



THEATRON

15. évf. 2. szám
2021. nyár

All az idő

THEATRON

All az idő

Színháztudományi periodika

15. évfolyam, 2. szám

2021. nyár

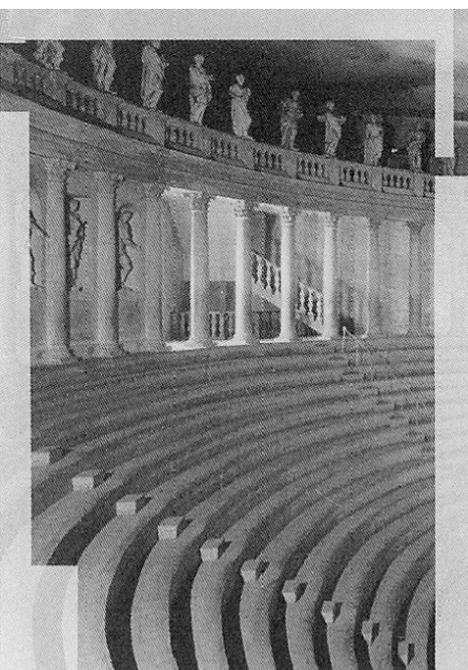
Szerkesztőség, kiadó:

Theatron Műhely Alapítvány

1041 Budapest

Kiss János utca 4/A.

E-mail: theatronalapitvany@gmail.com



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

A szerkesztőbizottság tagjai:
Oláh Tamás, Porogi Dorka,
Schuller Gabriella, Timár András

A szám a Nemzeti Kulturális Alap, az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Petőfi Irodalmi Ügynökség, a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkárság, a Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt. és a Studium Prospero Alapítvány támogatásával jelent meg.

nka
Nemzeti Kulturális Alap

**studium
prospero**
alapítvány


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

**Petőfi
Kulturális
Ügynökség**



MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL


MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG

BETHLEN GÁBOR
Alap

ISSN14189941

Tartalom

A művészet mint kutatás

3 Szemelvények a *Globális realizmus (Aranykönyv 1)* című kötetből

MILO RAU

Fordította: Kékesi Kun Árpád

21 „Színészet, mint önálló formanyelvű művészet”.

A Monori–Székely B.-játékról és a Szentkirályi Műhely három előadásáról

POROGI DORKA

42 A marxista-leninista ideológia gyakorlata a Színház- és Filmművészeti Főiskolán

KELEMEN KRISTÓF

A zárvány történetei

62 Undorító tavasz. A Zitzer Szellemi Köztársaság és a polgári ellenállás performatív alakzatai

OLÁH TAMÁS

77 Kontaktimprovizáció Magyarországon (1986–2016)

GÁL ESZTER

Színház a szövegen át

90 Györgyike és Bella. Varsányi Irén *femme fatale*-szerepei

VÁRADI ÁGNES

101 Kortárs nyitány – Az első három Térey-dráma előadása

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

127 Nácisszusz tükre. Az incesztus rétegei Webster *Amalfi hercegnőjében*

KOLTAI M. GÁBOR

138 Élet a nyelven innen, halál a vizualitáson túl.

Mundruczó Kornél: *Liliom*, 2019 (Thalia Theater, Hamburg)

MUNTAG VINCE

A bölcsélet vonzása

- 154 **Lényegmegragadás és imaginárius variáció**
Romeo Castellucci *Az arc fogalma Isten fiában* című rendezésében
ZÁVADA PÉTER
- 169 **Katarzis és fenségesség: a színházi állam utópiája**
BENEDEK ZSOLT – FAZAKAS ISTVÁN
- 188 **Radu Afrim marosvásárhelyi „khóra”-gráfiája**
NAGY IMOLA

Szemelvények a *Globális realizmus* (*Aranykönyv 1*) című kötetből

MILO RAU

*Posztmodern vagyok,
posztmodern gesztus nélkül* (2013)

Az egzisztencialista pszichoanalízis nézőpontjából úgy fogalmaznék, hogy az ember tizenéves korában tervezi meg önmagát, aztán nem menekülhet ettől a tervtől. Eltekintve a véletlentől és a sorsszerűtől, ez jelenti számunkra a szabadság mozzanatát. Tudatosan elolvasni bizonyos könyveket, még ha kimerítő is; vállalkozni bizonyos utazásokra, még ha azok börtönben vagy valami lehangoló katonai táborban végződnek is a dzsungelben; vállalni a harcot, ahol utolér. Persze ez dialektikus folyamat: 16-17 évesen nem csak Lenint olvastam, hanem Tarantino-filmeket néztem, akárcsak nemzedékem tagjai. Nyilvánvaló politikai álláspontom ellenére végtelesen politikátlan ember vagyok, igazi pedáns formalista. [...]

Olyan nemzedékhez tartozom, amely – mondjuk ki nyíltan – megcsömörlött az analitikus fantázia eksztázisától. Az egyetlen, amit a gimnáziumban és az egyetemen megtanultam, hogy legyek kritikus: hogy az intelligencia a valóság létező elbeszéléseinek, létező elképzeléseinek az elemzése és szétzedése. Aztán, amikor művész leszel, kicsit szenvedsz ettől, és esztétikai alapállásodtól függően vagy elfogadod vagy szembe fordulsz vele. A szociális fantázia ennek épp az ellenkezője: aktív és ki akarja bontakoztatni önmagát, át akarja ölelni az egész világot, mindenekelőtt azonban meg akarja változtatni. [...] Bármit csinálhatsz, csak legyen igaz és legyen valós. Az elemzés önmagában kevés. [...]

A színház nem más, mint teljességgel konkrét visszafordulás egy egyszerű arisztotelészi elvhez: minden, amit valósnak tételezünk,

társadalmi megegyezés kérdése. Tudom, hogy ez a felismerés nem több egy szociológiai prozemináriumnál. De játszani vagy rendezni, ahogy én látom, nem azt jelenti, hogy analitikusan vagy ironikusan felfüggesztjük a normális esetben természetesnek és kényszerítő erejűnek vélt valóságot, hanem hogy minden következményével együtt felfedjük és működés közben megmutatjuk. Ez az oka, hogy a színház mint művészeti forma kialakult: mint az ember legtermészetesebb és legfantasztikusabb képessége arra, hogy a társadalmilag imagináriusból valóságot alkosson. Mindig félreértés, amikor dokumentaristának neveznek. Amit a színpadon teszünk, az a dokumentálás ellentéte – ha nem az lenne, a kötél tánc is dokumentarista lenne, mert a gravitációt dokumentálja. *A Hate Radio* című előadásomnak például körülbelül annyi köze van a történelmi RTLM-hez,¹ mint a símaszk mögött rejtőző, fegyveres „maja” zapatistáknak a még élő őslakos földművesek teljes szegénységéhez Dél-Mexikóban.² A történelmi RTLM mai mércével mérve halálosan unalmas és bőbeszédű volt, s néhány

¹ 1993. július 8. és 1994. július 31. között sugárzó ruandai rádióadó (teljes nevén Radio Télévision Libre des Mille Collines), amelynek kulcsszerepe volt a több mint egymillió életet követelő ruandai népirtásra való uszításban. (A fordító megjegyzése.)

² Utalás a Chiapas állam négy települését 1994. január 1-én, az USA, Kanada és Mexikó közötti Észak-amerikai Szabadkereskedelmi Egyezmény (NAFTA) életbe lépésének napján elfoglaló, néhány ezer maja indiánból álló, puskákkal hiányosan felszerelt „hadsereg” tagjaira, akik az arcukat símaszkkal vagy sállal takarták el. (A fordító megjegyzése.)

pillanattól eltekintve a népirtás hatékony ügynökeként szolgált. Amikor pedig hírül adta a média, hogy újrajátszottam a Pussy Riot tárgyalását, épp az ellenkezője volt igaz: a *Moszkvai perek* azt mutatta meg, ami az oroszországi valóságban nem volt lehetséges. [...]

Úgy vélem, azért van szükség a művészetre, amely olyasmit tud teremteni, mint a művészeti igazság, mert nincs dokumentarista igazság, legalábbis a valós életben nem létezik. Gyakran említettem interjúkban, hogy a *Hate Radio* szereplői többek között a mai ruandai fővezér szavait visszhangozzák. Én alkottam meg az összes szereplőt és párbeszédet, s hogy az RTLMTL-t valójában játszott-e be dalokat a Nirvánától, mint a *Hate Radioban* teszik, az éppoly valóságos, egyben lényegtelen, mint az, hogy Bovaryné valójában élt-e Franciaországban. A művészet nem erről szól. Arról szól, hogy vállalnod kell a következményeket. [...]

Alapesetben a színház mesteremberek többé-kevésbé jól funkcionáló közössége. Az egyik tud szöveget mondani, a másik össze tudja rakni, a harmadik meg tudja világítani – a rendező pedig vállalja mindezért a felelősséget és három-négy bűvészmutatvány kíséretében próbálja becsempészni a maga egyéni stílusát. A színháznak azonban muszáj valami tettet végrehajtania, kell, hogy legyen benne nehézség – nem technikai, hanem valós, egzisztenciális nehézség. [...] A szociális plasztika számomra azt jelenti, hogy olyan szabad teret kínáljak a velem dolgozó művészeknek, ahol kénytelenek teljes felelősséget vállalni azért, amit csinálnak. [...]

A nehézség abban áll, hogy elkerüljük a hitelesség és az irónia álkritikai, teljességgel hatástalan maratonját anélkül, hogy cinizmusba csúsznánk. És ezt csak teljes elkötelezettséggel érhetjük el, ha azzal a bizonyossággal lépünk színpadra, hogy a tetteink megváltoztathatják a diskurzus menetét, a szimbolikus rendet vagy az emberiség törté-

nelmét. Ha tényleg vállaljuk a felelősséget. [...]

Az előadásaim mediálisan olyannyira felülírt történéseket, képeket, problémafelvételeket alkalmaznak, hogy szóba sem kerülhet velük kapcsolatban a hitelesség. [...] Nem elég pusztán dekonstruálni kicsit egy képet és mögé nézni, ahogy azt a posztmodern ész elképzelte. De nem elég pusztán lemásolni sem a képet, vagy meginterjúvolni pár embert, esetleg felléptetni azokat, akik ok voltak a kép keletkezésénél. Nem. A realizmus, ahogy én értem, arra a feszültségre vonatkozik, amely lehetővé teszi, hogy belépj egy képbe, mint valami ábrándba, tehát úgy, hogy tudod, hogy csak kép. Ez a dialektikus folyamat színészi játék kérdése, amelynek épp annyi köze van a fantáziához, mint a precizitáshoz. [...]

[Első filmem, a *Paranoia Expressz* készítése idején] az utolsó posztmodern nemzedék többé-kevésbé öntudatlan ügynöke voltam. Egyike azoknak a száralmas Tarantino-klónoknak, akik túl sok filmet láttak, és meg akarták csinálni a sajátjukat. Ha működött volna, talán folytatom. De ahogy lenni szokott, nem ez történt, viszont a munkáimban megmaradt belőle a posztmodern *assemblage*-logika. A *Zürichi perek*ben például mindenféle szétszóródott embereket hoztam össze, hogy egy tárgyalás ürügyén felépítsek általuk egy olyan „Svájcot”, amely ebben a sűrűségben nem létezik és nem is lehetséges, érdekes módon mégis sokszorosan valógosabb, mint kint a vadonban, az úgynevezett valóságban lehetne. Alapjában véve tehát annak módja, ahogyan valóságot kreálok a színpadon, tisztán posztmodern. Elvégre a muszlim lány, az unott, öreg, protestáns lelkes, a cinikus szerkesztő, a baloldali értelmiségi, a jogászprofesszor, a szociális osztályon dolgozó hivatalnok úgy kerül össze, hogy én rendezőként minden előzetes értékelés nélkül várom, mi sül ki belőle. Ez pedig többé-kevésbé ellentéte annak, amit az ember kapásból elkötelezett, politikai színháznak nevezne. [...]

Ez persze rendezői stratégia is. Előre rögzített értékek mentén nem működnek a projektjeim, az emberek nem hinnének nekem. Azért hisznek, mert látják, valóban érdeklődöm, előítélet és prekonceptió nélkül. [...] Kezdetben mindig úgy gondolok az egészre, mint nagy, kaotikus látványosságra, aztán minden megtett lépés tisztít és egyszerűsít rajta, a végén pedig már-már klasszicista hűvösség uralkodik. Mindig sokáig és aprólékosan kutatok, és sokakkal beszélek az adott helyen. De nem azért, hogy találjak valami dokumentumot, amelyet aztán reprodukálhatok vagy elidegeníthetek. Nem. Inkább, hogy kialakuljon egy érzés, az igazolása annak, hogy teljesen szabadon asszociálhatok. Úgyhogy nekem igen hosszú ideig tart megírni egy darabot, és igen fárasztó is, mivel a tényektől, az elbeszélésektől való átmenet zajlik közben valami reális szituációhoz, amely önmagáért beszél. S miközben [Frank] Castorf ezt úgy vinné színre, hogy közben folyamatosan érezzük, asszociációról van szó, én éppen ezzel számolok le. Engem ez nem izgat: én a kimértséget, a hűvösséget szeretem, a traumatizált, fagyos pillantást. Posztmodern vagyok posztmodern gesztus nélkül. [...]

Kissé patetikusán úgy fogalmaznék, hogy a döntés [...] két alapvető emberi problémáról szól, amelyek minden mást lényegtelené tesznek. Az egyik, hogy egyedül kell meghalunk, hogy szubjektumként örökre eltűnünk. Michel Houellebecq úgy fogalmaz: mind egyedül vagyunk, halálra ítélve. A másik probléma, ennek a kellemetlen helyzetnek a következménye, hogy amíg élünk, valótlanágban [Unwahrheit] létezünk. Elvégre nem jár viszonzás e magányos halálért, nincs semmi, amiért e rettenetes vég megérné. Az egyetlen, ami marad: a „mégis”. A felismerés és az igazság pillanatnyi eufóriája, amely után elmondhatjuk: megtettem, megpróbáltam. Megszerettem ezeket az embereket, e dologban világosságra leltem. S még ha kérdéses is az eredmény, de megérte. Ezt értem realizmus alatt: szemtől szembe kerülni az

élet egzisztenciális valóságával. Azt mondani a halálnak: erős vagyok, akárcsak te, és itt állok előtted.

A szimulakrum valósága (2011)

Egyáltalán nem érdekelnek a privát események, kizárólag azok, amelyek történelmivé lettek. Ceaușescuék kivégzése a televízió történetének kardinális eseménye. Az idős házaspár képe, egy kis asztalnál a tárgyalóteremben, aztán a holttestük képe a fal előtt, ahol agyonlőtték őket, valósággal ikonként égtek bele a kollektív tudatalattiba. Ennek nem sok köze van a konkrét jelentésükhöz – a romániai forradalom nem volt komoly hatással a világtörténelemre (akkor már zajlott a „fordulat”), és Ceaușescuék tárgyalása nem volt a klasszikus értelemben drámai. De van valami ezekben a képekben, amelyek attól a pillanattól fogva, hogy megpillantottam őket a tévében, azt éreztették velem, hogy itt a történelem zajlik, és ami ennél fontosabb: hogy egyáltalán van történelem! [...] Az embert egyénként „magában foglalják” ezek a teljességgel objektív események – mint a Holdra szállás, az ikertornyok összeomlása, Kennedy halála –, amelyeknek nincs kapcsolata az élettörténetével. S az embert „magában foglalja” a történelem e két diktátor által, a sorsuk által is egy idegen ország kopár, vidéki tárgyalótermében. Igen, az embert magában foglalja valami teljességgel absztrakt, amelyben testileg történelmi szubjektumként ismeri fel önmagát. Ezen érzelmi előfeltevések vagy minőségek mellett, amelyek érdekessé tesznek egy eseményt munkánk számára, persze léteznek tisztán tényező dolgok is: az eseménynek jól dokumentálnak kell lennie, különben nem lehetséges az újbóli színpadi megjelenítése. Bár ennek szintje – a pontosság, a részlethűség szintje – nem annyira a tudományosságé, mint inkább a lehetséges intenzitásé. Nem az igazságról van itt szó technikai értelemben, hanem az igazságról, a kierkegaard-i értelemben vett ismétlésről. Egy helyzet, egy

érzelmi állapot újjáteremtéséről, nem konkrét jelentésösszefüggésről. Így lehet, hogy egyetlen tanúvallomás, egyetlen elmosódott felvétel többet tud segíteni egy nagy történelmi esemény újrajátszásában, mint dokumentumok egész tekintélyes archívuma. [...]

Egész munkám kiindulópontja a televízió okozta izgatottság volt: azé a tizenkétéves fiúé, aki az 1980-as évek végén, karácsonykor a televízió előtt ült. E már-már mitológiai tapasztalat indította be aztán 18 évvel később a színház varázsmasínját. Amikor az első expozémat írtam a *Ceauşescuról*, csak az érdekelt, hogy megvalósuljon e tapasztalat lehető legpontosabb felidézése. Olyan meggyőzően, lenyűgözően valóságosan akartam újjáteremteni ezt a televíziós tárgyalást, ezt a mediatizált eseményt, ahogy gyermeki értelmem először megragadta. Ám amint elkezdődik a kutatás – egy esemény ismétlésének gyakorlati folyamata –, interferencia keletkezik a két terület között: a valós esemény (a nyom) és annak mediális képe, illetve a hozzá kapcsolódó izgatottság (az aura) között. Az interferenciát egyrészt a videók technikai vizsgálatán, tanúvallomásokon, helyszíni látogatásokon és logikus következtetéseken keresztül formálódó „történelmi igazság”, másrészt aközött értem, amit Robbe-Grillet *Az ismétlés* című regényében „objektív igazságnak” nevez. Tehát egy tizenkétéves tapasztalatának igazságáról van szó, végső soron pedig egy egész nemzedékéről, amely a politikai fordulatot a televízió keresztül követte, miközben gyerekből felnőtt lett. Ami tehát *A Ceauşescu-házaspár utolsó napjaira* való felkészülés legelején áll, és ami ugyanakkor a célját is jelenti: az az aura, és nem az esemény pontos megismétlése. [...]

Romániában, aztán Berlinben és Svájcban is történt valami különös *A Ceauşescu-házaspár utolsó napjaival*: nem tapsolta meg a közönség – Bukarestben egyáltalán nem, Nyugat-Európában pedig csak nagysokára, kéthárom percnyi csöndet követően. Ez nyilván egyrészt az előadás témájának és felépítésének tudható be, másrészt a reenactment

performatív státuszának: annak a formának, amely a nézőt egy teljességgel hiteles helyzet intim szemtanújává teszi. Röviden, hogy amit lát, az a szó legegyszerűbb értelmében igaz és tényleg úgy történt. A távolságtartás minden lehetőségét lebontja az előadás színtiszta valósága, és amikor vége, a nézőnek újra meg kell találnia a helyét, eszébe kell jusson, hogy ilyenkor mit is szokott csinálni – tapsolni. E tapsban pedig alapjában véve ott rejlik a bűnösség érzése. Elvégre, hogy tapsolhat meg valaki egy gyilkosságot, még ha az megérdemelt is? Az igazat megvallva, rendezés közben nem voltam tudatában e két körülménynek – hogy úgymond rákényszerítjük a nézőket arra, hogy állást foglaljanak olyasvalamiben, ami túl ellentmondásos ahhoz, hogy pozícionálni tudják magukat vele kapcsolatban. A román közönség érzékenyen reagált arra a tisztességtelen ajánlatra, amelyet *A Ceauşescu-házaspár utolsó napjai* tettek, és a nyomasztó csönd a végén, a nézők zavara és visszautasítása számos kritikát váltott ki. Ez a túlzott, már-már bűnös tanúság aztán Nyugaton olyan kellemtelenné vált egyesek számára, hogy végül úgy döntöttünk, „segítünk”. Egy percnyi sötétet követően Berlinben és Svájcban bejatszottuk egy népdal klasszikus interpretációját, amely (mint oly sok népdal) egyszerű és megható muzsikával bírt. S mintha ablak nyílt volna *A Ceauşescu-házaspár* történelmi pesszimizmusának sötét egén, mintha átvitt értelemben jó véggel zárult volna e színházi este, mintha csak egy régi történet került volna elmesélésre, s most már minden rendben. Sajnos nem igazán sikerült megőriznünk ennek az estének a hihetetlenül erős és brutális hatását a felvételen – de hát ez sose sikerül. [...]

A fasiszta hatasesztétika (és annak minden folyománya) óta a német művészetben tiltott gyümölcsnek számított a kritikátlan beleélés és belefeledkezés – joggal. Szociálpszichológiai alapállásomnál fogva, akárcsak minden más tisztán gondolkodó ember, én is

a leleplezés mellett vagyok, és a beleélés ellen. [...]

Meg kell tapasztalnia a nézőnek, hogy mit jelent elkövetőnek lenni. Köze kell, hogy legyen a cselekményhez, az Althusseri értelemben, fel kell tennie magának a kérdést, hogy vajon miért nem cselekedett másképp (vagy sehogy), és ennek az önfaggatásnak fájdalmasnak, kízóónak kell lenni. A képlet tehát úgy szól: belefeledkezés nélkül nincs leleplezés. [...]

Azt hiszem, minden művésznak, sőt teoretikusnak és politikusnak is az lebeg a szem előtt, hogy olyan befogadói helyzetet teremtsen, amelyben a szóban forgó dolgok annyira intenzív megélésre kerülhetnek, hogy a passzív szemlélés és aktív megértés határai leomlanak, és a néző tettestársnak érzi magát olyasvalamiben, amiben tevőlegesen nem is vett részt. [...] Gyerekkoromban láttam egy képeslap méretű fotót a *Neue Zürcher Zeitung* egyik számában, amelyet kivágtam, majd újra és újra megnéztem. Az 1930-as évek végén készítették, miután a japánok megszállták Kínát, és egy krátert vagy sírt ábrázolt, amelynek a szélénél megbilincselte, furcsán nyugodt kínai katonák álltak. Néhány a földön feküdt, a hullahegy előtt meg egy japán katonát lehetett látni bajonettel, támadóállásban. A képaláírás így szólt: „Japán katonák új bajonettet próbálnak ki”. Kényszerítő erővel hatott rám ez a tapasztalat: újra és újra bele kellett néznie a várakozó kínai katonák és a bajonettes alak arcába, szemébe. Egyfajta gyönyört éreztem, de retteneteset és tisztát. Amikor elővettem a képet, mindig az volt az érzésem, hogy fontos tapasztalatot hordoz ez a gyönyör, és megértek valamit a halálról (s persze a gyilkolásról, amely sokkal jobban érdekelt). Pontosan emlékszem, hogy minden alkalommal azt gondoltam: most megértem. Szemem elé tartottam és rákoncentráltam, mintha afféle kép lenne, amelyet pár másodpercig nézhetek csupán, aztán a lehető legtöbb dolgot fel kell sorolnom róla az orvosnak. Ezzel azt akarom mondani, hogy roppant hideg, anali-

tikus, ugyanakkor gyönyörrel, félelemmel és győzelemmel teli, sőt szadisztikus cselekedet volt, amikor az a gyerek, aki egykor voltam, ezeket a rég halott kínai és japán katonákat bámulta. Csak egy kép volt, de meg kellett értenem. S persze nem értettem. Nem volt megoldás, pedig azt éreztem, ott van az orrom előtt. Ugyan a kép elveszett, de a lelki szemeimmel még most is látom, negyedszázaddal később. [...]

Az ilyen szcénákkal, ilyen képekkel kapcsolatban az az érdekes, hogy nem értjük meg őket csöndben ülve, érzelmi elragadtatásban. Ami itt működésbe lép, az végül is a híres pszichoanalitikus „je sais bien, mais quand même...”, „tudom, de mégis...”. A megértés alapvető jellegzetessége tehát az, hogy „minden csak kép és színjáték, én pedig csak szemlélő vagyok, de mégis...”. [...]

Ez a „mégis” a (lacani értelemben vett) valósággal kapcsolatos megmásíthatatlanság, a *So-Sein*: hogy ezek a játékosok, ezek a japán és kínai katonák, ezek az 1930-as évekbeli emberek immár nem támaszthatók fel, hogy valaki szenved és belepusztul, hogy valaki egy bizonyos hévvel szűr, egy bizonyos erő kifejtéssel, egy bizonyos zavart tapasztal, hogy vannak olyan „pozíciók” a játékban, amelyek valóságok, amelyek kívül esnek az általános szimbolikus közmegegyezésen. És a jól – mondjuk úgy – funkcionáló műalkotások esetében, mint amilyen az a kép is volt, az embert megfertőzi ez a valóság. Nem csupán zaklatják, analizálják, taszítják vagy hisztérikussá teszik, beszennyezik vagy megtisztítják az ilyen képek, hanem gyógyíthatatlanul összezavarják és szétzilálják. Hallja a hívást, de nem érti, pedig átkozottul hangos. [...]

Úgy vélem, a reenactment ugyanígy működik: nyílt közmegegyezésben, hogy minden csak játék, kép, reprodukció, ismétlés, amely beemeli magát a valóságot, azaz színpadra cibálja a két régi történelemfilozófiai ellenfelet, az objektív értelmet és a szubjektív szenvedést, azt, hogy „tudjuk, ez csak egy kép”, meg hogy „a valóságban is így történt”.

[...] Hadd futtassam ki ezt egy általános megfigyelésre: több mint fél évszázadnyi, lankadatlan reprezentációkritika van mögöttünk, amely abból indult ki, hogy valamiképpen megmutatható a valós, meg a történelem, a totalitarizmus, a szubjektum, a nem, a halál bizonyosságának őrzői, hogy végül az anyagtanulmányok és valami diskurzus demokratikus kollázsának örömteli játékába olvad minden. Hogy ideig-óráig még a holtak is valahol eltárolhatók, s ha kell, a színpadon életre kelthetők, miközben az élők idézeteket hajigálnak egymásnak, mint holmi kiskutyáknak. Ezzel szemben mára, úgy vélem, komolyabbá váltunk, vagy ha úgy tetszik, „realistábbá”. Nem tudom, mi az oka, de így van. [...]

A „szimulakrum” fogalma kétféleképpen érthető. Az egyiket még Barthes tette vita tárgyává az 1960-as évek elején, a másikat Baudrillard tette népszerűvé harminc évvel később. Barthes számára a szimulakrumok előállításának a teoretikus gyakorlat lényegét, kvázi rendezőelvét jelentette. A teoretikus (művi) hasonmást állít elő, hogy valami összetevőinek (például egy reklámfotó különböző képi elemeinek vagy Flaubert egyik mondata szintaktikai elemeinek) szétszedése és összerakása közben megértse azok funkcionalitását. Mint tudjuk, Barthes később elkezdett azon részek iránt érdeklődni, amelyek nem „működnek”, amelyek „feleslegek”, és ezért, mint írta, „semmi másra nem utalnak, mint a valóságra”. Barthes szimulakrum-felfogása a reprezentációs megkettőzés paradox vagy lehetetlen munkájával szembeállítja, a reenactment itt- és ottlétének feloldhatatlan kettősségével, egy kép megkerülhetetlen valóságtartalmával, a valós állandó „bőségével”. Baudrillard ezzel szemben megszakítja e kapcsolatot – akár csak az iraki háború képi „dokumentumainak” vizsgálatakor –, és a szimulakrum teljesen más felfogáshoz jut el. Baudrillard szimulakruma független, művi jel-világ referenciák nélkül, test nélkül és mindenekelőtt történelem nélkül. Baudrillard számára az iraki háború, amelyet

csak képekből ismerünk, nem „történt meg”, és ha lett volna alkalmam Ceaușescuékról megkérdezni, kétségkívül kitarított volna amellett, hogy a romániai forradalom is pusztán „tele-forradalom” volt. Egyébként, bár szőrszálhasogatónak tűnhet, találónak érzem a szimulakrum fogalmát a reenactmenttel kapcsolatban, de csak annak régimódi, azaz Barthes-féle értelmében. Elvégre a reenactment nem produktum, inkább praktika: annak kísérlete, hogy olyan művészi gyakorlatot találjunk, amely kiteszi magát a valóságábrázolás lehetetlenségének, s mégis a legeredettebb művészi tettet ismétli meg és viszi színre: olyasvalami ábrázolását, ami megtörtént.

Mi a globális realizmus? (2015)

A Párizsban, Pierre Bourdieu-nél folytatott tanulmányaimmal és riporter tevékenységemmel egy időben jóformán valóságmániás lettem. Ott akartam lenni, ahol saját szememmel látom a dolgokat, face-to-face írhatom le őket, harcba szállhatok velük. Ezért kezdtem utazni, Afrikába, Dél-Amerikába, Oroszországba, és azon dolgozni, amit globális realizmusnak hívok: az egész világon átívelő tőkének, a rémálmainak és reményeinek, az alvilágának és ellenkultúrájának a leírásán. [...]

A realizmus mint esztétikai módszer lényegében hiányállapot: annak elfogadása, hogy az ember nem tudja, hogyan működik, mégis muszáj újra próbálkoznia vele. Amikor elkezdődnek a próbák, halvány fogalmam sincs, mi fog majd történni. Realista megközelítés, realista téma, mint olyan, nem létezik. Nem lehet rá felkészülni, ezért hangsúlyozom mindig, hogy nincs dokumentarista színház és dokumentumfilm sincs. Realistán dolgozni egyszerűen annyit tesz, hogy előcsalogatod a valóságot a dokumentum árnyékából, hogy az úgymond aktuálisat kivonszolod az igazság és a jelenlét fényére. [...] Talán a tudatosan vállalt kockázat és a bukás sajnálatos módon bennem lakozó kispolgári féltelme köti össze és teszi számomra valósá-

gossá a munkáimat. A szociológusként, aktivistaként, íróként, film- és színházcsinálóként az elmúlt húsz évben végzett munkám, az igazat megvallva, becsődölt dolgok története. Be kell látnom, hogy politikai aktivistaként Svájcban, ahogy Chiapas államban és Oroszországban is kudarcot vallottam. Elvégre a külföldiek nem kaptak választójogot és a bevándorlási törvények is csak szigorodnak szerte Európában. Oroszországba nem léphetek be többé. Még mindig van jó pár nyakamba akasztott per, amelyeknek felét bizonyára elveszítem. A kongói ítélőszék után pedig két szakértőnket elrabolták, mert végesek a lehetőségeink embereink tartós megvédésében is.³ [...]

[A realizmus tehát azt jelenti], hogy olyan szituációt kreálunk, amely nem kontrollálható. A realizmus mindig mesterséges: bíróság a dzsungelben, népirtásra buzdító rádióstúdió a színpadon, egy párt, amely választójogot követel a külföldieknek, színészek, akik az apjuk inkontinenciájáról mesélnek – ez mind valami művi. A realizmus nem azt jelenti, hogy valami valós kerül reprezentálásra, hanem hogy maga a reprezentáció valóságos. Hogy olyan szituáció teremtődik, amely a benne résztvevők számára a valós minden következményével bír, és amely morálisan, politikailag, egzisztenciálisan nyitott. [...] A *Kongói ítélőszéket* nem játéknak szántuk, hanem minden tekintetben gyakorlati

³ Utalás Rau 2015-ben, Kongóban és Berlinben rögzített színházi és filmes projektjére, amely az akkor közel húsz éve zajló kongói polgárháború okait és hátterét kutatta egy színpadon megrendezett bírósági tárgyalás keretében, az érintettek széles körének (kormányparti és ellenzéki politikusoknak, mérsárlások elkövetőinek és áldozatainak, a Világbank, az ENSZ, más nemzetközi, illetve civil szervezetek képviselőinek, közgazdászoknak, filozófusoknak stb.) a bevonásával. Az ebből készített százperces filmet 2017-ben mutatták be *Das Kongo Tribunal* címmel. (A fordító megjegyzése.)

útmutatásnak: nyílt támadás volt a hatalom helyi birtokosai és nemzetközi segítői ellen. Ez az ítélőszék a kormány és a hadsereg legmagasabb rangú tisztviselőinek jelenlétében zajlott, az események kellős közepén. Éppen olyan ítélőszék volt, amely, remélem, tíz, ötven vagy száz év múlva összeül majd ugyanott, hogy igazságot szolgáltatson a konfliktus hatmillió áldozatának. Az örültség és a valós kockázat felől tekintve a *Kongói ítélőszék* olyan, mintha az Iszlám Állam vezetőit Észak-Irakban arra kényszerítenénk, hogy a saría értelméről vagy értelmetlenségéről vitázzanak, méghozzá most, nem tíz-tizenöt év múlva, amikor már vereséget szenvedtek. A valóságnak ez a kényszerítő, fojtogató volta, amely kiveti magából az imagináriust, az utópikust, az eljövendőt: számomra ez a realista művészet. Mert annak számára, aki mer álmodni, nincs lehetetlen. Az ördög mindig hagy lyukat, ahová a művész bebújhat, csak meg kell találni. [...]

Azt hiszem, roppant ismeretelméleti aránytalanság közepette létezőnk: művészeti körökben még mindig a forma problémáin, sok-sok részletkérdésen vitatkozunk, miközben a globalizáció régen tény és való. A mai művészek számára már nem pusztán egyéni érzékenység kérdése, hacsak nem a tekintetben, hogy bolygónk objektív rettenete ott visszhangzik a lelkünkben. Egyszerűen: az emberiségről van szó. Minden egyes nap a jövő történik, az éghajlati katasztrófa maga a valóság. A mostani migrációs folyamatok is csak nagyobb átrendeződések előjelei. E kontextusban az egész pro-kontra hisztéria akörül, hogy Giessenből vagy az Ernst Busch-ról érkező diákokat,⁴ fogyatékkal élőköt vagy szíriai menekülteket léptessünk-e színpadra,

⁴ Utalás a giesseni Justus-Liebig-Universität Angewandte Theaterwissenschaft (alkalmazott színháztudomány) szakának, illetve a berlini Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch (Ernst Busch Színházművészeti Főiskola) színész szakának végzettjeire. (A fordító megjegyzése.)

merő időpocsékolás. Olyan, mintha meteor robogna a föld felé, az értelmiség meg azon vitatkozna, közölhető-e róla fénykép az újságokban. Néhány nappal ezelőtt egy fekete színész mesélte egy brüsszeli válogatáson, mennyire abszurdnak találta, amikor egy Kongó-projektben vett részt Németországban. A próba elején a német rendezőteam egy asztalt tett a színpadra, beöltözött nyúlnak és kiadta a jelszót: „lecture performance”. A próba szünetében az afrikai színész eltávolította az asztalt, de a rendezőteam visszatette és megrótta – mivel fel-alá akart mászkálni a színen, meg karaktert formálni – hogy konzervatív a színházfelfogása. Ehhez tudnám hasonlítani a németországi realizmusvitát is: az egyik elteszi az asztalt, a másik visszateszi, s közben retró-buzinak meg a neoliberalizmus agyhalott rabszolgájának bélyegzik egymást. [...]

Az EU és korrupt partnerei Afrikában, a Közel-Keleten, Kínában és az egykori Szovjetunió országaiban teljességgel embertelen globális gazdasági stratégiát folytatnak, amely sok millió áldozatot követel. Minden másodpercben meghal egy gyerek valahol ezen a bolygón a globális gazdaságpolitika egyenes következményeként. Egész régiók destabilizációja és a sok milliányi menekült mind-mind feltétele a mi gazdagságunknak, nem a mellékhatása. [...]

A globális kapitalizmus egyhangú tragédiája, hogy a rabszolgák nem szabadítják fel magukat, hanem az urakkal együtt akarnak uralkodni testvéreik fölött. Az elnyomottak álma ugyanaz, mint az elnyomóké, és az sajnálatos módon a luxushalál álma. [...] A szocializmus halott, az éghajlati katasztrófa elkerülhetetlen, az emberiség története a végéhez közeledik. S nincs az a művészet vagy elmélet, amely megközelítené e fejlemények szintjét. [...]

A realista művészet fő feladata: egy öntudatlan tett tudatossá, ezáltal morálisan és politikailag megkérdőjelezhetővé tétele. A realista művész elfogadhatatlan javaslatokkal él. Képeket mutat, amelyek elének tárják,

amit nem akarunk látni, vagy túl szépek ahhoz, hogy elviseljük őket. Számomra a realista művészet teremtésének egyetlen módja: ténylegesen beavatkozni a világ, a történelem folyásába. Bármely pozíció szánalmas kétértelműsége ellenére.

Mi a cinikus humanizmus? (2016)

Szeretnék emlékeztetni a fenomenologikus szociológia alapelvére, amelyet tanárom, Bourdieu képviselt: nincs természetes kulturális cselekvés, csak olyan, amely normalizálódott annyira, hogy természetesnek tűnik. Nincs gonosz reálpolitika az olyan realisták számára, mint Helmut Schmidt, ahogy nincs jó sem a fantaszták számára, csak kollektív emberi cselekvések eredményei vannak. A jó és a gonosz, teljesen banális módon, a gyakorlat ugyanazon szintjén létezik. Az olyan projektek, mint a *Kongói ítélőszék* azt a célt szolgálják, hogy színházi térben kollektíve emlékeztessenek arra, hogy a kapitalizmus nem természeti erő. Hogy az ellenállás lehetséges, s hogy ugyan vasmarokkal szorítja a jelent a jövő, korántsem legyőzhetetlen.

A *Kongói ítélőszék* nem pusztán véleményeket ütköztetett, Bukavuban legalábbis nem, hanem olyan bírósági tárgyalásnak adott helyet, ahol az eljövendő perekben ténylegesen érintettek kerültek szembe egymással (az áldozatoktól a vizsgálóbiztosokon át a miniszterekig) valós időben, valós szabályok szerint. Hihetetlen, ami Bukavuban történt, s a maga módján elképzelhetetlen: mintha tárgyalást rendeztünk volna a második világháború közepén, amelyen a német nép nemzetközi bíróság előtt számoltatja el a maga bűnöző elitjét. [...] Elképesztő volt látni a bányavállalatok, katonatisztek, politikusok szembesülését e bírósági tárgyalás valóságával: mintha elnyelte volna őket egy álom, miközben nagyon is ébren voltak. S végre nem a jelen álmodott a jövőről, hanem fordítva. Egy röpke pillanatra – mindössze három napra – a jövőt túsul ejtette a jelen, a hatalmasokat pedig a nincstelenség. [...]

A felvilágosodás hozta egyetemességet felváltotta az, amit cinikus humanizmusnak nevezek. Másképpen fogalmazva: az egyetemesség immár nem globálisan kerül elgondolásra, inkább valami arisztokratikus lelki-erőt takar, Európa kvázi morális belpolitikáját. Vegyük csak az EU mostani belpolitikai helyzetét, mondjuk Németországban, amelyet a liberális mainstream és a konzervatív tömegek vitái jellemeznek. Egyetemes nézőpontból ez a jóléti államok polgárainak kakasviadala, akik egyforma hasznot húznak az afrikai vagy közel-keleti államok struktúráinak elpusztításából – csak míg az egyiknek rossz érzései vannak emiatt, a másiknak nincsenek. A felénk zajló populista csatározások egy kongóin épp annyit segítenek, mint a negyvenes években a Wehrmacht és az SS vitái a morálisan helyes megszállási politikáról. [...] Nem szabad elfelejteni, hogy gondolkodásunk finomodása Európán belül mit sem változtat gazdasági imperializmusunk véres valóságán. Földrészünk igazsága túlmutat a Mediterráneumon, túl a Fekete-tengeren, Törökországon és a részvétnek azon a Földközi-tengeri politikáján, amellyel jelenleg kivásároljuk magunkat a világ nyomorából. Sajnálatos módon hirtelen nyilvánvalóvá vált, hogy a kétezres évek elejének multikulturalizmusa csak a jelenlegi neohumanizmus előfutáraként szolgált: megtanultunk úgy gondolni a Másikra, mint önmagunk részére, mindaddig, amíg velünk van. S nagyon úgy tűnik, hogy az úgynevezett posztkolonializmus, amely nem tolerálja a szellemi beavatkozás semmilyen formáját afrikai vagy ázsiai konfliktusokba, nem más, mint Európa érzéketlensége, a lecsendesítés politikája a birodalom belseje felé. [...]

Az úgynevezett humanizmus mögött rejlő szomorú igazság az, hogy a kivételes helyzetben lévők öngazolásul szolgáló ideológia. [...] A EU a tolerancia és a béke befelé képviselt ideológiájával, a részvét és a vendégszeretet klasszikusan filantróp, felszínes álcájával, kifelé brutálisabb, mint valaha. A 19. századi koloniális rasszizmus látszólag

dekonstruálásra került, valójában azonban a rasszizmusnak egy önazonosságon túli formájában került korszerűsítésre, amely pontosan ugyanazt a szerepet tölti be, csak kellően homályos és önkritikus marad ahhoz, hogy ne keltsen rossz közérzetet az uralkodó fajon belül. A 21. századi Európa projektje nem a régi stílusban fogant, az identitást érintő projekt, hanem látszólag adott, topografikus funkcióval bír a javak és jogok egyenlőtlen elosztása érdekében: nem biológiai, hanem a születés véletlenszerűségén alapuló rasszizmus, amelyet jól leplez a tolerancia, az integráció meg az ehhez hasonló. [...]

Hogyan tehető az egyedi egyetemesség? Hogyan egyeztethető össze az autentikusság és az absztrakció, a posztmodernség esztétikai és a modernség politikai érzékenysége? Ez minden munkám alapkérdése, és minden bizonnyal az újratöltött realizmusé is. Hogyan tarthatunk ki a 20. század csalódásai után az emberiség nagy, közös elbeszélése, az evilági teodicea mellett? Csak akkor válnunk realistává, akkor emelkedünk a tőke és a tudatosság globális áramlatainak szintjére, ha az olyan egyedi, látszólag teljességgel lokális konfliktusokat, mint a sajátjaink, az emberiségért folytatott küzdelemként fogjuk fel. És pontosan ezért kell a gondolkodásunkban kifejlesztenünk egyfajta pragmatikus provincializmust, egyfajta posztmodernséget kicsiben, az absztrakció fényében. Persze, mondjuk a *Kongói ítélszék* logikája szerint Kelet-Kongó nem ezt mutatja, inkább a globalizáció gazdaságpolitikáját felfedő, szimbolikus, végeredményben felcserélhető helynek tűnik. Elvégre ugyanaz történik mindenhol, ahol az állam vagy a civil társadalom túl gyenge (vagy túl gyengévé lett téve) ahhoz, hogy szembeálljon a nemzetközi multikkal és saját korrupst vezetőivel. Ugyanakkor a *Kongói ítélszékben* túltengő fatalizmus – rettenetre rettenet jön, a bűnösök hálója pedig átláthatatlan – természetesen csak az igazság egyik oldala. Amint egyes dél-amerikai országok, illetve történelmileg egyedülálló módon Kína példája is mutatja, ki lehet törni

a bukott államok köréből, meg lehet szabadulni a koloniális hatalmaktól, a Világbanktól stb. Ám sajnos ennek az ellenkezője is igaz: a globalitás szintje csak egyik része annak a lefelé irányuló dialektikának, amely Kelet-Kongóban katasztrofális következményekkel járt.

A projektjeimben nincs mintha (2017)

Úgy vélem, színházi és filmes munkáim nem kínálnak egyebet, mint folyamatos affirmációt: az ábrázolás, az igazság, az igazságosság, a szépség affirmációját. Mi más lehetne a realizmus a posztmodern után, ha nem kísérelt a modernitás nagyszerű, naiv, erőteljes és végül zátonyra futott „igen!”-jének megismétlésére? [...] [Ami alatt azt értem, hogy] összeolvad az ábrázolás naturalizmusa, az esztétikai program totális szubjektivitása és az egyetemes. Az affirmáció olyan művészeti eljárás, amelyet Alain Badiou találóan „proletár arisztokratizmusnak” nevez, és szembeállít az úgynevezett alázatossággal és az autentikusság kultuszával. Az affirmáció módszere a szubjektívben mutatja fel a közös emberi projektet, a szubjektív fölöslegének legkisebb jele nélkül. Számomra minden színész, mindenki, akivel interjút készíték, akivel együtt dolgozom, legyen az első vagy az utolsó, magának az embernek a példájával szolgál. Ha tehát egy mondatban akarom összefoglalni az affirmáció módszerét, az így szól: az egyedit a példaértékűbe átemelni anélkül, hogy lemondanánk az egyedi legkisebb részleteiről. [...]

Ami az embert az anyag fölé emeli, az egyedül és kizárólag a történetisége, a másokkal való közössége. Az *Európa-trilógia* (*A polgárháborúk*, *A sötétség kora* és a *Birodalom*) diakron (azaz fatális) és szinkron (azaz elkötelezett) voltában is színre viszi ezt a közösséget. Az ember a történelem bábja, amelyet nem választott, és amelyről csupán tudósíthat, mint valami betegség lefolyásáról. Ugyanakkor ágense is a helyzetnek, amelyet elbeszél, s ez az elbeszélés másokkal és

másoknak történik. Nem látnám értelmét annak, hogy a színpadot e magántörténetek céljára használjam, ha nem egy egyszerű allegória helyszíneként volna rá szükség: a sors átalakulásához az elbeszélésben. Az *Európa-trilógiához* képest korai darabjaimban voltak amolyan beismerések és kerülőutak. Itt azonban már nincs semmi kerülőút: ez a három előadás kétségkívül a valaha készített legközvetlenebb munkám, ahol az Én és a történelem egy végtelenül egyszerű cselekvésben olvad össze, amelyben az úgynevezett Én elbeszéli önmagát annak fényében, ami vele történt. [...]

A projektjeimben tett kerülőutakat kívülről nehéz megérteni. Gyakran éveken át folytatunk kutatásokat egy projekthez, hogy végül aztán valami egészen másról szóljon. A *Moszkvai perek* például Sztálin 1937-es, második nagy moszkvai, Buharin ellen irányuló koncepció peréről szólt volna, két év elteltével azonban élő bírósági eljárás lett belőle, kétezres évek eleji ügyek (a Putyin-korszak ügyeinek) újratárgyalásával. A *Hate Radio*-hoz pedig hónapokon át kutattam Ruandában, hogy végül egy olyan rádióadó ötletével álljak elő, amelynek vajmi kevés köze van a tényleges RTLH-hez 1994-ből, sokkal inkább egy nyugati kalózádióhoz. A *polgárháborúk* munkálatait azzal kezdtük, hogy fiatal belga dzsihádistákat és családjaikat tanulmányoztunk: a fiúk radikalizálódását, eltűnését és halálát, az apák örületét, erőszakosságát, a hit és elköteleződés kérdését. Végül meg is mutattuk, mire jutottunk, de nem közvetlen dokumentumszerűségében, hanem mint egyfajta erőteret, egyfajta sorvezetőt a színészek életrajzának politikai olvashatóságához. Így az, ami a legszemélyesebb, metaforaként, a fenséges allegóriájaként jelent meg: a kispolgár mint isten harcosa, a külvárosi fiatalember az abszolútum nyomában... [...]

Minden színházi munka lényege, legalábbis én így fogom fel, az értelem gazdagodása. A posztmodern megbonyolítja az eredeti formát: dekorálja, kritizálja. A létrehozott egyszerűség helyébe, amelyben nem hisznek

már, a pillanat autentikusságát állítják. A modernség azonban, amelyhez én kötődöm, a matematikai precizitást, a jelenlét konstrukcióját kutatja: a szinte mindent szétfeszítő gazdagodást, a végeredményt tekintve pedig a fúgaszerű szerkezet megejtő egyszerűségét, az autentikus kiváltását a tudatosan előállított érzelmi forma intelligenciája által. [...]

Az afirmáció aktusában a művész vállalja a felelősséget olyasvalamiért, amiért normális esetben emberként nem tudna és nem is akarna felelősséget vállalni: például a *Hate Radio* rasszista beszédmódjáért, Anders Behring Breivik, a jobboldali terrorista védőbeszédéért a *Breivik nyilatkozatában*, vagy *A polgárháborúk* végtelenül személyes vallomásaiért. A peres projektjeim, amelyek a felszínes szemlélő számára egyoldalú baloldali aktivizmus termékének tűnnek, szintén kétértelműek: a *Moszkvai perekben* a Pussy Riot és más művészek majdnem újra elítéltettek, a *Zürichi perekben* a jobboldali populista lap, a *Weltwoche* 6:1-re nyert, engem meg arról faggattak, hogy „ki is vállal akkor felelősséget ezért a szólásszabadságért?”. Röviden, olyan ellentmondásos helyzet áll elő, olyan teljességgel kontrollálhatatlan nyitottság, amelyet egyszer máshol hősieznek neveztem. [...]

A *Kongói ítélszék* előkészületei során találkoztunk Bukavu városon kívüli, erdős részén egy diákvezetővel, aki koronatanánk volt a tárgyalat három ügy egyikében (a mutarulei mérszálás ügyében). Jó néhány halálos fenyegetést kapott, többek között egyenesen a kormányzótól, és nem érezte magát biztonságban a városban. Találkozásunk után egyik munkatársam megkérdezte: „nem akarod elmondani neki, hogy nem igazi tárgyalás lesz?”. Mire én: „De hát nagyon is igazi tárgyalás lesz.” A kongói igazságszolgáltatás kontextusában igazibb tárgyalás egy igazinál. Másképpen fogalmazva: a projektjeimben nincs mintha, nincs tartózkodás. Az olyan klasszikusabb formák esetében, mint *A polgárháborúk* vagy *A sötétség kora*, nyilván nehezebb kialakítani ezt a tudatosságot: valami fonto-

sabbat, szükségszerűbbet, döntőbbet, végső soron valósabbat, mint az úgynevezett való életben. [...]

Az első hetekben a próbák végtelenül intimek és személyesek, ám egy ponton túl már csak a születendő előadás dramaturgiai vagy technikai kérdéseivel foglalkozom. Kezdetről fogva világossá teszem, hogy semmi sem ok nélkül való, a szimpátiám sem, és a színészek elkezdik segíteni egymást. Egyébként ezt is Peter Zadektől tanultam: hogy a rendező nem bölcs atya, nem utasításokat osztogat, hanem keretet teremt mások számára (szöveggönyvet, dramaturgiát, színpadképet), amelyben nekik kell vállalniuk a felelősséget. Szerintem nincs rosszabb, butább dolog annál, mint amikor egy rendező előjátszik a színészeinek, jóllehet néha magam is ezt teszem sietség okán. Az ideális rendező nem nyújt, csak technikai útmutatást, mint az a riporter, aki bekapcsolja a készülékét, aztán csak bólint néha. [...]

*Megőrülnék, ha egyedül maradnék
a gondolataimmal (2016)*

Szerzőként és rendezőként ingázom a diktatórikus pedantéria („márpedig ezt fogjuk tenni”) és annak alapvető megkérdőjelezése között, amit éppen csinállok. Mindig a még küszöbön álló, a már befejezett és az éppen aktuális a számomra leginkább megkérdőjelezhető. [...]

A rendező kérdése mindig az: hogyan biztosítsa a fegyelmet, a motivációt, a kreativitást, és milyen keretet adjon az előadásnak, milyen elbeszélést alakítson ki. Van ez a romantikus mítosz a kollektív munkáról. Ha azonban jobban megnézzük, látjuk, hogy még Otto Muehl is – átvitt értelemben persze, de – mindenkit terrorizált. Ha fenntartásokkal is, de el kell fogadni, hogy a terror elkerülhetetlen. Ugyanakkor érvényes Mao régi bölcsessége: a kollektíva igazol minket, nem mi a kollektívát. Megőrülnék, ha egyedül maradnék a gondolataimmal. Ezért dolgozom inkább olyan színészekkel, akik maguk is ér-

telmiségiek, művészek, szakemberei valami- nek. Tehát olyan emberekkel, akik a projekt keretei között többet tudnak nálam. Szá- momra a próba az átvitel egyik formája: át- adod megszállottságodat a színészeknek, a műszakiaknak, akik aztán másokat is meg- fertőznek ezen általuk hatványozódó meg- szállottsággal. Dialektikusan működik a do- log. [...]

Ingmar Bergman írja az önéletírásában, hogy kétféleképpen lehet rendezni. Vagy rögzít- esz mindent (a járásokat, a fényeket stb.) a próbák legelején, aztán elkezdés improvi- zálni, vagy pont fordítva: improvizálsz, ki- próbálsz mindent, aztán nem sokkal a premier előtt rögzítesz. Igen ám, de Bergman profi színészekről beszél, akik tanultak improvi- zálni, a fénnel, a térrel bánni, akiknek nem okoz gondot, ha a végső szövegváltozatot csak egy nappal a bemutató előtt kapják meg. Én együtt dolgoztam korunk legjobb színészei közül néhányval – Manfred Zapat- kával, Ursina Lardival, Johan Leysennel –, de dolgoztam gyerekekkel és civilekkel is, s az évek során kialakítottam egy munkamód- szert: az állandó túlterhelését. Azt kérem a fellépőktől, hogy önmaguként, ugyanakkor profiként is létezzenek a színpadon, és ves- sék be minden tudásukat, még azt is, amit nem tudnak (vagy nem akarnak). Személyes tapasztalataim szerint az igazán egzisztenci- ális képességek csak maximálisan ellenséges keretek között mutatkoznak meg. Röviden: dolgozom színészekkel és civilekkel, gyere- kekkel és felnőttekkel, egészségesekkel és fogyatékkal élőkkel. Azokat a színészeket, akik sokat mozognak és gesztikulálnak, leül- tetem egy székre és minimalizmus-kúrának vetem alá – ők meg hirtelen felfedezik a visz- sza-visszatérő gondolatok kimerítő vadsá- gát, amelyeknek mi, laikusok oly reményte- lenül ki vagyunk szolgáltatva. A színpadra először lépő gyerekektől összetett monoló- gokat, érzelmeket, csókot kérek – csupa olyan dolgot, amely lehetetlennek tűnik vagy ké- nyelmetlen egy gyerek számára. A baloldali értelmiségieket, akik a maguk akadémiai kö-

reiben egy szép új világot fedeztek fel, ráve- szem, hogy nyílt színen nézzenek farkas- szemet politikai ellenfeleikkel. Küzdenek, ki- bűvőt keresnek, megmakacsolják magukat, depresszióba esnek, de én nem támogatom, amíg nem vállalják a fellépést. Aztán elkez- dődik a színrevitel: a megtagadás és a kitar- tás folyamatának, e ragyogó bukásnak az egyidejű elleplezése és tematizálása. [...]

A sötétség kora egyik párizsi vendéjjáté- kának alkalmával hosszú beszélgetést foly- tattam pár francia értelmiséggel az allegori- kus költészetéről, amely tudvalevőleg teljesen eltűnt Nyugat-Európából. Nagy rajongója vagyok Baudelaire-nek, a nagy allegoristá- nak és a modernitás első költőjének, aki re- torikába, stílusba, tartásba fojtotta a roman- tika kispolgári érzelmi káosztát – egyfajta eg- zisztenciális önuralomba, a kényeskedés és izzadtság világának meghaladásába, ahogy az az elmúlt ötven év performansz-művésze- téből is ismerős lehet. A művész leír egy ut- cát, egy hullát, egy fogalmat, s anélkül, hogy egyetlen szóval is említést tenne róla, magá- ról beszél, ami persze fordítva is igaz. Szá- momra ezt jelenti a színház: amikor az em- ber olyan mesterséges kontextusban találja magát, amely annyira idegen, amennyire csak lehet. [...]

*Milyen volt, amikor az első proletár
megjelent a színpadon? (2017)*

Az IIPM⁵ legelső kiáltványában – amelynek a *A Ceaușescu-házaspár utolsó napjai* egyfajta illusztrációjaként szolgált, ezért a mottója nyitotta az előadás-projektről készült köny- vet is –, szerepelt egy Kierkegaard-idézet: „Az ismétlés és az emlékezés ugyanaz a mozgás,

⁵ Az International Institute of Political Murder (A Politikai Gyilkosság Nemzetközi Intézete) Milo Rau 2007-ben alapított, svájci és német- országi székhelyű produkciós cége, amely színházi és filmes projektjeinek létrehozását és forgalmazását segíti. (A fordító megjegy- zése.)

csak ellenkező irányban, mert amire emlékezünk, az volt, vagyis visszafelé megismétlődik; a tulajdonképpeni ismétlés ezzel szemben előre emlékezik.”⁶ Számomra központi jelentőségű az esemény fogalmának kierkegaard-i, azaz ismétlésként való elgondolása. Egyrészt, mint egy elfelejtett (traumatikus, elfojtott, vagy épp ellenkezőleg, hétköznapi-vá tett, az emlékezetpolitika által ritualizált) eseménynek az emléke, másrészt mint egy eljövendő, még nem létező valóság előjele, kvázi előzetes emléke valaminek, amit még meg kell tenni, aminek még meg kell történni. Forradalmi érzet ez, amely mindig befejezett jövőidőben gondolkodik: „Meg fogjuk volt ostromolni a Téli Palotát”. Az eseményben találkozunk két lelki vagy szellemi mozgás: a hűség (egy sorsszerű, alapesetben elfojtásra vagy eltolásra került) történelemhez, és a lázadás (amelyben az eljövendő kényszerítő erővel, kvázi történelmileg kerül meg tapasztalásra). Ami az esemény minőségét illeti, Heideggerrel értek egyet: az esemény áttöri a hétköznapi, ok-okozati összefüggést, a továbbélést, létünk szürke munkamegosztását, amelyben az egyén nem mint egyén, hanem mint egy történés (a mindennapok előállításának) része kerül meg tapasztalásra. Minden lélegzetvétel, minden szó, minden találkozás, amint Marx oly gyönyörűen megfogalmazta, „absztrakt általánosérvényűségre tesz szert már azelőtt, hogy megtörténne”. Ám ami engem érdekel és megkülönböztet Heideggertől, az nem akárminek, hanem a történelemnek a látszata: az a pillanat, amelyben az abszolút itt és abszolút most, vagyis maga az esemény egyesül az előre- és visszatekintő ismétlés ellenállhatatlan érzésével. Ahol a teljességgel új így szól hozzánk: „Ismerlek téged, s mivel így van, felelősséget ruházok rád, hogy ne felejts el engem, vagy azt, hogy megtörténtem.” [...]

⁶ Søren KIERKEGAARD, *Az ismétlés*, ford. Soós Anita és Gyenge Zoltán (Budapest: L'Harmattan, 2008), 9.

A színpad olyan mechanizmus, amely átalakítja a rajta megtörténő gesztusokat – és most az egyszerűség kedvéért szinte mindent színpadnak nevezek, amelyet pályám során előadások tereként használtam. Gondolok itt olyan különböző terekre, mint egy iskola aulája Kongó polgárháborús vidékén, egy klasszikus olasz városi színház színpada vagy egy átalakított ipari csarnok bárhol a világon. Ez persze Duchamps readymade-jei óta a performansz-művészet klasszikus dogmája: a színpad (vagy a white cube) keretei az ott történő dolgokat eseménnyé alakítják. Egy színpadon tett gesztus nem ugyanolyan, mint a privátban tett gesztus. A színpad keretet teremt, amelyben a dolgok nem egyszerűen megtörténnek, hanem eseményként zajlanak – éppen azért, mert egyfelől nehezebbek, mint azok, amelyek megérdemlik, hogy kiállításra kerüljenek. Másfelől azért, mert vannak nézők, akik szemlélik őket. Ezért kulcsjelentőségű a (nézői) tekintet és a szerep, illetve a színész metaforája a performansz elméletét tápláló fenomenológiai szociológia és filozófia egésze számára. Amit nem néznek, az nincs, jelentése sincs. Így hát a klasszikus performansz-művészet a keretezés gyakorlatával él, mégpedig háromféleképpen.

– Olyan emberek tűnnek fel a színpadon, akiket alapesetben nem néznek, mert nem a színház világához tartoznak. A klasszikus modernség, mondjuk Ibsen, Hauptmann darabjaiban ilyenek a nők, a proletárok, a kitaszítottak. Egy nemzedékkel később az orosz futuristák színre léptették a cirkuszművészetet, Marinetti rangot adott a propaganda eseménynek, színpadot kapnak a gépek, a technika zajai. Aztán a posztmodern még jobban diverzifikálja a színházilag keretezett testre és az ily módon dramatizált szubkultúrákra: a gyerekekre, fogyatékkal élőkre, menekültekre, végül egész általánosságban és értékmentesen a hétköznapiak szakértőire eső pillantást.

– Olyan tereket neveznek ki színpadnak, amelyek klasszikus értelemben nem tekinthetők annak. Brecht-nél még csak munkás-

klubokat, ipari csarnokokat, a hatvanas évektől kezdődően aztán magánlakásokat, szexklubokat vagy még inkább az utcát.

– Színpadivá tesznek olyan cselekvéseket, amelyek eredetileg nem színpadon zajlanak, mert például tabunak számítanak, vagy éppen szentnek. Ide tartoznak az olyan privát cselekedetek, mint a pisilés, a saját test megsebzésének módozatai, az önfeláldozás, az ölés (állatoké például), s fordítva, a nyilvános szimbólumok, mint a keresztek, politikai jelképek, híres emberek.

Amit a keretezésnek és a keret lebontásának ezen klasszikus stratégiái esetében nem találok kielégítőnek, az az, hogy túl régóta alkalmazzák őket, s ezért olyan formálissá váltak, hogy már senki sem tekinti őket tragikus döntéshelyzetnek. Oly sok politikus vagy más híresség halála került már megidézésre színpadon, oly sok állatot áldoztak már föl, oly sok kispolgári test lett lemeztelenítés, behatolás, megsebzés tárgyává téve, hogy a művészi esemény eredeti ideája a medializált művészeti botrány hétköznapióságába fulladt. A politikus művészet két nemzedék óta azt jelenti, hogy a kispolgári művész néhány falat megbotránkoztatást dob a média elé, amit az bőszen felcsipeget – és ennyi. [...] De milyen lehetett, amikor az első proletár, az első gyerek színpadra lépett? Amikor egy előadás először használta a keresztet nem egyértelmű módon? Amikor először került megidézésre a női egyenjogúság vagy egy politikus halála? Elvégre a keretezés elgondolása nem csupán a jelenlét effektusait vagy a testiséget érinti, hanem azoknak a kereteknek a változását is, amelyekben a dolgokat érzékeljük. Ez volt *A Ceaușescu-házaspár utolsó napjainak* elgondolása: mi történik a romániai nézőkben a forradalmukról élő képpel, ha az asztalnál ülő két diktátor tévéből ismert csöndje egyszer csak szétterül – ha látjuk körülöttük ülvé az összes mai bírót és demokratikus politikus kétségbeesetten azon fáradozni, hogy a közösen elkövetett bűnt rátolják erre a két vénemberre? Mi történik ezzel az esemény-

nyel – azzal, ahogyan a múltra emlékezünk? Amikor hirtelen láthatóvá válik a kommunista párt- és katonai elit átmenete a fordulat utáni évek gazdasági elitjébe? Amikor egy lázadó lép színre, vagy egy üldözött asszony vádolni kezdi a minisztert, neki pedig ezer ember előtt védekeznie kell, mint a *Kongói ítélszékben* – e pillanatban a színpad tényleg a világ ítélszékévé válik. Ekkor a színpad mindannak az eseményévé lesz, ami rajta történik, és mindenki, aki fellép rá, szereplővé, egyformán emberré, aki így szól: amit itt teszek, az nem pusztán mozdulat, hanem gesztus. Az történelem. És ez az, az esemény történetisége, amiről nekem az egész szól. Hogy aki színpadra lép, a nézővel együtt azt mondhatja: ez megtörtént, ez valós volt – és újra valósággá válhat. [...]

*Nekem a forradalmár mindig
a barbár is egyben (2017)*

Ha valamit megtanultam, nem csak színház- és filmrendezőként, de kongresszusok, művészeti petíciók vagy – főleg legelső munkáim esetében – tömegdemonstrációk szervezőjeként, az az abba vetett bizalom, amit a szociológiában keretnek hívunk. A jog, konkrétan a per vagy bírósági eljárás egyfajta megmérettetés, szabályok alkotta keret, ahol az igazság a maga roppant egyszerű, antagonisztikus értelmében válik lehetségessé. Jogot szolgáltatni annyit tesz, mint a nyilvánosság előtt képviselni és bizonyítani az igazságot valamely nézőpontból, az ellenfél jelenlétében. Talán a *transzcendentális* kifejezés sem túlzás erre, hiszen az istenítélet közvetlen összeköttetésben áll a jogállamiság legitímálta ítélettel. Ami azonban engem érdekel, az nem a metafizikai, hanem a színházi, tehát a szociális és kollektív szintje ezen eljárásnak: annak elfogadása, hogy valami teljességgel nyilvános rituálisan valami teljességgel zárttá, elméletileg szinte halállossá alakul át. Minden általam színre vitt per vagy bírósági eljárás esetében, legyen az a kongói polgárháborús övezetben vagy egy

zürichi kisszínházban, megfigyeltem, hogy az összes résztvevő ösztönösen megérti és elfogadja a jog játékszabályait. Megvilágosító erejű volt számomra az ítélet kihirdetése a *Kongói ítélőszék*ben: a miniszterek, ezredesek, rendőrfőnökök mind csendben, nyugalomban ültek és hallgatták, amint bűnösnek mondja őket egy népbíróság, bekapcsolt kamerák előtt. Elvégre – az általános meggyőződéssel ellentétben – az ösztön nincs egyedül. Ráadásul nem tudatalatti. Az ösztön az elme teljességgel kollektív megvilágosodása, az a szint, amelyen mi, emberek összekötetésben állunk egymással. Mindenki érti, mit jelent az igazság akarása, ahogy egy szerelmi történet is elmesélhető egy kisgyereknek. Hiszen a szerelem, a tudásvágy vagy a jog egyetemes, nem ennek vagy annak az életnek a függvénye – ezek egész egyszerűen olyan dolgok, amelyek összekötnek minket, korok és kultúrák fölött. Ezért lehet a jog egyszerre játékos és fatális. Egy per, egy bírósági eljárás olyan tisztán emberi megnyilvánulás, amely az objektív igazság és az ellenfél magától értetődő megsemmisítésének akarását hordozza – mindkettőt egyszerre. [...]

A színház, amikor per vagy bírósági eljárás zajlik benne, társadalmi pszichoanalízist folytat, de nem ám kispolgári, hanem heroikus köntösben: az emberek úgymond átalakulnak, amint az igazság vagy a jog terébe lépnek. A rendező munkája voltaképp e tér szituatív megszervezése és autoritásának biztosítása, tehát a színészek (a pert, bírósági eljárást tartalmazó projektjeim esetében vagy ötven ember) cselekedeteinek olyasfajta keretezése, amely lehetővé teszi az igazmondást, az antagonisztikus ösztön felszabadítását. [...]

Ha tanult valamit a kapitalizmus a fasiszta globalizáció kudarcából, akkor az épp a kivételes helyzet és a terror Fekete Péterének, amelyet Hitler még oly nagy örömmel játszott ki, a másíknak történő elpasszolása. A *Kongói ítélőszék* realista vagy még inkább demokratikus eleme az igazságosság azon

aspektusának kiterjesztéséhez való jog volt, amely odaveszett a globalizáció során. Elvégre az igazságosság mindig lokális, mindig szituatív. [...] A bírósági eljárásaim tehát azt konstruálják meg, amit a jobboldali teoretikusok metapolitikanak hívnak: a politikai gondolkodás azon magasabb, ösztönös, aktivista és persze enyhén paranoid szintjét, amely bepillantást nyer a globális kapitalizmus belvilágába – az ENSZ, az NGO, a Világbank és a statisztikák szépséges kulisszái mögé. [...]

Azt hiszem, demokratikus művészet az enyém, és minden demokratikus cselekedet hordoz magában valamit, ami gonosz, közönséges, mocskos és alávaló. Az egyik kedvenc történelmi korszakom a 14. század, a lovagság hanyatlásának kora, amikor egyszer csak lehetetlenné vált a jó cselekedet. Az igazság nem létezett többé, csak az érdek. A nyugati keresztény világ szétesett, mert hirtelen túl sok lett a játékos. Vegyük csak az 1315-ös morgarteni csatát, amely igencsak traumatikussá lett az európai lovagság számára, hiszen Lipót herceget és a híveit büdös és primitív svájci parasztok taszították le a lovaikról és kövezték halálra vagy fojtották bele a mocsárba – akárha eljött volna a világvége. Elvégre a demokrácia szubjektuma nem más, mint a féktelen tömeg, amely győzelmet arat az elit fölött, aztán megerősokolja, megsüti és széttépi a várúrnt, amint a 14. századi jacquerie-k krónikásai viszolyogva tudunkra adják. Ha közelebről megnézzük a modernitás nagy, demokratikus mítoszait, mindig ezt a kannibál-tömeget látjuk, kezdve azokkal a prostituáltakkal és lumpenproletár bűnözőkkel, akik 1789-ben csak azért ostromolták meg a Bastille-t, hogy kiürítsék a borospincét és – az IS-hez hasonlóan – kiskatonák százait kínozzák halálra. Az a bizarr a munkáimban, hogy a demokráciát viszem színre, igyekszem szabadon engedni ezt az ösztönt, hagyni, hogy a bányamunkások győzelmet arassanak a miniszter fölött, hogy a Bastille vagy a Téli Palota ostroma újra megtörténjen, ám e

keretek között a bányamunkás, az elüldözött parasztasszony, a forradalmár büze és önző alattomosága is érzékelhetővé válik. Ez különbözteti meg őket a propaganda- vagy pozitív művészettől: nálam a forradalmár, a felkelésre kész munkás mindig egyben az erőszaktevő, a gyilkos, a barbár.

*Hogyan adj hangot a víznek,
a méheknek, a holtaknak?* (2017)

Magunk mögött hagytuk hát a botránykeltés korát, amelyben mi, művészek oly sokáig benne ragadtunk. A jelen kritikájának helyébe a jövő szimbolikus feltérképezése lép. Mindenesetre élünk a botránykeltéssel is, de csak fűszerként, hogy megadjuk valaminek az erejét. Alapjában véve azonban az intézményesülés korának kezdetén állunk: szimbolikus formák, szimbolikus praktikák és szolidaritás teremtése előtt. [...]

A posztmodern ész hatvan éven keresztül örömet lelte az intézmények megkérdőjelezésében, dekonstrukciójában. Ám úgy vélem, ez ma már nem elég. Az uralkodó intézményeken kívül új, utópikus intézmények előkészítésére van szükség, amelyek kéznél lesznek, amikor a mostaniak összeomlanak. És a következő nemzedék életében ez be is következik. [...]

Egy színházi előadás időtartama lehet három óra, három nap vagy három hét – én pedig három órán, három napon, három héten keresztül egy lehetséges intézményben tartózkodom: bíróságon, fórumon, parlamentben. A színház szimbolikus, ugyanakkor totális intézmény – de csak addig, amíg tart. [...]

Mi is történt a *Kongói ítélszék* során? Valóság került teremtésre egy mesterséges keretben, amely intézményként korábban nem létezett. Előtte azt mondta nekünk egy jogászprofesszor: jó, de melyik állami vagy politikai szereplő fogja ezt keresztülvinni? Ki vállalja a felelősséget a jogkövetkezményekért? Erre mi: nem a mi feladatunk megmondani, hogy hosszútávon ki teszi ezt meg.

Mi csak megmutatjuk, hogyan kell. De megtenni majd az emberiség fogja. [...]

Arról van szó, hogy hatvan évnyi posztmodern manőverkritika után újra utópikus mozgásba lendüljünk. Németországban az apokaliptisznek két lovasa van, amelyeket addig hajszolnak, amíg össze nem esnek: az egyik a moralizmus, a másik az alarmizmus. Ideje volna e két gebét nyugdíjba küldeni és inkább globális realizmust teremteni. [...]

A globális realizmus tisztázza, hogyan kapcsolunk össze lokális és globális problémákat. Mégpedig teljességgel reális és pragmatikus módon. Mit jelent például a széndioxid kibocsátás csökkentése? Nem építhet ki Kongó saját ipart, vagy a Régi Világ száz évre elvágja az iparát, mert Kongó azon van? Megpróbálunk hát intézményeket teremteni, ahol ezek a paradoxonok vita tárgyát képezhetik, minden érintett bevonásával. [...]

Lassítanunk kell a közelgő katasztrófát és jól szervezeten fogadni. Párhuzamos rendszereket kell kialakítani az emberiség történetének következő szakaszához, hogy felkészültek legyünk, mire a Régi Világ korhadt rendszerei összeomlanak. [...]

[Németországban] a harmadik rend a kispolgárságig süllyedt, amelynek semmiféle globális szociális tudatossága nincs az adakozásra való hajlandóságon túl. Miért is lenne? Az európaiak csak rosszabbul járhatnak. Európán kívül azonban létezik harmadik rend, mégpedig azért, mert a világgazdaság nem működik a proletariátus nélkül: azok nélkül, akik elültetik, betakarítják és kibányásszák mindazt, ami varázslatos módon fillérekért a boltjaink polcaira kerül. Ők tehát már nem itt vannak, hanem Kongóban, Kínában, Latin-Amerikában, a mi proletariátusunk meg minimálbéren unja halálra magát. [...]

A 18. századi színházban váratlanul felbukkant a kispolgár mint érző lény, a 19. században pedig a proletár, aki korábban nem létezett a nyilvános-mediális érzékelés ezen formájában. Lessingnél a polgárlány egyszer csak elsírta magát, száz évvel később, Ibsen-

nél már politikai nézeteket is vallott. Ez pedig reményre ad okot: a színháztörténet e mostani szakasza számos jelét mutatja annak, hogy folyamatban a világszellem kiterjedése. Hogy a drámai érzékenység horizontalizálásához hasonló dolog zajlik, hogy egyfajta globális realizmus van születőben. És ez visszafordíthatatlan. Az osztályok, amelyek beszivárogtak a színházba, és drámai alakokká lettek, többé már nem űzhetők ki onnan. [...]

[A menekültkérdés] előbb a paternalista morál szintjén jött elő, aztán a menekült karakterré lett, aki egyszerűen jött és maradt. Hétköznapi alakká vált, tapasztalattá. A figurák kozmosza eggyel szaporodott: a menekülttel. S előre megmondom, hogy húsz vagy ötven év múlva is itt lesz. Nem divatról van szó ugyanis. [...]

A kérdés csak az, hogyan változik az érzékenység, hogyan válik politikussá? A polgárlány a 18. században Schillernél csak sírhatót, Ibsennél aztán politikai beszédbe kezdett, Jelineknél meg már gyilkol. A világ érzékelésének e kiterjesztése és politikussá tétele a realista nemzedék feladata. A cél: modellértékű darabokkal megtámogatni, a kérdés pedig: milyen eszközökkel emelhetők át ezek az alakok az áldozat perspektívájából a politikusság szférájába? [...]

Amint mondtam, az egyetlen megoldás: a nézőpont szélesítése és politikussá tétele. [...]

Ha követjük a német parlament egyik ülését, hallhatjuk, hogy szóba kerülnek az eljövendő nemzedékek, a környezet, az állatok, a múltbeli tömeggyilkosságok kezelése és a jövő. A Bundestag üvegkupolája alatt az idő mérhetetlen szakadéka húzódik, de pusztán retorikailag. Az említett dolgok mögött nincs parlamenti lobb, de mi meg akarjuk teremteni. Mert, mondjuk, azon tény hallatán, hogy az elmúlt húsz évben a rovarok biomasszájának nyolcvan százaléka eltűnt, körbe-körbe kellene futkosnunk rémületünkben. Hogy nem tesszük, annak egyszerű oka van: mindenki a méhekről beszél, de senki sem értük,

az ittlétük vagy eltűnésük pedig nem az a kategória, amelyet politikussá lehetne tenni. Miközben az intézkedések, amelyek a rovarok pusztulását megállítanák, tudományosan bizonyítottak. Ez korunk örületének lényege: annyira megszoktuk már a politikai szféra és ezzel együtt cselekvőképességünk behatároltságát, hogy folyton elkerülhetetlennek gondolunk olyan dolgokat, amelyek nem is azok. [...]

Kulturális kérdéseket metodológiai okokból szinte egyáltalán nem tárgyal a Világparlament: nem lehet ugyanis egyetemessé tenni őket.⁷ Ennyiben a Világparlament Németország és az EU aktuális birodalmi politikájával ellentétesen jár el. Ott ugyanis kulturális kérdéseket – például az állam és a vallás szerepét – minősítenek globálisnak, ökológiai problémákat pedig – például a perui gleccser olvadását⁸ – lokálisnak. Ami teljes képtelenség.

⁷ 2017. november 3-5. között a berlini Schaubühne adott otthont az International Institute of Political Murder által szervezett *General Assembly*-nek, amely (az újonnan megválasztott német országgyűléssel ellentétben) globális parlamentként volt hivatott funkcionálni, a világ minden tájáról érkező hatvan résztvevővel: azok képviselőivel, akikre hatással van a németországi politika, ám nem rendelkeznek szavazati joggal. A Világparlament alapvető társadalmi, technológiai, ökológiai és politikai kérdéseket vitatott meg, végül elfogadta a *21. század Chartáját*, amelynek alcíme „Demokrácia mindenkinek és mindennek” volt, az emberiség jövőjének szem előtt tartásával. (A fordító megjegyzése.)

⁸ 2015-ben Saul Luciano Lliuya beperelte az RWE német áramszolgáltatót a globális felmelegedésben játszott szerepéért. (Az ügyet a németországi Hamm regionális bírósága fogadta be 2017-ben.) A Huaraz városában, a Palcaraju gleccser alatt élő perui földműves keresete szerint a vállalat szénerőműveinek gázkibocsátása okolható a gleccser olvadásért és a közeli Palcacocha-tó vízszintjének az otthonát áradással fenyegető megemel-

Mégpedig olyan, ami alapjában véve messzebbre nyúlik, mint a helyi és egyetemes kérdéseknek a fura összekeverése. Az etnológusok ezt az emberiség kamaszkori válságának hívják: úgy érezzük, egyre többet tudunk és egyre gyorsabban cselekszünk, valójában azonban döntésképeségünk beszűküléséről, már-már bénultságáról van szó. Akár egy tizenéves, mozdulatlanul, letargiában ülünk a szobánkban, ám a fejünkben száguldoznak a gondolatok. A technikai fejlődés megbénította az akaratomat, s teljesen kibillentette egyensúlyából lelki és szociális algoritmusunkat. [...]

Mintha a technikai eszközök egy totális jelenben tartanának minket fogva, miközben bolygónk a végzetébe rohan. Úgyhogy azok pártján állok, akik az egyén és a civil társadalom szereplőinek cselekvőképességét kívánják feléleszteni. [...]

Csak akkor tudunk megoldási javaslatokkal előállni, ha felismerjük, hogy minden állásos törvényi szabályozással és jószándékkal szemben egy igazságtalan világ nyertesei vagyunk. És mindig a nyertes a seggfej, ahogy mindig a főnök a seggfej. Ki kell végre mondani hangosan: ebben a világban születésünknél fogva mi, európaiak vagyunk a seggfejek. Ami nagyon kínos, de sajnós tény. [...]

Mi vagyunk a forradalom, a nagy változások előtti nemzedék. A kizsákmányolás jól működő kapitalista rendszerébe nőttünk bele, amelyről azt hisszük, örökké tart. A Régi

kedéséért. A per még ma is tart, időközben azonban a University of Oxford és a University of Washington tudósainak először sikerült összefüggést kimutatniuk az emberi tevékenység által előidézett klímaváltozás és egy gleccsertó szintjének jelentős megemelkedése között. Kutatásuk eredményét 2021. február 4-én publikálták „Increased outburst flood hazard from Lake Palcacocha due to human-induced glacier retreat” című tanulmányukban a *Nature Geoscience* felületén. (A fordító megjegyzése.)

Világ foglyaként fel sem fogjuk, ami jön. A következő nemzedékek csodálkozva és mosolyogva pillantanak majd vissza ránk, s per sze jókora megvetéssel és megdöbbenéssel is.

Mi a világszínház? (2016)

A művészet gyönyörűsége saját kudarcának, a szabadság határainak, az élet végességének és végső soron minden remény hiábavalóságának tudatában áll.

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Milo RAU. Globaler Realismus. Goldenes Buch I. Berlin: Verbrecher Verlag, 2018. 281 p.

Válogatta és fordította: Kékesi Kun Árpád

„Színészet, mint önálló formanyelvű művészet”. A Monori–Székely B.-játékról és a Szentkirályi Műhely három előadásáról

POROGI DORKA

„Én kínlódtam, görcsöltem, és panaszkodtam Lilinek, Monorinak, hogy túl bonyolult, nem fog menni. És ő mondta nekem, hogy kapitulálni kell” – meséli rendező-partnerének a 2020 őszén bemutatott *A nagy kapituláció* című előadásban Stork Natasa (vagy Sheryl Sutton).⁹ A Kárpáti–Stork–Zsótér előadás tengelyében élet és művészet oda-visszája áll, emberek (Zsótér) színházat teremtő páros kapcsolata(i). A darab végén Monori állítása mint megoldási stratégia hangzik el, itt színészként kapitulálni nem a szerep visszaadását jelenti. Kapitulálni annyit tesz, mint tisztán látni, hogy veszítettünk, a fegyvert letenni, önmagunkat megadni. Ez talán hoz annyi méltóságot és ön-főlszabadítást, amennyire egy színésznek egy munkához (embernek az élethez) szüksége van.

A példa megvilágítja, hogy Monori Lili sajátos színészi, színházi pálya – és más úton, más módon, de Székely B. Miklósé is – 2020-ra különleges helyet biztosít számára (számukra) a szakmán belül. Monori és Székely B. színészetének, színész- vagy játékfelfogásának a kollégáknak továbbadott gyakorlatban tetten érhető hatása, története van.¹⁰

⁹ KÁRPÁTI Péter: *A nagy kapituláció*, 2020. Az előadás szövegekönyvének részletét Zsigó Anna, az előadás dramaturgja bocsátotta a rendelkezésemre.

¹⁰ A következőkben két színházi példát fogok hozni erre és csak utalok rá, hogy azt is érdemes volna vizsgálni, hogy az a minimalizmus, amit a mai magyar film színészi játékban felmutat és igényel, milyen összefüggésben áll Székely B. és Monori lehető legkevesebb jellel dolgozó, az amatőrség hatá-

Színészetük és színházfölfogásuk tanulmányozásához, megközelítéséhez három előadást vizsgálok a 90-es évekből, a *Műtét*, a *Matiné* és az *M. II. 6.* címűeket.¹¹ Ezeket az előadásokat a Szentkirályi Műhely mutatta be, Monori és Székely B. rendezték őket, és (családjukkal, házuk népével együtt) ők maguk játszottak bennük.

A három előadás vizsgálatából nyilvánvaló: a 90-es években Monori és Székely B. színháza továbbviszi a 70-es és 80-as évek magyarországi performatív hagyományait. Halász Péter lakásszínháza meghatározó nézői élményük,¹² Robert Wilson-előadást nem

sát keltő, mégis erőteljes színészi jelenlétet működtető munkásságával, megjelenésével filmen.

¹¹ Monori–Székely B.: *Műtét/Analízis – Orlando* (1990 majd 1992); Monori–Székely B.: *Matiné* (1996); Monori–Székely B.: *M. II. 6.* (1999). Az első kettőt leírások, visszaemlékezések, kritikák, fényképek és videotörödékek alapján vizsgálom, a harmadikat egy videofelvétel és interjúk, kritikák alapján. Az előadások történéseit és létrehozásuk körülményeit szakdolgozatában Székely Rozi írja végig: SZÉKELY Rozália, *Szentkirályi utca 4. Pince*, szakdolgozat (Kaposvár: Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, 2012).

¹² MARTON Éva, „Lólépésben közlekedem. Interjú Monori Lilivel”, *Revizor – A kritikai portál*, 2015. szept. 8. hozzáférés: 2021.07.09. <https://revizoronline.com/hu/cikk/5713/beszeges-monori-lilivel/>.

látnak, de Erdély Miklós esszéjét¹³ (és minden bizonnyal Pilinszky szövegeit is) olvasák róla,¹⁴ Wilson idő-dramaturgiája inspirálja előadásukat. Hatással van rájuk kezdettől Bódy Gábor formakereső művészi gondolkodása, később Tadeusz Kantor színháza és elméleti írásai.¹⁵ Elődeiknek a hetvenes évek elejének neoavantgárd performatív és színházi törekvéseinek művelőit tartják: Halászt, Hajas Tibort, Szentjóbi Tamást.¹⁶

Színházuk – ebből is látszik – nem a dramaturgikus értelmezés felől közelíthető meg, hanem a posztdramatikustól. Az előadások történései nem lineáris-kauzális logika és hierarchia szerint követik egymást; másféle rend szervezi őket. Alapanyaguk minden esetben irodalmi mű, a szövegek szerepe a Szentkirályi Műhely előadásaiban központi – de olyan módon az, ahogyan a Lehmann által leírt „textuális tájképekben”: a színpadi szöveg jelentése nem is föltétlenül jut el a közönséghez, ehelyett új típusú kommunikációs-színházi helyzet áll elő, amelyben megjelennek a textualitás új formái, az intertextuális hálók, a monológok, a kollázsok és a vizuális dramaturgia mint szerkesztőelv.¹⁷ Ami azonban a legszorosabb kötőanyaga Monori és Székely B. előadásainak, az a kapcsolat, vagyis a színész mint kapcsolatteremtő lény és az ő személyes viszonya valamihez (tárgyhoz, szöveghez, helyhez, emlékhez). Ezeknek a találkozásoknak, ütközéseknek az eredményei lesznek az előadás eseményei

¹³ ERDÉLY Miklós, „Mit keres Einstein a tengerparton? – Gondolkozás Robert Wilson operája alatt”, *Színház* 11, 3. sz. (1978) 46–48.

¹⁴ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

¹⁵ SAJÓ Yvette, „Létezik másféle színház is – művészcsalád a pincében”, *Esti Hírlap*, 1996. január 23., 6.

¹⁶ HEGEDŰS Bálint, „Legfeljebb nem halunk meg”, *Ellenfény* 2, 3. szám (1997): 58–59, 58.

¹⁷ Hans-Thies LEHMANN, „A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia”, ford. ENYEDI Éva, *Theatron* 5, 2. szám (2004): 25–30.

vagy történései (Lehmann Platóntól kölcsönzött szavával: pragmatái).¹⁸

Hosszas kísérletezés után ezekben az előadásokban Monoriék gyakorlatilag azt valósítják meg, amit Gretrude Stein 1920-as évekbeli írásai nyomán tájkép-dramaturgiának nevez a szakirodalom:

„A tájképnek megvan a maga formája és végülis egy színdarabnak is kell legyen formája, egyik dolognak kapcsolatban kell állnia a másikkal, és a dolog lényege nem a történet, ahogy mindig mindenki mond valamit, a tájkép nem mozdul, de mindig kapcsolatban van, a fák a dombokkal, a dombok a rétekekkel, a fák egymással és minden porcikájuk az ég minden ízével és bármely részlet bármely részlettel; a történet nem fontos, csak ha elmesélnél vagy meghallgatnál egyet, de a kapcsolat ott van mindenképpen.”¹⁹

Színházukban a színész kapcsolódik mindenhez; a személyes kapcsolat a kulcsfogalom, amely szervezi a játékot, fölépíti az előadás (és a pragmaták) újfajta és logikus rendjét. Lehmann szerint a színház mindig is törekszik a célirányos logika elkerülésére, és

¹⁸ „Arisztotelész szerint a tragédia elsősorban eseményekből, vagyis *pragmatákból* áll.” LEHMANN, „A logosztól...”, 26.

¹⁹ „The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing and as the story is not the thing as any one is always telling something then the landscape not moving but being always in relation, the trees to the hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail, the story is only of importance if you like to tell or like to hear a story but the relation is there anyway.” Gertrude STEIN, „Plays”, in *Lectures in America*, 93–131 (Boston: Beacon Press, 1957), 125. (Az én fordításom – P. D.)

jellemzően olyan terepet keres ehhez, amely az elgondolható és az elgondolhatón túli közötti határon van, ez a hely pedig a Platónnál fölbukkanó és később Julia Kristeva által használt *chora* fogalmával írható le.²⁰ A *chora* olyan filozófiai, esztétikai tér-fogalom, amelyet a Szentkirályi utca 4. pincéje Monori és Székely B. számára magától értetődően és kézzelfoghatóan megtestesít, megvalósít.²¹

Mindaz, amit Lehmann szerint a „színháznak mint *chorának* az újrafelfedezése” implikál, tehát például a „többszólamúság, a poli-logikusság, a kötött jelentés dekonstrukciója, az egységgel és a központi jelenséggel szembeni elégedetlenség”, jellemző a Szentkirályi Műhely 90-es évekbeli előadásaira, és nehezen választható el a pince terétől.²²

Monori Lili és Székely B. Miklós színházfölfogása közepén a színész áll, színházi műhelyüket nemcsak színészként hozzák létre, hanem kifejezetten a „színház mint önálló formanyelvű művészet” gyakorlása céljából. Így fogalmazzák meg legalábbis azt a kérényt, amelyet 1982-ben a VIII. kerületi tanács művelődési osztályának benyújtanak a Szentkirályi utca 4. pincéjének használatára.²³

A pincét két évvel korábban szemelte ki Monori, és további néhány évig használatlanul áll még, amíg lakhatóvá nem teszik, kezdetben áll benne a víz. Az első látszólagos ellentmondás: bár kibérelték színészi-művészi célokra, nem akarnak előadást létrehozni benne. Színházcsinálás nélkül kívánnak színészettel foglalkozni.²⁴ Ennek csak részben

oka, hogy eredetileg Monori *Műtét* című filmterve majdani forgatási helyszínének szánták a pincét, a filmes próbákhoz képzeltek ideálisnak a helyet. Fontosabb ennél, hogy a pince a munkamódszert is alapjaiban meghatározza. A pince se nem otthon, se nem munkahely, éppen ezektől válik el, és mégis kicsit mindkettőből megőriz: itt csak lenni és gondolkodni kell, és ez maga a munka. A „levés” és a gondolkodás éveken át tartó (ön)megfigyelését, napi újra- és újra-próbáját értik tehát színészi munka alatt.²⁵

A létre irányuló kérdéseiket színészi tapasztalásaikkal hozzák közvetlen, érzéki kapcsolatba: ez a filozófia nyelvén azt jelenti, hogy a fenomenológia módszerével kutatják a színház (és a színházban-lét) metafizikáját. „A lét kérdésének kidolgozása [...] áttekinthetővé tenni létében a létezőt, a kérdezőt.” – írja Heidegger.²⁶ Amit ő „jelenvaló-létként” nevez meg, az ebben az esetben a színész, akinek – ha a lét kérdéseire akar férgőzni – mindenekelőtt saját létezéséről kell gondolkodnia. A próba órái nem válnak el élesen az otthoni élet óráitól,²⁷ így a valóság egyenlő lesz a készüléssel, a próbával. Tehát nem (vagy nem csak) azt a színházi munkamódszert követik, hogy egy adott helyen bizonyos órákban a fikció szavai mögötti valóságokat kutatják, hanem fordítva: saját valóságukban, a hétköznapi életükben keresnek minél több helyet a fikciónak, például házimunka, mosogatás közben, előre nem meghatározott időben és térben, váratlanul és céltalanul elkezdnek vele foglalkozni – így keresve (előre nem tudott, idő-

²⁰ LEHMANN, „A logosztól...”, 26.

²¹ „Nekem ez a pince volt a mindenem, az anyám, a szüleim.” SZENTGYÖRGYI Rita, „Jött a gyomorgörccs”, *Magyar Narancs*, 2012. okt. 29. hozzáférés: 2021.07.02., <http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.

²² LEHMANN, „A logosztól...”, 26.

²³ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 15.

²⁴ 1984-ben költöznek ki Kisorosziba, ahol olyan házat vesznek, amelyhez egy régi, ro-

mos moziépület is tartozik – amit át tudnak építeni próbateremnek. 1993-ra készül el.

²⁵ SZÉKELY, *Szentkirályi...* 19.

²⁶ Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András és OROSZ István (Budapest: Gondolat, 1989), 94.

²⁷ Beszélgetés Székely Rozival 2020. dec. 11-én.

közben alakuló) kapcsolatot az anyaggal.²⁸ Minden próba, minden ismétlés egyszerre kérés és tapasztalás, megfigyelés és rögzítés.

Ezt a munkamódszert Monori Lili Bódy Gáborral együtt találta föl és alakította ki az 1973 előtti néhány évben, amikor a *Cselédek* című darabbal foglalkoztak – ő maga már ekkor sem akart előadást készíteni az anyagból, Bódy igen. A „cselédezés” kettejük életformájává vált: otthon, a lakásban a darab szövegét egyikük váratlanul elkezdte mondani, a másik pedig folytatta, minden terv és cél nélkül, a fikció szövege így a saját valóságba helyeződött, és azt változtatta meg, olyan tudatmódosult állapotokat létrehozva, melyeket Monori később a „színészet egyedüli értelmének” nevezett.²⁹

Egy évtizeddel később a Szentkirályi utcai pince lehetőséget ad a folytatásra. A legelső gyakorlat, amit Székely B. Miklóssal kipróbálnak, mintha csak egy színésztankönyv első fejezete volna, a színházi helyzet alapjára kérdez rá: „elviselhető-e, ha a másik néz?”³⁰ Ketten vannak a pincében, egyikük figyel a másikat. A színház – nem mint üzem, intézmény, hanem mint ontológiai gyakorlat, Monori és Székely B. szerint – néző nélkül is létezik; elég hozzá egyetlen másik ember.³¹

A gyerekkori, 56-os óvóhelyre emlékeztető pince a kísérlet biztonságos terévé válik

²⁸ Ez a gyakorlat valamilyen formában sok színésznél megjelenik; a mérték és a tudatosság teszi módszerré. Jászai Mariról is följegyezték: „Szövegmondás közben mindenféle házimunkát végez. Rakosgat, port törölget, és egyáltalában nem látszik a hangulattal törődni.” BEREGI Oszkár, „Életem regénye. Részlet”, *Holmi* 10, 7. sz. (1998): 1001–1019, 1007.

²⁹ BÍRÓ Bence, Monori Lili Bódy Gáborról mesél, kézirat, 2012.

³⁰ SZÉKELY, *Szentkirályi...* 16–17.

³¹ Ez megegyezik Peter Brook színházi minimal-szituáció definíciójával. Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. KOÓS Anna, (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999), 5.

Monori számára, aki ekkor már évek óta csak filmen játszik, nem tag színházi társulatban.³² A szakítás a színházzal a magánélet és szakma együttes válságának az eredménye. Ez lehet az oka annak, hogy Monori a magánéleti gyógyulást követően sem szerződik soha többet színházhoz, bár alkalmanként szívesen játszik.³³ 1990 márciusában, tizen-négy év után lép újra színpadra a *Műtét* című előadással, mely ezt a válságot tematizálja.³⁴ A *Műtét* jelenetei azonban nem a megmutatás vágyából jönnek létre vagy kerülnek a nézők szeme elé. Kizárólag a bérleti díj megemelésének híre készíti az alkotópárost arra, hogy bemutassák, amin dolgoztak.³⁵ Az anyag bizonyos részeit, például Joyce *Ulysses*éből Molly Bloom negyven perces monológját, amely az előadás gerincét képezi, előtte három évig próbálták, a bemutatón Monori hirtelen mégis úgy dönt, hogy nem mondja el a monológ szövegét: hallgat és néhány mondatot improvizál – ez a rész később is így marad az előadásban.³⁶

³² 1976-ban hagyta ott Kaposvárt, majd utoljára Harag *Viharjának* próbáit Győrben.

³³ Székely B. Miklós, aki nem tartja színésznek magát, társulati tag lesz Székely Gábor Új Színházában 1996 és 2000 közt. Monori Lili a Proton Színház virtuális társulatának 2009-től, alapításától tagja.

³⁴ A *Műtét* az első visszatérés (valószínűleg) március 2-án. Március 10-én a Játékszínben *Az ismeretlen katonának* van bemutatója, a Verebes István rendezte előadásban, Kárpáti Péter darabjában játszik Monori Lili is. *Pesti Műsor* 39, 10. sz. (1990): 6.

³⁵ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 19.

³⁶ A következő pár mondat hangzott el végül a jelenetben, a negyven perces némaságban: „»Bódy Gáborral ültünk a szobában, csöndben, senki nem beszélt. Éreztem, hogy van még valaki bent, rajtunk kívül. De rögtön fölugrottam, elrohantam, be a WC-be, és még be tudtam zárni az ajtót. Ő már akkor rugdosta, és mondta, hogy menj le a pincé-

A bemutató előadásnak egyetlen nézője Molnár Gál Péter, aki legendás kritikájában³⁷ leírja a Szentkirályi utca 4. épületének múltját, történetét is: a ház szegénykórház volt, itt hajtották végre az első altatásos műtétet kisgyereken.³⁸ Monori *Műtét* című filmforgatókönyve főként álombeli képsorok leírását tartalmazta, de szerepelt már benne a Joyce-monológ is. A filmtervet előbb a Fiala Művészek Stúdiója majd a Balázs Béla Stúdió fogadta be, de végül nem készült el.³⁹

Műtét/Analízis

Az 1990. március 2-án⁴⁰ a pincében bemutatott *Műtét/Analízis* című előadás dramaturgiája viszont a fennmaradt fényképek és visszaemlékezések tanúsága szerint megőrizte ezt az álomszerűséget, az első pillan-

be, majd jövök utánad, csak arra vigyázz, hogy ne félj!» SZÉKELY, *Szentkirályi...* 21.

„...3 évig álltam a Szentkirályi utcában egy ajtórésben egyetlen jelenetet próbálva. És nem okozott gondot. Pedig nem akartam színész lenni.” KÖVÁRI Orsolya: „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal”, *Kritika* 38, 11. sz. (2009): 17–21, 21.

³⁷ M.G.P., „Szentkirályi utca 4.” *Népszabadság*, 1990. március 10., 9.

³⁸ „...melyet természetesen nagyon sokan megnéztek: »Jelen volt nagyszámú közönség, mert nálunk is, mint Bécsben s más helyeken, mindenki óhajtja látni az új csodát! Hölgyek is eljöttek a gyermekkórházba.«” NÉMETH Éva: „Az altatás kezdeti lépései a 19. században” in *Schoepf-Mérei Ágoston születése 200. évfordulója tiszteletére tartott emlékülés előadásai*, szerk. VINCZE Judit, 28–37 (Budapest: Semmelweis Kiadó, 2004), 30.

³⁹ ZENTAI Mari, „Mamutok pedig vannak”, *Kurir*, 1997. febr. 2., 11. és SZÉKELY, *Szentkirályi...* 17.

⁴⁰ A pontos dátumról nincs adat, de M. G. P. március 10-én, szombaton megjelenő kritikájában péntek estét ír.

tásra megmagyarázhatatlan logikájú, asszociatív, erős vizualitással rendelkező átváltásokét, képeket. A százhetven éves pince tere a rejtőzés, a bujkálás, a tudatalatti, láthatatlan belső működés helyeként értelmeződik. Az előadásról az újságok nem számolnak be, a bemutató hónapjában tartandó további kilenc előadás dátumát krétával a pince kapujára írják.⁴¹

1992-ben az anyag másfél órára bővül, *Műtét/Analízis – Orlando* címen fut ezentúl,⁴² ebben Székely B. Miklóson, Monori Lilin és az amatőr szereplő Tihanyi Ernőn kívül a család gyerekei, Horváth Sándor Farkas és Székely Rozi is részt vesznek és – ami később a műhely egyik egyedülálló sajátossága lesz – először szerepelnek benne állatok. Székely Rozi rekonstrukciója alapján az előadás eseménysora a következőképpen alakult:⁴³

1. Nyitójelenet: idős férfi slaggal locsol, teleenged egy kádat vízzel, amelyben egy nejlonszák-alak fekszik.
2. „Szemezés” jelenet (a Molly Bloom-monológ üres helye), mű-mellekbe öltöztetett nő és WC-pumpa falloszszal ellátott férfi majdnem negyven perces szembenézése.
3. „Nászút”: a férfi vascsővel vaskorlátot kezd ütni nagy erővel, a nő fehér papírokat aggat magára, állathangokat adnak ki, a nő mint ló elindul, a férfi övvel hajtja, vágtaznak a pince tereiben.
4. „Műtét” vagy „esküvő”: amikor megállnak, a nőről a fehér papírokat, mű-melleket kisollóval levágja, leoperálja.

⁴¹ Rédei Ferenc felvétele, *Népszabadság*, 1990. márc. 10., 9.

⁴² A dátum itt is bizonytalan. 1992. június 8-án, hétfőn jelent meg Molnár Gál Péter kritikája, az első előadás nem sokkal ez előtt (szombati napon) lehetett. M. G. P., „Műkedvelők és művészek”, *Népszabadság*, 1992. jún. 8., 9.

⁴³ SZÉKELY, *Szentkirályi...* 19–29.

Ide illesztik be később az *Orlando* inspirálta részletet (5., 6., 7.):

5. „Ukrán falu mindennapjai”: a pár körül megjelennek a gyerekek, a kislány babakocsiban macskákat tologat, a fiú egy felöltöztetett kutyával, Székely B. női ruhában, Monori férfinak öltözve táncol orosz zenére, azután görkorcsolyázás.
6. „Állat-sztriptíz”, állat-divatbemutató.
7. „Ember-sztriptíz”, Székely B. mint Hitler, félrefésült hajjal, bajusszal vetkőzik le és néz szembe a közönséggel.⁴⁴
8. „Fényivás”: a nőnek az ajtórés alatt beszűrődő fényt kell innia.
9. Zárás: az idős amatőr férfi szereplő „kitergeti” a nejlonszák-emberalakat, a papírokat, a rongyból, szivacsból készült műmelleket, és nézi a nejlonfüggöny mögötti árnyékokat.

Az előadás nem törekszik érthetőségre, nem ad magyarázatokat, vagyis nézésének pillanatában nem a néző racionális természetű befogadásra alapoz. „A művészet láthatatlan” – írja erről az előadásról Esterházy Péter – „[...] Nem tudom leírni, mit láttam, nem láttam, ami történt.”⁴⁵ Az egyes elemek közti kapcsolatok, viszonyok logikája, működése rejtett, de a fölvetett témák, képek, játékok határozottan kirajzolnak egy fogalmi hálót, melyben a nemiség, az erőszak, a pszichés betegség, a trauma, a műtét és a gyógyulás kulcsfogalmakként működnek. Ezt támasztják alá az elhangzó szövegek is, bár a kritikus 1990-ben nem ismeri föl őket – Benedek István *Aranyketrec* és Csáth Géza *Egy elmebe-*

⁴⁴ Egy novella ihlette a játékot: MOLNÁR Gergely, „Dream Power”, *Jelenlét* 1, 2. sz. (1989): 189–207., 198.

⁴⁵ ESTERHÁZY Péter, „Monori, Székely B.” in *Egy kékhárisnya feljegyzéseiből*, 31–32 (Budapest: Magvető, 1994), 32.

teg nő naplója c. műveinek részleteit.⁴⁶ Arról is csak az alkotóktól értesülhet, hogy majdnem elhangzott Molly Bloom monológja.

Az 1992-es változat Virginia Woolf *Orlandoja* nyomán készített jelenetekkel egészül ki. A nemváltás, a nemi szerepek, az öltözékek, ruhák, jelmezek változtatása és ezáltal a színházi lét, illetve a társadalmi nem tematizálása még hangsúlyosabbá válik az előadásban, amely kezdettől fogva összekapcsolta a szakmai traumát, pszichés rosszullétet, betegséget a nemiség kérdéseivel a női megszólalás, gondolat-áradat középpontba állítása által. „Lili sokáig úgy képzelte, hogy neki ez az egy története van, a *Műtét*. Ebben összefoglalta a fiatalságát, több nincs benne” – írja Székely Rozália.⁴⁷ Vagyis a színészi működés úgy válik rendezőivé, hogy saját, érzéki és performatív, játszói-előadói és rendezői kifejezési formákat keres az irodalmi művek, szövegek szavainak megszólaltatására, gondolatiságának képre és cselekvésre fordítására, asszociatív továbbgondolására, mindezeket pedig – és színészet szempontjából ez a lényeg – egy nagyon személyes történet rejtetten vallomásos, álruhás elbeszélésének céljából teszi. A Szentkirályi Műhely minden elkövetkező előadása olvasható így, ebben a színházban tehát a színész élettapasztalata vagy közölnivalója nem feltölt egy szerkezetet, hanem szervezi, diktálja, létrehozza az anyagot, az előadások Monori és Székely B. legszemélyesebb történetei, annak ellenére, hogy csaknem mindig irodalmi szövegeket használnak kifejezésükre.

„...a férfi bábunak van használva. Ott áll, szinte mozdulatlanul az ajtónál, mint udvarló férfi, és némán hallgatja Molly Bloom órákig tartó szexuális monológját. (...) Lili az előadásban az erőszakot akarta megfogalmazni képileg, részben a szakmai erőszakot, amit úgy érzett, hogy elkövettek rajta, és a

⁴⁶ M.G.P., „Szentkirályi...”, 9.

⁴⁷ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 23.

macsótársadalomtól kapott erőszakot. (...) Ez volt a bosszú maga, hogy évekig állt Laca az ajtóban és hallgatta mocsanatlanul a nőt. De valahogy mégis úgy gondolta, hogy az erőszakos férfiak sérültek és ezért gézbe pólyálta bele a pumpa-falloszt.”⁴⁸

A retrospektív elemzés 2021-ben az alkotói kommentárok ismeretében könnyen állíthatja, hogy a *Műtét* 1990-ben – tematikusan és terápiaként is – a szakmai férfi-erőszak jelenségét dolgozza fel. Nem számít, hogy bemutatásakor nem lehetett értelmezni: a Szentkirályi ilyen értelemben nem törődik a nézővel. A színészek (Monori és Székely B.) nem szerepeket játszanak. Jelenlétük, létezésük erős; játékuk annyira természetes, annyira észrevétlen, hogy a róluk szóló reflexiók egyenesen nem-játszásként értékelik.⁴⁹ Ez a játé nyelv következik az alkotók külön-külön színészi múltjából is. Székely B. a Stúdió K-ban lesz színész, Fodor Tamástól és Gaál Erzsébettől tanul, a *Woyzeck* létrehozása során együtt alakítják ki azt a szerepformáló módot, amely során „saját életük bizonyos mozzanatait átmentik a darabba [...] nem választódott ketté a színész, aki élt és a színész, aki játszott”.⁵⁰ Székely B. hozzáállása azért „eszményien színészi”, mert mind-

⁴⁸ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 21.

⁴⁹ „Monori Lili és Székely B. Miklós elenyésző, bár növekvő számú közönség előtt – mit is csinált? Kéne egy állítmány. (...) Ha jól megnézzük, alany is kéne. Kicsoda mit csinált? Mondjuk: ezt-azt, és két fantasztikus színész. De ez is csak félig igaz, mert egyrészt Monori Lili az egyik legnagyobb magyar színésznő, másrészt meg, ha színész az, aki játszik, akkor ő nem az, persze továbbra is fantasztikus.” ESTERHÁZY, „*Monori, Székely B...*”, 32.

⁵⁰ DÉVÉNYI Éva, „Stúdió K – *Woyzeck*. Színházlélektani esettanulmány”, in DÉVÉNYI Éva és BALASSA Péter, *Színképelemzés, 7–198* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1981), 43.

eközben rendezői igénye és készsége van arra, hogy mindig átlássa az egész munkát.⁵¹ Monori Lilit, a színésznőt – aki egyébként a rendező szak iránt is érdeklődik – már főiskolás korában is a természetességéről jegyzik meg.⁵² Utolsó kaposvári szerepe, az 1976-os Vinczéné-alakítása, mellyel szinte az összes előadásról írt kritika kiemelten foglalkozik, szembetűnően másfajta játékmódot képvisel, mint a szereposztás többi tagjáé.⁵³

Ugyanakkor a kettejük által használt játé nyelv összegzi a pincében próbával, kísérletezéssel töltött évek rengeteg közös tapasztalatát is (pl. Székely B. három évig áll némán az ajtóban, amíg Monori a monológon dolgozik, három éven át – ha nem is minden nap, de rendszeresen – napi negyven percet néznek egymás szemébe).

Az idős amatőr férfi, Tihanyi Ernő,⁵⁴ a gyerekek és az állatok jelenléte a természetességnek a nem színészi munkával elérhető, nem önreflektív állapotait, erejét mutatják és állítják, mint másik szempontot vagy elérendő célt, Monori és Székely B. színészete mellé. Csaknem minden további előadásban szerepelnek valamilyen állatok, olykor felöltöztetve: kutyák, macskák, tyúkok, birkák, kacsák. Ezen kívül is számos motívum viszszaeszménylik majd későbbi előadásaikban, például a mennyezetre vetített, felnagyított árnyékok játéka, a WC-pumpa mint fallosz, a

⁵¹ DÉVÉNYI, „Stúdió K...”, 85.

⁵² SAS György, „Az első bemutatkozás. Vidám beszélgetés négy jókedvű lánnyal”, *Film, Színház, Muzsika*, 1968. júl. 13., 10–11.

⁵³ PI. PÁLYI András, „Alvilági házmesterné”, *Tükör* 14, 6. sz. (1977): 27. vagy TARJÁN Tamás, „Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon”, *Kritika* 6, 1. sz. (1977): 29.

⁵⁴ „Nagyon fontos alkotótárs volt. Emberi súlyával és őszinte odaadásával jóval erősebb inspiráció volt a munkához, mint akárhány remek színészi vagy rendezői ötlet. [...] Nem volt színházi ember, de tökéletesen rábízhatuk magunkat a jelenlétére, a figyelmére.” SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 20.

nejlonfüggöny mögött öltözés, a test nélküli ruha-alak. Ezek tehát nem csupán egy előadáshoz megtalált elemek: azáltal, hogy használták őket, a hely, a táj, a pince részévé váltak, beigazolódott érvényességük: ahogy a színészek, ezek is új szerepet, új témát-feladatot, új jelentést kaphatnak legközelebb.

2015-ben Schilling Árpád Katona József Színházban rendezett *Faust* című előadásában vendégként Monori és Székely B. is játszik, és a második este huszonharmadik percében találkoznak is a színen. A borostás, kopott, barna zakós kentaur, Khirón, éppen Faustot tolja talicskán, és mert Faust Helénát keresi, útbaigazítást kér a jósnőtől, Mantótól. Mantó a mosdóból érkezik, kék takarítónő-köpenyt visel, sárga gumikesztyűs kezében WC-kefe. Az alig fél perces párbeszéd, Monori és Székely B. ironikus-lírai szerelmi kettőse idejére minden más színpadi történés abbamarad, szinte felfüggesztődik a fausti cselekmény, ők pedig nem tesznek mást, csak nézik egymást a színpad két oldaláról. A jelenettel Schilling fölismeri és kiemeli, szélesebb színházi nyilvánosság elé tárja, megmutatja az egyébként „láthatatlan” színészi alkotómunkát,⁵⁵ a több évtized alatt kettőjük által újra- és újra megteremtett színészi játéknnyelvet.

Matiné

A *Matiné* című előadás évekig készül,⁵⁶ 1996. december 12-én mutatják be. Talán ez a leg-

⁵⁵ „A művészet láthatatlan [...] a művészetnek olykor így el kell bújni, be a föld alá, két emberbe, az érdektelenségbe, a sötétbe –, hogy megmaradjon; ezért marad meg, mert mindig lesz két ember. Mégis evvel egyidejűleg azt is szeretném, ha Monori Liliék a színházban is láthatók volnának minden este. Hogy ott legyenek és ők legyenek. Hogy ilyen legyen a színház.” ESTERHÁZY, „Monori, Székely B...”, 32.

⁵⁶ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 30.

többet játszott és legnépszerűbb előadása a Szentkirályi Műhelynek,⁵⁷ a 3. Alternatív Színházi Szemlén a főváros díját nyeri el. Ebben az időszakban egyébként mindketten láthatóak kőszínházban is: Székely B. 1994-től az Új Színház tagja lesz és Monori Lili is vállal egy szerepet ugyanitt 1995–96 telén a Zsótér Sándor rendezte *A világjobbítóban*.

A *Matiné* történései nagy vonalakban a következők:⁵⁸

1. A pincében a Szentkirályi utcán is jól hallhatóan, hangosan, több nyelven szól hangszórókból a DIVSZ-induló.⁵⁹ A 40-50 néző⁶⁰ a pincelépcsőn leereszkedve egy úttörőnyakkendős kacsával és egy úttörőruhás kislánnyal találkozik (Székely Rozi⁶¹). A szülők nejlonfal mögött szintén úttörőnek öltöznek.
2. „Kacsa röptetése”: Másik terem. A két felnőtt úttörő, a férfi és a nő 4-5

⁵⁷ Csak 1997 februárjában 6-szor ment a *Pesti Műsor* vonatkozó számai szerint, míg más előadásból volt, hogy összesen ennyit játszottak csak. „Valószínűleg ez volt a legnépszerűbb előadásunk. Eztán is összehoztunk erős dolgokat, de nem tudtunk már nagyobbat dobni.” KÖVÁRI, „Nem színházhoz...”, 21.

⁵⁸ Részletesebben: SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 29–35.

⁵⁹ Az „Egy a jelszónk, a béke” kezdetű mozgalmi dal, a Demokratikus Ifjúsági Világszövetség indulója.

⁶⁰ Vö. LEGÁT Tibor, „Egyszerűen ez lett a sorsunk. Monori Lili és Székely B. Miklós színművészek” *Magyar Narancs*, 1997. febr. 13., hozzáférés: 2021.07.01., https://magyarnarancs.hu/film2/egyszeruen_ez lett a sorsunk_monori_lili_es_szekely_b_miklos_szinmuveszek-56482. és BOROS, István, „Jelentés a labirintusból. Amputált kacsa”, *Magyar Nemzet*, 1997. máj. 10., 12.

⁶¹ Monori Lili és Székely B. Miklós lánya 14 éves ekkor.

méter távolságra áll a másiktól, egymásnak dobálják a kacsát. A kacsza próbál röpdülni, de nem tud, szárnyai-val verdes, leesik. Nincs lába: járni sem tud.

3. „Embrevés”: sétálni indul az úttörő-család. A ballonkabátos családfő egy szintén piros nyakkendő, ünneplő-ruhás sült csirkét, mint csecsemőt hordoz óvatosan a karján. A következő teremben asztalhoz ül, leteszi rá a csirke-babát, majd benyúl a szoknya-ja alá, bicskával kimetsz belőle egy darabot és megeszi.⁶² Az élő kacsza úttörőnyakkendőben mellette áll.
4. „Anyuka-jelenet” vagy „temetés-jelenet”: Monori Lili édesanyját egy vonat ütötte el 1974-ben,⁶³ neki állít emléket

⁶² Az előadásból egy 12 perces részletet köz-zétettek az alkotók. MONORI Lili–SZÉKELY B. Miklós, *Matiné* (részlet), 7–11. perc, hozzáférés: 2021.07.01. <https://www.monorililiegyesulet.hu/cikkek/matine-e.a..html>.

⁶³ „Anyámat egy kacsza miatt gázolta el a vonat. A Csúcshegyen lakott, vett négy tarka kacsát, nekem meg a nővéremnek akarta hizlalni a születésnapomra. A nyolc óra huszonötös esztergomi tehervonat nagyon lassan jár, mégis az gázolta el őt. Hatvan forintért halt meg, ennyibe került akkoriban egy südő kacsza. Túl közel ment az állat a sínhez és ő pokróccal akarta elhessenteni. A vonatlépcső bekapta a pokrócot, amit viszont ő nem engedett el. Nem működött az önvédelmi reflexe: ahogyan fogta a pokrócot, maga is beletekeredett és a vonatlépcső eltörte a gerincét. Azonnal meghalt, de a vonat még hurcolta tovább és letépte a ruháját. A kacsának semmi baja nem lett. Éppen akkor forgattam Gazdag Gyula *Bástyasétány* 74. című filmjét. A stáb nem közölte velem anyám halálhírét, csak este kezembe nyomtak egy telefonszámot – a telefonközpontét, ahol anyám dolgozott. Nem értettem a dolgot, de miközben telefonáltam, láttam, meny-

ez a jelenet. Székely Rozi felolvass egy levelet, amit nagymamája írt, Monori pedig az édesanyja régi ruháival felöltöztet egy partvist. Ezután játékvonattal „modellezik a balesetet”: Monori édesanyjának alakját kivágják egy fényképből, és a sínekre helyezik, a játékvonat pedig többször átmegy rajta. Ezután a fényképet gyufásdobozba teszik, a gyufásdobozt előbb játéklovaskocsira helyezik (ennek árnyékát a plafonra vetítik), majd eltemetik.

5. A következő teremben: a férfi és a nő, Székely B. és Monori egymással szemben állva Beckett *A játszma vége* című darabjából Hamm és Clov szövegeit mondja egymásnak. A kislány is jelen van (mint Nagg és Nell).
6. Zárójelenet: Ismét szól a DIVSZ-induló. A család átöltözik, leveszik az úttörőruhát, földművesek lesznek, a kislány egy angol nyelvleckét olvas a gazdálkodásról és földet szór a betonpadlóra. A WC pumpa-falloszal szántanak (a férfi magára köti, a nő fogja a férfi lábát, talicskáznak), a kislány kukoricát vet a barázdákba.

nyi ember áll körülöttem, és néz. Biztosan arra vártak, hogy összeesem és akkor el kell kapni engem. Anyám kolléganője vette fel a kagylót, ő közölte velem a hírt, amit nem hittem el. „Most hol van?” – rögtön ezt kérdeztem, – mire hangot váltott, gondolta, lehet velem higgadtan beszélni. – „Biztos valamelyik hullaházban” – mondta. Végignéztem a stábon, hogy ezek itt képesek voltak sunyin várni a hírrel estig, amíg leforgattuk a napi penzumot, és direkt elröhögtem magam. Rögtön bevitték az elmeosztályra. Utána nem tudtam járni egy darabig, leállt a mozgásom. A forgatást úgy fejeztük be, hogy amikor állnom kellett, Pogány Jutka hátulról tartott. Vígjátékot csináltunk, de a nevetés sehogyse ment nekem akkor.” Monori Lilit idézi BIHARI László, „Életjel egy pincéből”, *Magyar Hírlap*, 1997, febr. 8., 30.

A történetek közti kapcsolat a családi viszonyokban megragadható. A *Matiné* családtörténet abban az értelemben, hogy minden jelenete valamilyen családi viszonyt, problémát, konfliktust hordoz, tematizál. Az állatok emberruhában: családtagok, akiken erőszakot tesznek az erősebbek, meg is ölik és meg is eszik őket. A jelmezek, a nézők számára rögtön ismerős referenciát teremtő tárgyi kellékek (úttörőnyakkendő, ballon, ünneplő, Monori édesanyjának eredeti ruhái, fényképek, játékok) az ötvenes-hatvanas évek diktatúrájának világát idézik; a diktatúra családi életbe, testközelségbe való belépését.⁶⁴ A gyilkos pusztítás (a családtagok megévesése) így nemcsak élő és holt testek mitológikus-hatalmi játéka lesz, hanem konkrét politikai motívum.⁶⁵

A családi (azaz: közös) múltba tekintést értelmezi és kontextualizálja a pince mint helyszín és tér-élmény: a nézőknek le kell ereszkednie a föld alá, ez egyszerre jelenthet börtönt, óvóhelyet, alvilágot, kollektív tudatalattit.⁶⁶ A pince mélyén a két nagyobb történet, a „temetés” és a „játzsma vége” a játszó személyek azonossága révén kapcsolódik össze: a „temetés” Monori Lili saját személyes története, *A játzsma végét* Székely B. régóta színre akarja vinni.⁶⁷ A szülőgyerek kapcsolat, a múltbeli tragédia traumája, a másik embernek való kiszolgáltatottság és a halál, vagyis az előadásban fölmerülő témák így kettős értelmezői-alkotói keretbe kerülnek, egy magánéleti és egy irodalmi keretbe, a rendezés pedig ügyel arra, hogy a kettő minél inkább szétválaszthatatlan legyen. *A játzsma végének* szövegeit, Hamm és Clov mondatait annyira hétköznapien beszél, mintha saját, „civil” szöveget mondanának.⁶⁸

Az irodalmi anyag tehát tekinthető a Szentkirályi Műhely színházi gyakorlatában kiindulópontnak, de csak a személyes, megélt életélmény- és emlékanyagával való kapcsolatában, metszéspontjában válik értelmezhetővé: a *Matiné* című előadás Monori Lilinek és Székely B. Miklósnak *A játzsma végével* való találkozása. Az előadás magának a találkozásnak, a relációnak, a viszonyoknak a megjelenítése – hasonlóképpen ahhoz, ahogy Gertrude Stein tájképnek írja le a drámát, amelyben nem a történet, hanem az elemek kapcsolata, viszonya a fontos, az elsődleges.⁶⁹

Például a lábatlan kacsa röptetése könnyen értelmezhető úgy, mint Totyi kacsával, a kiszolgáltatott, leggyöngébb családtaggal való kegyetlen játék,⁷⁰ de úgy is, mint társadalomkritikus, abszurd etűd,

Például a lábatlan kacsa röptetése könnyen értelmezhető úgy, mint Totyi kacsával, a kiszolgáltatott, leggyöngébb családtaggal való kegyetlen játék,⁷⁰ de úgy is, mint társadalomkritikus, abszurd etűd,

⁶⁴ Talán éppen ez, az államszocialista múlt szimbólumainak egyértelmű idézése és a szorosan hozzájuk kapcsolt szituációk ismerős abszurditása vagy kegyetlensége teszik a *Matinét* többi előadásnál könnyebben befogadhatóvá.

⁶⁵ „Szép lassan mindenki el lesz fogyasztva. Lili nagymamájának összes gyerekeit valamilyen módon felfalta az előző rendszer. [...] A nagymama ehhez szokott hozzá, hogy meghalnak a gyerekei.” SZÉKELY, *Szentkirályi.*, 32.

⁶⁶ Vö. PI. HEGEDŰS Bálint, „Legfeljebb nem halunk meg”, *Ellenfény* 2, 3. szám (1997): 58–59, 58. és

BÉRCZES László, „Hősies terek. Beszélgetés Antal Csabával”, *Színház* 30, 6. sz. (1997): 39–44, 44.

⁶⁷ *A játzsma végét* Székely B. már évekkorábban, Gaál Erzsébettel tervezte bemutatni. KÖVÁRI, „Nem színházhoz...”, 21.

⁶⁸ Molnár Gál Péter ebben az esetben azonban gyanút fog és kritikájában már azonosítja a szöveget. M. G. P., Kuuunst és művészet”, *Népszabadság*, 1996, dec. 16., 17. és MOLNÁR Gál Péter, „Lili”, *Mozgó Világ* 31, 7. sz. (2005): 125–128.

⁶⁹ Gertrude STEIN, „Plays”. in *Lectures in America*, 93–131 (Boston: Beacon Press, 1957), 125.

⁷⁰ „...voltak olyanok, akik szerint ez állatkínzás, és kirohantak az előadásról.” LEGÁT, „Egyszerűen...”

„Emlékül annak az időszaknak, amikor a magyar nép azt hitte, hogy szabad, egy börtönben. Lábatlan kacsa, aki nem tud elmenekülni se. Több jelentésű szimbólum volt ez: Totyi volt a Kádár-Rákosi rendszer, ami 1996-ban még mindig repült, igaz, hogy a föld alatt.”⁷¹

Ugyanakkor *A játszma végén* egy helyen Hamm és Clov is adogatnak egymásnak egy kutyát: az a néző, aki ezt tudja, láthat a kapcsolatot a két történet között, utólag értelmezheti beckett-i játéknak a kacsa dobálását is.⁷²

A rendezés azonban egyáltalán nem ad magyarázatokat, a testközeli engedett nézőkkel nem foglalkozik,⁷³ ilyen tekintetben szigorú, zárt rendszert alkot, a teátrális effektusokat kerüli.⁷⁴ Mindeközben olyan erős

⁷¹ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 31.

⁷² Ráadásul Beckett saját színházi rendezéseire készített jegyzeteiben a kutyát Hammhez „Clov „hozzáágja”, nem csak egyszerűen odaadja neki, ahogy az eredeti instrukcióban áll”. RÁKÓCZY Anita, „Közéltések »A játszma végé«-hez. Samuel Beckett drámája, rendezései és színházi jegyzetei”. *Holmi* 25, 5. szám (2013): 603–615, 612.

⁷³ „Nem is jó szó a nézés, mert bámulunk, az orrunk előtt folyik ez a játék. Nem is játék ez, hanem valami kegyetlenül őszinte gyónás, nyilvános és önkéntes vallomás a szereplők életéről, sorsáról. Azzal pedig, hogy Monori Liliék kéznyújtásnyira vannak tőlünk, érezzük testük szagát, látjuk izomrángásukat, akarva-akaratlan részeseivé válunk az előadásnak, belefolyunk életükbe, kitérülködésükbe. Az a döbbenetes, ha akarjuk, ha nem, akkor is szereplők leszünk, mint illedelmes pincsikutyák, koslatunk utánuk, a bokájuk mellett. Képtelenek vagyunk elzárkózni, bezárkózni, távolságot tartani. A fájdalom pedig, mint az izzadság, végigfolyik rajtunk” BOROS, „Jelentés...”, 12.

⁷⁴ A teátrális effektus „olyan színpadi cselekvés, mely azonnal felfedi játékos, művészi és színházi eredetét.” Patrice PAVIS, *Színházi*

performatív hatáselemekkel dolgozik, amilyen pl. a pince talált terének használata, az atmoszféra vagy az állatok szerepeltetése.⁷⁵

A játék nagyrészt néma, a szövegek mondasorok is kiemelt szerepet kapnak a hosszú szünetek. A kritikák feszültek, erősnek ítélik a színészi jelenléteket és a felmutatott emberi viszonyokat.⁷⁶ A szövegmondás eszköztelen, halk, főleg kijelentésekből áll.⁷⁷ Az alkotók a színészi játék során is radikálisan kerülnek a teátrális megnyilvánulásokat. És mivel Beckett szövegét ezúttal egy férfi és egy nő közvetíti, az erőszak és kiszolgáltatottság mintázatai, a dominancia feszültségei a nemi szerepekkel is összekapcsolódnak és ezzel új jelentésréteget hoznak létre. Hamm és Clov párosával Monori és Székely B. folytatja a *Műtétben* megkezdett férfi-női szembenézést.⁷⁸

A *Matiné* a személyes múlt feldolgozásával a kollektív emlékezés, felejtés és túlélés problémáját, társadalmi traumáját állítja a középpontba. „Olyan szenvedélyes viszony-

szótár, ford. GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia és SEPSI Enikő (Budapest: L’Harmattan), 2006, 434.

⁷⁵ Vö. Erika Fischer-LICHTE: *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 142–150 és 160–167.

⁷⁶ PI. HEGEDŰS Bálint, „Legfeljebb nem halunk meg”, *Ellenfény* 2, 3. szám (1997): 58–59.

⁷⁷ „Mindent kijelentő módon, nagyon egyszerűen, hangsúlyozás nélkül, keményen kellett mondani.” Beszélgetés Székely Rozival 2020. dec.11-én.

⁷⁸ „Nincs rendező, író, használunk ugyan műveket, de nem tartjuk őket tiszteletben, nem interpretálunk. Molnár Gál Péter, aki sok évtizeden át minden előadásunkat megnézte, pontosan látta, hogy a férfi-nő kapcsolatban mentünk le mélyre. Nem ez volt a szándékunk, de ez valósult meg.” SZENTGYÖRGYI Rita, „Nem kell az arcom. Székely B. Miklós színész”, *Magyar Narancs*, 2015. jún. 2., hozzáférés: 2021.06.17.

<https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/nem-kell-az-arcom-94840>.

ban vagyunk a múlttal, hogy állandóan újra-éljük” – fogalmaz Székely B.⁷⁹ Nyilatkozataikból kitűnik: meglepve, de örömmel látják, hogy másokat is érdekel nagyon személyes színházi kísérletük; a terápia, a kísérlet mellett lassan a közösségi élmény: az előadás igénye is megfogalmazódik.⁸⁰ Színházi ars poeticájukban megerősíti őket Tadeusz Kantor,⁸¹ aki a magyarul 1994-ben megjelent *Halálszínház* egy írásában úgy fogalmaz: a színpad az ő szobája,

„az egyetlen hely / ahol a társadalomtól „űzött” emberi egyén, az ember elbújhat, / sajátmaga lehet (...) De hát miért ezt a „szent helyet”, / ezt a „családi szentélyt” / az én OTTHONOMAT / tesszem ki minden szem prédájának? [...] Teljes igazság a művészetben / csak a magunk életének az ábrázolása / felfedése / szégyenkezés nélkül saját sorunknak rendeltetésünknek felfedése. / Többször magyaráztam, hogy ennek oka / nem az exhibicionizmus, nem is a narcizmus, hanem az „individuális élet” fogalmának / megerősítési szándéka, hogy elkerüljük a megsemmisítést az ijesztő, embertelen „tömeg részéről”. / Az individuális élet fogalmának megerősítése azáltal, hogy hozzáteszünk egy szót: az *enyém!* / A színpad és a nézőtér közötti határ a győzelem vonala. Áthághatatlan. Bevehetetlen. A tömeg és a közösségi élet világa / megtorpan ezen a Maginot-vonalon.”⁸²

⁷⁹ HEGEDŰS Bálint, „Annyi a jelenem, amennyi a múltam. Beszélgetés Székely B. Miklóssal”, *Ellenfény* 3, 1. sz. (1998): 26–29, 29.

⁸⁰ „Sajnos, csak hat előadás volt [...], de a történetet folytatni szeretnénk.” SAJÓ Yvette, „Létezik másféle színház is. Művészcsalád a pincében”, *Esti Hírlap*, 1996. január 23., 6.

SAJÓ, „Létezik másféle...”, 6.

⁸¹ ZENTAI „Mamutok...”, 11.

⁸² Tadeusz KANTOR, „Az én szobám”, in *Halálszínház. Írások a művészetről és a színház-*

Ekkoriban Monori és Székely B. színházukat, alkotói műhelyüket úgy határozzák meg, mint szabad lehetőséget arra, hogy alapvető kérdéseket tegyenek föl.⁸³ Kimondják, hogy a színházat a megismerés egy módjának tekintik.⁸⁴ A megismerés alanya a színész, aki a színházi formát, struktúrát vagy előadást alapvetően alakítja. A Szentkirályi Műhely a színészt autonóm alkotónak tekinti, és ezt a gyakorlatot Monori és Székely B. továbbadják a fiatalabb kollégáknak.

Monori Lili Mundruczó Kornél *Frankenstein-terv* című előadásában 2007-ben például Viktória szerepének játszása közben meséli el saját szavaival az édesanyja vonatbalesetének *Matinéban* is feldolgozott történetét,⁸⁵ a rendező pedig hagyja ezt, teret enged neki, egyszerre rejti el (védi meg) és hagyja működni azáltal, hogy beleilleszti saját előadás-

ról, ford. KIRÁLY Nina, 235–236 (Budapest-Szeged: Prospero Könyvek, 1994), 235–236.

⁸³ SAJÓ, „Létezik másféle...”, 6.

⁸⁴ „...a színház tágabb értelmezéséhez, ami szerintem nem más, mint a megismerőtevékenység.” ZENTAI, „Mamutok...”, 11.

⁸⁵ „Emlékszel még arra, amikor én 74-ben...? [...] Augusztus 6-án, akkor azt mondtátok, hogy telefonom van nekem a raktárban [...] Fölvettem, beleszóltam, azt mondtam, hogy halló, és akkor mondta a nő, mert női hang volt, azt mondta, hogy hát nekem jutott a szomorú kötelesség, hogy közöljem önnel, hogy anyukája meghalt... Na most... semmi nem jutott eszembe, tudod édesapám, semmi, hanem viszont az volt, hogy kinéztem és akkor láttam, hogy ott álltok, mint a verebek, a Némedi Pisti, a Kenderesi Lalika, meg te is ottvoltál, tehát ti nagyon jól tudtátok, hogy az anyukámat... a 7 óra 40... – bocsánat, már nem is emlékszem jól, a 8 óra 46-os tehervonat, az esztergomi tehervonat elgázolta, és... nagyon... hagyátok, hogy végigcsináljam ezt az egész napot, hogy ne legyen hiány... A hiány ne legyen, tudod..?!” MUNDRUCZÓ Kornél: *Frankenstein-terv*, 2007. 56–58. perc

struktúrájába (rá építi saját struktúráját). Mundruczó ezzel az előadással és a Proton Színházzal való rendszeres közös munkával visszahozza Monorit az országos színházi, később a nemzetközi színházi és filmes szakmai figyelem középpontjába.

M. II. 6.

„Lili és Laca töltőtoll-színházának”⁸⁶ harmadik bemutatója az *M. II. 6.* című előadás 1999. április 24-én.⁸⁷ Ekkor már tizenhét éve bérlik a pincét és kilenc éve nézőket is fogadnak. Előadásaiakon nincs belépőjegy, a „színházat, mint szolgáltatást tagadják, és mint kultikus létformát” művelik.⁸⁸ Az alkotók már egy 1997-es interjúban is beszélnek

⁸⁶ A „töltőtoll-kamera” kifejezés a francia „caméra stylo” fordítása, azt az alkotói módszert jelenti, amely során a filmrendező úgy ír a kamerával, mint az író a tollal; olyan magától értetődően és mozgékonyan használja a kamerát, mint az író a tollat. Szerzői filmek sajátja a francia újhullám időszakából. A kifejezést Alexandre Astruc használta először. Lásd: Alexandre ASTRUC, „Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, *L'Écran Français*, 1948. márc. 30., hozzáférés: 2021.04.03.,

http://repertoire-critiques.cinematheque.fr/fiche_auteur.php?objld=94 „Ha Cocteau szerint volt »töltőtoll-kamera«, Lili és Laca színháza töltőtoll-színház. Naplószerű, önvallomásos. Aprólékosan feljegyzik emlékezetünk lapjaira múltjukat, hétköznapjaikat, nyomorukat, tépelődéseiket, szakadatlan alkotói kétségeiket, konstans bizonytalanságuk.” MOLNÁR GÁL, „Lili”, 127.

⁸⁷ *M. II. 6.*-ként, *M. II. em. 6.*-ként és *M. II. emelet 6.*-ként is előfordul a forrásokban a cím.

⁸⁸ KOLTAI Tamás, „M mint Macbeth”, in *Szeret, nem szeret. Színházi írások*, 278–281 (Budapest: Osiris, 2000), 279.

az előadásról, mint tervről,⁸⁹ 1998-ban kezdik próbálni, ekkorra a koncepció lényegében kialakult.⁹⁰ Egy év próba után mutatják be.

Az *M. II. 6.* az eddigiekhez hasonlóan személyes múltbeli anyagot mozgat meg: Monori Lili édesapja, Monori Albert alakja ihletti.⁹¹ Az előadás ezt az apához kapcsolódó személyes-dokumentarista múltbeli élmény-és emlékanyagot felhasználva Shakespeare *Macbeth*-jét játssza végig.

Ahogy a *Műtét* és a *Matiné* esetében is, itt is az irodalom ad pontos közvetítői keretet legszemélyesebb gondolatainknak. Ez az előadás – az előző kettővel ellentétben – nem rejti el az irodalmi kiindulópontját, ám idő-és térkezelésében az előzőeknél radikálisabb abban a tekintetben, hogy – akár egy tájkép – a felszínen szinte teljességgel mozdulatlan. Első pillantásra klasszikus-drámai értelemben „nem történik semmi” benne. Ami mégis, az alig észrevehető, alig megkülönböztethető: a történések egymásba folynak.

„Az észlelés módjáról van tehát szó. Az ideges – fordítsuk nyugodtan így: dramatikusan – feszültség helyett a színpadon történeteket úgy kell tudnunk szemlélni, ahogy egyébként egy parkot vagy festői tájat szemlélünk. »A mítosz nem egy történet, amit balról jobbra, elejétől a végéig elolvasunk, hanem egy olyan dolog, ami végig egészsként van a szemünk előtt.(...)«”⁹²

Az előadás a létezésre koncentrálna: elhúzódozó várakozásra, unalomra építő idődramaturgiája a hatvanas-hetvenes évek neoavantgárd színházának jól ismert eszköze, Halász Péterék éppúgy élnek vele, mint Robert Wilson: a

⁸⁹ ZENTAI, „Mamutok...”, 11.

⁹⁰ HEGEDŰS, „Annyi a jelenem...”, 29.

⁹¹ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

⁹² Hans-Thies LEHMANN: *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 69.

„nagyon hosszan tartó *ugyanaz* az idő múlásával észrevehető jelentésmódosulásokon esik át.”⁹³

A legelső jelenetet leszámítva egy szovjet-orosz katonai sátorban folyik a játék.⁹⁴ A pince mélyén kifeszített hatalmas sátor ponyvája alatt, egyetlen villanykörte fénye mellett összegyűlt tucatnyi, két-tucatnyi néző egy szegényes konyha berendezését idéző bútorok között egy család hétköznapi életét szemlélheti, három ember (és tíz tyúk) vég nélküli, apró szöszmötöléseinek lesz a tanúja. A férfi járkál, kávézik, cigarettázik, a nő főz, a fiú rádiót hallgat, később szaxofonozik, a férfi és a nő kicsit táncol; majd krumplit pucolnak, hosszan esznek, a nő elmosogat, a férfi gombfocizik. Az első Shakespeare-mondat sokára hangzik el, alig kibírhatóan sokára,⁹⁵ és később is ritkásan váltanak egymással szót a játszók. A tragédia mintegy a nyelv és a tudat alatt, titokban, a szereplők lelkének láthatatlan, nyelvet és képet nem teremtő zugaiban munkál. Az egyetlen fényforrást ide-oda hordozzák, sok az árnyék, a félhomály. Székely B. és Monori jelmeze gyerekjátékra emlékeztet: (a kilencvenes években a Burger Kingben kapható gyerekmenü ajándékához hasonló) papírkoronát és hatalmas ördögfarokot viselnek.⁹⁶ „Skócia” – hirdeti a falon egy lepedődarabon a felirat. A térben tűzhely, székek, asztal, egy

⁹³ ERDÉLY Miklós, „Mit keres Einstein a tengerparton? – Gondolkozás Robert Wilson operája alatt”, *Színház* 11, 3. sz. (1978): 46–48, 46.

⁹⁴ A boszorkányok jelenete másik helyiségben van (valószínűleg útban a sátor felé tekinthették meg a nézők): pattogó tűz mellett egy öregember (Greff Lajos) alig érthetően mesél valamit, amikor elvágtat mellette férfi és fátylas nő (akár a *Műtét* „nászút-jelenében”).

⁹⁵ M.G. P., „Lili, Laca, Vili”, *Népszabadság*, 1999. ápr. 30., 10.

⁹⁶ Székely Rozália leírásában macskafarok szerepel. SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 35.

terepasztal láthatóak, „földszag van”, amikor a tyúkok a földre piszkítanak, Monori illatosítóval lefújja.⁹⁷ A tyúkok kárálása végig hallatszik, szárnyverdesésük, ide-oda röpítésük váratlan-monoton ritmusai zeneként kísérik a tragédiát. A gáztűzhelyen előbb kávé fő, majd tészta és krumpli, az asztalnál rádió szól (cseh és szlovák adók, a Szabad Európát keresik)⁹⁸ és később a főtt krumplit hámozza a család, még később hosszan esznek. Az asztalon folyik a végső csata, a gombfocimeccs, illetve itt hajtogat papírhajó-flottát az előadás legelején a férfi. A végjáték előtt Monori beköti a fejét, az arcát egy fehér kendőbe, kicsit később Székely B. is eltakarja az arcát egy konyharuhával (mint az alakok Magritte *Szerelmesek* című képén).

A színészek cselekvéseinek többsége látzólag sokkal reálisabb és sokkal hétköznapi, mint akár a *Műtét*, akár a *Matiné* esetében. Ha öt vagy húsz pontban akarnánk leírni a történéseket, két módon is megtehetnénk: vagy magukat a cselekvéseket különböztethetnénk meg (pl. a krumplipucolást az evés jelenettől), vagy pedig a macbeth-i történet jelenetei, még inkább motívumai szerint választhatnánk őket külön (pl. Macbeth a csatamezőn, Banquo szellemének megjelenése, Macbeth és a Lady kapcsolata). Ebből ki is derül az előadás legfőbb sajátossága: egyszerre több síkon játssza önmagát.

A címből az M. például egyszerre utal a színházi babonából ki nem mondható névre, *Macbeth-re*⁹⁹ és Monori apjára, aki „tönkre-

⁹⁷ KOLTAI Tamás, „M mint...” 280.

⁹⁸ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 35.

⁹⁹ A sok évszázados színházi babona szerint Shakespeare művének a címét nem szabad kimondani, inkább „skót darab” címen említik. Vö.: [N. N.], *The curse of the scottish play*. Royal Shakespeare Company, hozzáférés: 2021.07.01.,

<https://www.rsc.org.uk/macbeth/about-the-play/the-scottish-play>. Lásd még:

M.G. P., „Lili, Laca...”, 10.

tette a családot”.¹⁰⁰ A II. emelet 6. egykori, Auróra utcai lakásuk címe.¹⁰¹ A személyes, dokumentarista szál és az univerzális, irodalmi szál a felismerhetetlenségig összefonódik. A férfi a központi alak: Székely B. Miklós Macbeth-et és a macbeth-i problémát játssza, Monori a Lady. Ám Shakespeare mondatai mellett saját szövegek is elhangoznak az előadásban, például Horváth Sándor Farkast¹⁰² Monori Lili a vámpíroktól való félelméről faggatja, vagy elmeséli neki, amit a tévében látott: egy amerikai gyerek-papot, kisfiú kuruzslót, akit tömegek vártak, és akinek a láttára többen elájultak, amikor föl-emelt egy keresztet. A kilencvenes évek társadalmának hétköznapi, tévéből hallott élményeire, félelmeire, transzcendens-mágikus igényeire fordítódik tehát az előadásban a macbeth-i varázsvilág, és ezzel az *M. II. 6.* a jelenbe helyezi a mágia és a hatalom macbeth-i összefüggéseit is. Azt állítja 1999-ben, hogy a transzcendensbe vetett ájult hittal szoros kapcsolatban áll a diktatúrák természete.¹⁰³ Bár Monori a Lady, Horváth pedig egy főúr, beszélgetésük mégis anya és fia beszélgetése (minden váltás nélkül anyunak, Sanyinak nevezik egymást). A beszédtema viszont pontosan megfeleltethető annak a résznek Shakespeare darabjában, ahol Malcom elmeséli, hogy az angol király csodálatos erejével gyógyít (IV/3.). Kettősükben ráadásul Lady Macduff és kisfia jelenete is fölidéződik, Macbeth áldozataié, vagy egy (bármilyen korból való) nőé és fiáé, akik férfi és apa nélkül maradtak.

Az *M. II. 6.* című előadás elemei (szereplői, eseményei és tárgyai) tehát egyszerre, egy időben három síkon értelmeződnek, mégpedig úgy, hogy a három közül egyik sem válik dominánssá, hanem mindegyik állandóan emlékeztet a másikkra.

- A) Az első a *Macbeth* shakespeare-i történetének képzeletbeli-szöveges, irodalmi síkja;
- B) a második egy magyar család élete a Kádár-kor diktatúrájában: ez Monori apjának, de még inkább Kádár Jánosnak a története,¹⁰⁴ tehát a történeti-társadalmi sík;
- C) a harmadik pedig a Monori–Székely B.–Horváth családtagok kapcsolata, fizikai-színházi (performatív) síkja.

A rendezés olyan elemeket és cselekvéseket használ, melyek egyszerre működnek mindhárom síkon és egyszerre lesznek igazak mindhárom értelmezési tartományban. Például a színen káráló tyúkok jelentik a shakespeare-i főurakat (A), de ugyanekkor, ugyanennyire jelentik Kádár János tyúkjait is (B/1), vagy egy szegény magyar család tyúkjait a konyhában (B/2), illetve jelentik a Monori–Székely B. házaspár saját háziállatait is, akik rendszeresen föllépnek velük: színésztechnikai szempontból, a természetesség eléréséhez viszonyítási alap számukra „az állatok közelsége” (C).¹⁰⁵

Ilyenformán az egyes történetek sokkal szorosabb vizsgálata, részletesebb elemzése szükséges az értelmezéshez: a látszólag hét-

¹⁰⁴ „M. a Kádár, Lady a Kádárné.” SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

¹⁰⁵ „...állatokról gondolkoztunk [...] miért lettek az állatok? Nem tud más lenni, csak az, ami. Ami éppen. És valószínűleg ezért. Kiköltöttünk vidékre és ott az állatok közelsége bevonult a színházba, pontosan ezért, mert egy ilyen... ottvan mellettem és állandóan figyelmeztet, hogy ne játssz, öreg! Mert nem tudsz játszani. E mellett a kollega mellett. Szóval rögtön érvénytelen minden mozdulat, mert néz rád és... érted? Egy ilyen állandó fegyelmező erő” – meséli egy felvételen Székely B. Miklós. hozzáférés: 2021.03.21. <https://www.monoriliegyesulet.hu/cikkek/az-allatok-kozelsege/szentkiralyi-szinhazi-muhely-1983..html>.

¹⁰⁰ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

¹⁰¹ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 36.

¹⁰² Monori Lili fia 24 éves ekkor.

¹⁰³ SZÉKELY, *Szentkirályi...*, 37.

köznapi cselekvések többet jelentenek önmaguknál. A shakespeare-i/történelmi/családi tragédia hármassága ebben a rendezésben a mozdulatlanságban, „nem történésben” van. A gyilkosságok vágya-bűne főleg hallgatóságokban lappang, Székely B. egy-egy felkiáltásában tör ki. Az atmoszféra így ijesztő, már-már horrorisztikus, ugyanakkor ironikus és komikus is lesz a síkok összejátszásától (pl. Macbeth krumplicsészét eszik, úgy érdeklődik a vészbányák felől). A Kádár-kor elhallgatásai, bűntudata, a gyilkossá vált kisember sorsa olyan kollektív örökség 1999-ben, amivel nem tud mit kezdeni, amiről nem beszél a közösség: ezért sokkal több a néma cselekvés-szöszmötölés, mint a szó vagy a teátrális nagy mozdulat.

A színészi játékok ugyanakkor: megannyi kis Shakespeare-esszé. „Elismerést keltő belső technikájuk. Szempillantás alatt fölförösítják a szavakat, de sosem lesznek teátrálisak.”¹⁰⁶ Monori a gyilkos, bűntudatos Lady Macbethet egy mosogatás cselekvéssorában fogalmazza meg: a vacsora után elmossa az edényeket. Egy lavórban áll a mosatlan, egy másikat, vízzel tele, pedig az előtte ülő férfi tart. Monori kiemel egy tányért, megforgatja a vizes lavórban, gondosan szárazra törli, majd a magasból szántsándékkal elengedi: törjön ripityára a padlón. Egy poharat emel ki ezután, tisztára törli, emeli, nézi a fényben. „Itt egy folt” – mondja, és földre zuhan a pohár. Monori leül, megtörli a kezét, idegesen elneveti magát. „Félsz?!” – rivall a tyúkokra, majd: „ki hitte volna, hogy az öregemberben még ennyi vér van”. A gondosan elmosott, eltörölgetett tányérok elpusztítása nem csupán gyilkosság, hanem kimondottan női gyilkosság, hiszen a nő dolga elmosni az edényt, vigyázni rá. „Érzem a vérszagot. Arábia minden fűszere nem édesíti már meg ezt a kis kezét” – mondja, miközben a kezét dörgöli a konyharuhával.¹⁰⁷

¹⁰⁶ M.G.P.: „Lili, Laca...”, 10.

¹⁰⁷ A mosogatás-jelenetben elhangzó mondatoknak megfelelő szövegek Shakespeare drá-

Székely B. játékának stabil, masszív íve van. Gátlásos, indulatos Macbeth-et játszik. Tömör mondatai, hosszas hallgatásai mentén kirajzolható a shakespeare-i dráma. A kezdéskor papírhajókat hajtogat akkurátusan, a kávéját issza, dohányzik, ténfereg, majd – ahogy a hangot¹⁰⁸ meghallja – hirtelen fölkap valamit a földről és tiszta erőből megdobja a semmit (a tyúkokat). Felesége csitítja. Első megszólalása, a „ki kopog” az előadásfelvételen (mely az előadásnál lényegesen rövidebb, összesen 45 perc)¹⁰⁹ a játék negyedik percében hangzik el: ez a szöveg rögtön a dráma II. felvonásának 2. jelenetéből való, közvetlenül a király meggyilkolása után hallatszik kopogás. Nemsokára, az előadásfelvétel hatodik percében Macbeth már Banquo szelleméhez beszél: ekkor emeli föl a hangját először. (A drámában ez a szöveg a III/4.-ben található meg.) A látomást elkergetni csak a nő segítségével tudja. A felvételen nem látszik, mi történik, csak Macbeth átkozódása hangzik, mintha nevetne a Lady, majd Macbeth a nadrágját gombolja: „Elment, férfi vagyok” (III/4.). Besegít a krumplicsészébe, a héjból vet a tyúkoknak is, közben megtárgyalja a politikai helyzetet az asszonnyal („már annyira benne vagyok a vérben... megyek a vészbányákhoz” III/4.).

májában az V/1.-ben találhatóak. Az összehasonlításhoz az Open Source Shakespeare adatbázisát használtam. William SHAKESPEARE, *Macbeth*, Open Source Shakespeare, hozzáférés: 2021.08.18.,

<https://www.opensourceshakespeare.org/viws/plays/playmenu.php?WorkID=macbeth>.

¹⁰⁸ Greff Lajos alig artikulált (a felvételen effektivel is torzított) beszéde a földöntúli jelenségeket, a bányákat, Banquot jelenti.

¹⁰⁹ MONORI Lili–SZÉKELY B. Miklós: *M. II. emelet 6.*, 1999. A felvételeket, amelyből az előadás-videót 2020-ban Székely B. összevágta, Szirtes András 1999-ben készítette. Az előadás rendes ideje a felvétel időtartamának körülbelül másfélszerese-kétszerese lehetett.

Amikor visszatér, szól a szaxofon. Hetyke, jókedvű tánclépéseket tesz, fölkeri a Ladyt, aki ellenkezik, végül enged, összenevetnek, egy pillanatra megölelik egymást, aztán ismét dulakodnak, a Lady lerázza, elfordul. A vacsorajelenet következik, hosszas evés (szöveg a IV/1.-ből: „Láttad a vészbanyákat?”). Utána segít mosogatni, tartja a lavórt. Hagyja, hogy a felesége lesikálja az ő kezét is. Majd, miután a Lady halálával egyedül marad, konokul, precízen végigjátssza önmagával a gombfoci-mérkőzést, pedig tudja már, hogy a birnami erdő megindult.¹¹⁰

Mindemellett naplószerű, önvallomásos ez a játék: saját életüket, valós testi-lelki viszonyaikat, kapcsolataikat viszik nézők elé és használják föl az irodalmi anyag kereteiben, világában és szavaival történő, a pince terébe helyezett társadalmi együttgondolkodásra, színészi asszociációkra. A színen létező testek nem a nulláról indítják a játékot; ismerik egymást.

Az előadás zavarba hozza a kritikát, mert nem kínál magához megfejtéseket, az értelmezői kulcsokat nem adja meg, a nem értés pedig hiányérzetet eredményez.¹¹¹ Monori és Székely B. – több előadásban is látjuk – következetesen elutasítják a színházi hatás konvencionális, megszokott elemeit (pl. be-

¹¹⁰ Esterházy „az utóbbi évek egyik legnagyobb színházi pillanatának” nevezi, ahogy a tyúkok lemészárlása helyett „Macbeth-Laca a zsebébe nyúl és fölállít a táblán: két gombfocicsapatot. Semmi vér: műanyag gombok. És sár és játék. És kezdődik a csatáros csata.” ESTERHÁZY Péter, „Megint: Monori, Székely B.”, in *A szabadság nehéz mánora* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010), hozzáférés: 2021.06.17.

<http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA252>.

¹¹¹ Pl. [N. N.], „Dialógus az 5. Alternatív Színházi Szemlééről. Budai Katalin, Dömötör Adrienne, Lőrinc Katalin, Urbán Balázs és Szűcs Katalin beszélgetése”, *Critikai Lapok* 8, 9. sz. (1999): 13–16, 14.

lépőjegy, előadás kezdetének és végének határozott megszabása, dramatikus idő, situációk drámai felépítése, színváltozások, szerep-színész megfeleltetések, dikció stb.) vagy nem magyarázzák meg, miként használják azokat (pl. színész és szerep viszonya, irodalmi anyag és színrevitel kapcsolata, metaforák, jelek, nézői elvárt magatartás). Játékukban, rendezésükben nem utalnak, nem reflektálnak arra, hogy színházat csinálnak: a teátrális effektusokat mellőzik.

Az alkotók már 1997-ben megfogalmazzák, hogy műhelyükben az egyik legfőbb célkitűzés a hatás szándékos kerülése.¹¹² Tudatos az, ahogy „eltekintenek bizonyos befogadói háttérmechanizmusoktól”,¹¹³ mert másféle színház létrehozása a céljuk.¹¹⁴ Az erős színészi jelenlét hatását csaknem minden néző érzékeli, ám az előadások elemei közti kapcsolatokat, az asszociatív szerkezeteket, az elméleti és gondolati bázist nem tárják föl kritikák és elemzések. Az *M. II. 6.*

¹¹² „Nálunk aprólékosan kimunkált, pontos hangok vannak és lényeges a tiszta leütés. Kerülünk minden hatást.” ZENTAI, „Mamutok...”, 11.

¹¹³ [N. N.], „Dialógus...”, 14.

¹¹⁴ Vö. Pl. „...én másként látom a színészet lényegét, mint ami a színházakban folyik. Nem a nagy csillogáson, a nagy sírásokon, nagy nevetéseken, nagy mindenféleképpen alapszik a hatás – éppen ellenkezőleg. A lényeg rejtve zajlik. Elrejtve a képben, a tárgyban, a szerepben, a nézőben. Nincs köze se terrorhoz, se flitterhez. [...] Sokáig bántott. Fájt, hogy megmosolyognak vagy éppen ki-röhögnek érte. Legjobb esetben éleshangosan visszakérdeznek: »na és ki nézi meg? Kit érdekel ez az egész?!« [...] engem érdekel. Minket. Meg azt a négy-öt, esetleg harminc embert, aki itt van. [...] Már nem vitatkozom, mikor azzal jönnek, hogy te abba hagytad a pályát. Mert nem hagytam abba. Dolgozom annyit, mint ők.” LANG Zsuzsa, „Szentkirályi utca 4.”, *Népszabadság*, 1999. dec. 24., 26.

pillanatában teljesen nyilvánvaló, hogy a nézőtől a megszokottól eltérő észlelést, figyelmet, befogadást igényel a kilenc év alatt saját, markáns színházi nyelvet, arculatot, műfajt, munkamódszert kialakított Szentkirályi Műhely. Könnyebb egy szépírónak, Esterháznak számot adni erről az előadásélményről,¹¹⁵ mint egy szakmabeli kritikusnak:

„Nem tudtam megírni. Most sem tudom. Csak írok [...] ez nem úgy színház, hogy színház. Valami atavisztikusabb, zsigeribb, ijesztőbb [...] egy ideg minden önmotogató, tetszeni akarás, „világi üzlet” kérdésekké válik. Ahogy ott ülök, beavatottan és kívül maradva, egyszerre fog el szorongás, szégyen és szabadságérzet, tehetetlenség és menekülésvágy – lenyűgöz az izzadságos álmok metafizikai horrorja”¹¹⁶

2021-ből már látszik, hogy később is elmarad az, amire a kritikus szövegének indirekt felhívása irányul, hogy a „nem úgy színház, hogy színház”-nál valamiképpen pontosabban tudjon fogalmazni a Szentkirályi Műhelyről az elemző kritika. Pedig – ismét csak 2021-ből nézve – Monoriék színháza, műhelye elméleti értelemben is kihívó, nemcsak azért, mert a gondolkodás, megismerés egyfajta módjának tekintik a színházat, hanem mert színészi gyakorlatukat valóban ihletik, inspirálják világszínházi példák; a gyakorlatuk által, játéuk során gondolkoznak Wilson vagy Kantor színházáról, vagy arról, amit olvastak róla.

Ha Lehmann terminusával „szcenikus összkölteményként” fogjuk fel a Szentkirályi előadásait¹¹⁷ és a Gertrude Stein-i dramaturgia igényeivel tekintünk rájuk, a pince természeti jellege, táj-volta mellett szembeötlik, kiviláglik a színház nézőkkel való viszonya:

„Úgy éreztem, ha egy színdarab olyan volna, mint egy tájkép, nem volna semmi nehézség abban, hogy a nézője előbbre tart vagy lemarad, mert egy tájképnek nem kell ismeretségeket kötnie, egyszerűen csak ott van. Neked kell ismeretséget kötnöd vele, de neki veled nem, vagyis a megírt darab pontosan ilyen viszonyt alakít ki, minden időben kapocs veled, csak nincs jelentősége, amíg nézni nem kezded.”¹¹⁸

Székely B. Miklós 2020-ban az *M. II. 6.* előadásról készített archív felvételekből előadás-videót vág össze, utólag filmre viszi az egykor dokumentált „dokumentum-színhátékot”.¹¹⁹ Ez a változat a színházi előadás atmoszféráját, a jelenlét erejét nem adja vissza, de annál hangsúlyosabban irányítja rá a figyelmet az alkotás többi elemére: az asszociációs láncokra, térkezelés és textualitás kapcsolatára – vagyis, mintegy önmagát kommentálva-sűrítve, újból és teljesen másként ugyan, mégis felkínálja elemzésre és továbbgondolásra, továbbjátszásra a Szentkirályi Műhely munkáját.

¹¹⁵ ESTERHÁZY Péter, „Megint...”

¹¹⁶ KOLTAI Tamás: „M mint...”, 278–280.

¹¹⁷ LEHMANN, *A posztdramatikus...*, 69.

¹¹⁸ „I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance. You may have to make acquaintance with it, but it does not with you, it is there, and so the play being written the relation between you at any time is so exactly that that it is of no importance unless you look at it.” STEIN, „Plays...”, 122. (ford. a szerző, P.D.)

¹¹⁹ M.G. P., „Lili, Laca...”, 10.

Bibliográfia

- [N. N.], „Dialógus az 5. Alternatív Színházi Szemlééről. Budai Katalin, Dömötör Adrienne, Lőrinc Katalin, Urbán Balázs és Szűcs Katalin beszélgetése”, *Critikai Lapok* 8, 9. szám (1999): 13–16.
- ASTRUC, Alexandre. „Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”. *L'Écran Français*, 1948. márc. 30., hozzáférés: 2021.06.17., http://repertoire-critiques.cinematheque.fr/fiche_auteur.php?objld=94.
- BÉRCZES László. „Hősies terek. Beszélgetés Antal Csabával”. *Színház* 30, 6. sz. (1997): 39–44.
- BÍRÓ Bence. Monori Lili Bódy Gáborról mesél. kézirat, 2012.
- BOROS István. „Jelentés a labirintusból - Amputált kacska”. *Magyar Nemzet*, 1997. máj. 10., 12.
- BROOK, Peter. *Az üres tér*. Fordította KOÓS Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.
- DÉVÉNYI Éva. „Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány”. In DÉVÉNYI Éva és BALASSA Péter. *Színképelemzés*, 7–198. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1981.
- ERDÉLY Miklós. „Mit keres Einstein a tengerparton? – Gondolkozás Robert Wilson operája alatt”. *Színház* 11, 3. szám (1978): 46–48.
- ESTERHÁZY Péter. „Megint: Monori, Székely B.” In *A szabadság nehéz mánora*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010, hozzáférés: 2021.06.17., <http://resolver.pim.hu/dia/PIMDIA252>.
- ESTERHÁZY Péter. „Monori, Székely B.” In: *Egy kékharisnya feljegyzéseiből*, 31–32. Budapest: Magvető, 1994.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- HEGEDŰS Bálint. „Annyi a jelenem, amennyi a múltam. Beszélgetés Székely B. Miklóssal”. *Ellenfény* 3, 1. szám (1998): 26–29.
- HEGEDŰS Bálint. „Legfeljebb nem halunk meg”. *Ellenfény* 2, 3. szám (1997): 58–59.
- HERMANN Zoltán. „Faust öregszik”. *Színház* 48, 6. szám (2015): 2–7.
- KÁRPÁTI Péter. *A nagy kapituláció*. szövegkönyv, 2020.
- KOLTAI Tamás. „M mint Macbeth”, In *Szeret, nem szeret. Színházi írások*, 278–281. Budapest: Osiris, 2000.
- KÓVÁRI Orsolya. „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal”. *Kritika* 38, 11. szám (2009): 17–21.
- LÁNG Zsuzsa. „Szentkirályi utca 4.”. *Népszabadság*, 1999, dec. 24., 26.
- LEGÁT Tibor. „Egyszerűen ez lett a sorsunk. Monori Lili és Székely B. Miklós színművészek”. *Magyar Narancs*, 1997. febr. 13., hozzáférés: 2021.07.01., https://magyarnarancs.hu/film2/egyszeruen_ez_lett_a_sorsunk_monori_lili_es_szekely_b_miklos_szinmuveszek-56482.
- LEHMANN, Hans-Thies. „A logosztól a tájképig”, Fordította ENYEDI Éva, *Theatron* 5, 2. szám (2004): 25–30.
- LEHMANN, Hans-Thies. *A posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MARTON Éva, „Lólépésben közlekedem. Interjú Monori Lilivel”, *Revizor – A kritikai portál*, 2015. szept. 08., hozzáférés: 2021.07.09., <https://revizoronline.com/hu/cikk/5713/beszelgetes-monori-lilivel/>.
- M.G.P. „Szentkirályi utca 4.”. *Népszabadság*, 1990. márc. 10., 9.
- M.G. P. „Lili, Laca, Vili”. *Népszabadság*, 1999, ápr. 30., 10.
- M. G. P. „Műkedvelők és művészek”. *Népszabadság*, 1992, jún. 8., 9.
- M. G. P. *Kuuunst és művészet*. *Népszabadság*, 1996, dec. 16., 17.
- MOLNÁR Gál Péter. „Lili”. *Mozgó Világ* 31, 7. szám (2005): 125–128.
- MARGITHÁZI Beja, „A jelenlét minősége – minimalista arc- és játékstílus a kortárs

- magyar játékfilmekben", *Színház.net*, 2017. máj., hozzáférés: 2021.06.21., http://szinhaz.net/2017/07/14/margithazi-beja-a-jelenlet-minosege/#_ftnref8.
- MOLNÁR Gergely. „Dream Power”. *Jelenlét* 1, 2. szám (1989): 189–207.
- NÉMETH Éva. „Az altatás kezdeti lépései a 19. században” In *Schoepf-Mérei Ágoston születése 200. évfordulója tiszteletére tartott emlékülés előadásai*, szerkesztette VINCZE Judit, 28–37. Budapest: Semmelweis Kiadó, 2004.
- PÁLYI András. „Alvilági házmesterné”. *Tükör* 14, 6. szám (1977): 27.
- PAVIS, Patrice. *Színházi szótár*. Fordította GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia és SEPSI Enikő. Budapest: L’Harmattan, 2006.
- RÁKÓCZY Anita. „Közelítések »A játszma végé«-hez. Samuel Beckett drámája, rendezései és színházi jegyzetei”. *Holmi* 25, 5. szám (2013): 603–615.
- RÁKÓCZY Anita, „Kurtág György és Beckett. Úton a Fin de partie opera felé”, *Színház.net*, 2019. jún., hozzáférés: 2021.06.17., <http://szinhaz.net/2019/09/19/rakoczy-anita-kurtag-gyorgy-es-beckett/>.
- SAJÓ Yvette. „Létezik másféle színház is. Művészcsalád a pincében”, *Esti Hírlap*, 1996. január 23., 6.
- SÁNDOR Júlia, „A művészet láthatatlan. Monori Lili színházi műhelye”, *Monori Lili Egyesület*, 2014. hozzáférés: 2021.06.23., <https://www.monorililiegyesulet.hu/file/96/sandor-julia-monori-lili-szekely-b.miklos-szinhazi-muhelye.html>.
- SAS György. „Az első bemutatkozás. Vidám beszélgetés négy jókedvű lánnyal”. *Film, Színház, Muzsika*, 1968. júl. 13., 10–11.
- SZÉKELY Rozália. *Szentkirályi utca 4. Pince*. szakdolgozat. Kaposvár: Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, 2012.
- SZENTGYÖRGYI Rita. „Jött a gyomorgörcs”. *Magyar Narancs*, 2012. okt. 29., hozzáférés: 2021.07.02., <http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/jott-a-gyomorgorcs-monori-lili-82107>.
- SZENTGYÖRGYI Rita. „Nem kell az arcom. Székely B. Miklós színész”. *Magyar Narancs*, 2015. jún. 02., hozzáférés: 2021. 06. 17., <https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/nem-kell-az-arcom-94840>
- TARJÁN Tamás. „Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon”, *Kritika* 6, 1. szám (1977): 29.
- ZENTAI Mari. „Mamutok pedig vannak”. *Kurir*, 1997. febr. 2., 11.

Egyéb források:

- [N. N.], *The curse of the scottish play. Royal Shakespeare Company*, hozzáférés: 2021.07.01. <https://www.rsc.org.uk/macbeth/about-the-play/the-scottish-play>.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Open Source Shakespeare, hozzáférés: 2021.08.18. <https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=macbeth>
- Székely B. Miklós az állatok közelségéről, hozzáférés: 2021.07.01. <https://www.monorililiegyesulet.hu/cikk/k/az-allatok-kozelsege/szentkiralyi-szinhazi-muhely-1983..html>.

Beszélgetés Székely Rozival 2020. dec. 11-én

- Pesti Műsor* 39, 10. szám (1990): 6.
Pesti Műsor 46, 4. szám (1997): 45.
Pesti Műsor 46, 5. szám (1997): 45.
Pesti Műsor 46, 6. szám (1997): 63.
Pesti Műsor 46, 7. szám (1997): 55.
Pesti Műsor 46, 8. szám (1997): 51.
Pesti Műsor 46, 9. szám (1997): 56.
Pesti Műsor 46, 10. szám (1997): 57.
Pesti Műsor 46, 11. szám (1997): 55.
Pesti Műsor 46, 12. szám (1997): 61.
Pesti Műsor 46, 13. szám (1997): 43.
Pesti Műsor 46, 15. szám (1997): 59.
Pesti Műsor 46, 16. szám (1997): 58.
Pesti Műsor 46, 17. szám (1997): 53.
Pesti Műsor 46, 19. szám (1997): 67.

Pesti Műsor 46, 20. szám (1997): 48.
Pesti Műsor 46, 22. szám (1997): 46.
Pesti Műsor 46, 23. szám (1997): 51.
Pesti Műsor 46, 24. szám (1997): 32.
Pesti Műsor 46, 41. szám (1997): 3.
Pesti Műsor 46, 43. szám (1997): 51.
Pesti Műsor 46, 46. szám (1997): 56.
Pesti Műsor 46, 47. szám (1997): 54.
Pesti Műsor 46, 50. szám (1997): 58.
Pesti Műsor 48, 16. szám (1999): 53.

Előadásfelvételek:

MONORI Lili és SZÉKELY B. Miklós, *Matiné*,
1996 (részlet), hozzáférés: 2021.07.01.,
<https://www.monorililiegyesulet.hu/cikk/k/matine-e.a..html>.

MONORI Lili és SZÉKELY B. Miklós, *M. II. 6.*,
1999 (Székely B. Miklós 2020-ban készült,
45 perces videováltozata Szirtes András
felvételei alapján).

MUNDRUCZÓ Kornél, *Frankenstein-terv*, 2007.

SCHILLING Árpád, *Faust I.-II.*, 2015.

A marxista-leninista ideológia gyakorlata a Színház- és Filmművészeti Főiskolán

KELEMEN KRISTÓF

*Államosítás és Főiskola:
hagyomány-újraírás és kapacitásbővítés
1945 után*

A színházak 1949-es államosításának korszaka több változást is hozott a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Az intézmény az 1947–1948-as tanévben kapta meg a főiskolai címet a 150/1948. számú kormányrendelet értelmében. Az ezt követő *Évkönyvek* hátsójain¹ többször is hangsúlyozták az átszervezés eszmei gyökerét: az ötlet először az 1919-es Tanácsköztársaság alatt vetődött föl, ekkor a Közoktatásügyi Népbiztosság kidolgozta és 1919. június 11-én rendeletben rögzítette az akadémiából főiskolává való átszervezést (és a színészképzés mellett a rendezőképzés elindítását), amelynek az 1945-ös „felszabadulás” nyitott végül utat. A 1945 utáni intézményi és tanári megszólalásokban a Tanácsköztársasághoz való kapcsolódás kultúrpolitikailag fontos öndefiníció, ezzel a retorikai eszközzel, a haladó hagyomány fogalma² mentén Simon Zsuzsa pél-

¹ 1955-ben még *Értesítő* címen jelent meg, a későbbiek *Évkönyvként* (1961-ből olvasható az utolsó szám). A kiadványok megtalálhatók az SZFE Könyvtárban, a teljes címük így írandó: *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945–1955. évekről | A Színház és Filmművészeti Főiskola évkönyve az 1957–1958 tanulmányi évre* (Budapest: Színház- és Filmművészeti Főiskola Igazgatósága)

² A haladó hagyomány visszatérő szóösszetétel a korszakban, a színházi közegben a szocialista realizmus kánonjába a kortárs szovjet művek mellett a magyar és világirodalmi klasszikusok beépítésének szándékát

dául megtalálta Sztanyiszlavszkij gyökereit Egressy Gábornál³ és kimutatta Ódry Árpád marxista hitvallását.⁴ Simon a Főiskola bővítését és fejlődését az államosítással hozta összefüggésbe:

„Az egyre jobban kibontakozó kultúrforradalom olyan széles utat nyitott a művészetek kibontakozására, mint Magyarországon még soha. Színházaink államosításával egycsapásra megszűntek a kislétszámú társulatok, vidéki állami színházaink előadásai mind magasabb színvonalra emelkedtek, ehhez szükség volt új színészekre, új rendezőkre, mozihálózatunk hatalmas mértékben kiszélesedett, több film kellett, ehhez több szakember. Kicsinek bizonyult a régi a ház. 1950-ben a Főiskola még egy épületet kapott.”⁵

Az intézmény a Rákóczi úti épület mellett ekkor kezdte el használni a Vas utca 2/d számú épületét, amelyhez a Keresztény Ifjúsági Egylettől kapott kezelői jogot. A hallga-

fedí, amelyekben sikerült kimutatni a munkásmozgalom ideológiai gyökereit. Ugyanez a gyakorlat érvényesült a múlt fontos alkotói és pedagógusai esetében is.

³ SIMON Zsuzsa, „Kilencven év” in *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945–1955. évekről*, 5–11 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Főiskola Igazgatósága, 1956), 5.

⁴ SIMON, „Kilencven...”, 7.

⁵ SIMON, „Kilencven...”, 10.

tók létszáma emelkedett,⁶ a „káderhiány pótlására”⁷ kritikus-dramaturg tanszakkal bővült a Főiskola, és a tanári kar létszáma is nőtt.

A reguláris oktatás keretei

Az államosítást Hont Ferenc⁸ után levezénylő, 1948-ban kinevezett főigazgatónak, Bányai Lajosnak (aki az intézmény testnevelés-tanáráként működött) a fő feladata az volt, hogy kidolgozza a reguláris tanítás kereteit. „Ezután lát napvilágot az 1950/51-es tanévben a főiskola első (ideiglenes) nyomtatott tanterve, és ezt a tanmenetek és óravázlatok kidolgozása követi. Győz tehát a pedagógiai elv, és megkezdődhetik a tervszerű tanítás.”⁹ Radványi Géza visszaemlékezése annak a tanári felismerését rögzítette, ahogyan a reguláris oktatás keretein belül, mégis a gyakorlati munka közben zajló, improvizatív tanítási módszerére rátalált.¹⁰ A reguláris taní-

⁶ Évi 40–60 főről átlagban 200-ra. SÁNDOR Zoltán, „Múlt és jelen” in *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945-1955. évekről*, 12–15 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Főiskola Igazgatósága, 1956), 12.

⁷ GELLÉRT Endre, „Művészeink a szocialista realizmus útján” in *Helyünk a deszkákon. Gellért Endre színházi írásai*, szerk. MOLNÁR GÁL Péter, 36–51 (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981), 49. Gellért szövege a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség I. Konferenciáján (1950. szeptember 15–16.) hangzott el, és megjelent a *Színház és Filmművészet* 1950/1–2. számában is (1950. október–november) – az említett szám közölte a konferencia jegyzőkönyvét.

⁸ Hont Ferenc 1945–1948 között volt az intézmény főigazgatója.

⁹ CSILLAG Ilona, „A százéves színésziskola” in *A százéves színésziskola*, szerk. CSILLAG Ilona, 15–57 (Budapest: Magvető, 1964), 50.

¹⁰ „Az volt a helyzet, hogy elindultunk, és nem tudtuk, mit kell csinálni. [...] Tulajdonképpen nekem tanítás közben kellett tanulnom. Meg kellett tanulnom, hogy lehet egy-

tás kapcsán Csillag Ilona kiemelte, hogy a hallgatók nehezen fogadták ezt a pedagógiai elvet,¹¹ és Gellért Endre szavaiból arra következtethetünk, hogy feltehetően a tanárok is hasonlóan voltak ezzel.¹² A reguláris okta-

általán filmet tanítani. Akkor még nem voltak kialakult szisztémák. Lassan rájöttem, hogy filmet tanítani nagyon nehéz, majdnem lehetetlen. Majdnem olyan nehéz, mint szelmet tanítani. Talán a legfontosabb felfedezésem az volt: filmet tanítani csak akkor lehet, ha filmet csinál az ember. Így született a Valahol Európában, voltaképpen azért csináltam, mert megbeszéltem az illetékesekkel, hogy én másképp nem tudok filmet tanítani, csak ha az összes diákkal együtt vállalkozunk erre a nagy kalandra, és ők egy konkrét film elkészítésének közepette érthetik meg minden részletében, hogyan »csinálódik« a film, hogy mindig improvizálva csinálódik, és mindig ezer akadály van, amit napról napra le kell tudni küzdeni.” SZABÓ István, „Beszélgetés Radványi Gézával”, in *Beszélgetések Szabó István filmrendezővel*, szerk. RADNÓTI Zsuzsa, 194–206 (Budapest: Ferencczy, 1995), 198.

¹¹ „A pedagógia elvet azonban a hallgatókkal is el kell ismertetni... Eljött az ideje annak, hogy alárendeljék magukat az iskolai fegyelemnek, tiszteljék a tanár tekintélyét, és végképp végre tudomásul, hogy »művészi szabadságuk«-on nem ejt csorbát a pontos óralátogatás. A fegyelem megszilárdítására való a hallgatók film- és színházi szereplésének szabályozása is. Az iskolai rendszer kialakítása nem könnyű dolog, mert bár a tanárok és hallgatók nagy része támogatja ezt az új törekvést, mégis akadnak olyanok, akik valamiféle középiskolás, sőt még ennél is alacsonyabb nívótól tartanak.” CSILLAG, „A százéves...”, 50.

¹² „Legjobb művészeink nagy része idegenkedik a tanítástól. Tény, hogy a délelőtti próba és az esti előadások között fárasztó a tanítás. De elegendő tanerő esetén egy-egy

tással szembeni ellenkezést Csillag Ilona mentén olvashatjuk egyfajta kamaszos lázadásnak, de a tanárok és diákok attól való féltelmeként is, hogy mindez az oktatási célon túl hozzájárult ahhoz, hogy a hatalom pontosabban tudja ellenőrizni a Főiskolán folyó munkát. Az SZFE-n mindmáig nagy hagyománya van az anekdotákon és közös szakmai munkákon keresztül történő oktatásnak, és kevés olyan pedagógus volt eddig, aki egységes, írásos keretbe foglalta volna a saját módszertanát, a tanórák menetét, vagy akitől fennmaradt volna órai jegyzet. Bár a korszakban több helyen általánosságban említették, hogy „csaknem minden tantárgyhoz jegyzet áll rendelkezésre”,¹³ az SZFE Könyvtárban és Irattárban fennmaradt anyagok alapján inkább kivételesnek tűnik, amikor egy-egy tanár rögzítette az órák tananyagát – például Háy Gyula,¹⁴ Hegedüs Géza,¹⁵ Fö-

tanárra csak két-három délután jutna.” GELLÉRT Endre, „A színészutánpótlás kérdése” in *Helyünk a deszkákon. Gellért Endre színházi írásai*, szerk. MOLNÁR GÁL Péter, 54–59 (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981), 59.

¹³ [N. N.], „Tudományos munka” in *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945–1955. évekről*, 18–19 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Főiskola Igazgatósága, 1956), 18.

¹⁴ HÁY Gyula, *Dramaturgia* (Budapest: Iparművészeti Főiskola Tanulmányi Osztályának Kiadása, Magyar Iparművészeti Főiskola Jegyzetei, 1951), HÁY Gyula, *Dramaturgia. 1951. 2. félév* (Budapest: Iparművészeti Főiskola Tanulmányi Osztályának Kiadása, Magyar Iparművészeti Főiskola Jegyzetei, 1951)

¹⁵ HEGEDÜS Géza, *Verstan. 1952/1953-as tanév, ideiglenes jegyzet* (Budapest: SZFF Könyvtár, é. n.), HEGEDÜS Géza, *Általános drámatörténet* (Budapest: SZFF Könyvtár, 1971. 1. kötet / 1974. 2. kötet)

vény Lászlóné,¹⁶ Bergl Hédi,¹⁷ azaz elsődlegesen az elméleti tantárgyak oktatói. Básti Lajos létrehozott a színészi beszédoktatás tananyagához egy irodalmi antológiát, amelyből a művek tanári szelekciójáról igen, de magáról az órák tartalmáról és a módszerről nem értesülünk.¹⁸

Egy Szinetár-anekdota,¹⁹ amely szerint Nádasdy Kálmán tanárként nem akart írásos nyomot hagyni maga után, eredetét tekintve arra az időszakra tehető (Szinetár 1949 és 1952 között volt színházi rendezőhallgató), amikor például Háy Gyula, a dramaturgszak megalapítója a tanári jegyzetei miatt kulturpolitikai támadások keresttüzébe került, mivel azokban – többek között Révai József szerint – helytelenül értelmezte a szocialista-

¹⁶ FÖVÉNY Lászlóné, *Esztétikai előadások* (Budapest: SZFF Könyvtár, 1968), FÖVÉNY Lászlóné, *Jegyzetvázlatok az esztétika és művelődéstörténet I. félévének anyagához* (Budapest: SZFF Könyvtár, 1984), FÖVÉNY Lászlóné, *Korunk művészete, 1–2. kötet* (Budapest: SZFF Könyvtár, 1977)

¹⁷ BERGL Hédi, *Zeneismeret* (Budapest: SZFF Könyvtár, é. n.)

¹⁸ Több kiadásban és kötetben megtalálható az SZFE Könyvtárban *A Színház- és Filmművészeti Főiskola beszédoktatásának tananyaga* címen.

¹⁹ „Egyszer az órájára bejött egy növendék, és – akkor újdonság volt – hozott egy magnót, hogy fölvegye, mit mond a tanár úr. Akkor Nádasdy azt mondta: »Én kimegyek, ha itt ez a magnó.« »De tanár úr, miért nem engedi meg, hogy felvegyük?« »Azért, mert ha azt, amit én nektek mondok, most fölveszik, és tényszerűen rögzítve van, tíz év múlva azt mondják, hogy ez így már nem igaz. Ha nincs rögzítve, akkor azt, amit ebből megjegyeztek és továbbadtok, úgy mesélitek el, hogy valamit mindig hozzátesztek és elvesztek belőle, és így korszerű marad.«” SZINETÁR Miklós és KOZÁK Gyula, *Így kell ezt!... Vagy másképp* (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 35.

realista dramaturgia alapszabályait.²⁰ A dokumentált és megőrzött tanmenetek és jegyzetek későbbi hiánya arról tanúskodik, hogy Nádasy tanítványai is továbbvitték ezt az alapállást (félelmet), talán nem kizárólag a művészi frissesség elve miatt, hanem a Főiskola belső hálózatának védelme érdekében is.

A reguláris oktatás és a szervezett működés kiépítése hosszútávú feladatnak bizonyult, ezt bizonyítja, hogy 1961-ben egy hivatalnokot, Jeney Jenőt nevezték ki főigazgatónak, aki 1964-ig vezette a Főiskolát, és fő feladata volt, hogy egy egységes és más intézmények működésével (ideológiai értelemben is) összhangba hozott reformtervet alkosson meg. Az ő időszakából fennmaradt iratok azt jelzik, hogy a művészképzés közegében katonás fegyelmet próbált alkalmazni: fizetésmegvonással büntette a tanárok óramulasztását,²¹ szigorította a hall-

²⁰ RÉVAI József, „Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez”, *Társadalmi Szemle* 5, 3–4. sz. (1950): 193–211.

²¹ A főigazgatói rendelkezés így szólt: „A Színház- és Filmművészeti Főiskola tanulmányi rendje nincs kellőképpen szabályozva. Ez a hiányosság – ami a kinevezett tanárok óramulasztásaival, óráiknak más időpontban való megtartásánál mutatkozik – nagymértékben hátráltatja a tanulmányi fegyelem megszilárdítását, a hallgatók fejlődését.

Ahhoz, hogy ezt a – iskola elemi rendjét és fegyelmét zavaró – hiányosságot le tudjuk küzdeni az szükséges, hogy a tanárok a különböző alkalmi munkák elé helyezték a főiskolán végzett munkájukat.

A főiskola tanulmányi rendjének és fegyelmének megszilárdítása érdekében az alábbiakat rendelem el:

- 1/ A tanárok az órákat a főigazgató által jóváhagyott és a Tanulmányi Osztály által közölt időben és helyen kötelesek megtartani.
- 2/ Az órák megtartása alól a tanár csak elfogadható indokok alapján kaphat felmentést:

a/ betegség /betegséget SZTK orvosi igazolvánnyal kell igazolni, és azonnal jelenteni a Gazdasági Hivatalnak, hogy az táppénzes állományba vegye. Az SZTK törvényei szerint amennyiben a bejelentés nem történik meg időben, úgy az érdekelt nemhogy fizetést nem kap, de az SZTK táppénzt sem tud kiutalni/;

b/ a főfoglalkozással járó művészi munka /színházi főpróba, rendezés, külső forgatás/; rádió, televízió, szinkron stb. szereplések nem vehetők figyelembe;

c/ egyéb állami és politikai feladatok /a főiskola vagy a felettes szerv által jóváhagyott külföldi tanulmányút, kiküldetés stb./.

3/ A hiányzást, amennyiben indokolt, úgy a tanár, ha hosszabb időről van szó, minél korábban, de legkésőbb 10 nappal előbb, ha egy-egy tanítási óra lemondásáról van szó, akkor legalább 48 órával előbb köteles bejelenteni a Tanulmányi Osztálynak. A bejelentés a Tanulmányi Osztály közli az illetékes főtanszakvezetővel, aki engedélyt adhat arra, hogy a tanár az óráját ne tartsa meg, ill. a Tanulmányi Osztályon keresztül intézkedik a helyettesítésről, vagy az óra elmaradásáról. Olyan eset nem fordulhat elő, hogy a hallgatók összejönnek és a tanár nem jelenik meg. Továbbá a hallgatók hiányos megjelenése, ill. felkészültsége nem lehet ok arra, hogy a tanár ne tartsa meg az óráját.

4/ Amennyiben indokolt esetben /2/b/ a tanár összes óraszámának 25%-nál többet hiányzik egy hónapban, úgy a fizetéséből havonta a hiányzásnak megfelelő összeget levonjuk. 25% és azon alul lévő igazolt hiányzás esetén nem eszközölünk levonást, de a tanár köteles bepótolni az elmaradt óráit, helyettesítés formájában.

Amennyiben a hiányzás igazolatlanul történik, az órák számára való tekintet nélkül a hiányzásnak megfelelően levonást eszközölünk és fegyelmi úton felelősségre vonjuk a mulasztó tanárt. Budapest, 1962. október hó.” [N. N.], *Rendelkezés a tanárok munkavi-*

gatók késéseinek és hiányzásainak igazolását,²² lefektette a Diákszálló házirendjét,²³ továbbá részletes tervet dolgozott ki a meglévő hibák kijavítására²⁴ – olyan célokkal, mint például a „főiskolai rend és fegyelem megszilárdítása” vagy a „tanárikar ideológiai továbbképzése, munkájának értékelése”. Ennek megvalósítását három pontban határozta meg:

„1. Komplet terv készítése a tanárok ideológiai továbbképzésére. (E munka központi gondolata: korszerű műveltség nem létezik marxista eszmepolitikai megalapozottság, tudatosság nélkül.) A tanárok ideológiai továbbképzésének több évre szóló, személyek szerinti differenciált és mindenemű mechanikus, globális megoldást mellőző biztosítása. Határidő: 1961. december 1.

2. A tantestület státusos tagjainak iskolai munkájáról – a tanári tevékenységet folyamatosan figyelemmel kísérve és értékelve – személyszerinti minősítés készítése. (A minősítések elkészítésénél – minden tanárra vonatkozóan – a megítélés objektív mércéje: a végzett munka.) A minősítések egyénekenkénti megbeszélése a tanárokkal. Határidő: 1962. december 1.

3. A főiskola 3 éves káderfejlesztési tervének kidolgozása. A terv tartalmazza minden egyes tanárra vonat-

kozó, személyszerinti elgondolásokat. (Pl. szakmai-ideológiai továbbképzés, tanári utánpótlás, minőségi csere stb.) Határidő: 1962. december 31.”²⁵

A második pontban meghatározott cél, a tanári jellemzések elkészítése korábban már egyszer megvalósult, közvetlenül Jeney érkezése előtt, még Olty Magda főigazgatói és Bergl Hédi párttitkári aláírásával, amelyeket 1961. május 14. és július 4. közötti dátumozással állítottak ki.²⁶ Olyan tanárokról készültek jellemzések, mint Ádám Ottó, Gáti József, Major Tamás, Máriássy Félix, Marton Endre, Nádasdy Kálmán, Simon Zsuzsa, Szinetár Miklós, Várkonyi Zoltán, de még az aláíró Bergl Hédiről is. Ezekben szerepel a politikai meggyőződés és a párttagság feltüntetése, és az iratok szerint politikailag mindenki megbízható, rendszerű volt. A nem kifejezetten szigorú, támogató hangból feltételezhető, hogy Olty Magdát a bevédés szándéka vezérelte, és talán ennek is köszönhető, hogy a hatalom egy külső embert keresett a főigazgatói pozícióba, aki a főiskolai hálózatnak nem volt a tagja. Jeney főigazgatói munkájának viszonylagos rövidegéből és az őt követő Nádasdy Kálmán személyéből²⁷ mégis arra következtetnek, hogy a Főiskola mint művészképző intézmény továbbra is ellenállt a túlzott hatalmi és egyben adminisztratív kontrollnak.

szonyában mutató rendellenességek megszüntetésére, 1962, SZFE Irattár

²² JENEY Jenő, *Körlevél*, 1963. ápr. 9., SZFE Irattár

²³ JENEY Jenő, *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Diákszállójának Házirendje*, 1961. okt. 28., SZFE Irattár

²⁴ JENEY Jenő, *Az iskolavezetés munkájának megjavítása*. 1961. okt. 28., [N. N.], *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Munkaterve az 1961–62-es tanévre*, SZFE Irattár

²⁵ [N. N.], *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Munkaterve az 1961–62-es tanévre*, SZFE Irattár, 4.

²⁶ SZFE Irattár

²⁷ Nádasdy 1964–1974 között volt a Főiskola főigazgatója, de Csillag Ilona könyve szerint vele párhuzamosan Vadász László is igazgatóként működött. CSILLAG, szerk., *A százéves...*, 315.

*A Horváth Árpád Színész-kollégium
és a szociális segélyek*

Az államosítás korszakában a Főiskola számos olyan intézkedés helyszíne volt, amelyek kiszélesítették az intézménybe belépő hallgatók anyagi és tanulási lehetőségeit, és ezek közül sok mindmáig evidensen kapcsolódik az oktatáshoz. 1947. március 9-én a Vilma királyné út 26. alatt (ma Városligeti fasor),²⁸ Gobbi Hilda ötletének és közbenjárásának köszönhetően²⁹ nyílt meg a Horváth Árpád Színész-kollégium, amely lehetővé tette, hogy a vidékről érkező, rosszabb anyagi helyzetben lévő hallgatók lakhatáshoz jussanak a fővárosban. Simon Zsuzsa emelte ki, hogy

„a színészfjúságnak ez volt az első otthona, most már nyugodtan indulhattak a Horváth Terik és a Soós Imrék Pest felé, a művészi hivatás felé. Jöttek is az ország minden részéből. Tanultak, sokszor emberfeletti szorgalommal azok, akiknek még a betűvetés is nehezen ment. Bátor és harcos ifjúság népesítette be az iskolát. Ez az ifjúság sem volt hibától mentes, de gazdája volt az országnak, a magáénak érezte, tudta a szocializmus építésének ügyét, politizált és hogy helyesen tudjon politizálni, szükségét érezte a marxizmus tanulásának. A Horváth Árpád-kollégium nem szálló volt, ahová csupán ágyrajárni lehet, hanem a szocialista ifjúság ottho-

²⁸ A kollégium az ötvenes évekre átkerült XIV. Vorosilov (ma: Stefánia) út 97. szám alatt található villaszerű épületbe, és még ebben az évtizedben találta meg mai helyét a Vas utcai épületben.

²⁹ Ennek előzményeiről bővebben: NÁRAY István, *Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészeti képzés száznegyven éve* (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005), 172–176.

na, tanműhelye, kollektív nevelőintézeté.”³⁰

A kollégium első lakói között voltak Bacsó Péter, Berek Kati, Földes Gábor, Jancsó Miklós, Psota Irén és Soós Imre. Utóbbit Simon Zsuzsa is kiemelte, nem véletlen: Soós Imre paraszti sorból való – tragikus lezárás – felemelkedése mindmáig fontos története a közösségi emlékezetnek.

A kollégisták politikai elkötelezettségéről ad lenyomatot az az 1948. február 9-i keltezésű, balatonlellei konferenciatervezet,³¹ amelyet a Horváth Árpád Kollégium vezetősége fogalmazott meg,³² és terveik megvalósításához a Párt segítségét kérték – nem tudni, hogy a konferencia végül megvalósult-e. A szövegben azt állították, hogy a „Főiskola valamennyi diákmegmozdulását elvi és gyakorlati vonalon a kollégisták vezetik, az ifjúsági egyesület vezetősége és a pártvezetőség kivétel nélkül kollégistákból áll,”³³ eszerint a Főiskolán komoly befolyást szereztek a vidékről, esetleg munkás- és paraszti sorból érkező, szociálisan rászoruló hallgatók, akik a Horváth Árpád Kollégium lakói voltak – mindehhez pedig feltehetőleg hozzájárult az a fajta közösségteremtő, szoros együttélés, amely a kollégiumi életet jellemezte. A közösségi élményhez keretet adó balatoni konferenciát is az osztályellentétek feloldása miatt ítélték fontosnak:

³⁰ SIMON, „Kilencven...”, 10.

³¹ [N. N.], *A Színművészeti Főiskola konferenciája – Horváth Árpád Kollégium tervezete*, 1948. febr. 9., OSZMI 2010.94.1.

³² A szöveg egy ponton a Hont Ferencet felkereső küldöttség tagjai között felsorolja Kovács András, Szilágyi Albert, Fehér Imre és Bacsó Péter hallgatókat. [N. N.], *A Színművészeti Főiskola konferenciája...*, 3.

³³ [N. N.], *A Színművészeti Főiskola konferenciája...*, 7.

„Ifjúsági vonalon a konferencia sajátos együttélési formája, a főiskolások jelenlegi környezetéből való kiszakítása olyan élményt ad, amely meg kell hogy változtassa a ma még többségében polgári osztály helyzetű és beállítottságú, a közösségi életet nem ismerő diákság viszonyát a Főiskolához, társaihoz, szakmájához és a népi demokráciához erősen pozitív irányban. A döntő eredményeket ezen a területen várjuk.”³⁴

A tervezetben rögzítették a főiskolai képzés hibáit³⁵ és a Főiskolát ért külső polgári támadásokat.³⁶ A Hont Ferencsel történt öt hetes folyamatos tárgyalás után hétpontos re-

³⁴ [N. N.], *A Színművészeti Főiskola konferenciája...*, 2.

³⁵ „A támadásokra kétségtelen okot adott a főiskolai oktatás több hiányossága. A tanárok képtelenek voltak fegyelmezni a diákságot, óráikat nem tartották meg rendszeresen, a számonkérés nem volt szigorú. A gyakorlati oktatás megfelelő káder híján nem volt elég nivós, nem volt meg az összhang a Főiskola népi realista irányzata és egyes tanárok polgári formalista beállítottsága között. A legutóbbi időig hiányzott a főigazgató és a diákság együttműködése. A munkafegyelem meglazulása a tanárok és a hallgatók részéről egymásból következő általános jelenség volt.” [N. N.], *A Színművészeti Főiskola konferenciája...*, 5.

³⁶ „1947 december végén a Színművészeti Főiskola néhány polgári beállítottságú kommunista tagja akciót indított, megítélésünk szerint személyi okokból, Hont Ferenc ellen kihasználva az oktatás gyenge pontjait. Ez a csoport (Katona, Lóránd, László, Békés) támadókul a színész népikollégistákat akarták felhasználni. Ugyanebben az időben Gobbi Hilda részéről is komoly támadások érték a Főiskolát. A két akció nyilvánvalóan nem volt teljesen független egymástól.” [N. N.], *A Színművészeti Főiskola konferenciája...*, 3.

formtervet dolgoztak ki, amelyben nem csak a diákság önrendelkezését („diákautonómiát”) kívánták megerősíteni, hanem a megfelelő ideológia nevelést is biztosítani – ehhez például a „konzervatív beállítottságú tanárok mellé tanársegédeket” állítottak volna, akik „a kötelező szemináriumokon a leadott anyagot átértékelve feldolgozzák”.³⁷ Szükségesnek ítélték az új színésztípus meghatározását,³⁸ és megnevezték azokat az alkal-

³⁷ „1. Közös aktívát alakításunk kommunista tanárokból és diákokból, amely hetenként megtárgyalja a főigazgatóval a felmerülő problémákat. Ez az aktíva kidolgozza a II. félév tanrendjét és a félév folyamán gondoskodik ennek végrehajtásáról. 2. Amíg a Főiskola adminisztratív személyzetét nem sikerül kicserélni a diák megbízottak ellenőrzik a végrehajtást. 3. Ígéretet kaptunk a következő gyakorlati tanárok meghívására: Ascher Oszkár, Várkonyi Zoltán, Gobbi Hilda, Major Tamás, Somló István, Gábor Miklós. 4. A diákautonómia fokozott szerepet kap és anyagi támogatásban részesül. Az igazgató helyiséget biztosít számára. 5. A Főiskola épületében lévő színházterem az ifjúság üzemi kezelésébe megy át, az igazgatójától kezdve a gazdasági és technikai szakembereken keresztül a jegykezelőig valamennyi alkalmazottja főiskolás lesz. Ez a pedagógia kezdeményezés Magyarországon egyedülálló. 6. A filmoktatás megoldását a főiskolások által megszervezett kisfilmgyártó-vállalat oldja meg. 7. A konzervatív beállítottságú tanárok mellé tanársegédeket állítottunk, akik kötelező szemináriumokon a leadott anyagot átértékelve feldolgozzák.” [N. N.], *A Színművészeti Főiskola konferenciája...*, 4.

³⁸ „A tapasztalatok és eddigi eredmények alapján, melyek a népi kollégiumban is megnyilvánultak, a konferenciának le kell szögeznie, hogy a népi demokrácia új színésztípusa csak a realista színészpédagógia és a népi kollégiumi nevelés egységéből teremthető meg. A konferenciának meg kell

mazottakat és tanárokat, akiket politikai alapon el kellene bocsátani.³⁹ A megoldást az ifjúság társadalmi összetételének és a tehetség kiválasztás módszerének megváltoztatásában látták, amelyhez szükségesnek ítélték a kollégiumi vezetőség befolyásának megszilárdítását, pozícióinak és anyagi erejének gyarapítását – továbbá konkrét tervként vállalták, hogy „a hallgatóság társadalmi összetételének megváltoztatása céljából március 15-e után a kollégium a 48-as kultúrversenyek során tehetségükkel kitűnt munkás és paraszt szabadszínjátzókat felveszi és számukra előkészítő tanfolyamot tartanak.”⁴⁰ A társadalmi összetétel megváltozását a szocialista-realista valóságépítés előfeltételeként határozták meg, amelyet a kollégium létrejöttéért sokat küzdő Gobbi Hildával szembe helyezkedve fogalmaztak meg.⁴¹ Az öt na-

húznia az éles határvonalat a polgári színésztípus és az új színésztípus között és ezzel kell egyensúlyoznia azt a hatást, amelyet jelenlegi vezető színészeink jórészt polgári beállítottsága színészfiataljainkra gyakorol.” [N. N.], A Színművészeti Főiskola konferenciája..., 2.

³⁹ „Megoldások tanári vonalon: káderek összpontosítása a Főiskolára, Mészáros főtitkár és Várdai titkár sürgős leváltása. A reakciós tanárok: Galamb Sándor, Kárpáthy Aurél, G. Kovács Tibor eltávolítása.” [N. N.], A Színművészeti Főiskola konferenciája..., 3.

⁴⁰ N. N., A Színművészeti Főiskola konferenciája..., 6.

⁴¹ „Ezt az akciót a polgári kommunista színészi körök képviselő Gobbi Hilda Kerékgyártó Elemér előtt národnyiknak, népi romantikusnak nevezte, mert nem tudta megérteni a társadalmi hovatarozás jelentőségét és tagadta annak a szovjet színjátszásban és filmművészetben is mutatkozó elvnek igazságát, hogy az új életforma és új társadalmi rend új művészeti elveket, új stílust és új művésztipust eredményez.” [N. N.], A Színművészeti Főiskola konferenciája..., 6.

pos konferenciára meghívták előadónak többek között Révai Józsefet, Vásárhelyi Miklóst, Ortutay Gyulát, Hont Ferencet, Major Tamást és Gobbi Hildát – utóbbinak ellentmondásos a megítélése, a szövegben bizonyos pontokon kritizálták, mégis kezdeményezték a meghívását gyakorlati tanárnak. A konferenciatervezet szövegében hangsúlyozták, „hogy mindezeket a kérdések és javaslatokat a tárgyalásokon résztvevő népi kollégisták vetették fel,”⁴² és még a pártbefolyást is kizárták.⁴³

A diákok szociális és gazdasági helyzetét segítette számos további rendelkezés: a tandíjak visszaszorítása⁴⁴ és az ösztöndíjlehetőségek kiszélesedése⁴⁵ – az ellenállási mozgalomban korábban résztvevők teljes tandíj-

⁴² [N. N.], A Színművészeti Főiskola konferenciája..., 2.

⁴³ „Az ifjúság így elősegítheti a népi realista színjátszás kérdéseinek elvi tisztázását, ha a párt a maga részéről ezt nem is tartja napirendre tűzendő problémának, különböző megfontolások alapján.” [N. N.], A Színművészeti Főiskola konferenciája..., 6.

⁴⁴ „Átlagban a hallgatók 85 százaléka tandíjmentes, tehát e téren sincs akadályának, hogy olyan néprétegek gyermekei tanulhassanak, akiknek ez azelőtt elsősorban anyagi okok miatt nem állt módjában.” SÁNDOR, „Múlt...”, 12.

⁴⁵ „Míg a felszabadulás előtt évenként mindössze 5-6 hallgató részesült gyér ösztöndíjban, addig most a hallgatók 92 százaléka kap szociális segílyt vagy ösztöndíjat, esetleg mind a kettőt. [...] A két segíly összege gyakran havi 500-600 forintot ér el, s ennek a folyósítása biztosítja a hallgatók gondtalan tanulását. Ezenkívül a Főiskola rendkívüli segíly címén gyakran vásárol ruhát, télikabátot vagy cipőt a rászoruló hallgatóknak. A kitűnő előmenetelű hallgatók közül többen részesültek a Rákosi Mátyás-tanulmányi ösztöndíjban, ami havonként 800 forint.” SÁNDOR, „Múlt...”, 13.

mentességet kaptak az 1946/47-es tanévre⁴⁶ –, a saját menza üzemeltetése,⁴⁷ orvosi ellátás⁴⁸ és sportolási lehetőségek⁴⁹ biztosítása. Az oktatáson túli tanulást és tudásmegszerzést segítette, hogy az intézmény könyvtárának állománya bővült,⁵⁰ továbbá bérletek és ingyenes mozi- és színházlátogatási lehetőségek álltak a hallgatók rendelkezésére.⁵¹

⁴⁶ A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium rendeletben rögzítette, amelyről 1946. november 25-i levélben értesítette a Főiskola vezetését, a hallgatók közül Banovich Tamás filmrendező hallgatóra vonatkozott mindez. [N. N.], *Színművészeti Akadémia ellenállásban résztvevő hallgatók tandíjmentessége tárgyában*. VKM leirata, Budapest, 1946., OSZMI 54.602.118.

⁴⁷ 1948-ban, amikor a főváros leszerelte az addig a hallgatók által látogatott menzát, a Főiskola saját menzát hozott létre (a Vas utcai épület alagsorában), amelyet a gazdasági igazgató felügyelete mellett a hallgatók üzemeltettek.

⁴⁸ A '45 előtti évekhez képest, amikor „csupán egy szakorvos állt a hallgatók rendelkezésére, míg ma két szakorvoson kívül az SZTK egész apparátusát igénybevehetik s az orvosi ellátás vonatkozik a családtagjaikra is.” SÁNDOR, „Múlt...”, 14.

⁴⁹ „A hallgatók egészségét szolgálják a különféle sportnemek: úszás, vívás, futball és kosárlabda edzi a hallgatókat szakavatott mesterek irányításával, részben a »Haladás« sportkör keretében.” SÁNDOR, „Múlt...”, 14

⁵⁰ A könyvtár a '45 előtti 7000 kötethez képest '55-re 23000 kötetel rendelkezett. SÁNDOR, „Múlt...”, 14.

⁵¹ „A hallgatóság szellemi és kulturális igényeinek kielégítését segíti elő a DISZ-szervezet által váltott színház- és hangversenybérlet, a filmhallgatókét pedig a filmszínházakba szóló díjmentes belépő. A hallgatók ezenkívül naponként díjtalanul látogathatják a Nemzeti Színház két páholyát és a fővárosi színházak alkalomszerűen kiosz-

A Főiskola utáni elhelyezkedés ezekben az években vált biztosítottá, a „Népművelési Minisztérium segítségével egyetlen hallgató sem maradt szerződés nélkül”.⁵²

A hallgatók társadalmi összetétele és ellenőrzése

A színházak államosításával létrejövő társulatoknak sok színészre, a filmgyártásnak sok új szakemberre volt szüksége. 1945 után nemcsak az addig elnyomott osztályok tagjainak, hanem számszerűen sokkal több embernek nyílt lehetősége felvételt nyerni a Főiskolára. Az intézmény kifelé a munkás és a szegényparaszti származású hallgatók megjelenését hangsúlyozta, amely a felvételiknél szelektációs elvként működött. Gellért Endre 1950-ben történt felszólalásában az osztályharc narratívája felől fogalmazta meg ennek a szükségességét:

„A felvételi bizottságok egész nyáron át széles körű káderkutató munkát végeztek. Közel ezeröttszáz jelentkezőt hallgattunk meg, mintegy ezerre tehető azoknak a száma, akik a színészi vagy a rendezői tanszakra jelentkeztek. Ebből felvettünk hatvanat a színész, és tizenkilencet a rendezői és a kritikus-dramaturg tanszak első évfolyamára. A felvettek túlnyomó többsége, vagyis 61 százaléka munkás és szegényparaszt. Ezzel régi hibát tettünk jóvá. A felszabadulás után éveken át továbbra is a polgárság és a polgári középosztály fellegvára maradt a főiskola, csak a fordulat évével változott meg az arányszám a dolgozók javára.”⁵³

tásra kerülő jegyei szintén rendelkezésükre állnak.” SÁNDOR, „Múlt...”, 14.

⁵² SÁNDOR, „Múlt...”, 12.

⁵³ GELLÉRT, „Művészeink...”, 48.

Egy új, befogadóbb Főiskolát akartak létrehozni, de a többségi elv értelmében, a polgári osztály visszaszorításával magát az intézmény belső hálózatát is elkezdtek újraszervezni, amely azt is lehetővé tette volna, hogy az új hatalom számára jobban hozzáférhetővé és felügyelhetővé váljon az egyetem polgárainak élete és tevékenysége.

A diákság valós társadalmi összetételét nehéz utólag ellenőrizni. Ha a felvételi pillanatát vizsgáljuk: a nem felvett személyek felvételi eljárásának dokumentációját nem őrzik az archívum, így nem tudjuk azokat összehasonlítani a felvettekével, ezért nem írható le, hogy a felvételik során valójában milyen mértékben érvényesült az ideológiai és társadalmi szelekció⁵⁴ – a tandíjmentesség miatt kitágult a felvételizők köre, de ettől még ugyanúgy érvényesülhetett a „tehetség” mint egyetlen szelekciós elv. Továbbá a felvett személyek között a rostavizsgák so-

⁵⁴ Marton László visszaemlékezése a politikai szelekciót támasztja alá, de az állítás az ellenőrizhetetlensége miatt inkább a személyes karriernarratívában válik értelmezhetővé: „Az utolsó kör után néhány nappal kaptam egy értesítést, hogy fölvettek. Boldog voltam. A szüleim éppen elutaztak valahová, és mire hazajöttek két hét múlva, kaptam egy újabb levelet: »Előző értesítése tévedésen alapult. Az ön számára nem tudunk helyet biztosítani a Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező szakán.« Erre nevelőapám bement a minisztériumba megtudakolni, hogy végül miért nem vettek fel. Ekkoriban már elkezdődött nevelőapám rehabilitációja, ezért tudott bemenni érdeklődni a felvételim ügyében. Ott kerek perccel megmondták neki, hogy olyan káderlappal, mint az enyém, ne is próbálkozzak. Nevelőapám biztatott, hogy ne foglalkozzam vele, a dolgok változnak, próbáljam meg legközelebb is.” OROSZ Ildikó, *Marton László. Összpróba. Múzsák és mesterek, avagy egy rendező emlékezései* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2017), 67.

rán gyakori volt a lemorzsolódás, a belső hálózatot nem csak a felvételi alakította, hanem az is, ki kapott végül diplomát. Nánay István a fegyelmik és kizárások időszakaként jellemezte az államosítást követő korszakot,⁵⁵ én viszont az SZFE Irattárban nem találtam nyomát, hogy valakit végleg eltanácsoltak volna a Főiskoláról politikai okokból kifolyólag. A hallgatók főiskolai jelenlétének dokumentáltsága évről évre változott, az adatlapok formája és kitöltöttsége sem volt egységes, az viszont megállapítható a fennmaradt iratokból, hogy a felvételik és a későbbi évek során milyen részletességgel ellenőrizték a hallgatókat, ennek során a politikai és társadalmi kérdések mennyire voltak fontosak.

Az 1945 és 1956 közötti időszak anyakönyveit⁵⁶ olvasva megállapítható, hogy a hallgatói adatlapon a szociális helyzet (igazolt havi kereset, ösztöndíj, testvérek száma, a keresők száma stb.) mellett feltüntették a szülők iskolai végzettségét, továbbá az apánál azt, hogy mi volt a foglalkozása 1931-ben, 1938-ban, 1945-ben, 1949-ben,⁵⁷ mennyi a jövedelme, van-e vagyona, hány hold földet birtokol, birtokol-e ingatlant vagy házat, ennek mi az értéke, 1945-ben földhöz jutott-e. Az anyánál csak a foglalkozásra, a jövedelemre és a vagyona kérdeztek rá. A hallgatói dossziékban megtalálhatók olyan rózsaszín kartonok, amelyek rákérdeztek a párttagságra, családtagok párttagságára, pártmunkára, marxista képzettségre, pártbüntetésre, tömegszervezeti tagságra, társadalmi munkában való részvételre. Az egyes hallga-

⁵⁵ NÁRAY, *Tanodától...*, 210–211.

⁵⁶ Az anyakönyvek tartalmazzák az intézménybe beiratkozott hallgatók személyes adatait és a félévekre lebontott tanulmányi előmenetelüket (azokét is, akik időközben kiestek, befejezték a tanulmányaikat, nem kaptak diplomát). SZFE Irattár

⁵⁷ 1949 helyett a később felvett hallgatóknál az 1951-es évhatárt jelölték ki.

tói dossziékban a felvételi törzslapok és adatgyűjtőívek ugyancsak rögzítették – hol alaposabban, hol kevésbé – a korábban felsorolt adatokat, esetleg az anya és az illető házastársának foglalkozását, vagyonát és jövedelmét is. A hallgatók kézzel írt önéletrajzai – amelyekben a felvételüket kérték, és leírták a családi hátterüket, szakmai előéletüket, párhovatarozásukat és művészi elhivatottságukat – információval szolgálnak az önelbeszélés lehetőségeiről.⁵⁸ Nem egységes rendszerben, de megtalálhatók a hallgatókról tanárok és káderfelelősök által írt konkrét⁵⁹ és általános,⁶⁰ szakmai⁶¹ és politi-

⁵⁸ Mind terjedelmükben, mind stílusukban különböző szövegek olvashatók, amelyeket erősen meghatározott az a társadalmi és kulturális közeg, amelyből a hallgató érkezett. A fogalmazásmód árulkodik a szociális helyzetről és a tanultságról. A politikai elköteleződés általában a személyes életút kontextusában értelmezhető, például egy paraszti származású felvételiző sorai között evidensen jelennek meg ehhez hasonló részletek: „Most már a szakérettségít is letettem és teljesült a vágyam, hogy tanulhatok. Ezt a fölszabadító vörös hadseregnek és pártunknak és annak nagy vezérének: Rákosi Mátyásnak köszönhetem. Budapest, 1949. szeptember 30.” *1953-ban végzett színészhallgató dossziéja*, SZFE Irattár

⁵⁹ „Tehetséges, jó orgánumú, szorgalmas. Nem elég férfias, van benne valami nem szimpatikus puhaság. Bizonyos szerepekre kitűnő.” 1949. december, Gellért Endre tanári jellemzése, *1951-ben végzett színészhallgató dossziéja*, SZFE Irattár

⁶⁰ „Ideológiai képzettsége hiányos. Tanulmányaiiban szakmailag jó. A főiskolához való viszonya rossz.” 1950. április, *1950-ben végzett színészhallgató dossziéja*, SZFE Irattár.

⁶¹ Pl. Olty Magda jellemzése (1953. november): „Az osztály egyik legtehetségesebb tagja. Nagyon szorgalmas és lelkiismeretes. Emberi magatartása kitűnő. Kissé nervózus,

kai⁶² jellemzések, amelyek általában pár soros szövegek apró cetlikén.

Ahogy a politikai nyomás a későbbi évek során oldódott, úgy csökkent a politikai értékelések gyakorisága és súlya is a hallgatói dossziékban, de például a hatvanas években még általános gyakorlat volt, hogy a Főiskola KISZ titkára jellemzéseket írt a hallgatókról,⁶³ vagy hogy ellenőrizték egy-egy felvéte-

de nevelhető. Politikailag képzett, megbízható. Naiva és fiatal pozitívhősnők, de ugyanakkor karakter szerepekre is ajánlom. Az osztály éltanulója, csillagos jeles. Rajong a színpályáért; komoly érték.” *1954-ben végzett színészhallgató dossziéja*, SZFE Irattár; továbbá Bálint György (színész, 1948-1951 között tanított színészmesterséget a Főiskolán) jellemzése (1949. december): „A legutóbbi időben látok rajta változást. Tehetséges, külsőséges, kicsit kényelmes, de most már jobban viszonylik az osztályához mint tavaly.” *1951-ben végzett színészhallgató dossziéja*, SZFE Irattár

⁶² Pl. Biener Józsefné (káderfelelős) és Redő Ferencné jellemzése (1951. június): „Nagypolgári családból származik. Dacára annak, hogy züllött, erkölcstelen családi életétől sokat szenvedett, nem szakított ezzel a környezettel, habár anyagilag nem volt rájuk szorulva. Magatartása a főiskolán erősen polgári. Sértődékeny. A kollektívába nem tudott beilleszkedni, nem törődik a kollektív munkával. Anyagias, helyezkedő. Jól tudja adminisztrálni magát. Politikailag a főiskolán kétségtelenül fejlődött, de a marxizmust csak tanulja, de azt alkalmazni nem tudja, nem érzi és nem érti.” *1951-ben végzett színészhallgató dossziéja*, SZFE Irattár

⁶³ „KISZ tag. Érdeklődése széleskörű és mélyreható. Véleményeit alapos, önmagát örlő belső munkával alakítja ki. Hallgató, csendes egyéniségével és állhatatos, szorgalmas munkájával minden eléadódó problémát alaposan átgondol és megold. Elsősorban ilyen szempontból tehetséges, mű-

liző szüleit, kikértek anyagot a munkahelyükről, például egy korábban színész szakra felvett, majd rendezőnek átjelentkező hallgató 1961-es színészfelvételije előtt K. Nagy István, akkori főigazgatóhelyettes a következő levéllel kereste meg az apa munkahelyét: „[X] szülő [Y] nevű fia felvételét kéri Főiskolánk színész főtanszakára. Kérem szíveskedjenek nevezetről, úgy emberi, mint politikai magatartásáról bennünket postafordultával írásban tájékoztatni.”⁶⁴ Ugyanígy megmaradtak a részletes adatbekérőiek a pártmunkáról és a szülői jövedelmekről. Idővel lazult a társadalmi összetétel kapcsán támasztott elvárás: több forrás azt támasztja alá, hogy csökkent a munkás és paraszt származású hallgatók aránya a Főiskolán. Vadász László⁶⁵ 1970-ben megengedően beszélt arról, hogy 27% a fizikai dolgozók gyer-

vészi fantáziája és élmény-anyaga kevésbé gazdag. A mozgalmi munkában csak az érdeklődési körében vágó (sic!) feladatokban vett részt. Igyekezni kell egyéniségét nyíltabbá és befogadóbbá nevelni. Felvételét javasolom. Aláírás: Szijj Miklós, KISZ titkár” *1968-ban végzett rendezőhallgató dossziéja*, SZFE Irattár

⁶⁴ *1968-ban végzett rendezőhallgató dossziéja*, SZFE Irattár

⁶⁵ Csillag Ilona a könyvében Vadász Lászlót (Nádasdy mellett) 1964-től főigazgatóként nevezi meg. CSILLAG, szerk., *A százéves...* 315.

mekeinek az aránya a Főiskolán.⁶⁶ Vadász azt is hozzátette, hogy a színész szakon mindig nagyobb volt ez az arány, a rendező szakon pedig alacsonyabb – erre előkészítő tanfolyamok indításában és a középiskolai rendszerben szakosított osztályok létrehozásában látta a megoldást.⁶⁷ Ezzel szemben Vadász pont a rendezőhallgatóknál tapasztalt komolyabb elhivatottságot a közéleti kérdések iránt, a színészeknél kevésbé, és ezt a fiatalokat jobban megközelítő marxizmus-leninizmus oktatással tervezte orvosolni.⁶⁸ Galgóczi Erzsébet, aki 1950-1955 között

⁶⁶ „Visszatérve a hallgatók kiválasztására – jónak mondható, hogy nálunk a felvételinél döntő szempont a jelentkezők tehetsége, és hogy ez helyesen történt, az elmúlt évek is bizonyították. Ha azt vizsgálom, hogy eléggé megnézzük-e a megmutatkozó tehetségjegyek mellett azokat az emberi kvalitásokat, jellembeli tulajdonságokat, amelyeknek igen nagy szerepük lehetne a kiválasztásban, akkor megállapíthatom, hogy ezen a területen van tennivaló. A Főiskola nappali tagozatos hallgatóinak 27%-a fizikai dolgozók gyermeke. Ez nem tekinthető rossz aránynak, de ezen belül ellentmondás van, ugyanis ennél lényegesen magasabb a színészek között a fizikai dolgozók gyermekeinek száma és alacsonyabb a rendezőszakon. Mindig is így volt, és most is.” VADÁSZ László felszólalása, *Jegyzőkönyv* (Felvéve 1970. október 19-én megtartott kibővített Főiskolai Tanács és Pártvezetőségi ülésen), SZFE Irattár, 2.

⁶⁷ VADÁSZ felszólalása, *Jegyzőkönyv...*, 2–3.

⁶⁸ „A másik jelenséggel a színészhallgatóknál találkozhatunk. Viszonyítva a rendezőszakon tapasztalható érdeklődéshez, a közéleti érdeklődés alacsony fokon áll, vagy más formában jelentkezik. Itt megemlítem az elméleti, elsősorban ideológiai oktatást, a marxizmus leninizmus oktatást más módon kellene megközelíteni, mint eddig tettük,– világnézeti, ideológiai kérdésekben hogyan tudnánk jobban befolyásolni azoknak a vi-

tanult az intézményben, egy 1977-es interjúban idézte fel, hogy a paraszti származása miatt kemény munkával tudta csak behozni a lemaradását, és tényként említette, hogy megszüntették a származás szerinti megkülönböztetést a Főiskolán, ezért szerinte őt se vették volna már fel oda.⁶⁹

Ideológiai nevelés a Főiskolán

Az államszocializmus éveiben, mint más egyetemeken, úgy a Színház- és Filmművészeti Főiskolán is jelen volt a marxizmus-leninizmus oktatása, amellyel egyértelműen agitatív munkát végeztek az intézményben,⁷⁰ harcolva a hallgatókra hatást gyakorló

táknak a menetét, amelyek a főiskola életében kultúrpolitikai, művészet-politikai kérdések körül zajlanak. Ez nagyon foglalkoztatja a hallgatókat és azt hiszem, nem tesszünk eleget annak érdekében, hogy megfelelő vitapartnerek legyünk azoknak a gondoknak a megoldásában, amelyek ilyen vonatkozásban a hallgatókat foglalkoztatják.” VADÁSZ felszólalása, *Jegyzőkönyv...*, 5.

⁶⁹ „A győri tanítóképzőben világirodalmat nem oktattak, a görög és a francia irodalomról sejtelmem sem volt. Így kerültem a Színház- és Filmművészeti Főiskolára, szín kitűnő érettségivel. Ott feldiktálták a kötelező irodalmat, és nekem összejött nyolc-tízezer oldal. A pestiek lazáltak, mert már olvasták őket, én túlóráztam. Amióta megszüntették a származás szerinti megkülönböztetést, jöhet a Hortobágyról akár száz tehetség is, hiába. Engem most nem vennének fel egyetemre”. BERTHA Bulcsu, „Interjú Galgóczi Erzsébettel”, *Jelenkor* 20, 3. sz. (1977): 208–217, 210.

⁷⁰ „A filozófiai oktatás célja: a hallgatók gondolkodásának, világszemléletének marxistává, szocialistává formálása.” *A Színház- és Filmművészeti Főiskola színész-főtanszakának tantárgy felosztása és programja*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Főiskola Könyvtár, 1966. 106. „A tudományos szocializmus

ellenséges nézetek ellen.⁷¹ Csillag Ilona Simon Zsuzsa igazgatásához (1950–1956) köti⁷² – amelyet Nánay István is továbbvisz⁷³ –, hogy „a marxizmus-leninizmus elmélete a főiskolai alkotó munka szilárd világnézeti bázisává” vált. A marxizmus ’49-től vette át a szociológia és művelődéstörténet helyét, 1956 után pedig a filozófiatörténet, a politikai gazdaságtan és a tudományos szocializmus tantárgycsoporttá alakult át, és külön tanszékként működött.⁷⁴ A színész-főtanszak 1966-os programjában olvashatók a tantárgyak céljai, részletes tematikai és a kötelező irodalomjegyzékek, amelyből kiderül, hogy átfogó elméleti ismereteket, továbbá a magyar és a nemzetközi munkásmozgalom történetét kellett elsajátítania a hallgatóknak, és tárgyalták például az SZKP és MSZMP kongresszusok felszólalásait is, többet között Kádár Jánosét a VIII. kongresszuson. A tanszék munkájához kapcsolódott az orosz

oktatásának az a célja, hogy [...] erősítsük kommunista meggyőződésüket.” *A Színház- és Filmművészeti Főiskola színész-főtanszakának tantárgy felosztása és programja*, 1966. 122.

⁷¹ „A marxizmus a különböző polgári, kispolgári nézetek elleni harcban született meg, fejlődött ki s fejlődik napjainkban is. Tehát a marxista világnézet kialakítására napjainkban is az ellenséges (s hallgatóknál ma is közvetett úton ható) nézetek (elsősorban a nacionalista, klerikális, idealista, kozmopolita) elleni harcban kerülhet sor.” *A Színház- és Filmművészeti Főiskola színész-főtanszakának...*, 93.

⁷² CSILLAG, „A százéves...”, 51.

⁷³ NÁNAY, *Tanodától...*, 194.

⁷⁴ A marxizmus-leninizmus tanszék a művészetelméleti-, zenei- és sporttanszék, továbbá a nyelvi lektorátus mellett működött (a Főiskolán ezzel párhuzamosan működtek a tanszakok: színész-, filmoperatőr-, filmrendező-, színházrendező-, egy ideig dramaturg- és tánc-tanszak).

nyelv tanítása is, továbbá a honvédelmi ismeretek. A tantárgyak oktatásának általános módszere volt a vita. A tanszék oktatói voltak például Kéri Elemér (filozófiatörténet, tanszékvezető), Barna László (politikai gazdaságtan), Pajor Katalin⁷⁵ (tudományos szocializmus).

A marxizmus-leninizmus tantárgyi programjában leszögezték, az oktatás célja a valóságábrázolás alakítása: „Csak a marxista-leninista művész képes arra, hogy mély eszmeiséggel, sokoldalúan és művészi tökéletességgel ábrázolja a valóságot. Ezt a célt kell, hogy elősegítse – a többi szaktárggyal karöltve – a marxizmus-leninizmus oktatása főiskolánkon.”⁷⁶ A társadalmi összetétel kérdése sem kizárólag szociális, hanem esztétikai is volt: ha változik a művészek köre, változnak az alkotások, és legfőképp az a valóság-tapasztalat, amelyet a színpadon látunk. Így tehát a marxizmus-leninizmus oktatása során is azt hangsúlyozták, hogy annak nem elszigetelten, hanem az alkotásra közvetlen hatás gyakorolva kell érvényesülnie. A Főiskolán a művészetelméleti (művészet-, zene és drámatörténet stb.) tárgyakkal összhangban kellett működnie a marxista-leninista tanszék munkájának:

„E két ismeretrendszernek nincsenek és nem lehetnek éles határai. A szocialista művészetelméleti oktatás természeténél fogva a marxizmus-leninizmus világnézetének alapján áll, marxista történelemszemlélettel és marxista esztétikával ismerteti meg, a művésze-

ti problémákon belül is marxista gondolkodásra neveli a művészifjúságot.”⁷⁷

A művészetelméleti tárgyak esetében 1966-ban már tényként és megoldandó feladatként írtak az államosítás korszakában kialakult társadalmi diverzitásról, amely miatt nem lehetett az általános műveltségre alapozni az oktatást,⁷⁸ és mind a marxizmus-leninizmus, mind a művészetelméleti órák esetében hangsúlyozták, hogy a cél az ismeretek bizonyos minimumát átadni.

Az órák mellett a marxista-leninista tanszék előadásokat is szervezett, például a Magyar Szocialista Munkáspárt VII. kongresszusának ismertetése érdekében előadott az MSZMP-től Orbán László, Jánosi Ferenc és Marosán György.⁷⁹ A hallgatók politikai világnézete nem csak az órarendbe iktatva, hanem egyéb politikai tárgyú előadások és események során is formálódhatott. A nyilvánosság és az államhatalom felé történt beszámolóként olvasható *Évkönyvekben* felsorolták, hogy KISZ meghívottjaként hány művész és pártfunkcionárius adott elő a Főiskolán, hogy az Ódry Színpadon milyen megemlékezéseket tartottak, például a felszabadulás, a Nagy Októberi Szocialista Forradalom, az 1848-as szabadságharc, a kínai forradalom, a Tanácsköztársaság vagy Lenin születésének évfordulóján. Többször is előfordult, hogy az évnyitón Aczél György mondott beszédet (1959, 1960).

⁷⁷ *A Színház- és Filmművészeti Főiskola színész-főtan szakának...*, 134.

⁷⁸ „Nincs még egy felsőfokú oktatási intézmény az országban, ahol az egymásmellett ülő hallgatók között olyan műveltségbeli különbség volna mint nálunk.” *A Színház- és Filmművészeti Főiskola színész-főtan szakának...*, 136.

⁷⁹ [N.N.], *A Színház és Filmművészeti Főiskola évkönyve az 1959–1960 tanulmányi évre* (Budapest: Színház- és Filmművészeti Főiskola, 1960), 5.

⁷⁵ Aki egyben a Főiskola MSZMP szervezetének titkára is volt. [N. N.], *A Színház és Filmművészeti Főiskola évkönyve az 1957–1958 tanulmányi évre* (Budapest: Színház- és Filmművészeti Főiskola, 1958) 5.

⁷⁶ *A Színház- és Filmművészeti Főiskola színész-főtan szakának...*, 93.

A hallgatók agitatív tevékenysége

A hallgatók olykor a politikai szervezetekhez és eseményekhez kapcsolódóan agitatív munkában vettek részt. Bergl Hédi,⁸⁰ a Főiskola zenetanára és párttitkára sorolt fel párat ezek közül az *Értesítő*ben, például a „VIII. kerületi Pártbizottság az [’53-as] országgyűlési választások alkalmával kifejtett jó munkájáért dicsérő oklevéllel tüntette ki a főiskolai hallgatókat”, 1955-ben pedig „a termelőszövetkezeti mozgalom elősegítése céljából brigád készült fel agitációs munkára: a dramaturg hallgatók novellák dramatizálását vállalták, a színész- és rendezőhallgatók pedig az előadásokat”.⁸¹ Nem politikai céllal, de a marxista felfogáshoz mégis kapcsolódóan a filmes képzés résztvevői a művészi önmegvalósítás mellett különböző témájú reklám- és oktatófilmeket fogattak – tehát szaktudásukkal praktikusán is a társadalmat szolgálták –, például a *Kicsik-nagyok öröme* című reklámfilm, amelyet a MÉH rendelt meg a papírgyűjtés elősegítésére, továbbá a „Földművelésügyi Minisztérium számára a hallgatók oktatófilmeket készítettek a tenyészsertések helyes kiválasztásáról és a Könnyűipari Minisztérium részére a munkamódszerátadásról, továbbá a balesetvédelemről, az Oktatásügyi Minisztériumnak pedig a virágok megporzásáról”.⁸² A művészi munkába

⁸⁰ Bergl Hédi (1911–1985) – egyes helyeken Hédi – 1949-től a ’67-es nyugdíjazásáig (majd utána még ’75ig) oktatott zeneismeretet, zenetörténetet, zongorát a Főiskolán, 1950–1961 között zenei tanszékvezető volt.

⁸¹ BERGL, „A Főiskola politikai és társadalmi élete” in *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945–1955. évekről*, 16–17 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Főiskola Igazgatósága, 1956)

⁸² [N. N.], „A Filmfőtanterv munkája”, in: *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945–1955. évekről* (Budapest: Színház- és

is beszivárogtak olykor a politikai agitáció témái, például Sándor Kálmán *A harag napja* című, a Tanácsköztársaság időszakát feldolgozó darabját⁸³ kétszer is műsorra tűzték színészvizsgaként.⁸⁴

A kijátszás gyakorlatai

A művészképzés közegében kihívást jelentett a marxizmus-leninizmus célszerű oktatása, erre utalt legalábbis egy 1961-es munkaterv.⁸⁵ Az egykori hallgatók közül sokan ironiával emlékeztek vissza a marxizmus-leninizmus jelenlétére a Főiskolán. Bíró Zsuzsa⁸⁶ felidézett egy nagy botrányt kiváltó, 1953-as pamfletet, amellyel érzékeltette, hogy az adott korban hogyan képezte gúny tárgyát a művészeti képzésen belül az ideológiai oktatás:

Filmművészeti Főiskola Igazgatósága, 1956), 29.

⁸³ Sándor Kálmán (1903–1962) író, újságíró. Egykori illegális kommunistából (és Galilei Kör-tagból) 1945 után az irodalmi élet fontos szereplője lett. *A harag napj*áért Kossuth-díjat kapott ’53-ban, amelyet az ősbemutató (Néphadsereg Színháza, 1952. május 1., rendező: Várkonyi Zoltán, Seregi László) utáni években több vidéki színházban is bemutattak (Győr, Miskolc, Szolnok, Eger, Pécs).

⁸⁴ Először 1953-ban a Néphadsereg Színházában, majd 1959-ben az Ódry Színpadon.

⁸⁵ „A marxizmus-leninizmus oktatásának felülvizsgálása. (Cél: elérni, hogy a marxista-leninista oktatás mind tananyagában, mind módszerében jobban megfeleljen a művészképzés sajátosságainak és ezáltal eredményesebben szolgálja a hallgatók világnézeti, politikai fejlődését.)” [N. N.], *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Munkaterve az 1961–62-es tanévre*, SZFE Irattár, 5.

⁸⁶ Bíró Zsuzsa (1933–) dramaturg, forgatókönyvíró. 1951 és 1956 között járt a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg tanzakára.

„Egyszer nagyon megtámadva éreztük magunkat, és azt gondoltuk, hogy kirúgnak minket, és tulajdonképpen jogos volt a félelem. Ez '53-ban volt, amikor csináltunk egy pamfletet. A pamfletnek az volt a lényege, hogy Chaplin⁸⁷ Magyarországra látogatott, mert meghallotta, hogy Magyarországon még mindig játsszák a filmjeit, noha már sem Amerikában, sem Európában nem játszották ezeket, ugyanis mindenkivel összeveszett, mert egy kommunista szimpatizáns volt Svájcban. És a pamfletben azt képzeltük el, hogy már csak a Színművészeti Főiskolán játsszák a filmjeit, és ezért eljön Budapestre és meg akarja nézni a régi filmjeit, és meg szeretné ismerni azt a nagyszerű iskolát, ahol róla még beszélnek. És akkor ment osztályról osztályra, hogy megismerje az osztályokat – és ezen belül rettenetesen jól ki lehetet gúnyolni mindenféle hülye jelenséget. Jól sikerült a pamflet. És politikailag is nagyon merészre sikerült, például Keleti Mártont kikészítettük azzal, hogy ő nem tud filmet rendezni, kizárólag az eszme érdekli. Néhány tanárt, akiket utáltunk, azokat nagyon-nagyon kiveséztünk. A végén láttuk Simon Zsuzsán, hogy zöld meg fehér, nincs magánál, és hogy ebből borzalmas botrány lehet. Megpróbáltuk a végén saját magunkat is kigúnyolni, nagyon jól, nagyon ügyesen, de nem használt semmit. [...] Mi körülbelül tízen voltunk, az úgynevezett pamflet-csinálók, de az egész iskola részt vett benne. Nagy lelkesedéssel, és pár nap alatt összeállt. Utána Simon Zsuzsa azt mondta, hogy ebből nem fog tudni minket megmenteni, már a Pártközpont is lejött, megérdeklődtek, hogy mi volt ez, mert már elterjedt.

Egyes tanárok valószínűleg spiclik voltak, nem tudtunk mást elképzelni. És azt mondták, hogy ebből rettenetes nagy baj lesz. És akkor Háy valahogy ezt is elintézte – nem tudom, hogy hogyan. Amikor berendelt bennünket – négyen voltunk ott, azt hiszem, különböző osztályokból egy-egy ember –, kikérdezett minket, hogy mit akartunk ezzel, illetőleg x, y, z jelenteget mért nem hagytuk ki. Volt egy gyilkos jelenet, amiért ki kellett volna minket csapni: a jelenet az volt, hogy tanrendet készít a tanulmányi osztályról az egyik kis nő. Ezt úgy csinálja, hogy egy szerencsekerékbe bedobálja a tantárgyakat, mint marxizmus, orosz honvédelem, honvédelem, marxizmus, orosz honvédelem, mert már csak ezek a tantárgyak léteznek, és akkor a végén az utolsó cédulát is bedobja, ami a *szakma* – akkor döbbsent csend és függöny. Hát annyira bántó azért ez nem volt, de furcsa módon ettől őriült meg Simon Zsuzsa. Valószínűleg ez valami félelmet okozott neki. Háynak nem tudtuk úgy elmesélni, hogy ne röhögjünk közben. Szóval az egész kicsit kabaréba fulladt, mert annyira friss volt az emlék, és végül a szigorú álarcát ő is kicsit lejjebb rakta. Azt mondta, hogy most felmegy Simon Zsuzsához és megbeszéli vele, de ne menjünk el, mert lehet, hogy azonnal visszkapjuk az indexünket. De semmi nem történt, hanem jött egy tanulmányi osztályos nő, az ajtón csak bedugta a fejét, és azt mondta, mehettek. Ennyi volt. Ettől függetlenül ez a pamflet egy nagy élmény volt. Mindenkinek, aki ebben részt vett, a főiskolás évének talán az egyik legnagyobb élménye volt.”⁸⁸

⁸⁷ Harkányi Endre játszotta.

⁸⁸ KELEMEN Kristóf, *Oral History-interjú Bíró Zsuzsával* (Budapest: 2019.04.26.)

Moldova György,⁸⁹ aki Bíró Zsuzsa után egy évvel végzett a dramaturg tanszakon, egyik novellájában – retorikai túlzásokkal élve, az emlékeit parodisztikus stílusban elmesélve – szembeállította a főiskolai könyvtár hivatalos, cenzúrázott gyűjteményét az intézmény közegében privát úton megszerezhető tudással. Moldovának Simon Pál, a Főiskola adminisztrátora⁹⁰ adott a privát könyvtárból – akkoriban hivatalos úton beszerezhetetlen köteteket:

„Nem tudom, mekkora könyvtára volt otthon, de nem kérhettem olyat, amire doktor Simon Pál megrázta volna a fejét. Strindberget hozott, Panait Istratit, Bunyint, Molnár Ferencet, Hunyadi Sándort, Szomoró Dezsőt. Ha úgy-ahogy tájékozódni tudok a huszadik század irodalmában, azt Simon elvtársnak köszönhetem.”⁹¹

⁸⁹ Moldova György (1934–) Kossuth-, Prima Primissima- és kétszeres József Attila-díjas író. 1952–1957 között járt a Főiskola dramaturg tanszakára. Rendkívül termékeny szerző (főleg a regény és a riportkönyv műfajában), saját memoárját tizenkét kötetben írta meg (*Az utolsó tölteny. Önéletrajzi töredékek*, 2004–2015).

⁹⁰ Moldova így idézi fel: „Felnéztem, egy hatvan év körüli, testes, hajlott orrú férfi állt előttem, látásból már ismertem: doktor Simon Pálnak hívták, a Főiskola legalacsonyabb rangú adminisztrátorai közé tartozott. Valaha saját színháza volt, de a felszabadulás után államosították – hogy továbbra is maradjon valami kapcsolata a színházzal, meg persze hogy éljen is valamiből, doktor Simon Pál eljött dolgozni a Főiskolára.” MOLDOVA György, „Doktor Simon Pál”, in MOLDOVA György, *A beszélő disznó*, 155–161 (Budapest: Magvető, 1978), 157.

⁹¹ MOLDOVA, „Doktor...”, 158.

1956-os események és a retorzió

A hallgatók az 1956-os eseményekben nagyon aktívan részt vettek,⁹² miután pár héttel korábban leváltatták Simon Zsuzsát az intézmény éléről – a Művelt Nép beszámolója szerint a diktatórikus vezetési stílusa miatt.⁹³ A cikk egyes részletei azt támasztották alá, hogy a diákság nem feltétlenül a marxista-leninista elvek ellen lázadt fel, inkább azok alkalmazása miatt, erről árulkodott például Gantner Jánosnak, a Főiskola DISZ-titkárának a megszólalása:

„szemináriumszerűen oktassák ezentúl a marxizmust, úgy, ahogy a munkásmozgalom történetéből ismert forradalmár csoportok is tanulták egykor; így biztos, hogy egy asztal körül vitatkozva eredményesebben, alkotóbb módon sajátítja majd el az ifjúság a marxizmus elméletét.”

Az 1956-os forradalmi események után több tanárt és hallgatót is előállítottak, ezek közül három olyan esetet emelek ki, amelyek a közösségi emlékezet visszatérő történetei.

Az akkor még dramaturg hallgató Csurka István a főiskolai nemzetőrség vezetője volt,⁹⁴

⁹² Az '56-ban a Főiskolán történeteket többek között Kézdi-Kovács Zsolt *Az a nap a miénk* című 2002-es dokumentumfilmje dolgozta fel.

⁹³ DÖMÖK Sándor, „Művészek akarunk lenni!” *Művelt Nép*, 1956. okt. 7., hozzáférés: 2020. 10.20., https://archivnet.hu/sajtofigyelo/muveszek_akarunk_lenni.html

⁹⁴ A Diákszálló gondnoka így számolt be a BM-nek az esetről '57 januárjában: „Csurka István színész [sic!] hallgató 1956 október 25 és november 4-e között több (kb. 8) puskát és egy láda roginált [feltehetőleg originált, eredeti] csomagolású lőszert hozott a Vorošilov u. 97 sz. alatti diákszálló épületébe.

majd a BM hivatalos kapcsolatainak („diákszálló gondnoka, a főiskola volt igazgatója”) jelentése és Csurka személyes kihallgatása után fél évre Kistarcsára internálták,⁹⁵ majd „Raszkolnyikov” néven be is szervezték, viszont soha senkiről nem adott jelentést.⁹⁶ Csurka osztályfőnökét, Háy Gyulát, a dramaturg tanszak vezetőjét 1957-ben hat év börtönre ítélték, 1960-ban szabadult. Ugyan-

Ezekkel a fegyverekkel szerelték fel a hallgatókat és mentek be a Főiskolára. Főiskolai tevékenységüket nem ismerem. [...] November 6-7 között jöttek vissza a Főiskoláról. Ezt követően, amikor megjelent a statáriumról szóló rendelet, megjelent Pethes György a diákszállóban. Arról tárgyaltak, hogy most a szó erejével kell valamit tenni. Írni vagy valamit tenni kell. Csurka István ekkor elment Békésre, (lehetséges, hogy Pethes is vele utazott), egy hétig tartózkodtak Békésen.” ÁBTL 2.5.7. 944-750/1957. 4.

⁹⁵ „Az elmúlt hónapok során hivatalos kapcsolatainkon keresztül (diákszálló gondnoka, a főiskola volt igazgatója) tudomást szereztünk arról, hogy Csurka István, a Színház- és Filmművészeti Főiskola V. éves dramaturg hallgatója ellenséges beállítottságú személy, aki az ellenforradalom előtt, de azóta is pártellenes magatartást tanúsít. [...] Véleményem szerint Csurka további szabadlábba való léte károsan hatna a Főiskola munkájára. Nevezett megrögzött ellensége a népi demokratikus rendszerünknek. A vele folytatott beszélgetésből kitűnik, hogy gyűlöli a pártot és a Szovjetuniót.” ÁBTL 2.5.7. 944-750/1957. 7-8. Az 1957. március 8-i jelentést Szabó János rendőr nyomozó őrnagy, a Budapesti Főkapitányság Politikai Nyomozó Főosztály B osztályának vezetője adta.

⁹⁶ Erről bővebben: SZÖNYEI Tamás, „Bűnhődés a bűn előtt. Csurka István az állambiztonsági aktákban”, *Magyar Narancs*, 2012. febr. 9., hozzáférés: 2020.12.02.

<https://magyarnarancs.hu/belpol/bunhodes-a-bun-elott-78664#>

csak a dramaturg szakon végzett 1955-ben Gáli József, de Bíró Zsuzsa elmondásából arra lehet következtetni, hogy az ellenálló főiskolai körrel szoros kapcsolatban volt:⁹⁷ 1957. június 20-án ellenforradalmi tevékenység miatt halálra ítélték, majd jelentős hazai és nemzetközi tiltakozás hatására tizenöt év börtönre enyhítették az ítéletet, végül 1961-ben amnesztiával szabadult.⁹⁸

Feltehetőleg az 1956-os főiskolai események miatt a BM megpróbálta komolyabban ellenőrizni az intézmény belső működését: az 1956-1960 között végzett filmrendező osztályból két hallgatót (Szabó Istvánt „Képesi Endre” fedőnéven,⁹⁹ Kézdi-Kovács Zsoltot „Lévai Tibor” fedőnéven)¹⁰⁰ és az osztályfőnöküket (Máriássy Félixet „Jenei” fedőnéven)¹⁰¹ beszervezték ügynököknek, jelentéseik pedig főképp a tanárok és diákok 1956-os „ellenforradalmi” tevékenységével és az azt követően megszilárdult politikai beállítódásukkal foglalkoztak. Mégis, ha az ügynöki jelentéseket olvassuk, a félelem és a gyanakvás mellett folyamatosan megjelenik az öntörvényűség és a slamposság is. Erről tanúskodott a KISZ 1956 utáni megalapítása és a szervezet későbbi tevékenysége a Főiskolán.¹⁰²

⁹⁷ KELEMEN, *Oral History-interjú...*

⁹⁸ A történetről bővebben: KELEMEN, *Oral History-interjú...*

⁹⁹ ÁBTL M-19593.

¹⁰⁰ ÁBTL M-20274.

¹⁰¹ ÁBTL M-18658.

¹⁰² Erről bővebben: KELEMEN Kristóf, „A KISZ megalakulása és működése a Színház- és Filmművészeti Főiskolán”, *Theatron* 14, 4. sz. (2020): 17–25., hozzáférés: 2021.08.27., http://theatron.hu/theatron_cikkek/a-kisz-megalakulasa-es-mukodese-a-szinhaz-es-filmmuveszeti-foiskolan/

Bibliográfia

- [N. N.]. *A Színház- és Filmművészeti Főiskola színész-főtanszakának tantárgy felosztása és programja*. Budapest, Színház- és Filmművészeti Főiskola Könyvtár, 1966.
- [N. N.]. „Tudományos munka” In *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945–1955. évekről*, 18–19. Budapest: Színház- és Filmművészeti Főiskola Igazgatósága, 1956.
- BERGL Hédy. „A Főiskola politikai és társadalmi élete”. In *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945–1955. évekről*, 16–17. Budapest: Színház- és Filmművészeti Főiskola Igazgatósága, 1956.
- BERTHA Bulcsu. „Interjú Galgóczi Erzsébettel”. *Jelenkor* 20, 3. szám (1977): 208–217.
- CSILLAG Ilona. „A százéves színésziskola”. In *A százéves színésziskola*, szerkesztette CSILLAG Ilona, 15–57. Budapest: Magvető, 1964.
- DÖMÖK Sándor. „Művészek akarunk lenni!”. *Művelt Nép*, 1956. okt. 7., hozzáférés: 2020.10.20.
https://archivnet.hu/sajtofigyelo/muveszek_akarunk_lenni.html
- GELLÉRT Endre. „A színészutánpótlás kérdése”. In *Helyünk a deszkákon. Gellért Endre színházi írásai*, szerkesztette MOLNÁR GÁL Péter, 54–59. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981.
- GELLÉRT Endre. „Művészeink a szocialista realizmus útján”. In *Helyünk a deszkákon. Gellért Endre színházi írásai*, szerkesztette MOLNÁR GÁL Péter, 36–51. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981.
- KELEMEN Kristóf. *Oral History-interjú Bíró Zsuzsával*. Budapest: 2019.04.26.
- MOLDOVA György. „Doktor Simon Pál”. In MOLDOVA György. *A beszélő disznó*. 155–161. Budapest: Magvető, 1978.
- NÁRAY István. *Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005.
- OROSZ Ildikó. *Marton László. Összpróba. Műzsák és mesterek, avagy egy rendező emlékezései*. Budapest: Park Könyvkiadó, 2017.
- RÉVAI József. „Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez”. *Társadalmi Szemle* 5, 3–4. sz. (1950): 193–211.
- SÁNDOR Zoltán. „Múlt és jelen”. In *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945–1955. évekről*, 12–15. Budapest: Színház- és Filmművészeti Főiskola Igazgatósága, 1956 12.
- SIMON Zsuzsa. „Kilencven év”. In *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945–1955. évekről*, 5–11. Budapest: Színház- és Filmművészeti Főiskola Igazgatósága, 1956.
- SZABÓ István. „Beszélgetés Radványi Gézával”. In *Beszélgetések Szabó István filmrendezővel*, szerkesztette RADNÓTI Zsuzsa, 194–206. Budapest: Ferenczy, 1995.
- SZINETÁR Miklós és KOZÁK Gyula. *Így kell ezt!... Vagy másképp*. Budapest: Balassi Kiadó, 2003.
- SZŐNYEI Tamás. „Bűnhődés a bűn előtt. Csurka István az állanbiztonsági aktákban”. *Magyar Narancs*, 2012. febr. 09., hozzáférés: 2020.12.02.,
<https://magyarnarancs.hu/belpol/bunhodes-a-bun-elott-78664#>

Levéltári anyagok

- [N. N.]. *A Színművészeti Főiskola konferenciája – Horváth Árpád Kollégium tervezete*, 1948. febr. 9. OSZMI 2010.94.1.
- [N. N.]. *Színművészeti Akadémia ellenállásban résztvevő hallgatók tandíjmentessége tárgyában*, VKM leirata. Budapest, 1946, OSZMI 54.602.118.
- [N. N.]. *Rendelkezés a tanárok munkaviszonyában mutatkozó rendellenességek megszüntetésére*, 1962, SZFE Irattár

[N. N.]. *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Munkaterve az 1961–62-es tanévre*, SZFE Irattár

[N. N.]. *Jegyzőkönyv* (Felvéve 1970. október 19-én megtartott kibővített Főiskolai Tanács és Pártvezetőségi ülésen), SZFE Irattár.

ÁBTL 2.5.7. 944-750/1957.

ÁBTL M-18658.

ÁBTL M-19593.

ÁBTL M-20274.

JENEY Jenő, *Körlevél*, 1963. április 9., SZFE Irattár

JENEY Jenő, *Az iskolavezetés munkájának megjavítása*, 1961. október 28.

JENEY Jenő, *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Diákszállójának Házirendje*, 1961. október 28., SZFE Irattár

Undorító tavasz. A Zitzer Szellemi Köztársaság és a polgári ellenállás szellemi alakzatai

OLÁH TAMÁS

A múlt század kilencvenes éveinek elején – miközben az egykori Jugoszlávia épp darabokra hullott – a magyar országhatártól mindössze húsz kilométerre fekvő, alig kétezer lelket számláló észak-vajdasági Oromhegyes (szerbül: Trešnjevac) jelentőségteljes események színterévé vált. A település szinte kizárólag földművelésből és állattenyésztésből élő lakossága a polgári engedetlenség és a békés lázadás módozatait hónapokon keresztül gyakorolva valósította meg a vajdasági magyarság legjelentősebb és kétségtelenül leghosszabb – 96 napig tartó – háborúellenes megmozdulását.¹ Ugyan az oromhegyesi ellenállással kapcsolatban több (elsősorban szociológiai) elemző tanulmány is megjelent, és számos tudósítás, visszaemlékezés, interjú, továbbá vizuális és szöveges dokumentum érhető el, a közösségi emlékezetben a történéseket elbeszélő megannyi párhuzamos mikrotörténet van jelen mind a mai napig.² Az események során szervező-

¹ Az oromhegyesiek identitásának fontos részét képezi, hogy a hagyomány szerint a falut szabadságharcosok alapították az 1848/49-es forradalom után, akik ezen a területen foglaltak telkeket családjaik számára, mert nem voltak hajlandóak földtulajdonosok béreseiként dolgozni. A szóbeszéd szerint a földfoglalók közül többen is Rózsa Sándor egykori betyárjai voltak.

² Lásd: RÁCZ Krisztina, „A tankokkal körülvett falu legendája – Legenda és valóság a Zitzer Szellemi Köztársaságban”, in *A vajdasági magyarok politikai eszmetörténete és önszerveződése 1989–1999*, szerk. LOSONCZ Márk és RÁCZ Krisztina (Budapest: L’Harmattan, 2018), 143–161.

ként és a közösség motorjaként működő helyi iskolaigazgató, Balla Lajos „Laci”,³ aki nem csak az egyik legbőbeszédűbb emlékezőként, de (ön)dokumentálóként és későbbi szerkesztőként is kulcsszerepet játszott a Zitzerről kialakított narratívák megkonstruálásában, a következőképpen fogalmazott:

„Az egész békemegmozdulásként indult, de a kényszerítő körülmények hatására sokkal több lett belőle, egy új fajta – az individualizmuson alapuló – közösség kialakításának a kísérlete és a polgári engedetlenség meghonosítása, annak intézményesítése, a balkáni-bizánci szürrealista valóságban egy szürrealista ellenállási forma meghonosítása.”⁴

1989. május 8-án Slobodan Milošević, a Szerbiai Kommunista Szövetség első embere fölényesen (a szavazatok mintegy 80%-ának megszerzésével) vált az akkori Jugoszlávia legnépesebb tagállama, a Szerb Köztársaság elnökségének vezetőjévé.⁵ Még ugyan-

³ Balla Lajos neve a különböző forrásokban szinte kizárólag becenevével kiegészülve szerepel, önmagára is így hivatkozik. A Balla Lajos Laci, a Balla Lajos-Laci és a Balla Lajos „Laci” írásmód egyaránt felbukkan.

⁴ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény: A clubtól a Szellemi Köztársaságig* (Oromhegyes: Oromhegyesi Faluház Alap, [1994] 2012), 10.

⁵ A huszadik század hetvenes éveire a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaságban már-már ijesztő mértékben felerősödő nemzetiségi ellentéteket Josip Broz Tito, az államalakulat örökös elnöke 1974-ben egy új

ebben az évben – az ún. joghurtforradalom⁶ eseményeit követően – nagymértékben megcsonkította a Vajdaság és Koszovó széleskörű tartományi autonómiáját az 1974-es alkotmányban biztosított jogkörökhöz ké-

alkotmánnyal igyekezett letörni. Ezen új alaptörvény értelmében az egyetlen kézben összpontosuló kormányzást felváltotta a tagköztársaságok és autonóm tartományok által delegált nyolctagú elnökség, melynek élén természetesen továbbra is Tito állt egészen 1980-ban bekövetkező haláláig. Az alkotmány az országot továbbra is szövetségi államként határozta meg, de bizonyos területeken konföderatív logikát követett. Először is bevezették, hogy minden egyes föderális egység (Bosznia-Hercegovina, Horvátország, Macedónia, Montenegró, Szlovénia és Szerbia) egy-egy szavazattal, illetve vétójoggal élhet a JSZSZK-t érintő kérdésekben, a helyi ügyekben pedig erős autonómiát kaptak. Ezen felül az olyan területek, mint Koszovó és a Vajdaság, ahol számottevő volt a nemzeti kisebbségek aránya, szintén autonóm tartományi státuszt nyertek, és ezzel együtt egy-egy képviselőt az elnökségi tanácsban.

⁶ A hivatalosan bürokráciaellenes forradalomnak nevezett eseménysorozat Slobodan Milošević híveinek több alkalommal is megrendezett utcai tiltakozása volt 1988 és 1989 között. Közismert elnevezése arra a megmozdulásra utal, melynek során a felbőszült, busszal Újvidékre utaztatott tüntetők ivójoghurttal dobálták meg a Vajdasági Tartományi Képviselőház épületét, miközben a széleskörű tartományi autonómia eltörlését követelték. A tüntetések megdöntötték a Vajdaság és Koszovó tartományi kormányait, valamint a Montenegrói Szocialista Köztársaság kormányát, helyükre pedig Milošević szövetségesei kerültek, ezáltal meghatározó szavazati tömböt hozva létre a jugoszláv elnökségi tanácsban belül. Így a 8 fős tanács 4 tagja immár szerb érdekeket képviselt.

pest. Alig másfél évvel később, 1990. december 23-án, a többpártrendszer bevezetését követő első parlamenti választáson Milošević immár az általa alapított Szerbiai Szocialista Párt színeiben lett a tagállam elnöke. A polgárok egyébként nem kevesebb, mint 44 politikai csoportosulásra – számos nemzeti kisebbségi lista mellett, például az első és sokáig egyetlen szerbiai magyar párt, a Vajdasági Magyarok Demokratikus Közösségének (VMDK) listájára – adhatták le voksukat.⁷ Milošević és az SZSZP a szavazatok relatív többségét (46%) szerezte meg, ám a választási rendszer sajátosságaiból fakadóan ez végül 194 helyet, azaz majdnem 78%-os abszolút többséget jelentett a 250 fős köztársasági parlamentben. (A VMDK egyébként 8 mandátumhoz jutott. Megközelítőleg 133 ezer polgár szavazott rájuk, tehát az akkor körülbelül 340 ezer fős tartományi magyarság kevesebb mint felét sikerült csak mozgósítaniuk.)⁸

Mint ismeretes, a jugoszláv tagállamok nacionalista szólamokat szívesen hangoztató vezetői nem nézték tétlenül Milošević hatalmi törekvéseit. Szlovénia és Horvátország 1991 júniusában egyoldalúan kikiáltotta függetlenségét, a valamikor még egységesnek tűnő közös délszláv állam véres testvérháborúba sodródott, s fokozatosan feldarabolódott. A frontvonalak szinte egytől egyig az ország nemzetiségi szempontból vegyes területein húzódnak, melyekre több utódállam is igényt tartott. A háború első szakaszában a legvéresebb harcok a Vajdasággal szomszédos – ma Horvátországhoz tartozó – Szlavóniában és Baranyában folytak. Tömeges

⁷ Bár az ország népességének 17%-át mozgósítani képes koszovói albán pártok egységesen bojkottálták a szavazást, így is a felnőtt lakosság közel 72%-a járult az urnák elé.

⁸ Vö. [N. N.], *Izbori 1990. Konačni rezultati izbora za predsednika republike i narodne poslanike* (Beograd: Republički zavod za statistiku Srbije, 1991)

mozgósítás vette kezdetét Szerbiában, mely a magyar lakosságot sem kímélte.⁹

1992 tavaszáig a lakosságát tekintve gyakorlatilag teljesen magyar nemzetiségű Oromhegyest elkerülte a mozgósítási hullám. Május 5-én azonban 34 páncélos harcokcsi érkezett Kanizsára (szerbül: Kanjiža),¹⁰ a falut is magába foglaló község¹¹ központjába, amelyeket – a helyiek értesülései szerint – a baranyai hadszíntérről vezényeltek vissza, és mivel a közeli laktanyákban nem volt már hely, ott létesítettek számukra új kaszárnyát. Mint Balla Lajos „Laci” egy későbbi visszaemlékezésében megjegyzi, érdekes, hogy bár ezek a tankok állítólag megjárták a frontot, mégis sértetlenül érkeztek Kanizsára, ami – a helyiek szerint – arra engedett következtetni, hogy a hatalom valójában készenlétben álló járműveket irányí-

⁹ Jugoszlávia széthullása miatt 1992. április 27-én ismét választásokat tartottak Szerbiában. Bár a polgárok 63%-a a többnyire kis pártokra bomló ellenzékre szavazott, a megmérettetés újból Milošević pártjának győzelmével zárult, de 101 mandátumukkal már csak relatív többségben kormányozhattak. (73 képviselővel a szélsőségesen nacionalista megnyilvánulásairól ismert Vojislav Šešelj Szerb Radikális Pártja vált a második legnagyobb csoportosulássá a törvényhozásban.) Bár sokáig úgy tűnt, hogy a VMDK több vajdasági párttal együtt bojkottálni fogja a voksolást, végül 9 politikust sikerült a parlamentbe juttatniuk.

¹⁰ Ma a település hivatalos magyar neve az első világháború előtt viselt névváltozat: Magyarkanizsa.

¹¹ A magyarországi terminológiában e kifejezés járásnak felelne meg. Általában egy várost és a hozzá tartozó kisebb településeket magába foglaló közigazgatási egységet jelöl. 1991-ben Kanizsa község területén 13 településen megközelítőleg 31 ezer ember élt, ebből 27 ezren vallották magukat magyar nemzetiségűnek.

tott erődemonstrációs céllal a túlnyomó többségben magyarok lakta térségbe, s nem bevetésből hívta vissza azokat.¹² Egy nappal később, május 6-án aránytalanul sok, mintegy 200–220 behívó érkezett a kétezer főss Oromhegyesre (ez körülbelül a 18 és 60 év közötti hadköteles férfiak számának fele),¹³ melyekben az állt, hogy a tartalékos sorkatonáknak május 10-e és 13-a között a kanizsai új kaszárnyában kell jelentkezniük hadgyakorlatozás céljából.¹⁴ A futárok nagy része megtagadta a kézbesítést (volt aki ezért három hónapos elzárást kapott), de akadt olyan is, aki „lelkiismereti kötelességének” érezte, hogy a küldemények eljussanak a címzettekhez. (Őt egy este a helyiek alaposan megverték, de erről az esetről később egyik fél sem beszélt.)¹⁵

Az egyre kilátástalanabbnak tűnő helyzet hatására a helyi egészségházában dolgozó doktornő és hat nővér (dr. Gazdag Veronika, Pekla Eszter, Kanyó Erzsébet, Teslić Gizella, Koncz Klára, Mészáros Ildikó és Kávai Laura) arra az elhatározásra jutottak, hogy valamilyen módon meg kell gátolni férjeik, fiúgyermekük és szeretteik frontra való elhurcolását, ezért Balla Lajosnak, a helyi általános iskola igazgatójának és a VMDK körzeti elnökének segítségével – aki gyakorlatilag az egyetlen volt a faluban, akinek voltak korábbi tapasztalatai nagyobb lélekszámú rendezvények szervezése terén – egy háborúellenes nagygyűlés összehívását kezdeményezték május 10-ére a falu főterére. Egyes források szerint az egészségház dolgozói saját irodájában ke-

¹² Egy lehetséges etnocídiumtól való félelem több korabeli forrásban is megjelenik.

¹³ BALLA Lajos, szerk., *Kispiactól Oromhegyesig – lehetett bátran is félni (1991–1992)* (Oromhegyes: Oromhegyesi Faluház Alap, 2017), 168.

¹⁴ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 9.

¹⁵ BALLA Lajos, szerk., *Kispiactól Oromhegyesig...*, 168.

resték fel Ballát, míg az iskolaigazgató úgy emlékszik vissza, hogy május 7-én épp az egészségházban volt – hogy kivegye egészségügyi kartonját egy szegeden esedékes ideggyógyászati ellenőrzés miatt –, amikor feltűnt neki az ápolónők „elkeseredettsége, de egyben eltökéltsége is,” és faggatni kezdte őket.¹⁶ Balla biztosította az asszonyokat arról, hogy amennyiben elhatározásukban valóban eltökéltek, azaz vállalják a nagygyűlés megszervezését, ő bármilyen technikai segítségre hajlandó; ha kell, értesíti a legismertebb vajdasági ellenzéki vezetőket, sőt a szerbiai és nemzetközi közvéleményt is. Az egészségház dolgozói még aznap este bejelentették a kanizsai rendőrkapitányságon a tervezett eseményt, melyet következetesen falugyűlésnek neveztek, mivel a hatályos jogszabályok szerint egy tüntetéssel szemben azt elegendő volt csak bejelenteni, nem kellett külön engedélyért folyamodniuk.¹⁷ A szükséges formanyomtatványon azt tüntették fel, hogy a gyűlés szervezői az oromhegyesi nők, résztvevői helyi és környékbeli lakosok, továbbá – Balla javaslatára – homályosan úgy fogalmaztak, hogy a rendezvény talán egy óráig, fél napig, két napig, de lehet, hogy egy hónapig tart majd.¹⁸ Kanizsa szerb rendőrfőkapitánya egyébként támogatásáról biztosította a szervezőket, és megígérte, hogy szavatolja a résztvevők biztonságát. Ezt azért is fontos hangsúlyozni, mert 1992 márciusától kezdve olyan híresztelések terjedtek el a község területén kisebbségben élő szerbség körében, hogy a VMDK helyi szervezete szeparatista, és egy független magyar területet kíván létrehozni a községben, és „emellett le kívánják mészárolni a

¹⁶ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 9.

¹⁷ RÁCZ Krisztina, „A tankokkal körülvett...” 145.

¹⁸ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 9.

Kanizsán és környékén élő szerbeket.”¹⁹ Értethető módon e pletykák jelentős feszültséget generáltak a nemzetiségek között. Balla visszaemlékezései szerint több helyi szerb család menekült el félelmében a tízezer fős kisvárosból, és nem csoda, hogy a békenagygyűlés szervezői is nyílt konfrontációtól tarthattak.²⁰ A helyi belügyi szolgálatot vezető rendőrfőnök azonban betartotta ígéretét. Az 1992. május 10-ei eseményről készült amatőr felvételen – mely az összes felszólalást rögzítette – jól látható hat egyenruhás rendőr, akik kedélyesen beszélgetnek az egybegyűltekkal.²¹

A videódokumentum jobb alsó sarkában megjelenő dátum- és időbélyeg alapján kijelenthető, hogy a helyiek már több, mint egy órával a 17 órára meghirdetett falugyűlés előtt gyülekezni kezdtek a központban található iskolaépület előtt, s a kihelyezett hangszórókból már ekkor hangos zene szólt. A VHS-felvétel azzal kezdődik, ahogy az operatőr (Nagy Róbert) körbepásztáz a helyszínen, miközben Földes László „Hobo” épp Jim Morrison *Amerikai ima* című versét szavalja. („Utazzunk tovább a rémálomba / Kapaszkodjunk az életbe.”) Később a The Doors, Deák Bill Gyula, Rade Šerbedžija és Ceca²²

¹⁹ BALLA Lajos, szerk., *Kispiactól Oromhegyesig...*, 144.

²⁰ BALLA Lajos, szerk., *Kispiactól Oromhegyesig...*, 144.

²¹ „Zitzer Szellemi Köztársaság (1992)”, archív felvétel, 59. perc, készítette: NAGY Róbert, YouTube, közzétette: Jugoszláviai Magyar Archívum, 2018. ápr. 15., hozzáférés: 2021.05.10.,

<https://www.youtube.com/watch?v=z7vySLvILms&t=7962s>.

²² Rade Šerbedžija, a nemzetközi szinten is ismert jugoszláv színész (*Blöff, Mission Impossible 2, Tágra zárt szemek*), 1992-ben jelentette meg néhány dalt tartalmazó, nyíltan háborúellenes magnókazettáját a szarajevói Discoton kiadónál, melynek az orom-

többszövegesre pacifista témájú dalai is elhangzottak.

Oromhegyes a környék egyetlen magaslatán, a 107 méter magas Csákó-halmon (más néven Bergel-dombon) fekszik.²³ A dombhát vonulatára merőlegesen fut végig a falu főútja, mely a központban, az iskola és a templom előtt gyakorlatilag belevág a domborzatba, s ezzel kanyonhoz hasonlóan választja szét a település két részét. Ez a térszerkezet 1992-ben természetes, betonlépcsőkkel burkolt magaslatot képezett a szónokok számára, tágas teret az aszfalt szintjén a tömegnek, és szinte páholyszerű nézőhelyet a felszólalókkal szemközti oldalon, melynek csuszamlásbiztosra betonozott meredélyén hatalmas, vörössel felfestett, de már jócskán megkopott felirat volt olvasható szerb nyelven. A közismert partizándalból származó, felvonulásokon és köztereken is gyakran feltűnő jelmondat teljes egészében így szól: „Tito elvtárs, esküszünk neked, hogy a te utadról nem térünk le!”²⁴ A titói elképzelésekkel szöges ellentétben álló eszmék nevében vívott háborút elítélő tömeg mögött kifejezetten groteszk díszletként magasodott a falukép e részlete.

hegyesen is elhangzó *Neću protiv druga svoga* (Nem leszek a barátom ellensége) című dalában a Ceca művésznéven ismert Svetlana Veličković is közreműködött. Ceca 1995-ben a baranyai és boszniai háborús bűnös, Arkan kapitány, azaz Željko Ražnatović felesége lett. Ez a kazetta volt az 1974 óta működő Discoton egyik utolsó kiadványa, mielőtt Szarajevó 1992 áprilisában kezdődő, négy éven át tartó ostroma során a kiadó épülete az összes mesterlemezrel együtt megsemmisült.

²³ A döntő fontosságú zentai diadal (1697) előtt itt vívták 1686-ban az első győztes csatát a török csapatok ellen a térségben.

²⁴ Szerbül: Druže Tito, mi ti se kunemo, da sa tvoja puta ne skrenemo!

A békenagygyűlésen felszólalókat a tüntetést kezdeményező ápolónők képviselőiben az akkor huszonegy éves Bálint Klára jelentette be, akinek (huszonhárom éves) férje ekkor már hosszabb ideje a baranyai fronton harcolt. Bevezetőjét, azzal kezdte, hogy a „hallgatás ideje elmúlt”, s ideje bebizonyítani, hogy „a barbárságot akarattal és értelemmel” igenis le lehet győzni.²⁵ Beszédet mondott még az oromhegyesi ápolónők közül Mészáros Ildikó és Kanyó Erzsébet, továbbá a helyi Szecsei Natália is. Izgalmas, hogy Mészáros Ildikó szövegében a művészet és az alkotás mint lehetséges alternatíva, mint az erőszakra adott adekvát válasz körvonalazódott: „Nem akarjuk gyermekeinkbe továbbadni a rettegést és a kilátástalanságot! Ecsetet, gitárt, ceruzát akarunk a kezükbe adni, hogy művészettel, értelemmel nyerjék meg a mindennapok harcát.”²⁶ Mészáros ekkor még valószínűleg nem sejtette, hogy a művészettel való felfegyverkezés a következő hetek eseményeinek egyik vezérmotívumává válik majd. Következőként Kanyó Erzsébet az oromhegyesi anyák, feleségek és leánytestvérek négy követelését ismertette: 1) vonják vissza a mozgósítási parancsot, 2) térjenek haza azok, akiket már a frontra vittek, 3) a külföldre menekültek büntetlenül hazatérhessenek, és 4) alakuljon meg Kanizsa Község Békeligája. A követelések felolvasását kitörő taps követte. Ez után a VMDK képviselőiben felszólalt, Balla Lajos „Laci”, Müller Éva, Ágoston András, a párt alapító-elnöke, és az elnökség tagja, az Új Symposion folyóirat harmadik generációjához tartozó Csorba Béla is, akit egy évvel korábban már bebörtönöztek a behívóparancs megtagadásáért, s beszédében ezúttal a parancsmegtagadással kapcsolatban adott praktikus tanácsokat a helyi katonaköteles

²⁵ „Zitzer Szellemi Köztársaság (1992)...”, 12–14. perc.

²⁶ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 15.

férfiaknak és rokonaiknak, miközben a községi rendőrök az összegyűlt tömegben sétálgattak.²⁷ Nenad Čanak, a Vajdasági Szociáldemokrata Liga vezetője – akinek pártja az áprilisi választás bojkottálói közé tartozott – szerb nyelven mondott támogató beszédet, melyben többször is nemzetiszocialistának nevezte a regnáló kormányt, s többek között azt is kiemelte, hogy míg a Vajdaságból minden harmadik katonakorú férfit a frontra vezénylik, az ország többi részéből csak minden tizenegyediket, a háborúnak pedig 1992 májusáig 28 ezer rokkantja volt.²⁸ A mikrofonhoz szólították még a vajdasági magyarság kisebbségi helyzetét tematizáló parabolisztikus regényeiről, novelláiról és a korábbi (titói) rendszert (is) bíráló újságcikkeiről ismert Varga Zoltánt.²⁹ Az író elmondta, hogy nem készült beszéddel, mivel csak a reggeli Magyar Szóból³⁰ értesült a béketüntetés híreről, de mindenképpen meg akart jelenni, hogy szolidaritásáról biztosítsa az egybegyűlteket. A járványos gyermekbénulása miatt gyerekkora óta kerekesszékekhez kötött Varga meglepő performatív aktsussal zárta mondandóját:

„Ha már az a helyzet, hogy ebben a tolókcóban ülök, felhasználom azt a lehetőséget, hogy ez a tolókcósi – bármennyire is nem háborús okokból kerültem bele – legyen egy kicsit riasztó példa is arra, és intse azokat, akik itt je-

²⁷ „Zitser Szellemi Köztársaság (1992)...”, 57–62. perc.

²⁸ „Zitser Szellemi Köztársaság (1992)...”, 24–36. perc

²⁹ Varga Zoltán 2000-ben bekövetkezett halálakor írja róla író társa, Tari István, hogy csak azért nem büntették börtönnel, mert kerekesszékekben élt: „oly korban éltél, melyben előny volt nyomoréknak lenni!” TARI István, „Varga Zoltán halálhírére”. *Magyar Szó*, 2000. ápr. 25., 5.

³⁰ Az egyetlen vajdasági magyar napilap.

len vannak, juttassa eszükbe, hogy esetleg annak következtében tolókcósi is kerülhetnek, hogyha a behívónak eleget tesznek.”³¹

A megmozdulás utolsó, bejelentetlen szónokaként egy oromhegyesi apa beszélt fiáról, aki épp a boszniai hadszíntéren teljesített kényszerű szolgálatot.

A nagygyűlés során Balla Lajos „Laci” három alkalommal is a mikrofonhoz lépett. Először felolvasta beszédét, melyet egy nyuszi viccel és a simulékony nyúlmagatartás elutasításával indított,³² majd kijelentette, hogy a VMDK kész a Községi Békeliga megalapítására, mely szervezetnek az volna az elsődleges célja, hogy az oromhegyesi nők követeléseit teljesülhessenek, s a térségben

³¹ „Zitser Szellemi Köztársaság (1992)...”, 67–69. perc.

³² „Sétálni indult a kis nyúl az erdőbe. Egyszer csak elébe toppant a kisoroka a következő szavakkal:

- Ejnye kisnyúl, miért nincs kalap a fejedem? Mivel a nyuszi nem tudott válaszolni, a kisoroka jól helybenhagyta.

Másnap újból sétálni indult a nyuszi és a félreértések elkerülése végett kalapot nyomott a fejébe. Ismét találkozott a kisorokával.

- Hé, nyuszi, miért van kalap a fejedem? A kisnyúl erre a kérdésre sem tudott kielégítő választ adni, ezért ismét verést kapott. Ezekután napokig nem mert az erdőbe menni, de amikor hírt kapott arról, hogy a legközelebbi találkozáskor a kisoroka cigarettát fog kérni tőle, erre fölkészülve bátran indult erdei sétájára. Most a találkozás a következőképpen zajlott le:

- Nyuszi, van-e cigarettád?

- Igen, milyen parancsolsz, füstszűrőset vagy filter nélkülit?

- Nyuszi, nyuszi, már megint nincs kalap a fejedem!” BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 16.

minden egyes népcsoport békében élhessen egymással. Ezután így folytatta:

„Ne felejtsetek el, túszai vagyunk a jelenlegi szerbiai politikának, hogy áldozatai vagyunk egy szétesőfélben levő embertelen, parancsuralmon alapuló rendszernek! [...] Állítom, hogy most is a polgári engedetlenséggel, a különféle parancsok megtagadásával, a lassú vízpartot mos politikájával eredményesen vehetjük föl a harcot az ellenünk egyetlenegy argumentumot, az erőszakot fölsorakoztatott hatalom ellen.”³³

Második, nyilvánvalóan spontán felszólalásában Balla arra kérte az elszórtan álldogáló hallgatóságot, hogy az út túloldaláról és a faluközpont távolabb eső pontjairól menjenek közelebb a szónokokhoz. („Ha együtt vagyunk, velünk senki nem bír!”)³⁴ Ahogy a tömeg összesűrűsödött az iskola előtti betonlépcsők előtt, egyértelművé vált, hogy több százan vannak.

Harmadik felszólalásában Balla arra kérte azokat a férfiakat, akik már megkapták a behívóparancsukat, hogy a beszédek után a nagygyűlést szervező nőekkel együtt sétáljanak át a falu egyetlen pizzasütődjébe és biliárdklubjába, a Zitzer Clubba, és ott rendezkedjenek be „egy hosszabb együttlétre” mindaddig, amíg az asszonyok követelése nem teljesülnek. Balla emlékei szerint ezt a lépést, mint lehetséges opciót már előre megbeszélték a vendéglő üzemeltetőivel, akik a helyi közösség tulajdonában levő (eredetileg olajfúró munkások számára emelt) épületet bérelték, és akik már maguk is kaptak korábban néhány behívót. Mészáros Ildikó azonban úgy emlékszik, hogy a

³³ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 16–17.

³⁴ „Zitzer Szellemi Köztársaság (1992)...”, 36–38. perc.

bérlőket meglepetésként érte a tömeg érkezése, de feltétel nélkül támogatták a tüntetés ezen formáját.³⁵

Közvetlenül a nagygyűlés után több, mint száz ember gyűlt össze a Zitzer Clubban, a számuk az éjszaka folyamán egyre növekedett. Este nyolc óráig körülbelül százan írták alá a Békeliga megalakításáról szóló nyilatkozatot.³⁶ Nyolc órakor az összegyűlteket meglátogatta a községi elnök (Sarnyai Ottó) és a végrehajtó tanács elnöke (Újhelyi Lukács), akik ígéretet tettek, hogy megkísérik megkeresni a katonai illetékeseket a párbeszéd megkezdése érdekében.³⁷ Semmi nem utal arra, hogy e kapcsolatfelvétel akár egyetlen alkalommal is megtörtént volna az ellenállás ideje alatt.

Kovács István *Asszonyok lázadása* (2017) című, az oromhegyesi eseményeket feldolgozó dokumentumfilmjéből kiderül, hogy az egykori résztvevők eltérően emlékeznek arra, hogy a nagygyűlést követő éjszakán a parancsmegtagadók már bent éjszakáztak-e a klubban, vagy csak másnap reggel költöztek be, azonban a legendaképződés mechanizmusainak tetten érése szempontjából ennél lényegesen izgalmasabb az a közösségi emlékezetből kitörölhetetlen esemény, mely szerint a gyűlést követően – más emlékezők szerint már a gyűlés alatt – a jelenlévők tudomására jutott, hogy a falu köré a katonaság gyűrűt vont; megfélemlítés céljából más egységek mellett kirendelték a nemrég Kanizsára vezényelt harckocsikat – a legelterjedtebb változat szerint összesen kilencvenkét járművet –, és lövegeiket a falu irányába – egyesek szerint egyenesen a templomtorny felé – irányították. Bár az akkori sajtó-

³⁵ RÁCZ Krisztina, „A tankokkal körülvett...”, 146.

³⁶ Az aláírók névsora mindössze három nap alatt ezer fősre duzzadt.

³⁷ A békenagygyűlésre is meghívták őket, de ott nem jelentek meg, amit Balla szavá is tett egy felszólalásában.

ban megjelent egy helyszínen készült kép (Veréb Simon fotója), melyen egy tank és egy másik jármű ágyúcsöve világosan felismerhető, máig nincs egyértelmű bizonyíték arra, hogy 1992-ben valóban páncélosok vették körül Oromhegyest.³⁸ Az ellenállás kulcsfigurái közül például senki nem látta saját szemével azokat, Kovács filmjében pedig Milan Erdeljan, nyugalmazott zentai katonatiszt azt állítja, hogy egész Vajdaságban nem volt ekkor ennyi harckocsi, Oromhegyesnek – e határközei apró falunak – pedig stratégiai szempontból semmilyen értéke nem volt. Balla azonban – egy 2017-ben Rácz Krisztina által készített oral history interjúban – Erdeljan állítására reagálva kijelentette, hogy a békenagygyűlés után az egyik oromhegyesi mozgósított Zastava 101-es típusú gépkocsijával körbenézett a környéken, s nem csak összszámolta a kilencvenkét harckocsit, de még az őket irányító katonákkal is elbeszélgetett, akiktől megtudta, hogy az ágyúk éles lőszerrel vannak töltve, és csak a tűzparancsot várják.³⁹ A helyzetet tovább árnyalja, hogy a Magyar Szó napilap egy 1992. május 15-ei cikkéből az derül ki, hogy Velemir Armuš, a kanizsai új kaszárnya parancsnoka szerint az Oromhegyessel szomszédos Velebit falu alatt valóban katonai gyakorlat folyt féltucat harckocsival és egyéb harcászati eszközzel, de kijelentette: „az oromhegyesi polgároknak nincs mitől tartaniuk, ez a hadsereg a néppel van.”⁴⁰ A tankok egyébként nem kezdték ágyúzni a falut. Az ellenállók szerint azért, mert a VMDK küldöttségének sikerült tárgyalnia az illetékesekkel – az egyik verzió szerint magával Slobodan Milošević-tyel –,

³⁸ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 108.

³⁹ RÁ CZ Krisztina, „A tankokkal körülvezt...”, 145.

⁴⁰ GERGELY József, „Indokolt-e az aggodalom? – Az oromhegyesi békemegmozdulás két napja – Kanizsáról két autóbusz tartálékost vittek el”. *Magyar Szó*, 1992. máj. 12., 7.

és elérték, hogy az egységeket visszarendeljék.⁴¹

Az ellenállás első szakasza 51 napig tartott. A sokszor csak békecsárdának hívott Zitzer Club barakkszerű épületében és annak udvarában körülbelül kétszázan tartózkodtak a nap huszonnégy órájában, elsősorban a behívót elutasító férfiak, akik számára a folyamatosan érkező adományoknak köszönhetően végig biztosított volt az élelemellátás. (A mindennapi főtt ebédéről Lukácsi Mária szakácsnő gondoskodott.) A résztvevők már a kezdetekkor is fontosnak érezték, hogy a vendéglátóhely tereiben az ellenállásra utaló feliratokat helyezzenek el. Olyan ironikus mondatok kerültek a Zitzer falára, mint a „Tavasza van, és én Szerbiában élek! (?)”, vagy a *Hupikék törpikék* Hókuszpókjának idézésével kezdődő: „»Nézd Szijamiau! Milyen zöldek a fák, milyen kék az ég, s nézd a pillangókat! Undorító. Undorító ez a Tavasz!« Különösen itt és most a Vajdaságban, Szerbiában.” A következő kiírás pedig minden kétséget kizáróan egy sajátos közös identitás megkonstruálását szolgálta: „Mi vagyunk a legszebbek, a legfiatalabbak, frissek, üdék és kívánatosak. Ha hiszitek, ha nem, ez tény! Ha valaki azt állítja, hogy nálunk szebb, az vagy hazudik vagy festi magát!” A feliratok mellé idővel mintegy 120 háborúellenes gyermekrajz is felkerült a falakra.⁴²

Már a békemegmozdulás első napján megalakult az Oromhegyesi Válságtörzs, amelynek tagjai Almási Vilmos, Bálint Klára, Hangya Szeretén, Lukácsi Mária, Mészáros Ildikó, Sárkány Péter és Szabó Lukács voltak, Ballát pedig kinevezték főszervezőnek. Ugyanabban az összetételben alakult meg később a Békeliga elnöksége is. Faxgépük segítségével több mint ötven magánszemélyt, politikai, kulturális és tájékoztatási intézményt ér-

⁴¹ RÁ CZ Krisztina, „A tankokkal körülvezt...”, 145.

⁴² BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 11.

tesítettek arról, hogy bevonultak a Zitzer Clubba. A folyamatos híradás az eseményekről, a robbanófejek helyett – ahogy Rácz Krisztina fogalmaz – „hírekkel való bombázás” a Zitzer egyik védjegyévé vált.⁴³ Ötvennégy közleményük szövegét egy 1994-ben megjelent szamizdat kiadvány rögzítette.⁴⁴ Az első – május 11-én, hajnali 1 óra 30 perc-kor kelt – néhány soros közlemény felszólít minden mozgósítottat egész Vajdaság területéről, hogy amennyiben „személyes döntésük alapján” nem hajlandóak bevonulni, menjenek Oromhegyesre, és csatlakozzanak az ellenállókhoz. Ebben jelenik meg először a mozgalom ikonikussá vált jelmondata: „Egyedüli fegyverünk a szó!”⁴⁵

A benntartózkodók számára a Válságtörzs házirendet határozott meg, mely megtiltotta a szeszes italok fogyasztását a klub területén, és arra utasította őket, hogy minden nap nevezeték ki maguk közül három személyt, akik a tisztaságra felügyelnek majd. Kikötötték, hogy az ő utasításukat ugyanúgy tiszteletben kell tartani, mint a Válságtörzs tagjaiét. A házirend harmadik – egyben utolsó – pontja pedig nemes egyszerűséggel így szólt: „A rendbontók nem kívánatosak körünkben!”⁴⁶

A visszaemlékezésekből és tudósításokból kiderül, hogy az ellenállás első szakaszában 150-200 fő tartózkodott egész nap a Zitzerben. A katonaköteles férfiak a helyi óvodából kölcsönkapott szivacsokon és a biliárdasztalokon aludtak az étterem nagyszobájában és irodáiban. A résztvevők a pizzasütőde udvarán minden este beszélge-

⁴³ RÁ CZ Krisztina, „A tankokkal körülvett...”, 152.

⁴⁴ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*

⁴⁵ Itt még egy nyelvtani szempontból problematikusabb változatban: „Egyedüli fegyverünk a szavaink!”

⁴⁶ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 11.

téseket, fórumokat tartottak, melyekhez bárki csatlakozhatott. Ezeken a különböző források becslései szerint 600–1200 fő volt jelen az első napokban, többnyire falusiak és környékbeliek, de – mivel a meghívott beszélgetőpartnerek között közéleti személyiségek, művészek és kisebbségi politikusok is rendszeresen megjelentek – a média képviselői is tudósítottak az eseményekről.⁴⁷

A nemzetközi nyilvánosság elérése az ellenállók egyik legfontosabb célja volt, ezért nagy mérföldkőnek számított, hogy a külföldi tájékoztatási eszközök közül a BBC magyar adása, a római Radio Radicale, a budapesti Fekete Doboz Kft., az MTI és az osztrák ORF tévétársaság is beszámolt az eseményekről.⁴⁸ (A békemegmozdulást követő évben a Deutsche Welle csatorna készített riportot a résztvevőkkel,⁴⁹ Marc Haenecke és Michael Leutner pedig 1995 nyarán forgatták le a faluban diplomafilmjüket, *Inkább szeretnék itt élni, mint Sarajevóban meghalni* címmel.)⁵⁰ A válságtörzs kommunikációjának fontos részét képezte, hogy közleményeiket gyakran külföldi politikai szervezeteknek és közéleti személyeknek címezték. Az ENSZ akkori főtitkára, Butrosz Butrosz-Gáli és az Európa Parlament mellett többek között

⁴⁷ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 33.

⁴⁸ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 48.

⁴⁹ „Egy falu békét akar (1993)”. riportfilm, YouTube, Közzétette: Jugoszláviai Magyar Archívum, 2018. ápr. 15., hozzáférés: 2021. 05.10,

<https://www.youtube.com/watch?v=h-QPAzk4wUE>.

⁵⁰ Marc HAENECKE és Michael LEUTNER, *Wir wollten lieber hier sterben als in Sarajevo* (1997; München: MME – Bayerischen Rundfunk – Hochschule für Fernsehen und Film), hozzáférés: 2021.05.10,

<https://www.youtube.com/watch?v=REXujX Yp-Ks>.

üzenetet kapott Eric Clapton is, akit a tünnetők a „világ legjobb gitárosaként” szólítottak meg, s arra kérték, látogassa meg őket Oromhegyesen.

Ugyan Clapton nem jelent meg a faluban – sőt az sem tudjuk, hogy eljutott-e a hozzá a meghívás –, de a Zitzer területén számos vajdasági és magyarországi művész tiszteletét tette. Többek között fellépett Hevesi Tamás, Kalapács József, Dinnyés József, Waszlavik „Gazember” László, a Csalóka nevű népi együttes, Fábri Géza és Horváth Lehel népzeneészek, a *Napló* című szabadelvű hetilap szerkesztősege és Végel László is. Előadásokat tartottak egyebek mellett a transzcendentális meditációról, vajdasági magyar betyárdalokat és bujdosó katonadalokat énekeltek, monodrámájával fellépett Kasza Éva színművésznő a szabadkai Népszínházból, továbbá Ábrahám Irén és Faragó Edit az Újvidéki Színházból. Ötszáz néző előtt játszott a faluban a Tanyaszínház társulata, mely 1992 nyarán George Orwell politikai parabolájának szabadtéri változatával, az *Állatfarmmal* (r. Soltis Lajos) járta a háborúban álló ország északi tartományát. A meghívott vendégek névsorát és a beszélgetések tematikáját megvizsgálva egyértelművé válik, hogy a Zitzerben a szórakoztató jellegű programok sem valamiféle politikai vákuumban zajlottak, hanem – épp ellenkezőleg – mélyen beágyazódtak a társadalmi kontextusba.⁵¹

Az ellenállók 1992. június 26-án – a 46. napon – kikiáltották a Zitzer Szellemi Köztársaságot. A térségben zajló események ismeretében az államalapítás performatív aktusa akár ironikus gesztusként is olvasható, hiszen a kilencvenes évek elején számos ideiglenes szerb, bosnyák és horvát köztársaságot kiáltottak ki az egykori Jugoszlávia területén, melyeket az adott nemzetek minden áron hajlandóak voltak megvédeni. A

⁵¹ RÁCZ Krisztina, „A tankokkal körülvett...”, 151.

Zitzer Szellemi Köztársaságnak ezzel szemben – ahogy ez a tizenhét paragrafusból álló alapító okiratból kiderül – nincs területe, gazdasága, nincsenek határai és gazdaságon kívüli tevékenységei, ezért elfogadja minden ország alkotmányát, kivéve azokat a szakaszokat, paragrafusokat, cikkelyeket, amelyek bármely módon különbséget tesznek a polgárok között, szabad akaratauk és lelkiismeretük elleni tette kényszerítik őket, vagy bármilyen megtorló intézkedést irányoznak elő ellenük.⁵² Az alapvetően pacifista és humanista általános rendelkezések mellett az alkotmány egyes részei tagadhatatlanul parodisztikusak és ironikusak. Ilyenek például a Köztársaság jelképeit leíró paragrafusok, melyekből egyrészt kiderül, hogy „a Köztársaságnak nincs zászlaja, sem pedig lobogója, mégpedig azért, nehogy a zászló kifeszítetlen maradjon, illetve a lobogót nehogy fényes szelek fújják,” másrészt, hogy a címere egy

„fehér alapon kék, sárga és zöld színnel keretezett négyzetben egy elképzelt szabályos háromszög csúcsain egy-egy biliárdgolyó, amelyeknek elhelyezkedése a következő: az alap és az oldalak találkozásánál jobbról a kék, balról a zöld, míg az oldalak találkozásánál a sárga. A három biliárdgolyó által körülhatárolt elképzelt háromszögbe fekete színű körvonal van írva, amely jelképezi a pizzát, de a legtökéletesebb síkidomot is.”⁵³

A színválasztással kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy a kilencvenes években a békenagygyűlésen is felszólaló Nenad Čanak pártja, a független Vajdasági Köztársaságért síkra szálló Vajdasági Szociáldemokrata Liga (LSV) egy kék, sárga és zöld függőleges sá-

⁵² BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 100.

⁵³ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 101.

vokból álló vajdasági zászló bevezetését javasolta. Az indoklás szerint a trikolor három színének valamelyikét az ott élő nemzetek mindegyike magáénak vallhatja (a kéket a szlávok, a sárgát a románok, a zöldet a bosnyákok, a magyarok és a romák), a függőleges elrendezés pedig azt szimbolizálja, hogy egyik népcsoport sem áll a másik fölött. Emellett a kék szín az eget, a sárga a búzamezőket, a zöld pedig a rónaságot is jelképezi. (Ma ez az LSV hivatalos zászlója.)

A Zitzer Szellemi Köztársaság alkotmánya a címer mellett kijelöli továbbá azt is, hogy az államalakulat himnusza Maurice Ravel *Boléro* című műve. Később ezt azzal indokolták, hogy a darabot mindössze néhány hangszer kezdi játszani, majd fokozatosan egy sűrű szövésű, erőteljes rendszerré válik, s e gradáció polgári ellenállásuk közösségi természetével rokon.⁵⁴ Ettől valamivel különbözik Balla Lajos „Laci” interpretációja, aki szerint azért esett a választás a műre, mert abban a diszharmonia harmóniává válik.⁵⁵

A nyelvi, nemzeti és vallási különbségek miatt végzetesen megosztott posztjugoszláv térségben különös jelentőséggel bírt a rendelkezés, miszerint a Zitzer Szellemi Köztársaságnak nincs hivatalos nyelve és írásmódja. Az állampolgárok olyan nyelvet és írásmódot használhatnak, amely számukra a legmegfelelőbb.⁵⁶ Ahogy az alkotmány fogalmaz, a Köztársaság állampolgára lehet „minden egyén, függetlenül területi, faji, nemzeti, vallási, politikai és minden egyéb más hovatartozásától,” amennyiben elismeri

⁵⁴ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 99.

⁵⁵ RÁCZ Krisztina, „A tankokkal körülvett...”, 152.

⁵⁶ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 101.

az alkotmányt és kéri az állampolgárság megszerzését.⁵⁷

Figyelemre méltó még az a tétel is, mely szerint a Köztársaságnak „nincs hatalmi struktúrája, nincsenek szervei, az egyes országokban létrejövő mikroközösségeken, bázisközösségeken alapszik,” s az elképzelés szerint e közösségek négyévente tartanak világösszejöveteleket, melyeken megválasztják a nemzetközi koordinátorokat, akiknek lakhelyei a Zitzer Szellemi Köztársaság székhelyei lesznek az adott országban.⁵⁸ A moralitás és a kollektivizmus szempontjából pedig kulcsfontosságú a tétel, miszerint a „Köztársaság állampolgárai egyedül önmaguknak, lelkiismeretüknek és egymásnak tartoznak felelősséggel.”⁵⁹ Az alkotmány rendhagyó módon a szellemi államalapítás célját is kijelöli, azaz, hogy a rendelkezésére álló összes demokratikus eszközzel – beleértve a polgári engedetlenséget is – küzdjön azért, hogy az állampolgárokat megillessen „bármely egyéni, polgári és közösségi jog, amely nem sérti más ember ugyanilyen jogát.”⁶⁰ S amennyiben ez „a Föld minden országában alapvető és uralkodó jogszabállyá válik,” a Köztársaság beszünteti munkáját, hiszen „főlöskéssé válik a működése.”⁶¹ Amikor a szellemi köztársaság állampolgárai közel százötvenen lettek, elérkezettnek látták az időt, hogy az Európai Parlament bejegyezze közösségüket „mint erőszakellenes szervezetet, amelynek egyedüli célja a polgári engedetlenség megszervezése a mindenkori hatalom

⁵⁷ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 100.

⁵⁸ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 101.

⁵⁹ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 102.

⁶⁰ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 101.

⁶¹ BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 101.

jogsértő intézkedéseivel szemben.”⁶² Megkeresésükre azonban nem érkezett válasz.

Annak, hogy az ellenállók minduntalan süket fülekre találtak, számos oka lehet. Az oromegyesi magyarok etnikai hovatartozása – pontosabban kisebbségi mivolta – eleve determinálta beszédhelyzetüket a többségi nyilvánosság előtt, hiszen egy etnikai kisebbségnek értelemszerűen nem ugyanolyan a pozíciója a társadalomban, mint a többségnek, s részvételük a többségi diskurzusban annak függvénye, hogy milyen inklúziós és exklúziós magatartásformák a meghatározóak az adott társadalmi-politikai környezetben.⁶³ Ezért is érdekes, hogy a Zitzer közössége specifikus identitásuk megkonstruálásakor az etnikai/nemzetiségi dimenziókat – melyek bár időről időre megjelentek – másodlagosnak tartotta, sőt azon dolgoztak, hogy a nyilvánosság előtt mindennemű politikai ideológia hatóköre alól is kivonják magukat. Judith Butler érvelése szerint az identitás nem eleve adott, hanem performatív aktusok stilizált ismétlése során folyamatosan létrejövő képződmény.⁶⁴ Erika Fischer-Lichte ennek kapcsán kiemeli, hogy azokban a performatív aktusokban, amelyekben az identitás konstruálódik, „a társadalom testi erőszakot alkalmaz az egyénnel szemben” (esetünkben a szerbiai államhatalom a polgárokkal szemben), ám ugyanezek az aktusok teszik lehetővé, hogy az egyén általuk létrehozza önmagát – „akár úgy is, hogy alávetve magát a szankcióknak, eltér a társada-

⁶² BALLA Lajos-Laci, szerk., *Dokumentumgyűjtemény...*, 95.

⁶³ Thomas HYLLAND ERIKSEN, „Complexity in Social and Cultural Integration: Some Analytical Dimensions”, *Ethnic and Racial Studies*, 6. sz. (2007): 1055–1069, 1062.

⁶⁴ Judith BUTLER, „Performative Acts And Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal* 40, 4. sz. (1988): 519–531, 519.

lomban domináns elképzelésektől.”⁶⁵ A Zitzer Clubban összegyűlő parancsmegtagadó béketüntetők ennek értelmében egy olyan öndefiníciós közeget hoztak létre önmaguk számára, s tartottak fenn 96 napon keresztül, melyben sorozatos, tervszerűen következő performatív aktusok által konstruálták meg sajátos kisebbségi – de nem feltétlenül nemzetiségi – identitásukat.

Mivel azonban az ellenállók szándékosan nem körvonalazták saját ideológiai álláspontjaikat, a legkülönbébb csoportosulások és szubkultúrák kapcsolódhattak szabadon – saját olvasataik mentén – a Zitzer-mozgalomhoz.⁶⁶ A római székhelyű Transznacionális Radikális Párt például több levélben is támogatásáról biztosította a tüntetőket, a CBGB nevű legendás New York-i klubban Zitzer-tematikájú anarchista punkkoncertet tartottak 1993-ban, a német popénekes, Gerhardt Schöne békedalt írt az oromhegyesi ellenállásról *Tresnjevac* címmel, egy svéd aktivista újságíró házaspár, Erni és Ola Friholt Orust szigetén lévő otthonukban létrehozták a Zitzer Szellemi Köztársaság konzulátusát (és megalkották a vörös ribiszke ízű Zitzer-tortát).⁶⁷

A béketüntetéshez köthető legizgalmasabb művészeti aktus azonban minden bizonnyal a Berlinben élő vajdasági magyar

⁶⁵ Erika FISHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella (Budapest: Ballasi Kiadó, 2009), 33.

⁶⁶ RÁCZ Krisztina, „A tankokkal körülvett...”, 151.

⁶⁷ [N. N.], Erni Friholt (Sweden), *Peace Woman Across The Globe*. hozzáférés: 2021.05.10., http://wikipacewomen.org/wpworg/en/?page_id=1832.

képzőművész, Kerekes László⁶⁸ *A Szabadság Földalatti Múzeuma* elnevezésű projektje. Kerekes 1994 augusztusában egy 12 vízálló műanyagborítással bevont, vegyes technikával készült festményből álló sorozatot készített *SZABAD-TÉR* címmel szolidaritása jeléül, s ezeket Oromhegyesre postázta, hogy egy héten keresztül (augusztus 20–27.) kiállítsák őket a pizzasütőde egyik helyiségében, majd egy nyilvános esemény keretein belül ássák el őket a Zitzer területén, és betemetésük után öntsenek betont föléjük. A szigorú instrukciókat megfogalmazó kísérőlevelében az áll, hogy a munkákat semmilyen körülmények között nem szabad kiadniuk a kezükből, tilos bármiféle reprodukciójuk, és nem szabad megjelentetni róluk készült képeket sem a helyi újságokban. Felhívja rá a figyelmet, hogy gesztusértéke lesz annak, ha a faluba érkező vendégeknek megmutatják a szülőföldbe ástott, lebetonozott műalkotások helyét, továbbá leírja: „Azok, akik ott köröskörül most vicсорognak rátok, a művészet-

⁶⁸ Kerekes László (1954–2011) a vajdasági Ómoravicán született. Multimédia- és performanszművész, a transzavantgárd festészet jugoszláviai úttörője. 1972-től 1974-ig a legendás Bosch + Bosch csoport tagjaként alkotott. (A csoporttagjai voltak még többek között: Szombathy Bálint, Slavko Matković, Ladik Katalin, Fujkin István, Csernik Attila) Korai munkáiban az új médiumok lehetőségeivel foglalkozott, majd 1976-ban a festészet felé fordult. 1984–85-ben az Új Symposium művészeti szerkesztője volt. 1988-ban emigrált Jugoszláviából, ezt követően haláláig Berlinben élt, és visszatért a multimédia-művészethez. Először forgatott filmet lencse nélküli digitális kamerával, melyet 2007-ben a Berlinálén mutattak be. Híresebb munkái közé tartozik a land art szellemében készült, 1972-ben a kiszáritott Palicsi-tó medrébe rajzolt jelek és numerikus szimbólumok rendszere (*Tájkorrekción*), s a performansa, mely során megkorbácsolta a Jordán vizét.

hez úgysem értenek, úgyszincs ahhoz érzékük, ez a számukra elérhetetlen »más nyelven beszélés« nagyon, de nagyon idegesíti őket.”⁶⁹ A munkákhoz mellékelt plakát jelmondata pedig a következő: „Ott, ahol nincsenek katedrálisok, maguknak az embereknek kell katedrálisokká lenniük.”⁷⁰ A földfelszín feletti kiállítás finisszázsáról készült VHS-felvételből kiderül, hogy 1994. augusztus 27-én reggel 9 óra után Balla Lajos „Laci” határozott mozdulatokkal lekasztotta a képeket a Zitzer faláról, majd egy Miki egeres, Hollywood feliratú mappába csúsztatva azokat az érdeklődők kíséretében a földre helyezte őket, és rövid beszédet mondott, miközben a képekre friss betont öntöttek. (Ugyan semmi jel nem utal rá, hogy Kerekes később így rendelkezett volna, de 2011-ben, negyven nappal a művész halála után a Zitzer Szellemi Köztársaság egykori polgárai és más orromhegyesiek felszámolták *A Szabadság Földalatti Múzeumát*, azaz kiemelték a 17 évvel korábban eltemetett képeket, hogy az alkotónak emléket állítva restaurálják és újra kiállítsák őket.)⁷¹

A nagyszabású tervek és a békemozgalom nemzetközi kiterjesztésének kísérlete ellenére két hónappal a Zitzer Club elfoglalását követően érezhetően alábbhagyott az ellenállók lelkesedése, ami minden bizonnyal

⁶⁹ „A szabadság földalatti múzeumának létrehozása (1994. augusztus 19.)”, archív felvétel, 4–8. perc, YouTube, közzétette: Jugoszláviai Magyar Archívum, 2018. ápr. 5., hozzáférés: 2021.05.10, <https://www.youtube.com/watch?v=UKvo67iz6bQ>.

⁷⁰ *A szabadság földalatti...*, 1–3. perc.

⁷¹ „A földalatti múzeum mennybemenetele (2011. augusztus 15.)”. archív felvétel, YouTube, közzétette: Jugoszláviai Magyar Archívum, 2018. ápr. 16., hozzáférés: 2021.05.10, <https://www.youtube.com/watch?v=2pNznlZOAA>.

annak volt betudható, hogy ez idő alatt a hatalmi szervek egyetlen képviselője sem ült le velük egy tárgyalóasztalhoz, sőt egyáltalán nem reagáltak megkereséseikre. Viszont hangsúlyoznunk kell, hogy semmilyen erőszakos mozgósításra sem került sor a faluban, így a férfiak egyre bátrabban hagyták el a pizzasütőde területét, és tértek haza éjszákára családjaikhoz. A béketüntetés 52. napjától kezdődően már nem voltak állandó lakói Zitzernak, azonban az esti programok (pódiumbeszélgetések, kiállítások, ösztömvészeti estek, koncertek) továbbra is a mindennapok részét képezték egészen 1992 augusztusának utolsó szombatjáig. Mivel a hatalom három hónapon keresztül semmilyen jelét nem mutatta a párbeszédnek, a Zitzer közössége – Oromhegyes periférikus elhelyezkedéséből is következően – gyakorlatilag teljesen elszigetelt maradt. A falubeliek egyedül a Nők Feketében nevű belgrádi feminista békeszervezettel ápoltak valamivel szorosabb kapcsolatot, de ez később gyakorlatilag meg sem jelent a Zitzerről szóló narratívákban.⁷² Ám a passzív ellenállás beszüntetését talán mégis az indokolta leginkább, hogy az aratás kezdete szinte a teljes közösséget érintette, és nem tűrhetett halasztást.

A Zitzer Szellemi Köztársaság ugyan formálisan sohasem bomlott fel, de a kilencvenes évek közepe óta teljesen inaktív. Mára az egykori pizzasütőde emlékezeti helyé vált épületét a Horváth János utca 10-es szám alatt a helyi nyugdíjasegyesület birtokolja, a Zitzer nevet pedig az oromhegyesi sportegyesület viseli. Megoszlanak a vélemények arról, hogy volt-e bármilyen hatása a falubeliek elszánt és szürreális ellenállásának, de ha hihetünk az emlékezőknek, 1992. május 10-e, a békenagygyűlés napja után egyetlen embert sem mozgósítottak erőszakkal a faluból.

⁷² RÁCZ Krisztina, „A tankokkal körülvett...”, 148–149.

Bibliográfia:

- BALLA Lajos, szerk. *Kispiactól Oromhegyesig – lehetett bátran is félni (1991–1992)*. Oromhegyes: Oromhegyesi Faluház Alap, 2017, hozzáférés: 2021.05.10, https://issuu.com/yuhar/docs/kispiact_l_o_omhegyesig_-_lehet_b_r.
- BALLA Lajos-Laci, szerk. *Dokumentumgyűjtemény: A clubtól a Szellemi Köztársaságig*. Oromhegyes: Oromhegyesi Faluház Alap, [1994] 2012, hozzáférés: 2021.05.10, https://issuu.com/yuhar/docs/a_clubt_l_a_szellemi_k_zt_rsas_gig.
- FISHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- BUTLER, Judith. „Performative Acts And Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal* 40, 4. sz. (1988): 519–531.
- RÁCZ Krisztina. „A tankokkal körülvett falu legendája – Legenda és valóság a Zitzer Szellemi Köztársaságban”. In *A vajdasági magyarok politikai eszmetörténete és önszerveződése 1989–1999*, szerkesztette LOSONCZ Márk és RÁCZ Krisztina, 143–161. Budapest: L’Harmattan, 2018.
- [N. N.], Erni Friholt (Sweden). *Peace Woman Across The Globe*. hozzáférés: 2021.05.10., http://wikipacewomen.org/wpworg/en/?page_id=1832.
- HYLLAND ERIKSEN, Thomas. „Complexity in Social and Cultural Integration: Some Analytical Dimensions”. *Ethnic and Racial Studies* 30, 6. sz. (2007): 1055–1069.

Filmfelvételek:

- „A földalatti múzeum mennybemenetele (2011. augusztus 15.)”. Archív felvétel, YouTube. Közzétette: Jugoszláviai Magyar Archívum, 2018. ápr. 16., hozzáférés: 2021.05.10,

<https://www.youtube.com/watch?v=2pNznIZOhAA>.

„A szabadság földalatti múzeumának létrehozása (1994. augusztus 19.)”. Archív felvétel, YouTube. Közzétette: Jugoszláviai Magyar Archívum, 2018. ápr. 15., hozzáférés: 2021.05.10., <https://www.youtube.com/watch?v=UKvo67iz6bQ>.

KOVÁCS István. *Asszonyok lázadása*. Budapest: Szupermodern Filmstúdió, 2016, hozzáférés: 2021.05.10., <https://www.youtube.com/watch?v=OrGWqZSsoTU>.

HAENECKE, Marc és LEUTNER, Michael. *Wir wollten lieber hier sterben als in Sarajevo*. 1997. München: MME – Bayerischen Rundfunk – Hochschule für Fernsehen und Film, hozzáférés: 2021.05.10., <https://www.youtube.com/watch?v=REXujXyp-Ks>.

„Zitzer Szellemi Köztársaság (1992)”. Archív felvétel, készítette: NAGY Róbert, YouTube. Közzétette: Jugoszláviai Magyar Archívum, 2018. ápr. 15., hozzáférés: 2021.05.10., <https://www.youtube.com/watch?v=z7vySLviLms&t=7962s>.

Kontaktimprovizáció Magyarországon (1986–2016)

GÁL ESZTER

A kontaktimprovizáció¹ a hetvenes évek elején, Steve Paxton amerikai táncművész mozgáskísérletei során kialakult duett táncforma. Közel 50 éve van jelen a tánc- és színházművészetben. Tánckultúránk szerves része. Magyarországon Nagy József tanította először a Kreatív Mozgás Stúdió 1984-es Téli táncnapok elnevezésű programjának keretein belül. Kutatásom egyik területe e táncforma kultúrtörténeti vizsgálata, mely során a magyarországi vonatkozások kapnak kiemelt figyelmet. Sorra veszem a táncforma megjelenésében majd elterjedésében kulcsszerepet játszó személyeket, eseményeket és a gyakorlásnak, az oktatásnak és az előadásnak helyet adó helyszíneket. A jelen kutatási fázist megelőzte a táncforma meghonosodása előtti mozgásszínházi környezet vizsgálata a hetvenes évek közepétől a táncforma 1984-es megjelenéséig. Ebben az áttekintő tanulmányban Nagy József oktatói munkáját folytató és a táncforma további megismertetésében szerepet játszó személyeket, eseményeket és helyszíneket mutatom be. Mivel a tanulmány szerzője aktív résztvevője, formálója a kontaktimprovizáció magyarországi történetének, nehéz független szemlélőként rápillantani a folyamatokra, eseményekre. A kontaktimprovizáció megjelenését követő több mint harminc évet négy periódusra bontom. Az így létrejövő tematikus egységek részben kronologikusan követik egymást, részben pedig szignifikáns személyekhez, oktatási programokhoz és közössé-

gi eseményekhez köthetőek. A tanulmány egy sűrített áttekintés, amely korántsem teljes, inkább felsorolás jellegű, és mint ilyen kiindulási alapként szolgál a kultúrtörténeti események összetett és mély vizsgálatához.

A négy periódus vázlatosan a következő:

1. A kontaktimprovizáció megjelenése
 - Nagy József
 - Első műhelyek
 - Goda Gábor, Mándy Ildikó, Uray Péter
2. A kontaktimprovizáció az alapfokú táncművészeti oktatásban
 - Modern Tánciskola, Budapest Tánciskola
 - Kortárs Táncműhely
 - Független kurzusok
 - Danceability
3. A kontaktimprovizáció a közép- és felsőfokú táncművészeti oktatásban
 - Budapest Kortárstánc Főiskola
 - Magyar Táncművészeti Főiskola
4. A kontaktimprovizáció közösségivé válása
 - Kontakt Budapest Műhely

A kontaktimprovizáció megjelenése

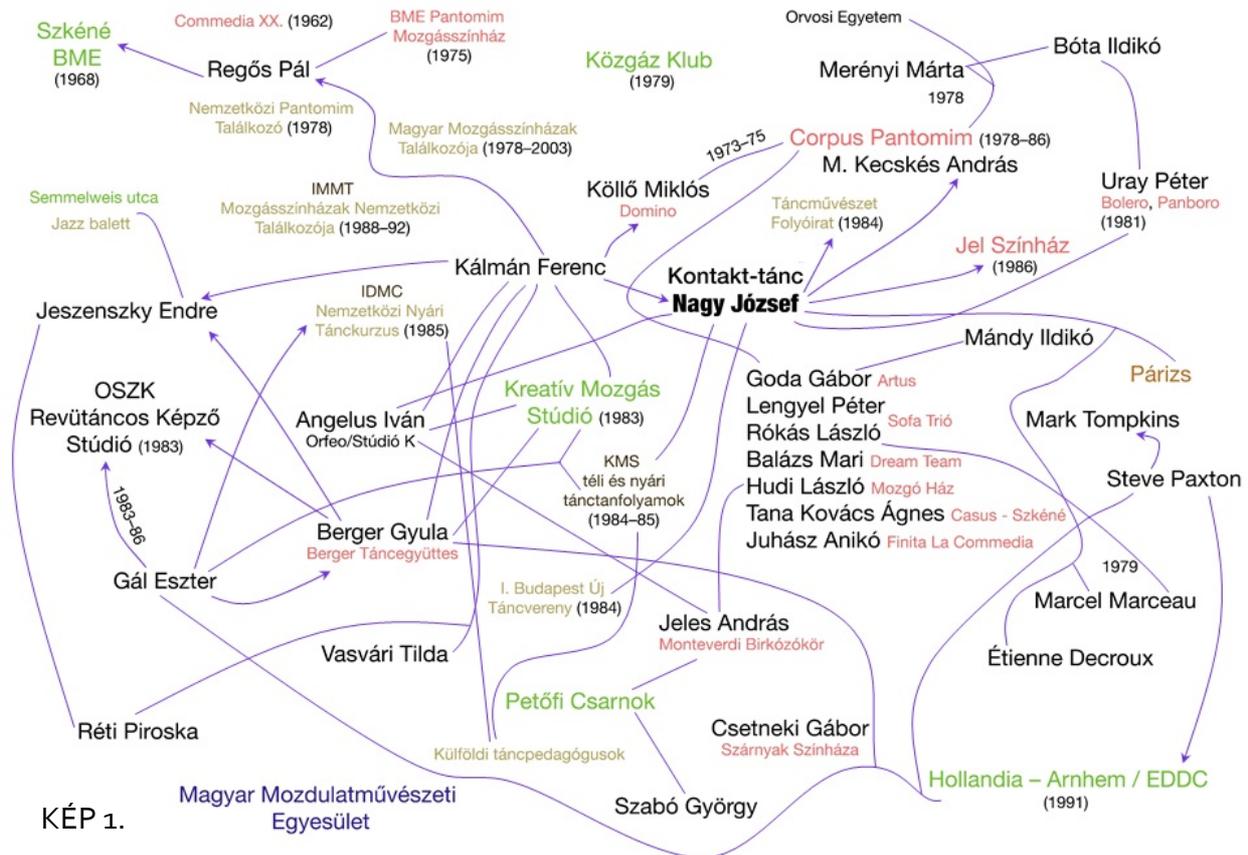
A kontaktimprovizáció magyarországi megjelenését, a könnyebb áttekintés érdekében, a mellékelt ábrákon vizualizáltam. Az előzményeket és a forma meghonosodásának időszakát az első háló szemlélteti (kép 1.), a háló középpontjában a kontakt tánc és Nagy József személye áll. A kontaktimprovizáció szétterjedését és harminc éves magyarországi történetét a második háló (kép 2.) mutatja, végigköveti a táncforma elterjedését, rámutat a kontaktimprovizáció jelenlétére a tánc-

¹ A kontaktimprovizációt egy szóban írom a magyar nyelvtani szabályoknak megfelelően, illetve ezzel jelzem, hogy a két szó együttes használata jelenti pedagógiai és alkotói munkám alapját képező, újra és újra felfedezhető táncformát.

és színházművészetben, az oktatási folyamatokban és a terápiás gyakorlatban.

Nagy Józsefet önálló alkotói és oktatói munkájában a pantomim és egyéb tánc- és

Goda Gábor, Rókás László, Uray Péter majd Mándy Ildikó alkalmazták, felhasználták, adaptálták vagy éppen „színháziasították” a kontaktot. Uray Péter úgy fogalmaz, hogy „a



mozgástechnikák közül kiemelten a kontakt-improvizáció technikájának gyakorlása és annak minél hatékonyabb és gyorsabb átadása érdekelte. A Kreatív Mozgás Stúdió által szervezett három intenzív tánctanfolyamot² követően 1986-ban saját társulatának felépítésére és alkotói munkájára fordította figyelmét, majd 1987-től e munkát Franciaországban folytatta.³ Kortársai közül

² A három tánctanfolyam, ahol Nagy József kontakt táncot tanított a '84-es téli tánctanfolyamok, továbbá a '85-ös nyári és téli tánctanfolyamok.

³ Nagy József társulatába a budapesti kurzusok résztvevői közül többeket is meghívott (Szakonyi Györk, Hudi László), majd később

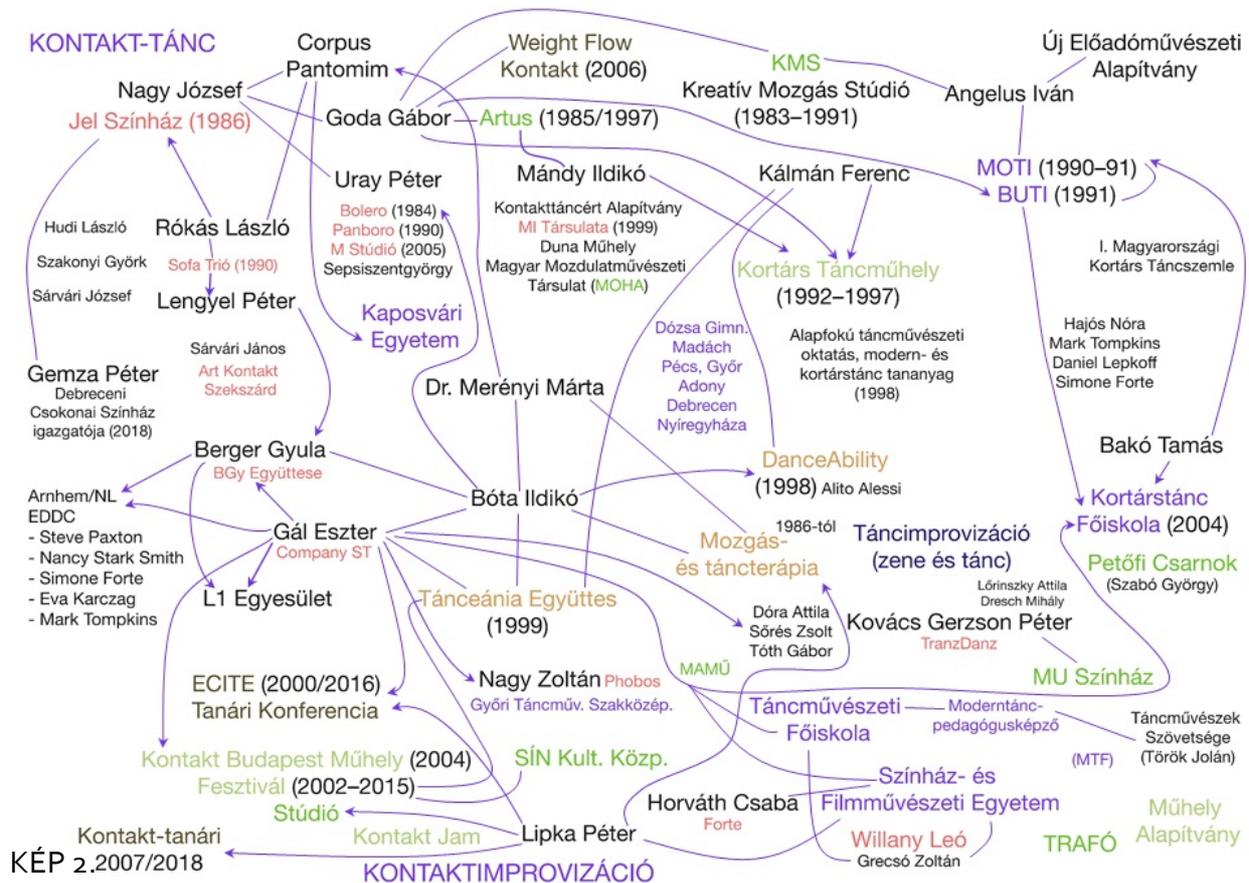
kontakt mozgásformáinak kifejezőképessé tétele és tartalommal való megtöltése történt [meg]."⁴ Ezzel a kontakt tánc a mozgásszínházak testnyelvének kísérleti terepe, valamint az egyéni és páros súlyátvétellel történő mozgások technikai fejlesztésének esz-

Rókás Lászlót, Sárvári Józsefet és Gemza Pétert, aki 1994 és 2010 között dolgozott a társulatban. Gemza Péter 2008-tól a debreceni Csokonai Színház tagja, 2013-tól művészeti vezetője, majd 2018-tól az intézmény igazgatója. Emellett 2011 és 2015 között a Kaposvári Egyetem oktatója volt.

⁴ TÓTH Ágnes Veronika, „Finom jelek az arcon, testen, kézen. Beszélgetés Uray Péterrel”, *Ellenfény* 4, 2–3. sz. (1999): 25–27, 25.

köze lett. A nyolcvanas évek második felének mozgásszínházi előadásai ugyan nagyon különbözőek voltak, de megegyeztek abban, hogy a művek kinetikus rétege a kontakt

tagja. Mozgásszínházi rendezést a Budapest Népművelési Intézet szervezésében 1984–85-ben tanult, ahol mestere Kárpáthy Zoltán volt. 1985-ben alapította meg első társulatát



tánc alapjaira épült.⁵

A továbbiakban felsorolásszerűen említem azokat a személyeket és eseményeket, akik, amelyek fontos szerepet játszottak a táncforma kibontakozásában, megismerésében és elterjedésében. 1986-ban elsőként Goda Gábor vitte tovább a táncforma oktatását. A koreográfus, rendező és előadóművész Nagy József mellett Steve Paxtontól és Mark Tompkins-tól tanult kontaktimprovizációt. 1981-ben kezdte meg színházi- és tánc tanulmányait M. Kecskés András pantomimegyüttesében, a Corpusban, melynek 1984-ig volt

⁵ FUCHS LÍVIA, „Új Tánc – Új nemzedék”, *Tánc-tudományi Tanulmányok* 16, 1. sz. (1992): 73–83, 75–78.

az Artus Tánc- és Ugrószínházat, majd 1997-ben létrehozta az Artus Kortárs Művészeti Stúdiót, amelynek mai napig művészeti vezetője.⁶ Alkotásaiban a kontakt tánc és az akrobatika mozgáselemeit szőtte bele a tárgyakkal való játék, az ének és a szöveg kontextusába.⁷ Koreográfus diplomáját 2005-ben szerezte a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, majd a kontaktimprovizáció alapelveire építve 2006-ra kidolgozta saját mód-

⁶ Lásd. GODA GÁBOR, „Gonda Gábor önéletrajza”, *Artus Kortárs Művészeti Stúdió*, hozzáférés: 2021.08.22., <https://artus.hu/tarsulat/goda-gabor/goda-gabor-oneletrajza/>

⁷ FUCHS LÍVIA, „Új Tánc...”, 78.

szerét a Weight-flow kontaktot, amely egy a kontaktusra, kapcsolatra, kapcsolódásra épülő önismereti tréning.⁸ 1992-ben Kálmán Ferencsel létrehozta a Kortárs Táncműhelyt. A műhely tanfolyamai hat éven át biztosítottak a táncművészettel iskolai kereteken kívül foglalkozók számára rendszeres mozgás- és tánc tanulási lehetőséget. Kontakt táncot 2006-ig tanított a Budapest Tánciskolában, a Kortárs Táncfőiskolán és a Táncművészeti Főiskolán.

A nyolcvanas évek végétől Mátyás Ildikó is csatlakozott a kontakt tánc tanításához először Goda Gábor mellett, majd felépítette saját módszerét és a mai napig oktatja kontakt tánc és improvizáció néven itthon és külföldön is.⁹ Mátyás Ildikó a Dominó Pantomim Együttesnél tanult 1983-ig, majd egy éven át a Corpus Pantomim tagja volt. Goda Gábor Artus társulatával a kezdetektől tizenhét éven át dolgozott. Saját társulatát 1999-ben alapította Mátyás Ildikó Társulata néven, majd létrehozta a Kontakt Táncért Alapítványt, amelynek egyik célja a

„kontakt-tánc technika és a kontaktimprovizáció magyarországi megismertetése, a speciális technikai sajátosságai-ból adódó művészi, terápiai (pl. személyiségfejlesztő), egészségmegőrző lehe-

⁸ Egy mozgásra és fizikai kontaktusra épülő önismereti tréning, mely tényleges meg tapasztalás útján segít megérteni és fejleszteni mindazt, ami egy dinamikus és harmonikus partneri viszony megteremtéséhez szükséges. Ilyen a támasz, a bizalom, az önállóság, a felelősség, a tolerancia és a kockázat. [N. N.], „Mi a Weight Flow Contact?“, *Weight Flow Contact*, hozzáférés: 2021.08.22., <https://weight-flow.com/weight-flow-contact-es-jelentese/>

⁹ Lásd. [N. N.], „Mátyás Ildikó – táncos, koreográfus, tanár“, *Mátyás Ildikó Társulata*, hozzáférés: 2021.08.24., <http://ildikomandy.org/mi.html>,

tősegeinek bemutatása, fejlesztése, az egyébként benne rejlő alkalmazási lehetőségek kutatása.”¹⁰

Készített koreográfiát többet között a Budapest Táncgyűttesnek és a BM Duna Művészgyűttesnek (*XYZ, E-motion*).¹¹ Rendszeresen dolgozik a Magyar Mozdulatművészeti Társulattal és óráit a MOHA Mozdulatművészetek Házában vezeti.

Uray Péter a 80-as évek óta meghatározó mozgásszínházi alkotó, tanár Magyarországon és Erdélyben is. Ő is az M. Kecskés András vezette Corpus Pantomim tagja volt, majd 1984-ben Bolero Pantomim néven saját társulatot alapított. A társulatában Nagy József rendszeresen tartott kontakt táncórákat. Társulatának tagjai részt vettek Nagy Józsefnek a Kreatív Mozgás Stúdió által szervezett nyári és téli kurzusain. Uray Péter munkái túllendültek a pantomim klasszikus alapjain. Egy új jelrendszert, tartalmi-formai egységet próbált kialakítani, amely a mime pure-ra épült.¹² 1990-ben Panboro néven új társulatot alapított és folytatta mozgásnyelvének finomítását. Harmadik, jelenleg is működő társulatát, az M Stúdiót 2005-ben alapította Sepsiszentgyörgyön az abban az évben Kolozsváron végzett fiatal színészekből és táncosokból. A Háromszék Táncgyűttes mozgásszínházi műhelyeként létrejött formáció olyan kísérleti munkára szervezte, amely a színészi eszköztár lehetséges határait feszegeti, s a mozgás- és táncszínház területén kíván új, formateremtő előadásokat készíteni. Uray Péter hosszú évek alatt dolgozta ki összetéveszthetetlen mozgásszínházi formanyelvét, amely a kon-

¹⁰ [N. N.], „A Kontakt Táncért Alapítvány“, *Mátyás Ildikó Társulata*, hozzáférés: 2021.08.24., <http://ildikomandy.org/alap.html>

¹¹ LŐRINC Katalin, „e-tánc. Mátyás Ildikó: E-motion“, *Színház* 34, 7. sz. (2001): 44, 44.

¹² Kis András, „Magyar Pantomim Gála '84“, *Táncművészet* 10, 1. sz. (1985): 10–14, 11.

takt-technika színházi értékű újragondolása, s annak különböző tánc- és mozgástípusokkal való ütköztetése révén jött létre. E mozgásnyelvezetet, mely kivételes lehetőségeket rejt a drámai művek mozgásszínházi adaptációjának megalkotásához, az M Stúdió egyedülként képviseli az erdélyi színházi- és táncéletben.¹³ Uray Péter a Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Karának tanára.

A kontakt-tánc oktatásában ugyan nem vett részt Rókás László, de mivel több éven keresztül Nagy József társulatában dolgozott,¹⁴ darabjainak mozgáskoreográfiájára erősen hatott a Nagy József-féle kontaktos megközelítés. Rókás szintén a Corpus Pantomimben kezdett 1979-ben, majd 1983–84-ben Marcel Marceau tanítványa volt Párizsban.¹⁵ Első együttesét (Kaktusz Kreatív) 1984-ben alapította és 1988-tól táncolt, alkotott Nagy József Jel Színházában. Majd 1990-ben Lengyel Péterrel és Oldal Istvánnal megalapította a Sofa Triót. Társulatából Lengyel Pétert kifejezetten érdekelte a kontakt alapokra épülő mozgástréning. Rendszeresen tartott táncgyütteseknek műhelyeket, tréningeket, többek között Berger Gyula táncgyüttesének is.¹⁶ A Kortárs Táncműhelyben színházi projekteket vezetett.

Berger Gyula a nyolcvanas és kilencvenes évek meghatározó alkotója, táncpedagógusa volt. Igazi kísérletező, zsigeri táncalkotó.

¹³ URAY Péter, „Képzés, képzési tendenciák”, *Művelődés* 62, 11. sz. (2009): 18–22.

¹⁴ *A rinocérosz hét bőre* (1988), *Comedia Tempio* (1990), *Virrasztók* (1999), *Nappor* (2004). DARIDA Veronika, *Eltérő színterek. Nagy József Színháza* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2017), 138–145.

¹⁵ Rókás László Nagy Józsefet követve ment Marcel Marceau párizsi iskolájába. TORMA Tamás, „A titkos író”, *Tükör*, 1988. jan. 03., 27.

¹⁶ Berger Gyula együttesében táncolt többek között Kálmán Ferenc és Bóta Ildikó, majd 1989-től én (G. E.) is csatlakoztam a társulathoz két évre.

Jelenleg a ZéróPlusz táncstúdió művészeti vezetője és a ZéróPlusz egy éves mozgásközpontú kortárs előadóművészeti képzés vezetője. Berger Gyula táncművész pályafutását 1974-ben a KISZ Központi Művészegyüttesben kezdte, majd táncos működési engedélyével 1979-ben a győri Kisfaludy Színház zenés tagozatához szerződött egy évre, és bejárt a Győri balett próbáira. Jeszenszky Endre tanítványa lett, moderntánc-tanulmányai után saját táncrendszert dolgozott ki, amely a jazz-tánc, balett és a moderntánc (Graham, Limón) alapjaira épült.¹⁷ Az OSZK Akrobatikus Revütáncos képző tanára volt 1983 és 1987 között, majd 1993-tól három éven át a hollandiai EDDC-ben, Arnheimben tanult, ahol lehetősége adódott a testtudati módszerek és a kontaktimprovizáció kísérletező, megismerő, a testtapasztalatra építő mozgáskutatásban részt venni, és az alkotás újszerű megközelítési módjait tanulmányozni.¹⁸ Jelenleg is tanít, alkot. Munkái a tiszta táncrea, a tiszta mozdulat elemeire koncentrálnak.

A kontakt tánc magyarországi megjelenésének időszakában a Kreatív Mozgás Stúdió tere és annak vezetői központi szerepet játszottak. Folytatódtak a nyári kurzusok, a táncversenyeket felváltották a táncszemlék. Az első magyar kortárs táncszemlést 1992 novemberében rendezte meg az Új Előadóművészeti Alapítvány. A táncszemlén huszonegy együttes vett részt, „a magyar táncmű-

¹⁷ RÓKÁS László, „Bemutatjuk a Berger együttest: Tánclépések a ködben”, *Táncművészet* 11, 2. sz. (1986): 10–12, 10–12.

¹⁸ Tanárai voltak Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Simone Forti, Sally Silvers, Amos Hetz, Mary Fulkerson, Eva Karczag. Lásd. [N. N.], Berger Gyula, *Táncélet.hu*, hozzáférés: 2021. 08.21., <http://www.tancelet.hu/tancosok-koreografusok/138-berger-gyula>

vészet független, progresszív ága”.¹⁹ Az együttesek között volt az Artus, a Berger Táncegyüttes, a Közép-Európa Táncszínház, a Sofa Trió, a Szárnyak Színháza és a Tranz-Danz is.

*A kontaktimprovizáció
az alapfokú táncművészeti oktatásban*

A kontakt tánc mint tánc- és mozgástechnika ismertségének és elterjedésének következő állomása a meghonosodást követő peridódus, amikor az alapfokú művészeti iskolák tantárgya lett. A Kreatív Mozgás Stúdió egy évtizedes szakmai munkája új irányba fordult a rendszerváltás után. Igény és lehetőség nyílt a modern- illetve kortáráncok oktatási intézményben való tanulására. A Modern Tánciskola (MoTi) 1990-ben indult el. Angelus Iván és Kálmán Ferenc kezdeményezéséhez Szabó György (Petőfi Csarnok) és Török Jolán (Magyar Táncművészek Szövetsége), valamint Berger Gyula is csatlakozott, és összefogásuk eredménye lett az iskola elindulása. Ez volt az első kísérlet a modern szemléletű professzionális táncművészképzés létrehozására. A képzést a Magyar Táncművészek Szövetsége támogatta, helyszíne a Kreatív Mozgás Stúdió volt.²⁰ A MoTi egyéves képzése után Angelus Iván 1991-ben megalapította a Budapest Tánciskolát, amelynek indulását Budapest Főváros Önkormányzata másfél millió forinttal támogatta. Az iskola fenntartója az Új Előadóművészeti Alapítvány lett. Az első évben még délutáni rendben, 1992 szeptemberétől pedig délelőttönként, napi kétszer kilencven

¹⁹ ANGELUS Iván, „Magyar Kortárs Táncszemle. Beköszöntő”, *Táncművészet* 17, 11–12. sz. (1992): 34, 34.

²⁰ Lásd. [N. N.] „1990–1991 Modern Tánciskola”, *Budapest Tánciskola Archivum*, hozzáférés: 2021.08.21.,

<https://archivum.tanc.org.hu/index.php/2019/03/12/1990-1991-modern-tanc-iskola/>

percben tartottak táncórákat. A kontakt tánc az iskola egyik alaptantárgya lett és maradt azután is,²¹ hogy az iskola 1998-tól hivatalosan szakközépiskolaként, majd 2004-től Budapest Kortáránc Főiskolaként működött.²² A Művelődési és Közoktatási Minisztérium 1997-ben kezdte előkészíteni, majd 1998-ban jelentette meg az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja kiadványát és ezzel jogszabályban rögzítették a tantárgyakat.²³ A kontaktimprovizáció mint kontakt-technika az alapfokú táncművészeti oktatás modern-kortáránc tanszakának tantárgya lett.²⁴

A táncművészettel iskolai kereteken kívül foglalkozók számára Kálmán Ferenc és Goda Gábor 1992 tavaszán létrehozták a Kortárs Táncműhelyt. A műhely rendszeres kurzusai, programjai az oktatás, tanulás és kísérletezés színterévé váltak. Kontakt táncot 1992-től Goda Gábor és Mándy Ildikó tanított. 1992 őszén kontaktimprovizáció kurzus szerepelt a programban, amelyet én (G. E.) vezettem, majd külföldi tanárok tanítottak,

²¹ Kontaktot az iskola első éveiben Goda Gábor, 1995-től 2009-ig én (G. E.) tanítottam, majd az oktatását Bakó Tamás vitte tovább.

²² [N. N.] „1991–1998 Budapest Tánciskola”, *Budapest Tánciskola Archivum*, hozzáférés: 2021.08.21.,

<https://archivum.tanc.org.hu/index.php/2019/03/12/1991-1998-budapest-tanciskola/>

²³ GÁL Eszter, „Kontakt-technika”, in *Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja: Táncművészet*, szerk. BRETUS Mária, ANGELUS Iván, SZALAY Tamás, NEUWIRTH Annamária és SZILINÉ CSÁK Emília, 160–165 (Budapest: Művelődési és Közoktatási Minisztérium, 1998).

²⁴ Fűsi Gyöngyi a Budapest Tánciskolában végzett és jelenleg is az Adonyi Szent István Általános Alapfokú Művészeti Iskolában a modern szakirányon választható tantárgyként oktatja a kontaktimprovizációt.

többek között Hajós Nóra,²⁵ aki a Budapest Tánciskolában is tanított, Mark Tompkins, majd 1994-ben Lisa Nelson és Daniel Lepkoff is a meghívott mesterek között szerepeltek. Az improvizációt külön kurzusban oktatta Berger Gyula és Simone Forti. Volt mozgásszínházi műhely Hudi László, Rókás László és Lengyel Péter vezetésével. Ekkor jelent meg először az ellazulás-technika és a testtudati munka is.²⁶ A kilencvenes években Szekszárdon a Sárvári János vezette Art Kontakt Mozgásszínház játszott kiemelkedő szerepet kontakt táncsemények (tanfolyamok, kiállításmegnyitók, előadások) szervezésével.

Szintén a kilencvenes években indult a kontakt és a testtudati munka alkalmazása a terápiás folyamatokban. A táncterápia Magyarországon a nyolcvanas évek elejétől kezdett fejlődni. A mozgást más terápiás eszközökkel kombinálva kezdetben a pszichiátriai osztályokon alkalmazták. Dr. Merényi Márta pszichiáter a nyolcvanas évek második felétől kezdte kidolgozni művészetterápiás módszerét, majd 1991-ben jelent meg a mozgásművészet és pszichoterápia kapcsolatát tárgyaló tanulmánya.²⁷ A mozgás- és

²⁵ Hajós Nóra magyar származású táncos, koreográfus, képzőművész. Művészetében a tánc hitelességének keresése iránti mély érdeklődése vezet. Improvizatív előadóként érdeklődik az érzékelésben gyökerező mozgáskíséletezés, az akciófestészet, a művészeti alkotásban a mellérendelés és az improvizáció szavakkal, hangokkal, mozgással és festéssel. Lásd. [N. N.], „Nóra Hajós: Visual Artist – Performance Dancer”, *The Ship Gallery*, hozzáférés: 2021.08.21.,

<https://www.theshipgallery.net/about>

²⁶ Vö. KÁLMÁN Ferenc, *A Kortárs Táncműhely programja 1992–1997*, kézirat

²⁷ Lásd. MERÉNYI Márta, „Mozgásművészet pszichoterápia”, in *Nonverbális pszichoterápiák*, szerk. BÍRÓ Sándor és JUHÁSZ Sándor, 72–92 (Budapest: Magyar Pszichiátriai Társaság Animula Egyesület, 1991).

táncterápia elsősorban a kontaktimprovizáció és a 20. századi kísérleti színházak tapasztalati és elméleti tudásából merít. A kontaktimprovizáció szabad tánca teret ad a mozgulatok lehetőségeinek kutatására, a mozgásos kísérletezés pedig a korai tapasztalatok világára emlékeztet. A táncterápiában a kontakt alkalmazásának központi eleme, hogy gyakorlás közben az érintési és térérzékelési minőségek átélésével egyszerre fejlődik a fizikai és az érzelmi válaszkészség, a testtudat, az improvizációs készség és differenciálódik a belső testkép.²⁸

A táncterápia és a mozgásművészet határán elhelyezkedő DanceAbility módszerét Alito Alessi és Karen Nelson amerikai táncművészek dolgozták ki. Alessi és Nelson 1987-ben készítették el az első vegyes képességű emberekre tervezett műhelyt a kontaktimprovizáció táncszókincsének felhasználásával.²⁹ A módszert Magyarországon 1998-ban mutatta be Alito Alessi, a DanceAbility International művészeti igazgatója.³⁰ Az egyhetes intenzív kurzus megszervezésében Bóta Ildikónak³¹ és Kálmán Ferencnek volt kiemelke-

²⁸ MERÉNYI Márta, „Mozgás- és táncterápia”, *Pszichoterápia* 13, 1. sz. (2004): 4–15, 4–15.

²⁹ [N. N.], „History”, *DanceAbility International*, hozzáférés: 2021.08.21.,

<https://www.danceability.com/history>

³⁰ [N. N.], „Alito Alessi”, *DanceAbility International*, hozzáférés: 2021.08.21.,

<https://www.danceability.com/artistic-director>

³¹ Bóta Ildikó Uray Péter Bolero társulatában kezdett mozgásművészettel foglalkozni, később a Berger Táncegyüttes tagja lett. Mozgásművészeti és testtudati terapeuta, csoportvezető, Bowen alkalmazó, korai mozgásfejlesztő, MaUri masször, DSGM (Dévény Speciális manuális technika – Gimnasztika Módszer) mozgásterapeuta, moderntánc-oktató, koreográfus/rendező, a Tánceánia Együttes alapítója és 1999-től 10 éven át társvezetője, majd tagja.

dő szerepe. Alessi budapesti Danceability-projektjével elindult a kontaktimprovizáció sérült emberekre adaptált módszerének megismerése.³² A módszert a Tánceánia Együttes³³ sérült és ép táncosokból álló közössége és vezetői fejlesztették tovább, majd a 2005-ben megalapított ArtMan Egyesület kidolgozta saját művészetterápiás módszerét.³⁴

Ennek a periódusnak számomra igen lényeges eleme a táncimprovizáció mint előadás megjelenése. A kilencvenes évek elején az improvizáció tanulmányozása egyre nagyobb figyelmet kapott, és a hazai tanárok mellett több külföldi táncművész, koreográfus vezetett improvizáció órákat, kurzus-

³² TRENCSENYI Zoltán, „Tájkép – emberből”, *Népszabadság*, 1998. ápr. 24., 38.

³³ A Tánceánia vegyes képességű tánc csoport, művészetterápiával, gyógyítással, színház- és táncművészettel foglalkozó együttes. A Tánceánia Együttesben alkalmazott komplex mozgás- és táncterápiás rehabilitációs forma az együttes súlyosan mozgássérült, egyidejűleg valamilyen fokban értelmi fogyatékos és beszédképtelen tagjai számára kínált terápiás lehetőséget. A fogyatékkal élő emberek számára létfontosságú, hogy önkifejező, alkotó folyamatban tapasztalhassák meg magukat. A nem fogyatékkal élő művészeknek pedig, hogy tanuljanak a létezésnek sajátos, sokszor kivételesen nehéz, megrendítő voltán keresztül az élet sokszínű, váratlan és páratlan megjelenési lehetőségeiről. Lásd. [N. N.], „Tánceánia Együttes”, *ArtMan – Mozgásterápiás Művészeti Közhasznú Egyesület*, hozzáférés: 2021.08.21.,

<http://artman.hu/mit-teszunk/mozgascsoportok/tanceania-egyuttes/>

³⁴ Lásd. [N. N.], „Munkamódszerek”, *ArtMan – Mozgásterápiás Művészeti Közhasznú Egyesület*, hozzáférés: 2021.08.21.,

<http://artman.hu/mit-teszunk/munkamodszerrek/>

kat.³⁵ A Lágymányosi Községi Házban Karczag Éva³⁶ Malcolm Goldstein amerikai hegedűművésszel tartott egész estés improvizáció-előadást. A kétrészes duett-improvizáció a mai napig eleven él az emlékezetemben. Malcolm Goldstein Hajós Nórával is fellépett még ugyanabban az évben a Szkénében.³⁷

Az improvizáció-előadással, illetve a koreográfiába illesztett improvizatív elemekkel³⁸ is kísérletező koreográfusok közé tartozik Kovács Gerzson Péter is, aki 1987 óta van jelen a kortárstánc hazai világában TranzDanz nevű együttesével, és „összetéveszthetetlen mozgásvilágát a néptánc sajátos és igazán progresszív adaptálásával alkotta meg.”³⁹ Kovács Gerzson Péter a Bartók Táncegyüttesében Tímár Sándor tanítványaként

³⁵ A tanárok között volt Hajós Nóra, Simone Forti, Carolyn Carlsson, Scott Clark és Yoshiko Chuma is. Vö. KÁLMÁN Ferenc, *A Kortárs Táncműhely programja 1992–1997*, kézirat

³⁶ Karczag Éva magyar származású Hollandiában élő független táncművész. Az 1970-es évek eleje óta gyakorolja, tanítja és támogatja a felfedezésre, kutatásra épülő táncalkotói módszereket. Jelenleg szóló előadásokon és kollaboratív alkotásokban dolgozik. Előadói és oktatói tevékenységét a táncimprovizáció és a testtudati módszerek határozzák meg (Alexander-technika, Ideokinesis, Taiji, Qigong, jóga), amelyek bizalmat ébresztenek a test veleszületett képességében a könnyedség, a hatékonyság és az integrált nyitottság iránt. Lásd. [N. N.], „Eva Karczag”, *Movement Research*, hozzáférés: 2021.08.21., <https://movementresearch.org/people/eva-karczag>

³⁷ FUCHS Livia, „Repertórium az 1990/91-es évad bemutatóiról”, *Táncstudományi Tanulmányok* 16, 1. sz. (1992): 192–211, 207–210.

³⁸ SÁNDOR L. István, „Létformák”, *Critikai Lapok* 3, 1. sz. (1994): 18–19, 19.

³⁹ HALÁSZ Tamás, „És végül. TranzDanz a MU Színházban”, *Zsöllye* 2, 4. sz. (2001): 61, 61.

kezdte táncművész karrierjét, majd több amatőr társulat vezetése után alapított meg a TranzDanz-t. Munkáiban a zenei élet legkülönbözőbb területeiről (népzene, elektronikus zajzene, neoklasszikus kortárs) érkező zenészekkel dolgozott. Különösen emlékezetesek azok a szóló táncimprovizációi, amiket Dresch Mihály és Lőrinszky Attila dzsesszzenészek kísértek. Kovács Gerzson Péter a MU Színház egyik megalapítója és 1994-től 2002-ig Művészeti Vezetője volt. Vezetése alatt a MU színház az ország legjelentősebb, nemzetközileg is elismert független kortárs befogadó színházává vált.⁴⁰ A kilencvenes évek közepétől az improvizatív szólótánc- és hangszereszene-előadások képzőművészeti kiállítások megnyitőeseményei lettek, amelyekben dzsesszzenészek (Dresch Mihály, Grensó István, Benkő Róbert) mellett a kortárs szabadimprovizációs zene képviselői (Dóra Attila, Sörös Zsolt, Tóth Gábor) és a képzőművész Koroknai Zsolt is dolgoztak táncművészekkel. Ezen előadások egyik meghatározó helyszíne a MAMŰ galéria volt.⁴¹

⁴⁰ Lásd. [N. N.], „Kovács Gerzson Péter”, *Hagyományok Háza*, hozzáférés: 2021.08.21., <https://hagyomanyokhaza.hu/hu/node/4370>

⁴¹ A MAMŰ Társaság Magyarországon elsők között alakult és bejegyzett kulturális egyesület. Nevét a korábban (1978–1984) Marosvásárhelyen (Erdélyben) működött, hasonló elnevezésű művészeti csoportosulástól kölcsönözte. Akkor és ott a Marosvásárhelyi Műhely rövidítése, a „MAMŰ” Ágoston Vilmos író-publicista „találmányaként” került be a köztudatba. Az 1991-ben Budaörsön „Maszülető Művek – MAMŰ” néven alakult művészeti egyesület, a névazonosságon túl úgy kapcsolódik az előbb említett csoportosuláshoz, hogy az alapító tagok között ott találunk jónéhány, időközben Marosvásárhelyről Magyarországra áttelepült képzőművészt, akik a 70-es évek végén tevékeny tagjai voltak a Marosvásárhelyi Műhelynek.

A kontaktimprovizáció a közép- és felsőfokú táncművészeti oktatásban

A következő két tematikus egység – a kontaktimprovizáció közép- és felsőfokú táncművész-képzésben való megjelenése és a táncforma közösségi tevékenységé válása időrendileg átfedésben vannak, de tematikailag különválaszthatók. Minkettől a kétezres évek elejétől napjainkig tartó folyamatok, események alkotják.

Az ezredfordulóra a kontaktimprovizáció a középfokú művészeti oktatásban a kortárs-tánc szakirány kötelező és a modern szakirány szabadon választható tantárgya lett. Az elmúlt húsz évben a művészeti képzések alap- és középfokú modern- és kortárs-tánc szakirányainak jogszabály- és követelménymódosításai nem érintették a kontaktánc meglétét a tantárgyak között. A Budapest Tánciskolában, annak 1991-es elindulása óta a kontakt tánc az egyik alaptantárgy. Budapesten még a Dózsa György Gimnázium Táncművészeti Szakgimnáziumában kötelező tantárgy, ahol Györke Tímea⁴² tanítja 2008 óta. A Táncművészeti Főiskolán diplomát szerzett Szabó Zoltán Péter⁴³ a Madách Tánc- és Színházművészeti Szakgimnázium és Alapfokú Művészeti Iskolában⁴⁴ a modern- és a kortárs-tánc szakon egyaránt a ke-

Lásd. [N. N.], „Rólunk / About”, *MAMŰ Társaság*, hozzáférés: 2021.08.21.,

<https://mamusociety.wordpress.com/rolunk-about/>

⁴² Vö. [N. N.], „Órarend”, *Dózsa György Gimnázium és Táncművészeti Szakgimnázium*, hozzáférés: 2021.08.21.,

<https://dozsatancmuveszeti.webnode.hu/orak/>

⁴³ Lásd. SZABÓ Zoltán Péter, „Bemutató”, *Szazope.hu*, hozzáférés: 2021.08.21., <http://www.szazope.com>

⁴⁴ Lásd. [N. N.], „Szakmai tanáraink”, *Madách Tánc- és Színházművészeti Szakgimnázium és Alapfokú Művészeti Iskola*, hozzáférés:

2021.08.21., <http://mmti.hu/page/130/>

rettanterv részeként tanít kontakt-emelést és partneringet.⁴⁵ Budapest mellett egyre többen kezdtek dolgozni a táncformával vidéki iskolákban, stúdiókban, műhelyekben is. Pécssett a Hágen Mozgásműhely vezetője Hágen Zsuzsa alkalmazza mind oktatási, mind alkotói munkájában a kontakt alapelveit, gyakorlatait, és időszakosan ugyan, de mind a kontakt, mind az improvizáció tantárgy helyet kap a Pécsi Művészeti Gimnáziumban⁴⁶ egy-egy tanfolyam vagy vendég tanár munkája révén. Debrecenben Lévai Emese tanít kontaktot a Medgyessy Ferenc Gimnázium, Művészeti Szakgimnázium és Technikumban. Az iskola táncos képzési programjában két helyen jelenik meg a kontaktimprovizáció, a négy évfolyamos táncművészeti tagozat tizenkét osztályban és a Táncos II. (színházi táncos szakirány) kétéves OKJ-s képzésben az emelés tantárgyon belül.⁴⁷ Holb Ibolya a debreceni Modern Táncjáték Stúdió vezetőjének pedagógusi munkáját nagyban inspirálták a kilencvenes évek elején a Táncművészek Szövetsége által Pécssett rendezett Nyári Táncanfolyamok kontaktimprovizáció és egyéb moderntánc kurzusai. Holb Debrecenben, az Abigél Többcélű Intézményben a moderntánc tagozaton oktat, valamint Ferencz Krisztinát és Nagy Zoltánt követve 6 éven át tanított a Nyíregyházi Művészeti Szakközépiskolában. A

⁴⁵ Szabó Zoltán Péter és Györke Tímea is elvégezték az első kontakt-tanári tanfolyamot (2007–2008).

⁴⁶ Vö. [N. N.], „Táncművészeti Képzés”, *Pécsi Művészeti Gimnázium, Szakgimnázium és Technikum*, hozzáférés: 2021.08.21., <https://www.pecsimuveszeti.hu/tancmuveszeti-kepzes/>

⁴⁷ Lásd. [N. N.], „Pedagógiai program”, *Medgyessy Ferenc Gimnázium, Művészeti Szakgimnázium és Technikum*, hozzáférés: 2021.08.21., http://www.medgyessyginnazium.hu/documents/2020_pedagogiai_programo924.pdf

Győri Tánc- és Képzőművészeti Általános Iskola és Szakgimnáziumban⁴⁸ Nagy Zoltán⁴⁹ ismertette meg a tanulókat a kontakt technikai alapjaival. A Táncművészeti Főiskola (2017-től Magyar Táncművészeti Egyetem – MTE) táncos és próbavezető alapképzési szakának moderntánc szakirányán a kontakt-technika mint kiegészítő tánctechnika az 5. és 6. félévben szerepel,⁵⁰ a tanári mesterszak tánc-tanár modern szakirányának 3. félévében pedig kötelező tantárgy a kontakt-módszer-tan. A táncpedagógus szakon a moderntánc ismeretanyagban és szakmódszer-tanon belül szerepel a kontakt- és az improvizációs technikák magas szintű ismerete és módszertana.⁵¹ Az MTE-n Goda Gábor tanított majd 2006-tól én (G. E.) vettem át a tantárgyat az osztatlan pedagógusképzésben, majd a táncos és próbavezető BA szakon. A Budapest Tánciskola szakközépiskolai képzési modelljét és oktatási programját folytató Budapest Kortárstánc Főiskola egyik alaptantárgya a kontaktimprovizáció. Itt Goda

⁴⁸ Lásd. [N. N.], „Táncművészeti tanszak”, *Győri Tánc- és Képzőművészeti Általános Iskola, Szakgimnázium, Technikum és Kollégium*, hozzáférés: 2021.08.21., http://www.tanceskepzo.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=6&Itemid=254

⁴⁹ Nagy Zoltán táncos, koreográfus, a SÍN Kulturális Központ művészeti vezetője, 2010 és 2017 között tanított Győrben.

⁵⁰ Vö. [N. N.], „A táncos és próbavezető alapképzési szak képzési programja”, *Magyar Táncművészeti Főiskola*, 2014, hozzáférés: 2021.08.21., <http://mte.eu/wp-content/uploads/2019/08/1263555793.pdf>, 124–125.

⁵¹ Vö. [N. N.], „A tánc-tanár mesterképzési szak, képzési programja”, *Magyar Táncművészeti Egyetem*, 2019. http://mte.eu/wp-content/uploads/2019/08/tanctanar120_kepzési_program_tanari_felkeszites.pdf, 6–7.

Gábor után szintén én (G. E.) tanítottam, majd 2009-től Bakó Tamás. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen a mozgástantárgy keretein belül 2010-től oktatom a mozgásképzés részeként, mint a mozgásos készség- és képességfejlesztés eszközt.

A kontaktimprovizáció közösségivé válása

A kétezres évektől indult a kontaktimprovizáció-gyakorlás közösségivé válásának időszaka. Az első kontakt-jam⁵² 1999 nyarán a Sziget Fesztivál táncsátorának programjában szerepelt, amikor egy a közönséget is bevonó óra után lehetett csatlakozni a szabad tánchoz.⁵³ Ezt követően egyre szaporodtak az oktatási intézményen kívüli lehetőségek a gyakorlásra, tanulásra. Heti rendszeres órák, kontakt-jamek, hétvégi és nyári intenzív kurzusok, fesztiválok, előadások szerveződtek a Kontakt Budapest Műhely, a Műhely Alapítvány, az L1 Egyesület, a SÍN Kulturális Központ, az Artus Kortárs Művészeti Stúdió és a MU Színház együttműködésében, illetve független táncművészek, alkotók kezdeményeztek, szerveztek és vezettek tanfolyamokat. Kialakult, stabilizálódott és egyre bővült a gyakorlók tábora, mely fokozatosan kontakt-közösséggé alakult. Ennek a folyamatnak egyik meghatározó eseménye volt a 2000 nyarán Budapesten megrendezett 15. ECITE (European Contact Improvisation Teachers Exchange), a kontaktimprovizáció tanárainak konferenciája, amin közel száznegyven improvizáció-tanár vett részt Európából, Oroszországból és a tenge-

⁵² A kontakt-jam a szabad gyakorlás és kísérletezés terepe, ahol mindenki táncolhat mindenkivel. Nincs vezető, a jelenlévők maguk döntenek el, hogyan vesznek részt a táncban.

⁵³ [N. N.], „Rendezvény”, *Pesti Műsor*, 1999. aug. 5–11., 33.

rentúlról.⁵⁴ A táncforma szélesebb körben való ismertetése, valamint a kontakt- és általában a táncimprovizáció elődai műfajának a közönség és a szakma általi el- és befogadása többek között a 2002-től tizennégy éven át minden nyáron megrendezett Kontakt Budapest Nemzetközi Improvizáció Fesztiválnak volt köszönhető, amelynek művészeti vezetője voltam. A tizennégy fesztiválon több mint ötven külföldi kontakttal, improvizációval foglalkozó mestertanár, alkotó, szomatikus szakember tanított Budapesten, köztük Daniel Lepkoff, Nita Little és Nancy Stark Smith, akik a kezdetektől Steve Paxton társai voltak a mozgáskutatásban, gyakorlásban és a korai előadásokban. A fesztiválok megteremtették a kontaktimprovizáció előadások kontextusát, illetve megadták azok tánc- és színházművészeti relevanciáját. A kontaktimprovizáció és a szomatikus módszerek oktatását, megismertetését középpontba helyező Kontakt Budapest Műhely 2003 nyarán alakult, a második fesztivált követően. A névadásban a „kontakt” egyrészt a „kerülj kapcsolatba a budapesti (magyarországi) improvizatív táncművészettel” gondolat hívószava, másrészt utal a kontaktimprovizációra. A 2002-es fesztivál a közép-kelet-európai régió első nemzetközi improvizációs eseménye volt. A műhely a vezetésemmel alakult, majd Lipka Péter⁵⁵ és Bakó Tamás⁵⁶ csatlakozott a művészeti irányok, az oktatási és szervezési feladatok meghatározásához és ellátáshoz. A műhely

⁵⁴ A szervezőcsapatot kizárólag táncművészek alkották: Berger Gyula, Hargitay Ákos, Balla Katalin, Szabó Réka és én (G. E.)

⁵⁵ Lipka Péter kontaktimprovizáció oktató, színész és tréner, művészet- és táncterapeuta. A Kontakt Budapest Stúdió vezetője 2012 és 2017 között.

⁵⁶ Bakó Tamás táncos, koreográfus, a Budapest Kortárs Táncfőiskola tanára, az Artus társulat művésze. Kontaktimprovizációt tizennöt éve tanít.

2012-től öt éven keresztül működtette saját stúdióját a VI. kerületi Hegedű utcában. Az utolsó nagyszabású nemzetközi eseményt 2016-ban szervezte, amikor ismét Magyarországon találkoztak az európai kontaktimprovizáció tanárok.⁵⁷ A tanulmány történeti áttekintése ezzel az eseménnyel zárul, de természetesen ezután is folytatódik a táncforma fejlődése, története. A kontaktimprovizáció jelen van a hazai táncművészetben, az intézményi tánc- és színházművészeti oktatásban és a szabadidős tánctanfolyamok programjában is, így ma már mindenki gyakorolhatja, akit érdekel a mozgáskutatás, az improvizatív tánc, a kapcsolatteremtés és a tánc folyamatában való kreatív alkotói részvétel.⁵⁸ Mélyebb megismerésének és biztonságos átadásának, tanításának módjai azonban továbbra sem elérhetők az oktatási intézmények, iskolák keretein belül. Így az intézményi képzési rendszereken kívül a Kontakt Budapest Műhely 2007-ben az első, majd 2018-ban a második tanárképző programját hirdette és szervezte meg.⁵⁹ A másfél éves képzési programok célja a kontaktimprovizáció formálódásának és alapelveinek átfogó és árnyalt megismerése, az elkötelezett és kísérletező mozgáskutatás megteremtéséhez szükséges vezetői képességek megszerzése és a kontakttanítás módszereinek feltérképezése. Továbbá szándék volt a közösségi eseményeket szervező vezetők kine-

⁵⁷ A 30. ECITE vezető szervezői Lipka Péter, Szilágyi Enikő és én (G. E.) voltunk. A szakmai program koordinációját Peter Pleyer segítette.

⁵⁸ Az oktatás (tanfolyamok, nemzetközi események) nagy része Budapestre koncentrálódik. A vidéki oktatók számára nehezen elérhető a rendszeres gyakorlás, így többnyire saját maguk fejlesztik tovább a tanultakat.

⁵⁹ A két képzést összesen harmincan végezték el és közülük tizenheten rendszeresen oktatnak és aktív tagjai a kontakt-közöségnek.

velése, valamint a közös gondolkodás elősegítése, ösztönzése is.

Zárógondolatként szeretném kiemelni, hogy a mellékelt háló-ábrakon⁶⁰ szereplő művészek mindegyike a tanítást az alkotói és előadói munkával párhuzamosan végezte. Többen saját társulatot is vezettek, vezetnek és a kontakt táncot vagy improvizációt felhasználták, alkalmazták saját mozgásnyelvük megformálásához. Csak az utóbbi években kezdtek dolgozni a kontaktimprovizációra, mint szabadidős és egészségmegőrző tevékenységre, illetve a kontaktközösség építésére fókuszáló oktatók.⁶¹ A kontaktimprovizáció, kontakt tánc, kontakt-technika jelenléte az alap-, közép- és felsőfokú tánc- és színházművészképzésben mint kötelező vagy szabadon választható tantárgy kiemelt jelentőségű. Elmélyült tanulmányozására, gyakorlására és folyamatos változásának követésére azonban az oktatási intézményeken kívüli tevékenységi formák (fesztiválok, workshopok, konferenciák és az ezekhez kapcsolódó táncelőadások) adnak továbbra is lehetőséget.

Bibliográfia

[N. N.]. „A Kontakt Táncért Alapítvány”.

Mándy Ildikó Társulata, hozzáférés:

2021.08.24.,

<http://ildikomandy.org/alap.html>

ANGELUS Iván. „Magyar Kortárs Táncszemle.

Beköszöntő”. *Táncművészet* 17, 11–12.

szám (1992): 34. DARIDA Veronika. *Eltérő színterek, Nagy József Színháza*. Budapest: Kijárat Kiadó Budapest, 2017.

⁶⁰ A hálók digitális megjelenítése a kutatásom része.

⁶¹ Erre példa a 2019 nyarán induló egyhetes Kontaktland Fesztivál a kontaktot gyakorló újabb generáció szervezésében. Bővebben lásd: <https://kontaktland.com/>

- FUCHS Lívia. „Új Tánc – Új nemzedék”. *Tánc-tudományi Tanulmányok* 16, 1. szám (1992): 73–83.
- FUCHS Lívia. „Repertórium az 1990/91-es évad bemutatóiról”. *Tánc-tudományi Tanulmányok* 16, 1. sz. (1992): 192–211.
- GÁL Eszter. „Kontakt-technika”. In *Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja: Táncművészet*, szerkesztette BRETUS Mária, ANGELUS Iván, SZALAY Tamás, NEUWIRTH Annamária és SZILINÉ CSÁK Emília, 160–165. Budapest: Művelődési és Közoktatási Minisztérium, 1998.
- HALÁSZ Tamás. „És végül. TranzDanz a MU Színházban”. *Zsöllye* 2, 4. szám (2001): 61.
- KÁLMÁN Ferenc. *A Kortárs Táncműhely programja 1992–1997*. kézirat
- KIS András. „Magyar Pantomim Gála '84”. *Táncművészet* 10, 1. szám (1985): 10–14.
- LŐRINC Katalin. „e-tánc. Mándy Ildikó: E-motion”. *Színház* 34, 7. szám (2001): 44.
- MERÉNYI Márta. „Mozgás- és táncterápia”. *Pszichoterápia* 13, 1. szám (2004): 4–15.
- MERÉNYI Márta. „Mozgásművészet pszichoterápia”. In *Nonverbális pszichoterápiák*, szerkesztette BÍRÓ Sándor és JUHÁSZ Sándor, 72–92. Budapest: Magyar Pszichiátriai Társaság – Animula Egyesület, 1991.
- RÓKÁS László. „Bemutatjuk a Bergerer együttest: Tánclépések a ködben”. *Táncművészet* 11, 2. szám (1986): 10–12.
- SÁNDOR L. István. „Létformák”. *Critical Lapok* 3, 1. szám (1994): 18–19.
- TORMA Tamás. „A titkos író”. *Tükör*, 1988. jan. 03., 27.
- TÓTH Ágnes Veronika. „Finom jelek az arcon, testen, kézen. Beszélgetés Uray Péterrel”. *Ellenfény* 4, 2–3. szám (1999): 25–27.
- TRENCSÉNYI Zoltán. „Tájkép – emberből”. *Népszabadság*, 1998. ápr. 24., 38.
- URAY Péter. „Képzés, képzési tendenciák”. *Művelődés* 62, 11. szám (2009): 18–22.

Györgyike és Bella Varsányi Irén *femme fatale*-szerepei

VÁRADI ÁGNES

Varsányi Irén élet- és pályaképe egyre jobban formálódni látszik, köszönhetően azon törekvéseknek, amelyek a kortársak, színészek, színházi szakemberek visszaemlékezései¹ vagy a bemutatott színdarabok recenziói nyomán haladva a színésznő pályáját igyekeznek megrajzolni.² Mégis szembesülünk bizonyos nehézségekkel, amikor Varsányi szerepformálásait kutatjuk. Ezek egyfelől a források szubjektivitásából, másfelől abból a tapasztalatból fakadnak, hogy híján a színházi előadásokról készített film- és hangfelvételeknek,³ nehezen lehet rekonstruálni és plasztikusan megragadni azt a színészi játékmódot, stílust, egyéniséget és hangot, amely karakteresen jellemzi a színpadi játékot. Jelen írás arra tesz kísérletet, hogy az impresszionista kritikákat⁴ és a memoárokban fellelhető anekdotikus történeteket meghaladva megértse a Varsányi által megformált női szerepeket, azt feltételezve, hogy sikerül a többféle nőtípuson keresztül a színésznői játékpalletta gazdagságára és sajátosságára rámutatni. A tanulmány középpontjában két szerep és egy nőtípus áll: Szomorú Dezső *Györgyike, drága gyermek* és *Bella* című drámájának a címszereplői. Ezt a nőtípust nagy sikerrel játssza a Vígszínház színpadán Varsányi Irén: ez a *femme fatale* típusa.

Varsányi Irén szerepei
a kezdetektől az első sikerekig

Varsányi nagyon fiatalon, másodéves színésznőként kerül be a frissen alakuló vígszínházi gárdába,⁵ még nem sok minden indokolná szerződését, hacsak nem Ditrói

¹ A *Színházi Élet* tematikus száma mellett (1915/17) a színészkollegák is értékelik színészi munkáját. A nagy partner, Hegedűs Gyula így vall Varsányiról: „A lényének, gyönyörű belső lelki színeinek pompája ezekben tárult fel teljes ragyogásban. Gyönyörű útja volt. A gyöngédlelkű, szerelmes, törekeny asszonyok, a fiatal, bájos, piruló leánykák egész virágos kertjén át jutott el a színészdicsőség tetejére.” HEGEDŰS Gyula, *Emlékezések* (Budapest: Légrády Kiadó, 1921), 67–68.

² Varsányi Irénről nem jelent meg monográfia, ismeretterjesztő blog viszont található róla: 2018-ban hozta létre Visi Lakatos Mária, aki a blog szövegét Sággy Gyula filmrendező gyűjteményéből válogatta és szerkesztette, valamint összegyűjtötte a Varsányiról szóló írásokat, az örökösöktől a dokumentumokat. VISI LAKATOS Mária, „Varsányi Irén, a színésznő...”, *Blog.hu*, hozzáférés: 2021. 05. 15, <https://varsanyi-iren.blog.hu>.

³ Varsányi ugyan némafilmek főszerepeit játszotta (az 1918-as *Anna Karenina* a legizgalmasabb vállalkozás a sorban), ám semmiképp sem lehet összevetni a némafilmek színészi játéktechnikáját a színpadi gyakorlattal, már

csak a hang hiánya miatt sem. A némafilmek a színházi előadások játékmódjáról nem árulnak el sokat. „Varsányi Irén filmszerepei,” hozzáférés: 2021.05.15,

<https://varsanyi-iren.blog.hu/2018/18/filmszerepei>.

⁴ A századelő időszakának jellemző recenziós-hozzáállása az impressziókon alapuló kritikai attitűd. Vö. Kosztolányi Dezső, Ambros Zoltán, Ignotus színházra vonatkozó írásaival.

⁵ A Vígszínház nyitóelőadása: Jókai Mór *Baranghok* című darabja. MAGYAR Bálint, *A Vígszínház története* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1979), 32.

Mór éles szeme és az az új művészi koncepció, amit magával hoz a Kolozsvárról érkező színiigazgató.⁶ Ennek jegyében akad meg a szeme a manír nélkül, ösztönösen egyfajta természetes játékmódot követő színésznőn, aki így jól illeszkedik Ditrói rendezői elképzeléseibe. A színház művészeti felfogásában ugyanis a naturalista színjátszás gyakorlata érvényesül, ez nemcsak a színpadi díszletezésben reprezentálódik (igazi bútorokkal, valós szobabelsőkkel dolgoznak),⁷ hanem a színészi játékban is tetten érhető. A sok mozgást igénylő, gyors ritmusú jelenetekben a hétköznapihoz leginkább hasonlító beszédmód a hiteles előadásmód, még akkor is, ha a klasszikus darabok deklamáló szövegmondásához képest ez olykor nehezebben érthető.⁸ A színházi repertoár is alakítja ezt a játékstílust, hiszen a gyors tempójú, poentírozó jelenetépítés jobban megfelel a francia, angol, olasz drámavilágból magyarított bohózatoknak,⁹ mint a szavalás – az első évek műsorrendjét pedig alapvetően ezek a művek határozzák meg.

Varsányi vígszínházi indulásának jó kerete és lehetősége ez a repertoár, hiszen a bohózatok és vígjátékok nélkülözhetetlen figurája a nő, aki férfiakat bolondít magába, aki megcsal és akit megcsalnak. A darabok fő-

szereplője egyre inkább a csalfaságra kapható, polgári úriasszony lesz.¹⁰ A közönség fokozott érdeklődése mutatja is a téma aktualitását, a házasságtörő asszony pikáns története újdonság, és remek alapot jelent a vígjátéki helyzetek megteremtéséhez.¹¹ A fiatal színésznőnek a főszerepekre azonban mindaddig várnia kell, amíg a már népszerű Delli Emma hátat nem fordít a Vígszínháznak,¹² az ő helyébe lép majd Varsányi, és veszi át a szerepeit. Így debütál elsőként P. Potter *Trilby* című darabjában 1897 májusában,¹³ majd az első főszerepet Feydeau *Osztrigás Mici* című darabjában játssza 1899-ben, bár ez is beugrásként adódik a kezdő színésznőnek.¹⁴

A Vígszínház első évtizedében bemutatott, körülbelül kétszáz darabnak közel a negyede magyar szerzőtől származik: ez Ditrói színházfelfogásának és a tudatos műsorpolitikának köszönhető.¹⁵ Az elsők között említendő Bródy Sándor *A dada* című drámája 1902-ben, amely azonban nem lesz közönségsiker, 16 előadás után le kell venni műsorról.¹⁶ Ebben már Varsányi alakítja a címszereplőt. A választóvonal Molnár Ferenc darabja 1907-ben: *Az ördög*, szintén Varsányi Irén főszereplésével. A publikum ezt a bemutatót nagy lelkesedéssel fogadja. Ezt követi majd

⁶ Ditrói Mór (1851–1945) rendező, színházigazgató. A Vígszínház alapító színidirektora. Vö. DITRÓI Mór, *Komédiások* (Budapest: Közlekedési Nyomda, 1929); továbbá MAGYAR Bálint *A Vígszínház...*, 53.

⁷ Vö. BÁRDI Ödön, *A régi Vígszínház* (Budapest: Táncsics Könyvkiadó, 1957) és MAGYAR, *A Vígszínház...*, 64. és HEVESI Sándor, *Színház* (Budapest: Singer és Wolfner, 1938), 102.

⁸ MAGYAR, *A Vígszínház...*, 43.

⁹ A Vígszínház műsorrendjében az 1896-tól, az első években francia, angol és olasz művek szerepeltek. Szerzők többek között G.A. Cavaillet, R. Flers, G. Feydeau, E. Labiche, P. Potter, Henry Bernstein. MAGYAR, *A Vígszínház...*, 72.

¹⁰ MAGYAR, *A Vígszínház...*, 72

¹¹ MAGYAR, *A Vígszínház...*, 72.

¹² Delli Emma Keglevich István grófhhoz megy feleségül, egy darabig felhagy a színjátszással, majd a Nemzeti Színházhoz szerződik. BÁRDI, *A régi...*, 27.

¹³ MAGYAR, *A Vígszínház...*, 64.

¹⁴ MAGYAR, *A Vígszínház...*, 64.

¹⁵ Ditrói százas magyar szériát rendez a színházban. Merész vállalkozás: közönséget csalogatni a kevésbé ismert magyar szerzők darabjaira, ám sikerek is jelzik a publikum igényét magyar darabokra. MÉSZÖLY Tibor, *Színház a század küszöbén* (Budapest: Múzsák, 1986), 25.

¹⁶ MAGYAR, *A Vígszínház...*, 65.

egy évvel később Bródy Sándor *A tanítónő* című színműve, az immár népszerű színésznővel a címszerepben. Varsányi kvalitásait Bródy már az első darabja óta csodálja,¹⁷ ő alakítja a későbbiekben is a mindenkori Bródy-darabok női figuráit – a színházi vezetés szándéka és az írói törekvés egybecsengeti látszik.¹⁸ Molnár Ferenc *Az ördög* kapcsán kerül közelebbi kapcsolatba Varsányi Irénnel, majd a *Liliom* felejthetetlen Julikája után *A testőr* női főszerepét is neki szánja. A siker teljes, bár Varsányi néhány előadás után magánéleti okokból lemond a szerepről.¹⁹ Mindebből úgy látszik: Varsányi Irén a magyar szerzők sikerdarabjainak kabalaszínésznője 1902-től 1918-ig; Molnár Ferenc, Bródy Sándor, Lengyel Menyhért²⁰ és Szomory Dezső színműveiben is ő alakítja a főszerepeket. A színésznő neve garancia a publikum érdeklődésére, olyan színészi játékot fémjelez, amely népszerűvé teszi a kortárs magyar színműveket a Vígszínház színpadán, ez pedig fontos célja a színházvezetésnek: a magyar műveknek továbbra is bírniuk kell a versenyt a repertoár nagy nemzetközi sikerdarabjaival.

¹⁷ Bródy *A dada* próbaidőszaka előtt ismerkedik meg a tanulni vágyó Varsányival. Vö. FEHÉR Judit, *Asszonyok* (Budapest: Ulpiusz-ház, 2007), 84.

¹⁸ *A medikus és a Tímár Liza* női szerepeit is Varsányi Irén alakítja.

¹⁹ A közvélemény számára is ismert a férjes asszony színésznő (Szécsi Illés felesége) és Molnár viszonya, a történetnek párbaj a vége. VISI LAKATOS, „Varsányi...”, hozzáférés: 2021.08.20., https://varsanyi-iren.blog.hu/2018/08/18/kaland_vagy_szereltem.

²⁰ Egyedül Lengyel Menyhért *Taifun* című darabjának a női főszerepét nem Varsányi Irén játssza, hanem Góthné Kertész Ella. Vö. LENGYEL Menyhért, *Életem könyve* (Budapest: Gondolat, 1987), 66.

Magyar nődrámák²¹ és Varsányi Irén szerepei

A nő, mint téma erőteljes jelenléte a századelőn már a francia, angol és olasz boházatokban, vígjátékokban észrevehető; a fókuszban lassanként már nem a mondén, félvilági nő, hanem a polgári világból érkező úrilány és úriasszony áll.²² Ignotus „lyánydrámaként” definiálja azon műveket, amelyek nagy gyakorisággal fiatal lányok és negyvenes, meglett, házas férfiak kapcsolatait tematizálják.²³ A publikum érdeklődésének számos oka között fellelhető a korszak európai társadalmait meghatározó, a női emancipációból fakadó osztályszociális feszültség. A felfokozott figyelem a színházi közegben kétszeresen is reprezentálódik: egyfelől a színpadon is egyre többször láthat a közönség főszerepekben női hősöket, másfelől a publikum soraiban is számolni lehet és kell is a női nézők megnövekedett számával, vagyis nekik érdemes játszani, és az ő körükben kell sikert aratni. Hogy igenis fontos és számottevő a nő, mint olvasó és színházba járó közönség, mutatják a korabeli folyóiratok tematikus rovatai, az eladott példányok emelkedő számai, az olvasói levelek, a kimondottan női célközönségre fókuszáló irodalmi, kulturális újságok.²⁴

Így tulajdonképpen nem meglepő, hogy magyar szerzők is előszeretettel állítanak női

²¹ A nődrámák olyan drámák, amelyeknek fővagy meghatározó mellékszereplője női alak, a dráma keretét a szereplő nő(k) akaratai, érdekei teremtik meg, és ebből a drámai helyzetből fakadó konfliktusok alakítják a dráma szerkezetét. (A szerző, V. Á. definíciója.)

²² Ez változott a korábbi, 20-30 évvel ezelőtti drámákhoz képest. MAGYAR, *A Vígszínház...*, 69.

²³ Henry Bataille darabja. IGNOTUS Pál, „A balga szűz”, in I.P., *Színházi dolgok*, 123–125 (Budapest: Nyugat Kiadó, 1910), 123.

²⁴ Ilyen a Kiss József által szerkesztett *Hét* is már, és ez lesz az 1910-es évektől megjelenő *Színházi Hét*, majd *Színházi Élet* is.

hősöket a drámáik főszereplőivé, abban a publikumban bízva, amely már hozzászokott a vígjátékok és a bohózatok témáihoz, és annak a műsorpolitikának a keretében, amely a Vígszínház sajátja magánszínházként – ez folyamatos pénzügyi balanszírozást jelent a repertoáralakításban a siker és a bukás mentén.²⁵ A színházvezetés részéről komoly vállalás és esetleges kockázat egy-egy új, magyar dráma színrevitele. A profitorientált művészeti koncepció jegyében fel kell figyelni a női tematika koncentráltabb megjelenésére. A műfajok változnak; a századforduló első éveiben a bohózatok, vígjátékok helyett többnyire úgy nevezett közép-fajsúlyú drámákkal találkozhatunk,²⁶ illetve dramaturgiai szempontból vizsgálva a magyar nődrámákat, a jól megcsinált színdarabok szabályait fedezhetjük fel bennük.²⁷

Az 1902-es *A dada* bemutatójától kezdve Varsányi Irén gazdag változatosságban számos nőtipust alakít: többek között öntudatos, dolgozó nőt 1908-ban (Bródy Sándor *A tanítónő*), hűséges, örök asszonyt Molnár Ferenc *Liliomában* (1908), kitartott szeretőt Heltai Jenő *A Tündérlaki lányok* című darabjában (1914) vagy házasságtörő asszonyt Herczeg Ferenc *Kék rókájának* Cecile-jeként (1917). Sok esetben bakfislányként láthatjuk őt a színpadon: Bródy Sándor *A medikus* darabjában csúnyácska, sánta lányt formál Riza alakjában (1909) és egy agyonkényeztetett, nagyon gazdag tizenhét évest Bródy Sándor Tímár Lizájaként (1914). Szomory Dezső *Györgyike, drága gyermek* és *Bella* című darabjaiban pedig a femme fatale típusa is feltűnik a színpadon. A két Szomory-művet egy év különbséggel mutatja be a színház Varsányi Irén főszereplésével, a szerző ugyanazt a témát dolgozza föl más köntösben. A következőkben a két darab – és talán a két előadás – nőtipusainak hasonlóságát és különbségét

vizsgálom a szöveg és a színrevitel elemzése során.

*Varsányi Irén mint femme fatale:
Györgyike és Bella szerepeiben*

Szomory Dezső helyzete 1912-ben különös a Vígszínházban: első darabjával debütál itt az amúgy közkedvelt, de kimondottan a Nemzeti Színház szerzőjeként ismert író.²⁸ Szomory írói életművében a *Györgyike, drága gyermek* fordulatnak tekinthető, hiszen a korábbi két dráma: a sikerrel játszott *A nagyaszony* (1910), a Mária Teréziáról szóló történelmi dráma és *A rajongó Bolzay-lány* (1911) kifejezetten a Nemzeti Színház közönségelvárásainak tesz eleget. Egészen más azonban a Vígszínház publikuma és repertoárkonceptiója. Húzónev Szomory, ezt az intézmény szakmai vezetése is tudja, tehát érdemes őt is becsalogatni a házi szerzők közé. Vélhetően a szerzőt sem kell nagyon nógatni erre, hiszen a Vígszínház köztudottan jól fizet az íróinak.²⁹ A színház jól bevált gyakorlata szerint zajlik a *Györgyike, drága gyermek* promóciós folyamata. Ennek fontos szegmense a még nem publikált drámai szöveg szinopszisának első közlése a *Színházi Hét* hasábjain.³⁰ Viszonylag rövid próbaidőszak után kerül sor február 3-án, szombaton a

²⁸ PORZSOLT Kálmán, „Színház és zene”, *Pesti Hírlap* 1912. febr. 4., 10.

²⁹ „Tantième-jeiről legendák keringenek; Roboz Imre gondosan összeállította a jegyzéküket: A rajongó Bolzay lány kilencezer, a Györgyike, drága gyermek huszonhatezer...” RÉZ Pál, *Szomory Dezső alkotásai és vallomásai tükrében* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971), 135.

³⁰ [N.N.], [C. n.] „Györgyike, drága gyermek” (Szereposztás és szinopszis), *Színházi Hét* 3, 5. sz. (1912): 24. [N.N.], „Szomory-premiere a Vígszínházban. Györgyike, drága gyermek – Futólagos jegyzetek a szombati főpróbáról”, *Színházi Hét* 3, 6. sz. (1912): 11–12.

²⁵ BÁRDI, *A régi...*, 42.

²⁶ MAGYAR, *A Vígszínház...*, 142.

²⁷ MAGYAR Bálint, *A Vígszínház...*, 142.

premierre. Mintha a kiválás taktikáját lehetne érzékelni a színházvezetés részéről is, és valóban, a bemutatón és az utána következő előadásokon még nem zsúfolt a nézőtér, ám a darab – úgy tűnik – beválik a lipótvárosi publikumnál, és fokozatosan nő az érdeklődés a Szomory-színmű iránt.³¹ Persze a színház színészi gárdája, különösképpen a címszereplőt, Györgyikét alakító Varsányi Irén is garanciát jelent a darab sikeréhez a kritikák szerint.³² A további szereplők: Góth Sándor és Haraszthy Hermin – mint Györgyike szülei –, Mészáros Giza és Lánczy Margit a lánytestvérek, Hübner Félix szerepében Fenyvessy Emil, az udvarló színinövendék Tanay Frigyes.³³ A dráma a darab premierje után jelenik meg a *Nyugat* kiadásában, 1912-ben.³⁴

Az 1912-es közönségsikert megélt Györgyike, *drága gyermek* után alig egy év telik el, és máris készen van a folytatás. Szomory tudja, hiszen profizmusa legendás Budapesten, hogy a publikum figyelme nagy érték, és meg kell becsülni a közönséget. Minthogy ugyanezt gondolja a Vígszínház művészeti vezetése is, a repertoár kialakításában koncepciózusan teret engednek a magyar siker-szerzőknek.³⁵ 1913. január 18-án, egy parádés főpróba után kerül sor a *Bella* bemutatójára.³⁶ A szereposztás is jelzi, hogy a színház ismét nagy reményeket fűz az új Szomory-

darabhoz, Varsányi Irénnel a címszerepben és a Thurein-Ernőffy gróftól játszó, megszokott partnerével, Hegedűs Gyulával garantálva látszik a közönség érdeklődése.³⁷ A Jób Dániel rendezésében színpadra állított *Bella* munkálataiban részt vesz – tőle megszokott módon – maga az író, Szomory is.³⁸ Bevált gyakorlat a Vígszínházban, hogy a szerző maga kíséri végig a próbafolyamatot, és az is, hogy a színházak körül szimatoló *Színházi Élet* még a bemutatók előtt általában – egyfajta marketingfogásként is értelmezhetnénk – anekdotikus életképekben tájékoztatja olvasóit a készülő darabokról. Teltházás előadásokkal megy a *Bella* több héten keresztül, kezdetben heti négy este.³⁹ Az előadás kulcsa – ahogy a premier után is olvashatjuk Szomory írásában – Varsányi Irén *Bella* szerepében:

„Az isteni Irén, a maga harmonikus és vibráló lényével, az ereje, ösztöne és női lelke titokzatosságával rácsáfolt mindazokra, akik már a Györgyike idején mondogatták és a *Bella* elkészülésekor még egyszer erősítették, hogy az efajta rebelis sasmadár leányok nem az ő egyéniségének való.”⁴⁰

Ami ebből az írásból szembeötlő a sokszor megidézett Varsányi-kép mellett (izzó szenvedély, manír nélküli, természetes játékmód, művészi szerénység és alázat a kulcsszavak), hogy a színésznő széles játékalettájának teljeseen új, nem várt színe ez a Györgyike-

³¹ [N.N.], „Szomory Dezső piros vágya”, *Színházi Hét* 3, 8. sz. (1912): 9.

³² Vö. pl. [N.N.], „Szomory-premiere...”, 12.

³³ Szereposztás és szinopszis: [N.N.], [C. n.], „Györgyike, drága gyermek”, 24.

³⁴ SZOMORY Dezső, *Györgyike, drága gyermek* (Budapest: Nyugat Kiadása, 1912).

³⁵ Vö. Bródy Sándor és Molnár Ferenc darabjainak sikere a Vígszínházban. DITRÓI, *Komédiások*, 143–160.

³⁶ A bemutató időpontja: [N.N.], [C. n.], *Színházi Hét* 4, 2. sz. (1913), 22. A főpróba sikeréről vö. BARABÁS Ernő, „A *Bella* a Vígszínházban. Szomory Dezső új darabja”, *Színházi Hét* 4, 3. sz. (1913): 3–7.

³⁷ Szereposztás: [N.N.], [C. n.], *Színházi Hét* 4, 2. sz. (1913), 25.

³⁸ [N.N.], „*Bella* – Beszélgetés Szomory Dezsővel”, *Színházi Élet* 2, 2. sz. (1913): 14.

³⁹ Összességében 33 alkalommal játsszák a darabot. RÉZ Pál, *Szomory Dezső alkotásai és vallomásai tükrében*, (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971), 136.

⁴⁰ SZOMORY Dezső, „A „*Bella*” szereplői”, *Színházi Hét* 4, 4. sz. (1913): 4–5.

Bella nőtípus, vagyis a szenvedélytől elvakult, erotikusan vibráló, démoni szépségű és erejű nő.⁴¹ A Varsányi-Bella mellett a mama szerepét játszó Haraszthy Hermin is figyelmet érdemel, az ő viharos érzelmei, megrendítő ereje és talentuma erős ellentétje és kiegészítője Bella alakjának.⁴² A két nő színpadi jelenléte meghatározó tényező nemcsak ebben a drámában, de már a *Györgyike, drága gyermek* esetében is, ugyanis kettejük párosa alakítja az anyát és lányát ott is.

A két darab közötti párhuzam és kapcsolatot természetesen az újságírók képzeletét is elragadta, így a szerelem diadalaként aposztrófálódik Györgyike és Bella története a *Színházi Élet* első oldalán is:

„Drága gyermek Györgyike és Kéji Bella egy szomorys gondolatot vetít ki egyképen: a szerelmet, az isteni zengést minden húron és beledobva a hétköznapok mocsarába. Györgyikében a nő élvágya nőtt előttünk démoni magasságokra. Bellában megalázkodik eleinte, tombol és dúl, végre elbékül s a végtelen vágyódást a férj vágyódása fogja fel.”⁴³

*Szomory Dezső:
Györgyike, drága gyermek*

A darab egy szerelmi háromszög története. Klasszikus felállítás: gyönyörű, fiatal lány (17 éves) egy hozzáillő, vonzó, ám nincstelen és karrier nélküli fiatalember (Tersánszky Laci) és a harmadik, aki aztán első lesz, egy idősebb negyvenes (Hübner, a bécsi porcelángyáros), ám ő rendelkezik anyagi bázissal, társadalmi pozícióval. A szerelmi viszonyok szokványosan alakulnak, nem is várnánk nagyon mást: szerelem, szenvedély kontra biz-

tos megélhetés, feleségstátusz, polgári, fényűző jólét. Mindez a házasságkötés intézményesült és morális keretében.

Az esküvői készülődés jócskán kínálhatna vígjátéki helyzeteket, ám ebben az esetben speciális a helyzet, hiszen Györgyike más férfiba szerelmes elszántan, konokul: a szegény dzsentri színinövendékbe. Családi érdekekre hivatkozva a mama kényszeríti a szerelem nélküli pénzházasságba. Ő a drága gyermek, és ez a gyermeklét a legmeghatározóbb a darabban, hisz Györgyike a szülei vágyait teljesíti be. Családi kötelek hurkolják körbe és körbe, a Mikár-szülők és a nővére, Anna, a doktornő és Stefi, a hűg sorsa rakódik a vállára. Valóban, a szó szoros értelmében drága, hisz ára van a lányság eladásának. Drága, mert kincse a családnak, ő az ékkő, amivel lehet kufárkodni. A Mikár-család a vőlegény gálans nagyvonalúságának köszönhetően ölti magára a jólét köntösét már a házasság előtt. Aki viszont nem kér mind ebből, az maga Györgyike. Ő a feszültségforrás, a bizonytalan tényező. Meddig tart ki a lány? Ráadásul úgy, hogy a szerelmes udvarlóval még egy titkos, szerelemmel teli, lopott óra jut a menyasszonynak a házasságkötés előtt, amely lelepleződés is egyben a mindent tudni akaró mama előtt.

A második felvonástól kezdődően a dráma a gyermek Györgyike és a felnőtt Frau Hübner között feszül igazán a felszín alatt. Megfigyelhetjük, hogy miként válik az izgalmas, érzéki, kicsit csacska és öntörvényű kamaszlány jólétben elkényelmesedő, hideg és taktikus szépasszonnyá. Györgyike robbanás előtti, feszült állapotban őrzi még lányságának vágyait. Tehetetlen indulatát, elfojtott fájdalmát elsőként a mamán tölti ki, majd a nagyjelenetben a férjének vall be mindent. Akár vége is lehetne a házasságnak, de a harmadik felvonásban egy higgadt és finom és elegáns szépasszonyt látunk viszont Bécsben. Györgyike minden gesztusa, szava arra utal, hogy már várandósan, teljesen beletanulva, belesimulva a luxusvilágba,

⁴¹ SZOMORY, „A Bella szereplői”, 4.

⁴² SZOMORY, „A Bella szereplői”, 5.

⁴³[N.N.], „Szomory Dezső a Vígszínházban”, *Színházi Élet* 2, 3. sz. (1913): 1.

idomulva az öregedő férj kínálta kényelmes élethez, a múlt minden érzését, a régi énjét negligálja. A metamorfózis végső bizonyítéka, ahogy Lacit prakticista, cinikus módon kiutasítja életéből, és anticipál egyfajta jövőt érdekes férfiakkal, lehetséges szeretőkkel.

Míg a papa az események passzív szemlélője, addig a mama aktív irányítója a történeteknek. Talán a Györgyike drámája igazán a mama drámáját takarja az intencionált szerzői perspektívát figyelve.⁴⁴ Ő az, aki kissé sztereotip testi adottságaiban és gesztusaiiban eleget tesz a nézői elvárásoknak (telt alkat, harsány stílus, kispolgári ízlés), és a matriarchális világ óriásanya képét idézi meg. Fontos szereplő ő, Györgyikének alapvetően vele van igazán konfliktusa, az ő akaratával szemben lázad fel kezdetben a lány, majd az ő elvárásait igazolja vissza a fiatalasszony házassága.

Szomory Dezső: Bella

Egy gyönyörű húszéves lány, aki erotikus kisugárzásával, lányos-nőies bájával, az érzéki gyönyör ígéretével áll a *Bella* című darab középpontjában, körülötte pedig férfiak, sok, egyre több férfi, akiket démonikus erő tart rabságban: mind a lányt akarják felfalni, bekebelezni, magukévá tenni. A kérdés ilyenkor az, hogy mi a férfiszíveket megvadító titka ennek a Keilits-lánynak? Az elérhetetlenségbe oltott mégis-kikacsintás vibráló, izzó atmoszférája? A tisztességes lány erkölcsi paramétereinek határfeszítése?

Bella a kezére pályázó két fiatalember: Tormai Guszti, a vőlegény és Talpa-Magyar Ede, a szemközt lakó fogorvos, illetve a mama-papa féltő négyesének középpontjában áll. Minden a fiatal, tehetségesnek mondott énekesnő körül forog, akinek megjelenésére a negyedik jelenetig várni kell, mert gyen-

gélkedik, beteg. Ám Bella gyermeket vár. A megcsalt és becsapott vőlegény ezt ugyan nem sejtí, de a sárga automobilt, a kocsiházat egy úrral – igen, hiszen meglesi jövendőbelijét. Ez az úr Thuren-Ernőffy Károly gróf, aki egyengeti a gyönyörű díva énekesi karrierjét, titkos viszonyuk következménye pedig a gyerek, akinek érkezése lesz a katalizátora a drámai folyamatnak: egy gróf két gyermekkel, beteg feleséggel az egyik oldalon és Bella, a húszéves szépség és egy jövendő másik gyermek a másik oldalon. A férfi döntése nem okoz meglepetést a nézőknek, ám Bellának annál inkább: „Az Első Magyar Általános satöbbi Banknál, Bella nevére elhelyeztem egy összeget. Hallom a fiatal fogművésszel való új kombinációt, és szerencsét kívánok és csak heleselhetem...”⁴⁵ Talán a mód és az eljárás sérti a fiatal lányt leginkább. Ám Bella mégsem dönt semmiről, vele megtörténnek a dolgok, tulajdonképpen a mama az igazi irányító. Ő tartja kezében a szálakat, irányít, dönt, meghatároz. Ő ír sebtiben egy némileg zsaroló levelet a grófnak, ő tessékeli ki az első vőlegényt, és jelenti be a lánya megkérdezése nélkül a második jelölttel, a fogorvossal történő eljegyzést. Mindezt azért, hogy Bella érdekét védje, hogy elkerülje a botrányt, hogy mentse a lány renoméját. A helyzetből adódó, felfokozott érzelmi meghatározottságot igazán a mama érzékelteti, és a felvonás egészében ezt tompítja a vígjátékokból ismert poentírozás kellékrendszere. Ennek a vonalnak a legmarkánsabb szereplője a férjjelölt, aki már-már bohózati figura: Talpa-Magyar Ede.

Az első felvonás zárása tulajdonképpen egy dráma hipotetikus végét is jelenthetné: egy szerelmi viszony lezárása, egy névleges házasságkötés és egy eltitkolt múltból fakadó jövő. A második felvonásban Bella köré húzható három kör egy-egy férfi helyét jelöli

⁴⁴ Manfred Pfister fogalma. Manfred PFISTER, *Das Drama* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2001).

⁴⁵ SZOMORY Dezső, *Bella*, in Sz. D., *Színház*, szerk. KÖSZEG Ferenc és RÉZ Pál, 190–250 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973), 212.

ki. Talpa-Magyar, immáron Bella ura, Röghegyi Kálmán, a művésztárs és a gróf, a gyermek valódi apja. A férj helyzete a legeggyértelműbb: ő az, akinek a legszélső helyzete (felszarvazott férj) stabil, és stabilnak is kell lennie, hiszen az ebből fakadó feszültség teremti meg a feltételét a vígjátéki alaphelyzeteknek. Röghegyi az aktuális, jelenlevő szerető, akiben a hétköznapokban unaloműzőként keres szórakozást Bella. A férfi erős érzelmeit az alig húszéves lány jóval kimértebben viszonzja. A felvonás a végsőkig nyújtja a lehetséges feszültségívket, a váratlanul, harmadikként megjelenő gróf elszánt dühe és indulata hirtelen robbantja szét a meglévő struktúrákat. A higgadt szeretőből egy féltékeny és heves szenvedélyektől fűtött zsarnok-rajongó válik. A gróf a maga jogos helyét követeli, Bella belső körébe akar visszajutni. Az érzéki, túlfűtött jelenetnek Bella és a gróf között erős erotikus kisugárzása van, és aztán a színpalak mögött zajló, sejthető események pikantériájával szemben a színpadon tébláboló férj képez ellenpontot, és tulajdonképpen beteljesedik a felvonás elejétől anticipált befejezés. Vége a házasságnak. A harmadik felvonás Bellája befutott, sikeres művésznő. Rajongók és ünneplés veszi őt körbe, sok-sok férfi, de Bella émeltyítően eltelt a férfiakkal. Hoppon marad mindenki, a gróf is. Bella hideg és elutasító, egyvalakinek nyújtja a kezét: az elhagyott, szájalmasnak mondott férjének.

A *Bellát* nem lehet az egy évvel korábban bemutatott *Györgyike, drága gyermek* nélkül értelmezni. Mert nagy kísérlete és játéka ez Szomorynak, tulajdonképpen merész akció a részéről, hogyan lehet megírni ugyanazt a témát gyors egymásutánjában kétszer úgy, hogy a drámai kondíciók változatlanok maradnak, és a két női karakter is inkább egymást kiegészítő reprezentánsa ugyanannak a nőtípusnak: a *femme fatale*-nak, az érzéki és gyönyörű asszonynak, aki démonikus kisugárzásával vadítja meg a férfiakat maga

körül. Ami még közös bennük, hogy mindketten kényszer- vagy látszatházasságot kötöttek, ám más-más kiindulási alap mentén. Györgyike kegyeit a család bocsátja áruba, és a sokat kínáló, vagyis dúsgazdag, idősödő Hübner nyeri meg magának, míg Bella egy nem-szeretett férjjelölt mellett folytat titkos viszonyt egy pénzes és korosodó, arisztokrata családapával, majd egy igen szájalmasnak ábrázolt, harmadik férfival kötött látszatházassága révén legitimálja státuszát. A két darab közötti párhuzam a két lány mögött álló családmodellben válik eklatánsan megragadhatóvá, két, polgári értékeket képviselő családról beszélhetünk, és két, roppant markáns, meghatározó, erős anyával találkozhatunk.

*Patriarchális család:
anyák és apák és lányok*

A *femme fatale* nőtípus kibontakozásának origója Szomorynál tehát a konvencionális magyar polgári vagy kispolgári család. Györgyike és Bella története egyes társadalmi körökben provokatívan is hathat, ahogy erre a korabeli sajtó egyes recenzióiban felfigyelhetünk,⁴⁶ és mindent összevetve a patriarchális családmodell válságának egy-egy látleleteként is lehet értelmezni a két Szomorydrámát. A lányok bájaival üzletelő, fifikás és

⁴⁶ „Olcsó szentimentalizmus, kínosan hazug romantika, elkopott trükkök, egészen alanti pikantéria – ezek azok az eszközök, amikkel Szomory Dezső a darabját felépítette.” POGÁNY József, „Művészet, irodalom. Bella”, *Népszava*, 1913. jan.19., 271. és „Ez is olyan pornográfia, mint az előbbi s mint Szomory egyéb eddigi darabjai, csakhogy valamivel utálatosabb. Egy tekintélyes napilap magasztaló kritikája azt írja róla, hogy egy kicsit ocsmány is, a közönség nem tud rokonszenvezni az olyan hősnővel, aki ilyen piszkosan és cinikusan ölelkezik.” [N.N.], „Színházi Szemle”, *Katolikus Szemle* 27, 3. sz. (1913): 318–321, 320.

domináns anyafigura mellett megjelenő, a családi élet centrumából kiteszított apafigura képezi a családok alapját mindkét esetben. Az apakép megrendülésének lehetünk tanúi, egy válságba jutott férfiszerep egyes állomásait követhetjük nyomon a darabokban. Györgyike apja erőtlenségében és szegregált státuszában kelt szánalmas hatást, Bella papája kivonul a döntésekből. Egyáltalán nem szükséges az apák jelenléte, háttérbe húzódva, passzívan asszisztálják végig az eseményeket. A maskulin értékek devalválódásával együtt a társadalmi szerepek átstrukturálását és normák relativizálódását érzékelhetjük a két dráma keretében. Bella és Györgyike tulajdonképpen a szétzuhanó polgári család konvencionális értékrendjének áttörésével, határainak feszegetésével kísérleteznek, és mégis áldozataivá és foglyaivá válnak egy letűnő családmodellnek. És ők lesznek valóban azok, akik kihasználva testi bájaikat, a világon, a férfiakon torolják meg az anyák vétkeit, a képmutató gesztusokat, a kisztílt hazugságokat, az ügyeskedő manővereket, vagyis a komplett kispolgári, polgári világnak mutatnak fricskát.

Ál- és kényszerházasságok

A darabok drámai alapvetése az a határátlépés, amely egy házasságkötésben valósul meg. A házasság alapvetően státuszváltást eredményez, akár az emberi viszonyokat, akár az esemény kitüntetett beavatási szituációját figyeljük. Természetesen a változás még nagyobb, ha a házasodás egyfajta kényszer, kívülről manipulált tett, mint ahogy Györgyike és Bella esetében is. A két dráma struktúrája ugyanazt a sablont követi: az első felvonások (a leghosszabbak, legkitettebbek) a házasságok előszobái. Mindkét esetben ez a felvonás hordozza a legtöbb drámaiságot, a felvonásvég akár darabvég is lehetne. A *Györgyike, drága gyermek* esetében ez a vég egy elhált nász a titkos szerelmessel és a betoppanó mama mindent elrendező mentőakciója a kötelezően megtartandó esküvő

érdekében, Bella történetében szintén a mama férjszerzése a lány tisztességének megóvásáért.

A házasság mindkét esetben megkötetik, ám más-más az útja a két lánynak, a súlypontok máshol vannak. Míg Györgyike vadmacska-indulattal kapálódzik a rádobott házassági hálóban, és tombolásában mármár széttöri a hazug mázat, rúg és harap, addig Bella elfogadja a státusz kínálta lehetőségeket, és erőteljesen át is töri a szerepéből fakadó társadalmi konvenciókat, olyannyira, hogy botránytól, botrányoktól sem visszariadva számos szeretőt tart. Érzelmek, hitek nélkül, cinikus kiábrándultsággal adja oda magát az aktuális partnereknek. Nincs miért tombolnia, a naivitása rég eltűnt, számára csak a praktikum marad. Jó szerepek és fényes karrier.

Jóllehet Györgyike és Bella helyzetét hasonlónak lehet mondani, mégis a házasságkötésnek, vagyis e határhelyzet megélésének teljesen más szakaszában válnak drámai figurákká a lányok. Györgyike, bár két felvonás erejéig ugyanúgy asszonylétébe pillantunk be, mégis lánystátuszban marad egészen a harmadik felvonás utolsó jelenetéig, amikorra tényleg ki tud bújni kamaszos világból. Ezt támasztja alá az, hogy Györgyikének valós konfliktusa(i) nem a férfiakkal van(nak), hanem édesanyjával, az erős érzelmeket kiváltó, drámaiságot hordozó jelenetek a kettejük dialógusai.⁴⁷ Így ez a darab

⁴⁷ „Ha meg is tört, ha megfélemlített leánysorsom egy döntő percében, de egész életemen mégsem gázolhat végig (...). hát azt hiszi, nem szégyenteljes az nekem, hogy egyik ember karjából a másikéba ájultam, hogy kétszer huszonnégy óra alatt két emberé voltam, azt hiszi, nem utálok ezt? (...) Gondolja meg, ha le is győzött, ha sikerült is férjhez adnia, ha fényesen bevált is minden terve, s ide sodródtam, lélekszakadva, mint egy fergegben, gondolja meg, én szerettem azt a fiút, és szeretem még, gondolja

inkább az anya-lánya, mint Györgyike és Hübner, a férj drámájaként értelmezhető.

Bella ugyan státuszában lány az első felvonásban, de tulajdonképpen már nem az, ismerője a férfivilágnak, gyermeket vár, titkos asszonyéletem él. A naivitása is csak odáig marad meg, amíg mese és csoda helyett szembesülnie kell a „heleselő” gróf gratulációjával a gyors eljegyzéshez. Bella nem a határátlépés, vagyis a házasságkötés vákuumát éli meg nehezen, a hangsúly az asszonyélet játékterébe kerül, vígjátéki helyzetek között elbújva tapintható ki Bella belső drámája; akit látunk, egy igencsak kiábrándult, ám hatalommal bíró, gyönyöröket kínáló, pompázatos asszony. Bella erotikus kiszárgásával tartja foglyul a férfiakat, ez a játék ad neki némi kielégülést. Bella drámája igazán az első és a második felvonás közötti időszakban (vagyis a színpad mögött) zajlik le, és abból a fájdalomból fakadhat, amely egy keserű szerelmi csalódás része.

Györgyikét egy kispolgári világból kitörni igyekvő anya dobja be a férfivilágba, Bellát pedig az a férfi, akinek a naivitását, a hitét adta. Azonban a lányoknak más-más lesz a pozíciójuk a drámákban, ennek következtében a színházi befogadásban is. Györgyike kamaszharcát, az anyja elleni, hosszantartó lázadását, majd vereségét látva, az igazságért küzdő, tragikus hősnőként aposztrofálhatjuk a fiatal lányt, ezt a közönség és a korabeli kritika is érzi és díjazza is. A darabot sikernek könyvelik el a Vígszínházban, egészen májusig repertoáron marad a Szomorymű. Ami a színpadon látható, ahogy Lengyel Menyhért írja, „...csupa jó látás, fölényes, biztos, pompás és bőséges rajz.”,⁴⁸ ám ennél

meg.” SZOMORY Dezső, *Györgyike, drága gyermek*, in Sz.D., *Színház*, 5–149, szerk. KÖSZEG és RÉZ, 95.

⁴⁸ LENGYEL Menyhért, „Györgyike, drága gyermek”, *Nyugat* 5, 4. sz. (1912): 373, hozzáférés: 2020.10.20, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>.

több az, amit nem visz színpadra az író: a színpadon kívül lezajló igazi drámát Györgyike életében.⁴⁹ Biztató a közönség figyelme, és biztató a már befutott sikerszerző bírálata is:

„E darab után Szomorytól a legjobb és legfölényesebb komédiát várhatjuk. Túltehet Wedekinden és annál könnyebben, mert egy biztos hangszer van a kezében, ez a hangszer, ez a barnafejű pompás hegedű: Varsányi Irén.”⁵⁰

Bella színpadi jelenlétében nem látjuk a küzdelmet, a viaskodást, egy új asszony áll előttünk, aki így inkább botrányhős. A korabeli sajtó megosztóan értékeli a Bella típusú hősnő megjelenését a magyar színpadokon. A baloldali lapok üzleti alapú sikerhajhásznak gondolják a *Bella* beemelését a repertoárba, hiszen az „alantas pikantéria”, a sikamlós erotika, „kínosan hazug romantika,” ami a darabból árad, a jóízlésnek semmiképp sem felel meg, és nem számíthatna az értő közönség tetszésére.⁵¹ Még kritikusabb a *Katolikus Szemle* újságírója, aki egyenesen pornográfnek minősíti Szomorj új darabját, „...a hősnővel nem lehet rokonszenvezni, aki ilyen piszkosan és cinikusan ölelkezik, vagyis a legutálatosabb, bujálkodó életet folytatja”.⁵²

Varsányi Irén 1913-ig főszerepek sokaságában mutatja meg színészi tehetségét és bár valószínű, hogy alkata, színészi egyénisége nem egyértelműen predesztinálta ezek-

⁴⁹ LENGYEL, „Györgyike...”, 373.

⁵⁰ LENGYEL, „Györgyike...”, 373.

⁵¹ POGÁNY, „Művészet, irodalom...”, 271.

⁵² „Ez a színdarab egy nagy város erkölcstelen életének egész szennyzuhatagját önti a színpadra, a közönség elé, amely annyi bűnt és piszkot egy csokorba kötve eddig talán még a Vígszínházban sem látott.” [N.N.], „Színházi Szemle”, 320.

re a szerepekre,⁵³ a Györgyike és Bella alakjaiban a magyar *femme fatale*-típust először megformáló színésznő játéka mégis megragadja a Vígszínház publikumát. Értik és értékelik a színésznő alakításait. Varsányi *femme fatale*-szerepei mögött hétköznapi családokból kitörni vágyó, elbukott, esendő kamaszlányokat és fiatalasszonyokat lehet sejteni, akik becsapottságukban, fájdalomukban, a környezetük áldozataként próbálnak megfordítani a sorsukon és tekintenek provokátívan, dévajul a férfiak világára.

Bibliográfia

- [N.N.], „Bella – Beszélgetés Szomory Dezsővel”, *Színházi Élet* 2, 2. sz. (1913): 14.
- [N.N.], „Bella a Vígszínházban”, *Színházi Élet* 2, 3. sz. (1913): 3–7.
- [N.N.], „Színházi Szemle”, *Katolikus Szemle* 27, 3. sz. (1913): 318–321.
- [N.N.], „Szomory Dezső a Vígszínházban”, *Színházi Élet* 2, 3. szám (1913), 1–3.
- [N.N.], „Szomory Dezső piros vágya”, *Színházi Hét* 3, 8. sz. (1912): 9.
- [N.N.], „Szomory-premiere a Vígszínházban. Györgyike, drága gyermek – Futólagos jegyzetek a szombati főpróbáról”, *Színházi Hét* 3, 6. sz. (1912): 11–12.
- [N.N.], [C. n.] (Györgyike, drága gyermek – Szereposztás és színopszis), *Színházi Hét* 3, 5. sz. (1912): 24.
- [N.N.], [C. n.], (Bella – bemutató dátum) *Színházi Hét* 4, 2. sz. (1913), 22.
- [N.N.], [C. n.], (Bella – szereposztás) *Színházi Hét* 4, 2. sz. (1913), 25.
- BARABÁS Ernő, „A Bella a Vígszínházban. Szomory Dezső új darabja”. *Színházi Hét* 4, 3. sz. (1913): 3–7.
- BÁRDI Ödön. *A régi Vígszínház*. Budapest: Táncsics Könyvkiadó, 1957.
- DITRÓI Mór. *Komédiások*. Budapest: Közlekedési Nyomda, 1929.
- FEHÉR Judit. *Asszonyok*. Budapest: Ulpiusház, 2007.
- HEGEDŰS Gyula. *Emlékezések*. Budapest: Légrády Kiadó, 1921.
- HEVESI Sándor. *Színház*. Budapest: Singer és Wolfner, 1938.
- IGNOTUS Pál. „A balga szűz”. In *Színházi dolgozók*, 123–125. Budapest: Nyugat Kiadó, 1910.
- LENGYEL Menyhért, „Györgyike, drága gyermek”, *Nyugat* 5, 4. sz. (1912): 373. Hozzáférés: 2021.09.08., <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>.
- LENGYEL Menyhért. *Életem könyve*. Budapest: Gondolat, 1987.
- MAGYAR Bálint. *A Vígszínház története*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1979.
- MÉSZÖLY Tibor. *Színház a század küszöbén*. Budapest: Múzsák, 1986.
- POGÁNY József, „Művészet, irodalom. Bella”, *Népszava*, 1913. jan.19, 271.
- PORZSOLT Kálmán, „Színház és zene”, *Pesti Hírlap* 1912. febr. 4., 10.
- PFISTER, Manfred. *Das Drama*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2001.
- SZOMORY Dezső. *Bella*. In Sz.D., *Színház*, szerkesztette KÓSZEG Ferenc és RÉZ Pál, 190–250. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.
- SZOMORY Dezső. *Györgyike, drága gyermek*. Budapest: Nyugat Kiadása, 1912.
- SZOMORY Dezső, „A „Bella” szereplői”, *Színházi Hét*, 1913/4. 6.
- RÉZ Pál. *Szomory Dezső alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.
- VISI LAKATOS Mária, „Varsányi Irén, a színésznő...”, *Blog.hu*, hozzáférés: 2021. 05. 15., <https://varsanyi-iren.blog.hu>

⁵³ SZOMORY, „A Bella szereplői”, 4–5.

Kortárs nyitány

Az első három Térey-dráma előadása

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

Térey János írói életművét eddig elsősorban versei és prózája felől közelítették. A dráma-író Térey recepciója kimerült egy-egy színrevitelben, és a hozzájuk kapcsolódó színházi kritikákban. Pedig nagyformátumú művekről van szó, amelyek ezidáig nem szervültek a kortárs drámairodalom kánonjába és a színházak repertoárjába. Az alábbiakban Térey színházi pályájának kezdetét, első három bemutatóját elemzem: *A Nibelung-lakóparkot*, a *Kazamatákat* és az *Asztalizenét*. Nem a drámákat vizsgálom, hanem a belőlük készült előadásokat, valamint hatástörténetüket rekonstruálom a kortárs magyar színház közelmúltjában – a Philther-módszerrel. A Térey által használt költői nyelv nem „anyanyelve” a magyar színháznak. Ugyanakkor a drámaíró Téreyt kimagasló karakter- és szituáció-érzék, valamint izgalmas kortárs gondolatiság jellemzi, amely műveit az elmúlt két évtized drámatermésének legfontosabbjai közé emeli. Éppen ezért a drámai életmű elemzése a magyar színházi nyelv vizsgálatát és a magyar színház kortárs művekhez való viszonyának elemzését is magával hozza.

Mundruczó Kornél:
***A Nibelung-lakópark, 2004.*¹**

¹ Az előadás adatai: Cím: *A Nibelung-lakópark* 3. rész: *Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd*. Bemutató dátuma: 2004.10.23. A bemutató helyszíne: Budavári Sziklakórház (1012, Lovas út 4/c.). Rendező: Mundruczó Kornél. Szerző: Térey János. Zene: Tallér Zsófia. Dramaturg: Petrányi Viktória. Dízlettervező: Menczel Róbert. Jelmeztervező: Breckl János. Társulat: Krétakör Színház.

Az előadás színházkulturális kontextusa

Térey János a *Paulus* irodalmi szenzációja után² kezdte el részletekben publikálni *A Nibelung-lakóparkot*, amely tetralógiaként komoly írói befektetés szándékát jelezte a harmadik műnemben is. A wagneriánus remake (Térey saját meghatározásában: ironikus világdramma)³ léptéke, kulturális referenciá-

Színészek: Nagy Zsolt (Siegfried); Gyabronka József (Gunther); Péterfy Borbála (Brünnhilde); Sárosdi Lilla (Gutrune); Rába Roland (Hagen); Láng Annamária (Gerda); Somody Kálmán m. v. (Alberich, Dankwart); Bánki Gergely (Truchs, Fafner, Konferanszié); Csákányi Eszter (Frei, Fényképész, Homeless, Bárénes); Scherer Péter (Heimdall, Volker); Tóth Orsi m. v. (Woglinde, Flosshilde), Katona László (Homeless, Giseler, Papparazzo, Wulf); Terhes Sándor (Gerenot, Fasolt, Wolfart, Gelfrat); Tilo Werner.

² „(...) [O]ly ritkán kerül a kritikus olyan helyzetbe, hogy rögtön az első olvasásra is, majd pedig a továbbiak során is folyamatosan és zavartalanul úgy érezheti, remekművel találkozott (...). [Ilyen lehetett] az a százötven év előtti irodalmi, majd pedig irodalomtörténeti esemény, mikor az olvasók előtt feltűnt Arany János Toldija[.]” MARGÓCSY István, „A posztmodern Gesmatkunstwerk. Térey János: *Paulus*”, in *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerk. LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 93–104 (Budapest: L’Harmattan, 2009), 93.

³ „Munkám kiindulási pontjául Richard Wagner *Az istenek alkonya* című zenedrámájának szövegkönyve szolgált, tágabb értelemben pedig a *Nibelung-ének* és az *Edda-dalok* –

lója, szokatlan dramaturgiája és nyelvezete okán kérdéses volt, hogy elkerülheti-e „a könyvdrámák vigasztalan sorsát”,⁴ s ha igen, születik-e belőle olyan előadás, amely Térey színpadi szerzőként is integrálja a kortárs magyar kultúrába. A gyakorlati példa bizonyító erejére azért is volt szükség, mert – ahogy Jákfalvi Magdolna rámutatott a dráma recepciója kapcsán – „az elemzők mind egyike a szöveg műfaj történeti besorolásán elmélkedett, mintha csak szabad formai kísérletként érthető dramatikus tettről lenne csak szó. Mintha a szöveg műfajának meghatározása az olvasás elsődleges aktusa lenne, úgy rakódik a kritika szövegolvasási gyakorlata a műre.”⁵ És bár a *Nibelung-lakópark* a Dramaturgok Céhétől 2003-ban az Évad Legjobb Magyar Drámája-díjat kapta, ahhoz, hogy kortárs színpadi anyagként, és ne irodalmi parafrázisként éljen az értelmezői közegekben, színházi újraolvasására volt szükség.

Wagner által is továbbgondolt és újraírt – »apokalipszisztörténete«. Az opera szereplői jelenkori környezetbe helyezi saját változatomban, ez az irodalmi remake (...). Világdrámát mondunk, amennyiben az adott munka egy komplett világ berendezkedése fölött tart szemlét. A XIX. századi etika nyársat nyelt komolyságával szemben nálam az építő jellegű iróniának jut nagyobb szerep.” TÉREY János, „Siegfried goes to Walhalla”, in T.J., *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, 259–263 (Budapest: Libri, 2012), 259.

⁴ TÉREY, „Siegfried...”, 260. Vö.: „A mai magyar színjátszás ismeretében az utolsó pillanatig kérdéses volt: valóban színpadi művet hoztam-e létre, vagy pikáns kihívást jelentő könyvdrámát, amelyre az előadhatatlan monstrumok sorában hivatkozni lehet majd.” IMRE Zoltán és KISS Gabriella, „Határeset. Beszélgetés a Nibelung-lakóparkról”, *Színház* 38, 1. sz. (2005): 2–5, 3.

⁵ JÁKFALVI Magdolna, „A kép mint Gestus”, in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 411–422, 411–412.

2001-ben a Krétakör Színház működési rendszert váltott: Schilling Árpád állandó társulatot hozott létre, állandónak szánt játszóhellyel. Az intézményi háttér (vagyis az épület) azonban hamar eltűnt a csapat mögül, másfél évvel később el kellett hagyniuk a Thália Régi Stúdióját. A színház 2008-ig tartó történetét ezután a folyamatos mozgás jellemezte, nemcsak a rengeteg külföldi vendégszínház, de az előadásoként eltérő helyszínek választása és formanyelvbe építése miatt is. Ebben (a társulat feloszlásáig tartó) hét évben vendégrendező is csatlakoztak a munkához, „még ha meglehetősen szűk körből válogat is Schilling és a Krétakör: Wulf Twiehaus, Zsótér Sándor, Mundruczó Kornél két-két, míg Árkosi Árpád egy alkalommal dolgozott ez idő alatt a csapattal, a többi rendezés Schilling nevéhez fűződik.”⁶ A Térey-Mundruczó-Krétakör együttállás ötletét egy Mundruczó által rendezett felolvasó színházi verzió adta, támogatást és kontextust pedig a Trafó *Határeset*-sorozata nyújtott hozzá, amelynek szervező elve a színház műfaját tágító produkciók bemutatása volt.⁷ Az ekkor már filmrendezőként nemzetközileg is jegyzett Mundruczó egy évvel korábban dolgozott Téreyvel *A 78-as Szent Johannája* librettóján, de színházren-

⁶ JÁSZAY Tamás, *Körülírások. Fejezetek a Krétakör Színház történetéből: 1995-2011*, PhD értekezés, (Szeged: Szegedi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2013), 44.

⁷ „Ez a sorozat szinte magától állt össze: az ember utazgat a világban, lát, hall, olvas arról, hogy hol, mit hívnak színháznak, és elgondolkozik, hogy vajon azokat a (hagyományos) színház kereteit át-átlépő, határait feszegető jelenségeket, amelyek külföldön természetes részét képezik a kulturális életnek, Magyarországon színháznak tekintik-e.” (Szabó György) IMRE és KISS, „Határeset...”, 1.

dezői életművét „hat év tisztítókúra”⁸ után A *Nibelung-lakópark* indította el. A társulat struktúráján kívülségéből és abból a Mundruczóval közös igényből fakadóan, hogy „másfajta példát mutassanak fel a színházi alkotásra”,⁹ az előadás talált helyszíne a Sziklakórház lett, egy történelmileg és esztétikailag is rendkívül terhelt tér, amely Térey nehezen kezelhető, nagy ívű szövegét saját anyagi realitásához húzta, és a 2000-es évek elejének talán legizgalmasabb színházépületen kívüli színházi eseményét inspirálta.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A magyar színházi kultúrában szokatlanul hosszú, négyórás előadás, bár a tetralógia utolsó részéről kapta alcímét (*Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd*), húzott formában a megelőző részt (*Siegfried lakodalma*) is tartalmazta. A „gyűlöletbeszéd” nem jogi fogalomként lett az így létrejött hat felvonásnyi egység vezérmotívuma, inkább jelentette a gyűlölet szavakká formálásának, és Hagen szerepén keresztül az egész drámai viszonyrend szétrobbantásának aktusát. Meghatá-

⁸ „Ha már határátlépésről van szó, a magam részéről ebben az előadásban egyfajta belső határt léptem át; újra színházzal foglalkozom, pedig a hat év színészetet követő tisztítókúra még nem ért véget.” (Mundruczó Kornél.) IMRE és KISS, „Határeset...”, 3.

⁹ „Nem gondolom (...), hogy valaha is a hazai színházi kultúrával szemben akartam volna meghatározni magam, e kultúra ellenében hozzak létre dolgokat. Ilyen szándék nem vezérelt. Mindössze tisztában voltam a kerekkel, amelyeken belül dolgoztam, és másfajta példát akartam felmutatni a színházi alkotásra.” TOMPA Andrea, „Történetek és meta-történetek. Beszélgetés Mundruczó Kornéllal”, *Színház.net*, 2015. július, hozzáférés: 2020.07.04.,

<http://szinhaz.net/2015/07/30/tortenetek-es-metatortenetek/>.

rozó, hogy a tetralógia történetének első felét nem láthatták a nézők – az előadás elején Tilo Werner a színészek tablóját prezentációs eszközként használva gyorstalpalót tartott az előzményekből, olyan pörgős tempóban, amely leginkább azt sugallta, nincs itt mit megérteni. Nem érdekes, hogyan épült fel a bonyolult viszonyrend (a konstrukció), elég, ha annyit érzékelünk, hogy senki nem ott és azzal van, akivel kellene lennie, senki nincs a helyén.

Az előadásban maradt szövegek így egy bonyolult és visszatetsző családi-szerelmi-üzleti, tehát hatalmi viszonyrend lerombolásához (a dekonstrukcióhoz) szolgáltak dramatikus anyagként, és ez felerősítette a drámából áradó „apokaliptikus szenvedélyt és jéghideg közönyt.”¹⁰ A kiválasztott szöveganyag is húzásokon esett át, de erősebb gesztus volt a szerkezet és a szövegminőségek át-, illetve továbbformálása. A helyváltoztatások dramaturgiája átírta a szövegét, a Sziklakórház helyiségei által felkínált asszociációk és a bejárható útvonal logikája vette át a dramatikus szerkezet funkcióját. Az első jelentős cezúrára például a *Siegfried lakodalma* második felvonása után került sor, de az eredeti felvonásvég helyett Hagen (Rába Roland) és Gerda (Láng Annamária) második jelenetbeli kettősével, Hagen teátrális kérdésével indult el a nézői helyváltoztatás (mivel a harmadik jelenet korábbra ékelődött):

¹⁰ „E mű lapjairól egyszerre árad apokaliptikus szenvedély és jéghideg közöny. Új hang ez a kortárs irodalomban. (Krasznahorkai hangneme például úgy apokaliptikus, hogy közben nem a közöny, hanem a rosszkedv az uralkodó - s ha más nem, az Elbeszélő hangja, felemelt mutatójuként mindig jól elkülönül a világtól, amelyet kárhoztat és vádol.)” FÖLDÉNYI F. László, „A Gonosz kereszties háborúja”, *Élet és Irodalom* 48, 45. sz. (2004): 24.

És lombhullatáskor az is kiderül,
 Hogy az osztásnál ki marad felül:
 Kit buktat el, és kit emel a fénybe
 A Minden megtörténhet mézes éve?¹¹

A szövegkezelés legszembetűnőbb vonása a verbalitás színházi eseményen belüli átértékelése volt. Az előadás rögtön három eltérő szövegmondási technikával indított, ezek közül önmagában egyik sem szokatlan; a rendhagyó jelleget a különböző minőségekkel való folyamatos játék adta meg. Tilo Werner közvetlenül a nézőkhöz szóló, pimaszkodó intrója után, amely játékos formában a konvencionális színházi alaphelyzet kibillentését célozta, Láng Annamária helyszínleírása Frei angolkertjéről a szöveg alapú színház konvencióját kérdőjelezte meg, amikor nyilvánvalóvá tette, hogy a szerző szövege nem az előadás. (Halljuk Térey instrukcióit, és látjuk, hogy nem valósulnak meg.) Csákányi Eszter ezután énekelni kezdte Frei szövegét, jelezvén, hogy nem cél a darab realista-naturalista paradigmához csatolása (ellentétben több későbbi Térey-dráma színrevitelével). A szövegjáték az előadás egésze alatt tartott – a torzított, karakterfestő túlzásoktól a rapen át az énekig –, a szerep és a színész alkatát egybemosó, szikár szövegkezelésű részekkel variálódva. Márton László kritikájára, mely szerint *A Nibelung-lakópark* cselekményének működését saját költői nyelvezete gátolja,¹² az előadás a nyelvi mi-

¹¹ TÉREY János, *A Nibelung-lakópark*, (Budapest: Magvető, 2004.) 183.

¹² „*A Nibelung-lakóparkban* tehát nem elsősorban a cselekmény történik, hanem az történik, hogy a nyelv, a replikák pattogó szellemessége, a tirádák és monológok hidegen izzó líraisága birokra kél a cselekménnyel; viszont olyan gyorsan, olyan elsőprő fölényrel győzi le, hogy mire a cselekmény kibontakozna, igazi küzdelemre már nemigen van esély. Az állításnak, ha megfordítom, némi kritikai éle is lesz: Térey azért nem tudja pre-

nőségek performatív kiaknázásának formájában válaszolt.

A rendezés

Mundruczó meglátása szerint a magyar realista hagyomány „nem képes releváns módon reagálni jelenünk kérdéseire.”¹³ Ugyanakkor a hagyomány ignorálása is téves irány, a szakma művelőinek tudatosítania kell a konvenciót és reflektálni rá. *A Nibelung-lakópark*nál ez a szövegkezelés és a színészi játék jellegzetességei mellett az előadás mint esemény koncepciójában fogalmazódott meg. Bár Mundruczó előadásai nem lépnek át a performansz és a happening kategóriájába,

cízen és hatékonyan működtetni a cselekmény gépezetét, mert ebben nem kevésbé gátolja saját költői nyelvezete.” MÁRTON László, „Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd”, in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 167–180., 170.

¹³ „[A realista hagyomány] azt hiszem, kimúlt. Régimódi, és gyakran hamis. Persze ebben a játékstílusban is születhetnek kitűnő minőségű előadások, de azt hiszem, lejárt, és ilyen módon a múlthoz tartozik. És nagyon kevésbé tudatosan használják, mintha a színház nem volna tisztában a maga nyelvével, és úgy tesz, mintha ez a nyelv a jelenben létezne. Én el is fogadnám, ha reflektáltabb módon, valamelyest távolságból szemlélve használnák. Az alkotói folyamatban szükség van ilyen gondolkodói távolságra köztünk és a »tárgyunk« között. Színházi hagyományunkból hiányzik ez a távolságtartás. Nálunk még dominál a romantikus, szenvedélyes kifejezőmód, amelyből hiányzik a reflexió és a tudatosság. (...) Meggyőződésem szerint a magyar realista hagyomány már nem képes releváns módon válaszolni jelenünk kérdéseire. Ugyanakkor a legfontosabb hagyomány, amit ignorálni hibás gondolat.” (Mundruczó Kornél) TOMPA, „Történetek...”.

mindkét műfaj elemeit hasznosítják. A színeszek folyamatos modulálása a civil, a performer és a szerepjátszó minőségek között, a nézőkkel való szokatlan közelség, valamint az előadás erős kép- és testközpontúsága mind egy performatív fordulat utáni színházi előadás jellegzetességei. Efelől a rendezői gyakorlat felől lesz érthető, hogy Mundruczó miért szabta át a Sziklakórház terére és a Krétakör „elit kommandójára”¹⁴ a darabot, ahelyett, hogy színre vitte volna egy kortárs szerző ősbemutatóját – itt a történet pusztán a nézők figyelmének „félrevezetésére” szolgált,¹⁵ akik számára a rendhagyó eseményen való részvétel nyújtotta az elsődleges színházi tapasztalatot. Az előadás fizikalitása nemcsak az előadók és a nézők közelségében és mozgásukban artikulálódott, hanem a darab erotikájának megjelení-

¹⁴ „A Krétakör – eltekintve attól, hogy nincs épületük – professzionális keretek között működő, profi színház, kiváló színészekkel. Ha ez utóbbi egyet jelent az alternatívitással (amit erősen kétlek), akkor persze legyenek alternatívák. Elit kommandóként kiszálltak egy ilyen helyre – és nem okozott problémát, hogy: »Úristen, hol a büfé?!« Ez nagyfokú nyitottságot jelent.” HORECZKY Krisztina, „Zérópont a Zónán belül. Beszélgetés Mundruczó Kornéllal”, *Filmvilág* 43, 8. sz. (2005): 6.

¹⁵ „Kiindulási pontom (...) mindig a történet, illetve gyakran bizonyos archetipikus képek. Azért van szükségem a történetre, hogy félrevezessem a történetet követő néző figyelmét. Ha nem kapna sztorit, hanem csak pőre gondolatokat, eszméket, képeket, archetipusokat, amelyeket közvetíteni akarok, akkor csak reflektálna rájuk, de nem reagálna ösztönösen. Mert az előadás után végső soron nem a sztori marad meg a közönségben, hanem valami más, valami archetipikus. Nevezhetjük metatörténetnek. Az pedig közelebb áll a happening vagy egy eseményperformansz logikájához.” (Mundruczó Kornél) TOMPA, „Történetek...”.

tésében is. Térey a szexualitást a nyelvi játékoság szintjén szőtte a darabba, a verbális kimunkáltság az obszcén tartalmakat is az irodalmi bravúr nivójára emelte. Mundruczó rendezése leplezetlenül mutatott rá a szexus helyére a történetben – Térey szerint talán túl tendenciózusan is¹⁶ –, de nem harsány módon, inkább szenvtelen és elidegenített, formális aktusok szekvenciájaként. A színházi obszcenitás másik területét, az erőszakot és a halált is a mozgássorrá, illetve képpé formálás eszközével oldotta meg a rendezés. Frei mosogatóba fojtásánál például a gylkosság képszerűen jelent meg, haláltusa nélkül; Hagen és Siegfried (Nagy Zsolt) keringőztek a dráma akciófilmes leszámolása helyett; Guttrune (Sárosdi Lilla) pedig a kezével formált pisztollyal lőtte le Hagent. Mundruczó már itt is, későbbi rendezői nyelvéhez hasonlóan, a szexualitás és az erőszak tabusértő színházi terepén kísérletezett, de még nem a hipernaturalizmus illúzióteremtő, hanem az asszociatív, gesztusokba, képekbe, mozdulatsorokba való sűrítés eszközével.¹⁷

Ott is ezt a feszültséget gerjesztette az anyagban, ahol a szöveg nem feltétlenül indokolta: a kettős esküvő tablószerű, egyébként komikus jelenete alá például Gerda (Láng Annamária) vajúdását komponálta. A

¹⁶ „(...) [A] »szexistának« tűnő jeleneteknél sokkal neutrálisabb előadásra gondoltam, a rendezés ezzel szemben a »csak« sikamlós mondatokat is nyílt színi szeretkezéssé változtatta. A próbákon eleinte kicsit ózdkodtam ettől, aztán egyre kevésbé zavart.” (Térey János) IMRE, KISS, „Határeset...”, 3.

¹⁷A későbbi Mundruczó-előadások erőszakábrázolásáról ld. bővebben: KRICSFALUSI Beatrix, „A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében” in *Theatron* 12, 2. sz. (2013): 87–100; DERES Kornélia, „Mediatizált erőszak”, in D.K., *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás* (Budapest, JAK – PRAE, 2017), 193–247.

rendezés erőteljes, ám részben formalista testisége a színházi reprezentáció egyik alaptézisére irányította a figyelmet: „Obszcén a nyílt színen nem prezentálható megke- rülése, de obszcén a prezentálás is.”¹⁸

Színészi játék

Kiss Gabriella *Színházi kozmológia* című elemzésében tömör, de átfogó leírását nyújtja az előadás változatos színészi eszköztáranak, amely „felmutatja az európai színházi hagyomány szinte valamennyi meghatározó elemét.”¹⁹ Péterfy Borbála (Brünnhilde), Gyabronka József (Gunther), Rába, Sárosdi és Nagy szerepvei releváns értelmezését adták a dráma főbb alakjainak, ugyanakkor helyenként annyira személyessé váltak, hogy átmosták a játszó és a szerep közti határt, azzal a közvetlen technikával, amely a *Sirájban*²⁰ lett a társulat védjegye, és amelyet ezek a színészek szakmai tudásként a Krétakör felbomlása után is továbbvittek.²¹ A személyesség nem mond ellent annak a brechtiként azonosítható technikának, amelynek működtetésével leginkább Csákányi, Gyabronka, Péterfy és Sárosdi intellektuálisan birtokolta a szerep teljességét; játéku- kából világossá vált, hogy a színész „már az elején és a közepén tudja a végét”, és így „egy teljességgel nyugodt szabadságot”²²

¹⁸ Hans-Thies LEHMANN, „Ábrázol(ód)ás. Hat megjegyzés az obszcenitásról”, ford. KRICS- FALUSI Beatrix, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 189–196 (Budapest, Kijárat, 2013), 194.

¹⁹ KISS Gabriella, „Színházi kozmológia. Térey János: A Nibelung-lakópark III.”, in LAPIS és SE- BESTYÉN, *Erővonalak...*, 161–166, 165.

²⁰ Bemutató: 2003.10.23., rendező: Schilling Árpád.

²¹ Többek között Mundruczó Kornél és Ördög Tamás rendezéseiben.

²² Bertolt BRECHT, „Kis Organon a színház számára”, ford. EÖRSI István, in B.B.: *Színházi*

tud megőrizni. Illetve azoknak az erős és nem realista eszközökkel rajzolt epizódalakít- ásoknak sem, amelyek az előadás nagy ré- szét egyenrangú színészi teljesítmények köl- csönhatásává emelték. Az előadást megha- tározó korporalitás és képszerűség a színészi játék nézését is átkeretezte, oly módon „hogy még a tökéletesen demitologizált drámai alakok »hitelességét« és egészleges- ségét is megkérdőjelezi. Ezt pedig egy, a színházi illúzió természetét elemző színészi játékkal éri el, amely lényegében a szerep- játszás mibenlétére reflektál.”²³ Továbbá:

„[A] játékosok léte hússá és izommá, lényege pedig energiává válik, és nem a megtestesített alak, téma, gondolat, eszme, hanem maga a megtestesítés kerül a nézői figyelem középpontjába. Kevésbé radikális és látványos, de nem kevésbé hatásos az ellenpontozásnak az a finomabb és a hazai színjátszás ha- gyományába jobban illeszthető módja, amely a mellékalakok, illetve Gerda és mindenekelőtt Hagen esetében figyel- hető meg. Míg az előbbieket (Bánki Ger- gely, Scherer Péter, Katona László, Terhes Sándor) saját színészi kliséiket tudatosítják, s ezekből, mint mozaik- darabokból rakják ki a »computerfreak« rendszergazda, a betépett DJ vagy a bumfordi testőr típusát, addig a máni- ákus gyűlölködők épp azáltal válnak emberivé, hogy finoman és következe- tesen jelzik a fanatizmus és az intrika emberi oldalát. Az öngyilkos merény- letre készülő Gerda (Láng Annamária) esetében például a zenei minőségre koncentráló előadásmód, vagyis egy másik színházi műfaj: a koncert kerete ruhazza fel a lélektani motiváció erejé- vel a Depeche Mode *Personal Jesus* cí-

tanulmányok, 402–454 (Budapest, Magvető, 1969), 428.

²³ KISS, „Színházi kozmológia...” ,164.

mű számát, míg Hagen (Rába Roland) az intrikus-,²⁴ illetve az áldozat-szerepkör ezerszer látott elemeit képes ismerőségében ismeretlenné tenni.”²⁵

Színházi látvány és hangzás

Marvin Carlson a „kísértetjárta” színházi terek kapcsán írja le, hogy miként lesznek a helyspecifikus előadások terei a jelentésképző folyamat részei.²⁶ Azokra a terekre, amelyek előadáshelyszínné válásuk előtt más funkciót töltöttek be ugyanúgy igaznak tartja a „ghosting” jelenségét – vagyis a korábbi jelentés beszivárgását a befogadói folyamatba –, mint a színész testére, amely korábbi emlékezetes alakítások vagy a privát személyiség formájában „átüt” a szerepen.²⁷ A Sziklakórház, amely múzeumként 2008 óta az „időutazás a XX. század poklába” szlogennel hirdeti magát, több jelentéssíkon is gazdagította *A Nibelung-lakóparkot*.²⁸ A műtő, a kórtermek, az egészségügyi áteresztő folyosók, a konyha és a mosdó tereinek funkcionalitása nem tűnt el az előadásban, hanem asszociatív módon, omladozó anyagi

²⁴ Rába Roland mai napig bővülő, intrikus szerepköri repertoárja nem itt indult, de Hagen szerepe tekinthető a későbbiek ősképeknek. Vö.: „Rába az utóbbi években intrikus szakos. Ártatlanra játssza az ősgonoszt. Igaza tudatában elvetemült. Magányában öszszegörnyed. Szorongóan begubózik. Sokrétű művészettel tudósít az aljasság forrásvidékéről és hiteles működéséről.” MOLNÁR GÁL PÉTER, „A Nibelung-lakópark”, *Népszabadság*, 2004. október 25., 12.

²⁵ KISS, „Színházi kozmológia...”, 164–165.

²⁶ MARVIN CARLSON, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, (Ann Arbor: University of Michigan, 2001).

²⁷ Ld. CARLSON, *The Haunted Stage...*, 133.

²⁸ A Sziklakórház történetéről ld. bővebben a honlapját, hozzáférés 2021.08.26., <https://www.sziklakorhaz.eu/tortenetunk/>.

minőségében a Térey-dráma alternatív közegévé alakult. A drámában megírt high-tech, elit városi helyszínek, amelyek emlékeztetnek „a jelenlegi Frankfurt, Kölnre vagy Berlinre, de kicsit Budapestre, sőt New Yorkra is” eltávolító és kissé modoros hatását radikálisan megszüntette a várnegyed mélyében húzódó bunkerrendszer nyomasztó rögválósága. A helyszín világháborús szerepe és Tilo Werner SS-egyenruhát idéző bőrkabátja azt a kollektív kulturális referencialát is mozgásba hozta, amely Wagneren keresztül a Nibelung-mondakör elválaszthatatlan része lett.²⁹ Ugyanakkor hangsúlyossá tette a tér, a föld alá szorítottság élményén keresztül, a szöveg disztópikus-apokaliptikus jövőképét, amelyre a darab 9/11-es allúziói mellett, az európai közbeszédet 2004-2005-ben tematizáló terrorfenyegetettség is ráerősített.

A 2000-es évek elejének utcai divatját követő, sötét színárnyalatokat kombináló jelmezek enyhén karakterfestőek voltak, de hatásában egyik sem lépett túl a tervezőileg szerkesztett civil viselet benyomásán (kivéve talán Láng arany dzsekijét és egymásra húzott két farmernadrágját), jelezvén, hogy ezek a figurák a budapesti utcákon is szembejöhethetnek velünk.

A „vándorlós” előadásoknál a térkomponálás része a nézők elhelyezése, illetve funkciójuk meghatározása is. Ez utóbbi *A Nibelung-lakópark*nál némi zavart mutatott, a nézők szerepe nem volt teljesen tisztázott: Tilo Werner pattogós stílusban terelgette őket, mintha a Sziklakórházat látogató csoport lennének, akik inkább útjában vannak a történéseknek, a közlekedő színészek gyakran súrolták őket, nekik pedig minden új helyszínen keresni kellett a kényelmes és praktikus pozíciókat. Hagen és Frei jeleneté-

²⁹ A Nibelung-történet szerepéről a kulturális emlékezetben ld. KRICSFALUSI Beatrix, „A tökéletes wagnerianus(ok)”, in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 387–410.

nek helyszínén, a konyhában Csákányi teával kínálta őket, de – mint Jászay Tamás felhívta rá a figyelmet – pár perccel később, amikor Hagen megfojtotta, Frei nem kért segítséget a mellette álló nézőtől.³⁰ Az utolsó előtti, kórtermi helyszínen már ülni és feküdni is lehetett az ágyasorokon, a terrormerényletkor pedig a színészek zajongtak és rázták az ágyakat a sötétben, mintha a nézők egy stimuláció résztvevői lettek volna. A szokatlan közelség a szűk térben játszódó jeleneteknél fokozta a hatást, s bár a színészek gyakran kifelé beszéltek, ritkán szóltak a nézőkhöz. Ez összességében azt az ellentmondásos benyomást keltette, mintha a nézők jelenlétében, de tőlük függetlenül zajlanának az események.³¹ Az előadás rendkívüli zenei telítettségét, a fentebb említett hangmodulációk mellett, Tallér Zsófia rézfúvósokra komponált, a *Ringet* elegánsan idéző zenéje, és a számos, vendégszövegként működő zenei betét eredményezte. A *Kék bársony* vagy a *Szerelmre hangolva* betétdalának polifonikus megszólaltatása, a techno, a német death metal vagy éppen a *Szózat* beidézése, Tóth Orsi *Fever* és Láng *Personal Jesus* magán-száma hatásosan és magától értetődően kapcsolódott össze Térey szövegével.

Ez utóbbi az előadás egyik legerősebb pillanatát eredményezte, amikor két énekelt

³⁰ JÁSZAY Tamás, „Welcome to Ragnaröck!”, *Critikai lapok* 13, 12. sz. (2004): 23–24, 24.

³¹ Vö.: „Olyan a viszonyunk az előadáshoz, mint amikor az utcán mellettünk kötnek bele egy járókelőbe, mi szemügyre vesszük ugyan a résztvevőket, érdekel a balhé, de tovább megyünk, mint akinek semmi köze az egészhez. A színészek, bár testközelbe kerülnek velünk, hozzánk érnek, átvágnak a csoportosulásokon, hogy a »vándorló előadás« megfelelő helyszínére érjenek, mégsem vesznek észre, átnéznek rajtunk. A jelenlétünkben, de tőlünk függetlenül zajlanak az események.” SEBŐK Borbála, „Sorozatmítosz”, *Ellenfény* 9, 8. sz. (2004): 26–27, 27.

strófa között, a gyújtózsínórt helyettesítő szikrázó tortadisz egyszerű színházi jelével, valódi költői kvalitásában tudott megszólalni Gerda monológja:

Reggelre olyan tiszta lett az ég,
Mélységes és üres, hogy szinte kongott
A kék, mint az egyöntetű üveg.
Akkor csak arra gondoltam: szeretnék
Lesétálni az apadó folyóig
A frissen föllocsolt keramiton;
Meg arra is gondoltam: úgy szeretnék
Még megfürödni ebben az ajándék
Verőfényben; meg arra: hátravan
Egy utolsó palack haláltalan
Sörünkből is a végjáték előtt...
Soha ennél szebb ítéletidőt.³²

Az előadás hatástörténete

Mundruczó remélte, hogy az előadás „féléglával dobja meg” a magyar színházi életet,³³ és ha a bemutatónak önmagában nem is tulajdonítunk ekkora jelentőséget, az általa elinduló színházrendezői oeuvre mindenképp markáns nyomot hagy a kortárs színház hazai és nemzetközi terepén is. A *Nibelung-lakóparkot* 2008. júniusáig (a Krétakör Színház feloszlataáig) 89 alkalommal játszották, zárógesztusként Mundruczó színházfilmet forgatott belőle az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet kiürített épületében (a Lipótmezőn). Az előadást helyspecifikus jellege, szerepformálási sokfélesége és performatív vonásai miatt izgalmas, fel-

³² TÉREY, *A Nibelung...*, 375.

³³ „A *Nibelung-lakópark* inkább túlélőtúra, mint hagyományos színházi produkció. [Mundruczó] reméli, a több mint négyórás előadás felkavarja a hazai színházi életet, »féléglával dobja meg a *Cselédeket*, a nyolcvan *Sirályt*«. LEGÁT Tibor, „A *Nibelung-lakópark* a Sziklakórházban: Felejtsek el, hogy színészek”, *Magyar Narancs* 2004. okt. 21., 29.

kavaró eseményként őrzi a közelmúlt színházi emlékezete, amely a Krétakör, Térey és Mundruczó recepciójában, de a struktúrán kívüli, a színház határait feszegető események történetében is meghatározó hivatkozási pont.

Gothár Péter: Kazamaták, 2006.³⁴

Az előadás színházkulturális kontextusa

A *Nibelung-lakópark* 2004. október 23-i bemutatója kult-színházi eseményként megalapozta Térey János drámaírói pozícióját. A krétakörös előadás markáns formanyelve felvetette azt a praktikus kérdést, hogy a „radikális avantgárd” mellett a színházi szféra is fel fogja-e ismerni ezt a pozíciót, és ha igen, alkotói miként viszik majd színre Térey költői nyelvét és képalkotó dramaturgiáját.³⁵ Egy évaddal később az ország veze-

tő színháza, a Katona tűzte műsorára a *Kazamatákat*, és ez meghatározó nyomatékot adott Térey drámaírói recepciójának: színpadi szövegei a továbbiakban is reprezentatív intézményi keretek között kerültek bemutatásra (Radnóti, Nemzeti, Örkény),³⁶ olyan tendenciát kialakítva, amelyben a rendezőknek mindig a színházi tradíciókhoz képest kellett megbirkózni a művek színrevitelével, és rendszerint az előadások értékelése is ennek mentén zajlott. A *Kazamaták* az 1956-os emlékév előadásai között kontextualizálódott, annak ellenére, hogy a bemutatóra egy évaddal korábban került sor, és a Térey–Papp írópáros is hangsúlyozta, hogy a *Kazamaták* nem felkérésre készült évfordulós darab.³⁷ Az emlékevi környezet megterhelte a

tikussá – nem véletlen, hogy Térey szövegét a radikális avantgárd tudja, meri színpadra tenni, és látja meg benne az újraírható előadásszöveget. Mundruczó *A Nibelung-lakópark*-rendezése a Szikla-kórházban a talált (menekült) tér metafizikai hatásmechanizmusait is bedolgozza, s a neoavantgárd performanszok ontológiai közelségét és radikalizmusát megidézve rendkívül élő, jelen idejű előadásszöveget hoz létre Térey művéből.” JÁKFALVI Magdolna, „A kép mint Gestus”, 418.

³⁶ *Asztalizene* (bem.: Radnóti Miklós Színház, 2007.10.19., r.: Bagossy László). *Jeremiás avagy az Isten hidege* (bem.: Nemzeti Színház, 2010.10.02., r.: Valló Péter). *Protokoll* (bem.: Radnóti Miklós Színház, 2012.01.22., r.: Valló Péter). *Lót – Szodomában kövérebb a fű* (bem.: Örkény István Színház, 2019.12.20., r.: Kovalik Balázs).

³⁷ Térey egyhelyütt így jellemzi a „hajdúszoboszlói prózaíró” Papp András szövegeit: „Készüljünk föl arra, hogy itt nincsenek hagyományos értelemben vett hősök. Nincsenek földrengető akciók; egyáltalán nincsenek akciók, itt analízis van (...).” TÉREY János, „Jelzötüzek (Papp András: *A suttogó*)” in T.J., *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-*

³⁴ Cím: *Kazamaták*. Bemutató dátuma: 2006. 04.30. A bemutató helyszíne: Katona József Színház. Rendező: Gothár Péter. Szerző: Papp András, Térey János. Zeneszerző: Fekete Gyula. Dramaturg: Fodor Géza, Morcsányi Géza. Dízlettervező: Gothár Péter. Jelmeztervező: Kovács Andrea. Társulat: Katona József Színház, Budapest. Színészek: Bán János, Bertalan Ágnes, Bezerédi Zoltán, Elek Ferenc, Fekete Ernő, Hajduk Károly, Jordán Adél, Keresztes Tamás, Kocsis Gergely, Lengyel Ferenc, Máté Gábor, Mészáros Béla, Nagy Ervin, Kun Vilmos, Pelsőczy Réka, Rajkai Zoltán, Rezes Judit, Szacsvey László, Szirtes Ági, Takátsy Péter, Tóth Anita, Ujlaki Dénes, Vajdai Vilmos, Barnák László e. h., Dégi János m. v., Érsek-Obádovics Mercédesz e. h., Kovács Lehel e. h., Kádas József e. h., Nagy Péter e. h., Mercs János e. h., Sipos Vera e. h., Somody Kálmán m. v. Béres Péter, Botka Zoltán, Brusznyczky János, Morvay Imre, Kása Gyula.

³⁵ „A radikális mise-en-scène a valóság láttatásának színpadi gyakorlatát teszi problema-

darab fogadtatását: témaválasztásában többen az 1956-os forradalom és szabadságharc egészére vonatkoztatható emlékezeti helyet³⁸ láttak, és ez nemcsak emlékezetpolitikailag, de a dramatikus szöveget tekintve is félreolvasás. Az 1956. október 30-i Köztársaság téri pártházostrom története³⁹ szubverzív

2011 (Budapest, Libri, 2012), 226. A közös írás folyamatát pedig így: „Hogyan készült a darab? 2003 szeptemberében levonultunk [Papp] Andrással Szigligetre, és nekiláttunk. Egy hetet töltöttünk ott, aztán e-mailben cserélgettük a vázlatokat, sok mindent földobva és elejtve.” FODOR Péter, „A jeremiási hang. Beszélgetés Térey Jánossal” in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 239–258., 249.

³⁸ „Ha hivatalos definícióját kell adnunk a *lieu de mémoire* kifejezésnek, ez lenne az: a *lieu de mémoire* [emlékezeti hely] egy olyan jelentős entitás, legyen az materiális vagy nem materiális, amely emberi akarat segítségével vagy az idő hatására egy közösség emlékezeti örökségének szimbolikus elemévé vált.” Pierre NORA, „From *Lieux de mémoire* to Realms of Memory” in P.N. (szerk.): *Realms of Memory. Rethinking the French Past* (New York: Columbia University, 1996.), xvii. Ford. Szabó-Székely Ármin.

³⁹ „30-ára virradóan a szovjet és magyar katonai alakulatok elvonultak az MDP budapesti bizottságának Köztársaság téri székháza elől. A csapatok visszavonásával és az ÁVH felszámolásával egy időben a budapesti felkelők már 29-én birtokukba vettek több kerületi pártházat, így október 30-án hasonló céllal érkeztek fegyveresek a Köztársaság térre, annál is inkább mert azt tekintették a felkelők elleni harc egyik főhadiszállásának, amit megerősített, hogy az épületet védő ÁVH-sok számos foglyot ejtettek az elmúlt napokban. Egy küldöttség bejutott az épületbe, ám tárgyalás helyett tűzharc bontakozott ki, aminek hírére egyre nagyobb tömegben érkeztek a helyszínre a közeli fegyveres csoportok alakulatai, és szabályos ost-

mikronarratíva egy olyan emlékezeti diskurzuson belül, amelynek jelenleg sincs konszenzusos verziója.⁴⁰ Térey szerint a darabot

rom alá vették az épületet. Az elkeseredett harc során a védők a sebesülteket mentő vöröskeresztesekre is tüzeltek. Az ütközet hírére a néphadsereg öt harckocsiját küldték ki a pártház felmentésére. A kirendelt páncélosoknak nem volt rádió-összeköttetésük, kető közülük nem is jutott el a térre, és a helyismerettel nem rendelkező legénységet megtévesztette, hogy odaérkezésükkor már bekapcsolódott a harcba a felkelők oldalán egy magyar harckocsi, így ők is a pártházat vették tűz alá. Ez eldöntötte a csata kimenetelét, a védők beszüntették az ellenállást. Az épületből kilépő parlamentereket, két honvéd ezredest és a pártbizottság Nagy Imrével rokonszenvező titkárát, Mező Imrét azonnal lelőtték, majd az épületbe özönlő tömeg az utcára terelte az elfogott, zömmel ÁVH-s védőket, és közülük többeket a helyszínen agyonlőttek vagy meglincseltek. A szervezett fegyveres csoportok közül számosan igyekeztek menteni a foglyokat, nem egyet a felbőszült tömeg kezéből ragadva ki, de fellépésük csak csökkenteni tudta az áldozatok számát. A pártház elfoglalása után a tömeg törte-zúzta a berendezést, az utcán égette a könyveket és az iratokat, majd megindult a legenda szülte föld alatti, titkos börtönök utáni több napig tartó eredménytelen kutatás. Az ostromnak és az azt követő népitételnek 23 áldozata volt a védők közül. Az elkövetkező napokban valamennyi forradalmi szervezet szót emelt a forradalom tisztaságának védelmében, a lincselések ellen.” SZAKOLCZAI Attila, „Az 1956-os forradalom története”, Sulinet digitális óra, *rev.hu*, hozzáférés: 2020.07.03.,

<http://www.rev.hu/sulinet56/online/ora3/jindex.htm>.

⁴⁰ Vö.: „Ötvenhat esetében döntő hatása volt a kezdetben rászórt megannyi rágalomnak (Fehérkönyv), majd a vele kapcsolatos ké-

úgy kell tekinteni, mint egy „szikét, amelyik kimetszi az ép testből a daganatot”, ugyanakkor leszögezte, hogy „[a] színpad nem a történelmi igazságtétel helyszíne.”⁴¹ A rendező Gothár Péter is fontosnak tartotta jelezni, hogy a *Kazamaták* története „nem az igazság kiderítésének győztes csatája,”⁴² talán éppen azért, mert a közlegő jubileumi évad 1956-os tematikájú előadásai nem kerülhették el, hogy becsatolják őket a heves emlékezetpolitikai vitába. A darab megírásakor és a 2006. áprilisi bemutató idején még nem rajzolódott ki az az expozív politikai és kulturális mező, amelyben az előadás megítélése zajlott. Ezt a mezőt politikailag az őszi beszéd nyilvánosságra kerülése, az ezt követő tüntetések, és a tüntetéseket a forradalomra visszaolvasó narratíva alakította, színházilag pedig olyan nagy visszhangot kiváltó előadások, mint a *Liberté '56*⁴³ és az *56 o6 / Őrült lélek vert hadak*.⁴⁴ Ez utóbbi két előadást Szabó Attila történelmi revüként elemzi, közös jellemző vonásuknak tartja a több egymástól eltérő emlékezeti pozíció felmutatását és a humoros-ironikus látásmódot, valamint azt, hogy „a forradalomnak nem egy kiemelt, jelentősnek ítélt mozzanatát kívánják dramatikus formába önteni, ha-

sőbbi tartós hallgatásnak (a Kádár-kori felejtésnek-felejtetésnek), ezt követően pedig ötvenhat 1989-es eufórikus életre keltésének, illetve az azóta szüntelenül folyó '56-os politikai közbeszédnek.” GYÁNI Gábor, *Relatív történelem*, (Budapest: Typotex, 2007) 155.

⁴¹ TÉREY in FODOR, *A jeremiási hang...*, 248.

⁴² PELLE János, „Interjú Gothár Péterrel, a *Kazamaták* rendezőjével”, *hvg.hu*, 2016.06.13., hozzáférés: 2020.07.03., <https://hvg.hu/velemeney/20060613gotharinterju>.

⁴³ Bemutató: Csokonai Színház, Debrecen, 2006.10.20., rendező: Vidnyánszky Attila.

⁴⁴ Bemutató: Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 2006.12.29., rendező: Mohácsi János.

nem az eseménysorozat egészéről, sőt a teljes történelmi-politikai korszakról kívánnak sűrített képet mutatni.”⁴⁵ A *Kazamaták* helyzetének ellentmondásossága így épp abból fakadt, hogy átfogó tabló helyett egy tabusított részeseménnyel foglalkozott, egy olyan „boldogtalan” emlékekkel, amely nem könnyen volt értelmezhető az emlékmű építése közben.⁴⁶

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A *Kazamaták* dramaturgiai elemzésénél három szempontot érdemes kiemelni: 1. a mítosz és legenda tárgyköre, 2. írói és nézői perspektíva, 3. tömegdramaturgia.

A darab a *Paulus* és a *Nibelung-lakópark* kortárs környezettel párhuzamba állított mitológikus világát, és az ehhez illő verses nyelvi apparátust viszi tovább, ily módon könnyen illeszthető egy Vörösmarty, Madách és Weöres nevével fémjelzett magyar drámaírói hagyományba. Jákfalvi Magdolna mutatott rá,

⁴⁵ SZABÓ Attila, *Az emlékezet színpadai. Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*, (Pécs: Kronosz, 2019), 270–271.

⁴⁶ Vö.: „Megdöbbentő, hogy a Köztársaság téren nem a makulátlan »pesti srác« állt az egyik oldalon és nem az elvetemült ávós verőlegének a másikon, hanem a félrevezetett, vegyes összetételű tömeg nézett szembe a megzavarodott középkáderekkel, illetve az ÁVH kötelékébe sorozott, tájékozatlan parasztfiúkkal. De mert a Kádár-korszak jól ismert propaganda-gépezete az egész forradalom reprezentálására használta a vérfürdőről készített fényképeket, úgy látom, ez a velejéig rosszhiszemű torzítás maradandó nyomott hagyott a közgondolkodáson, és a téma továbbra is tabu. (...) [A]zt látom, és megdöbbenve látom, hogy a jóhírével játszik, aki nem csupán boldog tablónak ábrázolja 1956-ot.” TÉREY in FODOR, *A jeremiási hang...*, 247–248.

hogy „Térey eddigi drámai műveinek szembeötlő sajátossága, hogy szövegei képek sorából építkeznek (...) [k]épek, álló pillanatok kerülnek egymás mellé,” és ez „nem kizárólag a magyar romantikus drámairodalom, hanem a kortárs színházi gyakorlat és kortársi posztmodern dramaturgia technikáját működteti.”⁴⁷ A *Kazamaták*ban alkalmazott időszerkesztést pedig a kései Harold Pinter és Tom Stoppard kortársi mítoszkezeléséhez hasonlítja, ahol „a kép felülírja az eseményeket.”⁴⁸ Litván György egy 2000-ben megjelent esszéjében mítosznak nevezi azokat az 1956-hoz kapcsolódó felfogásokat és ábrázolásokat, amelyek a forradalom egészére vonatkoznak, tartalmazznak igaz elemeket, de túloznak, egyoldalúak. Viszont a legendák közé sorolja azokat a hiedelmeket, amelyeknek semmiféle igazságalapja nincs, vagy súlyosan eltorzítják a tényeket. A párház alatti kazamatákról szóló történeteket egyértelműen legendának minősíti.⁴⁹ Gyáni Gá-

⁴⁷ JÁKFALVI, „A kép mint Gestus”, 413.

⁴⁸ JÁKFALVI, „A kép mint Gestus”, 417.

⁴⁹ „A kazamatáknak elég kiterjedt »irodalma« van a visszaemlékezésekben. Dede Ernő is állítja, hogy a téren valami zajt hallottak, de nem tudták, hogy honnan jön. Válóczy István honvédtiszt október 31-én látta a hatalmas kivájt krátert, de ő már inkább a tömeghisztériának tulajdonította az egészet. A legtárgyszerűbb tanúvallomás Oláh Vilmostól, a Péterfy Sándor utcai kórház főorvosától származik, aki elmondja: hallotta a hírt, nem nagyon hitt benne, de meg akart bizonyosodni a tényállásról, s megkérte a sógorát, aki a metróépítkezésen dolgozott, vigye le az alagútba, ahonnan a feltételezés szerint folyosó vezetett volna a tér alá. Leszálltak a Baross téri állomásnál, elgyalogoltak a föld alatt majdnem az Astoriáig – és nem találtak semmit.” LITVÁN György, „Mítoszok és legendák 1956-ról” in *Évkönyv VIII.*, szerk. KÖRÖSI Zsuzsanna, STANDEISKY Éva és

bor kritikával illette ezt a normatív felosztást, és Jan Assmann elméletére hivatkozva a „forró” emlékezet példájának tekinti ’56-ot: „Ez közelebbről azt jelenti, hogy a fontosként számon tartott és ez okból lankadatlanul emlékezetben tartott múltra nemcsak »önmagáért«, hanem elsősorban azért emlékeznek, mert elbeszélésével meg lehet alapozni a jelent (s talán még a jövőt is). Az ilyen megalapozó történeteket nevezi a német történész elméletalkotó [Assmann] »mítosznak« (...).”⁵⁰ Az a dramaturgiai döntés, hogy a *Kazamaták* az egymással versengő főnarratívákhoz képest is provokatív eseményt dolgoz fel, ’56 mint mítosz alapozó jelentőségére és „hőfokára” irányítja a figyelmet, valamint felkínálja annak lehetőségét, hogy a belőle készült előadás ne „változhatatlan rituálé alakjában emlékezt[essen] csupán a valamikor megesezt történésekre.”⁵¹

Az I. felvonás 1. jelenete a „kint” és „bent” szavak halmozásával és a színpadi szituációval (a civil ruhás ÁVH-soknak be kell jutnia a párházba) a darab egyik főtémáját előlegezi meg, s ez helyszínváltások formájában a továbbiakban is ritmizálja a dramaturgiát. A két antagonisztikus csoport szembeállítása könnyen vezethet moralizáló didaxishoz (ki a hős? ki a bűnös?), ennél hangsúlyosabb az a statikusság, amely mindkét csoportot jellemzi: a karhatalmisták a HÁZ (azaz a párház), a forradalmárok a TÉR (azaz a Köztársaság, mai nevén II. János Pál pápa tér) foglyai. Fontos, hogy a két térszegmens fizikai valóságában közel esik egymáshoz, nem ellenséges hadi táborok között ugrálunk, hanem egy pár négyzetméternyi alapterületen feszül össze két embercsoport. A több mint harminc szereplő a Katona szerény méretű színpadán ezt vizuálisan is egyértelműen meg-

RAINER M. János (Budapest: 1956-os Intézet, 2000), 214.

⁵⁰ GYÁNI, *Relatív történelem*, 156.

⁵¹ GYÁNI, *Relatív történelem*, 156.

fogalmazta. A dramaturgiai nézőpont tehát a térhatás szempontjából kis léptékeket vált, mégis az a befogadói benyomás válik uralkodóvá, hogy Térey és Papp „egyfajta hidegséggel tekintenek '56-ra,”⁵² illetve miközben a témaválasztással közelítenek a történelemhez, egyben távolodnak is tőle. Radnóti Sándor megfogalmazásában így jutnak el egy olyan nézőponthoz, amely „egyetlen szereplőnek sem a nézőpontja.”⁵³ Ez a II. felvonás 17. jelenetének szerzői utasításaiból válik igazán világossá, amikor a kiderül, hogy a térre leginkább mint makettre kell tekintünk, ahol a kint és bent, a fent és lent egy-

⁵² „A szerzők mintegy a nullapontról, egy új nemzedék elfogulatlanságával és hidegségével tekintenek '56-ra.” RADNÓTI Sándor, „A sokaság drámája” in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 189–212, 195.

⁵³ „[A *Kazamaták* k]özelít a történelemhez, és távolodik tőle. A közelítés, a megtörtént eseményekhez való ragaszkodás nem valami kicsinyes fontoskodás-pontoskodás. Úgy idézi fel az eseményt, ahogy az a történelmi események résztvevői számára meg szokott történni. Egymás ellen feszülő erők tragikus zűrzavaraként, amelyben minden másképp is történhetne, maguk az erővonalak is föl-bomolhatnak, megsokszorozódhatnak és újrarendeződhetnek. A történelem ekkor még nem történet. Ha kezdetben azt mondtam, hogy a szerzők a nullapontról tekintenek '56-ra, akkor így értettem: visszaléptek a forradalom minden narratívája mögé. Ám ez a közelítés egyben távolítás is, és éppoly joggal mondható, hogy túlléptek minden narratíván. Az esetlegesség és kiszolgáltatottság nyitott konstrukciója, amelyet megteremtettek, nem vezethető le semmilyen történelmi determinizmusból, és még abból sem, hogy az események éppen így történtek. S éppen ezzel nyerik meg azt a drámai nézőpontot, amely egyetlen szereplőnek sem a nézőpontja.” RADNÓTI, „A sokaság drámája”, 211.

szerre látható, közel és távol egyszerre vagyunk.

*A Légszesz utca felől hat harckocsi dübörög föl. ...] Az utca tér felőli torkolatánál összegyűlt tömeg megpróbálja föltartóztatni őket. A sarkon Gróf és Juhász állnak. [...] A harckocsik megállnak a ház előtt. A pártház ablakában Mérő és Esztina. [...] A harckocsik elindulnak a színház felé. [...] A páncélosok állást foglalnak el a pártházzal szemközt, és az épületet lövik. Egy Rákóczi úti bérház lapos tetején megjelenik Galóca és Hofmeiszter. [...] Emeleti szoba a házban. Esztina, Pócs. [...] A művészbéjaronál. Jön Bakator, Szigeti, Kacsa és Jutasi. [...] Az égen megjelenik egy AN 2-es típusú, kétfedelű repülőgép. Benne ül a Pilóta.*⁵⁴

– mindez egy jeleneten belül. Gothár rendezésében a repülő és a tank megjelenése Elek Ferenc komikus számává vált. S bár Elek lebegett a színpad fölött (ahogy az előadás záróképében a Szóvivőt játszó Rezes Judit is), nem jött létre perspektíva-váltás, végig a kint-bent kettőségében maradt az előadás. A tömegdramaturgiát a szöveg heterogenitásával együtt érdemes vizsgálni. A szöveg különböző minőségek montázsa, nemcsak azért, mert vers és próza váltják egymást, hanem mert párhuzamos intertextusokat működtet. A *Kazamaták* hasznosítja a történelmi drámák színházi hagyományát,⁵⁵ a ma-

⁵⁴ PAPP András és TÉREY János, *Kazamaták, Holmi* 18, 3. sz. (2006): 292–384., 342–345.

⁵⁵ Radnóti Sándor a tömegkezelés szempontjából különbséget tesz azok között a drámatörténelmi előzmények között, amelyekben a főszereplő és a tömeg viszonya van a középpontban, és azok között, ahol maga a tömeg a főszereplő. Előbbire a *Julius Caesart*, a *Danton halálát* és *A nép ellenségét* hozza példának, utóbbira a *Wallenstein tábo-*

gyar irodalom ismert verssorait és a 2006-os kortárs populáris kultúra törmelékeit. Így kerül egy szövegbe többek között Shakespeare,⁵⁶ Arany,⁵⁷ Petőfi,⁵⁸ József Attila,⁵⁹ Pilinszky⁶⁰ és Tandori,⁶¹ a Romantikus erőszak és

rát, a *Borisz Godunovot* és a *Takácsokat*. Ld. RADNÓTI, „A sokaság drámája”, 204.

⁵⁶ Az első jelenet első mondata a *III. Richárd* kezdetét parafrázeálja.

„ESZTENA: A múlt ezüstjét színarany jövőre/ Cseréli próbáló októberünk.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 293.

⁵⁷ „MESZENA: [...] Nem mese az, gyermek. Van ott egy sósavval teli kád, azt úgy hívják, hogy fürdő. Abba ültetik a szabadságharcosokat, ha nem vallanak... És van egy hatalmas húsdarálójuk, abban tűnnek el a foglyok, hogyha vége a dalnak... Onnan indul a csatorna, amelyik a Dunába torkollik, abban csordogál az emberpép.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 293.

⁵⁸ „A SZÓVIVŐ: [...] Minek nevezzelek? Nem vagy a népem, / Nekem aztán nem. Istenadta nép, / Balsorsnak hívlak, masszának, tömegnek, / Megértem, akik szanaszét lövetnek...”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 367.

⁵⁹ „A SZÓVIVŐ: [...] Akit vezére jobbra, balra állít, / Helyére fagyva nem lehet szabad;/ Rögeszme foglya, tölti dögrovásig/ A büntetését kint és bent a rab;/ Megnyitnám élete kazamatáit, / Ha elhinném, hogy kívül tágasabb.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 293.

⁶⁰ „A SZÓVIVŐ: [...] Szemközt a pusztulással?... / Nem éppen. Hát a pusztulás legalján/ Egy ember lépked. Majdnem hangtalan.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 383.

⁶¹ „A SZÓVIVŐ HANGJA: »Hanem a múlt mindig jól alakul.« / S ha bíránk szeszélye úgy akarja:/ Az egyetlen történet szertehull/ Ezerkilencszázötvenhat darabra.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 384.

Varga Miklós '56-os tematikájú számai,⁶² az Ámen együttes⁶³ és a Bëlga,⁶⁴ az *István, a király*⁶⁵ és a *Nemzetközi brigádok indulója*,⁶⁶ politikai szlogenek,⁶⁷ vagy éppen a *Való Világ* frázisai.⁶⁸ A szöveg asszociatív nyitottsága

⁶² „NIKKEL: Hogy kékek vagy zöldek, nem firtatom. / Az elvtársaknak nincsen irgalom;/ Mind el fog dőlni kékre-zöldre verve, / Ki ezt a szép országot tönkretette, / S a nap delére győztesek leszünk majd.../ Előre mind. Aki magyar, velünk tart.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 324.

⁶³ „A SZÓVIVŐ: [...] Keleti emberek a Keletinél/ És egy köpésre innen a Teleki tér/ A nyalókás, aki csalódást okoz/ És a kalauz, aki magába' morog/ Hesszelős nepperek és seftelős gengszterek/ Kimenni erre, ha az este jön, nem szeretsz.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 323.

⁶⁴ „GALÓCA: Szépen beszámolsz, / Hogy hány piros hasú a zsold... Buzi-e vagy?”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 361.

⁶⁵ „NIKKEL: [...] Kik fognak fegyvert szabad magyarokra?”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 296.

⁶⁶ „MÉRŐ: [...] Emlékszel, Klári?... / Madrid határán állunk a vártán, / Állunk tűzözönben, minden poklon át.

TÁBORI: [...] Örökösök a vártán, Madrid népe álmán, / Álljuk vad hadak minden ostromát. ESZTENA: Rajta, csak rajta, törhetetlen fajta! PÓCS: Bátoran, tankok ellen, száz halál-on át.

EGYÜTT: Rajta, csak rajta, végső diadalra/ Rajta, ezernyelvű, egyszívű brigád.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 351.

⁶⁷ „NIKKEL: Okádékronda város és okádék/ Lakói: úgy van, megérdemlik egymást! / Ez piszkos munka, spontán akció volt, / De Magyarország többet érdemel...”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 356.

⁶⁸ „A SZÓVIVŐ A nép vezére, látjuk, jót akar. / Szeretjük, mert a miénk és magyar. / Egy, aki mindent visz. [...]

erősíti azt az érzetet, hogy itt egy tágabb közösség drámáját nézzük. Tehát nem hősoket és antihősoket, hanem egy hősnélküli világot, ahol az alakok viselkedését nem a személyiségük, hanem a történelmi-hatalmi szituáció befolyásolja. „Magyar a magyart ölte”⁶⁹ – ahogy George Baal megállapítja – és valóban nincs szó oroszokról, de szorosan véve még kommunistákról sem a darabban, és ez már önmagában is élesen szembemegy azzal a főnarratívával, amely a forradalmat a magyar nép felkelésének állítja be a kommunistákkal szemben. (A „magyar” szó huszonháromszor szerepel a szövegben, az „orosz” és a „szovjet” egyszer-egyszer, a „kommunista/kommunizmus” egyszer sem.) A lélektani ábrázolásban és cizellált karakterépítésben jeleskedő Katona társulata találkozik tehát egy olyan szöveggel, ahol koncepciózus a nem szerepívekre épülő dramaturgia, a pszichológiai háttérrel kevésbé kibontó szerkesztés, és a tömegképekben megfogalmazott történet – egy olyan darabban, ahol mindenki mellékszereplő. Ez az orkesztrális jelleg tudja a színpadon is működtetni a szöveg intertextualitását. Mondhatjuk úgy is, hogy amikor egy szerep megszólaltat egy felismerhető vendégszöveget, azt nem a karakter idézi, hanem a „színész-kórus” egyik tagja vált regisztert, és üt meg a közönséggel közös kulturális tudásra alapozott

hangot. A Katona előadása megállt félúton ennek a színpadi nyelvnek a kialakításában: szövegverziója szűkítette a szöveg asszociációs mezőjét, az intertextusokból többet elhagyott, így a megmaradtakat leginkább a humor tudta legitimizálni (a *Való Világ* idézetek például kissé szövegidegen paródiának tűnnek). A további húzások rövidebb jelenetek sorát eredményezték, a szerepek nagy része még az eredetinel is szeccszerűbb lett, és az írói szándék szerint három felvonásra méretezett darabot egy részben, 100 perc alatt játszották.

A rendezés

A *Megáll az időben* Gothár Péter megmutatta, hogy a forradalom miként működik alapító élményként több generáció számára. Rendezői felfogásában 1956 objektíve körvonalazhatatlan, nem írható le pusztán tények és dokumentumok soraként, csak a személyes emlékek, érzések és elbeszélések, azaz variációk egymás mellé helyezésével.⁷⁰ A *Kazamatákat* nem történelmi rekonstrukciónak, hanem fikciós feldolgozásként olvasta egy olyan napról, amelyet ő maga is kiemel a forradalom folyamatából, és amelyet, ha meg akarunk érteni „sem október 30. előzményeiből, sem pedig következményeiből nem indulhatunk ki.”⁷¹ A darab kép-író

TÁBORI: [...] Dögunalom... / Hogy mindig a spanyol front / Nos, egy perced van, hogy elhagyd a házat.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 351.

⁶⁹ „[S]ok szó esett arról, hogy valamennyien magyarok, kint is, bent is. Mi mások lehettek volna? Hogy mit jelent a »magyar« szó a szájukban, nem tudom. (Egy biztos: az a szó, hogy „orosz”, egyetlenegyszer hangzott csak el.) Azt tudom, tudjuk, hogy a magyar a magyart ölte.” Georges BAAL, „Kazamaták? Történt-e valami a Katona József Színház színpadán?”, *Színház* 39, 10. sz. (2006): tól-ig oldalszám, 21.

⁷⁰ Vö.: PELLE, „Interjú Gothár Péterrel”.

⁷¹ PELLE, „Interjú Gothár Péterrel”. Vö.: „A Köztársaság téri történet, ahogyan Téreyék látják - és ez a nézőpont történetileg hiteles - egy nagyszabású forradalmi narratíva horrosztikus epizódja. (...) Egyetlen rettentő pillanat, amely kitágítva és fölnagyítva az Egészlet mutatja. Nem az 1956-os forradalmat, nem a »magyar néplelket« vagy történelmi sorsot, hanem az egymásra fenekedő, félelemből és bosszúállásból fölgerjesztett gyilkos ösztönt: magát a rejtett emberi katalizmust és annak dimenzióit.” KOLTAI Tamás,

technikájára alapozva a rendezés is leginkább színpadképek komponálására koncentrált, és ez még statikusabbá teszi a cselekményt, meg-megállítja az időt, és ezt a Szóvivő (Rezes Judit) meg is örökíti fényképezőgépével. (A szerzői instrukció szerint a Szóvivő Jean-Pierre Pedrazzini vonásait viseli, a francia fotóriporterét, akit halálos lövések érték a Köztársaság téren.)⁷² A képek sorába rendezés a pártházon belüli jeleneteknél működik igazán, egyrészt a többfunkciós, forgatható, emelhető díszletfolyosó, másrészt a viszonyrendszer hagyományosabb dramatikusan feszültségei miatt (érzelmi és hatalmi konfliktusok). A kinti tömeghez tartozó képek vizuálisan és teátrális hatás szempontjából is kevésbé telítettek, nem elég markáns az ábrázolás, miközben ez az egész dráma sarkalatos kérdése: kik és mit cselekedtek a Köztársaság téren? Szilágyi Ákos az egymást gerjesztő félelmek és agressziók láncolatának eredményeként írja le a tömeg viselkedését.⁷³ Ez a – Nagy Félelemből fakadó⁷⁴ –

„1956 darab”, *Élet és Irodalom* 50, 19. sz., (2006): 11., hozzáférés: 2020.07.03.,

<https://www.es.hu/cikk/2006-05-14/koltai-tamas/1956-darab.html>.

⁷² Vö.: „TÁBORI: [...] Itt minden jó. Biztonságos sziget. / Megállt az idő. Csak velünk, csak itt. / A tér két oldalán van két terasz. / Az egyiken mi, ők a másikon.

ESZTENA: Ki az az ők?

TÁBORI: Ki az az ők? Az összes többi ember. / Nálunk áll az idő, náluk pörög.”

PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 340.

⁷³ „Az 1956-os utcai lincselések [...] érthetetlenek az előző korszakban, a totális állami terror néhány éve alatt a magyar társadalom nagy részében felgyülemlett Nagy Félelem frusztrációja nélkül, amely nemcsak a nemzeti méltóság idealista forradalmában, hanem agressziós tömeghisztériákban is kirobbant. És ugyanúgy érthetetlen a leveretés utáni megtorlások aránya, amely messze meghaladta a megfélemlítésnek — a vissza-

történelmi léptékű kollektív frusztráció az, amit kevésbé volt képes megfogalmazni az előadás. Többek között azért nem, mert elhagyott olyan szövegrészeket, amelyek a kintiek felgerjedt éhségét húzhatták volna alá – ételre, alkoholra, bosszúra és szexualitásra. Az írott második jelenet egy Népszínház utcai kocsmában játszódik, itt exponálódik több figura a későbbi lincselők közül:

TILINKÓ: (...) A jó öreg Körző... Nem hiszek a szememnek. Te itt vagy?

MESZENA: Te se máshol, Tilinkó.

TILINKÓ: Alapozol a nagy akcióra, mi?

KACSA: Kaparja a torkát a lőporfüst... Töltök még.

IRINGÓ: Nekem is, de a javából. *(Iszik)* Be a szervezetbe.

Pillanatnyi csönd, mindenki iszik

MESZENA: Be hát: a tiéd elég tágas szervezet.

IRINGÓ: Vigyázz a nyelvedre, Körző.

térő, idegennek vagy árulónak tekintett — hatalom elfogadtatásához szükséges mértéket. [...] Voltaképp csak az egymást gerjesztő agressziók és félelmek e láncolata teszi érthetőbbé, hogy amikor Kádárék fölkinálják a magyar társadalomnak a konszolidációt, a Nagy Félelem korszakának lezárását, akkor egy egész – 1956-tal egyáltalán nem megszakadó! – félelmi láncreakciósort állítanak le, s mindezek után nem meglepő, hogy ezt az ajánlatot a magyar társadalom óriási többsége — „mi nem bántunk titeket, ti nem bántotok minket” jegyében — elfogadja.” Szilágyi Ákos margináliája Margócsy István *Kazamatákról* írott esszéjéhez. MARGÓCSY István, „Papp András – Térey János / *Kazamaták*”, 2000 18, 11. sz. (2006. november) 64–73, 65.

⁷⁴ A félelem szerepéről '56-ban és általában a forradalmakban ld.: GYANI Gábor, „1956 mint mnemotörténeti esemény” in Gy.G.: *A történelem mint emlék(mű)*, (Pozsony: Kalligram, 2016), 243–257.

TILINKÓ: Na, mesélj, hol köröz mostanában a Körző?

MESZENA (*rácsap a falábara*): Most már egy biztos pont körül... És bizsereg a hegye, mikor beletalál abba a bizonyos pontba.

IRINGÓ: Aztán hol szeretnél kilyukadni?

MESZENA (*Kacsára vigyorog*): Egy tűzforró odúban, tudod.

IRINGÓ: Azt meghiszem. Tudom, mi-
ben sántikálsz.⁷⁵

Az előadás nemcsak kihúzta az idézett szövegrészt, de elhagyta a jelenet – és vele a közeg – alapozó miliójét is. A színészek kabátban álldogáltak, mintha utcán zajlana köztük a pártházról szóló párbeszéd, elmaradt az alkoholos állapot és a szexuális utalgatások (s Meszena falába is), kvázi jól öltözött hétköznapi emberekként kerültek a nézők elé.

Színészi játék

Rezes Judit a Szóvivő szerepében az előadás házigazdája. A szerep nőre osztását minden kritikus erős rendezői ötletnek tartotta, és az angyali androgünitás toposzát olvasták bele. Rezes nem androgün volt – bár férfiruhát viselt – inkább áttetsző: mozgása, gesztusai, intonációja letisztult, beszéde lassú és tagolt, a témához képest meglepően finom, helyenként enyhén ironikus, feszült, vagy játékos; de nem interpretálta, inkább felmutatta a szöveget. A pártházbeliek játékát kimért érzelemmentesség és a hideg tónusok alól csak időként kibukkanó feszültség jellemezte – jelezvén, hogy egy korlátozó hatalmi rendszer részei. Bertalan Ágnes (Tábori Klára) szenttelen alakítása hideglelős nyugodtságával gyakorolt erős hatást, helyenként komikus ellentétben állva a Tábori-Mérő-Esztena szerelmi háromszögből adódó helyzetekkel. Nagy Ervin Eszténa lélektá-

ni eszközökkel megrajzolt szerepében majdnem hőssé vált a házon belül, róla tudunk meg a legtöbbet, ő a legemberszerűbb, az ő szájából szól leginkább beszélt nyelvi intonációval és értelmezéssel a szöveg. Lengyel Ferenc a párttitkár Mérőt racionális politikushivatalnoknak mutatta – kopaszága Rákosi-ra, mozgása Kádárra emlékeztet –, a tőke haláláról szóló színjátszóköri előadás felidézésekor komikus érzelmi töltetet kap a figura.

A kinti tömeg ábrázolásának általánosságát egy-két plasztikusabb alakítás írta felül. Például Szirtes Ágié (Iringó), aki rendkívüli szikársággal hozta a gyilkoskedvű budapesti asszonyt, a lincselések egyik levezenylőjét. A megformált figura hétköznapisága zavarba ejtő, kilépő mondataival szédült teret hagyott maga után: „Én úgy gondolom, hogy részemről ennyi. Szalad az egész konyhám. Hazamegyek, és megvacsorázom.” Színészi-
leg és rendezői-
leg is azok a jelenetek tudtak erőssé válni, amelyek valamilyen performatív gesztussal túlléptek a szöveg szcenírozásán. Ez jelenthet egy brechti értelemben vett Gestus-t (mint amikor a Titkár [Érsek-Obádovics Mercédesz] feszült párbeszédük végén váratlanul megöleli Csonkánét [Pelsőczy Réka], vagy amikor Tábori gyakorlott mozdulattal a vállán átlendítve padlóra küldi régi szeretőjét, Mérőt); egy nem realista színpadi betétet (mint az egyenruhájukat elégető ÁVH-s kiskatonák koreografált vetkőzése, a már említett repülő és tank megjelenése, Pócs [Máté Gábor] és Surányi [Keresztes Tamás] burleszkyszerű szökési kísérlete, vagy épp Mérő lelövése); váratlan naturalizmust (mint Tábori és Eszténa félbemaradt nemi aktusa, vagy Pelsőczy Réka velőtrázó sikoltozása); vagy geeges eszközhasználatot (például egy háton hordozható iratmegsemmisítőt, a kintiek közös újságolvasását, vagy Ottó 2 [Kovács Lehel] gézbe mumifikálását).

Bár ezek a gesztusok rámutatattak, hogy a színpadon nem egy történelmi esemény reenactment-je, hanem az erről az esemény-

⁷⁵ PAPP és TÉREY, *Kazamaták*, 297.

ről szóló színházi konstrukció látható, konzisztens játéknelv hiányában elszórt rendezői ötletek maradtak, nem álltak össze rendszerré.

Színházi látvány és hangzás

Gothár scenikai stílusához híven a *Kazamaták*ban is szervezőelemmé vált a tér.⁷⁶ A kint és bent vetélkedéséből vizuálisan egyértelműen a „bent” került ki győztesen. A pártház szobáit/folyosóit megjelenítő rácsokkal tagolt, minden irányba mobilis, forgatható, emelhető, dönthető fémszerkezet kellemsen megbolygatta a darab statikusságát, mozgékony, filmes nézőpontokat tett lehetővé, a bentiek klausztrófóbb állapotát pedig átélhetővé keretezte.

A kinti tér megjelenítéséhez nem társult hasonlóan erős gesztus. A szerkezetet körülvevő üres színpad maga a Köztársaság tér, a sarokban megjelenő, szintén mozgatható házszerű fémdoboz lényegi funkció nélkül marad. A jeleneteket elválasztó hagyományos fényváltások nem szerencsés módon zilálták szét a dramaturgiát, némileg akado-

zóvá tették az előadás ritmusát. Kovács Andrea jelmezei realistán filmszerűek, élénk színektől mentes palettává álltak össze. A benti világ uniformizált ruhái erősebb vizuális élményt nyújtanak, míg a kintiek ruházatában a korabeli fotódokumentumokról ismert jellegzetes ruhadarabok és minták köszönnek vissza. A meglincselt ÁVH-sról készült elhíresült fotót konkrétan megidéztek a színpadon, először Nagy Ervint lógatták fel, később már a Szóvivő húzta be az Eszténa holttestét jelző felfüggesztett bábút, amely az előadás utolsó húsz percében végig bent marad.

A színpad jobb szélén, a bábu alatti színpadnyílásában indul el az előadás záróképében a kazamatákat kutató ásás, amely így a shakespeare-i Nagy Mechanizmus állandó sírásává változik.⁷⁷ Fekete Gyula teátrális kísérő zenéje erős, érzelemdús atmoszférával dolgozik, izgalmas feszültséget képezve a kimért játéknelvvvel.

Az előadás hatástörténete

A kritikai recepció fontos színházi eseményként írta le a *Kazamaták* bemutatóját, bár a szakmai diskurzus leginkább emlékezeti kérdésekkel foglalkozott az előadás kapcsán. Koltai Tamás szerint: „[Gothár] a régi nagy formáját futja. Rendezése erősen tapad a reáliákhoz – a Katona társulatának is ez fekszik –, de egy tragigroteszk haláltáncig,

⁷⁶ Vö.: „Gothár két vonatkozásban távolodott el az interpretációs gyakorlattól. Egyrészt merészebben, szabadabban kezelte az irodalmi alapanyagot, másrészt rendezéseiben a szöveghez kapcsolódó jelzések helyett inkább a sajátos színházi kifejezőeszközök váltak jelentés-hordozóvá. Elsősorban nem a helyzetelemzésre, a szituációteremtésre, a figurák értelmezésére, a színész-vezetésre kell figyelni munkáiban, hanem a sajátos térhasználatra, az eredeti scenikára, az erőteljes vizuális megoldásokra, illetve a tobzódo (gyakran kötetlen asszociációkból építkező) játékötletekre.” SÁNDOR L. István, „Kelet-európai marionett. Gothár Péter színházi rendezései”, *Metropolis* 1, 1. sz. (1997): 74–83, 74., hozzáférés: 2020.07.03., <http://metropolis.org.hu/kelet-europai-marionett-1>.

⁷⁷ Jan Kott nevezi Nagy Mechanizmusnak Shakespeare „történelem-tömörítő” technikáját: „Hogyan dramatizálja Shakespeare a történelmet? Elsősorban a tömörítés, a sűrítés módszerével. Mert János, a Henrikek és a Richárdok drámájánál sokkal drámaibb maga a történelem. Maga a Nagy Mechanizmus működése. Shakespeare egész éveket hónapokká rövidít, hónapokat napokká, egyetlen nagy jelenetté; három-négy replikába szorítja az egész történelem nyersanyagát.” Jan KOTT, *Kortársunk Shakespeare*, ford. KERÉNYI Grácia (Budapest: Gondolat, 1970), 19–20.

szinte modern moralitásig rugaszkodik tőle.” Ugyanakkor zárójelben hozzáteszi: „Más még bizonyíthatja, hogy lehetséges egy absztraktabb előadásdramaturgia is.”⁷⁸ Csáki Judit a darab kvalitásait méltatta, Gothár rendezésében pedig azt, hogy „nem enged teret sem a pátosznak, sem a hősiességnek.”⁷⁹ Nánay István úgy látta, hogy a darab és a rendezés is meg fogja osztani a közönséget, mivel „az alkotók olyan témához nyúltak, amely megítélésében még hosszú ideig nem lesz közmegegyezés.”⁸⁰ Molnár Gál Péter szerint a *Kazamaták* „nyolc napon túl sem gyógyuló, a nézőkben tovább munkáló mű.”⁸¹ Georges Baal kevésbé volt lelkes, és a zárókép után civil ruhában visszatérő színészek kapcsán tette fel a kérdést: történt-e valami? „A színészek mindannyian visszajönnek a színpadra mai civil ruhában, semleges, mindennapi egyszerűséggel, kicsit unatkozva. Nézik a nézőket. Mintha semmi se történt volna. A nézők udvariasan, csendesen, jól nevelten nézik a színészeket, és (langyosan?) tapsolnak. Egy szó, egy tiltakozás, egy füttyülés sem hangzik el. Mintha semmi se történt volna. Ültünk, kényelmesen, a főváros legjobb színházában, kitűnő színészek előtt. Na, ezt is láttuk, megvolt, menjünk haza!”⁸² Baal meglátása talán találóbb, ha nem konkrétan a nézőkre (akik nem minden előadáson reagáltak ilyen nyugodtan), hanem általában 56 emlékezetére vonatkoztatjuk. 2006-ban a *Kazamaták* elnyerte az évad legjobb magyar drámájának járó díját, az előadást viszont egy évvel később levették a re-

pertoárról. Mestyán Ádám szerint az előadás megbukott, az elit értelmiség egy része pedig „egy kissé ráült” az alkotásra, ez nem tette lehetővé, hogy a fiatalabb generációkhoz és a közbeszédbe szivárogjon a mű által kezdeményezett diskurzus.⁸³ Térey 2016-ban így látta a *Kazamaták* relevanciáját: „Amenyiben az 1956-os forradalom legújabb köztársaságunk alapító eseménye, társadalmunk jelen állapotának alapító eseménye inkább október harmincadika. Aki csak részt vesz a tömegközlekedésben, sorban áll, vagy közösségi oldalakat olvas Budapesten, az tudja, miről beszélek. A sértetten utálkozó magyar milliókról (akik »nem ezt várták«). A fórumok közérzetéről. Ami a rendszerváltás röpke katarzisa után pár évtizeddel kissé moslékszerű. Sőt tragikus, egyelőre kitörési pont nélkül.”⁸⁴ A drámaírói pálya ezután kőszínházi kontextusban folytatódott, s alapító eseménye a *Kazamaták* ellentmondásos sorsa lett.

⁸³ „A *Kazamaták* [...] a magyar értelmiségi elit egy részének várva várt darabja volt, valami, ami végre felszabadítja az ötvenhatról szóló beszédet. Sajnos, ez az elit egy kissé rá is ült az alkotásra: Radnóti Sándor talán hibát követett el, amikor a megjelenéssel egy lapszámban közölte amúgy kitűnő tanulmányát, illetve ugyanő írta meg a színdarabról szóló egyik első kritikát. Gothár Péter – úgy tűnik – saját drámáját vitte színpadra. Az alkotás recepciója végül generációs kérdéssé vált: a mai ötven- és hatvanévesek szívügyévé, miközben a fiatal kritikusok nem érzik igazán magukénak se a problémát, se az alkotást [...]” MESTYÁN Ádám: „147. Papp András – Térey János: *Kazamaták*” in LAPIS és SEBESTYÉN, *Erővonalak...*, 437–438.

⁸⁴ TÉREY János, „Október harmincadika, kutatóárok”, *Magyar Nemzet*, 2016.10.30., hozzáférés: 2020.07.03.

<https://magyarnemzet.hu/archivum/2-perc-proza/oktober-harmincadika-kutatoarok-4258859/>.

⁷⁸ KOLTAI, „1956 darab”, 11.

⁷⁹ CSAKI Judit, „Halálra halmozott halál”, *Magyar Narancs* 2006. máj. 11., 38.

⁸⁰ NÁRAY István, „Múltvallatás. Öt magyar ősbemutató”, *Jelenkor* 49, 6. sz. (2006): 616–623, 621.

⁸¹ MOLNÁR GÁL Péter, „A pártház ostroma, emberi haikuban”, *Vasárnap Hírek*, 2006. máj. 7., 16.

⁸² BAAL, „Kazamaták?” 21.

Bagossy László: Asztalízene, 2007⁸⁵*Az előadás színházkulturális kontextusa*

Az *Asztalízene* megírásakor Térey János egy drámatörténeti hagyományt kívánt feleleveníteni: a polgári színműét. „A hagyományos polgári közeg eltűnte után nem írható többé vérbeli polgári színjáték magyarul? Én most mégis egy jelenidőben és Magyarországon játszódó, úgynevezett »polgári« drámára gondoltam.”⁸⁶ Az *Asztalízene* fókuszcsoportja Térey elképzelése szerint egy létező, bár szűk társadalmi réteg, akik vélhetően a nézőtérén nagyobb százalékban képviseltetik magukat. „Nem társadalmi tablót kívánok festeni, ezúttal egyedül a középosztálybeli értelmiség érdekel, azok a harminc-negyvenévesek, akik nagyjából ötszázezer és egymillió forint között keresnek, pont a megfelelő mértékben, vagy fokozottan sznobok; mindenestre nívós hangversenytermeket, éttermeket, szórakozóhelyeket és úticélokot favorizálnak, világjárók és kultúrafogyasztók: jobbára ügyvédek, orvosok, mérnökök és közgazdászok, avagy életképes entellektüelek, aktív művészek ők. Osztály helyett

⁸⁵ Az előadás adatai: Cím: *Asztalízene*. Bemutató dátuma: 2007.10.20. A bemutató helyszíne: Radnóti Színház. Rendező: Bagossy László. Szerző: Térey János. Dramaturg: Kovács Krisztina. Dízlettervező: Bagossy Levente. Jelmeztervező: Remete Kriszta. Társulat: Radnóti Színház, Budapest. Színészek: Csányi Sándor (Győző); Nagy Ervin (Kálmán); Wéber Kata (Alma); Szávai Viktória (Mariann); Kovács Patrícia (Delfin); Földi Ádám e.h., Karalyos Gábor (Krisztián); Schneider Zoltán (Henrik); Marjai Virág (Zsuzsi); Adorjáni Bálint (Roland).

⁸⁶ TÉREY János, „Mindenki megvolt – mindenkinek”, in T.J., *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, 298–300 (Budapest: Libri, 2012), 298.

szerecséesebb persze réteget mondanunk.”⁸⁷ Meglepő, hogy Térey középosztályról beszél és nem elitéről. Az *Asztalízene* az elit drámája, és részben egy elképzelt elité - ahogy a *Nibelung-lakópark*. Az ötszázezer és egymillió forint közötti összeg 2020-ban sem középosztálybeli bér, 2007-ben pedig legalább a bruttó átlagkereset háromszorosával kellett rendelkezni ahhoz, hogy valaki a szerző által kijelölt csoportba sorolhassa magát.⁸⁸ Térey meglátása szerint ez a „bourgeois bohemian” réteg határozottan különbözik a „nyakkendős elittől”, életmódjában a polgári és művészi lét között egyensúlyoz.⁸⁹ Ez az egyensúlyozás, a jólét, a lehetőségek és a dekadencia keveréke, ami az *Asztalízene* szereplőit megrajzolja, és ebből adódik az a kérdés, hogy a mű valóban tekinthető-e egy társadalmi csoport drámájának, vagy inkább szól ennek a csoportnak a hiányáról és a róla alkotott fantáziaképekről? A dráma részben felkérésre íródott, a Bálint András vezette Radnóti Színház kínálkozott bemutatási helyszínül a vázlatban már létező koncepcióhoz.⁹⁰ A Krétakör és a Katona után a következő Térey-dráma tehát a stúdióméretű, repertoárját akkoriban a művész- és szórakoztató színház határmezsgyéjén tartó Radnótiiban került színre, amelynek nevéhez deklaráltan kapcsolódott a polgári jelző.⁹¹ Bagossy

⁸⁷ TÉREY János, „Mindenki megvolt...”, 298.

⁸⁸ A teljes munkaidőben alkalmazásban állók havi bruttó átlagkeresete 2007-ben a KSH adatai szerint 185.017 forint volt. Hozzáférés: 2020.07.05.,

https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadata_hosszu/h_qlioo1.html.

⁸⁹ TÉREY János, „Mindenki megvolt...”, 299.

⁹⁰ Vö.: MARIK Noémi, „»Enyém az utolsó simítás joga...« Interjú Térey Jánossal”, *Pesti Műsor*, 2007. dec. 6., 8.

⁹¹ Ld. <http://radnotiszinhaz.hu/tortenetunk/>. A 2007/2008-as évadban három másik darabot mutatott be a színház, ezek: Wilde:

László rendezői profiljához ekkor már hozzátartozott a kortárs szövegek színrevitele, a *Top Dogs*⁹² és az *Az arab éjszaka*⁹³ után a Radnóti-ba is kortárs drámához hívták, az *Asztalizene* megrendezését az első negyven oldala alapján vállalta el.⁹⁴

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az *Asztalizene* – és a többi Térey-dráma – színpadra kerülésének körülményeit jellemzi, hogy az ősbemutató példánya mennyiségileg az eredeti drámaszöveg felét tette ki. A szereplők ugyanis kortárs társalgási színmű hőseihez illően leginkább sokat és sok minderről beszélnek, „cselekvés helyett csillogó monológokban mérlegelik esetleges [vagy

már megesett] tetteik következményeit.”⁹⁵ A jelentős húzások Kovács Krisztina dramaturg felügyelete alatt, a próba-folyamat során formálódtak, és ahhoz a rendezői koncepcióhoz illeszkedtek, amely a drámai cselekményt kereste az alapvetően történéseket elbeszélő darabban. „Így például az előadásban nem beszélnek meg a szereplők, hogy miért nem mond le az idős pápa,⁹⁶ Alma nem mesél az apjához fűződő viszonyáról, Mariann pedig nem mondja el, hogy hogyan szülte a lányait. Kálmán és Alma sem beszél meg a tavaly szilveszterkor átélt földrengést és bulit, Győző sem rögtönöz kiselőadást a kortárs festészet nagyjairól. És nagyon jó érzékkel elhagyják az előadásból az a végső fordulatot, hogy Győző lába alatt is inog a talaj, valaki ugyanis feljelentette őt az APEH-nél, mert Roland sosem ad számlát, és Győző több alkalmazottat is feketén foglalkoztat.”⁹⁷ A fősodorhoz – azaz a magánéleti viszonyokhoz – nem szorosan tartozó társalgási futamok húzása felemás helyzetet eredményezett, még inkább rámutatott a hagyományos drámai cselekvés hiányára. A szöveg kulináris rétegei szembeötlőek maradtak, a különböző ételek, művészeti alkotások, berendezési tárgyak, vendéglátóhelyek, operaelőadások és turisztikai célpontok megidézése a kifinomult fogyasztás érzetét keltette, és ez áthatotta a nézői befogadást is. A „szapora daktilusokkal” és „kisimuló

Bunbury, De Filippo: *Nápolyi kísértetek* és Bergman: *Rítus*.

⁹² Bemutató: Katona József Színház, Kamra, 2002.04.20.

⁹³ Bemutató: Örkény István Színház, 2004.04.23.

⁹⁴ Vö.: „Bálint András hívott fel, méghozzá sebtében, mert a Katona József Pályázat határideje erősen közeledett. A gond csak az volt, hogy a mű még nem készült el teljesen, nagyjából az első felvonás volt meg, ennyit olvashattam el belőle, mielőtt rábólintottam és aláírtam a szerződést. Ezt szakmailag nehéz lenne megalapozott döntésnek nevezni, inkább durva hazardírozásnak titulálhatnánk. Ilyet még soha nem csináltam, és csak azt tudom felhozni mentségemül, hogy egy valóban érdekes, 40 oldalas expozíciót olvastam egy jó nevű szerzőtől, ráadásul tudtam, hogy csupa tehetséges, fiatal színész áll majd a rendelkezésemre egy olyan színházban, amelyre kíváncsi voltam, mert sosem dolgoztam még ott (...).” DARVASI Ferenc, „Praxis és teória. Interjú Bagossy Lászlóval, az *Asztalizene* rendezőjével”, *szinhaz.hu*, 2007.10.31., hozzáférés: 2020.07.05., https://szinhaz.hu/2007/10/31/praxis_es_teoria.

⁹⁵ Ld. a *Fazekas Kulturális Enciklopédia* „társalgási színmű” szócikkét, hozzáférés: 2020.07.05.,

http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Tarsalgasi_szinmu.htm.

⁹⁶ XVI. Benedek nyolcvanéves volt 2007-ben, 2013-ban lemondott a pápai trónról.

⁹⁷ SÁNDOR L. István, „Zenedráma?”, *Ellenfény* 12, 10. sz. (2007): 2–12, hozzáférés: 2020.07.05.,

<http://ellenfeny.hu/archivum/2007/10/198-zenedrama?layout=offline>.

jambusokkal” ritmizált verses szöveg⁹⁸ erős kontrasztot képzett a darab szándékoltan hétköznapi referenciahálójával, bár a Királyhágó téri étterem közege és figurái kulcsdrámaszerűen beazonosíthatónak mutatták magukat, ízlésük, beszédük és interakciójuk egy stilizált írói konstrukció eredménye volt, amely megszólaltatásához a színrevitelnek is sajátos formanyelvet kellett (volna) kiépítenie.

A rendezés

A rendezés érzékelhető szándéka volt, hogy a szereplőket összekötő kapcsolati hálót pontosan megrajzolja, és valamiféle drámai elmozdulást alakítson ki az előadáson belül. Erre leginkább Delfin (Kovács Patrícia) terhességi szála alkalmas, mert a nagy horderejű dramaturgiai fordulatot ez az információ jelenti, ez változtathatná meg a viszonyrendet. A darab azonban ellene megy a cselekmény ilyenfajta hangolásának, a nézői részvét és azonosulás fokozottabb felkeltésének, mivel a Térey által kreált kontextus „totálisan részvételen.”⁹⁹

Bagossy kétféle szöveg- és helyzettípust különített el az előadáson belül: az „áriaszzerű” monológokat, szövegcentrikusan redukált cselekvésekkel, illetve a szituatív jelene- teket, amelyek szövegritmusban is közelebb álltak a hagyományos dialógusformához.¹⁰⁰ A konstruktivista tér a tablószerű előadás- módnak kedvezett, és ez jól állt minden olyan szövegrésznek, ahol nem a szituatív értelmezés került előtérbe. Az előadás egyik

⁹⁸ MARIK, „»Enyém az utolsó...«”, 8.

⁹⁹ „A külvilág az én elgondolásomban totálisan részvételen, a külvilág számára Niobé vagy Médeia szenvedése is, ahogy mondtad, »üres«. Nem hiszek a »cselekvő« részvételen.” ARTNER Szilvia, „Nem vasárnapi iskola. Interjú Térey Jánossal”, *kultura.hu*, 2008.10.06., hozzáférés: 2020.07.05., <https://kultura.hu/nem-vasarnapi-iskola/>.

¹⁰⁰ Vö.: DARVASI, „Praxis és teória”.

legerősebb része a szereplők élményeinek felidézése az augusztus 20-i viharról egy olyan jelenetben, ahol mindenki kifelé beszél, és az előadói helyzetet párhuzamos monológok alakítják. Ezzel szemben a kisreál szituációkba való be-belépegetés sokszor idegenül hatott az előadás nem realista terében, és helyenként a színészek szövegkezelését is kisiklatta.

Színészi játék

Delfin mellett Győző (Csányi Sándor) és Kálmán (Nagy Ervin) a darab két központi figurája. A társalgási színmű Térey nyelvén olyan tartalmakat is kimondat a szereplőkkel, amelyeket realista elemzés szerint nem lehet koherensen a szerep részévé építeni. Csányi és Nagy is a keresetlenség, a gördülékeny, hétköznapiinak ható szövegmondás és a humorlehetőségek kijátszása felé tendált. Mivel nem különítették el a szövegformálásban a reális szituációhoz/alakhoz tartozó mondatokat az ezekre való reflexiótól, két, a nyelvet valószínűtlen virtuozitással birtokló és a világ dolgaira cizellálatlan reagáló alak jelent meg a színpadon, és ez némi ellentmondásban állt a megjelenített társadalmi típusokkal. Mivel az előadás – a már említett visszaemlékező blokk kivételével – úgy kezelte a szöveget, mintha versbe szedett realista mű lenne, felmerülhetett a kérdés: miért beszélnek így ezek a figurák? A keresetlen lazaságra való törekvés az alkatok és a szerepek közti differenciákra is ráirányította a figyelmet (éppen azért, mert a szerepformálás ennek elfedésére törekedett), és ez kevésbé tudta a működtetni a szöveg olyan túlzásait, mint például Győző pozór önbemutatása:

GYŐZŐ: Mit szeretek? Kérlek szépen,
A katalán szecessziót, azt szeretem.
Csajkovszkijt szőröstül-bőröstül,
A sangriát, ha fejbe vág; a nőket;
A család hideglelős gyönyörét,

Sokkal jobban a tiszta helyzeteknél;
Egy egész estét besamelbe mártva;
Táncolni, míg bele nem kékülök.
Síelni Svájcban. Kielégítő volt a vá-
lasz?¹⁰¹

Csak Kovács Patrícia és Wéber Kata (Alma) tudott végigvinni olyan játéktechnikát, amely az érzelmi és szituatív tartalmakat nem a szövegen, hanem a jelenléten keresztül mutatta meg, így a szövegmondás félúton maradhatott a költőiség és az egyszerű értelmező beszéd között, világossá téve, hogy nem az alak az, aki így beszél, hanem a dráma.

Színházi látvány és hangzás

A Bagossy Levente által tervezett díszlet konstruktivista installációként jelenítette meg fekete és fehér színekben a White Box étterem terét. A Radnóti kisméretű színpadát vertikálisan nyújtotta a négyszintes, piramis formában felfelé szűkülő és hátrafelé szélesedő szerkezet, amelyen az egyik szint asztalfelülete a következő szint padlója is volt egyben, és ez izgalmas perspektívaváltásokat eredményezett.¹⁰² Az események nagy része ülve, a nézők felé orientálva zajlott, a közlekedések megtörték az illuzórikus hatást. A tér egységként kezelve tablószerű képek létrehozására volt ideális, amin belül a színészek elrendezése és pozíciója jelezte az aktuális viszonyokat. Helyenként fénykijelölésekkel szűkítést is alkalmaztak, leválasztva

¹⁰¹ TÉREY János, *Asztalizene*, drámamelléklet, *Színház* 40, 12. sz. (2007): 15.

¹⁰² Vö.: „Amikor elkészült a négyszintes díszlet, úgy viselkedett, mint egy szigorú versforma. Ránk erőltette az akaratát, és ez bármilyen kellemetlennek tűnt is kezdetben, végül sokat segített abban, hogy formát és játékszabályokat találjunk a hömpölygő szabadvershez.” (Bagossy László) DARVASI, „Praxis és teória”.

a tér egészéről a hangsúlyosan privát párbeszédet. Remete Kriszta realista jelmezeiben a fehér, a fekete és a szürke dominált, enyhén manírossá téve a szereplők megjelenését. Térey zenei utasításokkal látta el a három felvonást (allegro, andante, presto) és kifejtette konkrét szerzői elképzeléseit is az előadásban használható zenei anyaggal kapcsolatban: „Megszakításokkal szimfonikus vagy kamarazene szól, olasz operák intermezzói, illetve swing, vokális részek nélkül. A darabnak nem lehet eredeti zenéje. A zene »hallható« a szereplők számára, de általában a hangzó aláfestéstől függetlenül cselekednek, magyarul: nem hagyják sodortatni magukat a zene által. Delfin nem énekelhet.”¹⁰³ Bagossy elmondása szerint próbálkozott a vegyes zenei világ alkalmazásával, de nem találta a gyakorlatban működőképesnek.¹⁰⁴ Végül dzsessz-hangszerelésű klasszikusok szolgáltattak háttér (asztali) zenét, az írott felvonások végét pedig egy játékos *Mátépassió* feldolgozás jelezte. Az előadás záróképében – hűen a szerzői instrukciókhoz – esni kezdett a hó.

Az előadás hatástörténete

Az *Asztalizene* a Dramaturgok Céhétől és a Kritikus Céhtől is megkapta a legjobb új magyar drámának járó díjat, a színikritikusok Bagossy Levente díszletét az évad legjobbjának tartották. Koltai Tamás a Radnóti előadását „jól fogyaszthatónak” értékelte, de nem tekintette az eredeti darab formátumához illő interpretációnak: „A darab próbája - nem magyar színpadon - egy esthosszigan tartó előadás lenne, díszpompában, a szerző előírta csillár alatt, a szerepeket tartós, intenzív jelenléttel kitöltő színészekkel.”¹⁰⁵ Bán Zsófia nem pusztán a kivitelezést, ha-

¹⁰³ TÉREY, *Asztalizene*, 1.

¹⁰⁴ DARVASI, „Praxis és teória”.

¹⁰⁵ KOLTAI Tamás, „Mindenki meghalt”, *Élet és Irodalom* 50, 45. sz. (2007): 31.

nem magát a szerzői koncepciót kérdőjelezte meg: „A darab végére érve (szünet nélkül, 3 tételben játsszák) mégis három tanulságot vontam le: egy, hogy a bársonyos-lazacscarpacciós forradalom nem forradalom, ket-
tő, hogy e sötét vízióval való minden szimpátiám, mi több, egyetértésem ellenére az üresség ábrázolásának is telítettnek kell lennie, s három, hogy a »vértelen színműből«, azaz vértelen drámából hiányzik a dráma. És akkor nemcsak a darab szereplőinek életében nincs semminek tétje, hanem igazából a darabnak sincs. Téreynek, félek, vissza kell térnie »Termann hagyományaihoz«: a vérhez, verítékhez és apokalipszishez. Azokban él ő, mint hal a vízben.”¹⁰⁶ Csáki Judit viszont kifejezetten összetettnek látta a drámát és a belőle készült előadást is: „Akár a díszlet, a darab és az előadás is erősen rétegzett. Felül szórakoztató, középen vicces, lejjebb gúnyos, odalent rémes.”¹⁰⁷ Az *Asztalizene* a Radnóti-ban meghozta Téreynek a közönségsikert, a kortárs magyar drámák viszonylatában mindenképp, ily módon a polgári színmű felélesztésének missziója sikerült, és ebben nagy része volt a színészi alakítások könnyedségének, és annak, hogy a rendezés nem lépte át a polgári színház kereteit.

¹⁰⁶ BÁN Zsófia, „Budai szín”, *kultura.hu*, 2007.10.20., hozzáférés: 2020.07.05., <https://szinhaztortenet.hu/record/-/record/display/manifestation/OSZMI400260/cb56843b-f5b4-4ad6-956e-faec4f550652/solr/0/24/12/42/score/DESC>.

¹⁰⁷ CSÁKI Judit, „Svábhegyi grandezza”, *Magyar Narancs*, 2007.10.25., hozzáférés: 2020.07.05., https://magyarnarancs.hu/szinhaz2/svabhegyi_grandezza_-_terey_janos_asztalizene_szinhaz-67820.

Bibliográfia

- ARTNER Szilvia, „Nem vasárnapi iskola. Interjú Térey Jánossal”, *kultura.hu*, 2008.10.06., hozzáférés: 2020.07.05., <https://kultura.hu/nem-vasarnapi-iskola/>.
- BAAL, Georges, „Kazamaták? Történt-e valami a Katona József Színház színpadán?”. *Színház* 39, 10. sz. (2006): 19-21.
- BRECHT, Bertolt. „Kis Organon a színház számára”, fordította EÖRSI István. In *Színházi tanulmányok*, összeállította és a bevezetőt írta MAJOR Tamás, az előszót és a jegyzeteket írta WERNER HECHT, 402–454. Budapest: Magvető, 1969.
- CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan, 2001.
- CSÁKI Judit, „Halálra halmozott halál”. *Magyar Narancs*, 2006. máj.11., 38.
- DARVASI Ferenc, „Praxis és teória. Interjú Bagossy Lászlóval, az Asztalizene rendezőjével”, *szinhaz.hu*, 2007.10.31., hozzáférés: 2020.07.05., https://szinhaz.hu/2007/10/31/praxis_es_teorია.
- DERES Kornélia. „Mediatizált erőszak”. In *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*. Budapest: JAK – PRAE, 2017, 193–247.
- FODOR Péter. „A jeremiási hang. Beszélgetés Térey Jánossal”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 239–258. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- FÖLDÉNYI F. László, „A Gonosz kereszties háborúja”, *Élet és Irodalom* 48, 45. sz. (2004): 24.
- GYÁNI Gábor. „1956 mint mnemotörténeti esemény”. In *A történelem mint emlék(mű)*, 243–257. Pozsony: Kalligram, 201.
- GYÁNI Gábor. *Relatív történelem*. Budapest: Typotex, 2007.

- HORECZKY Krisztina, „Zérópont a Zónán belül. Beszélgetés Mundruczó Kornéllal”. *Filmvilág* 43, 8. sz. (2005): 6.
- IMRE Zoltán és KISS Gabriella, „Határeset. Beszélgetés a Nibelung-lakóparkról”. *Színház* 38, 1. sz. (2005): 2–5.
- JÁKFAI Magdolna. „A kép mint Gestus”. In *Erővonalak, Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 411–422. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- JÁSZAY Tamás, „Welcome to Ragnaröck!”, *Critikai lapok* 13, 12. sz. (2004): 23–24.
- JÁSZAY Tamás. *Körülírások. Fejezetek a Kréta-kör Színház történetéből: 1995–2011*, PhD értekezés. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2013.
- KISS Gabriella. „Színházi kozmológia. Térey János: A Nibelung-lakópark III.” In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 161–166. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- KOLTAI Tamás, „1956 darab”, *Élet és Irodalom* 50, 19. sz., (2006): 11., 2006. május 12., hozzáférés: 2020.07.03., <https://www.es.hu/cikk/2006-05-14/koltai-tamas/1956-darab.html>.
- KOTT, Jan. *Kortársunk Shakespeare*. Fordította KERÉNYI Grácia. Budapest: Gondolat, 1970.
- KRICSFALUSI Beatrix, „A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében”. *Theatron* 12, 2. sz. (2013): 87–100.
- KRICSFALUSI Beatrix. „A tökéletes wagneriánus(ok)”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 387–410. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- LEGÁT Tibor, „A Nibelung-lakópark a Sziklakórházban: Felejtsék el, hogy színészek”. *Magyar Narancs*, 2004. október 21., 29.
- LEHMANN, Hans-Thies. Ábrázol(ó)dás. Hat megjegyzés az obszcenitásról. Fordította KRICSFALUSI Beatrix. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 189–196. Budapest: Kijárat, 2013.
- LITVÁN György. „Mítoszok és legendák 1956-ról”. In *Évkönyv VIII.*, szerkesztette KÖRÖSI Zsuzsanna, STANDEISKY Éva és RAINER M. János, 205–218. Budapest: 1956-os Intézet, 2000.
- MARGÓCSY István. „A posztmodern Gesmatkunstwerk. Térey János: Paulus”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 93–104. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- MARGÓCSY István, „Papp András – Térey János / Kazamaták”. SZILÁGYI Ákos margináliája. *2000*, 18. sz. (2006): 64–73.
- MARIK Noémi, „»Enyém az utolsó simítás joga...« Interjú Térey Jánossal”, *Pesti Műsor*, 2007. december 6., 8.
- MÁRTON László. „Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 167–180. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- MESTYÁN Ádám. „147. Papp András – Térey János: Kazamaták”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 423–438. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- MOLNÁR GÁL PÉTER, „A Nibelung-lakópark”. *Népszabadság*, 2004. október 25., 12.
- MOLNÁR GÁL Péter, „A párház ostroma, emberi haikuban”, *Vasárnapi Hírek*, 2006. május 7., 16.
- NÁNAY István, „Múltvallatás. Öt magyar ősbemutató”, *Jelenkor* 49, 6. sz. (2006): 616–623.
- NORA, Pierre. „From *Lieux de mémoire* to *Realms of Memory*”. In *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, edited by Pierre NORA and Lawrence D. Kritzmann, translated by Arthur Goldhammer, xv–xxiv. New York: Columbia University, 1996.

- PELLE János, „Interjú Gothár Péterrel, a Kamaraták rendezőjével”, *hvg.hu*, 2016.06.13., hozzáférés: 2020.07.03., <https://hvg.hu/velemeney/20060613gotharinterju>.
- RADNÓTI Sándor. „A sokaság drámája”. In *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, szerkesztette LAPIS József és SEBESTYÉN Attila, 189–212. Budapest: L’Harmattan, 2009.
- SÁNDOR L. István, „Kelet-európai marionett. Gothár Péter színházi rendezései”, *Metropolis* 1, 1. sz., (1997): 74–83. Hozzáférés: 2020.07.03., <http://metropolis.org.hu/kelet-europai-marionett-1>.
- SÁNDOR L. István, „Zenedráma?”. *Ellenfény* 12, 10. sz. (2007): oldalszám, hozzáférés: 2020.07.05., <http://ellenfeny.hu/archivum/2007/10/198-zenedrama?layout=offline>.
- SEBŐK Borbála, „Sorozat-mítosz”. *Ellenfény* 9, 8. sz. (2004): 26–27.
- SZABÓ Attila. *Az emlékezet színpadai. Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*. Pécs: Kronosz, 2019.
- SZAKOLCZAI Attila, „Az 1956-os forradalom története”, *Sulinet digitális óra*, *rev.hu*, hozzáférés: 2020.07.03., <http://www.rev.hu/sulinet56/online/ora3/index.htm>.
- TÉREY János. „Jelzőtüzek (Papp András: A suttogó)”. In *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, 225–227. Budapest, Libri, 2012.
- TÉREY János, „Mindenki megvolt – mindenkinek”. In *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, 298–300. Budapest, Libri, 2012.
- TÉREY János, „Október harmincadika, kutatóárok”, *Magyar Nemzet*, 2016.10.30., hozzáférés: 2020.07.03., <https://magyarnemzet.hu/archivum/2-perc-proza/oktober-harmincadika-kutatoarok-4258859/>.
- TÉREY János. *Asztalizene*. In *Színház* 40, dráma melléklet, 12. sz. (2007): 15.
- TÉREY János. „Siegfried goes to Walhalla”. In *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék, 1990-2011*, 259–263. Budapest: Libri, 2012.
- TÉREY János. *A Nibelung-lakópark*. Budapest: Magvető, 2004.
- TOMPA Andrea, „Történetek és metatörténetek. Beszélgetés Mundruczó Kornéllal”, *Színház.net*, 2015. július, hozzáférés: 2020.07.04., <http://szinhaz.net/2015/07/30/tortenetek-es-metatortenetek/>.

Egyéb internetes források:

- A KSH honlapja: hozzáférés: 2020.07.05., https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_hosszu/h_q1001.html.
- A Radnóti színház honlapja: <http://radnotiszinhaz.hu/tortenetunk/>.
- A Sziklakórház honlapja: hozzáférés 2021.08.26., <https://www.sziklakorhaz.eu/tortenetunk/>
- Fazekas Kulturális Enciklopédia*, hozzáférés: 2020.07.05., http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Tarsalgasi_szinmu.htm.

Nárcisszusz tükre

Az incesztus rétegei Webster *Amalfi hercegnőjében*

KOLTAI M. GÁBOR

Webster darabjában két fivér – egy herceg és egy bíboros – elfogatja és válogatott rémségek közepette, családotul kiirtja hűgát, mert akarata ellenére újra férjhez ment. Indokaikról sok szó esik, de kevés vehető biztosra. A gyilkosság után megtudjuk, hogy a három testvérből ketten ikrek voltak.

A fivérek hadjáratát, mint rendesen, a patriarchális logika vezérli: a családi vagyon és vérvonal megőrzése, a független és önjáró nő, mint olyan megregulázása, a társadalmi rang beszennyeződésétől való félelem. Az idősebb fivér, a Bíboros szerepe többé-kevésbé értelmezhető ebben a jelentéstartományban; ő a websteri univerzum nagy hatalomtechnikusa, a cselekmény titkos mozzgatója. Kérdés, mennyire indokolja ugyanez a logika Ferdinánd, a fiatalabbik fivér szertelen „túlzásait”: a Hercegnő után való kényszeres kémkedést; egy levágott kezét, rajta a férj jegygyűrűjével; egy viaszból formált szoborcsoportot, amely a Hercegnő kivégzett családját ábrázolja; egy csapat örültet, akiket a szomszédos elmeegógyintézetből vezényel hűga börtönébe; a szobák elsötétítésére, majd kivilágítására adott ellentmondásos parancsokat; a bizarr állatseregletet, amely tulajdon elkínzott elméjében nyüzög, s amelynek egy idő után ő maga is része lesz – legfőképp pedig a nyugtalanító és komplex képzettársítások kettőjük kapcsolata köré szerveződő hálózatát.

Amikor Ferdinánd rangról és becsületről szónokol, illetve egy másik alkalommal azzal magyarázza hűga megöletését, hogy „halálával nagy vagyonhoz jut”, nem egyszerűen hazudik, de leginkább önmaga elől titkolja

az igazságot.¹ Az ifjú herceg világát rémület és zűrzavar uralja. „A nők / Kedvence az angolnyszerű testrészt, / Melyben nincs csont” – képzeteiből hiányzik annak lehetősége, hogy férfi és nő kapcsolata szép és örömteli is lehet (vö. Jago valódi vagy szerepként fölvetett undorával a testiségtől: „Amit te szerelemnek hiszel, én azt / Vágyak sarjadékának veszem.”)² A nemiséggel szemben táplált gyanakvása az általa felbérelt spion, Bosola bizalmatlanságára emlékeztet: sokáig eszébe sem jut egyetlen férjre gyanakodni, ehelyett a Hercegnő váltott partnereiről fantáziál (s hogy ezek kifélék, az további komplexusokról árulkodik). Eleinte Bosola is kerített sejt Antonióban, a Hercegnő titkos férjé előlépett titkárában. Ez is visszarímel Jagóra: a zászlós azt a képzetet kelti Rodrigóban és a mórban, hogy Desdemona választása nem több afféle felfokozott promiszkuitásnál, és nem fog megtorpanni egyetlen partnernél. De a két zavar más-más természetű: az elfojtott szexus örvénye, amely Jagót és Bosolát mintha hidegen hagyná, Ferdinándot az önfelszámolásig magába szippantja.

Hűgához eszelős ragaszkodás fűzi. Hogy ikrek, annak szinte misztikus jelentőséget tulajdonít – ugyanakkor mintha csak a megöle-

¹ A továbbiakban nem jelölt idézetek John Webster drámájából származnak: John WEBSTER, *Amalfi hercegnő*, ford. VAS István. In *Angol reneszánsz drámák II*, szerk. SZENCZI Miklós, 283–678 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961); *The Duchess of Malfi*, ed. Brian GIBBONS, (York: Methuen Drama, 2003).

² William SHAKESPEARE, *Othello*, ford. KARDOS László, 473–603 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988), 498.

tése utáni pillanatban volna képes szembenézni e ténnyel. Nőként és anyaként egyaránt féltékeny rá; egyszerre zaklatja föl a gondolat, hogy a Hercegnő anya lett, és az, hogy ehhez egy férfival kellett együtt hálnia. A tagadás fokról fokra erodálja személyiségét, kinkeserves munka leghőbb vágyunkat önmagunk előtt is titokban tartani. Bosola kérdésére, amely azt firtatja, miért kell a herceg húga után kémkednie, mindössze annyit felel: „nem szeretném, / Ha férjhez menne újra”, „Ne kérdezz, mért: azt mondom, nem, és ezzel / Érd be” – mint aki egyetlen válasz erejéig sem mer mélyebben önmagába tekinteni.

A Hercegnő első házassága tipikusan politikai frigy lehetett, apai döntés nyomán fogant, szenvedélymentes kapcsolat, amely nem ütött rést a patriarchális logika szövetén. Senkinek sem kellett elszámolnia azzal, hogy a Hercegnő esetleg önálló vágyakat és törekvéseket ápol. Így viszont Ferdinánd sem kényszerült szembenézni saját zűrzavaros egójával; a pusztító felismerés addig várat magára, amíg a titkos második házasság és a szülés híre napvilágra nem kerül. „Egy mandragórát ástam ki ma éjjel. / Az őrjített meg” – a hírt követő pokoli éjszaka Ferdinánd önmagára ébredésének kataklizmája. Hogy a második és harmadik felvonás közt minimum kilenc hónap telik el (hiszen a Hercegnőnek újabb gyermekei születnek), holott Ferdinánd olyan őrjöngő dühvel esküdött bosszút, hogy még a Bíboros is ódzkodott tőle, az egyszerre árulkodik kinkeserves önkontrollról és beteges várakozásról („nyugodt, mintha a vihart átaludná”, mondja Antonio); még az is lehet, hogy Ferdinánd szándékosan éppen kilenc hónapot vár, mielőtt újból ólálkodni kezdene a Hercegnő kastélyában, hogy aztán váratlanul betörjön a hálószobájába – apjuk törét kínálva hűgának, mint valami költőinek szánt, de otrombára sikeredett fallikus szimbólumot. A kép, hogy a hűgába szerelmes fivér a törét nyújtja testvéreinek – az egyesülés vagy a halál két al-

ternatívájaként –, nem véletlenül tér vissza Ford Kár, *hogy kurvájának* Giovanni és Annabella közt lezajló kettősében. Charles Forker szerint „a saját ikertestvérünk vagy árnyképünk felé irányuló rögeszme egyaránt a narcisztikus projekció jele”, Ferdinánd pedig „annak a szadizmusnak a figyelemre méltó aprólékossággal megrajzolt képviselője, amelyet elnyom a büntudat”, s amikor a herceg „ráébred vágyai erotikus természetére, az egészen az önfelszámolásig sodorja”.³ Öngyűlölete, amely ikertestvére birtoklásában vagy elpusztításában kristályosodik ki, Giovanni önimádatának fordított tükörképe.

Ferdinánd rögeszméje – az érzékeiben dúló, szexuális természetű zűrzavartól függetlenül – a már említett vonatkoztatási rendszerben is olvasható: egy „társadalmi rangjának beszennyezésével fenyegetett arisztokratát” látunk, aki „mániákusan igyekszik megvédeni ezt a rangot”, s akinek vérfertőző vágya egyfajta „társadalmi póz” vagy „hisztérikus kompenzáció”, kétségbeesett kísérlet, hogy „elkerülje a keveredést a rangban alatta lévővel”.⁴ De ennek a gondolatnak a magjában sem rejlik egyéb, mint hogy Ferdinándnak mélységes problémája van önmaga definiálásával, sőt, bizonyos értelemben még messzebbre megy: húga iránti vágyát abból eredezteti, hogy a herceg kizárólag a hierarchiában elfoglalt helyén keresztül képes meghatározni magát, és mindkettő (a vérfertőző vágy és a vér bemocskolásától való félelem) a permanens személyiségválságból ered. Végső soron a *Kár, hogy kurva* Giovanniának esetében is valószínűsíthető, hogy az Annabella iránti szerelem csak egy mélyebb kórkép lenyomata: az incesztus egyik

³ Charles R. FORKER, *Skull Beneath the Skin: The Achievement of John Webster* (Illinois: Southern Illinois University, 1986), 308.

⁴ Frank WHIGHAM, „Sexual and Social Mobility in *The Duchess of Malfi*”, *Publications of the Modern Language Association* 100, 2 (1985): 167–186, 169.

esetben sem kizárólag a vágy tárgyából fakad, sokkal inkább az alul- vagy túlfejlett önkép következménye. A *Kár, hogy kurva* és az *Amalfi hercegnő* pontosan annyira szól a vérfertőzésről, mint amennyire az *Othello* a rasziszizmusról.

Ferdinánd önmagával folytatott háborújának utolsó fázisa, a *lycanthropia* (az a személyiségzavar, amelyben az ember farkasnak képzeletben magát) sokszorosan összetett jel, a T. S. Eliot által „tisztátalan művészetnek”⁵ nevezett pszichológiai-ikonográfiai sűrítvények egyike. A herceg először azonosítja magát azzal, ami valójában („Tanulni fogom a módját, hogyan látszódom annak, ami nem vagyok”, ígérte korábban a Biborosnak). Ez alatt egy mélyebb felismerés húzódik meg, az ember állati természetével való szembesülés; a reneszánsz tragédiák világában elveszni látszik a képzet, hogy Isten képmásai volnánk. Egy olyan darabban, amely peremhelyzetben lévő személyiségeket vizsgál, s folyton át- meg átlépi a biztonságosan elkülönített tartományok (élő és halott, gyilkos és áldozat, káosz és rend, férfi és női szerep) határait, a kettős természetű „vérfarkas” e nyugtalanító mezsgye-léteket testesíti meg; se nem vadállat, se nem ember (vagy mindkettő), átmenet a világos (gonosz cselekedeteiért felelős) és a degenerált elme között; arra emlékeztet minket, hogy állatvá aljasító tetteinkért nem az Ördög felelős, hanem tulajdon természetünk. A *lycanthropiához* számos középkori és reneszánsz elképzelés tapad – ezekre részletesebben is kitérünk majd a későbbiekben –, de abban összecsengenek, hogy a test deformálódása (vagy az arról való képzelgés) és az elfojtott vágy egymást feltételező tünetek; a *lycanthropia* a korabeli orvostudo-

mány szemében a betegesen féltékeny szerelem gyakori következménye.⁶

Webster elhallgatja, mi vezetett idáig, mi történt a családban a cselekmény előtt. A reneszánsz dráma nem bajlódik szereplői múltjának aprólékos feltérképezésével. Sok mindent sejtet, de nem törekszik arra, hogy e sejtésekből koherens egész álljon össze. Tudja, hogy a színpadi alakok múltja a drámai jelenben fogan, és pillanatonként más-más fénytörésben mutatkozik. Hamletnek vagy Júliának számos gyermekkorra képzelhető el, és ezek a gyermekkorok jelenetről jelenetre egymásnak is ellentmondanak. A színpadi előzmény az, ahogyan a múltat érzékeljük a mostban.

A reneszánsz dráma kétségtelenül tobzódik az orvosi precizitással vizsgált szexuálpatológiai kórképekben (nem véletlenül nevezte szerzőit Virginia Woolf a világ első analitikus pszichológusainak),⁷ de nem éri be azzal, hogy ezekből egy mai értelemben vett „megfejtés” rajzolódjék ki, egymást feltételező okok és okozatok lineáris ösvénye, amelyen végigsétálva a színész és a rendező abszolválhatja a szerepet. Sokkal inkább egyfajta hálózatról van szó, felvillanó képek, utalások, asszociációk mátrixáról, álmokba, hiedelmekbe, a közös tudattalanba temetett jelképek láncolatáról, amely leginkább egy korai szürrealista filmre emlékeztet.

Antonio, miközben úrnője erényeit magasztalja a darab expozíciójában, olyan tükörnek festi le a Hercegnőt, amely mások számára is irányadó: minden asszonynak el kell „törnie hízelgő / Tükrét, hogy az ő alakját öltse fel”. A *glass* nemcsak tükröt, hanem üveget is jelent: amikor Ferdinánd vagy Bosola

⁵ T. S. ELIOT, „Four Elizabethan Dramatists”, in *Selected Essays*, 109–117 (London: Faber and Faber, 1999), 114.

⁶ Brett D. HIRSH, „An Italian Werewolf in London: Lycanthropy and *The Duchess of Malfi*”, in *Early Modern Literary Studies* 11, 2. sz. (2005): 21–43.

⁷ Virginia WOOLF, „Notes on an Elizabethan Play”, in *The Common Reader*, 49–58 (New York: Harcourt, Brace & World, 1953), 53.

az utóbbi értelemben használja, keresztül akar nézni ezen az üvegen, hogy a Hercegnő titkait kifürkésze – a testieket és a rejtett szándékokat egyaránt. Webster (és a darab férfi szereplői) komoly fogalomkészletet mozgósítanak, hogy rajongásuk, gyűlöletük vagy féltékenységük tárgyát vonásain, ruházatán vagy testén keresztül definiálják. Több ez, mint pusztán kémkedés, Bosola és Ferdinánd tekintete például távollétében is rögeszmésen a Hercegnő testére irányul („mindhárom állapotban, amelyben a női ruhába bújt test szemügyre vehető: szex közben, terhesen és halottként”),⁸ de miközben az ő titkainak mélyére kívánnak hatolni, saját önképük lesz az, ami változáson megy keresztül.

Bosola világában az embert születésétől fogva „tetvek és férgek” falják; noha „folytonosan / Egy rothadt tetemet hordunk magunkkal, / Mégis gyönyörrel burkoljuk be drága / Kelmékbe” – vizsgálata így egyszerre ontológiai természetű és a testvérek parancsainak kényszerű végrehajtása. Ferdinándéhoz hasonló utat jár be: egyszerre irányul a külső ruházatra és amögé, a „kerítő abroncs-szoknyára”, amely nélkül meglátta volna már, „hasában a csemete hogy ficáncol”, vagy „bő köntösére”, amely azért is laza – *loose* –, mert elrejt, hogy viselője állapotos, de a könnyűvérű nők erkölcsi lazaságára is utal vele (ugyanazt a kifejezést használja Petruccio, amikor Kata túlságosan kihívó ruhátárát kárhoztatja);⁹ e feslett hajlamot az-

⁸ Lynn ENTERLINE, „»Hairy on the In-Side«: *The Duchess of Malfi and the Body of Lycanthropy*”, in *The Yale Journal of Criticism* 7, 2. sz. 85–129 (1994): 86.

⁹ „*loose-bodied gown*” – Nádasdy Ádám fordításában „csípőben laza ruha”, de feltételezhető, hogy itt is mindkét értelemben olvasható. William SHAKESPEARE, *A makrancos hölgy*, in *Drámák*, 105–234 (Budapest: Magvető, 2001), 204; SHAKESPEARE, *The Taming of the Shrew* ann. and int. by Burton RAFFEL

tán durvább viselettel ajánlja megregulázni („kényes bőrére szőrcsuhát adass”). Ferdinánd – saját tébolyának stációitól függően – hol minden bűnét elrejtő sötétségbe, hol vakító fénybe kívánja ezt a testet, és úgy átkozza el, mintha az valamely, tulajdonosától független objektum volna (*Damn! that body of hers*). Bosola hasonlóan rögeszmés vizsgálódása során a terhesség külső jegyeit is aprólékosan számba veszi („okádik, / Émelyedik, szemhéja viselős kék, / Orcája sápad, dereka kövérebb”), és amikor vizsgálata tárgyát üveghutához hasonlítja (ez az a „furcsa szerszám”, amitől „az üveg gömbölyű lesz, akár a nők hasa”), ugyanahhoz a metaforához tér vissza, amely a Hercegnőt tükörként (*glass*) definiálta a darab elején. Csakhogy ez az üveg, amint erre Lynn Enterline felhívja a figyelmet, kettős természetű: Bosola és Ferdinánd azzal hitegeti magát, hogy keresztül lát rajta, viszont amennyiben a Hercegnő tükör, úgy „nemcsak saját képmását veri vissza, hanem azét is, aki nézi”,¹⁰ Webster pedig hiába öli meg címszereplőjét a negyedik felvonásban, nem zárja le történetét addig, amíg a Hercegnőt kifürkészni, megérteni vagy birtokolni vágyó férfiszereplők önmagukat is meg nem látják ebben a tükörben; a negyedik és ötödik felvonás ezt a pillantást tágítja pusztító metafizikai vízióvá.

Bosola úgy jelenti be Ferdinándot a negyedik felvonásban, mint aki váratlan fogadalmat tett arra, hogy „nem látja többé” hűgát, ezért is bonyolítja látogatását éjszaka (akárcsak egy felvonással előbb, a hálókamrájában); külön meghagyta, se gyertya, se fáklya ne égjen a Hercegnő (némi eufemizmussal „szobának” csúfolt) börtönében. „Nem mer látni téged”, pontosítja aztán gazdája indítékait, és valóban, Ferdinánd félelme, hogy éles, tiszta fényben lássa rögeszméje tárgyát (és benne önmagát), erősebb moz-

(New Haven and London: Yale University Press, 2005), 122.

¹⁰ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 89.

gatórugónak bizonyul, mint a fennhangon képviselt szándék („illik hozzád a sötétség”, „túlságos fényben voltál eddig is”) – az, hogy a fáklyák száműzése a Hercegnő bűneit burkolja jótékony homályba. Ezzel összecsengve két felvonással korábban, a titok kipattánásának kataklizmatikus éjszakáján arra tett ígéretet, hogy „parázna hűgát” mindent sötétségbe borító, „teljes napfogyatkozásba” fogja börtönözni. A reneszánsz színpad már ismer egy herceget, aki (legalábbis látszólag) beleőrül egy hozzá közel álló személy második házasságába (vö. „Nagyon is bánt a nap, uram”);¹¹ Webster ugyanannak a Burbage-nek írta a szerepet, aki korábban Hamletet játszotta Shakespeare-nél. Ennek talán nincs más oka, mint hogy a választott színésznek jól álltak az efféle szerepek; de az is lehet, hogy Webster tudatosan bele kívánta foglalni a figurába a néző számára ismerős jelentéstartományt.

Nem sokkal később azonban kiderül, Ferdinándnak a sötétségre mindenekelőtt ahhoz a rémisztő színjátéksorozathoz van szüksége, amelyet Bosola segítségével celebrál, hogy hűgát „művészettel fertőzze” a halálba, s amelynek első aktusaként egy halott kezét csókolgatja meg vele. A levágott kéz a Hercegnő férjének jegygyűrűjét (vagy annak másolatát) viseli, Ferdinánd tehát maga válik e torz esküvő-paródia vőlegényévé. Antonio kezét is levághathatta volna, de feltételezhető, hogy akkor is pótlékhoz folyamodik, ha sikerül időben elfogatnia; azzal a gesztussal ugyanis, hogy a temetőből hozat – vagy viaszból formáltat – egy másikat, személyteleníti a valódi férjet. Nemcsak őt, saját magát is helyettesíti vele. Végtagok iránti megszállottsága, amelynek nyoma már „az ángolnaszerű testrész”-től való beteges irtózatában is ott sejlett, s nemsokára abba torlik, hogy temetőket fölkaparva tulajdonít

el kezeket-lábakat, arra reflektál, hogyan idegenítette őt el a hűga iránti vágyakozás saját testétől, egyáltalán, az emberi testtől. Ferdinánd eddig is helyettesítő aktusokon keresztül ellenőrzött, fenyegetett vagy parancsolt, udvaroncait például arra utasítja a darab elején, hogy csak akkor nevensenek, ha ő is azt teszi (ami halovány szociális fóbiáról árulkodik, és előrevetíti, hogy csak másokon keresztül képes megfogalmazni önmagát); szimbolikus tárgyakat helyez önmaga és a Hercegnő közé (tört, gyűrűt, levágott kezét); hallgatóságra van szüksége ahhoz, hogy tulajdon kínzó agyszüleményeinek hangot adjon; hűgáról (valójában önmagáról) tett szörnyű fölfedezését egy gyökereztül kitépelt mandragóra képzetével helyettesíti; közvetítőn keresztül kémkedett a Hercegnő után és közvetítő segítségével fogja megölni. E kényszeres elidegenítés abból fakad, hogy épp a hűgától való *távolság* elviselhetetlen számára, mivel sem önmagával egy, sem tőle független lénynek nem képes őt tekinteni. Egyik képzetből menekül a másikba: „az a test, ami az övé” (*that body of hers*) „többet ért”, míg az ő (Ferdinánd) vére „tisztán keringett benne”, a házasság (és tulajdon rejtett indítéka) lelepleződése után pedig azt mondja fivérének, „meg tudnám őt ölni benned is, / Vagy önmagamban, mert már azt hiszem, / Bennünk a bűn, amit általa büntet / Az Ég”; nincs tisztában azzal, hogy végződik hűga személyisége és hol kezdődik az övé, a kettőt csak a gyilkosság pillanatában lesz majd képes szétválasztani.

Natale Conti olasz humanista mítosztörténeti munkájából tudjuk, hogy a Nárcisszusztörténetnek van egy másik változata is. Ebben a változatban nem a kikoszarzott nimfák okozzák Nárcisszusz végzetét. „Euanthész számol be arról, hogy Nárcisszusznak volt egy ikerhűga is; orcája, haja, testének minden vonása bátyjára emlékeztetett. Együtt jártak vadászni, és azt mondják, a fiú erősen szerette hűgát. Mikor a lány meghalt, állítólag nem bírta elviselni a gyötrő vágyat, és

¹¹ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, I. 2, ford. ARANY János, in *Tragédiák*, 323–471 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988), 336.

minduntalan a forráshoz ment, hogy ott saját képmására tekinthessen. Végül, amikor ez sem nyújtott számára vigaszt, behalt a mérhetetlen vágyakozásba, vagy, ahogy mások állítják, a habokba vetette magát és elpusztult.¹²

A mítosz modern, pszichoanalitikus olvasata „a másik” (önmagával nem azonos és ellenkező nemű) iránti vonzódást az auto- és homoerotikus vágyból eredezteti. Ferdinánd – és a *Kár, hogy kurva* Giovannija – esetében a kontúrok e végzetes összemosása válik mérgezővé; a *kettéválasztottság* kízó érzete (hogy vérük, ahogy ennek mindketten hangot adnak, nem erek közös hálózatában fut), és az a rokon vonás, hogy húgukat kizárólag saját alul- vagy túlfejlett önképükön keresztül képesek érzékelni. A rejtett homoerotikus indíték nem légből kapott; Giovanni magabiztos, krakéler férfiasságához (vagy a Bíboros hideg és személytelen rációjához) képest Ferdinándban csakugyan van valami feminin vonás; egyfajta puha és nőiesen túlérzékeny, hiszterizált és zavaros jelleg. A húgából áradó erő vonzza, de saját megerősítését keresi benne, és amikor a másik önálló érveket vagy vágyakat artikulálna, olyannyira nem képes elviselni, hogy belé kell fojtania a szót; a hálókamrában tett éjszakai látogatást (mintegy a börtönjelenet előzményeként) azzal zárja, „Nem látlak soha többé”, és valóban, amikor nem saját tükröződését látja az örökké kifürkészni kívánt, de „drága kelmékbe” bújtatott női testben (amely kelmék mögött, a reneszánsz színpad konvencióiból fakadóan, egy fiú rejtőzik, és Webster feltehetően pontosan tudatában volt ennek, amikor Ferdinánd szexuálpatológiai kórképét fölfestette), akkor elzárja magától, a sötétségbe számúzi e kízó tükörképet.

Ferdinándnak a színjáték sötétben bonyolított prológusa után azonban fényre van szüksége, hogy „fertőző művészetének” következő felvonásait – a Hercegnő családját ábrázoló viasztetek és a helyi elmeegógyintézetből kivezényelt örültek performanszát – színpadra állíthassa. „Hozzatok neki elég gyertyát”, parancsolja, utasítására pedig egy függöny mögött „láthatóvá válnak Antoniónak és gyermekeinek művészileg megformált figurái, olyanformán, mintha már halottak volnának”. Bosola betanult kísérőszövege szerint „e bús látványosság” azt a célt szolgálja, hogy nézője, a Hercegnő „megértse belőle”, szerettei halottak. A szövegből nem derül ki, vajon a Hercegnő elhiszi-e, amit lát, de a kétségbeejtő színház („Nekem e világ untató teátrum”) néző, színész és rendező számára egyaránt gyilkos következményekkel jár. Valóban színházat látunk, nemcsak a jelenetben erre utaló metaforák és a későbbiekben felvonultatott színpadi konvenciók miatt, hanem azért is, mert nem akar úgy tenni, mint a valóság; mint Shakespeare Egérfogója, egymásra kopírozza a jelet és a jelentést, és az utóbbival fertőz. A Hercegnő válasza („nem sorvasztana így el / Saját viasz-képmásom, mágikus / Tűvel átszúrva”) arra utal, tisztában van vele, hogy nem valódi testeket lát, összeomlása mégis olyan pillanat, amikor a legközelebb kerül ahhoz, hogy személyiségét elveszítse. Ferdinánd tulajdon melankóliájához, elkínzott világához betegíti a Hercegnőt, de a következmények rá nézve lesznek pusztítóak. Színháza csakugyan a „művészettel fertőz”, mint Artaud-é, és mint a kor homeopátiás orvosai, a fertőzés saját tüneteivel kíván hatást gyakorolni – akárcsak az ápoltakat felkonferáló anekdota orvosa, aki, „Mikor a pápa búskomor beteg volt”, „eléje vezetett / Mindenféle örültet, és a pápa / E bohókás, vad összevisszaságtól / Nevetett”. Ferdinánd örültjei nemcsak az önfelzárkózás szélére került személyiség válságát visszhangozzák, de az üveg (áttetsző vagy visszaverő) felüle-

¹² Natale CONTI, *Mythologiae* (1567). Idézi és latinból fordította ENTERLINE, „»Hairy«...”, 106.

te, a nézés köré szerveződő képzeteket is újra behozzák: egyikük az Ítélet Napját kémlelné távcsövével (a Bíboros korábban a Holdat fürkészte volna vele, hátha ott egy becsületes asszonyra lel), és olyan üveget csiszolna, amellyel az egész világot lángba boríthatja, a másik szerint a Pokol olyan üveg-huta (ehhez hasonlította korábban Bosola a terhes asszonyok hasát), amelyben soha nem alszik ki a tűz, „mert nők lelkét dudálják az ördögök a vasfujtatóikba”, a harmadik (aki doktornak képzei magát) olyan tükröt hozatna, amelybe ha belenéznek az asszonyok, őt, az orvost mondanák örültnek; bizarr áthallás egy olyan jelenetben, amelyben a megbomló elméjű Ferdinánd húga tekintetében önmagát látja tükröződni.

A színjáték-sorozat legfontosabb vonatkozása éppen az egymásra irányuló tekintetek tükörrendszeréből fakad. A Hercegnőt, miközben a „művészileg megformált figurákat” nézi, családjá halott viaszpanoptikumát, ketten is kémlelik, egyrészt az előadást lebonyolító Bosola, másrészt (az alighanem a függöny mögött rejtőzködő) Ferdinánd. Kínlásának tanúi maguk is egy színjáték nézői, ennek főszereplője pedig az összeomlás szélére sodort Hercegnő, aki az ő színjátékukat nézi: ő maga a „bús látványosság” és annak közönsége. (A jelenet architektúrája rímeli a lorettói némajáték vagy az aragóniai testvérek hadba vonulásának szerkezetére: a tablónak a látványosság és az arra irányuló tekintetek is a része.) A sötétséggel kezdődő prologus után nemcsak azért van szükség „legendő fényre”, hogy a Hercegnő lásson (szemben a „túlságos fényvel”, amiben eddig élt), hanem azért is, hogy őt magát lás-sák. A jelentsor végére – a Hercegnő halálának pillanatára – a gyertyák fénye vakító lesz, szemkápráztató, mint amikor a fénykép kiég, mintegy inverzeként a „teljes napfogyatkozásnak”, amelyben Ferdinánd mindörökre „rögzíteni” kívánta őt (*fix her in a general eclipse*). A Hercegnő valóban mozdulatlan, mint egy szobor; azzal az alabástrom

emlékművel azonos, amelyet önmagának jósolt, vagy ahogy Cariola mondja: „tulajdon arcképe a galériában”. Fivére korábban egy „baziliskusszal kívánt szemet cserélni”, hogy kővé dermessze; most ez a tekintet ejti csapdába őt. Hiába kéri Bosolát, hogy szabadítsa meg tőle, mert megvakul: „Takard el arcát, káprázik szemem.” „Ezt nézd” (*fix your eye here*), szólítja föl Bosola. „Örökké”, válaszolja Ferdinánd. E végső tablóra, húga holttestére tekintve (ahogy ő tekintett korábban a viaszfigurákéra) megérti, hogy soha többé nem fog tudni máshová nézni. „A tükör, ami első pillanatban elvakította, most végre önmagát mutatja.”¹³ *Ikrek voltunk*, mondja ki most először (a néző és Bosola számára is új információként, bizonyos értelemben talán ő maga is először szembesül e ténnyel), amikor egy csalóka pillanatra úgy tűnik, elfogadta (vagy megszüntette) húga legrémisztőbb tulajdonságát: azt, hogy nem azonos vele. Most ő az, aki „túlságos fényben” van. De kontúrjaik ebben a fényben is összemosódnak; Ferdinánd úgy olvassa húga történetét, mintha a sajátja volna; „ha meghalnék e percben, / Egy időt éltünk volna”, állítja, de ahogy eddig, most is úgy tekinti hűgát, mintha a neki kijáró időt ő maga élné. Húga halála önmagára vet reflexiót. Mint Nárciszszusz, ő is arra kényszerül, hogy ikerhúga tekintetében „újra meg újra önmagát lássa meg, és újra meg újra elidegenedjen magától”.¹⁴

Ennek első lépéseként újból helyetttest keres. Mivel nem képes azonosítani magát azzal, amit tett, Bosolára hárítja a felelősséget (akinek viszont az a sorsa, hogy mindig mások kényszerképzeteit húzza magára). A gyilkosság azzal a kézzel lesz azonos, amely véghezvitte. Ferdinánd felmenti magát „az ítélőbíró” szerepe alól, és leteremti a gyilkost, amiért végrehajtotta a parancsot, ahelyett, hogy biztonságos helyre menekítette

¹³ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 106.

¹⁴ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 108.

volna áldozatát; egy pillanatra felvonulnak tébolyának triviális okai (a családi vagyon megtartása, a rangon alul kötött házasság), aztán rögtön elmerülnek újra. A valódi okra nem lehet pillantani. Azzal fenyegeti a megbízott spiont, hogy amit tett, napvilágra kerül: „a farkas / Majd megtalálja sírját és kiássa, / Nem hogy felfalja holttestét, hanem / Hogy feltárja e szörnyű gyilkolást”.

Sokféle rögeszme sűrűsödik ebben a jóslatban, és a személyiségzavar következő fázisait vetíti előre. A Ferdinánd elméjében tobzódó állatsereglethez egyébként is számtalan korabeli képzettársítás tapad; a hiéna például, amellyel hűgát azonosítja („Kitűnő hiéna! Hallom kacagni”), s amit a középkori bestiáriumok „bujakóros némberként” antropomorfizáltak, mindenekelőtt azért bizarr választás szerző és szerep részéről, mert a kor közvélekedése szerint *hermafrodita*: „csodamód meg-megfordítja nemét”, írja Ovidius, mások úgy tartották, mindkét nem megtalálható ugyan a természetben, de farkuk alatt „átmeneti szervek” rejtőznek, a hím esetében egy „olyasféle hasadék, mint amilyen az asszonyok titka”, a nősténynek pedig „egy csomó, amely a férfiak golyóbisához hasonlatos”.¹⁵ Mindez azt a kérdést veti föl, miféle határvonalat képes húzni Ferdinánd önmaga és egy olyan lény közé, amely „csodamód meg-megfordítja nemét”; kinek vagy minek az ikerbátyja ő, és miféle jelentése van az ő törékeny, hűgán keresztül értelme-

¹⁵ OVIDIUS, *Átváltozások*, 15. könyv, ford. DEVECSERI Gábor (Budapest: Magyar Helikon, 1964), 456., ill. Edward TOPSELL, *The History of Four Footed Beasts and Serpents* (1658). Mindkettőt ENTERLINE idézi („»Hairy«...”, 111.), és tőle származik a gondolatmenet is. Okfejtése további részében megemlíti, hogy a hiéna az emberéhez hasonló kacagása miatt sem véletlen választás, a Hercegnő Visszhangként való visszatérése ugyanis pontosan ennek a veszjósló és csalóka „hangutánzásnak” felel meg.

zett férfiasságának? Az „átmeneti szerveket” tekintve hogyan különböztethetné meg saját körvonalait a másiktól? S ami a Hercegnő ruhája alatt rejtőző színész nemét illeti, miféle jelentése van egyáltalán „férfinak” és „nőnek” ebben a kontextusban?

A hiéna képzete azon a kataklizmatikus éjszakán bukkan fel, amikor a herceg tudomást szerez hűga terhességéről. Felfedezését egy másik alakatlan képbe sűríti: „Egy mandagórát ástam ki ma éjjel. / Az őrijített meg.” Kifakadása hasonló konnotációkkal terhelt. A kétágú mandagóra emberi torzóra emlékeztet, a kortársi beszámolók férfi és női altesthez egyaránt hasonlítják, mások fallikus alakjára hívják föl a figyelmet, és mint a hiéna, az emberi hangot utánozza: sikolt, amikor kitépik a földből. A herbalisták álmatlanság és meddőség ellen ajánlották, Plinius szerint a melankólia szervi okaként számon tartott fekete epe elhajtására és a gyulladt szem kezelésére egyaránt alkalmas. Közkeletű vélekedés szerint a bitófák alatt nő, mégpedig az akasztott ember spermájából vagy vizeletéből. A hozzá tapadó képzetek tehát egyszerre idézik föl a szexualitást, a termékenységet, a szaporodást és a halált; nyugtalanítóan antropomorf jellege megcsönkített vagy deformált emberi testet idéz, amelybe mindkét nem belélátható. Ferdinánd elgyötört, önnön szexusában bizonytalan tudata nem véletlenül menekül ehhez a képhez; a tény, hogy ikerhűga terhes, elviselhetetlen meghasonlással jár (nemcsak azért, mert ebből következőleg tőle független és szexuális természetű vágyakat táplál, hanem azért is, mert ő maga abba az állapotba vágyik vissza, amikor ikerhűgával *egyek voltak*), ösztönösen magáévá teszi tehát a szülés aktusát; de elkínzott képzelete „csak egy olyan alakzatot képes megszülni vagy kiásni a földből, amely hátborzongató módon önmagára emlékeztet.”¹⁶ tulajdon örületének éremlyítő metaforáját, hiszen vá-

¹⁶ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 113.

gyának valódi természetével szembenézni képtelen.

Az önképet helyettesítő szimbólumok labirintusában tévelyegve mire számíthat vajon, amikor húga elpusztításának terve végre beteljesül? Milyen eredményt remélhet az, aki maga sincs tisztában vágyának természetével? Amikor a gyilkosság után színpadra lép, hogy rákérdezzen, húga valóban meghalt-e, Bosola azt válaszolja, „Most olyan, amilyennek akartad”. Ferdinánd még nem mer odapillantani. Bosola megmutatja neki a megfojtott gyerekek holttestét, mintegy a közösen véghezvitt, értelmetlen pusztítás emblémájaként, és talán mert nehezebbre esik elhinni, hogy a hercegen most sem tükröződik olyan reakció, amin eligazodhatna. Ferdinánd kitér a válasz elől: „farkaskölykök halálán nincs mit szánakozni” (korábban a Hercegnő hangját is farkasok üvöltéséhez hasonlította, amikor számára elviselhetetlen függetlenségét próbálta artikulálni). Bosola viszont tovább provokálja gazdáját (és rajta keresztül saját bűntudatát): „Nem zokogsz? Beszél / A többi bűn, a gyilkosság sikolt; / A víz a földet áztatja – a vér / Az égre harmatozva fölfelé fut.” Ferdinánd nem sír. Ez az a pillanat, amikor először emeli tekintetét húga holttestére, és a látványba belekáprázik a szeme. Az igazság rövidke és fenntarthatatlan pillanata. A következő replikák során Ferdinánd mintegy leválik saját magáról, és Bosolát inti a következményekre („a farkas / Majd megtalálja sírját és kiássa”), de saját legmélyebb félelmeit vetíti a képbe, amellyel fenyeget.

Amikor legközelebb látjuk, már egy elmegyógyintézet lakója (talán éppen azé, amelynek ápoltságait előzőleg a Hercegnő börtönébe vezényelte). Arról panaszkodik, hogy „kegyetlenül fáj a szeme”, és húga helyett tulajdon árnyékát próbálja megfojtani a földön. Orvosa szabatos diagnózist ad a „vésszes betegség” tüneteiről: „aki / Megkapja, úgy gyötri a búskomorság, / Hogy azt hiszi, farkassá változott, / S lopózik temetőbe éji

órán / Holttesteket kiásni; hercegünket / Is így látták tegnapelőtt a Szent Márk / Templom mögött éjfél körül, amint / Egy sikátorban jött, emberi combbal / A vállán, és félelmesen üvöltött, / Azt mondta, farkas ő, s nincs más különbség, / Csak hogy a farkas kívül hordja szőrét, / Ő meg bőrén belül”.

Ferdinánd lycanthropiája az önmagától való eltávolodás, a *helyettesítés* legvégső pillanata. Nemcsak azért, mert „örülként” immár nem felelős a tetteiért és végre nem kell a saját fejében laknia, hanem azért is, mert betegsége ugyanazoknak az ismétlődő képzeteknek a betetőzése, amelyek az egész darabon végigkísérték; a herceg, aki húga terhességéről értesülve egy mandragórát „kapart ki”, aki megjósolta, hogy sírját „a farkas majd kiássa”, most maga vált az éjszaka teremtményévé; vérfarkassá, amely „temetőbe lopózik éji órán”, hogy holttesteket és végtagokat kaparjon elő a földből. Ferdinánd temetői garázdálkodása önbeteljesítő jóslatként fedi föl a gyilkosságot, amit elkövetett, ugyanakkor olyan ismétlődő rögeszme, ami lehetővé teszi számára, hogy szimbolikusan újra meg újra fölkeresse az őt korábban elvakító holttestet, újra meg újra átélje a veszteséget, és újra meg újra napvilágra kaparja a bűnt, amely a halálba küldte. Hogy mindezt valóban megteszi-e, nem derül ki (a lycanthropiát a kortársak is tévképzetnek vélték, nem valódi, testi metamorfózisnak), és talán nem is fontos. Az örültekéza lakójaként is hű marad fogadalmához, hogy húgát csak éjszaka látogathatja, és képzeletben vagy valóságosan, de minden éjszaka megteszi ezt az utat; ahogy az orvos igen képszerű megfogalmazása sugallja, teste mintegy kifordult önmagából (a szőre befelé nő, a bőre alatt): elveszítette a határvonalat aközött, ami énjén belülré, illetve azon kívül esik.

Ferdinánd gyulladt szeme ugyanakkor a lycanthropiának egy másik, sajátos tünetére is reflektál, mégpedig arra, hogy a beteg nem képes sírni. „Ezt nézd”, mutat a Her-

cegnő holttestére Bosola. „Örökké”, válaszolja Ferdinánd, s a következő kérdésre („Nem zokogsz?”) már arról panaszkodik, amiről majd orvosának is, hogy a látványba belekápázik a szeme. A korabeli orvostudomány szerint „a melankóliának ebben a fajtájában szenvedő ember orcája sápadt, a szeme beteg és gyulladt, látása gyöngye, s e világra nézve nem ont könnyeket”.¹⁷ Képtelen átélni tulajdon fájdalmát, veszteségét nem gyászolja meg; „tagadja a halált, mivel úgy hágja át a temető élőket és holtakat rituálisan elválasztó határát, hogy közben egyetlen könnyet sem ejt”.¹⁸ Korábban hűgát kényszerítette arra, hogy családja viaszból formált korpuszait nézze. Most ő dermedt meg e végtelen pillantásban: „gyulladt” és „égő” tekintetét, ahogy Bosolának ígérte, mindörökre hűga holttestére függeszti. Bezárult saját fogalmi rendszerébe, amit temetők és végtagok, sikoltó, férfit és nőt egyszerre formázó gyökerek, bagzó és üvöltő farkasok népesítenek be: „Locsold meg szénámat: kehes vagyok. / Nekem csak kutyaól ez a világ”), állapítja meg fáradt rezignációval, miután Bosola ledöfte, és csak reménykedni tud, hogy a halál majd megváltja e gyötrő képzetektől („A hihetetlen felé ugrom innen, / Magas, halál utáni gyönyörökbe”).

Ferdinánd gyógyíthatatlan, megválthatatlan gyászba fordult örülete nem a fájdalom csillapítására irányul, és (hiába sugallják a tünetek) arra sem, hogy önmagát büntetve újra átélje azt. Menekülés ez, sokkal inkább önfelmentő, mintsem büntudatból fogant gesztus; azt a vitát idézi föl, amit Bosolával a Hercegnő holtteste fölött folytatott arról, ki felelős a tettért, ő vagy a kéz, amely végrehajtotta a parancsot (ismét egy kéz, amit önmaga és a valóság közé helyez). Ferdinánd eltávolítja magát attól, aki meghozta az íté-

letet (ezzel vágyának természetétől és voltaképp a gyilkosság tényétől is), kvázi kívül helyezi magát önmagán, de az a fajta egység, amelyre vágyott, így is elérhetetlen marad. „Mi jár a nyomomban?”, kérdezi orvosától, és amikor megkapja a választ („Csak az árnyékod”), hiába kérleli, hogy tartóztassa föl, ne üldözze tovább. Ferdinánd kísérletei, hogy hűga önálló törekvéseit, tőle független lényét megszüntesse, *kettőjük különböző voltát* elviselhetővé szelídítse, holtában sem járnak sikerrel. A sötétség, amelyben csak az látható, amit tulajdon gyertyái látni engednek, az örök napfogyatkozás, amelyben mozdulatlanra kívánta bővölni hűgát, kínzó fényességgé tágult, amelynek forrása a Nap, az elől pedig hiába menekül, mert a valós vagy képzelt éjszakai portyák után újból kisüt, és mert ez a Nap maga a Hercegnő. Hasztalan könyörög, hogy szabadítsák meg árnyékától – „Lehetetlen, míg mozogsz, és a Nap süt” –, és hasztalan veti magát a földre, hogy újra meg újra megfojtsa, az kitörölhetetlen, mint a hiroszimai árnyékok a betonban, és minél inkább saját személyiségének jelenvalóságára figyelmeztet, arra, hogy nem azonos hűgáéval, ahogy sohasem volt az, annál kétségbeejtőbbben mosódnak össze Ferdinánd tudatában. A Hercegnő még most is tükör, amiben Ferdinánd önmagát látja, és „örökké” ikerhűga halott testére szegeződő szeme most is belekápázik a látványba. Vére most is a másik ereiben folyik, a bőr nem választja el egyiket a másiktól, ahogy életükben, úgy a halálban sem; hűga vére szomjazva csupán a sajátját ontja, hiszen a *lycanthrophe*, természeténél fogva, könnyet ontani képtelen.

Ha arra az „ideális egységre” gondolunk, amely „abban a pillanatban foszlik szét, amikor a vágyott fantázia beteljesülhetne” (a gyilkosság pillanatában), úgy Ferdinánd egója valóban „igen hosszú árnyékot vet”.¹⁹

¹⁷ Tommaso GARZONI, *Hospitall of Incurable Fooles* (London: Edward Blount, 1600), idézi: ENTERLINE, „»Hairy«...”, 96.

¹⁸ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 96.

¹⁹ ENTERLINE, „»Hairy«...”, 109.

Bibliográfia

- ELIOT, T. S. „Four Elizabethan Dramatists”. In *Selected Essays*, 109–117. London: Faber and Faber, 1999.
- ENTERLINE, Lynn, „»Hairy on the In-Side«: *The Duchess of Malfi* and the Body of Lycanthropy”. In *The Yale Journal of Criticism* 7, 2. sz. (1994): 85–129.
- FORKER, Charles R. *Skull Beneath the Skin: The Achievement of John Webster*. Illinois: Southern Illinois University, 1986.
- HIRSH, Brett D. „An Italian Werewolf in London: Lycanthropy and *The Duchess of Malfi*”. *Early Modern Literary Studies* 11, 2. sz. (2005): 21–43.
- SHAKESPEARE, William. *A makrancos hölgy*. Fordította NÁDASDY Ádám. In *Drámák*, 105–234. Budapest: Magvető, 2001.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Fordította ARANY János. In *Tragédiák*, 323–471. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988.
- SHAKESPEARE, William. *The Taming of the Shrew*. Fully annotated, introduction by Burton RAFFEL, essay by Harold BLOOM. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- SHAKESPEARE, William. *Othello*. Fordította KARDOS László. In *Tragédiák*, 473–603. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988.
- WEBSTER, John. *Amalfi hercegnő*. Fordította VAS István. In *Angol reneszánsz drámák II*, szerkesztette SZENCZI Miklós, 283–678. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- WEBSTER, John. *The Duchess of Malfi*. Edited by Brian GIBBONS. York: Methuen Drama, 2003.
- WHIGHAM, Frank. „Sexual and Social Mobility in *The Duchess of Malfi*”. *Publications of the Modern Language Association* 100, 2 (1985): 167–186.
- WOOLF, Virginia. „Notes on an Elizabethan Play”. In *The Common Reader*, 49–58. New York: Harcourt, Brace & World, 1953.

Élet a nyelven innen, halál a vizualitáson túl Mundruczó Kornél: *Liliom*, 2019 (Hamburg, Thalia Theater)

MUNTAG VINCE

Molnár Ferenc *Liliom* című drámájának hatástörténete az elmúlt negyven-ötven évben világosan mutatja, hogy a mű nemzetközileg is hivatkozott és kanonizálódott klasszikussá vált. Abban az értelemben legalábbis bizonyosan, hogy miközben megőrzi történetileg örökölt idegenszerűségét az értelmezés minden kori jelenétől, mégis meglepően éles válasszal szolgál bizonyos mai problémákra.¹ Az idők során a *Liliom* értelmezése alapjában és sokszor változott, amint erről a következőkben még lesz szó. Itt előljáróban ebből csak annyi a meghatározó, hogy a mű mint „külvárosi legenda” levált elsődleges kontextusairól és az euroamerikai színházi kultúrán belül univerzális városi mítosszá tudott válni. Itt nemcsak az 1945-ös *Carousel* című musicalre érdemes gondolni, amely azóta is jelen van a nemzetközi musicalreper-toárban, és amelyet nagy várakozások után 2019-ben végül Magyarországon is bemutattak,² hanem arra a széleskörű hatásra is, amelyet a szöveg Magyarországon túl, főleg német nyelvterületen kifejtett a kortárs színházi tendenciákra. Ez utóbbi hatás az utóbbi 20 évben már itthon is érezhető.

Mindezek alapján természetesnek kell vennünk, hogy amikor Mundruczó Kornél felkérést kap a hamburgi Thalia Theatertől, hogy 2019-ben Molnár Ferenc-művet rendezzen náluk, a színház választása – egyébként a rendező eredeti elképzelése ellenében

– a *Liliomra* esik, hiszen az magától értetődően hivatkozható az ottani közönség számára. A *Liliom* pozícióját a nemzetközi dramatikusan első vonalában újból és még inkább egyértelművé teszi, hogy az előadás előbemutatója a 2019-es Salzburgi Ünnepi Játékok keretében zajlott le.³ A Mundruczó-rendezés jelentőségének ez azonban csak a külső kerete. Az alábbiakban áttekintem az előadás formanyelvi jellegzetességeit, arra a kérdésre fókuszálva, hogyan szabja át a *Liliom* című műről való eddigi tudásunkat a rendezés. Ezt azért is fontos megtenni, mert a produkció nem jutott el Magyarországra, ezért jelentőségéhez képest magyar nyelvterületen sajnálatosan gyér visszhangot kapott az előadás.⁴

¹ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 320–326.

² Béres Attila, *Carousel*, 2019. (Budapesti Operettszínház)

³ JÁKFAI Magdolna, „Liliom ugróiskolája”, *Revizor Online*, 2019. augusztus 25., hozzáférés: 2021.01.13.,

https://revizoronline.com/hu/cikk/8034/molnar-ferenc-liliom-salzburgi-unnepi-jatekok-thalia-theater-hamburg/?search=1&txt_src=mundruczo%20C3%B3%20liliom%20j%C3%A1kfalvi

⁴ MESTERHÁZI Máté, „A természet hiányzása”, *Élet és Irodalom*, 2019. október 31., hozzáférés: 2021.01.13.,

<https://www.es.hu/cikk/2019-10-31/mesterhazi-mate/a-termeszet-hianyasa.html?fbclid=IwAR3l4qCMnWPCNz2yougnxNcxMVUXhgVIGND2rKsN1kE7zWkzSv1-rqGAE4>

*A párkapcsolati bántalmazás
színházi esztétikája*

Mundruczó Kornél *Liliom*-rendezésének legfontosabb érdeme esztétikai és morális tekintetben is az, hogy végre láthatóvá vált: a *Liliom* egy bántalmazó párkapcsolat történetét írja meg dramatikusan. A szöveg helyzete azért is különleges a témáról való általános tudásunk szempontjából, mert a mű dramaturgiája nem engedi meg, hogy a befogadó véleménye megálljon a morális ítéletalkotásnál, hanem az érzelmi bevonódás, azaz a szolidaritásvállalás szokatlanul radikális mértékét kényszeríti ki. A Mundruczó-rendezés fő teljesítménye, hogy a magyar *Liliom*-játás általános tendenciáinak ellenállva ezt a kényszerítő erőt az előadás performatív rétegeiben érvényesíti. Egyszerűbben fogalmazva: a bántalmazás bántalmazás mivolta végre színházi módon érzékelhetővé válik, mert a kimondott szavakhoz kötődő enyhe eufemizálás nem írja felül a játszó és a játékot érzékelő testek reakcióit. Ez a felismerés nem a korábbi évtizedek sok tekintetben remek *Liliom*-előadásainak a leértékelését jelenti, hanem egyszerűen arról van szó, hogy Mundruczóé az első olyan rendezés a műből, amely az erőszakot olyan értelemben olvasza ki a szövegből, ahogy ma tekintünk rá: rendszerszerű társadalmi viselkedésmódként, amely az alávetettek önértékelésének potenciálisan maradandó sérülésével jár.

Ez a hatás több tényezőtől áll össze. Először is az ütés és az ezzel egyenértékűként kezelt verbális sértés a maga performatív igazságában az, ami; tehát színházi értelemben semmi nem tompítja. Sem az ütés gesztusának helyettesítése különböző ráutaló jelzésekkel, sem a megmutatott ütés erejének szándékos enyhítése vagy az ütés gyorsítása a hatás kimondatlan tompítása céljából, sem a bántalmazást relativizáló áldozatreakciók felerősítése. *Liliom* (Jörg Pohl) itt ténylegesen és folyamatosan verekszik. A figura mozgása alapvetően más, mint a ko-

rábbi hazai előadások Csontos Gyula nyomán öröklődő, korpulensebb *Liliom*-alkatáé. De nem is egészen a Babarczy László rendezéséből ismert lófarkas, majdnem decens értelmiségi *Liliom*. Ez az alak Mundruczónál egy nyughatatlan, folyamatosan készenlétben álló, durva, vicces, gyermeteg fickó. Kommunikációjának alapja az ütés és a szeretkezés, beszédre csak akkor szánja rá magát, amikor nincs más választása. Tikkelő mozgása soha nem áll le, első pillanatban úgy tűnik, hogy a vigyor az arcáról letörölhetetlen. Artikulációját német viszonylatban is hullámzóan lehet érteni. Első komolyabb érzelmi megingásáig alig hangsúlyozza, amit mond. Az alakítás belső folyamata úgy jellemezhető, hogy ez a kiinduló állapot *Liliom* alakjának története folyamán alapelemeire esik szét, majd a semmiből fokról fokra újraépül, teljesen más irányban.

Az első lépés a hagyománytól való ellépésben az alakításon belül a durvaság nyíltá, kifejtetté tétele. Az ütések csattannak, az álló helyzetben hirtelen előre lendülő törzs és kar rögtön támadó hatást kelt. Az elmúlt évtizedek hazai rendezéseiben *Liliom* agressziója a nők felé az első jelenetekben a gesztikulációban csak sejtetésszerűen jelenik meg – paskolás, kiabálás, ölbe rántás stb. – hogy a Julihoz fűződő kibontakozó intim viszony alapkaraktere minél élesebben elűsön attól, ahogyan *Liliom* mások felé viseli magát. Mundruczó rendezésében ez a különbségtétel fel sem merül. Jörg Pohl *Liliom*-jának első gesztusa a Ligetben, hogy rácsap Mari fenekére, aztán vadul, erőből megcsokolja a lányt. A férfi sem akkor, sem később nem vált kódot. Szép lassan ismeri csak fel, hogy Juli mást vált ki belőle, mint akárki más. Későbbi feleségével szemben ismerkedésük során meglássúdik, valamelyest kevesebb a rándulás, élénkebbek a tekintetek, a hang lehalkul. Szeretkezésükben szemernyi sincs az érzelmek kimondhatatlanságának misztikájából; az aktus konkrét, brutális és gyönyörű.

A későbbiek folyamán az erőszakosság Liliomban egyre inkább interiorizálódik, de ennek jelentőségét csak sokkal később ismerjük fel. Ennek oka az, hogy az erőszak a rendezésben egy többek által használt, közös színházi kód, s ez az explicitté válás mellett az erőszakfogalom átértelmeződésének másik színházi tényezője az előadásban. A durvaság tehát nem pusztán a címszereplőhöz kötődik, és ez az egész dramaturgia teátrális érzékelésmódját átalakítja. Kétségtelen, hogy a nem anyanyelvi színháznézés eleve fölerősíti a kommunikáció nem nyelvi kódjainak a jelentőségét, ám talán mégsem túlzás azt állítani, hogy Mundruczó *Liliomja* testesültebb, mint az a játékhagyományban eddig megszokott volt.

Az egyik példa erre Juli (Maya Schöne) szerepének átformálódása. A színésznő idősebb, mint a szerep eddigi tradíciója alapján várnánk (40 év fölött). Ez ugyan nem példátlan – gondoljunk Schell Judit Julijára 2014-ből Béres Attila rendezésében – mégis fontos hangsúlyozni a szerep eloldását a naiva szerepkörétől. A szereposztásbéli döntés emellett egy érett, izomzatában és tudatosságában is erőteljes Julit eredményez, aki akarata alapján képes lenne az önérvényesítésre, mégis áldozat lesz, mert a macsó férfierő azzá teszi. Hangja mélyebb, mint amilyennek a szerepet korábban ismertük, a gesztusok állóképként is erőt sugároznak, a tartása végig határozott, az artikuláció a többi szereplőtől eltérően igen tiszta. Csupán az arc ráncai sejtetnek nehéz, talán traumatikus élményeket korábbról. A mű Juli oldaláról annak történetévé válik, hogyan fojtja meg ezt az erőteljes jelenléte bántalmazó férfidominancia. Idővel a mozdulatok tompák lesznek, Juli a szemünk előtt öregszik meg. Először figyelünk fel az alak hatástörténetében arra, mit jelent egy bántalmazó kapcsolatban egyedül hagyva, veszélyeztetetten várandósnak lenni; mert a 40 feletti test jelenléte ezt nem engedi megke-
rülünk.

A *Liliom* újraértelmezésének fokozott fizikalizálódását tovább erősíti, ahogy az erőszakot medializálja a rendezés. Egyrészt apró motívumok révén az interakciókon kívül is megnő az erő jelentősége: Juli, Mari és Lujza ugrálóköteleznek; Liliom párnát szorít magához; Liliom és Ficsur futópádon várják Linzmannt. Másrészt bizonyos jelenetekben a beszorítottság érzetén keresztül a térelrendezés proxemikai következményei ennél is jobban kitágítják az erő jelentéskörét. A fényképezőműhely, ahol Liliom és Juli meghúzza magát, itt néhány egyszerű, fából ácsolt boxot jelent, ahova ki- és bejárnak a szereplők. Így a térszervezés játszani tud a kint és bent kettősségével, s ez hatásában jóval dinamikusabb, mint a korábbi Liliom-előadásokban, ahol többnyire nem volt ilyen világos a belső és a külső tér elválasztása. Az alaptapasztalat tehát a szűkösség, konkrétan a privát tér hiánya. Lilioméknem férnek el, és minden kihallatszik. Mikor Muskátné megjelenik, hogy visszakönyörögje Liliomot a körhintához, a viszonyrendszer minden feszültsége fizikailag is manifesztálódik. Liliom Ficsur társaságában szinte az öntudatlanságig részegen érkezik haza. Egy eleve feszültségteljes jelenet után közte, Juli és Muskátné között, Julinak az egyik box ajtaja mögül kell végighallgatnia, amint Muskátné szeretkezéssel próbálja megvesztegetni a férfit. Az aktus Liliom korábbi életmódjához illően állatias, és kettejük között láthatólag megszokott. Mindezt a műhelyen kívülről, a színpad látható terében hallgatja Ficsur és Hollunderné. A belül zajló jelenetsort egy kifeszített vásznon közvetítve látjuk; élőnek ható, de nagyon tudatosan megrendezett, real time videófelvételen. A vásznat a színpadon láthatóan az a két robot tartja, amelyeket a cselekmény elején, a Liget összeállítóiként korábban megcsodáltunk. A jelenet pusztán a közvetítettség révén intenzitást vált az addigiakhoz képest. Az arcokat és a testek vonaglását érinthető távolságból mutatják. A mikrofonok sokszorosra erősítik a

nyögések hangerejét; kínzóan lassúnak ható idő alatt. A világitás zavaróan egyenetlen a felvételeken, és a kis távolságok érzékelésén keresztül a néző a saját testébe vetítve érzi a beszorítottságot. Ebben a jelenetben azt a rendezői formanyelvet látjuk, amely Mundruczó Trafóbeli rendezéseiben korábban problematizálta az erőszak és a szexualitás viszonyát és ezek fogyasztási cikké válását a medializáción és a konvencionalizálódáson keresztül. (*Nehéz istennek lenni, A Frankenstein-terv, Szégyen, A jég*).⁵ A különbség annyi, hogy a dramaturgiai keretek és az ismert színházi hatásmechanizmus kapcsolatáról nincs elvárásunk, tekintve, hogy Mundruczó eddig többnyire nem stabil játékhagyománnyal rendelkező anyaggal dolgozik. Az összbemutató ennek megfelelően mégis radikális. Mundruczó Kornél közhelyszerűen ismert jelenetsorát még soha nem tapasztaltuk ennyire fullasztónak, és rendkívül tanulságos, hogy az inspirációt ehhez egy Molnár Ferenc-szöveg hatástörténeti ereje adja. A dráma oldaláról ennek alapján elmondható, hogy itt megszületett az eddigi legerősebb olyan *Liliom*-rendezés, amely médiatudatosnak és -kritikusnak nevezhető a posztdramatikus színház és általában a kortárs kulturális környezet feltételei szerint.

Mundruczó Kornél *Liliomja* tehát nem egy konkrét eseti kapcsolat, tett vagy helyzet erőszakosságáról szól, hanem a bántalmazás általános társadalmi és fizikai természetéről. *Liliom* azért üt, Juli pedig azért viseli el, mert társadalmi helyzetükből adódóan nem látnak más lehetőséget. Az, hogy ezek után gyermekük, Lujza Down-szindrómásként jön a világra, szintén a társadalmi működés szükségszerűségéből adódik. Értjük, hogy a terhesség veszélyeztetettsége közvetve kihatott a gyermek állapotára, akár a nyomo-

ron, akár a konkrét verésen keresztül. Ez az a pont, ahol az értelmezés keretrendszerének kötelezően túl kell lépnie az adott helyzet morális vagy jogi besorolásán, és a partikularizálás helyett a probléma rendszerszerűségére kell felfigyelnie. Ezt a szintet az újraértelmezésben a szöveg újraírása dolgozza ki.

*Az erőszakdiskurzus hatalma
az előadás dramaturgiájában*

Mundruczó Kornél *Liliom*-rendezésének további fontos újítása a szöveg részleges átalakítása és betoldások alkalmazása. Molnár Ferenc műveivel kapcsolatban általában elmondható, hogy a színházi játéktradíció szélsőségesen konzervatív a szöveg filológiai állapota tekintetében; vagyis a rendezések többnyire igyekeznek minél pontosabban követni a kiadott és olvasható drámaszövegeket. A *Liliom* e tekintetben is kivétel az életművön belül, amennyiben a szöveg szokatlan szerkezeti megoldásai nem engedtek rögzülni egy közmegegyezéssel szövegállapotot, sőt, néhány évtizede használatos a játékhagyományban egy olyan változat, amely egyértelműen különbözik attól a szövegtől, amely a Vígszínházban az 1909-es ősbemutató és annak 1919-es felújítása nyomán ismertté vált, és amelyet szerzője jóváhagyott. Ez a változat Korniss Mihály dramaturgiai döntése nyomán jött létre Babarczy László szolnoki és kaposvári *Liliom*-előadásaiban (1982 és 1983). E változatban az ötödik és a hetedik kép fordított sorrendben játszódott le, vagyis *Liliom* útját a másvilágra, majd visszatérését a Földre a figura saját víziójaként lehetett értelmezni, amely a halála előtt játszódik le benne. Ezt a dramaturgiai megoldást azóta számos *Liliom*-előadás átvette. A Korniss-féle változatnak többek közt az a hatástörténeti jelentősége, hogy a másvilágon játszódó hatodik képet a korábbiaknál is jobban távolítja az elsődlegesen kínálkozó mesei karakterisztikától, és az ott kirajzolódó magatartás a hatóságok részéről így

⁵ KRICSFALUSI Beatrix, „A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében”, *Theatron* 12, 2. sz. (2013): 87–100.

még inkább hasonlít földi megfelelőjéhez. Ezért, ha meg is jelenik a transzcendencia, az inkább az ismeretlen felsőbb erő rettenetét hordozza, mintsem a mesei feloldás reményét. Más szövegkönyvvel, de hasonló értelmezést láthattunk például Bodó Viktor (2010) vagy Michael Thalheimer (2000) rendezéseiben.

Mundruczó Kornél rendezése ezen a háttörténeti útvonalon halad tovább. A rendező mellett dolgozó dramaturg stáb (Wéber Kata, Boronkay Soma, Christina Bellingen) ugyanis egy jelentősen kibővített, új szövegváltozatot hozott létre.⁶ A koncepció alapja, hogy kibővíti egy jelenetsorozattá a *Liliom* hatodik, másvilágon játszódó képét, amely különböző pontokon tér vissza a cselekményen belül, hogy értelmezze az addig történeteket. A cselekmény keretezése a túlvilági jelenet felosztásával nem teljesen új ötlet, példaként a *Carousel* című musical-adaptáció szerkezetére lehet gondolni. Ott azonban a keret csak a történet elején és a végén jelenik meg, tehát egyértelműen különválnak az értelmezésben attól, amit a cselekmény földi szintjén látunk. Azzal, hogy a Mundruczó-előadás ehhez képest a Molnár-szöveg egységei közé iktatja a túlvilági értelmezést, a két szint viszonyának egészen más jellege alakul ki. A reflexió így folyamatos és megkerülhetetlenné válik, ezáltal a cselekmény mind erősebben példázatszerű lesz. Ennek a példázatnak azonban – amint azt látni fogjuk – még csak látszólag sincs stabil téziszalapa. Az értelmezés kényszerítettsége ezzel együtt egy meglehetősen nyomasztó metafizikai képet vázol előttünk: a végső ítélet elől nem lehet menekvésünk. A túlvilágról érkező mérlegelő figyelem folyamatos.

Az előadás indítása azonnal nyilvánvalóvá teszi a dramaturgia téridőbeli kétszintűs-

gét. A nyitóképben Liliom egyedül, kezében párnát tartva áll egy fal előtt, melynek fa az anyaga, és ezen kívül csak a megemeléséhez szükséges keresztirányú vasrudat látni rajta. A színpad többi részét nem látjuk. Hosszú szünet után Liliomot nevéen szólítják, és egy hivatali eljárás mainak hangzó sorait halljuk. Világossá válik, hogy a túlvilágon vagyunk. Ezzel a gesztussal az előadás rögtön nyilvánvalóvá teszi azt a viszonyt, amely a mű értelmezési hagyományaihoz fűzi. Egyfelől világos, hogy Wéber Kataék elképzelése egyértelműen kötődik a *Liliom* játékhagyományához. A túlvilági jelenet aktualizálása – igaz, ott még csak a képi jelzésekben – a nyolcvanas évektől megfigyelhető. Ugyanennek a szakasznak a keretté bővítése, mint említettem, a *Carousel*-ből lehet ismerős. Ezen kívül az előadás kezdő pillanatában a színpadot elrekesztő fal előtt hosszasan és némán álló Liliom képe nyílt idézet a Thalheimer-rendezés elejéről; s a megoldás már ott is a német fordítás kezdetén szereplő scenikus prológot helyettesíti. A hagyományhoz való kötődéssel szemben egyúttal feltűnik az előadás viszonyulásának másik oldala is: a szöveg feltűnően mai és a néző számára teljesen ismeretlen. Egyértelművé válik, hogy a rendezés az értelmezés meglévő hagyományait rétegekre bontva fogja mai kérdéssirányok felől elénk tárni.

A *Liliom* anyagába betoldott szövegek a cselekményt a párkapcsolati bántalmazás és a mai erőszakfogalom következményei felől értelmezik újra. Wéber Kata dialógusainak legfőbb érdeme, hogy egyszerre tud akadálytalanul illeszkedni a mű szövegébe és a kérdéskörrel szóló mai társadalmi vitákhoz. Itt a mű dramaturgiájának az a vonása erősödik fel, amelyet maga Mundruczó Kornél úgy foglalt össze, hogy „Molnár nyelvet teremt azok számára, akiknek nincs nyelvük.”⁷

⁶ A bővítés elsősorban Wéber Kata munkája, így a továbbiakban őt hivatkozom az említett részek szerzőjeként.

⁷ „Molnár created a language for the ones who don't have any language.” Mundruczó Kornél nyilatkozata a Salzburger Festspiele keretei

Ez a stratégia a mű keletkezésének idején még jelenthette tisztán egy alsóbb népréteg reprezentációját a pesti nagypolgári közegben.⁸ Mundruczó rendezése azonban rávilágít arra, hogy itt nem egyszerűen társadalmi emancipációról van szó, hanem arról is, hogy a *Liliom* nyelvteremtése segít tudatosítani a témáról való fogalomalkotás általános nehézségeit. A bántalmazás, a szexuális és egyéb jellegű erőszak problémáit konkrétumokban máig nagyon nehezen artikulálja a közvélemény, amint azt az elmúlt évek nevezetes botrányai, elsősorban a #metoo jelzés nyomán elnevezett tiltakozáshullám megmutatta.⁹ Megkockáztatható, hogy ez a rendezés ebben a formában öt évvel ezelőtt elképzelhetetlen lett volna.

A betoldott szöveg elsődleges stratégiája, hogy tézisdramaturgiai eszközök révén szembesíti Liliomot és a nézőt az erőszakra való fogalomalkotás kihívásával. Itt a másvilági hatóság nem erkölcsi fensőbbiséget képvisel, mint a kilencvenes évekig minden *Liliom*-értelmezésben, a Fogalmazó figuráján keresztül. A hatalom eredete, amelynek ebben az előadásban Liliom alá van vetve, nem azonosítható: azaz vagy irracionálisan metafizikai természetű, vagy – és ez jóval érdekesebb lehetőség – magából a diskurzus erejéből származik. Ebben az olvasatban Liliomot azoknak a fogalmaknak az értelmező ereje töri meg, amelyeket ő keserves küzdelmek árán felfogni kénytelen. A végeredmény,

közt zajlott bemutató kapcsán. A nyilatkozat felvételét köszönöm Boronkay Somának.

⁸ Vö. Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 89.

⁹ Lásd pl. a Színház folyóirat *Hangosító* c. podcastjának 3. adását, 2019. január 31., hozzáférés: 2021.09.14.,

https://www.mixcloud.com/Szinhaz_folyoirat/hangos%C3%ADt%C3%B3-3-a-sz%C3%ADnh%C3%A1z-foly%C3%B3irat-podcastje-metoo/

minthogy az erkölcsi ítéletünk a túlvilági hatalomával azonosul, a fogalomalkotás nehézségeiben viszont inkább Liliomot követjük, majdhogynem ironikus. Mindenesetre jól szemlélteti az általános ítéletalkotás nehézségeit:

LILIOM: *(olvassa)* Závodzky Endre az elnyomó patriarchátus része. Patriarchátus?

HARMADIK: Férfiuralom.

LILIOM: Tehát én az elnyomó férfiuralom része vagyok. Miért? Mert férfi vagyok?

HARMADIK: Igen.

LILIOM: És te nem?

HARMADIK: Én is, de én gyűlölöm magamban. *(Elindul kifelé.)*

LILIOM: Hé. Várj már. Te be akarnál menni azon a Mennyországon, ahol azt kell az ajtóra írni, hogy mekkora mocskok vagy?

HARMADIK: Én nem.

LILIOM: Hé, várj. Megtennéd, hogy legalább résnyire kinyitod? Hogy megnézzem, megéri-e a felhajtást... *(A harmadik felmutat a fehér fal tetejére.)*

HARMADIK: Ott fent kezd el. *(Liliom felmászik a létrán a fal tetejéhez és elkezd felírni a mondatot a falra. Kisvártatva balettáncosok jelennek meg. Liliom alig tudja teleírni a falat, miközben a falra rögzített rúdnál gyakorlatokat végeznek. Végül mégis sikerül: a tiszta fehér fal tele van írva a tételmondattal: Závodzky Endre az elnyomó patriarchátus része.)*¹⁰

A falra írás iskolás büntetőfeladat-jellege kimeli Liliom kiszolgáltatottságát egy olyan fogalmi környezetben, amelyhez se szociálisan, se érzelmileg, se intellektuálisan nincs köze. A túláltalánosítás absztrakciója ebben a helyzetben annyira abszurd, hogy ha nem

¹⁰ WÉBER Kata, *Tényleg, megérdemeljük az örökkévalóságot?*, kézirat, 6.

lennének tényleges egzisztenciális és erkölcsi tétjei, akkor egészen biztosan komikus lenne – lehet, hogy így is az.

A betétként megírt jelenetsor harmadik egységében aztán kísérlet történik a bántalmazás kereteinek konkrétabb értelmezésére.

(Az angyalok sorban állnak a kapu előtt. Tanácsstalanok. Hezitálnak egy darabig, senki nem akarja elkezdni a tanácsadást. Aztán...)

HARMADIK: Kezdd te.

ELSŐ: Miért én? Kezdd inkább te.

HARMADIK: *(most az első angyalra néz)* Akkor kezd el te inkább.

MÁSODIK: Jaj, de utálok ezt a részét.

HARMADIK: Akkor sem engedhetjük el tanácsadás nélkül. *(A második angyal nagy nehezen kiáll a sorból és odaáll Liliom elé.)* Most mutassa meg, hogy volt, amikor Julikát megverte. Most ő a Julika. Mutassa meg, hogyan pofozta meg. *(Liliom megpróbálja megpofozni az angyalt, de az elszalad ijedtében. Most az első angyal áll a helyébe. Nagyon fél.)* Na jó. Inkább mutassa meg, hogyan simogatta meg Julikát. Nagyon jó. És most mutassa meg, hogy mikor válik a simogatás pofonná. Simogassa meg és szóljon, amikor úgy érzi ez már pofon. *(Liliom odaáll az angyal elé és megsimogatja. És megint. Aztán megint meg akarja simogatni az arcát, de amint hozzáér, az kiabálni kezd, hogy Liliom megütötte. Liliom csodálkozik, szerinte hozzá sem ért.)* Látja? Máris predátor módjára viselkedett.

LILIAM: Dehát alig értem hozzá...

HARMADIK: Az mindegy. Meg kell tanulnia. Anything unwanted is a harrasment.

LILIAM: Nem értem. Csak megsimogattam...

HARMADIK: Elmondanád, hogy mit éreztél?

ELSŐ: Fájt. Nagyon fájt és megalázó is volt.

HARMADIK: Any act – no matter how subtle – that makes the recipient uncomfortable, is a micro-aggression. Regardless of the intent of the giver. Megértette? *(Liliom nem érti.)*

LILIAM: Dehát...

HARMADIK: Megértette?

LILIAM: Igen. *(Liliom nem érti, de bólint.)*¹¹

A jelenetben az angyalok megkísérik érzékelhetővé tenni azt a policy-t, amit az erőszak fogalmának a kortárs definíciója maga után von. A magyarázat során dramatizálódik egy konfliktus, amely elvben alkalmat kínál a helyzet pszichológiai megértésére, akár egy terápiás helyzetben. Mindez nagyon megnyugtatóan áttekinthető és felvilágosult lehetne, ha a dramaturgia a konkrét helyzetet nem ironizálná át ebben a szakaszban is. A magyarázat demonstrálásában részt vevő angyalok, az Első és a Második mintha nem lennének tisztában a helyzet játékszabályaival, vagy legalábbis nem éreznék stabilnak azokat. A megoldás azért is relatív, mert a két angyal nagyon hasonlóan viselkedik, mint Molnár szövegében Mari az első képben. A demonstrálás kisiklása részben aláássa azt a felettes pozíciót, amelyből a Harmadik angyal fogalmaz. Ez szintén hasonló a Molnár-szöveg saját megoldásához, ahol a Fogalmazó erkölcsi kinyilatkoztatásai csak azért mutatkoznak mindenhatónak, mert Liliom nem tudja artikulálni a saját szempontrendszerét.

FOGALMAZÓ: Megütöttem a szegény kis cselédet. Szegény, árva kis cselédet ütöttem, mert szeretett téged. Mért ütöttem?

LILIAM: Mert úgy összegyöttünk ... ő is mondott valamit, aztán én is mondtam ... és neki igaza volt ... és én nem tudtam rá mit felelni ... és akkor ... a torkát mutatja ... itt úgy fölment nekem ... és megütöttem.

FOGALMAZÓ: Megbántad?

¹¹ WÉBER, *Tényleg...*, 7–8.

LILIOM: Mikor arra a kis vékony nyakára ráütöttem... akkor, tetszik tudni..., hát hogy ahogy mondunk... (*ránéz a Fogalmazóra.*)

FOGALMAZÓ: (*tollal a kezében írásra készen.*) Megbántad?

LILIOM: (*mereven nézi.*) Nem is bántam meg.

FOGALMAZÓ: Te rajtad nehéz segíteni.

LILIOM: De legalább nem is köll.

[...]

FOGALMAZÓ: Ha azt mondanám: Liliom, menj vissza az ágyadba, reggelre meggyógyultan ébredsz fel benne, elmennél házmasternek?

LILIOM: Nem.

FOGALMAZÓ: Mért nem?

LILIOM: Mert... mert ezért haltam meg.

FOGALMAZÓ: Nem igaz, fiam. Te azért haltál meg, mert szeretted a kis cselédet és a gyerekedet.

LILIOM: Nem.

FOGALMAZÓ: Nézz a szemembe.

LILIOM: Nem.

FOGALMAZÓ: (*szigorúan*) Ül vissza a helyedre azonnal. Haszontalan fráter. Ez még az én türelmemet is próbára teszi.¹²

A Mundruczó-Wéber-féle változat ráirányítja a figyelmet arra, amit a Molnár-szövegben idáig nagyon nehéz volt észrevenni; tudniillik, hogy a hatóság és Liliom közti meg nem értés mindenekelőtt nyelvi természetű. Liliom ebben a hivatali közegben alapvetően idegenül érzi magát, s nem csak a saját érzéseit nem ismeri, hanem a helyzet leírásához szükséges kategóriarendszert sem. Nyilvánvaló, hogy ha nincs közös kód, a megértés nem lehetséges. Az értetlenség kiemelésén túl, amelyre ráerősít a módosított szöveg, ezért van jelentősége az angol nyelvre váltásnak a betoldott szakaszokban.

Amíg a Molnár-szövegből származó morális fogalomkör uralta a jelenet értelmezését, hajlamos volt a mindenkori befogadás a Fogalmazó figurájának horizontját univerzálisnak beállítani. Ehhez az olvasat szerint Liliom nyilvánvalóan a szociális helyzetéből adódó korlátok miatt nem érhet fel – de ezt a *Liliom* nézője már nyugodtan figyelheti a középosztálybeli létbiztonság vélt magaslatáról. Wéber Kata viszont az újraírás révén a fogalmi keret megváltoztatásával az egész diskurzust kimozdítja a helyéből, és ezzel nem csak az erkölcsi kategóriarendszer kerül válságba, hanem a néző vélt fölénye is az ítékezésben. Sőt, azzal, hogy a szöveg rámutat az értelmezés nyelvi nehézségeire, az is bizonytalanra válik, hogy egyáltalán erkölcsi kérdés-e az, amiről itt szó esik. Újra fel kell tennünk azokat a kérdéseket, hogy kitől származik a normarendszer, amely alapján a néző ítélete megszülethet; és általában hogyan valósulhat meg az erőszak kérdéskörében a különböző társadalmi csoportok közötti rendszerszerű diskurzus. Ennek ma alapvetően mások a feltételei, mint 1909-ben voltak, és Mundruczó rendezése egyértelművé teszi, hogy a túlvilági létszint metafizikuma ebben a dramaturgiai olvasatban nem egyéb, mint az érthetlenség metaforája. Az újraírt jelenet azért többnyelvű, hogy az érthetlenség metafizikája közvetlenül érzékelhető legyen.

Fontos ezen kívül kiemelni, hogy a nyelvi értelmezés maga is hordozza az erőszakos potenciált, amennyiben egy olyan világértelmezést kényszerít Liliomra, amely tőle alapvetően idegen, és amelynek megértéséhez, elfogadásához nem kap megfelelő segítséget. Világossá válik, hogy az erőszak erőszakmentes megértése csak olyan kódokon keresztül lehetséges, amelyhez mindkét fél tud kapcsolódni, és ebben Liliomnak nyilvánvalóan korlátozottak a lehetőségei.

A morális megítélés szempontjából a mű zárlata mindig is meghatározónak számított. A kérdés az, hogyan magyarázható Juli mon-

¹² MOLNÁR Ferenc, *Liliom* (Budapest: Franklin Társulat, 1909), 122–124.

data a lányának, amely arról tesz tanúságot, hogy létezik olyan, mikor „Megütik az embert, és az nem fáj”. Voltaképpen az egész mű morális olvasata azon múlik, elfogadható-e a befogadó számára ez a befejezés, mint végső, felmentő gesztus. Ezt a mozzanatot a korábban említett moralizáló értelmezéshagyomány hajlamos úgy értelmezni, hogy itt a Liliom és Juli közti kötődés intimitása, mint valami külső fél számára megfeythetetlen csoda áll szemben az univerzális, mindenki számára hozzáférhető erkölcsi normákkal. A meggyőződés, mely szerint a szerelem képes felülni a bántalmazás okozta szenvedéseket, a mű értelmezéstörténetében valószínűleg soha nem volt stabil; sem a rendezésekben, sem az írott fogadtatásban. Ám sokáig kielégítőnek tűnhetett a két morális pólus puszta ambivalenciájának felmutatása.¹³ Az elmúlt negyven évben aztán, ahogy a cselekmény szociális háttere és pszichológiai realitása egyre inkább előtérbe került az előadásokban, mind kevésbé tűnt elfogadhatónak a „megütik az embert, és az nem fáj” pozíciója. A legutóbbi hatástörténeti időszak rendezései nagyon változatos megoldásokat vonultattak fel a dilemma feloldására; elsősorban a színészi játék közvetett jelentésrétegein keresztül. Ám az alapvető erkölcsi kettősséget, amely a szöveg zárlatának a diskurzusát meghatározza, nem tudták meghaladni. Az iméntiek után nem tekinthető meglepőnek, hogy Mundruczó Kornél rendezése ezt a kérdést is átkeretezi.

Liliom a hetedik képben, a Földre való visszatérésekor egy gömb alakú, átlátszó burokban látja meg Julit és a Molnár-szövegben jelölnél jóval fiatalabb kinézetű lányukat, Lujzát. Lezajlik egy ismerkedő, sutaságában is szeretetteljes beszélgetés Lujza és az érkező idegen között. A jelenet többé-

kevésbé követi Molnár jelenetszervezését, csak az eredetinel jóval rövidebb terjedelemben. A történések dinamikáját az határozza meg, hogy a lány Down-szindrómás, ami azért lényeges, mert ugyanúgy korlátozott kommunikációs kódokat képes csak használni, mint Liliom. Lujza az, aki a túlvilágon tapasztalt hatalmi diskurzuson kívülről érkezve meg tudja szólítani Liliomot a másikhoz való kapcsolódás erőszakossága és kétoldalúsága vonatkozásában. Két rendkívül zavarban lévő ember beszélget, akik egy számukra megfeythetetlen szinten kapcsolódnak, és a testek, az arcjáték a szavaktól függetlenül mutatja a köztük lévő mély kötődést. Juli mindezt néma döbbenettel figyeli. A jelenet azonban dramaturgiailag nem a Juliban erősödő feszültség fokozódása szerint épül fel, hogy aztán Lujza megütésének pillanatában robbanjon. (Ezt a változatot Bodó Viktor rendezése dolgozta ki, rendkívül meggyőzően.) Mundruczónál nincs is idő erre. A Juli és Lujza közt lezajló záróbeszélgetés morális ellentmondásosságát a rendezés ennek helyén elképesztő leleménnyel oldja fel.

Azután, hogy Liliom ráüt lánya karjára, és Juli azt mondja neki, hogy tűnjön el, a férfi elkezd könyörögni, ahogy Molnár szövegében is teszi. Innentől viszont valami egészen más következik. Anya és lánya megállnak egymással szemben, majd kimennek a színpad két oldalára az elülső járásban, horizontálisan keretezve a játékeret. Kifeszítenek egy ugrálókötelet, melynek ők tartják egy-egy végét, és meghatározott, összehangolt ritmusban elkezdik ugrálóköteleztetni az elől, középben álló Liliomot. A férfi pár ugrás után természetesen beleakad a kötélbe, ekkor a két nő odalép hozzá, Juli ráteszi a kezét Liliom mellkasára a szíve helyén, és figyeli. Lujza kérdően ránéz az anyjára, aki lassan megrázza a fejét. Ekkor Juli és Lujza visszamennek addigi helyükre, és előlről kezdődik az ugrálókötelezés. Ez a szekvencia lezajlik egymás után háromszor, majd a negyediknél a Lujza kér-

¹³ GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2000), 221–224.; VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 79–81.

dő tekintetére adott válasz előtt elsötétül a színpad, és véget ér az előadás.

A jelenetet ugyan meg lehet fejteni nagyon egyszerű módon is (Van-e szíve annak, aki megüti a feleségét és a lányát?), összehatása azonban ennél a jelentésnél jóval komplexebb. Az ugrálókötelezés visszautal a cselekmény kezdetére, amikor a Városligetben Juli és Mari kezében láttuk a játékot, tehát ez a gesztus ugyanúgy felidézi Juli számára a boldog kezdetet, mint a Molnár-féle szövegváltozatban. Azonkívül nem egyértelmű, hogy az egész leírt folyamatra Liliom hogyan reagál, és hogy Juli ítéletére hosszútávon hatással van-e a próba folyamatos ismétlése vagy Lujza viszonyulása a férfihoz. A korábban mondottakat megerősítő legfontosabb tényező az, hogy az előadás ebben a szakaszban a korábbiaknál is radikálisabban háttérbe szorítja a szöveg jelentőségét a képiség javára. Az egész történet a gömb alakú burokban, valamint körülötte játszódik, ami végig csillog, és a fények az egész jelenet során ragyogóan erősek. Maguknak a gesztusoknak az érzelmi erejét pedig egy bizonyos szinten túl nem lehet szavakba foglalni. A vizualitás az a közlésmód, amely lehetőséget kínál Liliom és valamennyiünk számára, hogy megértsünk valamit abból, amire a túlvilági jelenetekben alig volt esély. A képi megközelítés és a színészi játék ritmusa ugyanolyan megejtően gyönyörű, mint a Juli zárószavaiban a korábbi *Liliom*-olvasatokban beleértett megbocsátó érzelmesség. A különbség annyira, hogy az esztétikai szépség itt nem engedni eliminálni, de még tompítani sem a kérdésfeltevés erkölcsi erejét. Az erőszak és a szeretet is megmarad annak, ami. S bár ezek elvben kizárják egymást, itt meghatározhatatlan a viszonyuk. Nem rendeződnek ambivalenciába, mert nem nyelvi jelentésként értjük ezeket. Ez pedig nem érvényteleníti a dráma ismert befejező dialógusát, hanem segít felfrissíteni az értelmezést azzal, hogy egy eltérő színházi kódon megvalósítja ugyanazt a dramaturgiai struktúrát. A Mol-

nár Ferenc-szöveg Juliya ugyanis pontosan úgy nem tud egyértelmű választ adni arra, hogyan is viszonyul a férje emlékéhez, mint ahogy azt Mundruczó rendezésében látjuk. Az erőszak artikulálhatóságának dilemmája tehát itt úgy nyer új kereteket, hogy sűrített képekben nyer megfogalmazást. Az értelmezés így a megfogalmazhatatlan ösztöneinkkel való érzéki küzdelemmé válik, ennek minden gyönyörével és keservével.

Transzcendencia és az emberen túli dimenziók medializálása az előadásban

A *Liliom* transzcendenciához kötődő vonatkozásrendszerének színrevitele a mű keletkezés kori, vígszínházi játékhagyományán kívül talán mindenütt nehézségként merült fel, mert a szöveg dramaturgiája nem illeszkedett a játékhagyomány műfaji előfeltevéseihez, és ezért soha nem volt kézenfekvő, mi-féle mintához érdemes fordulnia a scenográfiának. Az alapvető kihívást az jelenti, hogy a szöveg három dramaturgiai formanyelv-típust érint (népszínmű, naturalista tézisdráma és szimbolista dramaturgia), és ezek történetileg eltérő színházi megoldásrendszereket implikálnak. Hagyományosan például a másvilágra való átlépés teátrális megvalósítása az egyik kiemelt kérdés, hiszen egyszerre kell hasonlítania a nem evilági őrszobának egy földi megfelelőjéhez, és kell egyúttal eltérnie tőle. Másfelől meghatározó, mennyiben komolytalanítja el a scenográfia a túlvilág képét, és teszi ezzel valamilyest hiteltelenné a Fogalmazó alakját és az általa képviselt hatalmat. Akárhogy is, a szöveg referenciális tereinek megjelenítését az adott történeti konvenciókon belül nehéz stílustörés nélkül megoldani.

Nyilvánvaló, hogy posztmodern horizontból tekintve ez a stílárís egységesíthetetlenség egyenesen vonzónak tűnhet, sőt talán ez az egyik oka, hogy a mű a legutóbbi időkben is érdeklődést váltott ki például Bodó Viktorból, Thalheimerből, Schilling Árpádból vagy éppen Telihay Péterből. A transzcendencia

érzékeltetését azonban eközben nehezítette, hogy a szöveg értelmezésének elkomorulása az utóbbi időben egyre távolabb vitte a rendezéseket a cselekmény metafizikai szintjének a hangsúlyozásától. Ahogy ugyanis Babarczy László rendezésétől kezdve a szöveg-olvasat mind jobban lélektani kereteket nyert, a túlvilág erkölcsi fensőbbiségének a bevonása mára többé-kevésbé feleslegesnek tűnhet. Természetesen nem lehet kiiktatni teljesen a szöveg rejtelmességét, hiszen a történetnek soha nem lesz egy végső és maradéktalan okszerű magyarázata. Általánosan elmondható, hogy a nyolcvanas-kilencvenes évektől a *Liliom*-előadásokban a nem evilági létszint jelenlétének megfogalmazása egyre inkább a rendezések vizuális rétegeiben jelenik meg. A mű színrevitele az utóbbi időben nagyon különböző módon kísérik meg átészttézálni azt a nyomasztó társadalmi-lélektani látképet, amely a szereplők mondataiból az evilági valóságról összeáll. A vizuális kidolgozásnak ez a függetlenített és így szabadjára engedett működése sokszínű és olykor egészen bravúros scenográfiákat hozott létre a Babarczy-előadás festményallúzióitól kezdve a Schilling-rendezés bohócmaszkjain keresztül Bodó Viktor feldolgozásának színorgiájáig. Túlzás lenne arról beszélni, hogy ezek a megoldások öncélúak lettek volna, vagy hogy nem kapcsolódtak volna kellőképpen az előadás dramaturgiájába. Mégis lehet érzékelni, hogy a történet imaginatív elemeit nehéz ebben a horizontban beágyazni a szövegolvasatba.

Korábban már volt szó róla, hogy a túlvilágon játszódó cselekményszál kibővítése Mundruczónál együtt jár egy arctalan és érvényesülési gyakorlatában kérlelhetetlen, ijesztő hatalom önmegfogalmazásával. Ez a kissé Kafkára emlékeztető hatalomkép megvillant már korábban is a *Liliom*-értelmezésben, például Bodó Viktornál, ahol orsós magón rögzítették Liliom vallomását, a tisztító-tűz pedig a földből tört elő. Bodónál ez a nagyszabású vízió igen ijesztő volt, de abban az

értelemben, ahogy Mundruczó megosztja a befogadó azonosulását a túlvilági jelenetek két fő résztvevője között, a grazi előadás nem tudott igazán közvetlenül személyessé válni. A túlvilági cselekményszál Mundruczónál annyiban különleges, hogy miközben az elszámoltató hatalom valódi mibenléte rejtett marad, az a mód, ahogy Liliommal kommunikál, nemcsak jól érthető, hanem időnként esendőnek és kisszerűnek hat. Ez a korábban elemzett jelenetből világosan kiolvasható. Ennek azonban nem csak az erkölcsi ítélet elbizonytalanításában van funkciója. Az is világosan látszik, hogy a korábban idézett dramaturgia az emberi lelkiismeret társadalmi kiterjesztéseként tekint az egész végső elszámolásra. Ennek a végletes formájával találkozunk Liliom a túlvilágon. Ez az a pont, ahol a világban elfoglalt hely megtapasztalása már nem feltétlenül emberi léptékű, hanem a társadalmi hatalomnak hajlamosak lehetünk metafizikai erőt tulajdonítani. A túlvilági jelenetsornak az a jelentősége, hogy az erkölcs és a metafizika átmeneteit meg tudja mutatni. Mivel a végső elszámolás jelentősége ilyen módon megnő, a rendezés akkor marad következetes, ha az evilági és nem evilági szint egymásra utaltságát a földi cselekményben is érzékelteti. Erre a koncepció két irányból vállalkozik. Az egyik a természetábrázolás vizualitásának a beágyazása a dramaturgiába, a másik pedig a vizuális formanyelv mediális interferenciáinak a kidolgozása.

A természet ábrázolásának kerete ebben a műben az alaphelyszín, a Városliget színreviteléhez kapcsolódik, ami a *Liliom* értelmezésének egyik alapvető kihívása. Ez az a kontextuális elem, amelyet a fordítások elsőként ledobnak magukról, minthogy a Liget kuriózuma, egyedisége, sajátos társadalmi-kulturális jelentősége csakis Budapestről érzékelhető.¹⁴ Az utóbbi években megfigyelhető, hogy

¹⁴ Az angol és a német szövegváltozatokban a helyszín helyén egyszerűen köz- vagy vidám-

a *Liliombéli Liget* díszletként való jelenléte egyre inkább jelzészerrűvé válik; tekintve, hogy a tér dramaturgiai megszervezéséhez elegendő egy pad, és hogy a kulisszákkal történő konvencionális atmoszférateremtés nehezen illeszthető a lélektani realista színészi játékmóddhoz, amely újabban a *Liliom*-játás egyik meghatározó tendenciájává vált. A helyszín eredeti térkörnyezetének ez a lassú eliminálódása elmozdítja az értelmezés fókuszát a természeti környezet imaginárius mivolta irányából a fényképészműhely és a vasúti töltés naturalisztikusan ábrázolt, emberalkotta terei felé. Vagyis az újabb rendezésekben a szerelem mítoszának helyét a lehető leghamarabb átveszi az anyagi nyomor és ezzel együtt a környezettől való általános elidegenedettség hangsúlyozása. Mundruczó Kornél Városligetje ehhez a hatástörténeti elmozduláshoz nagyon szép poszthumán gondolattal kapcsolódik. A cselekmény bevezetése abból áll, hogy két, a színpad horizontális végpontjain elhelyezett robot a szemünk előtt állítja össze valódi (persze nem élő) facsemetékből és bokrokból azt a természeti környezetet, ahol az első kép játszódni fog. A robotok még csak megközelítőleg sem antropomorfozók, méretük és működés módjuk nagyszabású mivolta túlnő az emberen, sőt, emberi beavatkozás nélkül, önállóan működnek. Külsőjük a lomboktól élesen el-

park szerepel („amusement park”, „Stadt-waldchen”); ezen kívül az Alfred Polgar-féle német fordítás a bécsi Prater adja meg vonatkoztatási pontnak. Lásd Ferenc MOLNAR, *Liliom: Vorstadtlegende in sieben Bildern und einem szenischen Prolog*, übersetzung von Alfred POLGAR (Wien: Deutsch-österreichischer Verlag, 1912), 5. és Ferenc MOLNAR, *Liliom: A Legend in Seven Scenes and a Prologue*, translated by Benjamin GLAZER, (New York: Horace Liveright, 1921), 2., hozzáférés: 2021. 09.14., <https://www.gutenberg.org/files/48749/48749-h/48749-h.htm>

ütő ipari fémességgel, de gyönyörűen csillog a szürkésfehér, közepesen erős reflektorfényben. A díszlet összeállításának ez a megoldása hangsúlyozza, hogy a Városliget mint kulturális emlékezhely természetiségével együtt mindig is konstruált volt. Ha a Ligetet az emberen túli *tekhné* képzi meg előttünk, akkor a hely kéznél lévősége és ismerősége már korántsem magától értetődő, sőt, esetleg nem is érvényes többé. Hogy ez hatástörténetileg mennyire pontos, az abból is látható, hogy a rendezői megoldás ugyanabban az évben került közönség elé, amikor a Városliget arcukat visszavonhatatlanul és alapjaiban átrajzó Liget Projekt építkezései elindultak – bár ez nyilván csak Budapestről tekintve merül fel. A veszteségérzet felerősödésével együtt is meghatározó azonban a fák érzéki szépsége és vágykeltő, atmoszférateremtő ereje. Egy ilyen környezetben magától értetődő, hogy egy férfi a szerelem feléledését fák virágzásának említésével fejezze ki; és mi sem lehet ideillőbb, mint egy igazán bensőséges, spontán szeretkezés *Liliom* és *Juli* között.

A kezdőkép kérdésfeltevéseit a rendezés rendkívül árnyaltan építi tovább az előadás későbbi részében. A scenográfia különleges időkezelést tesz lehetővé. A cselekmény referenciális idejének szintjén a vizuális dramaturgia végigvisz egy teljes évszakperiódust. Ezzel egyrészt megoldja a történet tagolásának másként nehezen kiküszöbölhető nehézségeit, másrészt nagyon értő módon építi tovább az érzelmi hullámszámot a hangulati következményeit. A szerelem kipattanásához magától értetődően kapcsolódik a tavasz, a gyermek érkezésének híréhez a nyár, az ezután következő dilemmákhoz és meg nem értésekhez az ősz és a halál közeledtéhez a tél. Ez így írásban összefoglalva évszázados közhelynek hat, technikai megvalósítása azonban bravúros.

A világítás karakteres, harsány és sok árnyalatú színegyüttest használ a természeti fények megjelenítésére. Az előadás gyors

alapterpója is feltűnővé teszi a váltásokat; lehetővé téve, hogy a technikai megvalósítás ezen a téren is beépüljön a cselekmény menetébe. A szembetűnő különbség a fénykezelésben például Bodó Viktor vagy Babarczy László rendezéseihez képest itt az, hogy a színek és a fények felerősödésének nem csak egyes kulcspillantatokban van jelentősége, amikor a történet dimenziót vált, és így ebben az előadásban a fényváltozásnak nem feltétlenül lesznek metafizikai mellékjelentései.

Mundruczó Kornél *Liliom*-rendezése a természet inspirálta színekavalkádban telik el, ahol annyira erős a világítás hatása, hogy pusztán a fénykörnyezet nyomán sem látjuk kétszer ugyanazt a kifejezést a színészek arcán. Külön izgalmas figyelni, hogy a látvány nem engedi rögzíteni a pontos perspektívát a természeti jelenségek tekintetében. Nem lehet megállapítani, hogy a Nap merről süt, hogy a falevelek milyen irányból hullanak a látható térben, és így tovább. A vasúti töltésen játszódó jelenetben, ahol az előadásban Ficsur és Liliom egymás mellett futnak egy-egy futópádon a kavargó hóesésben, ez az irány nélkülség egészen nyomasztóvá válik. Korábban, amikor a két csirkefogó megegyezik a tervezett rablás részleteiről, a látvány hatása még különlegesebbé válik azáltal, hogy a játéktér aljára elől középen beépített medence alakító tényezővé válik. Liliom és Ficsur ki-be ugrálnak, és egymást lökdösi a vízbe, egyszerre szemléltetve a megegyezés játékos és halálosan komoly jellegét (a filológiai készítésű Molnár Ferenc-befogadónak itt akár *A Pál utcai fiúk* Nemecekyje is eszébe juthat). A játék itt egy szövegtől független, vad ritmust ad a jelenetnek, és a mozgás játékosága mintegy kivetíti a befogadó elé a Liliom lelkében ekkor tomboló nyughatatlan feszültséget, amit a rablás tervezésének és felesége előtti eltitkolásának erkölcsi dilemmája jelent. Mindez úgy kapcsolódik a látvány itt elemzett hatásmechanizmusaihoz, hogy a vízbe dobálás és lökdösődés is igen erős fények között zajlik, ame-

lyet a víz felülete visszaver és megtöbbszöröz. Miközben tehát a néző visszaretten a színészi mozgás és az elhangzó tervek brutalitásától, aközben nem tud szabadulni a fények hullámzó gyönyörűségétől.

A Városliget és általában a természet ábrázolása a *Liliom* szövegében mindenekelőtt hangulati elem, és a drámában leginkább az első képben, Liliom és Juli kapcsolatának kezdetén van jelentősége. A Mundruczó-rendezés a szöveg elejéből kiolvasható természetmegjelenítés dramaturgiai következményeit kiterjeszti az előadás egészére. A környezet itt az évszakok és a formák (fák, víz) metaforikáján keresztül valóban tükröz emberi viszonyulásokat,¹⁵ azonban a természeti tér messze nem csupán az emberi tartalmak illusztrációjaként jelenik meg, hanem az emberektől részben független saját atmoszférát hoz létre. A robotok jelenléte és a változások automatizálásának érzékeltetése itt nem ellentétes a természet magától értetődőségével, hanem pusztán keretként működik ahhoz, ahogyan erről az előadásban gondolkodnunk lehet. Azt az erőt, amely Liliom karját ölelésre vagy ütésre készíti, nem lehet konvencionális természeti képzetekből levezetni. De éppen ez a megfeythetlenség hagyja meg szépnek azt, amit természeti-ként tapasztalunk.

A mű metafizikai rétegeihez való kapcsolódás másik megvalósulási módja az előadásban a filmes formavilágok megidézése. Legkésőbb Fritz Lang *Liliom*-filmje óta tudjuk, hogy a Városliget rejtelmessége kínálja magát a megfilmelésre, különösen mivel a nemzetközi befogadás a színi utasítások kócsa fény- és hangjelzéseit az értelmezés legelső lépésében bevezető némajátékká bővítette. Ebben látképszerűen látjuk a Ligetet, benne a körhintát és az ott mulatozókat; pusztán azért, hogy magából az atmoszférá-

¹⁵ Lásd Liliom sokat idézett szerelmi vallomását: „Sok agácifák vannak itten.” MOLNÁR, *Liliom...*, 36.

ból már a cselekmény kezdete előtt megérezzen valamit a néző. Még nyilvánvalóbb, hogy az evilági és a másvilági létszint közti átlépés szintén vonzza a filmes képzelőerőt, hiszen itt olyasvalamit kell megjeleníteni, ami köznapi módon nem látható. S mivel a túlvilági jelenetet Molnár amúgy is visszatekintésre használja, ez megfeleltethető a flashback-technikának. Az említett Fritz Lang-film ezt dramaturgiaiailag ki is fejti, hiszen a másvilágon visszajátsszák Liliomnak a földi életének részleteit, és saját egykori viselkedésével mozinézőként kell szembesülnie.

A legutóbbi évtizedek rendezései inkább formanyelvi allúziókon keresztül emelték be az előadásokba a filmszerűséget. Babarczynál a tisztítóűz vallatófényt idéző vakító erővel árad be az egyik oldalajtón, Lukács Andor Liliomja vissza is hőköl tőle. A kaposvári előadás játékterének dominánsan sötét környezetében a megoldás különösen szembeötlő. Világos a Bodó Viktor-rendezés fénykezelésének filmes ihletettsége is. A 2010-es előadás scenográfiai alaptechnikája az, hogy a játéktér összképe a helyszínváltások alkalmával villanásszerűen jelenik meg, és mivel a világítás nagyon erőteljes és kontrasztos színeket használ, a néző szeme egyik pillanatról a másikra telítődik vizuális ingerekkel, és időnként – például a túlvilágra való átlépés tűzfolyamszerű fényáradatánál - az a képzet jön létre, mintha önmagában a fény hozta volna létre a teret.¹⁶

A közvetítésszerű, valós idejű videó jelentőségéről Muskátné visszatérése kapcsán már esett szó. A közvetlen filmes betét mintegy visszamenőleg is figyelmezteti a nézőt arra, hogy ahol csak lehet filmes kódok szerint is értelmezze, amit lát. Jellemző, hogy a fordulópontot jelentő jelenetváltásoknál a fények fölerősítése és az árnyékok megnyúj-

tása a hátsó reflektorok révén olyasféle hatást kelt, mintha montázst látnánk egy filmben. (Ez egyébként Bodónál is megfigyelhető, de a Mundruczó-rendezés ennek a megoldásnak a jelentőségét még jobban kiterjeszti.) Nem ritka, hogy a fény erőssége adott jeleneten belül is változik, ami az atmoszférakeltő hatáson túl a színészek testének a kontúrjait is képes átrajzolni a világítás irányától függően. Ez a figurák viselkedését is értelmezi az adott jelenet konkrét szakaszában.

A legnyilvánvalóbb filmes utaláslehetőség természetesen Linzmann érkezése, és ehhez kapcsolódóan Liliom halála. Ekkor – mint oly sok más rendezésben is – radikális fényváltást látunk. A világítás Mundruczónál egyszerűen fehér lesz; Linzmann és a vele együtt teljesen váratlanul felbukkanó rendőrök szobortartásba merevednek, és tisztán látjuk, ahogy Liliom a színpad közepén, a nézőknek oldalvást fordulva magába dőli a konyhakést. Az újabb *Liliom*-rendezések általában kerülnek a vér látványát, hogy a halál pillanata a lehető leginkább hirtelen és a folytatáshoz illően elvont legyen. Mundruczó megoldása ennél rétegzettebb. A döfő mozdulat le van lassítva, és a szúrás után még látjuk az egyik lépést még tántorgó férfit az összeesés előtt, akinek a mellkasából dől a vér. A szekvencia a fénykörnyezettel együtt világosan utal klasszikus hollywoodi filmek gyilkosság-jeleneteire, ahol a kulcsszereplők halála a lövés zajának elhalásával és az összerogyással együtt jópár másodpercbe beletelik. A vér látványa eközben megidézi egy másik filmes formavilágot, amelyet például Tarantinóhoz lehet kötni, és amelynek a hatását úgy lehet összefoglalni, hogy a brutalitást a köznapi-ság iróniáján keresztül természetesnek tudja beállítani. Tulajdonképpen magától értetődő, hogy egy Liliom-féle csirkefogó csak ilyen módon halhat meg. Eközben persze mégis az eddigi főszereplőt látjuk meghalni, és a rendezés ennek megfelelően nem mond le a pátosról, amit a döfés pillanatában a ruha fehér alapszínének és a vér élénkvöröségé-

¹⁶ A Mundruczó- és a Bodó-rendezés összevetése a látványvilág és különösen a világítás szempontjából külön, hosszabb elemzést érdemelne.

nek a kontrasztja híz alá. Az emelkedettséget ezután – miként Molnárnál is – Juli búcsúja teljesíti ki. Juli érzelmes búcsúmonológja rövidítve, lassú, mély, halk hangon szólal meg, miközben a férfi, aki láthatólag már nem egészen eddigi földi önmaga, de még nem tudott átlépni a másvilágra, előbb felül tartályszerű ravatalában, aztán kimászik belőle, és állva hallgatja, amit a felesége mond. Interakció nincs köztük, kivéve magát a kimászást, amiben Juli segít Liliomnak. A jelenet tempója ekkorra annyira lelassul, hogy teljesen kiemelkedik a cselekmény addigi menetéből, és a fény elrendezése egyébként is erősíti azt a képzetet, hogy az eddig látott szereplőknek csupán visszképeit látjuk. A tér alapvetően sötét, csak maguk a szereplők vannak megvilágítva, és a tartály szegélyén, illetve sarkaiban van égősor, mintha a ravatal belülről világítana. A megoldás természetesen szakrális jellegű asszociációkat is előhoz, de ezek nem konkretizálódnak. Egészen misztikus, ahogy ekkor sorfalba rendeződve belép néhány fekete ruhás, arctalanra maszkolt férfi, körbeállják a ravatalt, és őrt állnak a halott mellett. Mindez akkor igazán jelentéssé, ha melléteszük a Liliom halálát közvetlenül követő dialógust a dráma szövegéből:

Most a nagy csöndben egyedül fekszik a halott. [...] [M]egjelenik a hátulsó kis ajtóban, a koromsötétségben két szép, magas férfi, fekete ruhában, vastag bottal, fekete, puha kalappal, fekete kesztyűben, az arcuk bajszatlan, márványfehér, komoly és szelíd. [...]

ELSŐ: *Liliomhoz.* Keljen föl és jöjjön.

[...]

Liliom lassan, ünnepélyesen felül az ágyban.

[...]

MÁSODIK: *Emelkedő hangon, ünnepélyes szigorúsággal.* Megszúrni magát, megállítani a szívét, itthagyni így az aszszonyt, meg a testében a gyereket.

[...]

Liliom nagyon ünnepélyesen, felfelé tartott arccal, nagyon megkönnyebbülten kiszáll az ágyból.

[...]

ELSŐ: Nincs annak olyan könnyen vége. Tudják a nevét most is. Emlékeznek az arcára. Tudják, mikor mit mondott. Mit hova tett. Milyen volt a nézése, a hangja, a keze fogása. Hogy kopogott a lépése. Amíg van, aki emlékszik az emberre, addig sok elintéznivaló van ám még. Drága fiam, te nem tudtad, az ember csak akkor hal meg, amikor elfelejtik.

[...]

[M]ind a hárman kimennek lassan, lefelül Liliom, utána a két detektív. Eltűnnek, a színpad teljesen üresen és koromsötéten marad, az egy szál égő gyertyával, miközben az égi muzsika egyre távolodik a detektivekkel együtt, mintha útjukban kísérné el őket. Távozásuk után egyre halkabban szól, de végig zenéli ugyanazt, amit az imént. Az utolsó hang után egy pillanatra csönd. Majd hirtelen Függyöny.¹⁷

A leírtakból a Mundruczó-rendezésben annyit lehet látni, hogy Liliom a fekete ruhás, arctalan örök kíséretében kísértál a színpad elejére, ahol lassan leereszkedik mögötte a földi és túlvilági valóságot elválasztó fal. Két-három mondat hangzik el, az örök nem azonosítja magukat és nyoma sincs megkönnyebbülésnek. A jelenet itt is lassított filmfelvétellel emlékeztet, mély kitarított hangokból álló zene szól a háttérben. A kontúrok a fények és az örök fekete jelmeze miatt elmosódnak. A megjelenítésben semmi nem utal a korábban ábrázolt földi valóságra. Végül a fal leereszkedése előtt az egymagában világító tartályt látjuk az üres és sötét színpadon. Az az érzésünk támadhat, hogy a jelenet lehető legpontosabb scenografikus

¹⁷ MOLNÁR, *Liliom...*, 111–114.

Lényegmegragadás és imaginárius variáció Romeo Castellucci *Az arc fogalma Isten fiában* című rendezésében

ZÁVADA PÉTER

I. Eidosz és lényegmegragadás

A jelen írásban arra a kérdésre próbálok választ találni, hogy megvalósulhat-e a pozitív tudományok, a fenomenológia és implicit módon a művészetek által is alkalmazott lényegmegragadás, vagy másnéven eidetikus redukció a színházban, amelyhez Husserl elgondolása alapján az imaginatív variáció módszerével juthatunk el. Előidézhető-e tehát olyan típusú nézői figyelem, amely elsősorban nem a színre vitt alakok, jellemek, konfliktusok és események konkrét, individuális tulajdonságaira, sokkal inkább azok változatlan lényegmozzanataira koncentrál. A kérdés megválaszolásának érdekében Romeo Castellucci *Az arc fogalma Isten fiában* című, a Trafóban 2012-ben vendégszerepelt előadását kísérlem meg rekonstruálni fenomenológiai szemszögből.

A színháztudomány és a fenomenológia határmezsgyéjén kalandozva fölmerülhet bennünk egy olyan speciális, színpadi tudat lehetősége, amelynek során bizonyos individuális tulajdonságoktól megfosztott testeket, tárgyakat vagy szövegeket észlelünk. Bár a szóban forgó test, tárgy vagy szöveg ilyenkor is rendelkezik bizonyos csak rá jellemző, konkrét adottságokkal, mégsem a hétköznapi élet eseményeit hivatott újrajátítani egy műalkotás keretein belül. Nem direkt módon definiálható alakokat, jellemeket és viszonyokat próbál megjeleníteni a színpadon, tehát nem egy lélektani realista értelemben vett történetet mesél. Épp ellenkezőleg: azáltal, hogy e csak rá jellemző módon tárja föl számunkra a valóságot, sajátos igazságérvénnyel, sőt világkonstituáló igénnyel lép fel, és ennek megfelelően lényeg-

fogalmak megragadására is vállalkozik. Ilyenek lehetnek bizonyos szöveg nélküli mozgás- vagy táncterformanszok, a tárgyszínház különböző esetei vagy a hermetista jellegű költői szövegek előadásai.

Mint arról a későbbiekben szó lesz, Husserl az ideák megragadásában látja a filozofikus művészet lényegét, és ennek a fenomenológiai módszerét a *Logikai vizsgálódások* második részében meg is adja. Kérdés tehát, hogy lehetséges-e, és ha igen, miként, egy olyan típusú művészi stratégia leírása, amely a tárgy lényegiségét célozza meg az eidetikus redukció fenomenológiai módszerének segítségével. Kérdés továbbá az is, hogy ebben az esetben nézőként tisztán esztétikai élményben van-e részünk, vagy a transzcendentális fenomenológiai redukciót már a mű befogadása közben is végrehajthatjuk, és így a művészet és a filozófia szférái között rezegve az előadás formanyelve mellett a fenomenológiai kontempláció juttat bennünket esztétikai-tudományos élvezethez.

Marosán Bence a husserli lényegmegragadás mozzanatával kapcsolatban megfogalmazza, hogy az eidetikus redukcióban szereplő eidetikus látás nem csupán a transzcendentális fenomenológia sajátja, hanem jelen van a fenomenológiai beállítódáson kívül is, hiszen ez teszi lehetővé többek között a pozitív tudományok létrejöttét is. „Az eidetikus diszciplínák a reális világ lét-tartományaira vonatkoznak. Regionális ontológiákként a létezők legalapvetőbb nemeit ölelik fel.”¹ És mint ilyenek „az általában vett

¹ MAROSÁN Bence Péter, *Kontextus és fenomen. Igazság, evidencia és tapasztalat Edmund*

létezők formális viszonyaival és felépítésével² foglalkoznak. Ezek az ontológiák képezik ugyanis az egyes tudományterületek teoretikus alapját, amelyeket Husserl mundán ontológiáknak is nevez. Ilyen például a matematikai-logika tárgyak formális ontológiája, jegyzi meg Marosán. Ám fenomenológusokként a dolgok végső evidenciáját a transzcendentális fenomenológiából kell nyernünk, így ezeket a mundán ontológiákat ki kell zárunk a fenomenológiai redukcióval, és amit ezáltal nyerünk, az olyan abszolút ontológia, amely minden mundán ontológia végső kontextusa. „Noha minden eidetikus tudomány szükségszerűen független a tényszerű dolgok minden tudományától – írja Husserl az *Eszmék I.*-ben –, fordítva épp az ellenkezője igaz. Nincs olyan tényszerű dologi tudomány, legyen mégoly kidolgozott is tudományosan, mely mentes lehetne az eidetikus megismeréstől, és így független volna a formális vagy materiális eidetikus tudományoktól.”³

„Az eidetikus redukció az eidetikus látás módszertanilag tudatos, teoretikusan elmélyített gyakorlása.”⁴ Az a belátás képezi az alapját, amely szerint a reális, egyedi tárgyak mellett feltételeznünk kell az ideális, általános tárgyak létezését is. Ez azonban nem pusztán metafizikai platonizmus, hiszen ezek az ideális tárgyak nem egy önálló létrégióban, a világon túl vannak jelen, csupán ideális formái a reálisnak, és így nem léteznek tőle függetlenül. „A reálistól elvonatkoztatva tehát az ideális csupán absztrakt lehetőség.”⁵ Husserl szerint az ideális tárgy sem a tudatban, sem a tudaton kívül nem létezik reáli-

san, csupán ideális módon, a tudat által konstituáltan. Ugyanakkor ideális tárgyak nélkül nincsen tapasztalat. „Az ideális tárgyak teszük lehetővé, hogy tényállásokat észleljünk, hogy szituációkban találjuk magunkat.”⁶ A kategóriális szemlélet az a képességünk, hogy „észlelni tudjuk a dolog általános, ideális vonásait, valamint a dolgok közti formális viszonyokat. [...] Hogy valamely konkrét dolgot eleve egy általános tárgytípus különös esetének lássunk.”⁷ Ez nem misztikus képesség, jegyzi meg Marosán, hanem fejleszthető, módszertanilag tudatos gyakorlással, elmélyüléssel, amely egyre kifinomultabb lényeglátást eredményez. A módszer gyakorlása során az egyedi tárgyon ragadjuk meg az általános tárgyat. A megragadás konkrét aktusa pedig az úgynevezett ideatív absztrakció vagy a lényegmegragadás.

Az eidetikus struktúrák megragadásának kérdése közvetlenül összefügg az igazság kérdésével. Ezek a struktúrák Husserl szerint a prioriak, érvényességük nem függ az empirikus tapasztalattól. A lényegekre [eidoszok] vonatkozó kijelentések apodiktikusak, szükségszerűek és univerzálisak. A lényeg tehát a priori és szükségszerű, míg az egyedi dolog empirikus és esetleges. A lényegmegragadás segít nekünk, hogy kiemeljük a lényeget az individuális és faktikus viszonyok sűrűjéből, és minden esetlegességtől megtisztítva állítsuk magunk elé. De az eidoszok sem elszigeteltek: az egyes lényeg mindig egy tágabb lényegösszefüggésbe illeszkedik, annak részeként jelenik meg. Az újonnan feltárt eidoszok más összefüggésbe helyezik a korábbiakat, gazdagítják, árnyalják azok értelmét. Ahogy Marosán fogalmaz: „a lényegmegismerés tehát egy végtelenül nyitott folyamat”.⁸

„Az imaginárius variációk vagy másnéven eidetikus variáció során a konkrét, faktikus, individuális adottságot variáljuk képzelet-

Husserl munkásságában (Budapest: L'Harmattan, 2017), 78.

² Uo.

³ Edmund HUSSERL, *Ideas I.*, ford. F. KERSTEN (Dordrecht: Kluwer Academic Publisher, 1983), 17. (A kötetből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Z.P.)

⁴ MAROSÁN, *Kontextus és fenomén*, 79.

⁵ Uo.

⁶ Uo. 80.

⁷ Uo.

⁸ Uo. 82.

ben, hogy eljussunk annak invariáns lényeg-mozzanataihoz, a hozzá tartozó tiszta eidoszhoz.⁹ Továbbá „amikor egy dologtól nem tudunk elvenni bizonyos tulajdonságot anélkül, hogy meg ne semmisítenénk annak lényegét, akkor az adott tulajdonságot a szóban forgó dolog lényegéhez tartozóként ismerjük fel.”¹⁰ Husserl alapján Marosán úgy véli, hogy a művészetekben és ezen belül az irodalomban is lényegmegismerés zajlik. A variációs eljárás többek között abban érhető tetten, ahogy a karakterábrázolás módszereként különböző szituációkban figyeljük meg a fiktív alakok viselkedését. Ez pedig hasonló Descartes elhíresült viaszpéldájához, amelyben a konkrét viaszdarab minden faktikus tulajdonságát megváltoztatta, és így kinyerte az általában vett anyagiság tiszta lényegét: a kiterjedést. Elmondható tehát, hogy a „megfelelő invariáns lényegmozzanatok rögzítésével jelenik meg számunkra az eidosz”.¹¹ A módszer csírájában már a *Logikai vizsgálódásokban* is fellelhető, de a tiszta eidetikus eljárás az *Eszmékben* (1912) kerül rögzítésre. Ahogy Marosán fogalmaz: „Az eidetikus variáció módszertani vezérfonál, melyet a transzcendentális fenomenológiai beállítódásban követve eljuthatunk az immár fenomenológiailag redukált, de még mindig konkrét, faktikus és individuális élmények és tárgyi adottságok tiszta, általános lényegéhez.”¹²

Hogy a fenomenológia lényegtudományként kibontakozhasson, azt a fenomenológiai beállítódásban gyakorolt eidetikus redukció, illetve annak konkrét útja, az imaginárius variáció teszi elérhetővé. Az esztétikai beállítódásban tehát kivitelezzük a neutrális modifikációt, amely a transzcendentális fenomenológiai epokhé előfoka, vagyis egy valóság-felfüggesztés, majd ebben hajtunk végre egy eidetikus [imaginárius] variációt. Az ideális

lehetőségeket a fantázia tárja fel, csak részben kötik a reális, faktikus világra vonatkozó ismereteink és várakozásaink. A képzeletnek el kell szakadnia a faktikusan adottól ahhoz, hogy láthatóvá tegye bármilyen lehetséges megjelenés általános lényegtörvényeit. A képzelet révén kell kiemelnünk a faktikus adottságok invariáns mozzanatait. Az ideális struktúrákat megtisztítjuk reális vonatkozásaiktól, ezáltal pedig felfedezhetjük a fogalmak szemléletiségét és azok határait, megvizsgálhatjuk, hogy meddig használhatjuk őket anélkül, hogy átlépnénk határaikat. Az irodalom ezt az eljárást sikerrel alkalmazza, sőt egy nagyságrendileg magasabb komplexitási fokon hajtja végre, hiszen a fantázia segítségével az elképzelt alakok, jellemek, szituációk és viszonyok vagy más tényállások végtelen számú variálására képes.

I.1. A tárgy absztrakciója és az esszencia

I.1.1 A kategoriális szemlélet és az ideatív absztrakció

Husserl a *Fantázia*-szövegben, Schnitzler alapján megkülönbözteti a realista, az idealisztikus, a filokallisztikus és a filozofikus művészeteket.¹³ Ez a rendszerezés számunkra csak annyiban hasznos, hogy látjuk, Husserl is az ideák megragadásában látja a filozofikus művészet lényegét.

i) A realista művek, amelyek közé regényeket, festményeket és szobrokat is sorol, egy határozatlan horizonton belül egy adott világhoz és időhöz tartoznak, egy bizonyos eseménysort ábrázolnak tisztán elképzelt módon, amelyet élő formában adnak elő. Mindezt pedig nem pusztán leírás révén tesszik, hanem úgy, hogy mi, befogadók is tanúi lehessünk az eseményeknek. Egy életnek,

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo. 83.

¹² Uo.

¹³ Vö. Edmund HUSSERL, *Collected Works. Volume XI. Phantasy, Image Consciousness, and Memory* (1898–1925), szerk. Rudolf BERNET (Dordrecht: Springer, 2005), 654. (A kötetből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Z.P.)

egy sorsnak a világában, mintha mi, olvasók is jelen lennénk, és az elképzelt társadalomnak a részei lennénk. Ennek a megfigyelő pozíciónak a leírása hozzátartozik minden realista prezentációhoz, legyen az szóbeli vagy képi – írja Husserl. Az élvezetet ebben az esetben az az intuitíve létrehozott formáció nyújtja, „mely utat enged a megértésnek és a józan ítélet körültekintésének.” Ehhez járul hozzá a „szituáció tényszerűsége” [matter of factness], valamint „az idő és a valóság általi behatároltság”.¹⁴

ii) A művészetek második husserli típusa, az idealisztikus fikció, ezzel szemben nem csak tényeket és típusokat lát, amelyek az empirikus világ régióihoz tartoznak, hanem ideákat és ideálokat. És miközben szemléli ezeket az ideákat, értékeli és értékeként fel is mutatja őket. A realista mű is bemutathatja ugyan, hogy az emberek ideákkal rendelkeznek, és azok irányítják őket, de fontos, hogy pozitivistikus fókusza van, vagyis a tipikus, empirikus tény érdekli. Az idealisztikus szerzőnek ezzel szemben normatív fókusza van. Az értékek típusait konkrét képekben mutatja föl, vagy a szereplőiben megtestesíti őket, és „ezek az értékek más értéktelenségek ellen küzdenek bizonyos kváziszituációkban”.¹⁵

iii) A harmadik típus a filokallisztikus művészet, amely mindenekelőtt szemben áll a realizisztikus művészettel. Maga a szépség érdekli, és nem a tárgy, amelyet a szépség jellemmez.

iv) Egy még magasabb, negyedik szinten azonban a művészet filozofikus is lehet, avagy metafizikus, ahogy Husserl fogalmaz. Az ilyen művészet az ideák világát látja viszont a valóság világában, és a valóságosat ideálisra cseréli, mert tökéletlennek találja azt.¹⁶ Alább a filozofikus színház lehetőségeiről kísérünk meg néhány gondolatot megfogalmazni a fenomenológia szemszögéből.

Husserl elgondolása szerint én, mint valós emberi lény, csakúgy, mint mások, valós tárgy vagyok a természet világában. „A valós tárgyakat úgy határozzuk meg, mint az egyenes [straightforward] percepció lehetséges tárgyait. Szükségszerű párhuzam áll fenn a percepció és az imagináció között, amely garantálja, hogy minden lehetséges észleletnek megfelelően egy azonos esszenciával rendelkező lehetséges imagináció, [...] vagyis egy egyenes imagináció hozzárendelődjön minden egyenes percepcióhoz, így megalapozva az érzékelhető intuíciók [sensible intuitions] szélesebb értelmezését.”¹⁷ Mind ez rendkívül fontos a számunkra, amennyiben azt szeretnénk definiálni, hogy egy színházi előadás befogadása során miként juthatunk el az egyszerű percepciótól – adott esetben az illúzió „mintha-világán” keresztül, vagy akár azt megkerülve – az absztrakt fogalmak vizsgálatáig, és miként ragadhatjuk meg ezáltal bizonyos, színpadon észlelt tárgyak lényegiségét.

Egy észlelési aktus tehát A-t egy csapásra [at one blow] és egyenes [straightforward] módon ragadja meg. A második percepció aktus már a-ra irányul, vagyis A egy részére, egy függő momentumára, amely ily módon A alkotóeleme. „Ezt a két aktust nem egyszerűen együtt kivitelezük, vagy egymás után, különálló élmények formájában, hanem összefonódnak egyetlen aktusban, amelynek szintézisében A adódik elsőként, és így magában foglalja a-t. Így érheti el, a relációs élmény/tapasztalat [relational experience] irányának megfordításával, az önmagában való adódását [self-giveness] úgy, mint A-hoz tartozót.”¹⁸ A valós tárgy fogalmán keresztül tehát leírhatjuk

¹⁴ Uo. 652.

¹⁵ Uo. 653.

¹⁶ Uo. 654.

¹⁷ Edmund HUSSERL, *Logical Investigations, Vol. II.*, szerk. Dermot MORAN (London, New York: Routledge, 2001), 285. (A kötetből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Z.P.)

¹⁸ Uo. 287.

- i) a valós rész [part],
illetve még pontosabban
- a) a valós darab [piece],
- b) a valós momentum [moment] vagy tulajdonság [feature],
- c) illetve a valós forma [form] fogalmait.

Tudjuk azt is, hogy „egy valós tárgy minden része valós rész. Az egyenes [straightforward] észlelésben úgy tartjuk, hogy a tárgy egésze explicit módon adott, míg minden része implicit módon adott. Az adódó tárgyak összessége, amely explicit vagy implicit módon adódhat az egyenes percepció által, képezi az érzékelhető tárgyak legszélesebb körben észlelt szféráját. Minden konkrét, érzékelhető tárgy észlelhető explicit módon, és hasonlóképpen a tárgynak minden darabja [piece] is. De milyen kapcsolat áll fenn az anyag és az absztrakt momentumok között?”¹⁹ – teszi föl a kérdést Husserl. Ezek „a természetüknél fogva képtelenek a szeparált létezésre: reprezentatív tartalmaik nem tapasztalhatók meg egymagukban – még akkor sem, ha a reprezentáció csak analógia útján megy végbe –, csak egy átfogóbb konkrét elrendezésben [setting].”²⁰ Tehát látjuk, hogy egy színpadon észlelt tárgy egésze explicit módon, míg részei implicit módon adódnak, mindezeket pedig egymásba fonódó percepció aktusok révén észleljük. Így amikor a színpadon megpillantunk egy zöld, műanyag, kocka alakú bokrot, akkor egy csapásra akként adódik számunkra, mint egy bokor képszüzséjét konstituáló fizikai hordozó és a benne megjelenő képobjektum. Ugyanakkor az artikulációs aktusok révén külön-külön is megragadhatjuk a részeit vagy tulajdonságait, például, hogy „zöld”, hogy „műanyag” és hogy „kocka alakú”. Sőt a kocka ideatív esszenciájához, vagyis kocóságához is eljuthatunk általa.

Ahogy Husserl fogalmaz: egy érzékelhető tárgyat számos különböző módon ragadha-

tunk meg. Először is természetesen megragadható egyenes/közvetlen [straightforward] módon. Ilyenkor a tárgy „olyan, mintha egyszerűen csak előttünk állna: a részek, amelyek alkotják, valóban benne foglaltatnak, de nem válnak explicit módon a figyelmünk tárgyává mint érzékelhető tárgyak. Ugyanez a tárgy azonban megragadható részletesebben kifejtett módon is: az artikulációs aktusok mintegy felszabadíthatják [put in release] a tárgy részeit [parts], a relációs aktusok pedig kimutathatják a részek közötti összefüggéseket, úgy egymáshoz, mint a tárgy egészéhez képest. Csak ilyen új interpretációs módokon keresztül nyerik el a kapcsolódó tagok [members] rész [part] vagy egész [whole] karakterüket. Az artikulálódó aktusok és az aktus, amelyet egyenesnek [straightforward] nevezünk, nem pusztán egymás után kerülnek észlelésre, hanem az egymással átfedésben lévő aktusok egységei állandóan jelen vannak, amelyek során mint új tárgy konstituálódik a részek kapcsolata.”²¹ [...] Továbbá „a rész [part] bizonyosan el van rejtve az egészben [whole], mielőtt tagokra [member] bontanánk azt, és így mellékesen észleljük az egész perceptuális megragadása közben. De ez kezdetben csupán a pusztta lehetősége annak, hogy a részt, illetve a tényt, hogy ez önmagában egy rész, észlelhessük a megfelelően artikulált és fundált aktusok során.”²²

Létezik tehát egy első észlelésünk a színpadon megjelenő tárgyakkal kapcsolatosan, majd ezzel összefonódva létrejön az absztrakció: elvonatkoztatunk az életvilágban vagy akár a színdarab illúzióvilágában betöltött szerepüktől, és pusztán fogalmilag vizsgáljuk őket. „Az absztrakció az első intuícóra [primer intuition] alapozva lép életbe, és vele együtt egy új kategoriális aktus-karakter tűnik elő, amelyben a tárgyiságnak egy új stílusa válik láthatóvá, egy olyan tárgyiság, amely csak egy ilyen fundált aktus révén je-

¹⁹ Uo. 286.

²⁰ Uo.

²¹ Uo. 286–287.

²² Uo. 288.

lenhet meg – adódjon akár valóságosként, akár pusztán elképzeltként. Természetesen az absztrakció alatt itt nem bizonyos nem-független [non independent] momentumok fölszabadítását értem az érzékelhető tárgyban – írja Husserl –, hanem az Ideatív Absztrakciót, amelynek során nem az említett nem-független momentum, hanem annak Ideája [Idea], Univerzálája [Universal] emelkedik a tudatunkba, és válik valóságosan adódóvá.”²³ Tehát „az ismétlődő aktusok végrehajtásán keresztül, amelyek számos individuális intuíción alapszanak, kerülünk tudatába az univerzális identitásának. Mind ezt pedig egy egymást átfedő identifikációs aktus során visszük véghez, amely minden egyedüli aktust egy szintézissé fűz össze. [...] Az ilyen absztrakciós aktusok révén, amelyek új aktus-formákká szövődnek össze, a későbbiekben univerzális meghatározottságú aktusok tűnnek elő, olyan aktusok, amelyek a tárgyakat általánosságukban határozzák meg [...]”²⁴ Az absztrakciós aktusban tehát maga az univerzális válik számunkra megjelenővé.

Ahogy Schwendtner Tibor *A kategoriális szemlélet és a létkérdés* című tanulmányában kifejti: „Husserl megkülönbözteti az úgynevezett »egyszerű észlelést« [»schlichte« Wahrnehmung] és az ezen az egyszerű észlelésen alapuló, fundált aktusokat. Az egyszerű észlelésben az észlelt dolgot úgymond »egy csapásra« vesszük észre. Ez az észlelés nem szorul artikulálásra, az észlelt dolog egyszerűen megjelenik számunkra. Ennek az egyszerű észlelésnek az alapján hajthatók végre olyan szemléleti aktusok, melyek már komplex – Husserl kifejezésével –, többsugaras szerkezetűek, s amelyek már kifejezetten kategoriális mozzanatokra irányulnak.”²⁵ Husserl

a kategoriális aktus struktúráját három fokozat összefüggéseként ábrázolja:

i) Az első, kiinduló szint az úgynevezett első, egyszerű, egészes észlelés, amely révén „a tárgyat mintegy tagolatlanul-egyben intencionáljuk.”

ii) A második lépésben, a kiemelő, tagoló odafordulás során „a korábban tagolatlan egységből kiemelünk bizonyos mozzanatokot, s ugyan még az egész tárgyra irányulunk, már egy bizonyos mozzanatán keresztül tekintjük ezt az egészet, pl. az előttünk fekvő papírdarabot már fehér papírként szemléljük.”

iii.) A harmadik lépésben, tehát a tulajdonképpeni kategoriális együttértés során „történik az igazi átmenet, amennyiben már a látott tárgy különböző mozzanatait predikatív módon elkülönítjük, és egybekapcsoljuk az »ez a papír fehér« kijelentés segítségével. Az egyszerűen észlelt tárgyat itt már papírként és fehéreként ragadjuk meg, s e két kategoriális mozzanatot szintetikusán össze is kapcsoljuk.”²⁶

Schwendtner úgy véli, „a fenomenológia tudományossága szempontjából kitüntetett szerepe van a kategoriális szemlélet egy típusának, nevezetesen az ideatív absztrakciónak, az általános, vagy lényegszemléletnek. Ennek a kategoriális aktusnak az ad kitüntetettséget, »hogy az absztrakciós aktusban [...] maga az általános adott; ezt nem pusztán szignifikatív módon gondoljuk, ahogy az általános nevek pusztán megértésének esetében történik, hanem megragadjuk, szemléljük azt. Bizonyos, hogy ebben az esetben az általános szemléletéről, illetve pontosabban észleléséről szóló beszéd teljes mértékben jogosult.«”²⁷ Schwendtner szerint

²³ Uo. 292.

²⁴ Uo.

²⁵ SCHWENDTNER Tibor, „A kategoriális szemlélet és a létkérdés. Néhány megfontolás a *Logikai vizsgálódások* heideggeri recepciójához”, kézirat, 3., hozzáférés: 2018.05.04.

<http://real.mtak.hu/3264/1/katszemplletkerd.pdf>.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo. SCHWENDTNER idézi: Hua XIX/2: 691. = Edmund HUSSERL, *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil*, hrsg. von Ursula PANZER (Den Haag: Nijhoff, 1984), 691.

továbbá „[Dieter] Lohmar értelmezésében hangsúlyozza, hogy »a lényegszemléletre vonatkozó aktuselemzésnek az alapvető modellje a kategoriális szemlélet három fázisa, vagyis az egészsleges észlelés – különös észlelés – kategoriális szintézis modellje.« A lényegszemlélet esetében is tehát arról beszélhetünk, hogy a kiindulópont a tárgy, pl. egy darab fehér papír egyszerű, nemfundált szemlélése, ezután az elkülönítő figyelem a papír fehérségére irányul, s az ideatív absztrakció innen lép tovább a fehér mint olyan irányába.”²⁸

„A kiindulópontot – írja Schwendtner – az eredetileg tagolatlan, ám a későbbi analízisben tagolásra szoruló, egészsleges jellegű tapasztalat jelenti. Az eredeti tapasztalati egység tagolását nem a filozófia kezdi el, hanem inkább arról van szó, hogy a filozófia támaszkodik erre a nem-filozófiai tagolódási folyamatra, s azt radikalizálja. Husserlnél az egyszerű észlelés első tagolását már a hétköznapi figyelem végzi el, amikor a tárgy észlelésében a tárgy egészétől egy-egy mozzanatára kezd irányulni. A még mindig hétköznapi predikáció, »ez a papír fehér«, ezt az átalakuló figyelmet fejezi ki és rögzíti. A tudományos érvényesség kezdeteiről pedig akkor beszélhetünk, ha a részmozzanatokra már az ideatív absztrakció irányul.”²⁹

1.1.2. Az eidetikus redukció és a színház

Az eidetikus redukció fenomenológiai módszere során tehát a konkrét, individuális tárgy tudatától elmozdulunk a fizikai tapasztalaton túli [transzempirikus] mezsgyére, ahol a tiszta esszenciák találhatóak, és így a dolog eidosának, azaz lényegfogalmának

²⁸ Uo. 4. SCHWENDTNER idézi: Dieter LOHMAR, „Kategoriale Anschauung (VI. Logische Untersuchung, §§ 40–66)”, in Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, hrsg. von Verena MAYER, Christopher ERHARD (Berlin: Akademie Verlag, 2008), 219.

²⁹ Uo. 5.

intuíciójához jutunk el. Ahhoz, amilyen a dolog a maga állandó és lényegi struktúráját tekintve, kizárva mindazt, ami esetleges vele kapcsolatban. Husserl erre vonatkozólag a következőket írja az *Eszmék I.*-ben: „Mikor azt állítottuk, hogy bármilyen tényszerű dolog »tulajdon lényegiségére vonatkozóan« másként is lehet, azt mondtuk, hogy ez ahhoz a felfogáshoz tartozik, amely szerint bárminek lehet esszenciája, vagyis Eidosza, ami tisztán megragadható [...] Egy individuális tárgy nem csupán egy individuális tárgy mint olyan, egy »ez itt«, egy soha meg nem ismételt tárgy, ahogy önmagáért, minőségileg van, így és így [...] Minden tónusának van egy esszenciája, és a legfelsőbb szinten, az univerzális lényegi tónusa [universal essence tone] tisztán értelmezve egy olyan momentum, amely intuitív módon kiválasztható az individuális tónuson belül [önmagában vagy másként, összehasonlítva az egyik tónust a másikkal mint valami »közöset«]. Hasonlóképpen bármely anyagi dolognak megvan a maga esszenciális fajtája [sepcies], és a legmagasabb szinten ez »bármely anyagi dolog univerzális fajtája«. [...] Minden olyasmivel, ami hozzátartozik az individuum esszenciájához, egy másik individuum is rendelkezhet. És az ilyen legmagasabb eidetikus univerzálisok [highest eidetic universalities] [...] kijelölik az individuum régióit vagy kategóriáit.³⁰ Ahogy az *Eszmék I.* bevezetőjében olvashatjuk: „A tiszta vagy transzcendentális fenomenológia nem a tényszerű dolgok tudományaként alapozó-

³⁰ Edmund HUSSERL, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy I.*, ford. F. KERSTEN (Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 1983). Eredetileg: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. I. Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (Halle a. d. S.: Max Niemeyer Verlag, 1913), 7–8. (A kötetből vett idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Z.P.)

dik meg, hanem az esszenciák tudományaként, vagyis lényegtudományként [mint eidetikus tudomány]: mint olyan tudomány, mely kizárólag az esszenciák kognícióját próbálja biztosítani és nem a tényszerű dolgokét. [...] A releváns redukció, mely a pszichológiai fenoméntól a tiszta »esszenciáig«, [...] vagyis az [»empirikus«] tényszerű dolog univerzalitásától az »eidetikus« univerzalitásig vezet, az eidetikus redukció.”³¹ Az Eidosz tehát az elvi alapja a dolog szükségszerű struktúrájának.

Az eidetikus redukció a szabad variációk során megy végbe, vagyis nem függ konkrét mentális konstruktumoktól, ahogy konkrét, ténylegesen létező tárgytól sem, noha kiindulópontja a tények ismerete. „Először is az »esszencia« az, ami az individuumban önmagában található, az individuum Mi-jeként. Minden ilyen Mi »belehelyezhető egy ideába«. Valami individuálisnak a meg tapasztalása vagy intuícója átalakítható eidetikus látássá [eidetic seeing] vagy ideációvá [ideation] – egy olyan lehetőséggé, amely önmagában nem empirikusként értendő, hanem eidetikusként. Amit ekkor látunk a hozzátartozó tiszta esszencia [pure essence], vagy Eidosz, legyen az a legmagasabb kategória vagy annak egy partikularizációja, egészen a legkonkrétabb szintekig.”³² – fogalmaz Husserl.

Egy konkrét tárgyból kiindulva tehát képzeletben variálhatjuk a különböző nézőpontjait. A variációk sorozatai részleges átfedésben lesznek egymással, és az a nézőpont, amely ezen átfedések „metszete”, maga az esszencia. Így eljutva az érzékek szférájának bizonyosságától az imaginatív szféra bizonyosságáig, megismerhetjük a tárgy állandó és lényegi struktúráját. „Az esszencia [Eidosz] a tárgy egy új típusa. Ahogy az individuális vagy tapasztalati intuíció adódása [datum] egy individuális tárgy, úgy az eidetikus intuíció adódása tiszta esszencia. [...]

Mikor egy esszenciát látunk, az is intuíció, ahogy egy eidetikus tárgy is tárgy.”³³ Husserl szerint „az Eidosz, a tiszta esszencia, az intuíció számára jelentkezhetsz tapasztalati adatok formájában: észlelési adatok, emlékek formájában, de ugyanígy fantázia adatok formájában is. [...] Ennek megfelelően, hogy megragadhatjuk magát az esszenciát, kiindulhatunk a hozzá tartozó tapasztalati intuíciókból, de ugyanúgy kiindulhatunk az olyan intuíciókból is, amelyek nem tapasztalati alapúak, amelyek nem a faktuális létezészt ragadják meg, hanem pusztán imaginatívak. [...] Ha a tiszta fantáziában térformákat hozunk létre, dallamokat, szociális gyakorlatokat, és így tovább, vagy ha tapasztalatokat, tetszést, nemtetszést, szándékokat képzelünk el, akkor ezen az alapon, az »ideáció« segítségével, eredendően számos tiszta esszenciát láthatunk”.³⁴ Az eidetikus redukció tehát nem empirikus alapon levezetett indukció, és nem is absztrakció. Ez a módszer a fenomenológiai redukcióhoz hasonlóan tartózkodik a tárgyak valós létezésével kapcsolatos tételezésétől, és zárójelbe teszi, vagyis fölfüggeszti a konkrét, faktuális tartalmat. Ugyanakkor nem is egy empirikus általánosítás, amelyet a természetes beállítódásban hajtának végre. Beláthatjuk tehát, hogy az eidetikus redukció a színházi befogadás közben is végrehajtható, és bizonyos, kevésbé konkrét tartalmakat előíró vagy ábrázoló előadások esetében a tárgya, sőt egyenesen a célja is lehet az esztétikai tapasztalatnak.

A jelen dolgozat utolsó célkitűzése, hogy Romeo Castellucci *Az arc fogalma Isten fiában* című előadásának elemzésével megkísérüljünk körülírni, hogy a színházban létrejövő valóságfelfüggesztésen, vagyis az esztétikai beállítódáson belül, vagy abból kiközkenve, miként juthatunk el az eidetikus redukcióig, és azon belül a színpadi tárgyak előítéletmentes, kategoriális vagy eidetikus szemlé-

³¹ Uo. xx.

³² Uo. 8.

³³ Uo. 9.

³⁴ Uo. 11.

léséig, és mindez mennyiben válhat esztétikai élvezetünk tárgyává.

*1.2. Műelemzés: Lényegmegragadás
és imaginárius variáció*

*Romeo Castellucci Az arc fogalma
Isten fiában című rendezésében*

Látjuk tehát, hogy a kategoriális szemléletre nem csak a transzcendentális fenomenológiai beállítódásban van lehetőségünk, hanem az esztétikai attitűdben is. A legfőbb kérdés azonban, hogy miként képes egy színházi előadás a lényegmegragadásra. Ha az irodalmi művekben végbe mehet hasonló imaginárius variáció, akkor minden bizonnyal a teatralitás médiuma is alkalmas rá, hiszen nem kell mást tennie, mint hogy a reális, individuális tulajdonságokkal rendelkező tárgyakat különböző szituációkban jelenítse meg, és így segítsen elképzelnünk általuk az ideális tárgyakat, mígnem eljutunk azok változatlan lényegmozzanataihoz. Mivel az esztétikai beállítódás neutrális modifikációjában a valóságfelfüggesztés eleve megtörténik, ezen belül az eidetikus redukció és annak konkrét módszere, az imaginárius variáció is kivitelezhető. Ez a variációs eljárás pedig ugyanúgy végbe mehet a színpadi karakterábrázolásban, amelynek során különböző szituációkban figyeljük meg egy-egy dramatikus alak viselkedését, mint a kevésbé karakter- és történetközpontú előadásokban, amelyek nem konkrét szerepfelvételen alapulnak, nem a figurák jelleme és lélektani viszonyai állnak érdeklődésének középpontjában, hanem eleve kategóriákkal, tényállásokkal, ítéletekkel, affektusokkal állítanak bennünket szembe. Azonban további kutatás tárgyát képezné a kérdés, hogy az esztétikai beállítódáson belül végbemenő eidetikus redukció mennyiben különbözik a transzcendentális fenomenológiai beállítódáson belüli eidoszok szemléletétől, és hogy egy mű befogadása közben lehetséges-e végrehajtani az attitűdváltást anélkül, hogy a szemlélő visszazökkenne a realitás talajára,

vagy hogy tekinthető-e ez a „kijózanodás” is az esztétikai élmény részének. Az említett előadások lehetnek többek között olyan performanszok, amelyek a lineáris történetmesélés és a színpadi szöveg helyett elsősorban a színészi test nézőkkel közös térben és időben való színrevitelére, valamint az általa és rajta megképződő teatralitásra helyezik a hangsúlyt.

„A testnek a teatralitással való legnyilvánvalóbb [de egyben speciális] kapcsolatát a színészek és a színház esetében tapasztalhatjuk. [...] A testével dolgozó színész mindenekelőtt ezt a saját testet használja arra, hogy általa a színházi helyzetet, a teatralitás médiumát megteremtse. A test a színész tevékenysége, művészete nyomán a teatralitás forrása és felülete. Az a hely, amelyből a teatralitás kiindul, és amelyen megjelenik” – írja P. Müller Péter *Test és teatralitás* című könyvében.³⁵ Látjuk tehát, hogy test és teatralitás elválaszthatatlanok egymástól. Ennek szemléletes példája Romeo Castellucci 2010-es, *Az arc fogalma Isten fiában* című előadása is, amelyet 2012. szeptember 25-én mutatnak be Budapesten, a Trafóban.

Amellett, hogy nyilvánvalóan játékba hozza a szent és a profán kérdéseit, a rendezés egyik alapvető törekvése a hagyományos társadalmi nemi szerepek felforgatása. Castellucci az előadás számos pontján kísérletet tesz rá, hogy fölszabadítsa a férfi szexuális identitást a hegemon maszkulinitás által ráerőltetett sztereotípiák alól. Egyik leghatásosabb eszköze, hogy él a meztelen, öregedő, elhasználódó test felmutatásának szubverzív erejével. *Az arc fogalma* három generáció férfitagjait vonultatja föl – megjelenik benne a nagyapák, az apák és a gyerekek generációja is –, miközben egy inkontinenciával küzdő férfi időskori szenvedéseit ábrázolja, illetve azt a hétköznapi, mégis megrázó és már-már rituális eseménykort, amelynek során a fiú megpróbál az apjáról

³⁵ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 121.

gondoskodni. Az idős, magatehetetlen, székletét visszatartani képtelen, ezért pelenkázásra szoruló férfi deheroizált testképe szempontjából Schilling Árpád *Lúzere* csábít egybeolvasásra Castellucci előadásával.

Kékési Kun Árpád a *Thália árnyék(á)ban* című könyvében megjegyzi, hogy a performansz-színház azon előadásai, amelyek alkalmazzák a meztelenségben rejlő szubverziót, gyakran a társadalmilag konstruált nemi szerepek és testképek „felszabadítását” célozzák meg, avantgárd játéktechnikáik pedig kötődnek a hatvanas évek performanszaihoz.³⁶ A jelen előadás annyiban különbözik az említett performanszoktól, hogy nem csak egy performer saját, kiszolgáltatott testét látjuk benne, hanem a színészek által megtestesített, konkrét szerepeket is. Az elének táruló színpadi szituáció, az alakok mozgása, viselkedése, viszonyai, beszédfoszlányai a térben egy egységes és koherens színpadi „mintha-világ” illúzióját vetítik elének. Persze az ilyen esetekben nem az ún. „reprezentáció” és a „jelenlét” rendjének dichotóm szembeállításáról van szó. Nemcsak az elbizonytalanodó „jelenlét” derridai koncepciója, vagy a mimézis Iser-féle performatív karaktere miatt nem lehet a performer hamisítatlanul „hétköznapi önmaga” a színpadon, hanem Husserl színpadi kézhez állóságának elmélete miatt sem. Tudjuk, ez esetben is mindenképpen megképződik egy szerepszerű kategória, amely nem egy kitálat, fiktív alak, hanem egy, a valóságos testi jelenléten alapuló performer-szerep.

Elmondhatjuk tehát, hogy Castellucci színháza határozottan épít a performativitásra, és lévén fizikális színház, a koreografikusság is fontos jellemzője. Nemcsak emocionálisan és kognitíve, hanem motorikusan és energetikailag is hat a nézőre. A színész teste érdekli, és mi nézők is testileg reagálunk rá, az előadás olyan zsigeri, testi tapasztal

talatokat hoz bennünk működésbe, mint a szájalomtól elszoruló torok, az undortól érzett hányinger, a szomorúság vagy a felháborodás zaklatottsága. Ahogy Kékési Kun Árpád is utal rá: „a testiséget érintő gátlások lerombolására való felszólítás [...] paradox módon [megdöbbenően erős hatása miatt] éppen azok tudatosítására szolgált, vagyis arra, hogy a néző elismerje: az önmagunk és mások testéhez való viszonyunkat [a lemeztelenedést és annak szemlélését] nyilvános helyzetben »szükségszerű módon« gátlások irányítják. A néző feladata nem a gátlások időszakos [mert óhatatlanul csak a performansz végéig tartó] kiküszöbölése, hanem a velük való együttélés megtanulása.”³⁷

Mi lehet azonban az a fenomenológiai lényegmegragadással kapcsolatos felismerés, amelyhez Castellucci rendezése hozzásegíthet minket? Mi az a különös és csak rá jellemző mód, ahogyan feltárja számunkra a valóságot, és így sajátos igazságérvénnyel, világkonstituáló igénnyel lép fel? Az *arc fogalma* különböző színpadi szituációiban olyan fogalmakat variálunk a fizikális színház fantáziavilágának terében, mint a férfi testtel kapcsolatos sztereotípiák: az esztétikum, az erő és a heroizmus, valamint ezek ellentétei: az öregedés, a meztelenség, a kiszolgáltatottság, vagy egyenesen olyan, a macsóság konvencióit kikezdő attribútumok, mint az együttérzés, a gondoskodás vagy a bensőséges apa-fiú kapcsolat, amelyeknek fogalmi kereteit jelenetről jelenetre újradefiniálja a rendezés. Az előadás befogadása közben egyszer csak azon kapjuk magunkat, hogy már nem a színpadon játszó színészek individuális tulajdonságait fürkésszük – ebben az is segít, hogy nem ismerjük meg az előadásban szereplő alakok nevét, életkorát, társadalmi és személyes viszonyait –, hanem általános lényegiségeket fogalmazunk meg velük kapcsolatban. A képzelet révén meg-

³⁶ KÉKESI KUN ÁRPÁD, *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000), 206.

³⁷ Uo.

fosztjuk őket a faktikus adottságok konkrétumaitól, és megpróbáljuk meghatározni invariáns mozzanataikat. Hogyan definiálható a férfi huszonegyedik századi, európai esszenciája? Mi jelenti a férfiasság eidoszát? Csak addig tekintünk valamit férfiasnak, míg az megfelel a szimmetrikus, zárt, karteziánus testkép elvárásainak, vagy a férfi lényegéhez hozzátartozik az ereje fogytán lévő, öregedő test, a ráncos, megereszkedett bőr, a kiszolgáltatottság és a magatehetetlenség is? De nem csak az apa öregedő testének látványa szegez nekünk hasonló kérdéseket, hanem a fiú odaadó, gondoskodó érzékenysége is. Lehet-e az érzékenység férfi attribútum? Kell-e egyáltalán a biológiai nemek alapján különbséget tennünk női és férfi tulajdonságok között? De ennél még tovább is merészkedhetünk az eidetikus redukcióban, ha az esztétikai beálltódáson belül egy újabb reflexiós szintre lépünk, és közvetlen megfigyelésünk tárgyává teszünk bizonyos művészetelméleti kategóriákat is. Mennyire legitim a kortárs színház formaesztétikájában a klasszikusan együttérzésre és rémületre építő arisztotelészi katarzis hatásmechanizmusa? Mi az, ami hatásosnak számít, és mikortól beszélhetünk hatásvadásatról vagy egyenesen giccsről? Hol lépi át a rendezés az öncélú nagyotmondás határait, és mennyiben használ ehhez túlságosan nyilvánvaló, túlságosan könnyen dekódolható eszközöket? Mennyiben fedi föl a műalkotás saját intencióit? Mi lehet a hatásos műalkotás eidosza, és hol kezdődik az öncélú pátosz? És ha ezekre a kérdésekre az előadás befogadása közben nem csak mellékesen jutunk, hanem a *mise en scène* művészi stratégiáival maga is felkínálja vagy elősegíti a kérdéseken való töprengés lehetőségét, akkor beszélhetünk a kategóriális szemlélet színpadáról.

Az *arc fogalmának* tere egy tornaterem vagy hangárbelső, és bár helyet kap benne néhány minimalista stílusú, fehér bútor darab, egy ruhafogas, egy plazmatévé és egy cserepes növény, a terem kietlenségének és tágasságának köszönhetően a legkevésbé

sem nevezhető otthonosnak: leginkább egy átmeneti hely, egy téren kívüli tér érzetét kelti. Az előszínpad három részre tagolódik: a baloldali, nappalit idéző hányadra kanapéval és dohányzóasztallal, a középen látható konyhaasztalra és a körülötte helyet foglaló székekre, valamint a színpad jobb szélén található ágyra. Az előadás terét azonban nem az imént felsorolt díszlettárgyak, hanem a színpad mélyén fölfüggesztett, a plafontól a padlóig lógó, gigantikus Krisztus-portré, Antonello da Messina festménye uralja.

Castellucci többek között a képzőművészetből nyer inspirációt, és a színháznak ez a képzőművészeti megközelítése Robert Wilsonnal rokonítja. A Krisztus-arcról ugyanúgy leolvasható a sajnálat grimasza, mint az elcsigázott belenyugvás vagy a szigorú számonkérés – tökéletes projekciós felületként szolgál a néző számára. Ahogy a Krisztus-portré tekintetét az előtte játszókra és az őket figyelő nézőkre függeszti, érezzük, hogy ez nem más, mint a „tekintetek színháza”: itt mindenki figyel mindenkit, és tulajdonképpen a szent és profán tekintetek összeütközése adja az előadás termékeny feszültségét. De a tér szakralitásáért nem csak a da Messina-freskó felel, hanem szimbolikusan értve az egymástól elhatárolható három térrész: a nappali, a konyha és a háló terei is, amelyeket, mint egy középkori passiójáték szimultán színpadát jár végig az aggastyán, saját kálváriájának stációin haladva végig. Az előadás egy órás időtartama alatt eljut a tér jobboldaláról a baloldalára, és ily módon az ágy értelmezhető a szimultán színpad poklaként, azaz Leviatán kénköves torkaként is.

A hatalmas Krisztus-portré és a vele kapcsolatos történések erőteljes szimbolikusságot kölcsönöznek a rendezésnek. Ezt leszámítva viszont egy kvázi naturalista, hiperrealista rendezést látunk. Az előadás időkezelése is majdhogynem reális, legalábbis abban az értelemben, hogy a színpadi, azaz megjelenített idő megegyezik a rendezés által elbeszélte idővel. Megszokott színházi ta-

pasztalatunkhoz képest azonban úgy érzékeljük, mintha lassabban történnének az események, az előadást az elvárásainkkal szembemenő kimódoltság, lassúság jellemzi. Castellucci visszavesz az alaptempóból, kiemeli a nézőt a hétköznapi idődimenzióból, és ez a gesztus ismét Wilsonnal állítja párhuzamba, hiszen Wilson szerint az idő a színházban a végtelenségig nyújtható. A Castellucci-rendezésekre jellemzőek az ismétlődő, katatónnak tűnő mozgássorok, de gyakoriak a szünetek és a cselekmény teljes felfüggesztése is. Mindez kiemeli a nézőt a dramatikusság szférájából, és áthelyezi egy mitikus, vagy akár filozófiai dimenzióba. Ideje van eltöprengeni az olyan kérdéseken, hogy miként ragadható meg a saját és a másik testének észlelése, a köztük tekintetek és érintések nyomán kibontakozó interszubjektív viszonyok, vagy akár az időtudat pontszerűségének lehetetlensége. De az előadás befogadása során akár olyan teológiai beállítódást érintő témákon is elgondolkodhat a néző, mint az eredendő bűn, az isteni gondviselés, az előre elrendelés vagy a szabad akarat kérdései.

Eltételezve az előadás elejétől, amikor az idős férfi fülhallgatóval a fülén zenét hallgat, majd a fia egy pohárban gyógyszert ad neki, a színpadi cselekmény leírható a bepizskítások, mosdatások és bepelenkázások újra és újra megismétlődő, katatón körforgásaként. A hófehér bútorokat, a törülközőket és a köntösöket rendre összefoltozza a fekália. Az idős férfi végül toloszékbe ül, hogy jól látható, barna keréknyomot húzzon maga utána a padlón, majd a sokadik mosdatást és pelenkázást követően, a hófehér ágyon ülve újból maga alá piszkítson. Ezúttal azonban nem mozdul, arcát tenyerébe temetve ülve marad. Ekkor történik meg a kizökkenés vagy elidegenítés gesztusa. Ahogy Néder Panni kritikájában fogalmaz, „Castellucci ezen a ponton szakítja ki a nézőt először az előadásból. Az öregember egy benzineskannából több liter barna lötytyöt loccsant magára és a hófehér franciaágyra, majd beleül a

közepébe [...]”,³⁸ mintegy jelezve ezzel, hogy a nézőtérrel terjengő fekáliaszag és a lábán csorgó barna folyadék nem valódi. A nézők beszámolóinak alapján a rendezés még valamilyen szageffektussal is aláhúzza az élmény naturalisztikus jellegét, így az illúzió mintegy tökéletes volt egészen addig, amíg ez a kijózanító gesztus be nem következett. Ekkor a néző visszazökken egy pillanatra a valóságba, visszanyeri addig felfüggesztett valóság-tételezését, és hirtelen egy színházteremben találja magát, hús-vér nézőkkel és színészekkel körülvéve, az illúzió mintha-világán kívül. De mivel az előadás hatásmechanizmusa ezt direkt módon, vállaltan idézi elő, a valóságfelfüggesztés, azaz az epokhé szándékos berekesztéséről beszélhetünk. A kérdés csupán az, hogy tekinthetjük-e azt is az előadás részének, hogy a *mise en scène* olykor kiszakít minket az esztétikai attitűd semlegesítési modifikációjából, és hogy vajon a természetes attitűdbe zökkent-e vissza, vagy csak egy színházi kvázi-realitásba.

A rendezés tehát nemcsak színház és valóság bináris oppozícióját igyekszik meglehetősen szubverzív módon kijátszani, hanem számos ponton zavarba ejtő naturalizmussal kísérli meg lebontani a heroikus férfi egóról bennünk élő képet, hogy kiszabadíthassa a meztelen testet a sztereotípiák által előírt szerepekből, és ezzel hozzájáruljon a maskulin hegemon testről kialakított fogalmaink újradefiniálásához. Az előadás mindhárom férfialakja kiszolgáltatott helyzetben van: Krisztus a kereszten szenved, az apa az öregség és a betegség béklyóiban járja kálváriáját, a fiú pedig az apja iránt érzett felelősség poklában vergődik. Az *arc fogalma* te-

³⁸ NÉDER Panni, „A sajnálat grimasza”, hozzáférés: 2020.06.23., <https://revizoronline.com/hu/cikk/3919/romeo-castellucci-socetas-raffaello-sanzio-sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio-hebber-am-ufer-berlin/>

hát kifordítja az apa-fiú viszonyt, a fiú kényszerül apa szerepbe. A ráncos, megereszkedt bőr látványa ellentmond a sztereotip macsó testképnek. Nem beszélve az inkontinenciáról, amely az egyént kiskorúsítja, maximálisan kiszolgáltatottá teszi a másikkal szemben. Ezt jelképezheti az előadásban a pelenkázás egyszerre konkrét és szimbolikus gesztusa is. A széket visszatartásának képzelensége a szóbeli közlés öncenzúrájának nyilvánvaló oppozíciója, amely maga is a tudatosan nem irányítható, testi szükségleteknek való kiszolgáltatottságot hangsúlyozza. Ahogy az előadásban az idős férfi, úgy a róla gondoskodó fiú is cselekvésképtelen: nem tud kiszabadulni a mosdatás és pelenkázás mókuskerekéből. Ugyanakkor gondoskodó aggodalma, az apa irányába tett finom gesztusai, majd összeomlása is a férfi nemiség konvencionális kategóriáit kérdőjelezi meg. Mindeközben pedig újraértelmezik a kliséket, és a férfiasság ismérvei közé emelnek olyan, hagyományosan nőknek tulajdonított viselkedési normákat, mint a gondoskodás, a figyelmesség, a megbízhatóság vagy az önfeláldozás.

Castellucci színházában nem egy történet áll az előadás középpontjában, a maga belső logikájával, és a kompozíciót is csak mint látzólagos cselekvési logikát érzékeljük. Az előadás során látható eseménysor, amelyet Néder Panni „sziszifuszi fenéktörlés, lemosás, takarítás és újrapelenkázásnak”³⁹ nevez, mindenféle narratív funkciót nélkülöz, ha csak nem tekintjük narratívának a díszletből, a testekből és a proxemikából kiolvasható metaforikus bibliai szenvedéstörténetet. Egyeséges cselekmény, színpadi jellemek és konfliktusok híján a testeket és térben való mozgásukat, konkrétságuk ellenére, általában véve szemléljük. Így az előadás azon gesztusai, amelyek alapvető fogalmaink, jelenségeink újradefiniálására törekszenek, meglátásom szerint alkalmassá teszik a színrevitelt a

transzcendentális fenomenológia kategóriális lényegszemléletére.

Az *arc fogalmának* színháza tehát „már nem redukálható pusztán egy irodalmi folyamatra”,⁴⁰ sőt, egyenesen mellőzi a szöveget, vagy erősen korlátozott mennyiségben használja csak. Az előadás szövege az apa és a fiú közti alig hallható párbeszéd-töredékekre, félmondatokra, jajgatásra és zokogásra korlátozódik. Castellucci színháza a performativitás színháza is, hiszen a színpadon megképződnek ugyan az apa és a fiú szerep-szerű kategóriái, és a színészek nem „önmagukat” játsszák, a fischer-lichte-i értelemben azonban mégsem történik meg a hagyományos, naturalista színházra jellemző megismerés: a színészek nem bújnak jellemekkel és viszonyokkal rendelkező dramatiszta alakok bőrébe, nem mondják föl az előre megírt szöveget, és nem játszanak el egy előre megírt történetet. Az apa- és a fiúszerp lényegét a testi jelenlét közös tapasztalata adja.

Fenomenológiai értelemben az esztétikai attitűd semlegesítési modifikációjának kivételése után a képalkotó prezentáció nem a képtudat hasonlóságon alapuló, ábrázoló jellegét érvényesíti, hanem a perceptív fantázia tiszta fantáziálását hozza játékba, amennyiben a színpadon észlelt testek nem konkrét, valaha élt vagy kitalált személyeknek felelnek meg, nem utánoznak senkit, hanem elsősorban a performativitás gesztusát mutatják föl önmagukon. Ez alól kivételt képez azonban a színpad háttérében felfüggesztett Krisztus-ábrázolás.

Amennyiben a da Messina-freskó részletét portréként értjük, annyiban a nézői befogadás során, az intencionális tárgy megcélzásakor működésbe léphet vele kapcsolatban a konkrét értelemben vett esztétikai képtudat, hiszen felismerjük benne Krisztust: a festmény fizikai hordozójában megképző-

³⁹ Uo.

⁴⁰ Hans-Thies LEHMANN, „Az előadás: elemzésének problémái”, ford. KISS Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (1990–2000): 53.

dő tiszta perceptuális faktum, azaz a képobjektum a konkrét személyt mutatja be számkra egy bizonyos módon, vagyis a képszűzsé adott. Ugyanakkor, ha valaki – elképzelt, hogy ilyen is van – nincs tisztában a vallásos témájú képzőművészet ábrázolási hagyományával, és adott esetben nem ismeri föl a képen szereplő Megváltót, annak számára a freskó csupán egy arc lesz, amelybe szabadon fantáziálhat bele különböző tartalmakat. Tegyük föl mégis, hogy a Krisztus-képnek az a célja, hogy felismerjük azt, akit ábrázol. Itt pedig a műalkotásnak nem a valaha élt (vagy elképzelt) Krisztussal való effektív hasonlósága a mérvadó – hiszen, ahogy Wolfgang Iser is fogalmaz, a reprezentáció mindenkor performansz is, azaz a műalkotás megformáltságának mindig van egy szabad, kreatív karaktere –, hanem az, hogy a nézővel felismertet egy konkrét tárgyat. De a da Messina-kép ezzel a törekvésével nem csak a műalkotás észlelésekor végbemenő tudataktusokat tekintve, hanem formaesztétikájára nézvést is kiválik az előadás egységes egészéből. Mitologikus világával megbontja, de ezáltal meg is nyitja az előadás kvázi-naturalisztikus, mai világát. A szobabelső hétköznapi berendezése és a festmény tehát nem lehetnek egyazon illúzióvilág részei, és nem válhatnak egyazon valóságfelfüggesztés keretein belül megragadhatóvá a befogadó számára. A freskó nem egy, a színpadi díszlet szobájában felfüggesztett, méretarányos kép, hanem a színpadi térben szándékosan hasadást okozó, az illúziót direkt megtörő díszletelem. Így tehát nem állítható, hogy Castellucci rendezése egy egységes művészi illúzió „minthavilágába” röptenél el magával a nézőt. A *mise en scène* rendszeresen reflektál ugyanis a színpadon észlelt testek konkrét szerepekkel nem operáló, és így a perceptuális fantáziát mozgásba hozó jellege, valamint a Krisztus-ábrázolás konkrét tárgyat bemutató gesztus közötti ellentmondásra és feszültségre.

Elemzésem fenomenológiai természetű, ugyanakkor mégsem haszontalan a színház-

szemiotika teoretikus megállapításaira támaszkodni, ha a rendezés típusát kíséreljük meg meghatározni. Castellucci rendezése meglátásom szerint valahol Lehmann „szcenografikus” és „szituatív” rendezési modelljei közé sorolható: betolakodik a két típus közé, mintegy saját kategóriát teremtve magának. Szenografikus, amennyiben „a színházi eszközök nem egy középpontot alkotó, előzetes jelentés köré rendeződnek benne, és a szintézis esetleges lehetőségeként funkcionáló jelentés teljes egészében a megfigyelőre van bízva”, illetve „szituatív”, azaz a performanszhoz közeli, mivel „egy olyan szituációt ábrázol, amelyet a produkció és a recepció, a játzók és a befogadók szükséges együtt-jelen-léte tüntet ki”.⁴¹

Körülbelül az előadás kétharmadánál megjelennek a térben a legfiatalabb generáció tagjai is: nyolc gyerek érkezik a színpadra, akik hátizsákjaikból kézigránátokhoz hasonló kelléktárgyakat vesznek elő, hogy együttes erővel megdobálják a Krisztus-képet. A bevonulás közben fölzúgó, tornatermi zsvajra emlékeztető hangkulissza most a robbanások fülsüketítő robajává alakul át. Látjuk a rombolás gesztustát, de első pillantásra talán nem értjük az erőszak okát. Válasz még mindig nem érkezik kérdéseinkre, de a Krisztus-kép állja a tekintetünket. Tompa Andrea szavaival élve, „két újabb tabut tör meg a színházi keret: a gyermek mint agresszív, romboló lény és a felsértett Krisztus-arc egyaránt egyfajta – nagy keresztény hagyományba íródó – képrombolás. Végül megtörténik a tényleges arcrombolás is: a képet fekete tinta [mások szerint fekália] önti el, majd hátulról szó szerint dekonstruálják, szétszedik. A vizuális eljárások nehezen írhatóak le és foghatóak meg; a kép mögül előtűnik egy felirat és rögtön az ellentéte is: »Én vagyok a ti pásztorotok«, melyben a »nem« szócska is megjelenik, majd alig ész-

⁴¹ Uo. 53. és 55.

lelhetővé sötétül.”⁴² Nem feltétlenül tudjuk azonosítani az előadás közlésszándékát, de épp attól válik provokatívá, hogy nem szolgál egyértelmű válaszokkal, hanem kérdéseivel magára hagyja a nézőt. Castellucci ugyanis nem a kimondott szó által kommunikál, hanem a test, a zsigerek és a nedvek nyelvét beszéli.

Bibliográfia

- HUSSERL, Edmund. *Collected Works. Volume XI. Phantasy, Image Consciousness, and Memory* (1898–1925). Edited by Rudolf BERNET. Dordrecht: Springer, 2005.
- HUSSERL, Edmund. *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil*. Herausgegeben von Ursula PANZER. Den Haag: Nijhoff, 1984.
- HUSSERL, Edmund. *Logical Investigations, Vol. II*. Edited by Dermot MORAN. London, New York: Routledge, 2001.
- LOHMAR, Dieter. „Kategoriale Anschauung (VI. Logische Untersuchung, §§ 40–66)”. In *Edmund Husserl: Logische Untersuchungen*. Herausgegeben von Verena MAYER, Christopher ERHARD. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- HUSSERL, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Volume I*. Translated by F. KERSTEN. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 1983). Eredetileg: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philiossophie. I. Buch. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Halle a. d. S.: Max Niemeyer Verlag, 1913.
- KÉKESI KUN Árpád. *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Az előadás: elemzésének problémái”. Fordította Kiss Gabriella. *Theatron* 2, 1. sz. (1990–2000): 46–60.
- MAROSÁN Bence Péter. *Kontextus és fenomenén. Igazság, evidencia és tapasztalat Edmund Husserl munkásságában*. Budapest: L’Harmattan, 2017.
- NÉDER Panni. „A sajnálat grimasza”. Hozzáférés: 2020.06.23., <https://revizoronline.com/hu/cikk/3919/ro-meo-castellucci-socetas-raffaello-sanzio-sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio-hebber-am-ufer-berlin/>
- P. MÜLLER Péter. *Test és teatralitás*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- SCHWENDTNER Tibor. „A kategoriális szemlélet és a létkérdés. Néhány megfontolás a *Logikai vizsgálódások* heideggeri recepciójához”. Kézirat. Hozzáférés: 2018.05.04. <http://real.mtak.hu/3264/1/katszempletekd.pdf>.
- TOMPA Andrea. *Egy felsértett Krisztus-arcról*. Hozzáférés: 2020.04.14., <http://szinhaz.net/2012/07/01/tompa-andrea-egy-felsertett-krisztus-arcrol/>

⁴² TOMPA Andrea, *Egy felsértett Krisztus-arcról*, hozzáférés: 2020.04.14., <http://szinhaz.net/2012/07/01/tompa-andrea-egy-felsertett-krisztus-arcrol/>

Katarzis és fenséges: a színházi állam utópiája

BENEDEK ZSOLT – FAZAKAS ISTVÁN

Jelen írás a színházi tapasztalás fenomenológiájához járul hozzá az affektivitás és a katarzis elemzése révén. Azt állítjuk, hogy a színházi tapasztalás egyik legfőbb sajátossága abban áll, hogy az affektivitás olyan mélységeire nyit rá, amelyek egyaránt rémisztőek és vonzóak, s amelyek egyúttal közösségi létezésünk vad, utópikus és testi alapjait képezik. Amellett érvelünk, hogy a színházi előadás, amennyiben képes eljutni a politikai institúciók felfüggesztéséig, az alapítás drámájának színhelyévé válik. Ahhoz, hogy ezt láthatóvá tegyük, első lépésben a színház és az emberi tapasztalás hermeneutikai értelmezéseitől el kell jutnunk egy fenomenológiai elemzés megalapozásáig, amely esetünkben főként Marc Richir munkásságára támaszkodik. Ezután arra a kérdésre keressük a választ, hogy mi történik az affektivitással, amikor az mindenféle szimbolikus rögzítéstől mentesen tör felszínre. Azt állítjuk, hogy a színházi katarzis lehetséges válaszként szolgál erre a kérdésre, s ebben az értelemben a katarzis a fenséges fenomenológiai tapasztalatának specifikusan színházi módja. Elméleti állításaink Romeo Castellucci *Orfeusz és Euridiké* című előadásának elemzésével öltenek végül testet.

Bevezetés: hermeneutika és fenomenológia a színházi tapasztalatban

Több mint egy évszázadnyi szemiotikai és szemiológiai kutatás után manapság már aligha férhet kétség ahhoz, hogy az ember alapvetően a jelek sűrűjében¹ éli életét, hogy – Baudelaire szavaival élve – „jelképek erdején át visz az ember útja”, sőt, hogy a jelek-

hez, jelentésekhez és szimbólumokhoz való emberi viszony az antropológiai önértelmezésünk alapvető anyagát és egyben tartalmát is képezi. Az arisztotelészi ember, mint *zôon logon ekhôn*,² ennek fényében *szimbolikus állatként (a szimbolikus állataként)*³ jelenik meg. Nyelvel rendelkezni annyi, mint jelek és szimbólumok révén lakozni a világban. Akár a pók, az ember jelekből és jelentésekből szövöi hálóját, amely felfogja számára a világ névtelen és kozmikus rezdüléseit, jelentésekből képzi meg a saját világát,⁴ amelyben önmagára és másokra ismer, sőt a saját identitását is jelekből és jelentésekből szőtt történetek alkotják.⁵ Történetekbe „gabalyod-

² Arisztotelész egész pontosan annyit mond, hogy „logossal az élőlények közül egyedül az ember rendelkezik (λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζώων)” [ford. B. Zs. és F. I.] ARISTOTLE, *Politics*, (Cambridge, Mass, United States: Harvard University Press, 1989) I, 2, 1253a9–10.

³ Vö. Marc RICHIR, *Phénoménologie et institution symbolique* (Grenoble: Millon, 1988) 275–285.

⁴ Itt néhány fontos heideggeriánus tézisre is gondolhatunk. A világ világiságát, heideggeri értelemben (vö. Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, VAJDA Mihály (Budapest: Osiris, 2007), § 18.), a jelentésösszefüggések egymásra utalása, a jelentésesség (*Bedeutsamkeit*) alkotja. A világ mint értelemhorizont és jelentésösszefüggés a jelenvalólét *világképző* létmódjából eredeztethető. Vö. Martin HEIDEGGER, *A metafizika alapfogalmai*, ford. PONGRÁCZ Tibor, ARADI László, OLAY Csaba (Budapest: Osiris, 2004).

⁵ Vö. az identitás narratív elméleteivel és a narratív identitás-elmélet fenomenológiai elem-

¹ Vö. Aleida ASSMANN, *Im Dickicht der Zeichen* (Berlin: Suhrkamp, 2015).

va⁶ növünk fel, esünk szerelembe, kötünk új barátságokat vagy szakítunk meg régiakat, történetekben emlékezünk és szövünk terveket. Alaptörténeteink gyűjteménye határozza meg azt a szimbolikus teret is, amelyet hagyományosan kultúrának nevezünk. Mítoszaink, regényeink vagy drámáink olyan cselekmények (Ricoeur kifejezésével: „*intrigue*”) gyűjteményei, amelyek mentén jelentéssel vagyunk képesek ellátni a még „néma tapasztalást”,⁷ az élettörténetünk, sőt adott esetben a történelmünk közös egységébe illesztve azt.

Csakhogy, akár a törvény szövedéke,⁸ az „elbeszélte történetek szövete”⁹ is föl-fölfeslik valahol. Ha követjük Ricoeurt, aki szerint maga az *élet* nem más, mint e történetekből font szövet, akkor természetszerűleg adódik a kérdés: mit is jelent pontosan ez a „fölfeslés”?

Amikor Tengelyi László sorseseeményről ír,¹⁰ rávilágít arra, hogy azokban a pillanatok-

ban, amikor eleven tapasztalásról beszélhetünk, valójában az előzetesen megképződött (vagy megképzett) narratíva alkotó stratégiánk fut zátonyra, az elbeszélte történet rendje megbomlik, felülírja azt a pillanat átható ereje. A sorseseemény pillanatában tehát hermeneutikai törekvéseink önkéntelenül felfüggesztődnek, úgymond *epokh*ba kerülnek, s a valóság nyelven túli húsával, vad *lényegeivel*¹¹ kerülünk kapcsolatba. A jelek és jelentések feloldódnak a néma és anonim értelemképződés folyamában, és elveszítik szimbolikus hatalmukat. Nietzschevel élve, azt is mondhatnánk, hogy az apollóni látszatszerűségéből (amelyben személyként, perszónaként, tehát végső soron maszkként *értelmezzük* magunkat), hirtelen bekerülünk egy olyan helyzetbe, ahol *részesülünk* a létezés alapvetően dionüszoszi természetéből. Az *élet* nem az erendő (vad és névtelen) mivoltában feslik tehát föl – mintha rányitna valamiféle kozmikus halálra, vagy az élettelen anyag masszájára –, hanem pusztán mint az a *principium*

zésével Tengelyinél: TENGELYI László, *Élettörténet és sorseseemény* (Budapest: Atlantisz, 1998).

⁶ Wilhelm SCHAPP, *In Geschichten verstrickt* (Frankfurt am Main: Klostermann, 2012).

⁷ Ld. Paul RICOEUR, *Temps et récit I.* (Paris: Seuil, 1983), 12. – Vö. Husserl gondolatával: „[a] kezdet a tiszta és egyelőre néma tapasztalás, melyet rá kell vennünk arra, hogy saját értelmét tisztán kimondja.” Edmund HUSSERL, *Karteziánus elmélkedések*, ford. MEZEI Balázs (Budapest: Atlantisz, 2000), 50.

⁸ „Én fölnéztem az est alól / az egek fogaske-
rekére – / csilló véletlen szálaiból / törvényt
szőtt a mult szövőszéke / és megint fölnéz-
tem az égre / álmaim gőzei alól / s láttam, a
törvény szövedéke / mindig fölfeslik valahol.”
JÓZSEF Attila, *Eszmélet*, in JÓZSEF Attila *költeményei* (Budapest: Helikon, 1990), 383–384.

⁹ Paul RICOEUR, *Temps et récit III.* (Paris: Seuil, 1985), 443.

¹⁰ „[...] a sorseseemény szó – állíthatjuk –
olyan *magától meginduló, uralhatatlan mó-
don lejátszódó, föld alatti értelemképződésre*

utal, amely az élettörténetben *új kezdetet terem.*” TENGELYI, *Élettörténet...*, 199.

¹¹ A „vad lényeg” Merleau-Ponty fogalma, amelyet Richir és Tengelyi is használnak. A *látható és a láthatatlan*ban és főként a munkajegyzetekben, Merleau-Ponty Heideggerből inspirálódva a *Wesen* szó igei értelmére helyezi a hangsúlyt. Vö. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964), 152. és főleg 226., 253. Magyarul: *A látható és a láthatatlan*, ford. FARKAS Henrik és SZABÓ Zsigmond (Budapest: L'Harmattan, 2006). A *Wesen* a létezés egy olyan formája, amely a szubjektum és az objektum pólusainak kikristályosodása és a tapasztalás „lényegekké” való alvadása „előtt” történik. Ennyiben a(z) igei értelemben vett) *Wesen* mint létmód ahhoz a vad léthez kapcsolható, amely Merleau-Ponty szerint ontológiailag elsődleges (uo., 250.), és amely a könyvtervezet szerint a világ húsával hozható összefüggésbe (uo., 10.).

individuationis,¹² amelyet a hermeneutikai hagyomány fényében a jelek, jelentések és a történetek szimbolikusan rögzített institúciója alkot. Itt a szimbolikusan rögzített létezők

¹²A nietzschei fogalomrendszerben a *principium individuationis* a látszatvilág terméke (legyen akár e látszatvilág a tér és az idő mint a megjelenítés formái, az apollóni felfénylés vagy az, amit már Schopenhauer is Maya fátylaként írt le). Abban a fenomenológiai keretben, amellyel mi dolgozunk a látszat látszatszerűsége még nem elégséges válasz az individuáció kérdésére. Erről részletesen ld. Marc RICHIR, *Recherches phénoménologiques*, (Bruxelles: Ousia, 1981), 148–276. Jelen írásban abból indulunk ki, hogy az individuáció a szimbolikus rend függvényében megy végbe. A szimbolikus institúció kérdése a nyolcvanas évek végétől válik központi Richir fenomenológiájában és a vad fenomenológiai mező mellett a szimbolikus megkötések, rögzítések és alapítások olyan rendjét jelöli, amelyek nem fenomenológiai eredetűek, hanem jóval inkább annak felelnek meg, amit a strukturalisták struktúráként írnak le. Olyan globális struktúrákról van szó, amelyek a gondolkodást, a cselekvést, sőt az affektivitást is kódolják. Ilyen institúció például a *nyelv*, amely meghatározza, hogy hogyan gondolkodunk bizonyos kérdésekről, vagy az éppen fennálló *szociális berendezkedés*, amely a cselekvéseinket járja át keresztül-kasul. Az ilyen társadalmi institúciók (pl. hagyományok, vallás) nagyban befolyásolják azt is, hogy hogyan műveljük meg az affektivitásunk, hogy mit „szabad” vagy „jó” érezni, és minek nincs helye az társas együtt létben. A szimbolikus rend mindezen meghatározások globális institúciója. Vö. RICHIR, *Phénoménologie et institution symbolique*. Ld. még Richir kollégája és barátja, Cornelius Castoriadis írását a társadalom imaginárius institúciójáról: Cornelius CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société* (Paris: Seuil, 1975).

sokasága feloldódik egyféle határtalanul hömpölygő östapasztalásban.

Talán nem véletlen, hogy amikor ilyesféle tapasztalatok leírására törekszünk, gyakran a görög tragédiát és a hozzá kötődő fogalmi hálót hívjuk segítségül. Mi más mozgatja az antik tragédiát, mint éppenséggel a Tengelyi értelmében vett sorsesemény? Ám ugyancsak sorsesemények – vagy éppenséggel azok *elmaradása* – mentén szerveződnek Shakespeare, Csehov, Ibsen vagy Beckett drámai szövegei is, azaz a dráma írott anyaga gyakran egy-egy sorsesemény körül megképzett narratívaként is értelmezhető.

Fontos belátni viszont, hogy amennyiben a *drámáról* nem csak az irodalom keretei között, vagyis *költeményként* beszélünk, hanem annak eredeti értelmében, azaz olyan speciális cselekvések¹³ sorozataként, amelyek a színházi előadás medialitásában mennek végbe (írott szöveg alapján vagy anélkül), úgy a dráma nem merül ki egy-egy ilyen sorsesemény narratív elbeszélésében, hanem a maga eseményszerűségében, mintegy a színházi előadás *Leibjaként* képes egy sorsesemény közegévé válni. Az előadásban lezajló (mediális értelemben vett) dráma és a drámai költemény írott szövegének viszonya legjobb esetben is úgy körvonalazható, mint ahogy arról Romeo Castellucci beszél:

„A szöveg, a szöveggörnyezet, amely úgy fonódott a test köré, hogy közben meg

¹³ Vö. „A »tragédiá«-t némely peloponnésziak igénylik a magukénak, és bizonyítékul hozzák fel a kifejezéseket is: ők a falvakat komék-nak (κώμας) nevezik, az athéniak pedig démosz-nak (δήμους), úgyhogy a kómódosz-okat (κωμωδοὺς) nem a »felvonnulni« komazein (κωμάζειν) ige alapján nevezték el, hanem arról, hogy a falvakban bolyongtak, lenézve a várostól; a »cselekedni« igét is ők fejezik ki a dran (δρᾶν), az athéniak viszont a prattein (πράττειν) szóval.” ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Szeged: Lazi, 2004), III.1448a-b.

is feledkezett róla, most nem tehet mást, mint hogy aláhull, mint egy régi, elhordott fürdőköpeny, amelynek már akasztója sincs, és így is marad, ebben a lenti, kevésbé nagyszabású dimenzióban: rongyként a földön.”¹⁴

Ennek fényében, a színházi előadás sem abban az értelemben érdekel itt bennünket, amelyben egy-egy drámai költemény reprezentációjaként egy sorseseeményt vagy annak elmaradását *beszéli el*, hanem mint olyan speciális fenomenalitással rendelkező kulturális képződmény, amely helyet ad egy drámai eseménynek, azaz olyan helyként, ahol egy drámai aktus *játszódhat* le. Így jelen szöveg a drámai költemény hermeneutikája helyett *a színházi tapasztalás fenomenológiájával* foglalkozik, ahol a dráma elsősorban mint esemény és tett jelenik meg.

*A reprezentáció romjai¹⁵
és az affektivitás partjai*

Azt állítjuk, hogy a színház a fent említett dimenziók (szimbolikus rend és vad tapasztalás) egymásnak feszülésének a helye, ahol ez az egymásnak feszülés a maga eseményszerűségében¹⁶ jelenik meg, függetlenül attól,

¹⁴ Romeo CASTELLUCCI, „Képrombolás a színpadon és a test visszatérése”, ford. TÖRÖK Tamara, in *Színház* 41, 11. sz. (2008): 93–100, 94.

¹⁵ Így jellemzi Emmanuel Lévinas a fenomenológiát egy azonos című írásában. Emmanuel LÉVINAS, „La ruine de la représentation”, in *En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger* (Paris: Vrin, 2006), 173–189.

¹⁶ Tengelyi László és Hans-Dieter Gondek az új francia fenomenológia fenomén fogalmát pontosan mint *eseményt* határozzák meg. Ebben az értelemben a fenomén már nem egy jelentésadó tudataktus függvénye, se nem egy eksztatikus jelenvaló lét kivételéseinek a korrelátuma, hanem „egy olyan esemény, amelynek során egy új értelem tör be

hogy dramatikus vagy posztdramatikus színházról, vagy akár performanszról beszélünk-e. Ebben a megvilágításban a színház fenoménje nem értelmezhető a hagyományosan elfogadott tükörmetafora összefüggésében, azaz nem valami más (például az élet) *reprezentációjának a helyszíne* (Husserl terminológiájával azt mondhatnánk, hogy a színház nem reprodukív megjelenítés),¹⁷ hanem egy különleges élettapasztalat *színhelye*.

Ennélfogva a színészek sem a szereplők *képei*, még egy dramatikus előadásban sem, hanem a testüket kölcsönadva a színpadon megjelenő szereplőknek (mint, ahogyan Merleau-Ponty szerint a festő kölcsönadja testét a világnak, hogy az festménnyé válhasson¹⁸), azaz a húsvér helyé teszik a színházi esemény (előadás/performansz) terét, amelyben egy-

a tudatba”. TENGELYI László és Hans-Dieter GONDEK, *Neue Phänomenologie in Frankreich* (Berlin: Suhrkamp, 2011), 39. Úgy gondoljuk, hogy a színházban kitüntetett módon van dolgunk ebben az értelemben vett fenoménnel.

¹⁷ A *Husserliana* XXIII. kötetében kiadott fantázia-kéziratok egyikében (18b) Husserl a képtudat fenomenológiája helyett, a „perceptív” fantázia fogalmával írja le a színházi tapasztalatot, ahol a színpadon lejátszódó események nem „képei” valami másnak, hanem a fantázia elemében történnek meg. Edmund HUSSERL, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (Hua. XXIII), (Dordrecht: Springer, 1980), 498–513. Richir több alkalommal is visszatér e szöveghez, hogy a fantázia eredendőségét felmutassa az imaginációval szemben, és hangsúlyozza, hogy a színész nem leképezi azt, amit játszik, hanem testbe ölti a *Phantasieleib* segítségével. Ld. például Marc RICHIR, *L’écart et le rien* (Grenoble: Millon, 2015), 115–116. Jelen írásban a fantázia dimenziója kevésbé hangsúlyos számunkra, a testet öltés kérdésére pedig még kitérünk.

¹⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, *L’œil et l’esprit* (Paris: Gallimard, 1964), 16.

egy drámai szereplő testet ölt.¹⁹ A szereplő fogalma az itt képviselt felfogás mentén elszakad a *dramatis personával* való azonosítástól, és az előadásban vagy performanszban betöltött funkcióként fenomenalizálódik. Ily módon, Marina Abramović is, amikor megképi például a *Rhythm o.* (1974) című performanszának tranzicionális terét²⁰ (ti. tárgyakat helyez el egy múzeumi térben, és olyan utasításokat ad, amelyek révén a résztvevők tárgyként kezelhetik őt), egy szerepbe, a *tárgyként kezelt ember* szerepébe lép, ennek a szerepnek adja át a testét. A „szerepet” el-

¹⁹ Ld. még Merleau-Ponty elemzéseit a színész testéről: Maurice MERLEAU-PONTY, „L'expérience d'autrui: b.) dans l'expression dramatique”, in *Merleau-Ponty à la Sorbonne: résumé de cours 1949–1952*, (Paris: Cynara, 1988), 558–563.

²⁰ A tranzicionális (vagy *átmeneti*) tér fogalmát itt winnicottianus értelemben használjuk. Winnicott szerint a tranzicionális tér nem csak a csecsemő és az anya között megképzett leválás tere, hanem később a kulturális tapasztalás tere is. A szubjektum és az objektum szétválását megelőző tranzicionális tér a játszás potenciális tere, ahol az értelemképződés szabadon működik. Winnicott fenomenológiai értelmezését Richirnél találjuk, aki a tranzicionális teret a képzelet és a valóság megkülönböztetésének megkötése előtti dimenzióként, a szabad fantázia tereként értelmezi és egyértelmű összefüggésbe hozza Husserl színház-elemzéseivel. Bővebben ld. például Marc RICHIR, *Phantasia, imagination, affectivité* (Grenoble: Millon, 2004), 497–527. Röviden azt mondhatnánk, hogy egy performansz vagy egy előadás a valóság és a képzelet szembenállását felfüggesztve az eredendő fantázia tranzicionális terét nyitja meg, ahol a játék – mint szabad értelemképződés – eseményként megtörténhet. A fantázia és a játék fogalmai azonban ne téveszenek meg: a fantáziákkal való játék gyakran felettebb veszélyes is lehet, hiszen a játékosok a saját testüket adják ezeknek kölcsön.

játszani elsősorban tehát nem „művészet” (*ars, Kunst, technè*), hanem egy kivételes helyzetben (az előadás vagy performansz által megképzett tranzicionális térben) speciális intencionalitással végrehajtott élettevékenység. Ismét csak Castelluccit idézve: „a színész nem lehet »művész«: ijesztő a hűség, amit képvisel. Ez a szó nem jelent semmit. A színész – de csak testként – a priori értelemben maga a színház-test.”²¹

A különleges élettapasztalat (és nem a reprezentáció) színhelyeként felfogott színház leírása a kortárs színháztudomány legfontosabb törekvései és teljesítményei közé tartozik. Erika Fischer-Lichte például kivételes pontossággal írja le azt, amit a szimbolikus rend megszakadásaként érthetünk és ami egyféle tiszta tapasztalásnak hagy teret. Ez a megszakadás, Fischer-Lichte terminusával elve az „átváltás” [*Umspringen*] pillanata,

„[...] amely akkor válik meghatározóvá, amikor az észlelés hirtelen kilép a reprezentáció rendjéből és átvált a jelenlét rendjébe. Mint már említettük, a megjelenő színházi elemet fenomenális valóságában észleljük, amely testileg hat az észlelőre: ezzel megszakad az alak, a fiktív világ, a szimbolikus rend létrejöttének folyamata, helyébe pedig vagy az észlelő személyes múltjának reflexiója vagy az észlelő szubjektum és az észlelt objektum összeolvadása lép, melynek következtében az észlelő a keletkező asszociációk áradatának kelles közepén találja magát. Amennyiben aztán az észlelés visszalép a reprezentáció rendjébe, az észlelő aligha lesz képes ott folytatni az alak azonosítását, ahol elkezdte. Sokkal inkább *nolens volens* az emlékezetében élő, ám másik pontról kell elindulnia, melynek következtében a jelentésképződés hermeneutikai folyamata csaknem sziszifuszi munkának bizonyul. Az átvált-

²¹ CASTELLUCCI, „Képrombolás...”, 97.

tás bekövetkeztével viszont az észlelő elbizonytalanodik. Ez esetben tehát az esztétikai tapasztalatot elsősorban az instabilitás megtapasztalása jellemzi, hiszen az észlelő oly módon van az észlelés két rendje közötti állapotban [*betwixt and between*], hogy képtelen célirányos lépéseket tenni akár az egyik, akár a másik állapot folyamatos stabilizálására. [...] Hiszen az esztétikai tapasztalatot nem annyira a megértésre irányuló kísérlet, mint a közties állapot, a liminalitás, az instabilitás, vagyis az az átélt élmény határozza meg, hogy nem tud uralkodni a törtéteken.”²²

A hermeneutikai folyamatok felfüggesztődésének következményeként a néző az átélt élmény közepébe csöppen, anélkül, hogy gyakorlatilag vagy akár szimbolikusan uralkodni tudna a törtéteken. Abban a pillanatban amikor egy előadás vagy egy performansz megérint – függetlenül attól, hogy az egy szereplővel való azonosulás, színpadi látvány, egy anonimitásban lévő színész gestusa vagy akár a performansz művész által végrehajtott aktus révén történik-e –, olyankor a megérintett képtelen egy tárgyiasító és rögzítő viszonyban maradni azzal, ami (vagy *a fortiori* aki) őt érinti. A jelek és jelentések helyett az affektivitás „válaszol”: innentől nem az előadás szövegét „olvassuk”, hanem az előadás impulzusaira affektíven rezonálunk.²³

²² Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi, 2009), 216–217.

²³ Ezt a rezonanciát itt Eugène Minkowski „retentissement”, azaz „bezendülés” fogalma mentén gondoljuk el. Minkowski szerint, aki a francia fenomenológiai pszichopatológia egyik központi történelmi alakja, az élet egyik alaptulajdonsága az, hogy a környezetétől elkülönülve, mégis azzal összhangban (vagy éppen disszonanciában) bomlik ki. A bezendülés sajátossága éppen az, hogy a kí-

Hiba lenne mindazonáltal ezt a rezonanciát naivan valamiféle ártalmatlan, harmonikus összhangnak tekinteni.²⁴ Az affektivitás ugyanis rendelkezik egy olyan vad és háborzongató dimenzióval is, amit már Platón – jóval Freud előtt²⁵ – az álmokban színre vitt vágyak kapcsán leírt. Platón itt olyan vágyokról beszél,

„[...] amelyek álom közben ébrednek, amikor a lélek egyéb része: a gondol-

vül és a belül határaitól függetlenül, mindent áthat, ellenben anélkül, hogy az egyes létezők elveszítenék az individualitásukat. Vö. Eugène MINKOWSKI, „Retentir (L’auditif).” in *Vers une cosmologie: Fragments philosophiques* (Paris: Éditions Payot & Rivages, 1999), 101–110. Az affektivitás ilyesféle dimenziója természetesen nem csak a színházban, sőt nem is csak az esztétikai tapasztalatban figyelhető meg: amikor valaki jelenlétére úgymond „zsigerből”, akár önmagunk ellenére affektíven válaszolunk, akkor ugyancsak egy rezonancia-fenoménnel van dolgunk.

²⁴ Erre mutat rá Philip Auslander, amikor a szent színház és a katarzis elemzése során Copeau és Brook felfogását Artaud-éval helyezi szembe. Auslander szerint Copeau és Brook írásaiban az affektivitásról egy optimista nézetet fedezhetünk fel, amelyben az affektív rezonancia harmonikus együttlétet és összhangot teremt. Auslander szerint „a pesszimista” ezzel szemben amellett érvelne, „hogy a szent színház által feltárt egyetemesség nagy valószínűséggel inkább a lélek tisztító és megosztó aspektusát mutatja”. Philip AUSLANDER, „Szent színház és katarzis”, ford. KÉKESI KUN Árpád, *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 110–118, 113. Az affektivitás itt megfigyelt kettőssége, azaz annak vonzó és tisztító természete a fenségesről szóló elemzéseink központi témája lesz.

²⁵ Mint köztudott, Freud szerint az álmok vágyteljesülések. Vö. Sigmund FREUD, *Álmofejtés*, ford. HOLLÓS István (Budapest: Helikon, 1985), 96–102.

kodó, a szelíd és a többin uralkodó rész alszik [vö. hermeneutikai folyamatok felfüggesztődése – B. Zs. és F. I.], a lélek állatias, vad része viszont – ételtől vagy italtól eltelve – ficánkol, s lerázva magáról az álmot, ki akar törni, s ki akarja elégíteni a kedvteléseit; ilyenkor – mint tudod – mindenre képes, hiszen semmi szemérem vagy meggondolás nem köti, és teljesen szabadjára van engedve. Nem áll képzeletben még az anyjával sem szeretkezni, de akár-mely más emberrel, istennel vagy állattal sem, magát bármely gyilkossággal beszenyezni, s nincs étel, amitől megtartóztatná magát; egyszerűen: semmi-féle örültségtől vagy szeméremtelenségtől nem riad vissza.”²⁶

A színház – amennyiben úgy tekintünk rá, ahogyan azt Artaud javasolja –, nem egyéb mint egy ilyesféle „álomtér”, ahol a gondolkodó rész felfüggesztésével az affektivitás szabadon mozog az előadás vagy a performansz sajátos fenomenalizációjában. Az álom itt természetesen a megjelenés egy sajátos módjára vonatkozik, amelyben az élmények legalább olyannyira valóságok, mint az ébredés során. Artaud egyenesen az affektivitás ezen vad dimenziójának a felszínre törését tartja a színház legsajátabb lehetőségének:

„A színház csak akkor válhat ismét önmagává, vagyis akkor nyújthat valódi illúziót, ha hiteles álmok csapódnak ki benne, és a néző bűnös hajlamai, erotikus rögeszméi, vadsága, lidércnyomásai, utópikus életfelfogása, sőt kannibalizmusa is szabadon felfakadhat, mégpedig nem az illúziók, a fikciók szintjén, hanem az emberi szervezet belsejében.”²⁷

Platón és Artaud gondolatai arról tanúskodnak, hogy a szimbolikus rend kultúrájától megszabadított affektivitás mindenekelőtt és többnyire nem egy harmonikus összhang felcsendülésére, hanem jóval inkább egy artikulálatlan üvöltésre emlékeztet. Egy olyan üvöltésre, amely abban a húsvér testben fakad fel, amelyben az én már mindig is lakozik. Akár a csecsemő, akiben a születés pillanatában az affektivitás már-már kozmikus dimenziója modulálódik felsírássá, a néző egy olyan ősi tapasztalás „színhelyeként” éli meg önmagát és a saját testét, amely a bűn és az erény megkülönböztetése előtti vad ártatlanság transzcendentális emlékeként értelmezhető. A tudat transzcendentális múltjából²⁸ felfakadó affektív „üvöltés” az ént egy olyan vad dimenzióba veti vissza, ahol a „vadság”, a „lidércnyomások” és az „utópikus életfelfogás” még szinte megkülönböztethetetlen módon csapnak át egymásba.

Bár Artaud a maga színházeszményében ezt az élményszerűséget elsősorban az európai kultúrán kívül tudta csak elképzelni, pél-

BETLEN János (Budapest: Gondolat, 1985), 150.

²⁸ A transzcendentális múlt fogalmát – Schelling és Levinas mentén – Richir egy olyan múlt leírásának érdekében vezeti be, amely soha nem volt jelen, amely azonban hatással van a jelenre. Amennyiben a jelen csupán a tudat függvényében tételeződik mint jelen, azaz az időiesülés olyan módusza, amely feltételezi az önpozicionális én transzcendentális instanciáját, a „tudat transzcendentális múltja” olyan affektív tapasztalatra utal, ahol még nem volt tudat, de már volt élet. Ehhez a transzcendentális múlthoz kapcsolódik a transzcendentális emlék (*réminiscence*) fogalma, amely jelen kontextusban jóval inkább egy emlékkép nélküli utánérzés-ként értendő. A mindennapi tapasztalathoz közelebb álló példaként azokra az emlékekre gondolhatunk, amelyek az ébredés után az álmainkból maradnak velünk, anélkül, hogy tudnánk pontosan mit is álmodtunk.

²⁶ PLATÓN, *Állam*, ford. JÁNOSY István (Budapest: Cartaphilus, 2008), 572 c-d.

²⁷ Antonin ARTAUD „A Kegyetlen Színház (Első kiáltvány)” in *A könyörtelen színház*, ford.

dául a Bali-szigeteken élő táncosok vagy egyáltalán a „primitív” kultúrák rítusaiban, az artaud-i elképzelés nyomán, a múlt század második felétől kezdve napjainkig számos olyan előadás született, amely a drámai költeményt a reprezentáció helyett a színházi jelenidő előállításához használta fel (mint például a *Dionysus in '69* esetében Richard Schechner a *Bakkhánsnőket*). Egy ilyen viszonylatban a drámai költeményben megjelenő szimbolikus rend kevésbé az elfojtás orgánuma, mint azon tranzicionális tér megteremtésének eszköze, ahol a „vad tapasztalás”, azaz a drámai aktus trauma nélkül megtörténhet. Természetesen – ahogy erről már szó esett – egy előadásnak nem szükségszerű alapfeltétele a drámai költemény kiindulópontként való használata, viszont onnantól beszélhetünk egyáltalán előadásról és nem esetleges hétköznapi tapasztalásról, hogy van egy szimbolikusan rögzített keret, amelyet akár a költemény, akár egy instrukció (mint a *Rhythm o.* esetében²⁹), akár egy fogalom (mint például Castellucci *Isteni színházi trilógiája* esetében³⁰) tesz lehetővé. Ez a szimbolikusan instituáló narratív keret az, amely megképzí az előadás tranzicionális terét, és elválasztja azt a hétköznapi valóságtól.

Ebben a megvilágításban a színházi „vadság” nem öncélú, nem „tűrannikus” a platóni

²⁹ A *Rhythm o.* performansz tranzicionális terét Abramović a következő „használati utasítással” teremti meg: „Instructions. There are 72 objects on the table that one can use on me as desired. Performance. I am the object. During this period I take full responsibility.” Magyarul: „Instrukciók. Az asztalon 72 olyan tárgy van, amit bárki úgy használhat rajtam, ahogyan kívánja. Performansz. Én vagyok a tárgy(a). Ezért az időszávért teljes felelősséget vállalok.” (Ford. B. Zs – F. I.)

³⁰ Erről bővebben ld. BENEDEK Zsolt, „A fenéségesség architektonikája Romeo Castellucci *Inferno* című előadásában”, *Theatron* 14, 1. sz. (2020): 57–69, 62.

értelemben, hanem – jó esetben – a törzsi rítus tapasztalatához hasonlóan, de attól sok szempontból mégis eltérő módon,³¹ valamilyen hozadékkal jár saját lényegiségünk megtapasztalását illetően.³² Innen érthető meg, hogyan is lehet az affektív érintés a színház esetében Apollón lantjának az érintése (kulturális gesztus), mégis Dionüszosz természetnek (a megzabolázatlan élet, *phüszisz*) megnyilvánulása.

„A dionüszoszi művészet is az élet örök gyönyöréről akar meggyőzni: csak ezt a gyönyört nem a jelenségekben, hanem a jelenségek mögött kell keresnünk. Fel kell ismernünk, hogy mindennek, ami létezik, a fájdalmas pusztulással kell számot vetnie, a dionüszoszi művészet rákényszerít, hogy bepillantsunk az egyéni létezés rettenetébe – és mégsem kell elrettennünk: a fel- és eltűnő lények kavargásából azonnal kiemel ben-

³¹ Vö. „Míg a rituális küszöbtapasztalat transzformálhatja a résztvevő társadalmi státuszát, elismert identitását, addig ez a művészi előadásokban megtörténő esztétikai tapasztalat esetében nagyon is kétséges.” FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 243.

³² Ahhoz hasonló módon, ahogyan azt Romeo Castellucci Schubert zenéje kapcsán írja: „Hogyan ismerheti ez az énekes a legbenső léteget jobban, mint én magam? Honnan származik ez a zene, ami oly mélyen érinti saját eredetem? És honnan jönnek a könnyeim, megfosztva tartalmuktól és oly távol a szentimentalitástól, amit gyűlölök?” [ford. B. Zs. és I. F.] Avignoni Színházi Fesztivál honlapja, hozzáférés: 2020.04.29.

<https://www.festival-avignon.com/en/shows/2013/schwanengesan-g-d744>. A könnyek itt a szentimentalitástól megtisztított ősi mivoltukban csordulnak ki, ahol az érzelem vagy akár a szenvedély feloldódik az affektivitás mindenféle szimbolikus megművelése előtti eredendőségében.

nünket a metafizikai vigasz. Röpke pillanatokra valóban maga az őslényeg vagyunk [...] Félelmünk és részvétünk ellenére is a boldog létezők vagyunk, nem individuális minőségünkben, hanem az Egyetlen létezőként, akinek nemző gyönyörével azonosultunk.”³³

A nietzschei szöveghely rámutat arra is, hogy a színházban a vad affektivitás megnyilvánulása nem önmagáért valóan, minden kontextustól megfosztottan kerül kifejezésre, hanem a „metafizikai vigasz” ígéréteben, azaz egyfajta (még ha önkéntelen és fogalom nélküli) reflexió is társul hozzá. Bár Nietzsche tolla alatt a „metafizika” és „vigasz” szavak ilyesféle együttállása legalábbis ironikusan, de – tartunk tőle – akár patetikusan is hathat (mintha az alapvető emberi tapasztalás hiányában csak egyfajta szimulákrumra mint protézisre nyílna lehetősége), mégis jól érzékelhető, hogy a dionüszoszi princípium színházi megtapasztalása nehezen körülírható többlettel bír a szenvedélyek bármilyen szimbolikus homlokzat nélküli, részeg tombolásához képest.

Ezt a többletet a jelen írásban a *szabadság utópikus többlete*ként értjük, a szabadságnak ahhoz a tapasztalathoz hasonló értelmében, mint ami a hagyományos katarzis-elméletekben is megjelenik. Minthogy maga Nietzsche is, Arisztotelész nyomán a „félelem” és „részvét” érzésének megtapasztalását érti a metafizikai vigasz alatt, fontos leszögezni, hogy a szabadság tapasztalata az affektivitás és nem a fogalmiság szintjén tételeződik, továbbá azt is, hogy két, ellentétes pólus paradox együttállásáról van szó, valahogyan úgy, ahogyan az emberi létezés alaptapasztalatáról az *Antigoné* kardala referál (”πολλα τα δειυὰ χουδέυ αυθρωπου δειυότερου

πέλει”).³⁴ Azaz olyan élményről, amelyben a csodálatos (vonzó) és a borzalmas (taszító) érzése egyszerre van jelen, anélkül, hogy kizárná egymást. Jelen írás tétje tehát annak a lehetőségnek az elgondolása, amelyben az ember szabadon viszonyulhat az affektivitás azon vad többletéhez, amelyet már mindig is önmagában hordoz, és amely egyaránt rémisztő és vonzó.

Katarzis és fenséges

Az eminens kérdés ezzel kapcsolatban ellenben az, hogy a fent említett lehetőség egyáltalán *elgondolható-e*, arról egyelőre nem is beszélve, hogy megvalósítható-e. Nem esünk-e itt a vad affektivitás romantizálásának (Nietzsche-Schopenhauer), vagy egyszerűen a puszta erőszak bálványozásának (Artaud), röviden a barbárság esztétikai kultuszának hübriszébe? Például a korábban említett *Dionysus in '69* című előadás (amikor a nézők, félreértve az alkotók szándékát, molesztálni kezdték a színészeket) vagy Abramović *Rhythm 0*. performanszának (amikor a résztvevők elfogadták a performer által felkínált hatalmat és vissza is éltek vele, bántani kezdték annak testét) esetei jól mutatják, hogy a hétköznapiakban érvényes szimbolikus határvonalak eltörlésére tett kísérlet könnyen erőszakos tombolásba és a másik ember lényének a megsértésébe torkollhat. A művészinnek szánt esemény egy pillanat alatt a kulturális gesztus *színhelyéből* az elnyomás és a prostitúció aktusának *helyszínévé* változhat. Ha az affektivitás vad többlete a kulturális játék terét az anarchia harcterévé alakítja, a szabadság forradalmának ígérete egy csapásra a lázadás

³³ Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KERTÉSZ Imre (Budapest: Magvető, 2007), 159–160.

³⁴ Heidegger a *Bevezetés a metafizikába* egy sokat idézett passzusában a *deinotatont* a „*das Unheimlichste des Umheimlichen*” kifejezéssel adja vissza. A *das Unheimlichste* a „leghátborzongatóbban otthontalan”. Vö. Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály (Budapest: Ikon, 1995), 74–82.

terrorgépezetében realizálódhat.³⁵ Így a várt felszabadulás fenséges érzésének megtagasztalása helyett a türannikus ösztönök által uralt rabságban találhatjuk magunkat.

Platón, amikor államából száműzni igyekszik a tragédiát és a komédiát, éppen abból a megfontolásból teszi, hogy ezek az emberi affektivitás valódi kultúrájaként, (a szó szoros értelmében, azaz) műveléseként működnek, és hogy a „rossz” költészet befolyásol minket

„[...] szerelmünkben, haragunkban, minden vágyakozásunkban, lelki fájdalmunkban és örömünkben, ami minden cselekedetünket kíséri; táplálja és öntözi, aminek ki kéne száradni; úrrá teszi bennünk, aminek szolgálnia kellene, hogy ne hitványabbakká és esztelelenebbekké, hanem jobbakká és boldogabbakká váljunk.”³⁶

És *a fortiori*, ha a költészet a vad affektivitás egyszerre borzalmas és csodálatos dimenziójára nyit rá, nem következik-e ebből a gesztusból éppenséggel a szabadság elvesztése egyféle transzcendentális hipnózisban?

Richir a *La naissance des dieux (Az istenek születése)* című írásában a transzcendentális hipnózis fogalmát pontosan Platón *Államának* türranosz-elemzései kapcsán vezeti be,³⁷ az affektivitás azon hipnotikus tombolására hivatkozva, amelyet Platón az álmok kapcsán ír le, és amelyet fentebb már idéztünk. Ez a

³⁵ Richir ezen mozgás mentén elemzi a francia forradalom eseményeit. Vö. Marc RICHIR, *Du sublime en politique*, (Paris: Payot, 1991); Marc RICHIR, *La contingence du despote* (Paris: Payot, 2014). Úgy gondoljuk, hogy a színházi gesztus, éppenséggel a szimbolikus rend felfüggesztése és az affektivitás szabadjára engedése révén, mindig hordozza a forradalom valamiféle lehetőségét.

³⁶ PLATÓN, *Állam*, 606d.

³⁷ Marc RICHIR, *La naissance des dieux* (Paris: Hachette, 1995), 114.

hipnózis mindannyiunkban megvan – ám Platónnal ellentétben – Richir szerint a görög színház „mágiája” éppen abban áll, hogy ezt a hipnózist színre víve, úgymond a „hipnózis hipnózisát”, avagy a hipnózis egyféle „mise en abîme”-jét megteremtve, az abból való pillanatnyi felébredés lehetőségét nyitja meg.³⁸

Ez a pillanat egyenesen a katarzis momentuma, amelyben egy szinte időn kívüli pillanatra felfüggesztődik az a szimbolikus rend, amely a transzcendentális hipnózisnak formát ad, és ezáltal az affektivitás, a szenvedélyek és az érzelmek számára új utak nyílnak meg. Richir szerint:

„A tragédia által az affektivitás valódi fenomenológiájának a lehetősége nyílik meg [...], amely a tragikus *katarzis* révén rövidre zárja az affektivitásnak az alapítás szerinti kódolását, és rendkívüli szubtilitása révén felfüggeszt minden olyan filozófiai vagy pszichológiai elméletalkotást, amely valójában az affektivitás egy többé-kevésbé explicit és elszegényítő redukcióját hajtja végre.”³⁹

A katarzis ennyiben egyféle tragikus *epokhé*-ként működik, amely a filozófiai fenomenológia *epokhéj*ánál elemibb módon nyit rá az affektivitás eredendő dimenziójára. A szimbolikus rend ilyesféle felfüggesztése Richir architektonikájában a fenségesnek felel meg.⁴⁰

³⁸ Uo., 134–135.

³⁹ Uo., 6. (Saját fordítás – B. Zs. és F. I.)

⁴⁰ A görög tragédia esetében ez a fenséges elválaszthatatlan egy alapvetően politikai dimenziótól: „És a tragikus fenséges értelme kétségkívül a régi mitikus-mitológiai korpusz halálán való átkelésben rejlik, a színház »mágiája« és a költészet révén, azért, hogy eljussunk ahhoz, ami ezen túl van (*l'au-delà*) és ami ismét csak a szimbolikus alapító (*l'instituant symbolique*), de amit a városállam alapítása újra játékba hoz.” (Uo., 148. Saját fordítás – B. Zs. és F. I.)

Richir fenséges-értelmezése különösen összetett, és az életmű során több formában is megjelenik.⁴¹ A mondandónk szempontjából itt csak pár központi gondolatra térünk ki. Először is Richir számára Kant fenségesleírásában az a mozzanat a legfontosabb, amelyben a képzelőerő valami (számára szó szerint) elképzelhetetlennel találkozik és ezen elképzelhetetlen sematizációjába kezd. Ebben a folyamatban a képzelőerő nem pusztán fogalom nélkül, hanem még a szépben központi szerepet játszó értelem nyugodt tekintete hiányában is sematizál. Valóban, míg a szép esetében „a képzelőerő és az értelem [...] kölcsönös összhangjával”, addig „a fenségesnél a képzelőerő és az ész [...] összeütközésével” van dolgunk.⁴² Ebben a konfliktusban a képzelőerő mindenféle támaszpont nélkül, a számára elképzelhetetlen végtelen sematizációjában, úgymond egy fe-

⁴¹ A fenséges gondolata az 1980-as évek második felében válik központi fontosságúvá Richir életművében. A nyolcvanas és kilencvenes években a fenséges a szimbolikus identitás és a szimbolikus institúciók felfüggesztése mellett a vad fenomenológiai mező határtalanságával (*apeiron*) szembesít, amelyben azonban az ipszeitás mégsem oldódik fel, hiszen egy transzcendens szimbolikus alapító (aki Richir szerint a hagyományban gyakran Istennek felel meg) megtartja az ipszeitást a saját egyedi fakticitásának titkában. A fenségesről és az önmagáról szóló későbbi műveiben ez a gondolat új fogalmi konstellációban jelenik meg, amely a fantázia-fenomenológia kidolgozásának a következménye. Ez az új fogalmi konstelláció több szempontból is áthelyezi a hangsúlyokat a fenséges fenomenológiájában, mégis azt gondoljuk, hogy a probléma neuralgikus pontja, ha nem is változatlan, a változások ellenére legalább azonos marad.

⁴² Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán (Budapest: Osiris, 2003), 171. (§ 27)

neketlen szakadékba zuhan, amelyből csak az érzéken túli ész képes őt visszarántani:

„A természeti fenséges megjelenítésében az elme mozgásban érzi magát, ellentétben a természeti szép esztétikai megítélésével, ahol az elme nyugodt kontemplációban van. Ez a mozgás (kiváltképp kezdetben) egy megrázkódtatáshoz fogható, vagyis az ugyanazon objektum okozta gyorsan változó vonzáshoz és taszításhoz. A képzelőerő számára a túlságos (mely felé a szemlélet felfogásában hajtatik) mintegy szakadék, mely azzal fenyegeti, hogy elveszíti magát benne; az észnek az érzéken-túlról való eszméje felől nézve viszont nem túlságos, hanem törvényszerű, hogy az ész a képzelőerőt ilyen törekvésre készítse: következőképp a túlságos éppoly mértékben lesz újra vonzó, amennyire a pusztta érzékiség számára taszító volt.”⁴³

Richir egyik legelső fenséges-értelmezésében az elképzelhetetlen határtalan a vad fenomenológiai mezőnek felel meg, az ész a szimbolikus institúció rendjének, míg a képzelőerő sematizációja azokat az értelemképződéseket jelenti, amelyek révén egyáltalán lehetséges számunkra (emberi) tapasztalás.⁴⁴ A sematizáció megszakadásának küszöbönállása egyenesen egy szimbolikus halál átélésével azonos, amely azonban nem jelenti az ipszeitás teljes kihunyását. Hiszen a konkrét szimbolikus institúciók pillanatnyi eltűnése ellenére a transzcendens szimbolikus alapító megtartja az ipszeitást saját titkának és a fakticitás institúciójának rejtélyében – és ezt mindenféle konkrét tartalom nélkül.⁴⁵

⁴³ Uo.

⁴⁴ Marc RICHIR, *Phénoménologie et institution symbolique*, 91–142.

⁴⁵ Lásd még Marc RICHIR, „L'Expérience du Sublime”, *Magazine Littéraire n° 309: Kant et la modernité*, avril (1993): 35–37. Magyarul: „A

Ebből a szempontból Richir fenséges leírása meglepő hasonlóságokat mutat Nietzsche tragédiaértelmezésével:⁴⁶ a fenséges tapasztalata, akárcsak Nietzsche szerint a dionüszoszi művészet, az „egyéni létezés rettene-tébe” való bepillantást teszi lehetővé, amely rettenet azért válik elviselhetővé, mert az ész transzcendens mivoltának megfelelő szimbolikus rend (akár a csillagos ég) a rettenet elborzasztó mivoltát újra vonzóvá teszi.

A vonzás és a taszítás az affektivitás szabadságának már korábban is említett kettőségével hozható összefüggésbe: a vad tombolás és az ártatlanság, a bűnös hajlamok és az utópikus életfelfogás kettőssége mutatkozik meg a határtalannal való találkozásban. A tragikus katarzisz mint fenséges sajátossága ellenben az, hogy újra is játssza a szimbolikus alapítás gesztusát. Ebből a szempontból különösen találó, amit Richir a szimbolikus alapítás politikai gesztusáról mond általában:

„Ha [az állam alapítója] alapít, megnyit, a régi rendből valamit el is pusztít, az alapjain való megrendülésig juttat, és az őt egy új szociális rend érdekében követő embereket a szétfoslás hozzátartozó veszélyéig vezeti. A szétfoslásig, amely az alapítás »pillanatában« minden létező szimbolikus fogódzó szétfoslása, beleértve, egészen a mélységekig, az affektivitás fogódzóit,

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

⁴⁶ Egy alkalommal Richir maga is együtt hivatkozik Nietzsche „dionüszoszi” felfogására és Kant esztétikájára (vö. Marc RICHIR, *Phénomènes, temps et êtres* [Grenoble: Millon, 1987], 28.), ám itt a fenséges fogalma még nem válik el teljesen a szépétől. Azt ellenben elmondhatjuk, hogy a dionüszoszi itt arra utal, amit később Richir a fenomenológiai határtalannal (*aperironnal*) való szembesülésként ír majd le.

az élet és halál érzését, a Jó és a Rossz közötti különbséget. Ez a »pillanat« tehát a formátlannal való találkozása is, ahol a fenséges »pillanata« játszódik le és annak a *pathosza*, amely valójában a fenséges *Stimmungja* (hangoltsága) – nem egy szenvedély, amely már »patologikus« volna, hanem az affektivitás névtelen gyökere. Továbbá ez a »játék«, mint ahogy azt Kant a harmadik *Kritikában* megmutatta, a maga részéről két »pillanatot« hoz összefüggésbe: a taszítás pillanatát, ahol a formátlan borzalma mutatkozik meg, és a vonzás pillanatát, ahol a teljes lét, a *Stimmungjával*, azaz a teljes affektivitásával kiállja és feldolgozza a taszítás pillanatán való átkelést – mely átkelés egy bizonyos értelemben a halálon való átkelés, azaz a szimbolikus identitás eltűnése és a szimbolikus léttel mint *titokkal* való találkozás, amely a maga részéről nincs alávetve a halálnak.”⁴⁷

A tragikus alapítás, bár különösképpen hasonlít a politikai alapítás gesztusához, épp-hogy ezen gesztus *színrevitele* révén, az alapítás gesztusát mint olyat képes egyféle „mise en abîme” révén újrajátszani. A színházi előadás így egy olyan politikai tér megnyitásának lehetőségét hordozza magában, ahol a szimbolikus alapítás maga válik témává és függesztődik fel a fenséges pillanatában. Ilyenkor az affektivitás egy pillanatra kiszabadul a fennálló szimbolikus rend béklyói alól, és így a szimbolikus lét mint titok jelenik meg: mint olyan titok, amely újra meg újra arra ösztönöz, hogy értelmet adjunk neki, és amely új értelemrögzítéseket tesz lehetővé. Ebből a szempontból, és annak ellenére, hogy a politikai dimenzió nem mindig jelenik meg tematikusan és centrálisan egy-egy

⁴⁷ Marc RICHIR, *Melville. Les assises du monde* (Paris: Hachette, 1996), 32–33. [Ford. B. Zs. és F. I.]

színházi előadásban, a színház bizonyos mértékig mindig is a tragédia örököse marad.

Azt állítjuk tehát, hogy a katarzis révén az affektivitás jóval inkább azoktól a szimbolikus rögzítésektől tisztul meg, amelyek azt foglyul ejtik és elidegenítik. Az affektivitás és a szimbolikusan rögzítő képzelet viszonyának egyik legrejtélyesebb és legeredendőbb jellemzője ugyanis éppenséggel az, hogy a szimulákrumok lehetnek igenis valós affektusok megélésének a helyei (például Othello féltékenysége vagy Aiasz ámokfutása) és, hogy az affektív mozgások létrehozzák azokat a szimulákrumokat, amelyekben létezni tudnak (például *A szecsuváni jólélek* Sen Te-je, akinek létre kell hoznia a maga és a többiek számára Sui Tát, hogy képes legyen ellenállni a külvilág agressziójának).⁴⁸ Továbbá a szimulákrumok egyik alapvető tulajdonsága az, hogy elrejtik szimulákrum jellegüket. A szimulákrum szimulákrumként való színrevitele így az affektivitás felszabadításának lehetőségét nyitja meg. Ebben az összefüggésben érthető meg Richir gondolata, amely szerint „a tragikus »igazságnak« azért van katartikus hatása, mert a »létünk« mélyét bolygatja fel: szimulákrumokba helyezve az ősi történeteket, önmagunkkal szembesít minket.”⁴⁹ Romeo Castellucci szavaival azt mondhatnánk:

„Olyan ez, mint amikor egy égő háznak meglátjuk a szerkezetét, azt, amitől áll. Ilyenkor a színház »olyan, mintha« volta, az a tény, hogy a színlelésre alapul, ambivalens, kétértelmű dimenzióba kerül. Mintha a tükröt – a gyújtótükröt – a másik tükrö elé tennénk és rezonáltatnánk, hogy meggyőződünk az őszinteségéről. A színház így a színlelés szálnalmas állapotába kerül, de ez nem ke-

verendő össze a »színház a színházban« forma elemző kísérleteivel, amelyek valószínűleg a hetvenes évek képzőművészetére annyira jellemző tautológiát tükrözték. Ez a színlelés ugyanis ironikus kinyilatkoztatás. Fricska a színháznak. Ártatlannak tettei magát, mint az öreg Szókratész, hogy majd végső csapást mérhessen rá. Hogy megszabadítsa a terepet az egész kérdéskörtől.”⁵⁰

Úgy tűnhet, ez a gondolatmenet valamelyest revideálja a korábban elvetett tükörmetaforát, ugyanis az önmagunkkal való szembesülést gyakran e metafora segítségével ragadjuk meg. Egy ilyen megközelítésben a katarzis nem lenne egyéb, mint olyan tektonikus mozgás az affektusok szintjén, amely lerombolja a szimbolikus intéciók építményrendszerét, ahhoz hasonlóan, ahogyan Euripidész *Bakkhánsnőjében* Dionüszosz romba dönti Pentheusz palotáját, miáltal Pentheusz védtelen, kiszolgáltatott, csupasz állapotba kerül, hasonlóan az újszülött csecsemőhöz. S valóban, a tragikus mítoszoknak (és a belőlük költött drámai költeménynek) van egy ilyen dimenziója, ahol megjelenik a korábban barbárnak nevezett vad affektivitás. Viszont, ha a tükörmetafora összefüggésében fognánk fel a katarzist, akkor azt kellene mondanunk, hogy a tragédia ehhez a képhez egyszerre rögzíti is a nézőt, ezzel azonosítja őt, mintegy ezt a képet jelöli meg igaznak a szimbolikus intéciók rendszerének hamisságával szemben.⁵¹ Ha így tennénk, akkor a színházi

⁵⁰ CASTELLUCCI, „Képrombolás...”, 93–94.

⁵¹ Egy ilyen megközelítés például Zlatka Angelova Stankova *On Catharsis and Tragedy* című írása, ahol a katarzist a lacani tükörstádiumba való regresszálás mentén tárgyalja: „A tragédiában, a tragédia által és a tragédiával együtt tapasztalható eredendő katarzis, ez a pszichénkbe alámerülő, felforgató és fordított irányú utazás csak akkor lehetséges, ha az Egó képeit magunk mögött hagyjuk. Az

⁴⁸ Ez a gondolat a richiri fenomenológiában többféleképpen is megjelenik. Az egyik legfontosabb elemzést a *Phantasia, imagination, affectivité* első fejezetében találjuk.

⁴⁹ RICHIR, *La naissance des dieux*, 134.

előadást azonosítanánk a drámai szöveg pusztá illusztrációival, s megfedkezni arról a többletről, amellyel a színrevitel húsvér mivolta rendelkezik. Valójában azonban sokkal inkább arról van szó, hogy amikor Richirrel mágiáról beszélünk, akkor interszjektív folyamatról, a néző és a színész között lezajló *aktusról* beszélünk, amely rendelkezik egy reflexív dimenzióval is (de nem az értelem, hanem az affektus szintjén), nem pedig *tükrökről*, amely csupán eltárgyasító felület lenne, illuzórikus másolata (reprezentációja/szimulákroma) valami eredetinek. Amint erről már szó esett, a színész (amennyiben azt az aktor, a cselekvés véghezvivője értelmében gondoljuk el), annak ellenére, hogy szerepet játszik, egy húsvér másik, aki a saját testével (*Leibkörper*) van jelen a színpadon.

Ha a színházra tükröként gondolnánk, akkor óhatatlanul – a *Rhythm o* résztvevőihöz hasonlóan – megfedkezni a színész eltárgyasíthatatlan emberi mivoltáról, és szemében saját narcisztikus tükröképünket, nem pedig egy másik ember eleven tekintetét fedezni fel. Így tehát a színházban átélhető katarzis esetében sokkal inkább arról van szó, hogy egy bizonyos tekintet hogyan ébreszthet fel egy illúzióból (apollóni/narratív/mitologikus), hogyan lehetséges megpillantani a radikálisan emberit (*δαιμόνιον*) a másikban, azaz hogyan kerül zárójelbe a narratíva által (szimbolikusan) vagy kép által (imagináriusan) rögzített szimulákroma a másiknak, hogy helyet adjon egy elemi szintű találkozásnak. Másképp fogalmazva: hogyan füg-

univerzumban uralkodó végtelen káosz megértését jelenti, továbbá annak belátását, hogy a mítosz, amelyben élünk mindig is hiányos és sérült, illetve, hogy az egyetlen dolog, amit tehetünk, hogy újra átkelünk a lacani »tükrőfázison«, és újból kiválasztjuk a következő Egó képét.” Zlatka ANGELOVA STANKOVA, „On Catharsis and Tragedy”, kézirat, 28. *Academia.edu*, hozzáférés: 2021.04.30. https://www.academia.edu/36413435/On_Catharsis_and_Tragedy [Ford. B. Zs és F. I.]

gesztődik fel a hétköznapi időtudat, amely leggyakrabban valamely intézmény idejében lakozik, és hogyan valósul meg a valódi találkozás a tekintetcsere⁵² révén egy másik emberrel, a tiszta jelenlét tapasztalása, az előadás vagy performansz által létrehozott tranzicionális térben. A színházi fenséges tétje ekképpen nem egyéb, mint e tekintetcsere lehetőségének megteremtése és megtisztítása.

Fontos viszont hozzátenni, hogy mivel ez a találkozás nem esetleges körülmények között történik meg, hanem az előadás vagy performansz poézisének kontextusában (azaz emezek szimbolikusan institucionalizált, tranzicionális térben), ezért egy ilyen pillanatban a találkozás révén létrejövő affektivitás túlcsoportulása retrospektíve mintegy interferenciába kerül az előadás által megidézett társadalmi, morális és mitológiai renddel is, azaz a narratív identitást képző szimbolikus és imaginárius intézményekkel. A színháznak e sajátosságában rejlik leglényegibb politikai dimenziója: amikor ugyanis a színész/performer és néző között létrejön a tekintetcsere, akkor ez az előadás vagy performansz játékszabályainak összefüggésében történik, sőt éppen ez a tekintetcsere mutatja meg a játék valódi tétjét, ez teszi láthatóvá az institucionalizált valóság szövetét. Amikor például Marina Abramović a *Rhythm o*-ban hatórási mozdulatlanság után végre megmozdul és kilép a felkínált szituációból (ti., hogy tárgyként használhatják őt a performansz ideje alatt), a pillanat affektivitása révén akkor válik nyilvánvalóvá, hogy mit *jelent valójában* az a társadalmi játék, amely egy embert tárgyi létbe, másképp fogalmazva: áldozati szerepbe helyez. Azaz a performansz fikciós kerete (a játszás tranzicionális tere), amelyet a művész játékként kínál fel, mintegy interferenciába vagy rezo-

⁵² A tekintet itt, a fenomenológiai elemzésekkel összhangban, elsősorban nem a szemre, hanem valami láthatatlanra, mégis radikálisan testre vonatkozik.

nanciába kerül a testiség alapvetőbb valóságával, s ez az interferencia szavatolja a katarikus hatást vagy éppen az elmaradását, annak függvényében, hogy a tekintetcsere megtud-e történni vagy sem.⁵³

A színházi élmény sajátossága továbbá az, hogy ez a tekintetcsere többnyire nem egy duális viszony, hanem közösségi élmény.⁵⁴ Nem csak színész és néző, hanem színész és színész, sőt néző és néző között is megtörténik a tekintetcsere, és éppen ez a nem-duális interszjektív találkozás konstituálja újra a közösséget közösségként, anélkül azonban, hogy az individualitás feloldódna. A színházi tekintetcserében a közösség részeként ismernek újra önmagukra és másokra. Ebben az értelemben az *ideális előadás* egyféle utópia-ként írható le, amely annak ellenére, hogy mindig csak virtuális, mégsem marad teljesen hatástalan a valóságra nézve. Egy ilyesféle *testet öltött* utópia az, amit Richir a szociális utópiájának nevez:

„[...] a szociális utópiája az, ami ennek a »húsát« és »elevenességét« konstituálja, azt, amit németül *Leiblichkeit*nek nevezhetnénk, és ami sehol sem lokalizált, de mindenhová elnyúlik, ami egy nem fuzionális egységben és nem szétosztott pluralitásban összegyűjti és szétválasztja a különböző »individuumok« »testeit«” (*Leibkörper*) [...]”⁵⁵

⁵³ Ahogyan például a *Rhythm o.* esetében, amikor a művész kilépett a játékból és újra személyként kezdett viselkedni, a közönség szó szerint elrohant a tekintete elől. Ld. „Marina ABRAMOVIĆ on Rhythm o (1974)”, 01:45, hozzáférés: 2021.04.01. <https://vimeo.com/71952791>

⁵⁴ Természetesen elképzelhető egy olyan előadás, amelyet egyetlen színész játszik egyetlen nézőnek, de még ebben az esetben is a színész és a néző inkább a közösség képviselőiként vannak jelen.

⁵⁵ Marc RICHIR, *La contingence du despote* (Paris: Payot, 2014), 75–76.

A már Artaud által is említett utópikus életfelfogást egy testi közösség ilyesféle működéseként érthetjük. Az ebbe való bepillantás azonban korántsem hasonlítható a szép esetében megfigyelhető nyugodt kontemplációhoz. A tekintetcsere itt egy pillanatra valóban a közösségi test határtalanjára nyit rá, vagy ahogyan Castellucci írja:

„Látszik és hallatszik a test, amely kemény közösséget mer vállalni a jelen lévő néző testével. Véleményem szerint pontosan ebben, a test tanulságos erőszakosságának különlegességében rejlik a színház érzéki hatalma. Akár akarja az ember, akár nem. Olyan ez, mint valami szélsőséges cselekvés. A test-figura gyors mozgással úgy hatol be a tekintet igen kemény atmoszférájába, mint a kalapács az üvegbe. Ennél a sebességnél elenyésznek a részletek, mert egyenesen a dolog lényegére irányul; vibráló, szédítő távlatokat nyit.”⁵⁶

A jelen tanulmányban bemutatott fenségesértelmezés fényében azonban fontosnak gondoljuk hozzátenni, hogy a vibráló, szédítő távlatok határtalanjában a tekintet mégsem oldódik fel teljesen és visszavonhatatlanul, hanem csak egy időn kívüli pillanatra szűnik meg, hogy felismerésként bukkanhasson fel a húsból. Fenomenológiai terminusokkal élve: a *Körper* mögött felcsillanó határtalan *Leib* szédítő mértéktelensége és az affektivitás vibráló tombolása azért zúzza szét a tekintet, hogy megtisztítsa azoktól az előzetesen rögzített értelemalakzatoktól, amelyek eltorzítják a felismerést.

Konklúzió helyett: Orfeusz és Euridiké

Azt, hogy a színház gyakorlatában hogyan működik a fentebb leírt intéciók megingása és újraalapítása, illetve, hogy miben áll a határtalan *Leib* tapasztalata, kiválóan példáz-

⁵⁶ CASTELLUCCI, „Képrombolás...”, 96.

za a Romeo Castellucci által rendezett *Orfeusz és Euridiké* brüsszeli változata,⁵⁷ amelynek főszerepét a locked-in szindrómában szenvedő Els játssza. Ebben az előadásban ugyanis a rendező egymás mellé állítja a Gluck által feldolgozott tragikus szerelmi mítoszt, illetve egy olyan reális sorstörténetet – Elsnek és családjának a történetét –, amely számos ponton rezonál a mitikus történet narratívájával. Az előadás a néző fantáziájában szimultán képzi meg az operaénekesek által előadott Gluck-opera narratíváját, amely megalapozza az előadás tranzicionális terét, annak fantázia-dimenzióját, illetve Els személyes élettörténetét, amely először feliratszöveg szintjén, majd élőben közvetített videoprojekció (Els férje, Daniel napi útjának valós idejű közvetítése) által, a maga fakticitásában jelenik meg a néző előtt. Ez utóbbi olyan emberi sorstörténet, amely amellett, hogy társadalmi ügy (hiszen a beteg életben tartásának felelőssége a közösségre hárul), egyben olyan történet is, amelyhez a társadalmilag elfogadott szimbolikus institúciók szintjén lehetetlen viszonyulni:

„Els története Orfeusz története nélkül olyan emberi szenvedéstörténet, amelyt gyakran láthatunk a tévében vagy olvashatunk az újságokban, és teljes mértékben hidegen hagy minket.”⁵⁸

Orfeusz és Euridiké mítosza viszont olyan mitikus és esztétikai keretet kölcsönöz ennek a nehezen megközelíthető élettörténetnek, amely által az értelmezhetővé, tehát kulturálisan institucionalizálhatóvá válhat. A nézőtél-

ren közösen hallgatott, élőben előadott zene és a mellérendelt, szintén élőben közvetített kép olyan helyzetbe hozza a nézőt, amelyben az képtelen elvonatkoztatni az egyiktől vagy a másiktól; a két történet hermeneutikája kiasztikusan egymásba fonódik.⁵⁹ Annak a tudata pedig, hogy az éppen előadott zenét Els is hallja a kórházi szobájában, létrehoz egy olyan játékteret, amelyben a néző immár nem csak nézője, hanem – Elshez hasonlóan – résztvevője is színpad és nézőtér dimenzióit szétfeszítő előadásnak: őt is és Elset is érinti az előadás, a zene egyidejűségében, együtt létezik vele, testük szimultán rezonál a zenére, s ezáltal az előadás lokalizálhatatlan *Leibjára*. Ugyanakkor a néző és Els osztozik abban a tapasztalatban is, hogy mindketten várják a férj, Daniel kórházba érkezését.⁶⁰ A néző rezonanciába kerül Daniel sorsával is, hiszen tapasztalja az épp közvetített, általa nap mint nap megtett út hosszúságát (vagy legalábbis annak egy részét), a kórház különös atmoszféráját, de mindezt az opera zenéje és szövege által institucionalizált térben, vagyis nem csak a maga dokumentumszerű-

⁵⁹ Vö. „A mitológiai cselekmény redukciójának köszönhetően Els és Euridiké történetei teljes mértékben összeegyeztethetővé válnak. Nem azonosak ugyan egymással, de sok helyen összeérnek, amit a librettó és a feliratszöveg egymás mellé helyezése még inkább hangsúlyossá tesz.” Uo., 199. [Ford. B. Zs. és F. I.]

⁶⁰ Vö. „Türelmetlenül várjuk a találkozást, miközben félünk is a szembesüléstől. Amikor végre megtörténik, Els hosszas pillantása szorongással tölt el, nyomaszt, zavar, szégyelljük magunkat, mert kukkolók vagyunk, úgy érezzük, hogy betolakodtunk valakinek a privát szférájába. Ez a szorongás a közeli emberek elvesztésétől való félelemnek a megnyilvánulása, a tehetetlenségé, ugyanakkor az Els sorsán való osztozás szorongató érzése is.” Uo., 201. [Ford. B. Zs. és F. I.]

⁵⁷ Jelen tanulmány keretei között nincs lehetőség az előadás történéseinek részletes leírására. Ehhez ld. Dorota SEMENOWICZ, „Eurydice from the Clinic in Vlezenbeek” in Dorota SEMENOWICZ, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio* (London: Palgrave Macmillan US, 2016), 195–198.

⁵⁸ Dorota Semenowicz idézi Castelluccit. Uo., 200. [Ford. B. Zs. és F. I.]

ségében,⁶¹ hanem esztétikai élményként. Ez az élményszerűség és annak a felismerése, hogy a néző egy jelenidejű eseményben vesz részt – ti. olyan eseményben, amely azzal kecsegtet, hogy Els és Daniel az előadás keretein belül találkozni fognak –, oly mértékűvé fokozza a néző érintettség érzését, hogy az képtelenné válik az előadás *értelmezésére*, már saját testével (izgalom, undor, fájdalom stb.), a maga legszemélyesebb módján *reagál* az éppen zajló történésre (és nem a történetre).

Abban a pillanatban pedig, amikor a kamera és vele együtt Daniel megérkezik Elshez (és ez az operában egybeesik Orfeusz Euridikéhez való megérkezésével), létrejön egy olyan affektív túlcsoportulás (amelyet korábban a tekintetcsere kapcsán írtunk le), amely lehetetlenné tesz a néző számára bárminemű fogalmi vagy képi sematizációt: olyan radikálisan újszerű tapasztalatban van része, amelyben – sorseseeményhez hasonlóan – elveszve érzi magát. Ebben az elvesztettségben ugyanakkor egy pillanatra lehetősége nyílik, hogy a másik emberi lényt ne mint egy szenvedő sors történetének alanyát, de ne is mint mitikus alakot (Euridiké) fogja fel, hanem a maga pillanatnyiségében érzékelje a jelenlétét, és együttérezzen vele, mindenféle institucionalizálás vagy sematizáció nélkül:

„Ez az »elvarázsolt« idő a színpadi alak szent és sérthetetlen páncélja, vagyis ily módon felfegyverkezve máshonnan kommunikál: egy néma, élettelen testből; egy olyan testből, amely csak egyetlen történetet, egyetlen harcot tud elmesélni: *a Látszatok optikai háborúját*. De ez csak egy a lehetséges kísérletek közül arra, hogy megértsük,

hogyan lesz egy színpadi alak – a visszatérő test – a mese megtestesülése a színpadon. Mi ez az egész? Miért érzem úgy, hogy a mese nagyobb hatású, mint a művészet? És mire jó? Arra, hogy lássunk valakit, aki a színpadon áll? ...De éppen ez az, ami hihetetlen. Valószínűleg ördögi tett. A színház természetellenes, fordított oltványa. Elvész a képrombolás reaktív hatása, elénk teszi viszont ezt a radikális, második teremtményt, amely már-már istenkáromlasként hat, mert *mer a semmiből teremteni*. Olyan, mintha a »mintha« hirtelen elhomályosulna, ezáltal az »annak idején« („*in illo tempore*“) néma összeomlását idézné elő, bizonyítván a teológiai űrt, amely mindenképpen felteletezi valamiféle teremtő jelenlétét.”⁶²

Ennek, a tekintetcsere révén létrejövő időösszeomlásnak visszafordíthatatlan következményei vannak azokra az intézményekre nézve, amelyek mentén a néző mindeddig sematizálta az Elhez „hasznos” sorsokat, ugyanakkor az Orfeusz-mítosz hermeneutikájának is szerves részévé válik Els története. Az a fajta túlvilági szerelem pedig, amelyet a mítosz, és a mítosz révén létrejött opera a maga formájában rögzített, ugyancsak új alapra helyeződik:

„A mítosz itt már nem csak egy metafizikai tündérmese annak a kísérletéről, hogy valaki visszaszerezze egy szerettét a haláltól, hanem valódi szenvedéssé válik. [...] A mitológiai és szociális struktúra egymásra vetítése naprakésszé teszi a mítoszt [brings the myth up to date], de nem abban az értelemben, hogy kortársiassá alakítja, hanem úgy, hogy valóságá teszi azt.”⁶³

⁶¹ Bár a közvetítés és az azt megelőző feliratok kínosan ügyelnek arra, ahogy a dokumentáció objektivitásának szintjén maradjanak, csak tényeket közöljenek erről az élet-történetről, és azt semmilyen formában ne értelmezzék.

⁶² CASTELLUCCI: „Képrombolás...”, 94–95.

⁶³ SEMENOWICZ, „Eurydice from the Clinic...”, 200. [Ford. B. Zs. és F. I.]

Az előadáson résztvevő néző a találkozás hatása révén olyan helyzetbe kerül, amely képzelenné teszi őt arra, hogy eddigi identitását (amely az Elséhez hasonló történeteket kirekesztette) továbbra is teljes mértékben fenntartsa. Amennyiben az előadás tapasztalata nem traumatikus a számára (nincs olyan erősen fixált kép a fantáziájában, amely mintegy túrranikusan fogva tartaná képzelőerejét), úgy egy pillanatra olyan – a képzelőerő által szabadon hagyott – térben és időben találja magát, amely kívül esik a sorstörténetek, társadalmi normák és csoportokról alkotott sztereotípiák mentén elnarrálható és elképzelhető történeti időn: a tiszta jelenlét idejébe és terébe kerül. Más szóval úgy is fogalmazhatnánk, hogy a félelem és részvét, az ezekből fakadó együttérzés révén, saját szimbolikus inténcióitól megtisztulva, átéli a katarzis-élmény fenségességét. Az élmény hatására a fantáziájában – a fent bemutatottakkal összhangban – szimultán újralapítódnak azok az inténciók, amelyek mentén a mítoszt, a locked-in szindrómás embereket, Els-et és Danielt mint személyeket, sőt a szerelem és a sors fogalmát sematizálja: bizonyos fokú identitásváltáson megy keresztül.

További fontos adalék, hogy amennyiben a nézőnek valóban sikerül belépnie a katarzis terébe és idejébe, úgy azt nem egyedül teszi. Ez az átlépés szimultán történik a többi, éppen katarzist átélő nézővel, azaz a fent bemutatott együttérzés affektus-élménye létrehoz egy olyan közös rezonanciát, amelyet ugyan a korábban bemutatott jelenségek indukálnak, de bizonyos értelemben túl is mutatnak rajta. Ezt a fenomént az előbbiekben a határtalan *Leib* fogalmával ragadtunk meg. A közösen átélt katarzis-élmény révén az előadás tranzicionális terében megalapítódik egy olyan anonim közösség, amely számára az előadás tranzicionális terén kívül használatos szimbolikus inténciók *epokhéba* kerülnek (sőt a katarzis pillanatában még az előadás inténciói is), s amelyet kizárólag a szimultán jelenlét-élmény konstituál. Az előadás tranzicionális tere ennyiben a katarzis

pillanatában úgy működik, mint olyan politikai tér, amely a fennálló bárminemű politikai rendet nem fogalmi szinten kérdőjelezi vagy támadja meg, hanem létrehoz egy olyan időn kívüli anonim közösségi helyet, amely ugyan minden politikai inténció alapjául szolgál, de maga nem inténció, és amennyiben inténcionalizálódik, úgy önmaga szimulákrumává válik, megszűnik önmagának lenni. Ebben áll a színházi állam utópiája.

Bibliográfia

- ABRAMOVIĆ, Marina. „Marina Abramović on Rhythm 0 (1974)”. 01:45, hozzáférés: 2021.04.01, <https://vimeo.com/71952791>
- ANGELOVA STANKOVA, Zlatka. „On Catharsis and Tragedy”. Kézirat. *Academia.edu*, hozzáférés: 2021.04.30. https://www.academia.edu/36413435/On_Catharsis_and_Tragedy
- ARISTOTLE. *Politics*. Cambridge, Mass, United States: Harvard University Press, 1989.
- ARIZOTELÉSZ. *Poétika*. Fordította SARKADY János. Szeged: Lazi, 2004.
- ARTAUD, Antonin. „A Kegyetlen Színház (Első kiáltvány)”. In *A könyörtelen színház*. Fordította BETLEN János. Budapest: Gondolat, 1985.
- ASSMANN, Aleida. *Im Dickicht der Zeichen*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- AUSLANDER, Philip. „Szent színház és katarzis”. Fordította KÉKESI KUN Árpád. *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 110–118.
- BENEDEK Zsolt. „A fenségesség architektonikája Romeo Castellucci *Inferno* című előadásában”. *Theatron* 14, 1. sz. (2020): 57–69.
- CASTELLUCCI, Romeo. „Képrombolás a színpadon és a test visszatérése”. Fordította TÖRÖK Tamara. *Színház* 41, 11. sz. (2008): 93–100.
- CASTORIADIS, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil, 1975.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

- FREUD, Sigmund. *Álomfejtés*. Fordította HOL-
LÓS István. Budapest: Helikon, 1985.
- HEIDEGGER, Martin. *Bevezetés a metafizikába*.
Fordította VAJDA Mihály. Budapest: Ikon,
1995.
- HEIDEGGER, Martin. *A metafizika alapfogal-
mai*. Fordította PONGRÁCZ Tibor, ARADI
László, OLAY Csaba. Budapest: Osiris,
2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Lét és idő*. Fordította
ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS
András, OROSZ István, VAJDA Mihály. Bu-
dapest: Osiris, 2007.
- HUSSERL, Edmund. *Karteziánus elmékedések*.
Fordította MEZEI Balázs. Budapest: Atlan-
tisz, 2000.
- HUSSERL, Edmund. *Phantasie,
Bildbewusstsein, Erinnerung (Hua. XXIII)*.
Dordrecht: Springer, 1980.
- KANT, Immanuel. *Az ítélőerő kritikája*. Fordí-
totta PAPP Zoltán. Budapest: Osiris, 2003.
- LÉVINAS, Emmanuel. „La ruine de la
représentation”. In *En découvrant
l'existence avec Husserl et Heidegger*. Pa-
ris: Vrin, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*.
Paris: Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et
l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964; magya-
rul: *A látható és a láthatatlan*. Fordította
FARKAS Henrik és SZABÓ Zsigmond. Buda-
pest: L'Harmattan, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. „L'expérience
d'autrui: b.) dans l'expression
dramatique”. In *Merleau-Ponty à la Sor-
bonne: résumé de cours 1949–1952*. Paris:
Cynara, 1988, 558–563.
- MINKOWSKI, Eugène. „Retentir (L'auditif)”. In
*Vers une cosmologie: Fragments
philosophiques*. Paris: Éditions Payot &
Rivages, 1999. 101–110.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A tragédia születése*.
Fordította KERTÉSZ Imre. Budapest: Mag-
vető, 2007.
- PLATÓN, *Állam*. Fordította JÁNOSY István. Bu-
dapest: Cartaphilus, 2008.
- RICHIR, Marc. *Recherches phénoménologiques*.
Bruxelles: Ousia, 1981.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit I*. Paris: Seuil,
1983.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit III*. Paris: Seuil,
1985.
- RICHIR, Marc. *Phénomènes, temps et êtres*.
Grenoble: Millon, 1987.
- RICHIR, Marc. *Phénoménologie et institution
symbolique*. Grenoble: Millon, 1988.
- RICHIR, Marc. *Du sublime en politique*. Paris:
Payot, 1991.
- RICHIR, Marc. „L'Expérience du Sublime”.
Magazine Littéraire n° 309: *Kant et la
modernité*, avril (1993): 35–37. Magyarul:
„A fenséges tapasztalata”. Fordította
SZABÓ Zsigmond, LŐRINSZKY Ildikó. *Enig-
ma* 3, 1. sz. (1995): 66–69.
- RICHIR, Marc. *La naissance des dieux*. Paris:
Hachette, 1995.
- RICHIR, Marc. *Melville. Les assises du monde*.
Paris: Hachette, 1996.
- RICHIR, Marc. *Phantasia, imagination,
affectivité*. Grenoble: Millon, 2004.
- RICHIR, Marc. *La contingence du despote*. Pa-
ris, Payot, 2014.
- RICHIR, Marc. *L'écart et le rien. Conversations
avec Sacha Carlson*. Grenoble: Millon,
2015.
- SCHAPP, Wilhelm. *In Geschichten verstrickt*.
Frankfurt am Main: Klostermann, 2012.
- SEMENOWICZ, Dorota. „Eurydice from the
Clinic in Vlezenbeek”. In SEMENOWICZ,
Dorota: *The Theatre of Romeo Castellucci
and Societas Raffaello Sanzio*. London:
Palgrave Macmillan, 2016.
- TENGELYI László és GONDEK, Hans-Dieter. *Ne-
ue Phänomenologie in Frankreich*. Berlin:
Suhrkamp, 2011.
- TENGELYI László. *Élettörténet és sorsesemény*.
Budapest: Atlantisz, 1998.

Radu Afrim marosvásárhelyi „khóra”-gráfiája

NAGY IMOLA

Radu Afrim mindeddig öt előadást rendezett Marosvásárhelyen 2014 és 2021 között, amelyekkel jelentős szakmai és közönségsikereket ért el. Ezek a következők: *Az ördög próbája* (2014), devised színházi előadás, amelyben egy üzletember színészválogatást rendez a fia születésnapján tartandó előadásra; *A nyugalom* (2015) Bartis Attila azonos című regénye, illetve *Anyám, Kleopátra* című drámája alapján készült; a *Retromadár blokknak csapódik és forró aszfaltra zuhan* (2016) devised színházi előadás, amelyre visszatérünk; a *Részegek* (2018) Ivan Viripajev drámája alapján jött létre; illetve a *Grand Hotel Retromadár* (2021), amely szintén devised színházi előadás. A magyarul nem beszélő román rendezőnek a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós társulatával való kitartó, közös munkája korántsem véletlen: Afrim minden bizonnyal olyanfajta idegenségre talált a magyar társulattal való alkotási folyamatban, amely nagyon ismerős lehetett számára, lévén egy vegyes etnikumú erdélyi kisvárosban nőtt fel. A többéves együttműködés olyan ciklust alkot, amelynek a legutóbbi előadás egyfajta lezárását képezi. A rendező visszatért 2016-os, *Retromadár blokknak csapódik és forró aszfaltra zuhan* című előadáshoz, és 2020-ban megrendezte annak folytatását.

Jelen írás azt feltételezi, hogy a szóban forgó előadás leginkább *khóra*-gráfiaként olvasható – még az előző Afrim-rendezésekhez képest is. Azok esetében inkább az atmoszféra-generátorok tudatos, mesteri, a nézők felé irányuló használata emelkedik ki. *A nyugalom*, a *Részegek* és az első *Retromadár* ilyen irányultságú, részletes elemzése a következő megállapításban foglalható össze:

„A színházi atmoszféra jelenségének mai relevanciája olyan előadásokon mérhető

le, ahol az atmoszféra a színrevitel központi eleme lesz. Radu Afrim mai marosvásárhelyi rendezéseit atmoszférikus rendezésnek is nevezhetnénk, amely a scenografikus rendezés egy esete lehetne, amennyiben nem vesszük figyelembe azt a körülményt, hogy atmoszférát nem lehet rendezni, csak megjelenésének feltételeit megteremtteni.”¹

A legutóbbi rendezés túlmutat ezen (sőt más irányba mutat), és az alábbiakban azt a kérdést fogjuk körüljárni, hogy miként.

Emlékezzünk, Hans-Thies Lehmann *khóra*-gráfiának nevezi a posztdramatikus színházat, és felhívja a figyelmet, hogy az a *khóra* újrafelfedezéseként is értelmezhető.² Ennek vonatkozásában három Derrida-szöveghelyet emelnék ki, amelyek különös relevanciával bírnak a *Grand Hotel Retromadár* előadás-elemzésének szempontjából. Először:

„*Khóra* egy különálló helyet jelöl, a térbeliesülését, mely disszimmetrikus viszonyt tart fönt mindennel, ami »benn«, mellette, mi több, belőle, párt alkotni látszik vele... Kibújik minden antropoteológiai séma, minden történelem, minden kinyilatkoztatás, minden igazság alól. Eredet-előttiként, *előtt* és kívül minden generáción, még egy múlt, egy elmúlt jelen jelentésével sem bír. Az *előtt* nem jelent semmiféle időbeli előzeteséget. A függetlenség viszonya, a nem-

¹ NAGY Imola, *Nézővé válni* (Marosvásárhely: UartPress, 2020), 84.

² Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECZ Zsuzsa, SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 174.

viszony leginkább az intervallum vagy a térbeliesülés viszonyára emlékeztet, arra, ami odaköltözik, hogy befogadják.”³

Derrida sorai a *Khóra* című esszéjéből származnak, Platón, a nyugati gondolkodás szempontjából alapvető jelentőségű, *Timaiosz* című dialógusán gondolkodva, ahol először vetődik fel tétélesen a *khóra* kérdése.

A *Grand Hotel Retromadár* előadásszövege folyamatosan íródik bele egy olyan meghatározhatatlan térbe, amely azáltal képződik meg, hogy beleíródik az előadásszöveg. Az elhangzó szöveg és az előadásszöveg többi része újra és újra átírja egymást. Ezért a különböző jelrendszerek működésére a rendkívüli mozgékony, kiszámíthatatlanság, véletlenszerűség jellemző: egy általános rendezetlenség, mintha a rendezés a nézőre lenne bízva. Pontosabban egyetlen rendező-elv érvényesül az előadásban, mégpedig a zenei. Ha valaki nem hallaná, láthatja is. Van egy olyan vizuális elem, amely mereven ellenáll a rendezetlenségnek: maga a (hotellé lett) tömbház. Amikor a szálloda nézőtér felé eső fala felemelkedik, láthatóvá válik az előadásszöveg vizuális sűrítménye, három sorból és négy oszlopból álló mátrixban. Legfelül a zene foglal helyet, a szinte folyamatosan, hol pianínón, hol szintetizátoron, hol tangó-, hol szájharmonikán játszó és az előadás zenéjét szerző Boros Csaba képében, aki hol Boros Csabaként, hol Liszt Ferencként mutatkozik be. Közvetlenül a zene alatt a szöveg foglal helyet: az író (B. Fülöp Erzsébet) szobája. A zene helyétől jobbra, a lépcsőházon túl egy szoba-installáció látható. A szobába beinstallált természet, a maga póreségében: napraforgók nőnek a báránnyelű ég alatt, s időnként meztelen női majd férfi test jelenik meg benne. A zenétől balra található az üresség, lepusztultság, szűkösség helye, ahová a szintén zenész Juhász test-

vérek (Bokor Barna, Meszesi Oszkár) kerülnek, és a bal szélső szoba Ladányi Ágota tatarítónőé (Kádár Noémi). A mátrix második sorában és harmadik oszlopában van Zágoni Teréz (Berekméri Katalin) lakhelye, ugyanott, ahol az első *Retromadárban*. Az író szobája mellett balra a tulajdonos, Szilveszter Aladár (Galló Ernő) lakik, s a bal szélen Idecsi Amaryll (Varga Balázs) facebook-szobája található. A mátrix legalsó sorában jobbra (Teréz alatt) a konyha, balra (Amaryll alatt) az illemhely van.

Másodszor: az előadásszöveg rendkívül erősen tematizálja a (gyermekkori) másságot, idegenséget, elhagyatottságot, számkivetettséget, amely szintén visszavezet egy derridai helyhez:

„Szókratész... melleleg elejti a *khóra* szót (19a), a gyermekeknek szánt helyet jelölve vele: a »jók gyermekeit« nevelni kell, a többieket titokban át kell vinni egy másik országba, ott kell megfigyelés alatt tartani őket, majd egy újabb rostálás eredményeként mind-egyiknek kijelölni a maga helyét (*khórában*).”⁴ Amihez Szókratész a következőket fűzi: „A ti helyetekről fordulok hozzátok, mondom el nektek, hogy nekem nincs helyem, miután azokhoz hasonlókat, akik a hasonlítás mesterségét űzik, a költőkhöz, az utánpótláshoz és a szofistákhoz, ahhoz a fajtához, amelynek nincs helye.”⁵

Ehhez foghatóan fontos helyet foglal el – mint látni fogjuk – a hely kérdése az előadásban. Harmadszor:

„Szókratész *eltörli magát*, eltöröl magában minden mintát, minden fajtát, a képmás és a szimulákrum népéét, akikhez való tartozását egy pillanattal előbb színlelte, ugyanúgy, mint a tett és a szó

³ Jacques DERRIDA, *Esszé a névről*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005), 152.

⁴ Uo., 131.

⁵ Uo., 132.

népéét, a filozófusokét és politikusokét, akikhez beszél, eltörölvén előttük magát. Ám miközben így eltörli magát, egy *fogékony címzettbe* helyezi magát, mondjuk *mindannak befogadójába*, ami ezentúl beíródni fog. Beszéde, magában eseményében, inkább kap, mint ad. *Késznek és felkészültnek* mondja magát arra, hogy *befogadjon* mindent, amit felkínálnak neki.⁶

A *khóra*, ez a keletkezést lehetővé tevő, hely előtti hely, elkerülhetetlenül valamiféle nőiség jegyeit viseli magán, illetve ezek által megközelíthető: befogadó, lenyomathordozó, anya vagy dajka. Az előadás végén három nőt látunk: a felnőtt és a gyermek írónőt, illetve Teréz nénit. Amennyiben létrejött a *khóra*-gráfia, vagyis sikerült a *khóra* nyomát megidézni egy röpké pillanatra – de nem a befejezettség értelmében, hanem azért, mert úgy tűnik, hogy a korábbi marosvásárhelyi Afrim-rendezések is részben ebbe az irányba tett erőfeszítések –, az előadás le is zár egy alkotói ciklust, de legalábbis valamiféle eltűnés, búcsúvétel jegyeit viseli magán.

Az előadás ideje tehát a jelen, helyszíne a blokk (a tömbház, a panel). Pontosabban, az első *Retromadár* az 1970-80-as években játszódik – s ezért csak a nézők számára *retro* illetve a jövő felől visszanezve, olyan jövő felől, amely, mint tudjuk, mindig eljövendőben van –, helyszíne pedig főleg a blokk *előtt* van, amely a tömbházban lakó gyermekek játszótér volt – egy tér előtti térben, amelybe minden belefért – mint egy ötéves gyermek tudatába. A mostani *Retromadár* is a tömbház előtt kezdődik (ugyancsak Irina Moscu tervezte a díszletet és a jelmezt), csak immáron a tömbház szállodává avanszált.

Még mielőtt belépne e szállodába az anno 2020-ban hazalátogató írónő, találkozik egy kislánnyal (Sebesi Borbála), akin nyolcvanas évekbeli iskolásruha van, de ezt mintha – s a „minthák” már itt megsokszorozódnak –

nem venné észre. Helyette mesélni kezd. A kislány figyelmezteti, hogy a „*Retromadár* már nem itt lakik, ha őt keresi”. A látogató szöveg szintjén reflektálatlan látását viszont megelőzi egy gesztus: átnyújtja saját töltőtollát a kislánynak, aki meglepetten veszi észre, hogy ez az ő (saját) töltőtolla. Két folyamat indul be ezáltal. Egyrészt bizonytalanná válik, pontosabban megkettőződik az írás/szöveg szerzője, másrészt elkezdődik egy, az előadáson végigfutó *agón* szöveg és a többi színházi jelrendszer között.

Az előadás mintha egy térszegmessel hátrább lépne, visszahúzódna, maga mögé hátrálna az előzményéhez képest, ahol az atmoszféra generátorok kifejezetten és elkerülhetetlenül a nézőtér felé irányultak, s időnként önfeledten lehetett nosztalgiázni. „A *Retromadár* közönségsikere a nosztalgia mai felértékelődésének és az atmoszférahiány, illetve atmoszféra keresés jelenségének tudható be. A félmúltba helyezett fiktív idő megtapasztalásában az idősebb generáció saját élményeiből meríthet, míg az atmoszférára érzékeny és arra nyitottabb, fiatalabb generáció számára maga az atmoszféra szolgálhat kötődési lehetőségként.”⁷ De a mostani „mögöttes” vagy köztes tér, úgy tűnik, a *khóra* erőterét hívja inkább be, ahol a bizonytalansági tényező még erőteljesebb, ugyanakkor valamiféle eltűnésnek vagyunk a szemtanúi.

A szöveg bizonyos előnnyel indul, ugyanis az első *Retromadár*-ban ugyanez a kislány (kicsi Mioara) felteszi a kérdést ugyanennek a színésznőnek (Aurora néninek, aki itt még a főszereplő kisfiú édesanyja), hogy mit jelent a *retro* szó. Ő elmondja, hogy ha majd a kislány felnőtt és írónő lesz, és sok év múlva megpróbálja leírni azt, amit most lát, az lesz a *retro*. Ily módon e mostani előadás létrejötté az előbbi előadásban lett megelőlegezve, s így létrejött egy nyomvonala.

A szöveg a próbák alatt születik, akárcsak az *Az ördög próbájában* és az első *Retromadár*-

⁶ DERRIDA, i. m. 134.

⁷ NAGY, i. m. 87.

ban. Mindhárom devised színházi előadás: közös erőfeszítés eredménye az elhangzó szöveg is. És itt meg kell jegyezni, hogy a *khóra*-megközelítések egyik gyakori módja az, amikor az alkotás terével hozzák összefüggésbe, amellyel egy álomszerű állapotban, mondhatni alkotói lázban, vagy – ne feledjük Platónt –, fattyú-logikával lehetséges csak kapcsolatba kerülni. A *Grand Hotel Retromadár* létrejötte esetében adott egy semleges hely, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház nagyszínpada, illetve egy társulat, amely viszont már korántsem semleges. Továbbá kiindulópontként annyi, hogy a tömbházból elszármazott író-évtizedek múltán hazajön látogatóba, miközben a blokkból szálloda lett. A társulatnak ekképp semmilyen fogódzója nincs, vagyis maximálisan bevonódik az alkotás terébe, illetve nagyfokú bizonytalanságnak van kitéve, amely az előadásban is elkerülhetetlenül megjelenik, illetve a néző is bevonódik ebbe a szédületes térbe.

Az előadásban a próbák alatt születő szöveg színrevitele történik, de a játék gyakran megelőzi a szöveget, s így egyfelől test és nyelv, másfelől minden jelfolyamat folyamatosan ütközik, eltolódik, elmozdul, elcsúszik egymáson. Sohasem lehetünk biztosak abban, hogy mi volt előbb: egy gesztus, egy jelmezdarab, egy díszletelem vagy egy zenefosztlány, és arra válaszol a szöveg (ironikusan, humorosan, gúnyosan), vagy fordítva. Másrészt a színpadon az történik, amit a felnőtt Mioara éppen ír. Az előadásszöveg rá is játszik erre az instant színrevitelre, például Amaryll egyszerre mondja a szövegét az írónővel, aki a szöveget írja – illetve hol mondja, hol látványosan írja, hol hangosan mondja, amit ír –, de mindenképp ő a szerzője, esetleg a fiatalkori énje, aki szintén ír az előadás alatt. Igaz, ő állítólag azt írja le, hogyan telt a nyári vakációja, amely persze az írónő sok évvel ezelőtti emléke, és az első *Retromadár*ban láthattuk is – ekkor lett öngyilkos az írónő nővére.

A látogató elkerülhetetlenül be is lép, meg nem is a recepció terébe: a hely meghatározhatatlan, egyszerre vagyunk kint is, bent is. A recepció pult a tömbház előtt van, s az ott szunyókáló Aladár, a szállodatulajdonos megérzi a deret, amelyet szerinte Mioara, az író-évtizedek hozott magával. Kicsit később, mielőtt Mioara belépne a tulajdonképpeni szállodába, felemelkedik a tömbház külső fala, s ettől kezdve valamilyen belső térben bolyongunk, amelyre most már a maga teljességében érvényes a folyamatosan világító neon kijelző felirata: *Reception*.

A recepció tere elsősorban a szállodatulajdonos feleségének (László Csaba), Zitának a felség- és játékterülete. Zita csábít, csábul, kerít, s mondhatni olyan kerítőnő, aki történeteket kerít, ha nem is kerekít – mivel nem lesznek szép kerek történetek – az éppen jelenlévők köré. S teszi ezt az eltűnés sebességével: László Csaba teatralizált teste láttán, amely a teljes recepciótérré táguul, s azt folyamatosan, gyorsasága folytán alig követhető beszéddel és mozgással tölt be, elfog a szédület, egészen addig, amíg el nem hajt a rendőrrel (Ördög Miklós Levente), annak valódi motorbiciklijén – avagy a vágy motorján –, űrt hagyva maga után.

Az átmenetiség terében mindenki átutazó. De az átutazók nem valahonnan valahová tartanak, illetve a szálloda nem összekötő pont számukra valamilyen útvonal mentén –, lineáris történetnek még az árnyékával sem találkozunk. A vendégek feltűnnek, aztán eltűnnek. A helyieket sem kíméli a hely. A szállodatulajdonos végleg kiírja magát a térből, miután a felesége lelép a rendőrrel. A feminista takarító nő számára ez ideiglenes munkahely, s a leghosszabb ideje itt élő Zágoni Teréz, a falusi néni, miközben ki sem mozdul a tömbházból, egy négycsillagos hotelben találta magát. A szálloda tere valahol hátul még kibővül az egykori mészárszékkal, amely közben LIDL üzletté változott, s amelyből most mészárszék-múzeumot akarnak faragni, a szóbeszéd szerint Zágoni mészáros viaszszobrával a kirakatban. Az átmenetiség

tere mindenből emlékeket hív elő, és az emlékek éppen olyan megfoghatatlanul tűnnek fel és el, mint ők maguk ebben a térben. A hirtelen felbukkanó emlékképeknek csak annyi idejük van, hogy átforduljanak burleszkbe, mielőtt végleg elillannának.

Amikor a tömbház fala felemelkedik, újrapapétázott szobák válnak láthatóvá. Az épület semmit sem változott, kivéve a tapétákat. Azok viszont időnként bemozdulnak. Most is egy-egy keretben látjuk a szobákban történeteket, s a tömbház frontális elhelyezkedése ugyanolyan domináns és a mozgásteret lehatároló, mint az első *Retromadár*-ban, de itt nem az ablakon keresztül kukucsálunk be a lakásokba, hanem bekerülünk azok terébe. A merev struktúrával szembe szegülnek a mozgó tapéták is, kitágítva a mozgékonyt, s egyúttal a recepció csupán fattyú-logikával leírható *khóra*-féle terét. Hiszen először azt vesszük észre, ami bemozdul. S ha beszélhetünk is egyáltalán jelenlétről a *khóra* terében, az csak a mozgásé lehet, valamiféle „mozgási jelenlét” („motional presence”).⁸

Ladányi Ágota, feminista takarítónő munkahelyi megszorításai okán nem vehet részt a lakók partijában, de a végtelenig tárgítva a szexuális kísérletezés terepét, a tapétába beleolvadva táncol a szobájában. Idecsi Amaryll, facebook-szimulákrum szövege szerint a „metafizikus erotika” egyik jele az, ha a facebook másik oldalán kukkoló fizető személy az ő meleg testének a tapétán maradt nyomait szemléli. Hiszen mindenkinek melleségre van szüksége.

Az elhangzottak újra és újra áthúzzák, szétúzzák, kifordítják és más-más kulcsba helyezik a látottakat. Szokatlanul erőteljesen emelkedik ki a szöveg időnkénti líraisága. Az író, amint ez fokozatosan kiderül, írja a szöveget, és a színpadon az jelenik meg és hangzik el, amit ő ír. Bár ebben sem lehetünk

biztosak, hiszen olyan, az előadásszöveget érintő önreflexív megjegyzések is bekerülnek, mint hogy a fehér (női) ruhát viselő férfi már nagyon unja a nőt játszani, Vilmoska gyerek (Bartha László Zsolt) pedig a virtuális nézőkre bízva, hogy feleszmél-e még a parti után, vagy sem. Ugyanakkor az elhangzó szöveg egyetlen mondata sem fejeződik be a várható, „előítéleteken alapuló” módon. Nagyfokú kiszámíthatatlanság, önellentmondások, hirtelen szemantikai váltások, nyitások, szójátékokból, merő játékoságból származó fordulatok jellemzik, és ez a többi jelrendszer működését is áthatja, helyzettől és annak résztvevőitől függően.

Látszólag az író visszavonul a szobájába, ügyet sem vetve arra, hogy mi történik körülötte, és csak az írás foglalkoztatja. Eltűnik időnként, vagy csak kísérteties körvonalait látni, amint emlékképeket akar lebontani, hiszen ezért jött ide. Vagy átírni. Ezzel párhuzamosan a néző is kikerül a képből. Egyrészt 2020-ban nem lehetünk biztosak abban, hogy lesz-e még fizikailag jelenlévő nézője az előadásnak, másrészt az előadás-szövegből az önmagába való visszafordulás nyomait lehet kiolvasni, éles ellentétben az előző *Retromadár*-al, ahol a néző *meghívást kap* a közös nosztalgizásra és atmoszfériteremtésre. Most előbb az író, később a zenész zárja le látványosan – a nézőknek hátat fordítva, ezáltal egy belső kört kialakítva – a nézőteret. Valamilyen más tér „megidézésére” kerül sor. Ha az író írja, jelen időben, a történeteket (elvégre történetekről nem beszélhetünk, legfeljebb történet- és emlékfoszlány keverékekről, amelyek a többi jelrendszer felől érkező impulzusok hatására többször, nagyon gyorsan megváltoznak), akkor milyen térben történik az előadás? Mintha a reprezentáció tere „befelé” szeretne megnyílni: saját létrejöttének köztes terébe, abba a közegbe, ahol a jelenségek alakulnak, s ahol szinte minden a játékosokra és (a reprezentáció örvényébe beszipantott) nézőkre van bízva: felhívás utazásra és búcsúvételre. Ez pedig egy önmegszűntető

⁸ Nicoletta ISAR, „Chora: tracing the presence”, *Review of European Studies* 1, 1. sz. (June 2009): 39–55, 41.

működési mód is, hiszen attól (a végétől) kezdve, hogy a szöveg visszafordul önmagába, meg is szünteti önmagát. S ennek elkerülhetetlenül melankolikus felhangja van, amely a lírai szövegrészek egyik forrása, illetve fordítva. Az író nő regényt ír, kiszáradt töltőtollal, amelynek csak a sercegését halljuk. A zenész, a másik anakronikus (mint minden) tollforgató hangokat ír, amelynek szintén halljuk a hangjait. Az „író nő hallgatása” és a „zenész hallgatása” semmit sem akar mondani a másik hallgatásának. A zenészt (mint figurát) zenész játssza, s a zene ezáltal szinte önálló figurává változik. A zene aktívan alakítja az előadást, a meg nem születő regénnyel együtt. A figurák próbálnak is egyezkedni a zenéssel, főleg meg szeretnék változtatni a zene hangnemét, általában nem sok sikerrel. A „gyászkerengő”, a „forradalmi mazurka”, az „életem-filmzenéje-rek-viem” beleíródott a térbe. S még az afrimi kézjegyet viselő Patkány is szomorú trombitaszóra fakad.

Az előadás ideje is rögtön az elején megkérdőjeleződik, hiszen annak 2020-ában megjelenik a hetvenes-nyolcvanas évek iskoláruháját viselő kislány. Az előző *Retro-madár* alapján tudhatjuk, hogy ő az író nő kislánykori éneke, aki szinte végig jelen van az író nő szobájában, bár ügyet sem vet semmire, mégis mintha mindent tudna, a jelen időről is, például azt is, hogy felnőttkori éneke „nem emlékezni jött vissza, mert mindenre emlékszik”. Nem is tud kérdéses létezéséről senki, kivéve Teréz nénit, amikor az utolsó pillanatban ő is megjelenik a többi szereplővel együtt az író nő szobájában. (A többiek főleg kérdőre vonják Mioarát a regénybéli szerepeiket illetően, illetve a jövőjükéről érdeklődnének, de aztán megállapodnak abban, hogy az eljövendő pontosan annyira megjósolhatatlan, mint a múlt.) Ekkor a reprezentáció mint reprezentáció végleg felszámolja önmagát, és csak az írás marad, amely folyamatosan íródik, s ők folyamatosan azt jelenítik (illetve jelenítették) meg, nem valamilyen vélt vagy képzelt külső valóságot. Ami folyamatosan íródik, az folyama-

tosan törli is az előtte írottakat. Szöveg szintjén ez az író nő utazása: átírni az emlékeket, amelyek beleíródtak az emlékezetébe. Másrészt, mint tudjuk, az író nő is másnak a szövegét írja – azt a szöveget, amelyet a társulat többnyire közösen hozott létre, nem utolsó sorban Afrim mindenkori marosvásárhelyi *fordítója*, Sándor László közreműködésével.

A reprezentáció logikájának szubverziójára tett kísérletek végigkísérik és -kísértik az előadást a megkettőzések, tükröződések, fantomok, kettéhasadások lehető legtöbb változatával való játékban is – amelynek csak a színház tud *egy* közös helyet teremteni. Ilyen a felnőtt és a gyermek Mioara megjelenése ugyanabban a térben; az öreggyermek erőteljes figurája, akinek egyetlen testében két tudat lakozik, s ez a mozgásában és beszédében rejlő kivételes magasfeszültségben és stilizáltságban nyilvánul meg; Teréz néni öregfiatal teste; a Juhász Brothers abjekt kettőssége; a takarító nő hasonmásának fizikai megjelenése, amikor megpróbálnak erőszakot tenni rajta; az Amaryll külseje és belseje közötti feszültség skizoid kettőssége, amely okán egy szenvedő szimulákrumot látunk, illetve a női szimulákrum létrehozásának állandó küzdelmét.

Teréz néninek egészen különös a viszonya az idővel: a tömbház-hotelben ő van jelen a leghosszabb ideje, vagyis ő a legidősebb személy, de erre-arra (főleg visszafele) tudja tekerni az óramutatót. Emellett ő is szinte folytonosan, s gyakran észrevétlenül, mert mozdulatlanul, de mindent figyelve, jelen van a színpadon, testi jelenlétével valamiféle folytonosságot biztosítva a történet-szilánkoknak. Ugyanakkor ő az egyedüli személy, aki érti Vilmoska öreggyermeket. Aztán az előadás vége felé annyira visszatekeri az óramutatót, hogy saját testében visszafiatalodik (szinte) szűzlány korára – bármit képes befogadni, miközben érintetlen marad. A *khóra* anakronizálja a létet, ő maga a lét anakroniája, hívja fel a figyelmet Derrida.⁹

⁹ DERRIDA, i. m. 118.

Mozgás szintjén László Csaba recepciós Zitája jeleníti meg leginkább a *khóra* erőterét: vibráláson, csábításon alapuló világában potenciálisan mindenki elcsábítandó, ezért bárki belefér. Mozgó jelenlétével uralja a teret, amíg el nem tűnik. Ezzel szemben Berekméri Katalin Teréz nénije a háttérből, mintegy környezetet teremtve hívja be ugyanazt az erőteret. Testében hord egy olyan nőiséget, amely megelőzi a nőiességet, ezért tud az az „átlátszó” közeg lenni, amely képes magába fogadni bármit, anélkül azonban, hogy azzá válna – behozva ezzel a *khóra* szüzességgel való konnotációját is.

Az utolsó (emlék)képben három nőt látunk: a felnőtt Mioarát, a kislány Mioarát és a megfiatalodott Zágoni Terézt. Mindhárom figyelnek. Az író nő korábban is, a többi figurától eltérően, gyakran csak figyel, mint aki valamilyen okból kifolyólag kiesett a megszokott történetekből, s azóta mint „saját múltjának kortársa” „pórázon vezeti a szomorúságot”, ami persze kizárja a közösségből. Még inkább visszafogott játék jellemzi a kislány Mioarát, aki inkább csak jelen van a színpadon, még annyira sem szerepel, mint amennyire egy gyermek szokott, ha a tekintetek rászégeződnek. Korából kifolyólag most bizonytalan a testét illetően is, és ettől még megfoghatatlanabb lesz a jelenléte. Nem kommunikál kifelé, a nézőtér felé. Csendben elvégez valami házfeladatot, szöveget ír.

A három nőt összeköti az az anyai konnotációkkal bíró, a tér létrejöttét is lehetővé tevő hely, amely képes az idegent is befogadni, a saját idegent is. Az eltűnési (eltüntetési, kitörlési) folyamat (amely maga az előadás) végén *mintha* a *khóra* nyomaiban hangzanának fel az utolsó mondatok: „Jól van Teréz néni?” – kérdi a kislány. „Anyámra emlékszik?” – kérdi az író nő. És legvégül Teréz néni megköszöni az író nőnek az időutazást. Az előadás visszafordul önmagába, az eltűnés peremén. Nem áztat, nem kecsegtet semmivel. S talán pontosan ezért tevődik fel a kérdés: mi következik?

Bibliográfia

- DERRIDA, Jacques. *Esszé a névről*. Fordította BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2005.
- ISAR, Nicoletta. „Chora: tracing the presence”. *Review of European Studies* 1, 1. sz. (June 2009): 39–55.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECS ZSUZSA, SCHEIN Gábor. Budapest: Ballasi Kiadó, 2009.
- NAGY Imola. *Nézővé válni*. Marosvásárhely: UartPress, 2020.

E számunk szerzői

BENEDEK ZSOLT, dramaturg, műfordító, drámaíró, rendező. Tanulmányait az ELTE BTK szabad bölcsészet szakán (esztétika-filozófia), illetve a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem rendező szakán végezte. Jelenleg ugyanitt folytat doktori tanulmányokat.

FAZAKAS ISTVÁN, az Eötvös Lóránd Tudományegyetemen, a párizsi École Normale Supérieure-ön, a Sorbonne-on és az Erasmus Mundus Europhilosophie program keretében tanult filozófiát. PhD fokozatát a prágai Károly Egyetemen és a wuppertali egyetemen szerezte. Jelenleg a Bergische Universität Wuppertal tudományos munkatársa és oktatója. Kutatásai központjában a fenomenológiai hagyomány és kortárs fenomenológiai elméletek állnak. A fenomenológia történetén és alapproblémáin túl a fenomenológiai esztétika és a fenomenológiai pszichopatológia foglalkoztatják. A fantázia, az affektivitás és a szelf kérdéskörét feldolgozó disszertációja *Le clignotement du soi. Genèse et institutions de l'ipséité* címmel 2020-ban jelent meg.

GÁL ESZTER, táncművész, koreográfus és táncpedagógus, a Színház- és Filmművészeti Egyetem oktatója, jelenleg az egyetem Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Ellazulást és testtudati technikákat, tapasztalati anatómiát, improvizációt, kontaktimprovizációt és kompozíciót több mint huszonöt éve tanít. Hazai és külföldi mesterkurzusok tanára és nemzetközi együttműködések projekt-koordinátora. Kutatási területe a kontaktimprovizáció kultúrtörténeti feltárása, fenomenológiai kibontása és alkalmazásának elemzése.

KELEMEN KRISTÓF, író, rendező, dramaturg, a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktorandusza. PhD-kutatásaiban az SZFE állam-szocialista korszakával foglalkozik: ar-

chívumi anyagok és Oral History-interjúk feldolgozása során egy-egy eseményre fókuszál. Eredményeit nem csak a tudományos munkába, hanem az alkotói praxisába is beépíti. Junior Prima díjas, Bécsy-díjas kutató.

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

MUNTAG VINCE, az ELTE doktorjelöltje, az ELKH Irodalomtudományi Intézetének munkatársa, Bécsy Tamás-díjas színháztörténész. Kutatási területe Molnár Ferenc dramatikus életműve, a dramatikus szöveg általános létmódja és működése a színházi és az irodalmi határfolyamatban. Publikációi, előadás-elemzése, kritikái a *Literatúrában*, a *Színházban*, a *Theatronban* jelennek meg.

NAGY IMOLA, esztétika- és filozófiatanár a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. Filozófia tanulmányait a Babes-Bolyai Tudományegyetemen végezte. 2019-ben doktrált színháztudományból az MME Doktori Iskolájában. Kutatási területe a színházi észlelés és értelemképződés.

OLÁH TAMÁS, az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén szerezte alapszakos diplomáját 2013-ban. A budapesti Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakán 2015-ben diplomázott. Magyar nyelv és irodalom tanári mesterdiplomáját az újvidéki

Magyar Tanszéken 2016-ban vette át. Jelenleg a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója. Kutatási területei a posztdramatikus, a politikai és a közösségi színház. A magyar nyelvű kisebbségi színház formáit kutatja a Vajdaságban. Dramaturgként és rendezőként több független és kőszínházi produkcióban is közreműködött Szerbiában, Romániában és Magyarországon. A *Híd* folyóirat szerkesztője. A vajdasági Magyaroknál él.

POROGI DORKA, színházrendező, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Kutatási területe a magyar színháztörténet, színészet-történet, elmélet és gyakorlat kapcsolata.

RAU, MILO, svájci színház- és filmrendező, a kortárs európai művészeti élet egyik legfigyelemreméltóbb alkotója. Az 1990-es években Párizsban, Zürichben és Berlinben folytatott szociológiai, germanisztikai és romanisztikai tanulmányai után újságíróként kezdett tevékenykedni, majd a kétezres évek elején a színházcsinálás felé fordult. 2007-ben hozta létre produkciós cégét, az International Institute of Political Murdert, amellyel azóta több mint 50 színházi előadást, filmet, kiállítást, politikai akciót valósított meg. 2018 óta az NTGent művészeti vezetője, nevezetesen „Genti Manifesztuma” magyarul is olvasható. *Hate Radio* és *Five Easy Pieces* című rendezései a Trafóban is vendégszerepeltek.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN, Junior Prima-díjas színházi dramaturg, Bécsy-díjas színházkutató. Az SZFE doktori iskolájában 2021 nyarán védte meg *Történelem és emlékezet a kortárs magyar színházban* címmel készített doktori értekezését.

VÁRADI ÁGNES, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Gyakorló magyar- és drámatanár. Kutatási területe a századelő magyar dráma-

irodalma és a darabok színpadi reprezentációinak lehetősége. Doktori értekezését *Drámai hősnők típusai a századelő magyar irodalmában* címmel írja.

ZÁVADA PÉTER, 1982-ben született Budapesten. Az ELTE angol-olasz szakának elvégzése után a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakán szerzett diplomát. Jelenleg az ELTE Esztétika Doktori Program PhD-hallgatója. Verset, drámát és dalszöveget ír. Legutóbbi verseskötete, a *Gondoskodás* 2021-ben jelent meg a Jelenkor Kiadónál.