



THEATRON

14. évf. 3. szám
2020. ŐSZ

Tánúnak lenni az egyetlen életbiztosítás

THEATRON

*Tanúnak lenni
az egyetlen életbiztosítás*

Színháztudományi periodika
14. évfolyam, 3. szám
2020. ősz

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

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

A szerkesztőbizottság tagjai:
Kiss Gabriella
Schuller Gabriella
Timár András

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


Nemzeti Kulturális Alap

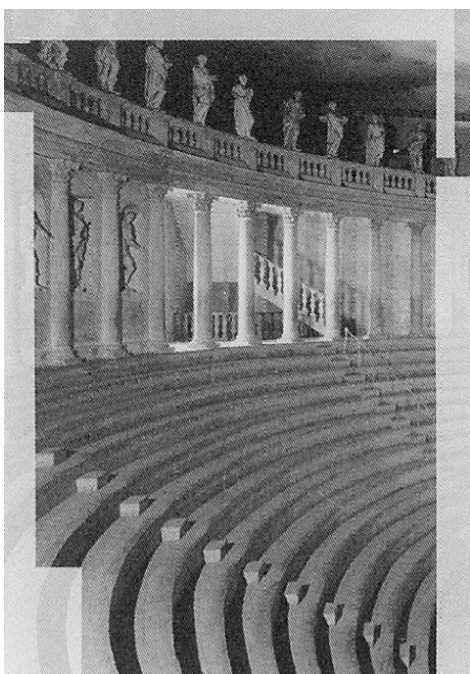

studium
prospero
alapítvány

MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL


MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG


BETHLEN GÁBOR
Alap

ISSN14189941



Tartalom

Államosított kultúra

2 Tímár József és az ügynök azonosítása: emlékezet és játéktelmezés
POROGI DORKA

20 Az Egyetemi Színpad mint kultúrház.
Gyerekelőadások az Egyetemi Színpadon a *Bors néni* bemutatójáig, 1980-ig
PATONAY ANITA

35 A színházcsinálói felelősségvállalásról. Déry Tibor: *A tanúk*
SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

Kortárs vonzásokörzet

45 Gianina Cărbunariu: *20/20*
A kortárs erdélyi magyar színházi szövegalkotás kérdései
DÁLNOKY RÉKA

56 Leonora Tükörországban
Claus Guth *Fidelio*-rendezésének pszichoanalitikus olvasata
KÁLMÁN MÁRIA

Műfaji lekerítés

71 Martinászok polgári köntösben
A magyar termelési dráma Mándi Éva *Hétköznapiak hősei* című műve alapján
LEPOSA BALÁZS

78 Posztumusz jelenlét. A hipnotikus jelleg dramaturgiai hatáslehetőségének
vizsgálata Hajas Tibor rádióperformansa alapján
TURAI TAMÁS

88 Közlekedésbiztonság és légmentesség, avagy a bábszínház mint alkalmazott színház
VÉGVÁRI VIKTÓRIA

Tímár József és az ügynök azonosítása: emlékezet és játékértelmezés

POROGI DORKA

Jelen írásomban arra keresem a választ, hogy miért él a mai napig a közösségi-színházi emlékezetben Timár József neve az Arthur Miller ügynökszerepével különlegesen szorosan összefonódva; Timár alakjában kire, mire emlékezhetett az 1959-es előadás nézője, és végül, a tévéfelvétel alapján, mit csinált vagy csinálhatott Timár József az ügynök szerepében.

Azonosítás, kép

„Tucatemberék vagyunk!” – kiabálja Miller darabjában a fiú az apjának, amire az apa így válaszol: „Nem! Én Willy Loman vagyok! Te Biff Loman vagy!”¹ Az ügynök halála főszereplőinek, apának és fiúnak utolsó veszekedésük tetőpontján létkérdés lesz, mit jelent a nevük. A fiú szerint ők is csak olyanok, mint bárki más, az apa viszont ragaszkodik a névhez: egyediségéhez, saját, egyéni, személyes, más-sal össze nem téveszthető sorsához. Mindkettejüknek igaza van – a fiú most kezd csak megszabadulni a családnév jelentette terhes elvárásoktól, szembesült azzal, hogy örökölt neve nem önmagában kiváltság. Halála előtt az apa pedig pontosan tudja: azt kell vállalni,

ami van, és nem mást. Még ha nem is a saját életét élte Willy Loman, hanem a tucatemberékét, életének megismételhetetlenségét, egyszerűségét nem szabad elvitatni, megkérdőjelezni.

Miller drámájának angol címében a névelő határozatlan: egy ügynökről van szó, a magyar fordítói hagyomány azonban „az” ügynököt mond (nyilván amiatt, hogy nyelvileg az a bizonyos halálesemény váljék hangsúlyossá a címben). „Az ügynök” szerepének a magyarországi színházi emlékezetben leghíresebb megformálója Timár József, aki a magyar nyelvű ősbemutatón, 1959-ben a Nemzeti Színházban játszotta.² Jóllehet, a kortársak és a nála egy nemzedékkel fiatalabbak még sok előadásból emlékeznek rá,³ mára szerepei közül csak a legutolsót, az ügynököt emlegetik, és Timárt magát is csak az ügynökkel kapcsolatban emlegetik. A köztudatban Timár játéka által lett híres, legendás az 1959-es, Marton Endre rendezte Nemzeti színházbeli előadás, és a mai napig Timár a leglegendásabb, közismertebb magyar ügynök, „az” ügynök – pedig a darab népszerű, 1959 óta harminchárom bemutatót ért meg magyar nyelvterületen, sokan játszották.⁴

¹ Hamvai Kornél fordítása (kézirat). Angolul:

BIFF: Pop! I'm a dime a dozen, and so are you!
WILLY (*Turning on him now in an uncontrolled outburst.*): I am not a dime a dozen! I am Willy Loman, and you are Biff Loman!

Arthur MILLER, *The Death of a Salesman – Certain Private Conversations in Two Acts and a*

BIFF: Pop! I'm a dime a dozen, and so are you!
WILLY (*Turning on him now in an uncontrolled outburst.*): I am not a dime a dozen! I am Willy Loman, and you are Biff Loman!

Arthur MILLER, *The Death of a Salesman – Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*. (New York: Penguin Books, 1998), 105.

² Marton Endre: *Az ügynök halála*, 1959. (Bemutató: 1959. november 21.)

³ A Gábor Pál rendezte *Színész a változó világban* c. műsor 1980-ban készült, Timárról szóló epizódjában egykori kollégái több nagy alakítását is földézik.

⁴ Az 1959-es Marton-rendezést követően 2020-ig harminchárom alkalommal állították színpadra magyar nyelven a darabot. Pl. 1972-ben a főiskolás Valló Péter rendezésében Veszprémben Latinovits Zoltán játszotta a címszerepet, majd 2011-ben Szombathelyen Jordán Tamás; Alföldi Róbert rendezésében

„Timár József művészetének elemzését gátolja az utolsó szerepe, az, hogy a személyes tragédia a látott tragédiával együtt az utolsó estén, 1960. május 24-én a jól működő kettős beszédből egyes színházi beszéddé, performatív állítássá válik. Egy ember a halálba készül”.⁵

A helyzet, amelyben színész éppúgy a halála felé közelít, mint az általa játszott szerep, egyszerűen és brutálisan olyan tétet ad az előadásnak, amelytől nem tud eltekinteni sem az elemző, sem a korabeli néző. A színházi szituáció nem esetleges: Timár betegeskedik már, amikor a Nemzeti visszaszerződötteti, hazahívja és Marton Endre főszerepet kínál neki.⁶ A halálos betegség elég ok, ám mégsem elég magyarázat színész és szerep ilyen fokú, a közösségi emlékezet által évtizedeken át megőrzött-megerősített azonosítására. Akadnak még híres utolsó alakítások, melyek mégsem szabják meg ilyen mértékben az emlékezés kereteit. Az ügynök pillanata a közösségi emlékezetben erősebbnek bizonyult Timár minden addigi alakításánál. A pillanat rögzítéséhez „bármely igazságnak egy konkrét esemény, személy vagy helyszín alakját kell öltenie, hogy gyö-

ló, Szilágyi Tibor (kétszer) és Tordy Géza (kétszer). A Nemzeti Színház legközelebb 2017-ben mutatta be Miller drámáját Blaskó Péter címszereplésével (rendező Csizsár Imre). OSzMI Színházi Adattár, hozzáférés: 2020.07.27.,

<https://monari.oszmi.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=1&kv=15484168&nks=1>

⁵ JÁKFALVI Magdolna, „Marton Endre: Az ügynök halála, 1959”, *Philther. A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, hozzáférés: 2020.07.27.,

<http://theatron.hu/philther/az-ugynok-halala/>

⁶ 1957-től beteg, tüdőrákos. DEMETER Imre, *Köszönöm a tüzet... Timár József élete* (Budapest: Gondolat, 1971), 169.

keret verjen a csoport emlékezetében.”⁷ Timár alakja kép formájában, vizuálisan rögzített maradt a későbbi korok számára: Keleti Éva talán leghíresebb színházi fotója éppen ügynökként ábrázolja őt. A fekete-fehér fényképen enyhén meghajlott hátú, őszes hajú férfi áll, a térnek (rendezői) jobb hátulról bal előre futó átlóján, arccal kissé rendezői balra-oldalvást fordul, feje finoman lehajtva, jobb lába valamivel a másik előtt. Nagy, puhának tűnő világos zakó-kabátja van, modern csíkos mintás nyakkendője. Két kezében két mesebelien hatalmas, harmonikás akdatáska (az előadás ikonja). A férfi fénycsíkban áll, a színpad deszkáin, mögötte lépcső árnyéka, és ő maga is árnyéket vet. Arccal ugyan maga elé, kissé a föld felé fordul, de tekintetét mereven előre szegezi, így mintha mégis bal-fölfelé összpontosítana. Egyedül lehet, nem néz senkire, koncentrálni. A kép címe: *Timár József színművész Arthur Miller Az ügynök halála című színművében a Nemzeti Színházban*. Az ügynök-színész azonosítása tehát fakadhat abból, hogy ez a pillanat, a játszás pillanata megőrzött, dokumentált, és maga a kép lett híres. Keleti visszaemlékezése szerint azonban ezt a képet – pályafutásának egyik legsikerültebbjét⁸ – nem előadásban vagy próbán fotózta, hanem az egyik előadás előtt, amikor Timár a kulisszák mögött színpadra lépni készült és egyedül, önmagának kipróbálta, milyen is lesz megemelni a táskákat:

„Hallottam, hogy beteg, bementem a színházba, hogy megnézzem, képes-e egyáltalán ilyen betegen játszani. Álltam a függönynél, és láttam, hogy a kulisszák mögött megemeli a két bőröndöt, próbálgatja, hogy be tudja-e vinni

⁷ Idézi Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz, 2018), 38.

⁸ A négy legjobb képe között tartja számon: „Keleti Éva négy fotója”, *Mai Manó ház blog*, 2012. 05. 31., hozzáférés: 2020.07.27., https://mamanohaz.blog.hu/2012/05/31/keleti_eva_negy_fotoja.

a színpadra, tud-e játszani. Annak idején persze egy lépést sem tettem gép nélkül. Lőttem egy kockát, amiről később senki nem hitte el, hogy nem az előadáson készült (...) Akkor kezdtem megérezni, hogy a színházi fotó is több az egyszerű reprodukciónál.”⁹

Az esetet Keleti szinte minden interjújában elmeséli, utólag maga is elemzi-értelmezi a képet, így a színházi anekdota, a kép története-kontextusa azokhoz is eljut, akik esetleg nem is ismernék föl rajta a színészt.¹⁰ Párkányi Raab Péter 2002-ben erről a képről mintázza a Nemzeti Színház parkjában álló

⁹ BAKCSAI Sándor, „Életem felét a színházban töltöttem. Beszélgetés Keleti Éva fotóművésszel.” *Fotóművészet* 48, 3-4.sz. (2005), hozzáférés: 2020.07.27.,

http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200534/eitem_felet_a_szinhaban_toltottem?PHPSESSID=d58de39650f43d1d4f7cd9d19ba4a740

¹⁰ Pl. „De a Timár-kép kapcsán valójában a riportrovatos kollégáim mondták el, valami komoly dolgot csináltam. Még tapasztalatlan voltam, nem tudtam, mitől olyan jó az a kép. Sokkal később értettem meg, hogy mennyi minden rajta van. Egy ember, aki azért küzdött az adott politikai szituációban, hogy színész maradjon. Aztán megkapja Willy Loman szerepét, de a rá nehezedő súlyok miatt tüdőrákos lesz. Estéről estére színre lép, miközben a betegsége agresszívabb, mint hitték. A kellékbőröndöket emelve próbálgatja a fizikai erejét. Tudni akarja, képes lesz-e belépni a rivaldába. A kép a meggyötörtségről, küzdelemről, akaraterőről szól. Amikor készült, akkor ezt nem gondoltam így végig – akkor exponáltam, amikor éreztem, hogy meg kell tennem.” SZTANKAY Ádám, „Elképesztő képek, elképesztő történetek – Interjú Keleti Évával.” *Origo*, 2017. 03. 19., hozzáférés: 2020.07.27. <http://www.origo.hu/kultura/20170319-szinhazi-fotos.html>

szobrát.¹¹ A kép keletkezéstörténete világossá teszi azt, ami egyébként is nyilvánvaló: a kép tárgyának köze van a kép sikeréhez, az ábrázolt alak titkokat hordoz. A valódi (realista) kérdés tulajdonképpen az, ki is szerepel ezen a fotón: Timár József színész vagy Willy Loman, a szerep. Hiszen Timár nem mint civil ember áll az objektív előtt, egyrészt rajta a jelmez, kezében a kellékek, másrészt láthatólag dolgozik. Ugyanakkor „hivatalosan” nincs is szerepben: az előadás még nem kezdődött el. A színpad deszkáin áll, de még a takarásban. Fényben, de nem a nézők szeme előtt. Bőröndökkel a kezében egyszerre áll és indul, rögzítetten úton van. Testében, megjelenésében hordozza azt, amit a kép tere – színpadon, de takarásban – és ideje – előadás előtt közvetlenül – jelent, a színház vagy színháziság ontológiai határhelyzetét valóság és fikció közt, és a kettő közti folyamatot, a mozgást.

„a (...) kép egy csak rá jellemző „kép-idővel” rendelkezik. A szemlélő időérzékére apellál, hogy a képben megállított, latens mozgást elképzelje, érzékelje, folytassa és hogy végül is ő maga „állítsa elő”. A kép egy kezdetben „időtlennek” látszó valóságot ábrázol, de a szemlélő időérzékének, képzeletének, empátiájának és abbeli képességének köszönhetően, hogy mozgásbeli folyamatokat megújítóan újra tud élni, megtapasztalja az időbeli folyamatot a képen (...)”¹²

¹¹ Párkányi Raab Péter, *Timár József*, bronz, kő, 2002. Párkányi későbbi nyilatkozata szerint a Timár-szobornak olyan sikere volt Franciaországban, hogy divatba jöttek a bőröndös szobrok. Nyomon követhető az előadásban játszó bőröndök számának legendája is. DALIA László, „Az ügynök útra kelt”, 168 óra 21, 39. sz., (2009): 41.

¹² Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikus színház* (Budapest: Balassi, 2009), 189.

Az úton levés azonnal látható és mindenki számára könnyen kódolható jelzés a képen, a legelemibb mozgás, haladás, élet-metaphora.¹³ Az alak testtartása fegyelmességre, kötelességtudatra utal, bár hajlott, zárt, idős a test, a tekintet konok. Ha a kép nézője tudja, hogy előadás előtt készült egy színészből, akkor azt is tudja, hogy készül, a színpadra tart, bár még éppen nem indult el. Olyan önfelelt pillanatot rögzít a kép, aminek nem színházi emberek nem szoktak a tanúi lenni, a takarásban, próbán, előadásra készülve mégis mindennapi: nem a jelenben levő, hanem egy pillanattal előre, a jövőre figyelő.

Molnár Gál Péter felrója Keleti Évának, hogy Timárt így ábrázolja, és hogy a kép ilyen sikeres lett: „Fényképével alaposan belenyúlt a színháztörténetbe. Az utókor úgy látja Timárt, amilyennek Keleti Éva látta vagy elképzelte.”¹⁴ A kritikus nem díjazza Timár utolsó alakítását, nem titkolja, hogy szerinte, bár nagy színész volt, és minden más szerepében remek, ebben az egyben nem: a nézők, akik tudtak a betegségéről, Az *ügynök*-ben a „nyíltszíni halálmenetet” siratták meg, és Keleti képe csak „megerősítette a közvéleményt”.¹⁵

Ezzel ugyanakkor azt is kimondja, hogy a kép kifejezi, ugyanazt jelenti (ugyanazt ábrázolja), mint amit (akit) estéről estére a Nemzeti Színház nézői láttak, vagyis, bár ezt ő jó színészi munkának, szakmai teljesítménynek nem hajlandó elfogadni, mégis tanúskodik a színész Az *ügynök*-beli jelenlétének erős és nagy hatásáról.

¹³ Az „élet egy utazás” konvencionális fogalmi metafora. KÖVECSES Zoltán, *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, (Budapest: Typotex Kiadó, 2005), 19–20. és 47. (Az utazásról mint metafora-forrástartományról ld még LAKOFF-JOHNSON, *Metaphors We Live By*, [Chicago-London: University of Chicago Press, 1980], 97–115.)

¹⁴ MOLNÁR GÁL Péter „Keleti Éváról”, *Népszava* 138, 200. SZ. (2011), 13.

¹⁵ MOLNÁR GÁL, „Keleti Éváról”, 13.

„A színész léte (...) azért tűnik a néző számára jelenvalónak, és azért nem lehet nem tudomást venni a jelenlétéről, mert még azelőtt képes beöltöni és uralni a teret, hogy a kifejező tehetségét egy bizonyos alaknak a szolgálatába állítja.”¹⁶

Ahhoz tehát, hogy az erős jelenvalóság értelmezhetővé váljon, a múlt eseményei tudnak hozzásegíteni.

Történet, múlt

A „megtört ember ikonjának”¹⁷ emlékeztetőhöz sajtóbotrányok, egy Horthy- és egy Rákosi-rendszerbeli eltiltás és több évtizedes művész-színészi pálya tartozik. A Timár életéről írott monográfia¹⁸ és neki emléket állító televíziós portréműsor¹⁹ egyaránt a botrányok köré rendezik az életrajzot, miközben a színházi szerepekről igyekeznek beszélni. Demeter Imre, aki szakmája szerint kritikus, a hozzáértő jóbarát szemszögéből, vállaltan szubjektív emlék-töredékeket, anekdotákat gyűjt, felsorolja-értékeli a szerepeket.²⁰ Major Tamás és Gobbi Hilda – akik írásban és szóban is mesélnek róla²¹ – mint kollégák lát-

¹⁶ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, (Budapest: Ballasi Kiadó, 2009), 133.

¹⁷ JÁKFAI, „Marton Endre...”

¹⁸ DEMETER, *Köszönöm a...*, Demeter Koch Lajos Adattárára támaszkodik.

¹⁹ GÁBOR Pál, *Színész és változó világ: Timár József*, 1980., hozzáférés: 2020.07.27., <https://www.youtube.com/watch?v=PGqIToQywGU>

²⁰ Demeter a Koch Lajos által szerkesztett adattárra támaszkodik. KOCH Lajos, *Timár József* (adattár), (Budapest: Színháztörténeti Füzetek, 40. Színháztudományi Intézet – Országos Színháztörténeti Múzeum, 1961)

²¹ Szóban a fent említett műsorban, írásban pl.: GOBBI Hilda, *Közben* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1984) és KOLTAI Tamás, *Major*

tatják Timárt, Major elejétől a végéig tanúja a pályának: tizennégy évesen a nézőtéren ül, amikor Timár először lép a Nemzeti színpadra, majd igazgatóként ő mond fel neki 1950-ben, és szerződési vissza 1959-ben, temetésén ő búcsúztatja. Gobbi Hilda pedig az, aki a színészekre, így Timárra, a nagy színészre való emlékezést fontosnak tartja és talán a leginkább szorgalmazza.

A következőkben ezekre a forrásokra és korabeli cikkekre, kritikákra támaszkodva röviden áttekintem Timár pályaképét, hogy kiderüljön, *Az ügynök* nézői mire emlékezhettek 1959-ben, őt magát a Nemzeti nagyszínpadán megpillantva.

Timár²² huszonnégy éves 1924-ben, amikor Ódry Árpád meghallgatja, ahogy verset mond, és javasolja számára a színészi pályát. Ekkor beiratkozik az akadémiára, de csak az előkészítő évet végzi el, amikor már szerződési is a Nemzeti Színház. Szerződésének története olvasható a sajtóban is.²³ Major Tamás úgy emlékszik debütálására, első színpadra lépésére a „márványarcú Achmed” apró szerepében, hogy egy „vox humana, emberi hang” szólalt meg a színpadon, amire mindenki fölfigyelt.²⁴ Innentől kezdve 25 éven át a

Tamás – A Mester monológja, (Budapest: Ifjúsági lap- és könyvkiadó, 1986)

²² Timár vagy Tímár, mindkét változat előfordul (eredetileg Gerstner). 1902-ben született Budapesten.

²³ Az Akadémia növendékei próbát néztek a színházban, Ódry Árpád, a főszereplő azonban betegség miatt nem érkezett meg. Hevesi felszólított egy fiút, hogy olvassa be Ódry szövegét – és azonnal felfigyelt a fiatal Timár kivételes orgánumára. Hamarosan nekiadta a Nemzetitől távozott Kiss Ferenc szerepeit pl. a *Bizánc* című darabban Achmedét. Ez a szerződési emlékezetes pillanata a pályának, csaknem minden Timár-interjúban kitérnek rá. Például: *Színházi élet* 14, 45. sz., 1924, 31.

²⁴ „Bent ültem a nézőtéren, és tanúja voltam valaminek – egy színész felfedezésének. Fel-

Nemzeti tagja, 1950-ig (Hevesi Sándor, Márkus László, Voinovich Géza, Németh Antal és Major Tamás igazgatása alatt). A huszonöt év alatt kétszer pár hónapig nincs szerződésben, nem játszik: 1928-ban ez pár hónap, 1942-43-ban majdnem egy év. 1950-ben felmondanak neki. Pályája tehát szorosan a Nemzeti Színházhoz köti, csak élete utolsó évtizedében, kényszerűségből játszik máshol.

Hevesi tanítványának vallja magát,²⁵ Ódryt csodálja.²⁶ Együtt játszik pl. Jászai Ma-

fedezte őt a közönség. Ez valami hihetetlen nagy pillanat volt. Abban a jelenetben, ahol a két török követ megjelenik Konstantin császár előtt, Timár mellett egy rendkívüli módon deklamáló színész mondta a szöveget, és utána egyszercsak megszólalt egy vox humana, egy emberi hang. Arról van szó, hogy megkérdezi Konstantin császár a török követeket, hogy milyen hajóhad fogja az ő híveit elszállítani. És akkor megszólalt Timár és azt mondta: „Egy sajka ring a márványtengeren, az elég lesz neked és minden hívednek, tiszteletreméltó Konstantin.” A közönség felhördült. Ilyen hangot nem hallott még ebben a szerepben és ebben a jelenetben. És utána egy hatalmas tapsvihár tört ki, mondhatnám, több perces tapsvihár. A szerencsém még tetézte az, hogy a jegyem a földszint utolsó sorában az igazgatói páholy alatt volt, és láttam Hevesi Sándor boldogságát. (...) Egy új korszakot jelentett az ő játéktípusa. Pompásan illeszkedett ebbe a nagyszerű együttesbe, Hevesi kedves színészei közé: Bajor Gizi, Kürthy József, Sugár Károly, Ódry Árpád...” Major Tamás in GÁBOR, *Színész és...*, 12.27'

²⁵ „Tíz évig játszottam Hevesi Sándor útmutatásával, ez az én művészi tőkém, ma is abból élek még. Életre szóló hatással volt rám, ő volt a mester és én a tanítvány” DEMETER, *Köszönöm a...*, 45.

²⁶ Ódry „...elítélte azt a felfogást, amely a klasszikus színésztől hatalmas termetet, dörgő hangot követel meg, ami a külső jelek logikus következményeként az előadás kongó,

rival, Márkus Emíliával, Törzs Jenővel, Csontos Gyulával, Jávor Pállal. 1927-től kezdődően Bajor Gizivel huszonkét éven át jó partnerek.²⁷ Nagyon fiatalon színházi sztár, az első négy évadban majdnem hetven szerepet játszik, közte pl. Tybalt-ot, Antoniót *A velencei kalmárban*, Hírnököt az *Antigonében*.²⁸ 1928 márciusában sajtóhír az is: nem jelent meg egy előadáson és nem tudta igazolni a távolmaradást.²⁹ Előbb csak egyhavi gázsiját vonja meg a színházi törvényszék, majd összeül a színház Nagy Adorján vezette „ötös

üres álpátoszába torkollik, és ami a Nemzeti Színháznál még a német iskola hagyománya volt. Éppúgy elítélte azonban azt a „francia iskolát”, amelynek hirdetője és megvalósítója a Nemzeti Színháznál elsősorban Ivánfi Jenő volt, aki Cocquelin-től, a híres francia színésztől átvett éneklő stílussal jóformán a mondanivalótól függetlenül, csak zenei hatásokra épített. Ő, Ódry maga, Pethes Imrével, Hevesi Sándorral és Paulay Erzsivel, annak az elvnek a hirdetője és megvalósítója volt, amely az emberi beszéd mindennapi természetességéből indul ki, de ezt stilizálja és emeli művészi hatásfokra, a legnemesebb patoszra. Ezen a ponton volt sok vitája – mint mondotta – az akkori Vígszínház uralkodó stílusát, a naturalista színpadi beszédet diadalra vivő Hegedűs Gyulával és társaival.” ASCHER Oszkár, „Ódry Árpád”, in *Nagy magyar színészek*, szerk. GYÁRFÁS Miklós és HONT Ferenc, (Budapest: Bibliotheca, 1957), 306.

²⁷ Bajor Gizi: „Egymást buzdítjuk, egymást doppingoljuk a színpadon, gondolkodásunk, humorunk egyforma, szóval össze vagyunk stimmelve!” Timár: „Amikor először játszottunk együtt, halálosan beleszerettem. És ez a szerelem azóta is tart”. DEMETER, *Köszönöm a...*, 131.

²⁸ DEMETER, *Köszönöm a...*, 25.

²⁹ Timár Józsefet azonnali hatállyal elbocsátották a Nemzeti Színházból. *Pesti Napló* 79, 91. sz. (1928): 14. Timár József színészt azonnali hatállyal elbocsátották a Nemzeti Színházból. *Esti Kurir* 6, 91. sz. (1928): 6.

bizottsága”, akik szerződészegésnek minősítik az esetet és azonnali állásvesztésre ítélik. Hevesi nem él a kegyelmezés jogával,³⁰ ám ösztől visszaszerződött, így Timár pályája lényegében töretlenül folytatódik. Huszonhét évesen játssza Fegyát *Az élő holttestben*³¹ és Lucifert *Az ember tragédiájában*. Luciferét minden kritika kiemeli, dicséri, bár egyöntetűen hiányolják belőle a démoniságot; intelligens, ironikus, hideg alakként írják le.³² Kortárs darabokban is játszik, pl. Her-

³⁰ „Timár József egyike volt a Nemzeti Színház legtalentumosabb fiatal tagjainak. (...) És mégis elbocsátottam. Most nem tehettem mást. (...) olyan súlyos mulasztást követett el, amilyenre eddig egyszer sem akadt példa a Nemzeti Színházban (...) a törvényszék állásvesztésre ítélte (...) nem állt módomban, hogy a színházi fegyelem veszélyeztetése nélkül állást foglalhassak Timár József mellett.” Hevesi Sándor nyilatkozata, *Pesti Napló* 79, 91. sz. (1928): 14.

³¹ „Sztanyiszlavszkijékat láttam, amikor Pesten voltak, ők megnézték velem az *Élő holttest* Fegyáját, bejöttek az öltözőmbe, s nem hitték, hogy az a fiatal színész, aki én voltam, azonos a színpadi Fegyával. Hány éves voltam? Huszonhét.” DEMETER, *Köszönöm a...*, 191.

³² „A tegnapi szezonnyitás igazi meglepetése és érdekessége Timár József Luciferje (...) Hideg, racionális szelem volt. Hűvös, ironikus, aki sok apró részletben új színeket is hozott (...) ha van valami, amit a bemutatkozás után kívánnánk tőle, az az, hogy alakításába itt-ott több démoniség kell.” G. J.: „Művészet”, *Uj nemzedék* 11, 198. sz. (1929): 9. „Timár Luciferje okos és értelmes, de hiányzik belőle a démoni elem” Ádám, Éva, Lucifer – Kapunyitás a Nemzeti Színházban. *Ujság* 5, 198. sz., (1929): 10. „Nekünk Timár József Luciferje tetszett legjobban; orgánuma érdekes, egyénisége rugalmas, e nagy skálájú alak teljes befogadására képes. Csupa intelligencia volt alakítása, beszéde csupa okos színezés (...) kissé elveszett a bonyolult feladat külsőségeiben és beszédtechnikai megoldásaiban, ami

czeg Ferenc szinte minden bemutatott darabjában kap szerepet, később Németh László főhőseinek megszemélyesítője.³³ Előbb Ottó, majd Biberach a *Bánk bán*-ban. 1936-os az előadás, amely pályájának legnagyobb sikere, ebben kettős főszerepet játszik: A *roninok kincse* japán kabuki-világot idéz meg, Kállay Miklós darabját Németh Antal rendezzi, Ránki György zenéjére Miloss Aurél koreografál, a tervező Jaschik Álmos.³⁴ Ebben az előadásban külön kiemelik a későbbi Linda, Somogyi Erzsébet alakítását is.³⁵ A színészi csúcs azonban a kritika szerint Orin az *Amerikai Elektrában*.³⁶ Ezután Oresztész, Próbakő, Edgár a *Lear*-ben.

1942 januárjától 1943 áprilisáig azért nem lép színpadra, mert egy nyaraláson történt szóváltás miatt nemzetgyalázással vádolják meg, csendőrségi ügy, bírósági eljárás folyik ellene, hevesen támadja a jobboldali sajtó.³⁷

aztán az alak belső hevének – mondjuk így: démoniségének – a rovására ment.” „Az ember tragédiája új betanulással a Nemzeti Színházban”, *Pesti Hírlap* 51, 198. sz. (1929): 15.

³³ Németh ír is Timárról: „Színész és író” in: NÉMETH László, *A felelősség szorításában I.* (Budapest: Püski Kiadó, 2001), 437–440.

³⁴ BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig, RAJNAI Edit, SOMORJAI Olga, szerk., *Színháztörténeti képek* (Budapest: Osiris Kiadó, 2005)

³⁵ DEMETER, *Köszönöm a...*, 42.

³⁶ „Hozzájuk méltó volt Timár Orinja, egyik legemlékezetesebb alakítása ennek a kiválóan tehetséges művésznek...” KÁRPÁTI Aurél, „Amerikai Elektra – A Nemzeti Színház vásárnapi O’Neill bemutatója”, *Pesti Napló* 88, 49. sz. (1937), 14. „Timár félszeg, szakállas alakja az utolsó részben olyan hallucináció, mint egy Dosztojevszkij-regény” Hevesi András idézi DEMETER, *Köszönöm a...*, 54.

³⁷ Pl. „Úgy hisszük azonban, Timár pezsgős állapotában árulta el, hogy a faj-magyar közönség világnézetére fittyet hány (...) A bálon szinte tüntetett az asztalnál ezzel az egyetlen zsidóval.” „Botrány a badacsonyi Anna bálon. Timár József súlyos esete”, *Magyarország* 23, 177. sz., (1942), 8. Vagy: „Vizsgálatot

„...Azt mondtam, hogy a fiamból zsidót nevelek, mert utálok ezt a tehetségtelen magyar középosztályt. Képzelted, hogy ez akkor milyen port vert fel” – idézi fel Timár egy levélben évekkel később az esetet.³⁸ Katonai szolgálatra vonult be 1942 őszén. Kollegái, barátai – Bajor Gizi vezette a mentőakciót – kegyelmi kérvényt írtak alá például Németh Lászlóval, Bajcsy-Zsilinszky Endrével, Herczeg Ferencsel, ennek hatására 1943 februárjában kormányzói kegyelemben részesült, megszűnt ellene az eljárás. A sajtóban a támadás-sorozat azonban nem szűnt meg. Mikor néhány hét múlva színpadra lépett, tüntetően nagy taps fogadta.³⁹ Gobbi Hilda így emlékszik: „azokban az egyre sűrűsödő időkben mindenkinek színt kellett valania. Jóskával hányszor barangoltunk végig előadás után a körúton, ha mást nem tudtunk tenni, odafirkáltuk a falakra: Vesszen Hitler!”⁴⁰ Nem tartozott a baloldali ellenállási mozgalomhoz, bár fellépett a Gobbi által szervezett szavalóestek némelyikén. 1944 november elején letartóztatták, ekkor, a nyilas főkapitányságon, fogságban találkozott Rajk Lászlóval, majd a Gestapóhoz vitték (itt pedig egy pillanatra Jávör Pállal), végül egy nyilas nyomozó segítségével decemberben megszökött a Margit körúti fegyházból.⁴¹

indított a Nemzeti Színház Timár József ellen nyaralási botránya miatt”, *Új Magyarország* 9, 178. sz., (1942), 8.

³⁸ DEMETER, *Köszönöm a...*, 85

³⁹ „Ez a kiváló művész, akit már olyan régen nem láttunk a Nemzeti Színház színpadán (és akit megjelenése pillanatában a főpróba közönsége zúgó, hosszú percekig tartó tapsal fogadott) férfiasan színezi nehéz szerepének legkisebb mondatát is.” BAKY Marica, „Szépanyám. Bemutató a Nemzeti Színházban”, *Az Ujság* 19, 95. sz., (1943)

⁴⁰ GOBBI, *Közben*, 69.

⁴¹ DEMETER, *Köszönöm a...*, 109–110. Az ostrom alatt Budán bujkált. Kisfia gennyes agyhártyagyulladásra kapott, és egyik fülére teljesen, másikkra majdnem teljesen megsüke-

A háború után marad a Nemzeti tagja, de kevesebbet játszik. Az első nagy szerep 1946 decemberében Antonius (Kleopátra: Bajor), ezt követi a *Tanner John* és az *Othello* címszerepe. Vendégként szerepel más színházakban is, a Vígszínházban pl. Versinyint játssza. De nemcsak klasszikus-drámai szerepei vannak, vígjátékban, zenés műfajban is szívesen föllép.⁴² Humoráról, színpadi tréfáiról csaknem az összes emlékező beszámol.

Az 1944 nyarán forgatott és 1946 őszén bemutatott Németh Antal rendezte Madách-filmben ő Madách,⁴³ ennek kapcsán a sajtó „fasiszta múltú” színészként emlegeti.⁴⁴

1950 elején a színházi törvényszék ítélete alapján felmondanak neki a Nemzetiben, távoznia kell a színházból, eltiltják a mestersége gyakorlásától is. Ez a „második Timár-ügy” nem sajtónyilvános, és egy minisztériumból származó levél utasítja a Nemzeti Színház igazgatóját, hogy ne is legyen az:

tült. 1945 elején Gobbi Hilda átadta nekik a lakását, pár hónapig ott laktak, mert Timárét bombatalálat érte.

⁴² Pl. Föllép az *Ipafai lakodalom* c. előadásban az Operettszínházban 1949-ben. DEMETER, *Köszönöm a...*, 135.

⁴³ Németh Antal, *Madách: Egy ember tragédiája*, 1944. Ez Németh egyetlen filmje. „A szereplők kiválasztása nem az akkori sztárok ranglistája alapján történt, hanem a portréhűség és a színészi alkat szerint. Madách maszkját legjobban Timár József arcberendezése idézte fel, színészi alkata is teljesen megfelelt, így ő lett a címszereplő. Ez a szerep őrzi a filmen élete végéig mellőzött Timár egyetlen nagy alakítását.” NÉMETH Antal, „Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában”, in NÉMETH Antal, *Új színházat!* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988), 467.

⁴⁴ „több fasiszta múltú színész is szerepel benne”, pl. Timár. Az 1946. szeptember 21-én megjelent *Képes Figyelő*ből idézi Koltai Tamás: *Az ember tragédiája színpadon* (Budapest: Kelenföld Kiadó, 1990), 157.

„A törvényszéki eljárást úgy kell folytatni, hogy egész emberi és politikai jellemtelensége kiderüljön. Kifejezett politikai indoklással történjék az elbocsátása. Igenis tartalmaznia kell az eljárásnak és az ítéletnek a Szózat ügyében elkövetett disznóságot is. Nincs okunk elhallgatni, hogy ő a Szózatot fasiszta módon szavalta, és ezzel elferdítette igazi lényegét. Az ítéletet a színház egész nyilvánosságával közölni kell, anélkül, hogy ezt a sajtó nyilvánosságára is hoznánk.”⁴⁵

A hivatalos indok szerint Timár tüntetést uszított szilveszterkor elmondott *Szózattal*.⁴⁶ Demeter Imre szerint egy színészbüfében 1949

⁴⁵ Idézi GOBBI, *Közben*, 72.

⁴⁶ Major Tamás így emlékszik: „botrányt csinált (...) úgy mondta el a *Himnusz*t, hogy megállt közben, és óriási tapsvihar tört ki, meg könnyezett és ehhez hasonlók. Timár ilyen volt. Ott hirtelen megneszelte – már be volt csípve –, hogy tud hatni, és elmondta, hogy »jöni fog, mert jöni kell, egy jobb kor...« – és nem tudta tovább folytatni, könnyekkel a szemében imádkozó mozdulatokat tett. Mire a nézők szétverték a színházat (...) én erről nem tudtam, csak Ruttkai Ottótól hallottam...” KOLTAI, *Major...* 85. Demeter szerint: „Tény, hogy amikor a sorhoz ért (...) s egy kicsit előrelépett – kitört a taps a nézőtérén.” DEMETER, *Köszönöm a...*, 139. „akkor volt, hogy a déli harangszót is betiltották (...) A felszólítás: »Hazádnak rendületlenül Légy híve ó magyar« – bizonyos szektás fülekben fasiszta jelszóként hatott.” GOBBI, *Közben*, 71. Egyikük sem volt a helyszínen. Az egyetlen emlékező, aki jelen volt a szavaltatnál, Timár felesége, szerinte Timár egyszerűen „jól mondta el” a Szózatot. In: GÁBOR, *Színész és...*, 40', hozzáférés: 2020.07. 23, <https://www.youtube.com/watch?v=PGqIToQyWGU>

őszén, a Rajk-per alatt elhangzott kirohanás lehetett az igazi indok:

„arról beszélgettek, hogy Rajkot már a spanyol polgárháború idején beépítették (...) egyszer csak berobbant a magánosan, messzebb ülő, addig észrevétlen Timár, s magából kikelve felugrott s a kollégákra kiáltott: »Mit beszéltek itt összevissza? Én a rendőrségen együtt voltam Rajkkal (...) láttam megkínozva, vérese verve – a beépítettek nem így néztek ki!« Dermedt csend; Timár visszaült és kért egy fröccsöt Hertitől. Senki se felelt; a társaság hirtelen széteszlott (...) Timár (...) ezzel alighanem eldöntötte legközelebbi két esztendejének ügyrendjét.”⁴⁷

A színházban összehívott törvényszék megszavazta az elbocsátást.⁴⁸ A vádpontok között az alkoholizmus is szerepelt.⁴⁹ Timár

⁴⁷ DEMETER, *Köszönöm a...*, 138.

⁴⁸ „Az ítélet meghozatalához például nem volt elég a kétségbeesett Maklárý vezette fegyelmi bizottság döntése. Ahhoz az én szavazatom, hozzájárulásom is kellett. És azon a társulati ülésen én is feltettem a kezem, helyeselve Timár elzavarását a pályáról. Nem változtat »bátor« döntésem semmit, hogy még százharminc kéz lendült a magasba, mutatva a teljes egységet, a Nemzeti Színház társulatának példás politikai éleslátását, amivel Timárt elküldtük, elküldtem »valamilyen üzembe«. Felejthetetlen volt, ahogy a színpadon kihirdették a fegyelmi határozatot. Felejthetetlen volt, pár órával később, ahogy ugyanezen a színpadon, a Jegor második felvonása végén Somlay odaszól Maklárýnak; fújd, trombitás... A közönség kővé meredt a tehetség rázúduló fergetegétől és csak dermedten bámulta a felvonásvégi függőnyt.” ZSOLT István, „Nincs vitánk! – Jegyzetek a Major-monológhoz”, *Képes* 7 2, 8. sz. (1987), 37.

⁴⁹ „Szemben áll velünk egy ember, aki már reggel kilenc órakor részeg (...) Harc folyik itt

munkakönyve szerint⁵⁰ a MÁVAG Mozdony- és Gépgyárban lett vasesztergályos átképzős, 1950. decemberétől 1951. február 3-ig pedig üzletszerző volt Böhm Gyula fényképésznél: azaz fényképész-ügynök. Járt a vidéki városokat, és a fényképek mellé állítólag verseket is szavalt a vevőknek.⁵¹ Majd egy hónapot betanított segéd munkásként dolgozott a Dunamenti Mélyépítő Vállalatnál.⁵² Az 1951-52-es évadban a miskolci színházhoz szerződhet (*Szabad szél, Palotaszálló*, Háy: *Az élet hídja* c. darabokban lép föl), az 1952-53-as, következő évadot pedig az Ifjúsági Színházban tölti (itt pl. Dobó Istvánt játszhatja), majd 1952 őszétől a Madách Színház tagja, ahol szovjet kurzusdarabok mellett klasszikus szerepeket is kap. 1954-ben Rank doktor Tolnay Klári Nórája mellett. A kritikák dicsérik Alceste, Mercutio, Versinyin, Otto Frank szerepében, a legnagyobb színészi teljesítménynek 1956 tavaszán *Az éjjeli menedékhely* Színészét tartják.⁵³ 1956-ban

ebben az országban, a békének és a háborúnak, a szocializmusnak és az imperializmusnak a harca. Timár József egész eddigi magatartásával világosan az ellenség táborába tartozik, tehát nincs okunk sajnálni. Mi pártunknak nagyon hálásak vagyunk azért, hogy a fegyelmi bíróság határozatán keresztül megtanított ébernek lenni, és megtanított gyűlölni az ellenséget, hogy leleplezzük.” A jegyzőkönyvből idéz MOLNÁR GÁL Péter, „Timár József koholt színházi pere”, *Népszabadság* 60, 56. sz. (2002), 10.

⁵⁰ GOBBI, *Közben*, 280.

⁵¹ DEMETER, *Köszönöm a...*, 151.

⁵² A portréfilmben megszólalnak Timár egykori alkalmi munkaadói is. GÁBOR, *Színész és...*, 45.30'

⁵³ „Az előadás legkiemelkedőbb alakítása Timár Józsefé. Játéka szívet szorító és ironikus, lelkes és fanyar, különös és ritka keveréke a jellemszíneknek. Timár a színész alakjában meghökkentő erővel fejezi ki a drámát és a szerepét is. Legnagyobb jelenetei: amikor eszébe jut az elfeledett vers, vagy a gyó-

lesz Érdemes Művész, 1957-ben kap Kosuth-díjat. Bár Major már 1955-től kéri a minisztériumot,⁵⁴ végül 1959-ben szerződötti visza Timárt a Nemzeti Színház, ahol az utolsó szerepe lesz Miller ügynöke, Willy Loman. A szerepet betegen játssza, tüdőrákos. Októbertől májusig az állapota látványosan romlik, májusban a kórházból már csak az előadásokra jár ki. A következő évadban már nem lép színpadra.⁵⁵

A Marton Endre rendezte előadás nézői az életrajzból, színházi múltból részleteket, töredékeket ismerhettek. Timár, aki a Nemzeti régi nagyok által felfedezett fiatal sztárja, vezető színésze volt, 1950-ben politikai okokból eltűnt néhány évre, és amikor ismét a Nemzeti színpadára állt, már halálos beteg volt: valamit tett vele, az egykori lángoló fiatal hőssel⁵⁶ a kor, a rendszer.

Tévéfelvétel

Színész és szerep összefonódó emlékezetében valószínűleg nagy szerepe van a gyorsaságnak is: a mindenki által előre tudott, tehát hosszan várt halálhír hirtelen bekövetkezte után rögtön úgy jelent meg a médiában Timár, mint az ügynök. Ügynökként búcsúztatták a nekrológok,⁵⁷ sírjánál a gyász-

gyulás ábrándja – ezt a szerepalkotást színháztörténetünk mesterművei közé sorolják. Új színésznemzedékek tanulhatják belőle, milyen a tiszta szerepfelfogás, a bonyolult egyszerű kifejezése.” GYÁRFÁS Miklós, *„Éjjeli menedékhely – Gorkij-dráma a Madách Színházban”, Népszabadság* 14, 111. sz., (1956), 4.

⁵⁴ MOLNÁR GÁL „Timár József...”, 10.

⁵⁵ 1960. október 3-án, 58 évesen hal meg.

⁵⁶ A műsorban Timár szerepeit fölelevenítve úgy találják, legfőképpen a hősszerepekben tűnt ki. GÁBOR, *Színész és...*, 1:01:01’

⁵⁷ „Gazdátlanul maradt a vállat húzó két hatalmas bőrrönd: Willy Loman nem érkezik meg többé. Willy Loman nem utazik többé. Willy Loman nem hal meg többé. A színész halt meg, aki eggyé vált az ügynökkel; a színész,

beszéd,⁵⁸ és halála után alig két héttel közvetítette a televízió *Az ügynök halála* előadást, ami különleges esemény volt a magyar televíziózás történetében; első alkalom.

A tévéfelvétel az előadásról 1960 tavaszán készült, nem titkolt célja az volt, hogy megőrizze Timárnak, a színésznek az alakját és alakítását az utókor számára.⁵⁹ A pillanat, amelyben a felvételt készítették, a tévétechnika szempontjából a legelső, az egyéni élet szempontjából az utolsó lehetséges pillanat volt. Újdonságnak számított a telerecord: színházi előadásokat addig is sokszor közvetített a televízió, de *Az ügynök halála* volt az

aki – mondjuk ki most, a gyász fekete órájában, ha eddig nem tettük! – napjaink legnagyobb színésze volt.” D. L. *Film, Színház, Műzsika* 4, 41. sz. (1960), 14.

⁵⁸ „Alázatot, a pálya szeretetét, a közönség megbecsülését hagyta reánk örökségül Timár József, a kultúra, az emberség ügynöke. És így élete értelme akkor is megmarad, amikor már nem lesz közönség, mely látta volna őt, mert a magyar színművészet fejlődésében Timár József munkássága, tehetsége és embersége mindig jelenvaló lesz.” MAJOR Tamás, *„Timár József”, Kortárs* 4, 12. sz., (1960), 849.

⁵⁹ „...óriási drukkk volt a TR üzembeállítás kapcsán, azért, hogy a Telerecorder a színházi felvételekre üzemeljen. A szakma már tudta a hírt Timár József halálos betegségéről...” DUNAVÖLGYI Péter, „Lehet, hogy Timár József utolsó színpadi alakítása még 60 évig dobozba zárva marad?”, <https://dunavolgyipeter.hu>, hozzáférés: 2020.07.27.

https://dunavolgyipeter.hu/televizio_tortenet/esemenyek_emlekek_dokumentumok_a_hazai_televiziozas_tortenetebol/lehet_hogy_timar_jozsef_utolso_szinpadialakitasa_meg_60_evig_dobozba_zarva_marad

„...valóságos versenyfutás volt az elmúlással: megörökíteni mindenáron ezt az alakítást (...) a kérdést: mi marad meg a színészből (s itt mindig csak a színpadi színészre gondoltunk) az elmúlás után – most a technika már megoldotta.” DEMETER, *Köszönöm a...*, 194.

első előadás, amelyet rögzítettek. Ráadásul nem is egy este alatt: a film 20 percenként kifutott, utána tekercselni kellett, majd újra-fűzni, és csak utána felvenni megint, így a végleges felvétel több előadásból való: Zsurzs Éva (ő vezette a közvetítést) emlékei szerint, előbb felvették tehát az első, a harmadik, az ötödik húszpercet, utána egy másik alkalommal a közbülsőket, és még pótfelvételeket is készítettek.⁶⁰ Valószínűleg három este fölvétele látható a végleges előadásfelvételen.⁶¹ Bár utólag sokat dolgoztak a különbségek kiküszöbölésén, a film azóta digitális restauráláson is átesett,⁶² képi- és a hang szempontjából ma is könnyen észrevehető, hol történik a felvételen időbeli ugrás: pl. Timár az ügynök és a Nő jeleneténél ingben indul el Máthé Erzsébet felé – akivel a közös jelenet a színpad jobb szélén, vagy oldalt játszódik, más kameraállást is követel – de már zakóban van a jelenet alatt, majd megint ingben a következő jelenetnél.⁶³

Timár halála után tizenhárom nappal, 1960. október 16-án 19 órakor vetítette az előadást először a televízió. Az első alkalom volt, hogy múltbeli színházi előadást láthattak a nézők szerte az országban, olyat, amelynek főszereplője az adás pillanatában már nem élt.⁶⁴ Így még inkább összekapcsolódott az előadás híre a halál hírével:

⁶⁰ ZSURZS Éva „Párbeszéd”, *Film Színház Muzsika* 26, 12. sz. (1982), 21.

⁶¹ SEBES Erzsébet, „15 év 16535 tételben”, *Hétféli hírek* 16, 47. sz., (1972), 4.

⁶² DUNAVÖLGYI, „Lehet, hogy...”

⁶³ „Timár akkor már nagyon beteg volt, így történhetett, hogy az egyik percben elkezdte monológját télikabátban, aztán ingujjban folytatta – a másik előadáson ugyanis ellepte a meleg.” – emlékszik vissza Zsurzs Éva. ZSURZS, „Párbeszéd”, 21.

⁶⁴ 1962. július 18-án vetítette még az MTV, 1994. december 18-án és 1995. február 12-én a Duna Televízió. Hozzáférés: 2020. 07. 17., http://mixed.doubles.tripod.com/theatre/az_ugynok_halala.htm

„...vasárnap óta talán százezerrel több új néző érzi a veszteséget. Azokra gondolok elsősorban, akik halála után néhány nappal találkoztak vele először. Különös, csodálatos szellemidézés!”⁶⁵

Már 1967-ben, hét évvel Timár halála után így írnak róla:

„A magyar színpad története egyik kiváló alakjának és Arthur Miller *Az ügynök halála* című drámája Willy Lohmanjának a neve ma már úgyszólván egymást feltételező fogalmakká váltak. Willy Lohman Timár Józsefet juttatja eszünkbe és Timár József nevének említésekor, úgy véljük, sokak előtt a két hatalmas aktatáska súlya alatt görnyedő Lohman képe jelenik meg először.”⁶⁶

A Timár-ügynök azonosítás, az ügynök-szerep ennyire hangsúlyos kiemelése által a színész régebbi nagy szerepei lassanként homályba vesznek. Major nekrológja, noha az azonosítás gesztusát ő is megtette, még beszél más szerepekről. Demeter Timárról írt könyve címét a *Nórából* választja, emlékeztetését a Mercutio-alakítással zárja. Gobbi Hilda megpróbálja a tévénézőknek átadni, mitől volt olyan jó Timár *A roninok kincseiben*. Ám ahogy telnek az évek, fogynak a kortársak, az egykori nézők, egyre inkább kizárólagosan az ügynök okán, azaz egyetlen szerepe miatt esik szó Timárról. Timár neve ma nem úgy ismert, mint pl. Somlay Artur vagy Bajor Gizié, akiknek szerepei elhalványodtak a közösség emlékezetében, ám sok szerepet játszó színészszemélyük, vagyis: (a saját) nevük benne maradt a köztudatban. (Timár nevét nem viseli pl. utca vagy intézmény – pedig a megemlékezésnek ezen formái tulajdonképpen elképzelhetőek volnának az ő esetében is.) Egy alakítása viszont emlékezetes ma-

⁶⁵ (Lelkes): „Timár József emlékére”, *Film Színház Muzsika* 4, 43. sz., (1960), 37.

⁶⁶ J. Gy., „A színész és az ügynök”, *Népszabadság* 25, 297. sz., (1967), 11.

radt, és mivel az a színházi hagyomány, amely a tökéletes azonosulást tűzi ki célul és eszményképpen, ma is igen erős, az ügynök-legenda alapja pedig pont ez az azonosság, tulajdonképpen szakmájának egyik legjobb-jaként emlékszik Timárra a közösség.

Játék, rendezés

Mindeddig úgy volt szó az ügynökszerepről, mint a pálya egy pillanatáról, a történelmi idő egyetlen pontjáról, még akkor is, ha 1959 őszétől 1960 tavaszáig próbálta, illetve játszotta Timár a szerepet, és ez idő alatt a betegség egyre jobban meglátszódtott rajta.

Most ezzel ellenkezőleg, nem egy időpillanatként tekintem az előadást, amelyben elég Timár Józsefnek feltűnnie ügynökként és azonnal hatnia, hanem 165 perces színházi előadásnak, amelyben egy színész dolgozik.

Miller monodrámának szánta a darabot, és noha végül másképp döntött, a főszereplő így is szinte végig színpadon van, belső, zárt magányában. Willy Loman rengeteget beszél. A beszéd segítségével adta el magát világéletében. Egyedül, magában is beszél, élőkhez és holtakhoz, képzeletben és valóságban, akkor is beszél, amikor nyilvánvaló, hogy nem figyelnek rá. Willy szövegéhez, szövegeléséhez ki-ki másképp viszonyul, ám mindenki számára világos: eljárt fölötte az idő, és ő sem igen tud már másokhoz kapcsolódni. A Willyt játszó színésznek tehát sokszoros magányban, monológ- vagy monodráma-technikában kell gondolkodnia. A darab dramaturgiai-szcenikai újítása az, hogy egyszerre viszi színre a jelent és a múltat, ugyanazon a színpadon a különböző terek különböző időket jelölnek. Aki a helyszínek közt járkal, az az időben utazik Miller színpadán.

Az egész tér (darab szerint) így Willy fejének a belseje: képzeletbeli tér, ahol egymásba játszhat fikció és valóság: pl. Willy sokszor még saját víziója, emlékjelenete hatása alatt áll, mikor környezete már a jelenből néz rá furcsálkodva. A Marton rendezte előadásban a fényváltások élesek, merészek, az emlék-

betéteknél átvezető zene szól. A rendezés alighanem szándékosan épít a színészi játéknyelv és a játéktér közti állandó feszültségre. A tér tele van jelszerű, funkciókat jelölő teátrális elemekkel, a ház szobái aprócskák, a bőröndök hatalmasak. Múlt és jövő, otthon és szállodai szoba vagy iroda közt azonban a lehető leghétköznapi módon járkal ide-oda Timár-ügynök. A két színházi stílus: a kellékek-kulisszák hangsúlyosan túlzó, teátrális-csinált mivolta a filmes szösmötöléssel, naturalista vagy mikrorealista színészi játékkal együtt – egyedülállóan érdekes, ritka hatást hoz létre.

A Miller-darabnak 1958-ban föltehetően megörült a nyugati, mégis ideológiába illeszkedő darabokat évek óta hiányoló magyarországi színházi dramaturgia⁶⁷ – erre enged következtetni a bemutatót követő, osztatlanul lelkes kritikai visszhang, mely mindenkit dicsér, de elsősorban és legjobban mégis a szerzőt.⁶⁸ Willy tragédiája az, hogy (a szerzővel ellentétben) nem tud ellenállni a

⁶⁷ Vö. „Cyránó” [Szakáts Miklós] jelentése a műsorpoltikai problémákról a színházi területen a Belügyminisztérium II/5-e alosztály számára – 1958. január, in IMRE Zoltán, RING Orsolya, szerk., *Szigorúan bizalmas – Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez* (Budapest: Ráció Kiadó, 2010), 39–42.

⁶⁸ „Drámaíró szól a színpadról, igazi művészet melegíti a lelket s a közönség megrendülve távozik. Ez a megrendülés azonban tiszta öröm forrása: mi ismerjük az élet, a siker »titkát«, immár tizenöt esztendeje eszerint élünk! És tiszteljük Millert, aki, ha nem is tudja kimondani azt, amit mi tudunk – nemet tud mondani arra a világra és életre, amely ott zajlik a felhőkarcolók nyomasztó árnyékában.” – írja például a *Film Színház Muzsika* kritikusa, aki szerint Miller azért jó szerző, mert „ítélkezik” és mert „semmit sem titkol”. LENKEI Lajos, „Az ügynök halála – Arthur Miller drámája a Nemzeti Színházban” *Film Színház Muzsika* 3, 48. sz. (1959), 5–7.

kapitalizmus embertelen erejének – a hivatalos olvasat szerint. Marton Endre színpadán azonban egyetlen olyan rendezői állítás sincs, amely a kapitalista Amerikát hangsúlyozná, vagy a kapitalizmus által meggyötört kisembert; a Nemzeti előadása az élet (mind-egy, milyen rendszer: a kor) által tönkretett nagy, vagy nagyobbra hivatott formátumot mutatja be; individuális a tragédia, egyetlen emberé, a családi múlt saját, személyes titkai válnak szimbolikussá, bírhatatlanná. Erre a nagyságigényre a legjobb példa, hogy Willy halála után Mozart *Requiem*-je hallható, a jelenet – a sok apró, modern, sziszüphoszi játék után: monumentális-tragikus. Jelentős az előadás a Nemzetiben, mert

„ez az előadás indította az élet lehetetlenségéről szóló évtizedeken át tartó narrációt (...) A nem feltett kérdések, a nem átbeszélt témák izgalmasan jelzik az ötvenes évek végének magyarországi nagy nemzeti és országos elhallgatásait. (...) a méretes bőrönd és a titkok a színpadon kontaminált helyzetben értelmezhető. (...) a titkok terhek, halálosak, ha nem lehet beszélni róluk, akkor vállalni kell a halált.”⁶⁹

Willy Loman (Timár), noha végigbeszél egy előadást, éppen csak arról nem beszél, azt nem tudja megosztani, kimondani, feldolgozni, ami aztán halálba viszi, a beszédfolyam pedig pontosan rögzít egy mentális állapotot, a depresszióét. A Timár-monográfia visszatérő fordulata, hogy mi mindenről nem beszél Timár.⁷⁰ Demeter úgy tesz, mintha alkati

⁶⁹ JÁKFALVI, „Az ügynök...”

⁷⁰ DEMETER, *Köszönöm a...*, „Az ügryről sem Timár, sem ők nem beszéltek.” 148. „nem volt Timárban semmiféle indulat azokkal szemben, akik enyhén szólva, nem éppen szívélyesen viselkedtek vele a nehéz években (...) kolléga előadás után odalépett Timárhoz, s azt mondta: »Szeretném, ha megértenél, én...«. Nem folytathatta, mert Timár szelíd

sajátosságról volna szó. Ám a botrányok – az Anna-bálon a szóváltás, vagy Hárta színházi büféjében Rajk védelme – ennek ellentmondanak mégis: ezek szerint Timár egyáltalán nem mindig hallgatott, és ebből többször valóban baja is származott. Marton rendezése nem ejt szót a korról vagy politikáról, főszereplőnek azonban Timárt választja, akiről tíz évvel korábban ugyanezen a nagyszínpadon kollégái jelentették ki, hogy ellenség. A színházi közösség, a szakma tudja ezt, és hallgat róla.

Az előadás 165 percéből 120-at a színpadon tölt Timár, és ezt az időt csaknem végigbeszéli. 120 percen át lekötni egy nézőtér figyelmét mindenféleképpen munka. Még ha a főszereplő halálos betegsége jó reklámja is lehet egy előadásnak, önmagában semmiféle bulvárhír nem képes a figyelmet 120 percig fenntartani. Timár alakítása 2020-ból, az 1959-es felvételt nézve nem látványos, nem eszközeiben vagy sokféleségében bravúros, hanem abbéli változatosságában, hogy egy ember folyamatos-fokozódó, rendíthetetlen monomániáját, pihenő nélküli, intenzív reflektáltságát (másról-beszélését) két óra hosszan mutatja meg. Ha Timár jelenlétének erős hatása volt, az nem abban állhatott, hogy tudták róla: beteg, hanem abban, hogy ez alatt a 120 perc alatt betegsége nem látszott rajta, hogy az információ a nézőtér titkos-bennfentes többlet-tudása maradt. A színpadi hősnek a sikerhez – ez színházi közhely – le kell győznie az adóalany betegségét.⁷¹ A színpadon kívüli betegség életveszély-

határozottsággal közbeszólt: »Én megértelek, és tudom, miről akarsz beszélni. Felejtünk el.«” 162. „A betegségről ő se beszélt, más se.” 194. Marton Endrének *Az ügynök halála* után: „Köszönöm, hogy visszaadtad a hitemet ezzel a szereppel. Ne szólj senkinek, én meghalok. Nagyon hamar.” 196. „*Az ügynök halála* utolsó előadása óta színházról egy szót sem ejtett ki otthon” 197. stb.

⁷¹ „A színész életének tengelye a színpad, és amint a színpadra lép, a magánélet teljesen

lyének kontextusa nélkül talán valóban nem értelmezhető Timár színpadi ügynök-játéka, ám az is evidens, hogy a színpadi játéknak újra és újra felül kell kerekednie a betegség tudatán, el kell terelnie a figyelmet róla (ha másért nem, azért, hogy újra és újra a nézők eszébe jutva hathasson), a színésznek uralnia kell testét és koncentrációját.⁷²

Bár Timaré a tragikus főszerep és ő az a szereposztásból, aki huszonéves korától a „régi Nemzeti” tagja volt, egy előző színházi korszak sztárja, játéka meglepően, váratlanul sallangmentes. Mai fülnek olykor kicsit régies a dikció, hallatszik rajta az egyéniség modora, de a partnerekkel összevetve kiugró a különbség: Timár egyszerűen, tisztán, belülről fűtötten és indulatosan, de szenvedés és hamis pátosz (sokszor mindenféle pátosz) nélkül beszél. Így a történet szerint a világba nem illő, abból kiöregedett ügynök a Nemzeti színpadán az első perctől korszerűbb,

lehullik róla. Timár József az adóalany és polgár nyomban megszűnik, amint a rivaldafény kigyullad, s már csak japán herceg van vagy vidéki körorvos.” „Színház és színész a változó világban – interjú Somló Istvánnal és Timár Józseffel” *Pesti Napló* 89, 175. sz. (1938), 14.

⁷² Talán a legközismertebb színészképzőgyorstalpaló-példa, amely a színészi játék technikájára univerzálisan világít rá, az unalom-játszás példája, miszerint az unatkozó embert kell a legszívesebben, legszórakoztatóbban, legeseménydúsabban játszani. Így lehet elérni, hogy a játék az unalmat fejezze ki, ám mint jelenet ne váljon unalmassá. – A példa lényege, hogy egy jelenséget sohasem önmagával érdemes megmutatni a színészetben, hanem sokszor éppen az ellenkezőjével. Ennek a mintájára azonnal érthető, hogy színészként a halálról nagy életigenléssel érdemes fogalmazni. Az életigenlésről való színészi-rendezői állítás Timár esetében mikorealista játéknyszerű gesztusokat működtet monumentális mennyiségben és minőségben.

„maibb”, azonosulásra késztetőbb lesz, mint a körülötte lévő világ szereplői. Timár mozgása, gesztusai szinte filmesen finomak, mikorealisták – nagyszínpadon ma óriási bátorság, karizma kell ahhoz, hogy valaki így merjen játszani.

Nagyon kevés kapcsolata van a partnerekkel, nagyon kevés drámai helyzetet alakít ki a rendezés. Ahol elméletben, darab szerint jó volna, ott sem találkoznak ezen a színpadon a szereplők.⁷³ Az alakítás ereje biztosan nem egy-két csúcspontban összpontosul, hanem épp ebben a tragikus egymás mellett létezésben, a folyamatos, folytonos, zaklatott önszuggeszció állapotaiban; nem az az érdekes benne, hogy milyen cselekvéseket hajt végre Timár, mert semmi különös: ül, áll, iszik, sóhajt, ballag... általában leginkább semmit sem csinál, csak ott van, piszmoz és megállás nélkül mondja, elbeszéli az ügynököt.

Arról, hogy mennyiben volt tudatos színészi-alkotói döntés és cél mindez, mennyiben rendezői szándék, Demeter monográfiája így számol be:

„A próbák szünetében azt fejtegette Martonnak, hogy a saját életét játssza most el ebben a szerepben: ő maga Willy Loman, mert ő is álomvilággal ügynökölt egész életében. (...) Az álmok, egy egész álomvilág – ezt árultam magam is, ez volt az én mesterségem. Én vagyok Willy Loman (...) Így ment egymás mellett (...) szerep és színész. S néhány nappal a premier előtt egyszerre csak egy alakká lett a kettő; pontosabban: Timár túlságosan is azonosult a szereppel, nagyon is önmagát játszotta (...) Vissza kellett vezetni nem önmaga, hanem a megtalált szerep felé (...) a főpróbákra már megtalálta a szerepet, azzal a furcsán hangzó, de természetes kettősséggel, ahogy azonosult vele és

⁷³ Igaz, a színpadi partnerkapcsolatokat azért is nehéz követni, mert a kamera hangsúlyosan végig Timárra koncentrált.

egy kicsit távol is tartotta önnön emberi alkatától.”⁷⁴

Hogy mit takar a „túlságosan is azonosult” kifejezés, milyen lehetett az önmagát játszó Timár néhány nappal a bemutató előtt (amikor még közönsége sem volt) a ránk maradt tévéfelvételhez hasonlítva, és honnan olyan biztos abban Demeter, hogy Timár mikor „találta meg” a szerepet, ma már kideríthetetlen. Nem tekinthető különösebben szokatlannak, vagyis önmagában semmit sem jelent, hogy egy színész a próbák alatt a szerep és a saját sorsa között hasonlóságot érzékel. Az azonban, hogy Timár rájött: saját mesteriségét, színészmivoltát kell feldolgoznia, tematizálnia az ügynök szerepében, nem csupán általános érzelmi-lélektani kérdés lehet, hanem esztétikai állítás, konkrét színészi-alkotói gondolat, amiből kibontható, továbbgondolható egy alakításív egésze. Főként, ha az eredménye is látható: például, ha másként játszik ezután, ebben a szerepben, mint eddig.⁷⁵ Timár szerint az álmvilágban élő, saját nagyságát állandóan bizonygató, az élet praktikus dolgaiban esetlen, magánéletében esendő ügynök olyan, mint egy színész. Ezt közli a rendezőjével. Majd eljátssza ezt a szerepet teátrális nagyjelenetek, kiemelkedően bravúros színészi pillanatok, nagy gesztusok nélkül, végigmondja Willy Lomant, mélyen elmerülve saját külön fantáziavilágában, semmivel nem törődve, a többiek csak néznek utána tehetetlenül, éppúgy, mint a nézők.

A kritikák azonnal emlékezetesnek könyvelik el az alakítást,⁷⁶ egyöntetűen „felsőfokban (...), feszes vigyázzállásban”⁷⁷ írnak

⁷⁴ DEMETER, *Köszönöm a...*, 183.

⁷⁵ Más színpadi felvétel nem maradt róla, tehát az összehasonlítást legfőljebb filmes szereppel lehetne megtenni. De pl. Molnár Gál Péter lát különbséget.

⁷⁶ LENKEI, „Az ügynök...”

⁷⁷ DEMETER, *Köszönöm a...*, 185.

róla.⁷⁸ Az előadás nézői, ha októberben nem is, májusban már biztosan tudták a színésztől, hogy beteg, hiszen látványosan lefoggyott, és az élettől való búcsúzás gesztusát kétségkívül beleolvasták az előadásba. „Minden előadás külön dráma volt”⁷⁹ – emlékszik vissza 1960 tavaszára Demeter: az előadások alatt Timár felesége és fia váltva álltak a takarásban, minden pillanatban attól féltek, összeesik; a lázát már nem tudták csillapítani a gyógyszerek; a kórházból már csak az előadásokra járt ki. A közelgő halál ténye meghatározta, átformálta az előadást, anélkül természetesen, hogy nyílt beszéd tárgya lett volna: így még élesebb határt húzott Timár és mindenki más közé.

A személy, akire emlékeznek, ritkán uralja a róla szóló emlékező diskurzust, ritkán szabhatja meg előre az emlékezés jellegét, módját. Monográfiája fölédéz egy régebbi beszélgetést: „Molière-t nem a darabjaiért irigylem, nem is a szerepekért, melyeket írt. Hanem a haláláért, barátom, színházban, színpadon, szerepben lett rosszul, másnap meghalt – és azóta is halhatatlan: a színpadon

⁷⁸ Pl: „A címszereplő Timár József Willy Loman álmok kódéből szakadékba zuhanó életének minden fordulatát eljátssza. Hány arcát mutatja az előadás?! Fiaival tréfálkozó, elégedett apa, alázatos fivér, nyers modorú barát, fölényes szerető, anekdotázó férj, kétségbeesett munkanélküli, szeszélyes, goromba családfő, gyűlölet és szeretet áramában megmerülő, esendő és szenvedő ember” DERSI Tamás, „Az ügynök halála – Bemutató a Nemzeti Színházban”, *Esti Hírlap* 4, 278. sz. (1959), 2. „Alakításának roppant ereje és csodálatos ökonómiája színháztörténeti jelentőségű. Az első képben szinte csak a gesztusai játszottak. Egy intése, ujjainak rezdülése hangulatot teremtett, sorsfordulatról beszél, az életére törő végzet süvöltését érzékelteti.” BAJOR NAGY Ernő, „Az ügynök halála”, *Hétfői Hírek* 3, 47. sz., (1959), 4.

⁷⁹ DEMETER, *Köszönöm a...*, 194.

él.⁸⁰ – Timár minden jel szerint a próbák kezdetétől tudta, hogy az ügynök az utolsó szerepe. Az emlékezők szerint ragaszkodott ahhoz, hogy az évadot végigjátssza, örült a sikernek, nyáron azonban már nem is említette a színházat, a magánéletre koncentrált. Tudatosnak tűnik a folyamat, ahogy színészként egy szerep segítségével készül a halálra, praktikusán lezárja munkaügyeit, és ezáltal – mivel egyre betegbb, egyre kevesebb dolog fölött lehet hatalma – legalább a róla való emlékezés kereteit mégis csak maga szabja meg. Síremléke a Farkasréti temetőben: az ügynök bőrröndje, kőből kifaragva. Gobbi Hilda, amikor berendezte a színész-múzeumot, és Timár József életének kellékei között válogatott, Willy Loman ikonikus táskája és zakója mellé⁸¹ egy fröccsöspoharat és a Nemzeti Színház 1950-es felmondólevelét helyezte el, mert a legfontosabb szerep mellett „a fröccsök korszakának és a megaláztatás korszakának”⁸² kívánt emléket állítani. Major Tamás erre válaszul pedig a korra hivatkozott, melynek a hasonló megaláztatások természetes tartozékai voltak: „Ki kellett tenni Timárt, nem volt vicc. (...) Tudom, hogy Gobbi mutogatja a felmondólevelet, hát igen, ilyen felmondólevél volt, mert a végén nem lehetett már nem felmondani.”⁸³

Noha Miller darabjának hőse egy „salesman”, egy fecsegő kereskedő, véletlenül sem „agent”, azaz hallgatag titkosügynök, a magyarországi ősbemutatónak, a Timár személye körüli diskurzusnak egyaránt olyan erős meghatározói a titok, az elhallgatás, az államhatalom, hogy ezek a jelentéstartalmak visszasugároznak a darab címére is, a magyar „ügynök halála” szókapcsolat az állam-szocializmus emlékezetével is megterhelődik.

⁸⁰ DEMETER, *Köszönöm a...*, 157.

⁸¹ És Keleti Éva „hatalmasra nagyított fotója” mellé. GÁCH Marianne, „Amíg emlékezünk rá, addig él. Tárlatvezető: Gobbi Hilda”, *Fim Színház Muzsika* 18, 20. sz., (1974), 18.

⁸² GOBBI, *Közben*, 280.

⁸³ KOLTAI, *Major...*, 86.

Bibliográfia

- ASCHER Oszkár. „Ódry Árpád”. In *Nagy magyar színészek*, szerkesztette GYÁRFÁS Miklós és HONT Ferenc. Budapest: Bibliotheca, 1957., 306.
- ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet*, fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz, 2018.
- BAJOR NAGY Ernő. „Az ügynök halála”. *Hétfői Hírek* 3, 47. sz., (1959), 4.
- BAKCSAI Sándor. „Életem felét a színházban töltöttem. Beszélgetés Keleti Éva fotóművésszel.” *Fotóművészet* 48, 3-4.sz. (2005), Hozzáférés: 2020.07.27., http://www.fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200534/eitem_felet_a_szinhazban_toltottem?PHPSESSID=d58de39650f43d1d4f7cd9d19ba4a740
- BAKY Marica. „Szépanyám. Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Az Ujság* 19, 95. sz., (1943): 5.
- BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig, RAJNAI Edit, SOMORJAI Olga, szerk., *Színháztörténeti képek könyv*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.
- DALIA László. „Az ügynök útra kelt”. *168 óra* 21, 39. sz., (2009): 41.
- DEMETER Imre. *Köszönöm a tüzet... Timár József élete*. Budapest: Gondolat, 1971.
- DERSI Tamás. „Az ügynök halála – Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Esti Hírlap* 4, 278. sz. (1959), 2.
- DUNAVÖLGYI Péter. „Lehet, hogy Timár József utolsó színpadi alakítása még 60 évig dobozba zárva marad?”. Hozzáférés: 2020.07.27. <https://dunavolgyipeter.hu> https://dunavolgyipeter.hu/televizio_torte_net/esemenyek_emlekek_dokumentumok_a_hazai_televiziozas_tortenetebol/lehet_hogy_timar_jozsef_utolso_szinpad_i_alakitasa_meg_60_evig_dobozba_zarva_marad
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította: KISS Gabriella, Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

- G. J. „Művészet”, *Uj nemzedék* 11, 198. sz. (1929): 9
- GÁBOR Pál. *Színész és változó világ: Timár József*, 1980. Hozzáférés: 2020.07.27., <https://www.youtube.com/watch?v=PGqlToQywGU>
- GÁCH Marianne. „Amíg emlékezünk rá, addig él. Tárlatvezető: Gobbi Hilda”, *Fim Színház Muzsika* 18, 20. sz., (1974), 18.
- GOBBI Hilda. *Közben*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1984.
- GYÁRFÁS Miklós. „Éjjeli menedékhely – Gorkij-dráma a Madách Színházban”. *Népszabadság* 14, 111. sz., (1956), 4.
- IMRE Zoltán, RING Orsolya, szerk., *Szigorúan bizalmas – Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*. Budapest: Ráció Kiadó, 2010.
- J. GY. „A színész és az ügynök”. *Népszabadság* 25, 297. sz., (1967), 11.
- JÁKFALVI Magdolna. „Marton Endre: Az ügynök halála, 1959”, *Philther. A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*. Hozzáférés: 2020.07.27., <http://theatron.hu/philther/az-ugynok-halala/>
- KÁRPÁTI Aurél. „Amerikai Elektra – A Nemzeti Színház vasárnapi O’Neil bemutatója”. *Pesti Napló* 88, 49. sz. (1937), 14.
- KOCH Lajos. *Timár József (adattár)*. Budapest: Színháztörténeti füzetek, 40. Színháztudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1961.
- KOLTAI Tamás. *Major Tamás – A Mester monológja*. Budapest: Ifjúsági lap- és könyvkiadó, 1986.
- KOLTAI Tamás. *Az ember tragédiája színpadon*. Budapest: Kelenföld Kiadó, 1990.
- KÖVECSES Zoltán. *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest: Typotex Kiadó, 2005.
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*, Chicago-London: University of Chicago Press, 1980., 97–115.
- LEHMANN, Hans-Thies. *A posztdramatikus színház*. Budapest: Balassi, 2009.
- (LELKES). „Timár József emlékére”. *Film Színház Muzsika* 4, 43. sz., (1960), 37.
- LENKEI Lajos. „Az ügynök halála – Arthur Miller drámája a Nemzeti Színházban”. *Film Színház Muzsika* 3, 48. sz. (1959), 5–7.
- MAJOR Tamás. „Tímár József”. *Kortárs* 4, 12. sz., (1960), 849.
- MILLER, Arthur. *The Death of a Salesman – Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*. New York: Penguin Books, 1998.
- MOLNÁR GÁL Péter, „Timár József koholt színházi pere”. *Népszabadság* 60, 56. sz. (2002), 10.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Keleti Éváról”. *Népszava* 138, 200. sz. (2011), 13.
- [N. N.]. „Timár Józsefet azonnali hatállyal elbocsátották a Nemzeti Színházból”. *Pesti Napló* 79, 91. sz. (1928): 14.
- [N. N.]. „Timár József színészt azonnali hatállyal elbocsátották a Nemzeti Színházból”. *Esti Kurir* 6, 91. sz. (1928): 6.
- [N. N.]. „Ádám, Éva, Lucifer – Kapunyitás a Nemzeti Színházban”. *Ujság* 5, 198. sz., (1929): 10.
- [N. N.]. „Az ember tragédiája új betanulással a Nemzeti Színházban”, *Pesti Hírlap* 51, 198. sz. (1929): 15.
- [N. N.]. „Botrány a badacsonyi Anna bálon. Timár József súlyos esete”. *Magyarság* 23, 177. sz., (1942), 8.
- [N. N.]. „Vizsgálatot indított a Nemzeti Színház Timár József ellen nyaralási botránya miatt”. *Új Magyarság* 9, 178. sz., (1942), 8.
- [N. N.]. „Keleti Éva négy fotója”, *Mai Manó ház blog*, 2012. 05. 31. Hozzáférés: 2020.07.27., https://maimanohaz.blog.hu/2012/05/31/keleti_eva_negy_fotoja
- NÉMETH Antal. „Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában”. In NÉMETH Antal, *Új színházat!* Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988., 467.
- NÉMETH László. *A felelősség szorításában I.* Budapest: Püski Kiadó, 2001.

19 TÍMÁR JÓZSEF ÉS AZ ÜGYNÖK AZONOSÍTÁSA

(P.H.GY.). „Színház és színész a változó világban – interjú Somló Istvánnal és Timár Józseffel”. *Pesti Napló* 89, 175. sz. (1938), 14.
SEBES Erzsébet. „15 év 16535 tételben”. *Hétfői hírek* 16, 47. sz., (1972), 4.

SZTANKAY Ádám. „Elképesztő képek, elképesztő történetek – Interjú Keleti Évával.”, *Origo*, 2017. 03. 19. Hozzáférés: 2020.07.27.

<http://www.origo.hu/kultura/20170319-szinhazi-fotos.html>

ZSOLT István. „Nincs vitánk! – Jegyzetek a Major-monológához”. *Képes* 7 2, 8. sz. (1987), 37.

ZSURZS Éva. „Párbeszéd”. *Film Színház Muzsika* 26, 12. sz. (1982), 21.

Az Egyetemi Színpad mint kultúrház. Gyerekelőadások az Egyetemi Színpadon a *Bors néni* bemutatójáig, 1980-ig

PATONAY ANITA

Kezdeti kutatási célom az Egyetemi Színpadon 1980-ban létrehozott, Novák János által rendezett, *Bors néni* című gyerekszínházi előadásának rekonstruálása volt. Először annak jártam utána, hogy milyen gyerekszínházi előadások voltak jelen az Egyetemi Színpad megalakulásától, mennyire volt szerves része az Egyetemi Színpad működésének a gyerekszínházi előadások létrehozása vagy befogadása. Ahogy haladtam előre a kutatómunkában, a gyerekszínházi előadásokról áthelyeződött a hangsúly annak megértésére, elemzésére, hogy milyen műsorstruktúrával működött az Egyetemi Színpad. Ezért először annak kialakulását mutatom be, majd azokat a gyerekszínházi előadásokat elemzem, amelyek szerepeltek az Egyetemi Színpad repertoárjában. Végül kitérek Solyom Kati résztvevőket aktivizáló gyerekelőadásaira, majd az 1980 előtti állapotokból következtetéseket vonok le.

Egyetemi Színpad mint kultúrház – a struktúra kialakulása

1954-ben merült fel az a gondolat az Eötvös Loránd Tudományegyetemen, hogy az épület lepusztult kápolnáját valahogy hasznosítsák. Az Egyetemi Színpad létrehozásának eredeti célja csupán annyi volt, hogy az ELTE-nek legyen egy kultúrterme, ahol ünnepeket tarthatnak.¹ 1955. január 28-án tárgyalta az egyetemi kultúrmunkáról szóló jelentést az Egyetemi Tanács, ahol az egyetem vezetése megállapította, hogy „kultúrmunkát eddig nem tekintették az egyetemi nevelőmunka

szerves részének, s az egyetemi kulturális programok igen alacsony érdeklődés mellett zajlanak.”² Így Tamás Lajos rektor azt javasolta, hogy mivel nincs az egyetemnek olyan helyisége, ahol nagyobb szabású rendezvényeket lehetne tartani, ezért a bölcsészkar kápolnahelyiséget alakítsák át ehhez.³ Ezért azt indítványozta, hogy legyen az egyetem kulturális központja ez a hely.⁴ A kulturális központ megnevezés egy művelődési központ létrehozásához állt ekkor még közel.⁵

1955/56-os tanévben tehát még mindig csak tervként szerepelt a kultúrterem létesítése: „Egyetemi kultúrterem létesítésére kell törekedni, melynek színpada színelőadások és kórus-, valamint táncszámok előadására

² NÁRAY, *Profán...*, 15.

³ NÁRAY, *Profán...*, 16.

⁴ NÁRAY István, „Az Egyetemi Színpad történetéből”, in *Színház és politika*, szerk. GAJDÓ Tamás, 257–305. (Budapest: OSZMI, 2007), 257.

⁵ 1949-től elindult az új művelődési otthonok más néven kultúrotthonok építése, régi munkásotthonok átépítése, átszervezése. 1950 év végére 433 művelődési otthon működött az országban. 1951. augusztus 21-ei statisztika: 310 üzemi kultúrotthon és kultúrszoba, 31 városi kultúrotthon, 970 falusi kultúrotthon, 4 járási kultúrház 48 bányász-kultúrotthon. 1951 februárjában az ötéves terv módosítása már városi és falusi kultúrházak kiépítését irányozta elő. A művelődési házak intézményhálózata az 1956-os forradalom és szabadságharc leverését követő Kádár-korszak idején is kitüntetett figyelmet kapott, a házak szerepét továbbra is a kultúra terjesztésében, a szabadidő kulturált eltöltésében és a kor ideológiáinak terjesztésében látták.

¹ NÁRAY István, *Profán szentély* (Pécs: Alexandra Kiadó, 2007), 9.

alkalmas.”⁶ Ez a kitűzött cél jelent meg a művelődési házak újjáépítésénél és létrehozásánál is, vagyis hogy egy nagy teremnek több funkciót is be kell töltenie, de mindemeltett sok ember be kell férjen egy nagy terembe. A köztudatban ezek a termek színházteremként épültek be, de alkalmasság szempontjából leginkább táncos estek, koncertek, filmvetítések megvalósítására voltak alkalmasak.

Az egyetem vezetése 1956 májusára tervezte megnyitni az egyetemi kulturális központot, aztán szeptemberre tolódott az indulás, amelyet az Egyetemi Tanács június 15-i ülésén döntöttek el, és még ezen a napon a tanács határozatban rögzítette, hogy „alakuljon meg a rektor tanácsadó testületként a Kulturális Bizottság, amely egyben az egyetem kulturális és művelődési tevékenységének átfogó, legfelsőbb szintű elvi irányítója és felügyelője.”⁷ Az 1956/57-es tanévre pedig meghatározta a Rectori Tanács-ülés a kulturális munkatervet, amely megfogalmazta az Egyetemi Színpad működésének elvi alapjait: „(.) 13. Ez év november 7-én be kell fejezni és a használatnak ünnepélyesen át kell adni az egyetem kultúrházát”,⁸ amelynek munkájának fő célja a műveltség fokozása irodalmi, filmtörténeti és esztétikai, zenei, művészettörténeti, természettudományi és műszaki tudományi szempontból. A kultúrház munkáját az egyetem rektora a Kulturális Bizottság útján kívánta irányítani, a műsorterv létrehozásának jogát is magához delegálta.

A Rectori Tanács 1957 februárjában áttekintette a színházterem építésének állását. Mivel az '56-os események miatt pénzügyi nehézségek alakultak ki, ezért a színházterem építésének befejezéséhez partnert kellett találni. A Fővárosi Tanács vállalta a to-

vábbi költségeket⁹ annak fejében, hogy így a Petőfi Színház¹⁰ bérbe tudja venni a termet a *Vers és Dal Színháza* programjuk számára.¹¹

Kádár Miklós, az Állam- és Jogtudományi Kar dékánja foglalkozott az egyetemi művelődési otthon működési szabályzatával. Eleinte a kultúrházakra vonatkozó általános szabályokat az egyetemi létesítményekre próbálták alkalmazni, de ez a jogi dékán szerint nem volt helyes. Szerinte ugyanis a színházat a passzív működésre kell használni, az élvezetre, nem pedig a művészkedésre. Végül a benyújtott tervezetben a színház szót, majd a színpad szót használták a kultúrház és a kultúrterem szinonimájaként.¹²

Azért mutatom be hosszan ezt a folyamatot, mert az Egyetemi Színpad alakulásánál valóban sok döntést kellett meghozni ahhoz, hogy világos legyen, milyen céllal jöjjön létre a Színpad, mennyire töltsön be egy kulturális központi funkciót. Ez a dilemma a későbbiek során is feszültséget okoz majd a vezetőség és az alkotók között. A kérdés végigkíséri az Egyetemi Színpad életét.

Végül 1957. szeptember 30-án nyílt meg az Egyetemi Színpad színpadként.¹³

A műsorfüzet bevezetőjében megjelent célok szerint azért hozták létre a Színpadot, hogy munkájával elősegítse az ELTE-n tanuló ifjúság művészeti nevelését és általános

⁹ A Fővárosi Tanács nyolcszázezer forint értékben függönyöket adott az Egyetemi Színpadnak, amellyel meg tudták oldani a terem sötétítését, akusztikai viszonyok javítását. In: NÁRAY, *Profán...*, 18.

¹⁰ Petőfi Színház: Budapesten, 1954–1960 között a Nagymező utca 22–24. számú házban ezen a néven működött az 1949-ben alapított Ifjúsági Színház. A Vers és Dal Színháza vállalta a terem fűtési költségeit. Aztán a Budapesti Hangversenyirodához került az egyetem kultúrtermének bérleti joga.

¹¹ NÁRAY, „Az Egyetemi Színpad...”, 263.

¹² NÁRAY, „Az Egyetemi Színpad...”, 265–266.

¹³ NÁRAY, „Az Egyetemi Színpad...”, 266.

⁶ NÁRAY, „Az Egyetemi Színpad...”, 258.

⁷ NÁRAY, *Profán...*, 16.

⁸ NÁRAY, *Profán...*, 16.

műveltségének gyarapítását. „A diákok színháza vagyunk, az egyetemi hallgatóké. Részükre kívánjuk művészi élménnyé emelni azt, amit a tananyag tudományosan rendszerez.”¹⁴ A színpad műsorstruktúrája gyorsan alakult ki, melynek gerincét az irodalmi műsorok, a filmvetítések és a hanglemezdélutánok alkották.¹⁵ Ettől függetlenül mást is vállalt az Egyetemi Színpad: gyerekelőadások befogadását, később gyerekszínházi előadások létrejöttét. Az Egyetemi Színpad működési szabályzatát az egyetemen elfogadták, azonban a Művelődési Minisztériumnak is jóvá kellett hagynia, ez sokáig váratott magára.

Az Egyetemi Színpadnak tehát 1957-ig tartott az előkészítő szakasza, amikor még tánc- és színjátszó csoport nem volt, majd ezután jött az útkeresés és a kibontakozás 1957-től 1961-ig tartó fázisa, amikor megalakult a színjátszó- és táncegyüttes.¹⁶ Aztán 1958-ban Petúr Istvánt nevezték ki az Egyetemi Színpad élére, egészen 1966-ig igazgatta a Színpadot. Ezt az időszakot a felívelő és magas színvonalú előadások és programok határozták meg, melynek kiteljesedése 1973/74-ig tartott.

Az Egyetemi Színpad 1959/60-as évadban már körfüggönnyel, a nézőtéren új széksofokkal, futószőnyeggel, a folyosón csillárral, tükrökkel, a falon színészek fényképeivel várta a közönségét.¹⁷ Petúr István szabályozta a Színpad előadásainak rendjét, vagyis rögzítette az ügyelő, a világosító, a műszak, a jegyszedők, a ruhatárosok, a jegypénztáros munkaköri leírását, mellyel sikerült megteremtenie a színházszerű működést. A tanév elején pedig a hallgatók kulturális füzetet kaptak, melyből megtudhatták, hogy mit tervez az

Egyetemi Színpad, illetve melyik öntevékeny művészeti együttesekhez lehet csatlakozni.

Petúr István tehát letette a színházszerű működés alapjait. Mégis a műsorokat, lehetőségeket, vagyis a struktúrát nézzük, s filmklubtól, zenekaron és énekkaron át, irodalmi esteken keresztül az amatőr csoportokig (színház, zene, film), országos rendezvények házigazdájává is vált,¹⁸ még mindig közel állt az Egyetemi Színpad egy kultúrház feladatainak beteljesítéséhez.

A Kulturális Bizottság az 1961/62-es tanév második felének műsorpolitikáját és működését elemzi, s itt találkozunk az *Universitas*, mint saját társulat léteivel. A bizottság úgy fogalmazott, „hogyan a következő évadban nagy léptekkel kívánjuk fejleszteni az Universitas Együttest, s ezzel el szeretnénk érni, hogy az Egyetemi Színpad színházi produkcióit saját együttesünk szolgáltassa.”¹⁹ A program a következő, az 1962/63-as évadra teljesült, hiszen öt bemutatót tartott az Universitas, vendégegyüttes nem lépett fel. Az Egyetemi Színpad a befogadói színházként működésből továbblépett, és saját együttesének munkájából oldotta meg a repertoárt. A saját előadások létrehozásával és repertoárszerű játékosával tehát a színházszerű működés felé mozdult el. Ráadásul az eddig működő, kabarékkal teli vendégszereplések mellett már műfajtól független színházi előadásokkal is utaztak vidékre, falvakba, művelődési házakba, tanyavilágba.²⁰

Az Egyetemi Színpad *Horizont* című műsorának struktúrája is erősítette azt a feltételezést, hogy a Színpad kultúrházként funkcionál. Ez a műsortípus olyan témákat járt körül, amely a művelődési központokban az ismeretterjesztő műsorokon kerültek elő pl.: lakáskultúráról, formatervezésről, bírósági

¹⁴ MAGYAR István, „A »diákszínház« évadja, Az Egyetemi Színpad munkájáról”, *Népszabadság*, 1959. július 14. 8.

¹⁵ NÁRAY, *Profán...*, 22.

¹⁶ NÁRAY, *Profán...*, 11.

¹⁷ NÁRAY, *Profán...*, 32.

¹⁸ Pl.: Országos és a Budapesti Ifjúsági Napok keretében rendezett Egyetemi és Főiskolás Amatőrfilm Fesztivál, 1964.

¹⁹ NÁRAY, *Profán...*, 45.

²⁰ NÁRAY, *Profán...*, 48.

munkáról, stresszről, kibernetikáról, keleti kultúráról. Viszont itt a Színpadon voltak olyan témák, amelyekhez bátrabban nyúltak hozzá: például Kósa Ferencet hívták el egy beszélgetésre a *Tízezer nap* című filmjével kapcsolatban, vagy az Állami Bábszínház kísérleti előadásait mutatták be.²¹ A kultúrházként való működés velejárója volt zenekarok befogadása és a koncertezések lehetősége is. És itt az Egyetemi Színpadon is így történt: fellépett (első alkalommal) 1964. december 26–27-én az Omega.

Már 1962-ben létrejött a Képzőművészeti Alkotókör, főleg a Természettudományi Kar hallgatóiból állt. A foglalkozásaikat a Rigó utcai épületben tartották. Az első bemutatkozó tárlatuk 1965 tavaszán nyílt meg.

„Az 1965/66-os évadra alakult ki a maga teljességében és komplexitásában a műsorstruktúra, ekkora lehetett azt mondani, hogy a helynek önálló, semmilyen más intézményével össze nem hasonlítható szellemisége, stílusa van.”²² Ebben az évadban fogalmazódott meg az a gondolat az együttes néhány tagjában és Ruszt Józsefben, illetve Petúr Istvánban is, hogy „az Universitas megérett arra, hogy ne egy kulturális centrum részeként, hanem önálló színházi műhelyként dolgozzon.”²³ A színházalapítás gondolata is azt jelzi számomra, ahogy a fenti idézet is hangsúlyozza, hogy az Egyetemi Színpadot maga a vezető, Petúr István is kultúrházként aposztrofálta, és ezért érezték az alkotók is, hogy az Universitas együttes csak akkor tud megszabadulni az amatőrség gondolatát hordozó kultúrházi védnökség alól, ha függetlenednek az intézménytől, ha önálló színházat hoznak létre. Vagyis akkor tekint a csoportra majd a közönség valódi színházként, ha az intézmény a színház maga lesz,

nem valamilyen kulturális intézmény része.²⁴ Ez az ötlet nem tudott megvalósulni, mert Petúr Istvánt menesztették.

1966/67-es évadban a *Horizont* című műsor leágazásaként jött létre az *Öné a Színpad!* Gáspár Zsuzsa ötlete alapján. Ebben megszólították a nézőket, és a műsor célja az volt, hogy különböző foglalkozású embereket hívjanak, író, pszichiáter, építész, és megcsinálni azt, amit ők elképzelnek. Ebben a koncepcióban az Universitas Együttes is tevékenyen vett részt.

Az 1968/69-es évadban újabb és újabb sorozatok indításával tette az Egyetemi Színpad vonzóbbá a repertoárját: a filmeseké: *Mai magyar filmművészek, Magyar rendezők rövidfilmjei*; az előadóművészeké: *A költő felel, Fiatalok a pódiumon*.²⁵ Az előadóestek számának növelése, fiatal művészek bemutatkozási lehetőségeinek megteremtése egyre inkább irodalmi kávéházzá változtatta a Színpadot. Az előadóestek keretén belül, az Egyetemi Színpad felkérésére, például 1969. május 10-i bemutatóval lépett fel Békés Itala *A NŐ!?* című egyszemélyes színházával.²⁶ Ugyanebben az évben, párhuzamosan az irodalmi műsorok számának növelésével, március 31-én a Színházművészeti Szövetség közgyűlésén az Egyetemi Színpaddal kapcsolatban Surányi Ibolya szólat fel, és értetlenségét fejezi ki, hogy a színházigazgatók és a minisztérium miért támadják a Színpadot

²⁴ Ez a törekvés megtalálható a Káva Kulturális Műhelynél is, amely csoportnak 1996, vagyis az alapítása óta, a Marczibányi Téri Művelődési Otthon adott számára teret a működéshez és a kibontakozáshoz, és amikor a Káva megfogalmazta, hogy inkább színháznak aposztrofálja magát, mint nevelésközpontú együttesnek, ekkor, 2013-ban átköltözött a MU Színházba, amely segítette megerősíteni színházi identitását.

²⁵ NÁRAY, *Profán...*, 105.

²⁶ BÉKÉS Itala, *Hogyan lettem senki?* (Budapest: Aqua Kiadó, 1993), 193.

²¹ NÁRAY, *Profán...*, 67.

²² NÁRAY, *Profán...*, 70.

²³ NÁRAY, *Profán...*, 81.

mindenfélével: a névválasztásával, a plakátok megjelentetésével, az alacsony helyárrakkal, hogy miért nem marad az egyetem falai között, hogy miért fogad külső közönséget, hogy miért nem marad az öntevékenység határai között.²⁷ Surányi Ibolya kijelentette, hogy

„akik ma azt mondják, hogy az Egyetemi Színpad káros konkurenciát jelent, azok az egészséges verseny serkentő és ösztönző hatását tagadják. (...) Mindent egybevetve: káros volna, ha az Egyetemi Színpad bezárkózna az egyetem falai közti öntevékenységbe, és afféle kultúrház szintjére kényszerülne visszaszorulni.”²⁸

Ez a félelem végigkísérte az Egyetemi Színpad működését, mert a Színpadért dolgozó vezetők és alkotók nem akarták, hogy kultúrházá váljon a Színpad. Az idézett gondolat 1969-ből, 12 évvel az alapítás után is ezt erősítette meg. Vagyis az a kultúrház elnevezéstől, struktúrától való szorongás ennyi idő alatt sem múlt el.

1969. június 10-én az egyetem pártbizottsága és a Kulturális Bizottság tárgyalta az Egyetemi Színpad évadjáról és az Universitas Együttes átszervezéséről, illetve arról, hogy az együttesek költségeit nem tudják kigazdálkodni. Ekkora már az Universitas tagjai és Rózsa Zoltán, a Színpad vezetője közötti kapcsolat megromlott. Így 1969. szeptember 25-ére Rózsa olyan intézkedési tervet készített elő, mely szerint az együttes tagságát úgy kell megújítani, hogy létszám kétharmada egyetemista vagy egyetemi dolgozó legyen, a régi tagoktól meg kell válni, a munka középpontjában stúdiófoglalkozások álljanak, az együttes élén új művészeti vezető legyen, és a műsorpolitikát pedig úgy határozta meg, hogy olyan politikai színházat kell működtetni, amely pozitívan kapcsolódik a mai

magyar helyzet által felvetett kérdésekhez, de azért a megkezdett kísérletek egy részét is folytatni kell.²⁹ Amit tehát Sulyok még tavasszal megfogalmazott a Színházi Szövetség ülésén, az őszre elkezdett megvalósulni. Végül ebben az évadban Rózsa Zoltán távozott az Egyetemi Színpad éléről, és Baross Gábort nevezte ki a rektor, de a változás nem állt meg. Így az 1970-es években folytatódott az Egyetemi Színpad struktúrájának átalakulása: a saját csoportok tagszámának csökkenése egyre több program befogadásával járt együtt, és a Színpad működését egyre inkább a művelődési házi működés jellemezte. Egyre több koncert: Benkó Dixieland, Omega, LGT, Gemini, Syrius, Kex, Apostol, Taurus, P-Mobil, Koncz Zsuzsa, Zalatnay Sarolta, Katona Klári, Kaláka, Tolcsvay, dzsessz. Egyre több a népművészet hagyományait őrző és újító bemutatkozás énekekben, táncban, műsorokban. Még több irodalmi műsor, irodalmi magazin. Szavalókör, kiállítások, fesztiválok szervezése és lebonyolítása.³⁰ Kisebb amatőr csoportok megalakulása és jelenléte pantomimesek, bábosok. Olyan problémával küzdöttek, amellyel a művelődési házak dolgozói is: teremhiánnyal. Sok kisebb csoport több termet igényel, egyre több próbahely szükséges. Különböző színházi kezdeményezéseknek is helyt adott a Színpad.³¹ A film- és ismeretterjesztő sorozatok szervezése és megvalósítása is erősítette a kultúrházi műsorpolitikával való párhuzamot. Az 1971/72-es évadban pedig a Művelődési Minisztérium határozata értelmében

„az Universitas Együttest hivatásos szakemberek által irányított amatőr együttesként sorolták be, így a Művészeti Főosztály a továbbiakban nem tudta támogatni. Ezután a Felsőoktatási és a

²⁷ NÁRAY, *Profán...*, 114.

²⁸ NÁRAY, *Profán...*, 115.

²⁹ NÁRAY, *Profán...*, 117.

³⁰ NÁRAY, *Profán...*, 124–127.

³¹ NÁRAY, *Profán...*, 131.

Közművelődési Főosztály hatáskörébe fog tartozni.”³²

Ezzel a döntéssel lezárult az az időszak az Universitas életében, amikor önálló, színházi műhellyé válhatott volna. Ehhez a leépülő folyamathoz hozzásegített az 1970-ben Gyurkó László vezette 25. Színház³³ létrejötte, ahova több Universitas-os színész távozott, és 1973-ban pedig művészeti vezetőnek nevezték ki vidékre Ruszt Józsefet. Végül 1973. január 31-én felmentették Baross Gábort az Egyetemi Színpad igazgatói megbízatása alól.³⁴ Ugyan ezen a napon ülésezett a Kulturális Bizottság, ahol a Kulturális Titkárság ideiglenes szervezeti és működési szabályzatát elfogadták, melynek értelmében a rektor felügyelete és irányítása alatt álló Kulturális Titkárság koordinálja az Eötvös Klub, az Egyetemi Színpad és az Eötvös Művészeti Együttes³⁵ munkáját, valamint az egyéb egyetemi szervek (KISZ, kollégiumok) kulturális tevékenységét. A munkatervet, programokat a Kulturális Bizottság véleményezése alapján a rektor hagyja jóvá. A szabályzat kimondta, hogy a Színpad mellett tanácsadó testület (Művészeti Tanács) alakul a bölcsészkar oktatóiból, az öntevékeny együttesek művészeti vezetőiből és további felkért szakemberekből.³⁶

Mindezek a döntések azért fontosak az Egyetemi Színpad történetének szempontjából, mert az az alkotói szabadság, amely eddig bizonyos korlátoktól eltekintve, de

fennállt, ezzel az erősen központosított és felügyelt rendszerrel megszűnt. Úgy látom, hogy ez kihatott az Egyetemi Színpad műsorpolitikájára is: csökkent az öntevékeny csoportok létszáma, és egyre több befogadott előadással, programmal kezdték megtölteni a nézőteret. Még az Egyetemi Színpad vezetőjének a kinevezésénél is egy egyetemen kívüli embert választottak: Horváth Árpád³⁷ rendezőt. Ugyanakkor bizonyos szempontból csupán papíron korrigálták, pártpolitikai szempontból elfogadhatóvá tették az Egyetemi Színpad működését, hiszen Bartos Zsóka művészeti vezető közlése alapján „Horváth Árpád mellett azt csináltunk, amit akartunk.”³⁸

Horváth Árpádot művelődésoththoni népművelői státusból emelték át az Egyetemi Színpadra. Olyan tapasztalatokkal rendelkezett, amelytől a Színpad mindig is tartott: a művelődésoththoni struktúráról. „Az volt vele szemben a fő kifogás, hogy az Egyetemi Színpadot egy művelődési ház szintjére súlyosztotta le.”³⁹ 1974 második felére az Universitas maradék csoportja⁴⁰ már nem az Egyetemi Színpadon, hanem az Eötvös Klub Horodjában próbált. Ez a helyszínváltozás az együttesen helyét az Egyetemi Színpadon belül is meghatározta.

Az 1979/80-as szezonban a Madách Színház több évre kibérelte az Egyetemi Színpadot, mert az épületüket átalakították. Ez technikailag jól jött a Színpadnak, hiszen a világításparkot korszerűsítették, de havi 8–

³² NÁRAY, *Profán...*, 135.

³³ 25. Színház: 1970-ben létrehozott állami és párttámogatással működő kísérleti színházi műhely

³⁴ NÁRAY, *Profán...*, 142.

³⁵ Eötvös Művészeti Együttes részei: Egyetemi Bartók Béla Énekkar, Egyetemi Koncertzenekar, Egyetemi Táncegyüttes, Universitas Együttes, Balassi Bálint Szavalóköri, Irodalmi Alkotókör, Amatőrfilm Klub, Egyetemi Fotóköri, Egyetemi Képzőművészeti Alkotókör.

³⁶ NÁRAY, *Profán...*, 143.

³⁷ Horváth Árpád: rendező, 8 évig vezette az Egyetemi Színpadot

³⁸ NÁRAY, *Profán...*, 144.

³⁹ NÁRAY, *Profán...*, 144.

⁴⁰ Universitas Együttes vezetője 1976-tól Katona Imre lett, és 1977 tavaszától Sík Ferenc-től a Gyulai Várszínház Művészeti vezetőjétől kapott felkérésnek köszönhetően a csoport a gyulai nyári várjátékok évente megrendezésre kerülő találkozásán meghívást kapott, ami segített fenntartani az együttes működését.

12 előadással le is foglalták a helyet.⁴¹ 1981-ben következett be az ELTE kulturális intézményeit érintő utolsó jelentős struktúraváltás, ugyanis az egyetem vezetése számára egyre nagyobb nyűgöt jelentett az intézmény fenntartása. Végül 1991-ben az egyetem visszaadta a piarista rendnek a Pesti Barnabás utca 1. szám alatti helyiséget, ezzel megszűnt az Egyetemi Színpad, melynek helyén ismét kápolna lett.⁴²

Az egész időszakot tehát meghatározta a kultúrházzá, művelődési otthonná való válástól való félelem. Az Egyetemi Színpad szempontjából a kultúrház, művelődési otthon olyan besorolást jelenthetett volna, amely inkább egy betagozódást egy struktúrába, mint unikumként való működést erősítette volna meg. Úgy látom, hogy a besorolástól való félelem és az egyediség felé való törekvés végig segítette a fennmaradást, a figyelem és az érdeklődés fenntartását a közönség számára, egészen addig, amíg lehetett. Az Egyetemi Színpad alkotóinak a tartása a kultúrházi besorolástól nem utolsósorban az is meghatározta, hogy az államszocialista időszakban a kultúrházak szerepe a kultúra terjesztéséről, a szabadidő kulturált eltöltéséről és a kor ideológiáinak terjesztéséről szólt. A rendszer a közművelődés alapintézményeinek tekintette a művelődési házakat, amely képviselni tudja a rendszer ideológiai gondolkodását. Így az Egyetemi Színpad a kultúrházi struktúrától szabadulva valamelyest szabadulni tudott a meghatározó ideológia túlsúlyától.

*Az Egyetemi Színpad terei –
a kápolna mint tér*

Az Egyetemi Színpad egy kápolnában jött létre.⁴³ Egy templomból színpaddá, majd újra

⁴¹ NÁRAY, *Profán...*, 148.

⁴² NÁRAY, *Profán...*, 11.

⁴³ A kápolnához l.: 1968. február 25-én a batonboglári r. k. egyházközség 15 évre bérbe

templommá változott. Az Egyetemi Színpadra valamivel többen, mint ötszázan fértek be. Színháznak tökéletesen alkalmatlan volt. A proszcénium-nyíláshoz képest a színpad mélysége nagyon kicsi, nincs díszlet- és kelléktára, illetve ami volt, azt csak kényszerből lehetett annak nevezni. Tovább csökkentette a színpad méretét, hogy a háttér- és oldalfüggönyök mögött állandóan útban volt a zongora és a filmvetítéseknel használatos óriási hangfal. Két kis szoba volt az öltöző, egyik a férfi, a másik a női. A kettő között a kelléktár. Az Erzsébet híd építése alatt a munkagépek, a híd átadása (1964) után a közlekedés moraja hallatszott be, hiszen az üvegablakok (amelyeket függönyök takartak) a Dunára néztek. A színpadtechnikai berendezések színvonala nem érte el egy közepes vidéki kultúrházét sem. Volt ugyan vetítógépe, kettő is, ahogy az egy mozihoz illik, de gyártási évük inkább a harmincas, mint a negyvenes évekre tehető. Vetítővászna az első években kriminális volt, csak valamikor a hatvanas évek közepén cserélték ki, hosszú küzdelem után.⁴⁴

Az Erzsébet híd építése során a munkagépek, a híd átadása (1964) után a közlekedés moraja hallatszott be, hiszen az üvegablakok (amelyeket függönyök takartak) a Dunára néztek. (...) A színpadtechnikai berendezések színvonala nem érte el egy közepes kultúrházét sem. A hajdani oltár helyére épült színpadot nagyon meg kellett emelni, hogy a viszonylag keskeny, ám nagyon hosszú teremben a nem emelkedő nézőtér hátsó részéről is látni lehessen. A helyiség hátsó traktusának emeleti részén volt a kápolna karza-

adja Galántai Györgynek a használaton kívüli Körmeny-kápolnát. 1970 májusában Galántai a kápolnaprogram beindítására művészeket toboroz. És 1973. augusztus 6-án pedig a boglári r. k. egyházközség ügyvédi úton felmondja Galántaival a bérleti szerződést.

⁴⁴ (N.N.), „Kozák Gyula, 1963.”, *Beszélő*, 5. sz. (1997): 64.

ta, ezt megtartották, és az ott kialakított erkélyülések mögé telepítették a vetítőházat. Az Egyetemi Színpadot külön bejáraton lehetett megközelíteni, de mindkét szintjén csapóajtós átjáró vezetett az egyetem épületébe. A bejáratnál, a folyosó feljáróval szemben alakították ki a parányi pénztárt, ahol csak az előadások előtt lehetett jegyet vásárolni. A színházterem melletti folyosó lett a közösségi tér, s itt kapott helyet a ruhatár és a büfé is.⁴⁵

Az Egyetemi Színpad, ahogy a művelődési házak nagy része is, küzdött a helyhiánnyal, a helyszínek romló állapotával. 1975-től a Rectori Tanácsnál napirenden volt a renoválás, illetve rekonstrukció igénye. Volt olyan előterjesztés, hogy a Színpadot négyszáz személyes térszínházzá kellene átalakítani, amely színházi-, előadó-, és konferenciatermi funkciókat egyaránt betölthetne. Ehhez színpadtechnikai fejlesztésre, az öltözők és egyéb kiszolgálóhelyiségek kialakítására, szellőzés megoldására és az elektromos hálózat kicserélésére lett volna szükség.⁴⁶

Gyerekelőadások az Egyetemi Színpadon Út a Bors néniig

Az Egyetemi Színpad különféle gyerekszínházi előadásokat fogadott be, helyi szinten nem volt fenntartva csoport a gyerekszínházi előadások megtartására, legfeljebb egy produkcióra szerveződtek össze csoportok. A nyitás után közvetlen, 1957 decemberében már megjelentek a gyerekelőadások az Egyetemi Színpadon. Egy szakszervezeti amatőr együttes öt alkalommal (15-én, 22-én, majd 24–25–26-án is) napi két előadásban játszott a *Csipkerózsikát* a gyerekközönségnek. Ezt a *Csipkerózsikát* Pápa Relli⁴⁷ rendezte.⁴⁸

⁴⁵ NÁRAY, „Az Egyetemi Színpad...”, 265.

⁴⁶ NÁRAY, *Profán...*, 165.

⁴⁷ Pápa Relli (1917–1984): író, 1945–1957-ig a Magyar Rádió Gyermekműsorainak szerkesztőjeként működött. Képes Gézával együtt szer-

kesztette a *Rádió Gyermekújság* c. folyóiratot. Színdarabokat, mesejátékokat és férjével, Barotányi Ferencsel több gyermekoperát írt.⁴⁸ NÁRAY, *Profán...*, 271.

1959-ben az Egyetemi Színpad részéről Surányi Ibolya⁴⁹ és Jancsó Adrienne⁵⁰ a Budapesti Nőtanáccsal közös rendezésben hozta létre a *Tarka lepke, kis mese*⁵¹ című 3–9 éves gyerekeknek szóló gyermekelőadást. Ez az előadás bérleten kívüli produkcióként szerepelt a Színpad műsorán,⁵² és 1961-ben még biztosan játszották az Egyetemi Színpadon új vers- és meseanyaggal gazdagítva. A műsorban a gyerekeket versekre és dalokra is tanították.

A *Tarka lepke, kis mese* sikere után pedig az *ÁBC* című irodalmi gyermekműsort hozta létre az Egyetemi Színpad. A műsor célja, hogy az első osztályos általános iskolai tanulók tanulmányaihoz hozzásegítsen a színház. Az *ÁBC* egyes betűihez kapcsolódó a színpadon elhelyezett táblán rajzolóművészek által illusztrált fogalmak elevenednek meg versben, dalban, mesében.⁵³ Az Egyetemi Színpad gyerekelőadásaiban tehát már az elején

kesztette a *Rádió Gyermekújság* c. folyóiratot. Színdarabokat, mesejátékokat és férjével, Barotányi Ferencsel több gyermekoperát írt.⁴⁸ NÁRAY, *Profán...*, 271.

⁴⁹ Surányi Ibolya: előadóművész, versmondó, irodalmi szerkesztő. Az 1950-es évektől nagy sikerű versestek összeállítója, előadója, 1957-től az Egyetemi Színpad irodalmi műsorainak gondozója.

⁵⁰ Jancsó Adrienne: Kossuth-díjas magyar színész, előadóművész.

⁵¹ *Tarka lepke, kis mese*: (Nagy költők – kis gyermekeknek), Műfaj: Próza; Zenés, Bemutató dátuma: 1959.10.08, Bartók Teremben jött létre. Az összeállított előadás Petőfi Sándor, Csanádi Imre, Jankovich Ferenc, Móricz Zsigmond, József Attila, Pósa Lajos, Milne, Alan Alexander, Fazekas Anna, Tuwim, Julian, Ilyés Gyula, Szabó Lőrinc, Majakovszkij, Vlagyimir verseinek szerkesztett változata. Surányi Ibolya és Jancsó Adrienne játszotta.

⁵² MAGYAR, „A »diákszínház« évadja...”, 8.

⁵³ TAMÁS István, „ÓBOR ÉS ÁBC...”, az Egyetemi Színpadról”, *Magyar Nemzet*, 1959. július 22, 4.

megjelent a közös éneklés és verstanulás. Az irodalmi műsorokként aposztrofált gyerekeknek szánt műsorok úgy tűnik, hogy a színházat eszközként használták.

Az 1970-es évek második felében egyre nagyobb hangsúlyt kapott az Egyetemi Színpadon a gyermekműsorok megszervezése. A *Gyerekeknek való* összefoglaló cím alá sokféle programot lehetett besorolni: Sebő Együttes koncertjét, a Pannónia Stúdió animációs filmjeit, Békés Itala mozgásszínházi előadását, Főnix Bábszínház *Hüvelyk Matyiját*, Szerencsi Éva *Egyszer volt...* című előadását, vagy Novák János *Vándor móka* című verszenés összeállításával. Halász Judit itt találta meg a gyerekeknek szóló műsorát.⁵⁴

Sólyom Kati gyerekelőadásai

Sólyom Kati⁵⁵ az 1960-as években tagja volt az Universitas Együttesnek,⁵⁶ mint az ELTE hall-

⁵⁴ NÁRAY, *Profán...*, 156–157.

⁵⁵ (Budapest, 1940. március 18. –) Jászai Mari-díjas magyar színésznő. Az ELTE kémia-fizika szakán 1964-ben szerzett diplomát. Másodéves hallgatóként alapító tagja volt az Universitas Együttesnek, itt kezdődött amatőr színészi pályafutása. Az egyetem elvégzése után a Gondolat Könyvkiadónál dolgozott, mint kémia-fizika szakos lektor, de továbbra is játszott az Universitas Együttesben. 1968-ban a Pécsi Nemzeti Színház szerződtette. Gyakorló színészként 1981-ben végezte el a Színház- és Filmművészeti Főiskolát. A pécsi színházi és művészeti élet kiemelkedő alakja, a határokon túl is emlékezetesek verses estjei, énekes-verses gyermekműsorai és a Szélkiáltó Együttessel való fellépései. A Versmondó Pedagógusok Műhelyének vezetője, tanít a Pécsi Tudományegyetem zeneművészeti tagozatán és a Füsti Molnár Éva Színitanodában.

⁵⁶ Alakításai az Universitas csoportban: Lorca Yermája, Shakespeare *Szeget szeggel* című darabjának Izabellája, Balázs Béla *Kékszakál-*

gatója. Az egyetem elvégzése és rövid szerkesztői munka után 1968-ban elhívták a Pécsi Nemzeti Színházba játszani, ahol eleinte kisebb szerepeket kapott, majd a gyerekek felé való elköteleződését a Pécsi Gyermekszínház gyerekelőadásaiban játszott szerepei indították el.⁵⁷ Leveleket kapott gyerekektől, akik Nyilas Misiként szólították meg, illetve újságon keresztül köszönték meg iskolák az előadásokat, és ezek a visszajelzések is közrejátszottak abban, hogy gyerekeknek műsort készítsen. Egy felkérés motiválta végül arra, hogy el is készítse a gyerekeknek szóló előadását:

„Egyszer Szolnokra hívtak gyermekverset mondani. Utána felkeresett a gyermekkönyvtár vezetője, s kérdezte, nincs-e teljes estet betöltő műsorom gyermekek részére. Nincs, de kacérkodom a gondolat-tal – feleltem –, csak gyáva vagyok.”⁵⁸

Sólyom Kati ezután kezdett el anyagot gyűjteni, szerkeszteni, és általános iskolák alsó tagozatos gyerekeivel ismerkedni. A színház vezetősége támogatta a színésznő kezdeményezését, így a *Mesebált*⁵⁹ 1971 májusától játszotta a pécsi színház. A *Mesebált* nagyon sok művelődési ház, könyvtár meghívta Baranyában, így nem csupán színházi térben működött a darab, hanem a kevés díszlet, illetve

lú herceg várának Juditja, Csokonai Karnyónéja, Mezei Éva-féle varieté műsorok kabaréfigurája. In *Egyedül a pódiumon*, szerk. NY. FAZEKAS Zsuzsa (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1974), 216.

⁵⁷ Ránki-Romhányi *Muzsikusz Péter kalandjai* című gyermekoperában rosszcsont Fuzsitus Pál, Nyilas Misi szerepe Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálig* című regényéből, Twist Olivér szerepe Charles Dickens regényalakja. In *Egyedül a pódiumon...*, 216.

⁵⁸ *Egyedül a pódiumon...*, 216.

⁵⁹ Az előadás díszletét és kellékeket szolgáló képeket Dombay Győző képzőművész tervezte.

a rugalmas térhasználat miatt is könnyen utaztatható gyerekműsorra vált.

Sólyom Kati úgy tért vissza az Egyetemi Színpadra, hogy Surányi Ibolya a Színpadon megrendezte a fiatal előadóművészek fesztiválját, így került a *Mesebál* Budapestre 1972-ben. A színésznő a gyerekelőadásokkal kapcsolatban azt nyilatkozta, hogy

„Egyetlen célom az volt, hogy együtt szórakozva a gyerekekkel, megszerettessem velük a színházat, az irodalmat. Egy olyan rendhagyó műfaj segítségével, amely átvezet az iskolából a színházba. Hogy a gyerekek úgy szeressék meg a művészetet, hogy maguk is részeseivé váljanak, s hiessék, hogy rajtuk is múlt a csoda.”⁶⁰

„Nem színész voltam, hanem játszótárs.”⁶¹

Mesebál

A *Mesebál* című előadás nyitott színpaddal indult. A színpadkép egyszerű: az üres térben egy fehér és fekete tábla állt. A fekete táblánál fehér és színes kréták és egy zacskó csokoládé helyezkedett el. A fehér tábla egy vetítővászon szerepét töltötte be, illetve a mesélésben használt illusztráló képek hátterül szolgált. A zacskó csokoládé pedig a találós kérdéseket helyesen megválaszolók vagy bátor gyerekek számára lett odakészítve. A színpadon és a nézőtéren egyaránt végig világítást használt az előadás.⁶²

A műsor egy gyermekdal, a *Körben áll egy kislányka...* szöveg nélküli zenéjével indult, ami magnetofonból szólt. Ezután kezdődött egy olyan felvezető szöveggel a játék, amikor a színésznő megszólította a gyerekeket, felsorolta, hogy mire számíthatnak:

⁶⁰ *Egyedül a pódiumon*, 216.

⁶¹ WALLINGER Endre, „Sólyom Kati”, *Dunántúli Napló*, 1980. 07. 27., 8.

⁶² *Egyedül a pódiumon*, 221.

„Kedves gyerekek, szeretettel köszöntelek benneteket. Másfél órát fogunk együtt tölteni úgy, hogy verset mondunk, mesét hallgatunk, énekelünk, rajzolunk, rejtvényt fejtünk közösen, ki mit szeret és tud. Szerettek játszani?”⁶³

A darab dramaturgiájában a színésznő és a gyerekek kommunikációja szervesült. Kérdés-feleletre épít, és egy-egy gyerekverssel (pl.: Mándy Stefánia: *Gyerekköszöntő*, Weöres Sándor: *Ha a világ rigó lenne*, Nemes Nagy Ágnes: *Mit beszél, Láttam, láttam...*, Tamkó Sirató Károly: *Marabú*), mesével (pl.: Hárs László: *A világot járt kiscsacsi*, Lázár Ervin: *A kék meg a sárga pötty*, Janikovszky Éva: *Ha én felnőtt volnék*, A. de Saint-Exupéry: *A kisherceg*, Mészöly Miklós: *Tréfás mese*) lendült tovább a szerkesztett műsor gondolatisága. Az irodalmi alkotások mellett népmesékkel, találós kérdésekkel, gyermekjátékokkal, mondókákkal tarkított szövegszöveget állt össze. A szerkesztet változatos dinamikájú, a fokozatosság elvére építő, kontrasztos egymásmelletti séget is használó utat járt be, melynek köszönhetően a gyerekek figyelme megmaradt. Tanítási helyzetek is megjelentek a *Mesebál*ban:

SÓLYOM KATI: Ki tudja megmondani, hogy mi az a rím?

GYEREKEK: Ami a verssorok végén hasonlít.

SÓLYOM KATI: Igen, a verssorok végének az összecsengése.”⁶⁴

Sólyom Kati két részletben játszotta a gyerekelőadást, vagyis tartott közben szünetet. A szünetben a gyerekek között maradt, beszélgetett velük. Ez a hozzáállás elmozdult egy megszokott kőszínházi gyerekelőadás színészi működéséhez képest, és azt mutatta, hogy a színész-néző kapcsolat egy másik

⁶³ *Egyedül a pódiumon*, 221.

⁶⁴ *Egyedül a pódiumon*, 221.

pozícióba került. A színésznő „úgy szól a gyerekekhez, s úgy várja a választ, mintha a pódium és a nézőtér között nem lenne érezhető különbség. S azért sikeres ez a próbálkozás, mert jól rátalált a gyermekközönség igényére: a játékkészésre.”⁶⁵ Sólyom Kati partnerként kezelte előadásának résztvevőit, képes volt aktivizálni őket a kislétszámtól (negyventől) nagylétszámig (százharminc), a gyerekek más-más válaszai, ötletei miatt állandó improvizációra volt szüksége. Mindezt gügyögés nélkül tette.⁶⁶

A *Mesebál*, ahogy a későbbi gyerekműsorai is, a nézők aktivitására és szabad asszociációs készségére épített, ami nem okozott gondot a gyerekeknek, értették a gondolati rögtönzéseket, váltásokat, abszurdnak tűnő ötleteket.⁶⁷ Gyerekverseket, meséket mondván, együtt énekelt a gyerekekkel, bábozott velük, találós kérdéseket adott fel, képrejtvényeket oldatott meg előadóművészként és pedagógusként egyaránt.

Csipkefa

Sólyom Kati a *Csipkefa*⁶⁸ című előadása játék a népköltészettel. A *Csipkefa* című játék során a színésznő végigkalauzolta a gyerekeket Jánoska életútján, amely alatt Jánossá, majd János bácsivá válik. Mindezt tartalmilag bölcsődalokkal, altatókkal, csiklandozókkal, rael-

vasásokkal, csúfolókkal, népszokásokkal, tréfákkal, nyelvtörőkkkel, siratókkal tette meg.⁶⁹

A *Csipkefa*⁷⁰ című előadás nyitott színpaddal indult, körülbelül hatvan fős nézőterű kamaratérben. Az asztal közepén hátul, két kosár rajta, jobb oldalt bölcső. A háttérben a paravánon több népi hímzésű terítők kiszégezve. A világítás mind a nézőteret, mind a színpadot bevilágította. Kintről kopogás hallatszott, majd köszöntés: „Jó napot, kívánok! Szabad-e bejönni?” A gyerekek⁷¹ egyből hangosan kiabálták, hogy „Szabad!” Meg is jelent egy nő a színpadon fehér blúzban, hosszú fekete szoknyában, és egy mellényben, amely a magyar népviseletek jellegzetességeit tükrözte. Így a kérdés-felelet játék már az első pillanatban eldőlt, és ezt a dialógusra építő szerkezetet a továbbiakban már lehetett is működtetni. Az darab elejétől a résztvevők fantáziájára alapozott a színésznő: „*Kirándulásra megyünk, gondolatban!*” És már következett is a *Csipkefa* című dal közös éneklése: *Csipkefa, bimbója, kihajlott az útra...*, a dal vége bevezeti Jánoskát, aki a mese főhőssé válik: *Hol volt, hol nem, volt egyszer egy kisfiú...* A versek, mondókák gondolatiságának, történetiségének egymásutánisága szervesült egymáshoz. Jánoskát nem játszotta senki, csupán a játékosság és a fantázia teremtette meg létezését előttünk. Sólyom Kati úgy csinált, mintha ringatná csecsemőként Jánoskát, mintha szaladna felé a kisfiú, és valójában a nézők szeme előtt nőtt fel János fiatalemberré, akinek a történetét a párvalasztáson keresztül a házasságig ismer-

⁶⁵ MARAFKÓ L.: „Varázslat a Mesebálban”, *Dunántúli Napló*, 1971. 05. 05., 4.

⁶⁶ FENCSEK Flóra, „Jó kezekben a stafétabot”, *Esti Hírlap*, 1971. október 14., 2.

⁶⁷ (N.N.), „Ez történt még”, *Film Színház Muzsika*, 1971. 11. 06. 25.

⁶⁸ A *Csipkefa* című előadás ma is látható a Pécsi Nemzeti Színház N. Szabó Sándor Termében, kamaratérben. 2019. április 10-én láttam az előadást, és készítettem interjút Sólyom Katalinnal. A *Csipkefa* című előadás szövege megtalálható: SÓLYOM Katalin, *Csipkefa* (Pécs: Vidáman Vidéken Bt., 2017.)

⁶⁹ NÁRAY, *Profán...*, 157.

⁷⁰ 2019. április 10-én 15 órakor láttam az előadást, amely körülbelül 16 óráig tartott, és utána készítettem interjút Sólyom Katalinnal.

⁷¹ 2019. április 10-én két általános iskolai első osztály vett részt az előadáson, de mellettük ült 3-4 család, akiket játék közben szintén játékokra hívott a színésznő, nem csupán a gyerekeket, hanem a felnőttekkel össze-össze kacsintott.

hettük meg. Végtelen humorral (pl.: *Sírás, nevetés/ Kutyafig a fizetés!*), játékossággal működtette Sólyom Kati Jánoska történetét, és közben sok mondókát ismerhettek és tanulhattak meg a gyerekek, amelyeknél a modulátokat is elsajátíthatták a résztvevők: *Sűrű erdő, (haját) / kopasz mező, (homlokát) / pillogtató, (szempilláját) / szortyogtató, (orrát) / tátogató (száját) / tojástartó, (nyakát lefelé) / gégevágó, (nyak alja) / Tik-tik-tik.*

A régi változatban, amely mobil előadás-ként működött,⁷² úgy kezdődött a történet, hogy Sólyom Kati a gyerekek háta mögött egy botot lengetett meg, és azt kérdezte, hogy: „Köszönhetem-e Szent Gergelyt?”⁷³ Magyaros köszöntővel, pergő, sebes szavakkal, üdvözölte, a tízen aluli- és a tízen felüli gyerekeket. A magyaros mondóka végét pedig úgy zárta: „Hála legyen az istennek, hogy nincs szarva az egérnek.”⁷⁴ Egy nagy közös nevetéssel indult tehát az előadás. Ezután életre kelt Jánoska: „Egyszer volt, hol nem volt egy öregember, aki gyereket kért.”⁷⁵ Ezzel született meg a mese főszereplője Jánoska. Sólyom Kati a gyerekek előtt vagy a között játszott. Egy-egy mondókát el is mutogatott a gyerekek fején, kezén, bevonta őket a játékba. Az előadás során a gyerekek egyre bátrabban vettek részt a játékban, együtt játszották a színésznővel a harangot, annak ellenére, hogy kétszáz gyerek ült a nézőtéren. A közönség az egész előadás alatt együtt lüktetett a mesélővel.⁷⁶ A *Csipkefa* a magyar nyelv népi leleményeit, zengő-bongó kópéságait és agyafúrtságait mutatta be a nyelvtörők-

kel, a rigmusokkal és a mondókákkal. A népköltéssel való játék népköltészeti gyerek-színházzá vált.

A színésznő az interjú során mesélte el, hogy Jánoska története előadásról előadásra változik, attól függ, hogy hány éves gyerekek a nézők. Ha óvodások, akkor Jánoska iskolába kerüléséig tart, ha kisiskolások, akkor a házasságig jutnak el, ha pedig középiskolások, felnőttek ülnek a nézőtéren, akkor a főhős haláláig tart a történet. A mondókák is változnak alkalomról alkalomra, attól függ, hogy kik a résztvevők, így nagy improvizációs készségre van szükség ahhoz, hogy jól működhessen a színház és a játék egyszerre.

Sólyom Kati a gyerekelőadások során „színész-játszótárssá”⁷⁷ vált, aki partnerként kezelte a résztvevő gyerekeket, kíváncsi volt gondolataikra, véleményükre. A gyerekelőadások előtt a már összeállított anyagokat vitte óvodákba, iskolákba, kipróbálta, és úgy csiszolta tovább a szerkezeteket.

A *Csipkefa* 1971-ben jött létre, és ahogy említettem még a mai napig látható. A hosszú idő folyamán nem volt állandóan műsoron az előadás a pécsi színházban, vagy akár a művelődési házakban. Itt is megjelent a finanszírozás kérdése, de voltak alkalmak, amikor egy díjazással támogatottá vált (pl.: 1982-ben, amikor a Népművelési Intézet és a Fővárosi Tanács pályázatot írt ki színházi jellegű műsorokra és foglalkozásokra. A közművelődési osztály hivatásos művészeket és jelentős múltú amatőr együtteseket szólította meg ezen a pályázaton, ahol Sólyom Kati, a Pécsi Nemzeti Színház tagjaként, tízezer forintos országos első díjban részesült).⁷⁸

Sólyom Kati a *Csodák és furcsaságok* című gyerekelőadását 1972-ben, a *Színország* címűt pedig 1978-ban készítette. Mindkettő előadásról kevés információ maradt fenn, Sólyom Kati a fentebb elemzett másik két

⁷² Sólyom Kati január 23-án a nagykanizsai Hevesi Sándor Művelődési Házban, február 1-én pedig a pécsi Fegyveres Erők Klubjában adja elő *Csipkefa* című irodalmi összeállítását. In *Dunántúli Napló*, 1974. 01. 22., 4.

⁷³ SZÉMANN Béla, „Az a csudálatos Csipkefa”, *Népszava*, 1974. 02. 03., 8.

⁷⁴ SZÉMANN, „Az a csudálatos...”, 8.

⁷⁵ SZÉMANN, „Az a csudálatos...”, 8.

⁷⁶ SZÉMANN, „Az a csudálatos...”, 8.

⁷⁷ WALLINGER, „Sólyom Kati”, 8.

⁷⁸ F. D., „Kulturális hírmagazin”, *Dunántúli Napló*, 1982. 04. 13., 6.

előadásról beszélt, emlékezett vissza részletebben, szívesebben.

A *Csodák és furcsaságokban* már nem egyedül szerepelt, hanem a Pécsi Tanárképző Főiskola Szélkiáltó Együttese is vele volt a színpadon. A zenészek lírai harmóniákkal, frapáns zenei humorral, bájos gyermekdalokkal és megzenésített ritmusokkal fűszerezve kötötték át a prózában, versben hangzó meséket, tréfás gyermekverseket. Az előadóművész néhány külföldi és sok hazai szerzőtől, például Bertók László, Galambosi László, Lázár Ervin, Gyurkovits Tibor, Horgas Béla, Rákos Sándor, Vidor Miklós, Weöres Sándor és mások műveiből fűzte koszorúvá műsorát.⁷⁹ Súlyom Kati mesemondóként mókázott, rigmusokra tanított, vezényelte a tréfás csalimese lelkesen, kórusban csendülő refrénjét: „Ha te tudnád mit láttam? / Ki vele barátom, bátran!” Súlyom Katiról és erről a gyerekelőadásáról azt írták, hogy gyermekszínház, hogy jó színház, ahol a színésznő egy-egy apró gesztusa, fintora, bohókás groteszk ötlete magához láncolta a résztvevőket.⁸⁰

Levente Péter gyerekszínháza

1976-ban Levente Péter és Döbrentey Ildikó *Földig érő ház* című gyerekszínházi előadásukkal jelentek meg az Egyetemi Színpadon. Ezt még csupán előiskolának tartották, ők még nem nevezték volna ezt a játékot „igazi gyerekszínházi” előadásnak.⁸¹

Levente Péter és Döbrentey Ildikó duó 1978-ben már egy új gyerekelőadással, a *Jó reggelt és jó estét* cíművel folytatták az Egyetemi Színpadon. A Jó reggelt, és jó estét! mondatral köszöntötte a gyerekeket Levente Pé-

ter.⁸² Weöres Sándor egyik gyermekverséből⁸³ kölcsönözték a címet. A szórólapon „Játék a színházban” 6–10 éveseknek ajánlották az előadást. A Döbrentey Ildikó által írt és szerkesztett műsor rendezője, házigazdája Levente Péter volt. Döbrentey a műsor összeállításánál abból indult ki, hogy a gyerekeket olyan helyzetekkel, eseményekkel, körülményekkel is szeretné szembesíteni, amelyekkel saját életük különböző színterein (otthon, az utcán, az óvodában vagy az iskolában) maguk is gyakran találkozhatnak. Ő úgy látta, így a színház értelmezi a gyermekek mindennapi életét, és mindvégig érdekelni fogja őket, hiszen róluk szól. Ügyelt arra is, hogy a játékban döntő szerepe a szónak legyen, mivel a 6–10 éves korosztály kötődik a beszédhez. Odafigyelt arra is, hogy az előadás szünet nélkül és körülbelül egy óra hosszat tartson, mert ennyit bír ki egy ültő helyében egy alsó tagozatos gyerek. Ezekre az alapkövetelményekre épültek az ötletek: díszlet helyett készüljön egy nagy festmény a gyerekek szeme láttára, amelyen megelevenednek a cselekmény mozzanatai, és hogy az egyes szereplők más-más művészi eszközrendszerrel vegyenek részt a játékban: legyen, aki „csak” mozog, aki „csak” énekel, aki „csak” fest, aki „csak” játszik. Az elkülönített alkotóelemekből tehát minden nézőnek magának és magában kellett összeraknia az egységes egészet: a színházat. Ebben a szereplők szellemi felügyelete és irányítása segítette a résztvevő gyerekeket.⁸⁴ Az előadás ideje alatt a színpadon elkészült egy 4x2 méteres kép, amely összefoglalta a gyerekek számára mindazt, amit a műsor adni kívánt. Az alkotás ezen szakaszában Várnagy Ildikó szobrászművész vett részt. Ildikó mindent ráfestett a fehér „házfalra”, amit a gyerekek

⁷⁹ W. E., „Egyszemélyes gyerekszínház”, *Dunántúli Napló*, 1979. 01. 25., 6.

⁸⁰ W. E., „Egyszemélyes...”, 6.

⁸¹ MAG László, *Levente Péter* (Budapest: Publio Kiadó, 2018): 68.

⁸² DÚRÓ Győző, „Jó reggelt és jó estét» – a viszontlátásra!”, *Magyar Ifjúság*, 1979. 04. 13., 30.

⁸³ Weöres Sándor, *Kisfiúk témáira* című vers

⁸⁴ DÚRÓ, „Jó reggelt...», 30.

elmeséltek, így a kép követte a cselekményt, bár néha megelőzhette és befolyásolhatta is, ha például előbb jelent meg rajta egy tárgy vagy egy állat, amelyről aztán beszéltek az előadás során. A színpadi történetet lépésről lépésre követő festménynek főként értelmező szerepe volt, míg a műsor végén az elkészült kép összegző jelentőségű lett: egyidejűnek mutatta az időben kifejtett cselekményt. Dévai Nagy Kamilla ennek az előadásnak az újszerűségét abban látta, hogy a különböző művészeti ágak összefonódtak egymással.⁸⁵ Dölle Zsolt, pantomimművész pedig abban, hogy a gyerekeknek egy órán át olyanfajta találkozásban volt részük, amely az előadó és a néző közti kapcsolatnak szinte minden formáját és tartalmát magában foglalta. Szórakozhattak, tanulhattak, játszhattak, erkölcsi tanulságokat szűrhettek le.⁸⁶ A cselekmény vezérfonala a barátság hatalmának bemutatásában jelent meg, hiszen az emberi kapcsolatformák közül ez az egyik legfontosabb és legérdekesebb e korosztály számára. S mivel a műsorban a szereplők a nézőkkel is barátkoztak, előadásuk közönség nélkül bemutathatatlan volt, de jóformán próbálni sem lehetett üres széksorok előtt.⁸⁷

1979 áprilisában a *Jó reggelt és jó estét* játékot levették az Egyetemi Színpad műsoráról. Horváth Árpád, az Egyetemi Színpad igazgatója úgy látta, hogy Levente Péterék produkciója lefutott, és már nem hordozott magában több előadást, a szereplőkkel is csak tíz alkalomra szolt a megállapodásuk, ráadásul ő a műsor színvonalával sem volt megelégedve.⁸⁸ A megszólaltatott nézők viszont szerették az előadást: érdekfeszítőnek, ötletgazdagnak, a képzeletet serkentő játékként tartották fontosnak, illetve a gyerekek bevonását a játékba izgalmasnak jegyezték,

hiszen az előadás a gyermekek alkotó részvételére helyezte a hangsúlyt, nekik és róluk szólónak tartották, lekötötte és mozgósította a résztvevőket.⁸⁹

Novák János gyerekelőadásai

Olyan gyerekeknek szóló előadások jöttek létre az Egyetemi színpadon, ahol a gyerekek aktív részesei lettek a gyerekszínházi előadásoknak: hol énekléssel, verstanulással, hol aktív gondolkodtatással. Amikor 1980-ban Novák János⁹⁰ megrendezte az Egyetemi Színpadon a *Bors nénit*, a gyerekszínházi profil már bejáratott műfajnak számított az épületben. 1980. november 16-án tartották meg a bemutatót. Elérkeztünk tehát egy olyan gyerekeknek szóló előadáshoz, amelyet az Egyetemi Színpad rendelt meg Novák Jánostól, és a Bors nénivel olyan meseelőadás jött létre, „ahol a kötött játék, illetve a rögtönzésre épült kapcsolatteremtés a gyermekközönséggel szerves színpadi (mese)világot alkotott”.⁹¹ De ehhez szükség volt a megelőző másfél évtized alapozására.

Bibliográfia

- AMBRUS György. „Szeretném feltérképezni a gyerekvilágot.”, *Tolna Megyei Népújság*, 1979. 05. 25., 3.
BÉKÉS Itala. *Hogyan lettem senki?* Budapest: Aqua Kiadó, 1993.
DÚRÓ Győző. „»Jó reggelt és jó estét« – a viszontlátásra!”. *Magyar Ifjúság*, 1979. 04. 13. 30.

⁸⁹ DÚRÓ, „»Jó reggelt...«”, 30.

⁹⁰ Novák János már korábban is rendezett az Egyetemi Színpadon. Kosztolányi Dezső prózai és drámai műveiből állította össze a Mostohát. in: NÁNAY, *Profán...*, 150.

⁹¹ KURCZ Béla, „Novák János vesszőparipái, Mit akar ez az egy ember?”, *Film Színház Muzsika*, 1980. 08. 30., 7.

⁸⁵ DÚRÓ, „»Jó reggelt...«”, 31.

⁸⁶ DÚRÓ, „»Jó reggelt...«”, 31.

⁸⁷ DÚRÓ, „»Jó reggelt...«”, 31.

⁸⁸ DÚRÓ, „»Jó reggelt...«”, 30.

- Egyedül a pódiumon*, szerkesztette NY. FAZEKAS Zsuzsa. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1974.
- FENCSEK Flóra. „Jó kezekben a stafétabot”, *Esti Hírlap*, 1971. október 14., 2.
- FÖLDESSY Dénes. „Sólyom Kati Amerikában”, *Dunántúli Napló*, 1982. 10. 11., 6.
- KURCZ Béla. „Novák János vesszőparipái, Mit akar ez az egy ember?”. *Film Színház Muzsika*, 1980. 08. 30., 7.
- MAG László. *Levente Péter*. Budapest: Publio Kiadó, 2018.
- MAGYAR István. „A »diákszínház« évadja, Az Egyetemi Színpad munkájáról”, *Népszabadság*, 1959. július 14., 8.
- MARAFKÓ L. „Varázslat a Mesebálban”, *Dunántúli Napló*, 1971. 05. 05., 4.
- (N.N.). „Ez történt még”, *Film Színház Muzsika*, 1971. 11. 06., 25.
- (N.N.). „Kozák Gyula, 1963.”, *Beszélő* III/2, 5. szám. (1997): 50–67., 64.
- NAGY Katalin. „Egy színészpálya képei. Beszélgetés Sólyom Katalinnal”, *Jelenkor* 54, 6. sz. (2011): 660–665.
- NÁNAY István. „Az Egyetemi Színpad történetéből”. In *Színház és politika*, szerkesztette GAJDÓ Tamás. 257–305. Budapest: OSZMI, 2007.
- NÁNAY István. *Profán szentély*. Pécs: Alexandra Kiadó, 2007.
- RICSOVICS Mária. „Csipkefa”, *Tolna Megyei Népszerűség*, 1974. 04. 11., 6.
- SÓLYOM Katalin. *Csipkefa*, Pécs: Vidáman Vidéken Bt., 2017.
- SZÉMANN Béla. „Az a csudálatos Csipkefa”, *Népszava*, 1974. 02. 03., 8.
- TAMÁS István. „ÓBOR ÉS ÁBC..., az Egyetemi Színpadról”, *Magyar Nemzet*, 1959. július 22., 4.
- VARGA. „Sólyom Katalin”, *Magyar Ifjúság*, 1971. 06. 11., 12.
- W. E.: „Egyszemélyes gyermekszínház”, *Dunántúli Napló*, 1979. 01. 25., 6.
- WALLINGER Endre. „Sólyom Kati”, *Dunántúli Napló*, 1980. 07. 27., 8.

A színházcsinálói felelősségvállalásról

Déry Tibor: *A tanúk*

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

1945. november 12-én Déry Tibor izgatott hangvételű levelet írt Keresztury Dezsőnek, amelyben arra kéri a leendő kultuszminisztert, hogy „nagyon gyorsan” olvassa el legfrissebb drámáját.

„Kedves Dezső, a következő ügyben kérem segítségedet: Írtam egy darabot, melyet a Nemzeti augusztusban elfogadott azzal, hogy legkésőbb dec. 10-ig színre hozza. Major Tamás most mégsem meri előadni, politikus tanácsadói lebeszélük a munka zsidó vonatkozásai miatt. Énnekem épp ellenkezőleg az a véleményem, hogy inkább ma, mint holnap, ha egyáltalán van tisztességes értelmiség ebben az országban, az csak azért menthető fel, mert nem tudta, hogy mi történik, s csak úgy győzhető meg, ha elmondják neki – darabom ezt a célt szolgálja, s egyforma kemény a kereszténységgel és a zsidósággal szemben. Major – aki a darabot mindenképp elő akarja adni – tanácsadói sugallatára épp csak ettől a keménységtől fél, s nem vonja kétségbe, sőt! a darab többé-kevésbé problematikus írói értékét; szerinte az egyetlen előadásra érdemes magyar darab, amely a kezébe került. Abban állapodtunk meg, hogy Major elküldi neked holnap a darabot, s téged kérünk fel döntőbírának, akinek véleményét kötelezően elfogadjuk. Ha igaz, hogy kultuszminiszter leszel, annál jobb, hisz akkor ex offo is rád tartozik. Előre is hálás köszönettel ölel Déry Tibor. Ui. Nagyon fontos volna nekem, ha *nagyon* gyorsan el tudnád olvasni.

Megteszed? *Cím* most: Lukácsfürdő (59. szoba)”¹

A szóban forgó színdarab *A tanúk*, amelynek Major által beígért Nemzetis előadására soha nem került sor, sőt az ősbemutató is több mint negyven évet váratott magára.² Pedig a Majornak tulajdonított vélemény a darab jelentőségéről nem volt túlzás: Déry olyan gyorsasággal és élességgel reagált a kortárs történelem eseményeire, amely a magyar drámairodalomban a mai napig szokatlan. A szerzői várakozás sem volt naiv, a Major vezette Nemzeti az államosítás előtt nyitott a rizikós kortárs magyar dráma felé, és két Déry-művet is a repertoárjára vett: 1947-ben bemutatták a *Tükört*, 1948-ban pedig az *Itthont*. Major mindkét előadásban fontos szerepet játszott, a *Tükör* Károly bírója pályájának egyik emlékezetes alakítása, sőt életének „legkedvesebb szerepe” volt, az *Itthont* viszont utó-

¹ „Keresztury Dezső levelezéséből”, közlése MONOSTORY Klára, *Holmi* 7, 12. sz., (1995): 1693., hozzáférés: 2019.07.03.,

<http://holmi.org/pdf/archive/holmi1995-12.pdf>

² A szakirodalom közkeletű tévedése, hogy 1948-ban a Nemzeti *A tanúkat* is bemutatta. Ennek egyik oka Déry pontatlan fogalmazása lehet drámakötete előszavában: „Valamennyi darabom, a *Mit eszik reggelire?* és *A két kerékpáros* kivételével, hosszabb-rövidebb időre színpadra is került, a *Vendéglátás* mindössze egy alkalommal.” DÉRY Tibor, *Színház* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976), 6. *A tanúk* 1986 előtti bemutatásának nincs semmilyen nyoma, és maga Déry is több helyen egyértelművé teszi, hogy Major nem vállalta a darabot.

lag az időszak legnagyobb színházi bukásának nevezte.³

A „trilógia”⁴ legkorábbi és legerősebb darabját, *A tanúkat* azonban „kényes témája miatt (zsidókérdés, antiszemitizmus és ami mögötte van) Major sem vállalta.”⁵ Déry a budapesti zsidóság deportálását megíró műve a kortárs irodalom és színházművészet terén lehetett (volna) része annak a magyar társadalom felelősségét vizsgáló diskurzusnak, amelyet Bibó István meghatározó esszéje, a *Zsidókérdés Magyarországon 1944 után*⁶ indított el, és amelyre 1949-től az ál-

³ Vö. KOLTAI Tamás, *Major Tamás. A Mester monológja* (Budapest: Ifjúsági Könyvkiadó, 1986), 74. Valamint MAJOR Tamás, „Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján”, *Színház és Filmművészet* 1, 10–11. sz., (1950), 9.

⁴ A három dráma eredetileg egy kötetben (DÉRY Tibor, *A tanúk. Tükör. Itthon* [Budapest: Hungária Könyvkiadó, 1948]) jelent meg, és egymás mellé helyezve kirajzolják Déry az évtizedről alkotott narratíváját. Ld. SZABÓ-SZÉKELY Ármin, „Befejezetlen emlékezet. Déry Tibor történelmi drámái”, *Jelenkor* 60, 6. sz. (2017): 690–695., hozzáférés: 2019.07.03. http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/JELENKOR_2017-06%20%28mell%C3%A9klet%20n%C3%A9vk%C3%BCl%29.pdf

⁵ ANTAL Gábor, *Major Tamás* (Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1982), 53.

⁶ „Bibó nemzetközi nivójú elemzésében az antiszemitizmus kultúrtörténeti és mélylélektani megokolását nem tartotta kielégítőnek, s a zsidók és nem zsidók közötti viszonyt *valóságos konfliktusokként* igyekezett számba venni és a társadalom szerkezeti és működési anomáliáira visszavezetni. Vagyis eltérő társadalmi-kulturális pozicionáltságú rétegek interakciójaként, életforma-különbségekként közelítette meg az együttélés kérdéseit, olyanokként tehát, amelyeket nem lehet doktriner módon orvosolni, csak a személyes felelősségvállalás, példaadás, újfajta

lamosított emlékezet- és kultúrpolitikának egyféle válasza volt: az elhallgatás.

„A kommunista diktatúra káderpolitikájában eszközül használta a holokauszt traumáját, ideológiájában viszont a zsidó identitás eltörlését, a teljes beolvadást ajánlotta fel, illetve követelte meg. (Nem annyira a nemzeti létbe, mint inkább valamifajta internacionalista azonosságtudatba.) (...) Ahogy Bibó mondta, a magyar társadalom többsége a deportálásban nem ismerte fel saját – Harmadik Birodalombeli – tragikus sorsának lehetőségét, s hozzátehetjük: az egykorú szemlélő nem ismerte fel, hogy a feljelentések és kiigénylések zülöttsége, valamint az államosítás, internálás és kitelepítés között, ha nem is azonosság, de hasonlóság és folytonosság van. Vagyis, hogy ami történt, az nem csak a zsidókkal történt, hanem a *magyarság egészének tragédiája* volt.”⁷

Déry műve éppen erre a kollektív tragédiára irányította a figyelmet, amikor a (budapesti) társadalmat pluralitásában mutatta meg, amely nemcsak származásilag, de osztály és mentalitás tekintetében is töredezett, mégis együttélésben működő egész, s amelyet nem a tettesek és áldozatok antagonizmusa mentén választott ketté, hanem a tétlen szemlélődés (tanúk) és az aktív cselekvés pozícióin keresztül ábrázolt. Egy olyan kultúrpoli-

kommunikációs praxis révén. Ennek persze elengedhetetlen feltétele a demokratikus kölcsönösség és az identitás-meghatározás szabadsága. Olyan feltételek, amelyek – akárcsak egy évtizeddel korábban – a negyvenes évek végére ismét megszűnnek létezni.” SZIRÁK Péter, „Magyar-zsidó-sors”, in *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészei*, szerk. KISANTAL Tamás, MENYHÉRT Anna, 55–67., (Budapest: JAK – L’Harmattan, 2005), 58.

⁷ SZIRÁK, „Magyar-zsidó...”, 59.

tika közegben azonban, ahol *A velencei kalmár* negyvenhat évig nem kerülhetett színre,⁸ *A tanúk* konkrétan beszélő és hiánypótló szövegének esélye sem lehetett – különösen egy 1956-os szerepvállalása miatt bebörtönzött szerzőtől. Déry megfogalmazása szerint „akkoriban álszeméremből s gyávaságból a »zsidó« szót törölték a magyar szókincsből, az »üldözött« szóval helyettesítették, mint ha másféle üldözött nem is lett volna ebben az országban”⁹ – és valóban, magát a szót (ill. nyilvános, pl. színpadi hangoztatását) és a róla szóló beszédet évtizedekre letiltotta a hatalom arra hivatkozva,¹⁰ hogy az államszocializmus antifasiszta jelenében a probléma nem létezik.¹¹

⁸ Bár történtek színházvezetői próbálkozások, *A velencei kalmár* bemutatását 1940 és 1986 között nem engedélyezték Magyarországon. Ld. IMRE Zoltán, „Egy tiltás története. A velencei kalmár, Szolnok, 1978.” in *Színház és társadalom*, szerk. DERES Kornélia, HERCZOG Noémi (Budapest: JAK – PRAE.HU, 2018), 17–32.

⁹ DÉRY Tibor, „Filmek, színdarabok”, *Film Színház Muzsika* 15, 6. sz., (1971), 8-9.

¹⁰ „Maga a szó, hogy zsidó, kizárólag a lezárt múltra vonatkozott, és néhány irodalmi műtől és játékfilmtől eltekintve nemigen lehetett nyilvánosan kiejteni egészen a nyolcvanas évekig.” KOVÁCS Éva, VAJDA Júlia, *Mutatkozás. Zsidó identitás történetek* (Budapest, Múlt és Jövő, 2002), 41. Idézi: SZIRÁK, „Magyar-zsidó...”, 59.

¹¹ „A holokausz és a zsidókérdés tabusításának lassú feloldása az 1970-es években kezdődött, azoknak a történészi munkáknak, illetve művészeti alkotásoknak a következtében, amelyek elkezdtek ezeknek az eseményeknek a feldolgozását. (...) [A] holokausz és a zsidókérdés diskurzusa lassan kikerült a tabutémák közül, de azért még a nyolcvanas évek Magyarországon nem következett be a holokausz kollektív emlékezeti helyévé válása sem.” IMRE, „Egy tiltás...”, 19–21.

1986-ra Déry színházművészeti jelentőségét leginkább két merőben eltérő szöveg fémjelezte: korai avantgárd drámája, *Az óriáscsecsemő*, amelyből Szegeden Paál István,¹² Pécsen Szikora János¹³ rendezett fontos előadásokat, és az 1973-tól országos sikerszerűt futó¹⁴ „midcult” *Képzelt riport*.¹⁵ Ugyanakkor politikai értelemben Déry továbbra is problémás szerző maradt. Paál István elmondásából tudjuk, hogy 1984-ben egy Déry-bemutató letiltása miatt szerződött el éppen a Szolnoki Szigligeti Színház főrendezői posztjáról. Az ún. felszabadulás negyvenedik évfordulóján minisztériumi utasításra minden színháznak műsorra kellett tűznie egy 1945 után született kortárs ma-

¹² Bem.: 1970. 03. 22. Szegedi Egyetemi Színház.

¹³ Bem.: 1978. 03. 21. Pécsi Nemzeti Színház.

¹⁴ JÁKFALVI Magdolna, „Képzelt popfesztivál. Az államszocialista zenés színház esete”, in: *Populáris zene és az államhatalom*, szerk. Ignác Ádám (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2017), 177–195.

¹⁵ Déry – Pócs – Presser – Adamis: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*. Bem.: 1973. 03. 02. Vígszínház, r.: Marton László. „Nem pusztán adaptációról volt szó, hanem a »midcult«, tehát a magas és a populáris kultúra közti választás kényszerét feloldó, mindenkit egyszerre kielégítő professzionális színházról, ami mindaddig ismeretlen volt itthon. Déry szövege önmagában véve is elég kínos volt, a kortárs amerikai politika és kultúra kritikája cinizmuson és elementáris tájékozatlanságon, félreértésen alapult, s mindössze a rutin tartotta egybe. A musical-változatnak egyetlen pillanatra sem volt köze bármiféle valósághoz, viszont remekül kielégítette az Amerika-vágyat, az elzártan élő fiatal nemzedék számára a kortárs kultúrában való otthonosság illúzióját keltette.” GYÖRGY Péter, *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között* (Budapest: Magvető Kiadó, 2014), 211.

gyar drámát, lehetőleg április 4-i bemutatóval. Paál Márton Lászlót kérte fel, hogy adaptálja színpadra Déry G. A. *úr X-ben* című regényét. A kulturális vezetés hosszas akadémikoskodás után végül – szokatlan módon – levélben is megírta, hogy mért nem fér össze az évfordulóval a tervezett bemutató.¹⁶ Bár *A tanúk* és Déry drámatörténeti jelentőségére 1970-ben Siklós Olga,¹⁷ 1977-ben pedig Földes Anna¹⁸ is felhívta a figyelmet, egyetlen bemutatási szándéknak maradt nyoma: a Győri Kisfaludy Színház tervezte az 1981/82-es évadban műsorra tűzni a darabot – de a tervet visszavonták.¹⁹ Így az 1986-os ősbemutató, negyvenegy évvel a darab megírása és kilenc évvel Déry halála után a színháztörténeti homályból lépett a közönség elé.

¹⁶ BOGÁCSI Erzsébet, *Rivalda-zárlat* (Budapest: Dóvin Művészeti Kft., 1991), 96–97. Paál így idézte fel azt a beszélgetést, amikor „már-már kibökték mi a bajuk a G. A. úrral”: „– Tudod hol írta ezt Déry Tibor? – Tudom, 1956-ban a börtönben. – Tudod, miért ülte a büntetését? – Tudom. Tudom azt, amit róla tudni kell. – Honnan? – Onnan, hogy Déry Tibor az esküvői tanúm volt... Ezt meg kellett, hogy emésszék.” BOGÁCSI, *Rivalda...*, 96–97.

¹⁷ SIKLÓS Olga, *A magyar drámairodalom útja 1945–1957* (Budapest: Magvető Kiadó, 1970), 121–149.

¹⁸ FÖLDES Anna, „Befejezetlen tanulmány. Levél a szerkesztőséghez a Déry-drámák dolgában”, *Színház* 10, 11. sz. (1977), 15–18.

¹⁹ „Jegyzőkönyv az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottsága üléséről – 1981. április 7.” in *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982*, szerk. IMRE Zoltán, RING Orsolya, (Budapest: PIM – OSZMI, 2018), 511. Lehet, hogy nem véletlen egybeesés, hogy a szolnoki előadásban főszerepet játszó Bajcsay Mária és Vallai Péter is ekkor még a Győri Nemzeti Színház társulatának voltak a tagjai.

Déry-dramaturgia

A *tanúk* dramaturgiája erős brechti hatást mutat, és nem pusztán a felismerhető formai elemek (epizodikus szerkesztés, narráció, jeleneteket kommentáló songok, a társadalom különböző rétegeit képviselő szereplők tablószerű felléptetése), hanem elsősorban a világ- és történelemszemlélet tekintetében. Déry – aki Nyugat-Európában töltött évei után „a hitleri hatalomátvétel másnapján hagyta el Berlint”²⁰ – Brecht műveihez hasonlóan az egyén viselkedését, döntéseit és lehetőségeit tette a darab fő témájává, az emberét, aki „önmagában, társadalmi és gazdasági vonatkozásai nélkül senki és semmi.”²¹ Kézenfekvő a párhuzam a német társadalom fasizálódását bemutató *Rettegés és inség a Harmadik Birodalomban* modellhelyzetével, azzal a lényeges különbséggel, hogy Déry a társadalmi látkép felállítását egy hagyományos dramaturgiai szálra, a Kelemen család történetére építette. A családi dráma morális és érzelmi dilemmák sorozatára épül (amely azzal a praktikus kérdéssel indul, hogy a keresztény feleség felvarrja-e zsidó férje ruhájára az előírt sárgacsillagot?), és ez a megközelítés a sorstragédia súlykolása helyett összefüggéseiben volt képes megmutatni a német megszállás következményeit. A rendező Csizmadia Tibor és a dramaturg Zsótér Sándor munkáját az anyag stiláris ellentmondásossága határozta meg, amely egyszerre feltételezte a realista színpadi megközelítést, és kínálta fel az attól való eltérést. A legmarkánsabb dramaturgiai döntés a Házmaster szerepének felnagyítása és nőre, Bajcsay Máriára osztása volt. A Házmaster egyszerre lett a nézőkkel közvetlen kapcsó-

²⁰ UNGVÁRI Tamás, „Déry Tibor útja az avantgarde-tól a realizmusig”, *Kortárs* 21, 12. sz., (1977), 1980.

²¹ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001), 635.

latot tartó, de az eseményekbe is belefolyó narrátor, az előadás dramaturgiáját és a songokat vezető konferanszié, és annak a mentalitásnak a megtestesülése, amely minden körülmények között „fényességes urunk, a Hatalom”²² szolgája, aki „szemmel tartja a világot”, akitől „egy egész ország retteg”, és, aki tudja, hogy tanúnak lenni „az egyetlen életbiztosítás e módfölött veszélyes világban.”²³ (A szöveggönyv őrizi egy további brechti ötlet nyomát: A nő főszereplő, Lujza, férjéhez intézett szenvedélyes és patetikus költsői kirohanásait is a Házfelügyelő vette volna át – vagyis az érzelmi csúcspontokhoz tartozó szövegeket elidegenítette volna a narrátor – ezek a részek azonban végül kihúzásra kerültek.) Jelentős, és az alapmű továbbgondolásához szükséges dramaturgiai lépés volt a Déry által nem konzekvensen egyénített, sokszor kóruszerűen megszólaló epizód szereplők rendszerének átszervezése. Logikus volt például, hogy az 1. Munkás és 2. Munkás helyett már korábban is Juhász és Nagy szerepeljen, illetve, hogy a Házfelügyelő körül megjelenő „tanúk” kórusát végig ugyanazok a visszatérő figurák alkossák, részleges szerepíveket alkotva. Az átszervezés egyik legnagyobb leleménye, hogy a második rész védett házban játszódó jelenetében az összezsúfolt zsidók között éppúgy megjelenik a Csavargó, mint Garai kormányfőtanácsos, az előadás utolsó helyszínén, a légoltalmi pincében pedig kényszerűen összekerülnek az elmúlt hónapok (és korábbi jelenetek) keresztény túlélői is, a Méltóságos asszonytól a Munkásnőig – ezzel jelezvén, hogy a shakespeare-i léptékű vész nem ismer társadalmi hierarchiát. Konceptiózus húzással maradt ki továbbá azon szövegek egy része, amelyek a mesterségesen gerjesztett nacionalista indulat mögötti

osztályellentétekre irányították a figyelmet.²⁴

Ennek következményeként a túlélő Dr. Kelemen világnézeti fejlődése belső történetté válik, amely először a végkifejlet előtt ölt szavakban formát. Kelemen elutasítja a meglehetősen antiszemita Méltóságos asszony és a Tanár által felkínált „középosztálybeli összetartást”, amelyet egyértelműen a szovjet csapatok keltette pánik inspirált.

DR. KELEMEN: (...) Én is túrtém üldözést, amely ugyanúgy a szemem előtt folyt, s ugyanolyan ölbe tett kezekkel néztem.

TANÁR: Nem értem. Miféle üldözést?

DR. KELEMEN: A gyöngébb üldözését, tesszik érteni! A nemzet fölötté értékes rétegeinek üldözését, kiszipolyozását, megnyomorítását, tesszik érteni! Szótlanul túrtém, amíg most a magam bőrén meg nem tanultam, mit tesz az, üldözöttnek lenni.

MÉLTÓSÁGOS ASSZONY: Miről beszél?

²⁴ Kimaradt vonatkozó szövegrészek: „Ernő: (...) Ha mi [zsidók] gyávák vagyunk fegyvertelenül, szervezetlenül, akkor mit tartsak a munkásságról, amely ellenállás nélkül tűri, hogy pártját szakszervezeteit felosztatják, mit a parasztról, akinek barmát elhajtják az idegenek, földjét, ágyát megtapossák (...)?” DÉRY Tibor, „A tanúk”, in DÉRY Tibor, *Színház* (Budapest: Szépirodalmi, 1976), 238. „Dr. Kelemen: (...) Semmi jelét nem látom annak, hogy a munkás- vagy paraszti osztály segítségére sietett volna a zsidóságnak./ Juhász: Kevesebb oka is van rá, minthogy a zsidóság javarészt a polgári osztályban helyezkedet el.” DÉRY, *Színház...*, 282. „Dr. Kelemen: Ezt üzenem Juhásznak, hogy már értem... nem, már sejtem, mi az, *elnyomott*nak lenni.” DÉRY, *Színház...*, 291. „Takács: (...) Azt mondta tudniillik az egyik testvér, hogy a munkásság ugyanolyan hazaáruló, nemzetközi csürhe, mint a zsidóság, s ha rajta múlna, ugyanúgy is bánna velük.” DÉRY, *Színház...*, 305.

²² DÉRY Tibor, *A tanúk*, az előadás szöveggönyve. 3. (Csizmadia Tibor tulajdona, továbbiakban: Szöveggönyv.)

²³ DÉRY, *A tanúk...*, 32–33.

DR. KELEMEN: Arról, hogy a középosztály ne tartson össze, Méltóságos asszony, mert ennek az összetartásnak a neve: üldözés. S én abban, sajnálatomra nem vehetek többé részt. Jó napot! (*sarkon fordul*)

MÉLTÓSÁGOS ASSZONY: (*a Tanárnak*) Mit szól ehhez? Úgy látszik, az oroszok közelebb vannak, mint a nyilasok.²⁵

Így lett *A tanúk* főhőséből, aki „nem zsidó, hanem orvos”,²⁶ a munkásosztály helyzetét megértő, a kommunista ideológiának megnyert ember – csakhogy, ami 1945-ben még Déry hitvallásaként hatott, az az 1980-as évek második felére már rég nem kecsegtetett a „megvilágosodás” optimizmusával.

Csizmadia-rendezés

1986-ban Csizmadia Tibor pályakezdő, kísérletező rendező volt, aki többek között Mézőly, Csurka, Jarry, Genet és Botho Strauss szövegeivel dolgozott. Diplomarendezése, a *Vonó Ignác* azt is bizonyította, hogy képes a szocialista realizmus irodalmát meggyőzően újraértelmezni.²⁷ Rendszeres tervezője volt előadásainak Antal Csaba, El Kazovszkij, Lábas Zoltán, akikkel a realista-naturalista hagyománytól eltérő vizuális és színpadi megfogalmazásokat kerestek. *A tanúk* esetében is erre volt szükség, az előadást ugyanis nem a történelmi dráma, hanem a képben fogalmazás logikája szerint vitte színre. Az Antal Csaba tervezte tér horizontálisan osztotta ketté a színpadot, így a rendezés a térben való pozícionálással beszélt a föld alá mene-

külő üldözöttekről, és a felszínen fölöttük élő – végül szintén a föld alá kényszerülő többségről. A Házfelügyelő szerepének felnagyítása, összetett megkonstruálása és a nézőkkel állandó kapcsolatot tartó konferansziévé alakítása a „házmester-ország” kortárs valóságára irányította a figyelmet, kiemelve a figurát a historizálás kontextusából. A rendező térkezelés mellett a songok és a groteszkre koreografált csoportmozgások sikeresen távolították az előadást a realizmustól, és ez történelmi téma mellé rendelt, az alapanyagba is kódolt stílusjáték működtette az előadás hatásmechanizmusát.²⁸ A rendezés másik alapvető szándéka a tabutörés volt: az előadásban harmincháromszor hangzott el a „zsidó” szó, és ez már önmagában provokatív gesztussal támadta a témát övező elhallgatást. Kérdés, hogy egy 1986-os színrevitel hogyan tudott viszonyulni a darab megírása óta eltelt negyven évhez, hogyan szivároghatott be a kortárs realitás az előadásba? 1989 előtt evidenciánk látszott a rendszer fennállása, a szovjet csapatok Magyarországon állomásoztak. Az előadás végén megjelenő szovjet katona a szolnoki laktanyából, a Szovjet Déli Hadseregcsoporthoz színhelyről beosztott valódi katona volt,²⁹ aki tört magyarsággal tette fel a kérdést: miért nem szabadították ti fel magatokat.³⁰

²⁸ „Csizmadia most kiváló anyagot talált különbejáratú esztétikájához; elképzelése amilyen bizarnak látszik első pillantásra, kibontakozva olyan természetes és megejtő. Nemzeti jelképeink színpadi inflációjának idején különösen értékes az a szellemi és scenikai ökonómia, amely a történelmi felelősséggel szembesít.” KOLTAI Tamás, *„Alvilági játékok”, Élet és Irodalom*, 1986. 01. 31.

²⁹ Csizmadia Tibor személyes közlése 2017. június 20-án, Budapesten.

³⁰ Az előadás egy jelentős gesztussal megfordította a darab eredeti nyelvhasználatát, a Házfelügyelő oroszul üdvözölte a katoná-

²⁵ DÉRY, *A tanúk...*, 105–106.

²⁶ DÉRY, *A tanúk...*, 78.

²⁷ Bem.: 1983. 02. 18. Szolnoki Szigligeti Színház. Vö.: FÖLDES Anna, „Vonó Ignác felátadásai”, *Színház* 15, 5. sz., (1983), 7–9. Az előadás címszereplője, Bán János kapta az évad legjobb férfialakításának járó kritikusdíjat.

„Hideg és forró, ravasz, okos és buta, olyan, mint egy nemes vadállat, nyers, de jó, finoman emberi, sérthető, sérthetetlen, kemény, gonosz, bosszúálló, szép. Egyszerre van benne valami paraszti és polgári, mindkettő a szó legnemesebb értelmében.”³¹ – írta Nádas 1980-ban Bajcsay Máriáról. Hat évvel később Bajcsay vezetősínésznő Szolnokon, akire Csizmadia a *Vonó Ignác* óta fontos és széles palettán mozgó szerepeket bízott. A Házfelügyelő alakját hasonlóan elmentmondásos összetettséggel kellett felépítenie, mint a *Takarítás*³² Zsuzsáját. A kritika egyöntetűen méltatta Bajcsay munkáját és főszereplőként értékelte: a figurát – „aki egyszerre nő is, ördög is, törpelelkű kispolgár és fenyegetőre nőtt démon”³³ – „lompos-negédesnek,”³⁴ „emberi patkánynak,”³⁵ „kígyómoz-

gat, amire a szovjet katona magyarul választott. Vö. az eredetivel:

HÁZFELÜGYELŐ: (*kiáltva*) A mi felszabadítóink!

1. OROSZ: Sto on szkazal?

FŐTANÁCSOS: Mit mond?

TANÁR: Azt kérdezi, hogy a Házfelügyelő mit mondott. (Az oroszhoz) On szkazal: ty nasz oszvobogyil.

1. OROSZ: A pocsema vy szamy ne oszvobogyili szibja?

TANÁR: Azt kérdezi, hogy miért nem mi magunk szabadítottuk fel magunkat?

DÉRY, „A tanúk...”, 324.

³¹ NÁDAS Péter, „Egy próbanapló utolsó lapjai (1980)” in NÁDAS Péter, *Nézőtérfelület*, 149–189. (Budapest: Magvető, 1983), 176.

³² Bem.: 1980. 11. 14. Győri Kisfaludy Színház, r.: Szikora János.

³³ FÖLDES Anna, „Megkésett tanúk”, *Színház* 19, 4. sz. (1986), 5.

³⁴ MOLNÁR Gabriella, „Két szomorújáték. Történelmi lecke mindenkinek”, *Esti Hírlap*, 1986. június 4., 2.

³⁵ Koltai Tamás in *Láttuk, hallottuk*, Petőfi Rádió, 1986. január 20., 10.45. Lejegyezve: PIM – OSZMI, Cikkarchívum.

gásúnak”³⁶ sőt „félelmesnek”³⁷ látták,³⁸ az alakítást pedig „brechtiánusnak”³⁹ és „bravúrosnak.”⁴⁰ Vallai Péter (Dr. Kelemen) és Koós Olga (Özv. Kellerné, az anyja) saját családjuk második világháborús történetével élesíthették a darab témáját. A kritika „visszafogottságukban erőteljes alakításokról”⁴¹ beszélt, Koltai Tamás Koós Olgát „póztalannak” és „nagyszerűnek”⁴² találta, Vallai „halkszavú”⁴³ orvosát pedig „a megtestesült fellegjáró értelmiségi-intellektualizmusnak,” amelyet „egy keserves világnézeti gyorstalpaló szembenézni kényszerít a nekiszegezett történelmi kérdéssel.”⁴⁴ Csizmadia Vallai mellé a huszonhét éves Juhász Rózát választotta feleségnek, az életkorbeli különbség rímelt a rezignált Kelemen és a sors ellen indulatosan lázadó Lujza szerepe közti feszültségre, ugyanakkor nagy kihívás elé állította a pályakezdő Juhászt.⁴⁵ Kiemelték a mellékszereplők közül

³⁶ TARJÁN Tamás, „A tanúk. Déry Tibor darabja Szolnokon”, *Népszabadság*, 1986. március 5., 7.

³⁷ ABLONCZY László, „A tanúk”, *Film Színház Muzsika* 30, 15. sz., (1986), 5.

³⁸ Az állatasszociációk nem véletlenek: a Házfelügyelő songjaiban halakhoz, verebekhez, egerekhez, legyekhez hasonlítja a tanúkat.

³⁹ KOLTAI Tamás, „Alvilági játékok”, *Élet és Irodalom*, 1986. 01. 31., 10.

⁴⁰ MÉSZÁROS Tamás, „Idefent és odalent. Csak tanúk voltak?”, *Magyar Hírlap*, 1986. február 15., 6.

⁴¹ MÉSZÁROS, „Idefent...”, 6.

⁴² KOLTAI, „Alvilági...”, 10.

⁴³ VALKÓ Mihály, „Pokoljárás tanulságokkal. A tanúk című Déry-dráma ősbemutatójáról”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1986. január 25., 8.

⁴⁴ KOLTAI, „Alvilági...”, 10.

⁴⁵ „Juhász Róza Lujza, feleség alakítójaként a második részben talál hangjára; a reményvesztett tisztesség csapdájában majdhogynem felnőtt partnereihez.” MÉSZÁROS, „Idefent...”, 6.

Kátay Endre „ravaszkság” és „bölcs,”⁴⁶ „súlyos szavakkal tréfálkozó”⁴⁷ Lajos bácsiját, aki a humor megengedő, de éleslátó attitűdjével járult hozzá az alakítások hangvételéhez.

Antal-szenográfia

Antal Csaba horizontálisan osztott, kétszintes, hipperrealista elemekből montázs-szerű szimultántérre összeálló díszletet tervezett, és ez meghatározta az előadást. Az alsó szinten a kisérdalatti egyik, fehér-barna csempés megállóját alakították ki, az ismerős oszlopokkal, vágánnyal és sínpárral – itt játszódott minden olyan jelenet, amelynek bujkálók, üldözöttek, föld alá kényszerítettek voltak a szereplői, vagyis Kelemenék lakásától, a csillagos házon és az illegális kommunista műhelyen át, a légmentes pincéig itt ment a darab jelentős része. Az egymásra íródott terek használata kisrealista eszközök helyett erősen hagyatkozott a nézők további asszociációra, amelyet a rácsok, a homály és a sínek kelthettek (deportálás, börtön, pokol). Az alsó tér fölél bal oldalon egy Andrássy úti bérpalota „vakolatpergésig hű,”⁴⁸ atlasz-szobros bejárata emelkedett, a jobb oldalon pedig egy, a Házfelügyelő által őrzött, ferde lépcső vezetett az alvilágból a felvilágba. A felső szint perspektivikus kicsinyítésben mutatta a Hősök terét a Millenniumi emlékművel, erős megvilágításban. Ez a térszerkezet nem kívánta a valóság illúzióját kelteni, épp ellenkezőleg, teátrális játékoságra adott lehetőséget. A tanúk kórusa például a sínek között ugrálva énekelte az egyik songot, a Házfelügyelő pedig az előadás egy pontján ráült a Millenniumi szoborcsoportra.⁴⁹ A színpadkép, a fényváltásoktól eltekintve, az egész előadás alatt ugyanaz ma-

radt, és ezzel az alkotók megszüntették az eredeti darab metonimikus térkoncepcióját.⁵⁰ Ez a döntés megnehezíthette a történet követését, ugyanakkor erős vizuális gesztussal fogalmazott meg egy értelmezői gondolatot: a darab cselekményének második szintje maga a történelem, és ez határozza meg az alsó szinten mozgók létezését.⁵¹ Selmeczi György zenésítette meg a Házfelügyelő és a tanúk kórusának dalait, ill. írt fellevezető zenéket, helyenként disszonáns hangszerelésben, olyan feszült atmoszférát teremtve, amely „rátelepedett”⁵² a színpadon látott városra.

Aczél-identitás

„Aczél 1945-ben végképp felszámolta zsidó identitását, és abban a meggyőződésben élt egészen a rendszerváltásig, hogy a »zsidókérdés« megoldásának egyetlen lehetősége az asszimiláció. Aczél nem letagadni akarta zsidó származását, hanem azt akarta, hogy ne legyen téma, ne essék szó róla.”⁵³ Aczél Györgyöt 1985. március 28-án leváltották az MSZMP KB kulturális titkári posztjáról. Nyolc hónappal később Szolnokon bemutatták *A tanúkat*, két hónapra rá pedig a budapesti Nemzeti Színházban *A velencei kal-*

⁵⁰ „*A tanúk* dráma-beszéde egy zsidó család története Magyarországon 1944-ben. Az esemény sor egymást követő tere metonímiája a zsidók akkori történelmének.” BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945–1989* (Budapest: Balassi Kiadó, 1996), 31.

⁵¹ „*A tanúkban* az egymást követő helyzeteket nem a drámai alakok jelleme, karaktere, cselekvése állítja elő; ezeket tőlük független, mintegy „fölöttük” haladó erő, a történelem adott helyzete hozza létre.” BÉCSY, *Kalandok a...*, 33.

⁵² FÖLDES, „Megkésztett...”, 5.

⁵³ RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk*, (Budapest: Sík Kiadó Kft., 1997), 23.

⁴⁶ VALKÓ, „Pokoljárás...”, 8.

⁴⁷ TARJÁN, „*A tanúk...*”, 7.

⁴⁸ TARJÁN, „*A tanúk...*”, 7.

⁴⁹ Csizmadia Tibor személyes közlése 2017. június 20-án, Budapesten.

márt.⁵⁴ Ha a politikai esemény nem is direkt előzménye a színháztörténetnek, azt mindenképpen jelzi, hogy *A tanúk* egy megváltozott kulturális közegben került a szolnoki, majd az Országos Színházi Találkozón a budapesti közönség elé. A recepció elsősorban a „majdnem elfeledett darab”⁵⁵ értékeiről, másodsorban az előadás merész vizualitásáról és formanyelvéről folytatott vitát, és csak érintőlegesen beszélt arról, ami Déry darabját színházi minősége mellett unikálissá teszi: a dráma kordokumentum értékéről.

Bibliográfia

- ABLONCZY László. „A tanúk”, *Film Színház Muzsika* 30, 15. sz., (1986), 5.
- ANTAL Gábor. *Major Tamás*. Budapest: Népművelési Kiadó, 1982.
- BÉCSY Tamás. *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945–1989*. Budapest: Balassi Kiadó, 1996.
- BOGÁCSI Erzsébet. *Rivalda-zárlat*. Budapest: Dovin Művészeti Kft., 1991.
- DÉRY Tibor. *A tanúk*, az előadás szövegkönyve. (Csizmadia Tibor tulajdonában)
- DÉRY Tibor. „Filmek, színdarabok”. *Film Színház Muzsika* 15, 6. sz. (1971), 8-9.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A dráma története*. Fordította KISS Gabriella. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.
- FÖLDES Anna. „Befejezetlen tanulmány. Levél a szerkesztőséghez a Déry-drámák dolgában”. *Színház* 10, 11. sz., (1977), 15–18.
- FÖLDES Anna. „Megkésett tanúk”. *Színház* 19, 4. sz., (1986), 5.
- GYÖRGY Péter. *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest: Magvető Kiadó, 2014.
- IMRE Zoltán, RING Orsolya, szerk. *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982*. Budapest: PIM – OSZMI, 2018.

- IMRE Zoltán. „Egy tiltás története. A velencei kalmár. Szolnok, 1978.”. In *Színház és társadalom*, szerkesztette DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 17–32. Budapest: JAK – PRAE.HU, 2018.
- JÁKFALVI Magdolna. „Képzelt popfesztivál. Az államszocialista zenés színház esete”. In *Populáris zene és az államhatalom*, szerkesztette IGNÁCZ Ádám, 177–195. Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2017.
- KERESZTURY Dezső levelezéséből, közléteszi MONOSTORY Klára, *Holmi* 7, 12. sz. (1995): 1693.
- KOLTAI Tamás nyilatkozata, in *Láttuk, hallottuk*, Petőfi Rádió. 1986. január 20., 10.45. Lejegyezve: PIM – OSZMI, Cikkarchívum.
- KOLTAI Tamás. „Alvilági játékok”. *Élet és Irodalom*, 1986. 01. 31., 10.
- KOLTAI Tamás. *Major Tamás. A Mester monológja*. Budapest: Ifjúsági Könyvkiadó, 1986.
- KOVÁCS Éva, VAJDA Júlia. *Mutatkozás. Zsidó identitás történetek*. Budapest: Múlt és Jövő, 2002.
- MAJOR Tamás. „Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján”. *Színház és Filmművészet* 1, 10–11. sz., (1950): 9.
- MÉSZÁROS Tamás. „Idefent és odalent. Csak tanúk voltak?”, *Magyar Hírlap*, 1986. február 15., 6.
- MOLNÁR Gabriella. „Két szomorújáték. Történelmi lecke mindenkinek”, *Esti Hírlap*, 1986. június 4., 2.
- NÁDAS Péter. „Egy próbanapló utolsó lapjai (1980)” in NÁDAS Péter. *Nézőtérf*. Budapest: Magvető Kiadó, 1983. 176.
- RÉVÉSZ Sándor. *Aczél és korunk*. Budapest: Sík Kiadó Kft., 1997.
- SIKLÓS Olga. *A magyar drámairodalom útja 1945–1957*. Budapest: Magvető Kiadó, 1970.
- SZABÓ-SZÉKELY Ármin. „Befejezetlen emlékezet. Déry Tibor történelmi drámái”. *Jelenkor* 60, 6. sz., (2017): 690–695

⁵⁴ Bem.: 1986. 03. 20. Nemzeti Színház, r.: Sík Ferenc.

⁵⁵ TARJÁN, „A tanúk...”, 7.

SZIRÁK Péter. „Magyar-zsidó-sors” in *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művésze*. Szerkesztette Kisantal Tamás és Menyhért Anna, Budapest: JAK – L’Harmattan, 2005.

TARJÁN Tamás. „A tanúk. Déry Tibor darabja Szolnokon”, *Népszabadság*, 1986. március 5., 7.

UNGVÁRI Tamás. „Déry Tibor útja az avantgarde-től a realizmusig”. *Kortárs* 21, 12. sz., (1977): 1979-1981.

VALKÓ Mihály. „Pokoljárás tanulságokkal. A *tanúk* című Déry-dráma ősbemutatójáról”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1986. január 25., 8.

Gianina Cărbunariu: 20/20 A kortárs erdélyi magyar szövegalkotás kérdései

DÁLNOKY RÉKA

A 2004-ben alakult marosvásárhelyi Yorick Stúdió 2008 óta visz színre előadásokat az *Interkulturális párbeszéd a kortárs drámán keresztül* elnevezésű projekt keretén belül. A projekt első évadjában a Yorick alapítója, Sebestyén Aba rendezte meg Gianina Cărbunariu *Stop the Tempo!* című darabját, a következő évadban pedig felkérte Cărbunariut, hogy rendezzen ő egy előadást. Cărbunariu a DramAcum öt színészét hozta magával Bukarestből, és úgy döntött, hogy egy javasolt magyar dráma helyett dokumentarista és közösségi módszerekkel készít előadást. A témaválasztás az akkor húsz éves évfordulójához közeledő Fekete Márciusra esett: a rendszerváltás utáni Marosvásárhely azon véres eseményére, amelyen a román és magyar tömeg összechapott, többen életüket veszítették vagy megsebesültek.

A korabeli beharangozók egyedülálló színházi kísérletként emlegetik a vállalkozást, mivel Romániában 2009 előtt mindössze pár hasonló példát találni dokumentarista színházra¹ vagy interkulturális produkcióra.² Sebestyén Aba kortárs színházi műhelynek nevezi a Yorickot, és a kísérletezést, ta-

budöntögetést említi, mint hajtóerőket.³ Valóban, a Fekete Március témáját még egyetlen alkotó sem dolgozta fel semmilyen formában, így a témaválasztás bátorsága nem kerülte el a kritikusok figyelmét sem. Iulia Popovici, a Romániai független színház egyik legfontosabb szakértője és pártolója megállapítja, hogy a Yorick, mint független színház, példaértékű esztétikai és tematikai kísérletezést engedhet meg magának, s produkcioit több ízben is befogadta a jóval nagyobb közönséget megszólító Marosvásárhelyi Nemzeti Színház.⁴ A független társulatok és színházi kísérletek kapcsán óhatatlanul felmerül a láthatóság kérdése. Vajon hány nézőhöz jut el egy kis társulat hasonló produkciója és hány színházi szakemberhez az esztétikai és tematikai határátlépések?

2010-ben írt tanulmányban Popovici épp a 20/20 példájával illusztrálja, hogy a független színházak olykor mérőföldkönek számító előadásai nem kapnak akkora figyelmet, mint a fővárosi és nemzeti színházak, így azok a produkciók, amelyek a kritikák, díjak, fesztiválszereplések révén előtérbe kerülnek, nem feltétlenül azok, amelyekről érdemes lenne beszélni.⁵ Ugyan a 20/20 számos nemzetközi fesztiválon szerepelt, komoly díjakban részesült és mára már több nemzetközi

¹ Ilyen az Andrei Șerban által rendezett, Tatiana Niculescu-Bran azonos című regényéből készült *Spovedanie la Tanacu* című, 2008-as bukaresti előadás, vagy a Mihaela Michailov & David Schwartz által jegyzett *Capete Înfierbântate. 13-15 iunie 1990* című, 2009-es produkció.

² Tompa Andrea a sepsiszentgyörgyi román társulat 2001-es *Kalapáccsal a kézben* című produkciójával von párhuzamot, mint két nyelvű, román-magyar kapcsolatokat feldolgozó előadással.

³ LASZLÓ Beáta Lídia, „Tabudöntögetés. Interjú Sebestyén Abával”, *Játéktér* 4, tavasz (2015): 38–40, 38.

⁴ Iulia POPOVICI, „Függetlenül, Romániában”, ford. TOMPA Andrea, *Színház* 46, 12. sz. (2013): 31–33, 32.

⁵ Iulia POPOVICI, „Teatrul de repertoriu ca agent castrator” [A kasztráló repertoárszínház], *Observator Cultural* 11, 260. sz. (2010): 20–22, 20.

publikáció és kritika tárgya, Cărbunariu egy 2010-ben adott interjúban arra panaszskodott, hogy az első kritikus négy hónappal a 20/20 bemutatója után jelent meg.⁶ Pedig az előadás színháztörténeti szempontból csak a kritikákban él tovább, ugyanis a Yorick Stúdió-nak nincsen működő weboldala, a DramAcum nehezen navigálható oldalán pedig nincs feltüntetve az előadás. Ungvári Zrínyi Ildikó az *Erdélyi magyar színháztörténet* című könyv bevezetőjében felhívja a figyelmet, hogy a színháztörténeti kutatás szempontjából mekkora problémát jelent „az alternatív színházi és bábszínházi előadások alig létező dokumentációja”.⁷

A formabontó, határfeszegető vagy kísérleti színházi próbálkozások láthatósága a kőszínházi kontextusban sem kedvezőbb. Az erdélyi repertoárszínházak archívumait vizsgálva feltűnik, hogy az elírások, hiányos adatok vagy akár teljes kihagyások gyakrabban érintik azokat a produkciókat, amelyek nem hagyományosan szöveg-, színpad- és rendezőközpontúak. A székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház honlapján például megjelenik a Garaczi László darabja nyomán készült *Csodálatos vadállatok, avagy Plazma 3* című kocsma-színházi produkció, ám ebből csak következtetni lehet arra, hogy volt *Plazma 2* is, mert az nem jelenik meg a színház oldalán, holott számos cikk jelent meg a *Plazma 2, avagy az Ovibrader* című, szintén kocsma-színházi produkcióról. Hasonló a helyzet a Nagyvárad Szigligeti Színház archívumával, amely a 2011/2012-es évadban jelez egy *Kiegészítő programok*nak titulált szekciót, aho-

vá többek között olyan produkciók kerültek, mint a Hatházi András által rendezett *A hetéről tudománya*, amely a kézdivásárhelyi Városi Színház és a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem hallgatóinak közreműködésével jött létre. Ugyanebbe a kategóriába kerül a színház minden TIE tantermi produkciója is, valamint számos más közösségi módszerrel vagy diákokkal készített előadás. A kiegészítő program fogalmának 2011-es megjelenése az archívumban felveti azt a kérdést, hogy az előtt nem voltak-e hasonló próbálkozásai a színháznak, vagy csak nem tartották őket méltónak, hogy bekerüljenek az archivált előadások közé. Jóllehet ez a kérdés egy színházi munkatárs segítségével könnyen tisztázható, rávilágít egy nagyobb problémára. A tantermi, kocsma-színházi, felolvasó-színházi, közösségi vagy diákok közreműködésével készített előadás is előadás. Alkotócsapattól, műfajtól vagy helyszíntől függetlenül a fenti produkciók mind színháznak számítanak, nem pedig kiegészítő programnak, és egy alcsoportba „száműzésük” csak aláhúzza az Erdélyben is fokozatosan teret nyerő új színházi formák láthatóságának problémáját.

A 20/20 azonban nem csak tematikáját és munkamódszerét tekintve számít úttörőnek: 2009-ben az interkulturális szereposztás is szokatlan választás volt. Bányai Kelemen Barna egy interjúban említi, hogy a 20/20-ban kellett először idegen nyelven beszélnie a színpadon, illetve, hogy milyen más volt a román és magyar kollégák munkamódszere: „mi [...] nagyon meg akartunk érteni mindent, a román kollégák meg fejest ugrottak a megadott szituációba. Sokszor nem tudom eldönteni, hogy a sok agyalás lustaság-e vagy a megértést segíti. Gianina például mindig azt mondta, hogy ne kérdezd, csinálnál”.⁸ Azóta Marosvásárhely mondhatni re-

⁶ Dan BOICEA, „Teatrul românesc are nevoie de un shut down și de un restart” [A román színháznak szüksége van egy kikapcsolásra és újraindításra], *Adevărul literar și artistic*, 1. sz. (2011): 11–12, 12.

⁷ JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, szerk., *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések* (Marosvásárhely: Eikon – UArtPress, 2019), 10.

⁸ KOVÁCS Emőke, „Mint gyerekkorban a gyerekszoba. Interjú Bányai Kelemen Barnával”, *Játéktér* 5, ősz (2016): 4–9, 8.

kordmennyiségű kétnyelvű előadásnak adott otthont, amelyek közül kiemelkedik a *Double Bind*, a *MaRó*, a *Tévedések tárháza*, a *Tündérország* és a *Vitéz Mihály*. Cărbunariu interkulturális, következésképpen kétnyelvű közönséget megszólító előadásának szokatlanságát az is jelzi, hogy Boros Kinga dramaturg egy 2009-es interjúban a feliratozás kivitelezésének nehézségeiről beszél, és felhívja a figyelmet arra, hogy más erdélyi nagyvárosokkal ellentétben Marosvásárhelyen nem feliratozzák az előadásokat.⁹ A kétnyelvű feliratozás (magyar nyelvű előadást románra, románra magyarra) azóta a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban és a kisebb társulatoknál is természetessé vált.

A román nyelv és a román társalkotók központi szerepe a produkcióban felvetheti annak kérdését, hogy a 20/20 hogyan képezheti egy erdélyi magyar színházi szövegalkotásról szóló kutatás tárgyát. Fel kell tennünk azt a más kultúrákban talán fel sem merülő kérdést, hogy Erdélyben mi számít magyar drámának. Az, amit magyarul írtak meg? Esetleg az, amit magyar ember írt meg? Számos példa kérdőjelezi meg az erdélyi magyar fogalmának nemzetiségi, földrajzi vagy nyelvi besorolását. Erre talán a legjobb példa Székely Csaba első olyan drámája, amelyet román nyelven írt, és nemrég került bemutatásra a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színházban. A *Nu chiar 1918* [*Nem épp 1918*] című műben, holott román nyelven íródott, tisztán fellelhető úgy Székely Csaba sajátos humora, mint az erdélyi magyar kultúrkört foglalkoztató problémák. Hasonló példát biztosít a számtalan centenáriumi darab, valamint a román-magyar együttélésről szóló, olyan kétnyelvű, interkulturális előadások, mint a 99,6%, a *Double*

Bind vagy a *România 100*. Ebbe a kategóriába tartozik a 20/20 is, amely magyar alkotói és erdélyi magyar problémát feldolgozó tematikája révén határozottan erdélyi magyar színházi szövegnek (is) számít. A hasonló előadások és szövegek egyre nagyobb elterjedése bizonyítja, hogy a kétnyelvűséget, valamint az idegen nyelven való alkotást a romániai magyar művészi munka egyik szükséges velejárójaként kell tekinteni.

Nehezebb kérdést vet fel Elise Wilk *Hideg* című szövege, amelyet románajkú alkotó írt meg román nyelven, viszont tagadhatatlanul erdélyi témát dolgoz fel. A 20/20 munkamódszeréhez hasonlóan Wilk a gyergyószentmiklósi emberek személyes történeteit gyűjtötte össze, a krumpliföldekhez, a hideghez, a ködhöz való viszonyulásukat, egy székely kisváros mindennapi életének apró mítoszait. Ebből született meg a *Hideg* szövege, amely tematikájából adódóan erdélyi magyar kulturális hagyatékunk részévé vált. Erdély történelmi múltja és multikulturális, többnyelvű jelene miatt az erdélyi magyar fogalma inkább közösségi és kulturális, mint nyelvi vagy nemzetiségi besorolásnak számít. Természetesen Wilk erdélyi születésű, Erdélyben élő drámaíróként maga sem áll távol az erdélyi magyarokat foglalkoztató témáktól, azonban, ha Ariane Mnouchkine társulatával Erdélybe érkezne, és több hónapos, immerszív munkamódszerével előadást készítené egy erdélyi témáról, az alkotás kulturális és identitásbeli besorolása jóval nagyobb kihívást jelentene. Ilyenre azonban sajnos nem találni példát.

A románajkú alkotók műveinek bevonásánál nehezebb problémát jelent az erdélyi magyar, valamint a magyarországi alkotók és alkotások közti vonal meghúzása. Nyilvánvalóan ez a kényes identitáskérdés mindenkinek mást jelent, és mindenkinek megvan a joga ahhoz, hogy eldöntse vagy megalkossa a saját meghatározását. A jelen kutatás szempontjából azonban fontos behatárolni, hogy mit tartunk kifejezetten erdélyi

⁹ JUHÁSZ Bálint, „Interjú Boros Kingával”, *Színház.hu*, 2009. augusztus 6., hozzáférés: 2020.03.11, https://szinhaz.hu/2009/08/06/yorick_studio_20

magyar szövegnek. Ennek az első oka az, hogy Magyarországon a kedvezőbb gazdasági és kulturális helyzet következtében jóval több drámaíró alkot, és több dráma, illetve színházi szöveg születik. Ha ezeket az erdélyi szövegekkel együtt, egy tanulmányban vizsgáljuk, a számos kiváló magyarországi alkotás jelentősen lecsökkentené az erdélyi szövegekre fordítható figyelmet. Emellett a legtöbb magyar drámairodalomról szóló elméleti és történeti mű figyelmen kívül hagyja az erdélyi drámairodalmat; Bécsy Tamás például kijelenti, hogy a határon túli magyar drámáról nem szándékszik és nem is tudna értekezni. A fenti okok, illetve az a tény, hogy a kortárs erdélyi magyar drámáról még nem készült átfogó kutatás, szükségessé teszi az erdélyi és a magyarországi alkotók és alkotások szisztematikus különválasztását.

Az első kérdést a ki-, és újabban a bevándorlás veti fel. Erre jó példa Dragomán György, marosvásárhelyi születésű író, aki 1988-ban a szüleivel Magyarországra települt. Az ő helyzetének tisztázását a feldolgozott tematika segíti: írásaiban jól érezhető a román kommunizmus hatása. A Kolozsvári Állami Magyar Színházban bemutatott műve, a *Kalucsni* például a rendszerváltás előtti Romániában játszódik. Zsigmond Andrea a *Kalucsni*ről írott kritikájában megjegyezte, hogy „Erdélyben élek harmincvalahány éve, és a „kalucsni” szót tudtommal nem használjuk”.¹⁰ Hogy az erdélyi kritikusnak vagy az erdélyi születésű drámaírónak van igaza, nem a színháztudomány feladata eldönteni, de jól illusztrálja, hogy milyen nehéz pontosan körülírni az erdélyi magyar identitást. Előfordulhat, hogy Dragomán György már nem ír úgy, mint egy erdélyi író (bármit is jelentsen ez), de több művében ír Erdélyről és

erdélyiekről, így a munkásságát erdélyi magyarnak (is) tekintjük. A bevándorlás kérdését a Magyarországról erdélyi egyetemekre egyre nagyobb számban érkező diákság veti fel. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem drámaíró szakán például minden évfolyamon végez magyarországi drámaíró. Kérdés, hogy az erdélyi tartózkodásuk alatt írt, esetleg itteni tapasztalatból ihletett drámáik erdélyinek számítnak-e. A jelen kutatás meghatározása szerint ilyen szövegek csak akkor fogják a kutatás tárgyát képezni, ha az adott mű 1. Erdélyben játszódik, 2. erdélyi alkotókkal való koprodukció eredménye, 3. erdélyi anyagot dolgoz fel (interjúk, politikai dossziék stb.), vagy 4. direkt módon erdélyi témát dolgoz fel. Például O. Horváth Sári magyarországi, de Marosvásárhelyen egyetemet végzett alkotó *Gyerekjáték* című drámája, amely első díjat nyert a székelyudvarhelyi kezdeményezésű *dráMÁzat IV.* pályázaton, a jelen kutatás értelmezése szerint nem képezi majd részét az erdélyi magyar alkotások listájának.

Cărbunariu munkamódszere azonban számos magyar elemet von be a produkcióba. A műsorfüzet közli, hogy az alkotók a várost kérték fel társszerzőnek: a színészek és Boros Kinga dramaturg segítségével több, mint ötven interjút készítettek a Marosvásárhelyen és a környező falvakban élő emberekkel, akik átérték a márciusi eseményeket. A színészek az interjúkból kiemelt helyzetek és történetek mentén kezdtek improvizálni, s ez alapján Cărbunariu szövegeket írt, amelyek a próbafolyamat során tovább alakultak, egészen a bemutató előtti pár napig. Ezzel szemben a 20/20-at minden kritika és fesztiválszereplés úgy tünteti fel, hogy írta és rendezte: Gianina Cărbunariu. A szöveg keletkezéstörténetének ismeretében azonban nyilvánvaló, hogy az írás kérdésében nem olyan egyszerű helyzetről van szó, mint mondjuk egy Ibsen-darab esetében. Még ha az egész város társszerzővé nyilvánítását jól hangzó marketingfogásnak tekintjük is, ta-

¹⁰ ZSIGMOND Andrea, „Ketrecharc 5”, *Színház.net*, 2017. február 15., hozzáférés: 2020. 03.11., <http://szinhaz.net/2017/02/15/zsigmond-andrea-ketrecharc-5/>

gadhatatlan, hogy a színészek és a folyamatban résztvevő dramaturg is társalkotói a 20/20 szövegének. Ezt azonban egyetlen forrás sem tünteti fel. Hasonló példa a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház *Az ördög próbája* című produkciója, amely mindenhol úgy szerepel, mint Radu Afrim által írt és rendezett alkotás, holott az előadás és a szöveg is nagy mértékben alapoz a színészek improvizációira, hozzájárulásaira.

Az erdélyi színházak archívumait vizsgálva kitűnik, hogy nem létezik egységes feltüntető módja az adaptációs, valamint dramaturgi munkának sem. Ennek következtében több olyan bejegyzéssel találkozhatunk, ahol nem tiszta, hogy mi a szöveg forrása, ki a szöveg alkotója. Ilyen például A. A. Milne *Micimackója* a Csíki Játékszínél, ahol nincs feltüntetve, hogy a regényt ki dramatizálta, vagy a már említett *A hetérák tudománya* Nagyváradról, amelynek a plakátján Hatházi András csak rendezőként van feltüntetve. A szintén gyakori mese-, regény- vagy drámaadaptációk is a következetesség igénye nélkül szerepelnek az archívumokban. Kiss Csaba például a *De mi lett a nővel?* székelyudvarhelyi előadása esetében társalkotóként jelenik meg (A. P. Csehov – Kiss Csaba), az azonos című kézdivásárhelyi produkció plakátján azonban csak Csehov neve szerepel. A *Hazatérés Dániába* pedig, amely Shakespeare *Hamletjéből* meríti helyszínét, szereplőit és cselekményét is, mindenhol egyedül Kiss Csaba alkotásaként szerepel. A konszenzus ilyen nemű hiányának következménye, hogy nehezen eldönthető, mikor beszélünk kisebb dramaturgi beavatkozásokról (húzás, nyelvezet modernizálása stb.), mikor adaptációról (lásd Milne regénye alapján írt mesejáték) és mikor egy más műből ihletett, de teljesértékű, kortárs műről.

Mindemellett a kortárs színházban egyre gyakoribb a drámaíró párosok/csapatok működése, a színész bevonása a szövegalkotásba, a testi, tapasztalati és nonverbális élményírás, a verbatim, dokumentarista és devised

előadások létrehozása. Ezek következtében egyre nehezebben különíthetők el a hagyományos alkotói szerepek, s köztük a drámaíró fogalma is átértelmeződik. Egy olyan korban, amikor a dráma vagy dramatikus szöveg már nem feltétlenül külön (is) álló irodalmi műfaj, amely (a Pavis-i értelemben) megelőzi a próbafolyamatot, a színlapoknak és archívumoknak alkalmazkodniuk kellene az új színházi formákhoz egy egységes és követhető feltüntetési rendszer kidolgozásával és alkalmazásával. Pozitív példának egy kolozsvári dramaturg páros előadásait hozhatjuk fel, akiknek eddig mindhárom¹¹ devised módszerekkel készített produkciója esetében az került feltüntetésre, hogy írta Biró Réka, Deák Katalin & a csapat. Egy másik példa a színházi alkotás dehierarchizálásának jelzésére az Aradi Kamaraszínház és a Békéscsabai Jókai Színház koprodukciójában készült *Tündéri* című előadás, amelynek plakátján a következő áll: rendezte Tapasztó Ernő 42%-ban. Az, hogy ki és hogyan kerül a plakátra, nem csak színháztörténeti, de etikai és az alkotói jogvédelem szempontjából is fontos kérdés. Míg a színész nevének feltüntetése a plakáton nyilvánvalóan azt jelenti, hogy ő az előadás társalkotója, egyre több az olyan produkció, amelyben a színész a szöveg (és olykor a díszlet, rendezés stb.) társalkotója is. Bizonyos dolgok jelentőségére csak olyan szituációkban eszmélünk rá, amikor, Peter Szondi szavaival élve, „a valaha nyilvánvaló dolgok kérdésessé, a magától értetődők problémává válnak”.¹²

Szondi megállapítása a 20/20 műtfeldolgozási stratégiáját is jellemezhetné. Az a

¹¹ A Kolozsvári Állami Magyar Színház *Home-made* (2016, rend. Vargyas Márta) és *Under Construction* (2018, rend. Sipos Krisztina), valamint a Csíki Játékszín *Ásóka* (2019, rend. Bartalis Gabriella) című produkciói.

¹² Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Gondolat, 1979), 10.

hallgatás, konfliktuskerülés, amely a márciusi események utáni napokat (hónapokat, éveket?) jellemezte, ma már nem tűnik elfogadható hozzáállásnak. Az előadás fő érdeme nem az eltussolt információk előtérbe hozása. Amint egy külföldi vendégszereplés utáni kritika megfogalmazza: aki nem ismeri az összecsapások történeti hátterét, az előadásból keveset tudhat meg róla. E helyett fórumot teremt a témáról való beszédre az előadás által, az előadás kapcsán, és a nézők számára az előadás után is. Azoknak a dolgoknak a szóba hozása, amelyeket egy történelmi esemény kapcsán nem lehet (vagy veszélyes?) kimondani, egy művészeti alkotás kontextusában könnyebbé válik. Így a tabutémának számító esemény újra bekerülhet a nyilvános diskurzusba.

A szöveg szintjén a rekontextualizálás stratégiája az interjúk, az irodalmi, történelmi, dokumentum- vagy talált szövegek és történetek feldolgozása, átdolgozása, új kontextusba ágyazása. Ez a stratégia különösen jellemző a kényes társadalmi témát érintő, többek között a múlt feldolgozására vállalkozó drámákra, s így fontos szerepet játszik a kulturális emlékezet tudatos alakításában. Székely Csaba *Nu chiar 1918 [Nem épp 1918]* című drámája például a gyulafehérvári nagygyűlésen megfogalmazott határozat és a magyaroknak tett ígélet egy szövegrészletét ágyazza be egy korrupciós és szerelmi bonyodalmakkal teli, eleinte ártatlannak tűnő komédiába. A rekontextualizálás lényege, hogy az eredeti közegükből kiragadott szövegrészletek a drámaíró által alakított kontextusban új értelmet nyernek, esetleg jelentéstöbblettel ruháznak fel.

A 20/20-ban a legszembetűnőbb példa a szöveg szintű rekontextualizálásra a születésnap jelenetben található. A véletlen során összeverődött magyarországi, erdélyi, kétnyelvű és betelepült románokból álló társaság az ünneplés ürügyén többször éneklésbe és szavalásba kezd. Az első két alkalom ártalmatlan, ünnepi hangulatot idéz: először

az *Éljen sokáig*, utána az identikus dallamú *Mulți ani trăiască* kezdetű születésnap köszöntőt hallhatjuk. Az ártalmatlanság gondolatát szóban is megerősíti a férj, amikor azt mondja aggódó feleségének: „Mit értse nek félre, hát csak zene. Ők se hülyék.” Ezek után harsogni kezd a magyarországiaktól ajándékba kapott *István, a király*ból: „Csak annyit kérdezek, a válasza várva: / Rabok legyünk vagy szabadok?” A konfliktus veszélyét csak a nézők érzik, a román vendég táncra perdül a magyarországi nővel, miután egy román népdalt énekelve horázni¹³ mindenki kezd. Ez után a magyarországi Árpád-ról kiderül, hogy színész, és a román vendégek lelkes kérésére Reményik Sándor *Ne hagyjátok a templomot és az iskolát* című versét kezdi szavalni, amelyet a kétnyelvű nő éppen a „legveszélyesebb” soroknál kezd fordítani a román vendégeknek. A konfliktus elkerülése végett a születésnapos Sárika a *Lambada* című számot szeretné meghallgatni, de az ártalmatlannak tűnő nemzetközi számban is felsejlik a konfliktus veszélye, amikor a román vendégnek egy mondóka jut eszébe róla: „Kincses și Smaranda / Au dansat Lambada” [Kincses és Smaranda / Lambadát táncoltak].¹⁴ A nacionalista töltetű vagy értelmezhetőségű dalok segítségével gyakran szoktak interetnikai konfliktusokat illusztrálni, de Cărbunariu ennél összetettebb módon alkalmazza a dalokat. A zene, még a legártatlanabb nemzetközi számok is, a folyamatos veszélyforrás szimbólumaivá válnak. Annak a félelemnek és folytonos, fokozott figyelemnek a szimbólumaivá, amelyel a márciusi összecsapások után mindkét fél az újabb konfliktust igyekezett elkerülni.

Szintén érdekes rekontextualizáló kísérlet tesz a kolozsvári Reactornál bemutatott 99,6%, amelyben két színész egy csángó és egy oltyán népdalt énekel egymásra, ám ez

¹³ Román néptánc.

¹⁴ Kincses Előd a márciusi események egyik fő szónoka volt a magyar részről.

esetben a dalok a harmóniát és a különbözőségeink ellenére való hasonlóságunkat hozzák előtérbe. Az általam írt *Tévedések tárháza* a magyar himnusz románellenes értelmezésének parodizálásával éri el, hogy a román közönség megismerkedhessen a vele együtt élő kisebbség kultúrájának fontos szimbólumával, míg Visky András *Pornó* című drámája a Securitate lehallgatási jelentéseinek szövegét ágyazza a magánélet kontextusába. Ezzel szemben Cărbunariu a márciusi események dokumentumainak verbatim beemelése helyett a dokufikció műfaja felé tolja el az interjúkból összegyűjtött anyagot.

A dokufikció a dokumentum (a valóság-hűség) és a fikció között helyezkedik el, s az alkotók elengedik benne a felszínre hozott valóságtöredékek közti hézagok rekonstruálásának igényét (vagy lehetőségének illúzióját). A szórólap szerinti áltörténelmi dráma érdekességként a legtöbb kritikus azt emeli ki, hogy nem moralizál. A *20/20* alkotói nem próbálnak felmutatni valamilyen igazságot, nem neveznek ki sem áldozatokat, sem bűnösöket, sem hősokeket. Ez több esetben a talált anyag tudatos szerkesztését, fikcionalizálását jelenti. A két külföldi turista története például az autójukba bemenekülő terhes nő és férje szemszögéből jutott el az alkotókhoz, akik úgy döntöttek, hogy megfordítják a történetet, és a turisták fiktív nézőpontjából mesélik el azt. Az így bemutatott történet több lépéssel távolabb került az „igazságtól”: az interjúalanyoktól kapott igazságtól, amelynek fontos dramaturgiai következményei vannak. Először is, a kívülálló szemével való láttatás segíti a dolgok tágabb kontextusába helyezését, miközben a jelenet tematizálja a külföldiek figyelmét vagy közömbösségét a márciusi eseményekkel kapcsolatban. Ez már önmagában többet mond, mint egy terhes nő áldozattörténete a zavargások sűrűjében. Ennél azonban egy fontosabb pillanatnak is helyet ad a perspektívaváltás, ugyanis a két külföldi derűsen mesél arról, amikor a terhes nő és kétségbe-

esett férje beülnek az autójukba. A külföldiek elmesélése szerint segítettek a két bajba jutottnak, majdnem hazáig vitték őket, de amikor a múlt hirtelen megelevenedik körülöttük, tisztán láthatjuk, hogy nemet mondtak nekik. A múltfeldolgozó előadások gyakran reflektálnak magára a múltfeldolgozás folyamatára és ez alól a *20/20* sem kivétel. Felmerül általa a kérdés, hogy saját visszaemlékezéseink mennyire szerkesztettek, esetleg mennyire igazak. Egy román vagy magyar résztvevő történetével kapcsolatban hatalmas baklövés lett volna felvetni ezt a kérdést, de a külföldiek perspektívájának behozásával a kérdés semleges, lényegében tud eljutni a nézőkhöz.

Mircea Morariu kritikus úgy véli, hogy a *20/20* a valóság és a fikció közötti konfliktus adagolásának kiváló példája.¹⁵ Erre talán az előadás monológ-jelenetei nyújtják a legjobb példát. György Andrea tanulmánya három jelenetet azonosít be a színészek személyes történeteként: Tompa Klára Izraelbe kivándorolt szerelmét, Korpos András Molotov-koktél hajítását és Cristina Toma kanadai angol-francia és erdélyi román-magyar identitáskérdését.¹⁶ Ezek azonban csak interjúk vagy a színészekkel való személyes ismeretség révén tudhatók, mert a dokufikcióban a valóság rétegei úgy épülnek egymásra, hogy a szövegben nem különülnek el a valóban megtörtént személyes történetek a mástól átvett, színészilag felvett történetektől. A monológok erejét nem az igazságtartalmuk adja, hanem az igazság lehetsé-

¹⁵ Mircea MORARIU, „Tensiunea dintre realitate și ficțiune” [A valóság és fikció közötti feszültség], *Teatrul Azi*, 3/5 sz. (2010): 229–230, 229.

¹⁶ GYÖRGY Andrea, „Erős várunk nekünk a színház. Gianina Cărbunariu *20/20* című rendezéséről”, in *Újrateremtett világok. Írások Cs. Gyimesi Éva emlékére*, szerk. BALOGH F. András, BERSZÁN István és GÁBOR Csilla, 406–410 (Budapest: Argumentum, 2011), 408.

ge. Nem tudni például, hogy Berekméri Katalin fogszabályzós története a sajátja-e vagy sem, de akár lehetne. És ha lehetne az övé, lehetne akárkié. Lehetett volna a miénk.

A vallomásosság rétegeivel való játék sok más erdélyi szövegben is fellelhető. Visky András *Pornó* című darabja például a *Feleségem története* alcímet viseli, amely érzékelteti a feldolgozott téma személyes valóságtartalmát, míg dramaturgiájának szerves részévé válik a személyes mesélés és a történelmi dokumentum valóságrétegei közötti konfliktus. A monológformára egyre több a példa az erdélyi szövegekben, így a Székely Csaba által jegyzett 10-ben vagy Hatházi András Kovács János *meghal* című darabjában, amely voltaképpen egyetlen nagymonológ, amely közben elhatárolható jelenetváltások nélkül olykor felrémlik egy-egy beszélgetésfoszlány. Mivel a közösségi előadások gyakran a résztvevő színészek személyes tapasztalataiból, történeteiből építkeznek, nem meglepő, hogy a személyes inspirált-ságú monológok szinte mindig helyet kapnak bennük, mint például a marosvásárhelyi Stúdió Színház *És...* című produkciójában vagy a kolozsvári *Homemade*-ben. Berekméri Katalin a közösségi módszerekkel készített *Double Bind*-ben elmondja, hogy ő már csinált egy ilyen román-magyar együttélésről szóló előadást. Holott a dokufikció kifejezés nem alkalmazható a többségükre, a 20/20-hoz hasonlóan a színpadi civilséggel és vallomásossággal játszó előadások is a valóság rétegeivel kísérleteznek. Ilyen a csíkszeredai *Terminus* című előadás, amely a színészek személyes vallomásainak szerkesztett szövegváltozatát használja, s felveti a kérdést, hogy mi a fikció és az önként felvállalt vallomásosság hatásmechanizmusa közti különbség.

A 20/20 azonban nem csak monológokból, hanem stílusban, műfajban, hangvételben merőben eltérő jelenetekből áll. Ez a kaleidoszkopikus történetmondás segíti az alkotók eltökélt szándékát, hogy mindenki történetét valóságként fogadják el úgy,

ahogy azt ők hiszik. Nem egy történetet látunk, mert nem egy valóság létezik. Ez a mozaikszerkezet dramaturgiailag teljesen más működési elveket követ. Míg a lineáris, ok-okozati történetmondásban a nézők egy főszereplővel azonosulnak, akinek végigkövethetik a történetét, a mozaikszerkezet csak felvillant pillanatokat és helyzeteket, majd a következő jelenet teljesen más műfajban, más szereplők helyzetét mutatja meg. Míg a lineáris történetmondásban a néző figyelme arra irányul, hogy mi fog történni a következőkben, a mozaikszerkezet jóval komplexebb hálót alakít ki, amelyben minden jelenet kölcsönhatásba kerül a többivel. Az például, ahogy a fent említett külföldiek elferdítik a valóságot, kérdőjelet tesz minden személyes vallomás és visszaemlékezés mögé. A papnő jelenete, amelyben senki nem akar részt venni az interjúkon, felhívja a figyelmet, hogy bármilyen színes skálát is mutat az előadás, a Fekete Március faluról bevonult kulcsszereplői nincsenek közöttük. A sebesültek megrázó, de száraz orvosi listája után a fogszabályzós kislány jelenete következik. Ő sosem fog felkerülni az orvosilag hivatalosan bizonyítható áldozatok listájára, ő csak a fogászához nem tudott elmenni. De a görbén maradt fogain mégis egy életen át fogja hordozni az összecsapások emlékét.

A mozaikszerkezet nem folyamatában, hanem összefüggéseiben segít vizsgálni egy adott témát, ezért sok közösségi alkotás választja, mivel teret tud biztosítani különböző alkotók olykor eltérő nézőpontjainak, megközelítéseinek. A forma ennek következtében különösen alkalmas nagy, általános vagy társadalmi témák feldolgozására is. Ilyen a Hatházi András által rendezett *És...* a felnőtté válásról, a kolozsvári 99,6% a különbözőségeink ellenére való hasonlóságunkról, vagy a szintén kolozsvári *Homemade* a szülőgyerek viszonyáról. A *Terminus* a szülővé válás nehézségeit vizsgálja (legalább) négy merőben eltérő perspektívából, de születtek mo-

zaikyszerkezetű monodramák is, ilyen a Tamás Boglár és Tamás Gyopár testvérpáros által írt *Persze*, amely a válás kérdését és traumáját dolgozza fel. E mellett a román-magyar együttélés kérdését feszegető drámák nagy része is mozaikszerkezettel dolgozik, még akkor is, ha az egyetlen alkotó műve, mint például Székely Csaba *MaRó* című szövege.

A 20/20 jelenetei nem csak hangvétellükben változatosak: a labdázós jelenet teljesen eltér a szövegcentrikus színházi nyelvezettől, amelynek egy peridramatikus élmény-történetírás lép helyébe. Peridramatikus szövegre az erdélyi színházakban a Csíki Játékszín *A gála* című „nonverbális örömjátéka” a legjobb példa. Ennek érzelmi, tartalmi, gesztus- és mozgásvilágát egy részletes, előre megírt peridramatikus szöveg rögzítette. A szöveg nem tartalmaz dialógust, mégis tisztán kirajzolja a jelenetek cselekményét, a szereplőket és a köztük lévő és alakuló viszonyokat. Ezzel szemben a 20/20 labdázós jelenetében ugyan van szöveg (egy mondóka), de nem karaktereken és a közöttük kibontakozó dialóguson keresztül születik meg a jelenet jelentéshálója.

Egy (létező vagy kitalált) gyerekjátékot látunk: mindenki egy-egy országot képvisel, amelyek egy nagy körben egymás mellé vannak felrajzolva a földre. Van egy mondóka, el kell kapni egy labdát, elszaladni. Ha a középen álló gyerek eltalál valakit a labdával, attól elfoglalhat pár talpalatnyi földet, és át rajzolják az „országhatárt”. A játék egy adott pontján például Románia elfoglalja Izrael jó kétharmadát. A gyerekek nem reflektálnak, nem ruházzák fel jelentéssel az eseményt, csak folytatják a játékot. Az ehhez hasonló, nem szövegközpontú, tematikus szimbólumjáték lényege, hogy úgy beszél egy témáról, hogy nem nyilvánvaló, mit kíván mondani róla. A jelenet nem moralizál, nem születik belőle sem dialógus, sem konfliktus, amely segítené a nézők jelfejtését. A kritikából kiderül, hogy többeket nem is szólított meg ez a jelenet, amelyet unalmasnak,

céltalannak, végeérhetetlennek minősítettek. A jelenet lényege azonban épp a látszólagos céltalanságában rejlik. Az állásfoglalás nélküli témafelmutatás fehér vászonként hat, amelyre minden néző kivetíti a helyzethez való személyes viszonyulását. Van, aki örül, hogy a gyerekek nem élik meg drámaként a határvonalak folyamatos módosulását, mások sajnálják azt a gyereket, aki a területe nagy részét elveszítette. A 20/20 nagy érdeme a tudatos formakezelésben áll. A dokufikció mint műfaj, a monológ-jelenetek játéka a valóság rétegeivel és a mozaikos szerkezet mind ugyanazt az alkotói attitűdöt szolgálják: változatos perspektívák felmutatását, ítélkezés nélkül. A labdázós jelenet fehér vásznának eredménye, hogy a felmutatott perspektívák közé a néző sajátja is oda kerül(het).

Az előadásnak azonban volt egy másik felvállalt célja is: beszélgetést kezdeményezni az érintett felek között. Az alkotók már a szórólapon nyilvánvalóvá teszik, hogy „a Yorick előadása látni és láttatni akarja a témát, hogy aztán beszélhessünk róla”. A mára már Erdélyben is elterjedt drámafoglalkozások és osztálytermi előadások után bevett szokás a feldolgozó beszélgetés, azonban egy elsősorban felnőtteknek szóló, kényes történelmi témát feldolgozó előadás után egy két évtizedes tabutéma feloldása valódi társadalmi kísérletnek számít. A hallgatás megtörésének érdekében az előadás már az első jelenet előtt elkezdi a nézői státusz tudatos alakítását. A színészek a Yoricknak helyet adó marosvásárhelyi vár bástyája előtt találkoznak a nézőkkel, betessékelik őket, az időseknek segítenek helyet foglalni. Mindez nem látszik az előadás felvételén, az operatőr valószínűleg úgy gondolta, hogy az előadás akkor kezdődik, amikor „felmegy a függöny”. Ez az előjáték nem szerepel az előadás szövegkönyvében sem, szintén peridramatikus szöveggként értelmezhető. Az előadásban betöltött szerepe mégis kulcsfontosságú. Hasonlóan az egyesek számára

átjárhatatlan román-magyar táborokhoz, a színészt és a nézőt is többnyire egy láthatatlan, de nagyon is érezhető fal választja el. Az előjáték tematizálja a mások felé való nyitást, és a későbbi beszélgetésekhez szükséges közösségi érzetet is megteremti. A 20/20 színészei és nézői nem csak fizikailag, hanem fenomenológiailag is egy térben vannak. A továbbiakban látott jelenetek a Fekete Márciuson túl az arról való beszélgetés témáját is körbejárják. A Preoteasa [Papnő] jelenete például megmutatja az alkotócsapat dokumentációs módszerét, de egyben dramatizálja is annak a frusztrációját, hogy az emberek nem hajlandóak beszélni a márciusi eseményekről. A két külföldi turista jelenete azt a kérdést veti fel, hogy mennyire vagyunk és/vagy lehetünk őszinték az eseményekkel kapcsolatban, míg a születésnapjelenet szereplői többször elhallgatják vagy félrefordítják az elhangzottakat a konfliktus elkerülése végett. Mindezek után az előadás utolsó mondata felveti az addigra már körüljárt kérdést: „Húsz év után vajon már tudunk erről beszélni?”.

Az előadás után beszélgetés következik, amely szintén nem látszik a videófelvételen, holott Cărbunariu elmondása szerint szerves része az előadásnak. Interjúkban az alkotócsapat több tagja is a második előadásként utal rá. A gondosan felépített igazságmozaik után a nézők lehetőséget kapnak arra, hogy a saját igazságukat is hozzátegyék a képhez, s az alkotók szerint a beszélgetések valóban sokat hoztattak a következő előadásokhoz, a színészek játékához. Úgy is felfoghatjuk, hogy a próbafolyamat előtti ötven interjú az előadások utáni beszélgetéseken tovább bővült, mint egy nagyszabású társadalmi kísérlet. Az előadás utáni felszólalás strukturált lehetőségének azonban van egy még fontosabb szerepe, amelyről Aleida Assmann ír a „Kollektív erőszaktól egy közös jövőig: Négy modell a traumatikus múlt feldolgozására” című tanulmányában. Szerinte két állam (a mi esetünkben nemzet) akkor tud

kialakítani egy közös, dialogikus emlékezetet, ha szembenéznek a kölcsönös erőszak történetével, kölcsönösen elismerik a saját bűnösségüket, és együtt éreznek a szenvedéssel, amelyet a másik félnek okoztak.¹⁷ Ennek első lépését az előadás interkulturális alkotói már megtették, úgymond modellezték, majd felkínálják a lehetőségét annak, hogy a nézők is részesei legyenek a kölcsönös közeledésnek.

A nézői státusz aktiválása, az interaktivitás, a színházzsociológiai kísérletírás is egyre több erdélyi előadásban fellelhető. Ilyenkor a néző nem csak költői kérdések és retorikai megszólítások tárgya, hanem a válasza vagy reakciója akár az aznapi előadás szövegének részévé is válhat. A nézői beavatkozás felkínált vagy elfogadható mértékét a helyzet dramaturgiai felépítése jelzi. Erre példa a kolozsvári *Homemade*, amelynek egyik jelenetében a nézők papírgalacsinokat dobálhatnak a szüleik neveit viselő lapra, minden sérelemért, amely gyerekkorukban érte/éri őket. Az általam írt *Tévedések tárházában* pedig a nézők megtapasztalhatják, milyen érzés csendben tűrni, ha helytelenül ejtik ki a nevüket, vagy ha valaki nyelvtani hibákat ejt az anyanyelvükön, és játékból aláírhatnak egy petíciót a kétnyelvű utcanévtábláért. Ráadásul az előadás akkor ér véget, amikor a nézők úgy döntenek, hogy nem nézik tovább passzívan az őket manipuláló politikusokat. Hasonlóképpen, a Benedek Zsolt által írt *Twilike* története egy fiatal lányról valójában csak ürügy arra, hogy a vége után kiderüljön, a lányt játszó színésznő készül elmenni egy hajóra dolgozni, és ez az utolsó estéje. Búcsúbulija közben az álmok hajszolása vagy

¹⁷ Aleida ASSMANN, „From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past”, in *Justice and Memory. Confronting traumatic pasts: An international comparison*, ed. Ruth WODAK and Gertraud AUER BOREA, 31–48 (Vienna: Passagen Verlag, 2009).

feladása körül forgó beszélgetés a *Twilike* igazi célja: egyfajta fórumszínház ez, anélkül, hogy a résztvevők tudnák, hogy még mindig a színházi keretek között vannak. Ezzel szemben a 20/20 utáni beszélgetés lényege, hogy már kilép a színházi keretből, és az utolsó mondat „felhívását” a nézők hazavihetik magukkal.

Nehéz egy előadás színháztörténeti jelentőségét megítélni, de a 20/20 körül fellelhető anyagok vizsgálata közben nyilvánvalóvá válik, hogy rendkívüli előadásról van szó. Ezt több, mint negyven román és magyar nyelvű kritika, nemzetközi publikáció, számos díj és fesztiválszereplés tanúsítja. Tíz év múltán az előadás még mindig referenciapontként szolgál úgy Cărbunariu munkásságában, mint a romániai kísérleti színház, a román-magyar koprodukciónak és a Yorick Stúdió történetében. A kutatásom szemszögéből meglepő, hogy egyetlen szöveg példával tud szolgálni az erdélyi magyar színházi szövegalkotás legtöbb központi kérdésére: a színházi kísérletek láthatósági problémáira, az erdélyi magyar identitás behatárolási nehézségeire, a szövegalkotás változó szerepköreire, a múltfeldolgozás és a rekontextualizálás módszereire, a valóság rétegeivel való játékokra, a lineáris dramaturgia alternatíváira, a peridramatikus és nem-szövegcentrikus színházi nyelvekre, valamint a nézői szerep tudatos aktiválására. Továbbá azt a kérdést is felveti, hogy mennyi idő múltán, miről és hogyan érdemes beszélni. Erre reflektálva azt mondhatjuk, hogy a 20/20 olyan előadás, amelyről tíz és húsz év múltán is érdemes lesz beszélni.

Bibliográfia

ASSMANN, Aleida. „From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past”. In *Justice and Memory. Confronting traumatic pasts: An international comparison*, edited by Ruth WODAK and Gertraud AUER BOREA, 31–48. Vienna: Passagen Verlag, 2009.

BOICEA, Dan. „Teatrul românesc are nevoie de un shut down și de un restart” [A román színháznak szüksége van egy kikapcsolásra és újraindításra]. *Adevărul literar și artistic*, 1. sz. (2011): 11–12.

GYÖRGY Andrea. „Erős várunk nekünk a színház. Gianina Cărbunariu 20/20 című rendezéséről”. In *Újrateremtett világok. Írások*. Cs. Gyimesi Éva emlékére, szerkesztette BALOGH F. András, BERSZÁN István és GÁBOR Csilla, 406–410. Budapest: Argumentum, 2011.

JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, szerk. *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések*. Marosvásárhely: Eikon – UArtPress, 2019.

JUHÁSZ Bálint. „Interjú Boros Kingával”. *Színház.hu*, 2009. augusztus 6., hozzáférés: 2020.03.11, https://szinhaz.hu/2009/08/06/yorick_studio_20

KOVÁCS Emőke. „Mint gyerekkorban a gyerekszoba. Interjú Bányai Kelemen Barnával”. *Játéktér* 5, ősz (2016): 4–9.

LÁSZLÓ Beáta Lídia. „Tabudöntögetés. Interjú Sebestyén Abával”. *Játéktér* 4, tavasz (2015): 38–40.

MORARIU, Mircea. „Tensiunea dintre realitate și ficțiune” [A valóság és fikció közötti feszültség]. *Teatrul Azi*, 3/5 sz. (2010): 229–230.

POPOVICI, Iulia. „Teatrul de repertoriu ca agent castrator” [A kasztráló repertoárszínház]. *Observator Cultural* 11, 260. sz. (2010): 20–22.

POPOVICI, Iulia. „Függetlenül, Romániában”. Fordította TOMPA Andrea, *Színház* 46, 12. sz. (2013): 31–33.

SZONDI, Peter. *A modern dráma elmélete*. Fordította ALMÁSI Miklós. Budapest: Gondolat, 1979.

ZSIGMOND Andrea. „Ketrecharc 5”. *Színház.net*, 2017. február 15., hozzáférés: 2020.03.11, <http://szinhaz.net/2017/02/15/zsigmond-andrea-ketrecharc-5/>

Leonora Tükörországban. Claus Guth *Fidelio*-rendezésének pszichoanalitikus olvasata

KÁLMÁN MÁRIA

Claus Guth (opera)rendezéseit a kilencvenes évek vége óta fokozott érdeklődés övezi, a kortárs rendezői színházba mégis elsősorban a *Szentivánéji álom*-parafrázisként is felfogható¹ Mozart-Da Ponte-ciklusával² írta be magát. Guth színházában Cocteau önvallo-mása sejlik fel az *Orfeusz testamentumából* (1960), amikor a bírák előtt vétkesnek vallja magát abban, hogy gyakran próbált átjutni azon a titokzatos negyedik falon, amelyre az emberek a szerelmeiket és az álmaikat írják. A német rendező színrevitelei és a rendszeres alkotótársának számító Christian Schmidt onirikus scenográfiái – amint azt az álom teréről Mérei Ferenc filmszemiotikai írásában megfogalmazta³ – sajátos *élménytér*ként olvashatók, amelyben többek között a gyakran video- és hanginstallációkkal gazdagított látvány és az akusztikus kulisszák miatt a külső és belső világ, az álom és az ébrenlét, a képzelet és a valóság közötti határ eldönthetetlen, átjárható és összemosható. Így a Da Ponte-trilógiában sem „tudható, hol a valóság és a képzelet, a szerelem és a vágy hatá-

ra”.⁴ Guth rendezései tehát egyfelől – mind struktúrájukban, mind lehetséges olvasatukban – az álom és ezáltal a tudattalan szféráját (is) tematizálják, másfelől a rendezéseit „átható traumatizáltság”⁵ a bántalmazástól (lásd *Figaro házassága*)⁶ az incestusra visszavezethető, többszörös személyiségen / személyiségzavaron át (például az 1996-os *The Mother of Black-Winged Dreams*, a 2003-as bayreuthi *A bolygó hollandi*⁷ és a 2016-os

¹ MUNTAG Vince, „Tévelygés a vég felé. Tér-, test- és haláltematika Claus Guth *Don Giovanni*jában”, *Jelenkor* 54, 6. sz. (2011): 694–698, 694.

² *Le nozze di Figaro* (2006), *Don Giovanni* (2008) és *Così fan tutte* (2009), Salzburger Festspiele.

³ MÉREI Ferenc, „Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése”, in MÉREI Ferenc, „...vett a füvektől édes illatot.” *Művészetpszichológia*, szerk. FORGÁCS Péter, 163–187 (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987), 169.

⁴ JÁKFALVI Magdolna, „Salzburgi ciklusok II.”, *Revizor*, 2011.08.28, hozzáférés: 2019.02.12, <https://www.revizoronline.com/hu/cikk/3547/guth-mozart-da-ponte-salzburgi-unnepi-jatekok-2011/>.

⁵ KÉKESI KUN Árpád, „*Zaide*, avagy a nem identikus ismétlés drámája”, *Theatron* 11, ősz-tél (2012): 65–70, 70.

⁶ Például a 2006-os *Figaro házassága* Thanatosz és Erósz (kegyetlen) játékából képzett rendezése (ld. JÁKFALVI, „Salzburgi...”), az előbbi lírizáltságát felmutatva és az utóbbi árnyoldalát leleplezve. A szenvedély mellett az erőszak képei is felvillannak, mint *Barbarina L'ho perduta...* cavatinájában, zilált és tépett diáklányos megjelenések.

⁷ A *Der fliegende Holländer* előadásáról részletesebben ld. Manuel BRUG, „Die Nachrücker”, in *Opernregisseure heute*, 140–158 (Leipzig: Henschel Verlag, 2006), 152–153.; Claus GUTH, „Ich bin in einem extremen Maße von einer Haßliebe zur Oper geprägt”, in *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, Hg. Barbara BEYER, 229–243 (Berlin: Alexander Verlag, 2005).

berlini *Salome*) a skizofrén disszociációig⁸ (mint a 2006-os *Zaide/Adama* és a 2015-ös *Fidelio* esetében) vizsgálható. Guth színpadán a (traumás) hallgatást, az elbeszélhetetlenség csendjét⁹ a tünetképzés beszédessége írja felül. Másrészt a patologizáló narratíva kereteit szétfeszítve és túllépve veti fel újra és újra az identitás kérdését Hanna Kulenty kamaraoperájának müncheni ősbemutatója óta. A lengyel komponista *The Mother of Black Winged Dreams* című műve egy gyermekkori traumából eredő többszörös személyiségzavart dolgoz fel, s ezen rendezését követően Guth az alteregók, a többszörös személyiség (nem patológus) kérdéskörét tanulmányozza a kortárs identitásdiskurzus által is tematizált jelenségként, általános emberi diszpozícióként.¹⁰ Az álom és a trauma disszociatív állapot képvilágától is elválaszthatatlan Doppelgängerok Guth és Schmidt munkáinak, szcenikus tereinek védjegyévé váltak, jóllehet a romantika tradíciójában gyökerező és a freudi *unheimlich*-et¹¹ rendre játékba hozó hasonmások a kortárs rendezéseket – így például az *M22* címen futó 2006-os Mozart-centenárium előadásait¹² – is gyakorta kísérő jelenségek.

Guth rendezései emlékeztetnek Ingmar Bergman filmjeinek onirikus képeire, olykor szürreális látomásaira és két világ – a valóság és a képzelet – között rekedt hőseire, mint amilyen a *Tükör által homályosan* (1961) Karinja vagy a *Farkasok órája* (1968) Johanja.¹³ Guth munkáinak vizuális dimenziója¹⁴ folyamatosan az álom/ébrenlét és a fantázia/valóság közötti distinkció lehetetlenségét, a tudattalanba való kreatív merülés és a pszichotikus süllyedés jungi különbségének bizonytalanságát artikulálja, többek között a videóinstallációk adta effekt-lehetőségeket és a színpadtechnikai apparátust maximálisan kihasználó észlelési illúziókkal. A salzburgi Da Ponte-trilógia nyitódarabjában, a *Figaro házasságában* (2006) például Susanne rózsáriája („*Deh vieni non tardar...*”) előtt a díszlet jobboldali térelemét megkettőző „tükörlépcsőt” – rajta az előadás ominózus menyasszonyi ruhájával – vetítenek a színtér bal felső részére, sokatmondóan (meg)idézve ezzel a kognitív pszichológia által kutatott perceptuális illúziók iskolapéldáját, M. D. Escher 1953-as *Relativitásának* labirintusszerű lépcsőkonstrukcióját. Hasonló illúziót teremt az alább elemzésre kerülő *Fidelio* esetében a scenográfiát uraló sötét téglatest, amikor az első felvonásban a változási vak-

⁸ Jelen írás elsősorban a jungi nézetek és a jungi terminológia felől vizsgálja az elemzésre kerülő előadást.

⁹ A többértelmű némaságot olykor jelbeszéddel kiemelve, a testbe- és nyelvbe-zárt-ságot a meg nem értettség szélsőséges és megrázó képébe fogalmazva. Például a *Fidelio*-ban a Leonora-hasonmás Nadia Kichler.

¹⁰ GUTH, „Ich bin in einem extremen...”, 229–243.

¹¹ Sigmund FREUD, „A kísérteties”, in *Pszichanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 65–82 (Budapest: Filum Kiadó, 1998).

¹² MÁTRAI Diána Eszter, *Mozart operái és a Mozart 22. A Mozart-operajátszás az emlékezetpolitikában* (disszertáció) (Budapest:

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017).

¹³ Figyelemre méltó Bergman hatása az álommunka eszközeit markánsabban használó kortárs színrevitelekre. Csak két példát említve: Martin Kušej 2010-es *Rusalkájának* díszlete és a címszereplő játéka a *Tükör által homályosan* evokálja, amelyben a skizofrén Karinhoz a tapétázott szoba falai mögül szól Isten. Romeo Castellucci *Requiemje* (2019) pedig az 1966-os *Persona* egyik jelenetét idézi meg, a halált maszklevételként, az élet egyetlen igaz pillanataként rögzítve.

¹⁴ Guth előadásainak gazdag képi dokumentációja tekinthető meg a www.clausguth.de oldalon. Utolsó hozzáférés: 2020.02.09.

ság jelenségét is használva tűnnek fel és el a szereplők, vagy amikor a második felvonás sírásás-jelenete azt az érzetet kelti, hogy a megemelt térelem látszólagos árnyéka mélységében megnyitja a teret,¹⁵ ciszternára / sírhelyre emlékeztetve.¹⁶ Szintén káprázatként hat, amikor a második felvonásban – a világításnak köszönhetően a nézők számára rejtett módon, a játéktér és a díszletfalak között képzett részből, de – mintegy a padlóból „nőnek ki” Pizarro alteregói, akár testet öltött, kísértő árnyékok. Mindazonáltal Cocteau-filmeket is idéznek a szereplők eltűnésének és megjelenésének illúziói.

Megkerülhetetlen Ruth Berghaus, Axel Manthey, Robert Wilson és Hans Neuenfels¹⁷ hatása Guth formanyelvére.¹⁸ A *Fidelio* esetében a wilsoni *slow motion*¹⁹ és a filmes eszközök közül a *Mátrix*szal összeforrt *bullet time*-technika nemcsak térben, hanem időben is a valóság felől az álom/pszichózis illogikussága és szürrealitása felé lendíti az előadást. Szintén a valószerűsége történő mindenkori rákérdezés érzékelhető abban a játéknyelvi heterogenitásban, amely a filmes és képzőművészeti eszközök mozgósítása mellett a bábos tradícióból is merít. A válto-

zatos bábtechnikák²⁰ (mint a *Fidelióban* a klasszikus marionettes mozgás, a pantomim, az árnyjáték²¹) nemcsak a pszichoanalitikus értelemben vett *kísérteties*et erősítik, hanem a rendezői színház mestereinek, például Edward Gordon Caignek a szellemi örökségét, innovatív elképzeléseit is megidézik.²² A

²⁰ Erről részletesebben ld. SZÉKELY György, *Bábuk, árnyak. A bábművészet története* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1972).

²¹ Pszichológiai szempontból további elemzési irányokat vet fel az árnyjáték a játéktér határoló díszletfalakon, amely különösen az első felvonásban egyszerre dramatizálja, kiemeli, leleplezi vagy épp ellenpontozza a szereplők érzelmeit/motivációit, esetleg aszociatív módon kapcsolódik a kihagyott prózai részekhez. Például a nyitányt követő első jelenet Marzeline-Jaquino kettősében a férfi nem ér a nőhöz, az árnyalakok mozgásában viszont épp az ellenkezője látható. Másfelől a *Fidelió*nál a bábjátékban, a szereplők mozgásának mesterkéltségében lágy áthallás érezhető a jungi szemlélettel, miszerint „a tudatban saját magunk urai vagyunk; látszólag mi vagyunk a »tényezők«. Ha azonban átlépjük az árnyék kapuját, akkor rettegve ébredünk rá, hogy a tényezők bábjai vagyunk.” C. G. JUNG, „A kollektív tudattalan archetipusairól”, in *Az archetipusok és a kollektív tudattalan*. C. G. Jung összegyűjtött munkái. IX/1., ford. TURÓCZI Attila, 9–47 (Budapest: Scolar Kiadó, 2019), 29. S akárcsak Wilson rendezéseiben (ld. KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* 381–443. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.), úgy Guth színrevitelében is felsejlik a büchneri gondolat, hogy „az emberek bábok, amelyeket ismeretlen erők láthatatlan fonalakkal irányítanak” (LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 90).

²² Guth rendezéseinek *hommage*-jellege szétfeszítené e tanulmány kereteit, de kétségtelen, hogy a kortárs rendezői színházba azzal a *Szentivánéji álom*-parafrázisként is olvasható Da Ponte-trilógiával írta be magát,

¹⁵ Christian Schmidt téreleme így funkciójában Dalí 1954-es *Keresztrefeszítésének* hiperkockájához hasonlítható, amelynek árnyéka adja ki a keresztet.

¹⁶ Valójában a színpad adott részét süllyeszti, megnyitják.

¹⁷ Például allegorikus alakok jelenléte, akárcsak Craig előadásterveiben és Hans Neuenfels rendezéseiben.

¹⁸ GUTH, „Ich bin in einem extremen...”, 229–243.; BRUG, „Die Nachrücker”, 140–158.

¹⁹ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERCZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 90.

Guth-féle látványvilág absztraktságában felsejlik Craig előadásterveinek azon sajátága, hogy nem „konkrét jelentéseket közvetítenek, hanem egy asszociációs mechanizmust indítanak el a befogadóban”.²³

A 2011-ben felújított Da Ponte-trilógiát követően Guth 2015-ben Beethoven *Fidelio*jával tér vissza a Salzburgi Ünnepi Játékokra. A Beethoven-mű kifordítja a barokk operák körében oly népszerű Orfeusz-témát, mivel itt egy nő száll le az „alvilágba”, hogy (ártatlanul raboskodó) férjét visszavezesse a fénybe. Erre asszociál a rendezés egyes szuggesztív képeiben felsejlő szürrealista mestermű, Jean Cocteau 1949/50-es *Orfeusza* és tükörjelenetének haláltematikája. Másfelől a *neküia*-idézet mellett Guth és Schmidt munkásságának vezérfonala: a párhuzamos realitások, az illúzió/delúzió és a valóság játéka a Wachowski-testvérek *Mátrix*-trilógiájának²⁴ intertextusaival kerül felvetésre, így módon

amely Max Reinhardt színháztörténeti jelentőségű *Szentivánéji*-rendezéséhez hasonlóan az illúzió és absztrakció, a (hiper)realizmus és a teátrális reflektáltság kettősségében fogant. Leginkább a Salzburgi ciklus második darabja, a 2008-as *Don Giovanni*, ahol a vágyaktól izzó ardennes-i rengeteghez hasonlóan a szereplőket a „megkívánás hirtelensége” mozgatja. (Jan KOTT, *Kortársunk Shakespeare*, ford. KERÉNYI Grácia, Budapest: Gondolat Kiadó, 1970, 254.) A címszereplő és Leporello erdőben lebzselő drogosokként történő megjelenítése nem posztmodern provokatív gesztus, hanem a kierkegaard-i princípiummal való polemizálás: Don Giovanni nem az „érzéki zsenialitás” megtestesítője, hanem a vágyai és ösztönei által hajtott ember.

²³ KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 114.

²⁴ Laurence Wachowski – Andrew Wachowski (rend.): *Mátrix* (*The Matrix*), 1999; *Mátrix – Újratöltve* (*The Matrix Reloaded*), 2003; *Mátrix – Forradalmak* (*The Matrix Revolutions*), 2003.

kérdezve rá arra, hogy mi jelentheti a 21. században a spanyol börtönt, a hádészi alvilágot, s vajon Florestan egy szimulált valóság vagy saját tudattalanjának foglya? Az említett Wilson-hatást pedig nemcsak Guth formanyelvének sajátosságai hordozzák, hanem Wilson *Orfeusz*-rendezéseinek képisége is megmutatkozik Guth *Fidelio*jában. Ahogy az alászállás cocteau-i kéztartása és a halál(közelisége)t árnyékká válással jelző gesztus is az 1999-es *Orphée et Eurydice* (Théâtre Musical de Paris Châtelet), a 2010-ben színre vitt *L'Orfeo* (Teatro alla Scala) vagy az 1999-es párizsi *Alceste* – mint az Orfeusz-történet Leonora operairodalmi előképével szembesítő női variánsának – egyes jeleneteit evokálhatja, s főként az utóbbi előadás scenográfiájával áthallásos a Salzburgi *Fidelio* látványvilága.²⁵

²⁵ Robert Wilson nemcsak az *Orfeusz*okban, hanem rendezései nagy részében ezt a tudattalanba és a halálba való cocteau-i átkelet/visszatérést viszi színre újra és újra, legtöbbször az alászállást felidéző jellegzetes kéztartással emlékeztetve rá. Ugyanakkor a Wilson-előadásokat összekötő képi motívumosság, például a rendre felbukkanó üveglapokkal *A süket pillantásától* kezdődően, szintén olvasható Cocteau *Orfeusz*ának vizualizációja felől. Épp ezért is hangsúlyos Wilson *Alkésztisz*jeinek hatása Guth *Fidelio*jára, jóllehet a két Wilson-rendezés záróképe igen eltérő. A Norbert Beilharz dokumentumfilmje (*Robert Wilson und der Mythos*, 1987) alapján rekonstruálható 1986-os stuttgarti előadásban a palotába, az életbe való visszatérés helyett a szereposztásban Halálként megnevezett Sheryl Sutton marad a színen – korábbi emblematis, Cocteau-t idéző kesztyűs játékkal – a teljesen magára hagyott Alkésztisszel (Dunja Vejzović). Az 1999-es párizsi rendezésben az alteregóként jegyzett Gladys Massenot eltűnik a zárójelenetből, s Héraklész, Alkésztisz és Admétosz távolodó alakjában felsejlik a Cocteau-film vizuális kódja,

Guth magát a nézői pozíciót hasonlítja Cocteau *Orfeuszának* tükör-jelenetéhez: a tudattalanba való alászállásként rögzíti a befogadói állapotot és helyzetet.²⁶ A Cocteau-film közismert képsora Guth 2011-es Monteverdi-rendezésében (*L'Orfeo*)²⁷ kerül újrajátzásra a különleges tükröt imitáló videó-installációval, s e jelenet ismétlődik meg a gesztusok szintjén a *Fidelio*-nyitány vizuális előjátékában, Leonora tükör-szcénájában is (a filmes hatáseszközök mellőzésével). Ez a halál és a tudattalan – Cocteau nyomán teremtetett – wilsoni másvilágát és az abba történő átkelést idézheti, hasonlóan az 1999-es, Wilson-féle *Alkésztisz* tánckarához, amely áttetsző, négyszögletű plexilemezeket forgat Alceste és alteregója tükörjelenetében (I/4. Apollón templomában, az áldozatbemutatókor).

A *Fidelio* nyitánya alatt Florestan (Jonas Kaufmann) monumentális fekete-fehér arcképe villan fel, és Leonora bolyong a világos, üres térben, majd a Doppelgängerével tett tükrmozdulatok után a fokozatosan leereszkedő fekete téglatest elválasztja alteregójától. Adrienne Pieczonka Leonorája még tesz pár tapogatózó mozdulatot a sötét térele-

amikor a Hercegnő (a Halál) a kísérettel visszafordul Alkésztisz (Anne Sofie von Otter) halvány mosolya még rejtélyesebbé teszi őt, mint a '86-os színrevitel.

²⁶ Emellett a – részint a hasonmásokkal létrehozott – tükröstechnika és -helyzet, nemcsak a *Fidelio*-rendezésnél, hanem már a 2003-as *A bolygó hollandinál* is a cocteau-i hatást jelzi. GUTH, „Ich bin in einem extremen...”, 229–243.

²⁷ Bemutató: Theater an der Wien (2011), felújítás: Opéra National de Lorraine (2014). Az előadásról részletesebben ld. MESTERHÁZI Máté, „Magyar csillag ragyog az éneklés barokk egén”, 2014.01.17, hozzáférés: 2020.01.14, <https://playliszt.reblog.hu/magyar-csillag-ragyog-az-enekles-barokk-egen>

men, majd bizonytalan körületekintésével jelzi új dimenzióba kerülését.²⁸ E képben a Pilobolus Dance Theatre *Árnyékországának* nyitójelenete éppúgy felsejlik, mint Stanley Kubrick 2001: *Űrodüsszeia* című 1968-as filmjének monolitja, amelyen keresztül a tragikus fordulatot vett űrexpedíciót túlélő Dave egy idegen civilizáció által kreált szimulált valóságba, egy (tükörrel is berendezett) szobabelsőbe kerül.

A *neküia*-motívum nemcsak a szürrealista orfikus trilógia²⁹ említett darabjára, hanem (a scenográfia központi elemét adó és a játékkeret strukturáló/ritmizáló geometrikus forma okán) Adolphe Appia 1913-as helleraui, plasztikus terű *Orfeusz és Eurüdikéjének* nyitójelentére,³⁰ a hitves urnájával asszociáló kockára is emlékeztethet.³¹ Továbbá, mintha a scenográfiában felsejlene Kazimir Malevics 1913-as *Fekete négyzet fehér alapon* című szuprematista alkotása, amelynek absztraktságában archaikus (és ezzel a kollektív tudat-

²⁸ A szürrealista tükörjelenet a Wachowski-testvérek *Mátrixában* is visszaköszön: a főszereplő hacker épp az arcát először hasítva és megsokszorozva mutató (miként a szkizofrén tudatot is képesítve), majd folyóssá váló és a testét átjáró tükrön keresztül jut az illúziókból, a szimulált világból a megismerés valóságába.

²⁹ Cocteau *Orfeusz-trilógiája* a következő: Cocteau, Jean (rend.): *A költő vére* (*Le sang d'un poète*), 1930; *Orfeusz* (*Orphée*), 1949/50; *Orfeusz testamentuma* (*Le testament d'Orphée*), 1960.

³⁰ KÉKESI KUN, *A rendezés...*, 87.

³¹ Appia emblemikus tablója egyetlen időfeletti gesztusba sűríti a hitvesi szerelmet és gyászt, amelyhez hasonló kép villanásnyi al-lúzióként megjelenik – ha nem is a helyzet konkrétságában, hiszen nem a halálból kell visszahozni sem Admétoszt, sem Florestant – mind Wilson párizsi *Alkésztiszében* (I/5. „Non, ce n'est point un sacrifice!”), mind Guth *Fideliójában*.

talant is evokáló) jellegére épp Carl Gustav Jung egykori munkatársa és követője, Aniela Jaffé hívta fel a figyelmet a modern imaginatív művészet analitikus megközelítése kapcsán.³² De kapcsolat mutatható ki Wilson 1999-es *Alkésztiszének* scenográfiájával is: a *Fideliót* nyitó és az első felvonást meghatározó látvány hasonló az alvilág bejáratához Wilsonnál. Végül a világos térben fekete négyszögletű felület mintegy inverzét adja a sötét terem – fehér vászon klasszikus mozihelyzetnek, s ezzel harmonizál, hogy a következő jelenetek filmszerűen követik egymást Fidelio/Leonora előtt, aki immár nézőként vesz részt Marzelline és Jaquino kettőseben.³³ Florestan (félig árnyékba vesző)³⁴ fényképének korábbi kivetítése egyrészt a mai gyászszertartások rituáléját,³⁵ az eltávozott fotójának kihelyezését is behozza, rímelve az orfikus szálra, másrészt a későbbi patológizáló/medikalizáló jelenetek³⁶ fényé-

ben Leonora férje elméjébe (a férfi feltételezhető betegségének és belső démonjainak „alvilágába”) alászállva próbálja őt megmenteni. De tekinthetők Leonora retrospektív filmjeként, azaz az ő visszaemlékezéseként is a jelenetsorok.³⁷ Mintha Guth *Fideliója* a már említett Bergman-film, a *Farkasok órájának* alaphelyzetéből és az eltűnt férjéről valló asszony perspektívájából indulna, s Leonora alakja magába sűrítene a szkizofrén festőművészért küzdő Alma szenvedéstörténetét.

E tanulmány célja nem a kortárs pszichopatológia klinikai szakirodalma jegyében történő „diagnosztizálás” (azaz nem keresek egyértelmű választ arra, hogy kinek a története az, amelyet a színpadon látunk, s hogy álom, akut pszichotikus állapot, szkizofrénia vagy épp a börtönből szabadult Florestan PTSD-s rém/álma-e a színrevitel),³⁸ inkább a *vagy-vagy* helyett az *és-és* struktúrákból építkező Guth-féle színrevitel árnyaltabb olvasatához keres olyan analitikus nézeteket, amelyeknek képszerűsége és költőisége aszociál(hat) Guth (látvány)színházával.

³² Aniela JAFFÉ, „A vizuális művészetek szimbolizmusa”, in *Az ember és szimbólumai*, szerk. C.G. JUNG et alii, ford. DR. MATOLCSI Ágnes, 231–278 (Budapest: Göncöl, 1993).

³³ Hasonló módon hangsúlyozza a filmszerűséget az (orvosi és páciensi ruhát viselő) rabok első felvonást záró kórusának („*Leb' wohl, du warmes Sonnenlicht*”) mozgása: a sötét térelem körül hátráló mozdulataik a filmszalagok, régi mozis celluloidszalagok visszatekerésére emlékeztetnek.

³⁴ A portré kettőssége olyan munkákhoz hasonlítható, mint a szkizofrén tüneteket mutató Csontváry Kosztka Tivadar *Öreg halálának* ellentmondásossága.

³⁵ Másrészt a fekete-fehér portré – akárcsak Christian Boltanski installációiban – *memento morinak* is tekinthető.

³⁶ Mint a rabok kórusának kórházi jellegű fehér jelmeze. Vagy Florestan öngyilkossági szándékának sejtetése az „*O namenlose Freude!*” kettősből, jöllehet a nietzsche-i szakadékkal is asszociál a sötét mélységbe/sírba tekintő férfi képe stb. Az említett jelmezek pedig fel-

idézhetik Martin Scorsese 2010-es, az örület vagy valóság kérdésében fokozatosan elbizonytalanító *Viharsziget* című filmjét.

³⁷ Két korábbi jelentős *Fidelio*-rendezés már felvetette Florestan szabadulásának kérdését, vagyis annak (dramaturgiailag is hiteles) lehetetlenségét, így például Martin Kušej 1998-as stuttgarti és Kovalik Balázs 2008-as budapesti színrevitele is a férjét elvesztő Leonora visszaemlékezéseként inszenizálta a Beethoven-művet.

³⁸ Jöllehet más megközelítésből, például Gabbard pszichodinamikus szemléletű, átfogó munkája is segítheti a Guth-előadások olvasatát. Lásd Glen O. GABBARD, *A pszichodinamikus pszichiátria tankönyve*, ford. dr. PETŐ Katalin és dr. ZANA Katalin (Budapest: Oriold és Társai, 2016).

Guth rendezéseinek archaikus képisége³⁹ és a (traumás) disszociatív élményvilág vizualitása által a határosság állandó tapasztalata mintegy implikálja a pszichoanalízis jungiánus iskolájának szemlélete felőli olvasatot.⁴⁰ Így a *Fidelió*nál is, főként hogy Leonora hasonmását és Pizarro alteregóját a szereposztás (a jungi analitikus terminológiát sejtető) árnyékként (*Schatten*) tűnteti fel.⁴¹ Jung

³⁹ GUTH, „Ich bin in einem extremen...”, 229–243.

⁴⁰ Jelen írás az előadás (archaikus és onirikus) vizualitása és a jungi terminológiát sejtető szereposztás (lásd árnyékok) miatt (elsősorban) a zürichi analitikus elméletei felől kísérli meg olvasni a színrevitelt, azonban a jövőben a lacani szempontok/terminológia (például tükörstádium, pszichózis) bevonásával tovább tágítható az értelmezési horizont.

⁴¹ Magának a Beethoven-mű szűzségének analitikus olvasatára vállalkozott Elisabeth Bingel pszichológus egy 2003-as szimpóziumon, aki az archetípusok felől közelítve például Marzeline-t Leonora árnyék(alakj)aként értelmezi – jelen írás szerzője pedig inkább Guth olvasatával és dramaturgiájával szimpatizál, amely nem von ilyen mélylélektani párhuzamot a két nőalak között –, valamint Florestanra, mint Leonora *animus*ára utal, s a női(es)-férfi(as) szerepek kérdéskörénél maradva kiemeli, hogy Leonorának (*Fidelió*ként) férfi(as) *personát* kell magára vennie a küzdelemhez, hogy férjét kiszabadítsa a zsarnok Pizarro fogságából. Összességében a Leonora karakterére fókuszáló, jungiánus szemléletű, a történethez álmoként/meseként közelítő tanulmány felvázol egy olyan interpretációs irányt, amely Leonorára önmaga felszabadításáért, vagyis a személyisége fejlődéséért és integrációjáért küzdő hősként tekint. Elisabeth BINGEL, „Leonore: Retterin des Mannes oder autonome, selbstbestimmte Frau?”, in *Leonore=Fidelió. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater*, Hg.

teóriái azért is jelenthetnek termékeny kiindulási alapot e *Fidelió*-előadás elemzéséhez, mert a freudi pszichoanalízist követő, majd hűtlenné váló tanítvány egyfelől az álmotfejtést (is) kiléptette az „az egyén elfojtott személyes és infantilis-szexuális »pincevilágá(ból)«”⁴², másfelől Freuddal ellentétben praxisa nem korlátozódott a neurotikusok kezelésére, hanem az olyan súlyosabb, általa pszichotikus betegségformaként definiált állapotok vizsgálatára és gyógyítására is kísérletet tett, mint például a skizofrénia. Jóllehet vitathatatlan Freud hatása e téren is, hiszen a Schreber-esetként elhíresült, Freud által paranoiaként címkézett tanulmány számos fogalma és meglátása köszön vissza az akkori pszichiátria nozológiai útkeresésében, a pszichózis és a skizofrénia témakörében is.⁴³

A Guth-rendezés szempontjából kiemelendő, hogy a jungi analitikus pszichológia – a freudi tanoktól elrugaszkodva – nem csu-

Silvia KRONBERGER und Ulrich MÜLLER, 48–66 (Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 2004).

⁴² Carl Gustav JUNG, „Általános szempontok az álmot lélektanához”, in *Mélységeink ösvényein*, ford. BODROG Miklós, 115–153 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1993), 133. Jung itt így összegezi: „az álmot redukáló funkciója olyan anyagot hoz össze, amely első renden személyes infantilis-szexuális vágyak elfojtásából (Freud), infantilis hatalmi igényekből (Adler) és személyfölötti, archaikus gondolat-, érzelm- és ösztönelemekből tevődik össze.” (133.)

⁴³ Mint például az, hogy „a hallucinációk a páciens tudattalan világának projekciói”, miként Paneth – az 1911-es Freud-tanulmányhoz írt – előszava kiemeli. Sigmund FREUD, „Pszichoanalitikus megjegyzések egy önéletrajzilag leírt paranoia-esethez. Az úgynevezett »Schreber-eset«”, ford. PANETH Gábor, in *Sigmund Freud Művei*, II. A *Patkányember. Klinikai esettanulmányok I.*, szerk. ERŐS Ferenc, 277–340 (Budapest: Cserépfalvi, 1993), 280.

pán a tudat és a tudattalan egymáshoz való viszonyulását gondolta újra,⁴⁴ annak kompenzatorikus jellegét hangsúlyozva, hanem a személyes és kollektív tudattalan distinkcióját is teoretizálta. Utóbbi már nem a psziché személyes emlékeiből, élményeiből és tapasztalataiból származik, hanem olyan mindenre jellemző viselkedésmódok, tartalmak jellemzik, amelyeket archetipusokként jegyez a jungi terminológia.⁴⁵ A salzburgi *Fidelio* két, árnyéknak nevezett figurával bővült. Pizarro látszólag kevésbé cselekvő és indulatos zsarnokként lép színre, míg hasonmásában („árnyékában”) testesül meg a d-mollal kontúrozott démonikus oldala, s a D-dúr tomboló dühe/bosszúvágya, hiszen például ő adja (többször is) gyilkos szándékkal a kést Pizarro kezébe („*Ha! Welch ein Augenblick!*”). Ellenben Leonora megkettőzésében – már a nyitány alatt – kevésbé az árnyék, inkább az *animus* archetipikus képzelet ölt testet. Mintha Pieczonka Leonorája összefogott hajával és maszkulinabb alkatával a tudattalanjában lévő férfiszemélyiségként küzdene, egészen Florestan „kiszabadításáig”, amikor a hajkibontás egyetlen finom gesztusával jelzi nőisége visszanyert uralmát a tudatos szférában.⁴⁶

Másfelől (az archetipusokon túl) az előadás jelenetszövésének onirikus lazasága a

tudat és tudattalan (már említett) kapcsolata irányítja a figyelmet. Jung egyik korai írásában a pszichózist úgy összegezi, hogy az a pillanat/jelenség, amikor a tudattalan tartalmak átlépik a tudat küszöbét, vagyis pszichológiai nézőpontból „a pszichózis olyan lelki állapot, amelynél a korábban tudattalan tényezők a realitás helyébe lépnek.”⁴⁷ A *pszichózis tartalma* című 1908-as Jung-írásban tárgyalt esettanulmány pedig a következőképpen fogalmazza meg a páciens pszichotikus állapotát: „álomszerű érzése van, mintha két különböző világ határán járna, és nem tudná, hogy jobbra vagy balra van-e a valóság”⁴⁸, sőt „a betegek nagy része nem találja többé a visszautat az álomból. Elvesznek egy elvarázsolt kert útvesztőiben, ahol az időtlen jelenben újra és újra lejátszódik ugyanaz a régi történet. A betegek számára mozdulatlanul áll a világ órájának mutatója, számukra nincs többé idő, fejlődés.”⁴⁹ Páciensei javulását, az (esetleges) gyógyulási folyamatot Jung szemléletes leírásában az „alvilág kapujá[nak]” becsukódásához hasonlította.⁵⁰ Guth rendezésében a vizualitás és időbeliség dezintegráltsága, Florestan világának „határossága” nem csupán az idézett mélylélektani passzust evokálja – mintegy az egész előadást áthatja az álom és skizofrénia fenomenológiai azonosságának⁵¹ jungi szemlélete, s annak képisége, hogy „az örültség egy

⁴⁴ C. G. JUNG, „A tudattalan jelentősége a pszichopatológiában”, in *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C. G. Jung összegyűjtött munkái III., ford. FERENTZI Eszter, 205–212 (Budapest: Scolar Kiadó, 2015); C. G. JUNG, „A tudat, a tudattalan és az individuáció”, in *Az archetipusok és a kollektív tudattalan*. C. G. Jung összegyűjtött munkái IX/1., ford. TÜRÖCZI Attila, 265–280 (Budapest: Scolar Kiadó, 2019); C. G. JUNG, *Analitikus pszichológia*, ford. VÍZI János (Budapest: Göncöl Kiadó, 1995).

⁴⁵ JUNG, „A kollektív tudattalan...”, 9–47.

⁴⁶ További jungiánus olvasat lehet, amely Leonora *personájának* tekinti Fidelit.

⁴⁷ C. G. JUNG, „Az elmebetegségek pszichogenezisének problematikájáról”, in *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C. G. Jung összegyűjtött munkái III., ford. FERENTZI Eszter, 213–228 (Budapest: Scolar Kiadó, 2015), 227.

⁴⁸ C. G. JUNG, „A pszichózis tartalma”, in *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C. G. Jung összegyűjtött munkái III., ford. FERENTZI Eszter, 157–196 (Budapest: Scolar Kiadó, 2015), 172.

⁴⁹ JUNG, „A pszichózis...”, 173.

⁵⁰ JUNG, „A pszichózis...”, 172.

⁵¹ Leszámítva az alvás-ébrenlét különbségét.

»valóság«-gá vált álom”.⁵² Ha az én elveszíti minden erejét és a küzdelmet a tudattalan tartalmak rohamával szemben, akkor átlépi a neurózis és a pszichózis/skizofrénia közötti határt.⁵³

A *Fidelio* kapcsán rendre kritika tárgyát képező dramaturgiai problémák,⁵⁴ a hírhedt drámaiatlanság részint abból erednek, hogy Beethoven a francia forradalom hatására létrejövő szabadító operának nem a műfaji kereteihez, hanem a szellemiségéhez hűséges. Így a zeneszerzőt „nem Florestan rabsága háborítja fel, hanem a Rabság; ő nem Leonóra önfeláldozását ünnepli, hanem az Önfel-

áldozást”.⁵⁵ Ezért a stiláris heterogenitás mellett a színrevitelnél épp az jelent kihívást, hogy nem beszélhetünk a mozarti értelemben vett (zenei) karakterábrázolásról és jellemfestésről, hiszen a *Fidelio* szereplői Mozart alakjaihoz képest papírmasék, ellenben egytől-egyig eszmék és erkölcsi diszpozíciók megtestesítői. Guth rendezésébe azonban belesimulnak a halál, az álom és/vagy a pszichotikus betegségforma, a dezintegráltság, az ön- és világészlelés fragmentáltságát is modelláló képeken keresztül, amelyeket a prózai részek kiiktatása még explicitebbé tesz. S épp ezzel oldja fel a szereplők kétdimenziósságának kérdését, hiszen akár (a kollektív tudattalanból „szót kérő”) archaikus képzetekként, akár jungi értelemben vett imágókként vagy (a skizofrén) Florestan rész-személyiségeiként is olvashatók.⁵⁶

Tanulmányom Guth *Fidelio*-olvasatának (pszicho)analitikus megközelíthetőségét vizsgálja, jóllehet maga a Beethoven-mű is rendre felkelti a lélekgyógyászok érdeklődését. Például Bernd Oberhoff pszichológus a szűzsé és a terápiás helyzet között von párhuzamot,⁵⁷ amelyben Florestan mint énállapota egy traumatizált (és ezért disszociált) személyiségnek, Leonora pedig mint terapeuta

⁵² C. G. JUNG, „A skizofrénia pszichogeneziséről”, in *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., ford. FERENTZI Eszter, 235–251 (Budapest: Scolar Kiadó, 2015), 244. Az álom és skizofrénia közti analógiákról és különbségekről részletesebben ld. még: C. G. JUNG, „A skizofrénia”, in *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., ford. FERENTZI Eszter, 261–277 (Budapest: Scolar Kiadó, 2015). Jung frázisával kapcsolatban eszünkbe juthat Freud, aki Kantra hivatkozva úgy fogalmaz az *Álmfejtésben* (1900), hogy „az örült ébren álmodik”, majd Schopenhauert említi, aki „az álmot rövid örületnek, az örültséget hosszú álomnak nevezi.” Sigmund FREUD, *Álmfejtés*, ford. HOLLÓS István (Budapest: Helikon, 2003), 74.

⁵³ JUNG, „A skizofrénia pszichogeneziséről”, 235–251; JUNG, „A tudattalan jelentősége...”, 205–212.

⁵⁴ Az említésre kerülő és további dramaturgiai kérdésekről részletesebben ld. FODOR Géza, „A hűség operája és az előadás kettős hűsége”, in *Zene és színház*, 258–277 (Budapest: Argumentum Kiadó–Lukács Archívum, 1998); FODOR Géza, „Leonóra vagy/és Fidelio?”, in *Magánszínház*, 184–198 (Budapest: Magvető Kiadó, 2009).

⁵⁵ SZABOLCSI Bence, „»Új útra térek.« A szerep és a szobor (1803–1816)”, in *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán*, 198–332 (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 237.

⁵⁶ A rendezés így választ ad az olyan dramaturgiai zökkenőkre, mint a nadrágszerepek örök hiteltelensége, például Marzelline szerelme az álruhás Fidelio (vagyis Leonora) iránt, mivel Florestan rész-személyiségeként a néző számára is átérezhető a nő c-moll/C-dúr áriájának („O wär’ ich schon mit dir vereint”) szenvedélyes vágyakozása.

⁵⁷ Érdemes itt megemlíteni Stark András (1948–2017) filmesszéit, amelyek szintén a terápiás helyzettel keresnek analógiákat.

jelenik meg,⁵⁸ óhatatlanul idézve a 2015-ös Guth-rendezést.⁵⁹ Bár e színrevitel nem traumás előzmény felől indul, kétségtelenül a lelki egyensúlynak arra a kibillenésére, arra a (zenei) nyugtalanságra épít, amelyet Ernst Bloch már Marzeline és Jaquino buffoneszk kettőssében is érzékel: „valami nem csak kint-ről érkező kopogtatásra”⁶⁰, s amelyet az előadás fokozatosan kibont a pszichotikus (lét)állapot/tapasztalás képeiben, felfedve – miként az álmokban is – a (víz)tükör túlolda-

⁵⁸ Bernd OBERHOFF, „Die Rettung des traumatisierten Innenkindes an einen sicheren Ort”, in *Fidelio: Ein 3D-Opernführer*, 31–72 (BoD, 2018).

⁵⁹ Sőt megkockáztatva, hogy Oberhoff olvasata épp e rendezés felől indul, tekintve, hogy a *Fidelio* pszichológiai/psichoanalitikus elemzése jóval kevésbé patologizálók. Például a már említett Elisabeth Bingelnek (2004) a karakterek szempontjából jungiánus *Fidelio*-értelmezése, és Christine Bauer-Jelinek pszichodinamikus megközelítése, amely szerint Florestan a megmentett pozíciójában gyermekké regrediál, miközben Leonora az anya szerepét veszi magára, így a hitvesi pár szerelme megszűnik, házasságuk törvényszerűen jövőtlen. Christine BAUER-JELINEK, „Rette den Mann – und du machst ein Kind aus ihm”, in *Leonore=Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater*, Hg. Silvia KRONBERGER und Ulrich MÜLLER, 93–103 (Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 2004). Másfelől a Guth-rendezés bemutatója után három évvel publikált pszichológiai elemzés épp a traumás disszociatív állapotra fókuszál, amely a rendező korábbi munkásságának képi világával szinkronizál. Jóllehet a *Fidelio* színrevitele több szempontból is inkább a skizofrénia felől olvasható.

⁶⁰ Ernst BLOCH, „A Fideiőről”, in *Fidelio*-műsorfüzet, szerk. MESTERHÁZI Máté, 16–18 (Budapest: Magyar Állami Operaház, 2008), 16.

lán morajló tudattalant.⁶¹ A cocteau-i tükör (amely nemcsak átjáró a tudattalanba, hanem saját halálunkkal,⁶² halandóságunkkal is szembesít⁶³) és Lewis Carroll *Alice*-motívuma az olyan álmom, valóság vagy téboly kérdésében elbizonytalanító filmekben köszön majd vissza, mint a szkizofrénia világába betekintést adó 2001-es *Donnie Darko*, vagy a látzólag paranoid szkizofrén-kliséket (például testbe ültetett lehallgató féreg) is felvillantó *Mátrix*. Utóbbi képeit választja Guth a *Fidelio* újragondolásához, elsősorban a Smith ügynökre maszkírozott Don Pizarro és alteregói alakjában. E filmes intertextus olyan asszociációs hálót generál, amely a nézői olvasatban játékba hozhatja a *Mátrix* n/Neo-mitológikus alakjait⁶⁴ és ismeretelméleti felvetéseit, például „Volt olyan álmod, amiről biztosan érezted, hogy valóság? Mi lett volna, ha nem ébredsz fel? Hogy különböztetnéd meg az álomvilágot a valóditól?”⁶⁵ Guth intertextuális rendezésben épp ennek problematikája ölt testet az önmaga börtönébe vetett, nem a szüzsé szerinti spanyol zsarnok, hanem saját elméje foglyaként raboskodó Flores-

⁶¹ A jungi elméletek fontos mozzanata a víz-tükör (JUNG, „A kollektív...”, 25.) és a Nekyia mint „a tudat befelé fordulásának lelki mechanizmus[a]” (JUNG, *Analitikus...*, 52).

⁶² Az előadás szempontjából is újabb kérdéseket vethet fel a jungiánus Marie-Louise von Franz „Az individuáció folyamata” című írása *Az ember és szimbólumai* kötetben (1993), ahol az *anima* fogalma kapcsán Cocteau *Orfeuszának* haláldémonját hozza példaként.

⁶³ Jean COCTEAU, „Poésie de Cinéma”, in *Jean Cocteau, The Art of Cinema*, eds. André BERNARD and Claude GAUTEUR, trans. Robin BUSS, 131–193 (London, New York: Marion Boyars, 1994).

⁶⁴ Mint Morpheust, az antik kultúra álomistenét, vagy a trilógia második részéből Persephonét, aki az alvilág úrnője.

⁶⁵ Forrás: *Mátrix* (1999), rendező: Larry Wachowski, Andy Wachowski.

tan karakterében.⁶⁶ Mivel Pizarro a virtuális világ ügynökeként lép színre, Florestan egy szimulált valóság, vagyis saját illúziói (és a skizo-klisék okán delúziói) fogvatartottja. Mintha az egész előadást áthatná Florestan második felvonást nyitó recitativójának hangulata (Nr.11: „*Gott! Welch Dunkel hier!*”): az f-moll introdukcióban a bezártság atmoszféráját és érzetét megfestő sötét zenekari szín, mély vonós unisonókkal és tremolo-passzázsokkal. A második felvonásban megmaradnak a világos falak és a sötét térelem, ám a játéktér padlózata lejtést kap, amely nemcsak a kibillent lelkiegyensúly didaktikus szimbólumaként érthető, hanem olyan filmes hatású effekteket is színpadképesé tesz, mint amilyent az előadás emblematisztikus sírásás-duettje (Nr.12) igényel. Rocco és Fidelio kettősét („*Nur hurtig fort!*”) Florestan álmjelenete kíséri (ismét felvetve az álm vagy pszichózis kérdését), s az éles, steril fehér fények által árnyékká váló alakok mellett feltűnik Pizarro Doppelgängere és Leonora hasonmása (utóbbihoz csatlakozik majd Fidelio/Leonora), akik a *Mátrix*-ból közismert módon vívnak meg az álmából eszmélő (vagy épp abba visszatérő), riadt Florestan szabadulásáért. A senkiföldjévé stilizált scenográfia és a szűzsébe beékelte harc-intermezzóban az érintés nélküli taszító mozgulatok, a lejtős padozaton látszólag magától végigcsúszó Pizarro-alteregő, a fizika törvényeinek felülírása mind az álm szürrealitása, a földre lapuló és kezeit kétségbeesetten füléhez szorító Florestan alakja pedig a patológiák irrealitása felé irányítja az előadást.

A skizo-tematika szempontjából a *Fidelio* elődjének tekinthető Guth 2006-os salzburgi *Zaide/Adama*-rendezése, amelyben a török szerájából szabadulni próbáló európai szerelmespár, illetve a palesztin férfi és izraeli nő közötti vonzalom egymásra montírozása, a

látszólag különböző világok/dimenziók idegenségét felmutató narratíva ellenére sem feszül egymásnak Mozart harmonikus világa és Chaya Czernowin disszonáns zajkozmosza, mivel „az *Adama* a *Zaide* tükréként funkcionál, hiszen a szöveget és a zenét tekintve egyaránt a Mozart-műből építkezik”⁶⁷. Guth rendezése és a videóinstallációk azonban egymás mellé rendelik, sőt egymásba játszatják a pszichózis, illetve a politikai ellentétek és hatalomgyakorlás irrealitását. Előbbit többek között Ron Howard 2001-es mainstream sikerfilmjéből, az *Egy csodálatos elméből* vett intertextusokkal, mint a matematikus karjában rádió-diódát kereső gesztusának megidézése Gomatz ismétlődő, már véres karját kaparó mozdulataival és a(z akusztikus) hallucinációktól való összerendezéseivel, utóbbit pedig a megfigyelés és megfigyeltség (paranoid) helyzetét méretes papírmasé bábfejet viselő alakokkal jelzi a rendezés.⁶⁸

⁶⁷ KÉKESI KUN, „*Zaide...*”, 69.

⁶⁸ A 2006-os *Figaro házassága* és a *Zaide/Adama* meghatározó szcenikus döntése a tér bal oldalán lévő hatalmas ablak (a rajta sejteltelen bevilágító fényekkel), amely részint az elvágódó tekintetek tárgya lesz, „az élet máshol van” csehovi atmoszféráját teremte. Ezt az érzést erősíti majd a 2011-ben felújított *Così* fekete szárnyat öltött, Magritte *Honvágyát* idéző szereplője. (JÁKFALVI, „Salzburgi...”) A nyitott ablakon való kitekintés, mint a máshol és másvalami ígérete és vonzása, a csehovi mindig másra / másvalakire vágyás melankóliájának egyetlen gesztusba sűrítése. Ugyanakkor az említett díszlet rész emlékeztethet Alan Parker 1984-es *Birdy*-jének hasonló megvilágítású elmeegógyintézet ablakára, amely egyfelől a szkizofrén címszereplő „kanári-létét”, a külső és belső rácsok kérdését, másfelől a háborús vonatkozások miatt a normalitás/örület relativizálódását is behozza, ezzel főként a Mozart/Czernowin-mű olvasatát árnyalva.

⁶⁶ Ezt erősíti a rabok kórházi (beteg és ápolói/orvosi) jelmeze, kiemelve, hogy mindenki a saját gondolatai és vágyai foglya és őre is.

Ahogy a *Zaide/Adama* esetében, úgy a *Fideliónál* sem próbálják elleplezni az alkotók a dramaturgiai töréseket, s a prózai részek szinte teljes kiiktatásával nem csupán a *Singspiel* műfaji határait lépik át és emelik el a művet az *opera seria* felé, hanem a fragmentáltságig fokozzák a dramaturgiai inkonzisztenciákat. A történet elbeszélhetőségét erősítő dialógusok helyett – Guth és Torsten Ottersberg kollázs-technikájával – a beethoveni, oratorikussá váló zenei szöveget szinte megszaggatják a zöreij-intermezzók / hanginstallációk. A frekvenciakereső zajok, a halállal (is) asszociáló óráketyegés, EKG-szerű sípolás (utóbbi Roccónál), természeti elemeket imitáló zúgások, paranoia-klisé hozó rádióhangok, amelyek a Pizarrot a miniszteri látogatásról értesítő levelet kísérik, az említett Kubrick-filmet evokáló be- és kilégzések, csendek, suttogások, s Florestan és Leonora egymásra találásakor a félelmet és vágyat konnotáló sóhajok mind-mind a szabadulás lehetetlenségét, a jelenbe vetettség pszichotikus létélményét erősítik.

Ahogy a Mozart/Czernowin-előadás álm-jelentében („*Ruhe sanft, mein holdes Leben*”) Zaide csókja után lesz Gomatz ismét a tudatlanja rabja, aki megriadva teszi kezét a füléhez, vagyis az ő akusztikus és haptikus hallucinációiként folytatódik tovább az előadás, úgy lesz a *Fidelión* az „*O namenlose Freude*” kettős végén a hitvesi csók az orfeuszi rátekintés gesztusává/megfelelőjévé, s az árnyék(alak)ká váló Florestant⁶⁹ mintegy maga felé vonzza a másvilág. Tehát mindkét rendezés az „alászállást”, a pszichózist/őrületet és a szerelmet/vágyat mint határátlépést, a két állapot határosságát/diffundálását, a másban és a M/másikban való feloldódást vi-

zualizálja.⁷⁰ A kettős (Nr.15) után a mahleri-mottli-i játéktradíció szerint beiktatott *III. Leonora-nyitány* itt nem a szabadulási narratívát összegzi, hanem annak kudarcát hangsúlyozza a reális idő kibillentésével,⁷¹ mivel a nyitány után ugyanott folytatódik az előadás: az árnyékká vált Florestan elveszettségével.⁷² A pszichotikus létélmény (vagy a halál örök jelenidejűsége Cocteau nyomán), a töredezettség újfent elleplezi a dramaturgiai problémát: annak színpadképtelenségét, hogy a spanyol börtönudvar után egyből a miniszter kastélyában folytatódik a cselekmény, s ennek megfelelően cserélődik a rideg lejtős padló és a sötét térelem piros bársonyszőnyegre és elegáns csillárra. A színen nem látható kórus az immár önnönmagába (bele)vesztett Florestan akusztikus hallucinációjaként értelmezhető, s bár Leonora tesz még pár óvó mozdulatot, Adrienne Pieczonka érzékeny (arc)játékában végig ott a hitves reményvesztettsége. A vizuális dramaturgiai *trouvaile* által eldönthetetlen, hogy a Pazar kristálycsillár töri meg a fényeket kaleidoszkópszerűen, vagy „fényszilánkokat” projektálnak a díszletfalakra, amelyek egy épp da-

⁶⁹ A halál(közeliség) képesítésében emlékeztetve Robert Wilson Gluck- (*Orfeusz és Eurüdiké, Alkésztisz*) és Monteverdi-rendezésére (*L'Orfeo*).

⁷⁰ Rímelve a *Mátrix*-trilógia utolsó darabjából a Merovingi megjegyzésére a szerelem és az örület mintázatának hasonlóságáról.

⁷¹ Emellett a díszletváltáshoz szükséges időt is biztosítva.

⁷² Hans Neuenfels 2004-es hamburgi *Fidelio*-rendezése, a záróképben emberi roncsként megjelenő Florestannal – Guth rendezéséhez hasonlóan – a szabadulás eufóriája helyett szintén arra kérdez rá, mintegy Bauer-Jelinek pszichodinamikus felvetéseihez hasonlóan, hogy megmaradhat-e a hitvesi szenvedély egy akár a fizikai, akár a lelki rácsok elleni küzdelem végén, ha Florestan hős helyett végig áldozatként kíséri felesége őerte folytatott harcát.

rabjaira robbanó tükörré emlékeztetnek,⁷³ nem csupán újfent megidézve a Cocteau-filmet, hanem mintegy képiesítve Jung hasonlatát a skizofrén disszociációról, amely oly visszafordíthatatlan lehet „mint egy szilánkokra tört tükör”.⁷⁴ S ebben a tükörszilánkos képben és az ezt megelőző hitvesi csókban halványan felsejlik a *Farkasok órájából* Borg festőművész jelenete volt szerelme, Veronica hallucinációjával, amikor a ravatali mozdulatlanságban felkínálkozó szerető testével, a vágó és halál kettősségével történik meg a határátlépés, tetőzik a pokoljárás a tudattalanba, amelyet a skizofrén férfi így fogalmaz meg: „Köszönöm neked. Most végre átléptem a határt... A tükör összetört, de vajon mit tükröznek a darabjai?”

Tehát a *Fidelio* zárójelenete mintha azt a határhelyzetet vizualizálná,⁷⁵ amikor az árnyoldal, a tudattalan betör a tudatba. Florestan próbál szabadulni a rész-személyiségeitől / imágóktól hemzsegő térből, miközben a jó uralkodó archetipikus képzete (a Miniszter) is színre lép, Pizarro pedig holtan esik össze. A jubiláló kórusszám alatt („*Wer ein holdes Weib errungen*”) pár lassított mozgású és irreálisan idilli pillanatra (miközben Marzelline viszonzozza Jaquino szerelmét, Rocco bankókat szór a padlóra és a sétatálcájával söprögeti stb.) ismét az időérzet kibillentésével kérdőjelezi meg a valószerűséget a rendezés, hogy aztán a szereplők az ideális világból visszazökkenve ráeszméljenek a reálisra. A jelenetben egyszerre sejlik fel a freudi tézis, hogy a tudattalan csak vágni tud, illetve

a fentebb idézett Jung-passzus, hogy a pszichózisban „mozdulatlanul áll a világ órájának mutatója”.⁷⁶ A férjét kézenfogó Leonora egy utolsó kísérletet tesz, hogy a férfit visszavezesse a tudatos szféra biztonságába, azonban Florestan éppen olyan hirtelen és olyan pózban esik össze, ahogyan a mátrix szimulált világában lévő szereplők, amikor az úgymond valóságban meghalnak, majd a kialvó fények után Leonora rémülten néz szembe saját hasonmásával/tükörképével.

Guth provokatív rendezői gesztusa, hogy még a tapsrendnél is újabb kérdőjelet tesz az előadás végére: a (világítás miatt) látszólag barnás, omladozó falak egyszerre idézik a cocteau-i túlvilágot és a valóság fakóságát a *Mátrixból*, kiemelve a színpadi történetek, magának a színháznak az illuzórikusságát is.

Bibliográfia

- BAUER-JELINEK, Christine. „Rette den Mann – und du machst ein Kind aus ihm”. In *Leonore=Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater*, herausgegeben von Silvia KRONBERGER und Ulrich MÜLLER, 93–103. Anif, Salzburg: Müller-Speiser, 2004.
- BINGEL, Elisabeth. „Leonore: Retterin des Mannes oder autonome, selbstbestimmte Frau?” In *Leonore=Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater*, herausgegeben von Silvia KRONBERGER und Ulrich MÜLLER, 48–66. Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 2004.
- BLOCH, Ernst. „A Fidelioról”. In *Fidelio-műsorfűzet*, szerkesztette MESTERHÁZI Máté, 16–18. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2008.
- BRUG, Manuel. „Die Nachrücker”. In *Opernregisseure heute*, 140–158. Leipzig: Henschel Verlag, 2006.
- COCTEAU, Jean. „Poésie de Cinéma”. In *Jean Cocteau, The Art of Cinema*, edited by

⁷³ Vagy megannyi vízcseppre, ismét a tudattalanba (vagy halálba) történő átkelést vizualizálva.

⁷⁴ JUNG, „A skizofrénia...”, 238.

⁷⁵ Emellett a jungi endopszichés funkciót, az inváziót rögzítené. A külvilág és a tudat közötti ektopszichés, valamint a tudat és a tudattalan közötti endopszichés szabályozó funkciókról, közvetítettségről ld. JUNG, *Analitikus...*

⁷⁶ JUNG, „A pszichózis...”, 173.

- André BERNARD and Claude GAUTEUR, translated by Robin BUSS, 131–193. London, New York: Marion Boyars, 1994.
- FODOR Géza. „A hűség operája és az előadás kettős hűsége”. In *Zene és színház*, 258–277. Budapest: Argumentum Kiadó–Lukács Archívum, 1998.
- FODOR Géza. „Leonóra vagy/és Fidelio?” In *Magánszínház*, 184–198. Budapest: Magvető Kiadó, 2009.
- FREUD, Sigmund (1900). *Álomfejtés*. Fordította HOLLÓS István. Budapest: Helikon, 2003.
- FREUD, Sigmund (1919). „A kísérteties”. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerkesztette BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 65–82. Budapest: Filum, 1998.
- FREUD, Sigmund (1911). „Pszichoanalitikus megjegyzések egy önéletrajzilag leírt paranoia-esethez. Az úgynevezett »Schreber-eset«.” Fordította PANETH Gábor In *Sigmund Freud Művei*, II. *A Patkányember. Klinikai esettanulmányok I.*, szerkesztette ERŐS Ferenc, 277–340. Budapest: Cserépfalvi, 1993.
- GUTH, Claus. „Ich bin in einem extremen Maße von einer Haßliebe zur Oper geprägt”. In *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*, herausgegeben von Barbara BEYER, 229–243. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- JAFFÉ, Aniela (1964). „A vizuális művészetek szimbolizmusa”. In *Az ember és szimbólumai*, szerkesztette C.G. JUNG et alii, fordította DR. MATOLCSI Ágnes, 231–278. Budapest: Göncöl Kiadó, 1993.
- JÁKFALVI Magdolna. „Salzburgi ciklusok II.”, *Revizor*, 2011.08.28, hozzáférés: 2019.02.12, <https://www.revizoronline.com/hu/cikk/3547/guth-mozart-da-ponte-salzburgi-unnepi-jatekok-2011/>.
- JUNG, C. G. (1908, 1914). „A pszichózis tartalma”. In *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., fordította FERENTZI Eszter, 157–196. Budapest: Scolar Kiadó, 2015.
- JUNG, C. G. (1911, 1919). „Az elmebetegségek pszichogenezisének problematikájáról”. In *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., fordította FERENTZI Eszter, 213–228. Budapest: Scolar Kiadó, 2015.
- JUNG, C. G. (1914). „A tudattalan jelentősége a pszichopatológiában”. In *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., fordította FERENTZI Eszter, 205–212. Budapest: Scolar Kiadó, 2015.
- JUNG, Carl Gustav (1916, 1928, 1948). „Általános szempontok az álom lélektanához”. In *Mélysegeink ösvényein. Analitikus pszichológiai tanulmányok*, fordította BODROG Miklós, 115–153. Budapest: Gondolat Kiadó, 1993.
- JUNG, C.G. (1934). „A kollektív tudattalan archetípusairól”. In *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. C.G. Jung összegyűjtött munkái IX/1., fordította TURÓCZI Attila, 9–47. Budapest: Scolar Kiadó, 2019.
- JUNG, C. G. (1935). *Analitikus pszichológia*. Fordította VÍZI János. Budapest: Göncöl Kiadó, 1995.
- JUNG, C. G. (1939). „A skizofrénia pszichogenezisééről”. In *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., fordította FERENTZI Eszter, 235–251. Budapest: Scolar Kiadó, 2015.
- JUNG, C.G. (1939). „A tudat, a tudattalan és az individuáció”. In *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. C.G. Jung összegyűjtött munkái IX/1., fordította TURÓCZI Attila, 265–280. Budapest: Scolar Kiadó, 2019.
- JUNG, C. G. (1958). „A skizofrénia”. In *Az elmebetegségek pszichogenezise*. C.G. Jung összegyűjtött munkái III., fordította FERENTZI Eszter, 261–277. Budapest: Scolar Kiadó, 2015.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.

- KÉKESI KUN Árpád. „*Zaide*, avagy a nem identikus ismétlés drámája”. *Theatron*, ősz-tél (2012): 65–70.
- KOTT, Jan. *Kortársunk Shakespeare*. Fordította KERÉNYI Grácia. Budapest: Gondolat Kiadó, 1970.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BE-RECZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MÁTRAI Diána Eszter. *Mozart operái és a Mozart 22. A Mozart-operajátzás az emlékezetpolitikában*. (disszertáció) Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017.
- MÉREI Ferenc. „Filmszemiotikai jelenségek pszichológiai elemzése”. In MÉREI Ferenc. „...vett a füvektől édes illatot.” *Művészetpszichológia*, szerkesztette FORGÁCS Péter, 163–187. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987.
- MESTERHÁZI Máté. „Magyar csillag ragyog az éneklés barokk egén.” 2014.01.17, hozzáférés: 2020.01.14, <https://playliszt.reblog.hu/magyar-csillag-ragyog-az-enekles-barokk-egen>
- MUNTAG Vince. „Tévelygés a vég felé. Tér-, test- és haláltematika Claus Guth *Don Giovanni*jában”. *Jelenkor* 6. sz. (2011): 694–698.
- OBERHOFF, Bernd. „Die Rettung des traumatisierten Innenkindes an einen sicheren Ort” In *Fidelio: Ein 3D-Opernführer*, 31–72. BoD, 2018.
- SZABOLCSI Bence. „»Új útra térek.« A szerep és a szobor (1803–1816)”. In *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán*, 198–332. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Martinászok polgári köntösben. A magyar termelési dráma Mándi Éva *Hétköznapi hősei* című műve alapján

LEPOSA BALÁZS

A magyarországi színházak államosítása után az 1949/50-es évad már mindenhol az állami kezelésbe vett intézményekben indult, új elvárásokkal és kihívásokkal, új direktívákkal, új direktorokkal. Ugyan a háború után többször is felmerült színházaink államosításának kérdése, Ortutay Gyula vallás- és közoktatásiügyi 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 operettek egyenlő arányban képviseltesse- nek minden hazai színház repertoárjában. Együttal rendezték a színházak és dolgozók 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 színházi struktúra központilag jól irányítható, törvényekkel, rendeletekkel világosan szabályozható szovjetizálása azonban

csak a kezdeti lépés volt. Sokkal nagyobb kihívást jelentett a színházi előadások, illetve az azok forrásául szolgáló irodalmi művek, főként drámák szovjetizálása. Jelen dolgozat elsősorban ezt kívánja körüljárni.

Mi a termelési dráma?

Gorkij 1933-as *A szocialista realizmus* című tanulmánya¹ határozta meg a szovjet irodalom azon követendő mintáit, amelyeket az 1934-ben rendezett Szovjet Írók I. Kongresszusa a következő 4 alapelv mentén kanonizált:

1. Legyen munkásbarát: Olyan művészet kell, amely a munkások számára fontos dolgokat tematizál, és számukra érthető.
2. Legyen tipikus: Olyan alkotások kel- lenek, amelyeknek helyszíne megegyezik az emberek mindennapi életének helyszíneivel.
3. Legyen realista: Olyan alkotások kel- lenek, amelyek tükrözik a valóságot.
4. Legyen pártos: Olyan alkotások kel- lenek, amelyek a párt és az állam célja- it fejezik ki, valósítják meg.

A fenti négy kritérium gyakorlatilag megkérdőjelezhetetlen útmutatást, kizárólagos szempontrendszert fogalmazott meg, noha a szempontok értelmezésében – mint minden doktriner rendszerben, narratívában – már egyéni koncepciók is helyet kaptak. Az 1940-es és '50-es évek fordulójának Magyarországon a fenti szempontokat követő, dialektikus sé-

¹ Makszim GORKIJ, „A szovjet írók I. Össz- szövetségi Kongresszusa”, in *Irodalmi tanulmányok*, 388–429 (Budapest: Szikra, 1950).

mák mentén formálódó új beszédmod egyre meghatározóbbá vált. A színpadi aktusok és a róluk való gondolkodás- és beszédmod rekonstrukciójához a hermeneutikai megközelítést alkalmazom. Hans Robert Jauß nyomán,² és terminológiáját segítségül hívva, a szocialista realizmus gorkiji paradigmáját, illetve a szovjet ember-, élet- és világfelfogás (továbbiakban episztémé) tágabb, filozofikusabb horizontját tekintem kiindulási pontnak, 1950-es évekbeli, hazai recepcióját pedig a korabeli magyar színház elváráshorizontjának, hogy aztán annak rekonstrukciója során, a konkrét szövegek/előadások vizsgálatakor már ezen elváráshorizont tudatában vonhassak le következtetéseket. A hermeneutikai megközelítés elméleti sémáját követve kijelenthetjük, hogy a következtések helytállósága az argumentációban lesz adekvát.

A szovjet episztémé

Gorkij messianizmusát elemezve Nagy István az alábbi fontos kijelentéseket teszi: „A »spekulatív« filozófiával szemben érzett ösztönös ellenszenve arra készteti, hogy olyan filozófiát találjon, amely a valóság »csodálatosan gazdag anyagából« merít, amely a »század nagy feladatát« az »új világ« eljövételének útját egyengeti.”³ Később, az 1930-as években Gorkij – és a szovjet pártos értelmiség – már a filozófia meghaladásában [sic!] gondolkodik, egy olyan új „rendszer”

² Hans Robert JAUB, „Irodalomtörténet, mint az irodalomtudomány provokációja”, in *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 36–84 (Budapest: Osiris, 1997).

³ NAGY István, „A baloldaliság és messianizmus egy orosz modellje: Gorkij” in *Egy remény változatai: fejezetek a szocializmusgondolat történetéből*, szerk. KAPITÁNY Ágnes, KAPITÁNY Gábor, 238–260 (Budapest: Magvető, 1990), 241–242.

várva, amely „a legjobb és a legigazabb [...], amely még nem született meg, de már születőben van”.⁴ Röviden ez az, amit szovjet episztémének nevezhetünk, s ebből Bogdanov és Lunacsarszkij kiszorította a régi világrend gondolkodóit: „Bergyajev, Bulgakov, Frank és mások kulturhistóriai pesszimizmusa [...] a világban isten nélkül berendezkedő nyugati világ jövőjét oly borúlátó szkepszissel ítélik meg, [miközben] Gorkij egyértelműen hitet tesz az emberi haladás, a progresszió mellett.”⁵ Mindemellett a szovjet episztémé a (haldokló, nyugati, önmagába forduló, negatív és retrográd jelzőkkel illetett) individualizmus meghaladását az új szovjet társadalmi tudatban, a kollektív emberben látja, amely maga a szocializmus.⁶ „Az emberiség új válása – a szocializmus – minden eddiginél megalapozottabb remény, s ebben a racionalizált, tradicionális istenképzettől és vallási tartalmaktól megtisztított új vallásban »az ember saját nembeliségének tiszta visszfényét látja«”⁷

A magyar kísérletek

Az államosítás következtében 1949 szeptemberére megszületett szovjetizált színjátásunk új törvényi szabályozása, ám a szakmai kérdések elvi meghatározottsága (a drámaírástól kezdve a rendezésen át a színpadi játékmódig) nem volt elegendő ahhoz, hogy egyik napról a másikra teljes egészében új mintákat követő színház szülessen Budapesten és a vidéki Magyarországon. A hatalmi logika – természetesen itt is a szovjet példát követve – megkívánta, hogy egy olyan központilag szervezett, ideológiailag irányított szakmai fórum jöjjön létre, amely egy-

⁴ Makszim GORKIJ, „Hogyan tanultam meg írni”, in *Gorkij művei*, 18. kötet, 419–459 (Budapest: Európa, 1964), 468.

⁵ NAGY, „A baloldaliság...”, 244.

⁶ NAGY, „A baloldaliság...”, 244.

⁷ NAGY, „A baloldaliság...”, 247.

részt a színpadra állított műveket elemezve von le tanulságokat, másrészt szakmai iránymutatást ad a további művek létrehozását illetően. Ezért alapította meg a minisztérium 1949-ben a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetséget, amelynek alapszabálya szerint feladata volt

„a színház és filmművészetben diadalra juttatni a szocialista-realizmus elveit, a Szovjetunió eredményeire és tapasztalataira támaszkodva, a Magyar Dolgozók Pártja irányításával. Ennek érdekében tisztázni kellett a színház- és filmművészet elvi és szakmai problémáit, hagyományainkra támaszkodva kialakítani nemzeti jellegét. A szövetség működési területe az egész országra kiterjedt. Figyelemmel kísérte a budapesti és vidéki színházak, a rádió és a filmgyárak szakmai és politikai munkáját. Segítette a színházi és filmművészek szakmai és ideológiai fejlődését.”⁸

A szovjetizált színház strukturális (törvényi) és ideológiai (elméleti) megalapozása után nagy remények és elvárások övezték az első hazai színművek színpadi debütálását. Köztük Mándi Éva *Hétköznapiak hősei* című, a Belvárosi Színházban, 1949. november 17-én bemutatott színdarabját (rendezte: Simon Zsuzsa), amelyről a sajtó szuperlatívuszokban írt: „Korszerű magyar darab, [...] lebilincselő és mozgalmas cselekmény,”⁹ „a kiemelkedő nagyjelenetekben elválaszthatatlanul egységbe forr a nézőtér és a színpad”, s „mindenkinek meg kéne néznie”.¹⁰ Általa nyilvánvalóvá válik, hogy „a jólét sziklaormai

felé tart a szocializmus!”.¹¹ A *Kis Újság* kritikus történeti kontextusba helyezi a „színpadi költészetet”, amennyiben az új színház új feladatait az alábbiak szerint jelöli ki:

„A színpadi költészet az antik dráma korában a mítosz foglalatja volt. A polgárság korában a szenvedélyek útvesztőjében bolyongó egyéniség lelkiismereti tusakodását villogtatta. Ma pedig a jelen pillanat valóságát ragadja meg, a társadalmi haladásért a mai napra rögzített küzdelmét tükrözi a reakciós és haladó erők közt küzdő embereknek!”¹²

Továbbá: „Sosem hittük volna, hogy a mai életünk minden sava-borsa beleférjen egy Martin-kemence körül zajló történetbe!”¹³ Sarló Sándor az *Új Világ*ban így fogalmaz: „Az egyszerű csepeli kohómunkások veritékének tükrében felcsillan a magyar szocialista jövő, a magyar Grinyovok, a magyar Sztahanovisták új világa.”¹⁴ Vas László pedig, a *Független Magyarország* kolumnistája, többek között azt emeli ki, hogy a darab „hűen tükrözi a teljes valóságot”.¹⁵ Debreczeni Ferenc a *Csillag* című folyóiratban hosszabb tanulmányt szentelt a bemutató méltatásának, amelyben a napilapok dicséreteihez hasonló laudációt találunk: „A *Hétköznapiak hősei* a legjelentősebb magyar színdarab a felszabadulás óta. [...] Az első színdarab, amely a munkásokat életük legfontosabb színhelyén, a munkahelyükön, életük döntő viszonya-

⁸ Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség iratai, 1949–1957, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, P 2143.

⁹ Ld. [N. N.], „*Hétköznapiak hősei*: A Belvárosi Színház nagysikerű bemutatója”, *Friss Újság*, 1949. november 20., 7.

¹⁰ [N. N.], „*Hétköznapiak hősei...*”, 7.

¹¹ ERDŐS Jenő, „*Hétköznapiak hősei*: bemutató a Belvárosi Színházban”, *Kis Újság* 3, 270. sz. (1949): 7.

¹² ERDŐS, „*Hétköznapiak hősei...*”, 7.

¹³ ERDŐS, „*Hétköznapiak hősei...*”, 7.

¹⁴ SARLÓ Sándor, „*Hétköznapiak hősei*: A Belvárosi Színház újdonsága”, *Új Világ*, 1949. november 25., 6.

¹⁵ VAS László, „Független kritika: A *Hétköznapiak hősei*-ről”, *Független Magyarország*, 1949. november 21., 6.

tán, munkájukhoz való viszonyukon keresztül ábrázolja.”¹⁶ Debreczeni szerint „nálunk a szocialista realizmus kialakulásának útja nem követi szükségképpen a Szovjetunió irodalmának tematikai sorrendjét (illegális: *Anyá, Ellenségek; forradalom: Tizenkilencen, Csöndes Don; építés: Hajrá, Új barázdát szánt az eke*), hanem megvalósítható a szocializmus építése nagy ötéves tervének munkájához való szoros és pártszerű kapcsolódás révén is, sőt épp így leginkább.”¹⁷

A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1950. február 4-én tartott vitájának jegyzőkönyve rögzíti: „a felszabadulás óta [ez] az első magyar darab, amely gyárban játszódik, szereplőinek nagyobb része munkás, tárgya a termelékenység fokozása.”¹⁸ Gellért Endre hozzászólásában kiemeli, hogy a „hatásos és hasznos darab [...] minden jelenete a máról és a mának szól”¹⁹, jól megrajzolt jellemeinek köszönhetően pedig hűs-
vér figurák szerepelnek mind a reakciós, mind a progresszív oldalon.

Az előadás recepciója szemléletessé teszi, hogy a szovjet modell sematizált elvárásainak megfelelni igyekvő új magyar drámát úgy ünnepli a korabeli sajtó és a szakma, hogy elváráshorizontjának 4-5 pontját behelyettesíti az aktuálisan értelmezett darab kontextusába, s egy végtelenül leegyszerűsített sémát működtet: ha a mű megfelel a gor-

kiji szocialista realista premisszáknak, akkor ünneplendő, ha nem (egészen), kritizálandó. Mintha egy képzeletbeli sablonon dugnák át a darabot: ha átfér maradhat, ha nem, nem.

Hétköznapiak hősei

Mándi Éva színműve és annak bemutatója tehát a korabeli beszámolók és a szakmai fórumok szerint is úttörő módon jelölte ki az utat a magyar szocialista realizmus irányába. A darab 1949 őszén (tehát a korabeli jelenben) játszódik, egy Martin-kemencében. Szűzsége szerint a központi probléma a részleg munkaversenyben történő lemaradása, az öntökemence termelékenységének növelhetetlensége: „Már négy hónapja 101%-on állunk, és nem tudunk elmozdulni tőle.”²⁰ Miközben a többi részleg egyre jobb eredményeket ér el, a martinások – az öntőüst, illetve a hozzá kapcsolódó egyéb berendezések méretbeli korlátai miatt – nem tudnak 30 tonnánál több acélt olvasztani és önteni egy menetben. A folyamatos fluktuáció miatt emberhiánnyal is küzdenek, amelyet csak tetéz, hogy az irodáról egy női – tehát használhatatlan – munkást (Annát) küldenek segédmunkásnak. Dunai János, a segédmunkásból lett munkásigazgató segítségével azonban folyamatosan gondolkodnak a termelékenység növelésének lehetőségén, amelyet az öntőüst belső térfogatának növelésével lehet csak elérni.

A II. felvonás az irodán játszódik, ahol a munkások mellett már megjelenik az értelmiség is, a „régvi világból ottmaradt” Főmérnök retrográd, valamint Nagy mérnök, az új világ szülöttének progresszív figurájában. A Főmérnök úr csúnyán bánik beosztottjaival, beszédmódja mindig a felettesé. Később be is vallja, hogy elvben „fűtyül a termelékenység emelésére”, továbbá, hogy technikai és

¹⁶ DEBRECZENI Ferenc, *„Hétköznapiak hősei: Mándi Éva darabja a Belvárosi Színházban”, Csillag 4, 26. sz. (1950): 60.*

¹⁷ DEBRECZENI, *„Hétköznapiak hősei...”, 60.*

¹⁸ Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség iratai, 1949–1957, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, P 2143. (Az 1950. február 4-én tartott vita jegyzőkönyve) Kézirat, 2.

¹⁹ Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség iratai, 1949–1957, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, P 2143. (Az 1950. február 4-én tartott vita jegyzőkönyve) Kézirat, 2.

²⁰ MÁNDI ÉVA, *Hétköznapiak hősei. Színmű három felvonásban* (Budapest: Athenaeum, 1950), 11.

biztonsági okokból sem támogatja az üst térfogatának növelését, mert komoly bal esetet okozhat. Vele szemben Nagy mérnök eleinte kétkedik, majd – részben Dunai elvtárs lelkesültségének köszönhetően – egyre bizakodóbb lesz a kísérlet sikerét illetően. A felvonás végére aztán az ő ötlete alapján születik meg a technikai megoldás: előmelegített olaj, vékonyabb falazat és 4 mm-es vaslemez kell az öntőüstre, hogy 30 helyett 35 tonnát tudjanak vele olvasztani.

A III. felvonás helyszíne ismét a kemence, ahol az újítás gyakorlati megvalósulását követhetjük nyomon. A folyamatosan nagy izgalomban lévő munkások készülnek az első 35 tonnás öntésre, amely a felvonás kezdetén elhangzottak szerint még 30 percet várhat magára. A kétkedők továbbra sem bíznak a sikerben, olyannyira nem, hogy Szabó – a csapoló – kifecskésíti a bokáját, a Főmérnök viszont, sejtve, hogy sikeres lesz az öntés, megy az irodára, hogy dolgozzon még, amíg engedik. A csapoló megüresedett helyére Anna ugrik be, míg az öntést irányítók csapáta maga Dunai. Az öntés sikerül, a retrográd kétkedőkre elbocsátás vár, a „megtért” ingadozókra pedig előléptetés. A sikeres öntést ünneplő kollektíva máris elkezd gondolkodni a további fejlesztéseken, illetve az elért eredmények további üzemekben történő elterjesztésén.

JÁNOS BÁCSI: Meg kéne írni Diósgyőrnek, hogy itt mi, mit csináltunk.²¹

A darab zárlatában az egyik legkevesebbet szereplő munkás, Kovács vonja le a tanulságot, miszerint másik kemencénél is találnak majd olyan munkásokat, mint amilyenek ők maguk.

Drámai alakok jellemzése: zsánerek és káderek

A szovjet episztémé és a szovejtizált irodalmi minta, ahogy korábban láttuk, a fejlődést, progressziót teszi elsődlegessé. A kor elvárashorizontjában központi szerepet kap az állandó és egyenes irányú fejlődés, amelyhez folyamatos kritikára, a hibák folyamatos monitorozására van szükség, mind társadalmilag, mind gazdaságilag, mind a személyiség alakulása szempontjából, s épp így drámák írása, színrevitele, sőt az egymást követő bemutatók esetében is. De fejlődést keres a kor „esztétája” a színpadi jellemekben is, és a termelési verseny explicite megjelenik a szereplők „jellembeli”, ha úgy tesszük „hitéleti” változásaiban is: minél jobban közelítenek az új, individualizmusát levetkező ember szovjet eszményéhez, annál nagyobb hasznára válnak a társadalomnak, annál inkább hozzájárulnak a világ jobbításához. A termelési dráma főhőse a fejlődő ember, a pozitív irányban megváltozó kétkedő, aki a színdarab végére közelebb kerül az új ember eszményéhez. A szereplők ebben a kontextusban alapvetően három kategóriába sorolhatók:

1. A *retrográd / maradi*, aki a régi világ gyermeke. Sokszor reakciós, a termelést szabotázssokkal, az eszmét intrikákkal akadályozó figura.
2. A *kétkedő progresszív*, aki a színdarab végére meggyőződik a helyes hitben, többnyire botladozó figura, aki a pozitív események hatására kommunisztává / szovjetté válik, pontosabban elindul a kommunisztává / szovjetté válás útján.
3. A *kommunista, szovjet ember*, aki többnyire karizmatikus pártbizalmi, ő az iránymutató, akinek hatására a kétkedők elindulnak a helyes úton, és legyőzik a maradiakat.

²¹ MÁNDI, *Hétköznapiak hősei*, 111.

Ennek megfelelően a *Hétköznapiak hőseiben* a retrográd alakok: a Főmérnök és Szabó, a fejlődő figurák: János bácsi, Pintér, Nagy mérnök, Anna és Kovácsné, a munkásság élcsapatát pedig a párt emberei: Dunai és Werner képviselik. Jellemző, hogy e korai darab méltatásakor szinte minden kritikus és szakmai hozzászóló kiemeli a darab azon hibáját, hogy a kommunista szereplők túl statikusak, nem mélyül a hitük a darab során, ugyanolyanok maradnak a darab végén, mint amilyenek a függöny felnyílásakor voltak.²²

Mindennek ellenére kérdés, hogy mennyire lehet újszerű az a dráma és színház, amely a szovjetizált elvárásoknak megfelelően próbál drámát írni és színházat teremteni. Kérdés, hogy a fentiekben vázolt trichotómiában vajon nem éppen ugyanolyan zsánereket alkot-e a szocialista realista szerző 1949-ben, mind amilyeneket a polgári realista-naturalista szerzők alkottak az 1930-as években. Bécsy Tamás így fogalmaz a második világháború előtti „jól megcsinált színházak” melékszereplői kapcsán:

„Ezek mind ún. zsáneralakok, zsánerfigurák, anekdotában megjelenő jelleggel. [...] vagy az ő történetük, vagy az általuk elmondott történet anekdota. [...] azt a benyomást keltik, hogy általuk az »élet« formálódik meg hitelesen [...] Ez az ismerősség beépül a befogadóba akként, hogy a történetre is átcúsztatható. Nem a történetben való helyzetükben lesznek ők ismerősök, hanem az ő ismerősségük révén is el-

fogadja a befogadó a boldog vég felé haladó történetet.”²³

Mándi Éva termelési drámájában teljesen hasonlóan érzünk a tipizált szereplőkkel kapcsolatban, és tulajdonképpen nincs is főszereplő.²⁴ A sok zsáneralak előre sejthető / tudható jellemfejlődése vajon nem pontosan ugyanazt a szereplő-mozgatást valósítja-e meg, mint amelyet a polgári szalonvígjáték preferált? Bécsy Tamás következtetései helytállónak tűnnek a kései 1940-es évek termelési dráma-kísérletére is.

Szövegolvasási szempontból vajon mennyire különbözik a szerző által uralt cselekményszövevényben az a „jó végkifejlet”, amely a harmincas években házasságot és jómódot jelentett a polgári nézőnek attól, amelyet a negyvenes-ötvenes években a szocialista világ építésében (értsd: jómódban) és munkahelyi előremenetelben (értsd: jómódban) lehetett mérni. Az erejét latba vető, gondolkodásmódját „szovjetizálni” képes proletár vajon nem párja-e a jólét biztonságának reményében házasságra ácsingózó naivának?

Véleményem szerint, dramaturgiai, színészvezetési szempontból nincs lényeges különbség. Ugyan Mándi Éva, Földes Mihály, Szabó Pál szereplőinek motivációs hálója kismértékben eltér Szenes Béla vagy Csathó Kálmán alakjaiétól, végeredményben mindkét csoport az anyagi biztonság felé vezető úton halad.

²² Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség iratai, 1949–1957, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, P 2143. (Az 1950. február 4-én tartott vita jegyzőkönyve) Kézirat, 3.

²³ BÉCSY Tamás, *Magyar drámákról: 1920-as, 1930-as évek* (Budapest – Pécs: Dialóg Campus, 2003), 75–76.

²⁴ Vö. „Egyik történetnek sincs valódi tétje, [...] és ugyanezen okok miatt a főalakok nem lehetnek hősnők vagy hősök.” BÉCSY, *Magyar drámákról...*, 77.

Bibliográfia

- BÉCSY Tamás. *Magyar drámákról: 1920-as, 1930-as évek*. Budapest – Pécs: Dialóg Campus, 2003.
- DEBRECZENI Ferenc. „Hétköznapi hősei: Mándi Éva darabja a Belvárosi Színházban”. *Csillag* 4, 26. sz. (1950): 60.
- ERDŐS Jenő. „Hétköznapi hősei: bemutató a Belvárosi Színházban”. *Kis Újság* 3, 270. sz. (1949): 7.
- GORKIJ, Makszim. „A szovjet írók I. Összszövetségi Kongresszusa”. In *Irodalmi tanulmányok*, 388–429. Budapest: Szikra, 1950.
- GORKIJ, Makszim. „Hogyan tanultam meg írni”. In *Gorkij művei*, 18. kötet, 419–459. Budapest: Európa, 1964.
- JAUB, Hans Robert. „Irodalomtörténet, mint az irodalomtudomány provokációja”. In *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 36–84. Budapest: Osiris, 1997.
- Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség iratai, 1949–1957, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, P 2143.
- MÁNDI Éva. *Hétköznapi hősei. Színmű három felvonásban*. Budapest: Athenaeum, 1950.
- [N. N.]. „Hétköznapi hősei: A Belvárosi Színház nagysikerű bemutatója”. *Friss Újság*, 1949. november 20., 7.
- NAGY István. „A baloldaliság és messianizmus egy orosz modellje: Gorkij”. In *Egy remény változatai: fejezetek a szocializmusgondolat történetéből*, szerkesztette KAPITÁNY Ágnes, KAPITÁNY Gábor, 238–260. Budapest: Magvető, 1990.
- SARLÓ Sándor. „Hétköznapi hősei: A Belvárosi Színház újdonsága”. *Új Világ*, 1949. november 25., 6.
- VAS László. „Független kritika: A Hétköznapi hősei-ről”. *Független Magyarország*, 1949. november 21., 6.

Posztumusz jelenlét. A hipnotikus jelleg dramaturgiai hatáslehetőségének vizsgálata Hajas Tibor rádió-performansza alapján

TURAI TAMÁS

„Esténként az Erzsébet-hídról (15 m) ugrálnak a vízbe ruhástól, fogadásból, fitogtatásból, heccből. Csütörtökön magam is tanúja voltam.”¹

„Kemény a víz, igen.”²

„Én a Bikit nem láttam ugrani. Ő inkább a tüzet szerette.”³

Dolgozatom annak a kutatásnak a része, amelynek során a hangjáték dramaturgiáját megalapozó fenomenológiai mozzanatok működés módját a hangjáték egyik legjellemzőbb hatáslehetőségén, a hipnotikus⁴ jellegen ke-

resztül egy konkrét rádióperformansz elemzésének segítségével próbálom meg végiggondolni. A „hipnotikus” szót ezúttal nem az intenzív hatású, szuggesztív, lebilincselő stb. hatásleíró jelzők szinonimájaként használom, hanem specifikusabb értelemben, a terápiás szempontból kidolgozott, leírt és alkalmazott módszer körülbelül Franz Anton Mesmer⁵ mű-

¹ „Köves” ügynök jelentése. ÁBTL, M-29401, 169–170/ in SZÖNYEI Tamás, *Titkos írás, Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*, 2. kötet, (Budapest: Noran Könyvesház, 2012), 47.

² HAJAS Tibor, „Az Erzsébet-híd”, in HAJAS Tibor, *Szövegek* (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2005), 55.

³ Cserhalmi György szóbeli közlése.

⁴ A „hypnotic” szó legrégebbi előfordulása az angolban egy 1680-as említés, a mai értelemben a XIX. századtól használjuk. Etimónja a görög „hypnos” (álom). Előtte a gyógyítási céllal alkalmazott hipnotikus jelenségekre az exorcizmus, magnetizmus, szonambulizmus, monoideizmus kifejezések megfelelői voltak használatosak. Maga a „hipnózis” elnevezés James Braid-től, egy szemfárasztásos módszerrel kísérletező skót bányamérnökötől származik, 1843-ból. A magyarban korai megfelelője a „delejezés”, ez az elektromossággal és a magnetizmussal feltételezett (nem igazolt) kapcsolatra utal.

⁵ Franz Anton Mesmer (1734–1815) szerint a gyógyítás fő feladata helyreállítani a beteg szervezetében az egészséget fenntartó fluidum megbillent egyensúlyát. Saját gyakorlatában ezt eleinte fém-mágnesek segítségével igyekezett elvégezni, majd úgy találta, hogy nincs szükség közvetítő tárgyakra: ő maga, mint egészséges test is megfelelő magnetikus erőt képvisel. Innen az eljárása neve: *animal* (vagyis élő, tehát nem fém) *magnetizmus*. Így került előtérbe a két személy kapcsolata, fizikai közelsége, mint a gyógyítás lényegi eleme, és az egészségesből a beteg felé történő *átvitel* (transzfer), amit Mesmer *magnetikus reciprocitásnak* nevezett. Noha elképzelése szerint láthatatlan fizikai fluidum áramlik a gyógyítás során, egyúttal kiemelte a két személy közötti kapcsolatot, vonzalmat is, amit *raportnak* hívott. Ez a mechanizmus kétirányú áramlást tételezett fel a gyógyító és a beteg között. Mesmer azt is kifejtette, hogy *érzések útján* történik az *átvitel*. A személyközi hatásokra azonban olyan metaforát alkalmazott („magnetizmus”), amelyet korának tudománya még a tárgyak egymásra hatása kapcsán sem értett igazán, a személyek között feltételezett, láthatatlan erőkkel s végképp nem tudott mit kezdeni.

kódése, vagyis a 18. század vége óta használatos értelemben. A hatáslehetőségként való megközelítés jelzi, hogy nem olyan működésmódról szeretnék beszámolni, ami a műfaj általános létmódjához tartozik, és minden konkrét reprezentáció alkalmával óhatatlanul bekövetkezik, hanem inkább olyasmiről, ami dramaturgiai lehetőségként, elsősorban a hangjelenségeken keresztüli fogalmazásmód miatt adott a hangjáték számára, sokkal inkább, mint a film, a színház, az olvasott irodalom, vagy akár a zene esetében. Ennek vizsgálatához Hajas Tibor 1979-ben készült *Érintés*⁶ című rádióperformanszát választottam. (Melléklet II.) Hajas nagyfokú médiaérzékenysége, pontosabban sokoldalú mediális problémaérzékenysége és reflexivitásának köszönhetően ez az alig több, mint 4 perces felvétel sűrített formában exponálja a témánk szempontjából legfontosabb kérdéseket (egyszersmind a hazai rádiózás egyik első elektronikus ze-

nei kísérlete is⁷). Az alkotói életút dokumentált részleteinek segítségével ugyanakkor tárgyalhatók a hipnotikus jelleg szempontjából meghatározó művészi látásmód személyes hitelességet érintő traumatikus életrajzi összetevői is. Jelen szöveg Hajas Tibor titkosszolgálati megfigyelésének, perének, bebörtönzésének, és szabadulását követő újabb megfigyelésének a performanszok és happeningek szempontjából releváns részleteire koncentrál, amennyire az áttekintett dokumentumok és a nyilvánosságra került szakirodalom alapján ez első megközelítésben lehetséges volt, az alább olvasható rész ennek összefoglalója.

Az életrajz

Frankl Tibor⁸ 19 éves korában, elsőéves bölcsészként 1965. október 23-án reggel 5:30-

Az *animális magnetizmus* módszerét vizsgáló bizottság 1784-es elítélő – a közerkölcsökre és az egészségre is veszélyesnek nyilvánító – nyilatkozata után visszavonult. D. SPIEGEL, „Mesmer minus magic: Hypnosis and modern medicine”, *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 50(4), (2002): 397–406., összefoglalja VARGA Katalin, *A hipnotikus interakció fenomenológiája*, (Budapest: ELTE Pszichológiai Intézet, 2016.) 76–77.

⁶ Készült: a Magyar Rádió Kísérleti Elektronikus Stúdiójában, Winkler Péter hangmérnök és Victor Máté zeneszerző segítségével. Adásban: Kossuth Rádió Bp., 1979. II. 02. (HAJAS naplója szerint: február 4.) 14.03, Kossuth Rádió, *Gondolatjel* – interjú és rádió-performance. A teljes leirat in HAJAS, *Szövegek*, 341., hozzáférés: 2020.02.16.,

<http://www.artpool.hu/sound/radio/mp3/o6/hajas.html>

⁷ Tudomásom szerint az első prózai darab, amelyben elektronikus effektet használtak Magyarországon.

⁸ Hajas Tibor 1946-ban született. Édesapja dr. Frankl Péter ügyvéd, jogtanácsos, édesanyja háztartásbeli, öccse, György, három évvel fiatalabb nála. 1964-ben érettségizik az Eötvös József gimnáziumban, és rögtön ezután felvételt nyer az ELTE bölcsészkarára. Az előfelvételi ideje alatt a Hírlapkiadó Vállalatnál, majd júniusig a Verseny Áruház raktári segédmunkásaként dolgozik. 1965-ben kezdi meg egyetemi tanulmányait, de alig két hónappal később, október 23-án letartóztatják. Hét hónapig van előzetesben, majd 1966. május 19-én, a Belvárosi Galéri-per másodrendű vádlottjaként elsőfokon 2 év 6 hónap letöltendő börtönre ítélik, amit a másodfokon eljáró bíróság december 9-én 1 év 8 hónapra mérsékel. Az ítéletet harmadjára, 1966. december 16-án, 14 hónap börtön után szabadul. Bár magát mindvégig elsősorban költőnek tartotta, életében egyetlen verseskötete sem jelent meg. Egy tanulmány az 1968-as diákmozgalmakról, több fotóelméleti írás, a BBS-

kor letartóztatják a lakásán, a Felszabadulás tér 1-ben, és a Belvárosi Galéri-per másodrendű vádlottjaként izgatásért 2 év 6 hónap letöltendő börtönre ítélik. Ezen a másodfok enyhít, majd a büntetését harmadolják, így 14 hónap után szabadul, de mellékbüntetéssel az ország összes egyeteméről és főiskolájáról örökre kitiltják. Intenzív művészi tevékenységbe kezd⁹ – ekkor veszi fel művésznévként a Hajas nevet. Napra pontosan egy évvel szabadulása után, 1967. december 16-án jelenik meg első verse az *ÉS*-ben már ezzel a névvel. Az 1968-ban megjelenő *Első ének* című versantológiában 10 verssel szerepel – itt foglalkozásaként „gépmunkás” van feltüntetve – többek között Dobai Péterrel, Haraszti Miklóssal, Takács Zsuzsával, Tandori Dezsővel és Várady Szabolccsal együtt. Ezt a rákövetkező években további antológia megjelenések követik, a *Ne mondj le semmiről* címűben Örkény István mutatja be az ekkor még mindig csak huszonéves költőt.

A fiatalkori börtönbüntetés a rendszer ellenségeként bélyegezte meg Hajast, akinek értelmiségi életlehetőségei az egyetemekről való kitiltással ugyan megpecsételődtek, a művészi érvényesülés irányában azonban – ha erősen beszűkítve is – valamennyire nyitva maradtak. Kötete például nem jelenhetett meg, de folyóiratokban publikálhatott. Filmtervei jobbára asztalfiókban maradtak, de az

ben készült *Öndivatbemutató*, a Ganz Mávag Filmklub filmbevezető előadásainak minieszéi, akciók, performanszok a 70-es évek elejétől, fotók, dia és festmények, és az 1979-ben felvett és sugárzott rádiódarab – ezek Hajas sokirányú művészi aktivitásának nyilvános produktumai, ám az életmű jelentős része csak 1980-ban, autóbalesetben bekövetkezett halála után kerül a nyilvánosság elé.

⁹ A börtön után „otthonülő lett, és óriási lendülettel fogott neki versek és novellák írásához” – „Köves” ügynök 1967. januári jelentése alapján, SZÖNYEI, *Titkos...*, 47.

Öndivatbemutató a Balázs Béla Stúdiónál elkészülhetett. Egyéni kiállításra csak két ízben kapott lehetőséget, de a külföldi meghívásokon és csoportos kiállításokon való részvétel elé nem gördítettek adminisztratív akadályokat, ahogy a legtöbbször marginális helyszíneken bemutatott akciók és performanszok elé sem. Az a tény azonban, hogy Hajas 1979-ben egy exponált állami sajtóintézményben, az országos közmédiában dolgozhatott, ráadásul a Magyar Rádió frissen megalakult Kísérleti Elektronikus Stúdiójában készíthetett önálló felvételt, és azt egy rövid interjú (Melléklet I.) kíséretében rögtön adásban is bemutathatta, a korábbi szigorú megszorító rendszabályok valamiféle oldódására utal. (Ugyanez év szeptemberében kerül sor Bódy Gábor *Psyché* című filmjének forgatásán arra – a performer sérülésével járó – magnézium-lobbantási akcióra, amelynek a felvétele később a filmbe is bekerült).¹⁰ Az alábbiakban Hajas Tibor és a pártállam viszonyának első, epizódikus momentumát, az ellenségkénti stigmatizálásához vezető Belvárosi Galéri-per tárgyalom részletesebben – a későbbi időszak feltárásához további kutatómunkára volna szükség.

A per

A lassan megszilárduló Kádár-rendszer a 60-as évek elején egyszerre próbálta meg lezárni az 56-os forradalom miatti véres megtorlások időszakát, ugyanakkor határozottan fellépni a rendszer ellenségei ellen. 1961-től nem volt több akasztás 56-os bűncselekmények miatt – a Baross téri csoport vezetője, Nickelsburg László, és két társa, Hámori Ist-

¹⁰ *Psyché I–II (I Psyché és Nárcisz, II Nárcisz és Psyché*, rendező BÓDY Gábor, 1980). Gyártó a Hunnia Filmgyár, forgalmazó a Mokép. A 2009-es DVD kiadásban megjelent három részes változat összideje 261 perc, Hajas Tibor jelenete a III. részben, 1:19:40-től 1:21:00-ig látható.

ván és Kovács Lajos voltak az utolsó kivégzettek 1961 augusztusában –, ugyanakkor 59-től folyamatosan több amnesztiára is sor került. Másfelől ebben az időben indult el a rendszeridegen elemként megjelenő fiatal közösségek, a galerik tervszerű, tömeges oszlatásának programja, ami a Moszkva téri galeri ügyében mégis mindössze egyetlen, felfüggesztett börtönbüntetést hozott, a többi vádlott esetében azonban felmentéssel végződött, részben mert a tanúk közül többen kényszervallatásra, verésre hivatkozva a rendőrségen tett tanúvallomásukat a bíróság előtt visszavonták. A következő galeri pert, a Belvárosi Társaság ügyét már sokkal jobban előkészítették. A hálózati adatgyűjtés során két tucat ügynök jelentései, telefonlehallgatások, titkos házkutatás, konspirált adatgyűjtés, rejtett mikrofonos lehallgatás, személyi követés egyaránt szerepelt az igénybevett titkosszolgálati eszközök között. A megfigyelések középpontjában a társaság domináns vezéregyénisége, az „Izgató” fedőnév alatt megfigyelt Szabó György állt, ő lett a per elsőrendű vádlottja, a másodrendű a 19 éves „Biki” vagyis Frankl Tibor.¹¹ Bár a vádpontok között nemi erőszak, hamis tanúzás, üzérkedés, devizagazdálkodást sértő bűncselekmény, közveszélyes munkakerülés, kábítószerrel való visszaélés, lopás, tiltott határátlépés, szerencsejáték szervezése is szerepelt – „Masszív kirakatper volt, utólag potpourri lett belőle”, mondta később Hajas ezzel kapcsolatban, „úgy állították össze a vádlottak névsorát, hogy lehetőleg a Btk. egészét kimerítsék”¹² – egyértelműen az „iz-

gatás” bűncselekményi kategóriája volt a központi motívum, a per 10 vádlottjából 7-et ezzel a bűnténnyel vádoltak meg, és ezúttal csak egy felmentő ítélet született, a többieknek börtönbe kellett vonulniuk.

A Belvárosi Társaság politikai veszélyességét a bíróság közvetlenül a destruktív életvitelből vezette le.

„A különböző belvárosi szórakozóhelyeket állandóan látogató fiatalokból néhány évvel ezelőtt kialakult egy nagyobb csoport. (...) E fiatalok eszményképe az öltözködésben, a hajviseletben, a szexuális életben, a szülőkhöz való viszonyban, s általában szinte az élet minden területén megnyilvánuló gátlástalanság és szabadosság volt.”¹³

Ezen belül Frankl Tibornak

„tetszett a belvárosi társaságban divatos nyugat-imádat, a színesbőrűekkel szembeni fajgyűlölet, a szocialista társadalmi rendszerrel való szembenállás. Minthogy jól érezte magát e fiatalok között, zsidó származása ellenére eltűrte, sőt magáévá tette a társaságban divatos antiszemitizmust is, éppen azért, hogy saját zsidó származásáról társainak gyanúját mindenképpen elkerülje.”¹⁴

A zsidózó megjegyzésekről beszámoló ügynöki jelentések elég sok ilyen esetről tanúskodnak – anélkül, hogy ebben a kérdésben most mélyebben elmerülnék, jelzem, hogy a Hajast jól ismerők egybehangzó véleménye szerint akármit mondott is, nem volt antiszemita.¹⁵

¹¹ A nyomozati anyag és az ítélet az ÁBTL-ben O-12544-es számú „Izgató”, és O-12548-as „Zavarkeltők” fn. dossziéiban található. A Fővárosi Levéltárban az anyag anonimizálás nélkül kutatható a Bf. XXVIII. 4750/1966 számon.

¹² UNGVÁRY Rudolf, „Miközben én még azon tűnődöm, hogy melyik választ várod...? Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban”, *Orpheus* 10, 21. sz. (1999): 39–63., 59.

¹³ ÁBTL 3.1.5. O-12548 Elsőfokú ítélet, 18.

¹⁴ ÁBTL 3.1.5. O-12548 Ítélet, 21.

¹⁵ Ezzel kapcsolatban lásd SZŐNYEI, *Titkos...*, 44., 43. lábjegyzetszövegét, melyben a szerző idézi Széphelyi F. György, Tábor Ádám és

A galeri tagjaival kapcsolatban megfogalmazott „izgatási” vád legtöbbször olyan kijelentésekre támaszkodott, amelyekben a vádlott különböző témákban, rendszerint baráti körben, a magánvéleményének adott hangot. (Nem véletlen, hogy amikor az elsőrendű vádlott Szabó György iskolatársainak szülei még 1960-ban tudomást szereztek Szabó reakciós nézeteiről, és emiatt feljelentették az igazgatónál, arra a kérdésre, hogy mi a baja ezzel a rendszerrel, az akkor 14 éves fiú az iskolaigazgató hálózati jelentése szerint azt válaszolja, hát milyen rendszer az, ahol az ember nem mondhatja el a véleményét? Szabó Györgyöt ezt követően, nem meglepő módon, kirúgták az általánosból.) Ellenséges megnyilvánulásnak számított a nacionalizmus, az antikommunizmus, a Nyugat-imádat, az 56-os események forradalmi megítélése, a laza erkölcs, a munkakerülés stb. A nagy nyilvánosság előtti elkövetés súlyosbító minősítésével kapcsolatban az ítélet leszögezte:

„a nyilvános tánchelyeken és egyéb szórakozóhelyeken pld. espressóban ahol közismerten kis helyen számos társaság részére összetolt apró asztalkák mellett a jelenlévők egész közel vannak egymáshoz, vagy vendéglőben stb, ilyen lehetőség fennáll.”¹⁶

A vádirat mindenesetre nagyrészt hálózati személyek titkos jelentésein alapult, amit nyilvánvaló okokból nem lehetett felhasználni a bíróság előtt. Így a hatóság nagy erőfeszítéseket tett tanúk felkutatására, pontosabban előteremtésére, tekintve, hogy a nyomozati iratok szerint több ízben is más ügyben zsarolhatóvá vált személyeket próbáltak nyomásgyakorlással terhelő tanúvallomásra rábírni.

St. Auby (Szentjóbó Tamás) véleményét a kérdésről.

¹⁶ ÁBTL 3.1.5. O-12548 Ítélet, 45.

Hasonló volt a helyzet a titkos házkutatások során feltárt bizonyítékokkal, amelyeket a későbbi, nyílt házkutatások során lehetett lefoglalni. A Frankl-lakásban tartott titkos házkutatás megszervezéséről, a családtagok fondorlatos eltávolításának, a behatolás megtervezésének és végrehajtásának egy tucat titkosügynök és belügyes összehangolt tevékenységének a részleteiről a témát legalaposabban feldolgozó Szőnyei Tamás könyve ad összefoglalót.¹⁷ A rendőrség a két héttel későbbi letartóztatáskor tartott házkutatás alkalmával foglalta le a „Fasiszta elvtársak!”¹⁸ című verset is, amely sajátos kuriózumként a nyomozati iratoknak köszönhetően maradt fenn. Ez a vers a bíróság ítélete szerint nem csak azért alkalmas az izgatás megvalósítására, mert „alapvető mondanivalói közül egyik az, hogy a fasizmus és a szocializmus ideológiája és módszerei között nincs különbség”, hanem főleg azért, szól a napjainkig érvényes tanulság, mert a szerző ebben

„a satírának szánt versben az emberi közönnyel magyarázza a csalók és gyilkosok stb. működési lehetőségét, s ugyan csak a közönnyel magyarázza, hogy az emberiség sem a fasizmus, sem a szocializmus ellen nem képes tiltakozni.”¹⁹

¹⁷ SZŐNYEI, *Titkos...*, 42–49.

¹⁸ HAJAS, *Szövegek*, 45.

¹⁹ ÁBTL 3.1.5. O-12548 Ítélet, 25. Ezzel a minden bizonnyal Dr. Deák Lászlótól, a bírói tanács elnökétől származó, és korlátoznak semmiképp nem nevezhető értelmezéssel a frissen elítélt szerző egyik beadványában vitába száll. A *Szövegek* kötetben közölt Észrevételek az elsőfokú ítélettel kapcsolatban című 1965-ben keletkezett írásban Hajas úgy fogalmaz, hogy „Az a kitétel, miszerint adott társadalmi rendszerben a közönyt állítom be uralkodó jellegűnek, teljesen téves, ugyanígy téves az »ideológiai párhuzam« is, hiszen félreérthetetlenül csak az ún. »vezérekről« van szó.” (HAJAS, *Szövegek*, 50.)

Hajasnak tehát ezúttal a közöny révén sikerült izgatóst végrehajtania, ami a maga módján ugyancsak figyelemre méltó.

A börtön

A Frankl családban a szülők és gyerekek között meglehetősen jól működő bizalmi kapcsolat állt fenn, legalábbis az ítélet egyik pontja erre utal.

„A házi-buli alkalmával Frankl Tibor II. r. vádlott szülei a lakás egy különálló szobájába elvonultak, míg a fiatalok a lakás egy szobájában magnóra táncoltak, de rendelkezésükre állt a lakás egy másik szobája is.”²⁰

Ezt a bizalmi kapcsolatot használta ki a belügy, amikor a családdal jó baráti viszonyt fenntartó „Pincés” kölcsönkérte a kulcsot, hogy „üzleti ügyeit” zavartalanul megtárgyalhassa a barátnőjével, majd rögtön továbbította is a titkos házkutatást végző rendőröknek. A letartóztatásával kapcsolatban utólag meglehetősen szűkszavú Hajas – „a bölcsészkaron megkezdett egyetemi tanulmányaim hamarosan félbemaradtak, mert más dolgokra kellett koncentrálnom” írja például egyik önéletrajzában²¹ – Ungváry Rudolfal rögzített beszélgetésük során így beszél a folytatásról:

HAJAS: ... egy természetes szombat hajnalon egyszer csak puff, ott volt a szobámban tíz ember, mondták, „azonnal öltözzön”, és máris szedték szét a lakást.

UNGVÁRY: És annyi lélekjelenlét volt, hogy megkérdezted, hol a letartóztatási és házkutatási parancs?

HAJAS: Azonnal mutatták. Azzal kezdték. Ez nyilvánvalóan egy trip, lidércálom. Akkor válik valósággá, amikor... mert attól kezdve egy csomó álmomotívum jelenik meg: bevisznek, levetkőztetnek, megmotoznak, leltárba veszik a cuccokat, kincstári fehérneműt adnak, visszaadják a felsőruhát, betesékelnek a cellába és – bang, rád csukják az ajtót. És attól fogva kezdődik az, arra, ami körülvesz, ami magyarázhatna belőled valamit. Beállít most két pacák, és azt mondja: viszünk Kamcsatkába. És akkor Kamcsatkában miről kezdenél el magyarázni? Kinek? Meddig? És attól fogva kezdődik az, hogy jó, jó, ez trip... de hiszen akkor a trip a valóság, akkor ez nem kétnemű dolog.²²

A hasonlat a beszélgetésben később még egyszer visszatér:

UNGVÁRY: Mit értesz azon, hogy még torzó vagy?

HAJAS: Hogy valószínűleg még sokkot okozna az, amiről tudok... ha például beállít az előbb említett két ember, és azt mondja: most el Kamcsatkába, és soha többé nem jövünk vissza. Tudom, hogy ennek nem szabad sokkot okoznia. Most még sokkot okozna.²³

A börtön nyilvánvalóan traumatikus hatása több ponton és több áttételen keresztül tetten érhető Hajas művészetében – konkrét motívumként viszonylag ritkán, azonban szinte mindig valamilyen hipnotikus hatással összekapcsolva. Egy másik beszélgetésükben²⁴ így fogalmaz:

²² UNGVÁRY, „Miközben...”, 42–44.

²³ UNGVÁRY, „Miközben...”, 49.

²⁴ UNGVÁRY Rudolf, „Leopárdok ültek a tigrisekhez (Beszélgetés HAJAS Tiborral 1980-ban)”, *Orpheus* 3, 4. sz. (1992): 53–72.

²⁰ ÁBTL 3.1.5. O-12548 ítélet, 34.

²¹ [Önéletrajz 2], Budapest, 1976, augusztus 20. In HAJAS, *Szövegek*, 100.

„Amióta a kezembe kerültek a tibeti könyvek, azóta nem vagyok képes szabadulni attól a képtől, amely nekem a börtöntapasztalataim miatt hihetetlenül könnyebben megközelíthető: hogyan is néz ki az, amikor a tárgy leválik a világról. És attól fogva egyre kevesebb jelzés érkezik tőle, tehát a világtól ugyan továbbra is érkeznek jelzések, ő is nyilvánvalóan ad jelzéseket, csak hogy ezek két csatornán haladva elkerülik egymást. Az a történet, amely ilyenkor belül lezajlik, az milyen dimenzióban játszódik le? Mert annak nyilvánvalóan az időléptéke is más. El tudom képzelni, hogy az ember utolsó pillanata hosszabb lehet, mint az egész élete. Jártam a közelében is. És ezért az ilyesmi engem sokkal jobban érdekel, és a felkészülés is rá.”²⁵

A másik idevágó idézet a *Szövegképrázat* címmel megjelent prózai műből származik, és nemcsak a hipnotikus jelleggel, hanem a hanghatásokkal is közvetlen, motivikus kapcsolatot mutat.

„Milyen gyakran kúsznak elő mostanában a börtön mindeddig szunnyadó képei, milyen gyakran kavarodik fel mindaz a zavaros üledék, amely fölött mindeddig többé-kevésbé biztonságban érezhettem magam; és milyen világos és átlátszó lesz sorra minden, milyen reménytelenül és menthetetlenül értelmessé válik! (...) Lámpaoltás után a sötétben az egyik fegyenc elkezdett egy mesét, egy végeérhetetlen és homályos pornográf történetet; olyan kerek volt minden mondat, annyira helyén volt minden szó, olyan folyamatosan és gördülékenyen beszélt, hogy arra gondoltam, szó szerint megtanult regényt, mit regényt, regényfolyamot sut-

tog monoton hadarással; egyetlen hiba, egyetlen nyelvbottlás nem akadt benne, egyetlen lélegzetvételi szünet vagy elhalkulás; megállíthatatlan neszezés, olyan, mintha az ember hallhatná, ahogy egy pók szövi a hálóját; nem értettem belőle egyetlen kukkot sem, máshová akartam figyelni, azt hittem, fontosabb dologra, kínlódtam és dühöngtem ebben a csapdában; és közben éreztem, hogy épül a háló, a falakból, az éjszakából, a helységben levő tárgyakból, a szavakból, az ismeretlen és láthatatlan testek izgalmaiból...”²⁶

A hanghatások megkülönböztetett jelentősége már a rádióperformanszot megelőzően megragadható a Hajas-életműben. Megjelenik a versekben (*Használd a hangomat!* 1972), a korai hangjátékkísérletekben (*Nesztek nyár!* (1964), a művészeti írásokban (*[Színház]*), az interjúkban (*Barna Róbert: Interjú Hajas Tiborral*²⁷) a performanszok szöveges prezentációiban (*A halál székszeplije* (1978); *Dark Flash* (1978); *Engesztelés* (1978); *Chöd* (1979); *Virrasztás* (1980)). Az ezekben a művekben megnyilatkozó hipnotikus hatás jellege külön elemzés témája.

Melléklet I.

Hajas Tibor *Érintés* című „rendhagyó hangperformansza” 1979-ben készült a Magyar Rádió Kísérleti Elektronikus Stúdiójában Winkler Péter hangmérnök és Victor Máté zeneszerző segítségével. Az alábbi, mindeddig

²⁶ Szövegképrázat. In HAJAS, *Szövegek*, 166. A teljes idézethez lásd *Melléklet III*.

²⁷ „Az alábbi interjú valóságosan megtörtént. Utólagos manipuláció során vált – a műfajt is magába foglaló lehetséges javaslattal – a jövőben neves színészekkel vagy amatőrökkel egyaránt előadható hangjátékká.” HAJAS, *Szövegek*, 405.

²⁵ UNGVÁRY, „Leopárdok...”, 62.

közöletlen, a performansz műfajhoz kapcsolódó interjú az *Érintés* sugárzása előtt hangzott el a Kossuth Rádióban, 1979. február 4-én, 14 óra 3 perckor a *Gondolatjel* című műsorban, szerkesztő Rózsa T. Endre, a riporter Györffy Miklós.

Györffy Miklós: *...elkezdted őket ijesztgetni²⁸ bizonyos föltehető dolgokkal, amik azon közben történhetnek szeretteikkel, és ugye közvetve velük is, miközben ők itt egy sötét szobában ülnek és hallgatnak valakit, akit még csak nem is látnak. Mivel ijesztgetted őket például?*

Hajas Tibor: Olyasmivel ijesztgettem, ezt most idézőjelben mondom, mert az ijesztgetés...

Györffy: *Én is úgy mondtam...*

Hajas: ... itt most funkcionális, hogy az alatt az idő alatt, amit itt töltenek egy kulturális esemény kedvéért, az a néhány perc pontosan elegendő bármiféle katasztrófa bekövetkeztéhez, mert hiszen ahhoz egy pillanat elég; hogy pontosan ez az az idő, ami alatt a lakásukba óvakodó betörő megriadva valami zajtól alvó gyerekük torkát a füléig metszi; vagy hogy pont ez alatt az idő alatt erőszakolják meg a szeretőjüket – és ők mindebből kimaradnak egy olyan állapotban, hogy sem segíteni, sem védekezni nem tudnak. Ez érezhetően feszültséget, szorongást, frusztrációt, izgalmat váltott ki. És ettől azzal tudtam megváltani őket, hogy egy hármás magnézium-lobbanás fényében megmutattam nekik, hogy az én időm kurtára van méretve ott abban a teremben, legalábbis abban a helyzetben...

Györffy: *Milyen helyzetben voltál?*

Hajas: Hátrakötve a kezem lógtam egy kötélen. Ami az időt nagyon is behatárolja, hogy egy ilyen fizikai helyzetben egyáltalán mennyi időt lehet eltölteni, és erre akartam figyelmeztetni a közönséget is, hogy meg-

mutassam nekik azt, hogy szükséges az időről így gondolkodni, mert mindnyájan a magunk módján ugyanígy lógunk azon a kötélen – mindegyikünknek megvan a magunk kötele.

Györffy: *A performance angol szó, előadást jelent. Ez a kifejezés az utóbbi időkben képzőművészeti fogalom, kategóriává változott. Mit kell ezen érteni a képzőművészetben, hogy performance?*

Hajas: Nem vagyok biztos benne, hogy ez egyértelműen képzőművészet.

Györffy: *Én a performance-t oda sorolnám a happeninghez...*

Hajas: A leglényegesebb kapcsolata az, hogy esemény. Az igazándi különbség a kettő között valószínűleg az, hogy a happening, mivel a képzőművészet egy korábbi tudatállapota, elsősorban még a képpel magával mint anyagi, mint dologi eseménnyel törődik, a performance pedig ettől lényegesen ott különbözik, hogy az elsődleges gondja nem a tárgyak, a dologi viszonyok, a materiális közötti új kapcsolatok létrehozása, hanem az ember – mint test – önprezentációja.

Györffy: *Amit elmondtál, az egy kicsit engem a színházi előadásra emlékeztet, néhány apró különbséggel. Ki lehet-e pontosan számítani a hatását, és vajon mindig be kell-e következnie a hatásnak?*

Hajas: Itt túlságosan sok kotyogás nem lehetséges – a hatás okvetlenül be kell, hogy következzen, ha nem is feltétlenül egységes reagálással, de egy országúti karambol, egy ház-égés, egy... bármiféle olyan esemény, ami valóban megtörténik, ami valóban egzisztenciális szférákat érint, annak megkerülhetetlen hatása, és ledobhatatlan súlya van.

Györffy: *A te felfogásod szerint a performance-nek valahogy a veszélyhez, a katasztrófához és a sokkoláshoz mindenképpen ugye kapcsolata van.*

Hajas: Nem kell minden performance-nek ezekkel dolgoznia, de ezek biztos, hogy garanciát nyújtanak arra, hogy nem hülyéskedés az, ami történik.

²⁸ Az *Engesztelés* című performanszról van szó, amelyet a BME Bercsényi kollégiumában mutatott be Hajas 1978. december 19-én.

Györffy: *Melyik lenne az a legjobb kifejezés, amivel a performance a te felfogásod szerint operál.*

Hajas: A merénylet. Ennek a fajta akciónak úgy kell működnie, mint egy merényletnek. Villámgyorsnak kell lennie. Az élménynek a jellegét és a súlyát feltétlenül megadja, hogy benne van-e az a lehetőség, hogy utána nem következik semmi. Méltó-e arra, hogy utolsó pillanat legyen.

Melléklet II. Érintés.²⁹ Rádió-performance

Igen, jól hallod, én vagyok az. Figyelj erősen. Néhány percem van csak, hogy megpróbáljalak megérinteni; megérinteni olyan lehetfinoman és mégis olyan hatalmasan, amiről eddig nem is álmodtál. A rádió, ez az óriási hatalom most egy rövid ideig csak veled törődik, csak veled játszik; hozzád simul, megkísérel alkalmazkodni hozzád, testet ölteni a szobádban; az enyémet. Dőlj hátra, engedd el magad, hunyd le a szemed, így akarlak. Nem valamit hallgatsz, hanem engem – és ez elég. Nincs szükség arra, hogy mutakozzam. Felismersz a legparányibb információból is – kicsit túlságosan is jól ismersz, nem?

De most rá is vagy szorulva erre. Pedig segítek neked; én viszont egyedül vagyok, mint egy vakon és süketen, és pusztán magammal kell beérem. Az emlékeimet, a képzeletemet kell tapogassam úgy, hogy te erezd. Erezd úgy, hogy válaszolj is rá, mozogj együtt velem, javíts ki, ahol hibázom – mert én nem észlelek belőled semmit, csak magamat. Én megteszek mindent; megtöltöm a szobádat, óriási leszek vagy pici, hogy módod legyen válogatni, halkítani vagy hangosítani, ahol úgy kívánod; módod legyen úgy bánni velem, mint egy tárggyal, olyan szégyentelenül és

szabadon, csak a saját gyönyörűségedre.

Micsoda izgalom, hogy tárgy lehetek a számodra! Élj vele; próbáld a hangszínt is! És micsoda tárgy vagy te nekem, micsoda ellenállás nélküli bemutatót tarthatok magamnak rajtad, mennyire megrészegülhetek magamtól! Ha! érzed? Finom volt? Gyötörjellek, vagy simogassalak?

És ráadásul ez a rengeteg idegen! Ez a sok férfi, nő, gyerek, aki leskelődik, ez a sok hallgató, aki mind részt vesz a történetünkben, ami az ő jelenlétüktől lesz igazán teljes, igazán izgató! – Hé! ti mikor kerültök sorra? és mire fogtok kelleni? Készüljetek!

Sietnünk kell. Lejár az időnk. Gyorsan. Ez a magányos tánc ország-világ előtt nem tarthat örökké. Siess. Én elvégeztem, amit akartam. Ha te még nem, most már fejezd be egyedül.

A rádióperformanszhoz kapcsolódóan a Hajas Tibor: *Szövegek* című kötet – a hozzáfűzés lelőhelyének említése nélkül – a következő szerzői reflexiót közli:

„Az elektronikus hangzás nem szabadul meg végig az emberi hangtól, a biológiai szférában produkál, azt változtatja, azt emeli, süllyeszt, nyújtja. Szerepe kb. a sebészeti műszer intervenciója és a gyógyszer stimulációs hatása között ingadozik, tehát alárendelt, de döntő és létfontosságú szerepet vállal. Nem háttér, hanem cselekmény.”

Melléklet III.³⁰

„Milyen gyakran kúsznak elő mostanában a börtön mindeneddig szunnyadó képei, milyen gyakran kavarodik fel mindaz a zavaros üledék, amely fölött mindeneddig többé-kevésbé biztonságban érezhettem magam; és milyen

²⁹ Kézírással: Adásban: KOSSUTH Rádió Bp. 1979. II. 02.: HAJAS naplója szerint: február 4.: 14.03 KOSSUTH Rádió. *Gondolatjel*. Interjú & rádió-performance.

³⁰ „Szövegképrázat”, in HAJAS, *Szövegek*, 166–168.

világos és átlátszó lesz sorra minden, milyen reménytelenül és menthetetlenül értelmessé válik! Éppen elég egy tisztázatlan irányba tett fejmozdulat, egy ellenőrzés nélkül maradt perc, egy be nem kalkulált ajtócsapódás, hogy odalökjön a Markó utcai épület egyik első emeleti megőrzéses cellájába, ahol három köztörvényes bűnözővel kellett töltenem a tárgyalás előtti éjszakát; akiről nem tudtam meg semmit soha, még a kinézetüket is alig, mert közvetlenül takarodó előtt tettek be közéjük, és közvetlenül nyitás után vittek el közülük; lehetek volna rablók, gyilkosok, markecolók, gyújtogatók – de semmi esetre sem okirathamisítók vagy sikkasztók; a bűnnek mindenképp valami érzéki fajtájával állhatták kapcsolatban, elárulta ezt már a puszta szag is, ami a zárkába léptemkor megcsapott. Ütközet előtti éjszaka kellett volna legyen ez számomra, pihenni akartam, összeszedni a gondolataimat, felkészülni minden másnapi eshetőségre, még egyszer végigpróbálni az eljátszandó szerepet, hogy hibátlan és hiteles alakítást tudjak nyújtani; aludni akartam, hogy mint egy sportoló, felkészülten és jó kondícióban jelenhesek meg, beleszólhassak a felettem hozott ítéletbe; nevetséges és ártatlan voltam. Ez az éjszaka azonban része volt annak a kemény kiképzésnek, ami leszoktatott erről, ami felnőtté tett; semmi nem lett mindabból, amit elterveztem, egy hallucinációba kerültem, amihez semmi közöm nem volt, mégis körülvevett, beborított, és most derült ki, hogy a sajátommá is vált. Lámpaoltás után a sötétben az egyik fegyenc elkezdett egy mesét, egy végeérhetetlen és homályos pornográf történetet; olyan kerek volt minden mondat, annyira helyén volt minden szó, olyan folyamatosan és gördülékenyen beszélt, hogy arra gondoltam, szó szerint megtanult regényt, mit regényt, regényfolyamot suttog monoton hadarással; egyetlen hiba, egyetlen nyelvbtlás nem akadt benne, egyetlen lélegzetvételnyi szünet vagy elhalkulás; megállíthatatlan nesz volt, ez az, egyszerűen egy-

fajta neszezés, olyan, mintha az ember hallhatná, ahogy egy pók szövi a hálóját; nem értettem belőle egyetlen kukkot sem, más-hová akartam figyelni, azt hittem, fontosabb dologra, kínlódtam és dühöngtem ebben a csapdában; és közben éreztem, hogy épül a háló, a falakból, az éjszakából, a helységben levő tárgyakból, a szavakból, az ismeretlen és láthatatlan testek izgalmából; éreztem, hogy a levegő megtelik valami méltatlan vibrálással, miazmás, lázkeltő kipárolgással, rá-gály-veszéllyel; kívülről, a vas függőfolyosóról görög emigráns smasszerek nemezipapucsba bújtatott csizmái dobogtak, mintha metronómmal mérnék az erjedést; egyre megszibbnek tűnt a másnap, egyre irreálisabbnak, egyre lehetetlenebbnek; egyre tapinthatóbb állapotot öltött a bűn, és egyre lenyűgözőbb lett az elszánt és konok izgalom, a külön világ, a szégyentelen visszavonulás a fantazmagóriák közé; ingott és remegett a vaságy, ahogy az alattam fekvő önkielégített, kivárt, aztán önkielégített újra; a másik emeletes ágy irányából szintén a vasbetétek nyikorgása hallatszott; a mesélő hangján – bár nyilvánvalóan maszturbált közben ő is – semmiféle változás nem hallatszott, lélegzetvétele, hanghordozása egyenletes volt, mintha hangja és története függetlenedett volna a testétől, mintha ő lett volna a személytelen kísértés; és így folyt ez egészen hajnalig, anélkül, hogy engem eljuttatott volna az ejakulációig; és most azon veszem észre magam, hogy ez a sietős suttogás az én koponyámban folyik, hogy most én vagyok a mesélő, én árasztom ezt a kipárolgást magamból, ahol vagyok, ott dördülve becsapódik az ajtó, sötét lesz és elkezdődik a mese és az ágybetétek csikorgása, mint út az egyetlen lehetséges szabadulás, az egyetlen kijárat, az orgazmus felé; ami abban a pillanatban, amikor lesújt, tejfehér semmibe buktatja az embert, egy olyan állapotba, ahonnan teljes abszurdum a visszatérés (...)

Bibliográfia

- CSAPLÁR Vilmos, KULIN Ferenc és RÓZSA Endre, szerk. *Add tovább! 55 mai költő és író – antológia*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 1976.
- HAJAS Tibor. *Szövegek*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2005.
- MEZEI András vál. és szerk. *Első ének, Fiatal költők versei*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 1968.
- Psyché I-II (I Psyché és Nárcisz, II Nárcisz és Psyché*, rendező BÓDY Gábor, 1980) Hunnia Filmgyár, forgalmazó a Mokép.
- RÉZ Pál szerk., *Ne mondj le semmiről*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- SPIEGEL, D. „Mesmer minus magic. Hypnosis and modern medicine”. *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 50(4), (2002): 397–406.
- SZÖNYEI Tamás: *Titkos írás, Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*, 2. kötet, Budapest, Noran Könyvesház, 2012.
- UNGVÁRY Rudolf. „Leopárdok ültek a tigrissekhez (Beszélgetés HAJAS Tiborral 1980-ban)”. *Orpheus* 3, 4. sz. (1992): 53–72.
- UNGVÁRY Rudolf. „Miközben én még azon tűnődöm, hogy melyik választ várod...? Beszélgetés HAJAS Tiborral 1980-ban”. *Orpheus* 10, 21. sz. (1999): 39–63.
- VARGA Katalin. *A hipnotikus interakció fenomenológiája*. Budapest: ELTE Pszichológiai Intézet, 2016.

Közlekedésbiztonság és légoltalom, avagy a bábszínház mint alkalmazott színház

VÉGVÁRI VIKTÓRIA

*Bábszínházban együtt vagyunk,
s jókedvűen tanulgatunk...*¹

Az Állami Bábszínház a színházi neveléshez és a színházpedagógiához köthető gyakorlatnak számba vétele és vizsgálata során találkoztam a színház bábszínész növendékei által bemutatott KRESZ előadással. A hatvanas évek közepétől több változatban is bemutatott produkció több szempontból is alkalmasnak tűnt arra, hogy megvizsgáljam, milyen hatással lehet egy bábszínházi előadás megvalósítására a kimondott (sőt a megrendelés alapját jelentő) tanító szándék, illetve milyen hatásmechanizmusokkal dolgoznak ezek az alkalmazott bábszínházi produkciók.² Kutatásom során számos olyan példával találkoztam, amikor – legtöbbször valamilyen pedagógiai szervezet vagy hatóság – úgy találta, hogy a legkülönbözőbb társadalmi, politikai vagy éppen egészségügyi problémák felvetésére és kezelésére igen alkalmas a báb műfaja (és nem feltétlenül csak a gyerekek számára).³

¹ Pisztray Géza: *Légvédelmi Jóska és Légoltalmi Kati*

² Alkalmazott színházon Kricsfalusi Beatrix meghatározását elfogadva „a nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező” színházi események gyűjtőfogalmát értem. I. KRICSFALUSI Beatrix, „Aktivitás-résztétel-interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?” in *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*. szerk. GÖRCSEI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra, ROSNER Krisztina, 17–29. (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016)

³ Az ötvenes-hatvanas években egészségügyi dolgozók felvilágosító célú bábelőadá-

Tanulmányomban a KRESZ-előadás egyik történeti előképeként Büky Béla légoltalmi bábelőadását (*Légvédelmi Jóska és Légoltalmi Kati*) is elemzem: ebben az esetben is arra láthatunk példát, hogy a korszak egyik jelentős alkotója próbálja művészetét a közcél szolgálatába állítani. A Bábszínház KRESZ előadása egy konkrét társadalmi ügy szolgálatára, megrendelésre jött létre, és pragmatikus indokokon kívül (színésznevelés, feltehetően plusz anyagi támogatás megszerzése) nem illeszkedett a színház művészi programjába. A színház épületében nem játszották az előadást, hivatalos bemutatója nem volt, nincs nyoma annak, hogy az intézmény művészi produktumként kezelte volna ezt a bábjátékot (a Bábszínházi repertóriumokban, történeti áttekintésekben⁴ és az OSZMI Színházi Adattárában sem szerepel). Ugyanakkor az előadás csaknem húsz évig járta a budapesti óvodákat, iskolákat, úttörőházakat és művelődési házakat. A harminc perces játék általam elemzett változatát a bemutató évadában (1974/75) 153 alkalommal játszották, gyakran naponta négy alkalommal is. Az átlagos nézőszám előadásonként 50–

sokat tartottak pl. a denaturált szesz fogyasztása ellen. I. LESENCEI Erzsébet, „A bábjáték mint az egészségügyi nevelés eszköze”, in *Játék és egészség. Az egészségügyi bábjátékszáz kézikönyve*, szerk. AMBRUS Ferencné, 5–11. (Budapest: Medicina Egészségügyi Könyvkiadó, 1963)

⁴ pl. SELMECZI Elek, *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája*, (Budapest: Corvina, 1986), BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapesti Bábszínházig*, (Budapest: Vince Kiadó, 2010)

100 néző lehetett,⁵ jó eséllyel így a *KRESZ*-előadással több budapesti óvoda, iskolás és pedagógus találkozott, mint a Bábszínház egyéb előadásaival. A *KRESZ*-előadás esztétikája, beszédmódja tehát – bár feltehetőleg ezzel a szemponttal senki sem számolt –, erőteljes hatással lehetett arra, hogy a Bábszínház elsődleges célközönsége hogyan viszonyul a műfajhoz, mit vár (el) tőle.

Büky Béla 1939-ben bemutatott légoltalmi bábjátékának mind előadásszáma, mind nézőszáma jelentősen szerényebb lehetett,⁶ hatása is nyilván időben behatárolt. S bár a Légoltalmi Liga gyakorlatát elemző hadtörténész számára mind a légoltalmi bábjáték ötlete, mind a megvalósult előadás leírása „mosolyt fakaszt”,⁷ de az azonnali eredményt így jegyzi fel a tudósítások: „(A gyermekek) a felvonások szüneteiben a nézőtéren kiosztott kisméretű gázálcoknak le- és felvételét kényszer és félelem nélkül, örömmel – egymással versenyezve – gyakorolták.”⁸

⁵ Elemzésemben az első két évad ügyelői jelentéseire és naplóira támaszkodom, az előadás fellelhető forrásai az OSZMI Bábtárban találhatók.

⁶ A bemutatót követő előadásokról eddig még nem találtam pontos adatot, az előadás valószínűleg országos turnéra indult.

⁷ DR. HOFFMANN Imre, NÉMETH Klára, „A tűzoltóság és a polgári védelem együttműködése a lakosságfelkészítési feladatokban”, A Légoltalom 75. évfordulóján, 2010. március 3-án a Hadtörténeti Intézet és Múzeumban megrendezett konferencián elhangzott előadás, hozzáférés: 2019.04.27.,

<http://www.vedelem.hu/letoltes/anyagok/653-a-tuzoltosag-es-a-polgari-vedelem-egyuttmukodese-a-lakossagfelkeszitesi-feladatokban.pdf>

⁸ Az előadás részletes leírása, és szövegrészletei a Légoltalmi Liga *Riadó!* című periodikájában jelent meg (a bábjáték szöveggönyve feltehetőleg nem maradt fenn): [N.N.], „Légoltalmi bábjáték”, *Riadó!* 3, 3. sz., (1939): 71–74.

Mind a *KRESZ*-előadás, mind a légoltalmi bábjáték saját korában kívül esik a (báb)-színházról való diskurzus területén, így az előadásokra vonatkozó források is kissé szokatlanak tűnhetnek: a produkciókról nem születtek kritikák, kevés a rendelkezésre álló főtárgy, az alkotók kiléte többször bizonytalan. Az előadásokról született sajtóbeszámolók elsősorban a megvalósítandó társadalmi cél propagálására koncentrálnak, kevés szó esik a megvalósulás mikéntjéről. A hivatásos elemzők, tudósítók mellett viszont megszólal a közönség is: az Állami Bábszínház úgynevezett naplói vendégkönyvszerűen rögzítik a pedagógusok és gyerekek benyomásait, véleményét, és az előadás után készült gyerekrajzokat.

Az előadás alkotói névsorát részint a bemutatóra készült meghívó,⁹ részint sajtótudósítások tartalmazzák.¹⁰ Büky Béla a bemutató „bábjátéktervezőjeként és kivitelezőjeként” szerepel a meghívón, valószínű, hogy az előadás rendezői feladatait is ő látta el, és ő mozgatta a bábokat is. Az előadás „elgondolása és játékszövege” Pisztray Géza nevéhez köthető. Róla nem sikerült pontos életrajzi adatokat találnom, annyit tudok, hogy a bemutató idején századosi rangban szolgált, újságcikkekben légoltalmi kiállítások szervezőjeként kerül elő a neve. A verses narrációt a Liga oktatói adták elő. A színészek felsorolásánál a bemutató előadás résztvevőit vettem figyelembe. Az előadás története során rengeteg szerepátvétel történt, a második évtől kezdve négy bábos játszott (az eredeti felállást az indokolhatta, hogy a stúdiósok hat fős csoportokba osztva tanultak, próbáltak és tájoltak). Az egymást követő évfolyamok egymástól vették át az előadást (Bánd Anna betanításában), egy évadon át játszották, így a produkció gyakorlatilag beépült a színészképzés folyamatába.

⁹ Büky-hagyaték, PIM-OSZMI Bábtár

¹⁰ Pl. a *Nemzeti Újság*, 1939. február 24-ei száma, amely a sajtóbemutatóról számol be.

*Színházkulturális kontextus –
előadások megrendelésre*

Büky Béla bábjátéka a Légoltalmi Liga 1938-as pályázati kiírására készült.¹¹ A kiírás iskolás gyermekek számára készülő bábjáték megírására szólt, melynek „a hatósági és a polgári légoltalom (lakosság önvédelme) főbb mozzanatait kell magában foglalnia és a légoltalom fontosságát kell kifejezésre juttatnia.” A pályázat az előadás ideális időtartamát is meghatározta (fél óra). Az ötletadó a források szerint Petrőczy István repülőezredes, a Liga elnöke (és nem mellesleg az első magyar pilóta) volt. A Légoltalmi Liga 1937-ben alakult társadalmi szervezet volt, célja a polgári lakosság tájékoztatása és mozgósítása volt légoltalmi ügyekben: A Liga nem sokkal megalakulása után országos felvilágosító körútra indult, tevékenységének részeként saját újságot és számos kiadványt adott ki, képzéseket indított diákok számára – a képzés anyaga később beépült a kötelező tananyagba is. A légoltalmi bábjátékkal a legkisebbeket próbálták elérni, a bábjátéknak országos turnét szerveztek.¹²

Ha nem is ennyire életbevágó és tragikus, de fontos társadalmi célt tűzött ki az a szervezet is, amely a KRESZ-előadást támogatta. A városi közlekedés fejlődésének felgyorsulása, a gépjárműpark megnövekedése indokolta az Országos Közlekedésbiztonsági Tanács (OKBT) létrehozását, mely 1973-ban kezdte meg működését. Fő feladata a balesetmegelőzéssel kapcsolatos felvilágosító, információs, és propagandatevékenység volt.¹³

¹¹ A pályázati kiírás a *Riadó!* 1938. augusztusi számában jelent meg.

¹² Kiss Dávid, „Légoltalom Magyarországon a II. világháború alatt”, www.masodikvh.hu, hozzáférés: 2019.04.21.

<https://www.masodikvh.hu/erdekessegek/erdekessegek/2364-legoltalom-magyarorszag-a-ii-vilaghaboru-alatt>

¹³ A balesetmegelőzés Magyarországon, hozzáférés: 2019.04.21.,

Az OKBT oktatófilmeket, televízió- és rádióműsorokat készített a nyomtatott kiadványok mellett, vetélkedőket, tudományos rendezvényeket szervezett. A közlekedésbiztonsággal foglalkozó, a gyerekeket célzó, oktató jellegű játékok, könyvek, rajzfilmek¹⁴ (és bábelőadások) pedig különösen népszerűvé és időszerűvé váltak a KRESZ¹⁵ 1975-ös bevezetésével.

A KRESZ-előadás próbafolyamatát közlekedésrendészeti szakértők is végigkísérik. Az előadás első szövegváltozatának fennmaradt olyan példánya, amelyet egy rendőr főhadnagy szignóz és fűz hozzá megjegyzéseket – számon kérve a közlekedési szabályok pontos és részletes ismertetését. Az előadást nem egyszer rendőrök, közlekedésbiztonsági szakemberek is megnézik, ellenőrzik. Nem tudni biztosan, melyik szervezet felügyelte az előadás szakszerűségét, ellenőrizte játszásrendjét – az előadásról nyilatkozik a Fővárosi Közlekedésbiztonsági Tanács titkárságának vezetője,¹⁶ a századik előadáshoz az emlékkönyvben az OKBT titkára gratulál,¹⁷ az előadások szervezése pedig a kerületi Tanácsok Művelődésügyi Osztályain keresztül történt.

<http://www.balesetmegelozes.eu/cikk.php?id=164>

¹⁴ I. *STOP! Közlekedj okosan!*, a Pannónia Filmstúdió rajzfilmsorozata (1974–76), rendező Imre István, a főszereplő Kuttyus és Cicus hangját Bodrogi Gyula és Váradi Hédi kölcsönözte. A rajzfilm könyvváltozata 1978-ban jelent meg az RTV-Minerva gondozásában. Ebben az időben indult a közlekedési társasjátékok reneszánsza is, egyik első példa a *Kezdjük korán!* KRESZ-társasjáték volt.

¹⁵ Közúti Rendelkezők Egységes Szabályozása, jogi nevén az 1/1975. (II. 5.) KPM-BM együttes rendelet

¹⁶ [N. N.], „Gyerekek és öregek”, *Népszava*, 1974. december 21. 12.

¹⁷ Ebben a bejegyzésben szerepel egy „színlap” is, melyen Urbán Gyula szerzőként és rendezőként, Bánd Anna rendezőként szerepel.

Mindkét előadás esetében igaz, hogy keletkezésüket sokkal inkább befolyásolták külső, és adottnak tekintendő tényezők, mint a belülről fakadó alkotói szándék és intenció. A megrendelő intézmény (amely ráadásul a hatalom képviselője) határozza meg az előadások célját és tartalmát, szemben azzal az alkalmazott színházi gyakorlattal, amikor az alkotók autonóm módon fordulnak egy pedagógiai vagy társadalmi cél felé. Erre a gyakorlatra már a légtalmi bábjáték korában is található példa pl. a pedagógiai bábjáték köréből.

Az alkotói folyamat szinte minden pontján determinálttá válik: az előadás szcenikáját meghatározza, hogy nem színházi körülmények közé, gyakori mozgásra készülnek a díszletek, paravánok. Az előadások szövegét az előírt cél érdekében külső szakemberek jegyzik vagy ellenőrzik: ez a fajta számonkérés valószínűleg ellenáll az árnyaltabb dramaturgiai megoldásoknak, a fő elvárás a szöveggel szemben az egyértelműség, az érthetőség és a világos tanítás. Az előadások rekonstrukciója igyekszik feltárni a vázolt problémákra adott művészi válaszkísérleteket is.

Érdekes megfigyelni a megrendelésnek megfelelő alkotó, színházvezető motivációját, attitűdjét:

„Természetesen nem l'art pour l'art bábjátékozunk (...) Ha a gyermeket nevelni, az élet veszélyei ellen védeni akarjuk, legjobb, ha olyan eszközökkel tesszük, melyek az ő lelkivilágához legközelebb állnak. (...) A gyermekvédelemnek ilyen értelemben egyik legjobb eszköze a bábjáték. Ha a kisgyerek életét figyeljük, a kis rongyos és maszatos szegény gyerektől kezdve az aranyos ruhában öltöztetett királyfiig szívesen és örömmel játszik bábuval. Lejátssza az anyát, apát, életét, iskolát, óvodát, mesét, háborúsdit stb. (...) A nép és a gyerek lelkéhez csak a művészet leg egyszerűbb fegyvereivel juthatunk el.

A szóval, a dallal, képpel, zenével, tánccal, és a mindezeket egy csoportba gyűjtő bábjátékkal.”¹⁸

Büky a báb játékosságát, a bábbal való azonosulás készségét jelöli meg tehát elsősorban a (pedagógiai) hatás eszközeként. A bábbal nem lehet vitatkozni, a báb egyfajta autoritásként működik a gyerek (és az „egyszerű ember”) számára, így válhat az őket célzó tanítás manipulációs eszközévé.¹⁹

Ezzel a hatással nyilván tisztában van Szilágyi Dezső, az Állami Bábszínház igazgatója is, aki azonban pragmatikusan közelíti meg ezt kérdést: „A szakma megtanulásához néhány éve kitűnő formának bizonyul az iskolákban tartott KRESZ-tanfolyam, amelynek során állatmesék bemutatásával, a gyalogos és biciklis közlekedés szabályaival ismertetik meg a tanulókat.”²⁰ Nyilatkozataiból nyilvánvaló, hogy ezt a fajta tevékenységet inkább tartja afféle technikai gyakorlatnak, megoldandó feladatnak, mint művészi munkának. A tantermi-iskolai előadások jelentette kihívás a színésznevelést szolgálja elsősorban: az előadásról előadásra változó terek, az akusztikai változások, a változó körű és létszámú közönség, a napi 4-5 előadás fizikai megterhelése felkészíti a fiatal bábo-sokat a tájelőadások körülményeire; az előadás folyamatos játszása technikai magabiztosságot és gyakorlottságot biztosít a kesztűsbábbal való játékban.

¹⁸ BÜKY Béla, *Bábjáték a gyermekvédelem szolgálatában*, kézirat, OSZMI Bábtár, Büky-hagyaték, 99.127.2

¹⁹ Jelenlegi kutatásomnak nem témája, de felvetéseit tekintve ide tartozik a politikai propaganda céljára használt bábszínház műfaja is.

²⁰ MARAFKÓ László, „Gyerekek, bábok, felnőttek”, *Magyar Ifjúság* 21, 6. sz., (1977): 17.

*Szuperhősök és popkultúra –
a didaxis kihívásai*

Ha elfogadjuk Büky állítását, hogy a bábszínház hatása elsősorban a báb jelenségével és a bábbal való érzelmi azonosulással függ össze, talán megérthetjük az előadások szövegének nyilvánvaló és végsőkéig leegyszerűsített didaktikusságát: amit a báb-hős ki mond, azzal a néző azonosulni fog, elhiszi, a bábszínház így módon alkalmas a direkt tanítások sulykolására.

Érdemes sorra venni, milyen dramaturgiai fogásokkal, történetvezetéssel élnek a légoltalmi játék és a KRESZ-előadás írói, hogy megtanítsák a légoltalmi és közlekedési szabályokat és elérjék azok követését. Az alábbiakban három szöveget vizsgálok. Az 1939-es előadás teljes szöveggönyve nem maradt fenn, viszont a *Riadó!* hivatkozott számában részletesen ismerteti a bábokat, az előadás jeleneteit és verses szövegrészleteket is. A KRESZ-előadásnak három szöveggönyve található az OSZMI Bábtárának, illetve az OSZK Színháztörténeti Tárának gyűjteményében. Az első változat szerzője Bánd Anna, valószínűleg ezzel a szövegváltozattal próbálták és mutatták be az előadást még a hatvanas években, a másik két szöveg Urbán Gyula munkája. Urbán első szövegváltozata Bánd Anna szövegének átdolgozása (ugyanaz az alapszituáció, a szereplők – így a bábok is).²¹ A két szövegváltozat összevetése, a változtatások segítik körülírni azt a feszültséget, ami a tanító szándékú és a színpadra alkalmas szöveg között feszül.

Valamilyen módon mindhárom szöveg törekszik arra, hogy a nyilvánvaló tanító szándékot leplezze, a nézők számára szórakoztató és izgalmas legyen. Ugyanakkor biztosnak kell lenni abban is, hogy az üzenet célba ért, és bevésődött – erre is kínálnak írói eljárásokat a szövegek.

A szövegek, különböző technikákat alkalmazva, de ugyanarra a szerkezetre épülnek: egy-egy helyzetben bemutatják a helyes és a helytelen viselkedést, és azok következményeit. Felkínálják az azonosulás lehetőségét a helyes úton járó hősökkel, míg a szabályszegő negatív figurák bűnhődését is bemutatják. Ezekben a történetekben a szabályszegés (a szereplő nem megy le az óvóhelyre, vagy szándékosan nem tartja be a közlekedési szabályokat) egyfajta morális hendi-keppel is jár, a negatív szereplők eleve bukott karakterek, és a több igyekvő vagy hősiess szereplő között egyetlen ilyen van: a légoltalmi bábjáték Részeg Pistája, és a KRESZ lopós Róka Ricsije.

A tanító mesék legrégebbi műfaja az állatmese, amely hagyományosan a bábszínházban az óvodáskorúaknak írott darabok terepe. A KRESZ előadás szereplői antropomorfizált állatfigurák: Nyúl nagymama két unokájával, Ugrival és Tapsival, Róka Richárd, a bajkeverő, Medve Mihály rendőr tizedes, Dr. Foxi Fridon, a Kékfény riportere, Kecse Kúnó, a szenvedő alany. A karakterek megőrzik az állatok hagyományos állatmese-jegyeit: a nyúlfigurák kedvesek, de segítségre szorulnak, a róka az egyértelműen negatív szereplő, a medve tekintélyes és erős, a kutya okos, a kecske szerencsétlen. A gyereknézők számára a kisnyulak nyújtják az azonosulás lehetőségét, az ő kalandjuk a történet, útjuk során gondoskodó (Nagyi), felelős és tekintélyes (Medve), illetve okos és izgalmas (Foxi) felnőtt figurák segítik őket.

A Bánd-féle első változat ugyanezekkel a szereplőkkel dolgozik, de a karakterek nem annyira kidolgozottak, egyénítettek – a nyulak kivételével egy-egy epizód erejéig jelennek meg, egy-egy KRESZ-szabályt illusztráló szerepben. A történetvezetés nem több epizódok soránál: a kisnyulak egyedül tartanak az iskolába, útjuk során több közlekedési helyzetet is meg kell oldaniuk, amelyek során megtanulják a megfelelő közlekedési szabályt. Ez a példázatszerűség valószínűleg már az alkotók számára sem tűnt elég izgalmas-

²¹ A harmadik szöveg teljesen más történet, más szereplőkkel és bábokkal.

nak, így a második változat kísérletet tesz rá, hogy játszható helyzeteket teremtsen, a szabályok megtanítása szerveesebben épüljön a történetbe. Megmarad road movie-szerű lineáris cselekmény, de már egy krimi-szállal kiegészítve: a kisnyulak egy igazi riporter segítségével kergetik Róka Ricsit, s üldözésük csak úgy lehet sikeres, ha jól oldják meg a közlekedési szituációkat.

A légoltalmi játék szerzője sem elégszik meg a szabályok illusztrálásával. Dramaturgiája a háborús filmekre emlékeztet: Légvédelmi Jóska „hős magyar pilóta” látványos légiharcban védi meg a hazát az ellenséges bombavető, Bugrán ellen, míg szerelme, akitől az első részben találkozásuk után rögtön búcsút kell vennie, Légtoltalmi Kati otthon védi a házat, betartva a légoltalmi előírásokat. Jóska és Kati hősiessége szolgál azonosulási pontként a nézőtéren helyet foglaló „honleánykáknak és kisvitézeknek”. A négy jelenetből álló cselekménysort a helyszínváltozások tagolják (repülőtér, Katiék háza, légoltalmi pince, égbolt). A bábjátékot beköszöntő vezette be, a figurák hangját is valószínűleg szavalók adták. A légoltalmi játék is egyszerre élt tehát a hagyományos hősfigurák megidézésével és a kortárs tömegkultúra népszerű elemeinek beépítésével. A legjobb példa erre Légvédelmi Jóska figurája, aki egyszerre hős pilóta, de belépőjével a Kacsóh Pongrác-daljáték Kukorica Jancsijával is azonosítható:

Én, a pilóták királya
Vezetgetem gépem...
Szálldogálok korán reggel
Fent a levegőben.
Jó magyarnak pilóta kell,
nem Paprika Jancsi,
hej, a nevem jó magyaros,
hősi és vitézi.
Repülőgépen születtem,
Ott tett le a golya,
Pilóták közt az én nevem:
Légvédelmi, Légvédelmi Jóska...²²

A szövegek direkt „pedagógiai” eszközökkel is élnek az érzelmi elköteleződés kiváltására: a történet szintjén ez az eszköz az elrettenítés. A szabályokat megszegő hősök büntetése részletes bemutatásra kerül: Részezes Pista nem megy le az óvóhelyre, és a bombázás áldozatává válik (bomba esik a fejére és felrobban), Róka Ricsit pedig baleset éri és a mentők ellátására szorul. (Később a közlekedési szabályok megsértéséért is meg akarják büntetni – érdekes módon az nem kerül szóba, hogy lopott –, de mivel megígéri, hogy megjavul, a büntetés elmarad.)

Ilyen eszköznek érzem a verses forma választását – Pisztray Géza verselése cseppet sem lírai vagy dramaturgiai megokolt, a ritmikus szöveg, csakúgy, mint a KRESZ-előadás dalai, a mondanivaló súlykolását segítik elősorban. Mindkét előadás erőteljesen épít a nézők bevonására, az interakció különböző szintjeire. Az interakció legegyszerűbb formája, hogy a nézőket bizonyos szövegrészek visszaismétlésére kéri. Ezzel a formával él a légoltalmi előadás bevezetője: „Légoltalom, légvédelem, / Ismételjétek el velem...”, majd később: „Óvóhely, óvóhely, / minden magyar háznak kell.” Ezekben az esetekben tulajdonképpen inkább jelszavak betanításáról beszélhetünk, mint bármiféle hasznos tudás elsajátításáról. A KRESZ-előadás inkább az ismétlés eszközét használja, bár a kisnyulak versikéjét valószínűleg megtanulták a gyerekek:

Ha a lámpa színe piros,
állj meg, továbbmenni tilos!
Hogyha zöld, de villogó,
maradj helyben, az se jó!
Hogyha zöld és úgy marad,
átmehetsz, mert már szabad!

Én a pásztorok királya, / legeltetem nyájam /
Nem törődöm az idővel, / a szívemben nyár van. /
Szerelemnek forró nyara / égeti a lelkem, /
Amióta azt a kislányt / egyszer megöleltem. /
Be-be járok a faluba, / édes Iluskámhoz, /
Az én nevem, az én nevem / Kukorica, Kukorica János.

²² Jancsi belépője a daljáték első felvonásából:

Az interakció másik bevett formája, hogy a szereplők a nézők segítségét kérik, ezzel közvetlenebbül bevonva őket a történet világába, és magasabb státuszt is adva nekik. A *KRESZ* első változata is él ezzel a fogással, viszonylag bonyolult szabályok előzetes tudását és elmagyarázását várva a nézőktől. A második szövegváltozat már jóval egyszerűbb szabályokat tanít, többször ismételve. Az előadás során többször megszólítják a gyerekeket segítséget kérve – érdekes pillanat, amikor a Róka kéri, hogy bújtsassák el: „Drága aranyos gyerekek, bújtsassatok el! Nem? Jó! Akkor majd én segítek magamon.” Mint az idézetből is látszik, az interakciók szövege zárt, minden esetben egyféle választ vár el a nézőktől. Az ismétlés ügyes megoldása, hogy a történet végén a bizonytalan Nagyinak segíthetnek a gyerekek a közlekedésben, átismételve a darab során tanult szabályokat.

*Gázálarctok és kék kutya
manipuláció látványban és zenében*

Bár a bábszínház természetéből fakadóan nem szövegszín ház, ez az alkalmazott színházi felhasználása megkívánta a drámai alapanyagok (és ezekhez kapcsolódó rendezői megoldások) részletesebb vizsgálatát. Beszámolóm befejezéseként néhány mondatban még utalnék rá, miként segíti a kitűzött cél megvalósítását az előadások látványvilága és zenéje.

A *KRESZ*-előadás választott technikája, paravános-kesztyűs játék a kicsiknek szóló bábjáték legnépszerűbb formája a korszakban, valószínűleg a gyerekek számára ismerős műfaj. Az egyszerű, a játszótér, néhány lakótelepi ház és a gyalogátkelőhely jelzésére szolgáló sík díszletelemet látványos technikai trükkökkel egészítették ki: működő jelzőlámpákkal és szirénázó mentőautóval. Az előadás néhány dalát magnóról bejátszott alapra énekeltek a színészek. A bábok textiltől készült kesztyűsbábok, karakterüket tekintve talán érdemes észrevenni, hogy a szir-

gorú és tekintélyes medve-rendőr bábja egyenruhába bújtatott aranyos maci-figura,²³ és a Kékfény-riporter kutya figurája humorforrás is, hiszen a sok szirénafénytől kékült el.

A légoltalmi előadás látványvilága sokkal inkább árulkodik a korról, amelyben létrejött. Büky Béla tere egy kétszintű paraván, mely alkalmas arra, hogy elkülönítse a pince és a háztető, illetve az ég szintjeit. A játék – a korban egyébként újító módon – többféle bábtechnikát is felhasznál: Légvédelmi Jóska felülről mozgatott marionett-figura (hiszen többnyire az égen szálldos, meglovagolva repülőjét), a többiek kesztyűsbábok. Az előadás (feltehetőleg a légicsata ábrázolásakor) árnyjátékot is használt. A bábok ruházatában sok az egyenruha: pilótaruha, nővérruha, cserkész-egyenruha, karszalag, sisak, gumibot, és általában gázálarctok egészíti ki (hogy a nézők se féljenek felpróbálni a gázálarcokat a szünetekben). Akin nem egyenruha van, az hangsúlyosan magyaros ruhát visel, mint ahogy az előadást „magyaros zeneegyüttes” kísérte, és a Rákóczi-induló felcsendülése zárta.

Miért báb?

Úgy tűnik, a báb műfaja különösen alkalmas pedagógiai – vagy eseteinkben inkább társadalompolitikai – célok közvetítésére. A bábszínházi alkotók maguk is szívesen hivatkoznak a báb pedagógiai, nevelői hasznosságára – így Büky vagy Szilágyi is – a műfaj létjogosultságát bizonyítandó. A pedagógiai szándék érvényesítésének értelemszerűen elsődleges célközönsége a gyerekközönség – a báb, mint választott médium legitimizálja a manipuláció érdekében választott olyan tömegkulturális műfajokat, mint a krimi vagy a háborús filmek. A hatás elsődleges eszköze emellett a bábfigurákkal való érzelmi azonosulás lehetősége (legyen az a gyerekekhez

²³ Az előadás keletkezési koráról talán az árulkodik legjobban, ahogy mind a szövegben, mind a látványban megpróbálják szimpatikussá tenni a rendőr figuráját.

hasonló kedves állatfigura vagy szuperhős). A bábszínházban a légitámadás vagy a közlekedési baleset formájában az „elrettentő példa” ábrázolhatóvá válik: a gyerekszínházban szinte kötelező, feszültségoldó happy ending mellett a felnőttek számára is megnyugtató a tudat, hogy a bábfigura valójában sohasem sérülhet vagy halhat meg.

Az előadások adatai

Cím: *Légoltalmi Jóska és Légvédelmi Kati*; Bemutató dátuma: 1939. február 26.; A bemutató helyszíne: Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola kisterme (VI. Liszt Ferenc tér 8.); Szerző: Pisztray Géza; Rendező: Büky Béla, Pisztray Géza; Bábtervező: Büky Béla.

Cím: *KRESZ*²⁴ – *avagy bábjáték sok üldözéssel és néhány megszívlelendő tanáccsal*;²⁵ Bemutató dátuma: 1974. október 3.; Társulat: Állami Bábszínház (Bábszínészképző Tanfolyam növendékei); Bemutató helyszíne: Sütő Utcai Általános Iskola (V. Sütő u. 1.) Szerző: Urbán Gyula; Rendező: Bánd Anna (Urbán Gyula); Bábtervező: Molnár Zsuzsa (?)²⁶; Színeszek: Czipott Gábor, Demeter Sára, Korsényi Tibor, Paczári Klára, Papp Ágnes, Róman Kati

²⁴ A *KRESZ*-előadások története már 1966-ban elkezdődött, az első szövegváltozat szerzője és az előadás rendezője Bánd Anna volt. Elemzésem tárgyaként a második változatot választottam, egyrészt a szöveg minősége miatt (a hetvenes években szerzőként is, rendezőként is Urbán Gyula vette át a projektet), másrészt mert innentől vezetnek emlékkönyveket, és indul az előadás valódi dömpingje.

²⁵ Az előadásnak nem volt nyomtatott szórólapja vagy plakátja, a címváltozatot szintén az emlékkönyv jegyzi fel.

²⁶ A tervező nevééről nincs adat, a bábok stílusuk alapján valószínűleg Molnár Zsuzsa munkái (Palya Gábor bábkészítő szíves közlése).

Fotómelléklet (Lásd a honlapon)

KÉP A: Büky Béla terve (Büky-hagyaték, PIM-OSZMI Báltár).

KÉP B: Az előadás színpadképe (Büky-hagyaték, PIM-OSZMI Báltár).

KÉP C: Az előadás díszlete gyerekrajzon (részlet az előadás emlékkönyvéből, PIM-OSZMI Báltár).

KÉP D: Az előadás bábjai: Nagy, Ugr, Tapsi.

KÉP E: Az előadás bábjai: dr. Foxi Fridon.

KÉP F: Az előadás bábjai gyerekrajzon (részlet az előadás emlékkönyvéből, PIM-OSZMI Báltár).

Bibliográfia

BALOGH Géza. *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*. Budapest: Vince Kiadó, 2010.

BÜKY Béla. *Bábjáték a gyerekvédelem szolgálatában*. Kézirat, OSZMI Báltár, Büky-hagyaték, 99.127.2

DR. HOFFMANN Imre, NÉMETH Klára. „A tűzoltóság és a polgári védelem együttműködése a lakosságfelkészítési feladatokban”. A Légoltalom 75. évfordulóján, 2010. március 3-án a Hadtörténeti Intézet és Múzeumban megrendezett konferencián elhangzott előadás. Hozzáférés: 2019.04.27.,

<http://www.vedelem.hu/letoltes/anyagok/653-a-tuzoltosag-es-a-polgari-vedelem-egyuttmukodese-a-lakossagfelkeszitesi-feladatokban.pdf>

KISS Dávid. „Légoltalom Magyarországon a II. világháború alatt”. www.masodikvh.hu. Hozzáférés: 2019.04.21.

<https://www.masodikvh.hu/erdekessegek/erdekessegek/2364-legoltalom-magyarorszag-a-ii-vilaghaboru-alatt>

KRICSFALUSI Beatrix. „Aktivitás-részvétel-interpasszivitás avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?”. In: *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*. Szerkesztette GÖRCSEI Péter, P. MÜLLER Pé-

- ter, PANDUR Petra, ROSNER Krisztina, 17–29. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.
- LESENCEI Erzsébet. „A bábjáték mint az egészségügyi nevelés eszköze”. In *Játék és egészség. Az egészségügyi bábjátékozás kézikönyve*. Szerkesztette Ambrus Ferencné. Budapest: Medicina Egészségügyi Könyvkiadó, 1963.
- MARAFKÓ László. „Gyerekek, bábok, felnőttek”. *Magyar Ifjúság* 21, 6. sz., 1977., 17.
- [N. N.]. „Gyerekek és öregek”. *Népszava*, 1974. december 21., 12.
- [N. N.]. „Légoltalmi bábjáték”. *Riadó!* 3, 3. szám, (1939): 71–74.
- SELMECZI Elek. *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája*. Budapest: Corvina, 1986.

E számunk szerzői

DÁLNOKY RÉKA, dramaturg, drámaíró, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem doktórandsza és óraadó tanára. 2020-tól a Székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház művészeti vezetője.

KÁLMÁN MÁRIA, színháztörténész, pszichológus, a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, színházi net-filológiai (*PhiltHer*) kutatások résztvevője. További kutatási témái a művészetpszichológia és teatrológia határterületei, pszichoanalitikus előadáselemzések.

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).

PATONAY ANITA, színész-drámatanár, a Káva Színház tagja közel húsz éve. Gyerekeknek, fiataloknak és felnőtteknek szóló színházi előadásokban játszik és alkot együtt a nézőkkel mint résztvevőkkel, drámapedagógiával és színházi neveléssel kapcsolatos workshopokat és képzéseket tart felsőoktatásban tanulóknak és felnőtteknek. Kutatásai a gyerek- és ifjúsági színház múltjára és jelenére irányulnak, melyeket többnyire a gyakorlat felől közelít meg.

POROGI DORKA, színházrendező, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának PhD hallgatója. Kutatási területe a magyar színháztörténet, színészet-történet, elmélet és gyakorlat kapcsolata.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN, színházi dramaturg, a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori iskolájának doktorjelöltje. Doktori értekezését *Történelem és emlékezet a kortárs magyar színházban* címmel írja.

TURAI TAMÁS, dramaturg, szerkesztő, rádiós. Az ELTE bölcsészkarán végzett magyar-esztétika-ógörög szakon. 25 éven át a Magyar Rádió munkatársa, több száz irodalmi műsor szerkesztője és rendezője. Írásai a *Nappali Házban*, a *Jelenkorban*, az *ÉS*-ben és a *Balkonban* jelentek meg. Rendszeres közreműködője volt Bodó Viktor és Vajdai Vilmos színházi munkáinak. 2010 óta az SzFE óraadója.

VÉGVÁRI VIKTÓRIA, színházpedagógus, a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktorjelöltje. Kutatásának fókuszában a báb-, figura- és tárgyszínház alkalmazott és részvételi színházi megjelenési formái állnak, gyakorlati munkájában a bábművészet színházpedagógiai aspektusaival foglalkozik. Alkalmazott bábművészeti és drámapedagógiai kurzusokat vezet több felsőoktatási intézményben.