátlan orgiája, a leánykérés jól ismert toposzából formált *lazzi* és a csökött férfiasság groteszk behatolási kísérlete a számára rejtett tartományba.

Mindkét darab címe a cselekményében rejlő paradoxont visszhangozza. A *Kár, hogy kurva* a Bíboros darabzáró mondatát emeli címmé (a legcinikusabb kívülálló megállapítását a darab legtisztább szereplőjéről; szentenciája egybecseng az Annabellért vetélkedő két férfi szavaival, akik mindketten istennőnek látják Annabellát, és attól a pillanattól kezdve, hogy már nincs a hatalmukban, mindketten kurvának), az *Asszony asszonynak farkasa* – eredetiben *Women Beware Women* – aforisztikus kitételében pedig az a különös, hogy noha a darab férfi szereplői egytől egyig gyámoltalan széplelkek, nyálcsorgató kamaszok, pipogya férjek vagy hatalmukkal visszaélő erőszaktevők, a cím mégis a nőket szólítja föl arra, hogy őrizkedjenek egymástól (élükön a Herceg által meggyalázott Biancával) – mintha döntéseik nem a férfivezérelt társadalomban való túlélés különféle stratégiáiból fakadtak volna. Biancával a szerző két monológot mond el a darab végén, az elsőben az őt mindenfelől körülvevő rosszindulatra reflektál, a második, mint afféle rafináltan idézőjelbe tett vörös farok, tulajdon házasságtörésére fordítja vissza a vádat, önmagát hibáztatja az áldozat (aki persze ragadozó is volt egyben), és Ford Bíborosának utolsó mondatához hasonlóan menti föl

¹⁴ Kiss Attila Atilla, „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza”, *Jelenkor*, 2005. 6, 629.

a férfitársadalmat: „A gyilkos csapdát / A nők mindig a nőknek állították.”¹⁵

A Jakab-kor nagy drámaírói éppúgy tisztában voltak vele, mint Molière, hogy koruk konvenciói a színpadon az ellenkezőjüket is jelenthetik. A katolikusokról lehet beszélni úgy, hogy az a protestánsokra vonatkozzék, a szicíliai korrupcióról úgy, hogy nézőjük az angol parlamentre ismerjen benne. Férfiak, nők, szexus és halál vonatkoztatási rendszerében ugyanígy jártak el: a jelenségek mögött az ellentmondásokat kutatták, és azt, ami rejtve van; ezért nevezte őket Virginia Woolf analitikus pszichológusoknak.¹⁶ A kort átható mélységes bizonytalanság ugyanazzal a dühödt kíváncsisággal töltötte el őket, mint az új tudományok által nyitott szédítő, de félelmetes távlat; Keplert és Montaigne-t éppúgy olvasta Bosola és Hamlet, mint Webster vagy Shakespeare; karnyújtásnyi távolságban, de elérhetetlen messzeségben lebegett tőlük a mindent átfogó, egységes elmélet, az akkori *theory of everything* (éppen úgy, mint tőlünk a mai) – tudták, hogy a szétszedhetővé vált test és a feltérképezhetővé vált égbolt egyszerre kecsegtet a megismerés lehetőségével, de azzal is, hogy a mindenség könyve esetleg üres lapokból áll: testünk nem több különféle szervek időleges összeműködésénél, az univerzum süket, halott és részvétlen anyag.

Ebből a felajzott, kettős tudatból fakad, hogy darabjaik mindig teljes világolvasatra törekszenek, akkor is, ha következtetések helyett csak kérdőjelek gondosan megkomponált hálózatát mutatják fel, Párma éppúgy komplett univerzum, mint Amalfi (vagy Helsin-gör), és ebből adódik e vizsgálódás kíméletlen, radikális, mondhatni erőszakos termé-

szete. Munkamódszerük és világolvasatuk eltér, motívumaik külön-külön rögeszméikből táplálkoznak: Webstert megszállottan foglalkoztatta a halál, a matematika, a csillagászat és a „mindenfajta optikai szerkezetek”, Fordot a hit vagy annak hiánya, a lélek helye a testben, szív és vérkörök kapcsolata; Middleton, a legmodernebbet mind közül, a lelkünk és tetteink közt feszülő ellentmondások, természetünk árnyékba hazudott vonásai, a vágyaink és szorongásaink közt vívott háború, ami önmagunk számára is érthetetlen változások alanyává, *changeling*gé tesz bennünket. De színházi törekvéseikben egyformák voltak: dramaturgiai bonckésük ugyanazzal a konoksággal anatomizálja a pszichét és az alkotóelemeire bontott testet, mint a társadalmi és politikai intézményeket, vizsgálódásuk egyszerre vezet a csillagokba és a sárba. Színpadukon egymást érik a gyilkosságok és öngyilkosságok, a testi és lelki szadizmus, az élveboncolás és a vérfertőzés, de a testvérszerelem egy következmények nélküli világban való cselekvés lehetőségeit firtatja, a gyilkosok és áldozatok közt lefolytatott párbeszéd pedig egzisztencialista okfejtéseként tűnnek fel. A reneszánsz színpad bérigyilkosai filozófusok. És zsinórpádlásán mintha „nem lámpák és kötelek, de zodiákusok mozogtak volna”¹⁷ – ugyanakkor soha annyi ateistát nem láthatott a néző egyetlen évad leforgása alatt, mint azon a színpadon.

Mohó érdeklődésük másik tárgya a színház maga. Már fölfedezték a pszichológiai realizmusban rejlő lehetőségeket, de eszük ágában sem volt lemondani mindazokról az előnyökről, amelyeket a korábbi konvenciókból fakadó stilizációk kínáltak számukra. Az *Amalfi hercegnő* negyedik felvonásában egyszerre játszódik le egy szerelmi háromszög fináléja, bérigyilkos és áldozat fordított megváltástörténete egy reálszituációba ágyazott *ars moriendi* keretei között, halottakat utánzó viaszszobrokat utánzó élő színészek

¹⁵ Thomas MIDDLETON, *Asszony asszonynak farkasa*, ford. FORGÁCH András, 2018, hozzáférés: 2020. 09. 12, <https://mek.oszk.hu/17800/17806>

¹⁶ Virginia WOOLF, *The Common Reader* (London: L. & V. Woolf, 1925), 77.

¹⁷ NAGY, „Csillagok...”, 11.

jelennek meg a színpadon, ezt követően pedig egy lidérces haláltáncot látunk elme-gyógyintézetből bérelt örültek részvételével, amely a korabeli esküvőkön látható maskarás táncokat imitálja. Hogyan békíthetők össze ezek a nyilvánvalóan össze nem illő elemek? A közkeletű válasz szerint sehogy; „ez csupán újabb példája annak, hogyan ejt minket Webster csalódásba azzal, ahogy a szerkezet egységét minduntalan feláldozza a maximális hatás oltárán.”¹⁸ E bizarr tablók, amelyek a minden értelemben vett *horror vacui* ígézetéből fogantak, ahogy a többi Jakab-kori drámában vagy az *ars moriendi* képi megfogalmazásaiban is, kétségtelenül a dramaturgiai és vizuális hatáselemek tobzódásához vezetnek. Ugyanakkor éppen ebből a gesztusból, „a 'konvenció' és a 'realizmus' megszerkesztett ellentétéből adódik a jelenet sajátos természete, a művészi eszközöknek ebből a sűrített 'tisztátalanságából' – sőt, valódi jelentése is éppen ebből fakad.”¹⁹ Ha egyáltalán létezik válasz a Jagóval és a golfruhás fiúkkal szembeszegezett kérdésre, egyszerre található meg a személyiségváltásból fakadó rejtett indítékokban és a világot leképező jelrendszerben. A „Miért?” hasznos kérdés, de csak egy bizonyos pontig. Mindig létezik pszichologizáló olvasat, és mindig megnyugtatóbb csak arra tekinteni, mert nem szólít fel minket arra, hogy a világról is gondolkunk valamit. És persze az is lehet, hogy nincsenek válaszok, csak kérdések vannak.

Ahogy F. L. Lucas leszögezi, mintegy válaszként a Jakab-kori szerzők költői erényeit és szerkesztési nagyvonalúságait szembeállító kritikákra, amelyek „a kor teljes félreértéséről” tanúskodnak: „az Erzsébet-kori közönség nagy pillanatok sokaságára vágyott a színpadon, nem egy jól megcsinált darabra, így tehát a kor drámaírói, Shakespeare-t is

beleértve, elsősorban jeleneteket komponáltak, nem pedig átfogó szerkezetet”;²⁰ az Erzsébet-kori dráma lényege „nem a narratívában, hanem a szavakban rejlik”.²¹ Hiszen a kor színháza elsősorban a szövegen keresztül működött, a szöveg pedig egyszerre sűrít és széttördel – a költői nyelv sűrűsége, dal-lama, mágikus szóképei és a formák közötti feszültség, a színházi nyelv látszólagos dekomponáltsága egyszerre reflektál arra a bomlásra (*decomposing*), ami a szereplőket (nézőket, szerzőt) körülvevő világban és bennük magukban is ott rejlik.

A reneszánsz színpad a közönyös, megfejtethetetlen pályát bejáró csillagok és a testet felzabáló férgek lakta föld között húzódik. Hármasszögű tér: odafönt az istenek elhagyatott lakhelye, odalent a színpadi pokol (ahol a Szellemet játszó színész vár a sorára). A kettő között pedig a mi világunk, a cselekmény színhelye, önmagunkkal való elszámolásunk terepe. A rendeleti úton megszüntetett purgatórium a színpadon talált magának új teret. A színház – megtisztulás.

Bibliográfia

- BRADBROOK, M. C. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge: University Press, 1935.
- BÜCHNER, Georg. *Danton halála*. Fordította: KOSZTOLÁNYI Dezső. Budapest: Európa könyvkiadó, 1982.
- CALLAGHAN, Dymphna. „The State of Art: Critical Approaches 2000-08”. In *The Duchess of Malfi – A Critical Guide*. London: Continuum, 2011.
- COPERNICUS, Nicolaus. *De revolutionibus orbium coelestium*, trans. Edward Rosen,

¹⁸ Inga-Stina EKEBLAD, „The Impure Art of John Webster”, *Review of English Studies*, n.s. 9 (1958), 255.

¹⁹ EKEBLAD, 255.

²⁰ *The Complete Works of John Webster*, szerk. F. L. LUCAS, 4. kötet (London: Sidgwick & Jackson, 1927), 17.

²¹ M. C. BRADBROOK, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge University Press, 1935), 5.

1978. Hozzáférés: 2020. 09. 13., <http://people.reed.edu/~wieting/mathematics537/DeRevolutionibus.pdf>
- DELUMEAU, Jean. *Reneszánsz*. Fordította: SUJTÓ László. Budapest: Osiris, 1997.
- DONNELLAN, Declan. *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books, 2005.
- EKEBLAD, Inga-Stina. „The Impure Art of John Webster”. In *Review of English Studies*, n.s. 9, 1958.
- ENTERLINE, Lynn. „Hairy on the In-Side: The Duchess of Malfi and the Body of Lycanthrophy”. In *The Yale Journal of Criticism* 7, 2, 1994.
- FIELTIZ, Sonja. „Testing the Woman’s Body: Subtle Forms of Violence in Jacobean Drama”. In *The Aesthetics and Pragmatics of Violence: Proceedings of the Conference at Passau University*, 2001.
- FINKE, Laurie A. „Painting Women: Images of Femininity in Jacobean Tragedy”. In *Theatre Journal* Vol. 36, No. 3, 1984.
- GILBERT, Sandra and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Veritas Paperbacks, 2020.
- KISS Attila Atilla. „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza”, *Jelenkor*, 2005. 6.
- MIDDLETON, Thomas. *Asszony asszonynak farkasa*. Fordította: FORGÁCH András, 2018, hozzáférés: 2020. 09. 12, <https://mek.oszk.hu/17800/17806>
- NAGY András. „Csillagok és teniszlabdák”. *Színház*, 1996. 4.
- SAWDAY, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London and New York: Routledge, 1995.
- SHAKESPEARE, William. *A makrancos hölgy*. Fordította: Nádasdy Ádám. In *Shakespeare drámák*. Budapest: Magvető, 2001.
- THOMAS, Keith. *Religion and the Decline of Magic*. New York: Oxford University Press, 1971.
- WEBSTER, John. *Amalfi hercegnő*, in *Angol Reneszánsz Drámák II*. Fordította: VAS István. Budapest: Európa könyvkiadó, 1961.
- WOOLF, Virginia. *The Common Reader*. London: L. & V. Woolf, 1925.

Magyarról magyarra Erkel *Bánk bán*jának evolúciója

MÁTYÁSSY SZABOLCS

A magyar opera két évszázados története során ritkán valósult meg a csillagok oly szerencsés együttállása mint 1861. március 9-én, Erkel Ferenc *Bánk bán*jának Nemzeti Színházi ősbemutatóján. Nem csupán arról van szó, hogy egy, a problematikussága ellenére is kimagasló esztétikai színvonalú alkotás jött ekkor létre, hanem arról is, hogy a mű elsőre utat talált a közönséghez, ráadásul olyannyira, hogy a következő több mint száz év sem hozott hasonló operai közönségsikert. (Sem Erkel bármely későbbi operája, sem Bartók *Kékszakállúja*, sem Kodály *Háry János*a és *Székely fonója* nem hódította meg elsőre a nézők szívét, s ezt nem csupán a kortárs visszamemlékezések, de az első szériák sajnálatosan alacsony előadásszámai is alátámasztják. Az újabb nagy operai áttörésre egészen 1964-ig, Szokolay Sándor *Vérnászai*g kellett várni.) Annál meglepőbb, hogy ez a nagy ovációval fogadott mű, amely – nem túlzás – születése pillanatától, már bemutatója előtt is nemzeti ügy volt, ma, másfél évszázaddal később nem eredeti alakjában él operaszínpadjainkon: szinte alig van olyan előadása, amelyet ne részben vagy egészen átdolgozva adnának elő. Hogyan lehetséges ez, és mi vezetett ehhez az állapothoz?

A hamisítás hagyománya

„A nemzeti hagyományok ápolásának körébe elidegeníthetetlenül beletartozik a nemzeti hagyományok meghamisítása hagyományának ápolása is”¹ – írta Tallián Tibor 2002-ben, a *Bánk bán* aktuális operaházi felújításá-

ról szóló kritikájában, utalva arra, hogy a hazai zenetudomány ekkor már legalább egy évtizede tett erőfeszítéseket annak elismerésére, hogy a magyarországi színpadokon különlegesen nagy becsben tartott és gyakran játszott *Bánk bán* valójában nem Erkel Ferenc és Egressy Béni operája, pontosabban nem azonos annak 1861-ben bemutatott formájával vagy bármely más későbbi, szerzői átdolgozásával.² Hogy ez nem volt minden érdeklődő számára evidens, annak több oka is volt: egyrészt az 1940-ben, a Magyar Királyi Operaházban bemutatott és mind a mai napig sokat játszott, alaposan átdolgozott verzió keletkezési körülményei és a létrejöttét motiváló művészi igények, másrészt az a tény, hogy a magyar zenetudomány sokáig nem mutatott kellő érdeklődést az Erkel-operák filológiai kérdései iránt, s ezért még olyan alapvető információkat sem juttatott el a szélesebb közönséghez, mint hogy az átdolgozott műalakok miben is különböznek az eredetiektől. Jelen írás célja elsősorban a *Bánk bán* alakváltozásainak vizsgálata, ezért csak az első problémát fogja vizsgálni – az Erkel-kutatás felélénküléseinek és megtorpanásainak átfogó ismertetése külön tanulmány tárgya lehetne.

Amikor Rékai Nándor és Nádasdy Kálmán mint zenei és dramaturgiai átdolgozók az 1930-as évek végén hozzáláttak, hogy újraformálják a *Bánk bánt*, számos problémával néztek szembe. Mindenekelőtt el kellett dön-

¹ TALLIÁN Tibor, „Melinda a haza”, *Muzsika* 45, 6. sz. (2002): 16–21., 16.

² Ez volt az első írás, amely kilépett a szűken vett zenetudományi keretektől, és ismeretterjesztő jellegének köszönhetően sokakhoz eljutott. Meggyőzően érvelt az eredeti műalak felsőbbrendűsége mellett.

teniük, hogy egyáltalán miből indulnak ki – az 1861-ben bemutatott mű ugyanis csak szerzői és színházi kéziratokban létezett, teljes kottakiadása, ilyenformán definitív műalakja vagy legalább egyértelműen azonosítható utolsó verziója nem volt. Az ősbemutató és az átdolgozás között eltelt csaknem nyolc évtized során számos alkalommal módosult az a műforma, amelyet az 1861-es közönség megismerhetett. Az évek során maga a zeneszerző is hajtott végre változtatásokat: módosította a hangszerelést,³ és egyes számokat teljesen átkomponált (például az első felvonás balettzenéjét).⁴ De az átírások sora ezzel nem ért véget: a napi színházi gyakorlat is hatással volt a műre. Tallián Tibor megemlíti, hogy már a 19. század során is jelentős részeket metszettek ki a partitúrából, vagyis éltek a színházi köznyelvben húzásnak nevezett gyakorlattal. A korabeli kottaanyagot vizsgálva kimutatható, hogy a második felvonás fináléjának jelentős része már a viszonylag korai periódusban sem került előadásra.⁵

A Rékai-Nádasdy-féle átdolgozást azonban vélhetően nem csak a különböző változatokban élő mű egységessé tétele indokolta. Ennek ellentmondani látszik az a

tény is, hogy Nádasdyék rögtön két verziót készítettek, amelyek közül az egyiket 1940. március 15-én, a másikat tizenhárom évvel később mutatta be az Operaház. E két változat között csupán zenei vonatkozású eltérések vannak. Az elsőben Bánk bán szolamát bariton, Tiborcot basszus hangra transzponálták, míg a második verzióban megmaradtak a szolamok eredeti kiosztásánál (Bánk bán tenor, Tiborc pedig bariton). A két változat létrehozását alighanem a praktikum indokolta: 1940-ben Palló Imrre osztották a darab címszerepét, aki fennmaradt hangfelvételei tanúsága szerint alighanem a legtisztább és a legegyszerűsebb magyar dikcióval megnyilatkozó operaénekesek egyike volt.⁶ Az eredetihez közelebb álló tenorverziót akkor vették elő és mutatták be (egyébként új produkcióban, immár Oláh Gusztáv rendezésében), amikor olyan tenorok kerültek az Operaház kötelékébe, akik zenei kvalitásukon túl a hősszerepek megformálásához elengedhetetlen nagysággal, színpadi kisugárzással is rendelkeztek. Joviczky József és Simándy József pedig egyértelműen ilyenek voltak.

A módszer

Nádasdyék kétféleképpen nyúltak a szöveghez.⁷ Egyrészt vannak részletek, amelyeknek

³ Dolinszky Miklós szerint a szerzői kézirat dramaturgiai és zenei megoldásait alapul vévő, 1993-as lemezfelvétel éppen ezért nem nevezhető a végleges szerzői változat felvételének, hiszen nem veszi figyelembe Erkel későbbi módosításait. (Nem beszélve arról, hogy a szöveget tekintve ragaszkodik a 20. században átírt verziókhoz, ki is egészítve azokat.) Vö. DOLINSZKY Miklós, „Két Bánk bán-tanulmány”, *Magyar Zene* 41, 3. sz. (2003): 259–286.

⁴ A tanulmány első része a hangszerelési változtatások filológiai problémáit, a második a tánc átdolgozásának nehezen felderíthető körülményeit elemzi.

⁵ Vö. DOLINSZKY, „Két Bánk bán-tanulmány”, 259–286.

⁶ Tallián Tibor szerint a háttérben a Palló által megformált Kodály-szerepek – Háy János és a *Székely fonó* Kérőjének – emléke is húzódnak: Nádasdy a Kodály által megte-remteni kívánt magyar operai hagyományhoz szerette volna utólag hozzáilleszteni a *Bánk bánt*. Ld. TALLIÁN Tibor, „Meghalt Erkel – éljen Rékai? – Plaidoyer az eredetiért 2”, *Muzsika* 36, 8. sz. (1993): 6–11. 6.

⁷ A következő gondolatmenet Bóka Gábor 2006-os tanulmányát követi. Ennek korábbi részében a szerző kifejezetten nyelvtani, közelebbről szövegtani szempontból elemzi az operaműfajt mint multimediális szöveget, s az ennek kapcsán felmerülő kategorizálási

csupán rossz prozódiját kívánták megváltoztatni (Erkel és Egressy számára a zenei és szöveghangsúlyok egybeesése, s egyáltalán a prozódia kérdése nem volt központi fontosságú. Mélyen alárendelődött annak, hogy az operák magyar nyelven és magyar témákról szóltak.) A prozódiai javítás azonban – amint bármely tetszőleges részlet Egressy- és Nádasdy-féle verziójának összevetéséből nyilvánvaló lehet – gyakorlatilag sosem elégzik meg a „magyarról magyarra” fordítás munkájának elvégzésével: az eredetileg közepesen ihletett fogalmazású szövegből hangsúlyozottan irodalmi szöveget varázsol. Elég csak a mű legismertebb részletére gondolni, Bánk bán áriájára a második felvonás elején – a híres „Hazám, hazám”-ra!

Egressy:

„Hazám, hazám, te mindenem,
Hisz mindenem neked köszönhetem!
Hazám, hazám, te mindenem,
Rajtad előbb kell, előbb segítenem!”

Nádasdy:

„Hazám, hazám, te mindenem,
Tudom, hogy mindenem neked köszönhetem,
Arany mezők, ezüst folyók,
Hős vértől ázottak, könnytől áradók!”

Első hallásra feltűnő, hogy a két szövegváltozat között nem csak stílus-, de jelentésbeli eltérés is van, Nádasdy túlbujánzó költői képeinek pedig nyoma sincs az eredetiben. Egressy puritán, az operaműfaj sajátosságait szem előtt tartó, a színpadi szituációkat szabatosan meghatározó, költőiségre nem törekvő librettót írt. Nádasdy célja viszont jól

kimutathatóan a szövegnek a 19. századi irodalmi nyelvhez való közelítése volt.⁸

Ennél is radikálisabb átigazítás az, amikor nem csak a szöveg, de a zene is módosításra kerül, vagyis amikor egy teljes operai jelenet kap új szereplőket, új szöveget – s ezzel együtt az eredetitől gyökeresen különböző jelenést.⁹ Nádasdy és Oláh azzal a céllal, hogy Erkel operáját a forrásmű, Katona József *Bánk bán*jának dramaturgiai felépítéséhez közelítsék, kiírtották belőle Egressy legfőbb dramaturgiai leleményét: hogy Biberach Bánkot mintegy Jágóként befolyásolva kergeti a végkifejlet felé. (A Jago-hasonlat magától Erkeltől származik egy saját kezű *Bánk bán*-elemzéséből: ő nevezi Biberachot „egy másik Jago”-nak.¹⁰) Másrészt úgy ítélték meg, hogy az operában elenyésző súllyal van jelen Petur és az összeesküvő békétlenek csapata, s való igaz, hogy a két mű ebben karakteresen különbözik egymástól, hisz míg Katonánál Petur jelentős szerep, addig Erkelnél az első felvonás nyitójelenetében elénekelt bordalt követően nincs több szólója, ettől kezdve csak az együttesekben van jelen a felvonás végéig. Ám ha az operában is kibővül Petur szerepe, akkor Bánk immár nem csak féltékeny férjként, de hazafiként is motivált lenne a gyilkosság elkövetésében.

De lehetséges-e egy kész mű esetében ilyen jellegű és mértékű átalakítás? A Nádasdy nevével fémjelzett alkotói gárda Bánk és Biberach kettősét alakította át Bánk és Petur kettőssévé, Rékai Nándor pedig a duett

⁸ Ennek különböző módoszatait, illetve következményeit illetően ld. TALLIÁN Tibor, „Meghalt Erkel – éljen Rékai? – Plaidoyer az eredetiért 1”. *Muzsika* 36, 7. sz. (1993): 5–12., 11–12.

⁹ Tallián Tibor ezt nevezi „sajátszöveg-átültetésnek”. ld. TALLIÁN, „Meghalt Erkel... 2”, 7.

¹⁰ Vö. BÓNIS Ferenc, „Erkel Ferenc a *Bánk bán*ról”, in *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*, szerk. BÓNIS Ferenc, 63–73. (Budapest: Zeneműkiadó, 1968).

problémák iskolapéldájaként hozza az átdolgozott *Bánk bán*t. Vö. Bóka Gábor, „Opera=Multimédia? III. Átdolgozás kontra eredeti”, *Opera-Világ*, 2006. június 13., hozzáférés: 2020.01.26.,

<http://operavilag.net/olvasosarok/operamultimedia-iii-atdolgozas-kontra-eredeti/>

zenéjét az új szöveg logikájához igyekezett „szabni-varrni”. Tallián Tibor szavaival:

„Mi is történik itt? A Biberachtól elor-zott nagyszabású, de »rossz« indulat-tól fűtött zenével az átdolgozók egyfe-lől »felpamacsolnak« a drámai vászon-ra egy intrikusból lett lázadót (ez lenne Petur rehabilitációja). Másfelől a két-ségbeesés és a lázadás zenéjét, amit Bánk a Biberach-duettben intonál, az átdol-gozás lojális, a nemzet lázongó termé-szetét feddő, Peturt térdre kényszerítő szószathoz illeszti – az eredeti jelentést kimondottan az ellenkezőjére fordítva. Az eredeti (Bánk a királynéról): »Meg-lopva a család szent tűzhelyét! Az nem lehet – s ha mégis? – oh igen!... Ő vett reá sikamlós nyelvével, hogy nőmet udvarába hozzam el.« Az átdolgozás (Bánk a lázadásról): »Földúlni nemze-tünk szent tűzhelyét, Ti lázadók, mi szörnyű dőreség!... Ha vétkezett is, szent a trón nekem, Megsérteni király-ném nem engedem!“¹¹

Ebből a példából is világosan látszik, hogy az átdolgozás milyen mértékben tér el az ere-detitől. Így azt állítani, hogy az lenne „az iga-zi *Bánk bán*”, a fentiek fényében abszurd és teljes mértékben igaztalan.

Az átdolgozás átdolgozásai

Az Operaház egészen 2010-ig, Erkel Ferenc születésének 200. évfordulójáig nem tett kí-sérletet a mű eredeti alakjának feltámasztá-sára – ez azonban nem jelenti azt, hogy a Nádasdy-átdolgozás ne esett volna újabb és újabb revíziók alá. Ennek oka általában a rendelkezésre álló énekesek kvalitásaiban rejlett, mindenekelőtt Melinda szerepét ille-tően. Rékai partitúrájához képest a Tisza-parti jelenet további átdolgozáson esett át

az 1950-es években. A már eredetileg is je-lentősen megrövidített, énektechnikailag le-egyszerűsített jelenetet Kenessey Jenő ze-neszerző és karmester teljesen dekolorálta, jószerivel mindentől megfosztotta. Az eljá-rás végén a jelenetből szinte egyetlen hang sem maradt olyan, ahogy Erkel megálmod-ta.¹² Ezzel szemben a darab 1969-es Erkel Színházi felújításán – és az annak nyomán ugyanabban az évben készült teljes hangle-mezfelvételen – a Tisza-parti jelenet Erkel eredeti koncepciójához nagyon közeli válto-zatban, lényegében csak néhány apróbb hú-zással hangzik fel. A magyarázat ismét ké-zenfekvő: az előadásban Melindát éneklő Ágai Karola – aki a korszak kiemelkedő drá-mai koloratúrsopránja volt, Konstanze, az Éj királynője, Lucia világszerte elismert meg-formálója – késznek érezte magát a teljes örülési jelenet előadására, s erre meg is kap-ta a lehetőséget a színház akkori vezetésétől és az előadás alkotóitól.¹³

A Nádasdy-változat folyamatos átalaku-lását a Magyar Állami Operaházban őrzött kottaanyagokon kívül a már hivatkozott két lemezfelvétel is dokumentálja, amelyek alap-ján érdemes megemlíteni egy másik külön-b-séget. Az 1954-es lemezen az első felvonás balettzenéje nem az Erkel által véglegesnek tekintett – az átdolgozásba eredetileg így átemelt – verzióban hangzik fel, mivel visz-szaemelték bele valamennyit az 1861-es ős-bemutatón felhangzott teljes balettzenéből. Mint arra Dolinszky Miklós felhívja a figyel-

¹² Ez a változat hallható (az azt inspiráló Os-váth Júlia előadásában) az opera első teljes hanglemezfelvételén, amely Qualiton már-kanév alatt jelent meg 1954-ben, majd ké-sőbb, immár Hungaroton címkével is kiadták az 1980-as években. Teljes digitális kiadásá-ra sajnos máig nem került sor.

¹³ Bóka Gábor szíves szóbeli közlése szerint ezt Ágai Karola maga mesélte nem egy alka-lommal, az 1969-es felújítás létrejöttének körülményeire emlékezve.

¹¹ TALLIÁN, „Meghalt Erkel... 2”, 8.

met, a kottaanyagból látható, hogy konkrét rendezői és koreográfusi elképzelés húzódott a változtatás mögött, amelyet a kottában szövegesen dokumentáltak is.¹⁴ Ezzel szemben az 1969-es lemezen ismét Erkel véglegesnek tekinthető csárdása szól, csakúgy, mint a Káel Csaba által rendezett, 2002-ben bemutatott filmben és annak CD-lemezen megjelent hanganyagán.

De miért?

Mi lehetett voltaképpen az átdolgozás célja? Hogy választ kaphassunk erre a kérdésre, elsőként érdemes a korabeli sajtót áttekinteni. A *Bánk bán* nem az első átdolgozott Erkel-mű volt a színház repertoárján: 1935-ben már bemutatták a *Hunyadi László* (jelentősen kisebb mértékben) átírt változatát, és a sajtó már a premier előtt érdeklődést mutatott a munka iránt.

„»A közvélemény a Hunyadi László operát voltaképpen nem ismeri. Egy hamis, rosszul értelmezett operát lát benne, amelyet elavultnak, s ma már érdektelennek tart« – írta az *Új Magyarország* hasábjain Haits Géza 1935. október 2-án, négy nappal Erkel Ferenc operájának a nemzeti gyásznapra időzített díszbemutatója előtt (melyet a kormány tagjai mellett a kapurthalai maharadzsa is megtekintett). Érdekes lenne tudni, hány újságolvasó gondolkodott el rajta annak idején: vajon miképp lehet hamis egy mű abban a formában, ahogy szerzője megírta? A sajtó mindenesetre gondoskodott róla, hogy az esetlegesen felmerülő hasonló kérdések időnek előtte meg legyenek válaszolva. Igen: a napilapok akkortájt még foglalkoztak az Operaházban zajló művészi munkával is, nem csak az obligát bot-

rányokkal meg az évadnyitást kísérő járulékos rendezvényekkel. A jelek szerint fontosnak tartották informálni az olvasókat arról, miért is gondolta úgy egy lelkes, összetartó és nem utolsósorban tehetséges művészcsapat, hogy új formát kell adnia a nemzeti opera nehezen definiálható státuszával rendelkező *Hunyadinak*. A csapat szószólója, Nádasdy Kálmán pedig készséggel nyilatkozott minden újságnak az átdolgozás-újraalkotás elveiről – lehetőség szerint kibővítve saját beavatkozásuk jelentőségét, s előtérbe állítva azt, hogy ők nem tettek mást, mint kiszolgálták szövegileg, dramaturgiailag Erkel zenéjét. Ez a zene olyan parancsoló módon közli a darab balladai lelkét, hogy csak a szavakat kellett megkeresni hozzá... S ez tulajdonképpen nem más, mint – Erkel végrendelete, amelyet érthetően és érezhetően lefektetett a zenében...” – írja Bóka Gábor a *Hunyadi László* 2012-es felújításáról szóló kritikájában.¹⁵

Ezzel Bóka egyszerre két dologra mutat rá. Egyrészt, hogy az átdolgozók igyekeztek tagadni saját átdolgozói tevékenységük jelentőségét, s úgy nyilatkoztak, mintha a mű egyfajta ősalakját fedezték volna fel.¹⁶ Másrészt, hogy az átdolgozás célja eredetileg nem volt, nem lehetett más, mint hogy az aktuális színpadi előadás igényeihez igazítsa a művet – ily módon érthetetlen, hogy az utókor miért tekintette azt (az átdolgozott változatot) „öröktől fogva létezőnek” és a jövőben is megváltoztathatatatlannak. Hiszen, mint említettük, maga Erkel is alakított saját

¹⁴ DOLINSZKY, „Két *Bánk bán*-tanulmány”, 259–286.

¹⁵ BÓKA Gábor, „Hollószínház”, *Muzsika* 55, 11. sz. (2012): 26–29., 26. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁶ Tallián Tibor ironikusan kommentálva ismerteti a *Hunyadi*-nyilatkozatokat a *Bánk bán* kapcsán ismétlődő megnyilatkozásokat. Vö. TALLIÁN, „Meghalt Erkel... 1”, 8.

művén, és be nem vallotta ugyan, de az átdolgozáson is csak „fúrtak-faragtak” időről-időre. Épp Erkel eredetije nem kapott esélyt egészen 2017-ig – legalábbis az Operaházban nem.¹⁷

Hogy azt a művet, amely az Erkel Színházban 2017. szeptember 9-én színre került, az eredetihez való visszatérésnek vagy az átdolgozások egy újabb fejezetének kell-e minősítenünk, ma még nehéz volna eldönteni. Vidnyánszky Attila rendező és Kocsár Balázs karmester a 2009-es debreceni előadás alkotói vállalkoztak ismét a darab színre állítására, s ily módon érthető, hogy az eredeti zenei anyagot vették alapul, viszont ebbe beleapplikálták az addig csakis a Nádasdy-verzióban létezett bariton-átdolgozást: Bánk bánt ismét baritonra, ezúttal Molnár Leventére bízta. Emellett a darab második felvonásában a szöveg és a zene számos helyen a Nádasdy-verzió megoldásait követte. Vagyis, noha dramaturgiailag a jelenleg is futó előadás tényleg az eredetihez áll közelebb, valójában egyfajta vegyes gondolkodást tükröz, létrehozói pedig utólag is igazolták Várnai Péter azon kijelentését, hogy a *Bánk bán* operaházi előadásai az „élő folklór” képét mutatják.

Összegzés

Erkel Ferenc és Egressy Béni 1861-es operája folyamatos átdolgozások áldozata születésének első pillanatától kezdve. Az átdolgozások három kategóriába sorolhatók: (i) A szerzői korrekciók, javítások érvényességét

senkinek sincs joga kétségbe vonni (esztétikai hitelességük vizsgálata külön tanulmányt igényelne). (ii) A színházi gyakorlat diktálta húzások a színházi üzem napi rutinjához tartoznak, s noha filológiai szempontból tekinthetjük őket aggályosnak, esztétikai értelemben kevés sérülést okoznak a művön. (iii) A már-már társszerzővé előlépő Rékai Nándor és Nádasdy Kálmán radikális átírásait nem tekinthetjük az Erkel-opera szövetéhez tartozónak. Ezek idegen testek a mű anyagában, s csak az interpretációtörténet folytonossága indokolja, hogy a két művet ugyanazon folyamat részeként, kvázi egy műként vizsgáljuk.

Bibliográfia

- BÓKA Gábor. „Opera=Multimédia? III. Átdolgozás kontra eredeti”. *Opera-Világ*, 2006. június 13., hozzáférés: 2020.01.26., <http://operavilag.net/olvasosarok/operamultimedia-iii-atdolgozas-kontra-eredeti/>.
- BÓKA Gábor. „Hollószínház”. *Muzsika* 55, 11. sz. (2012): 26–29.
- BÓNIS Ferenc. „Erkel Ferenc a *Bánk bán*ról”. In *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*, szerkesztette BÓNIS Ferenc, 63–73. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.
- DOLINSZKY Miklós. „Két *Bánk bán*-tanulmány”. *Magyar Zene* 41, 3. sz. (2003): 259–286.
- TALLIÁN Tibor. „Meghalt Erkel – éljen Rékai? – Plaidoyer az eredetiért 1”. *Muzsika* 36, 7. sz. (1993): 5–12.
- TALLIÁN Tibor. „Meghalt Erkel – éljen Rékai? – Plaidoyer az eredetiért 2”. *Muzsika* 36, 8. sz. (1993): 6–11.
- TALLIÁN Tibor. „Melinda a haza”. *Muzsika* 45, 6. sz. (2002): 16–21.

¹⁷ Fontos hangsúlyozni, hogy csak az Operaházban, mert Debrecenben (2009-ben), illetve Szegeden (2016-ban) színre került Erkel eredeti *Bánk bán*ja Vidnyánszky Attila, illetve Galgóczy Judit rendezésében. Néhány alkalmi előadás erejéig az Operaház is megpróbálkozott vele 2010-ben, illetve egy évvel később, de aztán visszatértek a Nádasdy-verzióhoz.

Rendezői koncepció és alkalmazott zene korrelációja Harag György Vihar-rendezésében

BOROS CSABA

Harag György 1970-es évekbeli rendezéseiben egyre határozottabban körvonalazódik az erdélyi realista színjátszás hagyományaitól eltérő forma- és arányesztétika. Annak ellenére, hogy már az életmű mérföldkövéként számon tartott *Özönvíz előtt* (Marosvásárhely, 1971) megelőzően készült rendezéseiben is tetten érhető a rendezői szignatúra, a kritika egyöntetűen 1971 után beszél Harag György határozott rendezői stílusáról.

Erre a stílusváltásra utal Harag egyik naplóbejegyzése, illetve egy halála után megjelent cikk is.

„35 éves voltam, ismertem már a szakma titkait, ám egyre jobban éreztem, hogy nem ez az igazi, a minőségi ugrás hiányzott (...) Emlékszem, egy nap Lucian Pintilie azt mondta: »Te csinálod a legjobb realista előadásokat. Tudsz valami mást is?« (...) S akkor egy éjszaka felvetődött bennem: döntennem kell az életemről! Vagy itt maradok ebben a nyugodt, kiegyensúlyozott polgári életben, vagy pedig művész leszek. Mit tegyek: maradjak meg valamiféle élő bálványoknak? Vagy próbáljak meg túllépni önmagamon? A kockázat az volt, hogy elveszíthetek mindent, s az új út esetleg hibásnak bizonyul. Egyetlen éjszaka döntöttem: fejest ugrom a mélyvízbe!”¹

A szocialista diktatúra idején, a kortárs magyar dráma helyzetéről szóló viták kapcsán Harag kitért az erdélyi magyar színházak és

művészi programjaik maradiságára, nehézségére is, megemlítve, hogy sok színház inkább az egymást nem bántás állapotába helyezi kulturális tevékenységét ahelyett, hogy korszerűsítene azt.

„Színházainkban és színházaink körül tért nyert a kölcsönös és felületes udvariasság, az egymást nem bántás hangulata. A legtöbben még a saját színházuk dolgaiba sem szólnak bele, hát még a máséba. A színház körüli közvélemény pedig – értem ezalatt az írók, újságírók, kritikusok azon csoportjait, amelyek városok szerint, érzelmileg vagy ilyen-olyan érdekből egy-egy színház körül tömörülnek – a legtöbb esetben elvtelenül vagy érdektelenül nézi az illető intézmények munkáját. A provincializmus veszélye fenyegeti színházi mozgalmunkat. (...) Színházaink korszerűtlenek, nem tartanak lépést a mai követelményekkel. Előadásaink nagy része poros, kifejezési eszközeink elavultak. Nehézkesek lettünk mind szellemileg, mind fizikailag. Színpadjainkon eluralkodott a rutin, a modorosság. (...) Rendezőink kétségbeesetten igyekeznek lépést tartani a korszerű színház követelményeivel. Tájékozódnak, olvasnak, lehetőségeik szerint ismerkednek a belföldi és külföldi színházak munkájával, de szükségszerűen lemaradnak bukaresti kollégáik mögött, akik például rendszeresen járhatnak külföldre, ösztöndíjakhoz jutnak stb. Nálunk sokszor még egy tíznapos bukaresti tanulmányút is pénzügyi vagy más természetű nehézségekbe ütközik. Ezért, és sok másért, a korszerű színjátszás külsőségeit másoljuk csak (a leg-

¹ NANAY István, *Harag György színháza* (Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992), 23.

több esetben díszlet-, kosztümmegoldásokat veszünk át), de nem próbálunk vagy nem tudunk változtatni a tartalmi kérdésekben. Márpedig a korszerű színház a mű értelmezését jelenti elsősorban.”²

Az erdélyi színház történetében Harag György az első olyan rendező, aki a magyar színházi hagyományt ötvözi meghatározó román alkotók (Lucian Pintilie, Dan Micu, Doina Levița stb.) rendezői és színházi szemléletével, kialakítva ezáltal egy sajátos formanyelvet. Kutatásom során többször szembesültem azzal a metódussal, ahogyan a zenét az előadás dramaturgiájával egyenrangú elemként kezeli, mi több, adott előadásokban a zenét esztétizáló folyamatként értelmezi és jeleníti meg a színpadon. Az erdélyi magyar színház kontextusában Harag rendezéseiben szervesül először a zene a dramatikus szöveggel és a színészi játékkal, illetve távolodik el az aláfestő, hatásfokozó, kiszolgáló funkciótól. Sőt úgy is fogalmazhatnánk: Harag rendezései által hitelesítődik a zenei textúra a színházi előadás partitúrájában. Miután végighallgattam a Harag-előadásoknak a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház archívumában megtalált magnószalag-tekercseit, amelyek az 1959-1992 közötti időszakban születtek, nyilvánvalóvá vált, hogy az előadások zenei anyagában felismerhetően és határozottan artikulálódik a fent említett változás. Összehasonlítva a Székely Színház másik ez időszakban alkotó rendezője, Tompa Miklós realista színházának aláfestő, effektusszerű alkalmazott zenéjével, Harag korai rendezéseiben³ határozottan dekódolható a mű tematikájához írt eredeti zene, mint az adott előadáshoz született, egyedi kompozíció.

Ellentétben a korszak színházi alkotásaival, amelyekben a zenének mint a színpad kiszolgálójának csupán magnószalagról bejátszott, lefokozott, effektus- vagy atmoszférateremtő funkciója volt, Harag korai rendezői periódusában már jól körvonalazódik a színpadi zene érzékivé, a színpadi forma szereplőjévé tételének igénye.

A hetvenes évektől kezdődően a bukaresti televízió által rögzített előadások felvételei döntő fontosságúak az erdélyi magyar színházi múlt restrukturálásához, és irányadónak mutatkoztak tanulmányom szempontjából is. Ezekben a mozgóképekben észlelhető az a rendezői szándék, hogy Harag a zenét az előadás szerves részévé tegye, ezért joggal tekinthetjük rendezői „iskoláját” a külön színháztudományi diskurzust igénylő alkalmazott zene megteremtőjeként. A színházban használt zenéről nem lehet az előadás-egészről elválasztva, önálló művészetként beszélni: az alkalmazott zene elsősorban a rendezésen keresztül értelmezhető, esztétikai értékét pedig a rendező sajátos stílusán keresztül, illetve a dramatikus szöveggel, valamint a színészi játékkal közvetett viszonyban lehet színháztudományi elemzés tárgyává tenni.

Harag György életművében – s főként a kései rendezéseiben – megfigyelhető egy önálló szerveződési elv, amely a zenedramaturgiai folyamatokat a rendezéssel együtt helyezi az észlelés folyamatába. Harag minden bizonnyal megértette – s erre utaló jelek már a moszkvai tanulmányútja alatt készített naplójegyzéseiben is vannak –, hogy az észlelt kép és a kimondott szó mellett a zene sajátos közlési nyelvvel bír az előadók és hallgatók közötti interpretációs folyamatban. A koncertteremben ugyanis a cselekvések csupán a zenélésre korlátozódnak, itt az előadók és a hallgatók közötti kölcsönhatás a zene interpretációs folyamatába sűrűsödik. A hallgató elvárása, hogy a hang megszólaljon, nem különbözik a zenész elvárásától, aki a hangot megszólaltatja, s mindkettejük közös elvárása a „jó megszólalásra” irányul. Ha-

² HARAG György, „Nehézkesek lettünk”, *Színház* 25, 12. sz. (1992): 16–18, 16–17.

³ *Bernarda Alba háza* (1961), *Irkutszki történet* (1962), *Fizikusok* (1966), *Pompás Gedeon* (1967), *Macbeth* (1969), *Az ember, aki látta a halált* (1970).

rag többek között ezért is ragaszkodott a zenészek jelenlétéhez a színpadon, és amikor csak tehette, élő zenekart alkalmazott előadásában. Ez a közös interpretációs folyamat a vizuális művészetek esetében, de még a színházművészetben sem ilyen egyértelmű. A színház esetében a nézés, a zene esetében a hallgatás, az észlelés cselekvésképességétől függően különböző mechanizmust működtet. A színházművészetben a képi és auditív jelek (mint absztrakt jelek) csatlakoztatásával a rendező privilégiuma az a kompozíciós eljárás, amely a két befogadói aktivitás irányát megtervezi.

Harag rendezéseiben tökéletesen nyomon követhető ez a szerveződési elv mint kompozíciós eljárás, amellyel átfogóan használja és teszi az előadás részévé a zenét a dallamtól a megkomponált zenei szövetig. Kutatásaim eredményeként egyértelművé vált, hogy Harag rendezői metódusához szorosan hozzátartozott az előadásainak zeneszerzőivel való társalkotói együttműködés. További kutatásaim egyik kihívását, ennek a társalkotói magatartásnak a mikéntje jelentette.

Művészi pályája során Harag Orbán György zeneszerzővel dolgozott a legtöbbször. Bár Haragra nem volt jellemző egyetlen zeneszerző következetes alkotótársaként való meghívása, Orbán mégis tekintélyes helyet foglal el Harag legtermékenyebb időszakában, úgy az erdélyi, mint a jugoszláviai és magyarországi rendezéseinek alkotói között. Harag azonban rendezései előtt egyszer sem ült le a zeneszerzővel felvázolni az elképzeléseit.⁴ Orbán Györgynek pusztán olvasmányélménye alapján kellett közelítenie a drámához, tehát a zenei témák közvetlenül a szöveg generálta benyomások, valamint az első olvasópróba hatására születtek. Az egyetlen ellenpélda Harag utolsó rendezése, ahol a színpadi munkát konzultáció előzte meg, és

a rendező a zeneszerzővel, Fátyol Tiborral való beszélgetések során vázolta elképzeléseit.⁵

Orbán György elmondása szerint, Haraggal nem volt mindig hálás együtt dolgozni, mert összecserélgette a zenei témáit. Néha csak a kíséretét hagyta meg annak, ami az adott téma alá íródott, máskor meg csak a „száraz” dallamot. Jó példa erre az 1979-ben, Jugoszláviában rendezett *Cseresznyéskert*, amelynek Orbán által írt zenéjét Harag a komponista jelenléte nélkül szabta hozzá az előadáshoz. Ezen előadás és más előadások felvételéből azonban Haragot egy mérhetetlenül kifinomult zenei érzékkel bíró rendezőként ismerhetjük meg. Utolsó rendezése, az 1985-ös marosvásárhelyi *Cseresznyéskert* esetében például kimutatható az a dramaturgiai ív, amely a csehovi szöveg és a zenei frázisok mentén szerveződik az aranymetszés „logikája” szerint. Ez azonban nem az egyetlen olyan Harag-előadás, ahol rendezés és zenedramaturgia viszonyában tetten érhetők az aranymetszés vagy a tökéletes aszimmetria szabályai.

Analízisem a továbbiakban Harag 1979-ben, Győrben készült Osztrovszkij-rendezésére fókuszál. A *Vihart* két olyan faktor mentén vizsgálom, amely úgy a zenét, mint a rendezést közvetlenül befolyásolja, és jelentős szerepet tölt be az alkotás folyamatában. Ezen faktorok a kompozíciós alapú és a szimbolikus közeg megteremtésének alapjait képezik. Ezek adják azokat a pontokat, amelyek mind a zenében (a zenei szerkesztésben), mind a rendezésben (a színpadi elrendezésben) átfedik és kiegészítik egymást. Harag művészetében szembetűnő az a hagyomány is, amely a 18. századtól közepétől a 20. század elejéig a színpadi kísérezetét jellemezte, vagyis rendezéseiben reprezentatív módon kap helyet a melodráma, az egyes drámai mozzanatokat kiemelő vagy elfedő zenei hatás, a wagneri vezérmotívum, a szituációk közötti zenei párhuzam, a történetek előrevetítése a zene által vagy épp a

⁴ Orbán György személyes közlése. Kisoroszi, 2020. március 8.

⁵ NANAY, *Harag...*, 307.

szereplők gondolatainak muzikális kivételése. Mindez azonban korántsem marad meg csak az effekt vagy az esztétikus hangzás szintjén, hanem beépül a színpadi jelrendszerbe, és tökéletesen átítatja a formát. Alább a fent említett faktorokat kiemelten elemzem a rendezés és az alkalmazott zene viszonylatában.

A kompozíciós faktor

A zenének az a szövete, amelyet egy koncerten vagy színházi előadásban hallunk, az elhangzást megelőzően olyan kompozíciós eljárásról megy át, amelyet a zeneszerző, a sound-designer vagy a zenei rendező végez. Attól függően, hogy a zene milyen célt szolgál, különböző anyagokat lehet felhasználni az összeállításánál, ám alapvetően mindig a hang a zenei szövet elsődleges anyaga. A kompozíció önmagában egy sor, a hang rezgésszámából lekövethető szabályt, véletlenszerűen kombinált elemet, agogikai és dinamikai utasítást rendszerez, vagyis olyan eszköztárat működtet, amely mindenekelőtt a hangra és a hangzásra vonatkozik. A hangból a partitúra követelményei alapján hangzás formálódik, így a puszta hang jelentéshordozóvá alakul.

A 19. századtól a zenei szakemberek folyamatosan és eltérő módon vizsgálják a zene jelentésének kérdéskörét, illetve esztétizálódási folyamatait. Többen elutasítják a hangzásból fakadó jelentést, az ábrázoló jellegét, mondván, hogy nem reflektálhat a zene más matériára: rajta kívül eső tárgyra, tartalomra, eseményre vagy személyre. Ugyanakkor számos esztéta épp az ellenkezőjét állítja, vagyis a zene dramatikus funkcióját hangsúlyozza, s kiemeli a zene jelentéshordozó minőségét: hogy pontosan a jelentés révén képes önálló narratívát létrehozni.⁶

⁶ Eduard Hanslick 1854-ben írt *A zenei szép* című művében hosszan tárgyalja a korabeli zenesztétikai szakemberek vizsgálódásait. Főként a zene érzéseket közvetítő vagy szimbolikus ábrázolása közötti ellentétet elemzi.

Legkorábban talán Eduard Hanslick foglalkozott átfogóan a problémával, s a zene formai és/vagy tartalmi összefüggéseire adott válasza ma is érvényes.

„Egy műalkotás tartalmáról tulajdonképpen csak akkor eshet szó, ha e tartalmat szembe helyezzük valamilyen formával. A tartalom és a forma fogalmi feltételezik és kiegészítik egymást. Ahol a gondolkodás nem tudja elválasztani a tartalomtól a formát, ott nem létezik önálló tartalom sem. A zenében pedig homályos, felbonthatatlan egységben találjuk a tartalmat és a formát, anyagot és alakot, képet és eszmét. A zeneművészet e sajátossága, hogy tehát forma és tartalom benne egymástól elválaszthatatlan, élesen szemben áll a költészettel és a képzőművészetekkel, amelyek képesek különböző formában ábrázolni ugyanazt a gondolatot, ugyanazt az eseményt. A zeneművészetben nem létezik formával szembenálló tartalom, mivel a zenének a tartalmán kívül nincs formája.”⁷

Ennek következtében a zeneértőt nem kell külön meggyőzni arról, hogy a zeneművészetben forma és tartalom egy. A rendezés esetében azonban nem egyértelmű, hiszen mind a forma, mind a tartalom nagyon személyes. A kompozíciós eljárás azonban változatlan, és komparatív módon van jelen a rendezésben is. A rendezés is kompozíciós tényezőként alapszik, amennyiben anyagát tekintve a színészt, a dramatikus szöveget, a díszletet, a jelmezt, a fényeket és a zenét összhangban és egymást kiegészítve rendezi el, komponálja meg.

A rendezés oly módon egészíti ki a kompozíciós eljárást, hogy felügyeli az interpretációs folyamatokat is. A zeneszerző ezt a

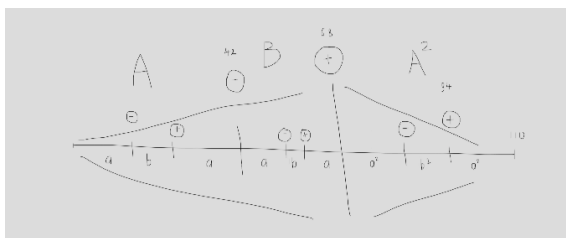
Vö. Eduard HANSLICK, *A zenei szép* (Budapest, Typotex kiadó, 2007), 23–35.

⁷ HANSLICK, *A zenei szép*, 132.

karmesterre bízta. A rendező egy személyben színháza komponistája és láthatatlan karmestere is. Ez olyan alkotói hozzáállást követel, amelyet Patrice Pavis *Színházi szótára* a „színrevitel” szócikk alatt az összehangolás kapcsán fogalmaz meg, nevezetesen, hogy a rendezésnek teljes, organikus rendszert kell alkotnia: olyan struktúrát, amelyben semmi sem a véletlen műve, hanem minden az egész átfogó koncepció funkcionális része.⁸

A *Vihar* esetében Harag rendezésének formája egy lassan felfutó történeti ívet mutat, hirtelen lecsengéssel. Ahogyan Osztrovskij kifinomult dramaturgiai érzéssel asszimilálja a készülődő vihart drámájában – hol a háttérben sejteti, hol összefüggésbe hozza a szereplők lelki vívódásaival –, úgy komponálja bele a rendezésébe Harag, követve a mű dramaturgiáját, a drámából átsűrődő témát: a magányt, az elidegenedés társadalmában önmagától elidegenedett egyént.

Harag *Vihar*-rendezése ABA formát követ, amely a zenei forma megkomponálása révén *da capo* formát eredményez.⁹



⁸ Vö. Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan, 2006), 353.

⁹ Amikor az előadás valós idejét részekre bontjuk, majd megfigyeljük a különböző részek közötti árnyalatokat és átfedéseket, ismétléseket, dinamikai eltéréseket stb., akkor az implicit néző színpadi idő- és térfelfogására alapozzuk a gondolatmenetet, nem valamely spekulatív eljárásra, amely az idő dramaturgiai kérdéseit aritmetikai törvényszerűségekkel magyarázza. A számok ez esetben a bizonyítás fontos kellékei ugyan, de ténylegesen annak a nagyszabású játéknak a szabályrendszerét hivatottak jelezni, amely Harag rendezői szándékát körvonalazza.

Ez a formahármas az első (az A) rész megismétlését jelenti, egy közbeeső rész (a B) után. Ez esetben azonban nem egy az egyben történő ismétlésről van szó: az ismételt A² rész ugyanis a történet kezdetének viszája. A megfordított és negatív irányba kifutó történések egymásutánja. Osztrovskij dramaturgiájáról leválaszthatatlan a rendezés dramaturgiája, a történetmesélésben mégis felismerhető három, jól elkülöníthető rész, amely az egész folyamatot végig követi. Ezek elsősorban olyan momentumok, ahol a narratíva instabillá válik és az elvárashorizont szélére sodorja azokat a történéseket, amelyek a rendezés hármasságát igyekeznek kihangsúlyozni. Ha a kompozíciós tevékenységgel rokonítottuk a rendezést, meg kell vizsgálnunk az előadásban szereplő alkalmazott zeneműveket és azok minőségét. A teljes előadás hármasságához három különálló kísérezene tartozik. Ezek belső formájukat tekintve szintén *da capo* kisformák, amelyek együttesen nagy *da capo* formát zárnak be. Ha a kis- és a nagy formák közötti párhuzamokat elkezdjük felrajzolni, az arany-metszéshez közeli szerkesztési módot kapunk. Ez a győri színház 1979-es előadásának a Magyar Televízió által rögzített felvételéből rajzolható fel, s mint ilyen egyedülálló, hiszen nincs más történeti emlékünknél, amely egyszerre rögzítené azokat a tényezőket, amelyek mentén az elemzés készül. Annak érdekében, hogy a szerkesztés hármassága láthatóvá váljon, Lendvai Enikőnek az időbeli művészetek strukturális felépítését feltáró módszerével közelítem meg a felvételt, rögzítve a pontos időintervallumokat.¹⁰

Harag *Vihar*-rendezése kompozíciós megoldások és dramaturgiai hangsúlyok tekintetében rokonítható az újvidéki *Cseresznyeskerttel*, ahol szintén Orbán György a zeneszerző, és ahol a rendező átalakítja a megírt zenét, valamint maga helyezi el a dráma me-

¹⁰ Vö. LENDVAI Ernő, *Szimmetria a zenében*, vál. és szerk. SZABÓ Miklós és MOHAY Máttyás (Kecskemét: Kodály Intézet, 1994).

netében. Ez a hasonlóság nem meglepő, hiszen a két előadást Harag néhány hónap eltéréssel hozta létre.¹¹ Lényeges különbség azonban, hogy a *Vihar* esetében nem zenei hangsúlyokat teremt, jobban mondva nem a zenével és annak alkalmazott funkcióival osztja meg és mélyíti el a drámai csomópontokat, hanem a prózával. A szerkezeti felépítés mégis azokat a nyomokat mutatja, amelyeket majd a *Cseresznyéskert*ben a zenedramaturgiai funkciók irányába mélyít el. A *Vihar* esetében a zene önmagában nem formaalkotó tényező, sokkal inkább az egyes részek kommentárja, a szereplők lelki vívódásainak hangja, bizonyos helyeken pedig előrevetíti a cselekményt. Határozott kompozíciós elvekre utal az előadás szimmetrikus közepén elhelyezett varrójelenet, amelyet hosszú csend előz meg, miközben szétárul a győri színház speciális, kétrészes vasfüggőnye. Egy óriási leplet varrnak a kisváros asszonyai. Középen Kabanova, a gazdag özvegyasszony, aki megkeseredetten éneklí fia távollétének állomásait, hasonlatosan a jézusi keresztúthoz, aki az emberiség bűneiért kénytelen vállára venni keresztjét, és vállalni a Golgotához vezető utat. Az asszonyok kórusban ismétlik énekét. A jelenet „abszurditása” – ennek kiaknázása Harag rendezői kézjegye – mintha teljesen leválasztaná Osztrovszkij realista-szimbolista drámájáról az említett mozzanatot, és kiemelné, mint azt a közeget, amely köré az egész narratíva épül. Bigottan ortodox, már-már a képtelenségig kontrollált szociális mozzanat. A varró asszonyok, mintha saját szabadság, másság utáni óhajukat varrnák és temetnék a lepel alá egyöntetűen. Egyikük sem emeli magasabbra a kezét a másiknál, s mintha Kabanova felügyelné mindezt, mintha ő maga volna a megtestesült szentség, jámborság, a leplezett és érinthetetlen Madonna. A jelenet

kétélű. Egyrészt azért, mert megelőzi Katyerina (Törőcsik Mari) mélyen megrendítő monológja, amelyben elszánja magát a halálra is, csak hogy láthassa szerelmét, Boriszt, másrészt azért, mert a lepelvarrás jelenete után a tekintélyes polgár egyetlen emberi mozzanatát látjuk, amint teljesen összeomolva, részen fetreng az asszonyok előtt, és kéri Kabanovát, hogy vigasztalja meg őt. A szimmetrikusan az előadás közepén elhelyezett mozzanatnak is hármasság tagolása van tehát, ahogyan az előadás egésze is három részre osztható.

A következő oldalon található táblázat kizárólag az aranymetszés szabályrendszerével követhető nyomon, illetve érthető meg, ellenkező esetben a számok és időarányok csupán spekulációs eszközök lennének, amelyekkel a forma üres keretét szemléltetném. Az SZ-szel jelölt első sor az írói és rendezői szimbólumrendszerre épített, jelenetről jelenetre megismétlődő, esetenként változó struktúra útját mutatja. A színpadkép fokozatosan leépül: az óriási asztal és a beretesztelt ajtók átadják helyüket egy átjárható, minden irányban nyitott, kiüresedett térnek, mintha a kiszabadulni igyekvő lélek mindent levetne magáról szabadulásának útján. Najmányi László díszlete szintén a formai hármasság mentén rajzolódik ki. A csupasz deszkából megépített falak, a masszív faszerkezetek befejezetlen és drabális hatást keltenek. A forgószínpadot átlósan kettéválasztó hídszerkezet három beretesztelt kapuja nem kelti polgári lakóház hatását, inkább egy istállót juttat eszünkbe, amelyben olyan erővel megszelídített és betört állatok élnek, akik bármelyik pillanatban képesek volnának kitörni és rátámadni a közvetlen közelükben élőkre.

A Z-vel jelölt sorban jól látható az egyes részekben alkalmazott zenének a rendezői szimbólumrendszerrel való összefüggése az aranymetszés által felbontott időtengely mentén. Ha a nagyformát vesszük alapul, amely, mint arról már szó volt, kompozíció tekintetében a rendező sajátja, láthatjuk – ahogyan az a *da capo* formák némelyikénél megszö-

¹¹ Osztrovszkij: *Vihar*, a bemutató ideje: 1979. május 17., Győri Kisfaludy Színház; Csehov: *Cseresznyéskert*, a bemutató ideje: 1979. november 22., Újvidéki Színház.

kott –, hogy az **A B A** szerkezet egyes részei szintén három részre bomlanak: a kis **a b a** vagy **a b c** a részek egymáshoz való viszonyát mutatják. Az alkalmazott zene tehát mind a térrel, mind az előadás szimbolikájával organikus egységet alkot, és a kisformák közvetve a nagyformába épülve strukturálják azt.

a vizuális és auditív észlelés folyamatos változtatásával éri el.

Az előadás Kyrie tétellel indít, amelyet a háttérben énekel egy férfikórus. A tér üres, mintha a rendező e tétellel fel szeretne idézni valamit – talán egy körmenetet. A semleges a moll hangzásvilága sokat elárul a drámáról,

	A			B			A²		
	a 0:00-15:05	b 15:05-26:05	a 26:05-42:00	a 42:00-52:00	b 52:00-58:00	c 58:00-68:00	a² 68:00-84:05	b² 84:05-94:35	a² 94:35-110:00
S Z	vasfüggöny, magányos lány csendben, levágott cseresznyeág	terített asztal, üres asztal fátyol	zarándoknő, magányos szolgálólány üres utazóládával, ikon	padok az asztal helye körül (az asztal eltűnik) fátyol az utazóládában, kulcs	vasfüggöny, lepel, terített asztal	üres tér, üres kosár, koldus	nyílt tér, zarándoknő, napóra, ikon	vihar, zarándoknő, perpetuum mobile	koldus, cipő, lepellel letakart halott nő
Z	Kyrie, Trio (élő)	Trio (felvétel)	-	Trio (téma) fűtyülve (Katycrina)	Tyihon , siratója	Trio (téma) fűtyülve (Borisz)	Elégia egy elveszett szerelemre, Kyrie (felvétel)	Trio (élő)	-

Orbán György kevés, de pontos zenei elemmel alakítja a struktúrát, amelyek – az előadás aranymetszeténél alkalmazott *Elégia* kivételével – mind A B A formában íródtak. Ez azért is különleges, mert a rendező minden alkalommal „végigjátszatja” ezeket a viszonylag hosszadalmas műveket, amelynek hatására a nézői észlelés menete a prózai ritmus menetétől eltér, átalakul, és előáll az, amit Erika Fischer-Lichte perceptív multistabilitásnak nevez.¹² A *Vihar* esetében Harag ezt

illetve Orbán Györgyről mint zeneszerzőről: hogy miért éppen ezt a hangnemet választja, mint az első nézői benyomást meghatározó zenei felütést. A Kyrie után megszakítás nélkül csendül fel a városi zenekar Triója, majd lassan elfordul a színpad és elénk tárulnak a városlakók, a *Vihar* összes szereplője. A meglehetősen abszurd hangszerekes együttes¹³ emelkedett hangnemben (Esz-dúr) játszik egy rettentően fáradt és melankolikus, a kisvárosok főterén vasárnapi séta közben hallható zenét. A zene néha átcsap c mollba, amely a helyzet abszurditásának tragikus színt kölcsönöz, ugyanakkor a séta szárazságát is kiemeli. Osztrovskij szerzői utasítása realista parkot jelöl, néhány paddal, a háttérben falusi tájjal, Harag azonban a városlakókból alkotja meg a látványt. Ők maguk a „festett díszlet”, amely mögött emberi sorsok szövődnek, és ők azok, akik a tájat reprezentál-

¹² Vö. „Ha az előadáson belül újra és újra megváltozik az észlelés iránya, és a néző ennek megfelelően gyakran kerül az észlelés két rendje közötti állapotba, akkor a két rend közötti különbség egyre kevésbé lesz fontos, az észlelő figyelme pedig az átmenetekre, a stabilitás megzavarására, az instabilitásra, illetve egy új stabilitás létrehozására irányul.” Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella (Budapest: Balassi, 2009), 205.

¹³ 1 mandolin, 2 trombita, 1 Wagner tuba, 1 tuba, 1 fúvószenekari nagydob.

ják. A hétköznapiak hőseit látjuk, büszke tartással a magas Volga-parton. Az ő mindennapi életük zenéjét halljuk: vallási buzgalomuk egyszerű, kiüresedett dallamát és polgári életük magamutogató, unalmas és fáradt, korzózó melódiáit. Harag nem elégszik meg a jelzéssel, a durva deszkakerítés előtt sürgő-forgó tömegről már az első képben érzéki benyomást alkothat a néző. A terjedelmes párbeszédet kihúzza, és sűrít, ahol csak teheti. Az előadás első jelenete így magában foglalja Osztrovszkij szövegének első öt jelenetét, jelentős dramaturgiai átformálással.

A forma további meglepő fordulatai közé sorolható, hogy az amúgy is halottkísérőre emlékeztető vasárnapi sétazenét (Trio) az első részben már „megöli” a rendező. Felvételről kezd szólni, sokkal gazdagabb hangszerösszeállításban, mintha ezt az önmagába roskadt világot idealizálná vele. Ugyanakkor itt láthatjuk Harag visszatérő képi megfogalmazását: a lepellet takart, eltévedt embert. Katyerina és Varvara szabadság utáni vágyukat „palástolva” temetkeznek a nevetésbe. A fátyollal borított ember képe visszatérő elem Harag nagy rendezéseiben: ott van az 1985-ös marosvásárhelyi *Cseresznyéskert*ben éppen úgy, mint az 1979-es újvidékiben, de láthatjuk az 1974-es *Szerelemben* is. Harag intenciójának kétértelműsége, a képtelen szituáció komikussá tétele mellett a helyzet elesettségét is jelzi.

Harag és Orbán György az előadás 68. percében, tehát a 110 perc hosszúságú felvétel 1.618-cal elosztott időegységében szólaltatja meg azt a zenei és rendezői témát, amely Osztrovszkij *Viharjának* esszenciáját hordozza. Itt mondja először Katyerina Borisznak, hogy ha nem ő teszi meg az első lépést, maga fogja felkeresni áhított kedvesét, zenében pedig itt szólal meg az a keserű, távoli nosztalgiával és baljós érzésekkel átítatott mű, amely sehol máshol nem ismétlődik meg az előadásban. Ez az egyszeri megjelenés jelértékkel bír, ugyanis az előadásban elhangzó zeneművek folyamatosan megismétlődnek a különböző részekben, mi több,

egyes témák a színészi játékba épülve transzponálódnak és válnak a struktúra részévé. A negatív és pozitív aranymetszés közötti előadás-szakasz ölelkező formájának manifesztuma: a két szélső, vagyis az **a** és **c** részben hol Katyerina, hol Borisz fütyüli a kezdőtémát, egymást keresve a dallamban. Harag egyedül a **B** rész **c** egységében, vagyis az aranymetszés előtt bontja meg a szimmetrikus struktúrát. Ahelyett, hogy visszatérne az **a** részhez és kibontaná Tyihon témáját, megmutatja, mi rejtőzik az óriási lepel alatt, amelyet a **B** rész szimmetrikus közepén varrnak az asszonyok. Az egész város (a zenészek is) óriási hangzavarral érkezik a térbe, majd háttérbe szorul a bigottság, a polgári tartás, és tivornyájuk karneváli örületbe torkollik, koldusgyalázással, randalírozással, ordítással. Ez egy kifutó formarészt konstruál, amely elvezet a bensőségességig: Katyerina és Borisz találkozásáig, szerelmük beteljesüléséig.

Mivel a kompozíciós folyamatról van szó, amely mind a zenére, mind a rendezés művészetére, sőt a kettő diskurzusára is kihat, ezen a ponton elengedhetetlen Lendvai Ernő Bartók műveiről szóló tanulmányának bevonása a színpadi performativitás megértése érdekében. Lendvai néhány, első hallásra meglepő formai struktúrát működtető Bartók-műről (*Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára, Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre, Cantata profana*) bebizonyította, hogy a zenén túlhaladó egzisztenciális kérdést képes az aranymetszés által jelenvalóvá tenni. Bartók persze sohasem beszélt arról, ahogyan Harag sem, hogy alkotói eljárása az aranymetszés strukturális szerveződési elvén alapszik, csak hagyta, hogy művei „közöljék” ezt, az interpretációs folyamat révén.

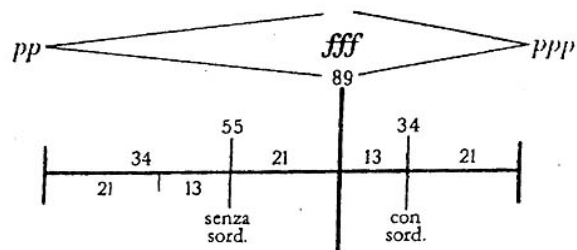
A *Zene*¹⁴ bevezető tétele egy hosszadalmas, elnyújtott, hangerőben fokozatosan emelkedő, majd fortissimóban kicsúcsosodó témát vezet végig a kvintkörön két irányba – felfelé és lefelé –, majd a csúcspontot elérve,

¹⁴ Bartók rövidítése = *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*.

a hangerő folyamatos csökkenésével, továbbá a kvintkör fordított irányba történő modulálásával visszaér a darab kezdetén elindított hangerő szintjére. Lendvai így összegzi ezt:

„a tétel egyetlen lélegzetű crescendo-decrescendóra épül, pianissimóból kiindulva egyenletes emelkedéssel éri el a kulminációt, a fortetfortissimót – majd fokról fokra visszahajlik ismét pianopianissimóba. Emellett a belépések a kulmináció felé sűrűsödnek, innen kiindulva pedig ritkulnak. (...) Ilyenfokú koncentrátság hallatán joggal kérdezzük: csupán technikai bravúrról van-e szó, vagy megfordítva a látható forma maga is a költői koncepció vetülete?”¹⁵

A kezdeti stádiumtól indítva, ütemszám és tematika szempontjából a teljes mű folyamán több esetben is az aranymetszés elve érvényesül.



Lendvai példájának megértése a *Vihar* kompozíciós struktúráját tekintve elengedhetetlen. Többek között azért, mert a példa túlmutat a zenei folyamaton, és egy belső, alkotói nézőpontra koncentrált, amelyet interdiszciplináris módon alkalmazhatunk olyan művészetekre is, amelyek közvetve vagy közvetlenül az idő megfogalmazásának és sűrítésének kérdésével foglalkoznak. Ilyen a rendezés művészetének strukturális dimenziója is. Ez a művészetekben transzparens módon jelenlévő szabályrendszer az, amelytől az elrendezés és forma tekintetében „jó érzésünk” támad, s ha ezt a „jó érzést” a tudo-

mányosság keretein belül a megismerés szintjére kívánjuk emelni, az aranymetszés alkalmazásának gyakorlati struktúrájához kell fordulnunk.

Visszatérve Harag kompozíciós eljárására: a *Viharban* a forma felívelő, tematikusan fejlődő, majd hirtelen lecsengő valóságkonstrukciót teremt. A B rész (az aranymetszés) utáni megfordított valóság a kezdő rész visszaemlékezőszerű ismétlése: értelmezésben az A². Tyihon hazaérkezésének híre átfordítja és rövid pályára kényszeríti Borisz és Katyerina szerelmét. Sorra átfordul minden vágyakozásból valóságba. Borisz nem elég bátor, hogy vállalja szerelmét, mert különben elveszíti életjáradékát. Újra halljuk a Kyrie tételt, de most sterilen, felvételtől bejátszva, miközben vizuálisan is megjelenik az előadás eleji húsvéti körmenetet. Újra megszólal a Trio, még fáradtabban és elesettebben, mintha az események láncolata, egy pillanat alatt rémálommá transzponálta volna az eddig megkonstruált előadást. Kuligin az első jelenetben behoz egy virágzó cseresnyeágot, és ujjongva körbetáncolja vele az unatkozó és megfáradt városi tömeget, a jelenet végén pedig Borisz lengeti, miközben a színpad lassan átfordul Tyihon búcsújelentére. Az előadás végén Kuligin a vízbefulladt, fehérbe öltözött Katyerina testével érkezik a színre, s Tyihon már nem hajt fejet anyja előtt. A kompozíciós eljárás egyik megrendítő, költői momentuma az előadás nyitó- és záróakkordja, amely az előadás témájának kettősségét is magán viseli. Az együgyű (lélekben szegény) szolgálólány, Glása a vasfüggöny lassan szétnyíló lapjai mögött ül egyedül, görnyedten, a hatalmas színpad közepén. Pár pillanattig kimerevített kép, mintha valakit az ölében tartana. Amikor észreveszi, hogy teljes csend van – már nem hallatszik a vasfüggöny motorjának a hangja –, hirtelen ráeszmél, hogy észrevették, leleplezték és vadul, mint egy megrémült állat, kiszalad a színről. A magány, a tisztaság és egyszerűség mint allegorikus kép az előadás lényegét hordozza. A tisztaszívű vadállat, aki megriad

¹⁵ LENDVAI Ernő, *Bartók költői világa* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971), 170–171.

attól, amivel képtelen szembeszállni – Harag ezt a képet ütközteti a következő kép kegyetlenségével, a város polgárainak tömegével: azzal a közeggel, amelytől a tiszta szívek elmenekülnek. Az előadás végén az együgyű szolga, a tisztalelkű lény veheti csak karjaiba Katyerina testét, hogy zokogásával együtt kiforduljon a színpadról, majd beálljon a sötét. Harag formaalkotó és megrendítő témái az előadás szimbolikus közegét eredményezik. E közegben a néző színházkonvenciójára – arra, hogy a néző elfogadja a rendező által felkínált játék szabályrendszerit – építi Harag az előadás struktúráját, és alkalmazza benne kompozíciós kézjegyét. A sűrített valóság, az idő és tér konvenciójának relációja határozza meg azt a megszilárdult formai struktúrát, amely alig különbözik a természetben lezajló folyamatoktól. A kompozíciós eljárás tehát a rendező esetében azon víziók összezsengésének a rendezetlenből a rendezett felé irányuló struktúrája, amely az idő és a tér konvencionális viszonylatában a színpadi cselekvést és jelrendszert egyetlen statikus pontból alkotja meg.

A szimbolikus közeg megteremtésének faktora

„A költő ereje abban van, hogy éppen akkor tud szimbólumot alkotni, amikor a nyelv »vészhelyzetbe került«, vagyis pontosan akkor, amikor a rítus és a mítosz szentséges rendbe merevítene, vagy amikor az álom vagy a vágy labirintusába zárna a nyelvet, mikor is az álomlátó már-már elveszíti tiltott és megcsonkított beszéde fonálát.”¹⁶

Harag György *Vihar*-rendezése úgy porolja le az eleve szimbolikus jelentéstartalmakat mű-

ködtető, „vészhelyzetbe került” szöveget, hogy eltávolítja a terjedelmességet, a keletkező hiányt viszont további szimbólumokkal pótolja. Ellenkező esetben a szöveg – ahogy Ricoeur is említi – valóban belemerevedne az orosz mítoszba. A rendezésben ez tulajdonképpen látens módon van jelen, ahogy a teljes formaalkotás is látens minőség a színházi alkotófolyamatban. Ez a látencia a zenei formák megalkotásánál épp úgy megfigyelhető, mint a rendező munkájában. Mivel sem a zene, sem a rendezés anyaga nem asszimilálható tökéletesen, az alkotó háttérből sugárzó személyisége a látható és hallható performanciájaként ölt testet. Ez az alkotói látencia itatja át a nagy műveket és közvetíti azt a megtermékenyítő állapotot, amely a társalkotók (színészek, zenészek, tervezők) ihletének alapja. A következőkben ennek a látens folyamatnak azokat a performativitás folyamatába ágyazódott minőségeit elemzem, amelyek a mű szimbolikus közegét alkotják. Harag szimbólumrendszere egész életművét átszövi, és azt kutatva az előadásaival közelebb kerülhetünk annak a társadalmi közegnek a megértéséhez is, amelyben alkotott.

A szimbolikus közeg elsődleges ismérve, hogy egy megfejtésre váró titkot működtet. Almási Miklós *Anti-Esztétik. Séták a művészet-filozófiák labirintusában* című írásában felhívja a figyelmet Ricoeur szimbólumelméletére, amely az intencionalitás körében kitér az észlelés provokációjára.

„A szimbólum sajátsága, hogy provokálja a megfejtést, jóllehet nem adja könnyen magát. »A rejtély (enigma) a megértést nem blokkolja le, sokkal inkább provokálja: valamit fel kell tárni, meg kell érteni a szimbólumban... minden szimbólumban van egy olyan rejtett logosz, mely felfedezésre vár. Ezért minden szimbólum az interpretáció csíráját hordozza.«¹⁷ Valamit fel kell tárni,

¹⁶ Paul RICOEUR, „A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról”, ford. MARTONYI Éva, in *A hermeneutika elmélete (Ikonológia és Műértelmezés 3.)*, sor. szerk. FABINY Tibor, PÁL József és SZÖNYI György Endre, (Szeged: JATEPress, 1993), 136.

¹⁷ Paul RICOEUR, *De l'interprétation* (Éditions du Seuil: Paris, 1965), 186–187.

de hogy mit, azt még nem tudjuk: ez adja a művészi szimbólumok felszólító hatását, vonzerejét. A megfejtés kihívás, de az eredmény kontingens, a jelentés más is lehet. E két mozzanat nélkül a szimbolikus megjelenés nem lenne képes hatni.”¹⁸

A kompozíciós tényezőről szóló fejezetben már tárgyaltuk a Harag által strukturált időűritést, amelynek lenyomata a színpadi előadás minden önálló művészeti terepén felfedezhető: a díszletben, a zenében, az előadás dramaturgiájában egyaránt. A zene formai és tartalmi egységének percepció tere az absztrakt idő és a valós idő dimenzióinak szétválasztásában nyilvánul meg. E konvenció a néző észlelésének szubjektív tagoltságára építi a fent tárgyalt, sűrített időstruktúrát. A szubjektív észlelésből fakadó időtagolódás absztrakttá teszi az eseményeket, azok logikai sorrendje mégis összefüggő egészként ölt alakot a percepció során. A zene absztrakt dimenzióján keresztül érthető meg a sűrített idő valósága. Ebben a valóságban ugyanis minden esemény visszatul a formára, továbbá lehetőséget teremt a dramaturgiai csomópontok emergenciájának érvényesülésére. A zenei struktúra aspektusa láthatatlan, mégis képes megteremteni a különböző témák organikus közegét, s ez a közeg az a közös nevező, amellyel az észlelés „normalizálódik”. Ez az alkotónak a néző/hallgató számára felkínált egyéni látásmódja, perspektivikus konvenciója. Tehát az A B A forma tulajdonképpen úgy értelmezhető, mint a narratíva dramaturgiájának percepció struktúrája. Ahhoz, hogy ez mind az alkotónak, mind az előadónak, nem utolsó sorban pedig a nézőnek/hallgatónak performatív státuszt kölcsönözzön, elengedhetetlen a mimetikus igény, amelynek integrációs ereje által bekerül az alkotók és a mű létre-

jöttének, jelenidejűségének terébe. A műalkotás terének státusza pedig maga után von egy sor olyan móduszt, amelyben a szimbolikus rendszerek önállósulnak, viszont meghagyják jelentéshordozó minőségük autoritását. Amikor tehát színházba vagy kiállítótérbe megyünk, múltunk és jelenünk közös emlékezetébe teszünk utazást, s ennek meghatározó mozzanata, hogy vágyunk a mítoszra, vágyunk a rejtett valóságok megfejtésére, s elfoglaljuk azt a helyet, ahonnan a művet szemlélni óhajtjuk. A szimbolikus közeg tehát, amelyben egy mű struktúrája gyökerezik, legfőképpen arra a vágyra irányul, hogy az elrejtetten keresztül váljék nyilvánvalóvá a közlés nyelvezete, vagyis a mű azzal közöl, hogy megszűntet, abbahagy, töredékesít. Almási kifejti:

„A szimbolikus közeg szekularizált mítosz. Maradványa – újratерemtése – a mítoszok mindent megszemélyesítő, áttelekítő »beszédének«. Az istenek mágikus aktusokkal megidézhetők, és a szimbólum is jelenvalóvá tesz bonyolult összefüggéseket, őrizve egyúttal a lényeg kimondásának tabuját is: csak körülír, rámutat a lényeg üresen hagyott »helyeire«, de nem nevez meg.”¹⁹

Joggal tehetjük fel a kérdést, hogy miért van szükség a szimbolizációra? Nos, ez talán az egyik módja annak, hogy a narratíva önállósuljon. A *Vihar* esetében a történet néhány mondatban sűrítve összegezhető: egy kisvárosban, ahol mindent belep a provincializmus, egy ifjú beleszeret egy férjes asszonyba. Az asszony kész lenne feláldozni hírnevét, erkölcsét, de a férfi megijed, és inkább elfojtja érzéseit mintsem, hogy csorba essen a hírnevén, s emiatt elessen családi örökségétől. A nő vízbe fojtja magát. Ez a néhány mondat hiába érinti a mű fő nyomvonalait, mégsem teremt olyan narratívát, amely eltávolodna a banalitástól. A művészet tehát

¹⁸ ALMÁSI Miklós, *Anti-Esztétika, Séták a művészetfilozófiák labirintusában* (Budapest: Helikon, 2003), 55–56.

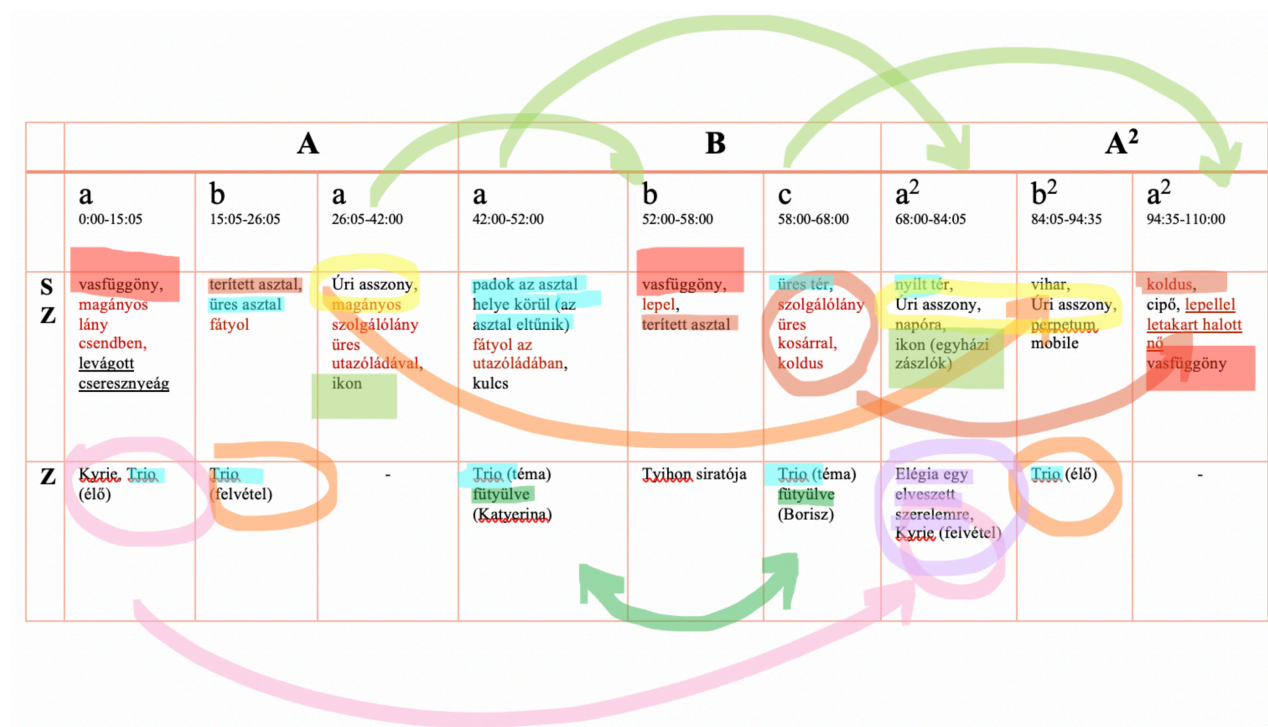
¹⁹ ALMÁSI, *Anti-Esztétika...*, 57.

őriz valamit abból az archaikus gesztusból, hogy a lényeg továbbra is kimondhatatlan, ezért inkább elfedi azt, amit, ha kimondana, eltűntetné annak mélységét.

Most térjünk vissza az előző fejezetben tárgyalt *da capo* formához és vizsgáljuk meg ismét az adott szegmenseket a szimbolikus faktor által kódolt jelentéstartalmuk alapján. A dráma intenzív szimbolikus teret működtet. A kitörni készülő vihar, amely beárnyékolja Katyerina vágyát, s amely égi jelként figyelmezteti arra, hogy helytelenül cselekszik, fokozatosan, mégis váratlanul jelenik meg az előadásban. A vihar ugyanakkor magában hordozza a pusztítás lehetőségét is. Ebben az elszigetelt, „középkori” társadal-

tikus rendszerébe. Tulajdonképpen hol felfedi, hol kiegészíti, hol megszünteti azokat a szimbólumokat, amelyek a nézői észlelést provokálják. Ricoeur ezt a percepciók koherenciát a következőképpen összegezi: „A szimbólum saját szemantikát takar, intellektuális, megfektő, feltáró tevékenységre ösztönöz. Nem esik ki a nyelv területén, az értelem artikulációjának érzetét kelti fel.”²⁰

Harag győri előadásában szembetűnő a rendezői autoritás, amely sajátos olvasatot rendel a drámai szöveghez, sok esetben megszüntetve a benne rejlő irodalmiságot vagy újra definiálva azt sajátos dramaturgiai konvenciót kezd működtetni. A korabeli magyar kritika néhány képviselője nem tudott meg-



mat működtető közösségben, ahol a villám-lás az Isten csapása és nem elektromosság, elsikkadnak a racionális magyarázatok, ellenben felerősödik a mítosz. Harag György úgy teremti meg a *Vihar* mitikus közegét, hogy a különböző szegmensekbe ágyazott szimbólumokat transzformálja, így a különböző jelentések között létrejövő kapcsolati struktúrák, mint ugyanannak a szimbólumrendszernek a referensei, folyamatosan beépülnek az nézői percepció során a vihar mi-

birkózni ezzel a nem mindennapi kompozíciós modellel, hiszen a magyarországi színházi hagyomány számára az irodalmiság, a szövegcentrikus interpretáció és az irodalmi színház ízlésvilága nehezen tudta nem irodalmi módon értelmezni azokat a megoldásokat, amelyek felülmúlták az elvárásaikat.²¹

²⁰ RICOEUR, A *nyelvről...*, 136.

²¹ „Vö. Mindennek egyszerűségével és szűkszavúságával nem érzem kellő összhangban lé-

Vessünk még egy pillantást a már adott strukturális táblázatra. A vasfüggöny három részre osztja a történeteket. Az A rész kis a részében, a B rész kis b részében, valamint a visszatérő A² rész visszatérő kis a² részében. A részek közötti korreláció elsődleges elválasztó funkciója szimetriára törekszik, jelzi a hármas tagoltság mibenlétét és minden esetben visszazárja, illetve bevezeti a valóságba a nézőt, hiszen a vasfüggöny nyitásának és zárásának ideje nem szubjektív, hanem egy meghajtórendszer által alkalmazott idő. Ezzel egyszersmind összetöri a szemfényvesztés illúzióját. Gyötrelmessé és kínossá teszi a jól ismert színházi szállóigét – „és szétgördül a függöny...” – mint nyitó momentumot, hiszen a két irányba haladó óriási vasszeletek lassan válnak szét, ráadásul amikor megállnak, nehézkesen kattannak egyet a meghajtórendszer, jelezvén, hogy kikapcsolt a motor. Az előadás feldarabolása a technika ezen provokatív performativitásával az irodalmi és színházi előadásokon szocializálódott nézőtér előtt, egyértelműsíti az alkotói ars poeticára való utalást, hiszen köztudott, hogy Haragnak nem volt jó véleménye korának színházáról.

Az első kép, amely a nézők szeme elé tárul, egy kis fehér „rongy” – legalábbis úgy tűnik, mintha az óriási színpad közepén egy összegyűrt rongy heverne. Amikor megmozdul és hirtelen szaladni kezd, akkor tűnik fel, hogy egy lány ült ott összegörnyedve. Harag teljesen kikezdi a nézői elvárást, nemcsak a fémfüggöny használatával, de a szerepek

vőnek Harag több helyütt alkalmazott romantikus jelképeit (kivált nem az „Úriasszony” mondhatni boszorkányvizióját). Gyanítom, hogy a rendező mintegy Katyerina zaklatott lelkéből kívánta kivetíteni az ilyen képeket – de hiszen a többi is ő látja így, okkal a rendezővel együtt. Ha a látomások előadássá válnak – a stílusegység követelményét indokoltnak érzem.” RAJK András, „Vihar, Osztrovskij drámája Győrött”, in *Népszava*, 1979. máj. 22., 3.

rangsorolásával is. A legszerencsétlenebb, dadogó és számkivetett szereplők köré szövi szimbolikus közegének legmélyebb mozzanatait. A hőseket száműzi a drámából. Nincsenek hősök, csak emberek: egyedül, magukra hagyottan a hatalmas színpadon. A nyitókép kis fehér „ember-rongya” sokszor felbukkan még az előadás folyamán, mindig ugyanolyan tiszta tekintettel, dadogva a legszélsőségesebb helyzetekben is hosszan tartott gesztussal, mintha mindenhol ottfelejtették volna. Kezében a számovárral áll, miközben Kabanova gyalázatos módon alázza meg Tyihont és feleségét, Katyerinát. Tyihon utazóládáját öleli át, mielőtt elbúcsúzna anyjától és feleségétől. Egy lyukas kosarat tart a kezében, miközben Borisz Katyerinát várja, majd a legvégén, amikor mindenki otthagyja a vízbefűlt Katyerinát, mérhetetlen tisztaságából indítatva zokogni, aztán a tőle megszokott dadogással ordítani kezd, mire kegyetlenül összezárul a vasfüggöny. „A költői kép a beszélő lény eredetéhez visz el minket, nyelvünk új lényévé válik, minket fejez ki, amikor azzá tesz minket, amit kifejez.”²² Harag rongy-képe olyan szimbolikus ige, amely a reprezentáció útján a teljes mű szimbolikus rendszerének ikonikus figurájává emelkedik. Ezt a szimbolikus ígét a narratíva több drámai pontján felfedezhetjük, és megrendítően mély szereplőként követhetjük végig az előadáson. Azzal, hogy a történetek menetébe ilyen nem kiszámítható szegmenseket illeszt, a rendező még inkább növeli a drámai intenzitást. Az emberi sorsokat egyre közelebb tolja egymáshoz, ugyanakkor a szereplőket mérhetetlenül nagy fizikai távolságban helyezi el egymástól, olyan feszültséget teremtvén ezzel, amelytől megnő az észlelés intenzitása. Az intenzitásfokozás egyik hordozója a koldus, aki nem szerepel a drámában, csupán Katyerina és Borisz utolsó beszélgetésének egy mondata utal, mintegy mellékesen a jelenlétére: „Az úton adj minden kol-

²² Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace* (Paris, Presses universitaires de France, 1957), 7.

dusnak, egyet se eressz el üres kézzel!” Harag jóval e mondat elhangzása előtt exponálja a koldus figuráját: azt a szerencsétlent, aki artikulálatlanul ordít és örül, még akkor is, amikor a Kabanov-házból tivornyázó tömeg a földre löki és megtapossa. A vihar után Kuligin, a város feltalálója két hatalmas szárnyal próbál felrepülni, de legnagyobb igyekezetére sem sikerül. Akinek majdnem sikerül, az a koldus, aki két mankóját Kuligin mozdulataira próbálja hangolni, miközben artikulálatlan bátorítás és nevetés tör elő belőle. Végül nem sikerül felrepülnie, viszont e mozzanat torokszorító drámaisággal alakítja Harag szimbolikus rendszerének dimenzióját. E társadalom szélén álló ember, e tiszta tekintetű, dadogó szerencsétlen – a mankói ellenére – szabad. Harag víziójában a dadogás és artikulálatlan üvöltés tisztább, mint az elhomályosult elme artikulált, választékos beszéde. A kezdőkép szimbolikus jelentéshordozói a teljes előadást végigkísérik, először mint fehér „rongy”, majd mint fehér terítő, aztán óriási fehér lepel, amelyet az asszonyok együtt hímeznek, végül pedig fehér szemfedő, amellyel letakarják a vízbefúlt Katyerinát. A

séri. Néhány kivételes esetben a tárgyakat is letakarják, például az 1979-es újvidéki *Cseresznyés kert*-ben.

Harag *Vihar*-jában e fehér rongynak / lepelnek / szemfedőnek egyszerre több, szimbolikus értelmezhető változata jelenik meg. Lévé, hogy kutatásom elsődlegesen érintett területe a rendezői koncepció és az alkalmazott zene korrelációja, a forma, a szimbolika és a tartalom vizsgálata közben a zene törvényszerűségeit és jelképeit is figyelem a részek közötti egység feltárása mentén. Ezért vizsgáljuk meg az első zenei megszólalást tartalmazó momentumot annak tudatában, hogy egy narratíván több jel képes megtapadni, amely az időtengelyen az emlékezet számára visszacsatoló lehetőséget teremt az előadás észlelése közben. A *Vihar* kezdő képe a fehér szín sugárzásából eredeztethető, ezután szólal meg közvetlenül a Kyrie tétel a-mollban. Az a-moll a kvintkör alapállásában a C-dúr párhuzamos molla. A C-dúr vörös, az a-moll pedig fehér. A zenei színesztéziás gondolkodás viszonylag újkeletű: Goethe színtana az első tanulmány, amely megemlíti a hangsorok princípiumának minőségi megkülönböztetését a színek és szimbólumok jelrendszerében. „Az ilyesféle jel-nyelv szükségességét és alkalmasságát – midőn az alapjel magát a jelenséget fejezi ki – nagyon jól megéreztek, amikor a polaritásnak a mágnességtől vett formuláját az elektromosságra stb. vitték át. A plusz és mínusz, amivel ezeket behelyettesíthetjük, igen sok tünemény-nél volt megfelelően alkalmazható; sőt a hangok művésze – valószínűleg anélkül, hogy gondolt volna más szakterületekre – a természettől indítván a hangok fajtáinál a fő eltérést a major és a minor szóval fejezi ki.”²³ Továbbá a hangok és a színek kapcsolatát is



letakarás aktusa Harag több előadásában is szimbolikus értelmet nyer, egyben utalva a jel rejtett természetére is. A szereplők fehér lepedővel takarják le a fejüket. Ez az elfedés minden esetben egy fokozott drámai feszültségű szituációt követő akció, amelyben a további fokozás már tautologikussá válna. A szimbólumot minden esetben nevetés kí-

²³ Johann Wolfgang GOETHE, „Színtan”, (ford. HEGEDÜS Miklós, 2010), 89. hozzáférés: 2020. 04. 23., http://digipedia.mandaonline.hu/files/document_file/filename/12646/Johann%20Wolfgang,%20Goethe%20-%20Sz%C3%ADntan.pdf

kifejti. „Színt és hangot semmiképpen sem hasonlíthatunk össze egymással; ámde mindkettőt egy magasabb formulára lehet vonatkoztatni, és mindkettőt önmagában le lehet vezetni egy magasabb formulából. Mint két folyó, mely egyazon hegyen ered, ám egészen különböző körülmények között két elentétes égtáj felé fut úgy, hogy mindkét oldalon egész útukon egyetlen hely sem hasonlít másikkhoz, ilyen a szín és a hang is. Mindkettő egyetemes, elementáris hatóerő, mely az elválasztás és egymás felé törekvés, a föl- és alászállás, az ide-oda ingadozás általános törvénye szerint, mégis egészen más irányban, különböző módon, különböző köztetes elemekben, különböző érzékekre hat.”²⁴ Goethe gondolataiból joggal következtethetünk arra, hogy a hangok és színek együttes érzete visszaeredeztethető a szimbolikus formulára, esetünkben pedig a színpadi előadás mint ösztömvészeti esemény tökéletes gyűjtőpontjául szolgál mind a zene, mind a rendezés által használt színek szimbolikájának. Orbán György – goethei megfogalmazásban a hangok mestere – tehát a fenti értelmezést követve teljesen átítatódott Harag szimbolikus közegével, és zenéjét úgy alkalmazta, hogy tökéletesen illeszkedjen ahhoz. A fehér színt megkülönböztetném a színtelentől, amelyben a fény színekre törik. Goethe megfogalmazásával élnék, amikor a fehér színt jellemzi: „Minden, ami él, törekszik a színre, a különösre, a specifikációra, az átlátszatlanságra – mindből a legkifinomultabbra. Minden, ami már nem él, vonzódik a fehérhez, az absztrakcióhoz, az általánosság-hoz, az átszellemültséghez, az átlátszósághoz.”²⁵ Majd hozzáteszi: „Maga az átlátszóság, empirikusan tekintve már a homályosság első foka. A homályosság további fokozatainak száma az átlátszatlan fehérig végtelen.”²⁶ Később még szól arról is, hogy a fehér akkor jelenik meg, amikor egy tárgy már

elégett. Az a-mollban, a magas deszkafalak mögül fáradtan megszólaló Kyrie kiégve, homályosan dereng az előadás első momentumában, majd megszólal a c-mollban, aztán Esz-dúrban felcsendülő Trio tétel, egy piros ruhába öltöztetett katonazenekar előadásában. A visszatérő nagy A² részben a tételek fordítva ugyanúgy megjelennek, de itt már kognitív asszociációs hálót képezve működnek, a korábbi tételekhez a tudatban hozzátapadt szimbólumok csomópontjaival interferálva, mintegy reminiscenciaként funkcionálva. Csak az előadás arany metszetében hagyja el a szerző a tonalitást, és írja meg, atonális hangrendszert alkalmazva az *Elégia*-t. Ez a hangnem nélküli, térben és időben függő alkotás tulajdonképpen arra az üres térre utal, amely az előadás kezdete óta fokozatosan épül le, bútorok és kapuk nélküli, rideg és átjárható teret képezve. A hangzó teret tehát valójában két minőség telíti, valamint egy harmadik – a hangnem nélküli *Elégia* – kommentálja kívülről. Az első két minőség a fehér és a színes. Az élettelen és az életre törekvő. Az uralkodó érzet azonban mégis a fehér, amely ott van minden jelentben. Minden cselekvés mögött a fehér húzódik meg, a homályosság, az absztrakció és megrekedtség, mintha áttételesen mindent beborítana ez a sejtés-érzet. A levágott fehér cselesznyeág, majd a vízbefúlt fehér feleség. Az óriási fehér asztalterítő, majd a hímezni kiterített fehér lepel. A fehérben bolyongó Uri asszony, vagy a fehér rongyokat viselő Kuligin. Az előadás a magányról szól, a színpadon mégis egyetlen pillanatig sem egyedüllet. Sokaság van, magánszféra nélkül, mindenki mindenkit figyel, az emberek mégis egyedül vannak a vágyaikkal, álmaikkal. Hiába a híd, amely középben kettészeli a kört és megpróbálja összekötni a gondolatokat, hiába, hogy a hídon hangzanak el a vágyak, a hídról próbál meg felrepülni Kuligin is, mintha minden arra lenne utalva, hogy elégjen és fehér legyen.

„A szimbolikus nem más, mint a szellem egyetemes közvetítése köztünk és a valóság

²⁴ GOETHE, „Színtan...”, 88.

²⁵ GOETHE, „Színtan...”, 71.

²⁶ GOETHE, „Színtan...”, 71.

között.”²⁷ – írja Ricoeur. Harag rendezői szignatúrája, amely az előadásaira jellemző szimbolikus közeget összefogja és koherenssé alakítja, olyan eljárás, amelynek hatástörténete az egész magyar színházi közegen érzékelhető. Ugyanakkor Harag az interdiszciplináris színháztudományi elemzések egyik meghatározó alakja, hiszen rendezéseiben olyan rejtett összefüggések sorakoznak – esetemben a zenei struktúrák tudománya –, amelyek lehetővé teszik az előadásai több perspektívából történő vizsgálatát, ennek következtében pedig a színháztudományi diskurzus széles spektrumú kutatói tevékenységgel való bővítését.

Bibliográfia

- ALMÁSI Miklós. *Anti-Esztétika, Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest: Helikon, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- FICHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztetikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest: Balassi, 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Színtan*. Ford. HEGEDŰS Miklós, 2010. Hozzáférés: 2020.04.23, http://digipedia.mandaonline.hu/files/document_file/filename/12646/Johann%20Wolfgang,%20Goethe%20-%20Sz%C3%ADntan.pdf.
- HANSLICK, Eduard. *A zenei szép*. Fordította: CSOBÓ Péter György. Budapest: Typotex Kiadó, 2007.
- HARAG György. „Nehézkesek lettünk”. In *Színház* 25, 12. sz. (1992): 16–18.
- LENDVAI Ernő. *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.
- LENDVAI Ernő. *Szimmetria a zenében*. Válogatta és szerkesztette SZABÓ Miklós és MOHAY Mátyás. Kecskemét: Kodály Intézet, 1994.
- NANAY István. *Harag György színháza*. Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992.
- RICOEUR, Paul. *De l'interprétation*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- RICOEUR, Paul. „A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról”. Fordította MARTONYI Éva. In *A hermeneutika elmélete, (Ikonológia és Műértelmezés 3.)* sor. szerk. FABINY Tibor, PÁL József és SZÖNYI György Endre. Szeged: JATEPress, 1998, 127–138.
- RAJK András. „Vihar, Osztrovszkij drámája Győrött”. *Népszava*, 1979. máj. 22., 3.

²⁷ RICOEUR, *A nyelvről...*, 136.

Az erdélyi táncszínház előzményei a 20. században

BEZSÁN NOÉMI

Táncművészeti előzmények

Dolgozatomban az erdélyi táncszínház alakulásának kezdeti fázisát vizsgálom, azt kutatva, hogy Erdélyben a táncszínház műfajának milyen előzményei vannak a 20. században, milyen történelmi háttérrel rendelkezik, kik azok az alkotók, csapatok, műhelyek, akik és amelyek meghatározó szerepet töltek be megjelenésében. Tanulmányom gondolatmenete azon megfigyelésre épül, mely szerint a román kortárs táncszcéna és az erdélyi táncszínházi vonal különböző utakon bontakozott ki, és alakulásában egymást alig érintette. Ezen folyamatok lépcsőfokainak vizsgálatát táncművészeti előzmények feltárással szándékozom kezdeni. A két, egymástól független irányvonal kialakulásának összehasonlítása céljából vizsgálom a modern és kortárs tánc megjelenését, elterjedését Romániában. A mai Románia területén a 20. században a modern mozgásművészet magániskolák keretén belül kezdett megjelenni. Ezen iskolák alapítása olyan táncművészek nevéhez fűződik, akik külföldi tanulmányaik során kerültek kapcsolatba az Európában kibontakozó modern tánc irányjaival. Hazatérve a modern mozgásművészetre jellemző kísérleti alkotás szellemében fejlesztették tovább tapasztalataikat, amelyek révén saját stílusukat alakították. A magániskolák mellett a külföldön elsajátított ismereteket és szellemiséget színpadi alkotásaik révén is terjesztették. A második világháború után ez az áramlás félbeszakadt, 1949-től kezdődően a kultúrpolitikai változások az állami intézmények létrehozását és a magán kezdeményezések felfüggesztését eredményezték. A nyugati hatások szigorú megszorítások között szívroghattak be a kommunista blokkhoz tartozó Románia kulturális életébe.

A fővárosban egy nem hivatalos, többnyire háttérben működő folyamat eredményeként kezdett a romániai kortárs táncszcéna kialakulni. Ezzel szemben Erdély térségében megszakadni látszott a kapcsolat a modern tánc irányvonalával, ezáltal a tánc megújulása háttérbe szorult. Tanulmányomban vizsgálni szándékozom az európai mozgalmakhoz, alkotókhoz, műhelyekhez kötődő találkozási pontokat, amelyek révén a romániai táncművészek kapcsolatba kerültek a modern tánc módszertanával és táncfilozófiájával, összehasonlítva a fővárosban és Erdély térségében zajló folyamatokat.

A modern tánc jelenléte Romániában

Romániában a húszas-harmincas években olyan magániskolák jöttek létre, amelyek alapítói Európában elsajátítva az ott kibontakozó új mozgásművészeti módszereket, külföldi tanulmányútkról visszatérve, hazájukban hasznosították tapasztalataikat. Az egyik ilyen magániskolát Floria Capsali (1900–1982) hozta létre, amelyet később a Művészeti Minisztérium is támogatott. Diplomázása után (Academia de Teatru) ösztöndíjat nyert Párizsban, ahol kilenc évet töltött és klasszikus táncban fejlesztette magát.¹ 1923-tól Németországban Lábán Rudolf² és Mary Wigman³ iskoláiban

¹ Mitiță DUMITRESCU, *Amintiri despre Floria Capsali* (București: Editura Muzicală, 1985), 12.

² Lábán Rudolf (1879–1958) az európai modern tánc megalapozója, magyar származású táncos, pedagógus, koreográfus, teoretikus, a nemzetközi táncírás kitalálója, akinek kutatásai az egyik jelentősebb táncelméleti struktúráként maradtak hátra.

tanult, majd hazatérve egyéni táncelőadásokat tartott, amelyekkel Kolozsváron, Szebenben, Brassóban, Nagyváradon is fellépett.⁴ 1924-ben Bukarestben nyitotta meg magániskoláját, ahol klasszikus és ritmikus táncokat tanított,⁵ valamint euritmia⁶ előadásaival is úttörőnek számított az országban. Szintén 1924-ben jött létre a fővárosban a Paule Sybille Studio, amelynek alapítója francia származású táncosnő volt, aki Isadora Duncan,⁷ Émile Jaques-Dalcroze és Lábán Rudolf módszereit tanulta.⁸ Külföldön elsajátított ismereteit Bukarestben alapított magániskolájában gyümölcsoztette, amelyet tanítványai fejlesztettek tovább. Vera Proca-Ciorta (1915–2002) a második generációnak számító táncosok egyike volt, akik az európai modern tánc csíráit terjesztették Bukarestben. Sportakadémián (Academia Națională de Educație Fizică) tanult, miközben Floria Capsali, és Paule Sybille stúdiójában is fejlesztette képességeit. Ösztöndíjjal Berlinben tanult, ahol a Meisterätten für Tanz intézményben Mary

Wigman tanította, Gret Palucca⁹ előadásaira járt, és Salzburgban Harald Kreutzberg¹⁰ kurzusán vett részt.¹¹ Hazai munkássága többre-tű volt, de legfőképpen pedagógusként tevékenykedett a Sport Akadémián, majd saját iskolát alapított, és a román karakterű ritmikus tánc kidolgozásán kísérletezett.¹² Tanítványai, a Grupul 14 nevű együttese tagjaival előadásokat tartott, amelyekkel külföldön (Ausztria, Jugoszlávia, Németország, Olaszország) is fellépett.¹³ Ugyanazon generációhoz tartozik Iris Barbura (1912–1969), aki a harmincas években Bécsben, Drezdában, Salzburgban, Rosalia Chladek,¹⁴ Mary Wigman, Gret Palucca, Harald Kreutzberg kurzusain vett részt.¹⁵ Expresszionista táncstúdiót alapított, emellett saját koreográfiákon dolgozott, táncbemutatókat tartott bukaresti színpadokon, amelyekkel külföldön is turnézott (Helsinki, Stockholm, Bécs, Essen, Berlin).¹⁶ Ezen iskolákban, stúdiókban tanuló tanítványok közül többen az ország fontos táncosainak számítottak a két világháború

³ Mary Wigman (1886–1973) német modern táncos, táncpedagógus, koreográfus, Lábán Rudolf tanítványa, aki saját stílusát kialakítva expresszionista táncai révén a tánc új képviselőjének számított, Drezdában hozott létre iskolát.

⁴ DUMITRESCU, *Amintiri...*, 15–17.

⁵ DUMITRESCU, *Amintiri...*, 69–70.

⁶ Dalcroze Eurhythmics – Emilé Jaques-Dalcroze (1865–1950) svájci zenész, zenetanár által kifejlesztett nevelési rendszer, amely a mozgáson keresztül történő zene megtapasztalására épült.

⁷ Isadora Duncan (1878–1927) az amerikai szabad tánc kezdeményezője, aki a kanonizált formákkal szemben, az egyéni, természetesre épülő tánc révén befolyásolta a táncművészet megújulását.

⁸ Victoria DRAGU-DIMITRU, *Doamne și Domni la Răspântii Bucureștene* (București, Editura Vremea, 2008), 144.

⁹ Gret Palucca (1902–1993) német táncos és táncpedagógus, Mary Wigman tanítványa, aki kiemelkedő szóló táncosként, majd Drezdában pedagógusként vált az európai modern tánc fontos alakjává.

¹⁰ Harald Kreutzberg (1902–1968) a német modern tánc fontos alakja, Mary Wigman tanítványa, Németországban és Ausztriában tanított, majd az Egyesült Államokban való tartózkodása után, Bernben hozott létre saját tánciskolát.

¹¹ Zina-Maria BELU, *Portret Vera Proca-Ciorta* (D-Ansbach, 1995), 12–14.

¹² BELU, *Portret...*, 23.

¹³ BELU, *Portret...*, 26.

¹⁴ Rosalia Chladek (1905–1995) cseh származású táncos, pedagógus, koreográfus, aki Bécsben az európai kifejező tánc átadásán dolgozott.

¹⁵ Alexandru MUȘAT, *Iris Barbura. Don't think. Dance, dance, dance.* (București: Editura Enciclopedică, 2017), 28.

¹⁶ MUȘAT, *Iris Barbura...*, 36–64.

közötti időszakban, többek között Stere Popescu (1920–1968), Oleg Danovski (1917–1996), Trixy Checais (1914–1990). A magán tánciskolák, és a hazai táncosok előadásai mellett külföldi táncművészek fellépései is hozzájárultak a modern tánc terjedéséhez. A két világháború közötti időszakban Harald Kreutzberg és Kurt Jooss táncosai vendégszerepeltek a fővárosban.¹⁷

A második világháború után Romániában a magán tánciskolákat felváltották az állami intézmények. 1950-ben létrehozták a fővárosban az állami koreográfia líceumot (Liceul de Coregrafie din București), amelyben a balett került az oktatás középpontjába.¹⁸ Valamint ugyanebben az évben alapították meg a Folklórintézetet is (Institutul de Etnografie și Folclor).¹⁹ Az oktatás hivatalosan e két műfajra, a balett és a néptánc tanítására korlátozódott. A legtöbb magánintézmény ebben az időszakban eltűnt, és a magán kezdeményezésű előadások bemutatására sem volt lehetőség az opera színpadán. Floria Capsali és Vera Proca-Ciorta az intézményesült oktatásban folytatták pedagógiai munkásságukat. Vera Proca-Ciorta a Folklórintézetben, majd a Színház- és Filmművészeti Intézetben tanított, majd nyugdíjazását követően, többszörös próbálkozása után engedélyezték saját együttese működését Grupul Columna néven.²⁰ Iris Barbura utolsó turnéja alkalmával 1949-ben Berlinben maradt, majd az Egyesült Államokba emigrált.²¹ Trixy Checais a háború előtti időszakban kiemelkedő táncosnak számított az expresszionista tánc és a keleti vizuális művészetek hatásának ötvöztére épülő egyedi stílusával. Az ötvenes években azonban kényszermunkára ítélték a Duna – Fekete-tenger-csatornához. Visszatéré-

se után a Temesvári Román Opera balettmeisterének nevezték ki, azonban három év után néhány hónap börtönbüntetést kapott, majd a Teatrul Muzical Galați együtteshez szerződött.²² Stere Popescu művészi karrierje is félbeszakadt az ötvenes évek végén. Politikai ügy miatt előbb munkahelyétől fosztották meg, aztán börtönbe zárták. A hatvanas években újra dolgozott a Bukaresti Opera balett társulatánál, Franciaországban a Nemzetközi Táncfesztiválra meghívott *Ciocanul fără stăpân* (*Le Marteau Sans Maître* – Pierre Boulez) című előadása 1965-ben, Párizsban nemzetközi visszhangot eredményezett, és ezzel az alkalommal politikai menedékjogot kérve, többé nem tért vissza az országba.²³ Romániában árulónak számított, felesége a hatalom részéről gyakorolt nyomás következtében vált el tőle.²⁴ 1968 márciusában Londonban öngyilkos lett.

A kommunizmus idején történő változások következtében nagyon kevés lehetőség maradt, a modern tánc terjedésére. A Romániában működő totalitárius rendszer cenzúrája megszabta a tánc tartalmi, formai dimenzióját. A szovjet mintát követve a klaszikus tánc számított hivatalosan elfogadott műfajnak, emellett a néptánc a propaganda eszközévé vált.²⁵ A modern tánc nem tartozott az elfogadott művészeti formák közé, szűk teret engedve néhány színház és múzeum színpadán ellenőrzött formában volt megtűrve. Ebből a periódusból az 1924-ben született Miriam Răducanu munkássága kiemelkedő, aki vers, tánc és színház között szintézist létrehozva, forradalmasította a romániai modern táncot. A hatvanas évek vé-

¹⁷ MUȘAT, *Iris Barbura...*, 89.

¹⁸ Ion IANEGIC, Tilde URSEANU, *Istoria baletului* (București: Editura Muzicală, 1967), 314–315.

¹⁹ Iordan DATCU, *Dicționarul etnologilor români* (București: Editura Saeculum I.O., 2006), 479.

²⁰ BELU, *Portret...*, 29.

²¹ MUȘAT, *Iris Barbura...*, 82.

²² ȘERBĂNESCU, *Trixy Checais...*, 48–57.

²³ Liana TUGEARU, *Experimentalismul în coregrafia românească a anilor '60 – '90. Experimentalism in Romanian Choreography of the 1960s through the 1990s* (București: Caligraf Design, 2004), 17.

²⁴ Sanda AGALIDES, „Despre Stere”, *Secolul 21 Dans – Dans – Dans*, 1–11, (2010), 215–229, 217.

²⁵ TUGEARU, *Experimentalismul...*, 7.

gétől a bukaresti Teatrul Țândărică²⁶ színpadán olyan előadásokat hozott létre, amelyekben sajátos mozdulatrendszerét ötvözte verssel, dzsessz zenével meghaladva a műfaji határokat, felszabadítva a testet az esztétikai, technikai korlátok alól. A *Nocturne* előadássorozat a politikai rendszerrel szembeni művészi ellenállás formájaként vált híres eseménnyé. Tanítványai és táncpartnerei közül kimagasló szakmai utat járt be Gigi Căciuleanu, aki a várnai és kölni nemzetközi táncversenyek első helyezettjeként a hetvenes évektől külföldre telepedett, és ott folytatta művészi karrierjét. A Pina Bausch által vezetett essen-i társulatnál táncolt, majd Franciaországban kortárs táncstúdiót alapított Nancyben,²⁷ 1978 és 1993 között a Centre Chorégraphique National de Rennes művészeti vezetője volt, majd 2001-től a Chilean National Ballet vezetője. Előadásaival nemzetközi színpadokon aratott sikereket, és 1998-tól kezd újra alkotni Romániában is.

A kommunista államhatalom korlátozta az információ beáramlását, és szigorú ellenőrzés alatt állt a külföldi hatásokkal való érintkezés. A Kelet-Európai térségben az amerikai modern tánc először José Limón társulatának Jugoszláviai és Lengyelországi előadásai révén jelent meg 1957-ben, amelyet követett Martha Graham 1962-es turnéja.²⁸ Románia a külföldi hatások közül a balett és a néptánc területéről fogadott be világhírű együtteseket. Amerikai modern táncot képviselő társulat vendégszereplésére a szovjet csapatok kivonulása utáni diktatúra enyhülése révén került sor. Bukarestben először az

Alvin Ailey²⁹ társulata lépett fel 1967-ben.³⁰ Alwin Nikolais³¹ társulata pedig 1972-ben mutatott be előadást, amely szintén a fővárosi szűk rétegnek nyújthatott bepillantást.³² 1973 és 1977 között az afrikai, japán, indiai néptánc előadások mellett a Ballet Rambert Company,³³ Lar Lubovich (1943–) és Murray Louis (1926–2016) társulatai is felléptek a bukaresti színpadon, azonban ez a folyamat teljesen leállt a nyolcvanas évektől.³⁴ A külföldi utazás is szigorúan ellenőrzött és limitált volt. Kivételes esetnek számított a kimagasló teljesítményt elért művészek számára engedélyezett nemzetközi fesztiválon, tanulmányi úton való részvétel. Ezek a helyzetek lehetőséget teremtettek az európai és amerikai modern, posztmodern tánc irányvonalainak beszivárogtatásához. Ilyen kivételes helyzet alakult ki az 1941-ben született Adina Cezar esetében. A Bukaresti Operában táncolt, majd primabalerinaként vett részt a Champ Elysees fesztivál, *Ciocanul fără stăpân* (*Le Marteau Sans Maître*) előadás világpremierjén, ezután a francia kormány ösztöndíjasa lett. 1970-ben a Kölni Nyári Táncakadémián vett részt, Essen-ben Pina Bausch-nál tanult, később a londoni Ballet Rambert Com-

²⁶ Teatrul de Animație Țândărică (mai nevén) 1945-ben alapított bábszínház Bukarestben, amely a kommunizmus idején befogadó színpada volt néhány avantgárd előadásnak.

²⁷ Le Grand Théâtre de Nancy keretén belül, Rosella Hightover segítségével létrehozott kortárs táncstúdió, amely ma Ballets de Lorraine néven nemzeti koreográfiai központként működik.

²⁸ LENART, „Dancing Art...”, 197–198.

²⁹ Alvin Ailey (1931–1989) amerikai táncos, koreográfus, 1958-ban alapította afroamerikai modern tánc társulatát New Yorkban.

³⁰ LENART, „Dancing Art...”, 201.

³¹ Alwin Nikolais (1910–1993) amerikai koreográfus, Mary Wigman előadásának hatására kezdi el táncos pályafutását (Graham, Holm tanítvány), egyedi stílusa hatással volt a francia posztmodern tánc kialakulására.

³² KELEMEN Ferenc, „Töprengések táncművészetünkről”, *Korunk*, 7 sz. (1973), 1043.

³³ A Ballet Rambert Company londoni balett-társulat, amely 1966-tól a klasszikus hagyományokat túllépve, korszerűsítette a repertoárját, bevezetve a modern tánc vonalát, a mindennapos Graham-tréninget.

³⁴ Silvia CIURESCU, „Sergiu Anghel”, *Plural Magazine*, 2002/15–16, hozzáférés: 2020.03.10., <https://www.icr.ro/pagini/sergiu-anghel>

pany ösztöndíjasa volt. 1973-ban Sergiu Anghel el közösen alapították a Grupul Contemp nevű társulatot. Az 1954-es Sergiu Anghel Kolozsváron, majd Bukarestben tanult a koreográfia líceumokban, ezt követően a Bukaresti Bölcsészettudományi Kar román-francia szakán diplomázott. Feladta az útlevelet és ausztriai szerződést biztosító lehetőséget egy saját társulat alapításának szándéka miatt, és ez a törekvése összefüggésben állt a Bukarestben vendégszereplő Alwin Nikolais társulata által nyújtott előadásélmény hatásával.³⁵ A Grupul Contemp társulat 1990-ig nem hivatalos keretek között működött, a Țândărică Színház színpadán játszották előadásait. Ez volt Románia első kortársnak nevezett társulata, amely állandó aktivitást folytatott a háttérben. 1990-től a Román Opera keretén belül, kortárs tánc tagozatként működött 2007-ig. Ugyanabban az évben alakult meg az Orion Balet,³⁶ valamint a konstancai neoklasszikus balett vonalát képviselő Teatrul de Balet Oleg Danovski működhetett a színháztól független intézményként. A Teatrul Odeon keretén belül, Alexandru Dabija igazgatása alatt, 1993-ban megalakult egy kísérletező tánclaboratórium, Raluca Ianegic (Miriam Răducanu tanítványa) vezetésével, amely később Răzvan Mazilu koreográfus irányításával folytatódott. A rendszerváltás másik következményeként jött létre 1991-ben a felső oktatási rendszerben, az UNATC³⁷ keretén belül létrehozott Koreográfia Szak.

A hetvenes-nyolcvanas években háttérben kísérletező koreográfusok munkájának hatására, de egy sajátos utat követve kezdte meg munkásságát a kilencvenes évek után egy jóval fiatalabb generáció. A modern és avantgárd vonalat képviselő művészek által

megnyitott kapukat és áramlatot kihasználva, ugyanakkor a megújulás szándékára építve ezek az alkotók meghatározó szerepet tölthettek be a romániai kortárs táncszférában kialakításában művészi és menedzseri tevékenységük révén egyaránt.³⁸ Ezen generációhoz tartozó táncosok 1988-ban végezték a Bukaresti Koreográfiai Líceumot, és közülük Vava Ștefănescu és Mihai Mihalcea a Grupul Contemp társulat fiatal tagjai voltak, Cosmin Manolescu és Florin Fieroiu rövid ideig az Orion Balet társulatánál táncoltak. 1989 után a korlátozások megszűnése, az országon kívüli szabad utazások révén kapcsolatba kerültek az európai kortárs táncmozgalmakkal. A Francia Külügyminisztérium által rendezett (1991) *Le Danse en voyage* kulturális program által közvetlen kapcsolat is létrejött a francia irányvonallal. A fővárosban bemutatkoztak a francia posztmodern tánc képviselői előadásaikkal, és Nagy József, Christine Bastin, Karine Saporta, Angelin Preljocaj, Matilde Monier több mint egy éva-
don át tanítottak Bukarestben.³⁹ Az említett generáció művészei több olyan műhelyt, központot hoztak létre, és vezettek Bukarestben, amelyek a romániai kortárs táncszcéna alakulását és fejlődését szolgálták, valamint biztosították a következő generációk szakmai fejlődését. Ilyen kezdeményezésként indult az első független kortárs tánc társulat, az 1992-ben létesült Grupul Marginalii,⁴⁰ 1997-ben a Proiect DCM⁴¹ ala-

³⁵ CIURESCU, „Sergiu...”

³⁶ Orion Balet a klasszikus és modern vonalak ötvöztetésében kibontakozó együttes, amelynek alapítója Ioan Tugearu (1937–) román koreográfus volt.

³⁷ Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”

³⁸ Anca ROTESCU, „The New Generation of Choreographers”, *Plural Magazine*, 2002/15–16,

<https://www.icr.ro/pagini/the-new-generation-of-choreographers>

³⁹ Silvia CIURESCU, „Manuel Pelmuș – Interview”, *Plural Magazine*, 2002/15–16, <https://www.icr.ro/pagini/manuel-pelmus-interview>

⁴⁰ Grupul Marginalii 1992 és 1996 között működő független táncársulat, alapítói Florin Fieroiu, Mihai Mihalcea, Cosmin Manolescu, Irina Costea.

pítvány, majd 2000-ben a Multi Art Dans (MAD),⁴² A MAD három évig olyan kortárs-tánc platformként működött, amely lehetőséget teremtett kísérletezés folyamataira, előadások létrehozására, és különböző kortárs művészeti programok befogadására.⁴³ Az önfenntartás anyagi nehézsége miatti bezárása után, a román táncosok közül néhányan: Mihai Mihalcea, Manuel Pelmuș, Eduard Gabia külföldön tevékenykedtek, mely által akkor ismertebbek voltak, mint hazájukban.⁴⁴

A független művészek nyomására jött létre 2005-ben a Centrul Național al Dansului București (CNDB), francia modell alapján kialakított állami intézmény, amelynek jelenlegi vezetője Vava Ștefănescu, projekt- és programigazgatója Mihai Mihalcea. A Román Kulturális Minisztérium kortárs táncművészet iránti érdeklődésének hiánya és támogatásának csökkentése miatt az évek során folyamatosan fenyegetve volt nehezen megszerzett identitása elvesztésének veszélye miatt.⁴⁵ Ennek ellenére jelen pillanatig létezik, és próbál folytonosságot biztosítani a romániai kortárs tánc jelenlétének. A diktatórikus rendszer éveiben illegális művészeti formának számított a kortárs tánc, és azt követően is nehézségek árán kezdett beépülni a művészetek sorába. A szűkös források, a képzés hiányossága, a producerek és menedzserek hiánya mind hozzájárul ahhoz,

hogy Romániában kevés kortárs tánc társulat működik.⁴⁶ Ennek ellenére a megkezdett út folytatásaként újabb generációk révén, az utóbbi években Bukarestben magánkezdemenyezések jöttek létre, amelyek utat törnek maguknak a létezésre, illetve egyre szélesebb körű érdeklődés jellemzi. Jelenleg egyik legaktívabb független műhelyként tevékenykedik a Linotip Centru Independent Coreografic,⁴⁷ és a Tangaj Collective.⁴⁸

A modern tánc jelenléte Erdélyben

Míg Románia fővárosában a kommunista államhatalom óvintézkedései ellenére megfigyelhető, ha nem is megszakítatlan, de mégis egyfajta folyamat a táncművészet fejlődésében, az expresszionista tánctól a kortárs táncig, Erdélyben aligha beszélhetünk folytonosságról. Kolozsváron, Temesváron, Aradon elindultak kezdeményezések, magániskolák, amelyekben kiemelkedő táncművészek a huszadik század első felében a modern mozgásművészetet terjesztették Erdély területén, ez a folyamat azonban a második világháború után átalakult. A húszas években Elena Penescu-Liciu (1910–1996) olaszországi tanulmányútja után, a Hágai Opera színpadán táncolt, amelyet követően a Kolozsvári Opera primabalerinájaként dolgo-

⁴¹ Fundția Proiect DCM alapítványt a román kortárs tánc gyakorlóinak országos és nemzetközi bemutatkozásának céljából 1997-ben alapította Cosmin Manolescu és Gabriela Tudor.

⁴² Multi Art Dans (MAD) kitalálója és vezetője Vava Ștefănescu, célja a kortárs tánc román kultúrába való beillesztésére irányult.

⁴³ Joanna SZYMAJDA, *European Dance since 1989: Communitas and the Other* (Warsaw, New York: Institute of Musik and Dance, Routledge, 2014), 69.

⁴⁴ SZYMAJDA, *European...*, 68.

⁴⁵ SZYMAJDA, *European...*, 70.

⁴⁶ Iulia POPOVICI, „The New Eastern Block”, in: *IDENTITY.MOVE! Dance, process, artistic research. Contemporary dance in the political, economic and social context of "former East" of Europe.*, eds. Marta Keil, 298–306, (Warsaw: Goethe-Institut, 2015), 304.

⁴⁷ Linotip Centru Independent Coreografic 2016-ban létrejött független társulat, amely kortárs-tánc előadások létrehozására, és a kortárs tánc promoválására koncentrált.

⁴⁸ Tangaj Collective – Tangaj Dance Association 2014-ben alapított független társulat, amely kortárs-tánc-előadások, táncfilmek létrehozására, workshopok és kulturális programok szervezésére fókuszál.

zott.⁴⁹ Ebben a periódusban magániskolát hozott létre Kolozsváron, de 1929-ben Bukarestben a Román Operában alkalmazták szólistaként, így a fővárosban folytatta munkásságát, ahol balettstúdiót hozott létre.⁵⁰ Temesváron Magyar Gonda Esther (1907–2006) alapított táncstúdiót, amelyben modern táncot oktatott, emellett saját koreográfiákkal lépett fel különböző temesvári szalonokban, ahol ritmikus táncait a német kifejező tánc hatásaiból kiindulva állította össze.⁵¹ A második világháború elején antifasiszta meggyőződésből illegálisnak számító kommunista mozgalmakhoz csatlakozott, amelynek következtében börtönbe zárták, majd zsidó származása miatt deportálták.⁵² A világháború után, koncentrációs táborból hazatérve, nem folytatta modern táncosként és pedagógusként szakmai tevékenységét Temesváron, ehelyett Bukarestben a hivatalos koreográfia szcéná megszilárdításában vett részt, a Román Opera balettkarának és a Koreográfia Líceum igazgatójaként.

Erdélyben a modern táncművészet úttörőjének Éghy Ghyssa, családi nevén Égi Gizella (1905–1982) számított. Temesváron született, táncművészeti ismereteit Bécsben szerezte, ahol kivételes tanulmányi lehetőségei voltak: Isadora Duncan után szabad táncnak nevezett képzésben vett részt, illetve a Mesendieck-torna,⁵³ a Jaques-Dalcroze-ritmika módszerét sajátíthatta el zongora- és ének-

tanulással párhuzamosan.⁵⁴ Tíz-tizenkét órás tanulási programjában klasszikus táncot és akrobatikát is tanult.⁵⁵ 1924-ben tért vissza Erdélybe, Aradon telepedett le, ahol a külföldön szerzett ismereteit táncpedagógusként, előadóművészként értékesítette. Azzal a szándékkal tért haza, hogy mindazt, amit az európai mesterektől tanult Erdélyben bontakoztassa ki, ennek következtében tánciskolát hozott létre, amely révén a modern mozgásművészet továbbadását és terjesztését tűzte ki célul.⁵⁶ 1926-ban jelent meg *Testkultúra* címmel sajátos módszertanát alkalmazó táncoktatási kiadványa, amelyben rendszerezte képzési struktúráit, és ezáltal ő számít az első erdélyi, magyar nyelvű modern mozgásművészeti könyv szerzőjének.⁵⁷ Dienes László a könyvet bemutató írásában Éghy Ghyssát a modern női testkultúra leghivatottabb apostolaként említi „Röviden ismerteti a modern testkultúra fő alapelveit. Nem csak az Éghy Ghyssa által képviselt rendszer alapját, a Mesendieck-tornát, hanem azt is, amit a kitűnő művésznő erre felépíteni tudott, a ritmikus tornát és az előképzést a művészi táncra.”⁵⁸ Hazatérése után külföldi tanulmány-sorozata nem ért véget, Luxemburgban Jacques-Dalcroze helleraui iskolájából kivált két tanítványtól továbbfejlesztett ritmikát tanult, majd 1927-ben Mergentheimban Lábán Rudolf kéthónapos nyári kurzusán vett részt.⁵⁹ Drezdában 1928 nyarán Mary Wigman tanítványaként tanulta a modern tánc új formáit, és 1933-ban Salzburgban Harald Kreutzberg előadássorozatán vett részt, majd Drezdában Greta Plauca kurzusain.⁶⁰ Szabad ide-

⁴⁹ Ecaterina ȚARĂLUNGĂ, *Enciclopedia identității românești*, (București: Editura Litera, 2011), 601.

⁵⁰ ȚARĂLUNGĂ, *Enciclopedia...*, 601.

⁵¹ Lucian CURSARU, „Esther Magyar Gonda: interviu”, in: *Argonauții marilor iubiri*, ed. Lucian CURSARU (București: Editura Muzicală, 1987), 78–101, 80.

⁵² CURSARU, „Esther Magyar...”, 92.

⁵³ Bess M. Mesendieck (1866–1959) német doktornő által kidolgozott modern gimnasztikai rendszer, amely a gyógytorna és testnevelés alapjaira épült.

⁵⁴ KELEMEN Ferenc, „A mozgásművészet varázslában”, *Igaz Szó*, 8. sz. (1976), 149.

⁵⁵ KELEMEN, „A mozgásművészet...”, 149.

⁵⁶ KELEMEN Ferenc, „A mozgásművészet...”, 149.

⁵⁷ ÉGHY Ghyssa, *Testkultúra*, Arad, 1926.

⁵⁸ DIENES László, „Testkultúra”, *Korunk*, 3. sz. (1927), 239.

⁵⁹ ÉGHY Ghyssa, „Emlékeimből”, *Művelődés*, 1. sz. (1978), 25.

⁶⁰ ÉGHY, „Emlékeimből”, 26.

jében Európa legnevezetesebb múzeumait látogatta, mivel a képzőművészeti alkotásokat a táncművészet inspirációs forrásának tekintette.⁶¹

Pedagógusi tevékenysége mellett táncelőadások létrehozására is nagy hangsúlyt fektetett. Egyéni táncelőadásával fellépett Bécsben a Grosses Konzerthaus színpadán, Budapesten a Vigadó nagyszínpadán, illetve a második világháború kitöréséig Erdély nagyobb városait is bejárta szólótánc előadásával. A *Budapesti Hírlap*ban megjelent írást idézem vendégszerepléséről: „A bemutatkozás előnyös volt a művésznőre, mert fiatal-sága dacára olyan sok biztatót és érdekeset nyújtott ezen táncstén, hogy joggal sokat várunk a művésznő fejlődésétől. Különösen a »Nénia« c. Tánca, valamint Puck és Harlekin című groteszkjei oly nagy sikert arattak, hogy meg is kellett ismételni. A »Hazugság és igazság« című táncok ötletessége meglepetést keltett. A Vigadóban megjelent nagyszámú közönség elárasztotta ovációval a bájos, tehetséges táncosnőt, aki, mint halljuk, jövő héten Bécsben ad táncstet.”⁶² Budapesti turnéi kapcsán az előadóestek mellett kiemeli fontos találkozásait és eszmecseréit a korabeli magyar avantgárd táncművészekkel: Madzsar Alíz, Szentpál Olga, Dienes Valéria nevét említve.⁶³ Szóló tánckompozícióiban Beethoven, Bach és Grieg zenéjére, valamint Villon, Babits, Ady versekre készített koreográfiát. Magyarországi és Erdélyi fellépései után a korabeli sajtódokumentumokban a modern tánc kultúra kitűnő táncosnőjeként és pedagógusaként méltatták. Ezen dokumentumokból idézek: „Dús felkészültséggel, szuggesztív megjelenő erővel, saját testén, mint élő hangszeren keresztül közli költői vallomásait a nézővel. A mozgásbeli könnyedség helyett, amire a balletpantomim épül, a mozgás komolyságát és a test plaszticitását hangsúlyozzák ki, s ezért marionett-szerűség helyett mélyen emberi és súlyosan kifejező ez a művészet.”⁶⁴ „A Vigadó nagyszínpadán mutatkozott be önálló estélyen Éghy Gissza magyar táncművésznő és sok invencióval és jó képességekkel mutatta meg kísérleteit a test ritmikus mozgásának lineáris és formai kifejező lehetőségeiről. Nem keresi a dramatikus hatásokat, a grafikus és piktorai probléma fontosabb nála és a lelki motívumok kifejezése.”⁶⁵ Aradi magániskolájának és táncművész karrierjének egyaránt végét jelentette a második világháború és az azt követő politikai rendszerváltás, amely új közegbe sodorta.

Romániában a rendszerváltás következtében a művészeti felsőoktatásban szovjet minta szerint a zene- és színművészeti konzervatóriumok helyett művészeti intézeteket állítottak fel: zene-, színház-, képző- és táncművészeti karokkal.⁶⁶ Kolozsváron 1948-ban a román mellett egy magyar tannyelvű művészeti intézet is létesült. A román-magyar egyenrangú együttműködés jegyében mindkét intézetben létrehoztak egy olyan kart, ahol két nyelven zajlott az oktatás: a képzőművészeti kar a magyar intézethez tartozott, a táncművészeti kar pedig a román intézethez.⁶⁷ Ilyen formában két évig működött az oktatás, majd 1950-től megszüntették mindkét intézetet. A román, magyar karokat összevonva különálló intézményekbe szerveződött az oktatás: Gheorghe Dima Zeneművészeti Intézet, Ion Andreescu Kép-

⁶⁴ SZENTIMREI Jenő, „U. Éghy Ghyssa”, *Páztortűz*, 21. sz. (1932), 340–341.

⁶⁵ Éghy Gissza táncestélye, *Világ*, 6. sz. (1926), 19.

⁶⁶ LÁZOK János, „Az erdélyi-romániai felsőfokú magyar színészképzés kolozsvári előzményeiről”, in: *Magyar nyelvű felsőfokú színészképzés Marosvásárhelyen*, szerk. ALBERT M., BALÁSI A., CSÉP Z., KOVÁCS L., LÁZOK J., UNGVÁRI ZRINYI I., 11–41, (Marosvásárhely: UArtPress, 2011), 19.

⁶⁷ LÁZOK, „Az erdélyi-romániai...”, 20.

⁶¹ KELEMEN, „A mozgásművészet ...”, 149.

⁶² Éghy Ghyssa táncstetje, *Budapesti Hírlap*, 13. sz. (1926), 16.

⁶³ KELEMEN, „A mozgásművészet ...”, 149.

zöművészeti Intézet, Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet.⁶⁸ Különálló felsőfokú táncművészeti intézet nem jött létre, azonban ennek következtében tették le az elemi és középiskolai klasszikus táncoktatás alapkövét (akkoriban Balettintézet néven épült be a köztudatba, mai nevén: Liceul de Coregrafie și Artă Dramatică Octavian Stroia).

Éghy Ghyssát 1949 februárjában váratlanul, bármilyen előjel nélkül kinevezték a kolozsvári Magyar Művészeti Intézet színművészeti fakultásán, mimika, gesztus, magatartás tanárnak. Kinevezése után Kolozsváron dolgozott az újonnan létesülő intézetben, majd annak átszervezésekor, a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézettel együtt költözött Marosvásárhelyre. Az erdélyi színésznövendékek képzésében töltött be fontos szerepet nyugdíjazásáig. Az erdélyi magyar színjátszás meghatározó alakjait⁶⁹ tanítva, mozgáskultúrájukat fejlesztve értékesítette szakmai tapasztalatát. Önéletrajzi vázlatában megjegyzi, hogy a Színművészeti Intézetben szinte önállóan építette fel a színész szakos diákok mozgásképzését, táncművészi és táncpedagógusi tapasztalataira támaszkodva.⁷⁰ 1971-ig egyedül tartotta a mozgásórákat, amelyek révén mozgástechnikát, légzéstechnikát, ritmusérzék fejlesztést, improvizációt, akrobatikát tanított, valamint a vizsgaelőadások színpadi mozgását, koreográfiáit is ő tervezte és tanította be.⁷¹ Emellett főiskolai és nagyszínpadi előadások koreográfusaként is jelen volt az erdélyi színházi szférában. Közel húsz előadáshoz készített koreográfiát, ezek közül a legtöbbet emlegetett munkái a következő előadásokhoz kapcsolódnak: *Antigoné*, *Trójai nők*, *Özvegy*

Karnyóné, Donna Juanna, Szentivánéji álom, Rómeó és Júlia, Egynapos királyság. Kinevezésétől kezdődően azonban nem folytatta Aradon megkezdett magánműködését, amelynek következtében jelentőségteljes munkája, a modern táncművészet terjesztése, saját előadásainak létrehozása és az új táncművész generációk kinevelése félbeszakadt.

A kultúrpolitikai változások hatására a kommunizmus évtizedei alatt megszakadt a táncművészet megújulásának lehetősége Erdélyben. Kolozsváron a Román és Magyar Operához tartozó balettegyüttesek a klasszikus tánc hagyományát követték.⁷² A modern tánc tendenciái és technikái nem képezhetők részét a repertoárnak, illetve a képzésben a tananyagnak. A Kolozsvári Magyar Opera színpadán Trixy Checais rendezésében 1966-ban született három egyfelvonásos előadás – Sztravinszkij: *Tűzmadár*, Ravel: *Daphnis és Chloé*, Gershwin: *Egy amerikai Párizsban* – amelyet a kritikában nyugati modern balettművészet antológiájaként jegyeztek.⁷³ A rendszerváltás után Valkay Ferenc, temesvári koreográfus 1990-től neoklasszikus elemekkel frissíti fel a társulat balett tárát. Temesváron a hetvenes években az operához tartozó Chore Együttes Alexandru Schneider koreográfus vezetésével modern balettkompozíciókkal kísérletezett.⁷⁴ Legfontosabbnak tartott kísérletezések az *Omagiu lui Brâncuși*, és a *Coloana fără sfârșit* című előadások voltak.⁷⁵

A műkedvelő tánccsoportok körében szintén megjelent egy törekvés a hatvanas-hetvenes években, amely témás tánc és modern tánc elnevezések alatt, társadalmi tematika fel-

⁶⁸ LÁZOK, „Az erdélyi-romániai...”, 31.

⁶⁹ A színművészeti intézetben tanítványai voltak kiemelkedő színházi szakemberek, többek között: Harag György, Lohinszky Lóránd, Tannai Bella, Orosz Lujza, Horváth Béla, Csiky András, Ács Alajos, Köllő Béla, Elekes Emma.

⁷⁰ ÉGHY, „Emlékeimből”, 26.

⁷¹ KELEMEN, „A mozgásművészet ...”, 152.

⁷² VÖ. LASKAY Adrienne, „A műtánc kialakulása erdélyi színpadokon”, *Művelődés*, 9. sz. (2009), 4–9.

⁷³ LASKAY, „A műtánc...”, 7.

⁷⁴ KELEMEN Ferenc, „Töprengések táncművészetünkről”, *Korunk*, 7. sz. (1973), 1043.

⁷⁵ LIANA TUGEARU, „Început de secol XXI. Dansul românesc la bilanț”, *Secolul 21 Dans – Dans – Dans*, 1-11, (2010), 9–69, 39.

dolgozására épülő mozgáskombinációk létrehozását tűzte ki célul.⁷⁶ Ez a tendencia is jelezte az igényt, az új kifejezési formákra, a táncművészet megújulására. Kelemen Ferenc, a marosvásárhelyi Diákműkedvelési Ház modern tánccsoport vezetőjének szavait idézem: „A mai ember gondolat- és érzésvilágát semmiképpen sem tolmácsolhatjuk múlt századi klasszikus-romantikus balettelemekre épülő koreográfiákkal. A XX. század emberének a társadalomhoz, önmagához, az élet nagy problémáihoz való viszonyát a kor táncművészete új tartalmi és formai elemekkel próbálja életre kelteni.”⁷⁷ A marosvásárhelyi tánccsoport vezetője témás táncokkal való kísérletezését Miriam Răducanu bukaresti táncelőadásai ihlették, és több országos fesztiválon szereztek dobogós helyezést előadásaikkal: *Fiatalság* (1968), *Fekete fájdalom* (a függetlenségükért harcoló afrikai népek ihlette téma), *Emlékezés névtelen hőseinkre* (1972), *Manole Mester* (1974), *Lendület* (1976) stb.⁷⁸ Egy másik elhivatott erdélyi amatőr moderntánc csapat volt a nagyváradai Ars Nova együttes. Vezetőjük Molnár Gusztáv a kolozsvári Koreográfia Líceum diplomázott művésze volt, és a Nagyvárad Szakszervezeti Művelődési Ház moderntánc csoportjaként több amatőr fesztiválon (*Megéneklünk Románia, Bucuria Muncii*) nyertek díjat előadásaikkal.⁷⁹ A műkedvelő tánccsoportok körében azonban a modern tánc megnevezésének különböző értelmezései következtében a fesztiválok résztvevői más-más stílusú és jellegű tánckompozíciókkal jelentkeztek e címszó alatt. Így ugyanazon kategóriában mutatkoztak meg a társas tánc

(keringő, tangó, twist stb.), és a témásnak nevezett kísérletező táncok gyakorlói is.⁸⁰

Ezen korszak ingerszegény környezete, az információkhoz való hozzáférés ellehetetlenítése, szakkönyvek és videófelvételek hiánya háttérbe szorította az erdélyi táncművészet fejlődésének lehetőségeit hivatásos és amatőr közegekben egyaránt. Kelemen Ferenc *Modern-e a „modern” tánc* című írásában megjegyzi „Elszomorító viszont az a tény, hogy a külföldön megjelent jelentékeny számú modern koreográfiai kiadványokhoz (történet, módszertan, lexikon, album, szaklapok stb.) egyáltalán nem tudunk hozzáférközni.”⁸¹ Nem csak a külföldi utazások voltak korlátozottak, hanem a belföldi utazások is ellenőrzés alatt álltak, ennek eredményeképp a személyes találkozások révén történő tapasztalatcsere is lecsökkent. A rendszer által felállított korlátozások következtében sem a nyugatról beszűrődő hatások (Bukarestben bemutatott vendégelőadások), sem a fővárosban háttérben működő avantgárd mozgalmak hatásai nem tudtak eljutni Erdély térségeibe. Ennek ellenére megjelent egy teljesen más irányból kibontakozó vonal, amely a színház oldaláról közeledve kezdett utat törni magának Erdélyben.

Bibliográfia

- AGALIDES, Sanda. „Despre Stere”. *Secolul 21 Dans – Dans – Dans*, 1–11(2010): 215–229.
- BELU, Zina-Maria. *Portret Vera Proca-Ciorta*. D-Ansbach, 1995.
- CIURESCU, Silvia, „Manuel Pelmuș – Interview”, *Plural Magazine*, 2002/15–16, hozzáférés: 2020.03.12, <https://www.icr.ro/pagini/manuel-pelmus-interview>
- CIURESCU, Silvia, „Sergiu Anghel”, *Plural Magazine*, 2002/15–16, hozzáférés: 2020.03.10,

⁷⁶ METZ Katalin, „Tánc: mozgó gondolat és érzélem”, *Művelődés*, 1. sz. (1978), 19.

⁷⁷ KELEMEN, „Töprengések...”, 1043.

⁷⁸ METZ, „Tánc: mozgó...”, 19.

⁷⁹ Z. BOROSZLÓI Attila, „ARS NOVA”, *Művelődés*, 1. sz. (1978), 23.

⁸⁰ KELEMEN Ferenc, „Modern-e a »modern« tánc?”, *Művelődés*, 8. sz. (1970), 26.

⁸¹ KELEMEN, „Modern-e...”, 26.

- CURSARU, Lucian. „Esther Magyar Gonda: interviu”. In: *Argonauții marilor iubiri*, editat de Lucian CURSARU, 78–101. București: Editura Muzicală, 1987.
- DATCU, Iordan. *Dicționarul etnologilor români*. București: Editura Saeculum I.O., 2006.
- DIENES László. „Testkultúra”. *Korunk* 3. sz. (1927): 239.
- DRAGU-DIMITRU, Victoria. *Doamne și Domni la Răspântii Bucureștene*. București: Editura Vremea, 2008.
- DUMITRESCU, Mitiță. *Amintiri despre Floria Capsali*. București: Editura Muzicală, 1985.
- ÉGHY Ghyssa. „Emlékeimből”. *Művelődés* 1. sz. (1978): 25–26.
- IANEGIC, Ion, URSEANU Tilde. *Istoria baletului*. București: Editura Muzicală, 1967.
- KELEMEN Ferenc. „Modern-e a »modern« tánc?”. *Művelődés* 8.sz. (1970): 25–26.
- KELEMEN Ferenc. „Töprengések táncművészetünkről”. *Korunk* 7.sz. (1973): 1039–1044.
- KELEMEN Ferenc. „A mozgásművészet varázsában”. *Igaz Szó* 8.sz. (1976): 148–153.
- LÁBÁN Rudolf. *Táncnak szentelt élet. Visszaemlékezések*, Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2009.
- LASKAY Adrienne. „A műtánc kialakulása erdélyi színpadokon”. *Művelődés* 9.sz. (2009): 4–9.
- LÁZOK János. „Az erdélyi-romániai felsőfokú magyar színészképzés kolozsvári előzményeiről”. In: *Magyar nyelvű felsőfokú színészképzés Marosvásárhelyen*. Szerkesztették ALBERT M., BALÁSI A., CSÉP Z., KOVÁCS L., LÁZOK J., UNGVÁRI ZRINYI I., 11–41. Marosvásárhely: UArtPress, 2011.
- LENART, Camelia. „Dancing Art and Politics Behind the Iron Curtain: Martha Graham's 1962 Tours to Yugoslavia and Poland”. *Dance Chronicle* Vol.39, No.2. (2016): 197–217.
- METZ Katalin. „Tánc: mozgó gondolat és érzelem”. *Művelődés* 1.sz. (1978): 19.
- MUȘAT, Alexandru. *Iris Barbura. Don't think. Dance, dance, dance*. București: Editura Enciclopedică, 2017.
- N. N. „Éghy Gissza táncestélye”. *Világ*, 6.sz. (1926): 19.
- N.N. „Éghy Ghyssa táncestje”. *Budapesti Hírlap*, 13. sz. (1926): 16.
- POPOVICI, Iulia. „The New Eastern Block”. In: *IDENTITY.MOVE! Dance, process, artistic research. Contemporary dance in the political, economic and social context of "former East" of Europe*. Edited by Marta Keil, 298–306. Warsaw: Goethe-Institut, 2015.
- ROTESCU, Anca, „The New Generation of Choreographers”, *Plural Magazine*, 2002/15–16, hozzáférés: 2020.03.10, <https://www.icr.ro/pagini/the-new-generation-of-choreographers>
- ȘERBĂNESCU, Gina. *Trixy Checais, Cartografia zborului*. București: Editura Eikon & Centrul Național al Dansului București, 2015.
- SZENTIMREI Jenő. „U. Éghy Ghyssa”. *Pásztor-tűz* 21. sz. (1932): 340–341.
- SZYMAJDA, Joanna. *European Dance since 1989: Communitas and the Other*. New York, Warsaw: Institute of Musik and Dance, Routledge, 2014.
- ȚARĂLUNGĂ, Ecaterina. *Enciclopedia identității românești*. București: Editura Litera, 2011.
- TUGEARU, Liana. „Început de secol XXI. Dansul românesc la bilanț”. *Secolul 21 Dans – Dans – Dans* 1-11 (2010): 9–69.
- TUGEARU, Liana. *Experimentalismul în coregrafia românească a anilor '60 – '90. Experimentalism in Romanian Choreography of the 1960s through the 1990s*. București: Caligraf Design, 2004.
- Z. BOROSZLÓI Attila. „ARS NOVA”. *Művelődés* 1. sz. (1978): 23–2

E számunk szerzői

BALOGH ÁRON (1983), műsorinformatikai fejlesztő, 3D animációs tervezőművész, a Metropolitan Egyetem óraadó tanára. Mozgóképes végzettségeit az Eszterházy Károly Egyetemen és a Metropolitan Egyetemen szerezte. 2017 óta a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának DLA hallgatója. Valósídejű render engine-ek fejlesztésével, adatalapú és vezérelhető animációs technológiával, programozott videógrafikával foglalkozik broadcast és webes környezetben.

BEZSÁN NOÉMI, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színpadi művészetek szakán szerzett koreográfus diplomát és a Tanárképző Intézetben pedagógia diplomát 2013-ban. Mesterképzésen rendező szakon végezte tanulmányait 2015-ben. A marosvásárhelyi András Lóránt Társulatban (független táncszínházi társulat) alapító tag, táncos, rendező. Romániában és Magyarországon koreográfusként működik közre színházi előadásokban. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori iskolájának hallgatója, kutatásában az erdélyi táncszínház formáit, alakulástörténetét, működését vizsgálja.

BOROS CSABA, zeneszerző, karvezető, előadóművész, színész. Tanulmányait a csíkszeredai Képzőművészeti Líceumban kezdi, majd 2008-ban felvételt nyer a marosvásárhelyi Művészeti Egyetemre. Csíky Boldizsár zeneszerző hatására elkezdi kompozíciót, formatant, összhangzattant és ellenpontot tanulni. 2010-ben megírja első kísérleti műveit. Nem sokkal az egyetem befejezése után feladja a színészi pályát és független zeneszerzőként alkot tovább. 2018-ban felvételt nyer a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájába, ahol az erdélyi magyar zeneszerzők színházi munkásságát kutatja az 1950-es évektől a rendszerváltásig.

2019-ben a lengyelországi Sziléziai Színházak Egyesülete Żłota Maska díjjal tüntette ki a legjobb színházi zenéért. Alkotásai több, mint negyven színházi előadásban hallhatók.

KOLTAI M. GÁBOR, rendező, esszéista, a Színház- és Filmművészeti Egyetem PhD-hallgatója. Kőszínházakban és vidéki társulatokkal egyaránt dolgozott, eddig negyvenhárom előadást állított színpadra. Tanulmányait számos periodika közölte. Szak- és műfordítóként is tevékeny, utoljára Declan Donnellan *Színész és célpont* című könyvét ültette át magyarra. Színészmesterséget és drámaelemzést tanít a Színház- és Filmművészeti Egyetemen.

KOZMA GÁBOR VIKTOR, színházcsináló, színésztレーner, a kolozsvári Bábes-Bolyai Tudományegyetem tanársegédje, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának doktorandusza. Gyakorlati és elméleti kutatásának középpontjában a rendszeres színésztレーning-módszerek és technikák állnak, melyekről több periodikában publikált (*Színház, Játéktér, Symbolon*). Az International Suzuki Company of Toga (ISCOT) tagja. A Magyar Művészeti Akadémia 2018-2021-es ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa. A Vadász Esélye színházi alkotóközösség alapítója és társ-művészeti vezetője. További információ: www.gaborviktorkozma.com

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).

MÁTYÁS VIKTÓRIA, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán 2018-ban szerzett magyar alapszakos diplomát színházi stúdiumok specializációval. 2020-ban diplomázott a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudomány mesterszakán. Jelenleg független színházi előadások létrehozásában segédkezik.

MÁTYÁSSY SZABOLCS, zeneszerző, színész, a Színház és Filmművészeti Egyetem és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem óráadó tanára, a Pesti Magyar Színiakadémia osztályvezető tanára. Zeneszerző diplomáját 2016-ban szerezte a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának doktorjelöltje. Kutatási témája a magyar operajátszás népopera hagyományainak komparatív analízise. Színészként és zeneszerzőként számos vidéki és fővárosi színházban dolgozik.

OLÁH TAMÁS, az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén szerezte alapszakos diplomáját 2013-ban. A budapesti Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakán 2015-ben diplomázott. Magyar nyelv és irodalom tanári mesterdiplomáját az újvidéki Magyar Tanszéken 2016-ban vette át. Jelenleg a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója. Kutatási területei a posztdramatikus, a politikai és a közösségi színház. A magyar nyelvű kisebbségi színház formáit kutatja a Vajdaságban. Dramaturgként és rendezőként több független és kőszínházi produkcióban is közreműködött Szerbiában, Romániában és Magyarországon. A *Híd* folyóirat szerkesztője. A vajdasági Magyarokanizsán él.