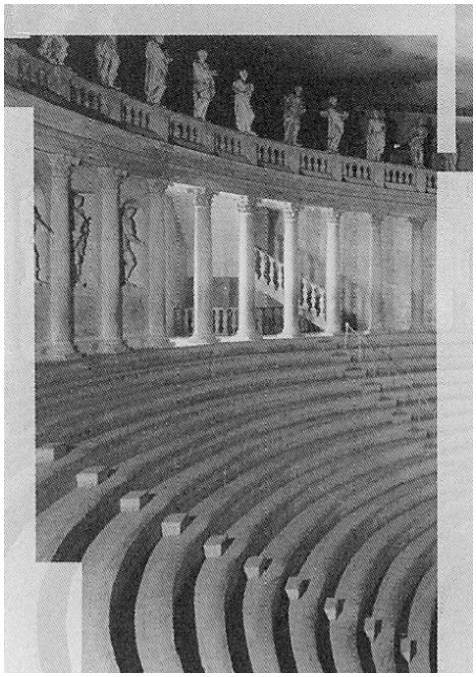
THEATRON

Neked mától kezdve rasátnap

16. évf. 1. szám
2022. tavasz

THEATRON

Neked mától kezdve vasárnap



Színháztudományi periodika
16. évfolyam, 1. szám
2022. tavasz

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

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna
Főszerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A szerkesztőbizottság tagjai:
Kiss Gabriella, Oláh Tamás,
Porogi Dorka, Schuller Gabriella

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.

Megvalósult a Magyar Kormány támogatásával

ISSN14189941

Tartalom

Mesteriskolák

3 **„A sok nevetéstől szabad légkör alakult ki.” Háy Gyula dramaturgosztálya a Színművészeti Főiskolán az ’50-es évek első felében. Beszélgetés Bíró Zsuzsával**
KELEMEN KRISTÓF

A színház, ha mind

22 **Színház-e mind? Széttartó gondolatfutamok Gavin Bolton utolsó írásáról**
BETHLENFALVY ÁDÁM, KAPOSI LÁSZLÓ, KISS GABRIELLA

31 **Gondolatok a részvétel fogalmáról és a vitaszínház gyakorlatáról**
ANTAL KLAUDIA

44 **Immerzív színház analóg terekben – görbe tükrökkel**
BAKK ÁGNES KAROLINA

55 **Újragondolt játékszabályok. A devised színház megkülönböztető jegyeinek feltérképezése kortárs magyar alkotófolyamatok vizsgálata során**
KORSÓS NOÉMI

A színház, ha báb

64 **Vasilache, a román vásári kesztyűs bábjáték hőse**
BONCZIDAI DEZSŐ

82 **Mindennapi határértékeink. A figuraszínház dokumentumszínházi lehetőségei a belga *L’Herbe de l’oubli* című előadás elemzésén keresztül**
VARGA NÓRA

A színház, ha történet

93 **Az akadémia hatása az intézményesülő magyar színjátszásra az 1830-as években**
KOLLÁR ZSUZSANNA

113 **„A kerítésen azt harsogta a plakát…” Reklám és ismeretterjesztés a kaposvári Csiky Gergely Színház történetében**
SZABÓ ZSÓFIA

131 **Wass Albert – Vidnyánszky Attila: *Tizenhárom almafa*, 2020.**
SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

RévÜ

140 **Vígszínházi történetek – újraírva (Heltai Gyöngyi: *Pesti magánszínházak a két világháború között: Transzatlanti hatások, lokális érdekvédelem*)**
GAJDÓ TAMÁS

145 **Színházról tanároknak (D. Magyari Imre: *Miért jó nekünk, ha színházban megnézzük, hogy másoknak rossz? Külföldi drámák előadásairól*)**
VÁRADI ÁGNES

https://doi.org/10.55502/THE.2022.1.3 *THEATRON* 16. 1. SZ. (2022): 3–21.

„A sok nevetéstől szabad légkör alakult ki.” Háy Gyula dramaturgosztálya a Színművészeti Főiskolán az ’50-es évek első felében

Beszélgetés Bíró Zsuzsával 2019. április 26-án, Budapesten

KELEMEN KRISTÓF

Hogyan emlékszik a felvételire?
Én egy olyan felvételin[1] vettem részt, szerintem szabálytalanul, amelyik nagyon jelentéktelen volt, úgyhogy ezért nem vagyok benne biztos, hogy ez volt az elrendelt felvételi. Valószínűleg nagyon későn, már az utolsók között hallgattak meg. Úgy emlékszem, hogy csak az a tanárnő volt benn, aki engem felvételiztetett. Lehet, hogy még ült benn valaki némán, de nem biztos.

A felvételiztető tanárnő ki volt?
Csillag Ilona,[2] aki drámatörténetet tanított, és egy nagyszerű, szellemes, jópofa nő volt. Az egészet olyan cinikusan vette. Nála a felvételi inkább olyan egyetemi felvételinek tűnt, mert csak az olvasottságot kutatta, semmi mást. Nála az, aki sokat olvasott, fel lett véve. Egyáltalában nem volt szó színházról, meg pláne nem moziról. Valószínűleg nagyon sokan felvételiztettek még rajta kívül, és nem mindenkinél ez volt az elvárás.

Úgy indult a folyamat, hogy ön beadott egy kérvényt, hogy szeretne ide járni, és akkor meghallgatták?
Egyszer csak az az ötletem támadt, hogy engem érdekel a Főiskola, és amikor elmentem megnézni, akkor épp ki volt írva, hogy nyílt napot tartanak: egy napon át be lehet menni az osztályokba és bele lehet hallgatni a tanításba. Egész véletlenül pont ilyenkor mentem, nem tudtam előre semmit. Még azt sem tudtam, hogy mi az, hogy dramaturg.

Emlékszik, hogy mit látott a nyílt napon?
Nagyon furcsa, de abszolút nem emlékszem. A tumultusra igen, ami az iskolában volt, de arra, hogy én bent vagyok egy osztályban és hallgatom a tanítást, nem emlékszem, és az a gyanúm, hogy nem is voltam bent valamiért.

Az SZFE Irattár szerint szerint tizenegyen[3] végeztek. Ennél többen indultak?
Igen, azt hiszem, tizenhatan indultunk. Az első két évben volt rosta, a félév és az év végén is. Illetve az osztályfőnökünk, Háy Gyula[4]

[1] Bíró Zsuzsa 1951–1956 között volt a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakos hallgatója.

[2] Csillag Ilona (1912–?) színház- és drámatörténész, de 1936-tól az Országos Színészegyesület színiiskolájának rendezői tanfolyamát is elvégezte. Több dráma- és színháztörténeti munkát publikált, pl. *A magyar dramaturgia haladó hagyományai* (szerk. Hegedűs Gézával közösen, 1953), *100 éves a Színművészeti Főiskola* (szerk., 1964); *Ódry Árpád* (1982), *Blaha Lujza naplója* (1987).

[3] A Főiskola 1951–56-os dramaturg osztálya: Bereczky Erzsébet, Bíró Zsuzsa, Katz Edit, Kolár Éva, Lelkes Éva, Mann Lajos, Nedeczki Edit, Szőnyi Sándor, Vadász Imre, Varga Domokosné, Vizinczey István. SZFE Anyakönyv.

[4] Háy Gyula (1900–1975) Kossuth-díjas író, drámaíró, műfordító, forgatókönyvíró. Egy Szolnokhoz közeli kisvárosban, Abonyban született, apja mérnök volt. Fiatalon illegális kommunista lett, majd a Tanácsköztársaság

kirostált pár embert. Nagyon jó osztály volt, és arra emlékszem, hogy az öt évet végigszórakoztam. Jó volt a hangulat, és mindenki rettentő boldog volt, hogy odajárhat. Teljesen más volt, mint az akkor működő főiskolák vagy egyetemek. Képtelenek voltak teljesen olyanná formálni, hogy megfeleljen az államnak. Például a több ezer évet felölelő drámairodalmon belül – amit a görögökkel kezdtünk – a szocialista anyag húsz-harminc évet tett ki. Szóval annyi jót tanultunk, hogy abban úgy elenyészett a nem jó. De a nem jó azért komolyan volt véve: Háy Gyula odarendelt egy idősebb bácsikát, aki jegyezte az óra anyagát, mert ő abból egy könyvet akart kiadni, valószínűleg dramaturgiai oktatás témában – szerintem végül nem adott ki –, így egész féléven át bent ült és jegyezte, amiket mi mondtunk.[5]

Arra emlékszik, őt hogy hívták?
Papp bácsinak.[6] Mert akkor nekünk egy bácsi volt.

Ez kizárólag szakmai jegyzetelés volt?
Abszolút.

Nem politikai megfigyelés.
Nem. A Háyról az elképzelhetetlen lett volna. Borzasztóan érdekes pasi volt. A Szovjetunióból jött vissza, ahol nem bántották, ami meglepő. Mindenesetre soha nem követelt semmi olyat, ami a saját meggyőződésünkkel ellentétes lett volna. Háy kényszeredetten viszonyult a *kötelező* anyagokhoz: titkolta, hogy ő nagyon utálja ezeket, de észrevehető volt a viselkedésében. Mi nem titkoltuk, és ő ezt egyáltalán nem bánta. Meg hát igyekezett remekműveket előszedni nekünk. Mindig konkrét feladatokat kaptunk, mindenki mást, és ez nagyon jó módszer volt. Mindenkinek a karakterére szabta.

---

bukása után Drezdába és Berlinbe emigrált, itt díszletfestőként és -tervezőként dolgozott. Az S. Fischer Verlagnak elküldött kéziratai indították el a drámaírói pályáját. Berlinben megismerkedett Bertold Brechttel. 1932-ben a berlini Deutsches Theaterben (amelynek Max Reinhardt volt akkor az igazgatója) tartották az *Isten, császár, paraszt* ősbemutatóját, amelyet végül a szélsőjobboldali sajtó tiltakozása miatt betiltottak. 1935-ben a Szovjetunióba, Moszkvába menekült, ahol forgatókönyvíróként működött a „Mezsrabpom" filmgyárban, amely agitprop filmek gyártásával foglalkozott, és többek között Pudovkinnal és Eizensteinnel dolgozott együtt – bár a velük tervezett filmek végül nem valósultak meg – és a moszkvai emigrációban lévő, kommunista elit hálójával került élő kapcsolatba: Rákosival, Révai Józseffel, Nagy Imrével és Lukács Györggyel. 1945-ben tért vissza Budapestre, ahol azonnal ünnepelt drámaíró lett, sorra mutatták be magyar színpadokon korábban nem játszott műveit, többek között *Az élet hídját*, amelyért Kossuth-díjat kapott. '48-tól a Hunnia ('64-től Mafilm) filmgyár fődramaturgja volt, majd '51-től a Színház- és Filmművészeti Főiskola újonnan megalakult dramaturg tanszakának vezetője. A nyilvánosság előtt fokozatosan a párt ellen fordult, amelynek egyik legerősebb megnyilatkozása a híres *Miért nem szeretem Kucsera elvtársat?* című cikk volt, majd az '56-os forradalom leverésének napján, november 4-én feleségével együtt ő olvasta be a Kossuth Rádióban a nemzetközi közvéleménynek szánt híres segélykérést *(Segítsetek! Segítsetek! Segítsetek!)*. '57-ben hat évi börtönre ítélték. 1960-ban szabadult amnesztiával. 1964-ben Svájcban, Asconában telepedett le és élete végéig itt élt, 1975-ig. HÁY Gyula, *Született 1900-ban* (Budapest: Interart Stúdió, 1990).

[5] Az említett dramaturg órákon készült jegyzetet nem találtam meg, csak az Iparművészeti Főiskola látványtervezőinek tartott, két féléves kurzus leiratát.

[6] Az illetőről nem maradt fenn több nyom.

[7] A vídia az acéliparban használt, az acélnál is keményebb, hőálló, főleg forgácsoló szer-

Milyen típusú feladatokra emlékszik?
Egy drámának az elemzése vagy pedig egy téma. A téma borzalmas volt, például hogy olyan elemekből, mint vídia kés,[7] egy munkás, egy gyár, hozzunk össze egy drámavázlatot. El lehet képzelni, hogy micsoda borzalmakat hoztunk össze. Közben szórakoztunk rajta, saját magunkon. Feladatnak jó volt, akár a vídia késsel is lehetett tanulni valamit a dramaturgiáról. Háy félig vette komolyan, de valószínűleg közben magában ő is szórakozott. Szóval sosem éreztük azt a kényszert, hogy a vídia kést egy hősi témának kell tekintenünk, azt nekünk nagyon komolyan kell vennünk.

Mennyire hatotta át az oktatást Háy marxista gondolkodásmódja?
Igen, azt ő előadta, de én abszolút nem emlékszem rá. Abban biztos vagyok, hogy nem kellett ebből felelni, mint egy tananyagból. A vizsgákon nem ezt kérdezte ki, hanem drámákat kellett elemezni, főleg remekműveket. A vídia késsel foglalkozó kis színdarabvázlatainkat is megírtuk, de a későbbiekben nem kellett vele foglalkoznunk. Klasszikus regényeket is szeretett feladni, hogy azokat dramatizáljuk. Engem egyszer felmentett egy félévre – azt mondta, mert ez egy nehéz feladat –, Balzacnak a *Pons bácsi* című regényét kellett adaptálnom, és ezt a feladatot én nagyon élveztem. Akkor is felmentett, amikor legutolsó félévben a magyar drámákról adott elő, kizárólag magyar drámákról, és akkor nekem, valami szeszélye folytán, ki kellett választanom egy magyar drámát és azt kijavítani, szóval egy jobb drámát írni belőle. Sajnos nem emlékszem a szerzőjére, egy kortárs, nyugatos író volt.

Mely írók műveit olvasták Háynál?
Sok kortárs, magyar szerzőt, de ezeknek a nyugatos szerzőknek a zömét egyáltalán nem ismertük. És hát sok jó drámaíró volt köztük. Aztán ha egy nyugati dráma bejött, színházban vagy kötetben, akkor azokat nagyon boldogan olvastuk. És a klasszikusokat: a görög-római drámákat, középkori darabokat, de kimaradtak például a misztériumjátékok – tudtuk, hogy vannak, de nem kellett olvasni. Egyébként végigmentünk a drámairodalmon.

Brecht-darabokat mennyire tanultak?
Háy imádta Brechtet, azt hiszem, jóban is voltak.[8] De ugyanakkor nálunk akkoriban nem

[7] A vídia az acéliparban használt, az acélnál is keményebb, hőálló, főleg forgácsoló szerszámok éléül használt fémötvözet (a gyémánt után a legkeményebb ismert anyag a Földön). A vídiát a világ egyik legfontosabb acélipari óriása, a német Krupp-cég a 1927-es Lipcsei vásáron mutatta be. A második világháború során a Krupp cég is beszállt a német fegyverkezésbe, majd 1947-ben a vezetőket elítélték rabszolgamunkások tízezreinek dolgoztatása és a megszállt országok kirablása miatt (Krupp végül 1951-ben amnesztiával szabadult, és visszakapta a gyárait). Mindezeken felül a vídia kés mint az egyik legerősebb acélipari szerszám szimbolikus jelentőséggel bírhatott az ötvenes évek első felében, amikor az első ötéves terv megvalósításán dolgoztak, amelynek egyik legfontosabb célkitűzése volt Magyarország iparosításának meggyorsítása, elsősorban a nehéz- és gépipar fejlesztése.

[8] Háy kétszer is élt Berlinben (1920–1923 és 1929–1933 között), ahol előbb díszletfestőként dolgozott, majd drámáival színpadi sikereket ért el. Itt ismerkedett meg Bertolt Brechttel, először Helene Weigelen, Brecht második feleségén keresztül (Weigelnek írt két verset, amelyeket a színésznő megzenésítve adott elő kommunista rendezvényeken). Háy a saját életrajzi kötetében ambivalensnek mutatta be a Brechthez fűződő viszonyát: „Ha együtt voltunk, sokáig hallgattunk mind a ketten. Ajánlatára, hogy felvesz drámaíró-inasnak, nem tért vissza többet. Ha dramaturgiáról beszélt, azt nem volt mindig könnyű megérteni. Néha megpróbáltam ellentmondani, valószínűleg nagyon ügyet-

nagyon támogatták Brechtet, ő már valahogy túlment az ingerküszöbön, ezért mi sem foglalkoztunk vele nagyon sokat. De azt, hogy Háy nagyon szereti, egyértelműen éreztük.

Háy saját művei előkerültek?

Ő szerényen nem vette elő ezeket, kivéve egyet, az *Isten, császár, paraszt*ot, azt feladta nekünk, ami a legjobb darabja volt, addig legalábbis. Azt nem tudom, hogy a későbbiekben, amikor már nem tanított minket és külföldre emigrált, voltak-e egyenértékű darabjai,[9] egyet-kettőt olvastam csak, nem mindegyiket – lehet, hogy rejtett gyémántok voltak. Nagyon jó drámaíró volt – bár ne írta volna meg azt a borzalmat, szegény, *Az élet hídja*[10] című rettenetes, szocialista-realista darabját. Ez volt az ő nagy hazatérése, és szerintem ennek köszönhette, hogy olyan nagy bizalom vette körül a párt részéről. Aztán '54-től kezdve nem titkolta a negatív véleményét és börtönbe[11] is került miatta, szóval teljesen visszalépett az egésztől. Mintha korábban sem értett volna egyet, legalábbis mi így éreztük, de lehet, hogy ez illúzió, és Háy eleinte nem gondolt mást a dolgokról, hanem hitt az olyan darabokban, mint *Az élet hídja*, miközben nem tudom elképzelni, hogy valaki, aki ennyire ismerte a modern német irodalmat, az képes lett volna erre. Egyszer volt alkalmam megkérdezni erről, és akkor borzasztó szomorúan válaszolt. Ő akkor már elhagyta Magyarországot és már évek óta Locarno[12] mellett élt. Én és a Simó Sándor[13] kimentünk Svájcba, mert meghívtak minket a Locarno-i Filmfesztiválra, ahol kiderült, hogy Háy két városkával arrébb él emigrációban, és elmentünk meglátogatni. Fantasztikus élmény volt az a látogatás, mert hihetetlenül meg volt rendülve. Azért ment el, mert egy darabját sem játszották, éhen halt volna, muszáj volt elmennie. Akkorra már szörnyen kiábrándult, és ezt egyáltalán nem titkolta előttünk, sőt. És az, hogy mi újság Pesten, szóval a puszta tény, hogy mi most éppen onnan jövünk, teljesen kiborította. Nagyon megható volt. Akkor azt mesélte, hogy vannak új darabjai. Nem voltak ott – vagy azt hazudta, hogy nincsenek ott – a házban, ahol laktak a feleségével. Úgyhogy nem kaptuk meg, nem olvashattuk el ezeket.

---

lenül, leginkább szintén homályosan. Tanítványnak, úgy látszik, valóban alkalmatlan lettem volna." HÁY, *Született 1900-ban*, 155. Háy 1971-ben megjelent önéletírásában kritizálta a brechti drámaírói elveket, legfőképp a Verfremdungseffekt alkalmazását: „Találkoztam hát egy újító szellemmel, de az azzal kezdi az újítást, hogy új tilalomfákat állít fel mindenütt." Uo., 156. Több Brechttel kapcsolatos anekdotát is rögzített, például egyszer Brecht otthagyta egy Háy-előadásnak a főpróbáját, majd később a feleségén keresztül kérette, hogy Háy számoljon be a végkifejletről: „Brechttel való folytonos vitám nem gátolta barátságunkat, csak humorral kellett fogadni a vele járó ugratásokat". Uo.

[9] Háy 1965-ben harmadik feleségével, Háy Gyuláné Majoros Évával a svájci Asconába emigráltak. Az emigrációban írt darabjai: *Főinkvizitor* (1968), *Apassionata* (1969).

[10] *Az élet hídjá*t '51-ben mutatták be, amelyért Háy azonnal Kossuth-díjat is kapott: a pontonhíd építési (és mérnöki) munkálatain keresztül követjük végig az új világrend és társadalmi modell kifejlődésének első lépéseit.

[11] Háyt az '56-os forradalom alatt vállált szerepe miatt 1957-ben hat évi börtönre ítélték, 1960-ban, három év után szabadult amnesztiával.

[12] Locarno svájci város. Háy és felesége, Majoros Éva a közelben lévő Ascona városába költöztek 1964-ben. Bíró Zsuzsáék 1969 nyarán utaztak ki a Locarno-i Filmfesztiválra (Bíró Zsuzsa utólagos közlése).

[13] Simó Sándor (1934–2001) Balázs Béla-díjas filmrendező, író, forgatókönyvíró és producer. 1964-ben végzett a Főiskolán, ettől kezdve aktív a magyar filmes szakmában. 1987-től haláláig a Hunnia Filmstúdió vezetője. Bíró Zsuzsa dramaturgként Simó állandó munkatársa volt.

De úgy beszélt azokról a darabokról, mint aki visszatalált valamihez. Borzasztóan sajnálom, hogy nem olvashattam őket.[14] Tehát Háy nagyon jó tanár volt, és jó humora is volt, ami nagyon kellett az osztálynak, ettől a sok nevetéstől egy szabad légkör alakult ki. Erről eszembe jut egy történet: az egyik lány az osztályunkból borzasztóan szeretett volna ilyen szocialista álarcban jönni-menni, hogy tiszteljék őt, hogy ő egy igazi, a szocializmusban mélyen hívő dramaturg lesz, és ezt összekötötte azzal, hogy az egyik fiúba az osztályból nagyon szerelmes volt, de ez a fiú azt mondta neki, hogy „túlzottan polgárlány vagy, nem kezdhetek veled". Ez rettenetesen elkeserítette a lányt, mindent megpróbált megtenni, ami nem polgárlányos, és mikor Sztálin meghalt,[15] azonnal írt egy nekrológot és felrakta a falra az osztályban, majd sorra kérdezgetett minket, hogy egyetértünk-e az ő nekrológjával, és senki nem értett egyet. Volt, aki köpött. Volt, aki azt mondta, hogy végre megdöglött. Szóval bennünk öröm volt, ő meg, szerencsétlen, ott állt, és nem kapott elégtételt senkitől. És az osztályban volt egy fiú valami rejtélyes funkcióban, egy szörnyeteg, spicli, aki jelentett, ha úgy érezte, hogy valami szocializmusellenes dolog elhangzott.

A nevét nem szeretné mondani?

Dehogynem, Török Ernő,[16] így hívták. A lányt pedig úgy hívták, hogy Szántó Judit.[17] Jutka elpanaszolta neki mindezt – valahogy így adódott, valószínűleg véletlenül, nem direkt. Sírdogált és a Török megkérdezhette, hogy miért sír, és akkor ő mondta, hogy nem hisz neki senki, amikor ő Sztálint gyászolja. Török azonnal rohant a párttitkárnőhöz és jelentette, hogy ez az osztály egészen elvetemült, és kigúnyoljuk Sztálin halálát. Mi pedig elmondtuk Háynak, hogy Szántó Jutka megőrült, borzalmasan gyászolja Sztálint, és nem tudjuk leállítani, Háy pedig azt mondta, hogyha lesz valami probléma, akkor keresse őt meg az osztálybizalmi – egy nagyon helyes és rendes lány, aki a Nemzetinek lett aztán egy életen át a dramaturgja[18] –, és akkor majd megbeszélik, hogy hogyan kell leállítani ezt a sztálinozást. Szántó Judit pedig nem állt le, folyton erről beszélt, és pár nap múlva kiderült, hogy Török Ernő jelentette a Budapesti Pártközpontnak ezt az eseményt, és kijönnek az Országos Pártközpontból és a Budapesti Pártközpontból fontos emberek és kivizsgálnak minket. Háy akkor behívatta azt a lányt, az osztálybizalmit, és azt a taktikát beszélték meg, hogy mi nagyon naivnak és hülyének tettessük magunkat, egyszerűen ne értsük, hogy mi van körülöttünk. És a vizsgálat három napig tartott. Borzalmas volt. Szántó Jutka kígyót-békát mondott ránk. Én rám például azt mondta, hogy nyolcszobás villában lakom a Svábhegy tetején és valutával üzérkedek. Hát kitört a nevetés. Annyira jól ismertük egymást, hogy bármit mondott bárkire, azon mindig nevetni kellett, mert tudtuk, hogy mi a hazugság.

---

[14] Nem találtam nyomát, hogy az ekkor keletkezett és később megjelent két darabon kívül (*Főinkvizitor*, *Apassionata*) fennmaradt volna másik mű.

[15] 1953. március 5.

[16] Az SZFE Anyakönyv szerint Török Ernő nem végezte el a dramaturg szakot a Főiskolán, az OSZMI adatbázisában mindössze egy művel jelenik meg, a *Hölgyválasz* című zenés játékot az Operettszínházban (1961), majd Békéscsabán (1962) mutatták be, továbbá *Haragosok* című egyfelvonásosa 1958-ban jelent meg a Művelt Nép Könyvkiadónál.

[17] Szántó Judit (1932–2016) Jászai Mari-díjas kritikus, fordító, dramaturg, a Színháztudományi Intézet tudományos munkatársa és évtizedekig a *Színház* folyóirat munkatársa is. Számos színművet és színházelméleti művet fordított németből, angolból, franciából.

[18] Minden bizonnyal Bereczky Erzsébetre gondol, aki 1957–2000 között volt a Nemzeti Színház dramaturgja, amely később átalakult Pesti Magyar Színházzá, ahol 2010-ben bekövetkezett haláláig dolgozott.

Mindennek az előzménye az volt, hogy az egyik lány kijelentette, hogy a Jutka hazudik, amikor azt állítja, hogy a szüleivel nem áll szóba, mert a szülei polgárok. Mindannyian sokszor jártunk a Szántóéknál, és láttuk, hogy a szobalány hozza be az ételt, gyönyörűen megterítve neki, szóval úgy szolgálták ki, mint egy királykisasszonyt. És ezek a hazugságok tornyosultak, és már a pártközpontosok is megérezték, hogy itt valami nem stimmel, hogy ez a lány ennyi borzalmat mond a saját szüleire, ebben van valami gusztustalan. Aztán mint valami mesejátékban, dél felé kopogtattak, és beállított a Szántó Jutka mamája edényekkel a kezében. Nagyon rémülten és halkan dadogva azt mondta, hogy „elnézést, csak ebédet hoztam a kislányomnak". Nyilván tudott a vizsgálatról, és annyira féltette a Jutkát, hogy kirúgják vagy valami hasonló történik vele, hogy látni akarta – valószínűleg erre volt ez ürügy, mert soha életében nem hozott máskor neki ebédet. Olyan döbbenet volt, és az asztal egyik oldalán az egyik osztálytársam nem bírta, fetrengett a röhögéstől, kínos volt az egész.

És akkor elfajult a dolog, és Judit elkezdett össze-vissza hazudozni. Úgy emlékszem, hogy ez az első napon volt, és utána még két napig kutatták a mentalitásunkat. Simon Zsuzsa,[19] aki nagyon parírozott Háynak, szóval ugyanazt csinálta, amit ő, hozzá hasonlóan rendes volt, pedig szigorú sztálinistának tűnt.

Azt kifelejtettem, hogy a vádlott tulajdonképpen az elején még nem Szántó Judit volt, hanem az a lány, aki azt mondta Sztálin halála kapcsán írt faliújságcikkére, hogy semmi közöm hozzá. És ez volt a nagy bűn. Szántó színezte, hogy ez a lány máskor is ilyen közönyös szokott lenni, és bár ő máskor ettől a lánytól nem hallott csúnyát Sztálinról, de más dolgokról csúnyát hallott – egyre jobban belement a vádaskodásba, úgyhogy a második napon a pártközponti közvélemény inkább e mellé a lány mellé állt, és nem egy olyan valaki mellé, aki szünet nélkül rágalmazta a saját osztálytársnőjét. Ezt a lányt Kolár Évának[20] hívták. Az lett ennek a háromnapos borzalomnak a vége, hogy az Évát eltiltották a népneveléstől[21] – Éva olyan boldog volt, hogy majdnem felkiáltott örömében –, Szántó Jutkát pedig azért, mert ilyen csúnyán rágalmazott, egy évre kirúgták a Főiskoláról, és a győri vagongyárban[22] szereztek neki helyet, hogy ott ismerje meg a munkásosztályt, és akkor majd másképpen fog gondolkodni, és a következő évben visszajöhet a Főiskolára. Háy egyrészt meg akar-

[19] Simon Zsuzsa (1910–1996) Kossuth-díjas színésznő, főiskolai tanár, rendező, színházigazgató, érdemes művész, elkötelezett kommunista. 1932-ben kezdi színészi pályafutását a Belvárosi Színházban, 1940–1944 között a zsidótörvények miatt csak a Goldmark Színházban léphetett fel – a társulat a második világháború alatt működött, és a pályájukat elhagyni kénytelen, izraelita származású művészeknek adott megélhetési lehetőséget, a hatóságok csak a zártkörű, kizárólag a hitközség által látogatható, nyilvánosan nem meghirdetett előadásokat engedélyezték. A háború után vezető pozíciókat töltött be: 1945–1947 között a nagyváradi Állami Színház, 1949–1951 között a Belvárosi Színház igazgatója. 1948-tól tanít színészetet a Főiskolán, 1950–1956 között pedig a Főiskola főigazgatója volt ('56-ban egy indulatos diákgyűlés mondatja le). 1957–1960 között a Petőfi Színház és Jókai Színház igazgatója. 1960-tól '62-ig a Fővárosi Operettszínház főrendezője.1962–1990 között a Thália Színház igazgatója.

[20] Kolár Éva könyvszerkesztő volt Amerikában (Bíró Zsuzsa utólagos közlése).

[21] A népnevelő a szocializmus építésének kezdeti korszakában az a személy volt, aki a párt megbízásából másokat politikai, gazdasági és társadalmi kérdésekről felvilágosít, világnézeti fejlődésében segít, és a szocialista építéssel járó feladatokban való fokozott részvételre mozgósít.

[22] Wilhelm Pieck Vagon és Gépgyár. Szántó Judit-dosszié, SZFE Irattár.

ta menteni, másrészt el akarta különíteni tőlünk, mert olyan utálat alakult ki Jutka iránt, hogy nem lehetett elvárni szegénytől, hogy aztán megint velünk legyen egy osztályban.[23]

[23] Bíró Zsuzsa 66 év után elmondott visszaemlékezése – amelyet korábban a *Liget* folyóirat 2008/8. számában megjelentetett – nem áll ellentmondásban az SZFE Irattárban található jegyzőkönyvben leírtakkal, számos dologban egyezik vele és kiegészíti azt. Utóbbi alapján a következőképpen lehet rekonstruálni az 1953. április 21-én megtartott fegyelmi vizsgálatot (amelyet megelőzött már két osztálygyűlés a témában): a vizsgálat amiatt indult el, mert „Szántó Judit megvádolta Kolár Évát azzal, hogy a faliújságcikkel kapcsolatos beszélgetésük alkalmával Sztálin elvtárs betegségét és halálát közönyösnek vette, sőt azt is mondta, hogy »semmi közöm hozzá«". A jelenlévők Simon Zsuzsa (főigazgató), Redő Ferencné (tanulmányi igazgató), Háy Gyula (osztályvezető tanár), Czímer József (tanársegéd), Tóth Ferenc, Szakmári Józsefné, Kiss Józsefné, Varga Józsefné (jegyzőkönyvvezető), Szegedi György. A jelenlévők először egymás között átbeszélik, hogy eddig is több konfliktus volt már a dramaturgosztályban, amelyek Szántó Judit személyéhez kötődtek. Czímer József Kolár Évát kevésbé tartja tehetségesnek, mint Szántó Juditot, viszont sokkal becsületesebbnek és őszintébbnek. Szegedi György előhozza a lányok polgári származását, amely miatt feltehetően mindennél előbbre helyezik az érdekeik érvényesítését, de Simon Zsuzsa nem gondolja azt, hogy itt „kenyérharcról" lenne szó (mivel az elhelyezkedés a Főiskola után biztosítva van). Kolár Éva, amikor belép, a következőképpen emlékszik vissza a történtekre: Kolár olvasta a Szántó által írt, Sztálin betegségéről szóló szöveget a faliújságon, amelyről kijelentette, hogy dagályos és nem tartja őszintének. Amikor Szántó erre megsértődött, Kolár közölte vele, hogy „semmi közöm hozzád". Ezt Szántó úgy értette, hogy Kolárnak semmi köze Sztálin elvtárshoz. Kolár azzal is magyarázza, hogy nem mondhatta, amit Szántó állít, mivel Sztálinnak köszönheti, hogy egyáltalán él. Szántó elmondása szerint Kolár azt is mondta, hogy „sajnos", olyan értelemben, hogy sajnos van köze a népi demokráciához, de erre Kolár nem emlékszik. Amikor lehetősége lett volna tisztázni magát, saját bevallása szerint inkább moziba ment. Amikor Kolár kimegy, Háy Gyula azt mondja: „Véleményem szerint ezek a hallgatók annyi sértést vágnak naponta egymás fejéhez, hogy Kolár azért nem tulajdonított olyan nagy fontosságot Szántó vádjának, ezért is nem emlékszik a sajnos szóra." Simon Zsuzsa a konfliktusok forrásának (a „gennyes gócoknak") Szántót és Török Ernőt, a dramaturgosztály egy másik tagját tartja, és szerinte Szántót el kéne távolítani a Főiskoláról. Háy Gyula a saját felelősségének érzi Szántó sorsát, ezért a kirúgás helyett inkább a „megnevelését" tartaná helyesnek. Amikor bejön Szántó, a bizottságnak így idézi fel a történteket: amikor Kolár kijelentette, hogy Szántónak nem kellett volna megírnia a Sztálinról szóló cikket, ő megkérdezte tőle, hogy „neked talán nem fáj?", mire Kolár úgy reagált, hogy „mi közöd hozzá?". Szántó megkérdezte, hogy „neked talán nincs közöd?", mire Kolár azt mondta, hogy „sajnos". A tanárok nem értik, hogy Szántó hogyan érthette ezt ennyire félre. Szántó már megbánta az egész ügyet, és Töröknek is úgy adta tovább annak idején mindezt, hogy becsületszavát kérte, hogy nem mondja el senkinek. Szántó valójában három másik osztálytársuknak is elmondta a történetet (Szőnyi G. Sándornak, Bíró Zsuzsának és Katz Editnek), de állítása szerint mindhárom esetben sajátos okok vezettek ehhez. A tanárok szembesítik Szántót azzal, hogy az egész osztály ellene van, Szántó bűnbánatot tanúsít. Amikor kimegy, Simon Zsuzsa jellemtelennek és karrieristának nevezi, aki „ócska burzsoá eszközökkel igyekszik megtartani az elsőséget". Háy Gyula

Akkor ő egy későbbi osztályban végzett?
A következő évben.[24]

Tehát Háy egy tudatos taktika szerint szervezte a dolgokat?
Zseniális volt. Mintha valahogy előre tudta volna, hogy Judit olyan undorító lesz, hogy végül egyáltalán nem az lesz a bűn, hogy a Kolár szarik arra, hogy Sztálin meghalt, hogy Judit borzalmas polgári magatartását Simon Zsuzsáék meg fogják utálni, és így is történt. Háy nagyon sajnálta őt, mert Jutka zseniálisan okos volt. Nem volt különben dramaturgnak való, ellenben szenzációs színháztörténész lett belőle.

Háy ezt a taktikát mennyire beszélte meg önökkel?
Nem beszélte meg, ez a félelmetes, hogy hazardírozott, és bízott abban, hogy mi jól fogunk erre reagálni, és így is történt. Csak később, Locarnoban[25] mondta el nekünk, hogy ezt előre tudta, és neki nagy öröm volt, hogy az osztály ilyen zseniálisan reagált. Egyszer megírtam ezt a történetet a *Liget* folyóiratnak.[26]

Akkor ennek az egésznek tulajdonképpen nem lett több következménye?
Nem, a következménye kizárólag az lett, hogy a Szántó egy évvel később végzett. Kolár Évával az történt, hogy egy év múlva, amikor volt a VIT, mi, akik tudtunk nyelveket, jelentkeztünk kísérőnek, mert az nagyon izgalmas volt, hogy külföldiekkel megismerkedhettünk és a vonaton kísérhettük őket Hegyeshalomtól a román határig – Bukarestben volt akkor a VIT, és mi oda nem mehettünk, de legalább így a vonaton bent voltunk kicsit a külföldben. Nagyon nagy dolog volt látni egyáltalán egy külföldit. Kolár Éva németül tolmácsolt egy nagyon híres német sportújságírónak, akinek a nevére még mindig emlékszem, Franz von Schönhuber.[27] Egy

---

nem akar kirúgni egy „ilyen tehetséges, 4 nyelven beszélő embert", ezért azt javasolja, hogy csak egy időre távolítsák el a Főiskoláról, amit a bizottság elfogad. Szántóval közlik, hogy a változása érdekében két félévre fizikai munkára kötelezik, amely után csak akkor veszik majd vissza, ha igyekszik. Szántó ennek láthatóan örül és elfogadja. Az 1953. április 21-én megtartott fegyelmi vizsgálat jegyzőkönyve, Szántó Judit személyi dossziéja, SZFE Irattár. Visszaemlékezésében Czímer József mindezt kiegészíti még a következővel: „Két nap múlva közölték velem, hogy újabb fegyelmi lesz, mert a pártszervezet túl enyhének találta az ítéletet, és megfellebbezte. Kérték, hogy legyek ott a hét végén az újabb tárgyaláson. Az újabb tárgyaláson kiderült, hogy nem annyira a pártszervezet fellebbezte meg, hiszen annak képviselője jelen volt a határozatnál, hanem a DISZ. A megnyitás után én azonnal szót kértem, hogy ez az egész tárgyalás jogtalan. Fellebbezni csak egy magasabb fórumhoz lehet, ugyanahhoz a szervhez nem. Vegyük le az egész kérdést a napirendről. A végleges kizárást követelők szívóskodtak, de a többség belátta, hogy az egész ügy kezd képtelenségekbe fulladni, és a kérdést levették a napirendről. Így hát Szántó Judit vesztett egy évet, de mégis színikritikus lehetett belőle." CZÍMER József, *Közjáték* (Budapest: Pátria Könyvek, 1992), 173.

[24] 1957-ben, a következőkkel együtt: Benedek Katalin, Csurka István, Kovács Ferenc, Létay Vera, Lukács Antal, Major Anna, Moldova György, Nagy Judit, Tarbay Ede. SZFE Anyakönyv.

[25] Bíró Zsuzsa minden bizonnyal a korábban említett, '69-es asconai látogatásukra gondol, amely a Locarno-i Filmfesztiválra való kiutazásukhoz kötődik.

[26] BÍRÓ Zsuzsa, „Sztálin halála", *Liget* 21, 8. sz. (2008), hozzáférés: 2022.05.26. http://www.liget.org/cikk.php?cikk_id=112

[27] Franz von Schönhuber (1923–2005) német újságíró, író és politikus, aki a Bayerischer Journalisten Verband elnöke volt 1975 és 1981 között, majd az *Ich war dabei* (Én ott

őrülten undorító és ellenszenves figura volt. Egy féreg. Szörnyű. De az Évának a hülye szülei azt mondták, hogy muszáj, hogy ez a német fiú beleszeressen, mert akkor rajta keresztül ki tud jutni és megszabadul Magyarországtól, ők pedig már öregek és megkapják a svájci útlevelet, és akkor a család megmenekül Magyarországtól. Ez volt a terv, amit Éva nekem és egy-két barátnőjének elárult. Ezért nagyon támogattuk a frigyet, bár rettenetesen ellenszenveztünk a figurával, és végül sikerült meghódítani, eljegyezték egymást és összeházasodtak, miután nagy nehezen kaptak rá engedélyt. Arra viszont Éva nem kapott engedélyt, hogy elhagyja Magyarországot, egészen addig, amíg valamelyik kormánytagunk Moszkvába nem ment, ahol egy német miniszterrel paktumot kötöttek,[28] és akkor elkezdett enyhülni a helyzet Magyarország és Németország között. Ezután Kolár Évát kiengedték Németországba. Amikor otthagyta a Főiskolát, az felejthetetlen volt: az egész osztály kikísérte a pályaudvarra és a fél tanári kar is, mint például Hubay Miklós,[29] ilyen nagy írók, akik minket tanítottak – mindenki látni akart egy olyan embert, aki fölszáll a vonatra és Nyugaton fog leszállni. És ez olyan fantasztikus volt, hogy mindnyájan könnyeztünk, de nem a búcsúzás miatt, hanem hogy ő Nyugatra megy. Ezt nem lehet elfelejteni. Ez valahogy még hozzátartozik a korábbi történethez, valószínűleg nem ment volna feleségül ehhez a szörnyeteghez, hogyha nincs a főiskolai vizsgálat, de úgy féltek a szülei, hogy ez őt kíséri majd, és hogy nem fog állást kapni, rossz pozícióban lesz vagy bántani fogják az állásában – volt benne valami logika, abszolút. De aztán nagyon hamar elváltak.

Utána is kint maradt?
Igen, kint maradt Svájcban, aztán Amerikába ment, és ott egy másik német disszidenshez hozzáment, akivel nagyon jól élt.

1951-től '56-ig jártak a Főiskolára – az eleje a Rákosi korszakra esett, amely azért eléggé sötét időszaka volt a magyar történelemnek.
Igen, de valahogy nem volt semmi félelmetes, pedig arra számítottam, hogy majd folyton vigyázni kell. Én egy idő után borzasztóan rendszerellenes lettem. Korábban nem voltam az, de egy ponton lelepleződött az egész, és '52-től kezdve normális embernek egy pillanatig sem lehetett az az érzése, hogy itt valami jó rendszert építenek. Furcsa módon a diákok akkoriban még nagyon naivak voltak, az osztályban is sokan őszintén lelkesedtek, de '53-ban már ők sem. Nekem azért is volt könnyű, mert az apám nagyon tisztán látott, és csak rá kellett hallgatnom.

Akkor az említett vizsgálaton kívül alapvetően nem szivárgott be semmi a Főiskolára?
Nagyon vigyáztunk. Nem politizáltunk és nagy lelkesedéssel elemeztük Háy előtt is a szocialista-realista darabokat.

Tehát azért óvatosnak kellett lenni.
Rettenetesen óvatosnak kellett lenni, de az nagyon könnyen ment, mert nem kellett sokat lejsztolni, szóval éppen csak annyit, hogy nem szidjuk a rendszert.

---

voltam) című önéletrajzi regénye kapcsán kirobbant botrány miatt le kellett mondania – azzal vádolták, hogy a könyvében relativizálta a nácik bűneit. 1983-ban az egyik alapítója volt a jobboldali populista Die Republikaner pártnak, majd 1989-1994 között EP-képviselőként dolgozott.

[28] Valószínűleg Konrad Adenauer 1955-ös (szeptember 14-i) moszkvai látogatására gondol: a második világháború háború után ekkor rendezték először Németország és a Szovjetunió között az államközi kapcsolatokat.

[29] Hubay Miklós (1918–2011) Kossuth-díjas író, drámaíró, műfordító. 1949-57 között a Főiskola tanára (majd később 1987–1996 között is), emellett 1955–57 között a Nemzeti Színház dramaturgja. 1981-től öt éven át a Magyar Írószövetség elnöke, ekkor kezdeményezte a Magyar Dráma Napjának ünneplését.

Mennyire volt védettebb közeg a Főiskola akkoribban, mint más helyek?
Ez nagyon jó, nagyon bölcs kérdés. Ez a legjobb kérdés, amit erről el lehet mondani, mert ez volt a lényeg, hogy éreztük ezt a védelmet. Nem tudom, hogyan csinálták, hogy ösztönösen az egyéniségükből fakadt-e.

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 Chaplin 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[30] 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. Simon Zsuzsa tényleg belebetegedett. Háy is nagyon haragudott. Másnapra berendelt minket, hogy kikérdezze, hogy mi volt ez, mert ő csak annyit tudott, hogy csinálunk egy pamfletet.

A dramaturgok is játszottak benne?
Mi is játszottunk, aki hajlandó volt játszani, de a többség nem volt elég bátor hozzá.

A színész osztályból is részt vettek benne?
Igen. 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, megérdeklődték, 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 jeleneteket 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 döbbent csend és függöny. Hát annyira bántó azért ez nem volt, de furcsa módon ettől őrült meg Simon Zsuzsa. Valószínűleg ez valami félelmet okozott neki. Háynak nem tudtuk úgy elmesélni, hogy ne röhögjünk közben. Szóval az egész kicsit kabarébа fulladt, mert annyira friss volt az

[30] Keleti Márton (1905–1973) háromszoros Kossuth-díjas filmrendező, érdemes és kiváló művész. Előbb színházi, majd a '30-as évektől filmrendező. A második világháború alatt nem dolgozott, a háború befejezése után viszont ő forgatta az egyik első magyar filmet (*A tanítónő*, 1945). A filmgyártás államosítása számára nagy lehetőségeket nyitott, ettől kezdve felváltva rendezett nagy sikerű vígjátékokat (például *Mágnás Miska*, 1949), és komolyabb tárgyú műveket (például *Beszterce ostroma*, 1948, *Különös házasság*, 1951). 1950-től a Főiskola filmtanszékének vezetője.

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 visszakapjuk 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.

És erről vajon fennmaradt valamilyen dokumentáció vagy kép?
Nem, semmi.

Szövegkönyv sem.
Nem. Az egész pamfletet valahol leírtuk. Nem is emlékszem, hogy valaha nálam lett volna. De mindenki, aki egy kicsit jobban jelen volt a Főiskolán, akár részt vett a pamfletben, akár csak nézője volt, az nagyon emlékszik rá.

Kik emlékezhetnek még rá?
Az osztályból voltunk körülbelül hetennyolcan, akik néha-néha összeültünk a diplomázásunk után. Nem vett részt mindenki a pamfletben, de nagyon benne voltak általam, mert előttük zajlott minden – és ezért sokszor előjött az emléke. Ma már nem sokan élnek közülük. Katz Editet[31] érdemes megkeresni, egyrészt fantasztikusan jól tud elmesélni dolgokat, másrészt nagyon sok olyan élménye volt, amiről én nem tudok, mert ő diákszállós volt, és az egy egészen más világ volt. Ő rajongott Háyért is, biztos van neki néhány személyes emléke. Nemrég hallottam beszélni a Klubrádióban, a kulturális adásban hétfő este.[32] Döbbenten hallottam, hogy az én osztálytársnőm beszél. Nagyon jó barátok voltunk valamikor. Nagyon-nagyon szerettem őt, egy nagyon tehetséges, különleges sorsú lány volt.

De ő nem vett részt ebben a pamfletben.
A pamfletben nem, ő akkoriban még egy félénk kislány volt. Ehhez kicsit olyan nyüzsgőnek kellett lenni.

Hol játszották el?
A Vas utcában.

Az Ódry Színpadon?
Nem. A Vas utcában egy nagy teremben – úgy emlékszem, de nem száz százalék.

Kik vettek még részt benne?
Például a Pethes Gyuri[33] nevű színész. Chaplint Harkányi Bandi[34] játszotta, és zseniálisan utánozta. Neki biztosan vannak saját emlékei, vagy ha nem, akkor jókat fog hazudni és a stílusban lesz valami jó.

Még eszembe jut egy másik történet, ugyanis ez is jellemzi Háyt. Volt egy borzalmas felesége, a harmadik felesége, Majoros Éva, aki egy nap azt mondta nekem, hogy

[31] Katz (Nedeczki) Edit szinkrondramaturg volt a Pannónia Filmstúdióban (Bíró Zsuzsa utólagos közlése).

[32] NEDECZKI Edit, „Sárga csillagod? Nekem nincs, engem a Jézuska hozott", *Klubrádió*, belső közlés, 2019. március 18., szerk. PÁLYI Márk, hozzáférés: 2022.05.26. https://www.klubradio.hu/adasok/nedeczki-edit-huszadik-szazadi-tortenet-112616?fbclid=IwAR3IkrNho_6alr_XzDSjuZnC_klMa6B20HKKXFloFDouuGsR4kGqcTUDlaQ

[33] Pethes György (1934–1999) Jászai Mari-díjas rendező, egyetemi tanár. 1953–1958 között volt a Főiskola színházrendező szakos hallgatója. Bíró Zsuzsa színészként említi, valószínűleg csak véletlenül.

[34] Harkányi Endre (1934–) Kossuth és Jászai Mari-díjas színész, érdemes és kiváló művész, a Halhatatlanok Társulatának tagja. 1953–1957 között járt a Főiskola színész szakára. Pályája legerősebben a Vígszínházhoz kötődik, ahol három különböző időszakban volt társulati tag (1963–1968, 1984–1993, majd 1994–2015).

„Bíró, olyan ronda vagy, tele vagy pattanással, hogy lehet így járni". Nem tudtam, mit kell válaszolni, ő pedig azt mondta, hogy „ha meg akarsz tőlük szabadulni, eljöhetsz hozzám: oda egyszer egy héten jár egy nagyon rendes nő és megtisztítja a bőrömet, megtisztítja a tiédet is, ha anyád hajlandó ezt megfizetni". Mondtam, hogy megkérdezem a mamámat. A mamám nagyon boldog volt, hogy biztos egy nagyon jó kozmetikust fognak nekem a Háyék beszervezni. Háyné érdekes módon Kolár Évának is mondta, hogy ronda a bőre és pattanásos, és hogy jöjjön ő is – pedig egy darab pattanása nem volt. De csak mi ketten jöhettünk az osztályból, mi voltunk az úri lányok, egészen biztos ez járt a fejében, miközben olyan nagy pártembernek tettette magát. Jaj, de szörnyű nő volt! A lényeg az, hogy egy hét múlva félénken bekopogtunk hozzájuk, és a kozmetikusnő Háyék fürdőszobájában megkozmetikázott bennünket, és attól kezdve minden második héten mehettünk, amíg tényleg szépen rendbe hozta a bőreinket. És emiatt olyan utálat vett minket körül az iskolában, röhögtek rajtunk, és Moldova Gyuri[35] és Csurka Pista[36] – akivel addig nagyon jóban voltunk, de emiatt nagyon megutált minket – elkezdték terjeszteni, hogy a Háy kozmetikáz bennünket. Rengeteget röhögtünk azért ezen a dolgon, miközben így be lehetett hatolni kicsit a lakásba, és meg lehetett lesni, hogy mi történik ott – de semmi nem történt. Egyetlen egyszer találkoztunk Háyjal, reggel az előszobában. Borzalmasan zavarba jöttünk, de ő nem, egyáltalán nem volt zavarban attól, hogy a lakásában kozmetika folyik.

Majoros Évával milyen helyzetekben találkozott az osztályuk?
Ő mindig jött Gyuszi bácsiért – így beszélt róla –, merthogy a Gyuszi bácsi nem vezetett autót és ezért ő volt a sofőr. Érte jött, várakozott, beavatkozott. Nagy pofájú volt. Mindenkivel szóba állt, mindenkit megkritizált.

Láttam róla képet: azért ő egy jó nő volt, nem?
Igen, tipikusan. Őrült ellenszenves jó nő.

Majoros Éva kint maradt Svájcban Háy halála után?
Kint maradt,[37] és nagyon-nagyon sok év múlva egyszer hazalátogatott. Fölhívott engem, Katz Editet és Kolár Évát – szóval tudta, hogy kit lehet fölhívni. Megszerveztünk neki egy osztálytalálkozót, akkor még mindenki élt. Annak idején nagyon utáltuk őt, nagyon ellenszenves volt, tényleg őszintén mindenki utálta, de akkor nagyon örültünk neki, mert Háyt mindenki imádta, és ettől valahogy mégis másképp néztünk az özvegyére. Akkor is nagyon nagyképűsködött. Mindig azt hitte, hogy ő is tanár, és neki minket tanítania kell. Ebben volt valami meghatóan szánalmas is azért. Később még kétszer-háromszor látogatott haza. Aztán már nagyon beteg volt, és végül Svájcban halt meg. Eleinte azt hittük, hogy egy ilyen stramm nő, pedig nagyon beteges és törékeny volt.

Ön szerint vajon hol lehet a Háy-hagyaték?
Háy egyik fiánál. Csomó gyerek volt, és ez a fiú Amerikában él. Akkor is ott volt, és szerintem nála van a hagyaték nagy része. Ő is

[35] Moldova György (1934–2022) Kossuth-, Prima Primissima- és kétszeres József Attila-díjas író. 1952–1957 között járt a Főiskola dramaturg szakára. Rendkívül termékeny szerző (főleg a regény és a riportkönyv műfajában), saját memoárját tizenkét kötetben írta meg (*Az utolsó töltény: Önéletrajzi töredékek*, 2004–2015).

[36] Csurka István (1934–2012) József Attila-díjas író, dramaturg és politikus. 1952–1957 között járt a Főiskola dramaturg szakára. Számos színdarab szerzője (például *Döglött akna*, *Ki lesz a bálanya*). A rendszerváltás utáni, szélsőjobboldali politikai tevékenységének köszönhetően személye nagyon megosztó a magyar közösségi emlékezetben.

[37] Majoros Éva 2007-ben, 91 évesen hunyt el, Asconában helyezték örök nyugalomba.

drámaíró[38] lett, de azt hiszem, hogy teljesen sikertelen. Háy előző felesége egy német kommunista nő volt,[39] akinek született Háytól három gyereke,[40] az egyik lány[41] velünk egyidős volt, látogatta is az osztályt néha, hallgatta az apja előadásait. Én egy időben nagyon jóban voltam vele. Rettentő jó humora volt. Aztán valahogy eltűnt, egyetemre ment, és úgy tudom, hogy öngyilkos lett. Egészen tragikus élete volt. Borzasztó volt, amikor '56 után a villamoson találkoztam vele, és irtózatosan beszélt az apjáról, hogy többet érdemelt volna, mint az az öt év börtön, amiért így beszélt a pártról.[42] Aztán pár év múlva megint találkoztam vele, és azt mondta, hogy „de furcsa, hogy éppen tegnap emlékeztem rád és a többiekre az osztályból, ahogy jöttem haza apámtól". Kiderült, hogy egy hónapot remekül eltöltött Svájcban, tehát kibékült az apjával.[43]

[38] Háy Péter (1944–) író, egyetemi tanár, dramaturg. Angliában tanult, majd 1967-ben először Kanadába emigrált, majd 1980-ban Kaliforniába költözött. Egyetemi tanárként, könyvkiadóként, színházaknál dramaturgként dolgozott. Angolul publikált könyveket, főleg film- és színháztörténeti témában. Háy Gyulának nem volt vérszerinti fia: Majoros Éva első házasságából származott, Háy örökbe fogadta.

[39] Háy Micky (1903–2002), írói nevén Gábor Anna, Németországban született, ott ismerkedett meg Háyjal, akit a moszkvai emigrációba is követett, majd '45 után költöztek Magyarországra. 1951-es válásuk után Micky nem hagyta el az országot, itt nevelte fel a közös gyerekeiket, miközben a német nyelvtudásából élt meg: a Magyar Rádió német nyelvű adását vezette, majd a Neue Zeitung, az Ungarische Rundschau és a Budapester Zeitung szerkesztője volt. 1969-től nyugdíjba vonult. 90 éves születésnapi köszöntésében az áll, hogy „legutóbbi jelentős munkája egy orosz filmszaklapnak írt visszaemlékezés a színház- és filmvilág híresség eihez fűződő barátságáról, találkozásairól. Jelenleg Bertolt Brechthez és feleségéhez, Helene Weigelhez fűződő ismeretségéről ír." N.N. „Születésnapi köszöntő: Háy Micky", *Magyar Sajtó*, 34, 5. sz. (1993): 20.

[40] Háy Gyula saját memoárjában Anderlit nevezi meg Mickyvel közös gyerekükként. Továbbá Háy Gyulának első feleségétől, Margittól egy fia született, eredeti nevén Háy Péter Iván, az édesanyja után Pálmai Péter, Páter Godofréd bencés szerzetes, harmadik feleségétől, Majoros Évától pedig Mihály, aki Down-szindrómás volt: „A legnagyobb haladást nem az én közreműködésemmel, hanem házvezetőnőnk, Varga Mária – Nene – féltékeny szeretete és pedagógiai ösztöne segítségével értük el. Ő most már harminchét éve sikerrel igyekszik Mihálynak egy félig-meddig élni való életet teremteni. Nélküle minden még sokkal, de sokkal rosszabb volna." HÁY Éva, *A barikád mindkét oldalán* (Budapest: Osiris Kiadó, 2000), 172.

[41] Minden bizonnyal Anderliről beszél.

[42] Háy Éva egy újságcikket is említ: „Anderli »elhatárolta« magát apjától. Egy rohadt újságcikkben, amit egy Lovas Márton nevű kis Kucsera, volt moszkovita írt, aki privát boszszúhadjáratot folytat Háy ellen." HÁY, *A barikád…*, 250.

[43] Anderli látogatásait Háy Éva is rögzíti: „Sok évvel később, lehetett vagy tizenkettő, Brissagóban laktunk a Lago Maggiore felett, Anderli hosszú, mentegetőző leveleket kezdett írni. Apja mindig csak néhány rövid sorban válaszolt. Anderli hátraarca nem tudta meggyőzni. És milyen igaza volt! Én azonban rábeszéltem, adjon egy sanszot a gyereknek. Hívjuk meg hozzánk. Nem könnyen ment bele. Anderlihez kötődő szeretete túl sérülékeny volt. Csalódása túl nagy. Anderli, akkoriban már három gyerek anyja, megjött, körülnézett és győzött. Sármos volt, okos, alkalmazkodni akaró, és miniszoknyájában elragadó. Sikerült rábeszélnem egy önkritikus négyszemközti beszélgetésre apjával. Látogatása igen sikeres volt, és sajnáltuk, amikor elutazott. Két évvel később újra eljött, uszá-

Háy tanítás közben előadást tartott vagy beszélgetett önökkel?
Feladta előre, hogy például egy Osztrovszkij-darabot fogunk venni, olvassuk el jövő alkalomra. Ő pedig úgy intézte, hogy főleg mi beszéljünk róla. Néha előfordult, hogy a tananyagon kívül valamiről beszélt, például kérdezgettük a németországi élményeiről és a darabokról, amiket ott szeretett, de már nem emlékszem, hogy miket mondott. Egyébként az, aki lejegyezte az óráit, konkrétan mindent leírt, amit ő vagy mi mondtunk.[44]

A korábbi emigrációk miatt Háy főleg az orosz és a német irodalmat részesítette előnyben?
Igen. Ő a német irodalomban volt benne nyakig. Az oroszban nem annyira, inkább csak a klasszikusokban. A német irodalomban lévő izmusokba, szürrealizmus vagy egzisztencializmus, szívesen beavatott minket, de csak úgy, mint olvasó, tehát az nem lehetett a tananyag része.

Ezek szerint olyan szellemiségben oktatott, hogy érdemes foglalkozni formabontóbb dolgokkal is?
Ő nem nagyon hozta volna szóba ezeket a darabokat, inkább valaki más hozta elő, és akkor belement, és nem mondta azt, hogy jaj, ne olvassanak ilyeneket. Nem emlékszem, de biztos mondott azért ügyesen valami olyat, ami egy kicsit elriasztott minket. Ez lehetett első-másodévben, de harmadévben már nem, akkorra a légkör megváltozott.

56-ban, amikor a híres rádióbeszéde[45] *is elhangzott, az ő másik dramaturgosztálya – mert önök ugye nyáron végeztek –, ahova Csurka és Moldova is járt, nagyon aktívak voltak.*[46]
Én az hiszem, hogy Háy Moldováék osztályában csak óraadó tanár volt, nem osztályfőnök, mint nálunk. Dramaturgiából, azt hiszem, egy vagy két évig tanította őket, nem végig. Ők Gyárfás Miklós[47] osztályába tartoztak. Igen, aktívak voltak, de mindenki más is, tehát nagyon egyben voltunk. Én mondjuk kevésbé, csak cikkeket írtam egy illegális lapba, az *Élünk*be,[48] ami már a forradalom bukása után jelent meg.

---

lyában Marina lányával, egy igen csinos, igen félénk tinédzserrel. És minden másképp volt. Anderliről kiderült, hogy masszív sztálinista, nyilván két évvel az előtt is az volt, de akkor gondosan titkolta. Most azonban, lánya előtt, akinek „jó" példát akart mutatni, még Rákosiról sem volt szabad egyetlen rossz szót szólni, Sztálinról nem is beszélve. Lánya nevelése, akin, ahogy később kiderült, ez nem fogott, volt a fontos. És mindezt a fedelünk alatt, mint vendégünk, és évekkel azután, hogy az egész világ a két rém szörnytetteit harsogta. Fellélegeztünk, amikor végre elutaztak." Uo., 251.

[44] Itt a korábban említett Papp bácsira utal.

[45] Az 56-os forradalom megtorlásának napján, nov. 4-én, a szovjet csapatok bevonulása idején Háy olvasta be több nyelven a Kossuth Rádióban az Írószövetség *„Segítsetek! Segítsetek! Segítsetek!"* segélykérő üzenetét, amelyet a nemzetközi közvéleménynek célzott.

[46] Az '56-os főiskolai eseményeket részletesen felidézi Kézdi-Kovács Zsolt *Az a nap a mienk* című dokumentumfilmje, amelyben Csurka is megszólal. Csurka István az '56-os forradalom alatt a főiskolai nemzetőrség vezetője volt, emiatt fél évre a Kistarcsai Központi Internálótáborba zárták. A '56 miatt meghurcoltak főiskolai köréhez lehet még sorolni az először halálraítélt, végül börtönbe zárt Gáli Józsefet (aki előző évben végzett a dramaturg szakon), és Háy Gyulát is, mint a dramaturg tanszak vezetőjét.

[47] Gyárfás Miklós (1915–1992) József Attila-díjas író, költő, dramaturg, egyetemei tanár, forgatókönyvíró. A Főiskola legendás tanára, ahol 1953–1977 között oktatott, emellett nagyon termékeny szerző is volt, számos színdarabot, forgatókönyvet, hangjátékot és prózakötetet írt.

[48] Az *Élünk* című folyóirat szerkesztői: Abod László, Gáli József és Obersovszky Gyula. Az

De az nem a Főiskola lapja volt.
Nem a főiskoláé. De volt olyan osztálytársam, aki aktív volt, főleg a fiúk. Mann Lajcsi[49] egy fegyvert is rejtegetett, ezt mindnyájan tudtuk és nagyon féltettük őt. Arra emlékszem, hogy a házuk előtti lépcsők alá rejtette – valahogy megmentette a fegyvert, hátha szükség lesz rá. Egyszer mentem hozzá, és megmutatta, hogy nem árt, ha tudom, hogy ő hova rejti a fegyverét. De nem tudta használnát venni. Lajcsival egyébként később is nagyon jóban maradtunk. Ő valószínűleg egy zseni volt, csak valamiért nem tudta ezt igazán megmutatni. Harminc-negyven évig írt egy darabot Magellánról,[50] és gyönyörű. Van kétszáz szereplője, szóval nem megvalósítható. Mindig nagyon oda tudta adni magát olyan dolgoknak, amikről úgy érezte, hogy neki azt meg kell csinálnia, és akkor nem számított semmi realitás. És nagyszerűen ír. Én zseniálisnak tartom, de kicsit őrültnek.

A cikkek, amiket írt, a főiskolás eseményekről szóltak, vagy csak '56-ról?
Csak '56-ról. Gáli József[51] szerkesztette ezt az illegális lapot. Abban az időben Jóska volt a legjobb barátom, és így kerültem bele. Én valami négy-öt-hat cikket írtam, és amikor a Jóskát elfogták,[52] a tárgyaláson mindegyiket magára vállalta, nemcsak a sajátjait, hanem az én cikkeimet is. Szóval fantasztikus ember volt.

Korábban mutatták be a Szabadsághegyet[53] *a József Attilában, ugye?*
A *Szabadsághegy* ősszel volt, október 6-án, ha jól emlékszem.

Gondolom, az is rontott a helyzetén.
Abszolút. Nagy Imre eljött a bemutatóra,[54] amire nagyon-nagyon büszkék voltunk. Egy mondatra emlékszem a darabból, hogy valamelyik szereplő azt mondta, hogy „szabadság, miniszter elvtárs, a dolgozó nép üdvözletét hozom, nagy munkában van a dolgozó

értelmiségi csoport a Péterfy Sándor utcai kórház alagsorában illegálisan üzemeltett nyomdában sokszorosították a lapot. Ők szervezték az '56-os „Asszonyok tüntetését" is, amelynek felhívását a lapban jelentették meg.

[49] Mann Lajos (1931–2020) dramaturg, író, műfordító. Bíró Zsuzsa osztálytársa volt a Főiskolán, ahol '56-ban kapott diplomát, majd dolgozott a Magyar Televíziónál, a Magyar Szinkron- és Video Vállalatnál és a Pannónia Filmstúdiónál.

[50] Mann Lajos *Magellán* című drámájából megjelent részlet az *Ezredvég* folyóirat II. évfolyam, 1992/10. októberi számában: MANN Lajos, „*Magellán*", *Ezredvég* 2, 10. sz. (1992): 20–28, legutóbb pedig az Írószövetség szervezésében 2011. márc. 30-án az író 80. születésnapja alkalmából tartottak felolvasást a dráma első felvonásából.

[51] Gáli József (1930–1981) József Attila-díjas író és műfordító. 1955-ben diplomázott a Főiskola dramaturg szakán.

[52] 1956. december 5-én tartóztatták le.

[53] A József Attila Színház 1956. okt. 6-án (Rajk László újratemetésének napján) mutatta be Gáli *Szabadsághegy* című, Rákosi személyi kultuszát bíráló drámáját (Benedek Árpád rendezésében), amelyet ekkor mindössze csak egyszer játszottak, a magyar színházi emlékezetben mégis nagyon fontossá vált. SZABÓ-SZÉKELY Ármin, „Benedek Árpád: *Szabadsághegy*", Philther-elemzés (sajtó alatt).

[54] „[…] a demonstráció este épp a József Attila Színházban folytatódik. Szinte a temetésről mentek a meghívottak a *Szabadsághegy* premierjére. Ott volt Nagy Imre és Rajk Júlia, Donáth Ferenc és Haraszti Sándor." LUKÁCSY András, *Felismerem-e Angyal Istvánt? Levelek fiának, Németországba* (Budapest: Magvető Kiadó, 1990), 90.

nép, forradalmat csinál".[55] Szép darab volt, nagyon szép részekkel, és mindenki a magának érezte: Jóska csinálta egyedül, de mi is bábáskodtunk fölötte, és büszkék voltunk rá, hogy születik egy ilyen ellenzéki darab.

Gáli nem az önök osztályába járt, hanem egy évfolyammal följebb, ugye?
Igen, eggyel följebb járt.[56]

Nekik is Háy volt az osztályfőnökük?
Nem. Nekik a Gyárfás volt. Emlékszem, Gyárfás nagyon kétségbe volt esve, amikor a Jóska pere zajlott. Szerette volna megmenteni, de nem tudta. Szimpatikusnak éreztem, hogy mennyire odavolt emiatt. Gálit életfogytiglanra ítélték, de végül csak négy vagy öt évet ült, majd szabadon engedték.[57] Amikor lecsukták, nem volt még harminc éves.[58] A siralomházban nősült. A barátai ott álltak az épület előtt kis csoportban, de nem láttunk be, csak tudtuk, hogy a Gáli Jóska most veszi feleségül a siralomházban az orvos barátnőjét, Káldor Verát[59] – akkor a felesége már a kilencedik hónapban volt. Az valami őrület volt. Gobbi Hilda[60] tett nagyon sokat érte. Amikor megtudtuk a halálos ítéletet, akkor többek között elrohantunk Gobbi Hildához, mert neki nagyon jó pártkapcsolatai voltak. Ő azt mondta, hogy jöjjünk vissza másnap hajnalban, valószínleg félt, hogy valaki figyeli őt. Úgyhogy másnap hajnalban a Jóska feleségével és annak az unokatestvérével visszamentünk, és elmondtuk a Gobbinak, hogy mi a helyzet, akkor Gobbi elrohant az Aczélhoz, majd az Aczél a Kádárhoz, és aztán délre vagy délutánra ígérték, hogy kihirdetik, hogy a Jóska fellebbezésére mi a válasz, és végül azt hirdették ki, hogy elhalasztották, újabb ítélet lesz. Akik Párizsban voltak – mert az terjedt el, hogy Gálit a párizsi írók mentették meg a tiltakozásukkal[61] –, azok két nappal később, Káldor Vera levelezőlapjából tudták meg, hogy mi történt. Ezen annyiszor gondolkodtam, hogy ezt valami zseninek meg kéne írnia, hogy a Gáli Jóska életének megmentéséről talán még egy csomóan hiszik azt, meghatott büszkeséggel, hogy önekik köszönhető, de nem mesélik el, nem hencegnek vele, mert ezt jobb titkolni. És lehet, hogy a Kádár vonalnál is volt valami gyorsabb.

[55] Szó szerinti idézet a darabból. GÁLI József, „Szabadsághegy", *Színház* 22, 11. sz. (1989): drámamelléklet, 2–15.
[56] Az 1950–1955 közötti dramaturg évfolyam diplomás tagjai: Buzás Pál, Galgóczy Erzsébet, Gáli József, Glásner Magdolna, Kaskötő István, Sipos Ferenc. SZFE Anyakönyv.
[57] Gálit 1957. június 20-án halálra ítélték, majd végül tizenöt év börtönre enyhítették ezt. 1961-ben amnesztiával szabadult. 1963-ban állást kapott az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában.
[58] Gáli ekkor 27 éves volt.
[59] Dr. Káldor Vera orvos, 1955-től a Péterfy Sándor utcai Kórházban dolgozott – ahol Gáli részvételével működött az Élünk című lapot is szerkesztő ellenálló csoport –, a forradalom alatt segített a sebesültek mentésében. 1956-ban Gálival együtt letartóztatták (ekkor már 9 hónapos terhes volt), három év börtönre ítélték, 1959-ben szabadult. A Történelmi Igazságtétel Bizottság (TIB) egyik alapítója.
[60] Gobbi játszotta a *Szabadsághegy* egyik főszerepét (Mama) a József Attila Színházban.
[61] Eörsi László Csongovai Per Olafot nevezi meg, aki Párizsban mozgósította az ottani értelmiséget EÖRSI László, „Csongovai Per Olaf", *Beszélő* 10, 12. sz. (2005): 64, de Faludy is rögzíti a saját emlékeit: http://www.forrasfolyoirat.hu/0009/faludy.html (hozzáférés: 2020.04.15). Ez a link ma már nem él.

El tud mesélni valamit a KISZ,[62] *vagy akár annak az elődszervezete, a DISZ*[63] *működéséről?*
Nekem sikerült azt elkerülnöm. Arra emlékszem, hogy volt egy nagy DISZ taggyűlés, ahol a Gáli szóba került, mintha megszidták volna a Gálit, de hogy miért, azt nem tudom. Hogy mit csinált a DISZ, azt sem tudom.

Ön szerint hogy alakult ki, hogy az '56-os események során a Vas utca épülete egy központi hely lett?[64]
Igen, olyan volt, mint egy főhadiszállás. A főiskolások közül egy-kettőnek volt fegyvere. A többiek csak mentek egyik helyről a másikra. Tele volt a Főiskola, emlékszem, hogy bementem, és abszolút tele volt. Olyanok is ott voltak, akik már végeztek, mint például mi, és csomóan azok közül is, akik egy-két évvel korábban diplomáztak. Később, '56 után egy-két író, például a Csurkáék[65] is elmentek fizikai munkát végezni, utcai vízvezetékeket vagy kéményeket szereltek, mert demonstrálni akarták, hogy ebben a társadalomban, ami most van, csak a legaljább munkát lehet elvégezni. Olyannyira, hogy a tanárok megkeresték őket, hogy hagyják abba ezt a hülyeséget, visszaveszik őket, de még akkor is egy darabig makacsul ellenálltak.

Arra emlékszik, hogy önnek a tanári karból kik voltak még meghatározó személyek?
Háyon kívül Hegedűs Géza.[66] Más nem is, a Háy és a Hegedűs. Legalábbis a Háyt nagyon tiszteltem. Hegedűst nem tiszteltem, hanem egyszerűen imádtam. Olyan volt, mint egy bolond gyerek. Hihetetlen. Fantasztikus. Összevissza hazudott, összevissza beszélt és közben valahogy olyan szépen elhozta nekünk a világirodalmat. Mindegy volt, hogy nem mond igazat, még ha éreztük is, hogy hazudik, olyanokat, hogy munkaszolgálatosként[67] a hómezőn föl-le sétálva az *Oreszteia* szövegét mondta hangosan görögül. És jött a keretlegény, hogy „te mit beszélsz itt ronda zsidó" és akkor ő azt válaszolta, hogy görögül, erre a másik, hogy „dehogy beszélsz te görögül" – és akkor előadott egy olyan történetet, amiből igazából egy árva szó nem lehetett igaz, csak az, hogy munkaszolgálatos volt szegény. És valószínűleg ő önmagának megszépítette azt az időszakot ezekkel a mesékkel. Szóval nála mindig keveredett az igazság a hazugsággal, és borzasztó jól beszélt az irodalomról. A legjellemzőbb emlékem róla, hogy beadtuk az államvizsga dolgozatot, és jött ki az épületből, én ott álldogáltam, és nem bírtam ki, megkérdeztem,

[62] A magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) a Magyar Szocialista Munkáspárt ifjúsági szervezete volt 1957–1989 között. A KISZ feladata volt a szocialista társadalom építésének szolgálata, harc a párt célkitűzéseiért, az ifjúság kommunista szellemben való nevelése, és tevékenyen részt vettek közösségi-, kulturális- és sportprogramok szervezésében is. A főiskolai KISZ működéséről: KELEMEN Kristóf, „Színháztörténti kutatások: A KISZ megalakulása és működése a Színház- és Filmművészeti Főiskolán", *szinhaztortenet.hu*, hozzáférés: 2022.05.26. https://szinhaztortenet.hu/study/-/record/display/manifestation/STD16359/faoc686e-a08b-41d7-8876-b8e0a68fc218/solr/0/24/2/30/score/DESC

[63] Dolgozó Ifjúság Szövetsége (DISZ), a KISZ elődje, a Magyar Dolgozók Pártjának (MDP) ifjúsági tömegszervezete volt 1950–1957 között.

[64] Ahogy kiderült az *Az a nap a miénk* című dokumentumfilmből.

[65] Moldova György a Főiskola után, '57-ben, kazánszerelőként és a komlói szénbányában dolgozott.

[66] Hegedűs Géza (1912–1999) háromszoros József Attila-díjas író, költő, színházi szakíró, kritikus, egyetemi tanár. 1945–1973 között a Főiskola művészetelméleti tanszékvezetője (ide tartozott a dramaturgi képzés is). Számos tanulmánykötete és szépirodalmi írása jelent meg.

[67] Hegedűs a második világháború alatt zsidó származása miatt előbb munkaszolgálatos lett, majd koncentrációs táborba került.

hogy elolvasta-e már. Elolvasta. S kérdeztem rémülten, hogy hogy tetszik, és hogy igazam van-e, mert valamit állítottam a dolgozatban, amiről azt hittem, hogy nagyon fontos, és akkor egy pillanatnyi szünetet tartott, majd azt mondta, hogy „hát nézd, ha te ugyanilyen okosan az ellenkezőjét írtad volna, akkor is tetszene, nem az a lényeg, hogy az igazat írtad-e, hanem hogy írtál valamit, amit jó olvasni". És én ettől borzalmasan kiborultam, és akkor egy időre megutáltam. Mert mi az, hogy teljesen mindegy neki, hogy miről szól.

Arra emlékszik, hogy miről írta az államvizsga dolgozatot?
*A mizantróp*ról, amiről bebizonyítottam, hogy az nem egy vígjáték, hanem egy *drame sérieux,* egy komoly darab. Háy adta, nem lehetett választani. Igen, hát *A mizantróp*ról lehetett beszélni egy Hegedűs Gézának, neki teljesen mindegy volt, hogy én azt hittem, hogy a világ nagy felfedezését tettem. Tulajdonképpen ez is jó emlékem róla. A másik, hogy az egyik színdarabjába azt írta, hogy „a léhűtő is hasznos lehet, ha hasznos helyen hűti a levet",[68] és ez a két sor az én osztályomnak úgy tetszett, hogy attól kezdve minden áldott alkalommal, amikor jött órára, elmondtuk ezt neki. Annyira furcsa volt abban a légkörben ez a totális szabadság ezzel a két hülye sorral, nem tudom, miért, de úgy hatott ránk, hogy most, száz év múlva is emlékszem rá és boldoggá tesz ez a két sor. Ez is az ő linkségei közé tartozott. Nagyon-nagyon link ember volt, és nagyon édes.

Később, amikor látta, hogy a fiának[69] hogyan működött a dramaturgképzése, mennyire érezte különbözőnek azt az önökétől?
Sokkal komolyabb volt az övéké. Sokkal nehezebb és sokkal unalmasabb. Minden tanárt utáltak. Egészen más volt. Én azt az öt évet, amíg odajártam, tényleg végigröhögtem. Valami csoda volt. Minden nap történt valami, amiért könnyekig kellett mulatni – nekik pedig: jaj, de nagyon rossz volt. Viszont sokkal jobban megdolgoztatták azért őket.

Szervezettebb volt a képzésük?
Igen. Állandóan nagyon komoly dolgokat kellett írniuk. Az írás náluk is fontos volt, de a film kevésbé kapott hangsúlyt (akkor sem volt elég pénz, hogy csináljanak filmeket), ezért végül mind színházi lett.[70] Furcsa, mert nálunk a film nagy hangsúlyt kapott. De soha nem mesélt olyasmit, illetve nagyon ritkán, ami olyan igazán jó és vicces főiskolás dolog lett volna. Hogy melyikünk tanult többet, azt nem tudom.

Az elmélet és a gyakorlat aránya hasonló volt?
Náluk már több volt a gyakorlat. Én most úgy emlékszem, hogy nekik színpadra is kellett állítaniuk, amit írtak. Nálunk a gyakorlat az tulajdonképpen a két utolsó évben volt, de akkor is csak írtunk. Egyszer megkértük Háyt, hogy az egyik darabját egy kicsit hadd játszszuk el. Abból egy jelenetet csináltunk meg. Én azt hiszem egy öreg házmesterné voltam.

Ez melyik darabja volt?
Az élet hídja. Nagyon utáltuk ezt a darabját, azért kértük. Ebben gonoszság volt.

De ő nem tudta, hogy azért.
Dehogynem. Abszolút látszott rajta, hogy tudja. De azt hiszem, hogy ő is utálta. Lehetetlen, hogy ne utálta volna – hát néhány da-

[68] Az idézet Hegedűs Géza *Mátyás király Debrecenben* című színművéből származik (Bíró Zsuzsa utólagos közlése).
[69] Kárpáti Péter, aki 1979–1983 között járt a Főiskola dramaturg szakára.
[70] Az 1983-ban diplomázott dramaturg osztály: Bognár Éva, Faragó Zsuzsa, Galgóczy Judit, Hársing Hilda Mária, Kaiser László, Kárpáti Péter, Kulcsár István, Márton Gyula, Rátky György, Szász János, Szekér András, Üveges Nóra, Zsótér Sándor. SZFE Anyakönyv.

rabja annyira jó volt –, az ő műveltségével lehetetlennek tartom. Talán, amikor írta, még azt hitte, hogy jó lesz.

Olyan előfordult, hogy vizsgaelőadásokban dolgoztak dramaturgként?
Nem. Azóta egészen más lett a Főiskola. Boldogok lettünk volna, ha lehetett volna, de nagyon messze voltunk. Nem volt pénz ilyenre.

És színházakhoz kimentek?
Igen. Engem például a Vígszínházhoz delegáltak. Azt nagyon komolyan vették. A negyedévben, de talán már a harmadévben is.

Ott dolgozott akkoriban Majoros Éva, ugye?
Úgy bizony. Olyan volt, mint a boszorkány a mesékben, ahogy közeledett, és mindig mondta, hogy „Bíró, én neked már megtanítottam". Nem tudom, honnan vette, de ez volt a mániája, hogy ő engem tanított. Tetszett neki, hogy ő tanár.

Majoros Éva egyáltalán nem tanított a Főiskolán?
Nem, csak olyan értelemben, hogy például mondta, hogy ha őnáluk kozmetikáznak, akkor csukjam be az ajtót. Nála ez is tanítás volt.

Lejegyezte: Bogya Tímea Éva

https://doi.org/10.55502/the.2022.1.22 *THEATRON* 16. 1. SZ. (2022): 22–30.

Színház-e mind?
Széttartó gondolatok Gavin Bolton utolsó írásáról

BETHLENFALVY ÁDÁM, KAPOSI LÁSZLÓ, KISS GABRIELLA

„Igazán hasznos volna ezt elfogadnunk"
(Bethlenfalvy Ádám)

Gavin Bolton a brit drámapedagógia egyik elméletileg is legreflektáltabb, rendszerekben gondolkodó alakja. Utolsóként megjelent írásában[1] arra bíztatja a pedagógusokat és alkotókat, hogy tekintsék színháznak a gyerekkel, fiatalokkal megvalósuló, eltérő dramatikus módszertanra épülő munkájukat. Annak érdekében, hogy erről meggyőzze olvasóit, Bolton áttekinti a brit drámapedagógia történetét, és reflektál arra a tényre, hogy a terület úttörői miért kerülték a „színház" kifejezés használatát, amikor nevet adtak az általuk képviselt pedagógiai megközelítésnek.[2] Ebben Bolton szerint jelentős szerepet játszott a színház fogalmához kapcsolódó professzionális, intézményesült jelleg és a művészet fogalmának ellentmondó célorientáltság, ami a közgondolkodást a múlt században jellemezte – és talán ma is érzékelhető. A pedagógiai munkát (és a módszertani újításokat különösen) mindig valamilyen eredményhez viszonyítva kellett igazolni. Így az önnön tevékenységükről tágabb kontextusban gondolkozó drámapedagógusok a környezetük által elfogadott terminológiai keretből kiindulva és úgy választottak nevet, hogy az fő céljukat és annak elérésének módját is tükrözze. Bolton 1998-ban megjelent utolsó könyvében (*Acting in Classroom Drama*) részletesen elemzi az utolsó esszéjében említett úttörők munkásságát, ebben az írásában viszont csak a terminológiára fókuszál, és egyértelműen megfogalmazza célját: „Én amellett állnék ki inkább, hogy amit mi csinálunk, az tulajdonképpen mind színház, és igazán hasznos volna ezt elfogadnunk".[3] Ahhoz, hogy megértsük miért ennyire fontos Boltonnak erről meggyőznie a drámapedagógusokat, érdemes kitekintenünk röviden munkásságára, hiszen a most megjelent „Színház mind!" ennek a konklúziója.

Pályája elején (1950 és 1964 között) Gavin Bolton iskolai tanárként dolgozott, de 1961-től kezdve „drama advisor"-ként is segítette a Durham környéki tanárokat a drámapedagógiai módszerek alkalmazásában.[4] 1964-től egészen nyugdíjba vonulásáig tanított a Durhami Egyetem Pedagógia Intézetében, és eközben a világ különböző pontjain tartott workshopokat, előadásokat, vendégelőadó volt különböző kontinensen működő egyetemeken. A tanárképzés mellett folyamatosan dolgozott közvetlenül gyerekekkel, fiatalokkal is, írásaiban, előadásaiban rendszeresen elemezte saját drámaóráit, megnyerő humorral és őszinteséggel reflektált saját hibáira. Bolton két okból megkerülhetetlen jelentőségű a drámapedagógia területén. Az egyik ok az általa végzett rendszerező, elemző tevékenység. A tanteremben a diákokat fiktív világokba, szerepbe léptető dramatikus tevékenységet számtalan néző-

[1] Gavin BOLTON, „Színház mind!", ford. BETHLENFALVY Ádám, in *Színház minden? Három tanulmány színházról és nevelésről*, szerk. TAKÁCS Gábor, 8–20 (Budapest: Káva Kulturális Műhely, 2021). https://kavaszinhaz.hu/szinhaz-minden-harom-tanulmany/

[2] Uo., 9.

[3] Uo.

[4] David GRIFFITHS, ed., *Gavin Bolton A Tribute* (London: Private Publication, 2014), 6.

pontból vizsgálta: a tevékenységet végző tanár szempontja mellett figyelembe vette a résztvevő, illetve a tanteremben életre kelő fiktív világ és a valóság kapcsolata szempontját is. Magyarul csak az eredetileg 1979-ben íródott és azóta is alapműnek számító, első könyve jelent meg,[5] de emellett számos rövidebb írása elérhető a magyar olvasók számára, és koncepciójának számtalan eleme vált a drámapedagógiai gondolkodás részévé különböző szakemberek közvetítésével. Bolton elméletalkotói munkájának fontos jellegzetessége az öncélú tudományosság kerülése. Számára az elmélet a gyakorlat reflexiója és annak inspirációja: alapvetően praxisként tekint a drámapedagógiára. Az a meggyőződés tükröződik írásaiban, hogy a folyamatosan alakuló drámapedagógiai módszertan alkalmazását és fejlődését segíti az elméleti gondolkodás. Elemzésének tudományos elmélyültségére jó példa utolsó, közel háromszáz oldalas könyve,[6] amely David Hornbrook egyetlen állításával vitatkozik, mely szerint lényegében nincs különbség egy színész és egy diák szerepbe lépése között abból a szempontból, hogy velük mi történik közben. Ezt a kijelentést a brit drámapedagógia teljes történetével ütközteti a könyv, majd az annak középpontjában álló „acting behaviour" fogalmát, a résztvevők szerepben folytatott tevékenységének módjait teoretizálja.

Bolton megkerülhetetlenségének másik oka a drámapedagógia egyik nagyasszonyával, a rendkívüli nemzetközi ismertségnek örvendő Dorothy Heathcote-tal folytatott sok évtizedes együttműködés.[7] A két, északangliai egyetemen oktató drámapedagógus közösen vált a megélésre fókuszáló drámapedagógiai módszerek referenciapontjává. A nyolcvanas évektől kezdve, amikor Heathcote a tantárgyi tanítást élőbbé, holisztikusabbá tevő szakértői dráma elméletének és módszertanának kidolgozására fókuszált, módszertani szempontból szétváltak útjaik, de Bolton ezután is fontosnak tartotta Heathcote munkájának gondozását: például közösen írták meg a szakértői dráma alapművének számító *Drama for Learning* című könyvet.[8] Az együttműködés nem jelentett akadályt abban, hogy Bolton a maga útját járja, és a dráma fő feladatát abban lássa, hogy a résztvevők felismerjék a fikcióban a körülöttük lévő valóság működésének elemeit, és eldönthessék, mikor alkalmazkodnak ezekhez és mikor nem.[9] Másképp viszonyultak ahhoz a vitához is, amit David Hornbrook könyve váltott ki körülöttük.

Hornbrook könyvének központi állítása szerint a drámatanítás fókuszában nem a megélésnek kellene állnia, hanem ideje lenne visszakanyarodni a színház felé.[10] A drámaóráknak sokkal inkább kellene a színházművészetről, a művek színpadra állításáráról, a színházról szólnia, és nem a történetépítésre és saját élményre épülő (Heathcote és Bol-

[5] Gavin BOLTON, *Towards a Theory of Drama in Education* (London: Longman Group, 1979) = Gavin BOLTON, *A tanítási dráma elmélete*, ford. SZAUDER Erik (Budapest: Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1993).

[6] Gavin BOLTON, *Acting in Classroom Drama* (London: Trentham, 1998).

[7] Például Heathcote nevéhez kapcsolható a tanári szerepbelépés (Teacher in Role) első és tudatos alkalmazása, hogy említsük legalább egy kiemelten ismert újítását.

[8] Dorothy HEATHCOTE and Gavin BOLTON, *Drama for Learning: Dorothy Heathcote's Mantle of the Expert Approach to Education* (Portsmouth: Heinemann, 1995).

[9] David DAVIS, *Imagining the Real: towards a new theory of drama in education* (Stoke on Trent, UK: Trentham Books, 2014), 1.

[10] David HORNBROOK, *Education and Dramatic Art* (London: Simon & Schuster Education, 1989), 108.

https://doi.org/10.4324/9780203270004

ton nevéhez kapcsolódó) módszerekkel dolgoznia. Hornbrook írása nem nélkülözte a személyeskedést és az éles minősítéseket sem, így a vita idővel kilépett a szakmaiság kereteiből, ellenséges táborokat teremtve a brit, sőt a nemzetközi drámapedagógia területén is. Heathcote nem igazán foglalkozott a kérdéssel, de Bolton számtalan írásában, előadásában szállt szembe Hornbrook azon állításával, hogy a megéléses dráma nélkülözné a színház elemeit, és hogy abban nem tanulnak színházról is a résztvevők. Azzal pedig, hogy utolsó könyvének középpontjába állítja Hornbrook azon állítását, mely szerint konceptuális szinten nincs érdemi különbség a tanteremben szerepbe lépő diák és a színpadon szerepbe lépő színész tevékenysége között,[11] nemcsak cáfolja Hornbrook állítását, hanem lehetőséget is teremt magának, hogy a diákok részvételi módját elemezze, és erről alkosson új elméleti rendszert.

Bolton új rendszere szerint két fő szerepfelvételi módban dolgoznak a drámaórák résztvevői. Az egyik a *presenting* (előadás), aminek alkategóriája a *performing* (szereplés). A másik a *making* (alkotás), ami a tanítási dráma sajátja, hiszen a résztvevők nemcsak szereplői a fikciónak, hanem írói, rendezői: tehát alkotói is.[12] Amikor Bolton azt javasolja a drámatanároknak, hogy tekintsék színháznak azt, amit csinálnak, akkor véleményem szerint éppen egyfajta alkotói gondolkodásmód felvételét szorgalmazza. Ennek a színházcsinálói attitűdnek a középpontjában pedig nem a közönség irányában való közvetítés célja áll, hanem az esszében meghatározott színházdefiníció: a tartalom és a történések mögötti rejtett struktúrák felfedezésének szándéka. S ez a színháztudományi szempontból nyilván elégtelen meghatározás az osztályteremben aktív pedagógus számára egy, a gyakorlatban biztonsággal alkalmazható útmutatás, instrukció. Bolton ezzel fel is oldja a drámapedagógia területén rendszeresen előkerülő folyamat (megélés) *versus* produktum (előadás) dichotómiát, így a drámatanárt nem előadáskészítésre sarkalja az esszéjében megfogalmazott javaslattal, hanem arra, hogy a csoportjával közösen vizsgálják, „mi lehet az adott fiktív kontextus mögött rejlő értékrend, milyen okok, szempontok, szabályok vagy törvényszerűségek fedezhetők fel benne?"[13]

Fordítóként, sőt a szerkesztőnek javaslattevőként van némi felelősségem abban, hogy éppen most jelent meg magyarul Bolton tanulmánya. Azért tartom ma is relevánsnak, sőt megszívlelendőnek utolsó gondolatait, mert meggyőződésem, hogy a mai magyar oktatási kontextusban tanár és diák számára különösen felszabadító lehet, ha az általuk megvalósított dramatikus tevékenységben alkotói szemlélettel vesznek részt, és ehhez jó kapaszkodót kínál, ha színháznak tekintik azt.

„A dráma a színház nyelvén beszél" (Kaposi László)

A színház és a dráma kapcsolatáról Gavin Bolton saját munkásságának valahol a közepén, talán a csúcsain, egy szépen felépített, árnyalt rendszert ismertet. Olyat, ami nem akar elzárni egymástól területeket, amelyben nem húz fel falakat, nem képez merev határokat, és egyben olyat, amelyben összemosni sem kívánja azt, amit az oktatás és a kultúra társadalmi alrendszereinek határán a szakmai közélet, gyakorlat és elmélet egyaránt külön kezel.

Színház és dráma… Az elsőnek a körülírásával semmiképp sem foglalkoznék ebben a lapban: nem az én dolgom. Az utóbbin dramatikus tevékenységet és nem irodalmi műnemet értek, valami olyasmit, ami folyamatközpontú, amelyben fiktív világot építe-

[11] Uo.

[12] BOLTON, *Acting in Classroom Drama*, 265.

[13] BOLTON, „Színház mind!", 17.

nek fel, abba beköltöznek a résztvevők, ott szerepeken keresztül, azokkal azonosulva komoly gondokkal, problémákkal találkoznak. Ezeknek a találkozásoknak (ütközéseknek) a megéléséből tesznek szert tapasztalatra, továbbá a megéltek intellektuális feldolgozásán keresztül tudásra.

Bolton az 1979-ben kiadott, de magyarul csak 1993-ban megjelent *A tanítási dráma elmélete* című könyvében, és még inkább a két év múlva közzétett és magyarra 1996-ban lefordított „A tanítási dráma újragondolása" című tanulmányában különböző területeket képes együtt áttekinteni. Megadatik neki, hogy ezeket rendszerben lássa és láttassa. A cselekvések módját és minőségét vizsgálva szemléletesen egy szakasz két végpontjába helyezi a (dramatikus) játékot, ami nagyon közel áll a gyermeki „mintha" játékhoz, és az előadást. Dinamikus rendszert feltételez: lehet, hogy a dráma egyes pillanataiban a szélső értékeknél vagyunk, de lehet, hogy a két szélsőérték között valahol középen, vagy valamelyikhez közelebb. Mindenesetre az, hogy mennyire dramatikus játék és mennyire előadás, ami éppen létrejön, az a tevékenység során akár pillanatról pillanatra változhat. A két pólust nem lehet egymástól elválasztani és azonosítani sem. Ebben a drámaoktatás körül megjelent mítoszokat vizsgáló írásában Bolton egy másik megközelítésben is vizsgálja a dramatikus játék résztvevőjének és az előadás szereplőjének a tevékenységét. Talál nagyon fontos közös elemeket (például a tudatos távolságtartás megjelenése, a „most" és az „én" fontossága, a tudatos és spontán elemek keveredése), és olyanokat is, amelyek ezt a kettőt megkülönböztetik egymástól. A legfőbb különbségtétel talán abból fakad, hogy az előadás résztvevőjét mindig terheli a közvetítés feladata, míg a dramatikus játék résztvevőjét nem. Ahogy haladunk a szakasz azon végpontja felé, amit előadásként jelöltünk, egyre hangsúlyosabbá válik a közvetítés: nem az lesz érdekes, hogy a szereplő mit él meg, hanem az, hogy abból a nézőben mi csapódik le: „a felfokozott tudatosságot és a játék által keltett kellemes érzéseket a közönségnek kell megélnie".[14] A szakasz másik végpontja felé haladva a saját élménynek kell egyre fontosabbá válnia: a dramatikus játék elsősorban erről szól.

Bár igazából nem mérték és nem vizsgálták, de Bolton hatása a magyar drámapedagógiára feltehetőleg nagyon jelentős. Az övé az első olyan elméleti munka, ami a hazai alkalmazási kísérletekről szóló rövidebb-hosszabb beszámolók publikálása után eljutott a szélesebb szakmai közönséghez. Aztán persze kérdés, hogy kinek mennyire alapos az olvasata. Érdekes módon a Boltonra történő hivatkozások rendre megállnak *A tanítási dráma elmélete* első fejezeteinél, mintha a szerző csak a dramatikus tevékenységtípusok rendszerezésével foglalkozott volna, miközben a könyv ezen szakasza már akkor elavult volt, amikor megjelent magyarul: azt fedte le, ami a hetvenes években angol iskolai gyakorlatában jelen volt, és ahhoz képest már a kilencvenes évek magyar drámapedagógiája is sok újat mutatott fel.

Bolton elméleti könyvét és az 1993-as magyarországi kurzusát szórványosan vagy tíz évig még követte egy-két tanulmány megjelenése, és ahogy a szerző életműve is lezárult az ezredforduló környékén, a magyarországi megjelenések is ritkultak, majd elfogytak. Nem gondolom, hogy egy életmű az alkotások sorával feltétlenül lineáris építkezésű lenne, hogy egyre emelkedő színvonal vagy egyre nagyobb mélységek jellemeznék kötelezően – legyen szó akárkiről is. Boltonnál sem élhetünk ilyen elvárásokkal. S az írások, tudjuk ezt, időnként aktuális célokat is szolgálhatnak, még ha tanulmány formájában jelennek meg, akkor is. A három beszélgető fél miatt nagy eséllyel széttartó gondolatok közös kiindulópontját jelentő dolgozat konferencia-előadásként hangzott

[14] BOLTON, *A tanítási dráma elmélete*, 7.

el, majd 2000-ben jelent meg írásban. Színház és dráma kapcsolatának a fentiekben vázolt, árnyalt rendszerét ebben az élőbeszédre emlékeztető dolgozatban Bolton lecseréli egy másikra. Miután megtalálja és beemeli a fejtegetésbe az „önszemlélés" fogalmát, és ezzel ki tudja küszöbölni a nézőt a színházból, kijelentheti, hogy minden színház vagy akár „színház mind". Számomra úgy tűnik (tudva és nem szabadulva attól a körülménytől, hogy az utolsó munkái egyikénél vagyunk, és ezt követően mindent felszámol, majd elvonul a világ elől), sokkal inkább jelzi és szolgálja ez a munka azt a célt, hogy szakmai békét teremtsen, hogy feloldja a szekértáborok közötti ellentéteket, és ha lehet, akkor tegyen legalább egy lépést egy szebb jövő felé.

Bolton írja a már többször említett 1981-es tanulmányában, hogy

> „A dráma és a színház közti kapcsolatot Angliában még eddig senki nem elemezte teljes mélységében. Ez annak a történelmi ténynek köszönhető, hogy a drámatanárok két nagy táborra szakadtak: az egyik csoport a dráma iskolai megjelenését a színházi készségek tanításaként értelmezte, melyben a tanulókat előadókká lehet képezni, a velük szemben állók ugyanakkor a gyermekközpontú oktatás híveiként […] azt hirdették, hogy nem a végeredmény, hanem az odáig vezető folyamat a lényeges."[15]

Bolton most, több mint két évtized után magyarul is megjelent dolgozata már volt egyszer a két lehetséges (és a valóságban nem biztos, hogy markánsan elhatárolódó!) tábor képviselői közötti pengeváltás tárgya itthon is. 2003-ban az *Iskolakultúra* hasábjain vívott egyetlen rövid csörtét Sz. Pallai Ágnes és Szauder Erik. Egyikük úgy rendezte a hivatkozásokat, hogy joggal felvethető legyen, miszerint *Mégiscsak színház?!*,[16] Mire másikuk rendezési elve és nézőpontja azt hozta eredményként, hogy *Mégsem csak színház!*[17] És a felek ebben maradtak.

A jelen sorok írója gyakran él azzal a szlogenné lepárolt állítással (lábjegyzet helyett: drámás folklór), mely szerint „a dráma a színház nyelvén beszél". S akkor nem választható el a kettő egymástól. Továbbá, ha a színház nyelvén beszél, akkor talán azon is gondolkodik… De ettől még a kettőt nem akarja azonosnak tekinteni. S úgy tűnik, hogy napjaink drámapedagógusainak sem jelent nagy problémát megkülönböztetni a saját gyakorlatukban azt, amikor a résztvevők saját élménye, a vizsgált helyzetek megélése van a dramatikus tevékenység középpontjában, attól, amikor diákszínjátszó vagy gyermekszínjátszó előadást akarnak létrehozni, eleve a közvetítés szándékával.

„Terminológiai színház-kerülés"
(Kiss Gabriella)

„A színház roppant különös jelenség. […] Átáll és rááll a megváltozott társadalmi viszonyokra." – írja Andreas Kotte annak a színháztörténeti munkának az Epilógusában, amely két (nem csak historiográfiai) előfeltevéssel száll vitába.[18] Egyfelől azzal, hogy „a" világ (az élet) színház és mindig mindenki színházat játszik (*theatrum mundi*), illetve azzal, hogy „a" színház története a *mainstream* diszkurzusok hézagmentes fejlődése. A svájci teatrológus magyarul is olvasható munkáinak egyik

[15] Uo., 5.

[16] Sz. PALLAI Ágnes, „Mégiscsak színház?!: az angol drámapedagógia történetéből", *Iskolakultúra* 13, 11. sz. (2003): 83–90, 83.

[17] SZAUDER Erik, „Mégsem csak színház!", *Iskolakultúra* 13, 11. sz. (2003): 91–93, 91.

[18] Andreas KOTTE, *Színháztörténet: Jelenségek és diskurzusok*, ford. Edit KOTTE és BERTA Erzsébet (Budapest: Balassi Kiadó, 2020), 395, 397.

legnagyobb jelentősége, hogy egyértelművé teszik: bár az elmúlt ötven év színházelméleti írásait olvasva pontosan kikristályosodnak a *teatralitás* meghatározott koncepciói, ez semmiképp sem jelenti azt, hogy a *cultural turn* jegyében megszülető modern színháztudomány a kizárólagosság jegyében kívánta volna „örökérvényűen" rögzíteni „a" színház esszenciális (ily módon törvényszerűen homogénnek és reduktívnak tekintett) jellemzőit.[19] Hiszen, ahogy legutóbb Kricsfalusi Beatrix fogalmazta meg a SARS-CoV-2 nevű kórokozó intendatúrájára reagáló tanulmányában, „bár a színháztudomány gyakorta termékeny dialógust folytat a színház lényegét játszi könnyedséggel megnevezni képes diszkurzív formációkkal, maga azonban már régóta kísérletet sem tesz tárgyának efféle körbekerítésére".[20]

Ezért is van paradox helyzetben az a teoretikus, akinek színháztudományi szempontból kell recenzálnia a drámapedagógia egyik *doyen*jének búcsú-manifesztumát. Egyfelől kézenfekvő olvasási stratégia lenne a címben jelzett színházmetafora rekonstrukciója. Csak hát közismert tény, hogy mivel az élet és a színjáték közé egyenlőségjelet tevő *theatrum mundi* elképzelése képtelen a fogalmi differenciálásra, nem tudja teoretizálni a színjátszás hagyományos vagy épp merőben szokatlan helyszínein, illetve intézményeiben zajló folyamatokat.[21] Következésképp Bolton írása sem magyarázza meg a 20. század színházának azt a közkeletű tendenciáját, amelyet a „színház határtalanná válása" vagy az „élet teatralizálása" jellemez, és amelynek szerves részét alkotják azok a részvételi színházi formák, amelyek dráma- és színházpedagógusok kezében projektproduktumok révén rajzolják újra kultúra, művészet és színház diszkurzív térképét.[22]

Másfelől kérdés, hogy ez-e ennek a tanulmánynak a célja. Kétségtelenül elvárható, hogy egy szaktudományos szöveg kontextualizálja saját fogalmi rendszerét. Ugyanakkor tünetértékű, hogy a szövegen belül is módosuló meghatározás – mely szerint „színháznak tekintendő minden olyan dramatikus tevékenység […], amikor a szemlélők többletjelentést olvasnak bele egy eseménybe vagy tárgyba, és azt fikcióként kezelik" (15) – nem utal sem Roger Caillos játékelméletére, sem Umberto Eco Roman Ingardent Wofgang Iser felől újraolvasó fikció-fogalmára, sem Helmut Plessner színészantropológiájára, de még Peter Brook üres tér-koncepciójára sem. Ez a „hiány" egyrészt fájó, mert ezzel az elméleti előfeltevés-rendszerrel az eredetileg a *Drama Research* 2000/1. számában megjelent szöveg

[19] A bölcsészettudományokban bekövetkező, különböző fordulatokban artikulálódó kultúratudományi perspektívaváltás egyfelől dacol a szellemtudomány egyetlen, eszményi meghatározásra irányuló célképzetével, másfelől kifejleszti a (tudományos) reflexió deficitjeire érzékeny, s mindenkori téziseire mint idegenre tekinteni képes gondolkodásmódot. Ennek okán az Eric BENTLEY, Peter BROOK, Erwin GOFFMANN, Erika FISCHER-LICHTE, Hans-Thies LEHMANN, Samuel WEBER, James R. HAMILTON nevéhez fűződő teatralitás-koncepciók leginkább „kultúratudományos diszkurzuselemek" különböző szerveződéseinek és „termékeny problémamegoldó stratégiának", mintsem definícióknak tekinthetők. Erika FISCHER-LICHTE, „Theatralität und Inszenierung", in *Inszenierung von Authentizität*, Hg. Erika FISCHER-LICHTE und Isabel PFLUG, 11–27 (Tübingen, Basel: Francke, 2000).

[20] KRICSFALUSI Beatrix, „Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható »A« színház", *Játéktér* 9, 4. sz. (2020): 3–18, 13–14. https://www.jatekter.ro/?p=34814

[21] Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Edit KOTTE és BERTA Erzsébet (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 150–156.

[22] KISS Gabriella, „Kontextusba lépve: Gondolatok a színházi nevelés hazai diskurzusáról", *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 3–18.

termékeny párbeszédbe tudta volna léptetni a színházi nevelés angolszász koncepcióját a német és francia színháztudomány szemiotikai, illetve kultúratudományos vonatkozásaival, szemiotikai megfontolásaival.[23] Másrészt rendkívül beszédes. Az említett elméleti konstrukciók helyett ugyanis Bolton úgy indokolja problémafelvetését, hogy történetileg számba veszi azokat az elnevezéseket, amelyek révén a drámapedagógia intézményesült, és helyett kapott a reformpedagógia, a művészetközvetítés és az alkalmazott színháztudomány diskurzusában. Mi a közös a *dramatizálás* (1911), a *játékos út* (1917), a *mímes játék* (1932), a *kreatív dráma* (1930), a *tanítási,* illetve *megéléses dráma* (1921), a *folyamatdráma* (1991) között (9–10.), és miért állítja Bolton, hogy a brisbane-i Griffiths University döntése (ahol *alkalmazott színház*nak hívják a képzést) „nem alkalmazható más helyzetekben lévők számára" (17.)? Véleményem szerint ez a búcsú-manifesztum központi kérdése, és ez az a kérdéshorizont, ami a hazai teatrológia szempontjából indokolhatja a szöveg 2021-es fordítását és megjelenését.

Gavin Bolton „terminológiai színházkerülésnek" nevezi azt a hallgatólagos konszenzust, amelynek három alkotóeleme van. (i) Meg sem próbálja az elnevezések „dráma-" és „dramatikus" előtagját a görög *dran* szó etimológiája és annak a *zoon politicon* arisztotelészi fogalmához fűződő kapcsolata felől értelmezni, ami jelzésértékű.[24] A „dráma" szónak ez esetben ugyanis nem jelentéstartalma, hanem funkciója van: egy kétirányú elkülönböződést jelez. (ii) Egyértelművé teszi, hogy e tevékenységi forma számára negatív elrugaszkodási pont a professzionális művészszínház diszpozitívuma, s ezen belül különösen annak a polgári illúziószínháznak a működésmódja, amely egyfelől a közönség jelenlétében előadott színpadi szerepjátékon alapul, másfelől mindent megtesz azért, hogy a kitűzött (rendezői/művészi) cél uralja az uralhatatlan eseményt.[25] S ez utóbbi: a drámapedagógia színházfogalmát a dramatikus diskurzus Hans-Thies Lehmann-i „dráma"-elvével összeegyeztethetetlennek deklaráló kijelentés illeszti az alkalmazott színháztudomány diskurzusába a hol tanteremben, hol ifjúsági klubokban, hol színházpedagógiai műhelyekben folyó tevékenységformákat.[26] (iii) Az a tény azonban, hogy Bolton

[23] KISS Gabriella, *(Ön)kritikus állapot: Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata* (Budapest: Orfeusz Kiadó – Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000), 48–100.

[24] Pl. BETHLENFALVY Ádám, „Drámapedagógia", in *Diverse Projekt: Tanári kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 15–19 (Budapest: InSite Drama, 2021).

[25] Ebben a kontextusban a művészszínház professzionális színlelők (színészek) és a színházba járást maguknak megengedő nézők együttes jelenlétét feltételező és e jelenlétben zajló, térben és időben behatárolt, intézményesen (vagyis gazdaságilag és jogilag) szabályozott, általában profit- és sikerorientált művészi folyamat, amelyet az „áttekinthetőség ideálja" jellemez. Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BERECZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 37–46.

[26] „Nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező, a színház mint művészeti intézmény hagyományos keretein kívül létrejövő színházi projektek gyűjtőfogalma. Olyan egymástól sokszor radikálisan különböző, ám minden esetben funkcionálisan meghatározott színházi gyakorlatokat jelöl, amelyek pontosan definiált csoportok, egyének és/vagy közösségek életébe való beavatkozásukkal társadalmi változást kívánnak elérni. A hagyományos színházzal szemben nem kizárólagos célja egy előadás létrehozása (nem is mindig jön létre bemutatható előadás), hanem sokkal inkább a közös munka folyamatára fókuszál." Ez a CZIBOLY Ádám szerkesztette *Színházi nevelési és színház-*

élete végén mégiscsak fontosnak tartja, hogy számot vessen e terminológiai színházkerüléssel, mi több: úgy dönt, hogy „színház az egész", egy (a szövegben elméletileg reflektálatlan) teatralitás-koncepció látenciájára utal. Mert a „játék" (16.), az „önszemlélődés" (12.) és a performativitás kiszámíthatatlanságának hangsúlyozása (15.) olyan „szcenikus folyamatok" fontosságára utal,[27] amelyek nem esztétikai tartalmat, hanem egy állandóan változó, „a játékosok és nézők között helytől, időtől és megszokásoktól függően létesülő speciális viszonyt jelölnek."[28]

A „Színház mind!" nem forradalmasítja a színházelméleti kutatásokat, és nem lesz a színháztudományi szakirodalom alapszövege. Mi több: egy kérlelhetetlenül kritikus teatrológus porrá zúzhatná csaknem minden tézisét. Jelentősége két szempontból ragadható meg. Az egyik egy tény. Bolton szövege választ ad arra a kérdésre, ami kb. tíz éve foglalkoztatja az önmagát harminc éve kultúratudománynak tekintő teatrológiát: „Mit jelent, ha a színházat diszpozitívumnak tekintjük? Mit nyer a színháztudomány (vagy általánosabban értve az előadóművészetek) bárminemű vizsgálata azzal, ha kérdésfeltevéseit és vizsgálati tárgyait ezzel a perspektívával bővítjük?"[29] Hiszen a szöveg végső soron azt a kérdést veti fel, hogy a terminológiai színházkerüléssel való szembenézés és az attól való távolságtartás mit tesz azoknak a drámapedagógiai gyakorlatoknak, ismereteknek, intézkedéseknek és intézményeknek az összességével, amelyeknek célja „meghatározni, orientálni, keresztezni, alakítani, vezérelni, védelmezni és felügyelni az emberek, az élő szubsztanciák [jelesül drámapedagógusok és drámázó fiatalok] viselkedését, szokásait, véleményét, diskurzusait".[30] A másik egy ebből következő kérdésfeltevés: vajon nem segíti-e az az önmagát a szociológia, a pedagógia és a színháztudomány felől is megérteni igyekvő drámapedagógia kortárs önértelmezését az, ha a lényegét alkotó dramatikus tevékenységformákat szcenikai folyamatoknak tekinti? S ez nem ad-e újabb ihletet annak a terminológiai vitának, amely végső soron drámapedagógia, színházpedagógia és színházi nevelés (csak diszkurzuselemzés révén megragadható) kapcsolatát kutatja?[31] Mi több: lehet, hogy a „drámapedagógia" felségterülete alatt zajló tevékenységi formákat helyesebb lenne „dráma- és színházpedagógiának" vagy a „szcenikus folyamatok pedagógiájának" nevezni?

Bibliográfia

AGAMBEN, Giorgio. *Mi a diszpozitívum?* Fordította DOBRAI Zsolt Levente. *A szem*. 2017.02.12. Hozzáférés: 2021.06.28. https://aszem.info/2017/02/giorgio-agamben-mi-diszpozitivum/

*pedagógiai kézikönyv*ben (Budapest: InSite Drama, 2017) olvasható terminus a színházi nevelés egyik ernyőfogalma (154–155). https://doi.org/10.1556/2065.179.2018.6.11.

[27] „A szcenikus folyamatok játék-jellegűek, amit kiemeltségük *(Hervorhebung)* speciális módja idéz elő és az, hogy következményeik mérsékeltek *(Konsequenzverminderung)*." KOTTE, *Bevezetés…*, 15.

[28] Matthias WARSTAT, „Theatralität", in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika FISCHER-LICHTE, Doris KOLESCH und Matthias WARSTAT, 382–388 (Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2014), 383.

[29] Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „A diszpozitívum és a kormányozhatatlan: Gondolatok bárminemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben", ford. KISS Gabriella, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 142–159, 142.

[30] Giorgio AGAMBEN, *Mi a diszpozitívum?*, ford. DOBRAI Zsolt Levente, *a szem*, 2017.02.12. https://aszem.info/2017/02/giorgio-agamben-mi-diszpozitivum/

[31] CZIBOLY, *Színházi…*, 205–206.

BETHLENFALVY Ádám. „Drámapedagógia". In *Diverse projekt: Tanári kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 15–42. Budapest: InSite Drama, 2021.

BOLTON, Gavin. *Towards a Theory of Drama in Education.* London: Longman Group, 1979.

BOLTON, Gavin. *A tanítási dráma elmélete*. Fordította SZAUDER Erik. Budapest: Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1993.

BOLTON, Gavin. „A tanítási dráma újragondolása". Fordította SZAUDER Erik. *Drámapedagógiai Magazin* 5, Különszám. (1996): 2–6.

BOLTON, Gavin. *Acting in Classroom Drama.* London: Trentham, 1998.

CZIBOLY Ádám. *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv.* Budapest: InSite Drama, 2017. https://doi.org/10.1556/2065.179.2018.6.11.

DAVIS, David. *Imagining the Real: towards a new theory of drama in education*. Stoke on Trent: Trentham Books, 2014.

FISCHER-LICHTE Erika. „Theatralität und Inszenierung". In *Inszenierung von Authentizität*, herausgegeben von Erika FISCHER-LICHTE und Isabel PFLUG, 11–27. Tübingen, Basel: Francke, 2000.

GRIFFITHS, David, ed. *Gavin Bolton A Tribute*. London: Private Publication, 2014.

HEATHCOTE, Dorothy and Gavin BOLTON. *Drama for Learning: Dorothy Heathcote's Mantle of the Expert Approach to Education.* Portsmouth: Heinemann, 1995.

HORNBROOK, David. *Education and Dramatic Art.* London: Simon & Schuster Education, 1989. https://doi.org/10.4324/9780203270004

KISS Gabriella. *(Ön)kritikus állapot: Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata.* Budapest, Veszprém: Orfeusz Kiadó – Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001.

KISS Gabriella. „Kontextusba lépve: Gondolatok a színházi nevelés hazai diskurzusáról". *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 3–18.

KOTTE, Andreas. *Bevezetés a színháztudományba.* Fordította Edit KOTTE. Budapest: Balassi Kiadó, 2015.

KOTTE, Andreas. *Színháztörténet: Jelenségek és diskurzusok.* Fordította Edit KOTTE és BERTA Erzsébet. Budapest: Balassi Kiadó, 2020.

KRICSFALUSI Beatrix. „Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható »A« színház". *Játéktér* 9, 4. sz. (2020): 3–18. https://www.jatekter.ro/?p=34814

LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház.* Fordította BERECZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „A diszpozitívum és a kormányozhatatlan: Gondolatok bárminemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben". Fordította KISS Gabriella, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 142–159.

SZ. PALLAI Ágnes. „Mégiscsak színház?!: az angol drámapedagógia történetéből". *Iskolakultúra* 13, 11. sz. (2003): 83–90.

SZAUDER Erik. „Mégsem csak színház!". *Iskolakultúra* 13, 11. sz. (2003): 91–93.

WARSTATT, Matthias. „Theatralität". In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, herausgegeben von Erika FISCHER-LICHTE und Doris KOLESCH, 382–388. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2014.

https://doi.org/10.55502/the.2022.1.31 *THEATRON* 16. 1. SZ. (2022): 31–43.

Gondolatok a részvétel fogalmáról és a vitaszínház gyakorlatáról

ANTAL KLAUDIA

A részvétel szó egyaránt sokat használt kifejezése jelenünk tudományos, művészeti és társadalompolitikai eszmecseréinek.[1] Az 1990-es években vált igazán közkedvelt fogalommá, népszerűsége pedig hozzájárult klisészerű, mechanikus alkalmazásához, jelentésárnyalatainak beszűküléséhez.[2] A részvétel azonban túl komoly és ambivalens fogalom ahhoz, hogy félvállról vegyük vagy folyton változó jelentéstartammal bíró gondolattá, hangzatos szlogenné, fétissé vagy üres eszközzé szűkítsük le – hívja fel a figyelmet Majid Rahnema[3] a „Participation" című tanulmányában. Jelen értekezés a részvétel fogalmát és a vitaszínház gyakorlatát veszi közelebbről szemügyre, az után kutatva, hogy miképpen járul hozzá a vitaszínház részvételi formája a *vita activa*, azaz a cselekvő, tevékeny lét iránti állampolgári igény felébresztéséhez.

A részvétel fogalma

A történelem során a részvétel politikai jelmondatként való skandálása gyakran vezetett világszerte ideológiai vaksághoz és erőszakos események kirobbanásához. A részvétel tehát nem csupán áldásos erővel bírhat – mint azt elsőre gondolnánk –, hanem a manipuláció egyik veszélyesen hatásos eszköze is lehet.[4]

A részvételi forma csak akkor tud értelmet nyerni és felszabadító hatással bírni, ha a részt vevő egyének szabadon és elfogulatlanul cselekszenek, figyelmeztet Rahnema,[5] a mindenkori társadalom azonban olyan általánosan elfogadható – például ideológiai – hitvallások kidolgozására törekszik, amelyek befolyásolják és korlátozzák az egyén belső szabadságát és pártatlanságát. A részvétel mindenekelőtt ennek a belső szabadságnak, vagyis a tanulásnak, a meghallgatásnak, a megosztásnak, a minden félelemtől vagy előre meghatározott következtetéstől, meggyőződéstől és ítélettől mentes szabadságnak a visszaszerzését jelenti.[6]

Rahnema definícióját azért tartom fontosnak kiemelni, mert magában hordozza a részvételi színház alapvető jegyeit is. Először is, Rahnema meghatározása alapján a belső, az akarat szabadsága szükséges feltétele a részvételnek, annak, hogy az egyén szabadon és elfogulatlanul cselekedhessen a nyilvánosság terében, vagyis, hogy szert tegyen a politikai szabadságra. A belső szabadság nem függ külső körülménytől, vagyis szert tehetünk rá a világtól elzárva, mondjuk egy büntetés-végrehajtási intézetben vagy egy elnyomó hatalmi rendszerben élve is; megléte pedig támogatja az egyént a jobb életminőségért vívott harcában. Ez a tézis párhuzamot mutat például a részvételi színház egyik példájával, a börtönszínházával, melynek keretében a rabok egy szakember segít-

[1] A tanulmányban tárgyaltakhoz bővebben lásd ANTAL Klaudia, *A részvételi színház politikussága*, doktori disszertáció (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2021).

[2] LAJOS Veronika, „Részvétel és együttműködés: Fogalmak, dilemmák és értelmezések", *Replika* 27, 5. sz. (2016): 23–40, 25.

[3] Majid RAHNEMA, „Participation", in *The Development Dictionary: A Guide to Knowledge as Power*, ed. Wolfgang SACHS, 127–144 (London: Zed Books, 2010), 138.

[4] Uo., 139.

[5] Uo.

[6] Uo., 140. [Az én fordításom – A.K.]

ségével közösen hoznak létre előadást saját tapasztalataikból, gondolataikból, nehézségeikből merítve. Az alkotófolyamat elsődleges célja nem egy színházi produkció elkészítése, hanem az, hogy a kreatív munka és az együttműködés során szerzett új élmények, tapasztalatok és ráismerések hozzásegítsék a résztvevőket identitásuk visszaszerzéséhez, félelmük szabadsággá való transzformálásához, illetve, hogy megerősítsék bennük a reményt, az önérzetet és az élni akarás vágyát.[7]

Másodszor, Rahnema a részvételt és a részvétel által generált változást az egyén ismeretlen felé tartó, kreatív, belső utazásaként írja le.[8] A részvételi színház is elsődlegesen a nézőben, nem pedig a környezetében kíván változást előidézni: a nézőt azáltal igyekszik résztvevővé transzformálni, hogy lehetőséget kínál számára a tevékeny részvételre (gondolatban, szóban vagy tettben), illetve érdekeltté teszi az adott téma megértésében, ennek következtében pedig a saját megértési folyamatának az alakításában.[9] Az előadás alkotóinak és néző-résztvevőinek a közös utazása minden esetben az ismeretlen felé tart, nincs előre meghatározott végállomás, ahova a résztvevővé vált nézőknek el kellene jutniuk, nincs előre megjósolt tett, melyet végre kellene hajtaniuk, vagy következtetés, melyet le kellene vonniuk. A néző-résztvevőn múlik, hogy az előadás során milyen utat jár be és mit kezd az esetleges útravalóval a színházi kereten kívül, a hétköznapokban.

Fontos megjegyezni, ahogy Rahnema is kiemeli, hogy ha a részvétel kényszerített, vagy ha olyan üres rituálét jelent, amit mechanikusan végeznek el, akkor önmaga paródiájává válik: bár a részvételi előadás fontos kritériuma, hogy nem működik a közönség részvétele nélkül, vagyis ebben az értelemben a részvétel nem opcionális, ettől függetlenül a néző mindig önkéntes alapon vesz részt, sosem kényszerítik aktív közreműködésre.[10] Egy részvételi színházi előadásban a részvételi forma akkor válik üressé, ha csupán a nézők manipulációját segíti elő; ha kizárólag zárt végű interakcióra ad lehetőséget, vagyis csak dramaturgiailag zárt, az előadás menetét érdemben nem befolyásoló, a nézői reakciót magában hordozó kérdéseket, kéréseket vetnek fel; vagy ha a közönség nem vehet részt a történteket érdemben reflektáló interakcióban.

Harmadszor, Rahnema[11] kihangsúlyozza, hogy a részvétel által kiváltott fordulat elsősorban mikroszinten, vagyis az egyén szintjén következik be, az egyes esetek azonban összeadódva makroszintű változást idézhetnek elő – akár forradalmat is szíthatnak. A részvételi színház is közvetlenül a néző-résztvevő szintjén akar változást elérni: a brazil rendező és színházteoretikus, Augusto Boal is – akinek alapvető célja az volt, hogy forradalmat váltson ki művészetével – belátta, hogy bárminemű változás csak úgy érhető el, ha először az egyén szintjén sikerül véghezvinni. Éppen ezért olyan fórum létrehozására törekedett színházával, ahol a közösség tagjai megoszthatják egymással ötleteiket, feloldhatják nézeteltéréseiket, megoldást kereshetnek problémáikra, vagyis ahol – magukhoz ragadva a kezdeményezőképesség erejét – az előadás formálóivá válhatnak, majd aktív szerepüket megőrizve a

[7] NOVÁK Géza Máté, „Alkalmazott színház Magyarországon", in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 22–75 (Budapest: InSite Drama, 2017), 44–47, https://doi.org/10.1556/2065.179.2018.6.11.

[8] RAHNEM, „Participation…", 141.

[9] TAKÁCS Gábor, GYEVI-BÍRÓ Eszter, LÁPOSI Terka, LIPTÁK Ildikó és SZŰCS Mónika, „Színházi nevelési / Színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma", in CZIBOLY, *Színházi nevelési…*, 146–166, 162.

[10] Uo., 155.

[11] RAHNEMA, „Participation…", 141.

hétköznapokban is tevékenyen közreműködhetnek saját életük alakításában, a jogaikért való kiállásban. A részvételi színház mindössze így, közvetetten törekszik a társadalmi változás generálására: mikroszinten azáltal igyekszik fordulatot előidézni, hogy az egyént részvételre, vagyis cselekvő együttműködésre bírja egy csoport tevékenységében.

A mindennapi szóhasználatban Birgit Eriksson szerint a részvétel horizontális értelmezése a domináns, ami a valami nagyobbhoz való tartozást jelenti.[12] Ebben az értelemben használják a fogalmat azon színházi alkotók, akik a részvétel performatív eszközeinek segítségével az ember magányosságának és elszigetelődésének feloldását, a társadalmi interakció generálását, a közösség újjáépítését vagy erősítését célozzák meg. Akik azonban a fókuszt elsődlegesen a kezdeményezőképesség, a hatalom és a befolyás kérdéskörére irányítják, azok a részvételt – demokratikus értelemben – a hatalom felosztásával azonosítják. Ahogy Rahnema, úgy Eriksson is kiemeli, hogy a részvétel nem minden esetben rendelkezik pozitív hatással, hiszen könnyen a manipuláció egyik sikeres eszközévé válhat: Eriksson a közösségi médiát hozza fel példaként, melynek népszerű felületeit a kezdetekkor az emancipáció, az egyenlőség, a közösségépítés ígérete lengte körbe, mára azonban elsődleges céljuk a felhasználók és fogyasztók tömegének a generálása. Az ígért kreativitás, közösség és egyenlőség fejlesztése helyett többek között a hatalomkoncentrációt és a fogyasztók kereskedelmi kizsákmányolását segítik elő – hangzik Eriksson bírálata.[13]

Összefoglalásképpen megállapíthatjuk, hogy a részvétel transzformáló erővel bír, felszabadíthatja és hatalommal ruházhatja fel az egyént, így nem csoda, hogy kulcsfogalommá vált a 20. század politikai, társadalomtudományi és művészeti diskurzusaiban, illetve gyakorlataiban.

A részvétel társadalmi gyakorlata

A 20. században végbemenő változás a művészeti gyakorlatokban nem csupán a zárt diskurzusként felfogott művészet-koncepciót kérdőjelezte meg, hanem hozzájárult a művészet kísérleti alkalmazásához is a társadalmi gyakorlatokban.[14] A művészet politikai, pedagógiai, szociális és terápiás célú alkalmazásainak elterjedése azt a két, egymással összefüggő meggyőződést tükrözi, hogy egyrészt a művészet társadalomformáló erővel bír az egyén individuális szintjén kifejtett transzformációs hatásával, másrészt, a társadalmi változás fenntarthatósága az egyén hozzáállásától függ,[15] amely a művészet különböző alkalmazott módszereivel, például az alkalmazott színházzal sikeresen formálható.

Az alkalmazott színház és az alkalmazott dráma kifejezését[16] a részvételi művészet

[12] Birgit ERIKSSON, „Citizen Participation in Arts and Culture", in *Participatory Theatre: A Casebook*, eds. Alice BURROWS, Joséphine DUSOL, Hélene GAUTHIER and Teresa PFAUD, 8–15 (Berlin: European Theatre Convention, 2020), 10–12.

[13] Uo., 14.

[14] Lásd Paula HILDEBRANDT and Sibylle PETERS, „Introduction", in *Performing Citizenship: Bodies, Agencies, Limitations*, eds. Paula HILDEBRANDT, Kerstin EVERT, Sibylle PETERS, Mirjam SCHAUB, Kathrin WILDNER and Gesa ZIEMER, 1–13 (Palgrave Macmillan, 2019), 8, https://doi.org/10.1007/978-3-319-97502-3_1.

[15] Tim PRENTKI and Sheila PRESTON, „Applied Theatre: An Introduction", in *The Applied Theatre Reader*, eds. Tim PRENTKI and Sheila PRESTON, 9–16 (New York: Routledge, 2009), 13.

[16] Philip Taylor az alkalmazott dráma és az alkalmazott színház közti különbséget abban látja, hogy míg az előbbi a folyamatra, az utóbbi a produktum létrehozására koncentrál. Lásd Helen NICHOLSON, *Applied Drama:*

fogalmához hasonlóan a kilencvenes években kezdték el használni egy rendkívül hibrid és interdiszciplináris műfaj leírására: olyan színház- és drámaalapú tevékenységek jelölésére, melyek a hagyományos színházi intézményrendszeren kívül, változatos földrajzi és társadalmi színtereken fellépve kívánták az egyén, a közösség, a társadalom javát szolgálni.[17] Bár hiányzik az egységes fogalomhasználat, melynek köszönhetően „szélsőségesen eltérő elméleti háttérrel működő és rendkívül diverzifikált célközönséggel dolgozó metodikák"[18] kerülnek egy kalap alá, szándékában az összes forma megegyezik: céljuk az egyéni élet jobbítása, a társadalmi változás elérése.

Az alkalmazott színházi alkotók hisznek a színház és a dráma társadalomformáló erejében, abban, hogy hatással tudnak lenni az emberek egymás közti és a világgal folytatott kommunikációjára. Ennek elérése érdekében az előadások létrehozása alkalmával a hétköznapi emberek történetéből, a helyi problémákból indulnak ki,[19] vagyis minden esetben olyan témára esik a választásuk, amely számot tart a közösség érdeklődésére.[20] Mindig a résztvevői csoport szükségleteinek megfelelő pedagógiai, szociális vagy terápiás cél határozza meg tevékenységüket. Az alkalmazott színház gyakorlataiban a részvétel különböző módozataival találkozhatunk:[21] van, amikor szinte nem is beszélhetünk közönségről, csupán résztvevőkről; van, amikor a közönség a passzív szemlélődés és az aktív részvétel között ingadozik; s olyan is előfordul, amikor egyáltalán nem jut aktív szerep a nézőknek.[22]

Az alkalmazott dráma kutatója, Helen Nicholson szerint a színház a művészet legnyilvánosabb formájaként egyrészt mindig is különleges szerepet töltött be az eszmék, értékek és érzelmek közös kutatásában, másrészt a kezdetektől fogva olyan térként funkcionál, ahol az embereknek lehetőségük adódik a képzeletüket segítségül hívva a társadalom újraalkotására.[23] Peter Sellars, amerikai rendező az ember színházcsinálás iránt érzett általános indíttatását egyenesen a civil jogok kérdésköréhez, illetve ahhoz az elképzeléshez köti, hogy a színház képes hozzájárulni a demokratikus közösségek építésének folyamatához, illetve az aktív, résztvevői állampolgári lét bátorításához.[24]

Chantal Mouffe, belga politológus az állampolgárságot a részvétel performatív aktusával azonosítja. Véleménye szerint a demokrácia tagjainak kötelességük aktív polgári életet folytatniuk, vagyis állampolgárként cselekedniük és egy kollektív vállalko-

The Gift of Theatre (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 2. https://doi.org/10.1007/978-0-230-20469-0. Mások nem választják ilyen élesen külön, és Bethlenfalvy Ádám – a hazai színházi nevelési terület egyik jelentős képviselője – sem találja ezt a különbségtételt szerencsésnek, hiszen „minden produktum mögött folyamat áll, s minden folyamatnak vannak előadói helyzetei." Bethlenfalvy Ádám, „Alkalmazott Színház", in *Szakpedagógiai Körkép III. Művészetpedagógiai tanulmányok*, szerk. Bodnár Gábor és Szentgyörgyi Rudolf, 79–95 (Budapest: Eötvös Lóránd Tudományegyetem, 2015), 80.

[17] Nicholson, *Applied Drama…*, 2.

[18] Bethlenfalvy, „Alkalmazott Színház", 80.

[19] Prentki and Preston, „Applied Theatre…", 9.

[20] Novák, „Alkalmazott színház", 24.

[21] Prentki and Preston, „Applied Theatre…", 10.

[22] A részvételi színház az alkalmazott színház egyik lehetséges formája, alkategóriája.

[23] Nicholson, *Applied Drama…*, 19.

[24] Peter Sellars, „The Question of Culture", in *Theatre in Crisis: Performance Manifestos for a New Century*, eds. Maria M. Delgado and Caridad Svich, 127–143 (Manchester: Manchester University Press, 2002), 142.

zás részeként meghatározni magukat.[25] Ha az állampolgárságot performatív aktusnak, másképpen fogalmazva, társadalmi gyakorlatnak (*social practice*-nek) tekintjük, akkor sokkal nagyobb jelentőséggel bír az ember hétköznapi cselekvései során, illetve folyamatosan napirendi ponton kell tartani az újratárgyalását – vonja le a következtetést Nicholson.[26] A részvétel aktusával azonosított állampolgárság többet jelent a törvényes jogok ismereténél, azok elfogadásánál és alkalmazásánál: olyan önvizsgálatra és kérdések felvetésére késztet, mint hogy miképpen járulunk hozzá a társadalmi folyamatokhoz, mi módon támogatjuk egymást és vállalunk felelősséget egymásért.

Az állampolgári részvételt Sherry R. Arnstein[27] egyik cikkében találó humorral a spenótevéshez hasonlítja: alapvetően senki nincs ellene, hiszen mindenki tudja, jót tesz neki. Így vannak ezzel a demokrácia követői is, akik üdvözlik a polgárok részvételét a kormányzásban, amikor azonban az egyet jelent a hatalom újraosztásával, hirtelen megannyi – politikai, etnikai, ideológiai – ellenzékre oszlik a nagy egyetértés.

> „[…A] részvétel a hatalom újraosztása nélkül üres és frusztráló folyamat. Megengedi a hatalommal rendelkezők számára, hogy azt állítsák, minden oldalt figyelembe vettek, ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy csak néhányan profitáljanak belőle. Fenntartja a status quo-t."[28]

Az állampolgári részvétel a politikai és gazdasági folyamatokból kizárt, „nincstelen" polgárokat hatalommal ruházza fel, a hatalom újraosztásával pedig lehetővé teszi számukra, hogy aktív közreműködői legyenek saját sorsuk és jövőjük alakításának.

A részvétel gyakorlata a művészetben is kimondva-kimondatlanul az alkotók és a közönség közti hatalom újraosztására irányul: a részvétel felajánlásával a közönség tagjait hatalommal ruházzák fel, akiknek a tevékenysége többé már nem (csupán) egy közvetített tartalom elfogadására, az azon való gondolkodásra, hanem az alkotói-előadói folyamat alakítására összpontosul. A részvétel aktusának, a benne rejlő felszabadító és hatalommal felruházó erőnek a művészeti folyamatokban való megtapasztalása hozzájárulhat az egyén állampolgár mivoltának a hétköznapokban való performálásához, a kezdeményező szerepvállaláshoz a társadalmi gyakorlatokban, ami közvetetten társadalmi transzformációhoz vezethet.

Az alkalmazott színház – és altípusként a részvételi színház – szerepe az aktív részvételt gyakorló állampolgár identitásának a felépítésében, tömören abban mutatkozik meg, hogy lehetőséget biztosít az erkölcsi dilemmák megtapasztalására, a különböző narratívákban való részvételre, az élet minél több perspektívából való vizsgálatára, illetve az identitásukat meghatározó események és tényezők megfigyelésére – mindehhez pedig a részvétel technikája nyújt segítséget.[29]

Vita activa

A részvétel a puszta szemlélődés, a *vita contemplativa* életmódja helyett tehát a *vita activa*, vagyis a cselekvő, tevékeny lét meg-

[25] Chantal MOUFFE, „Preface: Democratic Politics Today", in *Dimension of a Radical Democracy*, ed. Chantal MOUFFE, 1–16 (London: Verso, 1992), 4.

[26] NICHOLSON, *Applied Drama…*, 22–24.

[27] Sherry R. ARNSTEIN, „A Ladder of Citizen Participation", *Journal of the American Institute of Planners* 35, no. 4 (1969): 216–224, 216. https://doi.org/10.1080/01944366908977225.

[28] Uo. [Az én fordításom – A.K.]

[29] NICHOLSON, *Applied Drama…*, 36.

tapasztalására buzdít. Hannah Arendt az emberi állapot (*human condition*) három tevékenységi formáját különbözteti meg: a munkát (*labor*), mely során az ember a test szükségleteit teremti meg;[30] a kezünk alkotását (*work*), a használati tárgyak előállítását;[31] és a cselekvést (*action*), mely kifejezetten ahhoz a tényhez kapcsolódik, hogy „az élet mindig az emberek, az egymással egyenrangúak közt élt életet jelenti".[32]

A cselekvés – Arendt szavaival élve – az ember csodatévő képessége, mivel a cselekvés a kezdeni-tudással, vagyis a teremtéssel egyenlő: cselekedeteink révén magunkhoz ragadva a kezdeményezés képességét valami újba fogunk, valami újat hozunk létre.[33] Miközben cselekszünk, feltárul egyéni és kollektív identitásunk, kirajzolódik saját és közösségünk szerepe világunkban.[34] Kinyilvánítjuk gondolatainkat, artikuláljuk vágyainkat, megképezzük a világunkat, egy szóval: teremtünk.

Cselekedni és szabadnak lenni Arendt filozófiája szerint egy és ugyanazt jelenti,[35] passzivitásunkkal, a közös ügyek iránti érdektelenségünkkel, a közös döntéshozásban való részvételünk megtagadásával, vagyis a *vita activa* feladásával önkéntes szabadság- és hatalomvesztésre ítéljük magunkat.[36] Ha valaki elszigeteli magát a közösségtől és kivonja magát a közös tevékenységből, akkor elveszti a hatalmát, és kiszolgáltatja magát mások akaratának és döntésének: lemond a szabadságáról és másoktól teszi függővé magát.

Arendt értelmezésében tehát a *vita activa* életmódjából, az emberek közös cselekvéséből jön létre a politika. A politikai élet valódi tartamának pedig a közéletben való részvételből, vagyis a nyilvános térben megvalósuló közös cselekvésből fakadó örömöt, illetve annak a megelégedettségnek az érzését tartja, mely abból ered, hogy „szavainkkal és tetteinkkel hozzájárulunk a világ folyásához".[37]

A vitaszínház előzményei

A görög antikvitásban ahhoz, hogy a fiatalok érdemben részt vehessenek a közösségi életben, a közös ügyek és törvények megtárgyalásában, minél hamarabb el kellett sajátítaniuk a vitatkozás, a *dialektika* művészetét: az ókori görögök a vitára a demokrácia szükséges és természetes velejárójaként tekintettek. Napjainkban a vita jelenségéhez azonban negatív képzettársítások tapadnak, a családi és párkapcsolatok társadalmi megítélésére rossz fényt vetnek az egyet nem értésből fakadó konfliktusos helyzetek, mintha a véleményazonosság a jó viszony szükséges alapfeltétele lenne. A vita szó hallatán felmerülő negatív érzésekhez és gondolatokhoz minden bizonnyal hazai viszonylatban hozzájárul a jelenlegi (nagy)politika vitakultúrája is, melyet a véleménykülönbség tiszteletben tartása, illetve diskurzusba hozása helyett az egyet nem értést csírájában elfojtó gyakorlata jellemez. Alig akad olyan nyilvános fórum, ahol az állampolgárok – mint

[30] Hannah ARENDT, „Munka, előállítás, cselekvés", in *Fogodzó nélkül: Hannah Arendt Olvasókönyv*, szerk. BALOGH László Levente és BÍRÓ-KASZÁS Éva, ford. HOGYINSZKI Éva, 171–193 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008), 171–172.

[31] Uo., 180.

[32] Uo., 189.

[33] Hannah ARENDT, *A sivatag és az oázisok*, ford. MESÉS Péter és PATÓ Attila (Budapest: Gond Kiadó–Palatinus Kiadó, 2002), 48–50.

[34] Hannah ARENDT, *The Human Condition* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1998), 179.

[35] Hannah ARENDT, *Múlt és jövő között*, ford. MÓDOS Magdolna (Budapest: Osiris Kiadó–Readers International, 1995), 161.

[36] ARENDT, *The Human Condition* , 200. [Az én fordításom – A.K.]

[37] ARENDT, *Múlt és jövő között*, 271.

egykoron a polisz polgárai – érdemi vitát folytathatnának a társadalmat érintő kérdésekről, hiszen, ahogy Cziboly Ádám is fogalmaz „a legtöbb nyilvános fórumon (pl. Facebook, köztéri események), ahol a felek társadalmi témákban eltérő véleményen vannak, a viták le sem zajlanak, vagy rendszerint verbális, néha akár fizikai agresszióba torkollnak".[38] Mindez a vita művészetének oktatási és gyakorlati hiányosságáról árulkodik.

A középkorban az európai oktatás szerves részét képezte a nyilvános beszéd, a *disputa;* az angolszász nyelvterületeken pedig mindig is kimagasló oktatási és nevelési szerepet képviselt a *debate*-mozgalom. A műfaj magyar vonatkozásait illetően a reformáció kori Magyarországon a hitvitákat nevezték disputának, ezek közül irodalomtörténeti szempontból kiemelkedik a *Debreceni* (1572) és a *Pécsi Disputa* (1588), melyek szerzője vélhetően ugyanaz a személy, Válaszúti György unitárius pap. Bár a *Debreceni Disputa* fiktív eseményt ír le, rendelkezik történeti vonatkozással: Melius Péter és református paptársai 1567-ben zsinatot tartottak Debrecenben, melyre meghívták Dávid Ferencet és unitárius híveit, akik azonban nem jelentek meg. Mikor a reformátusok kihirdették a zsinat rendelkezéseit, Válaszúti megírta komédiáját,[39] a drámai köntösbe bújtatott hitvitát, amelyben szellemes kifigurázását adja a „pápista" reformátusoknak. Ezzel ellentétben a *Pécsi Disputa* valóságos, Válaszúti és Skaricza Máté református pap között dúló nyilvános hitvita – szépirodalmi igényű – leírását tartalmazza.[40] Magyarországon csupán a rendszerváltás után vált a disputa a közoktatást kiegészítő tevékenységgé. A Soros Alapítvány támogatásával 1993-ban indult útnak a disputamozgalom,[41] mely a közép-európai régióra jellemzően szorosan összefonódott a rendszerváltással és a demokratizálódás folyamatával: a vitakultúrát fejlesztő játék a vélemények ütköztetését, a kritikus gondolkodás fejlesztését segíti elő, miközben fokozza a közélet, a közös ügyek iránti érdeklődést és a közösséghez tartozás igényét.[42] A műfaj hazai meghonosítói a disputát tehát egyértelműen az ifjúság demokráciára nevelésének eszközéül szánták: a játék olyan konfliktushelyzeteket modellez, melyekben ellentétes vélemények csapnak össze szigorúan szabályozott keretek között. A vita tárgyát a szervezők előre meghatározzák, így a klasszikusan két-három főből álló csapatoknak lehetőségük van előzetes kutatómunkát végezni, a témát pro és kontra körbejárni, ami azért is fontos, mert csak a versenyen derül ki, hogy állító vagy tagadó szerepben kell érvelésüket bemutatni. A vélemények kifejtésére ugyanannyi idő jut minden felszólalónak, az ellenfelek nem szakíthatják félbe egymást, a csapattársak pedig csupán írásos formában, levelezve kommunikálhatnak egymással, miközben az ellenfél érvrendszerét hallgatják. A felszólalók mondanivalójukat a bírónak vagy a zsűrinek célozzák, akik végül eldöntik, hogy melyik csapat rendelkezett meggyőzőbb érvekkel

[38] PROICS Lilla, „A demokrácia (nem) játék", *Színház* 52, 1. sz. (2019): 23–26, 24.

[39] A *Debreceni Disputa* a *Válaszúti komédia* alcímet viseli, melyet unitárius diákok elő is adtak Kolozsvárott.

[40] KLANICZAY Tibor, szerk., *A magyar irodalom története I.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964), hozzáférés: 2021.03.19. http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/01/234.html

[41] Az 1993-ban alapított Disputa Kör Egyesület mára megszűnt, a Magyarországi Disputa Mozgalom évente kétszer rendez vitaversenyt, a 41. Országos Disputa Versenyre 2020 márciusában került sor. Napjainkban a Demokratikus Ifjúságért Alapítvány fordít még kiemelt figyelmet vitajáték-szervezésre.

[42] HUNYA Márta, *A disputa program* (Budapest: Soros Alapítvány, 1998), 1.

és logikusabban felépített szónoklattal.[43] A disputa tehát nem csupán vitatkozást, hanem mindannak a módszernek és technikának az elsajátítását is jelenti, melyekkel egy vita sikeresen véghez vihető.[44] A disputa többek között fejleszti a résztvevők kommunikációs és együttműködői képességét, ismeretszerzését, érveik rendszerezését, álláspontjuk érvényesítését, nem utolsósorban pedig kritikus és logikus gondolkodását:[45] „[a]ki disputázott, már nem fogad el azonnal egy hangzatosnak tűnő állítást, hanem minden oldalról megvizsgálja azt".[46]

Hasonló törekvésekkel bír a *vitaszínház* műfaja is, azzal a lényegi különbséggel, hogy a fókusz nem a vita módszertanának közvetítésére és elsajátítására, hanem az egyéni vélemények ütköztetésére, vagyis a szabad véleménycserére helyeződik. A vitaszínház műfaját a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ hozta létre azzal a céllal, hogy „provokatív jelenetekkel és a hozzájuk kapcsolódó kérdésekkel vagy állításokkal vitára késztessenek fiatalokat".[47] A műfaj mintapéldája a Kerekasztal Schilling Árpáddal közösen létrehozott, 2013-as színházi vitaest-sorozata a Jurányiban, mely az otthon, a család és az állam tematikáját járta körbe, és olyan kérdéseket feszegetett, mint hogy van-e önmagában értéke a házasságnak, biztonságosabb-e egy gyerek számára, ha az őket nevelő szülők ellenkező neműek, vagy függetlenítheti-e magát egy család az állam rendelkezésétől.[48]

A vitaszínház formai ötlete a *Kamasz Kávéház* című 2003-as tévéműsorból származik,[49] melynek adásai során többek között olyan témákat vitathattak meg egymással és a meghívott vendégekkel a tinédzserek, mint a családon belüli erőszak, vagy hogy járnának-e romával/nem romával. A vitaműsor két moderátora, Bethlenfalvy Ádám és Nyári Arnold vitte tovább a formai ötletet a színház területére.

Ha nem is szolgált közvetlen mintaként, a színházi előzménytörténethez fontos még megemlíteni Dévényi Róbert „vélemények színházát", azonbelül is a többnyire munkásszállókon előadott, *A kirostált kavics* című, 1978-as vitajátékát.[50] A játék tétje az volt, hogy a munkások „feladják-e a véleménytelenség kényelmes látszatát, amellyel az intézményes fórumokon tüntetnek" és vállalják-e a „véleménynyilvánításnak a kocsmai demagógiánál felelősségteljesebb erőfeszítéseit", az előadást követően pedig a hétköznapokban érvényesítik-e majd állásfoglalási igényüket az őket érintő kérdésekben.[51] A jeleneteket a vitavezető és a nézők is leállíthatták, hogy megvitathassanak bizonyos kérdéseket, vagy csupán reflektálhassanak a cselekmény bizonyos pontjaira. Dévényi vitajátékában a moderátor eldöntendő kérdé-

---

[43] PÜSPÖKI Péter, „Disputa", *Drámapedagógiai Magazin* 8, 2. sz. (1998): 24–27, 24, 26.

[44] HUNYA, *A disputa program*, 2.

[45] Uo., 5.

[46] Uo., 2.

[47] HAJÓS Zsuzsa írásos közlése alapján. [2021.03.04.]

[48] Az előadás-sorozatról készített összefoglaló videó megtekinthető itt: Kerekasztal – Schilling Árpád, „Vitaszínház a családról", *Youtube*, hozzáférés: 2021.03.03. https://www.youtube.com/watch?v=NDJy0049TzQ&t=295s

[49] BETHLENFALVY Ádám írásos közlése alapján. [2022.02.25.]

[50] Bővebben lásd PATONAY Anita, *A színházi nevelési előadások (TIE) hagyománya Magyarországon: Az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági előadásainak emlékezete*, doktori disszertáció (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2021), 238–249. https://szfe.hu/wp-content/uploads/2022/02/PatonaAnita_doktoriertekezes.pdf

[51] DÉVÉNYI Róbert, „Vélemények színháza: Egy kísérlet rögzítése", *Mozgó Világ* 7, 7. sz. (1981): 100–111, 101.

seire a résztvevőknek csak szóban – helyváltoztatás nélkül – kellett állást foglalniuk.

A vitaszínház részvételisége

A vitaszínház műfaja a lyotard-i *viszály* terminusára épül, mely olyan, a jogvitától eltérő, legalább két fél között fellépő konfliktusos helyzetet jelöl,

> „mely nem oldható meg igazságosan, ítélkezési szabály híján, ami alkalmazható a két érvelésre. Hogy az egyik jogos, nem implikálja azt, hogy a másik nem az. Ha mégis ugyanazt az ítélkezési szabályt alkalmazzuk az egyikre és a másikra, hogy a viszályukat eldöntsük, mintha ez egy jogvita lenne, akkor sérelmet okozunk (legalább) az egyiknek közülük (de a kettőnek, ha egyikük sem fogadja el ezt a szabályt).”[52]

Az irodalomnak, a filozófiának és a politikának a tétje Lyotard szerint az, hogy tanúskodjanak a viszályokról.[53] A vitaszínház résztvevői színházi jelenetek és eszközök segítségével járnak körül és tárgyalnak meg egy-egy, az emberek között viszályt keltő társadalmi problémát: egy adott színházi szituáció megtekintése után a moderátor által feltett vitát generáló, többnyire eldöntendő kérdésre válaszul a jelenlévők kiválaszthatják, hogy a nézőtér melyik, a kérdésben pro vagy kontra álláspontot képviselő oldalán foglalnak helyet. A vita során a résztvevők szabadon – akármikor és akárhányszor – változtathatnak az álláspontjukon, s egyúttal a helyükön. A vélemények alakításában fontos szerepet töltenek be a meghívott szakértők és/vagy a témában érintett személyek – ún. tapasztalati szakértők –, akik további információkkal és szempontokkal járulnak hozzá a fókuszba állított társadalmi kérdés vizsgálatához.[54]

A résztvevők között fellépő egyetértés csupán egy lehetséges állapota a vitaszínházban kibontakozó viszálynak, semmiképpen nem a célja.[55] A vitaszínház alkotói a társadalmi disszenzus elismerése mellett szállnak síkra, „a lojális konszenzust kikényszerítő nagy elbeszélés helyett az egymástól eltérő és egymással egyet nem értő kis elbeszélések különbözőségét”[56] hirdetik: a résztvevőket a disszenzus vállalására ösztönzik azáltal, hogy lehetőséget teremtenek egy kérdéses ügy több szempontú megvitatására, a különböző világképek megosztására. Bár az alkotók a moderátori szerepben nem próbálják meg a különböző véleményeket egymással kibékíteni, fontosnak tartják hangsúlyozni és gyakorolni az egymás (nézetei) iránti toleranciát. A vitaszínház tehát a társadalmi disszenzuson alapuló demokrácia eszményét hirdeti, magába szívva azt a (filozófia)történeti tapasztalatot, miszerint

> „egyetlen ember, egyetlen emberi csoport sem képes az igazságot teljesen megismerni, kimondani vagy birtokolni. Minden ember, minden csoportosulás *mint emberi* ugyan rendelkezhet *saját igazsággal,* ez azonban mindig részleges és partikuláris marad a tán gondolatilag tételezhető, de teljességében soha meg nem ismerhető »valósággal« kapcsolatban.”[57]

[52] Jean-Francois LYOTARD, *A viszály*, ford. DÉKÁNY András (Budapest: L’Harmattan Kiadó–SZTE Filozófia Tanszék, 2019), 5.
[53] Uo., 23.
[54] TAKÁCS et al., „Színházi nevelési…”, 161.
[55] Vö. Jean-Francois LYOTARD, „A posztmodern állapot”, in Jürgen HABERMAS, Jean-Francois LYOTARD és Richard RORTY, *A posztmodern állapot*, ford. BUJALOS István és OROSZ László, 7–145 (Budapest: Századvég Kiadó, 1993), 142.
[56] BOROS János, „Disszenzus, beszédaktusok, szolidaritás”, *Jelenkor* 35 (1992): 840–860, 843.
[57] Uo., 844–845.

A vitaszínház tehát a különböző nézetek áttekintésére törekszik: egy közösségen belül sokszor eleve nem egyeznek az álláspontok, Jonothan Neelands módszere, a *conspectus*,[58] vagyis a vélemények összegzése azonban segít, hogy felállítsuk az „igazság" széleskörű skáláját.

A vitaszínházban a moderátor – ahogy a disputában a bíró – kulcsszerepet tölt be, nem csupán a hozzászólások sorrendjét, időbeli hosszúságát, hanem azok tartalmát is az irányítása alatt tartja: például ha egy résztvevőnek a hozzászólása nem közérthető, akkor azt a moderátor igyekszik további kérdéssel tisztázni, vagy ha már egy korábbi véleményt ismétel meg a felszólaló, akkor a vitavezető udvariasan jelzi, hogy az a gondolat már elhangzott.[59] A moderátor kitüntetett figyelmet fordít arra, hogy a felszólalók véletlenül se beszéljenek el egymás mellett, ennek érdekében arra törekszik, hogy a résztvevők, még ha nincsenek is azonos véleményen, meghallják a másik gondolatát, illetve igyekszik megakadályozni, hogy bárki megmondóemberré váljon és leuralja, ellehetetlenítse a nézőtéren létrejövő társadalmi diskurzust.

A vitaszínház a résztvevők közötti agonisztikus konfrontáció[60] megteremtésére törekszik, melyben nem az ellenség, vagyis a nézőtéren szemközt helyet foglalók legyőzése, hanem alapvető társadalmi kérdések nyílt megvitatása, pro és kontra körbejárása a cél. Az alkotók közül elsősorban a vitavezetőre hárul ismételten a feladat, hogy elhárítsa annak a veszélyét, hogy az ellentétes véleményen lévők között ellenségképen alapuló „mi" és „ők" reláció[61] alakuljon ki, ami megakadályozza az agonisztikus konfliktus kibontását.

A vitaszínház már azzal is kifejti hatását, ha olyan kérdéseket sikerül feltennie egy adott közegben, amelyekről bár fontos lenne, nem szokás beszélni. Ugyancsak alkotói sikernek könyvelhető el, ha a diskurzus folyamán olyan álláspontok tudnak felmerülni, melyekkel a résztvevőknek ritkán vagy soha nincs alkalmuk találkozni.[62] Ezt segíti elő a szakértők meghívása: a családról szóló 2013-as vitaest során többek között felszólalt az Emberi Erőforrások Minisztériuma szociálpolitikai osztályának megbízott főosztályvezetője, aki kifejtette, hogy a kormány számára nem érthető, hogy ha valóban fontos a házasság intézménye a homoszexuális párok körében, akkor miért élnek olyan kevesen a bejegyzett élettársi kapcsolat már meglévő formájával, amit egy homoszexuális, pszichológusként és családterapeutaként dolgozó férfi azzal (is) indokolt, hogy a nők például elesnének a mesterséges megtermékenyítés, a gyerekvállalás lehetőségétől. A jelenlévők számára nem csupán egy olyan álláspont képviselője vált láthatóvá, akinek az életébe – a gyermekvállalási és házasságkö-

[58] Jonothan NEELANDS, *Making Sense of Drama: A Guide to Classroom Practice* (London: Heinemann, 1984), 40.

[59] PROICS Lilla, „Színházi vitaminta", *Revizor online*, hozzáférés: 2021.03.03. https://revizoronline.com/hu/cikk/4498/vitaszinhaz-a-kerekasztalnal-juranyiinkubatorhaz/?label_id=730&first=0

[60] Chantal MOUFFE, „A politika és a politikai", ford. HORVÁTH Szilvia, *Századvég* 16, 60. sz (2011): 25–47, 44.

[61] Carl Schmitt, a 20. századi német politikai gondolkodás vezéralakja a barát és ellenség megkülönböztetését a politika alapkritériumai közé sorolta. Az ellenséget olyan másnak, idegennek titulálta, akivel a létrejövő szélsőséges konfliktus nem oldható fel előzetesen eldöntött szabályrendszerrel, vagy a konfliktuson kívül álló, pártatlan harmadik fél ítéletével. Lásd Carl SCHMITT, „A politikai fogalma", in *A politikaelmélet története a XIX–XX. században*, szerk. SZABÓ Máté, Rejtjel Politológiai Könyvek 18, 216–245 (Budapest: Rejtjel Kiadó, 2003), 220.

[62] PROICS, „A demokrácia…", 23.

tési szándékába – az állam alapvetően és kivédhetetlenül beleavatkozik, hanem az állam is testet öltött, akivel lehetőség adódott vitába szállni. A vitaszínház jelentősége abban is megmutatkozik, hogy képes olyan találkozások generálására, melyekre a hétköznapokban valószínűsíthetően soha nem kerülne sor, ezek a találkozások pedig magukban rejtik a változás, a változtatás lehetőségét a vita folyamán megismert új nézőpontok tükrében.

A színházi jelenetek a vitavezető által feltett kérdéseket vezetik elő. Ha túlságosan egyedi problémát vagy konkrét kérdést tartalmazó helyzetet vázolnak fel az alkotók, azzal könnyen szűk mederbe terelhetik a résztvevők között kibontakozó diskurzust, korlátozva ezzel a résztvevők cselekvési lehetőségét azáltal, hogy megfosztják őket attól, hogy tágabb perspektívából vizsgáljanak meg egy adott szituációt. Többek között ezért törekednek a Kerekasztal társulatban olyan vitaszínházi jelenetek létrehozására, melyek elsősorban az érzelmi bevonódást és a személyes kapcsolódást segítik elő, ezzel sarkallva a nézőket a vitában való részvételre.[63] A Schilling Árpáddal közösen jegyzett vitaest-sorozatukon például a jelenlévők számára olyan ismerős, hétköznapi jelenetek – például egy fiatal pár, illetve elvált szülők veszekedései – kerültek ábrázolásra, melyek elég érzelmi löketet adtak, illetve kapcsolódási pontot biztosítottak ahhoz, hogy a résztvevők állást foglaljanak az adott témában.

A vitavezető kérdései – a színházi jelenetekhez hasonlóan – akkor késztetik részvételre a jelenlévőket, ha kellőképpen általánosak, illetve megosztóak, vagyis ha többféle értelmezési módot tesznek lehetővé. A korábban említett disputa műfajában az érvelőknek lehetőségük van előre meghatározni a tételmondatot, vagyis hogy milyen definíció felől közelítik meg az alapállítást. Fontos, hogy a tagadó csapat viszont bebizonyíthatja, hogy a felállított definíció tarthatatlan, és újraértelmezheti a tételt. A definíciós vita tehát kijelöli a szópárbaj alapját, a tétel – vagy az adott kérdés – értelmezésének módját, amelyhez képest lehet az ellentétes álláspontokat egymásra reflektálva ütköztetni. A vitaszínházban ez a közös definíciós alap eredendően hiányzik – nem véletlenül, hiszen ennek hiányában rögtön cselekvésre, részvételre ösztökélik a közönséget. A kérdések elhangzása után, ahhoz, hogy a nézők állást tudjanak foglalni pro vagy kontra, először muszáj maguknak/magukban felállítaniuk a saját „tételmondatukat", értelmezési keretüket. Ahhoz pedig, hogy a résztvevők megértsék egymás felvetéseit és érdemi vitát tudjanak folytatni, meg kell osztaniuk egymással az egyéni értelmezési módjukat, definíciójukat. Konkrét példát említve:[64] ahhoz, hogy megválaszoljuk azt a kérdést, hogy „szükséges-e büntetni a gyereket a szülőnek", először azt kell pontosítani, hogy mit is értünk büntetés alatt. A vitaszínház során is kialakul tehát egy definíciós vita, mely folyamatosan új kérdéseknek és perspektíváknak tud utat nyitni.

Az elhangzó kérdések gyakran direkt provokatívak és kategorikusak, mivel a disputa műfajával ellentétben a vitaszínházban nincs felkészülési idő az álláspontok átgondolására, hanem rögtön, zsigerből kell dönteni. Ahogy a színházi jelenetek, úgy a kérdések is először érzelmileg vonnak be, késztetnek részvételre. Éppen ezért bír kiemelt jelentőséggel, hogy vitatkozás közben, ha valaki a másik oldal érveit meghallgatva, átgondolva úgy érzi, hogy változtatni szeretne a korábbi álláspontján, azt bármikor megteheti. Fon-

[63] Uo.

[64] A példát a Partizán *Közgyűlés* című vitaműsor-sorozatából kölcsönöztem. Lásd „Kontroll vagy szabadság? A gyereknevelés dilemmái", *Youtube*, hozzáférés: 2022.04.19. https://www.youtube.com/watch?v=QFTFI95j9lg.

tos, hogy a résztvevők nem csupán magukban konstatálják véleményük megváltozását, hanem azt a nyilvános térben végrehajtott cselekvés formájában is láthatóvá teszik az egybegyűltek számára, mely által a változásra, a változtatásra való képességet követendő példaként felmutatva hasonló önvizsgálatra buzdíthatnak másokat. A vitavezető fel is hívja a figyelmet minden ilyen esetre és arra kéri az adott résztvevőt, hogy indokolja meg hely/vélemény-változtatásának okát.

Összefoglalásképpen, a vitaszínház a nyilvánosság tereként létrehozza a kollektív kimondás jogát. Minden álláspontot egyaránt érvényesnek tart, nem a nézeteltérések eltörlésére, hanem azok ütköztetésére törekszik. Egy olyan konfliktus, vita kibontásán dolgozik, mely során nem az ellentétes álláspontot képviselők eltiprása, hanem alapvető társadalmi kérdések, akut társadalmi problémák nyílt megvitatása, pro és kontra megvizsgálása a cél. Társadalomformáló ereje már abban is megmutatkozik, ha sikerül olyan kérdések feltevéséhez hozzájárulnia, melyekről kevés vagy egyáltalán nem esik szó egy adott közegben, illetve, ha a közös eszmecsere során olyan álláspontok is meg tudnak fogalmazódni, melyekkel a résztvevőknek ritkán vagy soha nincs alkalmuk találkozni. Ebben a térben a nézőnek lehetősége van a *vita activa*, vagyis a cselekvő, tevékeny lét megtapasztalására. Miközben a közösséget érintő kérdésekben nyíltan állást foglal, kifejti véleményét és vitába száll, saját érzelem- és gondolatvilágát, korábbi tapasztalatait, cselekvési és viselkedési módozatait is vizsgálat alá helyezi. Mindemellett átéli, hogy a színház mindenekelőtt közösségi hely, hogy ő maga egy adott közösség tagja. A közösség tagjaként pedig ráeszmél saját felelősségére a közös ügyeket érintő kérdésekben, s mindez örömmel, a *vita activa* örömével tölti el.

Bibliográfia

ANTAL Klaudia. *A részvételi színház politikussága*. Doktori disszertáció. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2021.

ARENDT, Hannah. *Múlt és jövő között*. Fordította MÓDOS Magdolna. Budapest: Osiris Kiadó – Readers International, 1995.

ARENDT, Hannah. *The Human Condition.* Chicago–London: The University of Chicago Press, 1998.

ARENDT, Hannah. *A sivatag és az oázisok*. Fordította MESÉS Péter és PATÓ Attila. Budapest: Gond Kiadó – Palatinus Kiadó, 2002.

ARENDT, Hannah. „Munka, előállítás, cselekvés". Fordította HOGYINSZKI Éva. In *Fogodzó nélkül: Hannah Arendt Olvasókönyv*, szerkesztette BALOGH László Levente és BÍRÓ-KASZÁS Éva, 171–193. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008.

ARNSTEIN, Sherry R. „A Ladder of Citizen Participation", *Journal of the American Institute of Planners* 35, no. 4 (1969): 216–224. https://doi.org/10.1080/01944366908977225.

BETHLENFALVY Ádám. „Alkalmazott Színház". In *Szakpedagógiai Körkép III. Művészetpedagógiai tanulmányok,* szerkesztette BODNÁR Gábor és SZENTGYÖRGYI Rudolf, 79–95. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2015.

BOROS János. „Disszenzus, beszédaktusok, szolidaritás". *Jelenkor* 35 (1992): 840–860.

DÉVÉNYI Róbert. „Vélemények színháza: Egy kísérlet rögzítése". *Mozgó Világ* 7, 7. sz. (1981): 100–111.

ERIKSSON, Birgit. „Citizen Participation in Arts and Culture". In *Participatory Theatre: A Casebook*, edited by Alice BURROWS, Joséphine DUSOL, Hélene GAUTHIER and Teresa PFAUD, 8–15. Berlin: European Theatre Convention, 2020.

HILDEBRANDT, Paula and Sibylle PETERS. „Introduction". In *Performing Citizenship: Bodies, Agencies, Limitations*, edited by Paula HILDEBRANDT, Kerstin EVERT, Sibylle PETERS, Mirjam SCHAUB, Kathrin WILDNER and Gesa ZIEMER, 1–13. Palgrave Macmillan, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-319-97502-3_1.

HUNYA Márta. *A disputa program.* Budapest: Soros Alapítvány, 1998.

KLANICZAY Tibor. *A magyar irodalom története I.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964, hozzáférés: 2021.03.19. http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/01/234.html

LAJOS Veronika. „Részvétel és együttműködés. Fogalmak, dilemmák és értelmezések". *Replika* 27, 5. sz. (2016): 23–40.

LYOTARD, Jean-Francois. *A viszály.* Fordította DÉKÁNY András. Budapest: L'Harmattan Kiadó–SZTE Filozófia Tanszék, 2019.

LYOTARD, Jean-Francois. „A posztmodern állapot". In Jürgen HABERMAS, Jean-Francois LYOTARD és Richard RORTY. *A posztmodern állapot*. Fordította BUJALOS István és OROSZ László, 7–145. Budapest: Századvég Kiadó, 1993.

MOUFFE, Chantal. „Preface: Democratic Politics Today". In *Dimension of a Radical Democracy*, edited by Chantal MOUFFE, 1–16. London: Verso, 1992.

MOUFFE, Chantal. „A politika és a politikai". Fordította HORVÁTH Szilvia. *Századvég* 16, 60. sz. (2011): 25–47.

NEELANDS, Jonothan. *Making Sense of Drama: A Guide to Classroom Practice*. London: Heinemann, 1984.

NICHOLSON, Helen. *Applied Drama: The Gift of Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. https://doi.org/10.1007/978-0-230-20469-0.

NOVÁK Géza Máté. „Alkalmazott színház Magyarországon". In *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 22–75. Budapest: InSite Drama, 2017. https://doi.org/10.1556/2065.179.2018.6.11.

PATONAY Anita. *A színházi nevelési előadások (TIE) hagyománya Magyarországon: Az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági előadásainak emlékezete*. Doktori disszertáció. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2021. Hozzáférés: 2022.04.18. https://szfe.hu/wp-content/uploads/2022/02/PatonaAnita_doktoriertekezes.pdf

PRENTKI, Tim and Sheila PRESTON. „Applied Theatre: An Introduction". In *The Applied Theatre Reader*, edited by Tim PRENTKI and Sheila PRESTON, 9–16. New York: Routledge, 2009.

PROICS Lilla. „A demokrácia (nem) játék". *Színház* 52, 1. sz. (2019): 23–26.

PROICS Lilla, „Színházi vitaminta". *Revizor online*. Hozzáférés: 2021.03.03. https://revizoronline.com/hu/cikk/4498/vitaszinhaz-a-kerekasztalnal-juranyiinkubatorhaz/?label_id=730&first=0

PÜSPÖKI Péter. „Disputa". *Drámapedagógiai Magazin* 8, 2. sz. (1998): 24–27.

RAHNEMA, Majid. „Participation". In *The Development Dictionary: A Guide to Knowledge as Power*, edited by Wolfgang SACHS, 127–144. London: Zed Books, 2010.

SCHMITT, Carl. „A politikai fogalma". In *A politikaelmélet története a XIX–XX. században*, szerkesztette SZABÓ Máté, 216–245. Budapest: Rejtjel Kiadó, 2003.

SELLARS, Peter. „The Question of Culture". In *Theatre in Crisis: Performance Manifestos for a New Century*, edited by Maria M. DELGADO and Caridad SVICH, 127–143. Manchester: Manchester University Press, 2002.

TAKÁCS Gábor, GYEVI-BÍRÓ Eszter, LÁPOSI Terka, LIPTÁK Ildikó és SZŰCS Mónika. „Színházi nevelési / Színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma". In *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 146–166. Budapest: InSite Drama, 2017.

https://doi.org/10.55502/the.2022.1.44 *THEATRON* 16. 1. SZ. (2022): 44–54.

Immerzív színház analóg terekben – görbe tükrökkel

BAKK ÁGNES KAROLINA

Az „immerzív" jelző mára nem csak az angolszász szóhasználatban, de a magyar köznyelvben is elterjedt, hiszen immerzív élmények ígéretével kecsegtet számos művészeti alkotás, színházi előadás, installáció, sőt gasztronómiai tanfolyam.

Az immerzivitás fogalma az angol szóhasználatból következően 'alámerülést' jelent. A pszichológiában vagy az oktatásmódszertanban gyakorta előforduló fogalom a videojátékoknak köszönhetően jutott be a médiaelméletbe, és innen kölcsönzik más területek is. Janet Murray, sokat idézett *Hamlet on the Holodeck* című könyvében az alámerülést a „transzportálódás" szinonimájával illette.[1] Szerinte ilyenkor az élményszerző egy másik valóságba kerül át, amelyet sokszor a lehetetlen megélésével is kapcsolatba hozhatunk.[2]

Az immerzív élmények és az immerzió érzete utáni vágy több okra vezethető vissza. Bár a fogalom továbbra is leginkább videojátékok és interaktív VR-élmények kapcsán bukkan fel, az élő és főképp színházi jellegű élmények esetében is egyre gyakrabban fordul elő, főképp az interaktív vagy helyspecifikus jelzők helyettesítőjeként. Mivel ez az „agyonhasználtság" (úgy angol, mint más nyelvekben) eltorzítja a fogalom eredeti jelentését, tanulmányomban arra mutatok rá, hogy miképpen határozhatjuk meg az immerzív színházat mint műfajt egy – interaktív digitális technológiákat nem használó – „immerzív performansz-installációkat" alkotó társulat munkáin keresztül.

Áttekintem röviden, hogy milyen társadalmi változások vezettek oda, hogy egyre több immerzív élményre vágyunk, miképpen terjedt el az immerzív élmények iránti kereslet és kínálat. Ezután röviden vázolom, milyen létező meghatározások születtek már az immerzív színház műfaja kapcsán, és milyen nehézségekbe ütközik ezek egységesítése. Ezután vázolom az immerzív színház mint műfaj általam meghatározott ismérveit, és a SIGNA dán-osztrák színházi társulat két előadása alapján röviden kifejtem ezeket. A jellemzők közül kimutatom, hogy az atmoszférateremtés és a varázskör milyen fontos szerepet tölt be az immerzió élményének megteremtése szempontjából, és hogy ez miképpen szolgálja a teljes bevonódást.

Miért éppen most immerzálódunk?

1992-es, *Erlebnisgesellschaft* (Élménytársadalom) című könyvében Gerhard Schulze megállapítja, hogy a német társadalom a második világháború után egyre motiváltabbá vált az új élmények szerzése iránt.[3] A társadalom tagjai szép életet akarnak teremteni, amely esztétikai szempontból is értékelhető, és ezt a célt a megszerzett különleges élmények szolgálják. Nem sokkal Schulze könyve után jelent meg Pine II és Gilmore *The Experience Economy* című 1999-es könyve, amelyben a szerzőpáros tényként kezeli, hogy ma már az áru, illetve szolgáltatás sikeres értékesítéséhez szükséges, hogy egyedi

[1] Janet MURRAY, *Hamlet on the Holodeck* (New York: Free Press, 1997), 98.

[2] Ágnes Karolina BAKK, „Magic and Immersion in VR", in *International Conference on Interactive Digital Storytelling*, eds. Anne-Gwen BOSSER, David E. MILLARD and Charlie HARGOOD, 327–331 (Cham: Springer, 2020). https://doi.org/10.1007/978-3-030-62516-0_29

[3] Gerhard SCHULZE, *Erlebnisgesellschaft* (Frankfurt – New York: Campus, 1992).

élményt is kínáljon.[4] A leghatékonyabb marketingeszköz tehát az unikális élmény, amely a megszerzett áru elengedhetetlen része. Az ily módon szerezhető transzfomatív élmények pedig gyakorta egy egyedi történetbe ágyazva tudnak leginkább megvalósulni.

Sujatha Fernandes a *Curated Stories* című könyvében a történetmesélés gazdaságpolitikai jelentőségét tárgyalja,[5] és a jelenlegi neoliberális gazdasági ideológia elterjedésével magyarázza az alábbi módon: 1. a történetek előállítása, közvetítése és fogyasztása folyamatosan utilitárius céllal történik, és 2. a történetek a szubjektumalkotási folyamatokban kerülnek alkalmazásra.[6] Utóbbiak a válogatott (*curated*) történetmesélési gyakorlatot jelentik, amely a szerző szerint alkalmas arra, hogy hozzájáruljon a mobilitás, a vállalkozói szemlélet és az önbizalom által vezérelt egyének kialakításához.

A folyamatos gyorsulásban lévő kétezres évek a mozgóképalkotási stratégiákat is meghatározták, mivel ezek gyorsan változó érzeteket tudnak kínálni a mozgás által, ezért immerzívebbnek hatnak. Constance Balides a jelenlegi immerzív stratégiákat „filmes futamnak" nevezi: szerinte ezek esztétikailag reflektálnak az uralkodó gazdasági rendszer céljainak racionalitására[7] és ezáltal elhomályosítják az előállítás és az újrafeldolgozás, a munka és a szabadidő, valamint a humánum és a gépek közötti határvonalakat.[8]

Adam Alston színházkutató „vállalkozói részvételiségnek" (*entrepreneurial participation*) nevezi az immerzív színházlátogatók attitűdjét, amely a neoliberális társadalom hozadéka.[9] Ő az immerzív színházat részvételen alapuló színháznak tekinti, amely szenzoriális túladagolást biztosít a nézőknek. Amikor a nézők szabadon kószálhatnak a kialakított színházi térben és „beléphetnek" egy-egy szituációba, élményeket vadásznak. Ezáltal olyan rizikót vállalnak, amely a résztvevők számára akár megszégyenüléssel vagy bűntudat feléledésével is járhat. A rizikó például abból fakad, hogy nem feltétlenül tudatosítják a részvételi szabályrendszert, vagy azok nem világosak – később rámutatok arra, hogy ez bizonyos szinten szükséges is. A rizikó és a káosz okozta lelkiállapot pedig feszültséggel teli várakozást és önmagát is kiszolgáltató nézői attitűdöt teremt.

Az immerzív élmények iránti fokozott érdeklődés a VR technológia elterjedésének is köszönhető. Fejlesztői azt ígérik a felhasználóknak, hogy új helyre „transzportálódhatnak" vele (például a VR-szemüvegekkel). Bár a virtuális valóság technológiája már a múlt század közepe óta velünk van, különböző fejlesztési nehézségek miatt nem tudott szélesebb körben elérhetővé válni. Mára viszont azok a cégek, amelyek érdekeltek abban, hogy minél szélesebb közönség használja a piacon elérhető VR-szemüvegeket, valamint a tartalomkészítők, akik a különböző típusú VR-szemüvegekre készítenek produkciókat, egyre kecsegtetőbb jelzőket használnak az eladások növelése érdekében. Erre kiváló

---

[4] B. Joseph PINE II and James H. GILMORE, *The Experience Economy* (Boston: Harvard Business School Press, 1999).

[5] Sujatha FERNANDES, *Curated Stories: the uses and misuses of storytelling* (New York: Oxford University Press, 2017), https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190618049.003.0001

[6] Uo., 11.

[7] Constance BALIDES, „Thinking through the Virtual Ornament: Immersion in Contemporary Movie Ride Films", in *Rethinking Media Change*, eds. David THORBURN and Henry JENKINS, 315–336 (Massachusetts, Cambrigde: MIT Press 2003), 325. https://doi.org/10.7551/mitpress/5930.003.0023

[8] Uo., 327.

[9] Adam ALSTON, „Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, agency and reponsability in immersive theatre", *Performance Research* 18, no. 2 (2013): 128–138, 131. https://doi.org/10.1080/13528165.2013.807177

példa Chris Milk 2015-ös elhíresült TED-előadása,[10] amelyben a VR-technológiát egyenesen empátiagépnek (*empathy machine*) nevezte, hiszen ezáltal az élményszerző belebújhat valaki más bőrébe. Ezt ma már sokan megkérdőjelezik: az egyik fő kritikai észrevétel azt vitatja, mennyire lehet egyáltalán immerzív egy VR-alkotás, de azt is érdemes közelebbről megvizsgálni, hogy kivel is érez együtt a néző a VR-ban.[11]

Az immerzív színház mint önálló műfaj

Az immerzió fogalmának sajátosságát és rugalmasságát figyelembe véve megközelítésem szerint az immerzív színházat érdemes külön műfajként meghatározni, miáltal új típusú elvárásokat támaszthatunk vele szemben. Az immerzív színházat a hagyományos (polgári) színháztól eltérő műfajként lehet kezelni, még ha alapmechanizmusa a színházi aktivitásra vezethető is vissza. A legfontosabb különbség, hogy a nézőket aktív, cselekvő szerepbe helyezi, ahol a résztvevők megfelelő mennyiségű információt kapnak ahhoz, hogy tudják, milyen viselkedési mintázatokat kövessenek.

A szakirodalomban többféle műfaji meghatározást találunk. A legtöbb kutató az angliai Punchdrunkra hivatkozik, mint „a" meghatározó immerzív színházi társulatra. Jelen írásomban arra teszek kísérletet, hogy rámutassak, miképpen érdemes az immerzív előadások egyik mintatársulatának, a dán-osztrák SIGNA társulatnak az előadásait vizsgálni, mivel nem tekintem teljesen immerzív színházi produkciónak a Punchdrunk előadásait.

Josephine Machon, a Punchdrunk munkásságának kutatója szerint az immerzív színházban a néző a játéktérbe (*playing area*) léphet, és fizikailag is interakcióba kerülhet az előadókkal. „Az immerzív élmény kulcsmomentuma, hogy a résztvevő fizikai teste reagál az elképzelt környezetre".[12] Rose Biggin szerint viszont az immerzív színház kifejezése félrevezető, ezért inkább az „immerzív élmény" használatát javasolja, amely érzelmi viszonyt jelez a résztvevő nézők és az előadók között.

A fogalmat tovább bővíti Theresa Schütz, aki szerint az immerzív színház ernyőfogalom, amely olyan kortárs színházi eseményeket jelöl, amelyek fikcionális világokat teremtenek helyspecifikus, kiterjedt terekben, és aktív néző-színészeket (*spectactors*) vonnak be különböző szerepekbe vagy funkciókba. Ezekben az előadásokban az illúzió-színház hagyományos határait át lehet lépni „igazi" interakciók és intim atmoszférájú találkozások keretében.[13] Más kutatók lazább fogalomnak vélik az immerzív színházat és (mint arra fentebb már utaltam) leginkább

[10] Chris MILK, „How virtual reality can create the ultimate empathy machine", *Ted.com*, hozzáférés: 2022.04.24. https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine?language=en#t-565232

[11] Joshua A. FISHER, „Empathic Actualities: Toward a Taxonomy of Empathy in Virtual Reality", in *Interactive Storytelling: ICIDS2017: Lecture Notes in Computer Science*, eds. Nuno NUNES, Ian OAKLEY and Valentina NISI, 233–236 (Cham: Springer, 2017), 234. https://doi.org/10.1007/978-3-319-71027-3_19

[12] Josephine MACHON, *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, (Basingstoke: Palgrave, 2013), 68, https://doi.org/10.1007/978-1-137-01985-1 [Az én fordításom – B.Á.K.]

[13] Theresa SCHÜTZ, „Immersive Guilt Factories, Staging Spectators in Immersive Performances", in *Staging the Audience Staging Spectators in Immersive Performances: Commit Yourself!*, eds. Doris KOLESCH, Theresa SCHÜTZ and Sophie NIKOLEIT, 178–197 (Abingdon–New York: Routledge, 2019), 179. https://doi.org/10.4324/9780429198274-15

részvételiségen alapuló színháznak nevezik.[14]

Mindegyik meghatározásból kiolvasható, hogy az immerzív színház elsőként szembeötlő sajátossága a közönséggel zajló interakció és a számukra biztosított szabad mozgástér: míg a hagyományos színházban a közönség elsötétített nézőtéren ülve figyeli a cselekmény alakulását, addig az immerzív színházban a nézők látszólagos cselekvési szabadsága és hatóerejük (ágenciájuk) illúziója elég ahhoz, hogy a résztvevők élménye koherenssé váljon. Ez rendkívül precízen megtervezett mechanizmusok megalkotását igényli, amely ahhoz szükséges, hogy fenntartsák a nézők kíváncsiságát.[15] Josephine Machon is azt hangsúlyozza, hogy bár sokféle produkciót neveznek immerzívnek, ezek kontextusa és formája is sokféle. Az egyedüli, ami meghatározza ezeket a produkciókat, hogy a közönség központi részét alkotja az élménynek és esztétikai formájának is.[16]

Mitől immerzív az immerzív színházi produkció?

A szóba hozott meghatározások alapján kirajzolódik egy jellegzetes, a polgári színház hagyományaitól elkülönülő színházi (és alkotási) gyakorlat. A fentiekből kiindulva és tervezési szempontokat is figyelembe véve a következő jellemzők alapján azonosíthatók az immerzív színházi előadások:

1. Az előadás panoramikus, 360-fokos fizikai környezetben zajlik, amely bár lehatárolt, a díszletelemeknek köszönhetően részletekbe menő felfedezésre vár, miáltal a történetvilág sokszínűsége kibomlik.

2. A közönség összes érzékére hat, nem csak a hallásra és látásra, hanem a tapintás, ízlelés, hőérzékelés és még az egyensúlyérzékek megszólítása is fontos – mindezek erős immerzív érzetet biztosítanak.

3. Az előadás nem metareferenciális: nem egy másik, ismert történet adaptációja vagy nem drámafeldolgozás.

4. Minden külső történés, amely az alkotók vagy előadók akaratán kívül történik, magyarázható az előadás belső endogén történetvilágából.

5. Az előadásnak nincs lefixált szövegkönyve, az előadók rendkívül jól körülhatárolt karaktereket testesítenek meg, a „karakterből" improvizálnak és a résztvevőkkel kerülnek spontán interakcióba, szabad beszélgetéseket folytatnak velük.

6. A résztvevők úgy érezhetik, hogy némi hatással lehetnek az előadás történetvilágára (még ha ez illuzórikus is),[17] és fontos megjegyezni, hogy az előadás terén belül nem érvényesek a köznapi szabályok.

7. Kiemelt jelentőségű a produkció atmoszférája: a meghittség és az intimitás atmoszférateremtő erejű és az előadók–résztvevők közötti interakciókból materializálódik. Az atmoszféraérzet meghatározza, hogy a résztvevők miképpen érzékelik a teret, és ingerlik-e őket arra, hogy aktívabbak legyenek az interakciókban. Ezt a fajta intimitásteremtő gyakorlatot diszkurzívnak is tekintem, főként a spontán testi közelséget felvonultató szituációk miatt, amelyek még jobban késztetik a nézőket arra, hogy mélyebb érzéseket is megosszanak egymással – még akkor is, ha a két idegen (a résztvevő és az előadó) akkor találkozott legelőször.

---

[14] Adam ALSTON, *Beyond Immersive Theatre* (London: Palgrave, 2016), 6. https://doi.org/10.1057/978-1-137-48044-6

[15] Chris GOODE, *The Forest and the Field* (London: Oberon, 2015), 223.

[16] MACHON, *Immersive Theatres…*

[17] Josephine Machon említi, hogy ezeket az előadásokat a helyspecifikus vagy a hagyományos színházi formákat megkérdőjelező előadásokat kedvelő nézők látogatják. Uo., 23.

SIGNA

A dán-osztrák alapítású SIGNA társulat saját előadásait „immerzív performansz-installációknak" nevezi, amelyek több, akár 12 órás (esetenként több napig tartó, folyamatosan fejlődő cselekményű) produkciók is lehetnek. Rendszerint 30-40 színésszel közösen hoznak létre előadásokat, hiperrealisztikusan berendezett terekben (bérházakban, kórházakban vagy éppenséggel elhagyatott katonai negyedekben), és korlátozott ideig, 30-50 napig játsszák őket. Az alábbiakban két előadásukat mutatom be röviden, amelyek alapján a fentebbi, immerzív színházi kritériumrendszert felállítottam.

Wir Hunde

A 2016-os *Wir Hunde/Us Dogs* előadását a Wiener Festwochen keretében játszották Bécsben, egy belvárosi bérház épületében. Az előadás „apropója" szerint a közönség tagjai egy adománygyűjtő estélyen vesznek részt, ahol a „magukat belül kutyának" érző emberek, illetve az őket befogadó családok helyzetén segíthetnek. A produkció alatt a résztvevőket egy darabig előadók kísérték a különböző terekben, majd egyedül is felfedezhették a kétemeletes helyszínt. A különböző szobákba vagy terekbe belépve különböző befogadó családokkal találkozhattak, akik a közös életükről, érzéseikről, nehézségeikről meséltek. A magukat belül kutyának érző embereket játszó színészek igyekeztek minél „természethűbben" megtestesíteni szerepüket: testszőrzetüket meghagyták – a női előadók is –, a nézők pedig kutyakekszeket is vásárolhattak, és a kezükből etethették a „kutyákat" (vagy odadobhatták nekik a kekszeket). Emellett számos igazi kutya is szerepelt az előadásban, amely érdekes kontrasztot teremtett a befogadók, a magukat kutyának érző emberek és az igazi kutyák között. A nézők egyre mélyebb beszélgetéseket folytathattak a szereplőkkel arról, hogy azok miért kerültek Bécsbe az estély helyszínére – egy tűzeset miatt el kellett hagyniuk előző „menhelyüket", amelyet egy báró alapított, aki már nagyon beteg. Az önmagukat kutyának érző előadók elbeszéléseiből egyre jobban feltárult egy erős hierarchiára és erőszakra épülő világ. Az ide bekerülő, kiszolgáltatott embereket először súlyos szelídítési eljárásnak vetik alá – a pincében, ketrecekben vannak az engedetlen „kutyák", akiket, ha különböző erőszakos módszerekkel sikerül „megszelídíteni", hogy többé se magukra, se másokra ne jelentsenek veszélyt, akkor felengednek a többiek közé. A beszélgetésekből kiderül, hogy azok a megszelídült emberek is, akik felkerülhetnek a többiek közé, folyamatos visszaélésekkel, zaklatásokkal kell szembenézzenek. A látogatók különböző feladatokat is kaphatnak előadás közben (például szendvicsestálat vagy üzenetet kell elvinniük egyik helyiségből a másikba), illetve különböző foglalkozásokon is részt vehetnek, amelyek által jobban beleláthatnak a közösség napi rutinjába. Végül a nézőket megkérték, hogy adják meg a postacímüket, hogy később a lakók meglátogathassák őket – és bár látogatásra nem került sor, a társulat küldött képeslapot egyes nézőknek.

Das Heuvolk

A SIGNA 2017-ben mutatta be Mannheimban a *Das Heuvolk* (Szalmanép) című előadását a Schillertage színházi fesztivál keretében. Az előadás Mannheim külvárosában volt (a Walter Benjamin katonai bázison), ahova egy busz vitte ki a nézőket. Itt az előadók énekkel fogadták őket, majd kiderült, hogy egy szekta közösségébe csöppentek. A szekta alapító vezetője nemrég hunyt el, ezért a hierarchikus viszonyok felborultak. Ugyanakkor a világvége közeledte miatt egyre jobban sietniük kell, hogy megtalálják azokat az isteneket és mitológiai szereplőket, akik megmentik őket attól, hogy elégje-

nek a kárhozottságuk miatt – ahogy a nem megtért emberek égnek el, akár a szalmabábok (innen az előadás címe). A közönség tagjai abból a célból érkeztek ide, hogy esetlegesen csatlakozzanak a szektához, és ezáltal segítsék az ő keresésüket. Míg az előző, *Wir Hunde* című előadásban a nézők sokkal jobban szembesültek az erőszak bomlasztó formáival, addig ebben az előadásban inkább az együvé tartozás pozitív mozzanatait (az együtt éneklést, különböző, bizalomra épülő játékos feladatok elvégzését) tapasztalhatták meg. Az ötórás előadás alatt a nézők különböző szobákba léphettek be, amelyek tematikusan vannak berendezve – egy este alatt nem is lehetett az összeset végiglátogatni –, és különböző rituáléknak adnak helyet, amelyek gyakran erőszakra épülnek. Például a „pávaszobában" két férfi verekszik, a nézők nagyon közel ülnek hozzájuk, némi alkoholt is fogyaszthatnak, miközben a két férfi egymás ütlegeli, s ennek nyomai látszanak is a verekedők bőrén. A cowboy szobájában a nézők az egyik előadó által megtestesített bika és a cowboy lassú harcát látják. Egy másik szobában a szerencsejáték istenét idézik meg, és kártyázni lehet a szobalakókkal. Az előadás utolsó órájában az előadók összegyűjtötték a nézőket és átvitték egy közeli kápolnába, ahol mindenkinek elmondták, hogy ha be szeretnének kerülni a szektába, meztelenre kell vetkőzniük, a középen álló kád vizével meg kell mosakodniuk, majd fehér ruhát kapnak és közösen énekelhetnek a szekta tagjaival. Míg az előadássorozat elején kevés néző csatlakozott a szektához – a meztelenre vetkőzés komoly belépőküszöbként funkcionált, amely mérte az elköteleződés mértékét –, később egyre több résztvevő „tért be a szekta közösségébe". Akik vállalták ezt a próbatételt, a közönség többi tagjának távozása után még egy óráig maradhattak az előadókkal, akikkel folytatták a közös éneklést és együttlétet. Ezután pedig a nevük felkerült az előadás helyszínének egyik falára, mint új szektatagoké, és a későbbi látogatók is találkozhattak a nevükkel. Ha újból visszatértek egy következő előadásra, akkor a szereplők ismerősként üdvözölték őket.

A fenti leírások az előadások narratív keretrendszerére fókuszálnak, de fontos megjegyezni, hogy minden karakter előre körülhatárolt életrajzzal, számos egyéni jellemzővel és viselkedési lehetőséggel bír. A szereplők a saját közösségükön belül (mindkét előadás esetében) szabadon beszéltek, úgy az örökbefogadó családokról, mint a szektáról, viszont ha külső szemlélő szólt bele a beszélgetésbe, akkor a megfigyeltek riadtságával tekintettek a nézőre. Mindkét előadás esetében eldönthette a néző, hogy mely helyiségeket látogatja meg, melyik előadóval kerül interakcióba.

A 2017-es előadás esetében a Mannheimi Színház közreműködésével közönségfelmérést folytattam: az előadás után a buszon ülő nézőket (199 főt) egy kitöltendő kérdőív segítségével kérdeztem meg az élményeikről. Fontos szempont volt, hogy felmérjem, mennyire érezték immerzívnek az előadást, és mennyire hasonlítják a bevonási technikák által más médiumok kínálta immerzív érzethez. A kérdőív arra is választ keresett, hogy mennyiben érezték erősnek azt, hogy az előadás történetét esetleg ők is alakíthatják, valamint arra is, hogy milyen érzetet keltett bennük az egész. A kérdőívre adott válaszokból kiderült, hogy azok a nézők, akik korábban nem találkoztak a SIGNA előadásaival, kevésbé érezték magukat nyitottnak az előadásbeli interakciókra. A válaszolók nagy része tisztában volt vele, hogy a történetre csak illuzórikus módon lehet ráhatásuk, megváltoztatni vagy az események folyását eltorzítani nincs lehetőségük. Többen jelezték viszont, hogy hányingerrel vagy egyéb kellemetlen testi érzettel távoztak az előadásról. Ennek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a *Wir Hunde* előadásban fontos szerepe volt a piszoknak, a beszennyeződésnek, s a különböző élelmiszerek és a kutyaszőrök által

hagyott piszkosságérzet is fontos szerepet kapott, a *Das Heuvolk* előadásában pedig jelentős szerepe volt a földnek: az előadók a ház előtt folyamatosan ástak, hogy ott is keressék a mitológiai segítőket, de a házon belül is volt több olyan szoba, amely földdel volt beterítve, és az gyakorta átkerült más helyiségekbe is, miáltal a néző folyton piszkosnak érezte magát. Míg egyes előadók karakteréhez (például egyes szoba lakóihoz) a piszkosság fokozottan „hozzátartozott", mások kínosan ügyeltek ruházatuk tisztaságára. A szennyeződési lehetőségek nagy esélye miatt nem csak a hallást és a látást ragadták magukkal az előadások, hanem jelentősen befolyásolták a többi érzékszervet is: illatok, ízek, különböző hőfokok voltak megtapasztalhatók az egyes helyiségekben, ami miatt minden résztvevőnek más-más helyszínen volt komfortosabb, vagy épp más-más helyszínen próbálta ki a kalandvágyát.

A tematikusan berendezett szobák különbözőképpen foglalták le a nézőket: együtt végezhettek bizonyos tevékenységeket az előadókkal, vagy épp aktív figyelemmel kísérhették őket. Mindkét előadás esetében megválaszthatták, hogy inkább a pozitívabb cselekvések színhelyén maradnak tovább, vagy a sötét, erőszakos, esetleg a közösség negatív oldalát megmutató helyszínekre mennek. Ezeknek a mechanizmusoknak köszönhetően a nézők gyakorta érezhettek szégyent vagy undort, hiszen a saját cselekedetükért vállaltak felelősséget (amint ez a kérdőíves kutatásból is kiderült). A beérkezett válaszokból kitűnik, hogy látszólag akár az erőszakos cselekvések megállítását is megkísérelhették, azzal a szándékkal, hogy a történet folyását megváltoztassák. Bár ez utóbbi feltételezést az előadás designja nem igazolja, a nézők ily módon mégis felelőssé váltak a saját élménycsomagjukért, hiszen eldönthették, hogy mit tesznek. Ezek az ál-döntési szituációk elsősorban az előadók és a nézők közötti interakcióból születtek, és Rainer Mühlhoff szerint három opciót kínáltak fel: a néző dönthet, hogy privát emberként cselekszik (saját neve alatt), vendégként vesz részt (akit a különleges közösség az előadás idejére szeretettel fogad), vagy politikai szubjektumként, s ez esetben ellenállhat a különböző testi fenyítések útján elvégzett színházi rítusoknak.[18]

Az atmoszféra mint bevonási designelem

Mindkét előadás erős atmoszférateremtő jelleggel bírt, amelynek köszönhetően a 360-fokos élmény biztosítva lett a résztvevők számára. Az alkotók törekedtek arra, hogy sajátságos hangulatot teremtsenek a díszlettervezéssel: mindkét produkciót a nyolcvanas évek jellegzetes atmoszférája uralta, s minden díszletelem, kellék a világépítés szerves részét képezte. A résztvevők számára az előadás narratívája nem csak a szereplők által elmesélt részletekből derült ki, hanem számos tárgy, berendezési eszköz rétegezte tovább a történetvilágot. Ezeknek az összessége alkotta az előadások atmoszféravilágát.

Az atmoszféra kérdése gyakorta felmerül színházi alkotások kapcsán, többek között Hans-Thies Lehmann is hangsúlyozza a színházi atmoszféra jelentőségét.[19] Mindazonáltal a mai napig problémás az atmoszféra fogalmának meghatározása.

Yaron Shyldkrot szerint az atmoszféraértelmezésnek két fő vonulata van: az egyik szerint az atmoszférával történő találkozásaink esetében próbálkozhatunk fenomenológiai és episztemológiai megértéssel, míg a másik értelmezésvonulat materialistább mó-

[18] Rainer MÜHLHOFF, „Dark Immersion: Some thoughts on SIGNA's *Wir Hunde/Us Dogs*", in KOLESCH, SCHÜTZ and NIKOLEIT, *Staging…*, 198–204, 200. https://doi.org/10.4324/9780429198274-16

[19] Vö. Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 181–185.

don azt elemzi, hogy a világítás, ízlelés, szaglás, hőérzet stb. miképpen formálja bennünk a teret.[20] Shyldkrot meghatározása szerint az atmoszféra az adott térben és időben elhelyezett természetes és esztétikai elemek összességével való interakcióból jön létre.[21]

Az immerzív színház egyik fontos kritériuma, hogy az élményszerző (a néző), amint belép a produkció helyszínére, vagy akár csak közelít hozzá, egy erős, az előadás világára reagáló elvárascsomagot építsen fel magában. Az alkotóknak ezért különböző testi és affektív hatásokat kell szinte mérnöki pontossággal megtervezniük, és kellő várakozást kell kiépíteniük nézőikben úgy, hogy az az előadás ideje alatt tovább alakulhasson. Így a *Das Heuvolk* előadásában a városból kivezető buszos utazás, valamint a helyszínen már a buszból látható, fura öltözetű karakterek látványa előidéz a befogadóban egyfajta feszültséggel teli várakozást, majd a tematikus terek ezt folyamatosan tovább építik. A *Wir Hunde* előadásában ez az átmenet nem volt meg: a néző egyből belépett a mindennapi városképből ebbe a felfokozott atmoszférájú térbe, ahol a hiányos öltözetű, túlontúl barátságos előadók és kutyáik, valamint a nyolcvanas éveket idéző, a teret túlterhelő berendezés szinte lélegzetelállítóan hatottak, főképp a SIGNA előadásait először megtapasztaló résztvevők számára. A folyamatos feszültségtartás pedig az erőszak újabb és újabb megjelenése által volt érhető tetten.

Mindkét előadás esetében fontos atmoszférateremtő elemek voltak a nyolcvanas éveket idéző pasztellszínek, vagy éppen az össze nem illő, éles színek, a szabad asszociációkat keltő, totemisztikus jellegű tárgyak, amelyek mindegyike fontos volt. Ezek hordozták annak ígéretét, hogy nem csak az előadókkal való interakcióból derülhet ki a mögöttes történet, hanem ezek az elemek is a történetet megsegítő jelentéssel bírnak. A befogadókat hirtelen körülölelő – a mindennapitól teljesen elkülönülő – tér, az előadók természetessége és az általuk elmondott útbaigazítás kulcsfontosságúvá vált az előadás elején: bár a néző tisztában volt azzal, hogy a tér „mesterséges", a természetesség, amely a hiperrealizmusból és az előadók közlékenységéből, interakcióra kész attitűdjéből fakadt, hirtelen megakasztotta. Ez a hirtelen váltás viszont ki is élezte a néző figyelmét, ezáltal pedig meghatározta a teljes élménycsomagját és akár viselkedését is az előadás során.

Onboarding a varázskörbe

A produkció világába történő belépés, a LARP (live action role-playing, azaz élő akciós szerepjátékok) és a videójátékok műfajában is már ismert fogalomhoz, a varázskörbe (*magic circle*) való belépéshez hasonlítható. A varázskör az a szabályrendszer, amely a játék kezdetét és végét jelenti, akár térbeli, akár időbeli szempontból, és itt a szabályrendszer másfajta protokollt érvényesít, mint amivel a mindennapi életben találkozhatunk. Már Huizinga is említi a varázskört, de az ő értelmezésében inkább rituális terek lehatárolását jelenti.[22] Berger és Luckmann az 1960-as években ezt a mindennapitól való elválasztást a színházban a függöny felvonásával azonosította – tehát a varázskörbe való belépés egyáltalán nem áll távol a színházi előadásokról való gondolkozástól.[23] A va-

[20] Yaron SHYLDKROT, „Mist opportunities: haze and the composition of atmosphere", *Studies in Theatre and Performance* 39, no. 2 (2019): 147–164, 148. https://doi.org/10.1080/14682761.2018.1505808

[21] Uo., 149.

[22] Vö. Johan HUIZINGA, *Homo Ludens*, ford. MÁTHÉ Klára (Szeged: Universum Kiadó, 1990), 9–36.

[23] Peter L. BERGER and Thomas LUCKMANN, *The Social Construction of Reality: A Treatise*

rázskör aztán a videojátékok esetében nyert kiemelt szerepet, mivel rámutat arra, hogy miért is kell a játékot a mindennapi társadalmi kötelékekből kiemelni, és időnként érdemes azokat egy elkülönülő, megfogható mikrokozmoszként kezelni. Ehhez hasonlatosan az immerzív előadások terét is tekinthetjük egyfajta liminális térként, ahol más szabályrendszerek működnek.[24]

A varázskör szabályozottsága tovább erősíti a produkció atmoszférikus jellegét. Viszont annak érdekében, hogy az oda belépő résztvevő viszonylagos biztonságérzetbe kerüljön, és nyitott legyen a váratlan interakciós helyzetekre (akár kezdeményezze is azokat), ugyanakkor rizikót is vállaljon, az alkotók valamennyi leírást/útbaigazítást kell kínáljanak a számára arról, hogy mi a szerepe. Janet Murray ezt az interaktív digitális narratívákra vonatkozólag fontos jellemzőnek tartja: szerinte kihagyhatatlan, hogy az alkotók az „interaktort" (ahogyan ő nevezi a játékost) beleírják a scriptbe, azaz a játékosnak is legyen szerepe, amelynek segítségével ő is rendelkezhet hatóerővel (ágenciával) az adott produkción belül.[25]

Ennek az ágenciabiztosításnak egyik legegyszerűbb és legismertebb módja, ha a résztvevőnek egyfajta nyomozói, felfedezői szerepkört kínál az adott produkció. Clara Fernandez-Vara a detektívjátékok által kínált nyomozói szerepkört és a nyomozói attitűdöt előhívó mechanizmusokat tárgyalva két típusú detektív-videojátékot különböztet meg: 1. a *whodunnit* típusú játékokban a gyilkosság története áll a cselekmény központjában, és a nyomozás újra elmeséli a gyilkosságot – itt a befogadó kíváncsisága működik hajtóerőként; 2. a thrillerben pedig a bűneset csak egyfajta apropóként szolgál arra, hogy a nyomozásra sor kerülhessen.[26] Utóbbi esetében a nyomozó alakja kerül előtérbe, és a feszültséggel teli várakozás hajtja a történet befogadóját is. Ez esetben hasonló mechanizmusok vezérelik az élményszerzőt: számára a nyomozás, a történetet megsegítő térbeli elemek felfedezése, az előadókkal történő interakciókból nyert információk alapján áll össze a produkció történetvilága. Míg a hagyományos színházi gyakorlatban aktív interakció nem szükséges a történet kibontakozásához, itt a befogadó aktív részvétele nélkül nem vagy csak kevéssé hozzáférhető a produkció.

Másodlagos, a befogadó motivációját tovább erősítő elemek is fokozhatják magabiztosságát és interakciós helyzetekre való felkészülését: ilyen például a már a korábbiakhoz is köthető további nyomozás, valaminek vagy valakinek a megmentése, valamiféle új tudás megszerzése vagy éppen egy új közösséghez való csatlakozás lehetősége. A SIGNA előadásai ezekre – az általam másodlagosnak nevezett – motivációs mechanizmusokra is építenek. Ezek viszont csak akkor tudnak kellően működni, ha a közönség nem ismeri az adott előadás mögöttes történetét. Ezért jelenlegi tanulmányomban nem vizsgáltam a világhírű Punchdrunk előadásait, mivel például *Sleep No More* című előadásuk Shakespeare *Macbeth* című drámájára épül, így a befogadók történetalakítási illúziója csökken, csak a történetvilágot illető felfedezői attitűd jelentkezik. Emellett előadásaikban a nézők gyakorta kapnak „megkülönböztető" jelzést, azaz pl. fehér maszkot, miáltal egyfajta láthatatlan negyedik fal kerül a résztvevők és az előadók közé.

in the Sociology of Knowledge (New York: Doubleday & Company, 1966), 25.

[24] J Tuomas HARVIAINEN, „Ritualistic games, boundary control and information uncertainty", in *Simulation & Gaming* 43, no. 4 (2012): 506–527, 520. https://doi.org/10.1177/1046878111435395

[25] MURRAY, *Hamlet on the Holodeck…*, 107.

[26] Clara FERNANDEZ-VARA, *The Duality of Playful Plots in Detective Fiction and Games*, 2021. április 29. [online Zoom-előadás].

A SIGNA előadásaiban a történetek nem adaptációk, hanem sajátos közösségi munkamódszerrel kerülnek kialakításra.[27] A társulat a világépítés analóg módszereivel törekszik arra, hogy egyedi, egyszerre több érzékre ható élményt kínáljon közönségének, ezáltal pedig átfogó választ kínál az immerzív élményszerzés igényére. Ellenben ebben a válaszban nem utópisztikus világok és szituációk jelennek meg, hanem jelenkori világunk társadalomkritikai tükre érvényesül, ezáltal immerzív performanszaik tulajdonképpen görbe 360-fokos tükrökként funkcionálnak.

Bibliográfia

ALSTON, Adam. „Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, agency and reponsability in immersive theatre. entrepreneurial attitude". *Performance Research* 18, no. 2 (2013): 128–138. https://doi.org/10.1080/13528165.2013.807177

ALSTON, Adam. *Beyond Immersive Theatre*. London: Palgrave, 2016. doi: 10.1057/978-1-137-48044-6.

BAKK, Ágnes Karolina. „Analogue Virtual Reality Worlds: Interjú Arthur Koestler rendezővel". *Zip-Scene*. Hozzáférés: 2022.04.24. https://zip-scene.com/2017/08/29/analogue-virtual-reality-worlds/

BAKK, Ágnes Karolina. „Magic and Immersion in VR". In *International Conference on Interactive Digital Storytelling*, edited by Anne-Gwen BOSSER, David E. MILLARD and Charlie HARGOOD, 327–331. Cham: Springer, 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-030-62516-0_29

BERGER, Peter L. and Thomas LUCKMANN. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Doubleday & Company, 1966.

BALIDES, Constance. „Thinking through the Virtual Ornament: Immersion in Contemporary Movie Ride Films". In *Rethinking Media Change*, edited by David THORBURN and Henry JENKINS, 315–336. Massachusetts, Cambrigde: MIT Press 2003. https://doi.org/10.7551/mitpress/5930.003.0023

FERNANDES, Sujatha. *Curated Stories: the uses and misuses of storytelling*. New York: Oxford University Press, 2017. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190618049.001.0001

FERNANDEZ-VARA, Clara. *The Duality of Playful Plots in Detective Fiction and Games*. 2021. április 29. [Online Zoom-előadás.]

FISHER, Joshua A. „Empathic Actualities: Toward a Taxonomy of Empathy in Virtual Reality". In *Interactive Storytelling: ICIDS2017: Lecture Notes in Computer Science*. Edited by Nuno NUNES, Ian OAKLEY and Valentina NISI, 233–236. Cham: Springer, 2017. https://doi.org/10.1007/978-3-319-71027-3_19

GOODE, Chris. *The Forest and the Field*. London: Oberon, 2015.

HARVIAINEN J. Tuomas. „Ritualistic games, boundary control and information uncertainty". In *Simulation & Gaming* 43, no. 4 (2012): 506–527. https://doi.org/10.1177/1046878111435395

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Fordította MÁTHÉ Klára. Budapest: Universum Kiadó, 1990.

LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.

[27] Lásd BAKK Ágnes Karolina, „Analogue Virtual Reality Worlds: Interjú Arthur Koestler rendezővel", *Zip-Scene*, hozzáférés: 2022.04.24. https://zip-scene.com/2017/08/29/analogue-virtual-reality-worlds/

MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke: Palgrave, 2013. https://doi.org/10.1007/978-1-137-01985-1

MILK, Chris. „How virtual Reality can create the ultimate empathy machine". *Ted.com*. Hozzáférés: 2022.04.24. https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine?language=en#t-565232

MURRAY, Janet. *Hamlet on the Holodeck*. New York: Free Press, 1997.

MÜHLHOFF, Rainer. „Dark Immersion: Some thoughts on SIGNA's *Wir Hunde/Us Dogs*". In *Staging the Audience Staging Spectators in Immersive Performances: Commit Yourself!*, edited by Doris KOLESCH, Theresa SCHÜTZ and Sophie NIKOLEIT, 198–204. Abingdon–New York: Routledge, 2019. https://doi.org/10.4324/9780429198274-16

SCHULZE, Gerhard. *Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt – New York: Campus, 1992.

SCHÜTZ, Theresa. „Immersive Guilt Factories, Staging Spectators in Immersive Performances". In *Staging the Audience Staging Spectators in Immersive Performances: Commit Yourself!*, edited by Doris KOLESCH, Theresa SCHÜTZ and Sophie NIKOLEIT, 178–197. Abingdon – New York: Routledge, 2019. https://doi.org/10.4324/9780429198274-15

PINE II, B. Joseph and James H. GILMORE. *The Experience Economy.* Boston: Harvard Business School Press, 1999.

SHYLDKROT, Yaron. „Mist opportunities: haze and the composition of atmosphere". *Studies in Theatre and Performance* 39, no. 2 (2019):147–164. https://doi.org/10.1080/14682761.2018.1505808

https://doi.org/10.55502/the.2022.1.55 *THEATRON* 16, 1. SZ. (2022): 55–63.

Újragondolt játékszabályok. A devised színház megkülönböztető jegyeinek feltérképezése kortárs magyar alkotófolyamatok vizsgálata során

KORSÓS NOÉMI

A Reactor *99,6% – egy évszázad gyűlölet és szeretet* című zenés performanszának alkotói a trianoni döntés 100 éves évfordulója kapcsán arra vállalkoztak, hogy a két népcsoport együttéléséről készítenek előadást.[1] A Kerekasztal *Kéksziget* című színházi nevelési programja a generációs különbségeket és kommunikációs akadályokat teszi közönségével együtt vizsgálat tárgyává.[2] Mi a közös e két teljesen eltérő műfajú, formájú és célú előadásban? Mindkét produkció jellemezhető devised színház fogalmával, vagyis az előadások létrehozói a hagyományostól eltérő kollektív alkotói stratégia kidolgozása és alkalmazása mellett döntöttek. Tanulmányomban a két produkció párhuzamba állítása révén kísérlem meg a devised színház fogalmának megvilágítását. Különös tekintettel arra kérdésre, hogy mi indokolja az alkotói stratégia újragondolását, és mi derül ki ebből a néző számára?

A 2018-ban Halász Péter díjjal is kitüntetett *99,6%* című előadás az egyenjogúság, az együttélés, együttműködés kérdéseit járja körül. A produkció létrehozásának alapkoncepciója Adorjáni Pannától származik, akit a Reactor kolozsvári művészeti központ vezetői eredetileg a centenárium témájával kapcsolatos előadás létrehozására kértek fel, és aki már korábban részt vett ehhez hasonló horizontális munkafolyamatban.[3] A projekten vele együtt kilenc különböző hátterű román és romániai magyar színházcsináló dolgozott.

A román–magyar együttélés problémakör árnyalásának igénye már az alkotók kiválasztása során artikulálódott, hiszen valamennyien Románia különböző területéről származnak, így különböző családi háttér határozza meg a Trianonhoz fűződő viszonyukat.[4] Adorjáni Panna hangsúlyozta, hogy tudatosan törekedett a különböző hátterű és színházi formanyelvben gondolkodó alkotótársak bevonására. Az alkotók között van, aki elsősorban zenével, más rendezéssel, mozgásszínházzal vagy képzőművészettel foglalkozik, ennek következményeképpen a per-

[1] *99,6% – egy évszázad szeretet és gyűlölet*. Reactor Cluj, 2018. Alkotók: Adorjáni Panna, Raul Coldea, Hermina Csala, Radu Dogaru, Petro Ionescu, Bogdan Olarson, Ötvös Kinga, Oana Mardare, Adi Tudoran.

[2] *Kéksziget*. Szereplők: Farkas Attila, Hajós Zsuzsa, Jobbágy Kata, Lipták Ildikó, Sára Eszter, Bagaméry-Nagy Orsolya, Nyári Arnold, Írta: Kárpáti Péter, a társulat improvizációi alapján. Dramaturg: Bodor Panna. Látvány: Szabados Luca. Rendezte: Kárpáti Péter és Kárpáti István. Forrás: az előadás aktualizált színlapja. Hozzáférés: 2022.04.24. https://kerekasztalszinhaz.hu/eloadas/keksziget/

[3] KOVÁCS Bálint, „Érzéstelenítés nélkül éreztünk minden egyenlőtlenséget", *Színház.net*, hozzáférés: 2022.04.24. http://szinhaz.net/2019/05/17/erzestelenites-nelkul-ereztunk-minden-egyenlotlenseget/

[4] BALOGH Gyula, „Etnikai konfliktusokról maszk nélkül", *Népszava*, hozzáférés: 2022.04.24. https://nepszava.hu/3062844_etnikai-konfliktusokrol-maszk-nelkul/

formanszban a fizikalitás és az akusztikus dimenzió is nagy hangsúlyt kapott.

A szereplők kiválasztásán túl a projekt minden fázisa a bevont alkotók közös döntésén alapult. Az alkotótábor során tisztázták a munkafolyamat kereteit és itt kezdett körvonalazódni a téma, a megközelítés módszere és a produkció formanyelve is.[5] A próbafolyamat elején alkotótábort szerveztek, melyben mindenki felelősséget vállalt egy-egy program levezetéséért. A foglalkozásokra hozott gyakorlatoknak egy része az előadás részévé vált. A táborban minden résztvevő listát írt azokról a témákról, amelyekkel szívesen foglalkozna. A listára felkerült például az identitás, a szeretet fogalma és annak a kérdése is, hogy ki volt először Erdélyben. Végül a felmerült témák közül szavazással választották ki, melyekkel foglalkozzanak majd a produkcióban.[6] Az *99,6%* fókuszába így végül a nemzetiség kérdése és az identitást meghatározó társadalmi hatások kerültek.

A résztvevők a téma kapcsán saját családfa kutatást végeztek, és ahogy az előadásból kiderül, erre utal a produkció címe is:

> „Genetikai állományunk 99.6%-a azonos. 99,6% belőlünk ugyanarról álmodik, mégis a különbségeink szerint határozzuk meg magunkat. Történeteket gyártunk, és azokban biztonságban érezzük magunkat. Történeteket, amelyek szerint mások vagyunk, mint a többiek."[7] – áll az előadás leírásában.

Az elvégzett házi DNS tesztek kimutatták, hogy felmenőik között sokféle nemzet képviselői megtalálhatóak. Az alkotók a közös kutatásból kiindulva a performansz során különbségeik, egyedi tapasztalataik, a 0,4% feltárása közben a demokratikus alkotófolyamat révén ennek az áthidalására tettek kísérletet.

A devised színházi gyakorlatokban nagy szerepe van a tervezésnek és a gondos időbeosztásnak. A *99,6%* alkotói arról számoltak be, hogy a konvencionális színházi keretekkel szemben, a non-hierarchikus próbafolyamatban sokkal nagyobb szerepet kaptak a viták és a konfliktusok. Minden alkotó új szempontokat adhatott a próbafolyamathoz, mely tovább árnyalta a témát, ugyanakkor ez szükségszerűen a vélemények gyakori ütközését is eredményezte. A véleménykülönbségeket hosszú megbeszélésekkel próbálták feloldani, ám nem sikerült mindig konszenzusra jutniuk. A részvevőknek így a folyamat során saját ötleteik elengedését, az önérvényesítés feladását is meg kellett tapasztalniuk. Minden vélemény meghallgatása és az egyetértésre való törekvés, a viták lefolytatása sok időt és energiát követelt az alkotóktól, ráadásul az egyhetes tábor lezárultával a közelgő bemutató időpontja miatt egyre rövidebb idő alatt kellett közös döntésekre jutniuk:

> „A mi folyamatunkban, és ezekben a típusú folyamatokban általában az az elv, vagy az egyik közös elv, hogyha valamiben nagyon távol kerülünk egymástól, akkor vissza kell lépni oda, ahol még együtt voltunk, és ez tulajdonképpen akkor szűnik meg, amikor már nincs idő visszamenni, tehát valahogy az idő meghatározza […] ezeket a folyamatokat."[8]

[5] KOVÁCS, „Érzéstelenítés nélkül…".
[6] „99,6% – Reactor", *Erdélyi Figyelő*, hozzáférés: 2022.04.24. https://www.youtube.com/watch?v=BaWmvO5yl_8/
[7] „99,6%", *Reactor*, hozzáférés: 2022.04.24. https://reactor-cluj.com/en/spectacol/996_en/
[8] „Nonhierarchikus színház", *Hangosító*, *Színház* folyóirat podcast, 14. adás, hozzáférés: 2022.04.24. https://app.box.com/s/8ai8mpaos4q1r5nc4oa6xit88n8yocnk/

A centenáriumból kiindulva az előadás fókuszába a román-magyar viszony került, a téma kapcsán az alkotók saját szubjektív tapasztalataikat tették vizsgálat tárgyává:

> „A tabu olyan hatalmas, ami ezt a román magyar együttélést érinti, ezt a százéves évfordulót érinti, hogy nagyon nehéz bármilyen irányból is hozzányúlni. A mi válaszunk erre az volt, hogy teljesen személyes szempontokat hozunk be, csak azt mondjuk el, amiről teljesen biztosak vagyunk, hogy nem hazudunk. Minden, ami elhangzik egy saját magunkon átitatott történet."[9]

Az alkotók a performanszban az igazság megközelítésének képtelen feladatát is tematizálják: megosztják azt is a közönséggel, miért a saját témához kapcsolódó viszonyukat dolgozzák fel, miért nem kerültek történelmi események, tények az előadás középpontjába. A döntés mögött egyfelől az az érv húzódik, hogy a téma anyaga túlmutatna az előadás keretein, másfelől az átpolitizáltsága nagyon megnehezíti az objektív megközelítést és éppen a társadalmi megosztottságot erősítené fel. A személyes megközelítés teszi lehetővé, hogy a valóság töredékeiből összeálló produkció közvetlenül és érzékenyen tud reflektálni a társadalmi viszonyokra. Raul Coldea monológjában arról mesél, hogy a társadalom, amelyben él, hogyan szocializálta a gyűlöletre, míg Oana Mardare azt a dilemmáját feszegeti, hogyan határozhatjuk meg az otthon fogalmát. Ötvös Kinga azt osztja meg, hogy a családjában nem szokás Trianonról beszélni, a téma tabunak számít. A performansz rámutat arra is, hogy a társadalom elveti a vitát és a párbeszédet. Ily módon tematizálja a Trianonról szóló diskurzus hiányát is, a játékosok saját tapasztalataik feltárásával mutatnak rá, hogy a tabusítás ellehetetleníti a traumák feldolgozását, mely így tovább öröklődik a következő generációkra.

A performansz személyességét a térhasználat is felerősíti. Az előadás legelején az érkező nézők körbeülik a szűk térben különböző testhelyzetben ülő, fekvő játékosokat, akiknek a figyelme hamarosan közvetlenül rájuk irányul. Az előadás első perceiben nem történik más, mint hogy a játékosok felveszik a szemkontaktust a közönség tagjaival. Adorjáni Panna hangsúlyozta, hogy ez a próbafolyamat során kikísérletezett bemelegítő gyakorlat a játszók számára is nagy jelentőséggel bír, hiszen azoknak az embereknek az arcával ismerkednek, akikkel később intim történeteiket osztják meg.[10] A közönséget is bemelegítő gyakorlatot követően a performerek a nézőkhöz fordulnak és elmesélnek egy-egy, az identitásuk alakulásához, tudatosításához kapcsolódó rövid történetet. Például felidézésre kerül az egyikük gyerekkori emléke arról, hogyan keveredett az iskolában két osztály között kirobbanó verekedésbe.[11] A kilenc játszót hallgató nézők egy-egy történetet ismernek meg a kilencből. A performansz első két gyakorlata során a nézők szerepének újragondolását hajtja végre azáltal, hogy egyfelől rájuk irányítja a figyelmet, azaz reflektálttá teszi a részvételüket, másfelől kiemeli a nézői befogadás egyediségét. A kilenc alkotó ráadásul nem szólítja meg az összes nézőt, néhányukat magukra hagynak a pillanatnyi kirekesztettség tapasztalatával. Az előadás ráirányítja a figyelmet a néző végességére, úgy vonja be a közönséget a színházi kommunikációba, hogy az aktív alkotó státuszával szembesíti.

Az alkotók az előadásuk kiemelt részévé teszik a demokratikus alkotófolyamat megvalósítására tett kísérlet tapasztalatait. A román–magyar kapcsolatot meghatározó nyelvi akadályok kérdésének kibontása során szembesítik nézőiket az egyenlőség megva-

[9] „99,6% – Reactor", *Erdélyi figyelő…*

[10] „Nonhierarchikus színház", *Hangosító…*

[11] Uo.

lósításának egyik leküzdhetetlen akadályával. Adorjáni Panna megosztja a közönséggel, miért mondott le az előadás és az alkotófolyamat során is arról a kényelemről, hogy az anyanyelvén beszéljen: „ha aközött kell választanom, hogy magyarul beszélek vagy megértsük egymást, akkor az utóbbit választom". Ötvös Kinga arról számol be, milyen szorongást okozott neki, hogy sokáig nem helyesen beszélt románul. Bogdan Olarson, akinek az édesanyja magyar–román családból származik, az édesapja pedig román, a kívülállóságára azáltal utal, hogy angolul kommunikál. A nyelvi gát eleve lehetetlenné teszi az egyelőség megvalósulását, ennek a különbségnek a feloldására nincs megoldás. Az előadást románul, magyarul és angolul játsszák, emiatt a közönség egyes tagjai időről időre a falra vetített szöveg olvasására kényszerülnek, így ideiglenesen hátrányos helyzetbe kerülnek. Az előadás tehát a közönség tapasztalatává teszi, hogy folyamatosan alkalmazkodni kell a nyelvváltásokhoz, mely a román–magyar együttélést meghatározza.

A zene és a koreográfia mégis részben képes a nyelvi akadályok leküzdésére, azáltal, hogy közvetlenül érzékeinkre hat. Mikor az előadásban egyszerre szólal meg a moldvai csángó és a román népdal, két nemzet öröksége ér össze. Radu Dogaru és Ötvös Kinga éneke összefonódik és valami újat teremt. A produkció rituális jellegét erősítik fel a monoton ritmusú, meditatív, repetitív dallamok, amelyeket a performerek valamennyien együtt szólaltatnak meg. A produkcióban a színpadi testek koreografáltsága is meghatározóvá válik. Az elkezdett mozdulatsorok mintha folyamatosan megakadnának, mintha kifejeznének valamit a különbségek feloldásáért folyó küzdelemből. A testek a térben időről időre átrendeződnek, azokat szinte végig egymástól elkülönülve látjuk. Az üres tér a vallomások, emlékek felidézésének révén töltődik fel tartalommal. Ettől válik jelentésessé az előadást záró intim kép, melyben egy-egy játékos a másik ölébe hajtja a fejét.

Az előadást az alkotók zenés performanszként határozták meg. A játszók nem vesznek fel szerepeket, önmagukat és szubjektív tapasztalataikat reprezentálják. A próbafolyamat és az előadás során önmaguk elemzését hajtják végre, saját észrevételeiket, személyes dilemmáikat, törékenységüket vállalják. Az előadók reflektálnak saját szerepükre és a nézőkére, tematizálják a non-hierarchikus alkotófolyamat kísérletét, bemutatják annak eredményét, ugyanakkor rámutatnak a folyamat nehézségeire és kudarcaira is. A személyes történeteken keresztül saját identitásuk és határaik feltérképezése révén szembesítik a nézőket a normákkal, az alapstruktúrákkal, melyekből képtelenek vagyunk kitörni.

A *Kéksziget* című komplex színházi nevelési előadás alkotói a devising merőben másik stratégiáját alkalmazták. A TIE (Theatre in education) programok célja, hogy a közös gondolkodás, alkotás feladatával ruházza fel a résztvevőit. A TIE műfajának sajátossága, hogy feladataként határozza meg a társadalmi folyamatok, problémák tudatosítását, hogy ösztönöznie kell az egyént cselekvései jelentésének, értékrendjének és felelősségének vizsgálatára. A színházi nevelési előadások alkotói arra törekszenek, hogy tapasztalattá tegyék résztvevőik számára, hogy minden tettük jelent valamit és hat a világra. A TIE programoknak részét képezi egy előadás vagy jelenetsor, illetve nyílt interakció, mely során a résztvevők valódi döntéshelyzetbe kerülnek és érdemben befolyásolhatják az eseményeket. Az interaktív vagy nyílt dramaturgiai egységek során a néző-résztvevők és a programvezetők között kétirányú kommunikáció valósul meg. A TIE program a résztvevők aktív közreműködése, az általuk

hozzáadott érték nélkül nem teljesedhet ki.[12] A színházi nevelési előadások olyan fórumot teremtenek, melyben nem az üzenet átadása a cél, hanem a felvetett dilemma aktív részvételen alapuló, közös körüljárása. Koncepciójuk mögött a világ játékos megismerésének és a résztvevők társadalmi aktivitásra való nevelésének szándéka áll.[13] A módszer lényege, hogy az előadás a nézőit helyezi középpontjába, hiszen „ahhoz, hogy a néző-résztvevők meg tudják fogalmazni saját viszonyukat a felkínált problémához, alkotó módon kell jelen lenniük".[14] A *Kéksziget* esetében a devising alkotófolyamat összekapcsolódik a színházi nevelés azon szándékával, hogy az alkotói jelenlét lehetőségét megteremtse a résztvevők számára. Hajós Zsuzsával – a Kerekasztal Színház munkatársával és a *Kéksziget* egyik programvezetőjével – készített interjúmból kiderült, hogy a színházi nevelési társulatuk munkafolyamatai mindig magukba foglalnak kollaboratív fázisokat.[15] Az alkotók jellemzően közösen gondolkodnak a fiatalok szerepéről, és együtt határozzák meg a nyitásokat is. A *Kéksziget* azért válik értékes példává, mert a program teljes szövegkönyve, zárt jelenetei is a Kárpáti Péter által vezetett kollaboratív improvizációs technika révén kerültek kidolgozásra, mely a közös munkára építi a téma kibontását és a szövegalkotási folyamatot is.[16]

Az előadás kiindulópontja – melyet a Kerekasztal munkatársai határoztak meg – a kommunikációs szakadék volt.[17] A téma kiválasztása után kérték fel Kárpáti Pétert és Kárpáti Istvánt a szöveg létrehozására és az előadás megrendezésére. A *Kéksziget* színlapja a klasszikus színházi szerepek szerint sorolja fel az alkotókat, azonban az írói feladatkörnél Kárpáti Péter neve mellett az a megjegyzés áll, hogy a szöveg a társulat improvizációi alapján készült. Ugyanezzel a gesztussal élt az író a *Színház az orrod hegyén* című kötetében, melyben a színmű megjelent. Kárpáti a kiadványban reflektál a szerzőség felvetődő dilemmájára, hiszen íróként saját neve mellett „barátait" is megjelöli a fedőlapon, valamint az előszóban összefoglalót ír az általa kidolgozott és alkalmazott improvizációs technikáról:

> „A kötetben szereplő összes színdarab közösségi alkotás. A szerző hozta az ötletet, a témát, a figurák és viszonyok körvonalait, a kezdő szituációt, azonban az elhangzó mondatok és a konkrét történetfordulatok már nem az ő agyában születtek, azokat a színészek adták hozzá – nem íróasztalnál, hanem a játék lendületében, utcán, ágyban, híd alatt, buszon vagy futás közben, és a véletlenül arra járók álmukban se gondolták, hogy ami ott folyik, az nem valóság, csak játék, improvizáció. […] Tehát az improvizációval készülő dara-

[12] CZIBOLY Ádám, szerk., *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (Budapest: Insite Drama, 2017), 10. https://doi.org/10.1556/2065.179.2018.6.20

[13] Uo., 89.

[14] TAKÁCS Gábor, „A magyarországi komplex színházi nevelési előadások politikussága (és az angol előkép)", in *Színházi politika # politikai színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 233–245 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018), 236.

[15] Az alkotófolyamat alapos vizsgálatának érdekében Hajós Zsuzsával készített interjúm a tanulmány megírása során elsődleges forrásommá vált. Hajós Zsuzsa színész-drámatanár, író és rendező. 2006 óta a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ tagja.

[16] TRÖMBÖCZKY Napsugár és ZSIGÓ Anna, „Buszról elkapott pillanat: A kollektív alkotások esztétikája", *Színház*, 54, 4. sz. (2021): 19–22, 21.

[17] Az előadást a honlap meghatározása szerint 7–10.-es évfolyamnak ajánlják.

> boknál az íróé csak a kezdet és a vég – a közepén a színészek uralkodnak."[18]

Kárpáti hosszú improvizációkon keresztül vezeti játékosait. Vezetőként csupán szituációkat teremt, melyben a résztvevők oldottan és természetességgel kezdenek létezni. Az improvizáció akár napokon át folytatható és a jelenetek lefolyása megfelel a valós időnek. Kárpáti saját megfogalmazása szerint úgy kísérli meg irányítani a szituációkat, hogy azok modellálják az életet. A módszerének fontos eleme, hogy a résztvevőknek mindig épp csak annyi rálátásuk van a szituációra, amennyi a való életben lenne. A résztvevők a vezetőtől időről időre rávezető kérdéseket kapnak, de sosem instrukciókat. Kárpáti hangsúlyozza, hogy bár a felkészülés alatt meghatározza a legfontosabb elemeket, sosem egyértelmű számára sem, hogy mi lesz az improvizációk végkimenetele. A játszók az improvizáció során közös emlékeket gyártanak és belakják a szerepeiket, ezáltal a módszer segíti, hogy a játékosok teljesen azonosulni tudjanak az általuk megalkotott karakterekkel. Kárpáti végül az improvizációk legépelt anyagaiból állítja össze a szövegkönyvet.[19] A kollektív improvizáció a klasszikus darabírási folyamat kutatási, anyaggyűjtési fázisát egészíti, váltja ki, a téma megközelítésének módszereként szolgál.

A *Kéksziget* próbafolyamatának elején két-három héten keresztül foglalkoztak a karakterek és a családi viszonyok kidolgozásával. A próbák alatt a játszók mindvégig szerepben maradva reagáltak a Kárpáti Péter által beemelt konfliktusokra. Az improvizáció során olyan karakterek is megszülettek, akik később nem kerültek az előadásba. Hajós Zsuzsa hangsúlyozta, hogy Kárpáti módszere lehetőséget adott a részletek kidolgozására, így segítette az elmélyült, árnyalt karakterek ábrázolást, valamint megkönnyítette a drámatanár helyzetét a szerepből való improvizáció során:

> „Amire az előadás elkészül, addigra annyira a színészek sajátjává válik a szerep, hogy semmilyen improvizációban nem tud zavarba hozni minket semmilyen történés, mert tulajdonképpen tényleg leéltünk egy életet együtt, hogyha így vesszük, és a bőrünkön tapasztaltuk, hogy ezek a figurák mire, hogy reagálnak. Sok van belőlünk ezekben a figurákban." (Hajós Zsuzsa)

Az improvizációs szakasz végén, amikor a drámai helyzetek körvonalazódtak, Kárpáti Péter az összegyűlt anyagokból írta meg a szövegkönyvet. Az alkotók a koncepció kérdéseiről közösen gondolkodtak, így például együtt hoztak döntést arról, hogy milyen szerepe legyen az előadásban a résztvevőknek. Hajós Zsuzsa megfogalmazta, hogy a színházi nevelési programok esetében a demokratikusabb alkotófolyamatok alkalmazásának az az indítéka, hogy a színész–drámatanároknak nem csak a figurát, de a témát is alaposan tanulmányoznia, ismernie kell, hogy később az interaktív szakaszokban a színészeten túl a drámatanári munkát is felkészülten végezhessék.

A színházi nevelési műfaj sajátossága, hogy az alkotók nem törekedtek egy kerek történet bemutatására, céljuk ehelyett az volt, hogy minél több gondolkodási felületet kínáljanak fel a résztvevőiknek. A *Kéksziget* elején, a közönség érkezése alatt a játékosok a családtagok szerepében activityznek, s már itt megnyílik a lehetőség a gyerekek számára, hogy bekapcsolódjanak a feladványok megfejtésébe. Ezután a szereplők párhuzamos monológjait hallgatjuk végig, megismerkedünk az alaphelyzettel, családtagokkal, és már ebben a szakaszban felsejlenek

[18] KÁRPÁTI Péter, *Színház az orrod hegyén: Kárpáti Péter improvizációs technikájával készült színdarabok*, szerk. SZŰCS Mónika (Budapest: Selinunte, 2018), 5.
[19] Uo., 8–9.

számunkra a viszonyokat meghatározó, kibeszéletlen konfliktusok. Megtudjuk, hogy a lakásban az édesanya, kiskamasz lánya, Julcsi, már majdnem felnőtt fia és annak barátnője élnek. A család idősebbik lánya, Petra már elköltözött, ami nagy vitát gerjesztett közte és az édesanyja között. Kiderül, hogy fölöttük lakik az egyik nagymama, ő nem jelenik meg az előadásban, azonban megtudjuk, hogy gyakran kerül összetűzésbe a család tagjaival. A családfő a hiányával van jelen, ugyanis külföldön dolgozik. Az elbeszélésekben visszatérően megjelennek a kirobbanó veszekedések és az elhallgatott, ki nem beszélt konfliktusok: „Igazából nem is a pofonra emlékszem, mert nem láttam, hanem a csöndre, ami utána volt. Mert ha anya üvöltözik, vagy apa vagy a mama veszekszik, az rendben van. Végül is mindig mindenki üvöltözik mindenkivel, nem?”[20] A család életébe a fordulatot az a hír hozza, hogy Julcsi nyert egy pályázaton, így részt vehet egy táborban Haifán. Ekkor sűrűsödik az első családi konfliktus, amelyet az előadás bemutat. Az édesanya és gyermekei között vita alakul ki azon kérdés körül, hogy elengedjék-e a kislányt a táborba. Ebből a veszekedésből derül ki, hogy a főszereplő kislány, Julcsi már hosszú ideje nem hajlandó megszólalni.

A szereplők által elmesélt történeteken keresztül tudomást szerzünk a családon belüli konfliktusokról, melyek árnyalják a szereplők viszonyait, azonban a történetek nem fedik fel azoknak pontos forrásait. Nem tudjuk meg, milyen az édesanya és a fölöttük élő nagyszülő viszonya, ahogy azt sem, mi volt a veszekedés oka, melynek következtében Petra elköltözött otthonról. Arról sem kapunk információt, hogy mikor és miért döntött úgy Julcsi, hogy többé nem szólal meg. A játék válaszokat és megoldásokat nem kínál. Ezeknek a hiányoknak azért lesz jelentősége, mert azáltal, hogy a történet nem ajánl fel magyarázatot és feloldást, a nézőt gondolkodásra és a részletek kiegészítésére ösztönzi. Hajós Zsuzsa és Lipták Ildikó ennek a szerepét a következőképpen magyarázza:

> „A kérdések réseket teremtenek a történetben, amiket mindenki magának tölthet ki. A színházi nevelési előadás annak lehetőségét teremti meg, hogy egymás kitöltéseit megismerhessük, működőképességüket és logikájukat tesztelhessük, reflektálhassunk rájuk. Talán ez a legnagyobb különbség a színházi és a színházi nevelési előadások között.”[21]

A rendezés mindvégig a színpadtér–nézőtér elválasztásának feloldására törekszik. A zárt jelenetek során is a nézők bevonását célozza meg. A játékosok a családi vita kirobbanásakor a nézők közé vegyülve sorolják az utazás ellen és mellett szóló érveiket. A nézők, akik ezen a ponton még megfigyelőként vannak jelen, a kitágított családi kör részévé válnak. Ahogy Geresdi Zsófia a színházi nevelési előadások interaktív térhasználatáról szóló elemzésében fogalmaz: a színházi nevelési program során a közösség általi térfoglalás történik.[22] A program interaktív második részében a haifai táborba meginvitált gyerekek szerepét osztják a résztvevő fiatalokra. Innentől egy körben ülnek a színész–drámatanárokkal, a gyerekek szerepében a történet részévé válnak. Ettől a ponttól a résztvevő csoport tagjai Julcsival együtt élik át tábort, közösen vesznek részt a játékokban, együtt alakítják a történetet. A program során a Julcsit alakító Hajós Zsuzsa a szünetet is a

[20] Uo., 144.

[21] HAJÓS Zsuzsa és LIPTÁK Ildikó, „A színházi nevelésről hat tételben”, *Drámapedagógiai Magazin*, 2010, különszám, 4.

[22] GERESDI Zsófia, „A rítus tere: Színházi nevelési előadások interaktív térhasználata”, in *Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI PÉTER et al., 92–102 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016), 102.

résztvevőkkel tölti, a szerepéből ez idő alatt sem lép ki.

A táborban a résztvevőknek rögtön egy újabb kommunikációs problémával kell szembesülniük: az izraeli táborvezető angolul szólítja meg őket. A tábor ideje alatt így a résztvevőknek fordítással kell egymás segíteniük. Az általam látott előadás során a diákok maguk fordítottak egymásnak, ahogy azonban a kritikákból kiderül,[23] van, hogy ez a feladat a történet elején a kommunikációt elutasító főszereplőre, Julcsira hárul. A főszereplőt játszó színész–drámatanár a játék alakulása során hozhat döntést arról, hogy a tábor alatt megszólal-e vagy sem.[24]

A tábor bemelegítő kérdéssel és játékokkal kezdődik, a résztvevők ez alatt belehelyezkednek a táborlakók szerepébe. A tábor során olyan kreatív feladatokat kapnak, melyekben magát a tábori eseményeket és a saját előzmény-történetüket kell kiegészíteniük. Így például ki kell találniuk és részleteket kell megosztaniuk az általuk megírt meséről, közösen kell meghatározniuk a tábor szabályait, és palackba zárt üzeneteket kell írniuk. A táborban az eljátszott, átélt élményeket kiegészítik az általuk elképzelt eseményekkel. A résztvevők a program ezen szakaszában éppen olyan emlékeket gyártanak, mint amilyeneket az alkotók a próbafolyamat során. A tábor résztvevői Julcsival közös valóságot építenek fel, és eközben többször alkalmuk nyílik reflektálni az általuk irányított részekre is. Egy ponton például a tábor eseményeit Julcsi családjának a Skype-hívása szakítja félbe. Julcsi kifejezi, hogy nem akar a hívásra válaszolni, így a fiataloknak kell kisegíteni őt, ők válaszolhatnak a családtagok kérdéseire, ők mesélnek nekik a táborban lezajlott eseményekről.

A program utolsó részében a fiatalok a hazatérő Julcsi szerepébe léphetnek és a saját elképzelésük szerint határozhatják meg a visszatérő főszereplő és családjának viszonyát, valamint ismét reagálhatnak a táborban történtekre. Néhány önkéntes a színész–drámatanárokkal együtt játszva kísérletezhet a megoldási lehetőségekkel. Ezen a ponton válik fontossá, hogy a program elején felvázolt konfliktusok ábrázolása nem teszi egyértelművé a helyzeteket, így nincsenek egyértelmű megoldások sem. A tábori program alatt és Julcsi hazatérésének jelenetében a résztvevőknek lehetőségük van bármilyen korábban felvetődő dilemma vagy általuk fontosnak vélt, tapasztalt mindennapi probléma beemelésére. Az alkotók nem törekszenek egységes, a résztvevők többsége által helyeselt megoldás kidolgozására. A program végén valamennyi, a résztvevők által adott válasz egymás mellett állhat. Az előadást a résztvevők alakíthatják, így annak középpontjába a felkínált probléma és a résztvevők viszonya kerül, miközben reflektálhatnak a programra, illetve a saját viselkedésükre és a csoportéra is. Az előadás során azok a nézők is résztvevővé válnak, akik a nyílt improvizációban és interakciókban nem vesznek részt, mégpedig azáltal, hogy tudatosítják a program által felmutatott mechanizmusokat. A színházi nevelési előadás lehetőséget teremt arra, hogy a nézők beleszóljanak és alakítsák a helyzeteket, ilyen módon közvetlen részvételre és véleménynyilvánításra ad alkalmat.

A *Kéksziget* komplex színházi nevelési program a játékosok és résztvevők közötti hierarchia felszámolásával a kollaboratív folyamatot értékesíti, alkalmat kínálva a résztvevők számára, hogy feltérképezzék és tudatosítsák a saját képességeiket és lehetőségeiket.[25]

[23] RÁDAI Andrea, *Egy sziget lehetősége*, Színház.net, hozzáférés: 2022.04.24. http://szinhaz.net/2015/12/15/radai-andrea-egy-sziget-lehetosege/

[24] KÁRPÁTI, *Színház az orrod…*, 155.

[25] KISS Gabriella, „Kórusművek", *Színház* 54, 4. sz. (2021): 16–19, 17.

Az alkotófolyamatok és az előadások elemzése során kirajzolódó párhuzamok mentén megállapíthatjuk a devised színház megkülönböztető jegyeit. Az előadások középpontjában a kollektív alkotás kérdező folyamata áll, melybe az alkotók a közönséget is bevonják. A produkciók jellemzője, hogy a játékosai jelenlétükkel intimebb és közvetlenebb viszony kialakítására törekszenek. A devised színházi előadások a közös gondolkozásra, kísérletezésre, bizalmon alapuló egyenlőségre épülhetnek, így az alkotóktól az alkotófolyamat során megalapozott, a hagyományos színházi játéktól eltérő jelenlétet követelnek meg. A vizsgált előadások révén megfigyelhető, hogy a devised módszer ezen túl az anyaggyűjtés, kutatás egyik eszközeként hasznosul. A devising folyamata alatt az egyén szubjektív tapasztalatai további tapasztalatokkal elegyednek, így a kollektív alkotómunka során aktuális és a valóságot komplex módon megközelítő produkciók születnek.

Az előadások a nézői pozíció tudatosításával, a non-hierarchikus folyamat felmutatásával teszik világossá a személyek között megvalósuló hatalmi szerveződést. A két produkció a passzív befogadói attitűd felülbírálását hajtja végre, a közönségét aktív értelmezésre, reflexióra és a színházi nevelési előadás esetében cselekvésre készteti. Mindkét előadás a politikus színház példájává válik azáltal, hogy ráirányítja a figyelmet a hierarchia kérdésére. Az előadások résztvevők bevonásával felismerhetővé teszik a művészeti ág működését és reflexió tárgyává a társadalom mechanizmusait. Kijelenthető tehát, hogy a devised színház terminusa nem csupán kollaboratív módszertani stratégiát, de olyan politikus színházi irányzatot is takar, mely alkotói szemléletváltást jelez, a színházi struktúra újragondolását vállalja.

Bibliográfia

BALOGH Gyula. „Etnikai konfliktusokról maszk nélkül". *Népszava*. Hozzáférés: 2022.04.24. https://nepszava.hu/3062844_etnikai-konfliktusokrol-maszk-nelkul/

CZIBOLY Ádám, szerk. *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest: Insite Drama, 2017. https://doi.org/10.1556/2065.179.2018.6.20

GERESDI Zsófia. „A rítus tere: Színházi nevelési előadások interaktív térhasználata". In *Az alkalmazott színház és környéke*. Szerkesztette GÖRCSI Péter et al., 92–102. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.

HAJÓS Zsuzsa és LIPTÁK Ildikó. „A színházi nevelésről hat tételben". *Drámapedagógiai Magazin*. 2010, különszám, 3–5.

HERCZOG Noémi. „Újszemélyesség: A kortárs magyar színház új irányai". *Színház* 48, 4. sz. (2015): 7–13.

KÁRPÁTI Péter. *Színház az orrod hegyén: Kárpáti Péter improvizációs technikájával készült színdarabok*. Szerkesztette SZŰCS Mónika. Budapest: Selinunte, 2018.

KISS Gabriella. „Kórusművek". *Színház* 54, 4. sz. (2021): 16–19.

KOVÁCS Bálint. „Érzéstelenítés nélkül éreztünk minden egyenlőtlenséget". *Színház.net*. Hozzáférés: 2022.04.24. http://szinhaz.net/2019/05/17/erzestelenites-nelkul-ereztunk-minden-egyenlotlenseget/

RÁDAI Andrea. „Egy sziget lehetősége". *Színház.net*. Hozzáférés: 2022.04.24. http://szinhaz.net/2015/12/15/radai-andrea-egy-sziget-lehetosege/

TAKÁCS Gábor. „A magyarországi komplex színházi nevelési előadások politikussága (és az angol előkép)". In *Színházi politika # politikai színház*. Szerkesztette ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 233–245. Pécs: Kronosz Kiadó, 2018.

TRÖMBÖCZKY Napsugár és ZSIGÓ Anna. „Buszról elkapott pillanat: A kollektív alkotások esztétikája". *Színház* 54, 4. sz. (2021): 19–22.

https://doi.org/10.55502/the.2022.1.64 *THEATRON* 16, 1. SZ. (2022): 64–81.

Vasilache, a román vásári kesztyűs bábjáték hőse

BONCZIDAI DEZSŐ

A Vitéz László-bábfigura alakulástörténetében a bábos dinasztiák markáns jelenléte, az állandóság megteremtése meghatározó tényezők.[1] A Vasilache bábhős alakulástörténetében a többgenerációs bábos dinasztiák letelepedése nem volt jellemző gyakorlat, és a színházi emlékezetben is szórványos adatok őrződtek meg. Tanulmányomban a román vásári kesztyűs bábjáték hősének alakulástörténetét, a Vasilache- és a Karagöz-játékok kapcsolatát, Vasilache megjelenését a vásárokon és turnékon, valamint a rendszerváltás utáni Vasilache és Mărioara-előadásokat tárgyalom.

A Vasilache bábfigura alakulástörténete

A román vásári bábjáték a bábok játékából alakult ki és szakadt le a 19. század közepétől. A bábok játéka (Jocul păpușilor) a 17. században önálló szakrális játékként létezett, a fennmaradt leírásokból a kutatók azt a következtetést vonták le,[2] hogy a későbbiekben olvadt össze a betlehemes játék egyik típusával, amelyet Vicleimnak vagy Heródes-játéknak neveztek.

A román nyelvterületen a Heródes-játékot jellemzően élő szereplők adták elő, és ezt követte a világi témát reprezentáló bábok játéka. A folklórkutatók munkájának köszönhetően néhány szövegkönyv vagy szövegkönyv-töredék megőrződött a bábok játékáról. Ezek közül az első román nyelvű szövegváltozat G. Dem. Teodorescu gyűjtésében jelent meg, amelyre a román bábszakirodalom a havasalföldi változatként hivatkozik. A szerző a bábok játékát *Poesii populare române* (*A románok népi versei*) című kötetében publikálta 1885-ben. A bábok játéka után zárójelben megjegyezte, hogy az általa közölt szöveg egy bukaresti változat, a közlők Nae Roman szakács és Șerban Mușat volt tüzér, a lejegyzés pontos időpontja pedig 1884. december 27.[3]

A bábok játékának lejegyzése előtt a szerző röviden bemutatta a bábos ládát, amely belülről Heródes palotáját és a város piacterét ábrázolja, közepén Heródes látható a trónon, a jobb és a bal oldalán pedig egy-egy őr áll. A bábok játékánál nem sorolta fel a darab szereplőit, viszont megjegyezte, hogy a bábok társadalmi típusokat képviselnek. Teodorescu ugyanitt közölte két betlehemes játék szövegét is, az első változat ugyanazoktól a közlőktől származott, mint a bábok játéka, csak havasalföldi változat megjelöléssel.

A szereplők felsorolásánál a Pojáca (Paiața) figuráját a következőképp jellemezte: Arlecchino jelmezt visel, különböző színű foltokból varrt ruházatot, a fején kúp alakú süveget hord, amelynek végén nyúl- vagy rókafarok lóg. Az Öregember (Moșul) a szemén maszkot, hosszú szakállt, kifordított bundát és kucsmát visel, a hátán púp, és a Pojácához hasonlóan a komikus szerepkört tölti be. A betlehemes játékban a Pojáca és az Öregember nem jelenik meg, feltételezhető, hogy a leírás a bábok játékára vonatkozik.[4] A betlehemes csoportban a bábos ládát két férfi

[1] Vö. BONCZIDAI Dezső, „Mérföldkövek a Vitéz László-bábfigura alakulástörténetében", *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 102–116.

[2] NOVÁK Ildikó, „Az idő lenyomata: A román népi bábjáték hőse, Vasilache", *Art Limes* 17, 2. sz. (2014): 79–95, 81.

[3] Gheorghe DEM. TEODORESCU, *Poesii populare române* (București: Tipografia Modern Gregorie Luis, 1885), 120.

[4] Uo., 102.

vitte, a bábokat egy fonott kosárban a bábos. Anca Doina Ciobotaru szerint a Pojáca, az Öregember és az Öregasszony (Baba) maszkos szereplők.[5]

A Teodorescu által lejegyzett bábok játéka János bácsi (Moșiŭ Ionică), a Betlehemes öreg és a Pojáca dialógusával kezdődik. A rövid felvezetés tartalmazza a játék egyik lényeges momentumát: János bácsi megkéri a többi szereplőt, hogy kérdezzék meg a közönséget, hogy milyen formában játsszák a bábok játékát, „függönnyel vagy anélkül".[6] A szövegkönyv alapján ez a feladatkör a Pojácára hárul, aki a nézőkkel konzultálva azt válaszolja, hogy „függönnyel".[7] Anca Doina Ciobotaru a Pojáca és az Öregember karakterének dramaturgiai funkcióját a jelenetek egymásba szövésében jelölte meg.[8]

A bábok játékának szereplői megjelenési sorrendben: János bácsi (Moșiŭ Ionică), a Betlehemes öreg (Moșiulŭ Vicleimuluĭ), a Pojáca (Paiața), a Joghurtos (Iaurgiulŭ), János bácsi lánya (Féta lui moșiŭ), a Boza árus (Bragagiulŭ), Marița asszonyság (Cocóna Marița), Pasmasky (Pasmasky), a Vadász (Vênătorulŭ), a Medvetáncoltató a medvével (Ursarulŭcu ursóica), a Zsidó (Ovreiulŭ), a Török (Turculŭ), a Moszkvai (Muscalulŭ), a Pap (Popa), a Tanító (Dascălulŭ), a Sírásó (Stanŭ) és a Vénasszony (Baba).[9]

A Pojáca, a Betlehemes öreg és az Öregember (azaz János bácsi) dialógusa után a bábok játéka további nyolc jelenetre tagolódik. Az olyan szereplők, mint a Török, a Boza árus, a Zsidó és a Moszkvai beemelése a multikulturalitás problémakörét nyomatékosítja. Az együtt élő nemzetiségek viszonyát a textusban a humor és az irónia segítségével ábrázolják.[10]

Teodorescu a szövegen és néhány lényeges információn kívül nem tárgyalta a bábok játékának hagyományát. A szövegkönyvben viszont lábjegyzet formájában közölte a megértéshez szükséges adatokat, amelyeknek nagyobb része a szövegben előforduló ismeretlen kifejezésekre, helyi utalásokra vonatkozik. A Moszkvai és a Török jeleneténél az utóbbi szereplő után lábjegyzetben olvashatjuk, hogy a bábok játékában a török és az orosz szereplő beemelésével utalást tettek a török–orosz háborúra, és mindig az oroszokat hozták ki győztesnek. A Pojáca figurája a Török megölése után ezt közvetlenül így fogalmazza meg: „Ilyenek a törökök, bojár uram, / pusztán az oroszoktól való félelmükben meghalnak."[11]

A Teodor T. Burada etnográfus és folklorista *Istoria teatrului în Moldova* (*A színház története Moldvában*) című könyvében közölt bábok játéka részletesebben mutatja be a szóban forgó hagyományt. A Teodorescu által publikált játéktól eltérően ebben a változatban Vasilache alakja jelenik meg, és teljesen más szerepkört tölt be, mint a Pojáca. Burada 1915-ben megjelent közlésére a román bábszakirodalom a moldvai változatként hivatkozik. (A lejegyzés időpontjáról Burada annyit állapított meg, hogy harminckét évvel ezelőtt hallotta Ioan Hangan bábos csapatának közvetítésével Jászvásáron.) A szerző véleménye szerint a népi játékformában a Heródes-játék képviseli a vallásos részt, a bábokkal előadott játék pedig kezdetleges színházi formaként a profán tartalmakat közvetíti. A bábok játékának néhány jelenete különböző régi hagyományokat, kisebb helyi botrányokat ábrázol, emellett nevetségessé teszi a társadalmi morált.[12]

---

[5] Anca Doina CIOBOTARU, *Personaje, cupluri și povești…cu sfori* (Iași: Artes, 2009), 153.

[6] DEM. TEODORESCU, *Poesii…*, 120.

[7] Uo., 102.

[8] Anca Doina CIOBOTARU, „Az animációs színház – mágia és művészet között", ford. NOVÁK Ildikó, *Art Limes* 18, 1. sz. (2015): 31–35, 33.

[9] DEM. TEODORESCU, *Poesii…*, 120–132.

[10] CIOBOTARU, „Az animációs…", 32.

[11] DEM. TEODORESCU, *Poesii…*, 129.

[12] Teodor T. BURADA, *Istoria Teatrului în Moldova* (Iași: Editura Minerva, 1915), 33.

A török–orosz viszálykodás emlékét beemelték a bábok játékába, hasonlóan a Teodorescu által közölt változatban megismert ábrázolási módhoz. A két változat közötti lényeges különbség, hogy a moldvaiban nem jelenik meg a Pap. A havasalföldi változatban a Pap és a Tanító dialógusára jellemző szatirikus hangvételt a gyűjtés helyszíne is befolyásolta.

A bábok játékának leírása előtt Burada bemutatja az előadásban használt bábokat és az előadás játékstruktúrájaként funkcionáló bábos ládát. A bábokat fából faragták, különböző arckifejezéseket reprezentálnak, a szereplők foltokból készített ruhákat viselnek. A bábos láda hosszúsága általában 80–90 centiméter, a szélessége 50 centiméter, a magassága szintén 50 centiméter. Kívül és belül színes papírral vonták be, az alját nyúlbőr szőnyeggel öltöztették be. A láda elején két üvegablak, a közöttük található nyíláson keresztül beszélnek a bábok, és a belsejében két gyertya ég. Az előadás előtt a bábos a ládát két székre helyezi, és a láda mögé ülve adja elő a bábok játékát.[13] **(KÉP A)**

Burada lejegyzése szerint a bábost mindig egy hegedűs kísérte, aki a zenét szolgáltatta. A bábosok az utcán sétálva kikiáltó szöveget mondtak: „Bábok! Bábok!", majd „Bábok, bábok! Huszvárosi bábok / Akkora fejjel, mint egy merítőkanál", vagy „Francia bábok / Addig bámuld, amíg látod!"[14] Amikor egy magánházhoz invitálást kaptak, a bábos megkérdezte a közönséget, hogy hogyan játszszanak a bábok: „az utcán vagy a járdán", és „egyenesen vagy körbe-körbe, függönnyel vagy anélkül?"[15] A szerző magyarázata szerint a kérdések arra vonatkoztak, hogy a bábok játéka során illedelmesen vagy trágár, obszcén szavak használatával fogalmazzanak.

A moldvai bábok játékában tizenhét szereplő jelenik meg: egy juhász (un cioban), egy juh (o oaie), egy cigány medvetáncoltató (un țigan cu dairaua și cu un urs), a cigány Vasilache (Vasilache țiganul), Ilenuța, a leány (Fata Ilenuța), Ciubăroaiei leánya (Fata Ciubăroaiei), Gacița, Vasilache asszonya (Gacița, femeia lui Vasilache țiganul), egy gyászhuszár (un cioclu), egy török (un turc), egy kozák (un cazac), egy kántortanító (un dascăl de la biserică), Leiba Badragan, a zsidó kereskedő (jupănul Leiba Badragan), egy ördög (un drac), egy koldus (un calic), egy egér (un șoarec), egy macska (o mâță) és Napoleon Bonaparte.[16]

Teodorescu változatával összehasonlítva a szereplők között találunk néhány átfedést (a medvetáncoltató, a zsidó, a török, a tanító), többségében viszont olyan szereplőket, akik a havasalföldi változatban nem jelennek meg (a juhász, a juh, a cigány medvetáncoltató, a cigány Vasilache, Ilenuța, Ciubăroaiei lánya, Gacița, a kozák, az ördög, a koldus, az egér, a macska és Napóleon Bonaparte).

A moldvai változat a juhász énekével kezdődik, ezt követi a cigány medvetáncoltató megjelenése és a medvetáncoltatás momentuma. Utána megjelenik Vasilache és elküldi a cigány medvetáncoltatót: „Én vagyok a cigány Vasilache, / Aki átugrotta a kerítést / És megette a pulykát."[17] A rövid bemutatkozás után keresni kezdi Ilenuțát, aki meg is jelenik. A szerző nem rögzítette Vasilache és Ilenuța párbeszédét, a szereplők közötti dialógusról csak annyit tudunk, hogy humoros és féktelen stílus jellemezte. Utána táncolni kezdenek, majd megjelenik a Ciubăroaiei lánya, aki szintén csatlakozik. Vasilache éneke következik: „A kettő között / Nem esik az eső, / Nem esik, nem havazik, / De eggyel / Mindig!"[18]

[13] Uo., 33.
[14] Uo., 34.
[15] Uo.
[16] Uo., 35.
[17] Uo., 37.
[18] Uo., 38.

Ebben a változatban a szereplők énekének szövegét és az ének kottáját szisztematikusan lejegyezték, a Teodorescu nevéhez köthető bábok játékában viszont kizárólag az énekek szövege található meg (a Joghurtos, a Boza árus, a Medvetáncoltató, a Zsidó, a Pap és a Tanító éneke). Vasilache éneke után megjelenik Gaciţa, a kisbabájával a karján. Gaciţa elkezdi keresni a férjét, majd visszajön vele és a két asszonnyal, akiket a kávéházban talált meg. Az asszony elkezdi ütni Vasilachét és a két asszonyt, majd segítségül hívja a gyászhuszárt, hogy megbüntessék Vasilachét. A gyászhuszár lapáttal ütni kezdi Vasilachét, a jelenet zárásaként pedig elküldi az összes szereplőt a válással foglalkozó egyházi bíróságra.

Énekelve megjelenik a török, utána a kozák, aki lefejezi a törököt. A kozák a kántortanítót hívja, hogy temessék el a törököt. A kántortanító egy parodisztikus cigány gyászszertartást tart, majd a gyászhuszárral közösen elvégzi a temetést. Megérkezik Leiba Badragan, önfeledten táncol és énekel, a gyászhuszár csípős megjegyzést tesz a zsidóra, majd az ördögről énekel. Az ének után az ördög elragadja a zsidót, és megérkezik a koldus. Egy egér bújik elő, az éneket követően megjelenik a macska és elkapja. A bábok játéka Napoleon Bonaparte jelenetével végződik, Burada a karakter beemelését politikai hatásként definiálja, mert a rövid jelenet magába sűríti a román népi szemléletet a nagy hódítóról.[19] Napoleon Bonaparte indulója jelképesen a jó részt (Bunăparte) képviselte, reprezentálva a román nép körében élő képzetet. Napoleon Bonapartét a felszabadító, a megmentő szerepével ruházták fel, aki a román vidékre is elhozhatja az igazságosabb társadalmi rendet.[20]

A moldvai változatot karácsony első napjától a nagyböjt időszakáig játszották, kizárólag éjszaka. A szerző megemlítette Vasile Drăgant és Ilie Păpușarult, akik a helyi öregek elmondása szerint Jászvásár legfontosabb bábosai voltak.[21] A román bábszakirodalom szerint az 1800-as éveket követően ők ketten voltak az első ismert bábjátékosok. Sőt Mihai Crișan kutatásai alapján feltételezik, hogy a román népi bábhős a Vasilache nevet is Vasile Drăgan után kapta. Moldvában a Vasile kicsinyítő alakja a Vasilache (vagy Lache), s ebből eredhet az elnevezés.[22] A román népi bábhős nevének etimológiáját illetően azonban a bábszakirodalomban nincs egyetértés. Daniel Stanciu úgy véli, egyébként szintén Mihai Crișanra hivatkozva, hogy az addig Pojácaként ismert bábszereplő a Vasilache nevet Jászvásár híres, Vasilache Ţiganul (Cigány Vasilache) nevezetű bábjátékosáról kapta.

A figura nevének eredetét magyarázó elméletekben fogalmi összemosódás tapasztalható. Ehhez szorosan kapcsolódik, hogy Mihai Crișan[23] kutatásai szerint az első írásos emlék a román vásári bábjátékról 1715-re datálható. A játék főhősét még Pojácának, a partnerét Gaciţanak nevezték.[24] Ugyanebben az évben Anton-Maria del Chiaro aszszisztált egy maszkokkal játszott előadáson, amelyet Moldovában, egy bojár házában ad-

[19] Uo., 33.
[20] Cristian PEPINO, coord., *Teatrul de Animație în România* (București: Teatrul de Animație Țăndărică, 2018), 6

[21] T. BURADA, *Istoria...*, 33.
[22] PEPINOM coord., *Teatrul...*, 10.
[23] Mihai Crișan: rendező, dramaturg, fordító, kritikus, szcenográfus, publicista. A román népi bábhagyományok ápolásában kiemelkedő szerepe volt, számos hazai és nemzetközi turnét és egy emlékezetes hazai fesztivált szervezett a román népi bábjátékosok számára. Cristian PEPINO, coord., „Personalități", *Dicționarul teatrului de animație, păpuși și marionete din România*, hozzáférés: 2020.11.15. https://www.teatrultandarica.ro/personalitati-c/
[24] Uo.

tak elő.[25] A történeti emlékeket elemezve Cristian Pepino megállapítja, hogy néhány kutató azt az elsietett következtetést vonta le, hogy ezek voltak az első tanúbizonyságok. Pepino szerint sokkal inkább maszkos előadásoknak tekinthetőek – amelyekben felismerhetőek a népi játékok szereplői –, mint bábjátéknak.[26] Crișan megállapítása feltételezhetően elősegítette a fogalmi összemosódást, mert Teodorescu szövegében a Pojáca maszkos élőszereplő, Burada változatában pedig már bábfigura. Ezek alapján valószínűsíthető, hogy a Vasilache bábfigura egy bábosról kapta a nevét, viszont a karakterjegyeiben – közönséggel való kapcsolattartás, szabadszájúság – megőrizte a Pojáca jellemvonásait. Továbbá Daniel Stanciu szerint a Pojáca elnevezésre – az olasz „pagliaccio" kifejezés formai átvétele révén – hatással lehetett az itáliai tradíció.[27]

Burada írásában kiemelte, hogy Jászvásáron 1864-ben betiltották a Heródes-játékokat, így másfél évtizedig tiltott volt a bábok játéka, és az indoklásban a közösség erkölcsi védelmét emelték ki.[28] 1879-ben Ioan Hangan, népi bábjátékos és több állampolgár, köztük a nagy mesemondó, Ion Creangă val kezdeményezésére újra engedélyezték a bábok játékát. Később ismét betiltották ugyanazzal az indoklással, majd a szerző visszaemlékezése szerint saját személyes közbenjárásának köszönhetően 1897-ben újra engedélyezték. Bukarestben 1865-ben hoztak a jászvásári intézkedéssel azonos tiltó rendeletet, amely a közösségből tiltakozást váltott ki. Petíciójuknak köszönhetően még ugyanabban az évben újra engedélyezték, szigorú szabályokhoz kötve, a bábok játékát. A szabályok több aspektust érintettek: a bábok nem viselhettek katonaruhát, nem hasonlíthattak élő személyekre, s elvárásként fogalmazták meg, hogy jellegtelenek legyenek. A kormányt vagy bizonyos személyeket illetően nem használhattak kétértelmű kifejezéseket. Sem a vallási, sem a világi témájú énekek szövege nem tartalmazhatott trágár, obszcén szavakat. A bábos csoportok a házról házra való sétálás közben az út szélén kellett menjenek.

Letiția Gîtză kutatásának köszönhetően a romániai tiltó rendelkezésekről viszonylag sok információval rendelkezünk. Az 1864-ben foganatosított jászvásári tiltó határozatot a román színháztörténész is tárgyalta, kiegészítve néhány bukaresti játékengedéllyel. Gîtză véleménye szerint a 19. század végére a bábok játéka elveszítette harcias szellemiségét. A sorozatos tiltó intézkedések, a cenzúra, a bábos csoportok permanens ellenőrzése maga után vonta, hogy a játék szatirikus volta egyre halványult. A népi bábjátékosok a Heródes-játékok keretei között a bábok játéka hagyományát kizárólag szigorú szabályok betartása mellett ápolhatták, tekintve, hogy jellemzően falusi emberek házában vagy a külvárosban adták elő. Szatirikus jelenetsora a kor szociális valóságát reprezentálta, feltételezhető, hogy népszerűségének titka is ebben rejlett. Letiția Gîtză egy rendkívüli eljárással példázta a közösség összetartó erejét a hagyományok megóvásának érdekében: a fennmaradt dokumentumok egy részében nem csak engedélyt kértek a bábosok, hogy karácsony tájékán előadhassák bábjátékukat, hanem engedélykérésüket kiegészítették a jótállást vállaló személyek megnevezésével is.[29]

Anca Doina Ciobotaru összehasonlította a fent említett két változatot és azt a következtetést vonta le, hogy a moldvai bábok játéka laza szerkezetű, szórakoztató előadást

[25] PEPINO, coord., *Teatrul…*, 6.
[26] Uo., 6.
[27] Daniel STANCIU, *Ipostaze ale teatrului tradițional de la rit la divertisment* (București: UNACT PRESS, 2007), 257.
[28] T. BURADA, *Istoria…*, 45–46.
[29] Letiția GÎTZĂ, *Teatrul de păpuși românesc* (București: Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, 1963), 12.

mutat. A havasalföldi változat egységesebb, a jelenetek önmagukban is értelmezhetők.[30] Lényeges kiemelni azonban, hogy a moldvai változat töredékes, számos jelenetnél a közreadó leírása olvasható.

Dimitrie C. Ollănescu a *Teatrul la români* (*Színház a románoknál*) című könyvét 1981-ben adták ki újra, eredeti megjelenése a 19. század végére datálható (1897–1898). Ebben a szerző közölt egy szövegtöredéket a bábok játékáról, és a játéktér megnevezésnél a „chivotot" használta. A bábos láda bemutatása azonos az előző két változatban tárgyalt játéktérrel,[31] a szereplők és a cselekmény váza pedig minimális eltérésekkel megegyezik a Teodorescu gyűjtötte változattal.

A bábok játékának szereplői: a Pojáca (Paiața), a Betlehemes öreg (Moșul Vicleimului), János bácsi (Moș Ionică), a Joghurtos (Iarugiul), János bácsi lánya (Fata lui Moș Ionică), a Boza árus (Bragagiul), Marița (Cocoana Marița), Paznache (Paznache) Nae Ghindă, vadász (Nae Ghindă vânătorul), a Medvetáncoltató (Ursarul), a Török (Turcul), a Moszkvai (Muscalul), Stan, a sírásó (Stan Lopătarul), Ilincuța, vénasszony (Baba Ilincuța).[32] Ebben a változatban a bábok játékát a Pojáca egy hosszabb monológgal kezdi, amelyben megkéri a nézőket, hogy ha nem tetszett az előadás, akkor se dobják ki vagy utasítsák el őket, „mert nem csak a bábok hibásak, hogy a világ sem hibátlan."[33] Az előadást János bácsi és Ilincuța vénasszony zárják. Teodorescu változatához hasonlóan ők ketten a közönség irányába történő kiszólalásokkal a bábosok fizetségét szorgalmazzák.

A Teodorescu, Burada és Ollănescu által publikált változatok a 19. századi játékstílust örökítették meg, H. H. Stahl és Constantin Brăilou, illetve Mihail Vulpescu pedig a 20. századi játékot rögzítette.

Stahl és Brăilou 1936-ban a *Sociologie românească* (*Román szociológia*) folyóiratban publikáltak három zsilvásárhelyi bábok játéka-változatot, amelyeket 1932. december 26–29. között rögzítettek egy magánházban, majd a közlés során néhány helyen változtattak az előadások szerkezetén. A zsilvásárhelyi Heródes-játék három részből tevődött össze: a bábok játéka, a tulajdonképpeni Heródes-játék és a befejező rész. Az előadás játékterének megnevezésére többféle kifejezést használtak: templomocska vagy láda (bisericuța sau ladă), Betlehemes vagy Betlehemes láda (viclei sau ladă de viclei), a bábok bálterme vagy templom (balul păpușilor sau biserici).[34]

Az első és a harmadik változatban a következő szereplők köré szerveződik a bábok játéka: Ițic Sloim, a bál házigazdája (Ițic Sloim, stăpânul balului, a harmadik változatban kizárólag a bál házigazdája elnevezést használták), A bál szolgálati felelőse (Omul de serviciu al balului), a Török (Turcul), a Pap (Popa), István (Ișvan), a Juhász (ciobanul), és a Juh (Oaia). A második változat kiegészült a Piskótás, akit szövegben Țenea névvel illettek (Pandișpan, în text: Țenea) és a Második juhász (Ciobanul II) szereplőkkel.[35]

A zsilvásárhelyi változatokba nem emelték be a Pojáca vagy Vasilache karakterét, és a női szereplők is hiányoznak. A drámai konfliktus a szereplők üzleti érdekeiből fakad: a Török kifogásolja a maszkabál magas belépő díját. A bál házigazdája lefejezi a Törököt, ezután hívják a Papot. Közös vonás mindhárom változatban, hogy a Pap kéri a fizetségét. A temetés után a sírások jelenete következik, a bábok játékában ezt a momentumot is a honorárium kérésére élezik ki. A

[30] CIOBOTARU, „Az animációs…", 33.
[31] Dimitrie C. OLLĂNESCU, *Teatrul la români* (București: Editura Eminescu, 1981), 50.
[32] Uo., 45–56.
[33] Uo., 51.
[34] H. H. STAHL și Constantin BRĂILOU, „Vicleiul din Târgu-Jiu", *Sociologie românească* 1, nr. 12 (1936): 15–36, 16.
[35] Uo.

zsilvásárhelyi előadások a Juhász megjelenésével és énekével záródnak.[36]

Mihail Vulpescu gyűjtését Daniel Stanciu tárgyalta részletesen *Ipostaze ale teatrului tradițional de la rit la divertisment* (*A tradicionális színház megjelenési formái a rítustól a szórakozásig*) című könyvében. Az itt közreadott bábok játéka a zsilvásárhelyiekhez képest több momentumból szerveződik, és számos hasonlóságot mutat a Teodorescu által publikált változattal.[37] A román vásári bábjáték a bábok játékáról, később a vallási jellegű bábjátékról szakadt le és lett önálló játéknyelvvé. Stanciu szerint idővel ezek a változatok egyszerűsödtek, fokozatosan letisztultak a Vasilache és Mărioara előadásra.[38]

A Heródes-játék keretei között előadott bábok játéka során, a magyar nyelvterülettől eltérően, kizárólag világi témát reprezentáltak. A bábok szerkezetét illetően a kesztyűs és a marionett-technikát egyaránt használták. A román népi bábhős ezekben a játékokban is megjelent, de nem a ma ismert formájában. A magyar nyelvterületen gyűjtött bábtáncoltató betlehemezésbe is beépültek a profán elemek, viszont a román változatokhoz viszonyítva nem uralták el teljesen a játékot.[39]

A Vasilache- és a Karagöz-játékok kapcsolata

Fentebb szóba került, hogy G. Dem. Teodorescu változatában a „függönnyel vagy anélkül" kifejezés szerepel, amelyhez a szerző nem fűzött megjegyzést. Szacsvay Éva a *Bábos betlehemes játékok Kelet-Közép-Európában* című írásában feltételezi, hogy ez a dialógus az „árnyjátékból bábjátékká alakulás" lenyomata.[40] A román bábszakirodalom azonban nem ekként értelmezi, hanem a Karagözjáték hatásának lenyomataként a Vasilache-játékhagyományban. Novák Ildikó „Az idő lenyomatai. A román népi bábjáték hőse, Vasilache" című tanulmányában röviden fel is vázolja a Karagöz-játék romániai megjelenését és a színháztörténészek értelmezését.[41]

E tekintetben a szakirodalom jellemzően Lazăr Șăineanu *Jocul Păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz* (*A bábok játéka és kapcsolata a Karagöz-játékkal*)[42] című tanulmányára hivatkozik, amelynek szerzője a bábok játéka és a Karagöz-játék kapcsolatát, több példával alátámasztva, 1900-ban megjelent könyvében is kifejtette.[43] Șăineanu szerint a Karagöz-játék közkedvelt és elterjedt szórakozási forma volt a fanarióták korszakában Havasalföldön valamint Moldvában. A román „caraghios", azaz 'vicces, nevetséges' jelentéssel bíró kifejezés nyelvtörténeti eredetét pedig a török „Karagöz" szóból származtatta. A Heródes-játékokban megjelenő bábok játékát a Karagöz viszonylag modern adaptálásának tekintette,[44] A Pojáca és az Öregember figuráit Karagöz és Hadzsivat román megfelelőiként határozta meg.[45] A főszereplőkön kívül a játékok nyelvezetében – a dialógusok ironikussága, a jövevényszavak parodizálása, a román nyelv helytelen haszná-

[36] Uo.

[37] STANCIU, *Ipostaze ale…*, 288.

[38] Uo., 276.

[39] SZACSVAY Éva, „A magyarországi bábtáncoltató betlehemezés", in *Néprajzi Értesítő*, szerk. HOFFMANN Tamás, 57–102 (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1978), 95.

[40] SZACSVAY Éva, „Bábos betlehemes játékok Kelet-Közép-Európában", *Ethnographia* 96 (1985): 42–58, 51.

[41] NOVÁK, „Az idő lenyomatai…", 80–81.

[42] Lazăr ȘĂINEANU, „Jocul Păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz", in *Omagiu*, coord. Titu MAIORESCU, 281–287 (București: Editura Socecu, 1900).

[43] Lazăr ȘĂINEANU, *Influența orientală asupra limbei și culturei române* (București: Editura Librăriei Socecu & Comp., 1900), 120–137.

[44] Uo., 120.

[45] Uo., 124.

lata, idegen szavak és kifejezések helytelen beékelése – és az előadás szatirikus jellegében mutatta ki a szoros érintkezési pontokat.[46]

Viorica Dinescu turkológus a Karagöz-játékok alapján részletesen tárgyalta és kiegészítette Șăineanu megállapításait. Szerinte a török árnyjáték hatása feltételezhetően régebbi, és a Burada változatában megjelenő macska–egér-jelenetet is a török árnyjáték hatásaként értelmezi. Állítását azzal támasztja alá, hogy a régebbi török árnyjáték részei voltak olyan nonverbális jelenetek, amelyeket állatfigurákkal mutattak be.[47] A szereplők énekét, a klarinét használatát – amelyet Ollănescu említ –, és a reprezentációk vallási ünnephez való kapcsolódását is – Burada a karácsony utáni időszakot jelölte meg – török hatásként azonosítja.[48]

Dinescu szerint a „függönnyel vagy anélkül" annak lenyomata, hogy a bábjátékosok a közönség kívánsága szerint alakították a játékot.[49] Șăineanutól eltérően az előadás szatirikus jellegét és nyelvhasználatát nem kizárólag török hatásnak tekinti.[50] A török hatáson kívül, Letiția Gîtză is figyelembe veszi a szász, az ukrán vertyep és a lengyel nyelvterületről érkező szopka hatását.[51] A Vasilache-játéktradíció szatirikus jellemvonása viszont a vásárok világában fejlődött ki.[52]

Vasilache mint vásári bábhős megjelenése

Horia Barbu Oprișan *Teatrul fără scenă* (*A színpad nélküli színház*) című könyvében rögzítette a gyerekként látott bábok játékát. A szerző Bukarestben töltötte a gyerekkorát, és visszaemlékezése szerint a gyerekek és a felnőttek a Heródes-játék alkalmával leginkább a bábok játékát várták. Az Oprișan által látott játékban a Pojáca és a Betlehemes öregember megjelent, viszont Vasilache és Mărioara karakterét nem emelték be.[53]

Oprișan a vásárokban fellépő és a faluról falura vándorló román népi bábjátékosokról is beszámolt. Az ő repertoárjukon szerepelt a Vasilache és Mărioara előadás, amelynek szereplőit úgy definiálta, mint két népi alakot, akik jeleneteikben a hétköznapi ember életét mutatták be. Az előadás során többnyire Vasilache és Mărioara feje látszott, a testükből nagyon keveset láthattak a nézők. A bábokat fából faragták, az arc kialakításánál a festett és erőszakos vonások domináltak. A Vasilache-bábnak viszonylag nagy és görbe orra volt, kék ruhát, valamint a fején piros, bojtos sapkát viselt. A Mărioara bábról kevesebb információt közölt, eszerint általában a fején piros, virágos kendőt, ritkábban tarka fejfedőt viselt. A szerző leírásából egy kezdetleges paraván képe rajzolódik ki előttünk: a népi bábjátékosok két szögre kifeszített vászon mögött játszottak. Oprișan egy szövegtöredéket is közreadott, nem pontosítva, hogy kinek az előadása alapján, ebben Vasilache és Mărioara még nem házasok. Vasilache szeretné elvenni Mărioarat, aki pontosan megfogalmazza, hogy mire van szüksége egy asszonynak: szép házra és gazdaságra.[54] **(KÉP B)**

Letiția Gîtză az egyszerű paravánszerkezetet a bábosok mobilitásával hozta összefüggésbe. A rendőrség folyamatosan figyelte a tevékenységüket, állandó készültségben éltek, mindig készen kellett álljanak a gyors menekülésre. Gîtză szerint a bábosok megjelenésére a vásárokon a kereskedelem fejlődése is hatást gyakorolt,[55] ám a ro-

[46] Uo., 121–123.
[47] Viorica DINESCU, *Teatrul de umbre turc* (București: Editura Minerva, 1982), 169.
[48] Uo., 170–175.
[49] Uo., 172.
[50] Uo., 171.
[51] GÎTZĂ, *Teatrul…*, 19–20.
[52] Uo., 24.
[53] Horia BARBU OPRIȘAN, *Teatrul fără scenă* (București: Editura Meridiane, 1981), 58.
[54] Uo., 150–152.
[55] GÎTZĂ, *Teatrul…*, 25.

mán bábtörténeti kutatások jelenlegi állása alapján nem találunk arra vonatkozó információkat, hogy a bábok játéka mikor lett önálló játékforma. Az viszont tudható, hogy a román vásári bábjátékos mesterség apáról fiúra szállt, a szövegek szájhagyomány útján maradtak fenn.[56] A 19. századi népi bábjátékosok közé sorolják a már említett Vasile Drăgant és partnerét, Ilie Păpușarult, továbbá Constantin Alexandrut, aki Oprea Oprescuval közösen Bukarest külvárosában tartott előadásokat. Egyaránt a század közepén tevékenykedett Iordan Anton és Nicolai Manole, a játékuk főhőse még a Pojáca volt. Hangan Ioan, Roman Nae és Șerban Mușat szintén a 19. századi bábjátékosok közé tartoztak.[57]

A 20. század elején tevékenykedő népi bábjátékosokról sem rendelkezünk több információval; a legjobbnak Constantin Puntét és tanítványait,[58] illetve a magyar nemzetiségű Szabó Istvánt tartották,[59] de róla nem rendelkezünk bővebb ismeretekkel. Constantin Punte Vráncsa megyéből származott, és több népi bábjátékos mestereként tartják számon. A Bukarestben, 1958. májusában rendezett első Nemzetközi Bábfesztiválon, is fellépett, többek között Dobre Cercel mellett, akiről azt feltételezik, hogy II. Károly román király bábjátékosa volt.[60]

A professzionális népi bábjátékosok tevékenysége szezonális jellegű volt, tavasztól őszig, vásárról vásárra vándoroltak szekéren. A bukarestiek a nyugati állomás környékén telepedtek le, mások a vásárokon kívül falusi turnékat tartottak, elsődlegesen a téli ünnepkör idején, és leggyakrabban Moldvában. A népi bábjátékosok a vásárokon és a falusi turnékon adták elő műsorukat az 1970-es évekig, amikor is a számuk csökkenni kezdett. Az idősebb bábjátékosok ekkor már nem tudták továbbadni mesterségüket a következő generációnak.[61]

Mihai Crișan a népi bábjátékosok számára 1974-ben rendezett egy emlékezetes fesztivált a bukaresti Falumúzeumban, amelyről Ioana Mărgineanu a *Teatrul* (*Színház*) folyóiratban „Jocuri populare cu păpuși la Muzeul Satului" (Népi bábos játékok a Falumúzeumban) címmel publikált összefoglalót. E szerint a következő népi bábjátékosok vettek részt a találkozón: Ion Borțea (Bukarest), Gigi Mocanu (Bukarest), Gheorghe Evghenie (Moldva), Stancion Domnosie (Baucár, Krassó-Szörény megye), Pelian Mihai és Pelian Suzana (Felsőszálláspatak, Hunyad megye), Ion és Florica Ciubotaru (Karácsonkő), Rudi Nesvadba (Páskán, Jász megye).[62]

A beszámoló szerint a népi bábjátékosok klasszikus Vasilache és Mărioara-játékot adtak elő, mindegyik népi bábjátékost másfajta előadásmód jellemzett. A változatosság ellenére a produkciók naiv bája, nyílt megszólalása, egyszerű és természetes humora a népi bábjáték egységét reprezentálta. A fesztivál Ion Borțea tradicionálisabb előadásával kezdődött, és a fiatalabb generációhoz tartozó Gigi Mocanu modernebb irányzatot felmutató játékával záródott. Az egyetlen női népi bábjátékos, Florica Ciubotaru sem hiányzott a fesztiválról, akinek férje, Ion Ciubotaru szintén fellépett egy általa készített, ötletes szerkezettel, amelyben rudas bábjait táncoltatta, s megjelent köztük az afrikai tánc is. Saját készítésű dudát használt az előadásához Stancion Domnosie is, kisméretű bábjai pedig ritmikusan táncoltak a zenére. Pelian Mihai a „hârzob" nevezetű bábos ládát használta játéktérnek, és a lánya mozgatta a bábokat, a Spreh szerepét az apa

[56] Uo.
[57] PEPINO, coord., „Personalități".
[58] C. Borțea, Ilie Dobre és Ioniță Gheorghe. GÎTZĂ, *Teatrul…*, 25.
[59] Uo.
[60] PEPINO, coord., „Personalități".
[61] PEPINO, coord., *Teatrul…*, 13.
[62] Ioana MĂRGINEANU, „Jocuri populare cu păpuși la Muzeul Satului", *Teatrul* 19, nr. 11 (1974): 80–83.

töltötte be. Gheorghe Evghenie,[63] az utolsó mohikánok egyike, sokoldalú művészetével szórakoztatta a nézőközönséget. A hasbeszélő Rudi Nesvadba Gogu nevű mechanikus óriásbábjával lépett fel.[64]

Gheorghe Evgheniet Iosif Herțea zeneszerző és folklórkutató fedezte fel, az ő közbenjárásának köszönhetően vendégszerepelt Bukarestben, 1974. februárjában. A műsort Vasilache és Mărioara-előadással kezdte, majd több rögtönzésre épülő, szatirikus jelenetet mutatott be, amelyeknek témáit a hétköznapi élet képezte, lezárásukként pedig mindig megfogalmazta a morált. Gheorghe Evghenie papíron Németvásárban (Târgu Neamț) élt, viszont állandó jelleggel úton volt. Az általa játszott jeleneteket soha nem írta le.[65]

Öt évvel később Ioana Mărgineanu újra tudósított egy népi bábjátékos találkozóról, amelyet ismét a Falumúzeumban tartottak meg.[66] Ezen a találkozón az 1974-ben szervezett fesztiválon részt vevő népi bábjátékosok közül Ion és Florica Ciubotaru, Gheorghe Mocanu[67] és Ion Borțea lépett fel. A lista kiegészült még Ion Bari népi játékossal, aki ekkor már 75 éves volt.

A karácsonkői Ion Ciobotaru, akit Sascău utódjának tartottak,[68] már harminchat éve járta a vásárokat, búcsúkat és kultúrotthonokat. Előadásában Vasilache, Mărioara, a Pap (Popa) és az Ördög (Diavolul) szerepelt, zenés és táncos elemekkel gazdagítva adta elő a műsorát. Felesége, Florica Ciubotaru ezen a találkozón egy pantomim jellegű előadást mutatott be mechanikus bábokkal. Az előadásában a hagyományos román népi figurák szerepeltek benne: Vőlegény és Menyasszony, a násznép, a Kaluserek (călușarii),[69] a Medvetáncoltató és a Medve.[70] A román bábszakirodalom Florica Ciubotarut az egyetlen női népi bábjátékosként tartja számon, aki az előadásaihoz pivettát is használt.[71] A beszámoló alapján nem tudjuk rekonstruálni, hogy szöveggel vagy szöveg nélkül játszott. Az 1974-ben rendezett fesztiválon Vasilache és Mărioara-előadással lépett fel, a férfi előadókhoz viszonyítva líraibb, gyengédebb hangvételű előadásmódot képviselt.[72]

Ioana Mărgineanu szerint Ion Bari prahovai változata kidolgozottabb előadás volt, az ismert szereplők mellé beemelte a Lovat (Calul) és a Lókupecet (Geambașul) is. Előadásába az erotikus – Vasilache és Mărioara heves csókolózása – és a horrorisztikus jelenetek – a Pap tánca az üres koporsóval – is beépültek.[73]

Ion Bari édesapja, akitől a mesterséget tanulta, Niță Luca Bori[74] népi bábjátékos volt, Vasilache és Mărioara-játékok mellett akrobata- és állatszámokat is előadott. Sajnos nem tudjuk rekonstruálni, hogy mikortól kezdett játszani.[75] Ion Barit Gheorghe Mocanu mesterének tartják,[76] és az 1979-ben szerve-

[63] Más néven: Ghiță, artistul din lume / Ghită, művész a nagyvilágból.

[64] MĂRGINEANU, „Jocuri…", 80–83.

[65] Mihai DIMIU, „Ghită – artist din lume", *Teatrul* 19, nr. 3 (1974): 39–40.

[66] Ioana MĂRGINEANU, „Jocuri tradiționale de păpuși", *Teatrul* 24, nr. 6 (1979): 19–20.

[67] Más néven: Gigi Mocanu.

[68] Feltételezhető, hogy Sascău Nicolaera (?–1977) utaltak, akit népi bábjátékosként tartottak számon. PEPINO, coord., „Personalități".

[69] A kaluser egy román népi tánc, amelyet a kaluserek Pünkösd ünnepén táncolnak. A kaluserek csoportban táncoló, nőtlen, ünnepi öltözetet viselő férfiak. DOMOKOS Pál Péter, „Magyar moreszka", *Táncművészet* 5, 6. sz. (1955): 265–269, 265.

[70] MĂRGINEANU, „Jocuri tradiționale…", 20.

[71] PEPINO, coord., „Personalități".

[72] MĂRGINEANU, „Jocuri…", 83.

[73] Uo., 20.

[74] Niță Luca Bori (1864–1936). PEPINO, coord., „Personalități".

[75] MĂRGINEANU, „Jocuri tradiționale…", 20.

[76] PEPINO, coord., „Personalități".

zett találkozón Mocanu előadásában Bari játszotta a Spreh szereplőt. Mocanu Mărioara-figurája „édesebb" volt, Vasilachét viszont a piros öltözete még ördögibbé tette. A negyedik variáció Ion Borțea előadásában került bemutatásra, ebben Mărioara török, és a darab kiemelte a házassági konfliktusokat.[77] Borțea az 1960–70-es években az egyik legelismertebb román népi bábjátékos volt. Mihai Crișannal közösen 1979-ben részt vettek a Belgiumban megrendezett UNIMA Fesztiválon, ahol Vasilache és Mărioara-játékot mutattak be.[78]

Ion Borțea édesapja, Alexandru Borțea is népi bábjátékos volt. Ion Borțea elmondása szerint édesapjának tizenhat gyereke volt, így tavasszal két szekéren indult a család turnéra. A karakterről megjegyezte, hogy több mint száz éve jelenhetett meg, és a szöveg szájhagyomány útján terjedt. Vasilache-bábja piros öltözetet, kék köpenyt és hosszú sapkát viselt. Mărioara virágos kendőt, fülbevalót és diadémot hordott. Mindkét báb arca „mindig" piros színűre volt festve. A játéka során pivettát (aparat) használt, ami ötven év után sem jelentett számára nehézséget, mert a „részévé vált". Ion Borțea külön megkérte az újságírót, hogy emelje ki, a „szezon" alatt napi harminc előadást tartott.[79]

Daniel Stanciu szerint a népi bábjátékosok gátlástalan humora is hozzájárult az előadások tiltásához, a bábszínház tradicionális formáinak negatív megítéléséhez. Gheorghe Evgheniet is ilyen humor jellemezte, emiatt a hatóság egy ízben letartóztatta, végül Mihai Crișan közbenjárására elengedték. (A könyv nem pontosítja, hogy mikor és hol történt az incidens.) A gátlástalan humor mellett a szereplők verekedési kedve szintén komoly ellenérzést váltott ki a társadalomból.[80]

Az intézményes bábjátszás kialakulása után megkísérelték felpezsdíteni a népi bábjátszást. Tudor Arghezi kezdeményezésére 1960-ban létrehoztak egy bizottságot, amely a népi bábjáték megőrzését tűzte ki célul. A bizottság rövid ideig működött, munkája számottevő fejleményeket nem eredményezett. Mihai Crișan mellett többen próbálták rekonstruálni a népi bábjáték-tradíciót, így Daniel Stanciu, Paul Ionescu, Liviu Berehoi. Stanciu meglátása szerint viszont nem volt olyan bábjátékos, aki kizárólag a hagyomány megőrzésével foglalkozott volna.[81]

A román népi bábhős alakulástörténetét tanulmányozva konstatáljuk, hogy a játéktradíció generációról generációra öröklődött, és a szöveget nem rögzítették. A kutatások jelenlegi állása szerint nincsenek adataink arról, hogy a népi bábjátékosoknak lett volna állandó játékterük, és a tevékenységükről is csak szórványos adatok és tárgyi emlékek őrződtek meg. Nehezen rekonstruálható az előadás autentikus, általuk játszott formája. A magyar vásári bábos tradíciótól markáns eltérés, hogy a román népi bábjátékosok a kommunizmus időszakában is játszottak.

A román bábszakirodalomban referenciapontként egy olyan Vasilache és Mărioara-szövegkönyvtöredéket használnak, amely magába sűríti az előadás narratív sémáját. A lejegyzés Mihai Crișanhoz köthető, és Daniel Stanciu publikálta *Ipostaze ale teatrului tradițional de la rit la divertisment* (*A tradicionális színház megjelenési formái a rítustól a szórakozásig*) című könyvében. A szerző többször hangsúlyozza Mihai Crișan meghatározó szerepét a népi bábjáték-hagyományok ápolásában.[82] Ez a szövegkönyv azonban feltételezhetően a kommunizmus alatt

[77] MĂRGINEANU, „Jocuri tradiționale…", 20.

[78] Mihai CRIȘAN, „Păpușarii români la Festivalul UNIMA din Belgia", *Teatrul* 24, nr. 9 (1979): 93–94.

[79] Dan BIRLĂDEANU, „Vasilache și Mărioara", *Flacăra* 27, nr. 30 (1978): 14.

[80] STANCIU, *Ipostaze ale…*, 55.

[81] Uo.

[82] Uo., 257.

tevékenykedő népi bábjátékos játékstílusát rögzítette.

Első olvasatra szembetűnő, hogy a tradicionális Vasilache és Mărioara- valamint az angol Punch & Judy-játék számos közös vonással rendelkezik. Punchhoz hasonlóan Vasilache szintén nős, és a házassága problémáktól terhes. A felesége bemutatásánál, csakúgy, mint Punch, dicséri a szépségét. Lényeges eltérés azonban, hogy Vasilachénak és Mărioaranak nincs gyereke, és a közöttük lévő házassági konfliktus alapja, hogy Mărioara nem engedelmeskedik a férjének. A játékba a házastársi nehézségek, a férfi-nő kapcsolat más rétegét emelték be. Ezáltal más családi modellt reprezentálnak: Vasilache a tekintélyelvű házasság híve, ahol a feleség szerepe a férj kiszolgálása és a házimunka elvégzése. Nehezen tolerálja, hogy a felesége nem követi az utasításait. Ezt konkrétan meg is fogalmazza, hiszen mégis csak ő az úr a házban. Mărioara nyíltan kigúnyolja és seprűvel védekezik a férj ütései ellen, de a jelenet a halálával végződik. Vasilache kegyetlenségében, a típusfigurák ábrázolásában is domináns a két népi bábhős közötti hasonlóság. A román vásári bábjátékban azonban a krokodil nem jelenik meg.

Vasilache és Mărioara-előadások a rendszerváltás után

A kommunizmus idején Vasilache karakterét megpróbálták beemelni az új színházi közegbe, viszont ez az értelmezési lehetőség nem vált irányadóvá. A bábszínházi adaptáció mellett népi bábjátékosok is játszottak Vasilache és Mărioara-előadást. Az utolsó népi bábjátékos halálával az előadás tradicionális vonala megszakadt, a játék autentikus formájában nem hagyományozódott át a következő generációra. Vasilache karakterének bábszínházi jelentősége is csökkent, de néhány bábszínész egyéni műsorában és alkalmanként a bábszínházak műsorán is felbukkan. A következőkben néhány Vasilache és Mărioara-előadáson keresztül megvizsgáljuk a dramaturgiai elhajlásokat, a játéktér kialakítását és a paraván használatának sajátosságait, illetve a bábok attribútumait.

A bábszínészek közül Paul Ionescu, a bukaresti Ţăndărică Bábszínház tagja a 2000-es években játszott Vasilache előadást. A játékteret egy rögtönzött paraván képezte, az előadást nem konvencionális bábszínházi térben játszotta. A rögtönzött paraván nem takarja a bábost, a mozgatás nyílt színen történik, a báb és a mozgató kapcsolata a nézőközönség előtt bontakozik ki. A bábok mozgatása során a bábos a bábszínpadi teret kiszélesíti, időnként teljesen mellőzve a paravánt, a bábbal közösen vagy esetenként egyedül a paraván előtti térben játszik. A bábszínpadi tér nemcsak a paraván és a közvetítés helyszíne, hanem a bábmozgatás és a színészi játék terévé szélesedik.

A bábok megalkotásánál követi a tradicionális vonalat: Vasilache vásári kesztyűs báb, az öltözékében a piros és a kék szín dominál. Mărioara szintén kesztyűs figura, és román népviseletben jelenik meg, a fején fekete kendővel. Paul Ionescu a hagyományos Vasilache-játékból átemeli a karakter legfontosabb jellemzőit és az ismert típusfigurákat, emellett új szereplőkkel bővíti az előadást. A bábos közvetlen megjelenésével, kiszólásaival megőrzi a Spreh szerepkörét és a Punch-játékból ismert, nem egyenrangú, komplex kapcsolatrendszert a mozgató és mozgatott között. Vasilache a mozgatójával szemben a dominanciáját érzékelteti, azt a képzetet erősítve, hogy kettejük viszonyában ő az irányító. A végén a bábos szembesíti a főhőst a tetteivel, és Vasilache minden cselekedetét igazolja. Lezárásként azonban a mozgató bocsánatot kér a közönségtől.

Az előadás az Arab, a Cigány, a Pap, a Csendőr, a Szomszéd szereplők segítségével reflektál a társadalmi problémákra. A szexuális utalások visszafogottabbak, mint a társadalmi problémák szatirikus ábrázolása. A Halál és az Ördög megölésével Vasilache

visszakapja a pokoltól Mărioarat. A *Punch és Judy* előadástól eltérően a kortárs román vásári bábjátékban a feleség halála nem minden esetben törvényszerű, és nem is tekinthető mindig végleges állapotnak.

Vasilache számonkérésének a motívuma – Vasilache, mint aki bűneitől váltja meg a világot – a nagyszebeni Gong Bábszínház előadásaiban is felfedezhető. Szebenben a rendszerváltás utáni években mutatták be a *Mărioara és Vasilache* szabadtéri előadását Dan Hândoreanu rendezésében,[83] ahol a vásári kesztyűs bábelőadások játékterét, a tradicionális paravánt használtak. **(KÉP C)** A figurák megalkotásában az utolsó román vásári bábjátékos, Gheorghe Mocanu bábjait tekintették modellnek, és a bábokat karakteres arcéllel látták el. Ionescu Vasilache-figurájától eltérően a báb mérete nagyobb, az arc kidolgozása részletekben gazdag. Vasilache groteszk orrát megtartották, viszont a mosolya szelídséget sugall.

Az előadás során az alaptörténetet dolgozták fel, még ha a rendező beszámolója szerint nem is értették, hogy Vasilache miért öli meg Mărioarát. Vasilache persze itt nem csak a feleségét öli meg, hanem a Papot, a Nagy ördögöt és végül a Halált is, csak a Legkisebb ördögöt kíméli meg. Az előadás végén a bábosok kiléptek a paraván mögül, lementek a nézőtérre és tovább adták a jó hírt, hogy Vasilache megölte a halált és örökké élhetünk. (Szintén Dan Hândoreanu rendezésében, 2007-ben került bemutatásra a *Vasilache-trilógia* című előadás,[84] amelynek egyik jelenetébe emelték be Vasilache karakterét, vádlottként egy bírósági tárgyaláson. A következő vádpontokkal gyanúsították: megölte Mărioarát, megölte a Halált, megfosztotta papságától a Papot, és pokolba küldte az Ördögöt. A bíróság végül örök fiatalságra és halál nélküli életre ítélte Vasilachét, mert ahogy a védőbeszédben is elhangzott, a cselekedeteivel az emberiséget mentette meg.) Dan Hândoreanu első rendezése követte a narratív sémát, ennek ellenére megfigyelhetők a dramaturgiai elhajlások. A Spreh szereplőt, Vasilache és Mărioara táncos bemutatkozását, a konfliktus kiváltó okát és a Lókupec jelenetét nem építette be az előadásba. A tradicionális előadástól eltérően az élő szereplők megjelenése és a típusfigurák ábrázolása is árnyaltabb.

A kolozsvári Puck Bábszínházban bemutatott *Vasilache și Mărioara în vremea lor* (*Vasilache és Mărioara a saját korukban*) című előadásban erősebb dramaturgiai elhajlásokkal találkozunk.[85] Ezt konvencionális bábszínházi térben mutatták be, a színpadkép megalkotásánál a paraván került a középpontba, ezt egészítette ki néhány elem: egy feldíszített bicikli és a zenész hangszerei. A paraván gondosan, apró részletekig kidolgozott, a zártságát különböző nyílásokkal oldották fel. A képmutogatás hagyományát is beemelték, ugyanis az előadás néhány képe

[83] Az előadás címe: *Mărioara și Vasilache*. A bemutató dátuma: 1993. szeptember 10. A bemutató helyszíne: szabadtéri előadás, nagyszebeni kis tér. Rendező, dramaturg: Dan Hândoreanu. Bábtervező: Dan Frăticiu. Bábkészítő: Sorina Chira. Jelmeztervező: Adrian Nistor. Zene, hanghatások: Dan Caras. Bábszínészek: Daniela Necsulescu, Melania Boar, Angela Pásky, Major Jenő és Dan Hândoreanu.

[84] Az előadás címe: *Trilogia Vasilache* (*Vasilache trilógia*). A bemutató dátuma: 2007. Rendező és dramaturg: Dan Hândoreanu. A bemutató helyszíne: Gong Bábszínház, Nagyszeben.

[85] Az előadás címe: *Vasilache și Mărioara în vremea lor* (*Vasilache és Mărioara a saját korukban*). A bemutató dátuma: 2002. Rendező: Varga Ibolya. A bemutató helyszíne: Puck Bábszínház, román tagozat, Kolozsvár. Díszlettervező: Epaminonda Tiotiu. Zene: Csortán Márton. Színészek: Ramona Atănăsoaie, György László, Andra Ștefan.

látható volt a paravánon: Vasilache és Mărioara verekedése síkbábok használatával, továbbá a Vasilache és a Lókupec, illetve a Vasilache és a Halál küzdelmét ábrázoló illusztrációk.

Az előadás bábszereplői követik a darab tradicionális vonalát: Vasilache, Mărioara, a Csendőr, az Ördög, a Lókupec, a Halál, a ló és a Spreh. Vasilache arcélei tompábbak, az öltözékében a piros színt megtartották, a feleség viseletében viszont nem a népi öltözéket követték. A vásári kesztyűs játéktól eltérően a szereplők száma bővült, a bábos mellett két élő szereplő is megjelent. A Spreh élő női szereplő, aki kapcsolatot tart a bábokkal és a nézőkkel. A zenész biztosítja az élő zenei aláfestést. Az előadás érdekessége, hogy a Vasilachét mozgató bábos a magyar tagozat játékosa.

Az előadás dramaturgiája Mihai Crișan szövegtöredékén alapszik, ám a cselekményt megváltoztatták: itt Vasilache már nem öli meg a feleségét, a közöttük lévő házassági konfliktus szójátékká tompul.

Merészebb elhajlásokkal találkozunk a Tony Bulandra Színházban bemutatott *Vasilache și Mărioara* előadásban,[86] amelyhez nem a klasszikus vásári paravánt és bábokat használják. A színpadkép az utazás motívuma köré épül, az előadásban Vasilache és Mărioara közösen indulnak vándorútra, természetesen a béketeremtő bottal. Útjuk során találkoznak a Törökkel, az Ördöggel, az Istennel, Elvis Presleyvel és a Halállal. Az Isten, mert kiállták a próbatételt, gyermekkel ajándékozza meg a házaspárt, és megmenti őket a Haláltól. Vasilache és Mărioara házassága már nem feszültségtől terhes, és a főhős korlátlan verekedő kedvét, vitalitását sem tartották meg. A meglett, kicsit megfáradt embert testesíti meg, és ez az életérzés átjárja az előadás teljes időtartamát. **(KÉP D)**

A Daniel Stanciu által rendezett *Vasilache, Mărioara și invitații* (*Vasilache, Mărioara és vendégeik*) című előadásba a tradicionális Vasilache és Mărioara-történetet beemelték ugyan, de a feleség halála itt sem tekinthető végleges és visszafordíthatatlan létállapotnak.[87]

A rendező nemcsak elméleti szakemberként foglalkozott a tradicionális bábszínház megjelenési formáival, több alkalommal is színpadra állította Vasilache és Mărioara történetét. Második galaci rendezése során Daniel Stanciu az alaptörténetet új szereplőkkel, digitális elemekkel bővíti, és az élőszereplőkkel előadott jelenetek nagyobb hangsúlyt kapnak. A színpadkép megalkotásával is ezt nyomatékosítja: a klasszikus vásári paraván a színpad bal oldalán látható, és nincs végig a színen. A színpadon sorra jelennek meg az élőszereplők marionett bábokkal a kezükben, hogy megidézzék a vásárok, búcsúk színes, a digitális grafikával kiegészülve esetenként inkább kaotikus kavalkádját.

Vasilache a vásári előadásába előadóművészeket invitál a világ minden tájáról: cirkuszi alakokat, énekeseket, állatszelídítőket, kígyóbűvölőt. Vasilache és Mărioara táncos-énekes bemutatója után következnek a vendégek. Az előadás utolsó felében a paraván síkján megelevenedik Vasilache és Mărioara története. Vasilache éhes lesz, Mărioara nem

[86] Az előadás címe: *Vasilache si Mărioara* (*Vasilache és Mărioara*). A bemutató dátuma: 2014. szeptember 25. Rendező: Constantinescu Ionuț. A bemutató helyszíne: Tony Bulandra Színház, Târgoviște. Dramaturg: Constantinescu Ionuț. Világítás, zene: Enache Andrei. Szereposztás: Trifan Robert, Cosmin Cosma, Cristina Dumitru.

[87] Az előadás címe: *Vasilache, Mărioara și invitații* (*Vasilache, Mărioara és vendégeik*). A bemutató dátuma: 2014. szeptember 7. Rendező: Stanciu Daniel. A bemutató helyszíne: Gulliver Bábszínház, Galac. Díszlettervező: Drăgulescu Daniela. Zene: Drăga Jou-Jou. Digitális grafika: Stănescu Nicu. Szereposztás: Ariton Adina, Geru Gina, Marin Elena, Sterian Marian, Șisu Eduard, Ajder Vlad.

akar főzni, összeverekednek, és a főhős megöli a feleségét. Vasilache hívja a Papot, hogy temessék el a feleségét, a szertartás közben elejtik a koporsót, Mărioara kiesik. Vasilache mérgében elveri a Papot, majd megjelenik a Halál. Vasilache legyőzi a Halált is, visszajön Mărioara, és a főhős bocsánatot kér a feleségétől.

Összegzés

A magyar vásári tradícióval összehasonlítva a román bábszínházakban a hagyomány rugalmasabb keretként szolgál. A magyar vásári bábtradíciók a Korngut-Kemény családnak köszönhetően egységesebbek, letisztultabbak, több referenciapontot nyújtanak az alkotóknak. A kortárs Vitéz László-darabok is jellemzően az *Elásott kincs*, az *Elátkozott malom* és a *Vitéz László csodaládája* előadásaira épülnek. A román előadásokban Vasilache figurájának külső attribútumai eltérőek, a hatalmas orron kívül kevés jellemző vizuális jegy rögzült.

Az előadások során általában vásári paravánt használnak, és az egyéni játékban megfigyelhető a paraván mint játéktér újradefiniálása. A vásári paraván mellett a bábszínházi paravánt is alkalmazzák, a târgoviștei előadásban ezt népi szőttesekkel díszítették. A népi elemek jellemzően beépülnek a *Vasilache és Mărioara*-előadások vizuális nyelvezetébe és zenei anyagába, valamint a bábosok is gyakran viselnek román népi öltözetet. Az előadás szereplőinek száma minden vizsgált esetben kibővült, a tradicionális vonal egyre halványult, Vasilache és Mărioara azonban élő vagy bábszereplőkkel kiegészülve mégsem merült a feledés homályába.

Bibliográfia

BIRLĂDEANU, Dan. „Vasilache și Mărioara”. *Flacăra* 27, nr. 30. (1978): 14.

BONCZIDAI Dezső. „Mérföldkövek a Vitéz László-bábfigura alakulástörténetében”. *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 102–116.

BURADA, T., Teodor. *Istoria Teatrului în Moldova*. Iași: Editura Minerva, 1915.

CIOBOTARU, Anca, Doina. *Personaje, cupluri și povești…cu sfori*. Iași: Artes, 2009.

CIOBOTARU, Anca, Doina. „Az animációs színház – mágia és művészet között”. Fordította NOVÁK Ildikó, *Art Limes* 18, 1. sz. (2015): 31–35.

CRIȘAN, Mihai. „Păpușarii români la Festivalul UNIMA din Belgia”. *Teatrul* 24, nr. 9. (1979): 93–94.

DOMOKOS Pál Péter. „Magyar moreszka”. *Táncművészet* 5, 6. sz. (1955): 265–269.

DIMIU, Mihai. „Ghită – artist din lume”. *Teatrul* 19, nr. 3. (1974): 39–40.

DINESCU, Viorica. *Teatrul de umbre turc*. București: Editura Minerva, 1982.

GÎȚZĂ, Letiția. *Teatrul de păpuși românesc*. București: Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, 1963.

MĂRGINEANU, Ioana. „Jocuri populare cu păpuși la Muzeul Satului”. *Teatrul* 19, nr. 11. (1974): 80–83.

MĂRGINEANU, Ioana. „Jocuri tradiționale de păpuși”. *Teatrul* 24, nr. 6. (1979): 19–20.

NOVÁK Ildikó. „Az idő lenyomatai. A román népi bábjáték hőse, Vasilache”. *Art Limes* 17, 2. sz. (2014): 79–95.

OLLĂNESCU, C., Dimitrie. *Teatrul la români*. București: Editura Eminescu, 1981.

OPRIȘAN, BARBU, Horia. *Teatrul fără scenă*. București: Editura Meridiane, 1981.

ȘĂINEANU, Lazăr. „Jocul Păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz”. In *Omagiu*, coordonator Titu MAIORESCU, 281–287. București: Editura Socecu, 1900.

ȘĂINEANU, Lazăr. *Influența orientală asupra limbei și culturei române*. București: Editura Librăriei Socecu & Comp., 1900.

STANCIU, Daniel. *Ipostaze ale teatrului tradițional de la rit la divertisment.* București: UNACT PRESS, 2007.

STAHL, H. H. și BRĂILOU, Constantin. „Vicleiul din Târgu-Jiu". *Sociologie românească* 1, nr. 12. (1936), 15–36.

SZACSVAY Éva. „A magyarországi bábtáncoltató betlehemezés". In *Néprajzi Értesítő*, szerkesztette HOFFMANN Tamás, 57–102. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1978.

SZACSVAY Éva. „Bábos betlehemes játékok Kelet-Közép-Európában". *Ethnographia* 96 (1985): 42–58.

PEPINO, Cristian, coordonator. *Teatrul de Animație în România*. București: Teatrul de Animație Țăndărică, 2018.

PEPINO, Cristian, coordonator. „Personalități", *Dicționarul teatrului de animație, păpuși și marionete din România*. Hozzáférés: 2020.11.15. https://www.teatrultandarica.ro/personalitati-c/

TEODORESCU, DEM., Gheorghe. *Poesii populare române*. București: Tipografia Modern Gregorie Luis, 1885.

KÉP A Bábos láda, BURADA, T., Teodor. *Istoria Teatrului în Moldova*. Iași: Editura Minerva, 1915. 34.

KÉP B Vasilache és Mărioara, OPRIȘAN, BARBU, Horia. *Teatrul fără scenă*. București: Editura Meridiane, 1981.

KÉP C Vasilache, Dan Hândoreanu, magántulajdon

Kép D *Vasilache és Mărioara*, Tony Bulandra Színház archívuma

https://doi.org/10.55502/the.2022.1.82 *THEATRON* 16. 1. SZ. (2022): 82–92.

Mindennapi határértékeink. A figuraszínház dokumentumszínházi lehetőségei a belga *L'Herbe de l'oubli* című előadás elemzésén keresztül

VARGA NÓRA

Pár hónapja, amikor elkezdtem ezen a szövegen dolgozni, sejthettük ugyan, de még nem láthattuk előre, hogy hónapokon belül a csernobili atomerőmű ismét a figyelem középpontjába kerül. Azóta az események tükrében részben átszerkesztettem a szöveget, mert úgy gondolom, nem lehet és nem is szabad úgy írni erről a témáról, hogy ignoráljuk azt a mindennapokat átható tragédiát, brutalitást és meghatározó politikai történést, amely jelenleg Ukrajnában zajlik.

A brüsszeli Point Zéro társulat 2018-ban mutatta be a *L'Herbe de l'oubli* (Elfeledett vidék) című előadását.[1] A produkció a társulat Ukrajnában és Fehéroroszországban készített interjúi és Szvetana Alekszijevics *Csernobili ima* című művének felhasználásával készült.[2] A helyzet iróniája, hogy az „elfeledett vidék" a rákövetkező időszakban ismét a figyelem középpontjába került, köszönhetően a csernobili katasztrófa 30., majd 35. évfordulóját kísérő, főként európai megemlékezéseknek, illetve a HBO 2019-es *Csernobil* című sorozatának.[3] Az elmúlt években az atomkatasztrófa nemcsak a popkultúrában (például videojátékokban, videoklipekben), hanem dokumentumfilmekben[4] és a legkülönbözőbb művészeti alkotásokban is megjelent.[5] De a cím-

[1] *L'Herbe de l'oubli*, bemutató dátuma: 2018 január 9., rendezte: Jean-Michel d'Hoop, rendezőasszisztens: François Regout, játsszák: Léone François Janssens, Léa Le Fell, Héloïse Meire, Corentin Skwara, Benjamin Torrini, díszlet: Olivier Wiame, fénytervezés: Xavier Lauwers, zeneszerző: Pierre Jacqmin, videó: Yoann Stehr, bábtervezés, bábkészítés: Ségolène Denis, bábkészítés: Monelle Van Gyzegem. Az előadás elnyerte a 2017/2018-as évadban a belga kritikusok díját.

[2] Szvetlana ALEKSZIJEVICS, *Csernobili ima*, ford. PÁLFALVI Lajos (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2019).

[3] *Cherbobyl*, bemutató dátuma: 2019 május 6., írta: Craig Mazin, rendezte: Johan Renck, játsszák: Jared Harris, Stellan Skarsgård, Paul Ritter, Jessie Buckley, Adam Nagaitis, Con O'Neill, Adrian Rawlins, Sam Troughton, Robert Emms, Emily Watson, David Dencik, Mark Lewis Jones, Alan Williams, Alex Ferns, Ralph Ineson, Barry Keoghan, Fares Fares, Michael McElhatton, zeneszerző: Hildur Guðnadóttir, vágó: Jinx Godfrey, Simon Smith, operatőr: Jakob Ihre, producer: Carolyn Strauss, Jane Featherstone, Johan Renck, Chris Fry és Sanne Wohlenberg.

[4] Többek *között Csernobil 3828*, 2011, rendezte: Serhiy Zabolotnyi, *Élet az emberek után*, 2008, rendezte: David de Vries, *A csernobili csata,* 2006, rendezte: Thomas Johnson, *Csernobil-szív*, 2003, rendezte: Mariann DeLeo.

[5] Többek között muráliák, például Guildo Van Helton alkotása, festmények, például Erik Bulatov: *Caution* (1973), opera, például *All The Truths We Cannot See,* írta és komponálta Uljas Pulkkis és Glenda D. Goss, (bemutató: 2022. március 15.), rendezte: Ken Cazan. S hogy egy magyar példát is említsünk: az Örkény Színház Szvetlana Alekszijevics művein alapuló, *Secondhand* című előadása. Rendezték: Bagossy László, Kovács D. Dániel, Antal Bálint, Benkő Claudia, Dyssou Bona, Sándor Dániel Máté, Vilmos Noémi, Walters Lili, dramaturg: Gábor Sára, díszlet: Bagossy Levente, jelmez: Ignjatovic Kristina, zene:

ben feltűnő elfeledettség nem az eseményre, sokkal inkább a jelenleg is a zóna területén élő, mai napig jelentős sugárszennyezettségben létező lakosokra utal.[6] 2022-ben pedig ismét Csernobilra figyelt a világ, legalábbis egy pár napig biztosan, amíg Európa attól rettegett, hogy Oroszország Ukrajna elleni háborújának következményeként az atomerőmű áramellátása és a kiégett fűtőelemek hűtése veszélybe kerül, ezáltal megkockáztatva egy újabb nukleáris katasztrófa lehetőségét.

A cím ellentmondásossága nemcsak a jelenlegi politikai aktualitásában rejlik, hanem az előadás folyamatos kettős játékában, mely azt a kérdést helyezi előtérbe, hogy kinek van felhatalmazása, lehetősége ábrázolni egy ilyen eseményt. Egy eseményt, melyet szavakkal és különböző narratívákkal nehéz leírni, melynek a következményei ragadhatók csak meg vizuálisan, maga a történés nehezen vagy banalitások révén. Ha mégis úgy dönt egy nyugat-európai alkotócsoport, hogy színre viszi ezt a nemzetközi jelentőségű, ugyanakkor egyes elemeiben mélyen kelet-európai történetet, akkor ezt hogyan tudja kellően önreflektív, felelős módon megtenni. A címben megjelenő „elfeledett vidék" kifejezés, ahogyan azt az előadás később ki is bontja, kicsit sem elfeledett az áldozatok és a zóna lakói számára. A családi trauma tovább él, ahogy a sugárszennyezés is számos emberöltő alatt, lassan örül ki a természetből. A lakosok sokszor a természeti javakra kénytelenek hagyatkozni a létfenntartás érdekében. Ők elfeledettek a politikai döntéshozók, rezsimek és tulajdonképpen a világ számára. A katasztrófa ma is jelen levő következményei generációk mindennapjait határozzák meg. Tanulsága viszont sokszor szintén elfeledettnek tűnik (vagy tűnt) a nyugat számára (ezen írás bevezetőjének megírásáig, a háború kirobbanásáig, Európa egzisztenciájának fenyegetettségéig).[7] A *L'Herbe de l'oubli*ban az Ukrajna és Fehérorszország érintett vidékein forgatott videóanyag, a jelenleg is a területen élő lakosok interjúi, figuraszínházi elemek és a *Csernobili ima* egy-egy részlete mint kommentár alkotják az előadás fő szövetét. Ezen elemek egymásra csúszva, sokszor egymásra vetülve, egymással folyamatos intermediális viszonyban jelennek meg. Ebben az írásban az előadás elemzésén keresztül azt mutatom be, hogy milyen lehetőségei vannak a figuraszínháznak egy dokumentumszínház elemeire épülő előadásban. A figuraszínház kifejezést Lázár Helga javaslatának megfelelően az alábbi értelemben használom:

Kákonyi Árpád, szereplők: Bíró Kriszta, Csákányi Eszter, Csuja Imre, Dóra Béla, Epres Attila, Ficza István, Jéger Zsombor, Kókai Tünde, Kovács Máté, Máthé Zsolt, Murányi Márta, Novkov Máté, Patkós Márton, Polgár Csaba, Pogány Judit, Szathmáry Judit, Szilágyi Kata, Vajda Milán, Znamenák István, Zsigmond Emőke.

[6] Hivatalosan a hajdani erőmű területének 30km-es sugarában emberi lakhatásra alkalmatlan halálzónát létesítettek, az interjúk viszont arra utalnak, hogy a környező erdők a lakosság mindennapjainak helyszínei (például ott gombásznak). A továbbiakban, amikor a zónát említem, a tágabb zónára, a hivatalosan „alacsony szintű sugárzásnak" kitett környező falvakra utalok, ez körülbelül 1800 falut érint. Forrás: *30 év sugárzás: In Memoriam Csernobil*, Energiaklub Szakpolitikai Intézet Módszertani Központ, 2016, 12, hozzáférés: 2022.03.02. https://energiaklub.hu/files/news/csernobil30_kiadvany_energiaklub.pdf

[7] A belga előadás helyi aktualitását az ország méretéhez képest meglehetősen sok, hét atomreaktor és a hozzájuk kötődő, egyelőre alacsony, a Nemzetközi Radiológiai Esemény skála (INES-skála) szerinti egyes és kettes szintű balesetek adják. Összehasonlításként a csernobili baleset a legmagasabb, hetes fokozatú.

> „egy olyan önálló műfaj, amely a bábszínháznak a performansz és a posztdramatikus színház megjelenésére adott válaszaként értelmezhető. Egy olyan vizuális színházi irányzat, amely az élettelen formára fókuszál, a benne lévő lehetőségeket bontakoztatja ki és rendezi absztrakt kompozíciós technikák segítségével színházi előadássá."[8]

A dokumentumszínház egyik aktuális kérdése, hogy kinek van felhatalmazása megjeleníteni egy történetet, és pontosan hogyan, milyen eszközökkel teszi ezt, illetve milyen módon reflektál saját pozíciójára.[9] Többek között erre tesz javaslatot Amanda Stuart Fisher *Performing the Testimonial: Rethinking Verbatim Dramaturgies* című könyvében.[10] Stuart Fisher amellett érvel, hogy az úgynevezett vallomás-előadás a dokumentumszínház olyan műfaja, mely nemcsak kommentálja és narrálja a múltban történt eseményeket, hanem előtérbe helyezi az esemény megtapasztalóját és a tapasztalatot mint etikai alapvetést, így az alkotó egy reflektált folyamatot hoz létre. A vallomás-előadások a tapasztalók beszámolóján és időben (az előadás jelenéig) kiható reflexióján túl más írásos és vizuális anyagokat is felhasználnak. Az alkotófolyamat pedig egyfajta morális megtapasztalást, újrapozicionálást kínál az előadás létrehozói – és a produkció erre a folyamatra való reflexiója során – a közönség számára.[11] A *L'Herbe de l'oubli* nemcsak, hogy beleillik a Stuart Fisher által említett vallomás-színház műfajába, de az előadás a videók és a figuraszínházi elemek segítségével állást is foglal a dokumentarista színház etikai kérdésfelvetésében. A következőkben három lehetséges értelmezési keretet vázolok fel a figuraszínházi elemeknek az előadásban való működésére, így a belga alkotócsoport témával kapcsolatos önkritikájára, etikai és művészeti állásfoglalására. (I.) Elemzem a bábok és az emberi testek együttesét, kiegészülését, animálását, a báb és a videó jelenlétét, mint az alkotói önreflexió eszközét, (II.) a bábok szimbolikus szerepét, mint a láthatatlan megjelenítőjét (III.) és mint a néző pozíció tudatosításának legfőbb eszközét. **(KÉP A)**

I. Báb-test-kép

Jean-Michel d'Hoop, az előadás rendezője, a színészek és egy operatőr többször jártak a sugárszennyezett ukrajnai és belarusz területeken. A színpadra vetített videóanyagban megmutatkozik a hétköznapi élet néhány érintett település területén 2017-ben. Konyhák, osztálytermek, vacsora, családi grillezés. Ahogy az előadás halad előre, egyre több a portré és az interjúalanyokat saját intim környezetükben megjelenítő felvétel. Az

---

[8] LÁZÁR Helga, „Figuraszínház: Formálódó vizuális színházi műfaj a bábszínház, a performansz és a posztdramatikus színház keresztmetszetében", *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 133–143, 133.

[9] A dokumentarista színházi tradíció etikai buktatóiról, például az áldozatnarratíva káros hatásairól a túlélő-szereplőknél, vagy a polgári néző kizökkentésére törekvő, sokkoló történetek egymásra halmozásáról, a szenvedés erotikájaként említett 'mi' és 'ők' problematikájáról számtalan szakirodalom született. Lásd Angela O'BRIEN, „Art Through Pain – The Panacea", *Double Dialogues*, no. 4 (2003), hozzáférés: 2021.02.20. http://www.doubledialogues.com/article/art-through-pain-the-panacea/; Julie SALVERSON, „Change on Whose Terms? Tes-timony and Erotics of Injury", *Theater* 31, no. 3 (2001): 119–125.

[10] Amanda STUART FISHER, *Performing the Testimonial: Rethinking Verbatim Dramaturgies* (Manchester: Manchester University Press, 2020), 104. https://doi.org/10.7765/9781526145758

[11] Uo., 103–104.

interjúalanyok tapasztalását a színészek és a videók egymás mellé helyezése, néhol egymásra vetítése hangsúlyozza ki. A belga „látogatók" esetenként megjelennek a vásznon is, de egyértelmű, hogy ebben a párhuzamos valóságban ők csak átutazók, nem az ő testük, egészségük, szerveik, egzisztenciájuk forog kockán. Az előadás ritmusát a bábos jelenetek, az interjúk belga színészek által történő megjelenítése és az interjúalanyok vetített életképeinek váltakozása adja. A különbség a belga színészek és a valós interjúalanyok között minden jelenettel egyre hangsúlyosabbá válik. Az előadás elején Yoann Stehr videói érzékletesen és érzékenyen mutatják a megszokott képeket Pripjatyról, egy olyan vizuális nyelvet megidézve, melynek kulturális kódjait jól ismeri a közönség. Szellemváros, melyet látszólag visszahódított a természet, pergő vakolat, málló épületek.[12] Egyre több emberi nyom, iskolapadból hiányzó gyerekek, nyitva felejtett tankönyvek, iskolai tablók, üres csecsemőágyak. A legelső színpadi kép is egyértelmű vizuális utalás, könnyen értelmezhető, már-már klisészerű kép. A vászon, melyre a színpadon vetítenek, egy házalakú váz függönye, mely lebegésével, mintegy a videó kiegészítéseként, megidézi a múlt szellemét. Fontos ez a kép, mert a későbbiekben pontosan az itt megidézett klisészerű értelmezést (a múlt szelleme kísért) ajánlja fel, majd bontja le az előadás. Közben az egyik színész hangján elhangzik a kép didaktikus értelmezését felkínáló Alekszijevics-idézet: „Nem találtunk szavakat az új érzésekhez, és nem találtunk érzéseket az új szavakhoz".[13] Majd egy másik: az emberiség „nem volt felkészülve mint biológiai faj, nem működött a természettől adott eszköztára, amely arra van beállítva, hogy meglásson, meghalljon, megérintsen valamit".[14] Az Alekszijevics által említett új megismerés: a leírhatatlan, az elmondhatatlan. A néző elváráshorizont ennek az elmondhatatlannak a bemutatása, érzékeltetése köré épül, a folyamat közben a bábhasználat segítségével egy új etikai megtapasztalássá is válik.

Bolyongva jelenik meg az első színész a színpadon, kutatva valami után, mintegy egyszerre megjelenítve egy, az evakuált zónában idejét töltő, valamilyen szubkultúrához tartozó fiatalt, és önmagát, a vallomásokhoz kapcsolódni vágyó, a történteket megérteni vagy legalább valamilyen módon megragadni kívánó alkotót. Először finoman megrugdossa a színpadot belepő, apró, fekete nylondarabokban fekvő, alaktalan tárgyat, majd lassan felveszi, és kirajzolódik egy bábtest, a színész megkeresi a test mellett külön fekvő fejet és összeilleszti. A lény átlelkesül, kirajzolódik egy elfeledett, ottfelejtett, roncsolt test. A báb megjeleníti, mi több felnagyítja az összes, a zónát meg nem tapasztaló ember sztereotípiáit. Így képzeljük el a rombolást, melyet a sugárfertőzés okoz. A bábhasználat olyan kulturális kódokat hoz játékba, melyet mi, anélkül, hogy megtapasztalnánk az evakuált zónában való létet, gondolhatunk, képzelhetünk. Alekszijevics interjúkötete olyan tanúkkal készült, akik átélték a katasztrófát, ott olvashatunk hasonló jelenségről, hogy a közvetlen kitettség hogyan roncsolja a testet, a szerveket. Az előadás viszont más aspektust emel ki, a jelenről szól. Legalábbis a 2017-es jelenről, hiszen ma már a háború szörnyűségei miatt az előadásban megjelenő világ ismét elfeledetté, felülírttá válik. A *L'Herbe de l'oubli* a jelenleg (2017-ben) az evakuált zónában élők tapasztalatáról szól és az ő csendes kitettségükről. A sugárfertőzés 30 évvel a négyes blokk felrobbanása óta sokkal alattomosabb, sokkal kevésbé egyértelmű. Ahogyan Alekszijevics is kitér rá, nincsenek kulturális kódjaink, vagy

[12] Nagyon hasonló képek szerepelnek például a Pink Floyd *Marooned* című videóklipjében. Rendezte: Aubrey Powell, premier: 2014.

[13] ALEKSZIJEVICS, *Csernobili ima*, 26.

[14] Uo., 24.

csak kevés hozzárendelhető, vizuálisan megjelenő volt a tragédia bekövetkeztekor.

> „Egyik pillanatról a másikra használhatatlannak bizonyult a múlt: nem volt benne semmi, amire támaszkodhattunk volna, az emberiség (hitünk szerint) mindenütt jelen lévő archívumában nem találtunk kulcsot, amellyel kinyithatnánk ezt az ajtót."[15]

Ezek nehézkes kialakulása nemcsak a sugárfertőzés lassú és sokszor láthatatlan természetének, hanem az elhallgatott információknak, a politikai cenzúrának a következménye is. Az előadás amellett érvel, hogy a jelenlegi kódjaink az 1986-os eseményre és az azt közvetlenül átéltekre vonatkoznak, de a jelenlegi, folyamatos és sokkal láthatatlanabb pusztítást nehéz felmérni.[16] A belső szervek fokozatos leállása, az időskori betegségekkel született gyerekek stb. vizuálisan nehezebben megragadhatók, mint a felpüffedt nyirokcsomók vagy a világító testrészek. A bábhasználat a sugárfertőzés ismert vizuális kódjait hozza játékba, és ezeket írja felül később a vetített interjúalanyokkal és a bábokat mozgató színészekkel. A színész megtalálja a bábot, összeilleszti, ezáltal képletesen megalkotja saját Csernobil-narratíváját: ez az előadás kiindulópontja. A porban megtalált és összeillesztett báb nemcsak a narratíva alkotására, a vallomások összegyűjtéséből kirajzolódó újabb történetekre utal, hanem a belga társulat kívülálló pozíciójának felismerésére is. A bábot a színész mintegy meglepve, vizsgálva, megfigyelőként kezdi el mozgatni. Az előadás során a néző a bábokat furcsán ismerősnek, ugyanakkor borzongatónak találhatja. Ismerősnek, hiszen egyrészt átlelkesülve már-már élőnek tűnnek, illetve ismerősnek, hiszen a Csernobilról alkotott, ismert vizuális kódokat jelenítik meg. Masahiro Mori „The uncanny valley" (A hátborzongató völgy) című tanulmányában Freud és Jentsch nyomán utal az emberszerűnek tűnő tárgyak, mint például a bunraku, és az emberszerűségüktől bizarrnak látszó tárgyak percepciójára. Az ember élőnek (már-már ismerősnek) érzékeli a bábot (vagy a protézist, automatát stb.), viszont amint felismeri, hogy nem az (tehát idegen, ismeretlen), egyfajta nyomasztó érzés, borzongás fogja el.[17] A báb kiváló példája annak, hogy a mozgatás révén élőnek tűnik, de mégis bizarr, hiszen egyszerre látjuk tárgynak is. Ezt a folyamatot, amikor a néző felismeri, a tárgy kilétét, de mégis élőnek tűnik számára, Henryk Jurkowski opalizációnak nevezi.[18] A *L'Herbe de l'oubli*ban kettős bizarrság (uncanniness) játszik egymásba. A roncsolt bábtestek, a szétesőő, málló, kopottnak és furcsának ható anyagok használata, a bábok materialitása segít a néző etikai pozíciójának felismerésében, rámutat a sugárfertőzöttekről alkotott vizuális kódjaink problematikájára, és arra, hogy ezek a kódok mennyire dehumanizá-lóak. A bábok által problematikusságukban bemutatott kódok a médiumok és a képek hatalmára, annak pártatlanságára és az ezzel járó felelőségre is ráirányítják a figyelmet. Másik példa a báb animálása általi bevett vizuális kódok problematizálására a kisgyerek marionett és az óriásmacska jele-

[15] Uo., 20.

[16] A kisebb mértékű, folyamatos sugárfertőzés egészségügyi következményei több évtizedes léptékben mutatkoznak. Erről bővebben lásd: *30 év sugárzás…*, 12.

[17] Masahiro MORI, „The uncanny valley", trans. Karl F. MACDORMAN and Norri KAGEKI, *IEEE Robotics and Automation Magazine* 19, no. 2 (2012): 98–100. https://doi.org/10.1109/mra.2012.2192811; Ernst JENTSCH, „On the psychology of the uncanny", trans. Roy SELLARS, *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 2, no. 1 (1997): 7–16.

[18] Henryk JURKOWSKI, *Aspects of Puppet Theatre* (New York: Palgrave Macmillan, 1988), 90–113. https://doi.org/10.1007/978-1-137-33845-7

nete, melyben a marionett felfigyel a fotel alatt nyávogó macskára, de amint közelebb kerül, a macska fokozatosan torz óriásállattá válik. Ezt a jelenetet Pierre Jacqmin zenei kompozíciója kíséri, mely a horrorfilmek és a thriller műfaji elemeit idézi meg. A jelenet mintegy referencia Csernobilnak a popkultúrában bio-horrorként való ábrázolására, illetve a sugárfertőzéssel kapcsolatos sztereotípiákra. **(KÉP B)**

Hans Belting említi a képek és testek kapcsán, hogy a beszélt nyelv egy testhez kötődik, így az élő test válik a kép médiumává.[19] A báb színpadi jelenléte és „megszólaltatása" által a kép egyik médiuma a báb. Bár az előadásban a báb soha nem szólal meg, több bábetűd alatt elhangzik egy-egy Alekszijevics-idézet, így a bábhoz társítjuk az elmesélt történetet. Ez történik a második bábetűdben is. A mozgatónak még a színész családjáról, régi lakóhelyéről és nagymamájáról elmondott története közben egy másik színész lép a színpadra, és a ház alakú, fémvázra akasztott ruhát kezdi el animálni. A szemünk előtt születik meg a második báb is, a mozgató szintén a mindent beterítő fekete porban találja meg a figura fejét. Kirajzolódik számunkra egy (talán a múltból felbukkanó) karakter, aki – miközben Alekszijevics első visszatérés-történetét halljuk –, újrarendezi a színpadot, mintha a régen elhagyott otthonába térne vissza.[20] A *L'Herbe de l'oubli*ban a báb sokszor együtt van jelen a színpadon a monologizáló színésszel, viszont egy másik színész által mozgatva. Ily módon, bár megjelenik a beszélő emberi test, mégis az elhangzott szöveget a bábra vetítjük. Ez történik, amikor Léa LeFell elmondja egy Ukrajnában élő özvegy monológját. Férjével való életükről és a mostani egyedüli életéről mesél, miközben egy idős pár bábját látjuk mellette, akik a ház vázát dekorálják. Miközben az interjúalany kapcsolatai, mindennapjai kerülnek említésre, a bábok valamilyen eseményre készülhetnek, így egy mindennapi tevékenység közben egyikőjük a monológ médiumává válik. A bábok mozgatój bár láthatók a színpadon, mégis egy egységet formálnak az átlelkesült élettelennel, eközben viszont látunk egy másik, más minőségben megjelenő testet a színpadon, a megszólalóét. A befogadó a beszélőt a színésszel és a bábbal is azonosíthatja, ez pedig ismét a „borzongató völgy" kettősségét hozza működésbe. A kimondott szó médiumának kiléte nemcsak a bábok által válik kétségessé, hanem a vetített képek által is. Az előadás felváltva mutatja az interjúalanyokat természetes, mindennapi közegükben a színpadra vetítve és a színészeket az ukrán és fehérorosz szereplőkhöz hasonló, jelzésértékű ruhákat viselve. Ez a dinamika mind egyértelműbb interakcióvá, intermedialitássá válik, és a színészek egy adott ponton elkezdenek együtt játszani a videófelvétellel. Ennek legmarkánsabb példája az a jelenet, amikor a zónából elszármazott középkorú és idős emberek visszatérnek életük fiatalkori helyszínére, ahol az elhagyott épületek helyett csak a természet által visszahódított erdőt látjuk. Miközben a stábnak mutatják, hogy mi hol állt, melyik szomszéd hol lakott, hol játszottak gyerekként, a monológot előadó színész egyszerre mutatja „a helyszíneket" a vásznon a szöveg (feltehetően) eredeti megfo-

[19] Hans BELTING, „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry* 31, no. 2 (2005): 302–319, 306. https://doi.org/10.1086/430962

[20] Virágoztak a gyümölcsösök, boldogan ragyogott a napfényben a zsenge fű. Énekeltek a madarak. Olyan ismerős... ismerős... világ. Az első gondolatom: minden a helyén van, és minden olyan, mint azelőtt. Ugyanaz a föld, ugyanaz a víz, ugyanazok a fák. Az alakjuk, a színük, az illatuk is örök, ezen senki sem képes változtatni. [...] Halál rejtőzött mindenütt, de ez valamilyen más halál volt. Új maszkokat viselt, korábban ismeretlen külsőt öltött. ALEKSZIJEVICS, *Csernobili ima*, 26.

galmazójával. A két test egymás mellé helyeződik, ugyan a szöveg a színész szájából, a színész testéből hangzik el, mégis a befogadó percepciója, hogy a szöveg médiuma az a személy, akit a felvételen látunk, vagy pont fordítva: a szöveg médiuma a színész, miközben a szöveg valójában máshol, egy virtuális valóságban „hangzik el". Ez a jelenet, a bábanimációs jelenetekkel interakcióba lépve a legpontosabb megfogalmazása az alkotók önreferencialitásának. A stilizált színpadon a jelképes, néhány nagyvonalakban vázolt vizuális kódot megjelenítő színész nyugat-európai, egészségesnek tűnő teste mellé egy hasonló korú, ám egyértelműen megviselt, láthatóan más társadalmi réteghez tartozó és cseppet sem jelképes ruhát viselő eredeti megtapasztalóét állítják ellenpontként. A belga színész jelképes pozíciója egyértelmű, a videó és a színpadi test kettőse pedig rámutat a tapasztaló hiányára. A színész ebből a szerepből az előadás ideje után ki tud lépni, ám ez nem mondható el a képernyőn látható emberről. Ő nem vagy csak egzisztenciális áldozatok árán tud részlegesen kilépni helyzetéből, de identitásából semmiképp. Ennek az etikai alapvetésnek a felismerése és az önreferencialitás ugyanakkor lehetővé teszi mind az alkotó, mind a néző számára egy önkritikus, közvetett tanúpozíció felvételét. Belting esszéjében a testnek a médium által mesterségesen létrehozott képe, a befogadó érzékelő teste és a jelen nem levő (a szövegben a halott) test együttese alkotja az úgynevezett ikonikus jelenlétet, melyet a valós jelenléttel állít párhuzamba. Ez az ikonikus jelenlét hangsúlyozza az eredeti testi jelenlét hiányát.[21]

II. A báb mint hiány

Ahogy az előadás halad előre az időben, úgy kerülnek a bábok a videók szereplőivel hasonlóan egyre személyesebb helyzetekbe, mintegy messze maguk mögött hagyva a kezdeti talált tárgyként való megjelenést. Ezzel egy időben egyre több báb kerül a színpadra, kisebb interakcióba lépve egymással és a színészekkel, a vetített felvételekkel. Bábszínházi értelemben a legtradicionálisabb az idős pár bábja, melynek kerekesszékben ülő tagját egy színész úgy képes mozgatni, hogy teljes illúziót teremt, és a mozgató kiléte rejtve marad. A bábokat úgy is azonosíthatjuk, hogy a hiányt, a hiányzó lakosokat jelenítik meg. Ezt a hiányt hangsúlyozza a két, egymással folyamatos interakcióba lépő médium: a báb és a videó, sőt bizonyos értelemben a színészek testi jelenléte is. A tapasztalók testi jelenléte hiányzik az előadásból. Ahogyan hiányoznak a társadalomból a csernobili katasztrófa elhunyt áldozatai is. **(KÉP C)** Amint Deres Kornélia írja Jean-Luc Nancy nyomán, ezek a médiumok, „képek egyszerre mutatják és helyettesítik a hiányzó testi jelenlétet."[22] Ez a többszörös hiány az előadás utolsó jelenetében bontakozik ki leginkább. Ennek előkészítése korábban történik, négy már látott óriásbáb tűnik fel, majd el a színpadon, mintha temetésre készülnének, feketébe öltözve virágokat szórnak a színpadra. Majd a függöny mögül maszkot viselő menyasszony tűnik fel, ukrán népdalt énekelve. Őt követi a lakodalmas/halottas menet az összes korábban szerepeltetett bábbal. Miközben a menet lassan átszeli a színpadot, az interjúalanyok képeit látjuk: rövid snittek egymásutánját. Ez a rituálé pedig nemcsak az ukrán és belorusz emberek hiányára hívja fel a figyelmet, azokra, akik nem lehetnek jelen az előadás helyszínén, sőt nemcsak a katasztrófa áldozatainak hiányára, hanem a közösségi traumafeldolgozás hiányára is. A transzparencia hiánya mi-

[21] BELTING, „Image, Medium…", 307–308.

[22] DERES Kornélia, „Szenvedő testek és (hason)másaik: az erőszak színpadi ábrázolásának kortárs kérdései három Mundruczó-rendezés kapcsán", *Műút* 61, 4. sz. (2016): 50–55, 51.

nimalizálja a közös feldolgozás lehetőségét az érintettek esetében. Az erős képek, a bábok, a portrék és a fülbemászó dallam visszaírják a testeket a jelenbe. A trauma jelen van, a befogadó pedig saját pozíciójának tudatában lesz tanúja.

Ségolène Denis összes bábja roncsoltnak, valamilyen módon elnyűttnek hat. A bábokról nehéz levenni a szemünket, de mégis mintha a nyugati társdalom bűntudatát, ahogy azt korábban említettem, az általa megkonstruált kelet-európai, sugárfertőzéses áldozatképet képviselnék. Az előadás azonban a sztereotípiákra való reflexión kívül egy másik értelmezést is kínál. Több interjúalany is fájdalomról beszél, valamilyen láthatatlan, megfoghatatlan betegségről, amely időzített bombaként ketyeg minden ottani lakosban. A fájdalom az egyik legnehezebben megfogható emberi tapasztalat. Értelmezésemben az előadás a fájdalmat láttatja a bábok testén és mozgásában. Szürke, szétrepedező bőr, hajlott testtartás, ruhafogas szélességű, elfogyó test. Az óriásbáboknál beesett tekintet, felpuffadt arc és kéz. Miközben az evakuált zónában vagy annak hatókörében élő interjúalanyok a mai napig elég erős sugárzás következtében leálló szervekről és a testben szinte láthatatlanul lezajló károsodásról beszélnek, a bábok ennek a mai napig zajló, folyamatos kitettségnek a megjelenítői. Az interjúalanyok részletezik, hogy az ember szervei milyen lassan adják fel a szolgálatot. Az egyik interjúalany elmondja, hogy több ezer ember él ma is a kiterjedtebb zóna területén, és mindnek legalább egy vagy két alapbetegsége van. A gyerekek már fiatalon időskori betegségekkel küzdenek. Eközben jelenik meg a (később egy anya monológját mondó) színész által mozgatott kisgyerek-marionett. A fájdalom nemcsak fizikai. A szülőknek a zónában felnövő gyerekeik iránti fájdalmát a bábok materialitásukban vizualizálják: a választási lehetőségek hiányának fájdalmát. A monológban az is elhangzik, hogy a zóna lakosainak saját érdekükben rengeteg szabálynak kell megfelelniük: hogy mit ehetnek és mit nem, hányszor ajánlott fürdeniük, hol és hogyan. Meddig lehet tartani ezeket a szabályokat? A diktatúra minden transzparenciát nélkülöző iránymutatásainak betartása kihívás. Az információ megtagadása infantilizálja a lakosokat. Ez a mindent áthatható kontroll és a szabályok megszegésének veszélye a marionett által különösen érzékletesen jelenik meg. A kisgyerek igyekszik ellenállni, de a számára láthatatlan visszatartó erők (a mozgató, illetve a díszletelem) visszafogják őt. A történet ezen része is láthatatlan, ezt teszik láthatóvá, érzékelhetővé a bábok és a bábok animálásának módjai. **(KÉP D)** S így teszi az előadás az elbeszélők tanújává a közönséget. **(KÉP E)**

III. „A helytelen másik"

Aja Marneweck, bábos és kutató a „helytelen másik"[23] kifejezést vizsgálta a bábszínház relációjában.[24] A kifejezést a feminista és posztkolonialista elméletekkel foglalkozó filmes, Trinh T. Minh-ha alkotta meg a női test szubverzív filmes reprezentációjával kapcsolatban. Marneweck a báb (az élő–élettelen, nemtelen és nemi jegyeket magán viselő matéria) hibrid státuszáról ír. A befogadó egyszerre azonosul a „helytelen másikkal" és érzékeli különbözőnek, egyszerre határolódik el tőle és azonosul vele sokszínűségében.[25] A roncsolt bábtestek és a testi jelenlé-

[23] Saját fordítás. Trinh T. Minh-ha eredeti kifejezése: „the inappropriate other". Trinh T. MINH-HA, „Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference", *Inscriptions* 3, no. 4 (1988): 71–77.

[24] Aja MARNEWECK, „Sexual and Spiritual R-Evolution through Animism: The Feminine Semiotics of Puppetry", *Journal of Resistance Studies* 2, no. 2 (2016): 134–166.

[25] Uo., 139.

tükben, illetve virtuálisan egymás mellé helyezett képek együttese, továbbá a mindennapi események és történetek ezt a „helytelen másik"-pozíciót és hatást generálják. Az egyik képsorban konyhát látunk, vacsoraasztalt társasággal, osztálytermet, szobában játszó kiscicát, olyan filmes eszközökkel, mintha a befogadó jelen lenne. Amikor az eredeti interjúkat elbeszélve egy-egy belga színész mutat ezekre a képsorokra, a befogadó számára egyértelmű, hogy akár ő is lehetne ott. Laura Purcell-Gates a Marneweck által kifejtett elméletet összekapcsolja „a borzongás völgyével".[26] A báb mint médium, csakúgy, mint a virtuális emberi test, tökéletesen alkalmas, hogy ezen viszonyokat kifejezze. Egyszerre tárgy és élő, egyszerre jeleníti meg materialitásában az emberi érzelmeket és idegenít el. Egyszerre reflektál a befogadó és az atomkatasztrófa túlélői közti szociális és földrajzi távolságra, a néző privilegizált helyzetére, mindeközben pedig rámutat a mindennapi hasonlóságokra. Az anya és gyerek báb szeretetteljes, gondoskodó jelenete, a marionettnek a sötétben rejtőző ismeretlentől való félelme, az óriásbábok kíváncsisága mind olyan helyzeteket képvisel, mely bárkinek ismerős lehet. Az otthonát dekoráló idős házaspár etűdje előtt egy diszkó-jelenetet látunk. A táncolásban kimerült karaktert az idős pár egyik tagja pisszegve parancsolja helyére, majd gondoskodva fordul társához. A történés maga nem egzotikus számunkra, a nyugodt időskorra irányuló igény sem. Az idős pár, főleg az idős asszony, az egyetlen igazán realista báb a *L'Herbe de l'oubli*ban.

A trauma nem egy konkrét eseményhez köthető. Szisztematikusan megjelenő fajtájának színreviteléről Amanda Stuart Fisher ír.[27] Szerinte a vallomás-előadás egyik ismérve, hogy az önreferenciát beépíti a dramaturgiába, s képes kritikusan reflektálni az alkotói folyamatra, a traumára mint egyes esetekben szisztematikus problémára és a néző pozíciójára. Ahogyan Alekszijevics és több interjúalany is fogalmaz: Csernobil nem ért véget, a csernobili katasztrófa még mindig folyamatban van. Rendszerszintű a trauma, hiszen az ottlakók a sugárnak való kitettség árnyékában élik mindennapjaikat mindennemű politikai támogatás nélkül. Erre a szisztematikus problémára és annak elfeledettségére világít rá a *L'Herbe de l'oubli*. Írásomban amellett érveltem, hogy az előadás figuraszínházi elemekkel, valamint videó alkalmazásával reflektál az alkotók pozíciójára és a sajátjára, ezáltal pedig opciókat mutat fel a dokumentumszínházzal kapcsolatos kérdésekre. **(KÉP F)**

Bibliográfia

ALEKSZIJEVICS, Szvetlana. *Csernobili ima*. Fordította PÁLFALVI Lajos. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2019.

BELTING, Hans. „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology". *Critical Inquiry* 31, no. 2 (2005): 302–319. https://doi.org/10.1086/430962

DERES Kornélia. „Szenvedő testek és (hason)másaik: az erőszak színpadi ábrázolásának kortárs kérdései három Mundruczó-rendezés kapcsán". *Műút* 61, 4. sz. (2016): 50–55.

JURKOWSKI, Henry. *Aspects of Puppet Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 1988. https://doi.org/10.1007/978-1-137-33845-7

[26] Laura PURCELL-GATES, „The monster and the corpse", in *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*, eds. Alissa MELLO, Claudia ORENSTEIN and Cariad ASTLES, 19–34 (London–New York: Routledge, 2019), 23–24. https://doi.org/10.4324/9781315225999-3

[27] STUART FISHER, *Performing…*, 107.

LÁZÁR Helga. „Figuraszínház – Formálódó vizuális színházi műfaj a bábszínház, a performansz és a posztdramatikus színház keresztmetszetében". *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 133–143.

MARNEWECK, Aja. „Sexual and Spiritual R-Evolution through Animism: The Feminine Semiotics of Puppetry". *Journal of Resistance Studies* 2, no. 2 (2016): 134–166.

MINH-HA, Trinh T. „Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference". *Inscriptions* 3, no. 4 (1988): 71–77.

MORI, Masahiro. „The uncanny valley". Translated by Karl F. MACDORMAN, Norri KAGEKI, *IEEE Robotics and Automation Magazine* 19, no. 2 (2012): 98–100. https://doi.org/10.1109/mra.2012.2192811

O'BRIEN, Angela. „Art Through Pain – The Panacea". *Double Dialogues*, 4, no. 8 (2003). Hozzáférés: 2021.02.20. http://www.doubledialogues.com/article/art-through-pain-the-panacea/

PURCELL-GATES, Laura. „The monster and the corpse". In *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*, edited by Alissa MELLO, Claudia ORENSTEIN and Cariad ASTLES, 19–34. London–New York: Routledge, 2019. https://doi.org/10.4324/9781315225999-3

SALVERSON, Julie. „Change on Whose Terms? Testimony and Erotics of Injury". *Theater* 31, no. 3 (2001): 119–125.

STUART FISHER, Amanda. *Performing the Testimonial: Rethinking Verbatim Dramaturgies*. Manchester: Manchester University Press, 2020. https://doi.org/10.7765/9781526145758

KÉP A *L'Herbe de l'oubli* ©Véronique-Vercheval

KÉP B *L'Herbe de l'oubli* ©Véronique-Vercheval

KÉP C *L'Herbe de l'oubli* ©Véronique-Vercheval

KÉP D *L'Herbe de l'oubli* ©Véronique-Vercheval

KÉP E *L'Herbe de l'oubli* ©Véronique-Vercheval

KÉP F *L'Herbe de l'oubli* ©Véronique-Vercheval

https://doi.org/10.55502/the.2022.1.93 *THEATRON* 16. 1. SZ. (2022): 93–112.

Az akadémia hatása az intézményesülő magyar színjátszásra az 1830-as években

KOLLÁR ZSUZSANNA

A Magyar Tudós Társaság a megalakulásakor felvette a tizenkét legfontosabb feladata közé a nemzeti játékszín pártfogását, és ezzel a magyar nyelv ápolására hivatkozva kijelölte saját helyét a magyar nyelvű színi ügyek elméleti és gyakorlati terepén.[1] Tanulmányom az 1830-tól működő Magyar Tudós Társaság (1840-től Magyar Tudományos Akadémia) állandó magyar színjátszásra, különös tekintettel a Pesti Magyar Színház (1840-től Nemzeti Színház) alapítására gyakorolt hatását járja körül, elsősorban intézménytörténeti szempontból közelítve. Kerényi Ferenc és Pukánszkyné Kádár Jolán színháztörténeti összefoglalóit olvasva észlelhető az intézményi hatalomgyakorlás jelentősége a színház alapításában és működésének első éveiben. Kerényi a „vármegye színházának" nevezte, Pukánszkyné „az önkormányzat koraként" jellemezte a színház első évtizedeit.[2] Vajon milyen következtetések vonhatók le, ha az intézményesülő színjátszás és az akadémia első tizenöt évének együttműködését szeretnénk jellemezni? Különválaszthatók-e az akadémia és a vármegye szakmai szervezeteinek szerepkörei? Hatást gyakorolt-e az akadémia a Nemzeti Színház repertoárjára?

Rendi jellegű színházalapítás

A Nemzeti Színház alapításának, valamint első évtizedében bekövetkezett szervezeti és repertoárbeli jellegzetességeinek vizsgálatakor érdemes figyelembe venni Tóth Árpád egyik, egyesületalapítások nyomán tett következtetését: új intézmények kialakulásakor mindig „a meglévő társadalmi viszonyok jelentették a keretet […] Éppen ezért a korábbi időszakhoz köthető jelenségek (így a rendi társadalmi elit tekintélye) továbbra is érvényesültek".[3] Ennek folyamán kialakult az a gyakorlat, hogy minden intézmény és társaság felett állt egy másik, felügyeleti joggal rendelkező testület, amelyben gyakran ugyanaz a néhány prominens arisztokrata vagy megyei tisztségviselő vállalt hivatalt, elsősorban annak (kultúr)politikai presztízsértéke miatt.

Az első irodalmi fundus, a Marczibányi Alapítvány (1815) felett Pest vármegye bábáskodott, az első magyar nyelvű tudományos periodika, a *Tudományos Gyűjtemény* (1817) mögé helytartótanácsi engedéllyel intézeti csoportosulást alapítottak a későbbi akadémikusok,[4] a Várszínházban működő

[1] A dolgozat megjelenését az MTA–BTK Lendület Magyar Irodalom Politikai Gazdaságtana Kutatócsoport támogatta, amelynek a szerző tagja.

[2] KERÉNYI Ferenc, *Pest vármegye irodalmi élete* (Budapest: Pest megye Közalapítvány, 2002), 90–150. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története*, 1. köt., Magyarországi és újabbkori történetek forrásai (Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940), 45–177.

[3] TÓTH Árpád, „Civil szerveződés és polgári társadalom Magyarországon a 19. század első felében", *Szellem és Tudomány* 11, 1. klsz. (2020): 662–671, 670–671. Vö. CSEPELI György, *A szervezkedő ember* (Budapest: Osiris Kiadó, 2001).

[4] Vö. KOLLÁR Zsuzsanna, „Egy konfliktus természetrajza: Tulajdonjogi vita a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztőségében", *Irodalomtörténeti Közlemények* 122 (2018): 707–730.

budai színtársulat a vármegye pártolása alá került,[5] a Magyar Tudós Társaságra (1825) József nádor és az Igazgatótanács néven működő kuratórium ügyelt. Nem volt ez másképp a Budai Várszínház és a Pesti Magyar Színház esetében sem, ám Pest vármegye és a város mellett szakmai kérdésekben a csupán néhány éve működő Magyar Tudós Társaság próbált bekapcsolódni a színház felügyeletébe a korabeli közigazgatás mintájára. Ez egyrészt sokat elárul a 19. század első felének intézményesülő irodalmi-kulturális életéről, másrészt nyomot hagyott a két színház repertoárján is. Anyagi tekintetben az akadémia csekély támogatást nyújtott a Pesti Magyar Színháznak, de a tagjai magánszemélyként maguk is adományoztak. Ám míg az akadémia mint irodalmi-tudományos kezdeményezés viszonylag rugalmasan adaptálta a hivatali struktúrát, addig ez a struktúra a Nemzeti Színház működét kezdetben kifejezetten hátráltatta.

Törvényi szabályozás híján már 1808-ban is a Pest vármegyei küldöttségre hárult a feladat, hogy megszervezzék a magyar színészet pártolását. Ebben a korai küldöttségben is és az 1830–40-es években is találunk olyan tagokat, akik a színház iránti elköteleződésükre főúri kulturális gyakorlatként tekintettek. Ilyen volt Teleki László (Teleki József első akadémiai elnök apja), aki kamaszkorában maga is lelkes drámaszerző volt, vagy épp Ráday Pál, aki harmadik generációs színházi érdeklődésű arisztokrataként 1790-ben állítólag kevés tehetséggel, ám annál nagyobb ragaszkodással viseltetett a színházigazgatói szék iránt.[6] De ugyanebben a küldöttségben ott volt a pesti egyetem esztétikaprofesszora, Schedius Lajos is, ezért Kerényi ezt a vegyes vármegyei deputációt így jellemezte: „a bizottság összetétele már a kulturális érdekegyesítést előlegezi."[7] A különböző csoportok érdekegyesítése mellett egyfajta kultúrharc is végigkísérte az 1830-as évtizedet, amely tovább folytatódott a Nemzeti Színház falain belül egészen odáig, míg annak pénzügyi helyzete nem stabilizálódott valamelyest a negyvenes években.

A Pesti Magyar Színháznak nemcsak a víziója volt 18. századi gyökerű, de a vezetése és a megszervezése is 18. századi, rendi jellegű módszerekkel kezdődött. Az építéshez és a működéshez szükséges pénzalap beszerzését kezdetben a város, majd a vármegye koordinálta,[8] később ez az országgyűlés keretében is zajlott párhuzamosan. A színházépület felépítését (a Széchenyi–Földváry vita után)[9] operatív szinten Pest vármegye és a város, pontosabban Földváry Gábor, a vármegye másodalispánja irányította egy aldeputációval,[10] míg a társulat megalapítását a budai színtársulat közreműködésével az akadémia és a vármegye küldöttségei közösen segítették.[11] A különböző bizottságok, igazgatótanácsok, választmányok, deputációk tagjai, valamint az országgyűlési elit és a Magyar Tudós Társaság tiszteletbeli, rendes, levelező és igazgatótanácsbeli tagjai között persze volt némi átfedés, és ez arra enged következtetni, hogy a tényleges irányítás sokáig egy jól körülhatárolható, az irodalom és a színház iránt fogékony csoport ke-

[5] KERÉNYI Ferenc, szerk., *Magyar színháztörténet 1790–1873* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 177.

[6] KERÉNYI, *Pest vármegye…*, 92.

[7] Uo., 103.

[8] KERÉNYI, szerk., *Magyar színháztörténet 1790–1873*, 229–230.

[9] A vita egyik legjobb leírását egykorú források közlésével adja: BIRÓ Lajos Pál, *A Nemzeti Színház története 1837–1841* (Budapest: Pfeifer Ferdinánd kiadása, 1931).

[10] Ebben Teleki Samu, Ráday Gedeon, Dessewffy Aurél és Mérey László voltak benne. Lásd uo., 18.

[11] Vö. GERGELY Pál, *Az Akadémia szerepe a pesti Nemzeti Színház létrehozásában*, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának kiadványai 37 (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1963).

zében maradt. Döbrentei Gábor rendes, Fáy András tiszteleti tagja volt az akadémiának, és mindketten tagjai voltak a *Külföldi Játékszín* nevű akadémiai fordítópályázat bíráló bizottságának, az akadémiai és a vármegyei játékszíni deputációknak is. Csató Pál levelező tag szintén tagja volt ez utóbbi kettőnek, Vörösmarty Mihály rendes tag pedig a két akadémiai küldöttségnek volt tagja. A *Külföldi Játékszín* bíráló bizottságának további tagjai: Kazinczy Ferenc, Szemere Pál, Schedel Ferenc és Teleki József elnök. A vármegyei deputációnak további tagja volt Széchenyi és Földváry Gábor. Az akadémiai Játékszíni választottságnak pedig Dessewffy Aurél, Jakab István, Rothkrepf Gábor, Tessedik Ferenc. (*2. táblázat*) Jakabnak 1847-ig húsz drámafordítását mutatják be a Nemzeti Színházban. *(1. táblázat)* A csoporthoz tartozók városi, hivatali intézményekben is dolgoztak, sokan közülük ismertek voltak a vármegyei politikában, a rendi országgyűléseken, és amikor az irodalom, a tudományok és a színház professzionalizálódni kezdtek, akkor ezekben az „új hivatalokban" is kipróbálták magukat.

Az egyéni motivációk és a politikai érdekcsoportok részletes elemzése nélkül szeretnék utalni az 1830-as évek kibontakozó konfliktusaira, amelyek egyszerre voltak jelen az 1832–36-os országgyűlésen és a vármegyei politizálás szintjén. Ismertek az országgyűlési titkosrendőri jelentések, az informátori hálózatok, és tudható, hogy voltak bizalmasok, akik „rendszeresen beszámolnak a megyegyűlésekről."[12] Tehát a bécsi politikai döntéshozókkal szemben jelen volt egy politikailag sokszínű közeg, amelynek heterogenitását már a titkosrendőri jelentések héttagú skálája is jól illusztrálja (három fokozatú jobb és négy fokozatú baloldali nézőpontot jegyez).[13] A skála szubjektív voltára mi sem utal jobban, minthogy Kölcsey Ferenc „ultrabal" megítélés alá esett, Deák Ferenc pedig „szélsőbal minősítést kapott". Noha a pest vármegyei rendi (jelentős részben protestáns felekezetekhez tartozó) ellenzék egy kémhálózat megfigyelése alatt állt,[14] az udvarban és az országban is elismerték a tehetségesebb ellenzékiek kvalitásait, akik közül sokan jelentek meg a színházügy és az akadémia területén is.

Példaként említendő Fáy András (mese-, színmű- és regényíró, színházi szakíró, jogász, nemes, akadémiai tiszteleti és igazgatótanács-tag, 1833–34-ben a várszínház társigazgatója, vármegyei és 1835–36-ban országgyűlési követ) 1834. október 20-i lemondásának történetére a budai színtársulat igazgatói posztjáról. Ebből ugyanis látszik, hogyan hatott az egyéni reputációra az önként vállalt kulturális tevékenység, és hogy a már akkor is létező politikai táborok csatározása éveken keresztül hogyan hátráltatta az építkezés és az alapítás előrehaladását. Fáy András Széchenyi Istvánnak írt levelében beszámolt arról a közgyűlésről, amelyen az ellenfél indított támadást: Döbrentei Gábor (Fáy interpretációjában) bekérette őt a közgyűlésre, majd ott az épp tárgyalt témától függetlenül becsmérelni kezdte Fáy társigazgatói tevékenységét a vármegye tagjai előtt, mire Fáy ott helyben lemondott posztjáról, és elmondása szerint sokszori megkövetés és unszolás árán sem volt hajlandó lemondását visszavonni.

[12] VÖLGYESI Orsolya, „Vármegyei követek az 1832–1836. évi országgyűlésen a titkosrendőri jelentések tükrében", *Korall* 18, 70. sz. (2017): 84–108, 84. Vö. VÖLGYESI Orsolya, „Kormányzati szándékok és vármegyei hatáskör konfliktusa az 1830-as évek elsõ felének Pest megyéjében", *Történelmi szemle* 42, 3–4. sz. (2000): 245–261.

[13] VÖLGYESI, „Vármegyei követek…", 86.

[14] PAJKOSSY Gábor, „A titkosrendőrség Magyarországon 1848 előtt", in *Emlékkönyv Csetri Elek születésének 80. évfordulójára*, szerk. PÁL Judit és SIPOS Gábor, 338–344 (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2005).

> „Elbámulva e szemtelenségen, átallva, hogy gyermeki módon kell folyamodnunk ilyes elintézésért, s a deputációnak erre tett némely intézetjeiből látva, hogy én vagyok célba véve, s meggyőződve afelől, hogy további direktorkodásom mind becsületem veszélyeztetésének, mind ártással a budai társaságnak, melyet ezúttal a leggyalázatosabb nevezetekkel illettek, – a direktorságot azonnal resignáltam."[15]

Fáy jó példája annak, hogy a 19. század első felében milyen változatos tevékenységet végzett egy színházpártoló, aki Döbrentei akciójából okulva később nagyobb távolságot tartott a színház vezetésétől. Ma mégis szinte értelmezhetetlen, hogy az aktívan politizáló, irodalmi munkásságot kifejtő, protestáns Fáy (aki később *Régi pénzek*, *Az erdélyiek Magyarországban*, *Külföldiek*, *Búzavirágok és kalászok*, *Közös ház* című drámáival még a Pesti Magyar Színházban is sikert is aratott[16] és 1833–34-ben a budai színtársulat igazgatója volt Döbrentei mellett), a színházépület világításának költségeivel való foglalkozástól a színészek egyéni egzisztenciáján át a drámabírálatig mi mindennel foglalkozott személyesen, nem egyszer pénzt is kölcsönadva a társulati tagoknak.[17] Hasonlóan érdekes mai szemmel az is, hogy Széchenyi István és Teleki József éveken keresztül hány, kéthetente megtartott akadémiai kisülést elnökölt végig személyesen, miközben mindketten aktív szerepet vállaltak az országos politikában és a közéletben, sőt Teleki még történészi tevékenységet is folytatott.[18] A Döbrentei által eszközölt megbuktatási kísérlet hátterében egykorúan felmerült az udvar is mint felbujtó.[19] Kilépése mindenesetre bosszú és stratégiai döntés is lehetett egyszerre: bő egy hónappal azután mondott le, hogy közfelkiáltással vármegyei követnek választották, és egyéb teendői miatt már azt sem akarta elvállalni. 1836-tól táblabírói hivatalt töltött be, 1837-től a Kisfaludy Társaság igazgatójává nevezték ki, 1840-től a részben általa alapított Pesti Hazai Első Takarékpénztár segédigazgatója lett. Távozása után a budai színtársulat valamivel sikeresebb, ám anyagi szempontból szegényebb is lett, több romantikus drámát adtak elő és vendégelőadókat szerepeltettek: Döbrentei által Bécsből hozatott (egyesek által kémeknek hitt) táncosokat is láttak ebben az időben a nézők. Kerényi a Fáy–Döbrentei szakítást összefüggésbe hozza azzal is, hogy a közönség a legnagyobb érdeklődést a tündérbohózatok és a daljátékok iránt mutatta, amelyekkel szemben állt a korszerűtlen drámai repertoár és az eredeti magyar dráma akkor még kifogásolható helyzete.[20]

A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig című kötetben a levélváltások végigkísérik azt a taktikázást, amelyben Fáy és Széchenyi a budai színtársulatnak a vármegye direkciója alatt bekövetkező elsorvadásával az állan-

[15] FÁY András Széchenyi István grófnak 1834. október 21., in KERÉNYI Ferenc, szerk., *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*, Magyar Levelestár (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó 1987), 177.

[16] BAYER József, *A magyar drámairodalom története*, 2. köt. (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1897), 456–458.

[17] PÁLY Elek levele FÁY Andrásnak, Buda, 1834, augusztus, in KERÉNYI, szerk., *A vándorszínészettől…*, 169.

[18] Az ülési jegyzőkönyvekben feltüntetik a résztvevők neveit, ebből lehet látni, hogy a nagy mecénások mennyi időt töltöttek tényleges elnöki feladatokkal. Vö. *A' magyar tudós társaság' Kis gyüléseinek jegyzőkönyve*, MTA Kt. Teleki Józsefről lásd: SZABÓ Ádám, „Teleki József (1790–1855) tudományos jelentősége", in *A Telekiek és a kultúra*, szerk. BÁNYAI Réka, 213–224 (Marosvásárhely: Teleki Téka Alapítvány, 2017).

[19] KERÉNYI, szerk., *Magyar színháztörténet 1790–1873*, 260.

[20] Uo., 181.

dó magyar színház ügyének sürgető előmenetelére számított, és ezzel párhuzamosan ott vannak a színészektől származó segélykérő levelek is. A színészek a nélkülözés miatt télen elzálogosították vagyontárgyaikat, hogy ennivalóra, gyógyszerekre legyen pénzük.[21] Az 1830-as évtized levelei ízlés- és gondolkodásbeli különbségekről is árulkodnak, de arról a megalázó helyzetről is, hogy a vármegyei politikai játszmák miképp veszélyeztették az ország legjobb színészeinek egzisztenciáját. Azokét, akik várták, hogy részesei lehessenek a Pesti Magyar Színház alapításának, és akik aztán ott is szembesültek a vármegye elvárásaival, amely annak ellenére dominált az éppen csak megerősödni kezdő magyar színházi kultúrában és a színház szervezeti működésében, hogy ezzel hátráltatta az intézmény piaci stabilizálódását. Ahogy Olajos Terézia megállapította, a színház felépítésében lényegében minden ponton szembementek Széchenyi István korszerű javaslataival, „poros helyen, kellő pénzügyi alap és tervek nélkül, adóssággal a kasszájában állt tehát a színház, de a jövője sem volt biztosítva. Széchenyi a megnyitás napján ezt írta Naplójába: »Ismét és utoljára el van hibázva.« Majd 1838. november 30-án arról ír, hogy a színház nem tudja magát eltartani, hamarosan be kell zárni."[22] Széchenyi megjegyzései ugyan sértődöttségéből fakadóan túlzóak, azonban azt, hogy a Grassalkovich által felajánlott telek állítólag kenőpénzként került a vármegyéhez,[23] hogy az építés engedély nélkül, a nyilvánosság elől rejtegetett és sok szempontból elhibázott tervek alapján indult meg, csak a jéghegy csúcsa volt.[24] A színház vezetésére kiírt áprilisi pályázatra ugyanis senki sem jelentkezett, hiszen a piaci alapú működést egészében kizáró, korlátozott jogkör mellé majdnem százezer váltóforint adósságot is kapott a leendő vezetés, így a színház végül közönség nélkül, felügyeleti szervektől megbénítva indult el. Felette állt egy vármegyei deputáció, a színház igazgatótanácsa, a részvénytársaság választmánya[25] és bizonyos értelemben maga az országgyűlés is.[26] Ehhez adódott még hozzá a drámabíráló bizottság, az akadémiai küldöttség és az akadémia igazgatótanácsa. A megnyitáskor a részvénytársaság öttagú választmánya hamarabb döntött a repertoárról, mint Bajza József és Rothkrepf Gábor kinevezéséről,[27] továbbá arról, hogy mely színészeket szerződtessék (rájuk vármegyei alkalmazottként tekintettek, peres ügyeikben önkényesen hoztak később döntéseket), őhozzájuk kellett fordulni a repertoár engedélyezéséért, hozzájuk futott be a pénzügyi elszámolás. A színészeti választmány, melynek jegyzőkönyvei 2021-ben jelentek meg kritikai kiadásban, szintén akadályozta a színház üzemeltetését. Bajza kinevezésétől fogva tagja volt a választmánynak, 1939-es röpiratánál semmi nem írja le hitelesebben a választmány munkáját.

[21] Lásd a 110., a 118. és a 127 sz. leveleket, in KERÉNYI, szerk., *A vándorszínészettől…*, 206.

[22] OLAJOS Terézia, „Széchenyi István és a Nemzeti Színház", in *Széchenyi István: emlékülés születésének 200. évfordulóján*, közread. Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Történettudományi Tanszék, Belvedere méridionale kiskönyvtár 2, 5–10 (Szeged: JGYTF, 1991).

[23] GERGELY, *Az Akadémia szerepe…*, 6.

[24] PUKÁNSZKYNÉ, *A Nemzeti Színház százéves…*, 1:43–46.

[25] Földváry volt az elnök, tagok: gr, Ráday Gedeon, Fáy András, Simontsits János és Ilkey Sándor. Lásd BIRÓ, *A Nemzeti…*, 21–22.

[26] KERÉNYI, *Pest vármegye…*, 145–150.

[27] „A' választmány ülést tarta, még a' repertoriumot is egy egész hónapra elkészíté már, és igazgatója még sem volt." BAJZA József, *Visszaigazítások VIII. Az álnevü 45 ellen*, Figyelmező 4. (1840/17.), 277. Idézi SZALISZNYÓ Lilla, *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből* (Budapest: Ráció Kiadó, 2021), 18.

„Az illy választmányi, vagy jobban mondva, testületi igazgatásnál nincs valami czélszerűtlenebb alkotmány […]. Az igazgató semmit végre nem hajthat, meddig a' választmány fel nem hatalmazza. A' választmány, hogy felhatalmazásokat szavazhasson, gyüléseket tart koronként. Ezen gyüléseknek nincs rendesen meghatározott napjok […] néha egy hétben kétszer is van gyűlés, máskor egy hónapban alig egyszer. […] A' kiszabott órán többnyire senki sem jelenik meg, talán az igazgatót kivéve […] más fél órával később hullonganak a' tagok egyenként. […] A' tagoknak t. i. nem fő foglalkodások a' színház, ők hivatalukat csupa becsületből és szivességből viszik, vagy saját gazdaságokkal vagy más hivatallal elfoglalvák, s igazán szivökön csak azt viselik, hogy a' színház dolgai valahogyan menjenek […]. Sokszor bizonyos tárgy felett hirtelen kellene határozni 's nem lehet, mert nincsenek elegendő tagok együtt, 's így a' tárgy elmarad, néha örökre, mert ideje mult. […] Sokszor, ha a legkomolyabb kérdés van vitatkozás alatt, elhagyják azt 's arról értekeznek ez vagy amaz szinésznőnek millyen deli alakja van, szerelemteli dévaj szemei vannak, millyen kerekded tagjai, sugár termete."[28]

Az akadémia szerepének kialakulása

A Magyar Tudós Társaság a megalapításától fogva küzdött azért, hogy a magyar nyelvű színjátszás felett befolyást szerezzen, a színház és a színészek közmegítélésén javítson, és hogy a színház mediális szerepét a közízlés formálására használhassa. A megindulásakor még felügyeleti szervként próbált érvényt szerezni a színház intézményesülésének folyamatában, 1840 után már inkább csak szakmai szervezetként próbált segítséget nyújtani a színházaknak.

Az akadémia alapító szabályzatának ötödik pontja szerint a Társaságnak egyenesen feladata volt a színházról gondoskodni: „Gondja lészen, hogy a nemzeti játékszín, egyik segédje a magyar nyelv kimíveltetésének, jó darabokban szükséget ne szenvedjen."[29] A Társaságot identifikáló első akadémiai évkönyvben Döbrentei hangsúlyozta azt az 1790-es évekbeli alapszabály-tervezetet is, mely kifejezetten az akadémia alá rendelt volna egy magyar nyelvű társulatot: „Kívánta az előrajz, hogy egy magyar játékszín is az akadémia igazgatása alá adassék."[30] Révainál és Bessenyeinél olyan terv volt, hogy maga az akadémia lássa el darabokkal a színházat.[31] Noha ez végül nem valósult meg, az akadémia színügyek felügyeletére vonatkozó igényét világosan deklarálja. Ez a korai elképzelés a színháznak 18. században német nyelvterületen zajló diskurzusából eredő koncepcióhoz kötődik, amely az állandó színházat közintézményként képzeli el, és a templom, valamint az iskola mellé rendeli, célja pedig a nézők hasznos állampolgárokká nevelése, fejlesztése.[32] A színház vegyes megítéléséhez hozzáadódott a patrióta színház eszménye is, és csak harmadsorban kaptak jelentőséget azok a főként Széchenyi

[28] BAJZA József, *Szózat a' pesti Magyar Színház' ügyében* (Buda: Magyar Királyi Egyetem, 1839), 54–58. Idézi SZALISZNYÓ, *Dokumentumok…*, 24–25.

[29] *A Magyar Tudós Társaság Alaprajza és Rendszabásai* (Pest: Magyar Tudós Társaság, 1831), 19.

[30] *A Magyar Tudós Társaság Évkönyvei 1.*, szerk. DÖBRENTEI Gábor (Pest: Magyar Tudós Társaság, 1833), 30.

[31] PUKÁNSZKYNÉ, *A Nemzeti Színház százéves…*, 1:7–9.

[32] Christian WOLFF, *Vernünftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen, 1721*, Bearb., eing. und Hg. Hasso HOFFMANN, Bibliothek des deutschen Staatsdenkens (Munich: C. H. Beck, 2004).

https://doi.org/10.4000/ifha.694

által megfogalmazott nézetek, amelyek a színházat a polgári nyilvánosság terének, szórakoztató intézménynek tekintik.[33]

A Nemzeti Színház ügyének birodalmi szintű megítélése eltért az akadémiáétól: míg az akadémia főúri magánadonányokból jött létre, a sérelmi politika részét képezte, és a megindulása is az uralkodó koronázási ünnepségéhez lett igazítva, addig a magyar nyelvű színház a nemzeti nyelv fejlődénének eszköze, egyúttal nemzetteremtő médium is volt, ahol több, mint 2300 ember tudott összegyűlni rendszeresen, a nézőtér a nemzeti színeket viselte, és már az 1830-as évek közepétől a politika egy speciális formájának is helyet adott: az akadémia által összeállított, lefordításra és bemutatásra ítélt európai művek listáján nagy számban voltak fontos politikai üzeneteket hordozó drámák is.[34] A Pesti Magyar Színház egy olyan városban nyílt meg, amelyet már a 18. századtól kezdve változatos etnikai összetétel jellemzett, és rohamosan növekedő népessége kereskedelmi központtá tette, szemben Budával, ahová 1777-ben felköltözött az egyetem, 1784-től a Királyi Kamara és a Magyar Királyi Helytartótanács is, a nádorral együtt. Ahogy Bácskai Vera írta: „a húzóerőt ismét Pest képviselte; míg Buda lakóinak száma 1804 és 1851 között 22000-ről 40000-re, azaz másfélszeresére nőtt, Pest népessége megötszöröződött: […] a század közepére meghaladta a százezret."[35] A vezérvármegyében ráadásul a kulturális intézmények területén a protestáns túlsúly is tagadhatatlan ebben az időben. Mindezek ismeretében nem lehetett véletlen, hogy elmaradt a soknyelvű köszöntőversek megjelentetése vagy az emlékpénz veretése a Nemzeti Színház megnyitójának idején, sokan ugyanis féltették a színházügyet Bécstől.[36]

Darabszerzési intézet

Az akadémia a harmincas években egy jutalomkérdéssel indította el a diskurzust arról, hogy milyen színházat szeretne magának a magyar. A *„Miképen lehetne a magyar játékszínt Budapesten állandóan megalapítani?"* című kérdésre beérkezett 18 felelet közül Fáy Andrásé került ki győztesen, aki pénzjutalmát felajánlotta a majdnani építésre. Fáy gyakorlati oldalról is megvilágította a színházalapítás problémáit és megállapította, hogy a megépülő színház működéséhez évente 24 000 váltó forintra van szükség, miközben a jegybevételből mindössze párezer jöhet be, így egy 160 000 forintos tőkealap összegyűjtésére lenne szükség ahhoz, hogy a színház a tőke évi kamataiból stabilan működhessen, és az összes költséget számolva 376 666 pengő forintot állapított meg.[37] Ebből látszik, hogy ő az akadémiához hasonló finanszírozásban gondolkodott, és arra hi-

[33] JÁNOS Szabolcs, „Színház- és drámaelméleti nézetek az 1790–1820-as években", in *Néző, játék, olvasó: Dráma- és színháztörténeti tanulmányok*, szerk. EGYED Emese, 32–62 (Kolozsvár: Kriterion Kiadó, 2004).

[34] Zsuzsanna KOLLÁR, „The drama concept of the Hungarian Academy of Sciences in the 1830's", in *Theory and Practice in 17th–19th Century Theatre*, ed. PINTÉR Márta Zsuzsanna, 239–248 (Eger: Eszterházy Károly Egyetem Líceum Kiadó, 2019).

[35] BÁCSKAI Vera, „Budapest története 1686–1873", in *Budapest története a kezdetektől 1945-ig*, szerk. BÁCSKAI Vera, GYÁNI Gábor és KUBINYI András, Várostörténeti tanulmányok 6, 77–126 (Budapest: Budapest Főváros Levéltára, 2000), 91.

[36] KERÉNYI, szerk., *Magyar színháztörténet 1790–1873*, 233.

[37] FÁY András, „Táblabíró 's Magyar Tudós Társaság tiszteletbeli tag' felelete", in *Magyar Játzékszini Jutalmazott Feleletek, a' Magyar Tudós Tárrsaságnak 1833beli ezen kérdésére: Miképen lehetne a' magyar játékszint Budapesten állandóan megalapítani?*, szerk. FÁY András, KÁLLAY Ferenc és JAKAB István, 1–51 (Buda: Magyar Tudós Társaság, 1834), 21–22.

vatkozott, hogy a nyugat-európai színházak sem rentábilisak. Csakhogy azzal nem számolt, hogy míg az akadémia közintézményként közfeladatot látott el, addig a színházról ezt nem lehetett elmondani. Mivel Fáy tanulmányának megírása után másfél évvel Földváry másodalispán kieszközölte, hogy az építkezés szigorúan vármegyei hatáskörbe tartozó ügyként érintetlen maradjon az országos politikától, ezért olyan magas szintű udvari személyek tényleges megnyerésére, mint amilyen az akadémia esetében József nádor volt, szó sem lehetett. Így viszont nem számíthattak hosszú távon olyan támogatói bázisra, mint amilyen az akadémiai vagyont összeadók tábora volt.

Fáy koncepciójának egyik legérdekesebb eleme a „Darabszerzési intézet" volt, amelynek dolga a darabellátás és a nyelvi felügyelet lett volna.

> „Ezen intézet-ághoz óhajtnék még egy nyelvmestert, vagy is inkább ellenőrt a' hazai nyelvre nézve ragasztani; ki is grammatikai gondatlanságokra, és megszokott kedvetlen szójárásokra ügyelvén, a' színészeket nyelvbeli hibáikra figyelmeztetné, és szükség' esetében őket oktatná."[38]

Ez az intézet az akadémiai drámabíráló bizottság és a vármegyei deputáció formájában voltaképpen megvalósult, és Fáy András maga is tagja volt mindkettőnek. Az 1833-i őszi nagygyűlésen a vármegyei küldöttség javaslatára létrehoztak az akadémián belül egy Játékszíni Bizottságot/Küldöttséget (ennek neve több formában is előkerül az ülési jegyzőkönyvekben, s ezt is gyakran nevezték küldöttségnek), hogy az „figyelemmel kövesse a budai Színtársaság előadásait, hogy azok iránt figyelmeztethesse azt, mik a nyelvre nézve az adatni szokott darabokban javítást, változtatást kivannak s e végre a T. Igazgatóság kéretik egy, ezen választottság részére kiveendő Páholy tartására".[39] Ennek az akadémiai küldöttségnek az volt a feladata, hogy nyelvi és erkölcsi tartalmi javítást végezzen az előadás előtt a drámákon, és a készülő előadásokon is, hogy a társulat a drámafordítások esetén „az eredetiség csonkítása nélkül" mutassa be az előadásokat, tehát gyakorlatilag egyfajta működpontú dramaturgiát és nyelvi sztenderdet próbáltak előirányozni. A színészeknek a bemutatók előtt legalább három próbát meg kellett tartaniuk, az akadémiai küldöttség tagjainak pedig meg kellett jelenniük a legutolsó próbán,[40] tehát gyakorlatilag úgy tűnik, hogy a küldöttség jelentős kontrollal rendelkezett a financiálisan vármegyei függésben lévő budai színtársulat szakmai munkája felett. 1834-től bírálatokat is publikálnak a bemutatott előadásokról, a bizottsági ülésekre is színműbírálatokkal érkeznek, és ettől kezdve az általuk kifogásolhatónak minősített drámák bemutatásának felfüggesztését is kérhették a színháztól – attól függetlenül, hogy azokat egy ízben már a sajtócenzúra is rostálta. Az akadémiai Játékszíni Bizottság jegyzőkönyvet vezetett, a jegyzőkönyvekkel a nagygyűléseken elszámolt az akadémia felé, innen tudható, hogy 1834. november 4-ig 77 dráma szövegében végeztek javítást, a vármegyei küldöttségtől kapott 500 pengő forint feléből további öt dráma fordítását jutalmazták meg. Az akadémiai küldöttségnek joga volt egyes jobban sikerült drámákat és fordításokat pályázaton kívül felterjeszteni a kötetsorozatban való kiadásra is.[41] 1835-ben a küldöttség jegyzőkönyveiből az derül ki, hogy már zeneszerzést és daljátékok szerzését is finanszírozhatták. Az akadémiai Játékszíni Bizottság az akadémián keresztül kommunikált a várme-

[38] Uo., 26.

[39] Akad. Kézirattár: Nagygyűlési jegyzőkönyvek, 1833. évi köt. LVI. pont. Idézi GERGELY, *Az Akadémia…*, 4.

[40] Uo., 5.

[41] *Magyar Tudós Társaság Évkönyvei* 2 (Pest, 1835), 85–86.

gyei játékszíni küldöttséggel, 1835-ben egyenesen azt kérik, hogy „Tudósítassék nemes Pest vármegye' játékszíni küldöttsége a' társaságnak eddigi munkálódásiról, 's kéressék meg, hogy a' beadott új darabok' eljátszatásának sürgetése által eszközlené az academia' ebbeli munkálódásai' virágzóbb sikerülését."[42] Tehát nemcsak ellátták darabokkal és javították a színház máshonnan beszerzett kéziratait, nemcsak pénzjutalomért buzdítottak újabb drámák írására szerzőket, hanem a fenntartón keresztül presszionálták a budai színtársulatot és később a Pesti Magyar Színházat is arra, hogy ezek közül az ellenőrzött alkotások közül minél többet mutassanak be.

Az akadémia kiadatlan ülési jegyzőkönyvei is említésre méltók. 1836 áprilisában az akadémiai küldöttség még maga szorgalmazta saját befolyásának növelését:

> „Olvastatik a' játékszini küldöttség' hivatalos tudósítása fennléte óta mostanig folytatott munkálódásairól, 's annak hírlapok által a' közönség elébe terjesztetik. Azon indítványa pedig a' küldöttségnek, mell szerint lépéseket gondol teendőknek, hogy az Academiának, általában véve most és mindenkor több, rendszeresb és nyilvánosb befolyása legyen az itt Pest-Budán álló, vagy utóbb felállítandó nemzeti színházra: a' legközelebbi nagy gyülés elébe terjesztetni rendeltetik."[43]

Ugyanakkor viszont meglepő: az akadémiához benyújtott drámák bírálatainak szűkszavú ismertetésén túl sem a repertoárra, sem magára a Pesti Magyar Színházra vonatkozóan nem találunk később érdemi kommentárt az ülések jegyzőkönyveiben. Ennek a kapacitáshiány lehetett az oka; a jegyzőkönyvekből kiderül, hogy nagyon ingadozott az akadémiai ülések létszáma, egy-egy dráma elolvasására és bírálatára is átlagosan négy hónapot hagytak a bírálóknak, ami lassú munkamenetet eredményezett a színház fokozott színműigényéhez viszonyítva. Árnyalja a képet, hogy maguk a bírálók is drámaszerzők voltak, akiknek a megélhetését jelentősen tudta javítani egy-egy elnyert drámai jutalom. Az ebből adódó irigységet sejteti egy másik bejegyzés az 1839-es ülési jegyzőkönyvből:

> „Értesíttetvén a' társaság, miképen a' Pesther Tageblatt című hírlap egyik legújabb számában egy, a társaság idei drámai jutalmának odaitélésére kinevezett választmány hitelességét sértő czikkely foglaltatik, meghagyatott a választmánynak, hogy forrásának kijelelésére szólítsa fel a szerkesztetőt."[44]

Tehát úgy tűnik, a színház-kérdés 1836 és 1840 között marginalizálódik, szinte alig merül fel, és benne nagyrészt drámákkal kapcsolatos megjegyezéseket és a bizottság munkájának összefoglalóit találjuk, ilyenformán látható, hogy idővel a darabellátás segítésére korlátozódik az akadémiai bizottság tényleges hatóereje.

S ha már szóba került, hogy a drámabírálók maguk is alkotók voltak, érdemes megemlíteni, hogy a színház körül mozgolódó „irodalmi elit" két legakítvabb alakja (Bajza és Vörösmarty) nem tudta volna magát az akadémiai rendes tagoknak járó fizetés nélkül fenntartani Pesten.[45] Szalisznyó Lilla a

[42] *Magyar Tudós Társaság Évkönyvei* 3 (Pest, 1837), 26.

[43] A' magyar tudós társaság' 1836iki Kis gyüléseinek jegyzőkönyve, 1836. április 25. (16. ülés), MTA Kt., 67–68. oldal) 35 v-r.

[44] A' magyar tudós társaság' 1839iki Kis gyüléseinek jegyzőkönyve, 1839. október 21. (18. ülés), MTA Kt., 87. v-r.

[45] SZALISZNYÓ Lilla, „Pennával teremtett egzisztencia: (Vörösmarty Mihály és Bajza József megélhetési viszonyai 1837–1843 között)", *Irodalomtörténeti Közlemények* 116 (2012): 189–209, 209.

2021-ben megjelent kritikai kiadás bevezető tanulmányában az alábbi kvöetkeztetésre jutott Bajza kapcsán:

> „Elképzelhető, hogy az újonnan nyíló kultúrintézmény presztízsének szempontjából megválasztásában szerepe lehetett annak is, hogy a Magyar Tudós Társaság tagja volt, és az ellenzéki törekvéseknek hangot adó *Athenaeum* egyik szerkesztője. Neve mögött felsejlett az Akadémia tekintélye és a sajtó véleményformáló ereje."[46]

Bajza József, a Pesti Magyar Színház első igazgatója, 1831-től levelező, 1832-től rendes tagja az akadémiának, a *Kritikai Lapok* című, általa szerkesztett periodikában a színház megalapítása előtt az alábbiakkal magyarázta a színház elsődleges funkcióját:

> „Ki fogja pedig tagadni, hogy a' műveltség' 's a' honi nyelv' terjesztésének jeles játékszíni mívek első rangbeli eszközei. Lássunk játékszínünk' padolatán folyvást olly csínú 's olly szellemű műveket feltűnni, mint például a' bécsi, berlini, müncheni udvarok' színein 's a' nyelv köz figyelmet, és kedveltetést nyervén, kapva fog tanultatni 's általa műveltség, nemzeti műveltség átszivárogni honi 's nem honi ajkú lakótársaink' lelkébe."[47]

Ez nemcsak az akadémiai, de a főrangú műveltségeszménnyel is egybecsengett, és ez szintén szempont lehetett színigazgatói kinevezésében.

Bajza rengeteget tett a színházi üzem kialakulásáért, és kiérdemelte a bizalmat. Kinevezése előtt a vármegyei küldöttség még ragaszkodott hozzá, hogy a Pesti Magyar Színház „csak olyan darabokat adjon, amelyeket a testület drámabíráló bizottsága jóváhagyott."[48] 1837 decemberében aztán bekerült a jegyzőkönyvbe, hogy Fáy András, Rosty Albert Bajzával együtt hozhat döntéseket, és a bírálatba színészeket is bevonhatnak. Innentől az akadémiai bizottság mintájára ők alkották „a Pesti Magyar Színház drámabíráló testületét".[49] Bajza, aki egy ízben utal rá, hogy az igazgatóválasztmányból Fáy András kereste meg őt a kinevezéssel kapcsolatban,[50] 1838. július 26-tól megkapja a darabválasztás jogát is. Ezután már ő alakította ki a műsorrendet, és a kritikai kiadásban megjelent színészeti választmányi jegyzőkönyvekből is kiderül, hogy döntéseit nem vizsgálták felül, a színészeti választmány ugyanis főként anyagi és szervezeti kérdésekben döntött.[51]

Egyéni preferenciák

Az akadémia kezdetben sokat foglalkozott a színház ügyével. Több lépcsőben kísérelte meg befolyásának érvényesítését a színházügyben, már évekkel a Pesti Magyar Színház megnyitása előtt is: külföldi drámák fordításainak és magyar drámáknak a jutalmazásával, pályázatokkal, az írott alkotások és a színházi előadások szakmai felülvizsgálatával, a színház szervezetében és vezetésében való pozíciószerzéssel, és kisebb részben az egyes tagok személyes anyagi erőfeszítésével. Az akadémikusok között találunk olyanokat, akik szenvedélyesen szerették a színházat és a drámákat. Az elnök, Teleki József

[46] *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évztizedéből, Bajza József színigazgatói működése*, s. a. r., bev. SZALISZNYÓ Lilla (Budapest: Ráció Kiadó, 2021), 18.

[47] BAJZA József, *A Magyar Tudós Társaság és Horvát István*, *Kritikai Lapok*, 5. köt., 1834, 100–101.

[48] SZALISZNYÓ, *Dokumentumok…*, 15.

[49] Uo., 383.

[50] BAJZA, *Visszaigazítások…*, 270. Idézi SZALISZNYÓ, *Dokumentumok…*, 18.

[51] Uo., 25.

huszonéves korában azzal vált elismertté a pesti irodalmi körökben, hogy tárgyilagos, drámaelméleti fókuszú, elemző-ismertető kritikákat publikált újonnan kötetben megjelent eredeti drámákról a *Tudományos Gyűjtemény*ben, melyekkel (Császár Elemér szerint) ő teremtette meg a műkritika magyar sablonját.[52] Források bizonyítják, hogy gyermekkorában a családi nyilvánosság előtt felléptek a gyerekek színielőadásokban,[53] és Teleki József akadémiai elnökként többször bevetette befolyását a különböző kötetek beszerzésére vagy drámaírói pályadíjak kihirdetésére. Halála évében megalapította a Gróf Teleki József-féle drámai jutalmat is:

> „E száz aranyból álló jutalom évenként adatik ki, váltva egy évben az érte pályázott legjobb szomorú-, a másikban a legjobb vígjátéknak. Amazok sorában csak valódi tragoediák fogadtatnak el, a középfajok kizárásával; ezekében tiszta vígjátékok, tehát a bohózatok mellőztével."[54]

A göttingeni egyetemi éveiben elitképzésben részesülő Telekinek megvoltak a maga diszkrét eszközei arra, hogy nyomot hagyjon az akadémiai drámapályázatok díjazásán és az akadémiai kiadásban megjelenő műveken. Ezt illusztrálandó álljon itt egy Toldy Ferenchez íródott levelének részlete:

> „A' Kazinczy maradványai közt találkozó két Játékszíni darab előleges kinyomtatása eránt ne sajnálja Kegyed a' dolgot oda vezérelni hogy ezt maga a' héti ülés ajánlja nekem. Én főként azon tekintetből, hogy a' Budai Játékszín számára minél előbb több darabokat nyújthassunk az előadásra, igen örömest fogok a' héti ülés kérésének engedni."[55]

Okunk lehet feltételezni, hogy Bajzán, Fáy Andráson, Vörösmartyn, Schedelen túl Telekihez hasonlóan további tagok is tekinthettek személyes küldetésként a közönség ízlésének befolyásolására.

Eredeti és Külföldi Játékszín

Az akadémiai kánon színházra gyakorolt hatásának mérésére Szalisznyó Lilla is kísérletet tett a drámai jutalomban részesült művek színpadi utóéletét vizsgálva, és ő is arra jutott, hogy ami olvasva sikeresnek és esztétikai szempontból is értékesnek számított, az a nézőközönség tetszését valamiért nem nyerte el.[56]

Ezt erősíti meg a külföldi drámák fordítására kitűzött jutalomban részésülő alkotások színpadi utóélete is. 1831-ben az akadémia több, mint hetven ismert európai dráma címét tette közzé fordítási felhívással: aki a listán szereplő művek közül bármelyiket lefordítja, és a zsűri tetszését elnyeri, pénzjutalomban részesül, művét publikálják, így a lefordított mű a magyar nyelvű színházak darabellátását szolgálhatja. A lista huszonöt angol, húsz német, tizennyolc francia, nyolc

---

[52] CSÁSZÁR Elemér, *A magyar irodalmi kritika története a szabadságharcig* (Budapest: Pallas, 1925).

[53] KERÉNYI Ferenc, *Színek, terek, emberek: Irodalom és színház a 18–19. században*, szerk. SZILÁGYI Márton és SCHEIBNER Tamás (Budapest: Ráció Kiadó, 2010).

[54] KÓNYA Sándor, *„…Magyar akadémia állíttassék fel…": Akadémiai törvények, alapszabályok, ügyrendek, 1827–1990*. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának közleményei 32 (107) Új sorozat (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1994), 127.

[55] Teleki József Toldy Ferencnek, Bécs, február 1-én, 1834. MTA Kt. M. Irod. Lev. 4Rét 100. sz. (Toldy Ferencz levéltárczája).

[56] SZALISZNYÓ Lilla, „A magyar irodalom férfiasan kezdi fejét emelni: A Magyar Tudós Társaság jutalmainak szerepe az irodalom elismertetésében (1831–1847)", *Korall* 16, 62. sz. (2015): 29–53, 32.

olasz és meghatározatlan számú spanyol nyelvű, európai irodalmi és játékszíni nívót képviselő dráma címét tartalmazta, és előre meghatározott esztétikai elvek alapján állította össze a Társaság választmánya, melynek tagjait Teleki József elnök nevezte ki: Fáy András, Döbrentei Gábor, Vörösmarty Mihály, Szemere Pál, Schedel Ferenc. A felhívás hosszú távú célja volt, hogy „a felébredendő magyar lángésznek önkifejtése serkentésül" szolgáljanak, továbbá kedvezni igyekeztek a magyar és a magyarul tanuló németajkú olvasóközönségnek is,[57] és úgy gondolták, ezzel segítik majd a magyar nyelvű színházak és társulatok repertoárbővítését. A fordításoknak szigorú szabályoknak kellett megfelelniük. A folyamatosan beérkező műveket az akadémikus bíráló bizottság értékelte, a legjobbakat a Társaság a saját költségén, külön kötetekben publikálta, hogy ki-ki hozzáférjen a drámákhoz mint önálló irodalmi alkotásokhoz is. Négy év alatt ötvenegy fordítás érkezett be, 1841-ig az akadémia összesen huszonegyet jutalmazott meg és adott ki, ez a könyvsorozat volt az évtized egyik legnagyszabásúbb szépirodalmi kiadása. Mondhatjuk, hogy az intézmény ezzel a drámafordító-programmal próbálta elsőként igazolni a kulturális területen végzett munkája létjogosultságát, és bemutatta azt az esztétikai színvonalat, amelyet követendőnek tartott a drámák esetében. Szalisznyó a drámai jutalom kapcsán így foglalta össze az akadémia kanonizáló szerepét: „A Magyar Tudós Társaság a drámai jutalom alapításával igyekezett a műfajt a nyomtatott közeg felé fordítani, hiszen még a másodrendű alkotások kiadását is magára vállalta. Ezzel a döntéssel ráerősített arra az egyre inkább kiszélesedni látszó irodalmi hagyománytudatra, amely csak azokat a műveket tartotta a magyar (dráma)irodalom kanonikus darabjainak, amelyek nyomtatásban megjelentek."[58]

A drámaírásra buzdító felhívások, drámaírói mozgalmak a 18. század végétől jellemzőek voltak, ezeket a korabeli sajtóorgánumok szerkesztői tették közzé, a jutalmat saját vagyonukból biztosították, és általában egyszemélyes ízlésük alapján döntöttek a művek sorsáról. Az akadémikusok ebben a kérdésben is bejáratott eszközökhöz nyúltak, amikor a kihirdetett pénzjutalmakért cserébe várták a jobbnál jobb alkotásokat. A metódus, amely szerint a zsűritagok elbírálták a műveket, jóval összetettebb volt a korábbiaknál, és egyezéseket mutatott a Magyar Királyi Helytartótanács hivatali ügyintézési technikájával, ahogy magának az akadémiának a szervezeti felépítése és működése is hasonló volt a hivataléhoz.[59] A beérkező drámakéziratok szétosztásra kerültek az akadémikusok között, akik részletes beszámolót, műelemzést készítettek a szövegekről, majd az értékeléseket a nagygyűléseken felolvasták, közösen megvitatták, végül szavaztak, hogy a fordítás díjazást érdemel-e vagy sem. A bírálat folyamatának módszerét szabályokban rögzítették, a bírálóktól megkövetelték a részletes indoklást a kiadásra érdemesnek vélt művek esetében. A bírálat szövegét ismertették a szerzővel, akárcsak a Helytartótanács hivatalnokai tették a hozzájuk kérelemmel fordulók ügyei esetében. Az akadémia rendies jellegét nemcsak az eszétikai művek bírálatának módszerében fedezhetjük fel, hanem abban a jelenségben, hogy ez a magát akaratlanul is hivatalként identifikáló tudományos intézet is felügyeleti szervként próbált szakmai tekintélyt sze-

[57] Döbrentei Gábor levele Fáy Andrásnak, Buda, 1831. július 2., in KERÉNYI, szerk., *A vándorszínészettől*..., 155–161.

[58] SZALISZNYÓ, „A magyar irodalom férfiasan...", 32.

[59] KOLLÁR Zsuzsanna, „Mintaadó szervezeti struktúrák a Magyar Tudós Társaság működési rendjében", in *Aranka György és a tudomány megújuló alakzatai*, szerk. BIRÓ Annamária és EGYED Emese, 279–297 (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2018).

rezni a kialakulóban lévő magyar kulturális élet számos területén.

A pályáztatáson alapuló intézményi motiváció kitalálói nem számoltak azzal, hogy hiába jelölik ki a jutalmazható európai fordítások halmazát, ha a magyar színpadon ezek a magas minőségű, irodalmi összetettségükben is komoly értelmezői munkát igénylő klasszikusok nehezen élnek meg, mert a budai színtársulatnak először a darabigénye volt nagyobb,[60] néhány hónappal később pedig a közönségigénye és a műsorpolitikája is megváltozott. A francia romantikus dráma szerzői törnek előre, „Dumas, Béraud, és Alexis, Des Arnould és Fournier" – sorolja Pukánszkyné monográfiája elején, s megállapítja: „klasszikus darabok előadásával most már kötelességszerűen, a magasabb hivatás tudatos teljesítéseként adóznak".[61] Ugyanez később a Pesti Magyar Színház színpadán is lejátszódott 1837 és 1843 között: ott azért buktak meg a nagyszerű európai drámák, mert ha valaki klasszikus európai műveket akart színpadon látni, akkor inkább elment a német színházak egyikébe.[62] Hogy ennek ellenére miért ragaszkodott az akadémia a német, francia, angol és olasz klasszikusok magyarra fordításához és kevésbé a zenés darabokhoz? Vélhetően azért, mert a *Külföldi Játékszín* kötetsorozat megálmodói hosszú távon a magyar drámairodalom megújítását várták az európai művek fordítóitól, továbbá 18. századi mintára, nyelvi-esztétikai és erkölcsi nevelés céljából igyekeztek előirányozni a közönségnek, hogy mit nézzenek.

Hasonló derül ki egyébként Guzmics Izidor nyelvtudományi osztályhoz tartozó rendes tag egyik korabeli értekezéséből is. Guzmics hitt a közönség átnevelhetőségében, és a repertoárban a szórakoztató és esztétikailag-erkölcsileg nevelő előadások arányának fokozatos változtatását kérte: „Adjatok, csak ne örökön, szerelmes műveket és mutatványokat".[63] Az akadémiában ő is a színház feletti gondoskodó-szerepet látta: „Szükséges, hogy a' társaságnak mindenkor legyenek őrjei, erkölcsi őrszemei, oktatóji, feddőji és fenyítőji, 's akkor legszükségesebbek illyenek, mikor a' nép új fejlődésének megyen elébe, hogy a' fejlődés és képzet el ne ferdüljön. De ez őröknek csak igen is bölcseknek illik lenniük."[64] Ez az előíró szemlélet az évek alatt nem bizonyult reális elvárásnak, egy repertoárt ugyanis fel lehet építeni egy bizonyos fajta műsorpolitika mentén, de fizető és visszajáró közönséget szerezni hozzá (még ma is) lehetetlen.

Azt Guzmics és mások is tudták, hogy a színpadi siker szervesen összefügg a színi hatással, valamint a drámaszerző/fordító színházi gyakorlatiasságával, a színészi technikákkal és a világítás minőségével egyaránt, ahogyan ezekre Fáy András is felhívta a figyelmet a már említett értekezésében. Egyrészt jelezte a szimbiózist a sikeres drámaszerzők és az előadások között, amikor azt írta: „drámaíróink, nélküle [értsd: színház nélkül – K. ZS.] teljesen ki nem képezhetnék magokat; a' színi hatást egyedül maga a' színi előadás tüntethetvén elő."[65] Másrészt a színház alapításával egy időben egy színitanoda alapítását is javasolta. Fáy a színtársulatot belülről nem ismerő akadémikusok szakmai munkába történő beavatkozását is szorgalmazta, és olyan drámaírók, fordítók munkáit bocsátották a színház rendelkezésére, akik a színházi üzemet csupán nézőként ismerték, ellenben a zsűrihez hasonlóan maguk is akadémikusok voltak, vagy azok lettek később. Ráadásul úgy tűnik, a díjazott és megjelent kötetek szerzőinek társadalmi hovatartozása is reprezentatív lehetett, s mintha ebben az akadémia kényszerítve lett

[60] PUKÁNSZKYNÉ, *A Nemzeti Színház százéves…*, 1:34.
[61] Uo., 35.
[62] Uo., 40.
[63] GUZMICS Izidor, *Hellen-Magyar dramaturgia*, A M. T. Társaság Évkönyvei 4, 1840, 53.
[64] Uo., 13.
[65] FÁY, „Táblabíró…", 4.

volna a felekezeti kiegyensúlyozottság megteremtésére. Az első kötet fordítása például a jobbágyi származású Kis János evangélikus püspök nevéhez fűződik, a második Árvay Gergely premontrei szerzetes munkája, de megjelentek Kazinczy fordításai és néhány, ekkor még fiatal, jogász végzettségű hivatalnok, például Császár Ferenc vagy a korábban említett Jakab István művei is.

Az akadémiai drámakánon színházi és irodalmi szempontjai ellenére a fordítók – feltehetően nyelvi akadályok és egyéni ízlésbeli preferenciák miatt – az angol nyelvű drámákkal szemben előnyben részesítették a német és francia műveket, elsősorban olyan alkotókat, mint Molière, Voltaire, Lessing, Schiller vagy épp az akkoriban népszerű Iffland. A hetvenegy drámából álló listáról ötvenegyet fordítottak le, ebből huszonegy kapott díjat és jelent meg, és csak tizenhét került később színpadra a Pesti Magyar Színház deszkáin, illetve további tizenhat olyan címet találhatunk a repertoárt összegyűjtő színháztörténeti kézikönyvben,[66] amely szerepelt az akadémiai listán, de nem részesült az akadémiai zsűri elismerésében, és már nem is feltétlenül a pályázat keretében született meg. Ezzel szemben nagy számban találunk színházi szerzőket *(lásd 1. táblázat)*, akik rengeteget fordítottak a Pesti Magyar Színház első éveiben.

1837-től az 1846/47-es évadig a Nemzeti Színházban majdnem négyszáz drámafordítást adtak elő, amelyből az első tizennyolc leggyakrabban előforduló fordító közül öten voltak vagy lettek később az akadémia levelező tagjai: Deáki Filep Sámuel (1831), Jakab István (1833), Vajda Péter (1837), Szigligeti Ede és Nagy Ignác pedig 1840-ben lett levelező tag. A Magyar Tudós Társaság tehát hagyott nyomot a Nemzeti Színház műsorán, és a színház is formálta később az akadémiát, de – ahogy azt Kerényi megjegyzi – a világirodalmi repertoárt a színészek jutalomjátékai befolyásolták leginkább.[67] Megfigyelhetünk néhány törekvést már az 1830-as években is, amelyek a színházi alkotók oldaláról felmerülő drámaírói igényeket fejezik ki. Ilyen volt például az 1835. november 29-én megalakult Pesti Drámaírói Egyesület, melynek tagjai színházi emberek voltak és olyan publicisták, akik az akadémia „felette cikornyás-keresett cifrázatú" nyelvi esztétikájához nem értek fel.[68]

Ez a néhány számadat is jelezheti az akadémia és a színház esztétikai szempontjai közötti különbségeket, fontos azonban megemlíteni, hogy számos műsorpolitikai, közönségszervezési, igazgatási és anyagi jellegű ok befolyásolta a ténylegesen színpadra kerülő művek listáját. Az akadémiai ráhatás inkább csak azt jelzi, hogy az első országos jelentőségű tudományos intézmény nevében a zömmel főúri, színház- és irodalomértő elit miképpen próbált hatást gyakorolni az intézményesülő magyar színjátszásra. S noha ez a törekvés azon a felismerésen alapult, hogy a színházba járók ízlését, viselkedését és beszédstílusát döntően befolyásolják a színpadon látottak, a 19. századi Pesten és Budán már olyan többségben voltak a nem nemes városlakók, a kereskedők, a mesterek, hogy nem lehetett a konzervatív kultúrát és műsorpolitikai dominanciáját fenntartani.[69] S ami még inkább érdekes, hogy a színház első éveiben maguk az arisztokraták is elkerülték a színházat: inkább kifizették a páholyt és odaküldték maguk helyett a sze-

[66] „A Nemzeti Színház műsora", in KERÉNYI Ferenc, szerk., *A Nemzeti Színház 150 éve*, 215–337 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987).

[67] KERÉNYI, szerk., *Magyar színháztörténet 1790–1873*, 294.

[68] Uo., 182.

[69] Fáy a Pesti Hazai Első Takarékpénztárról írott tervezetében 1839-ben megjegyzi, hogy Pest megye lakossága négyszázezer fő, melyből háromszázötvenezer nem nemesi származású. Lásd FENYVESSY Adolf, *A Pesti Hazai Első Takarékpénztár-egyesület ötven éves története 1840–1889* (Budapest: Franklin, 1890), 6.

mélyzetüket, de nem tették tiszteletüket az előadásokon – erről szól Vörösmarty *Az elmaradók* című verse. A kezdetben kirekesztő és drága bérletrendszert ennek megfelelően átalakították, és végül az operaháború hatására magát a műsorpolitikát is.[70]

Az akadémia vágyott a zseniális magyar drámaírók felfedezésére, ugyanakkor előfordulhatott, hogy nem ismerték fel az igazi tehetséget. A *Külföldi Játékszín* mégis reális és hagyományokkal rendelkező kezdeményezés volt, hiszen többek között Katona József és Vörösmarty Mihály is fordításokkal, majd külföldi színművek magyar környezetbe ültetésével kísérletezett, mielőtt eredeti műveik megszülettek.[71] Ahogy Katona *Bánk bán*ja sem vált ismertté a szerző életében, úgy hasonlóan rejtélyes eset történt Vörösmartyval is, és mindkét szerző főművének dramaturgiája teljesen idegen volt a kor európai drámáihoz képest. Vörösmarty 1831-ben jelentette meg a *Csongor és Tündét*, és 1844-ben névtelenül nyújtotta be annak a drámabíráló bizottságnak, melynek elnöke volt. A bírálat napján az ülésre nem ment be, személye ellenére a művet elutasította a bizottság, feltehetően azért, mert az nem illeszkedett abba az drámakoncepcióba, amellyel a nemrég elindult Nemzeti Színházra az akadémia hatni próbált. S noha Vörösmarty olvasmányként is felfogott színdarabnak tekintette az általa megjelentetett művet,[72] furcsa, hogy a későbbiekben sem a színház, sem Vörösmarty, sem az akadémia nem törekedett a *Csongor és Tünde* színházi bemutatójára.

A *Külföldi Játékszín* mellett várta az akadémia az eredeti magyar drámákat, az ilyenek írására kiírt pályázatnak is lett eredménye: 1832-től 1834-ig összesen tíz szomorú- és tizenkét vígjáték érkezett be, 1834 és 1846 között 16 kötetben jelent meg az *Eredeti Játékszín*.[73] A tizenkét vígjátékból egyiket sem találta a zsűri a száz arany jutalomra méltónak, így a jutalmazás elmaradt. Két jobban sikerült vígjátékot említett meg az évkönyv: a *Falusi lakodalom* ívenként négy arany jutalomban, a Jakab István tollából származó *Éva asszony' unokája* pedig dicséretben részesült. Hasonló köztes megoldásra jutottak a benyújtott drámakéziratokkal szemben 1834-ben is, ekkor Jakab István, Kállay Ferenc művei kaptak dicséretet, Fáy András drámája pedig harminc arany jutalmat, amelyet Fáy a színház építésének megkezdésekor befizetni rendelt, tehát a pénzjutalmat ekkor sem vette át.[74] Ebben a vegyes válogatásban már találunk remekül sikerült magyar műveket, amelyek a színpadon is megállták a helyüket. Az eredetiség a színház műsorpolitikájának is egyik sarokpontja lett, noha a kívánt sikert nem a történeti szomorújátékok, hanem a tündérbohózatok által hozta meg.[75] Szalisznyó Lilla 2015-ös tanulmányában az 1830–1845 közötti akadémiai jutalmakat vizsgálva rávilágított arra, hogy arányaiban nagyon kevés jutalmat kaptak az eredeti magyar drámák.

> „Tizenkét év alatt száznegyven pályamű érkezett, hetvenhét szomorújáték és hatvanhárom vígjáték. A száz aranynyal járó drámai jutalmat hatszor, a tiszteletdíjat hétszer osztották ki. Nyomtatásban a száznegyven darab közül összesen tizenhárom jelenhetett meg. Dicséretet tizenhét kapott […] A Magyar Tudós Társaság csak nagyon mérsékelten tudott a színjátszás támoga-

[70] Vö. KERÉNYI, szerk., *Magyar színháztörténet 1790–1873*, 264.

[71] SZILÁGYI Márton, *„Miért én éltem, az már dúlva van": Vörösmarty-tanulmányok* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2021), 114.

[72] Uo., 134.

[73] GAZDA István, *A Magyar Tudós Társaság által kiadott könyvek és folyóiratok 1831–1848* (Budapest: Magyar Tudománytörténeti és Egészségtudományi Intézet, 2018), 46.

[74] *Magyar Tudós Társaság Évkönyvei* 2, 83.

[75] KERÉNYI, szerk., *Magyar színháztörténet 1790–1873*, 278.

> tója lenni, a jutalom- és tiszteletdíjas drámák esetleges színházi karrierjén nem lendített sem a nagy presztízsű elismerés, sem a kiadás."[76]

A negyvenes években ez egyébként megváltozik: azok az eredeti magyar vígjátékok is hatásosak voltak, amelyek a magyar viszonyok ábrázolására törekedtek, míg végül műfajteremtőként 1843. ovember 27-én be nem mutatták a *Szökött katona* című magyar népszínművet, és amelynek sikerét a színház igazgatósága is felismerte, és a jövőben ügyelt a gondos, igényes bemutatásukra, látván „pénztártöltő vonzerejét".[77]

Míg a két akadémiai kötetsorozat meglehetősen exkluzív volt, azaz a pályázatra érkező drámák és fordítások csekély száma került csupán díjazásra, addig az 1833-tól működő akadémiai Játékszíni Bizottság munkája száz fölötti dráma színházi bemutatójáról döntött.[78] Arányaiban ez a küldöttség tette az akadémia részéről a legtöbbet a színházért, tagjai között 1837-től találkozunk Csató Pál, Eötvös József és Szalay László nevével is. Ebben a színműtárban rengeteg, később is jelentős színházi szerző munkáját látjuk elismerve: Szigligeti Ede, Nagy Ignác, Fáncsy Lajos, Egressy Gábor, és Csató Pál nemcsak zsűritagként, hanem szerzőként is feltűnik.[79] 1842-ig összesen 159, többségében romantikus, a korabeli nézők szemében divatos mű került a színműtárba, emellett az akadémia költségén a Nemzeti Színházi Zsebkönyvben közöltek évente egy-egy drámát.

Átalakuló mecenatúra

A Pesti Magyar Színház esete eltér bármely más korábban említett kulturális intézmény alapításától abban, hogy működésének mintegy előfeltétele volt a speciális kialakítású színházépület megléte, amely komoly anyagi kihívást jelentett a vármegyének. Miközben a finanszírozás kérdése kapcsán kialakult javaslatok és viták is a különböző csoportok vetélkedését tükrözték, az ideológiai-szervezeti kérdések, a meglévő magyar nyelvű társulat vezetése, sőt puszta egyben tartása is óriási feladat volt, melyből az akadémia egyes tagjai részt vállaltak. Mondhatni, az akadémia a színház alapkoncepciójának megtervezésében is közreműködött, mind anyagi, mind szellemi tekintetben. Az építéshez Széchenyi István tízezer, az akadémia testületi bérlőként ezer forinttal járult hozzá, de a már működő budai színháztól bérelt páholyért is önkéntes hozzájárulást szedtek az akadémikusoktól: másfél évre előre kifizettek mintegy kilencszáz forintot. Amikor a színház bérlésére senki sem pályázott, és közeledett a megnyitó, csak a részvénytársasági forma rendies variánsa tűnhetett megoldásnak: ekkor (ahogy Kerényi fogalmazott) „morális osztalékért" cserébe a vármegyék és magánszemélyek részvények vásárlásával próbálták az intézményt támogatni. „A jegyzés zömét arisztokraták tették: gr. Buttler János, gr. Belezna János, gr. Károlyi György, gr. Károlyi István, gr. Ráday Gedeon, gr. Ráday László, a Teleki család 10-10 részvényt jegyzett. (Br. Jósika Miklós, br. Eötvös József és gr. Széchenyi István egy-egy részvénnyel szerepelt.) Gyengébb tőkeerejük ellenére is jelentős a vezérvármegye nemeseinek részvétele: Földváry, Ilkey Sándor 10, Nyári Pál 3 ⅓, Fáy András 2 ½ részvénnyel, stb. A részvénytársaság választmánya is az ő kezükben volt."[80]

1840–43 között a színház fokozatosan kikerül a vármegyei és a részvénytársasági függésből, és országos közintézménnyé válik. Az adósságok miatt a folyamat több évig tartott, gyorssegélyek folyósítására volt szük-

[76] SZALISZNYÓ, „A magyar irodalom férfiasan…", 33.
[77] KERÉNYI, szerk., *Magyar színháztörténet 1790–1873*, 311–318.
[78] *Magyar Tudós Társaság Évkönyvei* 5, 57.
[79] *Magyar Tudós Társaság Évkönyvei* 3, 17.
[80] KERÉNYI, szerk., *Magyar színháztörténet 1790–1873*, 230.

ség, mert a fentebb említett részvénytársaság már nem tudta finanszírozni az 1840 nyarán súlyos látogatottsági gondokkal küzdő színházat. Végül a vármegye számos kielégítetlen követelés mellett, anyagi áldozatok árán „a nemzet birtokába általbocsátotta" a színházat. Kerényi Ferenc a vármegye szerepét úgy mérlegeli, hogy a kezdeményezéseiben és előkészületekben sikeres, de a „szakszerű működtetésre" már képtelen intézmény volt.[81] Az akadémia szerepe 1843 után szintén csökkenni kezd, s a negyvenes években a testületen belüli viszályok után az elnök elérte az alapszabály-módosítást, és a tekintély elvét lassan itt is felváltotta az illetékesség elve. Az évtized vége felé azonban számos kritika érte az akadémiát, amiért kevéssé lehetett látni társadalmi hasznosságát. Erre reflektálva, zárásképpen hadd idézzem Jókai Mór 1848 elején íródott, majd 1867-ben újraközölt, disztopikus hangulatú publicisztikáját, amelyben három egykori hírlapíró (Vahot Imre, Pálfi Albert, Nádaskai Lajos) találkozik Szibériában, ahová a megszállt hazájukból száműzték őket, s egyikük, ki nemrég érkezett, így számol be a színház és az akadémia helyzetéről:

> „A nemzeti színházban az egész opera bátran be van rekedve, a nélkül, hogy kancsukát kapna, s a magyar academia nemcsak hogy ott nincs, ahol ezután két esztendővel fog lenni, sőt inkább ott van, ahol ezelőtt tizenkét esztendővel volt…"[82]

Az intézményesülő magyar nyelvű színjátszás és vele együtt a Nemztei Színház egy születőben lévő társas intézményrendszer részeként társadalmi-politikai ütközőpont volt. Egyszerre kellett megfelelnie a megújulni próbáló főúri művelődés esztétikai célkitűzéseinek és a megváltozó nyilvánosságszerkezetben egyre nagyobb teret kapó városi polgárság elvárásainak. A Magyar Tudós Társaság szerepe az 1830-as évek végéig a főúri művészetfelfogás közönség felé történő közvetítése volt, és ennek árát egy évtizeden keresztül a színházat fenntartó mecenatúra fizette meg.[83]

[81] KERÉNYI, *Pest vármegye…*, 152.

[82] JÓKAI Mór, „Hol leszünk két év mulva? Avagy három excolléga Siberiában, 1848", in JÓKAI MÓR, *Összes művei*, *Cikkek és beszédek II.*, összeáll. és s. a. r. SZEKERES László, 176–192. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967).

[83] KERÉNYI Ferenc, „A nemzeti romantika színháza (1837–1849)", in KERÉNYI, szerk., *A Nemzeti Színház 150 éve*, 11–36.

Kéziratos források

A' magyar tudós társaság' Kis gyüléseinek jegyzőkönyvei (1836–1840). MTA Kézirattár

Teleki József Toldy Ferencnek, Bécs, február 1-én, 1834. MTA Kt. M. Irod. Lev. 4Rét 100. sz. (Toldy Ferencz levéltárczája).

Bibliográfia

BÁCSKAI Vera, GYÁNI Gábor és KUBINYI András. *Budapest története a kezdetektől 1945-ig*. Várostörténeti tanulmányok 6. Budapest: Budapest Főváros Levéltára, 2000.

BAJZA József. „A Magyar Tudós Társaság és Horvát István". *Kritikai Lapok*. 5. köt.. 1834.

BAJZA József. „Visszaigazítások VIII. Az álnevü 45 ellen". *Figyelmező* 4 (1840): 17.

BAYER József. *A magyar drámairodalom története*. 2. köt. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1897.

BIRÓ Lajos Pál. *A Nemzeti Színház története 1837–1841*. Budapest: Pfeifer Ferdinánd kiadása, 1931.

CSÁSZÁR Elemér. *A magyar irodalmi kritika története a szabadságharcig*. Budapest: Pallas, 1925.

CSEPELI György. *A szervezkedő ember*. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.

DÖBRENTEI Gábor szerk. *A Magyar Tudós Társaság Alaprajza és Rendszabásai*. 1. köt. Pest: Magyar Tudós Társaság, 1831.

FÁY András, KÁLLAY Ferenc és JAKAB *István. Magyar Játékszini jutalmazott feleletek, a' Magyar Tudós Tárrsaságnak 1833beli ezen kérdésére: Miképen lehetne a' magyar játékszint Budapesten állandóan megalapítani?* Buda: Magyar Tudós Társaság, 1834.

FENYVESSY Adolf. *A Pesti Hazai Első Takarékpénztár-egyesület ötven éves története 1840–1889*. Budapest: Franklin, 1890.

GAZDA István. *A Magyar Tudós Társaság által kiadott könyvek és folyóiratok 1831–1848*. Budapest: Magyar Tudománytörténeti és Egészségtudományi Intézet, 2018.

GERGELY Pál. *Az Akadémia szerepe a pesti Nemzeti Színház létrehozásában*. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának kiadványai 37. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1963.

JÁNOS Szabolcs. „Színház- és drámaelméleti nézetek az 1790–1820-as években". In *Néző, játék, olvasó: Dráma- és színháztörténeti tanulmányok*, szerkesztette EGYED Emese, 32–62. Kolozsvár: Kriterion Kiadó, 2004.

JÓKAI Mór. *Hol leszünk két év mulva? Avagy három excolléga Siberiában*, 1848. In JÓKAI Mór, *Összes művei: Cikkek és beszédek II.*, összeállította és sajtó alá rendezte SZEKERES László, 176–192. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967.

KERÉNYI Ferenc, szerk. *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. Magyar Levelestár. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.

KERÉNYI Ferenc, szerk. *A Nemzeti Színház 150 éve.* Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1987.

KERÉNYI Ferenc, szerk. *Magyar színháztörténet 1790–1873*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

KERÉNYI Ferenc. *Pest vármegye irodalmi élete*. Budapest: Pest megye Közalapítvány, 2002.

KERÉNYI Ferenc. *Színek, terek, emberek: Irodalom és színház a 18–19. században*, szerkesztette SZILÁGYI Márton és SCHEIBNER Tamás. Budapest: Ráció Kiadó, 2010.

KOLLÁR Zsuzsanna. „Egy konfliktus természetrajza: Tulajdonjogi vita a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztőségében". *Irodalomtörténeti Közlemények* 122 (2018): 707–730.

KOLLÁR Zsuzsanna. „Mintaadó szervezeti struktúrák a Magyar Tudós Társaság működési rendjében". In *Aranka György és a tudomány megújuló alakzatai*, szerkesztette BIRÓ Annamária és EGYED Emese, 279–297. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2018.

KOLLÁR, Zsuzsanna. „The drama concept of the Hungarian Academy of Sciences in the 1830's". *Theory and Practice in 17th–19th Century Theatre*, edited by PINTÉR Márta Zsuzsanna, 239–248. Eger: Eszterházy Károly Egyetem Líceum Kiadó, 2019.

KÓNYA Sándor. *„…Magyar akadémia állíttassék fel…": Akadémiai törvények, alapszabályok, ügyrendek, 1827–1990.* A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának közleményei 32 (107) Új sorozat. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1994.

OLAJOS Terézia. „Széchenyi István és a Nemzeti Színház". In *Széchenyi István: emlékülés születésének 200. évfordulóján*, közreadta Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Történettudományi Tanszék, 5–10. Belvedere méridionale kiskönyvtár 2. Szeged: JGYTF, 1991.

PAJKOSSY Gábor. „A titkosrendőrség Magyarországon 1848 előtt". In *Emlékkönyv Csetri Elek születésének 80. évfordulójára*, szerkesztette PÁL Judit és SIPOS Gábor, 338–344. Kolozsvár: EME, 2005.

PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán. *A Nemzeti Színház százéves története*. 1. köt. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940.

SZABÓ Ádám. „Teleki József (1790–1855) tudományos jelentősége". In *A Telekiek és a kultúra*, szerkesztette BÁNYAI Réka, 213–224. Marosvásárhely: Teleki Téka Alapítvány, 2017.

SZALISZNYÓ Lilla. „A magyar irodalom férfiasan kezdi fejét emelni: A Magyar Tudós Társaság jutalmainak szerepe az irodalom elismertetésében (1831–1847)". *Korall* 16, 62. sz. (2015): 29–53.

SZALISZNYÓ Lilla, s. a. r., bev. *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből*. Budapest: Ráció Kiadó, 2021.

SZALISZNYÓ Lilla. „Pennával teremtett egzisztencia: (Vörösmarty Mihály és Bajza József megélhetési viszonyai 1837–1843 között)". *Irodalomtörténeti Közlemények* 116 (2012): 189–209.

SZILÁGYI Márton. *„Miért én éltem, az már dúlva van": Vörösmarty-tanulmányok*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2021.

TÓTH Árpád. „Civil szerveződés és polgári társadalom Magyarországon a 19. század első felében". *Szellem és Tudomány* 11, 1. klsz. (2020): 662–671.

VÖLGYESI Orsolya. „Vármegyei követek az 1832–1836. évi országgyűlésen a titkosrendőri jelentések tükrében". *Korall* 18, 70. sz. (2017): 84–108.

VÖLGYESI Orsolya. „Kormányzati szándékok és vármegyei hatáskör konfliktusa az 1830-as évek első felének Pest megyéjében". *Történelmi szemle* 42, 3–4. sz. (2000): 245–261.

WOLFF, Christian. *Vernünftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen, 1721*. Bearb., eing., Hg. Hasso HOFFMANN. Bibliothek des deutschen Staatsdenkens. Munich: C. H. Beck, 2004. https://doi.org/10.4000/ifha.694

Táblázatok

Fordító neve[1]	**Fordított és bemutatott drámák száma 1847-ig**
Balog István	15
Csepregi Lajos	9
Deáki Filep Sámuel	8
Egressy Benjamin	40
Fáncsy Lajos	13
Fekete Soma	13
Jakab István	20
Kiss Iván János	14
Komlóssy Ferenc	30
Láng Ádám	12
Lukács Lajos	7
Nagy Ignác	11
Szentpétery Zsigmond	5
Szerdahelyi József	22
Szigligti Ede	7
Telepi György	9
Vajda Péter	7
Zsivora József	6

1. táblázat: A húsz legtöbb, a Nemzeti Színházban bemutatott drámát lefordítók névsora

[1] Az adatok fellelhetők itt: „A Nemzeti Színház műsora", in KERÉNYI, szerk., *A Nemzeti Színház 150 éve*, 215–337.

Név	Akadémiai pozíció[2]	MTA Külföldi játékszín – bírálóbizottság (1831)[3]	Pest vmegye „állandó Játékszíni Küldöttség" (1831)[4]	MTA Játékszíni Bizottság (1833)[5]	Színészeti választmány (1837–38)[6]
Bajza József	rend. tag 1832				Bajza József
Csató Pál	lev. tag (1832)		Csató Pál	Csató Pál	
Deáki Filep Sámuel	lev. tag (1831)				Deáki Filep Sámuel
Dessewffy Aurél	lev. tag (1833)			Dessewffy Aurél	
Döbrentei Gábor	rend. tag (1830) titoknok	Döbrentei Gábor	Döbrentei Gábor	Döbrentei Gábor	
Fáy András	tiszt. tag (1831)	Fáy András	Fáy András	Fáy András	Fáy András
Földváry Gábor			Földváry Gábor		Földváry Gábor
Jakab István	lev. tag (1833)			Jakab István	
Kazinczy Ferenc	rend. tag (1830)	Kazinczy Ferenc			
Rothkrepf Gábor	lev. tag (1833)			Rothkrepf (Mátray) Gábor	
Széchenyi István	ig. tag, alelnök (1830)		Széchenyi István		
Szemere Pál	rend. tag (1831)	Szemere Pál			
Teleki József	ig. tag, elnök (1830)	Teleki József (vál. elnök)			
Tessedik Ferenc	lev. tag (1832)			Tessedik Ferenc	
Toldy Ferenc	rend. tag (1830)	Toldy Ferenc			
Vörösmarty Mihály	rend. tag (1830)	Vörösmarty Mihály		Vörösmarty Mihály	

2. táblázat: szakmai szervezetek közötti személyi egyezés

[2] Vö. *Magyar Tudós Társaság Évkönyvei* 1–3.
[3] GERGELY, *Az Akadémia szerepe…*, 3–8.
[4] Uo.
[5] Uo.
[6] SZALISZNYÓ, *Dokumentumok…*,119–186.

https://doi.org/10.55502/the.2022.1.113 *THEATRON* 16. 1. SZ. (2022): 113–130.

„A kerítésen azt harsogta a plakát…" Reklám és ismeretterjesztés a kaposvári Csiky Gergely Színház történetében

SZABÓ ZSÓFIA

*„*Trepljov: *„»A kerítésen azt harsogta a plakát… Sötét haj koszorúzta sápadt arc…« Harsogta, koszorúzta… Közönséges fordulat. (Kihúzza.)"*
*(*Csehov: Sirály*)*

Régi színlapjaink egykor minden fontos, figyelemfelkeltést célzó és tájékoztató elemet egy nyomtatványra sűrítettek, majd egyre változatosabb formában, különböző médiumokban jelent meg a színházi reklám. A hagyományos hirdetési formák közül a színlap növekvő méretű utcai örököse, a plakát hordozta a legtöbb informatív elemet: a színházak főként a darab, a szerző, a szereplők és más alkotók névsorával, alkalomadtán magyarázó szövegekkel, csalogató jelzőkkel, majd egyre látványosabb vizuális elemekkel igyekeztek a teátrumokba csábítani potenciális nézőiket.[1] Ezek a nyomtatványok nemcsak színháztörténeti kordokumentumokként izgalmasak: ahogy arra Marvin Carlson egy tanulmányában felhívta a figyelmet, a plakátok, szórólapok tudatos stimulálói lehetnek a nézői stratégiáknak,[2] az előadás befogadásához tehát az első impulzust egy utcai falragasz vagy egy szórólap is képezheti, amennyiben a színház gondot fordít erre.

E tanulmányban a kaposvári Csiky Gergely Színház régi nyomtatványain keresztül kísérlem meg feltérképezni, hogy a színházi plakátok és műsorfüzetek hogyan befolyásolhatták a befogadás, értelmezés folyamatát, miként látták el a népszerűsítés, az ismeretterjesztés és a közönség „nevelésének" feladatát, s vajon hozzájárultak-e a színház látogatottságának növeléséhez. Az elemzésben – művészettörténészi előképzettségem okán – nagyobb hangsúlyt helyezek a színházi kiadványok vizuális kommunikációjára, arra a képzőművészeti háttérre, amely csak részben kapott figyelmet mindezidáig, miközben a „Kaposvár-jelenség" markáns kísérője és komponense volt.

„A nép állama színházat adott Somogynak!"

A kaposvári Csiky Gergely Színház 1911-től különféle vendégelőadások befogadó színtereként szolgált, mígnem 1955-ben önálló társulattal léphetett az államosított színházak sorába. Az első évadban az Állami Csiky Gergely Színház műsorfüzete, a *Somogyi Ekhó* címre keresztelt, kis formátumú lap erősítette a propagandacélokat, amely a következő évadban *Somogyi Színház-Mozi* címmel, 1957–1961 között *Somogyi Színház* címmel jelent meg.

Az ötvenes évek műsorfüzeteiben az ismeretterjesztés-népnevelés és a tartalmas szórakoztatás kettős feladatának hangoztatása papírforma szerint visszaköszön: olvashatunk híradást a magyar–szovjet barátság

[1] Bővebben a színházi reklám történetéről Magyarországon: Szabó Zsófia, „Színház – néző – reklám", in *Színház és néző*, szerk. Burkus Boglárka és Tinkó Máté, 178–193 (Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, 2019).
[2] Marvin Carlson, „A színház közönsége és az előadás olvasása", ford. Imre Zoltán, *Theatron* 7, 1–2. sz. (2008): 17–26, 22–24.

hónapjának eseményeiről, az új magyar dráma szükségességéről vagy a kultúrforradalom gyönyörködtető eredményeiről. Megkapjuk a „kultúrigényes" nézői „tömegek tudatának nevelésében" igen meghatározó új műsorpolitika érzékletes leírását is: „A színpadon nem veszi többé feleségül a vezérigazgató a gépírókisasszonyt, és a bárgyú operettek gügye hercegei és mágnásai helyett az igazi élet fűti át a színészek munkáját s a velük együtt érző közönséget is: Felszabadulás!"[3]

Az agitáció szokványos retorikája mellett ezekben a füzetekben bőséggel jelentek meg informatív leírások a darab tartalmáról és a szerző(k)ről, a színrevitel alkotói pedig szakmai szempontjaik elemzésével irányították a nézői befogadást. Különösen értékesek e tekintetben az 1956/57-es évadban Kaposváron rendező Németh Antal összefoglalói, amelyekben a színre vitt darab adottságait érintve vázolja fel rendezői koncepcióját.[4] **(KÉP A)**

A színháztörténeti ismeretek bővítését egykori színrevitelek fényképekkel illusztrált leírásai segítették. Az első évadok műsorfüzeteiben helyet kaptak mozifilm-ismertetések és -ajánlók, később elvétve más helyi programok (képzőművészeti kiállítás, irodalmi évfordulók, hangversenyek stb.) hirdetményei, a füzetek utolsó lapjain kereskedelmi reklámok sorakoztak fel.

A plakátok szövegre szorítkozó közléseivel ellentétben az 1950-es évek műsorfüzetei gazdagon illusztráltak voltak: a vizuális elemek között leggyakrabban az aktuális bemutatók szereplőinek arcképei és próbafotói szerepeltek, de előfordult, hogy díszlet- és jelmeztervet is reprodukáltak. A füzetekben emellett – gyakran karikaturisztikus rajzok kíséretében – a színészekről és más színházi dolgozókról szóló anekdotákkal, díjakkal, kitüntetésekkel, olvasói levelekkel, színes hírekkel gazdagították az olvasnivalók körét, és nem maradtak el a zenés darabok közkedvelt dalszövegei sem.

A műsorfüzetek tartalmi sokszínűsége természetesen nem garantálta, hogy a színház nézőtere is megtelik lelkes nézők seregével, mivel az ötvenes évek kultúrforradalmi elképzeléseit megvalósítani és a munkásközönséget színházba vinni aligha volt könnyű. A statisztika eleinte biztató (bár kétséges valóságtartalommal bíró) adatokat mutatott: a színházak államosításának dicséretes, országos szinten megvalósult eredményei közt jegyzi az egyik műsorfüzet1959 őszén, hogy míg 1938-ban mindössze 2,5 millióan jártak színházba, 1958-ban már 7 millióan. A mutatók szerint a Csiky Gergely Színház esetében ugyancsak dinamikus volt a növekedés: míg 1955-ben 60 ezer, 1956-ban 140 ezer, 1957-ben és 1958-ban már 180 ezer nézője volt az előadásoknak.[5]

Ruff Béla, a színház közönségszervezője kiemelte, hogy a város és a megye dolgozói szeretik a színházat, és sok segítséget kap például a Textilművek, az Állatforgalmi Vállalat vagy a Cukorgyár közönségszervező aktivistáitól, de a Vaskombinát, a Finommechanikai Vállalat vagy a Tejüzem dolgozói kevéssé érdeklődnek az előadások iránt.[6] Az érdeklődés felkeltésére 1958-ban zenés műsorral látogatták meg a gyárakat, ahol a beszámolók szerint hatalmas sikert arattak a munkások szórakoztatását szolgáló, derűs melódiákkal.[7]

---

[3] „Sarkadi Imre: *Szeptember* / Kálmán Imre: *Montmartre-i ibolya*", *Somogyi Ekhó: Az Állami Csiky Gergely Színház műsorfüzete*, 1956. ápr. 14., 1.

[4] NÉMETH Antal, „*A mosoly országa* rendezéséről", *Somogyi Színház-Mozi: A Csiky Gergely Színház műsorfüzete*, 5. sz (1956–57): 1; A *Csongor és Tündé*ről lásd NÉMETH Antal, „A rendező elmondja", *Somogyi Színház-Mozi*, 1. sz. (1956–57): 4–5.

[5] „Bródy Sándor: *A tanítónő*", *Somogyi Színház*, 2. sz. (1959–60): 14.

[6] „Paul Lincke: *Luna asszony*", *Somogyi Színház*, 1959. jan. 13., 13.

[7] „*Bástyasétány 77*", *Somogyi Színház*, 1958. nov. 21., 7.

A bizakodó hangvételű propaganda-szövegek mellett a valóság korántsem volt ennyire kecsegtető, hiszen az eladott bérletek mennyisége és a ténylegesen színházba járó közönség létszáma jelentős eltérést mutatott. 1962-ben a budapesti színházak látogatottságát illetően már a hivatalos statisztikák is jelentős, 13 százalékos csökkenést regisztráltak. E visszaesés okát kutatta a *Népszabadság* és a *Népszava* hasábjain kibontakozó vitasorozat: a cikkekben kitértek a közönségszervezés tökéletlenségeire, szervezetlenségére, a színes plakátok, ízléses, képes ismertető füzetek hiányára, az elégtelen híradásokra. Az egyik szerző ugyanakkor megjegyezte: „A színházi propaganda a fővárosban messze elmarad a vidéki színházaké mögött."[8]

A budapesti színházakat érintő problémák megoldását az 1966-ban megalakult Színházi Propagandacsoport és a Színházak Központi Jegyirodája a televíziós-rádiós megjelenések szervezésével, folyóiratok és ismeretterjesztő könyvek, valamint havi műsornaptár kiadásával segítette. De a színházak továbbra is maguk gondoskodtak az egyes előadások népszerűsítéséről, amely „jórészt kimerül a saját kirakataikba állított kosztümös képek, röpcédulák, plakátok (igen ritkán rajzos plakátok) s néhány műsorfüzet készítésében. Amire – mint a legfőbb akadályra – minden színház joggal hivatkozik, az a korlátozott anyagi lehetőség."[9]

A vidéki színházak közül a kaposvári volt a legrosszabb helyzetben. Az 1950-es évek elején a mintegy 1300 néző befogadására tervezett színház

> „egy hodályra emlékeztetett. Hatalmas, megtölthetetlen, recsegő padlózatú építmény, fullasztó porfelhőivel a feudális virtus kőbe-fába szorult jelképe. Az ilyen épület még operettpremiereken is nehezen telik meg. A dunántúli város lassan hömpölygő életében a közönség távol is maradt színházától. Az épület állt magányosan ásító bejáratával, üres zsöllyéivel évtizedekig, mint egy használaton kívüli lovarda."[10]

A színház igazgatói székében 1955 és 1970 között hat direktor váltotta egymást, közülük Lacina László az 1960-as évek közepére siralmas állapotokról számol be az épülettel, a lepusztult színészlakásokkal és az ekkortájt már csak(!) 800 férőhelyes nézőtér megtöltésének nehézségeivel kapcsolatban. Lacina személyesen kereste fel a helyi gyárak igazgatóit, az élmunkás brigádoknak ingyen színházjegyet vagy bérletet kínált, a város környéki települések bérletesei számára pedig autóbuszos szállítást szervezett, hogy a színházat megtöltsék.[11] A nézők toborzása „majdhogynem házalóügynöki módszerekkel" zajlott.[12]

Míg a fővárosban arról panaszkodtak, hogy nincsenek megfelelő anyagok, amelyek révén a közönségszervező igényes tájékoztatást tudna adni a műsorra kerülő előadásokról, a kaposvári színház műsorfüzetei továbbra is rendszeresen elérhetők voltak az 1960-as években – bár arról, hogy a kiadványok időben a közönségszervező rendelkezésére álltak-e, nem került elő adat.

Az évtized első felében a műsorfüzetek színvonala nem volt egyöntetű: voltak évadok, amikor egészen vékonyka, pár lapnyi ismertetőt adtak csak ki, bár a formátum kre-

[8] LENKEI Lajos, „Bővebb választékot és jobb minőséget: Hozzászólások a színház és közönsége vitához", *Népszabadság*, 1963. márc. 29., 9.

[9] GYŐRI Illés György, „Beszéljünk a propagandáról", *Színház* 2, 1. sz. (1969): 29–31, 30.

[10] SÁNDOR Iván, „Napló az évadról (2.)", *Film Színház Muzsika* 22, 26. sz. (1978): 8–9, 8.

[11] MIHÁLYI Gábor, *A Kaposvár-jelenség* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984), 27–38.

[12] GYÖNGYÖSI Gábor, „Közönségkutatás és műsorfüzet", *Korunk* 26, 7. sz. (1967): 976–977, 976.

ativitása kárpótolhatott valamelyest a csekély tartalomért. A *Svejk, a második világháborúban* szóróanyaga például könyvformátumot imitált, a kiadvány karikaturisztikus hangvételű illusztrációit a társulat egyik színésze, Makay Sándor készítette el. Más füzeteknél a hangsúly a képiség irányába tolódott el: a színlap, a műsornaptár és egy-egy rövid szöveges ismertető mellett a dokumentum jelentős részét az alkotókról készült fotográfiák tették ki. **(KÉP B)**

Az évtized második felében változó stratégiákat és tartalmi-formai eloszlást találunk az ismertetőkben: az egyes évadok füzeteiben előbb eltűntek, majd újra megjelentek a színházi adomák, egyéb színes hírek, ajánlók. Előfordult, hogy nagyobb figyelmet fordítottak az előadás ismertetésére, de továbbra is kitartóan közöltek színészportrékat, próbafotókat, ritkábban jelmez- és díszletterveket. Külső megjelenésüket tekintve változatos formátumokkal dolgoztak, bár tettek kísérletet az egységes arculat létrehozására is (egyforma, csak színeiben eltérő címlapok, tipográfia stb.). A borítók illusztrációi alkalmanként az előadás jelképiségéhez igazodtak, de legtöbbször csak egyszerű feliratokkal dolgoztak. Ezekkel az adottságokkal és eszközökkel a bérlettulajdonosok számát az 1968/69-es évadban 3600 főre tudták feltornászni.[13]

„Fordulatot várunk a színház látogatottságában"

Amikor a „fordulat éveként" jegyzett 1971-es esztendőben Komor István vette át a színház igazgatásának feladatát, és Zsámbéki Gábor főrendezőként színre vitte a *Sirály*t, annak „előadásain akkor még vagy 60–70 ember ült a nézőtéren. Ezek is bérletesek. Egyszercsak jött a szervezőnk, és jelentette, hogy egy ember a pénztárnál jegyet vett a *Sirály*ra. Erre a hírre bankettot tartottunk örömünkben. Így indultunk."[14]

Az 1971/72-es évad programfüzetében az igazgatóság felvázolta elképzeléseit a „korszerű, igazságszerető, humanista" és főként *aktuális* színház tervéről, amely a remények szerint a látogatottságban is meghozza a várt fordulatot.[15] Az új koncepció gyakorlati szinten azt jelentette, hogy a bemutatók számát csökkentették, s jóval kevesebb zenés előadást tűztek műsorra, viszont a gyermekelőadások színvonalának emelésére törekedtek – pontosabban nem kezelték másként, kevésbé fontosként, mint bármely más produkciót.[16] A nézőtér megtöltésében eleinte tehát csak az jelenthetett könnyebbséget, hogy a korábbi 800-ról 640-re sikerült csökkenteni az ülőhelyek számát. A színház vezetőinek szemlélete látszólag épp az eddig ismert (az operettet és más zenés műfajokat előnyben részesítő) nézői preferenciák ellenében hatott, és ehhez lassanként lehetett – ha lehetett – hozzászoktatni a közönséget. A nézők színházba invitálásának módszereiben is szükségessé vált az új megoldások keresése.

Molnár Gál Péter, aki több cikkében is nehezményezte a színházi propaganda hiányát hazánkban, a vidéki színházak helyzetét elemző 1972-es cikkében felrótta: nem tájékoztatják a közönséget kellőképpen: „nincs műsorfüzet, ha van: díszes szereposztás mindössze".[17] Molnár Gál e megállapítását több színházi szakember megkérdőjelezte,[18] Koltai Tamás pedig ráirányította a figyelmet a kaposvári példára: „az ország egyetlen szín-

[13] MIHÁLYI, *A Kaposvár-jelenség…*, 232.

[14] KUN Vilmos visszaemlékezése, in UO., 226.

[15] *60 éves a Csiky Gergely Színház*, 1971/72-es évadismertető, 1.

[16] KOLTAI Tamás, „Az én Kaposvárom: Harminc évad, és ami utána jön", *Színház* 36, 11. sz. (2003): 2–15, 6.

[17] MOLNÁR GÁL Péter, „Vidék? Vidék!", *Színház* 5, 11. sz. (1972): 3–5, 4–5.

[18] BENKŐ Tibor, „Rádiós beszélgetés Malonyay Dezsővel a vidéki színházakról", *Színház* 6, 3. sz. (1973): 39–41, 41.

házában sincsenek olyan gonddal összeállított, tartalmas és szép kivitelű színházi műsorfüzetek, mint náluk."[19] Természetesen a szépség relatív fogalom, óvatosan kell vele bánnunk, ahogy azt a következő eset illusztrálja: 1974-ben a Magyar Nemzet egy rövid naplóbejegyzésének szerzője két műsorfüzet felett elmélkedett a külcsín-belbecs viszonyrendszeréről. Az író végül arra jutott, ha döntenie kellene, inkább a „nem szép", de pontos tájékoztatást adó kaposvári ismertetőt választaná, mintsem a tetszetős, ámde téves információval kiadott veszprémit.[20]

Tény, hogy míg látványos grafikus plakátok az 1970-es évek végéig ritkán készültek Kaposváron, az ezidőtájt kiadott műsorfüzetek mind tartalmukban, mind grafikai stílusukban gazdag és változatos képet mutatnak. Az 1970/71-es évad kiadványai még egyszerű, vékony fehér füzetek voltak, borítójukon csak szöveggel vagy az előadáshoz kapcsolódó képpel kiegészítve. A címlap-illusztráció lehetett díszletterv, portré, tárgyfotó stb., de jelzésértékű, hogy két magyar származású kortárs képzőművész alkotását már beemelték egy-egy borítóra: az op art művész Victor Vasarely művét az *Adáshiba*, míg Nicolas Schöffer kinetikus szobrának fotóját a *Halló, ki az? / Játék a sötétben* című egyfelvonásosok ismertetőjén reprodukálták.[21]

Az új képzőművészeti tendenciák Közép- és Kelet-Európában az alkalmazott grafika területén tudtak a leggyorsabban meghonosodni. A különféle anyagokkal és technikákkal való kísérletezés (fotómontázs, papírkivágás, fröcskölés, tipográfiai játékok stb.), az egyes médiumok kombinálása, a pop art, az op art, a konceptuális művészet, később az új szenzibilitás egyaránt beszüremkedett a plakátok és a műsorfüzetek tervezésének folyamatába. Ahogy B. Nagy Anikó fogalmaz:

> „Kiszorulván a kiállítótermekből és a könyvkiadókból, a friss művészeti törekvések az alkalmazott műfajok oltalmába hátráltak. Néhány vidéki színházban a műsorfüzetek is új tartalmakkal telítődtek, kinőtték a szünetet, és a műtárgy, a publicisztika és a filológia területére kalandoztak. […] Az alkalmi nyomtatvány keretein túllépő, alkotásként helytálló műsorfüzetek a hetvenes években a szokványból kilábaló színházak környezetében készültek, az előadással együtt forralták őket."[22]

Az 1971/72-es évadtól az „előadásokkal együtt forralt" műsorfüzetek terén ugyancsak érzékelhető volt a fordulat Kaposváron: színes, figyelemfelkeltő tipográfiával és olykor a borítók teljes felületét kitöltő egyedi grafikával, fotómontázzsal készültek el az új kiadványok. Ezt fokozta az egységes megjelenés igénye, a sajátos kompozíciós felületként működő 20 x 21 cm-es formátum, amelytől azonban bátran eltértek, ha az adott darab mást igényelt. A füzetek szerkesztői feladatait főként dramaturgok, segédrendezők, mint Litvai Nelli, Saád Katalin, Pányoki László, olykor színészek (Csorba István, Milán Endre) látták el, majd 1978–1983 között Havas Fanny összeállításában jelentek meg. A grafikus plakátok és a műsorfüzetek képi világáért 1978-ig leggyakrabban a díszlet- és/vagy jelmeztervező felelt, de a készítők névsorában más társulati tagok és helyi képzőművészek egyaránt szerepelnek. **(KÉP C)**

Az 1971/72-es évadban mindössze két előadást reklámoztak grafikus plakáttal. Az

[19] KOLTAI Tamás, „A kaposvári példa, avagy Mi kell ma a közönségnek?", *Színház* 6, 4. sz. (1973): 32–34, 34.

[20] (sz–i), „Napló", *Magyar Nemzet*, 1974. ápr. 13., 4. A vizsgált kaposvári műsorfüzet a *Tarelkin halála* előadásához készült, Pauer Gyula tervezte.

[21] *William Saroyan:* Halló, ki az? / *Peter Schaffer:* Játék a sötétben, *A kaposvári Csiky Gergely Színház műsorfüzete*, 1970/71

[22] B. NAGY Anikó, „Színházi műsorfüzetek a múlt évadban (és azelőtt)", *Budapesti Könyvszemle* 3, 4. sz. (1991): 511–515, 512.

egyik a *Pompás Gedeon*, melynek kiadványait Nagy Sándor, az előadás díszlettervezője jegyzi. A plakát és a műsorfüzet borítója egyaránt egy bajuszos, kissé karikatúraszerű figurára épít: a stilizált fej karaktere azt a könnyed rajzi világot idézi, amely a napilapok, vicclapok hasábjain vert gyökeret hazánkban. Az évad másik grafikus plakátja jelentősen eltér ettől a stílustól: Honty Márta a *Szent György és a sárkány* plakátján, műsorfüzet-borítóján és lapjain elmosódott fotórészletek, felismerhetetlenné redukált organikus formák ismétlődő, tükröződő ritmusaival teremtett sejtelmes hangulatot.

Honty Márta (1940–2004) főként gobelinjeiről, zománcműveiről ismert kaposvári képző- és iparművész volt. Munkáin visszaköszönt a népművészeti motívumok ismerete és szeretete, de ezek nem a népi kultúra halvány utánérzéseiként, hanem aktualizált, érvényes formakincsként születtek újra feldolgozásain. Művészetének állandó kiindulópontja és médiuma volt a grafika, aprólékos ceruza- vagy tusrajzain általában finom és sűrű vonalvezetés érvényesült.[23] Bár akadt az évadban olyan műsorfüzet, amelyen a fent említett, fotómontázs jellegű komponálásmódot választotta (*Koldusopera*), legtöbb tervezésének a vonalrajz képezte az alapját.

A *Sirály*hoz készült borító absztrakt rajzán az íves vonalvezetésből formálódó minta egyszerre nyitott és zárt, a sűrű szövésű vonalháló egyszerre hat kifelé és befelé, szimultán sugall mozgást és rögzítettséget, miközben különböző síkokat és térbeli viszonylatokat egyesít. Más tervezésein kevésbé absztrakt elemekkel dolgozott: a *Cigányprímás* nyitólapján a hegedű és a népművészet stilizált virágmotívumai szerveződnek aszimmetrikus mintába, míg a *Viktória* feliratot csipkeszerűen áttört, dekoratív ornamentika öleli körbe a nagyoperett kihajtható ismertetőjén. *A gyertyaöntő* borítóján Giordano Bruno 16. századi darabjának miliőjét a reneszánsz építészeti elemek és a korabeli öltözékbe bújtatott figurák montázsszerű megkomponálásával teremti meg. **(KÉP D)**

A következő évadban új művész vette át a színházi kiadványok grafikai tervezését.[24] Pauer Gyula 1973-ban a rendező Kertész (Kornis) Mihály meghívására, a *Hókirálynő* díszlettervezői feladatai miatt érkezett Kaposvárra, és vált a Csiky Gergely Színház meghatározó tagjává. Pauer személyében egy igazi neoavantgárd képzőművésszel (és jelenséggel) gazdagodott a társulat, aki a visszaemlékezések szerint[25] grandiózus látványterveivel erőteljes hatást gyakorolt a rendezői koncepciók alakulására is: „A kaposvári színház arculatának kialakításában Pauernek, pontosabban az általa képviselt képzőművészeti és színházi kísérletnek és eredményeknek jelentős szerep jutott".[26] Pauer borítótervei számos alkalommal utaltak a színpadkép elemeire, mivel – újfent idézhetjük – lényegében együtt forralódtak vele. Egy-egy kiadvány azonban saját jogán is ön-

[23] Itt jegyezzük meg, hogy Kaposváron képzőművészként sem volt könnyű talpon maradni, így Honty Márta iparművész végzettsége ellenére gyakran vállalt különféle alkalmazott grafikai munkákat a megélhetésért. MENYHÁRT László, „A néphagyomány vonzásában: Beszélgetés Honty Mártával", *Művészet* 25, 4. sz. (1984): 28–33.

[24] Pauer Gyula legtöbb műsorfüzet-tervezése az 1972/73-as és az 1973/74-es évadban készült, később főként azoknak az előadásoknak az ismertetőit illusztrálta, amelyeknek ő volt a díszlet- és jelmeztervezője.

[25] ANTAL István, „Színház- és filmrendezők Pauer Gyuláról: Kornis Mihály, Zsámbéki Gábor, Babarczy László, Ascher Tamás, Ács János, Gothár Péter, Fehér György: A beszélgetéseket készítette és lejegyezte Antal István (1997)", in *Pauer*, szerk. SZŐKE Annamária és BEKE László, 339–362 (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005).

[26] SAÁD Katalin, „A képzőművészet titkos jelenléte: Pauer Gyula színpadképeiről", *Színház* 8, 5. sz. (1975): 30–34, 30.

álló, érvényes műalkotásnak tekinthető, hiszen a művész a műsorfüzetek világában épp oly virtuóz tervezőnek mutatkozott, mint a színpadi látvány megalkotásában.

Honty Márta finom, aprólékos grafikáival ellentétben Pauer Gyula rajzstílusa vérbő, energikus és nagyvonalú volt, számos tervezésén uralkodó elemként használta. Ez a dús, szemet próbáló sűrűségű grafika jelent meg például a *Pacsirta* piros-fehér-zöldben pompázó borítóján vagy *A szabin nők elrablása* címlapjának (kezek, lábak, fejek, házak alkotta) szertelen vonalhálózatában. A hagyományosabb karikatúrák jellegzetességei érvényesültek *A gerolsteini hercegnő* vagy a *Tűzijáték* borítóin, a *Királyi kegy avagy a színésszé lett katona* gyermekelőadásához pedig egy színezőt nyomtattak a szereplőket játékosan karikírozó paueri rajzok nyomán.

A kutya testamentuma címlapján és plakátján – egy kézen álló, pallón egyensúlyozó bohóc képében – a cirkuszi mutatványosok világa köszönt vissza. A művész a borítón harsány narancssárga alapon vékony fekete vonalrajzzal dolgozott, míg a plakáton a médium sajátosságait szem előtt tartva színgazdag, nagy és minimalizált formákkal gondoskodott az utcai figyelemfelkeltésről. A *Tartuffe* címlapján is meghatározó kompozíciós eszköz a mindent betöltő vonal, de itt a figurák helyett egy piros alapon fehér, dekoratív ornamens árad szét a felületen. A mintát ugyanakkor ügyetlennek tetsző, ceruzával odafirkált vonások tarkítják, mintha a művész letisztázatlanul hagyta volna alkotását. **(KÉP E)**

A realisztikus rajzművészet gyakorlata, ahogy a fenti példákon láthattuk, nem jellemezte a művész stílusát, de amennyiben a téma megkövetelte, „ment neki a szocreál is."[27] Az *Állami áruház* látványterveihez ugyanis az ötvenes évek kedélyes, ám fals világát kellett reprodukálnia, amelyhez az előadás rendezőjével, Ascher Tamással a Filmarchívum korabeli mozgóképeiből inspirálódtak. Ezt a képi világot elevenítette fel az *Állami áruház* borítóján, megőrizve a korszak szocialista realizmusának ízét az éneklő nők ceruzarajzos ábrázolásában. A műsorfüzetet Ascher Tamás szerkesztette a *Belkereskedelem*, az *Állami Áruházak Híradója* és a *Divatújság* című hírlapokból származó eredeti dokumentumokból.

Pauer borítóterveinek másik csoportján fotóalapú kompozíciók kaptak helyet: a *Mesél a bécsi erdő*n tornadresszes fiatal férfiakat látunk furcsa mozgásformációkban, az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* címlapján egy ló negatív, raszterpontokból építkező képe a fő motívum. *A kaukázusi krétakör* valósan megrajzolt körének középpontjában egy földdarabon látható talpnyomattal illusztrál. Az *Ivanov* műsorfüzetén az előadáshoz készített makett fotója látható, a látványterv maszatosságával és a fénykép fekete-fehér kontrasztosságával egyszerre dolgozik. Egy metszetreprodukció és egy fotórészlet különleges házasságából született a *Troilus és Cressida* címlapja: Shakespeare portréját rohamsisakkal egészítette ki – a koncentrált képi játékot még az előadás címével vagy a színház nevével sem „zavarta meg".

Pauer Gyula autonóm művészetének egyik központi eleme volt a pszeudo-elmélet, azaz a valóság és a hamisság/látszat közti határvonalak feltérképezése, az illúzió felmutatása. Az ezzel való kísérletezés a kezdetektől épp úgy átitatta színpadi látványtervezéseit, megjelent a nyomtatványokon, ahogy aztán a színházi világ megismerése visszahatott képzőművészeti tevékenységére.[28] A képzőművészi munkáin már sokszor próbált gyűrt papír finom látszat-plaszticitásával, domborműszerű pszeudo-felületével dolgozott *A műveltség netovábbja* műsorfüzetén, az *Ivanov* plakátján, a *Csillag a máglyán* és az *Élnek, mint a disznók* kiadványain. Talán ez utóbbin válik iga-

[27] ASCHER Tamás Pauer Gyuláról lásd ANTAL, „Színház- és filmrendezők…", 355.

[28] SZŐKE Annamária, „Színháziasított valóság: Pszeudoelőadások, pathosformelek és a Maya, 1978–1981 (2002–2005)", in *Pauer*…, 167–168.

zán érzékletessé a kiinduló ötlet: az összekoszolt, gyűrt felület poétikus, szürke tónusokban bontakozik ki a sima alapból. **(KÉP F)**

Az 1974/75-ös évad műsorfüzetein Pauer Gyula mellett már más tervezők nevével is találkozunk. Háy Ágnes grafikus, animációs filmrendező *A három testőr,* valamint *A konyha* című előadásokhoz tervezett díszletet és jelmezt, borítótervein a színes felületeket megbontó fehér foltokkal való játék ismétlődik. Csővári Lenke, az *Úrhatnám polgár* műsorfüzetének lila-zöld ruhás, erősen absztrahált nőalakjához vélhetőleg saját jelmezterveinek harsány, geometrikus mintázatait vette alapul. Gáspár András díszlettervező szintén készített címlapokat: *A szabadság első napja* műsorfüzetén rusztikus, aranyló barna színével mégis lírai hatást keltő zsákvászon mintázat terpeszkedik, széleit finom festéknyomok fogják keretbe. **(KÉP G)**

Keserü Ilona személyes alkotói gyakorlatából merített, amikor a *Diákszerelem* borítójára egy íves, rózsaszín és narancssárga színekre hangolt motívumot választott. Keserü a hatvanas évektől használta ezt a sajátosan hullámzó formát alkotásain, amelyhez a balatonudvari temető különleges, szív alakú sírkövei szolgáltak ihlető forrásként. Keserü Ilona művészetéből más borítókon is kapunk némi ízelítőt: az *Őrület vagy más – avagy Mi történt a fórumon* címlapján az előadáshoz komponált látványtervét, az *Erdő* címoldalán pedig az egyik általa tervezett, hajlított vasakból és dróthálóból formált bokor fényképét reprodukálták.

Érmezei Zoltán (1955–1991) konceptuális művész, az 1970-es években színházi díszlettervezőnek készült, így került kapcsolatba Pauer Gyulával és a Csiky Gergely Színházzal:[29] itteni tevékenységének nyomait néhány műsorfüzet őrzi. A *Liliomfi* ismertetője első pillantásra egy vörös alapon aranyszínű tipográfiával és grafikával díszített, dekoratív füzet hatását kelti, majd lassan kihajtogatva a lapokat, a 19. századi színházi világhoz kapcsolódó szövegek (Déryné, Petőfi stb.) olvashatók. Megfordítva az immár teljesen kihajtogatott lapot, az előadás szereplőinek csoportképét pillanthatjuk meg: a színészek kortárs öltözékben a színház málló vakolatú fala előtt demonstrálják a hazai színjátszás aktuális helyzetét. **(KÉP H)**

Itt jegyezzük meg, hogy a fordulat évétől kezdve a műsorfüzetek fotóreprodukcióinak elkészítésében több tehetséges alkotó vett részt. Jeney István, a társulat színésze például számos ismertetőhöz készített fényképeket, fotói közül kiemelendő Schaár Erzsébet szobráról készített lírai sorozata, amely a *Cyrano de Bergerac* műsorfüzetének belső lapjain kapott helyet. Rajta kívül Donáth Péter, Lukáts Andor, Koltai Róbert, később Gothár Péter neve is feltűnik az ismertetők fotóanyagát jegyzők sorában a hivatásos fényképészek (Fábián József, Simara László) mellett.

A fentiek összegzéséül megállapíthatjuk, hogy 1971–78 között az előadások ismertető füzeteinek vizuális megjelenése szakavatott képzőművészek (és képalkotó tehetséggel megáldott színművészek) kezében nyugodott. Mindezidáig nem ejtettünk szót a műsorfüzetek tartalmi változásairól, amely az igényes grafikai tervezés mellett a színház vezetésének szemléletét és a közönséghez való viszonyulását egyaránt tükrözte.

Az egyik legfontosabb változásnak azt tekinthetjük, hogy a rendezői értelmezések kikoptak a szövegek közül. A néző (olvasó) így sem maradt segítség nélkül, de a tájékozódásban már nem az explicit direktori koncepciók vezették: a szövegek az értelmezés inspirációit és kontextusát mutatták fel.[30] A

[29] Beke László, *~~Vissza~~Előretekintés: Érmezei Zoltán életmű-kiállítása* (Budapest: Ludwig Museum, 2016).

[30] Ennek hátterében talán Zsámbéki Gábor rendezői hitvallását sejthetjük, aki igyekezett elfogulatlanul teret nyitni az ellentétes álláspontoknak is. Célja, „önálló gondolkodásra késztetni a nézőt, akinek a megfelelő következtetéseket magának kell leszűrnie a

Piros bugyelláris műsorfüzetében például találunk egy Kosztolányi-szöveget, amely a források szerint Szőke István rendezésének egyik kulcsát jelentette.[31] A többi írás a segédrendező, Saád Katalin gyűjtése nyomán került mellé, aki egy katartikus próbát követően azt kezdte el kutatni, hogy mi, magyarok miként viszonyulunk a cigányzenéhez. Ezen az emlékezetes próbán Bregyán Péter annyira küszködött az egyik nóta eléneklésével, hogy tehetetlenségében puszta kézzel szétroppantott egy poharat. E pillanat elementáris ereje motiválta a segédrendezőt, hogy az ismertetőben a zene, a népszínmű és a nemzeti identitás összefonódását, tehát ezt az elemi érintettséget próbálja meg feltárni.[32]

A színészek bemutatása, egyéni szerepértelmezése ugyancsak eltűnt a hetvenes évek ismertetőiből. A portréfotók mennyisége megcsappant, bár ha közöltek fényképeket, azt játékosan, kreatívan tették, például régi fotóalbumokat idézve keretezték be az arcképeket (*Rokonok*). Próbafotókkal is jóval ritkábban találkozunk. Emellett elmaradtak a színes hírek, a színház és az ott dolgozók „titkos" életének feltárása – minden a darab (és nem elsősorban az aktuális kaposvári színrevitel!) megismertetésére irányult. Ezt a tájékoztatást színházelméleti és -történeti források (Efrosz, Brook, Brecht, Sztanyiszlavszkij, Jan Kott stb.), történelmi események, levelezések, életrajzi adatok, versek, novellák, dalszövegek, naplórészletek, idézetek, kultúrtörténeti érdekességek, régi újságcikkek, filozófiai értekezések, népszokások, nemzetközi kritikák, tanulmányok közlése segítette.

Arról, hogy időközben – kiváló műsorfüzetek ide vagy oda – miként alakult a színház látogatottsága, néhány forrást idézhetünk. „Jöjjön el a közönség, ez a legfontosabb!" – biztatta még az 1972/73-as évad kezdetén Komor István a közönségszervezőket, akiknek igényeit a színház igazgatósága „eddig is messzemenően támogatta" a közös cél érdekében. Komor a jegyeladási mutatók csinosítgatása helyett a színház és közönség közötti valódi kapcsolat létrehozását ösztönözte.[33]

Bár a statisztika szerint 1973-ban az országban mintegy 5 688 000 színházjegyet adtak el,[34] Kaposváron előfordult, hogy nézők hiányában elmaradt az előadás (*Homburg hercege*).[35] Miközben a fővárosból egyre többen érkeztek a kaposvári előadások miatt, a városban – ahogy az egy 1973-as ankéton szóba került – még mindig akadt néhány „megmozdíthatatlan terület", furcsa módon épp a pedagógusokat és a megyei kórház dolgozóit volt problémás a színházba csábítani.[36] Tegyük hozzá, hogy mindeközben a fiatal főiskolásokból egy olyan, nehéz műfajokat kedvelő és értő közönségréteg verbuválódott, amelynek tagjai már operettet nem kívántak látni. A bérlettulajdonosok száma mindazonáltal az előző évad óta 30 százalékkal

látottakból." MIHÁLYI, *A Kaposvár-jelenség…*, 276.

[31] ASCHER Tamás visszaemlékezése. Uo., 408.

[32] SAÁD Katalin, „Személyes vallomás helyett: Szőke Istvánnal Saád Katalin beszélget", *Színház* 12, 5. sz. (1979): 25–32, 30–31.

[33] (rg), „Várják a közönséget", *Somogyi Néplap*, 1972. aug. 24., 6.

[34] FÖLDES Anna, „Utazzunk színházba!", *Nők Lapja*, 1974. nov. 16.

[35] MIHÁLYI, *A Kaposvár-jelenség…*, 235.

[36] 1973 májusában, amikor Kaposvár centenáriumát ünnepelték, színházi hónapot rendeztek meghívott vendégelőadásokkal. A programot ankétok kísérték, ezeken számos, színházi működéssel kapcsolatos problémát megvitattak. MÉSZÁROS Tamás műsora, *Kaposvári színházi hetek*, 1973.V.27., URH 8.30 (Rádióműsor gépelt átirata, Csiky Gergely Színház Archívuma, *Színház és közönség*-dosszié)

emelkedett, így 1975-ben már 8000 bérletes nézőt fogadhatott a kaposvári teátrum.[37]

A műsorfüzetek szerkesztőjeként és segédrendezőként már említett Saád Katalin 1975 őszén érdekes kísérletbe fogott a közönségszervező munkatársakkal. A bérletezési időszakban értelmiségi családokat, iskolákat, üzemeket és hivatalokat látogattak meg, hogy a városi és megyei közönség összetételét, igényeit feltérképezzék. A tapasztalatokat a *Színház* című folyóiratban *A közönség felfedezése – Riportúton Kaposvárott és környékén* címmel tették közzé. Eszerint a kórház és némelyik iskola továbbra is megmozdíthatatlan terület maradt. Saád Katalin cikkéből még egy passzus idekívánkozik, amely szűkebb témánk, a reklámanyagok helyi hatásmechanizmusaival kapcsolatos tényezőre világít rá:

> „Hamarosan felfigyeltünk egy apró, figyelmen kívül mégsem hagyható jelenségre: hogy szembetalálkoztunk vagy sem az illető épületben színházunk plakátjával – előre jelezte a fogadtatás hőfokát. A *kórház* valamennyi osztályának minden bemutatóról küld egy-egy plakátot a jegyiroda, mégsem látható belőle sehol egy darab sem. A *Megyei Könyvtárban* viszont a földszinten is, az emeleten is a plakát az első, amit megpillant a belépő. Ha meggondoljuk, hogy naponta mintegy ötszázan látogatják a könyvtárat, nem csekély propaganda."[38]

A közönség megszólításának, a figyelem felkeltésének tehát másféle akadályai is voltak, a színház látogatottsága azonban továbbra is felfelé ívelt: „a bemutatók számának csökkenése ellenére is növekedett a közönségbázis: a színház az ezer lakosra jutó előadások és látogatók számát tekintve országosan az első helyen áll. Az 1976–77-ben a korábbi 141 000-ről 161 400-ra nőtt a nézők száma."[39]

Az újabb fordulat: 1978

A kaposvári Csiky Gergely Színház életében a következő nagy fordulatot az 1978-as esztendő hozta meg: Zsámbéki Gábor és Ascher Tamás a budapesti Nemzeti Színházhoz szerződött, és a kaposvári társulat számos tagja velük tartott: a színház vezetését Babarczy László vitte tovább.[40] Sokan aggódtak a „törés" miatt, de az igazgató egy interjúban azt nyilatkozta, hogy a felkavaró híreknek köszönhetően „meg is nőtt a színház iránti érdeklődés, mert sokan, akik eddig közömbösek voltak, most felfigyeltek, mi is történik."[41] Egy másik beszámolóban pedig tovább

[37] M.A., „Egyensúly – egy lépés előnnyel: A színház törekvéseiről a népfrontbizottság ülésén", *Somogyi Néplap*, 1975. okt. 31., 1.

[38] SAÁD Katalin, „A közönség felfedezése: Riportúton Kaposvárott és környékén", *Színház* 8, 10. sz. (1975): 17–22, 18.

[39] VERSEGHI György, „Felügyeleti vizsgálat Somogy megyében", *Népművelés* 25, 8. sz. (1978): 10–11, 11.

[40] „Zsámbéki Gábort követve 1978 őszén a Nemzeti Színházba távozott Ascher Tamás rendező, Pauer Gyula díszlettervező, Litvay Nelli dramaturg és öt színész: Helyei László, Koltai Róbert, Molnár Piroska, Pogány Judit és Vajda László. Ugyancsak megvált a színháztól az 1977–78-as évad végén Szőke István rendező és még kilenc színész: Agárdi László, Basilides Barna, Bregyán Péter, Hunyadkürti István, Flórián Antal, Jeney István, Mihályi Győző, Simon Géza és Velez Olívia. […] A következő évad végén a régi gárdának még két vezető színésze hagyta el a színházat: Réti Erika és Kiss Jenő." MIHÁLYI, *A Kaposvár-jelenség…*, 253.

[41] TAKÁCS István, „Tanulságokról és teendőkről: Beszélgetés a kaposvári, a kecskeméti és a szolnoki színház vezetőivel", *Színház* 12, 8. sz. (1978): 38–44, 39.

emelkedő nézőszámokról (110 000 fő!) olvashatunk.[42]

Talán nem véletlen, hogy a színházi kiadványok karakterében ismét változások mutatkoztak: 1978-tól ugyanis valamivel több lett a grafikus plakát, a műsorfüzetek pedig – az új szerkesztő, Havas Fanny látásmódjának köszönhetően – „máshogy" lettek virtuózak: „A nagy Havas Fanny-korszakot 1978-tól számítjuk Kaposvárott. Az ő szerkesztésében a műsorfüzetek megteltek pazar ötletekkel, humorral, bájjal, és kibújtak a bőrükből. A nemzedék még pár évig virgonc kedvében volt. A formátumot és a grafikát csak a nyomda tartotta féken."[43]

Ebben a periódusban tehát nem az egyedi tervezésű borítókat – mivel a címlapokon többnyire „kész" képek reprodukcióit találjuk –, hanem főként a formai ötletgazdagságot emelhetjük ki. A lapméretek közül leggyakrabban az A4-es és A5-ös álló, olykor fekvő formátumot használták. Ezek az ízlésesen megkomponált füzetek a korábban megszokott formai és tartalmi színvonal méltó örökösei, az ismeretek széles tárházát felvonultató, izgalmas képanyaggal illusztrált kiadványok maradtak.

A *Sir Gawain és a Zöld lovag* „képeskönyve" például feltűnő kék-piros lapszínekkel és késő középkori kézirat-illusztrációkkal nyűgözte le a gyermekeket, miközben a *Meleghá*z ismertetőjének szövegeihez elmebetegek szürreális rajzait társította a szerkesztő. A *Kegyenc* füzetében a klasszikus művészet emlékei, antik római császárszobrok és aranypénzek díszlenek a szövegek közt, a *Chicago* kiadványában pedig a modern világ birodalomépítői (sztárok, gengszterek) automobilok, felhőkarcolók és elhalálozott bandatagok képeivel. A *Királyasszony lovagja* tájékoztatójában az aranyló brokátminták barokk portrérészletekkel elegyednek, míg *A Werthert már megírták* kiadványa az orosz plakátkultúrából nyújt némi ízelítőt.

A gótikus szárnyasoltárok triptichon-elrendezését hasznosította az *Átváltozások* műsorfüzete, amelynek kétfelé nyitható lapjain Hieronymus Bosch alkotásainak bizarr részleteit találjuk, míg a szövegek – Lope de Vegától József Attilán és Baudelaire-en át Spinozáig, Aronsonig – ugyancsak nagy ívet fognak át. A társulatról készült fényképsorozat került a *Halmi*, az *Esküvő*, illetve a *Szegény Dániel* előadásaihoz készített leporellókra: ezek a fotószekvenciák frissek, egyszerre artisztikus, mégis spontán lenyomatai a színpadi (és színpadon kívüli) játéknak. A sort még hosszan folytathatnánk, ha a kép és szöveg összhangját, vagy a válogatás szerteágazó merítését szeretnénk jellemezni.

Az igazán meglepő ötleteket azokon a műsorfüzeteken találjuk, amelyek a tartalmi sokszínűség mellé némi (szó szerinti) bontogatásra, hajtogatásra és vagdosásra ösztönözték a közönség tagjait. Ez a legegyszerűbb esetben lehetett egy műsorfüzet méretre összetűrt plakát, amelyet kihajtva egyik oldalán egész oldalas fotó/illusztráció kapott helyet, míg a másik oldalán a szokásos módon informált (*Kabaré*, *Berzsián és Dideki*).

Néhány ismertető a postai küldemények típusaival kezdett játékba: *A revizor* tájékoztatóját egy borítékból vehette ki a néző, a *Két úr szolgájá*hoz pedig egy kis tasak készült képeslap méretű lapokkal, amelyeken Goldoni visszaemlékezéseit olvashatta, és a commedia dell'arte karaktertípusait ismerhette meg a közönség. „Igazi" képeslapot is küldhetett a színházrajongó néző, méghozzá Turgenyev leveleiből válogatott szavakkal, ha az *Egy hónap falun* ismertetőjéből a perforáció mentén kiemelte a portrékkal és impresszionista festményekkel dekorált lapokat.

Az *Augusztusi vasárnap* előadásképei arról tanúskodnak, hogy a színpadon megannyi lampiont függesztettek fel a játék során: ez adhatta az ötletet a szerkesztőnek, hogy a produkcióhoz készített tájékoztató – némi

[42] GARAI Tamás, „Kaposvár színháza: 110 ezer nézőnek játszik a fiatalok társulata", *Hétfői Hírek* 23, 8. sz. (1979): 4.
[43] B. NAGY, „Színházi…", 512.

vagdosás és ragasztás után – maga is lampionná lényegülhessen át. Végül a „nagy Havas Fanny-korszak" talán legmeglepőbb darabja, a *Candide* kiadványa kívánkozik az említendők sorába. A *Candide* ismertetője méreteiben is felülmúlja az eddigieket, formátuma ugyanis az egykori bakelit nagylemezek léptékét imitálja: „dupla albumról" van szó, a kívül-belül gazdagon illusztrált borító ugyanis mindkét tasakjában körformába tipografált szövegekkel bolondítja el a nézőket. **(KÉP I, J, K)**

A hetvenes évek végén a grafikus plakátok száma (egy rövid időre) megnőtt Kaposváron: a korábban csak tipográfiai variációkkal és eltérő színvilággal megoldott szöveges plakátok mellé felzárkóztak a látványosabb vizuális elemekkel dolgozó megoldások is. Az igényes grafikus plakátok egyébiránt nemcsak Kaposvárról hiányoztak: a műfaj feltámasztására 1976-ban nyolc grafikus tett kísérletet, amikor *Plakátok szünetben* címmel a Madách Színházban állították ki színházi plakátterveiket. A kiállításhoz készült leporelló szövegei mind a jó színházi plakát ismérveiről (figyelemfelkeltő, gondolkodtató, korszerű, szellemesen ízléses stb.), funkciójáról (a legpopulárisabb meghívó) és társadalmi érdeket szolgáló (népművelő és ízlésnevelő) szerepéről értekeztek.[44] A jó színházi plakát – mondják –, ha lenne: „Ösztönözné vagy vitára ingerelné a járókelőt. Nemcsak a címet és a szereposztást közölné. Hirdetményből látványos hírveréssé válna. Kivinné a játék legfontosabb elemeit az utcára, s jóelőre nézővé avatná az eleddig közömbös szemlélőt. Felvillantaná a színház színeit a szürke házfalakon. Fontos kordokumentuma lehetne az évad kiemelkedő produkcióinak. Az »elitkultúra« színházát a tömegkultúra részesévé tenné. A leginkább ráéhezőknek adna ízelítőt — színből és játékból."[45] **(KÉP L)**

A kaposvári plakátok sok esetben a műsorfüzetek címlapjainak nagyra nőtt (hol iker-, hol legfeljebb mostoha)testvéreiként kerültek az utcára. Amit azonban fontos megjegyezni: ahogy a műsorfüzetek nem emelték ki és helyezték előtérbe a színészek személyét, úgy a plakátok sem a színészek arcával akarták „eladni" az előadást. Ha mégis megmutatták a szereplőket a hirdetményeken (*Halmi*, *Kabaré*, *Az eltört korsó, Szegény Dániel*), azt többnyire csoportkép vagy fotószekvencia formájában, művészi átírásban tették.

A jó plakát ismérvei közt a legfontosabbat, a valódi figyelemfelkeltés feladatát a *Kabaré* lila-sárga komplementere, a *Szentivánéji álom* hívogató zöldje színeiben látszólag teljesítette. Formai tekintetben a *Marica grófnő* plakátja okozhatott némi meglepetést, amelyen a rózsaszín raszterpontokból kirajzolódó, táncoló pár tagjait fejjel lefelé reprodukálták. Az *Esküvő* plakátján – a nézőt felkészítendő – James Ensor *Intrika* (1890) című festményének groteszk figurái vonultak fel, *A melegház*at hirdető poszter nagy sárga felületére pedig egy ujjlenyomatokból mintázott figura került. Ezután sok évre, évadra eltűnnek még ezek a kísérletek is, a grafikus plakátok száma csak 1988 táján szaporodik fel újra – de ennek a témakörnek a kibontása már túlmutat jelen kereteinken.

Kaposváron – nosztalgikus, régimódi város – még ma is akad egy-két hirdetőoszlop, amin színházi plakátokat, havi műsorprogramot láthat a járókelő. A digitális technológiák térhódításával azonban a színházi kiadványok hagyományos formái kezdenek eltűnni, miközben új típusok és módszerek születnek, hogy a színház üzeneteit tolmácsolják a közönség felé. A 21. század multimediális kommunikációjában a hangsúlyok is folyamatosan áthelyeződnek: jelenleg a színházi hirdetmények kompozíciós alapel-

[44] KEMÉNY György, SZABÓ Ervin, KAZIMIR Károly, FEKETE Judit és NEMESSURI Zoltán, *Plakátok szünetben: Nyolc grafikus színházi plakátterveinek kiállítása*, kiállítási vezető (Budapest: Madách Színház, 1976).

[45] NEMESSURI, *Plakátok…*, [o. n.].

veit főként a telekommunikációs eszközök kijelzőinek formátumai határozzák meg. A jelenkor színházi grafikusának ugyanakkor a színházak homlokzatára függesztett, több méteres molinókon egyaránt működőképes vizuális jelrendszer létrehozásán kell fáradoznia – miközben a grafikai tervezés és a színrevitel folyamata aligha szervesül oly mértékben, mint egykor. (Lásd: „együtt forralódás". Saád Katalin sem véletlenül fogalmazott így: a „kaposvári színházban létezni maximális hőfokú életforma" volt.[46])

A Kaposvár-jelenség egykori kibontakozásához a valódi műhelymunka-szemlélet, a közös célért, az *aktuális* színház létrehozásáért tett minden lépés – mindenki lépése – hozzájárulhatott, és ebben a kiadványok szerkesztőit és tervezőit sem hagyhatjuk figyelmen kívül. Bár e nyomtatványok nézőszámot növelő hatásait konkrét bizonyítékokkal, számadatokkal aligha tudom alátámasztani, talán nem kevés tanulság annak a nívónak a hangsúlyozása sem, amit ezek a kiadványok képviselnek. A magas minőség, a gondos szerkesztettség, a jelenségeket mélységében feltáró informatív tartalom és a kreatív forma egysége tökéletesen egybecseng a Csiky Gergely Színház korabeli irányelveivel, azzal a szemlélettel, amely a legkomolyabb játékossággal viszonyult a színházi munka minden mozzanatához.

Bibliográfia

(rg). „Várják a közönséget". *Somogyi Néplap*, 1972. aug. 24., 6.

(sz–i). „Napló". *Magyar Nemzet*, 1974. ápr. 13., 4.

„*Bástyasétány 77*". *Somogyi Színház*, 1958. nov. 21., 7.

„Bródy Sándor: *A tanítónő*". *Somogyi Színház*, 1959–60. 2. sz., 14.

„Paul Lincke: *Luna asszony*". *Somogyi Színház*, 1959. jan. 13., 13.

„Sarkadi Imre: *Szeptember* / Kálmán Imre: *Montmartre-i ibolya*". *Somogyi Ekhó: Az Állami Csiky Gergely Színház műsorfüzete*, 1956. ápr. 14., 1.

„William Saroyan: *Halló, ki az?* / Peter Schaffer: *Játék a sötétben*". *A kaposvári Csiky Gergely Színház műsorfüzete*, 1970/71

60 éves a Csiky Gergely Színház. 1971/72-es évadismertető, 1.

ANTAL István. „Színház- és filmrendezők Pauer Gyuláról: Kornis Mihály, Zsámbéki Gábor, Babarczy László, Ascher Tamás, Ács János, Gothár Péter, Fehér György: A beszélgetéseket készítette és lejegyezte Antal István (1997)". In *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária és BEKE László, 339–362. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

B. NAGY Anikó. „Színházi műsorfüzetek a múlt évadban (és azelőtt)". *Budapesti Könyvszemle* 3, 4. sz. (1991): 511–515.

BEKE László. *~~Vissza~~Előretekintés: Érmezei Zoltán életmű-kiállítása*. Budapest: Ludwig Museum, 2016.

BENKŐ Tibor. „Rádiós beszélgetés Malonyay Dezsővel a vidéki színházakról". *Színház* 6, 3. sz. (1973): 39–41.

CARLSON, Marvin. „A színház közönsége és az előadás olvasása". Fordította IMRE Zoltán. *Theatron* 7, 1–2. sz. (2008): 17–26.

DÁRDAI Zsuzsa. „Kulisszatitkok: Beszélgetés Pauer Gyulával". *Mozgó Világ* 13, 8. sz. (1987): 108–121.

FÖLDES Anna. „Utazzunk színházba!". *Nők Lapja*, 1974. nov. 16.

GARAI Tamás. „Kaposvár színháza: 110 ezer nézőnek játszik a fiatalok társulata". *Hétfői Hírek* 23, 8. sz. (1979): 4.

GYÖNGYÖSI Gábor. „Közönségkutatás és műsorfüzet". *Korunk* 26, 7. sz. (1967): 976–977.

GYŐRI Illés György. „Beszéljünk a propagandáról". *Színház* 2, 1. sz. (1969): 29–31.

KEMÉNY György, SZABÓ Ervin, KAZIMIR Károly, FEKETE Judit és NEMESSURI Zoltán. *Plakátok szünetben: Nyolc grafikus színházi plakátterveinek kiállítása*. Kiállítási vezető. Budapest: Madách Színház, 1976.

[46] SAÁD Katalin, „Önszócikk", *Napút* 28, 9. sz. (2016): 105–106, 105.

KOLTAI Tamás. „A kaposvári példa, avagy Mi kell ma a közönségnek?". *Színház* 6, 4. sz. (1973): 32–34.

KOLTAI Tamás. „Az én Kaposvárom: Harminc évad, és ami utána jön". *Színház* 36, 11. sz. (2003): 2–15.

LENKEI Lajos. „Bővebb választékot és jobb minőséget: Hozzászólások a színház és közönsége vitához". *Népszabadság*, 1963. márc. 29., 9.

M.A. „Egyensúly – egy lépés előnnyel: A színház törekvéseiről a népfrontbizottság ülésén". *Somogyi Néplap*, 1975. okt. 31., 1.

MENYHÁRT László. „A néphagyomány vonzásában: Beszélgetés Honty Mártával". *Művészet* 25, 4. sz. (1984): 28–33.

MÉSZÁROS Tamás műsora. *„Kaposvári színházi hetek*" 1973.V.27., URH 8.30 (Rádióműsor gépelt átirata, Csiky Gergely Színház Archívuma, *Színház és közönség*-dosszié.)

MIHÁLYI Gábor. *A Kaposvár-jelenség.* Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.

MOLNÁR GÁL Péter. „Vidék? Vidék!". *Színház* 5, 11. sz. (1972): 3–5.

NÉMETH Antal. „*A mosoly országa* rendezéséről". *Somogyi Színház-Mozi*: *A Csiky Gergely Színház műsorfüzete*, 5. sz. (1956–57): 1.

NÉMETH Antal. „A rendező elmondja". *Somogyi Színház-Mozi*, 1. sz. (1956–57): 4–5.

SAÁD Katalin. „A képzőművészet titkos jelenléte: Pauer Gyula színpadképeiről". *Színház* 8, 5. sz. (1975): 30–34.

SAÁD Katalin. „A közönség felfedezése: Riportúton Kaposvárott és környékén". *Színház* 8, 10. sz. (1975): 17–22.

SAÁD Katalin. „Önszócikk". *Napút* 28, 9. sz. (2016): 105–106.

SAÁD Katalin. „Személyes vallomás helyett: Szőke Istvánnal Saád Katalin beszélget". *Színház* 12, 5. sz. (1979): 25–32.

SÁNDOR Iván. „Napló az évadról (2.)". *Film Színház Muzsika* 22, 26. sz. (1978): 8–9.

SZABÓ Zsófia. „Színház – néző – reklám". In *Színház és néző*, szerkesztette BURKUS Boglárka és TINKÓ Máté, 178–193. Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, 2019.

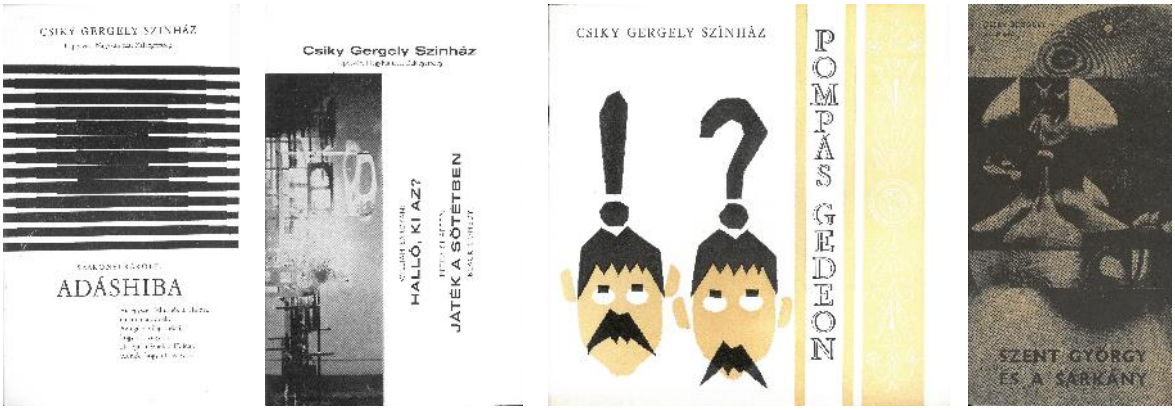
SZŐKE Annamária. „Színháziasított valóság: Pszeudoelőadások, pathosformelek és a Maya, 1978–1981 (2002–2005)". In *Pauer*, szerkesztette SZŐKE Annamária és BEKE László, 167–200. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

TAKÁCS István. „Tanulságokról és teendőkről: Beszélgetés a kaposvári, a kecskeméti és a szolnoki színház vezetőivel". *Színház* 12, 8. sz. (1978): 38–44.

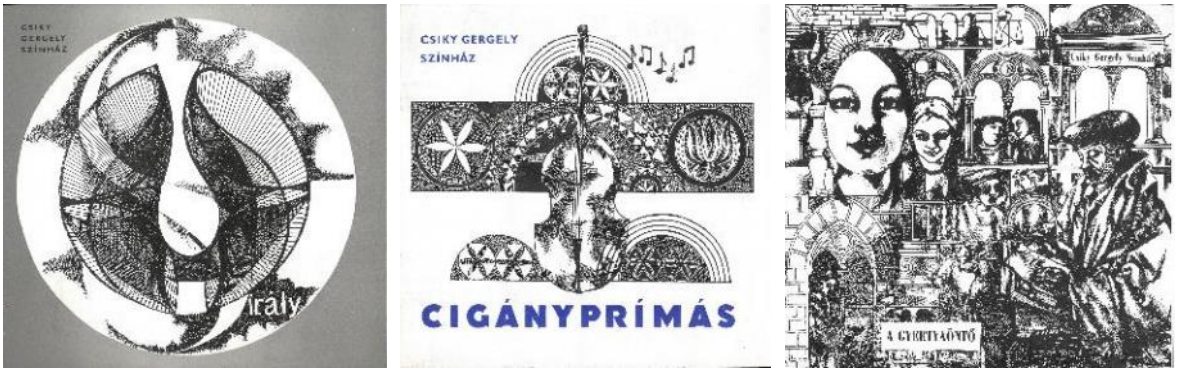
VERSEGHI György. „Felügyeleti vizsgálat Somogy megyében". *Népművelés* 25, 8. sz. (1978): 10–11.

KÉP A A kaposvári Csiky Gergely Színház műsorfüzetei: *Napsugárka* (1956), *Csárdáskirálynő* (1956), *Vízkereszt* (1958), *Luna asszony* (1959)

KÉP B A kaposvári Csiky Gergely Színház műsorfüzetei: *Svejk, a második világháborúban* (1962), *Sztambul rózsája* (1963), *Macbeth* (1968), *Legyőzöttek diadala* (1969)



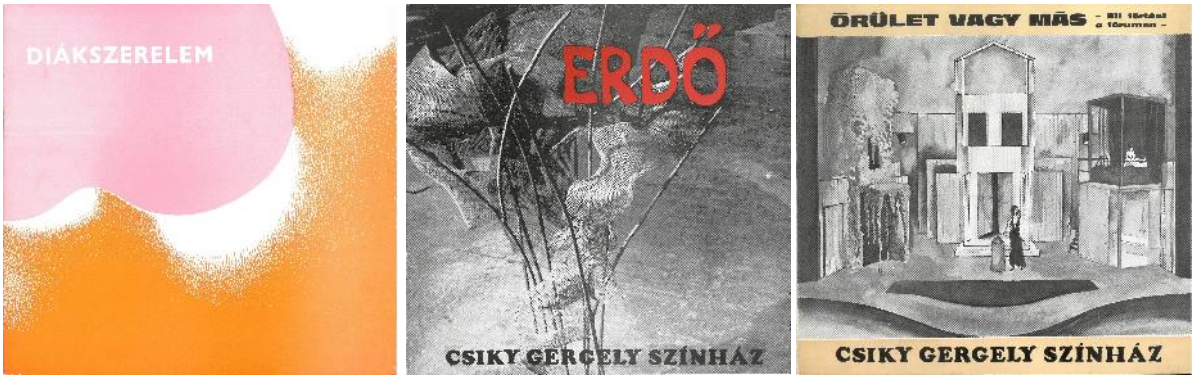
KÉP C A kaposvári Csiky Gergely Színház műsorfüzetei: *Adáshiba* (1971), *Halló, ki az? / Játék a sötétben* (1971), *Pompás Gedeon* (Nagy Sándor, 1971), *Szent György és a sárkány* (Honty Márta, 1972)



KÉP D Honty Márta borítótervei: *Sirály* (1971), *Cigányprímás* (1971), *A gyertyaöntő* (1972)

KÉP E Pauer Gyula borítótervei: *Pacsirta* (1973), *A szabin nők elrablása* (1973), *A kutya testamentuma* (1972), *Tartuffe* (1973), *Tarelkin halála* (1974), *Állami áruház* (1976), *Ördögök* (1978), *Troilus és Cressida* (1977), *Ivanov* (1977)

KÉP F *A szabadság első napja* (Gáspár András, 1975), *Úrhatnám polgár* (Csővári Lenke, 1975), *A konyha* (Háy Ágnes, 1975)

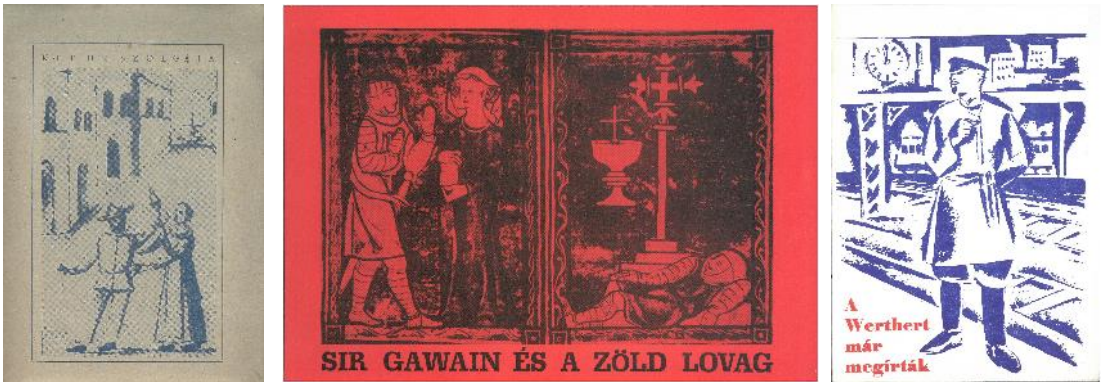


KÉP G *Diákszerelem* (Keserü Ilona, 1975), *Őrület vagy más* (Keserü Ilona látványterve a címlapon, 1975), *Erdő* (Keserü Ilona tervezése a címlapon, 1976)

KÉP H *Liliomfi* (Érmezei Zoltán, 1978)

KÉP I *Egy hónap falun* (1981), *Átváltozások* (1980), *Élnek, mint a disznók* (Pauer Gyula, 1980)

KÉP J *Candide* (1978), *Szentivánéji álom* (1980)



KÉP K *Két úr szolgája* (1982), *Sir Gawain és a Zöld lovag* (19890), *A Werthert már megírták* (1983)

KÉP L Plakátok: *Kabaré* (1980), *Marica grófnő* (1980), *Esküvő* (1979), *A melegház* (1981)

https://doi.org/10.55502/the.2022.1.131 *THEATRON* 16. 1. SZ. (2022): 131–139.

Wass Albert – Vidnyánszky Attila: *Tizenhárom almafa*, 2020.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

Vidnyánszky Attila 2018-as vezérigazgatói pályázatában szerepelt egy *Trianon* munkacímű előadás bemutatásának terve „a békediktátum 100. évfordulójára."[1] A pályázat külön szakaszban tért ki a „Történelmi tudat – nemzeti emlékezet" témakörére, jelezvén, hogy Vidnyánszky a Nemzeti Színház kiemelt feladatának tekinti az emlékezet alakítását és a nemzettudat erősítését. Vidnyánszky a *Vitéz lélek*re,[2] az általa vezetett Nemzeti első bemutatójára hivatkozva fogalmazta meg: „hogy minden újrakezdés alapja a múlt traumáinak bevallása, s hogy mi, magyarok e tekintetben hihetetlenül életerős, talpra állni képes nemzet vagyunk."[3] Trianon színházi reprezentációját nemcsak a centenáriumi év tette esedékessé, de következett abból a világnézeti és kultúrpolitikai pozícióból is, amelyet a Vidnyánszky vezette Nemzeti Színház képvisel. A nemzeti héroszok, szimbólumok és mitológiák iránti elköteleződés, a nemzettudatot építő és nem dekonstruáló szándék 2013 óta látványosan alakítja a színház repertoárját.

2013 februárjában Tompa Andrea még a Trianon-reprezentációk hiányáról írt:

> […] [A] kortárs színházművészetben a Trianon-traumának mint történelmi referenciának majdhogy nincs semmiféle reprezentációja. Egyszerűbben úgy is fogalmazhatnánk: a legfontosabb trauma nem jelenik meg a feldolgozás szintjén; Trianon a feldolgozás szempontjából tabu. A meglévő reprezentációk, az irodalmi, filmes, képi ábrázolások Trianont mint jelen idejű traumatizáló eseményt tárják a befogadó elé, nem »második generációs« időtávlatból, a feldolgozás felé haladva."[4]

Tompa tehát abban látta a Trianont feldolgozó művészeti alkotások problémáját, hogy hiányzik belőlük a trauma bemutatásán túllépő reflexiós szint. Példaként Kiss Tibor *Trianon (1920)* című képét említi, amely állami megrendelésre készült, az Alaptörvény 2011-es kiadásának illusztrálásához.

> „Az öt azonosítható férfialak – Clemenceau, Kun Béla, Apponyi Albert, Károlyi Mihály és IV. Károly – egy földgömböt fog közre, melyen tátongó seb látható. A férfialakok találkozása a képen szimbolikus, hiszen közülük valójában csak Clemenceau és Apponyi vett részt a tárgyalásokon, jelenlétük tehát a trianoni békeszerződés »okaként« értelmezhető. A festő saját értelmezésében »a többiek kísértetek, egy tükörből úsznak be a kép realisztikus terébe«. A hajtókáján őszirózsát viselő Károlyi kezében szögmérő, mint

[1] VIDNYÁNSZKY Attila, *Pályázat a Nemzeti Színház vezérigazgatói tisztségére*, 2018, 8, hozzáférés: 2022.06.06. https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/pdf/Vidnyanszky_Attila_vezerigazgatoi_palyazat.pdf

[2] Bemutató: 2013.09.28., rendező: Vidnyánszky Attila.

[3] VIDNYÁNSZKY, *Pályázat…*, 10.

[4] TOMPA Andrea, „Heldenplatz és Hősök tere: A múltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban", *Színház* 46, 2. sz. (2013): 12–14, 12.

> aki földmérőként megjelölte a leválasztandó területet, a szögmérő ugyanakkor szabadkőműves-szimbólum is (tehát a trianoni békeszerződés szimbolikus »oka«); Kun Béla kezében kézigránát, mint aki potenciális elkövetője e tettnek, robbantásnak, vagy már szimbolikusan el is követte azt. A reprezentációt illetően a figyelmet nem a trianoni békeszerződés történelmi okai vonják magukra (a »bűnt« a jelen lévő történelmi szereplők »követik el«), hanem a földgömbön ábrázolt tátongó seb és a földre hullott földdarabok, azt az érzetet keltve a befogadóban, mintha a 2010-es években készült, az eseményt majd száz évvel követő alkotás egy máig be nem hegedt, szimbolikusan ma is vérző sebet ábrázolna. Nem a veszteség feletti gyászt fogalmazza meg, vagy az azzal való megbékélést, hanem magát a traumát (feltépett és nyitva maradt seb) mutatja fel, ezért re-traumatizál, a trauma újraélésére és nem a feldolgozására indítja a kép szemlélőjét. A fölsebzett föld, a nyitott seb – melynek itt további asszociációi a lehullott, (számunkra) elveszett földdarab – a Trianon-szimbolika régi, majd százéves trópusai […].”[5]

Tompa ezután Koltay Gábor két filmjét (*Trianon* és *Adjátok vissza a hegyeimet*) és Wass Albert műveiből készült amatőr színpadi adaptációkat említ, majd megállapítja, hogy ezek is pusztán a trauma újraélésének lehetőségét nyújtják a nézőnek.

> „[M]intha a választott történelmi eseményhez nem adatna meg a múlt távlata, hanem elsődleges elszenvedőként, tanúként és első generációs emlékezőként volna jelen benne a szemlélő. A jelen dimenziója hiányzik (mint a Trianon-festményen), ahogy az utóemlékezet vagy másodlagos emlékezet is, ami a feldolgozás része volna.”[6]

A *Tizenhárom almafa* is Wass-mű, de a fentiekkel ellentétben maga az alapanyag hordozza a reflexió lehetőségét, ugyanis az 1940-es évek elején, a második bécsi döntés idején játszódik a visszacsatolt Észak-Erdélyben. Főszereplője, Táncos Csuda Mózes tehát a cselekmény idejében nem átéli a trianoni szerződést követő eseményeket, hanem az utána kialakult, és éppen változó, a háborúba sodródó helyzetben igyekszik boldogulni. A második bécsi döntés reprezentációja két színháztörténetileg jegyzett előadásban is megjelent korábban: 2003-ban a *Gyévuská*ban[7] és 2010-ben a *Magyar ünnep*ben.[8] Az utóbbi, botrányok övezte előadást a Nemzeti akkori igazgatója, Alföldi Róbert rendezte. A bemutató előtt egy hónappal Alföldinek – és a Nemzetinek – volt még egy, jelentősebb Trianon-botránya. Szabó Attila Vamık Volkan „választott trauma”-elmélete[9] kapcsán írja le az esetet:

> „Alföldi Róbert, a Nemzeti Színház igazgatója 2010-ben a Román Kulturális Intézetnek a román nemzeti ünnep alkalmából rendezett állófogadására kívánta bérbe adni az általa vezetett színházépületet. Bár az igazgatót a nagy-

[5] Uo., 12–13.

[6] Uo., 13.

[7] Bemutató: 2003.11.05. Szkéné Színház, rendező: Pintér Béla.

[8] Bemutató: 2010.12.18. Nemzeti Színház, rendező: Alföldi Róbert.

[9] Vamık Volkan elmélete szerint a választott trauma olyan, mint „egy pókháló, amely a nagycsoport tagjait egymással összefonja.” A trauma reprezentációját a nagycsoport tagjai generációról generációra áthagyományozzák, és így a közösség identitásának meghatározó részévé teszik. Lásd Vamık VOLKAN, „Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-group Identity”, *Group Analysis* 34, no. 1 (2011): 79–97.

> csoportok [a románok és a magyarok] közötti megbékélés szándéka vezette, nem számolt azzal a ténnyel, hogy ez az ünnep egyben Erdély 1918-as elcsatolásának ünnepnapja is (román szemszögből a Nagy Egyesülés Ünnepe). Így ez az ünnepnap semmiképpen nem lehet a román-magyar dialogikus emlékezet terepe. A jelentős tiltakozáshullám miatt a színháznak el kellett állnia a bérbeadástól és az igazgató magyarázkodásra kényszerült."[10]

2020-ban Vidnyánszky Attila centenáriumi előadása tehát a magyar színház Trianon-reprezentációi mellett a Nemzeti Színház társadalmi emlékezetünkben betöltött szerepével is párbeszédbe lépett. Az előadás heterogén szöveg- és zenedramaturgiáját is Verebes Ernő jegyzi. Az általa szerkesztett szöveg két fő alapanyagra támaszkodik: Wass Albert 1951-ben, már Floridában befejezett anekdotikus regényére és Apponyi Albert gróf 1920. január 16-án Párizsban elmondott beszédére, amely a trianoni békefeltételekre reagált. Az előadás első részét Táncos Csuda Mózes (Szarvas József) színpadra alkalmazott története határozza meg, a második rész jelentős hányadát Rátóti Zoltán negyvenperces, a teljes Apponyi-beszédet szóról szóra előadó monológja. Mózsi történetét ugyanakkor számos vendégszöveg és – dallam tarkítja, korabeli rádió- és újsághírek, dalszövegtöredékek és Wass-szövegrészletek jelennek meg a zenei szerkesztésű dramaturgiában. Ez azért is szükséges, mert a *Tizenhárom almafa* cselekménye a nagy történelmi mechanizmusok ellenére alapvetően monoton, központi figurája ugyanis egy konkrétan körülhatárolható mentalitást, a „székelyt" hivatott megjeleníteni, aki nem változik, akkor sem, ha épp a birtokán keresztül húzzák meg az országhatárokat.

Olekszandr Bilozub a színpad közepén felnagyított csipkemotívumokkal körbevett fehér teret alakított ki, a család és az almafák helyét, ettől jobbra a háborúhoz tartozó térszegmens (árokkal, reflektorokkal, folyamatosan mozgó és éneklő katonákkal, tábori ágyakkal), balra pedig egy biedermeier bútorokkal jelzésszerűen berendezett általános tér helyezkedett el – a politikáé. Itt zajlottak, Mózsi történetét meg-megszakítva, a húsz évvel korábbi diplomáciai tárgyalások dokumentumait is felhasználó rövid jelenetek. Az idősíkok egymás mellé helyezése egy rendhagyó, nem mindig konzekvens idő- és térkezelést, és a történéseket néha egymásba mosó dramaturgiát eredményezett, amelyben az első világháború vége összeér a második elejével, Franciaország Észak-Erdéllyel, a magyar arisztokraták diplomáciai manőverei a kiskatonák világával és Mózsi családjának sorsával.

A *Tizenhárom almafa* az anekdotikus-szatirikus regények hagyományához csatlakozik, Jókai és Mikszáth tradíciójához, de Jaroslav Hašek 1923-as *Švejk*jéhez is, amelynek alcíme *egy derék katona kalandjai a világháborúban*. Táncos Csuda Mózest besorozzák, el kell hagynia otthonát a Komandón. A család és a kis birtok a tizenhárom almafával a regényben is, de az előadásban kifejezetten hangsúlyosan az „otthon", vagyis Erdély megfelelője, ahonnan a háború, az egymásnak eső német és szovjet, magyar és román hatalom rángatja ki a székelyt. A švejki párhuzam nemcsak a cselekmény szintjén állja meg a helyét: Mózsi túlélési stratégiája a hadseregen belül és kívül, a külvilággal szemben gyakorolt attitűdje a „székelyes" viselkedéstoposzok mellett más mintákat is idéz. Drámatörténeti párhuzamként érdemes mellé helyeznünk Bertolt Brecht 1943-as, Kaliforniában írt *Švejk a második világháborúban* című drámájának főszereplőjét. Brecht Švejkje (miként Hašeké is) olyan figura, aki „a hányattatásokat kitartóan tűri, és a bántalma-

[10] SZABÓ Attila, *Az emlékezet színpadai: Performatív múltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019), 35–36.

zó hatalmat a túléléssel győzi le, ha kontrollálni nem tudja", és sajátos nyelvet beszél, „a hatalommal szembeni ellenállás egy kódolt szótárát, amely engedelmességnek hangzik."[11] Mózsi figurája hasonló módon tér ki a hatalom képviselői elől (legyen az román vagy magyar), a humorba, nyelvi játékokba és értetlenségnek tűnő konok ellenállásba burkolódzik a túlélés érdekében.

Az előadás elején elhangzik egy meseszerű eredettörténet, amit Mózsi mondd el a fiának játékképpen, az Erdélyben élő nemzetiségekről:

> MÓZSI: [...] A magyar uraskodik, és veszekszik a románnal. A román bámulja a felhőket, és veszekszik a magyarral, ugye? A szász, az dolgozik ugyan, de a veszekedésben mindig a mellé áll, amelyik éppen erősebb. Kinek lesz haszna belőle? Neki magának. Kell még valaki, akinek esze is van, meg szíve is, s a munkához is ért valamicskét.
> KICSI MÓZSI: Hát a...
> MÓZSI: Csss! Különben elviszi az ördög az egészet.[12]

Fontos eleme Wass szövegének a székelység identitásának elhatárolása a (magyarországi) magyarokétól, mivel egyik megfogalmazódó tézise az, hogy az igazi ellentét a helyben együtt élők és a máshonnan magukat a dolgokba ártók között húzódik. Vagyis nem az erdélyi székely és az erdélyi román között, hanem például a magyar hadsereg parancsnoka, vagy az arrogáns budapesti újságírónő és Mózsi között.

> „A székely emberek mindig határhelyzetben vannak, ezt jelképezi Mózsi »birtoka«, a tizenhárom maga ültette almafa, amelyre hol az egyik, hol a másik fél tart igényt, miközben mindkettő korrumpálható, elvakult, és könnyen megfeledkezik az emberség alapvető követelményeiről."[13]

Mivel az eredeti mű egyik jellegzetes – és meglepő - vonása, hogy Mózsi a magyarokkal sem szimpatizál különösebben, és leginkább azt szeretné, ha békén hagynák a Magyarországról Erdélybe érkezettek, az előadás Trianon-fókusza kissé zavarossá teszi az azonosulás kérdését. A szereplők közül leginkább Mózsi helyzetével ismerkedünk meg, az ő székely identitása kínálkozik mintaként, és ez a magyarországiaktól elhatárolódó nézőpont feszültségbe kerül a második rész Apponyi-beszédének egyértelműen magyar-központú, a magyarok történelmi szerepét idealizáló Trianon-értelmezésével.

Az egyetlen visszatérő román szereplő ábrázolása sablonos: subás, kucsmás alakot látunk, aki egy személyben képvisel egy egész népet, és bár egy ponton felsejlik, hogy akár az ő családja is lehetne hasonló történet főszereplője, csak statisztál Mózsi történetéhez.

> SZEGÉNY ROMÁN: Mózsi, Mózsi.
> MÓZSI: Ne búsuljatok, ti se lesztek roszszabbul, mint mi voltunk.
> SZEGÉNY ROMÁN: Ház, a tanya, a jószág. Könnyen beszélsz, neked mától kezdve vasárnap!
> MÓZSI: Eddig nektek volt. Cserélődniük kell a napoknak is, igaz-e?
> SZEGÉNY ROMÁN: Bizony nekem elég nehéz volt eddig is.

[11] Joel SCHECHTER, „Brecht's clowns: *Man is Man* and after", in *The Cambridge Companion to Brecht*, eds. Peter THOMSON and Glendyr SACKS, 90–100 (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 95. A szerző fordítása.

[12] A szövegrészletek a továbbiakban, amennyiben külön nem jelölöm, az előadás szövegkönyvéből származnak, amelyet Verebes Ernő bocsátott a rendelkezésemre.

[13] ANGYALOSI Gergely, „A székely ember mítosza Wass Albert *Tizenhárom almafa* és Nyirő József *Kopjafák* című művében", *Jelenkor* 61 (2013): 69–73, 72.

MÓZSI: Hát akkor meg minek bánkódsz? Hiszen nem húznak nyársra ezután sem.
SZEGÉNY ROMÁN: Ionel. Szilviu, Mária. Az asszonyt előre küldtem a pulyákkal. Nem lehet tudni, hogy mi lesz.
[…]
MÓZSI: Látod, én most igaz szívvel sajnállak benneteket, s ez nekem igen jól esik. Tik is sajnálhattatok volna minket egy kicsikét huszonkét éven át, nektek is jól esett volna, de nem tettétek. Hanem azért ne félj, mert amíg egyéb is van, románt nem eszünk.

A regényben nevesített a román szomszéd, Filimon, több epizódban is részt vesz, hangsúlyosabb a Mózsi és közte lévő egymásra utalt, kényszerű szövetség.

A zsidóságot szintén egy szereplő hivatott képviselni az előadásban: Mendi (Bodrogi Gyula). A regényben több zsidókhoz kapcsolódó epizód van, és mindegyiknek fontos pozíciója van a történelmi kontextus írói megrajzolásában:

„Az első jelenetben, amely a zsidó boltossal való találkozást írja le, afféle kutya-macska viszonynak vagyunk tanúi. Mózsival kölcsönösen élcelődnek egymás származásán, a közös vallási tartalmak eltérő értelmezésén, de harag azért nincs. Amikor pedig a magyar katonák viccelnek hősünk »zsidó nevén«, csak ennyit válaszol: »Krisztus is zsidó volt«. Párhuzamos szituáció a vonatbéli jelenet, ahol az öreg székelyek védik meg a zsidó fiatalembert a városi lincselő diákoktól. Nem azért, mintha annyira kedvelnék, hanem azzal az indoklással, amit a legöregebbjük mond: »Mert itt emberölés nem lészen.« Wass egyszerűen és szájbarágósan jellemez, alakjai egytől egyig valamilyen általános karaktermintának kívánnak megfelelni. A zsidó fiatalember alamuszi, ugyanakkor naiv, mert azt hiszi, hogy a rendőr ugyanúgy megvédené, mint székely útitársai; aztán a kisregény vége felé mint kommunista komiszár bukkan föl. Mózsi […] azért akadályozza meg társaival együtt a lincselést, mert nem akar bajba kerülni – meg aztán, akárcsak Nyirő székelyeinek, neki is tévedhetetlenül működik az erkölcsi érzéke. A hatóságot becsapni, a basáskodó elöljárókat félrevezetni szabad, a gyengébbet bántani, belőle gúnyt űzni nem. A zsidó boltosék elhurcoltatásáról például a sopánkodó asszonyoktól értesül. »– Jaj, lelkem – mondta a legközelebb álló –, ilyen csúfság se esett még a falun, mióta a világ! – Elvitték a zsidónkat a németek!« Mózsi ledermed a meglepetéstől, mikor megtudja, hogy Mendi boltos és felesége csak egy-egy batyut vihetett magával. »Hát ez nagy szégyen is volt« – hangzik az elbeszélői kommentár. »Mert, ha csal a zsidó, s valaki a faluból bicskát ereszt belé, az rendjén levő dolog. De hogy idegenek jöjjenek törvényt cselekedni! Ez már nagy csúfság.« […] A falu népe tehát nem valamilyen általános erkölcsi meggondolásból van felháborodva a zsidók deportálása miatt, ahogy az öreg székelyek sem absztrakt elvekre hivatkozva védték meg a zsidó fiatalembert. Azt nem szenvedhetik, azt tartják megszégyenítőnek, ha kívülről avatkoznak a saját szokásrendjükbe, ebből a szempontból pedig mindegy, hogy ezt az anyaországi magyarok, a románok, németek, vagy a történet végén feltűnő oroszok teszik. […] Wass tehát következetesen érvényesíti a regionális szemléletet, az egymástól elkülönülő, de egymás különbségeit tiszteletben tartó etnikumok együttélésének ékesszólóan megfogalmazott hittételét."[14]

[14] Uo., 72–73.

Az előadás kihagyja a fentebb leírt vonatos részt, a Mendiék deportálása utáni jelentben pedig tompítja Mózsi szövegének élét:

> MÓZSI: *(Maga elé)* Hát ez nagy csúfság. Mendi a mi zsidónk. Ha csal a zsidó akkor majd mi… De hogy idegenek jöjjenek ide törvényt cselekedni! Ez már nagy csúfság. Igen nagy csúfság.

A kipontozott rész helyén az eredeti szöveg szerint a „bicskát eresztünk belé" kellene, hogy szerepeljen. Az előadásban Szarvas József elnyeli a mondat végét, kézmozdulattal jelzi a tartalmát, mint aki nem mondhatja ki nyilvánosság előtt, amit gondol. A rendezés itt elkeni, reflektálatlanul hagyja Wass antiszemitizmusának kérdését, egy másik ponton viszont váratlanul, zavarba ejtő módon megidézi. A második rész első jelenete egy 1920-ban zajló montázzsal kezdődik, amelyben hírek, a magyarokat képviselő diplomaták szövegei és katonák mondatai kerülnek egymás mellé – miközben különböző rekvizitekről (egy levélről, egy térképről és egy bibliáról) derül ki, hogy patkányok rágták:

> *Apponyi, Teleki és Csáky újságot olvasnak.*
> ÚJSÁGÁRUS: *(Kintről kiabál)* „Les Hongrois discutent les conditions de paix!"
> CSÁKY: A magyarok vitatják a békefeltételeket. […] Az egész sajtó elfogadhatatlannak és szemtelennek bélyegzi javaslatainkat, anélkül, hogy ismerné azokat – nyilvánvalóan parancsszóra. Választási eredményeinket a fehérterrornak tulajdonítják.
> KATONA: *(Patkány rágta levél)* …de, hogy?! Itt volt a belsőzsebemben… Istenem, de hogy lehet ez?!
> […]
> CSÁKY: Szóval, a magyar válasz elfogadhatatlan.
> TELEKI: Én viszont a Győztes Szövetséges Hatalmak sajtószócsövébe legszívesebben bele…
> CSÁKY: Pali! Ha mindenáron ki akarod nyögni, tedd csendben.
> […]
> TELEKI: Mindenáron, csendben. Van ebben valami állhatatosság, nem igaz? Mi ez?! Hogy…?! *(Patkány rágta térkép)*
> KATONA: Ezt is szétrágta!
> TÁBORI PAP: Nem, ne,… De, miért?! A szentírás… *(Patkány rágta biblia)*
> WASS ALBERT: (*Kintről)* Urak, akik a világ dolgait igazítjátok: adjátok vissza a hegyeimet!
> CSÁKY: Hallod, magyarul?! Valaki szólt. Valaki magyarul szólt. Nyissátok csak ki az ablakot!

Később, már Mózsi idősíkjában, egy szürreális pillanatra egy embernagyságú patkány is megjelenik a tábori ágyon, miután a katonák előadtak egy bábokkal illusztrált betétet Nagy-Magyarország szétszakításáról. A patkány Wass életművében egyértelműen a hírhedt *Patkányok honfoglalása. Tanulságos mese fiatal magyaroknak* című szövegre utal, amely arra figyelmezteti olvasóját, hogyha az ember könyörületességből élni hagyja a bujkáló kártevőket, és nem írtja ki őket, akkor mindent szétrágnak és tönkretesznek körülötte – és, amely szöveg az *Ellenzék* nevű erdélyi napilap 1944. június 17-i számának ötödik oldalán, a budapesti zsidók csillagos házakba telepítését közlő hír melletti oldalon jelent meg.

Az előadás második részében Rátóti Zoltán Apponyi gróf szerepében negyven percen át uralja a színpadot egy történelmi beszéddel. Komoly színészi teljesítmény és a rendezés hatásos gesztusa, amely izgalmasan lép ki az előadás addigi rendszeréből. Trianon emlékezetének feldolgozását tekintve viszont erősen megkérdőjelezhető, ugyanis a teljesen reflektálatlanul hagyott beszéd a korábban látott helyzetekhez képest is leegyszerűsítő, a magyarságot idealizáló, kizárólag áldozattá avató olvasatát adja a történelmi eseménynek. Rátóti egyszerű, közvetlenül a nézőkhöz forduló beszédmód-

ja és a lassan kivilágosodó nézőtér azt a hatást keltik, mintha Apponyi százéves szövege az alkotók szerint a mához és a máról szólna – mintha ez lenne a reflexiós szintből hiányzó jelen.

Ablonczy Balázs *Trianon-legendák* tanulmányában külön részt szentel az Apponyi-legendáriumnak. (És a George Clemenceauról szóló tévhiteknek is, aki az előadásban sematikusan ellenszenves, sőt egy ponton magát elkukorékoló figuraként jelenik meg.) Leírja az Apponyi-beszéd jelentőségét felnagyító emlékezeti folyamatot, amelyet az előadás dramaturgiája reprodukált:

> „Apponyi beszédének aránytalan felnagyítása későbbi korokból származik. Az 1921 után krmányzó Bethlen Istvánnak komoly érdeke fűződött ahhoz, hogy a magyar politika »grand old man«-jét, a legitimizmus egyik vezéralakját már életében emlékművé stilizálja és kiiktassa a közéletből. […] Apponyiról a harmincas évek végéig tizenegy utcát, három utat és öt teret neveztek el (többek között még életében a mai Ferenciek terét), se szeri, se száma az életét méltató köteteknek, brosúráknak, számtalan város választotta meg díszpolgárának. Hangját a Nemzeti Múzeum lemezre vette, és az életét méltató cikkekből nem hiányzott a Kossuthra való hivatkozás. »Már életében a történelemé volt« – vélte a *Pesti Napló* cikkírója, »élő katedrális« – tette hozzá az *Újság*, »úgy élt már itt köztünk, mint egy jelkép« – összegzett a *Magyarság*. […] Párizsban, az antant vezetői előtt elmondott beszéde pedig már 1933-ban mitikus jelentőséget kapott: »Törvénybe kell iktatni ezt a beszédet a lex Apponyival együtt. […] Ha kényszerűségből belekerült a Corpus Jurisba a trianoni békeszerződés, akkor kerüljön most bele a nemzet egységes kívánságának és akaratának megfelelően az ellene szóló legnagyszerűbb tiltakozás is.«"[15]

A beszéd és Apponyi érintetlen emlékműként jelent meg az előadáson belül, így a szöveg újranyitotta a trianoni traumát, nem emlékezett rá, hanem kultikus színben tüntette fel.

> „Mit sugall Trianon mai (és megannyi korábbi) emlékezeti kultusza? Nem mást, mint hogy (már akkor is) a Nyugat felől ért bennünket a csapás, és mi magunk teljesen ártatlanok vagyunk (voltunk) a velünk történt dolgokban. Trianon legfőbb tanulsága, ezek szerint, így szól: az ország, a nemzet – a Nyugat áldozataként – teljesen magára maradt Európában. […] A nemzeti múltnak ez a beállítása azt sugallja, a magyarnak mindig harcolnia kell(ett) a nemzet valós érdekeiért, mely harc manapság a Nyugat ellen folyik. […]"[16]

A jelenet hossza azonban arra is késztethette a nézőt, hogy miután felfogta az alkotók emlékmű-állító szándékát, maga hozza létre a jelenhez csatlakozó reflexiókat. Erre a szöveg több részlete is alkalmat adott, például az alábbi:

> APPONYI: […] Szomszédaink, akik területünk egy részére törnek, már legalább egy éve hatalmukba kerítették azokat; a fegyverszüneti szerződés értelmében joguk lett volna ezeknek a területeknek katonai megszállására, de ők kisajátították a kormányzás egész gépezetét. Ennek látjuk már a követ-

[15] ABLONCZY Balázs, „Trianon-legendák", in *Mítoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemről*, szerk. ROMSICS Ignác, 132–161 (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 139–140.

[16] GYÁNI Gábor, *A történelem mint emlék(mű)* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2016), 132.

> kezményeit. Külön okmányban fogjuk bemutatni, hogy ez alatt az egy év alatt mily nagy kulturális értékek romboltattak le. Látni fogják, Uraim, ezekben az okmányokban, hogy két egyetemünk, amelyek a kultúra legmagasabb fokán állanak, a kolozsvári, a magyar kultúra egyik régi székhelye, és az újabb keletű pozsonyi egyetem, tönkretétettek. A tanárok elűzettek, és szeretném, ha megtudnák Önök, hogy kiket ültettek helyükbe. Felhívom Önöket, hogy küldjenek ki tudósítókból álló bizottságokat, hogy a való helyzetet megismerjék, és, hogy az összehasonlítást megtehessék. Lehetetlen, hogy ezek az egyetemek és ezek a tanári karok, amelyeknek történelme a messze múltba visszanyúlik, és, amelyek most megsemmisíttettek, pótolhatók legyenek a megszálló nemzetek szellemi erőtartalékaiból. Ezek a nagy kulturális intézmények belátható időben nem pótolhatók. […]

Az előadás végén, Mózsi történetének befejezésekor újabb váratlan rendezői gesztussal, Szarvas József kilép a szerepéből, és saját viszáki gyümölcsöskertjéről és az általa létrehozott Pajtaszínházról kezd beszélni. A gyümölcsfák és a magyar kultúra gondozása ebben a gondolati körben ér össze:

> „2007-ben történt valami. Visszhangzott bennem a *Leonce és Léna* zárómondata: »Építsünk színházat!« És 2007-ben építettem egy színházat Viszákon, pajtából.[17] […] A kultúra nem szakadhat el a földtől. A földhöz ragadt ember maga a csoda. A parasztember mindent tudott. Nem kellett hozzá egyetem. Tudta a napszakot, az évszakot, az évjárást. Tudta, mit mikor. Mit miért. Tudta és csinálta. Értett az állatokhoz, a földhöz, erdőhöz. Volt lova, disznója, csirkéje, galambja, méhe. Értette a gyógyfüveket, gombákat. Szabad volt. Független."[18]

Bibliográfia

ABLONCZY Balázs. „Trianon-legendák". In *Mítoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemről*, szerkesztette ROMSICS Ignác, 132–161. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.

ANGYALOSI Gergely. „A székely ember mítosza Wass Albert *Tizenhárom almafa* és Nyirő József *Kopjafák* című művében". *Jelenkor* 61 (2013): 69–73.

BÉRCZES László és SZARVAS József. *Könnyű neked, Szarvas Józsi…* Budapest: Magvető Kiadó, 2018.

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

SCHECHTER, Joel. „Brecht's clowns: *Man is Man* and after". In *The Cambridge Companion to Brecht*, edited by Peter THOMSON and Glendyr SACKS, 90–100. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SZABÓ Attila. *Az emlékezet színpadai: Performatív múltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2019.

TOMPA Andrea. „Heldenplatz és Hősök tere: A múltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban". *Színház* 46, 2. sz. (2013): 12–14.

VOLKAN, Vamık. „Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-group Identity". *Group Analysis*, 34. no. 1 (2001): 79–97.

VIDNYÁNSZKY Attila. *Pályázat a Nemzeti Színház vezérigazgatói tisztségére*. 2018. Hozzáférés: 2022.06.06. https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/files/pdf/Vidnyanszky_Attila_vezerigazgatoi_palyazat.pdf

[17] BÉRCZES László és SZARVAS József, *Könnyű neked, Szarvas Józsi…* (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), 190.

[18] Uo., 226.

Az előadás adatai

Cím: Tizenhárom almafa. *Bemutató dátuma*: 2020.03.06. *Bemutató helyszíne*: Nemzeti Színház. *Rendező:* Vidnyánszky Attila. *Szerző:* Verebes Ernő. *Alapszöveg írója:* Wass Albert. *Díszlettervező*: Olekszandr Bilozub. Jelmez: Berzsenyi Krisztina. *Társulat:* Nemzeti Színház, Budapest. *Színészek*: Szarvas József (Táncos Csuda Mózes), Tóth Auguszta (Rozál), Andirkó Mikes; Harasztosi Lóránt (Kicsi Mózsi), Simon Klára Mária; Szmuda Kinga (Kincső), Bakos-Kiss Gábor (Jegyző; Henry ezredes; Clemenceau), Bodrogi Gyula (Mendi), Farkas Dénes (Sipkás; Magyar tiszt; Hadapród), Herczegh Péter (Birtalan), Horváth Lajos Ottó (gróf Teleki Pál), Kristán Attila (gróf Wass Albert), Koncz Andrea; Barta Ágnes (Pesti hölgy), Nagy Márk (Bőrkabátos), Nagy Mari (Asszony), Rácz József (Rádióbemondó), Rátóti Zoltán (gróf Apponyi Albert), Rubold Ödön (gróf Csáky István), Szabó Sebestyén László (Szakaszvezető), Tóth László (Tábori pap), Tóth Tibor (Vitális), Wischer Johann (román szomszéd, román tiszt).

https://doi.org/10.55502/the.2022.1.140 *THEATRON* 16. 1. SZ. (2022): 140–144.

Vígszínházi történetek – újraírva

GAJDÓ TAMÁS

HELTAI Gyöngyi. *Pesti magánszínházak a két világháború között: Transzatlanti hatások, lokális érdekvédelem.* Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2021.

A Vígszínház kupoláját 1945-ben láncos bombák pusztították el. Igazgatóját, Roboz Imrét, a nyilasok Budapest ostromának utolsó napjaiban az utcán lelőtték. Néhány szerencsés színésze és háziszerzője még a második világháború kitörése előtt elhagyta Magyarországot, s így nem lett részese a megalázó kirekesztésnek. Törzsközönségének egy része a holokauszt áldozata lett. Az emberiség történetének legpusztítóbb háborúja a színház gazdasági alapjait is elsodorta. Az irattár azonban sértetlenül átvészelte Budapest ostromát, s ebből az anyagból már eddig is sok mindent megtudhattunk volna a Vígszínház történetéről; ám a források teljes körű áttanulmányozása és feldolgozása különféle okokból elmaradt. Néhány év óta azonban Heltai Gyöngyi különös szenvedéllyel, fáradhatatlanul kutatja ezt a páratlan gyűjteményt, s új kérdések felvetésével, teljesen új szemlélettel dolgozza fel a legsikeresebb magánszínház forrásait.

Ez a lázas kutatómunka elismerésre méltó, hiszen, ha valami, ez a gazdag irategyüttes pontosan visszaidézi a Vígszínház szellemiségét. Gondoljuk csak el, ekkoriban minden ügyet írásban bonyolítottak le, ehhez hivatásos „perfekt" magyar–német levelezők, franciául, angolul és olaszul is értő gyors- és gépírók álltak rendelkezésre. Hogy követni lehessen az ügymenetet, a kimenő levelekről másolat készült, s nincs olyan irat, mely elkerülte volna az iktatást. Természetesen az ügyek jó része ma már érdektelen és érthetetlen, de vannak olyan esetek, melyek túlmutatnak a színház unalmas adminisztrációján, s betekintést engednek a műhelytitkokba.

A Vígszínház irattárának a tanulmányozása győzi meg végképp arról a kutatókat, hogy az irodalmi és esztétikai kérdések mellett a menedzselés részleteit legalább olyan fontos feltárni, hiszen az intézményeket nem a keveseknek szóló, néhányszor adott csemegék tartották életben, hanem a hosszú szériában játszott előadások sikerétől függött, hogy más közönségrétegnek szóló művek interpretálását is megkísérelhetik.

De a Vígszínház mindennapjainak rekonstruálása mintául is szolgál. Jól reprezentálja, hogyan dolgozhattak a magánszínházak vezetői a két világháború között. Idáig újságcikkek, visszaemlékezések és a mai színházi gyakorlat alapján próbáltuk meg elképzelni a magánszínházak irányítását. Azt gondoltuk, hogy Jób Dániel szava döntő volt művészeti kérdésekben. Tévedtünk. Roboz Imre határozott mindenről. Ez abból a levelezésből derül ki napnál világosabban, amely Roboz Imre és Harsányi Zsolt együttműködését 1938 októbere és 1941 novembere között dokumentálja. Harsányi Zsolt a zsidótörvények miatt került igazgatóként a színházba, s működési köre, ahogyan egy feljegyzés rögzíti, „darabválasztási (dramaturgiai) ügykezelésre koncentrálódik". Roboz Imre ebben a példátlan helyzetben igen udvarias formában ugyan, de mégiscsak utasításokat küldött igazgatótársának, Harsányi Zsoltnak, aki a közvélemény és a hivatalos szervek előtt képviselte a Vígszínházát. Ezekből a sokszor részletesen kifejtett instrukciókból fény derül arra, hogyan irányította Roboz a vállalatot. Meglepő, hogy tevékenysége nem korlátozódott pusztán az adminisztrációra; a színház valamennyi ügyével foglalkozott, még a

műsor összeállítását is az ő elképzelései határozták meg.

Tetszik, nem tetszik, Roboz Imre jóval fontosabb alakja a Vígszínháznak, mint ahogyan azt eddig hittük. Ezt a tényt Heltai Gyöngyi tanulmányai is alátámasztják, melyek *Pesti magánszínházak a két világháború között* című kötetében jelentek meg. A címmel ellentétben a kötet borítóján a Vígszínház képe látható, s a tanulmányok jó része is a Vígszínház körül munkálkodó színházteremtők tevékenységével foglalkozik; a könyv a Heltai Gyöngyi szerteágazó kutatásait reprezentáló tanulmányokból született.

A szerző ezzel a művével egészen új szempontokat jelölt ki a Vígszínház és a budapesti magánszínházak tanulmányozásához. Nem jelentette ki kategorikusan, de jó néhányszor utalt arra, hogy a nem állami támogatásból működő színházak történetének vizsgálatához nem illeszkednek azok a kérdésfelvetések, melyekkel a magyar színjátszás első évtizedeit és a Nemzeti Színház működését vizsgáltuk. Pedig Szécsi Ferenc dramaturg már 1897-ben felhívta a figyelmet arra, hogy a Vígszínháznak is vannak erkölcsi, hivatalos és hazafiúi kötelezettségei; de legfontosabb feladata, hogy fennálljon, hogy megéljen.

Heltai Gyöngyi a kötet bevezetőjében sorra veszi azokat az elméleti munkákat, melyek inspirálták kutatásait, de a legfontosabbnak Christopher Balme felfogását tekinti, amely „a színdarabra és az előadásra gazdasági értékkel bíró árucikként tekint; és a nemzetközi darabkereskedelmet kulturális javak cirkulációjaként" értelmezi.[1] Azt is megállapítja, hogy az amerikai bérlő irányításával működő Vígszínház és Fővárosi Operettszínház működéséből fakadó kihívást „több színháztörténeti kutatási irány szemszögéből" is relevánsan lehet feltárni. „Ilyen a transznacionális és globális színháztörténet, a kulturális transzferek elemzése, a színigazgatók, színházi menedzserek tevékenységének tanulmányozása."[2]

Heltai Gyöngyi felhívja a figyelmet arra, hogy a két világháború közötti magánszínházak világát alig ismerjük, pedig érdemes volna ezt a terület alaposabban feldolgozni. Bemutatni például azt, hogy az állami és a magánszínházak működési formái alapvetően meghatározzák a műsorpolitikát és a színészfoglalkoztatás formáit.

S volt még egy lényeges inspiráció, mely segítséget nyújtott a szerzőnek a kérdésfelvetéshez; ez pedig az utóbbi időszakban tért nyerő reziliencia fogalma. „A reziliencia egy rendszer képessége arra, hogy felfogja a zavaró behatásokat, változásokon menjen keresztül; ugyanakkor megtartsa lényegi funkcióit, szerkezetét, identitását és visszacsatolási mechanizmusait" – idézi Longstaff és szerzőtársai definícióját.[3] Heltai Gyöngyi rámutat, hogy mind a két világháború közti Vígszínház, mind a Budapesti Színigazgatók Szövetsége levéltári források alapján történő vizsgálatakor joggal merül fel a szervezetek adaptációs képességének kérdése. Ezért arra irányult vizsgálata, hogy „mennyire voltak képesek sikeresen alkalmazkodni a válságokban gazdag időszak kulturális, politikai és gazdasági kihívásaihoz".[4]

De a reziliencia egyének esetében is vizsgálható, „mint rendszereken belül megjelenő egyéni vagy kollektív magatartásforma". Ebben a vonatkozásban a legalkalmasabb vizsgálati alany Roboz Imre, aki páratlan rugalmassággal igyekezett a válsághelyzetekben alkalmazkodni; s ő volt talán az egyetlen, aki minden körülmények között, a gazdasági válság idején, majd a politikai támadások kereszttüzében is hitt annak a magánszínházi modellnek az életképességében, melyet Budapesten egyedül a Vígszínház képviselt.

[1] HELTAI Gyöngyi, *Pesti magánszínházak a két világháború között: Transzatlanti hatások, lokális érdekvédelem* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2021), 17.

[2] Uo., 18–19.

[3] Uo., 20.

[4] Uo., 20–21.

A könyv bevezetőjét olvasva szomorúan vesszük tudomásul, hogy Heltai Gyöngyi nem kísérelte meg az új szempontokkal és az új módszerekkel újraírni a Vígszínház 1920 utáni történetét. Az alapos, lényegre törő, kimerítő tanulmányok ismeretében azonban mégsem bánjuk ezt, hiszen hiába próbálunk érvényes színháztörténeti összefoglalást megfogalmazni, ha hiányoznak azok a publikációk, melyekre támaszkodhatunk, s melyek az érdeklődőket is eligazítják. A most kötetbe rendezett, és a szerző másutt kiadott értekezései azonban jó alapul szolgálnak egy jövőbeli szintézishez. A szerzőkről, színészekről, rendezőkről szóló résztanulmányok és monográfiák hiányában azonban csak azok tudják követni Heltai Gyöngyi gondolatmenetét, akik alaposan ismerik ezt a korszakot. Bár a kötetben szereplőket lábjegyzetek sora mutatja be; vannak olyan események, melyekről jóval több információ kellene.

Jó volna egyszer és mindenkorra tisztázni, hogy Faludi Gábor miért vált meg az általa alapított Vígszínháztól. Annyi bizonyos, hogy az első világháború idején hadikölcsönbe fektette színháza nyereségét. S az is, hogy az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlása után Faludi először a terjeszkedésre gondolt; megpróbálta megszerezni a Nagymező utca 22–24. szám alatt álló Télikert mulató színházzá átalakított épületének bérletét. Ez az akciója azonban nem sikerült, s a közvélemény számára váratlan döntéssel eladta a Vígszínház részvényeit. Kísérletet sem tettek arra, hogy állami segítségét kérjenek megmentésére. Azt tartom, hogy a Vígszínház felépítése a polgári Magyarország jelképévé vált, mert dacolva a politikai, művelődéspolitikai kifogásokkal, dacolva az állami és fővárosi támogatás elmaradásával, magánerőből emelték. Ennek a gondolatnak a jegyében kijelenthetjük, hogy az amerikai tulajdonos megérkezése azt jelentette, hogy a boldog békeidőkből ismert színházi finanszírozásnak vége, a háború utáni inflációs időben a kisebb és nagyobb részvényesek pénze már nem biztosítja Budapest legnagyobb magánszínházának virágzó működését.

Heltai Gyöngyi ügyel arra, hogy tanulmányainak megállapításait elsősorban levéltári forrásokkal támassza alá. Azonban azt is jól tudja, hogy a színháztörténetben milyen fontosak a személyes emlékek. Idézi Lengyel Menyhért visszaemlékezését és Móricz Zsigmond naplóját. Móricz, bár a Vígszínházban alig került színre darabja, s nem szoktuk azok között a szerzők között említeni, akik külföldön sikert arattak, a színjátékok külföldi terjesztéséről is érdekes adalékokkal szolgált. Naplójában 1929. január 20-án megemlítette Marton Sándort, a legnagyobb magyar ügynökség vezetőjét, aki Amerikából „távirati érdeklődést kapott a Muzsikaszóra", vagyis a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című darabjára. Az író először nem reflektált rá, mert nem bízott benne, hogy lesz belőle valami. Találkozott azonban Orbók Attila íróval, a „fura székely unitárussal", aki azt tanácsolta, hogy „negyven ügynök foglalkozzon az ember műveivel, egyiknek majd csak sikerül". Ezen felbuzdulva ezt írta január 20-án és január 21-én Móricz a naplóba:

> „Megcsinálom az alapszöveget, sokszorosíttatom, s adok példányt neki is, másnak is. Itt van most a Vajda Ernő öccse, ez is ügynök. Ahogy szoktam, legjobb, ha én magam vagyok a saját főügynökségem. […] Minden dolognak megvan az indebindéje. A súgókönyv sokszorosításáról semmit se tudtam. Az ügynök fel szokott számítani érte 500 pengőt. Elmentem a lithografushoz, s kiderült, hogy milyen gyámoltalan állapotban van ez az üzem. Van egy kisasszonya, aki leírja gépen. S kiadva házból, otthon. Láttam, hogy ezt jobb lesz nekem diktálni – tehát Virág leírja. De kell hozzá másolószalag s preparált papír. A sokszorosításért kér 1,20 P, 100 oldal kerül 120 P-be papírral, fű-

zéssel együtt. Tehát az ügynök keres 200 után 300 P-t."[5]

A kötet valamennyi tanulmánya számos újdonsággal szolgál. Nem lehet rangsorolni, hogy melyik a legértékesebb, legérdekesebb. Azt azonban kijelenthetjük, hogy a Budapesti Színigazgatók Szövetsége iratainak feldolgozásával teljesen ismeretlen forráscsoportot sikerült mozgósítani a színházi „átállításnak" nevezett folyamat bemutatásához. Elsősorban amiatt került Heltai Gyöngyi érdeklődésének középpontjába ez a szervezet, mert a testület elnöki tisztét hosszú időn át a Vígszínház igazgatója, Roboz Imre töltötte be. S Roboz volt az, aki hosszú ideig képes volt elnöki tekintélyét megőrizni az újonnan alakuló Színház- és Filmművészeti Kamara vezetőivel folytatott diskurzusban. Sőt, a kamara elnökével, Kiss Ferenccel folytatott tárgyalásainak eredménye is lett. Sikerült elérnie, hogy a törzstársulat túlságosan magasan megállapított létszámát, melyet a színészkamara képviseleti közgyűlésén fogadtak el, csökkentsék; s a kamara vezetője abba is belegyezett, hogy a törzstársulati tagok más színházakban vendégszerepelhessenek. A vallás- és közoktatásügyi miniszter 1939. augusztus 22-én kiadott rendeletével korrigálta a budapesti szerződési minta feltételeit. Ez a módosítás megjelent a kamara hivatalos közlönyében, a Magyar Színpad 1939. évi 10. számában.

Arról is érdemes beszámolni, hogy a Budapesti Színigazgatók Szövetségének másik két prominens tagja, dr. Hermann Richárd és Bárdos Artúr egészen más taktikát követett. A válságos politikai és bizonytalan gazdasági helyzetben, 1939 legelején, a százezer pengős deficittel küzdő Belvárosi Színházat az újonnan alakult Színművészeti és Filmművészeti Kamara gondjaira bízták. Erről így számolt be a Pesti Napló: „Hermann Richárd igazgató, akinek színházát a most futó *Örökké?* című zenés vígjáték sikere ellenére az évad viszontagságai megviselték, élt a kollektív szerződésben biztosított jogával: valamennyi színészének és alkalmazottjának felmondott, s a színházat a Színművészeti Kamarának ajánlotta fel, amely tárgyalásokba is bocsátkozott a színház átvételéről."[6]

De vajon hogyan örökítette meg ezt az esetet Kiss Ferenc, aki az 1960-as években írta meg emlékezéseit? A találkozás olyan élénk nyomot hagyott benne, hogy csaknem minden mondatát vissza tudta idézni a Hermann Richárddal folytatott megbeszélésnek.

> „Hermann távozása után […] volt időm nyugodtan elgondolkozni a teendők felől, bár minduntalan agyamba ötlött Lucifer egyik mondása: »Lám, megjelent az első bölcselő!« – De milyen gyorsan! Alig pár napos a kamara, máris meg akarja fojtani elmúlása előtti utolsó gesztusaként a »színigazgatók szövetsége«. A Belvárosi Színház lehetett a »kísérleti nyúl«. Jól tudták, hogy a kamarának nincs pénze, a minisztérium sem fog adni, tehát kész a következmény, ha a Belvárosi Színház bezár, a kamara elhull az első buktatónál. Így okoskodhatott Roboz Imre, a Színigazgatók Szövetségének elnöke, nem is indokolatlanul. Igen ám, de azért van a kamara, hogy megoldja a nehézségeket."[7]

S meg is oldotta. Imrédy Béla miniszterelnök személyesen biztosította a tőkét a Belvárosi Színház további működéséhez. (Erről természetesen senki sem beszélhetett, csaknem hét évtizedet kellett várni, míg fény derült rá.)

[5] MÓRICZ Zsigmond, *Naplók: 1926–1929* (Budapest: Noran Könyvesház, 2012), 300–301.

[6] N. N., „A Színészkamara és a színházak", *Pesti Napló*, 1938. jan. 18., 13.

[7] KISS Ferenc, „Mindenért fizetni kell", in KISS Éva és KOVÁCS István László, *Kiss Ferenc, a színész*, 28–198 (Budapest: Kairosz Kiadó, 2021), 158.

Bár Kiss Ferenc könyvében igyekezett gyűlölettől mentesen fogalmazni, de ezekből a sorokból azért kiérezhetjük, hogy a Színigazgatók Szövetségének és Roboz Imrének a tevékenységét ellenszenvvel szemlélte.

Heltai Gyöngyi kötete ugyan 1945 után zárul, s a könyv utolsó tanulmányai már a pártállami színházirányítás kérdéseit és a Színház- és Filmművészeti Szövetség szerepét vizsgálják, mégis elmondhatjuk, hogy a Vígszínház egykori direktorának, Roboz Imrének a szelleme végigkíséri az olvasót. Mert tanulmánykötetről van ugyan szó, de legjobb az elején kezdeni, s az utolsó oldalon abbahagyni. Megjegyezhetnénk, hogy szerencsésebb szerkesztéssel talán ki lehetett volna küszöbölni néhány adat ismétlését, de annak is van logikája, hogy Roboz Imre tragikus sorsával csak viszonylag későn szembesülünk. Azt azonban mindenképpen szóvá kell tenni, hogy a gazdag irodalomjegyzék után hiába keressük a cím- és névmutatót. Ennek az apparátusnak a hiánya rákényszerítheti az érdeklődőket arra, hogy valahogy megjelöljék a mű legfontosabb megállapításait. Tudom, hogy ma már senki sem jegyzeteli ki a tudományos műveket, Heltai Gyöngyi kötetét mégis érdemes volna. S ha még élhetek egy közhellyel: ott a helye minden színházi kutató polcán. Úgysem marad ott sokáig, gyakran kell majd kézbe venni, forgatni. Nemcsak azoknak nélkülözhetetlen, akik a két világháború közötti pesti magánszínházak világát akarják vizsgálni; friss szemléletével, biztos módszertani alapvetéseivel minden színházzal foglalkozó érdeklődésére számot tarthat az elmúlt évek egyik legjelentősebb munkája.

https://doi.org/10.55502/the.2022.1.145 *THEATRON* 16. 1. SZ. (2022): 145–150.

Színházról tanároknak

VÁRADI ÁGNES

D. MAGYARI Imre. *Miért jó nekünk, ha színházban megnézzük, hogy másoknak rossz? Külföldi drámák előadásairól.* Budapest: Corvina Kiadó, 2020.

Ha valaki több évtizeden keresztül részese a színházi közegnek, mint néző, komoly szakmai jártasságra tehet szert, színdarabokat és előadásokat illetően. Joggal merül fel benne a vágy, hogy rögzítse a látottakat, és hogy véleményét másokkal is megossza. Amint ez működik is a netes fórumokon, színházi blogok formájában.[1] E színházi kritikák népszerűsége vitathatatlan a színházlátogatók körében.[2] D. Magyari Imre papír alapon megjelenő könyvének nóvuma, vagyis az az írói attitűd különlegessége az, hogy a szerző nem színházi szakember, nem színikritikus, ellenben újságíró (is) és magyartanár (is). Az, hogy jóhiszemű, tapasztalt néző (is), hangsúlyosan jelenik meg az írói pozicionáltságban.[3] Olyan határhelyzetet jelöl ez, amelyet a kívülállás szituáltsága és mégis a bennfentesség hite jellemez.

D. Magyari Imre tanár, újságíró, irodalomtörténész. Eddig tizenegy könyve jelent meg. Művei változatos tematikájúak: közszereplőkkel folytatott beszélgetések, interjúkötetek;[4] illetve különleges útikalauzok, amelyek művelődéstörténeti háttértudást is kínálnak, Bécs, Párizs és Athén városaiba kísérik el az olvasókat.[5] A 2021-ben megjelent *„Miért jó nekünk, ha megnézzük a színházban, hogy másoknak rossz? Külföldi drámák előadásairól"* című kötet a szerző első színházzal foglalkozó műve.

Negyvennégy külföldi dráma

A kötet közel ötven (valójában negyvennégy) külföldi dráma bemutatását tartalmazza egy előszóval a legelején, amely a mű egészére vonatkoztatva kínál megértési kulcsokat. Az írások e szerint a *Criticai Lapok*ban, 2015-től megjelent „rövidebb elemzéseknek" (a szerző megnevezése) néhol kibővített, néhol kissé átszerkesztett változatai.[6] Figyelemfelkeltő a szerzői helyzet kijelölése: „Ebben a kötetben a színház és a tanítás iránti szenvedé-

[1] Vö. pl. Cseh Andrea Izabella „Iza színházban járt" című blogjával, hozzáférés: 2022.05.24, https://izaszinhazbanjart.hu/.

[2] A blogok bejegyzéseit értékelni is lehet, és a megtekintések számát is listázza. Lásd uo.

[3] Erre reflektál D. Magyari Imre a bevezetésben: „Az persze jólesett, hogy 2019-ben[…] a Szakmai Tanácsadó Testülte felkért a POSZT zsűrijébe […]. Kicsit hezitáltam ugyan, de gondoltam, elvégzem azt az érdekes szociálpszichológiai kísérletet, hogy maradhatunk-e tiszták egy igencsak zavaros erőtérbe lépve." D. MAGYARI Imre, *Miért jó nekünk, ha színházban megnézzük, hogy másoknak rossz? Külföldi drámák előadásairól* (Budapest: Corvina Kiadó, 2020), 10.

[4] *Beszélgetések I–II.* (Budapest: Pesti Műsor Lap és Könyvkiadó Kft, 1995, 1996); *Hatvan plusz* (Budapest: Pesti Kalligram, 2018); *Kérdéses könyv* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2021).

[5] *Antikolás: Athén: művelődéstörténeti fecsegések* (Budapest: Korona Kiadó, 2004);*Párizs – Kulturális kalandozások* (Budapest: Corvina Kiadó, 2018); *Bécs – Kulturális kalandozások* (Budapest: Corvina Kiadó, 2017).

[6] „Aligha jut azonban eszembe összerakni, ha 2015 szeptemberében nem találkozom Szűcs Katalin Ágnessel, a *Criticai Lapok* főszerkesztőjével […], és nem kérdezi meg, nincs-e kedvem írni az előadásról. D. MAGYARI, *Miért jó…*, 9.

lyem találkozik."[7] Kulcsmondatként is értelmezhető a sor, hiszen ebből kiindulva különleges szemléletmóddal megírt szövegeket vár az olvasó, ugyanis – ami kiderül – Magyari magyartanárként (a bevezetésben tanárként) több nemzedéknyi diákot vitt színházba, szervezett nekik találkozókat színészekkel, válogatott nekik színdarabokat a színházak repertoárjából. A kötetben elemzett drámák számára vonatkozóan is kapunk támpontot, egy középiskolában eltöltött négy esztendő alatt hozzávetőleg ennyi színházi előadásra van lehetősége a tanár-diák csapatnak eljutni – írja a szerző. Jóllehet a szerző meghatározó fontosságot tulajdonít a tanári szemléletmód megjelenésének a kötet összeállításában, ám ez – mint később kiderül – sem a darabválogatásban, és sem az előadás-/drámaelemzésekben nem látszik érvényesülni. A drámák válogatásának alapját valójában nem a diákokkal látott színdarabok jelentik. Ez a kötet inkább „a mi lenne, ha" kérdésfeltevés mentén strukturálódik, vagyis azon darabokat emelte be D. Magyari az elemzések körébe, amelyeket ő maga látott, és feltehetően – az ő elméletében – diákok és tanárok érdeklődésére számot tarthatnak, vagy valamilyen szempontból a középiskolai irodalomoktatás alapját képező kánon részei lehetnének. Ennek keretében négy év (2016 és 2020 között) jórészt budapesti színházban játszott, külföldi színdarab bemutatását/elemzését tartalmazza a kötet.

Az *Előszó*ban hangsúlyos szerepet kap a könyv olvasóinak pozicionálása.[8] Kinek készülnek valójában a drámaelemzések? A színházrajongókon túl fiatalokat szólítanak meg az elemzések vagy olyan tanárokat, akik elkötelezetten szeretnék megismertetni a diákokkal a színház mibenlétét. D. Magyari – ahogy olvashatjuk a szövegben – a három vezető színházban működő színházpedagógiai programokhoz szeretne kapcsolódni a kötet megírásával. Ezt mutatja az ötletesen provokatív kötetcím is, hiszen az IRAM egyik projektjéből kölcsönözte a szerző.[9] A korszak kultúrafogyasztási szokásaira kreatívan reagáló ifjúsági programok meghatározó szerepét emeli ki D. Magyari egy olyan időszakban, amelyben az „iskolák többségében alattvaló-, sőt rabszolgaképzés zajlik."[10] A bevezető írásból kiderül, hogy mi a kötet célja: színházi előadások elemzése, amely írásoknak kettős szerepe van, egyfelől egy-egy színházpedagógiai program kiegészítő anyagaként szolgálhatnak, másfelől magyartanároknak nyújtanának segítséget a színházi darabok közötti eligazodásban.

A dráma- és előadáselemzések a színművek keletkezésének időrendje szerint jelennek meg a kötetben, vagyis az I.e. (sic!) 5. századdal kezdődően a 16. század reneszánsz drámáin át (jelen esetben ez hét Shakespeare-drámát jelent) a 17. század francia klasszicizmushoz jutunk el (ez a rész egy Molière-darab, a *Tartuffe*), majd a 18. század olasz vígjátékai és a német klasszicizmus következik három előadáselemzéssel. A 19. század drámáinak reprezentatív válogatása kilenc darabbal került be a kötetbe: így Büchner *Woyzeck*ja mellett három Gogol-darab szerepel, egy Csehov- és három Ibsen-dráma; továbbá Puskin *Borisz Godunov*ja zárásként. A leghosszabb áttekintést a 20. század drámáiból kapunk, a kánon kiemelt drámáinak elemzéseit olvashatjuk, így többek között a következő szerzők műveit: Bertolt Brecht, Arthur Miller, Samuel Beckett, Edward Albee, továbbá Ödön von Horváth, Tennesse Williams, Garcia Lorca. Öt darabbal a 21. század is megjelenik a kötet végén olyan szerzőkkel, mint Elfriede Jelinek, Tadeusz Słobodzia-

[7] Uo.

[8] „Ha minden színházrajongóhoz kívánok is szólni, nagyon tudatosan igyekszem kapcsolódni a Katona, az Örkény és a Radnóti színházpedagógiai, elsősorban ifjúsági programjaihoz, a Behívóhoz, az IRAM-hoz és a RIM-hez." Uo., 11.

[9] Uo.

[10] Uo., 12.

nek vagy Ivan Viripajev továbbá Szergej Medvegyev és Matei Vişniec.

Az elemzések – tudjuk már a bevezető fejezetből – a *Criticai Lapok*ban megjelent szövegek átdolgozásai, vagyis egységes szerkesztési mód, akár a terjedelmi aspektust figyelembe véve, nem kérhető számon rajtuk. Így nagyon változó hosszúságú írásokat olvashatunk: a tízoldalastól kezdődően a negyvenoldalas *Szentivánéji álom*-elemzésig bezárólag. Külön kell szólnunk a tónusos szövegekről (hét ilyen elemzés van a kötetben).[11] Az *Előszó*ban a szerző annyiban utal ennek a szövegtípusnak a jelentésére, hogy a rövidebb elemzések kerültek ily módon a hosszabb műértelmezések közé. Tipográfiai szempontból mindenképpen megkérdőjelezhetőek ezek a külön oldalakat nem kapó, egy-egy előadáselemzés végére cím nélkül oda tett, keretelt szövegek, és az olvasót is jócskán megzavarja ez a fajta kaotikus strukturálás. Erre példa az első tónusos szöveg a 35. oldalon, amely a Székely Kriszta rendezésében bemutatott *Ithaka* darabot tematizálja, ez az ötoldalas a szöveg egy másfél oldalas nem tónusos elemzés végén áll. Az összekötő kapocs az antik görög téma, mivel Szophoklész *Antigoné* című darabjának bemutatása előzi meg az elemzést „Iskoladráma" címmel. A tónusos szövegek közül hat írásban egy-egy színházi darab áll a középpontban, egy szöveg viszont – némileg szervetlenül kapcsolódva a kötet egészéhez – „Teoretikus futam Brechtről" címmel Brecht recepcióját tematizálja a magyar színházi közegben.[12]

[11] A szerző megnevezése a „tónusos szöveg", olyan elemzéseket jelent a kötetben, amelyek tipográfiai szempontból eltérnek a mű egyéb szövegeitől. Cím nélküli, keretbe tett elemzések a tartalomjegyzékben is hangsúlyosan jelennek meg, tulajdonképpen a bolddal kiemelt **Tónusos szöveg** jelölés félreinformálhatja az olvasót, mintha ezek a szövegek kiemelt pozícióban lennének a többihez képest.

[12] D. MAGYARI, *Miért jó…*, 287–297.

Előadáselemzés, színikritika, drámaelemzés, drámaértelmezés, Színházi kalauz[13]

A kötet közel ötven drámaelemzése sajátos ötvözete sok szövegtípusnak. Vagyis az írások egyszerre kínálnak előadásleírást (az elemzés szakszerűsége hiányzik), szinopszist, még ha ez sokszor már az értelmezés aktualizáló gesztusával is felér,[14] drámaelemzést, drámaértelmezést, néhol színház- vagy kultúrtörténeti esszéket.

Minthogy nem újkeletű annak felismerése, hogy általában az előadáselemzés önmagában már problematikus, tagadhatatlan, hogy a sokféle irány és nézőpont egymás mellett nem feltétlenül zárja ki egymást.[15] Ám valamilyen egységes szempontrendszer érvényesítését joggal várhatnánk el negyvennégy (!) színházi előadás leírása és elemzése esetén. Legalábbis egy strukturáltabb megközelítési módszer segítségével egyfelől kiküszöbölhetők lennének az egy-egy előadás leírásában megjelenő, sok esetben felszínesnek ható állítások,[16] másfelől az olvasóknak is szak-

[13] A legutóbbi Kékesi Kun Árpád szerkesztésében jelent meg. KÉKESI KUN Árpád, szerk., *Színházi kalauz* (Budapest: Saxum Kiadó Kft., 2008).

[14] Vö. Shakespeare *III. Richárd* elemzés, 45–72.

[15] Ebben a kérdéskörben releváns tanulmány Hans-Thies LEHMANN, *Az előadás: elemzésének problémái* című tanulmánya, ford. KISS Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (2000): 46–60. https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/01/07HansThiesLehmann.pdf

[16] „Könnyű kabátban van, ebben csak nem indul el éjszaka a nagy norvég télbe, bár itt mindenki tavasziasan és így kicsit illogikusan öltözködik (jelmez: Nagy Fruzsina), de mi fér a kézitáskájába? Persze, ne akadékoskodjunk egy lebegő, olykor szürreálisan, netán játékosan fogalmazó rendezés esetében […]." D. MAGYARI, „A puszta látszat: Henrik Ibsen: *Nóra* – Karácsony Helmeréknél", in D. MAGYARI, *Miért jó…*, 208. Vagy „Nem titkolnám: én úgy

szerűbb eligazodást tudna kínálni az elemzés egy-egy nem látott színdarab színpadképének, atmoszférájának megragadásában.[17] A kötet írásai természetesen a színikritika műfajához is kapcsolódnak, jóllehet a szerző a bevezető írásban nyomatékosan hangsúlyozza, hogy ő maga nem színikritikus,[18] de nemcsak a szövegek aktualitás-vonatkozása, hanem hangsúlyosan szubjektív hangneme is a színikritika irányába tolja D. Magyari elemzéseit. A drámaelemzésekből érthető módon nem hiányoznak az adott drámák tartalmi összefoglalói. Hogy a szerző elsődleges szándéka a szinopszisok közlése, avagy egy dramaturgiai elemzés keretének része a tartalmi ismertető, a szövegek következetlen (strukturálatlan) és sok esetben követhetetlen felépítéséből fakadóan nehezen meghatározható.[19]

A drámai vagy dramaturgiai szövegek elemzése a nyelvi hozzáférés kérdésében is és az egységes elemzési szempontok érvényesítésében is problematikus. Ha színházi előadásról beszélünk, akkor az aktuális darab dramatikus szövege az alap kiindulópont, ha drámaelemzéseket végzünk, (a külföldi drámák esetében az eredeti szövegek ismerete nem alapvetés, de mindenképpen hasznosnak tűnik), akkor fordítások, fordítók mentén a szerző által megírt szövegbázison nyugszik az elemzés és az értelmezés. Esetlegesen több fordítás összevetésében is rejlik fantázia. D. Magyari írásaiban ezt a két szintet nem lehet igazán szétválasztani: hol egy adott dramatikus szöveg lép játékba egy korábbi előadás dramatikus szövegével (ez az eset Ibsen *Nóra*jának elemzésénél)[20], hol a drámai szöveg eredeti nyelven és fordításaiban kerülnek középpontba. (Shakespeare: *III. Richárd*).[21] A drámai szöveg vagy a dramatikus szöveg elemzési szempontjainak meghatározása szükséges és nem kihagyható része egy dramaturgiai analízisnek, hiszen egyfajta következetes metodikai kidolgozottság jellemző ismérve a szakszerű elemzéseknek.[22] A drámaelemzések és a dráma aktualizáló vagy aktualizált értelmezései között szoros kapcsolatnak kell lennie, és definitív módon éppen a drámaértelemzés kereteit a legnehezebb megrajzolni. D. Magyari kötetében sok esetben az aktualizáló szövegértelmezés fölébe kerekedik az ezt megalapozni hivatott dramaturgiai elemzésnek, illetve tulajdonképpen elvétve találunk végigvitt gondolati struktúrákat e tengelyben.

Ha az előadás-, illetve a drámaelemzések szakszerűségét hiányoljuk az írásokból, akkor érdemes rögzíteni a lehetséges olvasói elvárásokat egy ismeretterjesztő színházi szakkönyvvel szemben. (A szerző maga játszik el időről-időre ezzel a megnevezéssel: „Vigyázat, most ismeretet fogok terjeszteni.")[23] Igen, valójában a kötet ismeretet, ismereteket szeretne mindenről közölni tág határok között mozogva: akár nyelvészeti (például a

---

gondolom, hogy ez nyelvileg és talán rendezőileg is túlhabzó, de roppant élvezetes és szórakoztató, jókedvre derítő és jókedvű előadás nagyon is shakespeare-i." D. MAGYARI, „Bevitték az erdőbe: Shakespeare: *Ahogy tetszik"*, in uo., 86.

[17] Vö. Philther-módszer.

[18] „Nincs persze színikritikus diploma, de nyilván az lesz az újságírói és a színházi szakma által is elismert szakember, aki értőn, sokféle és folyamatosan bővülő háttérismeret birtokában írja cikkeit." Uo., 10.

[19] A kötet hosszabb elemzései mindenképpen ide tartoznak. A Shakespeare-darabok (hét mű) bemutatásai egységesen hosszúak és bonyolultan strukturáltak. Uo., 45–137.

[20] Uo., 208.

[21] Uo., 45.

[22] Számos színház-/drámateoretikus kidolgozott elemzési rendszereket, vagy kínál elemzési szempontokat. Csak a legkézenfekvőbb: BÉCSY Tamás, *Drámamodellek és a mai modern dráma* (Budapest: Akadémiai Könyvkiadó, 1974). Vagy Manfred PFISTER, *Das Drama* (Padernborn: Wilhelm Fink Verlag, 2001).

[23] Többek között Shakespeare *III. Richárd* kapcsán. D. MAGYARI, *Miért jó…*,55.

bulvár szó etimológiája)[24] továbbá drámatipológiai (például a komédia, a vígjáték és a commedia dell´arte fogalmai)[25] és színháztörténeti (például Goldoni helye a kánonban)[26] passzusokat olvashatunk egy-egy darabelemzés kapcsán. A kötet időtálló, nem elévülő részei éppen ezek a kitérők, egyfajta szubjektív dráma- és színháztörténet tűnik elő az amúgy is kronologikus sorrendbe állított drámaelemzések sorozatában. Ami viszont az ismeretterjesztő műveknek sem sajátja feltétlenül, az az anekdotázó szerzői gesztus vagy a személyes véleménynyilvánítás színészi kvalitások megítélésében,[27] de az aktuálpolitikai vonatkozások is más irányokba viszik el az elemzéseket. Ezek a kitérők megbontják a szövegek struktúráját, és sok esetben az olvasói megértést is hátráltatják.[28]

Tanári segédkönyv/ötlettár?

A szerzői intenciókat jól értelmezve a drámaelemzések igazán a tanítási gyakorlatban, illetve a színházi nevelésben jutnának érvényre, vagyis a kötet célzottan segédkönyvként/ötlettárként/ tanítási segédanyagként jelenne meg olyan pedagógusok, színházi nevelésben részt vevő szakemberek számára, akik szeretnének új drámamegközelítési módokat megismerni, elsajátítani. Így, ennek alapján újra kell gondolnunk a kötet szövegeit: ha tanári kézikönyvként aposztrofáljuk a művet, akkor a tudományos szakszerűség hiányát valóban kárpótolni látszik az ismeretterjesztői írói gesztus Ám az mindenképpen kérdés, hogy mit lehet kezdeni tanárként egy az előadáselemzéseket kontaminálo drámaelemzésekkel, értelmezésekkel? Bár kötetében D. Magyari alapvetően előadásokat szeretne elemezni és értelmezni, szövegei mégis drámaelemzésekké/-értelmezésekké alakulnak.

A szerző az *Előszó*ban hivatkozik meghatározó, színházi neveléssel foglalkozó forrásokra. A 2017-ben megjelent *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*[29] szerinte is hiánypótló mű, hiszen célkitűzése szerint igyekszik rendet tenni az egymás mellett párhuzamosan működő színházi programok, formációk világában.[30] Fontos kötet, mert segít eligazodni többek között a beavató színház, a részvételi színház, drámafoglalkozás, az osztálytermi színház fogalmai között. Ezek azok a lehetőségek, amelyek révén fiatalokat, gyerekeket közelebb lehet juttatni a színházi közeghez, az ifjúsági színházi programok célja a színházi nyelv megismertetése mellett a kreatív gondolkozás, az önismeret, a felelős társadalmi szerepvállalásra nevelés, az érzékenyítés.[31]

És egészen más a küldetése az iskolai gyakorlat irodalomóráinak? A szerző szerint igen. A bevezető oldalakon olvasható megjegyzést, miszerint az iskolai oktatás keretében „alattvaló- és rabszolgaképzés zajlik", nem lehet nem általánosító, sommás és bántó megjegyzésként értelmezni.[32] De most tekintsünk el ettől, azt feltételezve, hogy az iskolai gyakorlatban működő magyartanárok

[24] Vö. Goldoni *Házasság Palermóban* című darabja kapcsán. Uo., 147.
[25] Uo., 148–150.
[26] Uo.
[27] Vö. uo., 266–268.
[28] Tulajdonképpen minden darabelemzésben találunk ilyen kitérőket, egyet kiemelve: Molière–Parti Nagy Lajos *Tartuffe* darabjának „A szabadgondolkodás szöge, avagy a rend kora" címmel. Uo., 137. 139. 140.

[29] CZIBOLY Ádám, szerk., *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (Budapest: InSite Drama, 2017). https://doi.org/10.1556/2065.179.2018.6.11
[30] Vö. GOLDEN Dániel, „Színház és nevelés Magyarországon", in uo., 76–108.
[31] TAKÁCS Gábor, GYEVI BÍRÓ Eszter,LÁPOSI Terka-L, IPTÁK Ildikó és SZŰCS Mónika, „Színházi nevelési/színházpedagógiai programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma", in uo., 144–168.
[32] D. MAGYARI, *Miért jó…*,12.

többsége is fontosnak tartja, hogy színházat szerető és színházhoz értő fiatalokat neveljen. Ám azt is tudjuk, hogy ez csak hellyelközzel igaz. Az úgynevezett színházlátogatások (tanévenként egy-kettő),[33] amelyek egy-egy osztály éves programjában szerepelnek, semmilyen módon sem elégségesek ahhoz, hogy felkeltsék a diákok érdeklődését a színház iránt, arról nem is beszélve, hogy a színházi nyelvet értő és a színpadon látottakat értelmezni tudó néző formálására is nagyon kevés a lehetőség.

Valóban szükség lenne egy olyan tanárok számára összeállított színdarab-bázisra, amely a színházi repertoárokból aktuálisan (ez lényegi!) tenne ajánlásokat sok aspektust figyelembe véve (életkor, műfaji elvárások, színházi jártasság stb.). Ehhez kapcsolódóan egységes szempontrendszer alapján kidolgozott, a közös feldolgozást segítő előadáselemzésekre lenne szükség. Esetleg még az is megkockáztatható, hogy a színházak ifjúsági programjainál bevált módszereket, ötleteket is érdemes lenne egy-egy előadás kapcsán összegyűjteni. Egy ilyen színdarab- és előadáselemzés-gyűjtemény valóban hiánypótló lenne.

[33] A Covid 19-es pandémia után a 2021/2022-es évad az első teljes színházi évad. Feltételezhető, hogy változ(hat)nak a színházlátogatási szokások is.

E számunk szerzői

ANTAL KLAUDIA, kutatási területe a részvételi színház, doktori disszertációját *A részvételi színház politikussága* címmel írta. Mesterszakos tanulmányait a KRE Színháztudomány szakán, a Phd képzést pedig a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában végezte. 2013 óta ír rendszeresen kritikát, tanulmányt, recenziót és készít interjút.

BAKK ÁGNES KAROLINA (Lugos), a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Innovációs Központjának kutatója, a Zip-Scene konferencia és magazin, a Vektor VR-szekció kurátora valamint a Random Error Stúdió alapítója. Szabadulószoba, VR narratívák és future forecasting metodológiákat tanít a MOME-n. Az INDCOR (indcor.org) COST action elnökségi tagja, amelynek keretén belül 2020-ban a ComplexityJam főszervezője volt. Narratív designerként több számítógépes játék megalkotásában működött közre (1986; Budapest – New York) és olyan spekulatív design projektben dolgozott kurátorként, mint a nemzetközi Kara Agora projekt. Immerzív színházhoz, bűvészettudományhoz és VR-hoz kapcsolódó kutatásáról számos konferencián adott elő Montrealtól Moszkváig. Jelenleg a MOME IK immerzív média kutatója.

BETHLENFALVY ÁDÁM, színházi nevelési szakember, az InSite Drama egyik alapítója, a Károli Gáspár Református Egyetem oktatója. Érdeklődésének középpontjában, gyakorlati szakemberként és kutatóként is, a színház pedagógiai és közösségi célok mentén történő alkalmazása áll.

BONCZIDAI DEZSŐ, az Ariel Gyermek- és Ifjúsági Színház bábszínésze és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem egyetemi adjunktusa. 2021-ben doktorált színháztudományból a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájában. Kutatási területe a magyar vásári bábtradíciók, ezen belül a magyar vásári bábjáték története, a Korngut-Kemény család bábos tevékenysége és az erdélyi konvencionális bábszínházi térben előadott vásári bábjátékok.

GAJDÓ TAMÁS, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet tudományos munkatársa. Huszadik századi magyar színház- és drámatörténettel foglalkozik. Szerkesztésében jelent meg 2002-ben *A magyar színháztörténet, 1873–1920* és 2005-ben *A magyar színháztörténet, 1920–1949* című kézikönyv.

KAPOSI LÁSZLÓ, rendező, drámatanár, Mezei Éva-, Wlassics- és Csokonai-díjas, az első magyarországi színházi nevelési társulat – a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ – alapítója (1992) és művészeti vezetője 2006-ig. 2002–2010 között, majd 2014-től a Magyar Drámapedagógiai Társaság elnöke, 1995-től a *Drámapedagógiai Magazin* felelős szerkesztője.

KELEMEN KRISTÓF, író, rendező, dramaturg, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen szerzett doktori fokozatot. PhD-kutatásaiban az SZFE államszocialista korszakával foglalkozik: archívumi anyagok és Oral History-interjúk feldolgozása során egy-egy eseményre fókuszál. Eredményeit nemcsak a tudományos munkába, hanem az alkotói praxisába is beépíti. Junior Prima díjas, Bécsy-díjas kutató.

KISS GABRIELLA, színháztörténész, drámapedagógus, a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének docense. Kutatásai középpontjában jelenleg a kortárs színház és a színházi nevelés kapcsolata áll.

KOLLÁR ZSUZSANNA, színháztudomány, valamint irodalom- és kultúratudomány mesterszakokon végzett, az ELTE BTK doktorjelöltje, doktori dolgozatát 19. századi intézményalapításokból írja. 2019 óta A Magyar Irodalom Politikai Gazdaságtana Lendület Kutatócsoport tagja, rendszeresen publikál recenziókat, színikritikákat. Az Akadémiai Kiadó menedzserszerkesztője.

KORSÓS NOÉMI, színháztörténész. 2019-ben végzett szabad bölcsészet szakon, majd 2021-ben színháztudomány mesterszakon a Károli Gáspár Református Egyetemen. További kutatásainak fókuszában az alkalmazott színház, a dokumentumszínház és a színházi nevelés területei állnak.

SZABÓ ZSÓFIA, művészettörténet (2004, PPKE BTK) és színháztudomány (2017, KRE BTK) szakon szerzett diplomát, művészettörténetből 2015-ben az ELTE Művészettörténeti Doktori Iskolájában doktorált. A MATE (Kaposvári Campus) Rippl-Rónai Művészeti Intézetének docense, kutatási területe a képzőművészet és színházművészet kapcsolatrendszere.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN (1987), színházi dramaturg, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen szerzett PhD doktori fokozatot 2021-ben. Kutatásai során a színház, a történelem és az emlékezet kölcsönhatásait vizsgálja. A budapesti Katona József Színház, az Örkény István Színház, a Hodworks, a Theater Bremen és a Teatro Stabile Torino rendszeres alkotó munkatársa.

VARGA NÓRA, az ELTE BTK magyar–kultúratudomány szakán majd esztétika szakon végzett. A KRE színháztudomány mesterképzése után az Uniarts Helsinki színházpedagógia mesterképzésén tanult. Főbb kutatási területei: az 1960–70-es évek magyar bábtörténete, gender-reprezentáció a bábszínpadon, testarchívumok és színházpedagógia. Jelenleg Helsinkiben él, sound arttal, performansz-művészettel és pedagógiával foglalkozik.

VÁRADI ÁGNES, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Gyakorló magyar- és drámatanár. Kutatási területe a századelő magyar drámairodalma és a darabok színpadi reprezentációinak lehetősége. Doktori értekezését *Drámai hősnők típusai a századelő magyar irodalmában* címmel írja.