



THEATRON

16. évf. 2. szám
2022. nyár

Ügyeltem, hogy ne értsem meg az instrukciókat

THEATRON

*Ügyeltem, hogy ne értsem meg
az instrukciókat*

Színháztudományi periodika
16. évfolyam, 2. szám
2022. nyár

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.


Nemzeti Kulturális Alap


studium
prospero
alapítvány


EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

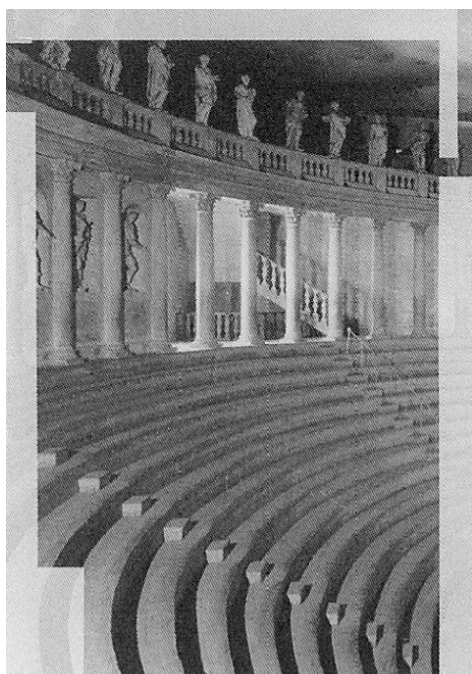

Petőfi
Kulturális
Ügynökség

MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL


MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG


BETHLEN GÁBOR
Alap

ISSN14189941



Tartalom

Iskolamesterek

- 3 **Aki mindig a Másikat kereste... (Hans-Thies Lehmann, 1944–2022)**
KISS GABRIELLA

Színház + filozófia

- 6 **A fenomenológia és a színháztudomány viszonya**
ZÁVADA PÉTER

- 14 **Átlépés a halálon**
PRONTVAI VERA

Mozgás + színház

- 26 **A mejerholdi biomechanika és a kontaktimprovizáció**
GÁL ESZTER

- 34 **Az erdélyi tánszínházi háló felépítése**
BEZSÁN NOÉMI

- 47 **Berczik Sára életpályája**
KÉZÉR GABRIELLA

- 60 **Bóta Ildikó – Potoczky Gábor: Fény-űzők, 2003.**
SIFTER VERONIKA

- 70 **Affektív mozgáspedagógia**
ADAMOVICH FERENC

Színház + történet

- 81 **Férfiak és nők: az onnagata-vita jelentősége és hatása a kabukira**
DOMA PETRA

- 94 **Út a beteljesedéshez. A dzso-ha-kjú ritmus szerepéről a hagyományos japán nó-játékban Zeami Motokijo *Súgjoku tokka* című tanítása nyomán**
CSEH DÁVID SÁNDOR
- 108 **„Alice voltam Csodaországban”**
Monori Lili pályája a Szentkirályi Műhely előtt. Porogi Dorka email-interjúja Monori Lilivel, 2020. június 5. és július 13. között (részletek)
POROGI DORKA
- # *RöVü*
- 125 **Átlelkesült dramaturgia**
(Radnóti Zsuzsa: *Megmozdult irodalom.*
Válogatás Radnóti Zsuzsa írásaiból és közéleti megszólalásaiból)
ZSIGÓ ANNA
- 130 **A tragikus tudásról**
(Hojdák Gergely: *A tragédia színeváltozása.*
Tragikum és medialitás a késő romantikus magyar irodalomban)
FEKETE NORBERT
- 136 **„A szocialista revű mint kutatási probléma”**
(Molnár Dániel: *Vörös csillagok.*
A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk)
RAJNAI EDIT
- 142 **Rekonstruált örökségek – három színháztörténeti kiadvány**
(Ölbei Livia: *Bened a létra. A Weöres Sándor Színház első tizenhárom éve.*
Sirató Ildikó szerk.: *„...merő álom”. Történetek a Soltis Lajos Színház 40 évéből.*
Timár András főszerk.: *Mások akartunk lenni. A Szentendrei Teátrum története az alapítástól 2020-ig*)
FARKAS NOÉMI
- 148 **Janka/Virág/Kata/Nati/Nóri**
(Pass Andrea: *Eltűnő ingerek és más színdarabok*)
CSELLE GABRIELLA
- 152 **Olvasópróba hét kötetben. Kortárs magyar színdarabok tematikus drámaontológia-sorozata a Selinunte Kiadó gondozásában**
SZÉKELY ROZÁLIA

Aki mindig a *Másikat* kereste... (Hans-Thies Lehmann, 1944–2022)

KISS GABRIELLA

Hans-Thies Lehmann Peter Szondi tanítványa, a posztdramatikusan színházteorémájának kidolgozója,¹ a tragédia és a katarzis-gépezet újraolvasója,² a színház politikusságának elemzője,³ a „másik” Brecht keresője⁴ és Andrzej Wirth-tel együtt a gießeni Alkalmazott Színháztudományi Intézet alapítója. Lehmann 2022. július 16-án Athénban érte a halál – hetvenhét éves volt.

A „Gutenberg-galaxis végének” színházelméleti diskurzusát megteremtő kutatóval munkatársai és hallgatói három helyen találkozhattak.⁵ Egyfelől Frankfurtban, a Johann Wolfgang von Goethe Egyetem Színház- és Médiatudományi Intézetének tantermeiben. Az előbb vagy utóbb mindig kortárs színházzal foglalkozó előadásokon és szemináriumokon újra és újra feltette azt az immár az előadás-elemzés klasszikus módszertanát alkotó kérdést, amelyen 2007-ben a 6. Kortárs Drámafesztivál keretében lezajlott *Dráma és posztdramatikusan színház* című work-

shop budapesti résztvevői is elgondolkozhattak: „A látott előadás mely mozzanatát, dimenzióját lenne lehetetlen képileg rögzíteni, digitalizálni, és miért?”⁶ Teatrológusként azok a kivételes és kockázatos pillanatok érdekelték, amikor a néző a szó legszorosabb értelmében megtapasztalhatja, hogy a színház „egy darabka *életidő*, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek és *közösen használnak el*, mégpedig annak a *térnek* a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy”.⁷ De gyakran ült vagy állt a gießeni egyetem feketedoboz-szerű próbaszínpada mellett, és figyelme arra az immár harminc éve folyó laboratóriumi kísérletre irányult, amit olyan művészek valósítottak meg, mint a *Gob Squad*, René Pollesch, a *Rimini Protokoll* és a *She She Pop*. Az általa „posztbrechtinek” is nevezett posztdramatikusan színház ugyanis végső soron Bertolt Brecht (Heiner Müller és Elfriede Jelinek szövegei felől olvasott) tézisének járja körül, mely szerint „a színház [...] mindent magába színháziasít”.⁸ Az egyetemi oktatásnak ez a művészettel és politikussággal összekapcsolódó fogalma tudományon a társadalom valamennyi tagjának közös feladatát érti, a művészt pedig a részvételi folyamatok paradoxonjainak és a művészi szabadság illetve társadalmi hasznosság közötti határátlépés kutatójának tekinti. A hesseni

¹ Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2009); magyarul: Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikusan színház*, ford. BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

² Hans-Thies LEHMANN, *Tragödie und das dramatische Theater* (Berlin: Alexander Verlag, 2013).

³ Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben* (Berlin: Theater der Zeit, 2002).

⁴ Hans-Thies LEHMANN, *Brecht lesen* (Berlin: Theater der Zeit, 2016).

⁵ LEHMANN, *Posztdramatikusan...*, 9.

⁶ Hans-Thies LEHMANN, „Az előadás: elemzésének problémái”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 1, 3–4. SZ. (1999/2000): 46–60.

⁷ LEHMANN, *Posztdramatikusan...*, 9. [Kiemelés az eredetiben.]

⁸ „Theater theatert alles ein.” Bertolt BRECHT, *Werke*, Bd. 24, Schriften 4. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 58.

felsőoktatási intézményben pedig megvalósítja egy hagyományosan frontálisan közvetíthető bölcsészdiszciplína „exemplarikus” oktatását.⁹ Vagyis univerzálisnak és globálisnak vélt tananyag átadása helyett problémacentrikus súlypontokat jelölnek ki, és kezdettől fogva a hallgatók önfejlesztő és önirányító kompetenciáira építenek. Végül, de nem utolsó sorban rendszeresen jelen volt az általa is alapított Német Színháztudományi Társaság konferenciáin, mely szervezet 1991 novembere óta az Ausztriában, Németországban és Svájcban folyó teatrológiai kutatások és oktatási projektek támogatását tűzte ki célul.

Csak bestseller-írók sikertörténeteiben olvashatunk arról, hogy egy-egy könyv már a megjelenés előtt elfogyott, és a második kiadást is percek alatt elkapták a boltok polcairól. Nos, a *Posztdramatikus színház* a német könyvpiacra is szokatlan várakozás előzte meg, s ennek jelei már 1998 őszén, a Társaság berlini ülésén is érzékelhetők voltak. Sokunk számára emlékezetes az a pillanat, amikor Erika Fischer-Lichte úgy konferálta fel Lehmann nyitóelőadását, hogy közben bejelentette: a vezetésével működő kutatócsoport eláll az „ezredforduló küszöbén álló színházzal” foglalkozó tanulmánygyűjtemény megírásáról, hiszen azt 1999 májusától már mindenki elolvashatja. S Lehmann-nak a rendezői formakánonok és a színházi jelhasználat jellegzetes vonásaira összpontosító, plasztikus előadás-leírásai révén tényleg elénk rajzolódik a századvég európai szcénájának a történeti avantgárd hatástörténetét író, „posztdramatikus panorámája”. Ugyanakkor ha 2022 nyarán újra elolvassuk, e paradigmatis mű energiacentrumává az „Epilógus” válik. A színház politikusságáról és az észlelés politikájáról mondtak ugyanis nem csupán azt teszik egyértelművé, hogy a játék és a nézés közötti pár-

⁹ Hozzáférés: 2022.07.18, <https://www.uni-giessen.de/studium/studienangebot/bachelor/atw>.

beszéd sokszor miért izgalmasabb a színpadon létrejövő dialógusnál. Hanem azt is, hogy a dramatikus reprezentáció színházának diszpozitívuma (amit tizenöt évvel később maga Lehmann is „egy kétségesen sikeres kulturális öngazolás” részének nevezett¹⁰) professzionális módon képes az autentikus érzésével felruházni: igazságnak és valóságnak hazudni az ábrázolás sztereotip és sokszor akaratlanul is sértő (pl. szexista, rasszista) szokásrendjeit. Nem meglepő, hogy a színház politikusságát a politikai színháztól elsőként megkülönböztető Lehmann egyik utolsó írásában már nemcsak a színházcsinálók, hanem az oktatók és kutatók felelősségére irányítja a figyelmet. A modern színháztudomány *doyen*je ugyanis, akinek életműve tevékenyen hozzájárult ahhoz, hogy a teatrológia az elmúlt ötven évben el tudott különbözni az irodalomtudománytól, 2014-ben egy „halálfélelemből elkövetett öngyilkosságtól” óvta a Német Színháztudományi Társaság 14. évi kongresszusának résztvevőit. Előadásában attól féltette a „kevésbé jövedelmező [...]”, így az intézményes ellehetetlenülés” fenyegette diszciplínát, hogy „önszántából másod- és harmadrangú szociológiává, filozófiává vagy kultúratudománnyá transzformálja magát”, és közben elveszíti kapcsolatát az előadással és annak esztétikai tapasztalatával.¹¹

Nos, ez az episztemiológiai problémafelvetés egyértelmű reakció volt azokra a szociokulturális folyamatokra, amelyek eredményeként immár nemcsak az „irodalom és a színház”, hanem a humántudományok is „a kisebbségi gyakorlat státusába kerültek”.¹²

¹⁰ Hans-Thies LEHMANN, „Wissenschaft vom Theater als Denkzeitraum”, in *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Hg. Milena CAIRO, Moritz HANNEMANN, Ulrike HAß und Judith SCHÄFER, 29–40 (Bielefeld: transcript, 2016), 30.

¹¹ LEHMANN, „Wissenschaft...”, 30.

¹² LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 9.

Továbbá arra a színháztudomány önértelmezésében bekövetkező változásra, amit a szociológia és az empirikus kutatás rapid terjedése, illetve a szak határainak transzdiszciplináris megnyitása jellemez. S a 2020-ban *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* címmel megjelent kötetben Erika Fischer-Lichte és Hans-Thies Lehmann egykori tanítványai deklarálják is, hogy az önmagát „az átalakulás fázisában” érző színháztudományt az új kutatási területek arra ösztönözték, hogy „felülvizsgálja a teatrológia központi diskurzusait és fogalmait.”¹³ S az már bizonyos, hogy ez a posztspektakuláris módszerkritika ténylegesen megszólaltathatóvá teszi az olyan 21. századi formákat, műfajokat, mint az immerzív színház, az audio-, videó- és dokuséta, a *lecture performance*, a poszt-humán installáció, a digitális net-performansz és az *applied theatre* és az állampolgári színház [*Bürgerbühne*] projektjei. Olyan eseményeket, amelyek előadászerűsége nehezen érthető meg a Hans-Thies Lehmann írásai-ban megfogalmazódó kérdések és válaszok ismerete nélkül. Elméleti és történeti kutatásainak hazai recepcióját és annak a hazai színház(tudomány)ra gyakorolt hatását a *Theatron* egyik jövő évi tematikus száma tekinti át.

Hans-Thies Lehmann
magyarul olvasható írásai

- LEHMANN, Hans-Thies. „Az előadás: elemzésének problémái”. Fordította KISS Gabriella. *Theatron* 1, 3–4. sz. (1999/2000): 46–60.
- LEHMANN, Hans-Thies. „A logosztól a tájképig: A szöveg és a kortárs dramaturgia”. Fordította ENYEDI Éva. *Theatron* 5, 2. sz. (2004): 25–30.
- LEHMANN, Hans-Thies. „A szöveg nem kulcs: Beszélgetés JÁSZAY Tamással”. *Színház* 41, 2. sz. (2008): 34–35.
- LEHMANN, Hans-Thies. „A színház nem a boldogok szigetén lakozik: Beszélgetés BEREZC Zsuzsával”. *Színház* 43, 5. sz. (2010): 37–39.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya”. Fordította BEREZC Zsuzsa. *Színház* 41, 4. sz. (2008): 51–54.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Ábrázol(ód)ás: Hat megjegyzés az obszcenitásról”. Fordította KRICSFALUSI Beatrix. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 173–197. Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.

¹³ Benjamin WIHSTUTZ und Benjamin HOESCH, Hg., *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* (Bielefeld: transcript, 2020), 7.

A fenomenológia és a színháztudomány viszonya

ZÁVADA PÉTER

Stuart Grant 2012-es, *Genealogies and Methodologies of Phenomenology in Theatre and Performance Studies* című, összefoglaló igényű tanulmányában úgy fogalmaz, hogy a kétezres évek időszaka a fenomenológiához való visszatérésként jellemezhető az angol-szász színház- és performansz-tudományokban, miután az azt megelőző néhány évtizedben szerepe marginalizálódni látszott. Korábban is megjelent ugyan a módszertani és teoretikus diskurzusok szintjén, ugyanakkor csupán elszigetelten volt tetten érhető egyes kutatók és intézmények munkájában. Grant szerint a kétezres években azonban megfigyelhető egy egyre látványosabb aktivitás a színház és a fenomenológia összefüggéseit hasznosító kutatások terén, noha az még mindig koordinálatlan és diffúz.

Faith Hart 2006-os tanulmányára hivatkozva Grant megjegyzi, hogy a teoretikusok és színházcsinálók egyre gyakrabban fordulnak a fenomenológiához, „hogyan visszaköveteljük a kellékeket, a fényt, a színpadi tér, a jelmezek és persze az emberi test anyagságát”.¹ Az előadás közvetlen tapasztalata foglalkoztatja őket, amelyben hozzáférhetővé válik „maga a performansz materialitása és affektív szubsztanciája”.² És ez az, amit más kutatási módszerekkel szemben a fenomenológia képes vizsgálni. A fenomenológia töb-

bek között az észlelés, a gondolkodás és az interszubsztantivitás, vagyis alapvetően a megismerés olyan fundamentális és transzcendentális lényegstruktúráit kutatja, melyek kiterjeszthetők az általában vett emberi tapasztalatra. Noha egyes szerzők foglalkoznak politikával és nyelvvel is, a fenomenológusok elsősorban mégis az episztemológia és ontológia kérdéseiben érdekeltek. A fenomenológia iránt érdeklődő színházteoretikusok tehát olyan diszkurzív megközelítésekkel szemben fogalmazzák meg kritikájukat, írja Grant, melyekben „a dolgot magát elhomályosítja a társadalmi aspektusok iránti érdeklődés, és így az mint hatalmi struktúra [...] jelenik meg”.³

A hatvanas éveket a színház- és performansz-tudományokban is egyértelműen a posztstrukturalizmus, a dekonstrukció, a posztmodernizmus, a feminizmus, a marxizmus és a posztkolonializmus elméletei uralták. A politika és a nyelv elsődlegessége Grant szerint megkerülhetetlen volt, és olyan gondolkodók jelentették az alapvető viszonyítási pontokat, mint Lyotard, Foucault, Barthes, Derrida, Deleuze, Cixous, Kristeva, Lacan, Benjamin vagy Saussure. Grant teoretikus elfogultságáról tanúskodik, mikor csalódottan és elmarasztalóan konstatálja, hogy a hatvanas évek intellektuális klímájában az angolszász tudományos közeg a fenomenológiát esszencialistának bélyegezte, mivel „az alapvető emberi mélystruktúrák elemzése nem szolgálta az akadémikusok és intézmények azonnali politikai érdekeit az angol-amerikai human- és társadalomtudományokban.”⁴ Mint később epésen megjegyzi: Simon Bayly szerint egyenesen „kritikai ortodoxia uralkodik”⁵

¹ F. Elizabeth HART, „Performance, Phenomenology and the Cognitive Turn”, in *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, eds. Bruce A. McCONACHIE and F. Elizabeth HART, 29–51 (London–New York: Routledge, 2006), 29. Idézi: Stuart GRANT, „Genealogies and Methodologies of Phenomenology in Theatre and Performance Studies”, *Nordic Theatre Studies* 24, no. 1 (2012): 8–20, 9, <https://doi.org/10.7146/nts.v24i1.114826>.

² Uo.

³ Uo.

⁴ Uo., 10.

⁵ Uo., 11.

az angolszász diskurzusokban még az ezredforduló után is, mely szintén ennek a tudományos klímának a következménye. Grant azonban jócskán leegyszerűsíti a problémát, mikor a feminista megközelítéssel szemben például azt kifogásolja, hogy „mindig a nemek hatalmi viszonyainak felmutatására törekszik egyes szituációkban”, vagy a posztkoloniális tanulmányokkal kapcsolatban azt nehezményezi, hogy „csupán a különböző kultúrák relatív hatalomnélküliségét hangsúlyozzák”. A szemiotika pedig véleménye szerint nem tesz mást, mint egy „előre kitalált jelentés-sémát igyekszik ráhúzni az elemzésre”.⁶

Ezzel szemben a fenomenológia abban érdekelt, állítja Grant, hogy megmutassa, a megfigyelő számára miként adódik a vizsgálat tárgya anélkül, hogy a vizsgálat különböző feltételei beleszólnának a megfigyelésbe. Ugyanakkor hozzáteszi, hogy „egyetlen fenomenológus sem olyan naiv, hogy azt gondolná, képes egy fenomén objektív, előítéletmentes megközelítésére [már a fenomén pusztán kiválasztása a környezetéből is egy komplex pozicionálást feltételez a kutató részéről], de ami elsődleges a fenomenológiai megközelítés számára, az a domináns módszertani keret, hogy miközben felfüggesztjük az előítéleteinket, amennyire csak lehet, továbbra is koherensnek és érthetőnek kell maradnunk. Ez az egyetlen célja a fenomenológiai redukciónak.”⁷ Grant szerint a fenomenológiai módszer ellenzői megfelelnek arról, hogy Derrida és Butler, akikre előszeretettel hivatkoznak, mélyen benne gyökereznek a fenomenológiában, illetve, hogy a performativitás mint fogalom megszületésére milyen jelentős hatással volt a fenomenológiai hagyomány. Derrida nyelvvel és performativitással kapcsolatos belátásai, valamint az *elkülönböződés* elmélete is többek között Husserl-kutatásaiból ered, ahogy Butler *performatív* fogalma is Merleau-Ponty megállapításain alapszik.

⁶ Uo., 12.

⁷ Uo.

Központi probléma és a kritikai kérdésfelvetés egyik fő iránya a színház- és performansztudományokban a jelenlét metafizikájának radikális megkérdőjelezése. Ez a Husserl utáni fenomenológia jelentős felfedezése, mely többek között szintén a Heidegger által a *Lét és időben* megfogalmazott gondolatok folyománya. „Be kell végre látnunk, hogy Derrida *hiány*-fogalmának megalapozása csupán egy mélyen transzcendentális regiszterben folytatott kutatás eredményeképpen valósulhatott meg, és ami még beszédesebb, elsőként Heidegger koncepciójának értelmezéseként, a *kéznéllevő visszahúzódása a kézhezálló eszközösszerűségébe*, másodsorban pedig Sartre gondolatának, *a nem-létnék mint a lét alapjának* a vizsgálatán nyugszik”⁸ – írja Grant. Derrida *A hang és a fenoménben* Husserlt többek között *jelenlét-metafizikával* vádolja, vagyis azt fessegeti, hogy a husserli gondolkodás nem rejt-e már eleve magában metafizikai előfeltevéseket, többek között az értelem evidens és eredendő jelenét vagy jelenlétét.

Grant szerint a félreértések és az akadémiai utóvédharc dacára a fenomenológia a kétezertizes években nemcsak, hogy tartja magát a humántudományokban, de népszerűségét illetően egyfajta robbanás is tapasztalható, különösen az olyan testtel és térrel kapcsolatos gyakorlatok elemzésében, mint amilyen a színház és a performansz. A hatvanas évektől a kilencvenes évekig tehát a performansz-tudományokban, még ha csak sporadikusan is, de egyre gyakrabban használják a fenomenológiát mint kutatási módszert, majd a kilencvenes években hirtelen felgyorsulást tapasztalhatunk, mely egyfajta rapid elburjánzást eredményez az ezredfordulón.

Grant számos megkerülhetetlen, angolszász elméleti munkát sorol fel, melyek közül csupán a négy legfontosabbat említjük. Maxine-Sheets Johnstone *The Phenomenology of Dance* (1966) című könyve amellet, hogy

⁸ Uo., 11.

a legkorábbi angol nyelvű fenomenológiai tárgyú munka a performanszról, többek között olyan témákra is kitér, mint a *kvalitatív mozgás*, a kinesztézia szerepe az emberi megértésben, valamint a tánc fontossága a *megtestesülés* [embodiement] fogalmának kialakulásában. Sheets egész életét a tánc fenomenológiai elemzésének szentelte, így nem csoda, hogy az egyik legfontosabb angol nyelvű performansz-fenomenológusként tartják számon. Legismertebb munkája az 1999-es *The Primacy of Movement*.

Bruce Wilshire szintén fenomenológiai aspektusból közelít a self, a közönség, a színházi esemény és a hétköznapi (társadalmi) performansz kérdéseire 1977-es *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor* című szövegében. Angol nyelvterületen ez az első olyan munkák egyike, amely már megalapozottan a performansztudomány specifikus kérdéseivel foglalkozik.

Bert O. States *Great Reckoning in Little Rooms* (1985) című könyve olyan, fenomenológiai megközelítésű kritikai leírás, mely magával a színházcsinálás mikéntjével foglalkozik, és annak esszenciális összetevőiből indul ki. Így jut el a beszéd-től a hangon, a mozgáson át egészen a színpadi szövegek vizsgálataig, és ilyenformán a színházi gyakorlat kvázi teljes körű fenomenológiai elemzését adja, melyben mégis elsősorban a színész nézőpontjára koncentrálnak, illetve a színész performanszhoz, szöveghez és nézőhöz fűződő viszonyaira.

Stanton B. Garner a megtestesülés [embodiement], a performativitás és a térbeliség problémáit vizsgálja 1994-es *Bodied Spaces* című könyvében, melyben konkrét, 20. századi drámákat és azokból készült előadásokat elemez, különös tekintettel a percepcióra és a korporealitásra. Grant fontosnak tartja megjegyezni, hogy Garner kifejezetten felhívja a figyelmet a posztstrukturalizmus humántudományokban érezhető dominanciájára az 1990-es évek során, s ez egyfajta „analitikus kiszikkadással» fenyeget, melynek következményeként »elveszítjük a kap-

csolatot az emberi korporealitással», és »épp attól az élettéliségtől [livedness] foszt meg bennünket, amelyet a színház oly vakmerően hoz játékba».⁹ Grant úgy látja, hogy a fiatal akadémikusok körében egyre nagyobb népszerűségnek örvend a fenomenológia a színház- és performansztudományokban is, és egy meghatározó fordulat biztató jelének tudja be, hogy 2011-ben megalakult az Association for Phenomenology in Performance Studies (APPS) nevű szervezet.

Európában a fenomenológia nem találkozott olyan mérvű ellenállással, mint angolszász nyelvterületen – véli Grant –, és így Berlinben, a Freie Universitätén megkezdhetette működését egy olyan performansz-fenomenológiai iskola, mely elsősorban a háború utáni német fenomenológiában találta meg a gyökereit: különösképp Hermann Schmitz *új fenomenológiája* inspirálta, valamint Schmitz következményeképpen Gernot Böhme *atmoszféra-esztétikája*. Meghatározó jelentőségű továbbá Erika Fischer-Lichte alapszövege is, *A performativitás esztétikája*, melyben a szerző bejelenti egy új, fenomenológiai esztétika szükségességét, és ismét felveti a *jelenlét* kérdését az anyagiság és korporealitás kontextusában. Összefoglalás-képpen elmondható, hogy az európai akadémiai tradícióra Grant szerint nem hat jelentős mértékben az angolszász teoretikus háborúskodás, melynek eredményeként képes sikerrel integrálni a fenomenológiát a posztstrukturalista hagyományba.¹⁰

Érdeemes részletesebben is kitérni Bert O. States fent említett, *Great Reckonings in Little Rooms* című munkájára, lévén az angolszász színház- és performansz-fenomenológia egyik fontos alapszövege. Munkáját egyfajta „kritikai leírásként” definiálja a szerző, és állítása szerint kevésbé a szigorú értelemben vett tudományosságra koncentrálnak, mint inkább „a színházi tapasztalatból próbál meg olyasvalamit előhívni, amely érdemes lehet

⁹ Uo., 15.

¹⁰ Vö. uo. 16.

kritikusi csodálatunkra.”¹¹ Meglátása szerint könyve akkor sikeres, ha mint a legtöbb fenomenológiai leírás, felébreszti az olvasó saját, színházzal kapcsolatos emlékeit. Bevezetőjét Heidegger *A műalkotás eredetében* megfogalmazott gondolatainak ismertetésével kezdi, és hangsúlyozza, hogy a műalkotás egyik jellemzője, hogy nem használódik el, vagyis nem húzódik vissza tulajdon eszközszerűségébe, mint általában a hétköznapi használati tárgyak. Mindenféle célszerűség felett áll, az alkotás erejének, a művészi igazság megmutatkozásának igazolásaként. A műalkotás ugyanis a feltárulkozás helye, nem pedig a referenciáé. Heidegger sajátos igazságfogalma, az *aletheia*, vagyis az *el-nem-rejtettség* szakít az igazság arisztotelészi, *adequatio rei et intellectus* alapján működő, ismeretelméleti hagyományával. Tehát nem a megismerés és a tárgy közti megfelelésről beszél, melynek helye az ítélet volna, próbája pedig a gyakorlat, hanem azt állítja, hogy az igazság mindig is volt, folyamatosan az igazságban vagyunk, csak el van rejtve előlünk, így fel kell azt tárnunk. Heidegger szerint a műalkotás egyike a feltárulkozás helyeinek, így nem feladata, hogy referenciális legyen, vagyis nem kell semmire utalnia önmagán túl. Híres példájában, a Van Gogh megfestette parasztcipőkben is „felismerjük magát a cipőt mint formát, de ez nem jelenti azt, hogy tudatosan utalnánk egy valahol másutt létező cipőfogalomra, vagy olyasvalamire, amit korábban raktározunk el elménk valamely, a már ismert dolgok számára fenntartott fiókjában.”¹² A festmény tehát itt is a feltárulkozás (az el-nem-rejtettség) helye, nem pedig a referenciáé. Ami pedig benne feltárul – jelen esetben egy nem eszközszerű műalkotásban épp az eszköz, vagyis a cipők eszközszerűsége

mutatkozik meg –, azt másutt nem találjuk meg, hiszen nem létezik a festmény világán kívül. A hétköznapi valóság önmagában nem, vagy csak kitüntetett esetben alkalmas rá, hogy a dolog *léte*, vagyis a heideggeri értelemben vett fenoménszerűsége megmutatkozzon számunkra. A festményen szereplő dolog bizonyos részletei föllelhetők ugyan a természetben, de a hétköznapi világban nem vesszük észre rajtuk azt a sajátos, csak rájuk jellemző igazságot, amelyet a műalkotás fölmutat magán.

States szerint ugyanakkor „éppoly abszurd lenne azt állítani, hogy nincs referenciális vagy mimetikus viszony művészet és valóság közt, mint azt, hogy a művészet a valóság imitációja volna.”¹³ A művészet vonatkozásában tehát nem beszélhetünk sem teljes mimézisről, sem pedig tökéletes önállóságról. States az arisztotelészi mimézisfogalmat is kritika alá vonja, és felrója neki, hogy a művészetet az alapján igyekszik meghatározni, hogy fölmutatja a reprezentáció forrását magában a műalkotás tárgyában, legyen szó akár elvont ideákról, akár archetípusokról vagy esszenciákról. „A legfontosabb mondat, amit a drámáról valaha leírtak, Arisztotelész definíciója, miszerint a tragédia egy cselekvés utánzása, a miméziselmélet frusztrációinak és ellentmondásainak egész sorát tartalmazza.”¹⁴ States ilyenformán hadat üzen a szemiotikának is, amennyiben meggyőződése, hogy az a mimézis legdivatosabb rokona, és nem volna túlzás úgy meghatározni mint „a mimetikus folyamat eszközeinek vagy apparátusának tudományos analízisét”.¹⁵ Véleménye szerint a szemiotika és a belőle kifejlődött kritikai gyakorlat megegyeznek abban, hogy a színházat jelölők és jelöltek összességéként azonosítják, egy olyan mediációs folyamatként, mely művész és kultúra, beszélő és hallgató között közvetít. Ugyanakkor ezt korántsem a szemiotikai

¹¹ Bert O. STATES, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater* (Berkeley: University of California Press, 1985), 1.

¹² Uo., 4.

¹³ Uo., 5.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo., 6.

vállalkozás általános kudarcaként detektálja, hiszen az csupán a kérdezés egy partikuláris módját és irányát jelöli ki. States szerint „tény, hogy önmagában mindenféle kritikai megközelítés túlságosan szűkösnek bizonyul”.¹⁶ Ilyenformán „a nyelvi megközelítés veszélye abban rejlik, hogy hajlamosak vagyunk elsiklani szenzoros érzékelésünk empirikus tárgyai fölött. És ez az a pont, ahonnan kezdve a művészet nem lehet többé csupán csak nyelv.”¹⁷

Szerencsére States nem hagyja feloldatlanul ezt a dilemmát, és beismeri saját kritikai horizontjának szűköségét is. Azt javasolja, hogy a legjobb, ha a szemiotikát és a fenomenológiát egymást kiegészítő nézőpontokként kezeljük, akár egy páros érzékszerv két oldalát, melyek ugyanazt a képet szemlélik, csupán más-más perspektívából. „Az egyik szem fenomenálisan, míg a másik szignifikatív engedi látnunk a világot.”¹⁸ A teljesség igénye nélkül elmondható tehát, hogy States könyve első fejezetének első alfejezetében a színpadról mint a világ fiktív analógiájáról fogalmazza meg gondolatait, illetve kitér a jelszerűség és a fenomenális észlelés kérdéseire is, míg a második alfejezetben a színpadi tér és a szövegdíszlet összefüggései foglalkoztatják Shakespeare és a naturalista színház problémáin keresztül, illetve Csehov és Brecht műveinek segítségével tárgyalja a színpadi illúzió jelenségét. A könyv második fejezete a színészre koncentrál, és a szöveghez, valamint a nézőhöz fűződő viszonyát vizsgálja.

Egy másik, angolszász nyelvterületen igen gyakran hivatkozott munka Stanton B. Garner 1994-es *Bodied Spaces*-e, mely alapvetően Merleau-Ponty belátásain alapszik, valamint olyan teoretikusok elméletein, akik a test adódásának különböző módozatait, azok sokféleségét és ambiguitását vizsgálják. Garner szerint „a megtestesült térbeli-

ség [bodied spatiality] áll a dramatikus prezentáció középpontjában, ezért a dramatikus szöveg a színész nézők által megfigyelt korporeális jelenlétén keresztül aktualizálja magát a performansz terében.”¹⁹ Bruce Wilshire és Bert O. Sates megállapításaira hivatkozva Garner megjegyzi, hogy „a színház termékeny talajául szolgál a fenomenológiai vizsgálatoknak. [...] Lévéen, hogy olyan változókat és problémákat »visz színre« vagy »hoz játékba«, melyek kiterjednek a fenomenológiai érdeklődés speciális területeire [...]: az észlelés, az értelemadás mint konstitúció, a tárgyak és megjelenésük, a szubjektivitás és a másság, a jelenlét és a hiány, valamint a test és világ kérdéseire is.”²⁰

Garner szerint a fenomenológiai közelítés a maga dupla perspektívájával, mely a világot mint érzékeltet és mint belakottat [inhabited] különbözteti meg egymástól, sajátos módon képes megvilágítani a színpadon tapasztalt dolgok kettősségét, különös tekintettel a *megtestesült szubjektivitásra* [bodied subjectivity], mely számos fenomenológus munkáját meghatározta, többek között Merleau-Ponty és követői érdeklődését is. Garner úgy véli, hogy a performansz tere egyfelől szcenikus hely, mely látványosságként vagy *látómezőként* [field of vision] kínálja föl magát a néző tárgyiasító tekintete számára, miközben a néző végig arra törekszik, hogy kövesse a perceptuális művészetek által előírt valóságfelfüggesztést. Másfelől azonban ez a mező *környezeti tér* is [environmental space], mely szubjektíválódik (és interszubjektíválódik) a színészek fizikai teste által, és így, mivel belakják, testesül.²¹ „A performansz tehát olyan mező, melyet a perceptuális és a habituális közti ambiguitás jellemez, és amelyben a tér és a tárgyak osz-

¹⁶ Uo., 6–7.

¹⁷ Uo., 7.

¹⁸ Uo., 8.

¹⁹ Stanton B. GARNER Jr., *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama* (New York: Cornell University Press, 1994), 1.

²⁰ Uo., 3.

²¹ Uo.

cillálnak a vizuális tárgyiasulás és a fenomenális megtestesülés között. Ennek az ambiguitásnak a középpontjában pedig nem más áll, mint az emberi test, mely helyet foglal magának a térben, miközben ki van téve a különböző ráírodásoknak egyszerre alanyként és tárgyként.”²² Garner számára a színházi nézést az különbözteti meg más műalkotások befogadásától, hogy a színházban „versengő perceptuális konfigurációk mezején”²³ találjuk magunkat, mely mezőt ugyanaz az interszjektív dinamika destabilizálja, amely a színházon kívüli észlelést is jellemzi. Ennek a destabilizációnak a során pedig „a Másik egy autonóm és számomra idegen módon elrendeződő világra való rányílást jelent a saját perceptuális határmezsgyémen belül.”²⁴ Vagyis „a »testesült terek« [bodied spaces] kifejezés a performansz azon kettőségét hivatott jelölni, mely specifikusan a fenomenológiai figyelem horizontjából mutatkozik meg.”²⁵

Garner ugyanakkor elemzéseiben referenciaként használja dramatikus szövegeket. Belátja, hogy ez meglepő lehet, annál is inkább, mert a dráma hagyományos, irodalmi autoritását a kortárs performanszelmélet régóta igyekszik leépíteni, ám nem a konvencionális irodalmi drámaelemzés módszerét javasolja. „Rendelkezzen akár a részletekbe menően pontos szerzői utasításokkal, mint a kései Samuel Beckett-drámák, vagy Caryl Churchill minimalista színházi instrukcióival, az írott szöveg tervrajzként szolgál az előadás számára [...]. A díszletre, a dikcióra és a cselekményre vonatkozó útmutatásai alapján a dramatikus szöveg koordinálja a performansz elemeit, és játékba lendíti őket, aki pedig alaposan »beleolvassa« magát ezekbe a szövegekbe, képes az elemeket megragadni a maguk specifikus és komplex

együttállásában.”²⁶ Tehát Garner szerint „a dramatikus szöveg, egy szó mint száz, hasznos eszköz arra nézvést, hogy betekintést nyerjünk a színpadra bizonyos partikuláris, fenomenológiai konfigurációkban.”²⁷ Garner egészen odáig megy, hogy a drámaszöveg a színház számára olyan, mint a fenomenológia számára az általános lényegiség, vagyis az eidosz. „Hamlet kezében tartja Yorick koponyáját, miközben más és más Hamletek esetében ennek végtelen számú megjelenése lehetséges. Ebben az értelemben a dramatikus szöveg működésbe hozza az *epokhé*, vagyis a »redukció« egy típusát, melynek során a fenomenológia felfüggeszti a tárgy való létezésének tudatát [...]. A dráma [...] »magát a dolgot« prezentálja mint olyan meghatározott (vagy épp lebegő) fakticitást, melynek számos megvalósulási formája lehetséges.”²⁸

A *Bodied Spaces* az 1950-es évek elejétől az 1990-es évekig terjedő időszakban született drámákon, illetve azok színreviteleire végzett fenomenológiai vizsgálatokat, az elemzett alkotók között pedig olyan nevek szerepelnek, mint Brecht, Pinter vagy Beckett. Garner számára továbbá kulcsfontosságú probléma Derrida Husserl-kritikája, mely meghatározó a fenomenológia színház- és performansztudományban betöltött szerepének huszadik századi alakulását illetően. Ezért könyvében megkísérli a Husserl-kritika kritikai olvasatát adva történelmi kontextusba helyezni a jelenséget.

Pannill Camp, amerikai színháztudós nem csak a fenomenológiát, de a husserli módszertant is a színháztudomány szolgálatába állítja. *The Stage Struck Out Of The World* című, 2015-ös tanulmányában egyértelműen Husserlnek tulajdonítja a fenomenológia és a színház között fennálló kapcsolat regisztrálását, aki „a színházban a tudatos aktivitásnak egy egyedülálló és fontos alkalmát is-

²² Uo., 4.

²³ Uo., 47.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo., 4.

²⁶ Uo., 6.

²⁷ Uo., 5.

²⁸ Uo., 6.

merte föl.”²⁹ Camp szerint Husserl megítélése a 20. századi színház- és performansztudomány alakulástörténetében jelentős változásokon ment keresztül. A színháztudósok a husserli zárójelezést vagy epokhét korábban egyfajta kritikai keretrendszerként használták, mely újfajta szempontokat kínált fel az előadások színrevitelét és recepcióját illetően – egyes kutatók úgy vélték, hogy a Husserl fogalmaként ismert fenomenológiai redukció által a performanszok észlelésének mozzanatai tudományos szigorral megragadhatóvá és leírhatóvá válnak. Az olyan újabb kutatások, mint Josette Féral³⁰ vagy Julia Walker³¹ munkái a korábbi vizsgálódásokat kiegészítve „arra hívják fel a figyelmet, hogy a színházi gyakorlat és a husserli fenomenológia hasonló módon feltételeznek kapcsolatot elme és világ között.”³² Ám miután a fenomenológia bekerült a színháztudomány kritikai repertoárjába, a vizsgálati módszerek eltávolodtak Husserltől, és idővel egyre inkább Heideggerhez, valamint Merleau-Ponty-hoz közeledtek. Elsősorban e két gondolkodó *világban-benne-léttel*, testtel és észleléssel kapcsolatos elméletei szolgáltak alapul az elmúlt évtizedek színháztudományos vizsgálódásainak, míg Husserl *redukciója* indexre került. Camp meglátása tehát az, hogy a színháztudomány bizonyos értelemben „újrajátszotta a 20. századi kon-

²⁹ Pannill CAMP, *The Stage Struck Out Of The World: Theatricality and Husserl's Phenomenology of Theatre, 1905–1918* (London–New York: Routledge, 2015), 33.

³⁰ Vö. Josette FÉRAL, „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, *SubStance* 31, no. 2–3 (2002): 94–108, <https://doi.org/10.2307/3685480>.

³¹ Vö. Julia A. WALKER, „The Text/Performance Split across the Analytic/Continental Divide”, in *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, eds. David KRASNER and David Z. SALTZ, 19–40 (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006).

³² CAMP, *The Stage Struck...*, 21.

tinentalis filozófia történetét.”³³ Ám Husserl hatása a kurrens színházelmélet számos területén máig érzékelhető, tételei a tudományos diskurzusba újra és újra beszűrődnek.

Camp tanulmányában a teatralitáselméletek kapcsán a fent említett kanadai színháztudóst, Josette Féralt is idézi, aki kutatásait szintén husserli megfontolásokra alapozza, mikor úgy fogalmaz a teatralitásról, hogy „a néző képes a tárgyakra ezt a minőséget ráírni az aktív tekintet [active gaze] által, miközben a teatralitás maga »a husserli kvalitatív modifikáció alkalmazása révén« mintegy előidéződik rajtuk.”³⁴ Husserl az aktív tekintettel kapcsolatban az *Eszmék I.*-ben a következőket írja: „tökéletes szabadságunkban állna, hogy modifikáljunk minden tételezést és ítéletet [Urteil], és zárójelbe tesszünk minden tárgyiságot, melyről ítéleteket hozhatunk.”³⁵ Féral teatralitáskonceptiója szerint a teatralitás létrejöttéhez szükség van egyfelől egy szubjektív mentális aktusra [epokhé], másodsorban pedig az *aktív tekintetre* [active gaze], mely aktusok kivitelezésében a szubjektum teljes szabadságot élvez.³⁶ Ez volna az a mozzanat, melynek során – ahogy Husserl is írja – az esztétikai (vagy olykor akár hétköznapi) tárgyakba belefantáziáljuk a képojektumot. Látjuk tehát, hogy a Féral által vázolt módszer szorosan összekapcsolódik Husserl fenomenológiai redukciójával. Husserl elgondolása alapján ugyanis a fenomenológiai vizsgálódás azzal indul, hogy egy kalibrált modifikációban megváltoztatjuk azt, ahogyan a világot tételezzük. Anélkül tehát, hogy tagadná a világ létezését, a fenomenológus szándéko-

³³ Uo., 20.

³⁴ Uo.

³⁵ Edmund HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie 1.* (Haag: Martinus Nijhoff, 1950), 65:23–27.

³⁶ Vö. CAMP, *The Stage Struck...*, 21.

san változtat a tétélezésen, melynek során zárójelezést alkalmaz.

Husserl ugyanakkor nem színházelméletet kíván kidolgozni. „A képtudat természetét vizsgálja, egy olyan éber tudatosságét, melyet szembeállít egyfelől a hétköznapi percepcióval, másfelől a tiszta – vagy befelé generált – fantáziával. Vagyis a színház képtudatot hoz létre Husserl szerint, mert olyasvalaminek kínálja fel a képét, ami a valóságban nincs jelen.”³⁷ Pannill Camp kutatásában azt elemzi, hogy „a színház miként állítja szembe a nézőt a személyek, tárgyak, szövegek és más színházi eszközök közti perceptuális analógiával a színpadi keretezésen belül és kívül, és miként követel meg a befogatótól egyfajta speciális észlelési módot, mely hasonló a fenomenológiai zárójelbe tételhez”.³⁸ Egyszóval a *színházi tudat* [theatre consciousness] úgy működik, mint a fenomenológiai redukció tükörképe. Csak míg a fenomenológiai analízisben ez arra szolgál, hogy a világot és a dolgokat tudományos céllal a tudat képződményeiként fogjuk föl attól függetlenül, hogy a valóságban léteznek-e vagy sem, addig a színházban a természetes beállítódás felfüggesztése egy esztétikai kép létrehozásához szükséges. A színház tehát úgy alakítja a nézői befogadást, hogy azt, ami a színpadon jelenlévő, egy képzeletbeli világ részeként érzékeljük. Amiként a fenomenológiai beállítódás az életben az érzékek egyfajta színházát hozza létre, úgy a színházban a *színpadi tudat* [stage consciousness] létrehozza a nézés fenomenológiáját. A színházi nézés tehát mindenkor fenomenológiai, és egyszersmind a színházi tudat a fenomenológiai redukció tükörképe.

Bibliográfia

- CAMP, Pannill. *The Stage Struck Out Of The World: Theatricality and Husserl's Phenomenology of Theatre, 1905–1918*. London–New York: Routledge, 2015.
- FÉRAL, Josette. „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”. *SubStance* 31, no. 2–3 (2002): 94–108.
<https://doi.org/10.2307/3685480>.
- GARNER, Stanton B. Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. New York: Cornell University Press, 1994.
- GRANT, Stuart. „Genealogies and Methodologies of Phenomenology in Theatre and Performance Studies”. *Nordic Theatre Studies* 24, no. 1 (2012): 8–20.
<https://doi.org/10.7146/nts.v24i1.114826>.
- HART, F. Elizabeth. „Performance, Phenomenology and the Cognitive Turn”. In *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, edited by Bruce A. McCONACHIE and F. Elizabeth HART, 29–51. London–New York: Routledge, 2006.
- HUSSERL, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie 1*. Haag: Martinus Nijhoff, 1950.
- STATES, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- WALKER, Julia A. „The Text/Performance Split across the Analytic/Continental Divide”. In *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, edited by David KRASNER and David Z. SALTZ, 19–40. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.

³⁷ Uo., 21–22.

³⁸ Uo., 9.

Átlépés a halálon

PRONTVAI VERA

Átlépés a halálon

A *theatrum theologicum* fogalmát Visky András *Mire való a színház?*¹ című kötetében többek között Romeo Castellucci, Jeles András, Silviu Purcărete, Térey János, Tompa Gábor, Urbán András színházát említve alkalmazza. Bár a felsorolt alkotók színházi nyelvhasználatuk eltér egymástól, az általuk rendezett legsikeresebb előadások az emberi lét alapvető kérdéseit helyezik középpontba. Következésképp a Visky által bevezetett latin nyelvű kifejezés megfelelője a Tompa Andrea által használt, a huszadik század első évtizedében megjelenő színházcsinálók kapcsán megfogalmazott *létszínház* lehet:

„egyes színházi gondolkodók nagyon eltérően ítélik meg a *lét és színház viszonyát*, egymásra hatásának céljait, szükségességét, egyvalamiben egyetértenek: a színházat nem lehet a léttől elszakított, szigorúan immanens esztétikai kategóriák szerint megítélni, mint-hogy a színház sem létezhet az élet-től/valóságtól függetlenül.”²

A színpadra állított Visky-drámák azonban a *theatrum theologicum* ennél szűkebb olvasatát, a nyugati keresztény teológia színházra való értelmezését, a kinyilatkoztatás üzenetének (poszt)modern színpadra írását is kép-

viselik. A drámaíró a *Tanítványok*³ kolozsvári bemutatója óta több írásában és szóbeli megnyilvánulásában használja a *feltámadás színháza*⁴ kifejezést, amelyet pl. Purcărete *Az ember tragédiája* rendezése kapcsán a végítélet, a *parúzia színházával*⁵ vált fel.

Visky liturgikus struktúrát követő drámái lehetőséget teremtenek arra, hogy az általuk felelevenített „alapító esemény” – a megváltás – a scenográfia, a proxemika és a kinetika segítségével visszarántsa a jelenlevőket egy transzcendens utalásokkal teli jelentérendszer szemantikai hálójába. A *szökés*⁶ című színdarab elemzésével azt töreksem bizonyítani, hogy a fent említett, a *theatrum theologicum* fogalmán belül egymás szinonimájaként megjelenő két színházi kategória – amelyek alapját Visky *barokkdramaturgiá-*

³ VISKY András, *Tanítványok*, Kolozsvári Állami Magyar Színház. A bemutató dátuma: 2005. november 4. Színészek: BÍRÓ József, BOGDÁN Zsolt, BUZÁSI András, DIMÉNY Áron, GALLÓ Ernő, HATHÁZI András, LACZKÓ VASS Róbert, MOLNÁR Levente, ORBÁN Attila, SALAT Lehel, SINKÓ Ferenc. Rendező: TOMPA Gábor. Dramaturg: VISKY András.

⁴ VISKY, *Mire való a színház?...*, 175–220.

⁵ Uo.: „A parúzia színháza, azaz: »Krisztus megjelenése az utolsó ítéletkor« színháza. Vagy: a feltámadás színháza.” VISKY, *Mire való a színház?...*, 175.

⁶ VISKY András, *A szökés, Játék a Szerellemmel, a Szabadsággal és a Történelemmel*, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat. A bemutató dátuma: 2005. december 10. Színészek: BEREKMÉRI Katalin, B. FÜLÖP Erzsébet, BOGDÁN Zsolt, ERDEI Gábor, LÁSZLÓ Csaba. Rendező: PATKÓ Éva. Dramaturg: LÁNG Zsolt.

¹ VISKY András, *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé* (Budapest: KRE–L’Harmattan Kiadó, 2020)

² TOMPA Andrea, *A teatralitás dicsérete* (Budapest: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2006), 11.

ja⁷ adja – a transzcendencia terében való létezés helyszíne lehet, ahol a nézők a krisztusi események résztvevőiként élhetik át a színházi előadás jelenidejét. Tézisem továbbá, hogy *A szökés* test-, tér-, idő- és nyelvhasználata – a többi színpadra állított Visky-drámához hasonlóan – hozzásegítheti a jelenlevőket ahhoz, hogy a Søren Kirkegaard által meghatározott stádiumelémlet⁸ egyik szintjéről a másikba, végül a vallási stádiumba léphessenek. A dán filozófus meglátásai véleményem szerint a létrejövő színházi előadásra – mint műalkotásra – is alkalmazhatók: az esztétikai, etikai és a végtelen rezignáció állapotának jellemzői egyaránt felismerhetőek benne.⁹

A barakk mint a stádiumváltások helyszíne

A *szökés* – bár nem az elsőként megírt Visky-dráma – a kolozsvári író drámai költeményeinek tartalmi és dramaturgiai kiindulópontja lehet, mert a fogság alapszituációját, „eszeményi” börtönhelyzetét fejtegeti. Visky műveiben a fogsághelyzet és a szabadság elvesztésének identitáskonfliktusából megteremtett színházi textus adja az emberi lét- és válsághelyzetek alappillért, amely nemcsak

⁷ VISKY, *Mire való a színház?...*, 63–80.

⁸ Søren KIRKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar (Budapest: Osiris Kiadó, 2019); Søren KIRKEGAARD, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986)

⁹ Az ötletet egy Visky Andrással folytatott, 2022. február 7-i levélváltás adta, amelyben Visky a következőt írja: „Az esztétikai – etikai – vallási stádiumokat feleltetném meg a színházi fenomenonnal. Az esztétikai mint elrejtőzés, az etikai mint önfelismerés (Kierkegaardnál bűnbánat) és a vallási (»végtelen rezignáció«, befelé fordított vágy). Ez utóbbi volna Pilinszky színháza: a színház visszavezetése a maga vallási gyökereihez, azaz a színház egyszerre lesz esztétikai, etikai és vallási esemény a nézőben.”

a színházat tekinti börtönszituációnak, hanem az egyéntől függetlenül bekövetkező fizikai és mentális fogsághelyzeteket is. A *szökésben* szereplő Angyal, Bátyus és Vitéz egy várbörtön szűk cellájában várják napokon belül esedékes kivégzésüket, miközben – számos kétség között – menekülésre készülnek. Angyal például fél attól, hogy ha szökésük sikerül, nem várja őket a börtön falain kívül már senki.

ANGYAL: Kimászunk innen valahogy, mire ezek a bugrisok észbe kapnak, már hét határon túl vagyunk, mint a mesében. És kiderül, hogy már csak mi ketten maradtunk a forradalom után.¹⁰

Patkó Éva rendezésében a színpad tere valószínű cella, szűk, néhány szalmazsákkal ellátott vékony palló, amelyet néha Mária, a (bíró)nő és a Foglár jár körül. Minden más Visky-mű ennél az alaphelyzetnél elvontabb bezártság-szituációt teremt: a *Tanítványok* a Mester halála utáni céltalanságot, a *Visszaszületés*¹¹ a lágerlét utáni élet folytathatatlan-ságát, a *Porno*¹² a meddőséget, a *Megöltem az anyámat*¹³ az emberi kapcsolatok működés-

¹⁰ VISKY András, *A szökés* (Kolozsvár: Koinónia, 2006), 16.

¹¹ VISKY András, *Visszaszületés*, Kolozsvári Állami Magyar Színház. A bemutató dátuma: 2009. szeptember 30. Színészek: GYÖRGY JAKAB Enikő, SIGMOND Rita, BODOLAI Balázs, BOGDÁN Zsolt, BUZÁSI András, DIMÉNY Áron, KATÓ Emőke, ORBÁN Attila, SINKÓ Ferenc, VIOLA Gábor. Rendező: TOMPA Gábor. Dramaturg: VISKY András.

¹² Az előadást a szerző, VISKY András állította színpadra a Szatmárnémeti Északi Színházban, megtekinthető volt többek között a IV. MITEM Fesztiválon, 2017. április 20-án. Főszereplő: ALBERT Csila.

¹³ VISKY András, *Megöltem az anyámat*, Kolozsvári Állami Magyar Színház. A bemutató dátuma: 2011. január 27. Színészek: ALBERT

képtelenségét, a *Caravaggio terminal*¹⁴ a halál feldolgozhatatlanságát, *A test története*¹⁵ pedig az emberi test sérülékenységét teszi a fogsághelyzet centrumává. Visky szereplőiről általában nem derül ki, hogy konkrétan miért kerültek az őket körülvevő, vagy bennük rejlő börtönbe, *A szökésben* egy forradalomra utalnak, amely minden más, testi, lelki, történelmi, természetbeli forradalom metaforája is lehet.

BÁTYUS: Ez melyik forradalom idején volt?

ANGYAL: Én csak egy forradalomról tudok.

BÁTYUS: Na és melyikről?

ANGYAL: Arról, amit vérbefojtottak. Tudod...¹⁶

Ugyanakkor *A szökés* szereplőinek száma jelöli, hogy mikor követhettek el valamilyen börtönt érdemlő cselekedetet, a mohácsi csata, a Petőfi-féle szabadságharc, az '56-os forradalom vagy a világháború idején. Kovács Flóra meglátása szerint a műben a börtön platóni ideaként jelenik meg: „olyan idea vagy konceptus, amely tartalmazza saját emlékezetét, valamennyi múltbeli, történelmi

Csilla és DIMÉNY Áron. Rendezők: ALBERT Csilla és DIMÉNY Áron.

¹⁴ VISKY András, *Caravaggio terminal*, Kolozsvári Állami Magyar Színház. A bemutató dátuma: 2014. június 24. Színészek: ALBERT Csilla, IMRE Éva, VARGA Csilla, BODOLAI Balázs, DIMÉNY Áron, SINKÓ Ferenc, SZÜCS Ervin. Rendező: Robert WOODRUFF. Dramaturg: VISKY András.

¹⁵ VISKY András, *Stories of the Body*, Theatre Y, Chicago, Amerikai Egyesült Államok. A bemutató dátuma: 2018. május 25. és május 26. A *Lina* és a *Theresa* című darabokat Melissa LORRAINE, az *Artemisia* és *Eva* című alkotásokat pedig Andrej VISKY állította színpadra.

¹⁶ VISKY, *A szökés*, 25.

alakzatát.”¹⁷ (*A Pornóban* a később elveszített magzat megfogánásakor hangzik el a forradalom kifejezés, amely a testi emlékezet szempontjából kap hangsúlyt: „Melyik forradalomra gondolsz? / Én csak egyetlenegyéről tudok. Arról, amikor a testem fölszabadult az idő súlya alól és tőlem függetlenül örült önmagának.”¹⁸) *A barakkdramaturgia* a börtönbe zárt test és a test mint börtön opozícióját ülteti át különböző élethelyzetekbe, a szereplők kivétel nélkül szembesülnek az élet végességével, a halállal és menekülni akarnak fogsághelyzeteikből. Felismerik, hogy kilátástalan élethelyzetükön csak a transzcendencia tudja emberhez méltó módon átsegíteni őket. A Visky-drámák mindegyike imába hajló, olykor dialogikus vallomás: a szereplők siratják az életüket, kérdőre vonják Istent mindazért, ami velük történt. Ricœur értelemben vett jajkiáltások ezek a szövegek, nem a bűnnek, hanem a mások okozta szenvedésnek adnak hangot, a francia filozófus szerint pedig a jajkiáltás azon a ponton a legélesebb, amikor az ember úgy érzi, hogy a másik ember gonoszságának lett áldozata.¹⁹ A darabok velejárója az Isten létére való rákérdezés, a segítségkérés, az általa jelzett kiút keresése. Visky szereplői a bezártság terét légüres térként érzékelik, arra várnak, hogy az általuk megszólított Isten jelt adjon magáról és tegyen értük valamit. Az író megfogalmazásában „ezek a pillanatok egyszerre tartják életben a szabadság emlékét és hozzák mozgásba a szabadításemény re-

¹⁷ TOMPA Andrea, „Angyali részegség: Viski András: *A szökés*”, *Jelenkor* 50 (2007): 689–691, 689.

¹⁸ VISKY András, *Ki innen* (Kolozsvár: Koinónia, 2016), 83.

¹⁹ Paul RICŒUR, „A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás”, ford. KENDEFFY Gábor, *Magyar Filozófiai Szemle*, 5–6. sz. (1997): 851–869, 853.

ménységét”.²⁰ A szereplők nem tesznek mást, mint ki akarják kényszeríteni egy emberfeletti dimenzió beavatkozását, és a beckett-i figurákhoz hasonlóan kívülről jövő beavatkozást remélnek. Ahogy Vladimir és Estragon végtelenített és ismétlődő cselekvései olyan jelentésnélküliséget hordoznak, amelyek jelentésüket csak Godot érkezése után nyerhetik el, Visky szereplői is egy őket meghaladó valóságtól várják a fogsághelyzet végét. A szökésben konkrét utalások történnek Beckett-re, Angyal és Bányus a szöveg szerint bohóckarakterek,²¹ akik lassan múló várakozásuk közben sakkoznak. Patkó rendezésében a szereplők mozgáskultúrája, az első jelenetben a – Pozzo és Lucky viszonyát idéző – kötélen vezetettség, valamint a cipővel való játék utal Beckett-re. (A *Tanítványok*ban Vladimir János és Estragon Tamás figurái, valamint az üdvözlési esélyek latolgatása is utal a beckett-i várakozás-dramaturgiára.)

A színpadra vitt Visky-drámák tere mindig intim, zárt tér, amelynek középpontja a térbe zárt tér: a bebörtönzött vagy börtönként funkcionáló emberi test. A szereplők fogvartott létük következményeként leválnak a külvilágról, eltávolodnak a falakon kívül történő dolgoktól. A Visky-művek színpada általában a fogságba került egyének magatartásformáját kinagyító, steril közeg, laboratóriumi tér. Mivel az előadások az elzártságban létező ember viselkedését vizsgálják, a színpadtérből nincs kiút, a szereplők nem tudják elhagyni színpadot, állandóan jelen vannak rajta. A szökés cellatere Patkó rendezésében, a többi színpadra állított Visky-műhöz hasonlóan, a szűkösség érzetét kelti: a megjelenő szereplők alig férnek el a keskeny desz-

²⁰ VISKY András, *Megváltozhat-e egy ember* (Kolozsvár: Komp-Press–Korunk, 2009), 17.

²¹ „Angyal és Bányus alapjában véve bohóckarakterek, a színészi játékra mégsem a távolságtartó, maszkszerű modor jellemző, hiszen halálra ítélt bohócok ők.” VISKY, *A szökés*, 10.

kapallón, kerülgetik egymást, miközben ideoda rakosgatják a szalmazsákokat. A Tompa Gábor által rendezett *Tanítványok* színpada kereszt alakú, a *Visszaszületés* (szintén Tompa-rendezés) térbeli középpontja egy plexidoboz, amely a névtelen férfi számára az írás, az emlékezés, a megtörtént események feldolgozásának helyszíne, ezért sokszor zárkózik be oda. A *Megöltem az anyámat* helyszíne egy kövekkel körülvelt asztal, amely hol kórházi ágyként, hol kocsmaként funkcionál, a *Pornó* színpadtere a nő testének közvetlen környezete, a fogantatás és az elvetélés helyszíne, Artemisia és Theresa pedig egy fürdőszobában mesélik el átélt testi és lelki tapasztalataikat. A *Caravaggio terminal* alcíme *A testek laboratóriuma*, Robert Woodruff rendezésében a főszereplő egy halottasháznak kialakított színpadon mintázza meg festményeit. A különböző helyszíneket létrehozó színterek – rendezőtől függetlenül – egyszerű, puritán környezetet teremtenek, minimális díszlettel. A laboratóriumi térben való létezés felszámolja a szereplők integritását, állításaikat, kérdéseiket, emlékeiket felnagyítja, és lépésről lépésre érvényteleníti számukra a külvilágban zajló eseményeket. Az emberi életet meghaladó transzcendens tér a drámaszövegekben és a rendezésekben előbukkanó utalásoknak köszönhetően egyre erőteljesebben szüremlik az előadásokba. A különféle zárkák helyszínei a szereplők számára az Istennel való dialógus hatására nyitott térré válnak, az emberi létezés meghaladó dimenzióval való párbeszéd, ima a végtelen szabadság lehetőségét villantja fel a foglyoknak. A szökés végén a börtönben maradó Vitéz tenyeréből porfelhőt fúj a megvilágított, üres térbe, jelezvén, hogy társai átszöktek egy másik dimenzióba. A színpadon megjelenő Bíró Mária a nyitójelenetben Angyal kötél általi halálát szabja ki büntetésként. Angyal egy rögtönítélő bíróság előtt áll, ez a mozzanat minden Visky-dráma közös vonása: a laboratóriumi körülmények közé zárt életek nemcsak a jelenlevő nézők

előtt mérettetnek meg, hanem az utolsó ítélet pillanatában állnak. A Silviu Purcărete által rendezett, Visky dramaturgként való közreműködésével bemutatott *Az ember tragédiája*²² szintén laboratóriumi térbe helyezi az édenkerti és különöző történelmi szituációkban felmutatott emberi életeket, hiszen a Madách-mű színpadra állítása is az utolsó ítélettel, a végső számvetéssel állítható párhuzamba.

Visky drámáiban nincs hagyományos értelemben vett cselekmény, konfliktus vagy vita, az alakok egy kitágított idő mozdulatlanságába dermednek, egyetlen és leghangosabb cselekvésük élethelyzetük elfogadása és önmaguk felajánlása az őket meghaladó transzcendens dimenzióknak. Vagyis a jajkiáltás állapotából jutnak el a vallási stádium közelébe, miközben külső tetteket nem, csak belső, lelki cselekedeteket hajtanak végre. Ricœur megfogalmazásával a börtönlét állapotában megtanulják a semmiért szeretni Istent, „ez azt jelenti, hogy sikerült teljesen kilépni a viszonzatszolgáltatás-gondolatnak abból a köréből, melynek a jajkiáltás mindaddig rabja marad, ameddig az áldozat fölpanaszolja sorsa igazságtalanságát.”²³ Kirkegaard stádiumelmélete szerint az esztétikai állapot – amely elsősorban az élet élvezetére irányul – rejtőzködő, nem mutatja

²² MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár. Az előadás megtekinthető volt a MITEM-en 2021. szeptember 26-án. Színészek: ASZTALOS Géza, BALÁZS Attila, BANDI András Zsolt, BORBÉLY B. Emília, CSATA Zsolt, ÉDER Enikő, KISS Attila, KOCSÁRDI Levente, LANSTYÁK Ildikó, LÓRINCZ Rita, LUKÁCS-GYÖRGY Szilárd, MAGYARI Etelka, MÁTYÁS Zsolt Imre, MIHÁLY Csongor, MOLNOS András Csaba, SZÁSZ Enikő, TOKAI Andrea, VADÁSZ Bernadett, VAJDA Boróka, VASS Richárd, TAR Mónika. Rendező: Silviu PURCĂRETE. Dramaturg: VISKY András.

²³ RICŐUR, „A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás”, 869.

meg valódi énjét, emiatt megnyilvánulni sem képes, és nem éli át a belső szabadságot.²⁴ Visky szereplői a tanítványok, a „Pornó” fedőnevű lány, a névtelen férfi, Caravaggio, az *Alkoholisták* Évája, Bernadett az árvaházban, valamint *A test történetei* szereplői az esztétikai stádiumból indulnak és lépnek át a darabok végére abba a belső szabadságba, amely az abszurditás határán is túl van. (Kirkegaard az abszurditást nem stílusjegyként alkalmazza, hanem a hit állapotának jellemzőjeként.²⁵) Angyal és Bátyus – bár folyamatosan vágynak a várbörtön falain túlra – a Vitézzel való találkozásig nem tapasztalják meg a belső, lelki szabadságot. Az erre való vakságot Bátyus fogalmazza meg, amikor a cella ablakából végignézik mások felakasztását:

BÁTYUS: ...A merev lábú azt mondja: oda-fönt igazságosabban ítélnék fölöttünk.

ANGYAL: Mit mond? Hol?

BÁTYUS: Odafönt, azt mondja. A mutatóujjával meg is mutatja a többieknek...

ANGYAL: Nézd meg, mire mutat.

BÁTYUS: Nem látom, nem látom, az istenit neki. Van valami a bitó felett, amit nem látok.²⁶

A *Vagy-vagy* állításai szerint az etikai stádium a személyiség kibontakoztatása a jó és rossz közötti választás, valamint a lét végeességének és korlátainak fényében. Az etikai állapotba való átlépés olyan választással jár, amelyben az egyén önmagát választja, és tudatára ébred annak, ami önmaga. „Nem lesz mássá, mint korábban, de önma-

²⁴ Lásd Kirkegaard példáját az esztétikailag élő Néróról, akinek bár mindene megvolt, mégis kétségbeesésben és belső rabságban élt. KIRKEGAARD, *Vagy-vagy*, 569.

²⁵ Kirkegaard írja Ábrahámról: „felismeri a lehetetlent és hisz az abszurdban”. KIRKEGAARD, *Félelem és reszketés*, 77.

²⁶ VISKY, *A szökés*, 35.

ga lesz; a tudat bezárul és ő önmaga.”²⁷ Máshol: „és az az én, amelyet választok, az abszolút én vagy az én énem a maga abszolút érvényessége szerint.”²⁸ Visky szereplői felismerik a börtönlétben is megtalálható belső szabadságot, és elkezdik fenntartani azt a gondolatot, hogy az egyénben létezhet olyan szabadság, amelytől nem foszthatja meg senki. Angyal és Bátyus felismerik, hogy a szűk teret, amelybe kerültek, csak a transzcendenciához való viszonyuk tudja a szabadság terévé tenni. A fogvatartottak felismerik, hogy szabadságuk a szűk térben például abban is megnyilvánulhat, hogy hány lépést tesznek meg a cellában. A szökésben a tizennyolc éve raboskodó Vitéz már túl van az önfelismerésen, amikor Angyal és Bátyus mellé érkezik a cellába. A rá háruló feladat – amely Kirkegaard szerint az etikai stádium velejárója – az, hogy segítse fogvatartott társait az előremozdulásban, egy másik létállapot, a vallási stádium elérésében. A hit stádiumának előzménye a végtelen rezignáció, a befelé fordulás, amikor a fogvatartottak belátják, hogy körülöttük minden bukásra van ítélve, és mindazt, amit a külvilágban nem tudnak megvalósítani, bensőleg kell végrehajtaniuk.²⁹ Angyal és Bátyus számára ez a felismerés a Vitéz által elmondott történetek alapján születik meg.

A test emlékezete

Visky írja a már említett kötetében:

„a fogság az a létállapot, amelyben a testünk nem ott van, ahol mi magunk vagyunk; folyamatos, de legalábbis tartós kizökkentségben élünk önmagunkhoz mérten, identitásunk centruma pedig, a szabadság, szélsőségesen

²⁷ KIRKEGAARD, *Vagy-vagy*, 560.

²⁸ Uo., 596–597.

²⁹ KIRKEGAARD, *Félelem és reszketés*, 76.

fikcionalizálódik, és a szűk térbe szorított test apró rítusaira redukálódik.”³⁰

A szökésben szereplő fogvatartottak rítusai minimálisak, viszont több alkalommal ismétlődnek a színpadon. Angyal és Bátyus felváltva alszanak azért, hogy olyan álmot lássanak, amelyben meglátják Istent: „Most próbálj ébren maradni, én következem, hát ha nekem végre sikerül szemtől szemben látni őt.”³¹ Napról napra számolják, mennyi idejük van még hátra akasztásukig, az idő múlása közben felelevenítik azokat az eseményeket, amelyek őket a fogsághelyzetbe taszították. A mű a visszaemlékezés során Petőfi *Naplóját* is idézi: „Vasvári és én föl s alá jártunk a szobában. Vasvári az én botommal hadonázott, nem tudva, hogy szurony van benne; egyszerre kiröpült a szurony egyenesen Bécs felé, a nélkül, hogy valamegyikünket megsértett volna.”³² A szurony nyugati irányba repülését a fogvatartottak épp úgy jellemté értelmezik, mint azt, hogy kivégzésük a húsvéti ünnepkörre esik: „Péntekre esik. Nagypéntekre. Nem, nem... Vasárnapra. *Diadalmasan*. A feltámadás hajnalán fognak felkötni.”³³ A fogvatartottak előtt – a Szűzanyára való utalásként – többször megjelenik Mária, mint az ítélőbíróság képviselője és a szökést szorgalmazó nőalak, aki a szabadulás lehetőségét hordozza magában: „Én mindig nőket látok álmomban, és mind Mária. Gyere, Bátyus honvéd, jegyezz el bennünket, itt a magzat a szívünk alatt. Mária, egytől egyig. És mind gyermeket vár.”³⁴ Az álom, a visszaszámlálás, emléke-

³⁰ VISKY, *Mire való a színház?*, 66.

³¹ VISKY, *A szökés*, 14.

³² PETŐFI Sándor, „Szöveggyűjtemény: Lapok 1848-as naplójából”, hozzáférés: 2022. 04. 11, <http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/petofi/1848nap.htm>.

Vö. VISKY, *A szökés*, 28.

³³ Uo., 18.

³⁴ Uo., 16.

zés rítusai, valamint Krisztus kereszthalálának rendszeres említése a cellaszerű színpadtérben és a minimális díszletelemek között felerősítik az emberi test auráját, és az előadás középpontjába helyezik azt.

A testek intenzitását tovább fokozza, hogy a szereplők az előadás során sokszor rémülten és zaklatottan mozognak, mindvégig fenntartva a fogsághelyzet feszültségét. A cellába harmadik személyként érkező fogvatartott, Vitéz teste csonka: tizennyolc éven át tartó raboskodása alatt elvesztette a bal lábát. A test sebzettségének hangsúlyozásaként fából készült végtagját a hátára kötve hordja, Patkó rendezésének végén azonban – mintha soha többé nem volna rá szüksége – otthagya azt a színpad közepén. A Viskydrámák rendezői a test és/vagy lélek töredékességére a scenikán keresztül is utalnak: a Tompa által rendezett *Tanítványok* apostolai szinte fel vannak feszítve a kereszt alakú színpadtérre, a *Visszaszületés* kaddisának egyik imádkozója sérült végtagokkal bír, a Visky által rendezett *Pornó* címszereplője egy csontvázal beszélget, az előadás terébe egy nőgyógyászati széket megkerülve lehet belépni, *A Megöltem az anyámat* szereplői nyelvükön vagy nyakukban csipeszt hordanak, a főszereplő lány felvágja az ereit, Caravaggio megvakul, ezt jelzi Woodruff rendezésének háttérében a kivetített filmszakadás, Artemisia és Theresa a testeken elkövetett erőszakot a fürdőszobában zajló testi cselekvések során dolgozzák fel.

Visky alkotásaiban a csonka emberi testek, töredékes szubjektumok képesek a legmagasabb szintű cselekvések végrehajtására. A *szökés* szemantikai hálóján az emberi test központi metaforává válik az előadásban, Krisztus testének és feltámadásának metaforájává. A fogságban levő emberi testek – Angyal és Bátyus – az előadás záróképében megfogják Vitéz kezét és erősen koncentrálnak arra, hogy sötétség borítsa be a cellát és ebben a sötétben megszökhesenek. Húsvétkor történő sikeres szökésük – a színpadot

érő megvilágítás során már nincsenek a cellában – nem a várbörtönből való elmenekülést, hanem a transzcendens dimenzióba való átlépést, átszökést, Krisztus halál utáni feltámadását egyaránt jelöli. A fél lábbal élő Vitéz szökése még nem időszerű, azért marad a színpadon, mert feladata van: másokat is át kell segítenie egy emberfeletti valóságba.

Darida Veronika meglátása szerint a *barakkdramaturgia* elsősorban az univerzális testemlékezetre hagyatkozik, amely az át nem éltet is képes átélni, míg a nyelvet fragmentumként használja, valamint néző és színész együtt, önmagukban és egymásban keresik az „igaz történet nyomait”.³⁵ A közös térben és időben jelenlevő színészek és nézők nyomkeresését a színpadra állított Viskydrámák során meglátásom szerint az a központi metafora segíti, amely az emberi testet mint a krisztusi esemény bevéssződésének helyét jelöli. A fragmentált és töredezett színházi nyelvhasználat *A szökésben* is a keresztre feszített testtel való történést hivatott felidézni, a sebzettség esztétikuma úgy helyezi a jelen időn kívülre az előadás során létrejövő utalásokat, hogy segítségükkel a befogadók saját idejüket a transzcendens dimenzióba helyezhessék. A nyomolvasás során a nézők az intenzív színészi jelenlét és az emberi testek törékenységének hangsúlyozása, valamint a metafora működésének hatására testi tapasztalatot élhetnek át, felismerhetik önmaguk fizikai, mentális esendőségeit és Krisztus halálának, feltámadásának tükrében helyezhetik el azt. Lehmann szerint a fizikai test „a posztdramatikus színházban saját, önálló valósággá válik – amely nem valamilyen érzelmet »mesél el« gesztusai segítségével, hanem jelenléte révén a kollektív történelem bevéssződési pontjaként

³⁵ DARIDA Veronika, „A keresés színháza: Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*”, *Színház* 54, 3. sz. (2021): 46–48, 48.

*manifesztálódik.*³⁶ Olvasatomban, a Visky által képviselt *theatrum theologicum* nyugati keresztény hagyományokkal párhuzamba állított változata a krisztusi események testbe vésődését és az egyéni testi tapasztalat maradandóságát segíti.

A *szökés* – a *Tanítványok* és a *Visszaszületés* című drámákhoz hasonlóan – részben a haszid történetmesélés rituális struktúrájára épül. A csodás történeteket újra elbeszélő haszidok szent cselekedetet hajtanak végre a történetmondás során, és hisznek abban, hogy az általuk felelevenített történet a jelenlevők életére is hatást gyakorol. A *Tanítványok* apostolai a Krisztussal átélt eseményeket idézik fel, mondják és játsszák el újra, a *Visszaszületés* névtelen férfinévű saját lágerbeli múltjának részleteit meséli, írja és értelmezi. Angyal és Bátyus *A szökés* szűk vár-börtönében eljátsszák – *theatrum in theatro* – azt, ami velük történt, vagy azt, ami történhet velük. A mű központi eseménye – a szereplők vallási stádiumba való átlépése, szökése – előtt pedig Vitéz meséli el életben maradásának csodás történetét: miközben fogolyként egy táborból igyekezett vissza saját lágerébe a hideg téli sötétben, egyik fogolytársa felgyújtotta magát azért, hogy Vitéz láthassa a világosságot, ami visszavezeti őt társai közé.

„VITÉZ: ...Ahogy közeledtem, a fény egyre nagyobb lett, mire embermagasságnyra nőtt, már hallottam, hogy valaki a nevemen szólít. Egyik fogolytársam volt, a legjobb barátom. Valami lipován fiú, vagy mi, egy szót sem tudtunk váltani egymással, de neki is hiányzott az egyik lába, a jobb, és sok-

szor lehattunk egymás segítségére. Felgyújtotta magát.”³⁷

Vitéz nemcsak a nagyapja csodás menekülésének történetét idézi fel, hanem a sajátját is, bízva abban, hogy az események pontos felidézése ismét csodát tud életre hívni. Az előadás utolsó előtti jelenete a másik emberért hozott áldozattal Krisztusra utal, Vitézt megmentették, életben maradásának történetét azért eleveníti fel ismét, hogy ezzel előkészítse a másik két fogoly megmenekülését. A drámarészlet – a szerző elmondása alapján – valóságos történeten alapszik, az újramondás újramondásaként van jelen az előadásban. Visky valóban hallotta a fagyos pusztai éjszakán felvillanó fény történetét,³⁸ tehát mint szerző ő maga is újramondja, elmeséli a szereplővel. Ezzel párhuzamosan a Patkó által rendezett előadás túlmutat a szóbeli tradíciók jelentőségén, és olyan rituális eseménnyé válik, amely a krisztusi események felismeréséhez, újragondolásához vezeti a nézőt: passiójátéknak tekinthető.

A *szökés*ben Angyal álma, a Foglár alkalmoszerű megjelenése, a cella ablakából végignézett kivégzés, az új fogoly érkezése, a megtörtént dolgok felelevenítése csak az idő múlását szemléltetik. Az események lassan haladnak az egyetlen érdemi történés, a *szökés* felé. Angyal és Bátyus ugyan emlegetik, hogy a meglépésre hamarosan sor kerülhet, de ennek módját nem tárják fel és soha nem is részletezik. A *szökés* ideje a kilépés, a (határ)átlépés liminális ideje: az elzártság és a szabadulás közötti idő színpadra írása, a Kirkegaard-féle vallási stádiumba való átlépés. A *barakkdramaturgia* időkezelése ezért egy történelmi időn kívül létező idő,

³⁶ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 114. [Kiemelés az eredetiben.]

³⁷ VISKY, *A szökés*, 55–56.

³⁸ A szerző elmondása szerint a történet alapja egy temetésen hallott ebeszélésen alapul. Az unokaöccse öngyilkosságán szónoklatot tartó nagybácsi (Anti) a *Pornó* című dráma szereplője is.

valóság és fikció, ébrenlét és álom egyaránt összerosódik a drámaszövegben és a Patkó által rendezett színpadképekben. Visky a megírt darabban több helyszínre és azokhoz kapcsolódó dátumokra utal, említi Bécs, Budapest, Kolozsvár, Temesvár, Marosvásárhely városait, Angyal, Bátyus és Vitéz életkorukat a szabadságvesztés éveivel azonosítják, téglákra húzott vonalak segítségével tartják számon, hány nap múlva akasztják fel őket, a foglyok nyilvántartásához szükséges számok pedig: 1849.0813, 1956.1023, 1526.1526, 1918.1918. Kovács Flóra utal arra, hogy a szerző időkeverésre egyaránt épít a kanonizációra és a közösségépítésre,³⁹ Tompa Andrea megfogalmazásában Visky drámáinak szereplői és történeteik kívül esnek „a történeti időn, mégis hivatkoznak, emlékeztetnek rá, magukban hordozzák a sokféle idők lehetőségét és hasonlóságait”.⁴⁰ Véleményem szerint a Visky-szövegek és színpadra állított drámák legfontosabb viszonyításai pontja a Szentírás eseményeinek jelenideje. A krisztusi események fényében az idő kitágul, egyetemessé válik, a bezártság ideje ehhez képest kizökkent idő, a valóságos jelenidő pedig a vallási stádiumba való átlépés: a szökés, a szabadulás pillanata. A szereplők felszámolják, megsemmisítik magukat, leválnak a külvilág által létrehozott helyzetről és körülményekről, és elérik a végtelen rezignáció kirkegaardi állapotát. Vágyaikat befelé fordítják, elfogadják önmagukat és belső szabadságuk megteremtésére koncentrálnak, a szenvedés ellenére is megta-
pasztalják a belső békét és nyugalmat.⁴¹

³⁹ KOVÁCS Flóra, *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban* (Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2013), 150.

⁴⁰ TOMPA, „Angyali részegség...”.

⁴¹ KIRKEGAARD, *Félelem és rettegés*, 71.

A sebzettség esztétikumának nyelvhasználata

Visky drámaszövegeivel új formnyelv megteremtésére törekszik, amely egyaránt táplálkozik a költészetből és a különféle egyházi szertartások liturgiájából. A róla írt angol nyelvű monográfia szerzői szerint az író egyedülálló drámaírói nyelvezete a költészetben, illetve a mozgás- és képcentrikus romániai színházi gyakorlatban gyökerezik.⁴² Dialógusai nem hagyományos értelemben vett párbeszédnek, hiszen a szereplők beszélgetései kizárólag a fogság okozta élethelyzet előzményeire, jelenére vagy a szökés lehetséges változataira összpontosítanak. Az ábrázolt figurák sokszor nem is egymással, hanem Istennel beszélgetnek, vallomásszerű, imába hajló, reflektív megszólalásaik vannak. Ezek a lírai szólamok tömör, tömön-
tokba foglalt, bibliai történetekre utaló, ismétlésre kerülő motívumokat hordoznak, a színpadon elhangzó szövegek ezért inkább zenei, mint drámai szervezettségűek. Kovács Flóra *A szökésben* uralkodó veszteségérzést a nyelv szintjén is kimutatja és a jelentések újraalkotásának lehetőségére is felhívja a figyelmet: „A kötött szókapcsolatok elemekre bontása, továbbá a szavak jelentése iránt tanúsított bizalmatlanság az értelem ismételt megalkotását, a hozzárendelést is képviselheti.”⁴³ A Visky-drámák csak a Szentírás-történet révén válnak koherens egészzé, ahogy *A szökés* végső jelentése is – Patkó rendezésében – a nézőben születhet meg,

⁴² „This is a most innovative voice in the otherwise fairly traditional landscape of Hungarian drama, and his unique dramatic language is rooted, on the one hand, in his poetic imagination and, on the other, in his in-depth familiarity with the movement and image-centric Romanian theatre tradition.” Jozefina KOMPORALY, ed., *András Visky's Barrack Dramaturgy: Memories of the Body* (Bristol: Intellect, 2017), 6.

⁴³ KOVÁCS, *A közösség...*, 169.

amennyiben meg tudja vonni a halottaiból feltámadt és a korlátok közé szorított emberi test közötti párhuzamot. A rendezés a Visky-drámák fragmentált nyelvhasználatát erősítve az állandó hiányra utal: a tér szűkössége, puritánsága, a szinte álomképként megjelenő Mária, a szereplők sokszor marionettszerű mozgása, testhasználatuk darabossága, a bezártság–menekülés oppozíciójához való kényszeres visszatérés töredezeté teszi a színházi nyelvet. A rendezés a scenika, a tér, a proxemika hiátusainak érvényesítésével a fogvatartott ember válságát tükrözi. A szereplők a trauma centrumában helyezkednek el, ahol emlékezetük fragmentált, jövőjük irányíthatatlan, testük tehetetlen, fizikumuk és személyiségük egyaránt sérült. A Visky-drámák különféle színpadra állításai szinte kivétel nélkül valósítják meg a sebzettség esztétikumát: a szemantikai háló központi jelöltje, a létrejövő előadások főszereplője – a feltámadt Krisztus – nem jelenik meg a színpadon, a megszülető színelőadás csak a maga töredékességével tud utalni rá.

Kirkegaard írja, hogy az esztétikai stádiumban létezők elsősorban a külső körülményekhez való viszonyukban léteznek, önmagukon kívül levő támpontok teremtik meg számukra a létfeltételeiket: „te ugyanis semmi vagy, és mindig csupán a másokkal való viszonyban létezel, és eme viszony révén vagy az, ami vagy.”⁴⁴ A színelőadás (mint műalkotás) esztétikai stádiuma véleményem szerint párhuzamba állítható a Jacques Derrida Artaud-olvasatában leírt reprezentációval, olyan jelen, amely nem ismétli meg önmagát, ezért saját halálába zárul.⁴⁵ A kizárólag esztétikai stádiumban levő előadás tehát a pillanatnak él, felmutat valamit, aztán

⁴⁴ KIRKEGAARD, *Vagy-vagy*, 545.

⁴⁵ Jacques DERRIDA, „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. FARKAS Anikó és mások, *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 23–37, 35.

megszűnik létezni. Lehmann ezt az állapotot a posztdramatikus színház kapcsán fogalmazza meg:

„Ebben a posztdramatikus esemény-színházban az itt és most valóban létrejövő aktusok számítanak, melyek céljukat megtörténésük pillanatában betöltik, majd elenyésznek anélkül, hogy szükségszerűen valamilyen nyomot – azaz értelmet, kulturális építményt stb. – hagynának maguk mögött.”⁴⁶

A Patkó által rendezett *A szökés* esztétikai megközelítésének alappillére a töredékes, sebzett színházi nyelvhasználat, amely épp a maga fragmentáltságán keresztül a jelölt kívülre helyezésével, és a nézőre gyakorolt hatás által tudja elérni az etikai stádium határát. A dán filozófus állítása alapján a jó és rossz közötti választás magában hordozza a bűnbánat, a bűnös lét, az esendőség felismerésének mozzanatát. A színpadra rendezett Visky-művek többsége – *A szökés* is – gyászszertartásként jelenik meg, rituális jelleget hordoz. A tanítványok nemcsak Krisztust temetik gondolatban, hanem önmagukat is, ezért elevenítik fel újra a mellette megélt eseményeket: a névtelen férfi önmagát és meg nem született gyermekét siratja, „Porno” a férjét és elvesztett gyermekét, *A Megöltem az anyámat* Bernadettje az édesanyját, *A test történeteinek* szereplői pedig magát az emberi testet.

A színelőadás – mint szertartás – feladattal, funkcióval bír, a schechneri értelemben vett hatékonyságra⁴⁷ törekszik: a jelenlevő nézőket a színpadon zajló rítus jelenidejébe igyekszik bevonni. *A szökés* a mindenkori fogságban élő egyén helyzetét mutatja fel és Krisztus szenvedéstörténetével és feltáma-

⁴⁶ LEHMANN, *A posztradamatikus színház*, 121.

⁴⁷ Richard SCHECHNER, *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről*, ford. REGŐS János (Budapest: Múzsák, 1989), 42.

dásával állítja azt párhuzamba, arra provokálva a nézőt, hogy hagyja maga mögött a korlátait. A színházi előadás Kirkegaard etikai stádiumával párhuzamba vonva performatív erővel bír: „a bünbánatban kiváltotta önmagát, hogy szabadságában legyen, de szabadságában csak úgy lehet, ha állandóan megvalósítja. Ezért aki önmagát választotta, az *eo ipso* cselekvő.”⁴⁸ A különböző fogsághelyzetek, a krisztusi esemény felelevenítése és újrajátszása során az előadáson jelen levő néző is lehetőséget kap arra, hogy felismerje önmaga fogsághelyzetét és belső szabadsággá alakítsa át azt, vagyis átléphessen az etikai dimenzióba. Ricœur szerint a rossz problematikája nem csak elméleti kérdés, „megoldásához gondolkodás (morális és politikai értelemben vett), cselekvés, valamint egyfajta érzelmi-szellemi átalakulás összhangjára van szükség,”⁴⁹ a jajkiáltást kiváltó érzelem a bölcsesség hatására cselekvéssé alakul, a bölcsesség pedig „lelki segítséget [ad] a gyász munkához, melynek célja a jajkiáltás és a panasz *minőségi* megváltoztatása.”⁵⁰ A Visky-művek gyászszertartásszerű színpadra írása a sebzettség esztétikumából kiindulva olyan minőségi változást hozhat létre a jelenlevőkben, amelynek hatására a néző megtapasztalhatja a vallási stádium közelségét és abszurditását. Ennek viszont feltétele, hogy az előadás során felismerje azt a bölcsességet, amely a vágyakról, a szenvedés nélküli életről és a halhatatlanságról való lemondással jár együtt.⁵¹

A létrejövő színdarab elérheti a végtelen resignáció állapotát abban az esetben, ha lemond önmaga megvalósulásának feltételeiről, vagyis az „alapító esemény” felidézésének veti alá magát. A keresztény kultúra alap-

⁴⁸ KIRKEGAARD, *Vagy-vagy*, 625. [Kiemelés az eredetiben.]

⁴⁹ RICŒUR, „A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás”, 865.

⁵⁰ Uo., 867.

⁵¹ Uo., 868.

jaira épülő *theatrum theologicum* utalásai a krisztusi történés színpadon történő újramondását, elismétlését szorgalmazzák, Visky megfogalmazásában a néző saját elveszített és fikcionalizált idejének helyreállítását tűzi célul.⁵² A műalkotás performativitásának hatására az egyén felismerheti az abszurd – Kirkegaard értelmezésében hitközeli⁵³ – események megtörténéseinek lehetőségét, és kialakíthatja saját, teljesen egyéni viszonyát a transzcendens dimenzióval. A színelőadás során a jelen nem levő jelölttel való találkozás a nézőben történhet meg, amennyiben a saját magára vonatkoztatott fogsághelyzetből az előadás jelenidejében találja meg a kiutat. Így ő maga is sebzetté válik abban az értelemben, hogy a felismert abszurditás hatására meghatározó lelki (és testi) tapasztalatot él át, amelyek megfogalmazása lehetetlenné válik számára.

Kirkegaard megfogalmazásában a hit akkor kezdődik, amikor az értelem, a ráció elhallgat. Az Istenben való hit pedig szubjektív, egyedi és izolált, mások számára érthetetlen. Ezért az, aki a hitet megtapasztalja, hallgatásra van ítélve és elnémulása Ábraháméhoz hasonló: „Mindent mondhat; de egyet nem mondhat, és ha ezt az egyet nem mondhatja, vagyis úgy nem, hogy más megértse, akkor tehát nem beszél.”⁵⁴

Bibliográfia

DARIDA Veronika. „A keresés színháza: Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*”. *Színház* 54, 3. sz. (2021): 46–48.

DERRIDA, Jacques. „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”. Fordította FARKAS Anikó és mások. *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 23–37.

⁵² VISKY, *Mire való a színház?*, 68.

⁵³ KIRKEGAARD, *Félelem és reszketés*, 77.

⁵⁴ Uo., 201–202.

- KIRKEGAARD, Søren. *Vagy-vagy*. Fordította DANI Tivadar. Budapest: Osiris Kiadó, 2019.
- KIRKEGAARD, Søren. *Félelem és reszketés*. Fordította RÁCZ Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.
- KOMPORALY, Jozefina, ed. *András Visky's Barrack Dramaturgy: Memories of the Body*. Bristol: Intellect, 2017.
- KOVÁCS Flóra. *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban*. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- PETŐFI Sándor. „Szöveggyűjtemény: Lapok 1848-as naplójából”. Hozzáférés: 2022.04.11. <http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/petofi/1848nap.htm>.
- RICŒUR, Paul. „A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás”. Fordította KENDEFFY Gábor. *Magyar Filozófiai Szemle* 5–6. sz. (1997): 851–869.
- SCHECHNER, Richard. *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről*. Fordította REGŐS János. Budapest: Múzsák, 1989.
- TOMPA Andrea. *A teatralitás dicsérete*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006.
- TOMPA Andrea. „Angyali részegség: Viski András: A szökés”. *Jelenkor* 50 (2007): 689–691.
- VISKY András. *A szökés*. Kolozsvár: Koinónia, 2006.
- VISKY András. *Megváltozhat-e egy ember*. Kolozsvár: Komp-Press–Korunk, 2009.
- VISKY András. *Ki innen*. Kolozsvár: Koinónia, 2016.
- VISKY András. *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*. Budapest: KRE–L'Harmattan Kiadó, 2020.

A meyerholdi biomechanika és a kontaktimprovizáció

GÁL ESZTER

Tanulmányomban a meyerholdi biomechanika és a kontaktimprovizáció mozgásrendszerét és az általuk kialakított testhasználatot hasonlítom össze.¹ A két rendszer látszólag egymás ellentéte, közelebbi vizsgálatuk azonban rámutat hasonló alapjaira és a testszemléletükben rejlő kapcsolódási pontokra. Mivel a kontaktimprovizáció pedagógiai munkám alapját képezi és kutatásomban annak oktatási szempontjait és alkalmazását is vizsgálom, az összehasonlító téma izgalmas távlatokat ajánl a felsőfokú színművészképzés mozgásoktatásához. Az analitikai találkozási pontok lehetőségeinek felvázolása mellett arra a kérdésre keresem a választ, hogy a kontaktimprovizáció milyen perspektívát kínál a meyerholdi formalista biomechanika számára, segítheti-e és hogyan egy kontaktimprovizáció mozgássor meyerholdi biomechanikai elemzése a színész mozgástechnikai tudását és a színész-rendező koreográfusi alkotómunkáját.

A kontaktimprovizáció mozgásainak részletes elemzéséhez a táncforma „art-sport”² jellege miatt a sportmozgások és általában a mozgások, mozdulatok, hely és helyzetváltoztatások elemzéséhez használt biomechanika

technikáját alkalmaztam, mivel a sportmozgásokhoz hasonlóan a kontaktimprovizáció mozgásaiban is mechanikai aspektusban kereshetjük a törvényszerűségeket. Az orvosi és sporttudományban a biomechanika fogalma az élő szervezet (bio) fizikai (mechanika) jellemzőit és annak élettani jelentőségeire fókuszál mozgás közben. De amíg a sportmozgások mérésen alapuló elemzése elsősorban a teljesítményfokozás céljából történik, addig a kontaktimprovizáció mozgásainak mechanikai vizsgálata a *tánc történelem* mozgástechnikai alapjait tárja fel. Az elemzés segíti a testhasználat tudatosítását és kijelöli oktatásának lehetséges módszertani irányait. A továbbiakban a tanulmány a két rendszert felváltva, komparatív technikával elemzi.

A színháztudomány terminológiájában a biomechanika fogalma Mejerholdhoz kötődik, aki a „színpadi mozgások gyakorlatozási rendjét”³ teremtette meg. Szintén fontos ismerv, hogy a biomechanika a színészképzés közvetlen eszköze volt Mejerhold műhelyében. Minden mozgás, mozgásszekvencia vagy etűd, az azokban megvalósuló alapelvek, a gyakorlások módjai és céljai mind közvetlenül az előadói módot, az előadói kifejezést, az érzelmi töltetet, a játék lényegét ragadták meg, arra készítettek fel.

A kontaktimprovizáció tárgyalásakor is lényeges szem előtt tartani azt a tényt, hogy a táncforma a hatvanas és hetvenes évek észak-amerikai kultúrájának és társadalmának látványos „terméke”, hiszen magában foglalja a demokratikus viszonyok megteremtésének ideológiai környezetét, az együttműkö-

¹ A mozgáselemzésből készült előadásomat a *Tánc a változó világban*, VIII. Nemzetközi Táncstudományi Konferencián tartottam meg 2022. május 7-én a Magyar Táncművészeti Egyetemen. Az előadás címe: „A kontaktimprovizáció mint mozgás- és táncpedagógia.” Az előadás alapján készült tanulmány a jelenleg szerkesztés alatt álló *Táncstudományi Tanulmányok 2022–2023* kötetben jelenik meg.

² Cynthia J. NOVACK, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture* (Madison: University of Wisconsin Press, 1990), 191.

³ Boris ZAHAVA, „A biomechanika”, in *Mejerhold műhelye*, szerk. PETERDI NAGY László, 111–120 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 115.

dés és a felelősségvállalás koncepcióját.⁴ A kontaktimprovizáció ebben a korai, kísérleti fázisban, nem a tánc- vagy színművész tréningezésének egyik módja vagy eszköze volt, csak később vált azzá, ugyanakkor mégis közvetlenül kapcsolódott a táncművészet kifejezésformáinak kutatásához. Szándékoltan hozta közelebb az előadókat a nézőkhöz a játéktér és a nézőtér egybeolvasztásával, így bevonva a közönséget az előadás folyamatába. A kontaktról és a mejerholdi biomechanikáról is elmondható, hogy része volt valamilyen társadalmi utópiának. A mejerholdi biomechanika a szovjet állami avantgárd történelmi, politikai és életutópiának volt része, amennyiben ideológiája analóg azzal az elképzeléssel, hogy a kommunizmusban a munkamegosztás felszámolásával a művészi tehetség „felszabadul a nagy tömegben.”⁵ Ezen utópia gyengülésével a biomechanika a színészi technika problematikája felé fordult.⁶ A kontaktimprovizáció utópikus jellegét a társadalmi és hatalmi struktúrákra vonatkozva a mai napig hordozza.

A biomechanika Mejerhold műhelykísérleteihez és pedagógiai tevékenységéhez köthető művészeti forma, amelyeket az 1900-as évek elejétől kezdve folytatott élete végéig.⁷ A módszerről kevés elsődleges dokumentum maradt. Szekunder, de autentikusnak tekinthető dokumentum Mejerhold *A jövő színésze és a biomechanika* címmel Moszkvában, 1922. június 22-én tartott előadásának beszámolója.⁸ A technikai tréning-

gyakorlatok azonban már korábban helyet kaptak Mejerhold rendezéseiben. 1906-tól *A komédiásdi* rendezésétől a színészi játékban nagy szerepet kapott a néhol szinte akrobatikába hajló, dinamikus mozgássor és annak tér- és időbeli relevanciája. Központba került a színész egész testének érvényesülése a színpadon.⁹ Mejerhold „a színész játékát (szociál)fiziológiai alapokra”¹⁰ helyezte, amelynek kiindulópontjául a testet és a mozgást tette meg. „A színésznek olyanná kell edzenie testét, a maga anyagát, hogy az képes legyen azonnal teljesíteni a kívülről (a színésztől, a rendezőtől) érkező utasításokat.”¹¹ A test, mint anyag és annak megművelése, megismerése a kontaktimprovizációnak sajátja is. Mejerhold számára a színész teste viszont külső megközelítésből látható, amennyiben a színészi játékban a belsőt az „individuál(pszichológiai)”¹² alapokra helyezés jelentette. A biomechanikai gyakorlataival megoldozott test rugalmas, fegyelmezett és technikai tudással felvértezett.¹³ Mozgás közben a külső, kontroll alatt tartott testi megformálódásnak kellett megteremtenie az érzelem megfelelő kifejeződését. Mejerhold célja, hogy rendezéseiben a zenét és a mozgást tisztán teátrális elemként illessze az előadásba, s a szöveg mögöttes tartalmait, érzelmi és hangulati állapotait közvetítse.

Mejerhold biomechanika előadása után éppen ötven évvel, 1972 júniusában került sor az első kontaktimprovizáció előadásra, New Yorkban. Az előadás és a táncforma létrejötté az amerikai táncművész Steve

⁴ Brandon S. WHITED, „Contact Improvisation: Engaging social/political concerns”, 2014.04.25, <https://bscottwhited.wordpress.com/2014/04/25/contact-improvisation-engaging-socialpolitical-gender-concerns/>.

⁵ FODOR Géza, „Bevezető”, *Színház* 28, 1. sz. (1995): 41–44, 41.

⁶ Uo.

⁷ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 152.

⁸ FODOR, „Bevezető”, 41.

⁹ KÉKESI KUN, *A rendezés...*, 149.

¹⁰ Uo., 153.

¹¹ Vszevolod MEJERHOLD, „A jövő színésze és a biomechanika”, ford. PÁLL Erna, in *Színházi antológia*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 92–94 (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 93.

¹² KÉKESI KUN, *A rendezés...*, 153.

¹³ UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, *Bevezetés a színház-antropológiába* (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011), 80.

Paxton¹⁴ alkotói és pedagógiai munkájához köthető, de Mejerhold biomechanikájának kidolgozottságával ellentétben Paxton mozgástechnikája, gyakorlatai az amerikai táncművészetben aktívan résztvevő művészek kollektív tapasztalatából nyert ismeretek és tudások eredménye.¹⁵ Az ötvenes évek végétől Észak-Amerikában a test és a tiszta, önmagáért létező mozgás középpontba állítása jellemezte a tánc új megközelítési formáival kísérletező koreográfusokat. A táncost megfosztották minden fölösleges mozdulattól és egyszerűen az állás, ülés, fekvés, járás, futás mozgássorai kerültek színpadra. A színpadon zajló hétköznapi cselekvésekre és a természetesség megjelenésére már előadás-ként tekintettek. Háttérbe került a mozgás bármilyen jellegű jelentéssel telítése vagy szándékolt olvasata, így a néző az előadók jelenlétéből szabadon értelmezhetette a látott és érzékel mozdulatokat. A mozgásban-lét önmagában vált fontossá.

Mejerhold biomechanikája a karakterformálás és az érzelmi kifejezés érdekében erősítette a színész mozgásának célszerűségét, természetességét, precizitását és kontrollját. Minden gesztus, minden mozdulat expresszív vált, még a test meghosszabbításának tekintett kellékek is. Az expresszió pedig visszahatott a testre. Rendszerének alapelvei a színművész mozgásképzésének

alapjává és egyben a rendező nyelvi-formai eszköztárszerévé váltak.

A mejerholdi biomechanika egyfajta pszichofizikális tréning színpadi alkalmazása.¹⁶ Alapgyakorlatai az etűdök,¹⁷ amelyek mozgástanulmányi gyakorlatoknak tekinthetők, de közvetlenül beépülhetnek előadások mozgásaként is. A tréning adta alapképességek a következők: pontos végrehajtás, az egyensúly, a megfeszítés–ellazulás elvének ismerete, koordináció, gazdaságosság, kinesztetikus tudatosság,¹⁸ ritmus, a mozgás zeneisége, kifejezés, reflexivitás, játékosság, (ön)fegyelem. A mozgás a totalitás elvén alapszik, egy testrész munkája kihatással van az egész testre. A színész feladata a test mechanikájának tanulmányozása és a saját test fölötti teljes kontroll elérése.¹⁹ A legfontosabb etűdök: súlyemelés, tördöfés, kőhajítás, pofonvágás, a másik színész mellére vagy hátára ugrás, nyíllövés, rúgás, zsákhordás, testekből formált piramis, súlypont áthelyezése, lovaglás.²⁰

Mejerhold szerint minden etűd mozgásfázisokra bontható, amelyek mentén a mozgások elemezhetők. A következőkben ezeket a mozgásfázisokat mutatom be, hogy összehasonlíthatóvá tegyem a két rendszer eszközeit. Az első, akciót előkészítő fázis az *otkaz*, amely az akció mozgásirányával ellentétes irányú, azaz egy visszahúzódás (*refusal*),²¹

¹⁴ Steve Paxton a korai posztmodern táncalkotók közé tartozó, az 1962-ben alakult Judson Dance Theater és az 1970-ben formálódott Grand Union egyik alapító tagja és a ReUnion (1975) kollektíva egyik központi személyisége volt. A kontaktimprovizáció alapját adó párban végrehajtott mozgásokkal, mint az ugrás, ütközés, dőlés, esés, gurulás, egyensúlyozás, súlyadás 1972 elején kezdett kísérletezni. GÁL Eszter, „A kontaktimprovizáció definiálása”, *Symbolon* 22, 1. sz. (2021): 223–234, 228.

¹⁵ Uo., 227.

¹⁶ Ralf RAUKER, in *A Workshop in Biomechanics* (DOCZY Kriszta, 2003).

¹⁷ KÉKESI KUN, *A rendezés...*, 153.

¹⁸ RAUKER, in *A Workshop in Biomechanics* (DOCZY Kriszta, 2003).

¹⁹ KÉKESI KUN, *A rendezés...*, 153.

²⁰ UNGVÁRI ZRINYI, *Bevezetés...*, 80.

²¹ Chloe Whitehead Jonathan Pitches meghatározását használja (gestural prologue). Chloe WHITEHEAD, „An explanation and analysis of one principle of Meyerhold’s Biomechanics – tormos”, *Theatre, Dance and Performance Training* 8, no. 1 (2017): 89–102, 90, <https://doi.org/10.1080/19443927.2016.1214890>.

vagy bevezető gesztus. A második fázis *posyl*, a küldés, az akció maga, amire az előkészítő fázis már utalhat. Azaz ez lehet maga a realizáció, a megvalósulás fázisa, a fő mozgás vagy mozdulat, amelynek iránya és szándéka van. Majd harmadik fázis a *stoika* vagy *tochka*, ez az akció ciklusának a vége, a lezárás. A lezárás általában egy megállás, póz a mozgás végén, olyan, mint egy kimeredett epilógus. Ehhez a három alapfázishoz jön hozzá a *tormos* vagy kivárás, lefékezés. A *tormos* a színészi játék egy alapeszköze, döntően az egyéni mozgásritmus megtalálásában és a csoport mozgásainak időbeli, térbeli összehangolásában játszik szerepet.²² Ezenkívül elengedhetetlen a *daktil* (daktilus), az etüdüket bevezető gyakorlat, amelyik beállítja a ritmust, készenlétbe és a csoportos gyakorlásnál egymással szinkronba hozza a színészeket. A *rakurz* pedig az újraindulás, a reakció fázisa az aktuális mozdulat irányával ellentétes enyhe elmozdulás. A *rakurz* a mozgássor végén az *otkaz* megfelelője, így a mozgás nem holtpontra végződik, hanem benne rejlik a folytatás lehetősége, de a lezárás is.²³ Az etüdük gyakorlása először a mozgások technikailag helyes kivitelezésére irányul, majd azok mélyebb testi szintű megértésére.

Paxton szintén a testet, a mozgást állította kutatásának középpontjába, amely számára egy belső megközelítést jelentett. Ameddig Mejerhold a test mozgásaiból fakadó vagy abban rejlő érzelmek és expresszió mentén, mechanikus feladatokkal tette képessé a testet a színészi játékra, addig Paxton a két mozgásban lévő test találkozásának váratlanságából, kiszámíthatatlanságából adódó helyzetek biztonságos megoldására keresett technikai gyakorlatokat. A kontaktimprovizációt annak páros jellege, improvizatív módja, a taktilitás és a fizika törvényeire hangolt testi tapasztalás ha-

tározza meg. A táncban „a partnerek az érintésben találkoznak, rábízva magukat testük kommunikációjára, megadva magukat a tömegvonzásnak.”²⁴ A figyelem a kölcsönös támaszkodásra, a súlyadás és fogadás kölcsönös váltakozására, az egyensúlyi helyzetekre, dőlésekre, „együttes esésekre és az azokból adódó váratlan helyzetek közös és biztonságos megoldására helyeződik.”²⁵ A tánc nem egy előre megtervezett mozgássor adott formái. A test által felvett forma nevezhető az adott pillanat testszerveződésének, amely az adott helyzetben felkínálkozó választások és döntések folyamánya.²⁶

A mellékletben található táblázatban egymás mellé állítottam a két mozgásrendszer jellemzőit. A biomechanika, miként a kontaktimprovizáció is, ma is használt mozgás-tréning. Mozgástechnikai összevetésük figyelmet érdemel, mert az egymásnak néha teljesen ellentmondó jellemzőik éppen feltárják a találkozási pontokat.

A biomechanika egyes etüd-formagyakorlatainak megalapozásához a kontaktimprovizációban használt gyakorlatok jelennek meg.²⁷ Például állásban a függőleges tengelyből való kibillenéssel az egyensúlyozás-érzékelés vagy párban az egymásnak dőlés, az összekapaszkodás, vagy egymástól eldőléssel a húzás és abban az egyensúlyozás, vagy a kar-láb támaszhelyzetekben való haladás, mászás. A biomechanikai gyakorlás során a táncosok az instrukciónak megfelelően a mozgásokat végrehajtják. Erre példa, amikor állásban függőlegesebből kidőlést hajtanak végre előre, hátra vagy oldalra és így figyelik

²⁴ GAL, „A kontaktimprovizáció...” 233.

²⁵ Uo., 224.

²⁶ Uo., 226.

²⁷ A gyakorlatok, amelyekre itt utalok, az *A Workshop in Biomechanics* dokumentumfilmekben szerepelnek, mely Ralf Rauker 2002-es nyugat-ausztráliai tanítását dokumentálja (ed. Kriszta DOCZY, Hush Video: Contemporary Arts Media, 2003).

²² WHITEHEAD, „An explanation...” 94.

²³ KÉKESI KUN, *A rendezés...*, 154.

a kibillenés érzetét, vizsgálják, meddig lehet dőlni esés nélkül. Mindeközben a test és a pozíció tartott, kontrollált. A kontaktimprovizációban ez az állásban való egyensúlyozás a nem-csinálás felől közelít a mozgáshoz, azaz nincs akaratlagos kimozdulás a függőleges helyzetből, hanem álló helyzetből a bekövetkező zuhanás tapasztalatára kerül a hangsúly. A mozgás az izomfeszültség elengedésekor indul, a test válasza lesz a kibillenesre. Nézzünk még egy példát: szintén biomechanikai előkészítő gyakorlat az egymásfele dőlésben való járás. Ekkor a párok egymás mellett állnak, egyirányba néznek, vállukat összeérintik úgy, hogy mindketten dőlésben legyenek, majd ebben a helyzetben haladnak a térben. Itt a forma megtartása a feladat. A kontaktimprovizációban ebből a kiindulópontból indított haladásban az átadott súly változása, a testek találkozási felületén érzékelhető nyomásváltozás érzékelése adja a gyakorlás alapját. Míg a biomechanikában az érintő felület nem változik, a kontaktimprovóban a dőlés és a nyomásváltozás mértékének változásával az érintő felület elmozdul vagy elgördül. A harmadik példa a két technika összehasonlítására a kar- és lábtámaszban végzett gyakorlatok közül kerül ki. A biomechanikában a támaszban végzett haladásoknak megadott mozgásforma-szekvenciája van. A gyakorlásban a haladás ritmusa, a dinamikai változás és a végtagok koordinációja kap hangsúlyt. A kontaktos mászásokban a súly egyik végtagról a másikra átvitele, a test vázrendszerének, az izmok tónusának, valamint a gravitáció és a felhajtóerő testre hatásának megfigyelése a feladat.

Ralf Rauker, aki Gennagyij Bogdanov²⁸ tanítványa, hangsúlyozza, hogy a közönség

²⁸ Gannagyij Bogdanov a hetvenes években Nyikolaj Kusztovtól tanult, aki a Színházi Műhely legjelesebb instruktora volt. Mejerhold halála után ötven évvel kezdte nemzetközi

számára nem annyira az egyensúlyban lévő test nézése az izgalmas vagy figyelemfelkeltő, hanem az esés, a kibillenés okoz izgatottságot.²⁹ A biomechanikai tréningben a kibillenés vezetett folyamat, amitől inkább statikus és kiszámított marad a mozgás egésze. Mindez annak ellenére van így, hogy Mejerhold „az egyensúlyt nem statikus módon tartja fenn, hanem elveszítve, majd újra megtalálva.”³⁰ A kontaktban a súllyal való munka, a kibillenés és így az esés minden esetben dinamikus, váratlan, reflexszerű és improvizatív. A biomechanikai tréningben *csinálják* az esést, így a formákhoz való ragaszkodás vagy kódoltság lezárja az esés valódi megélését, mert kontroll alatt tartja a mozgót. A kontaktimprovizáció éppen itt, az esést vagy kibilleneszt vizsgálva tudna hozzátenni a biomechanika gyakorlataihoz. A kontaktmegközelítés alkalmazása, vagyis az esés állapotának *megtapasztalása* teljessé és így autentikussá teheti a mozgást, mozdulatot a biomechanika egyensúllyal fókuszáló mozgásaiban.

A kétféle színészi mozgáskonceptióban fellelhető hasonlóságok négyfélék lehetnek: (1) a súllyal való munka, (2) az egyensúly szerepének értelmezése, (3) a térbeli elhelyezkedés, tájékozódás, (4) valamint a kapcsolat és kapcsolódás a színészek-táncosok között. Mindkét mozgáskonceptióban a súllyal való munka adja az egyéni és a páros munka alapját. Az egyensúly szerepe Mejerholdnál a szóló és a páros etűdökben kiemelt, de a tárgyakkal végzett munkában is központi helyet kap (példa erre a bot függőleges egyensúlyozása a test különböző felületein állás vagy akár haladás közben). A kontaktban az egyensúlyozás nem az egyensúly megtartására irányul, hanem átmenetként jelenik meg

workshopokon megismertetni az etűdöket. KÉKESI KUN, *A rendezés...*, 165.

²⁹ DOCZY Kriszta rendezte *A Workshop in Biomechanics* dokumentumfilmet.

³⁰ UNGVÁRI ZRINYI, *Bevezetés...*, 88.

az egyensúlyvesztések között. Mejerholdnál az egyensúly gyakorlása a színészek térbeli elhelyezkedésére is értendő. A kontaktimprovizációban ezt a folyamatot a térérzékelés kiterjesztett figyelmének nevezzük. Mejerholdnál a kapcsolat/kapcsolódás fogalma az egyéni etűdökben a saját mozgáskivitelezésben a testre, a páros etűdökben a partnerrel való hangoltságra, valamint a játék folyamatában a csoport egészére vonatkozik. A kontaktban a kapcsolatteremtés a kommunikáció forrása, a mozgáskonceptió egyik

Kutatásaim során igazolni akartam a fenti megfigyeléseket, ezért elvégeztem egy kontaktimprovizáció páros mozgássorának a biomechanika elemzését. Ez az elemzés javaslatot tesz a két rendszer elemeinek összekapcsolására, miközben oktatásmódszertani irányokat is ajánl. A javasolt elemzés folyamata a következő: megvizsgáljuk, hogy egy a táncból kiválasztott mozgásszekvenciánál hol van és milyen az *otkaz* (előkészületi fázis), melyik a lényegi folyamat, a *persil*, hol van a lezárás, a *stojka*. Ezzel az elemző folyamattal a mozgássor ismételhetővé tehető, így rögzíthető és árnyalható, és mint ilyen, akár a mozgáskomponálás, a koreografálás eszközeként is alkalmazható. Ebben a folyamatban a *tormoz*, a lassítás vagy fékezés tudatos alkalmazása differenciálja a mozgásminőséget, különös és váratlan helyzeteket teremtve akár érzelmi töltetet is hozzáadhat a kompozícióhoz. Ezenkívül, mivel a biomechanika hangsúlyozza a mozgás ritmusának és zeneiségének fontosságát, a fázisokra bontás hasznos eszköze lehet a *páros* mozgáskomponálás tudatosításának. Ezt a gondolatot követve egyben azt is felvetem, hogy a kontaktimprovizáció komponálható a biomechanika mozgást fázisaira bontó módszerével, azaz a tánc a történés pillanatában formálhatóvá, alakíthatóvá válhat. Az improvizáció közben a biomechanikai fázisok tudatos felismerése olyan döntéshelyzetekbe hozhatja a táncosokat, amelyek kibillent-

alapelve. A táncban a partnerek kapcsolódásának érzékenysége, finomhangolása és minősége képezi a testi párbeszéd differenciált folyamatát. A kapcsolat és kapcsolódás a figyelem irányításával függ össze. Míg a biomechanika ezt a figyelmet testi kontrollal éri el, a kontakt az érzékelés kiterjesztésével. Ez a kiterjesztés az érintésen keresztül a partnerra és a téren keresztül a társakra irányul. Ezzel a kiterjesztett figyelemmel a tánc az interszubjektív vagy rezponzív testtapasztalat által bontakozik ki. hetik őket a megszokott reflexív táncmódozatból.

Mindezen felvetésekből egy sajátos oktatási és pedagógiai módszer rajzolódik ki, mely kilépteti mind a mejerholdi biomechanikát, mind a paxtoni eredeti kontaktimprót a tánc történeti érdekességek sorából, s használható táncpedagógiai módszerként kezeli. A biomechanikai tréning, miként a kontaktimprovizáció gyakorlása is, megajánlja eredetük és történetük vizsgálatát. Oktatásuk egyik hozománya lehet, hogy a testtapasztalaton keresztül közelebb hozza és értelmezi azt a kort, színházi közeget, társadalmi és politikai környezetet, amelyben megformálódtak. Ugyanakkor a biomechanika és a kontaktimprovizáció gyakorlatai önmagukban kiteljesedő tréningként alkalmazhatók, önálló mozgástanulmányozási formáknak, a készség- és képességfejlesztés módszernek tekinthetők. A színművész színpadi mozgástechnikai képzését a kétféle megközelítés egymást kiegészítve, egymásra épülve teheti teljessé. A formákra építő tréning, az adott gyakorlatok és mozgássorok ismétléses tanulása (biomechanika) mellett a testtapasztalat elsődlegességét hangsúlyozó technikák (kontaktimprovizáció) tanulása együtt más eredményt ér el, mint külön-külön oktatva. A biomechanika és a kontaktimprovizáció alapelveinek együttes és kölcsönös alkalmazásával kidolgozott mozgástréning a formák testi tapasztalattá vált tudását hordozza. Az érzetszintű testtapasztalat lesz az,

amitől a cselekvés nem marad meg külső formai megjelenítésnél, hanem jelenléttel fel- és megtöltött állapotá válik. Ez az állapot formálható a karakter, az emóció, a történet szándékolt és megfelelő irányai mentén.

Bibliográfia

CARLO, Maggiore. „Metakinetikus találkozások”. Fordította VÁRNAI Dóra. *Ellenfény* 3, 5. sz. (1998): 33–34.

GÁL Eszter. „A kontaktimprovizáció definiálása”. *Symbolon* 22, 1. sz. (2021): 223–234.

FODOR Géza. „Bevezető”. *Színház* 28, 1. sz. (1995): 41–44.

KALTENBRUNNER, Thomas. *Contact Improvisation: Moving – Dancing – Interaction*. Oxford: Meyer und Meyer, 2004.

KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.

KÖRÖSPATAKI KISS Sándor. „»Beszélgetés« a százéves Mejerholddal”. *Színház* 7, 2. sz. (1974): 44–46.

MEJERHOLD, Vszevolod. „A jövő színésze és a biomechanika”. Fordította PÁLL Erna. In *Színházi antológia*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 92–94. Budapest: Balassi Kiadó, 2000.

NOVACK, Cynthia J. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

UNGVÁRI ZRINYI Ildikó. *Bevezetés a színházantropológiába*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011.

WHITEHEAD, Chloe. „An explanation and analysis of one principle of Meyerhold’s Biomechanics – tormos”. *Theatre, Dance and Performance Training* 8, no. 1 (2017): 89–102. <https://doi.org/10.1080/19443927.2016.1214890>.

ZAHAVA, Boris. „A biomechanika”. In *Mejerhold műhelye*, szerkesztette PETERDI NAGY László, 111–120. Budapest: Gondolat Kiadó, 1981.

MELLÉKLET

MEJERHOLDI BIOMECHANIKA	KONTAKTIMPROVIZÁCIÓ
formalista	forma nélküli forma ¹
rendszere zárt	rendszere nyitott
a technikája meghatározott, de alkalmazása és kivitelezése során kutatható	technikája nem kodifikált, folyamatosan bővül, fejlődik, kutatható
mozgásai rögzítettek	mozgásai improvizatívák
különálló mozgás szekvenciák etűdök	egymáshoz kapcsolódó, kibontakozó folyamatok
statikusság	áramlás
kontrollált kivitelezés	reflexműködés megfigyelése
megtanult, ismételhető, ismert útvonal	megtapasztalt, nem ismételhető, ismeretlen útvonal
begyakorlott mozgásminták átélt élménye	a reagálás közben átélt élmény
érzelem, mint melléktermék (ingerelhetőség)	érzelem, mint a teljes ember sajátja, és így az átélt élmény által megnyilvánul(hat)
expresszió hordozás	mozgásérzeti minőség
előadó-néző: zárt kommunikáció - keret között, de teret ad a nézői bevonódásra és így az egyéni interpretációra - metakinetikus, egy másik test ritmikus és dinamikus mozgása fizikailag követhető, újraélhető, felidézhető ² - szándék: a mozgás, a póz szavak nélkül mondja el a tartalmat, kifejezi az érzelmet (szomorú testtartás, szomorúság érzete ³)	előadó-néző: nyitott kommunikáció - teljesen szabadon hagyja a nézői befogadást, nem szándéka az olvasat irányítása, meghatározása - kinesztetikus empátia, a látvány keltette belső mimézis, mintha a néző is a mozgóval mozdulna - szándék: a mozgás önmagában van jelen, az egyéni (nézői) olvasat a két táncos testi párbeszédéből adódik
formamemória	izommemória
gyakorlásakor: külső korrekció – a forma végrehajtásának pontosítása – kívülről kapott instrukciókkal kérdésfeltevés jelentősége az ismétlésben: - a mozgások precíz kivitelezése és a teljes testkontroll elérése érdekében és a partnerrel vagy csoporttal való szinkronicitás érdekében - van egy végső helyes végrehajtás	gyakorlásakor: belső korrekció – a tánc során megtapasztalt helyzetek elemzésével és külső (nem formai, hanem minőségi) visszajelzések beépítésével kérdésfeltevés jelentősége az ismétlésben: - a fizika törvényeinek mentén a testre ható ingerekre adott válaszlehetőségek feltárása - minden megoldás érvényes
helyes végrehajtás: - a kivitelezett forma és a belőle fakadó, vagy benne rejlő érzelem közvetítése, jelentés (technika) - rizikóvállalás, mint expresszió - biztonság (pl. hirtelen mozgásmegállításnál ne legyen baleset)	helyes végrehajtás: - a mozgásérzékelésre alapozott kinesztetikus válasz pontossága (technika) - rizikóvállalás a fizikalitásban - biztonság (pl. nagy lendülettel való esésnél biztonságos talajra érkezés)

¹ Thomas KALTENBRUNNER, *Contact Improvisation: Moving – Dancing – Interaction* (Oxford: Meyer und Meyer, 2004), 168.

² Maggiore CARLO, „Metakinetikus találkozások”, ford. VÁRNAI Dóra, *Ellenfény* 3, 5. sz. (1998): 33–34, 33.

³ KÖRÖSPATAKI KISS Sándor, „»Beszélgetés« a százéves Mejerholddal”, *Színház* 7, 2. sz. (1974): 44–46, 45.

Az erdélyi táncszínházi háló felépítése

BEZSÁN NOÉMI

Erdélyben a táncszínház irányvonalát a táncművészeti előzmények folytonosságának és fejlődésének hiánya, illetve a táncművészeti képzés zártsága nagymértékben befolyásolta. A színházművészet területén megjelenő mozgás- és táncszínházi kísérletek eredményeként kezd kialakulni egy sajátos, létjogosultsága fenntartásáért küzdő műfaj, amely elsősorban olyan színházi műhelyek tevékenységéhez kapcsolódik, amely a színházi szokást megtörve a neoavantgárd minták nyomán szándékozott volt megtalálni egyéni útkeresését. Erdély egy országnyi területként tekinthető régió, majdnem kétmillió populációval. Talán ez is magyarázata lehet annak, hogy a táncszínház műfajának kialakulása ebben a régióban nem egyetlen alkotó, társulat vagy hely nevéhez fűződik, hanem több, különböző módon és helyen kibontakozó kísérlet hálózatát ismerjük fel Gyergyószentmiklós, Sepsiszentgyörgy, Marosvásárhely, Kolozsvár, Nagyvárad, Udvarhely városokat érintve. Az erdélyi táncszínházi háló olyan struktúrát alkot, amely összekapcsolja az ezredforduló előtti előzményeket, majd a csomópontként funkcionáló befogadó intézményeket és az önállóan működő független mozgás-, táncszínházi műhelyeket.

Előzmények

Erdélyt a történelmi háttérét illetően is sajátos helyzet jellemzi, amely szintén meghatározó tényezőnek tekinthető a táncszínházi irány perspektíváját tekintve. A diktatórikus rendszerek mintája nyomán a romániai totalitárius rendszer a kultúrát saját ideológiájá-

nak terjesztésére formálta. A művészetekben a hivatalos esztétika elsősorban a román nemzeti identitás megerősítését szolgáló folklórelemekkel díszített nacionalista ábrázolási módot jelentette. A szocialista realizmus javára az ismert városi (polgári) és vidéki (paraszti) kultúra ellehetetlenítése zajlott Romániában. Az erdélyi magyar kisebbségi kultúra az államszocializmus éveiben fokozottan hátrányos helyzetbe került, a magyar nyelvű könyvkiadás, sajtó, helységnevek, színdarabok stb. visszaszorítása elkezdődött. Romániában és Erdélyben az államszocializmus ideológiai törekvései a táncművészet előadói és oktatói területén egyaránt változásokat eredményeztek, hiszen a modern táncot kizárták a hivatalos táncművészet sorából. A szovjet minta uralkodott, ezért a balett és a folklór jelentette az elfogadott hivatalos táncművészetet. A fővárosi régióban a háttérben zajló művészeti tevékenység következtében folytatódott a modern tánc gyakorlata és oktatása, amely egy újabb generáció (rendszerátvitel utáni) kortárs tánc mozgalmának jelentett bázist, Erdélyben viszont megszakadt a folytonosság a modern tánc területén. A táncszínház előzményei az avantgárd hatásokkal kísérletező színházi szférában fedezhetők fel. Egyrészt a kolozsvári pantomimmozgalom, Kovács Ildikó¹ és a

¹ Kovács Ildikó (1927–2008) az erdélyi bábművészet legkiemelkedőbb alakja, aki sokoldalú művészi irányultsága hatására rendezéseit a bábművészet, képzőművészet, mozgásművészet fúziója révén bontakoztatta ki. Munkájáról lásd NOVÁK Ildikó, *Kovács Ildikó: Ubu rege, 1980*, [előadáselemzés], hozzáférés: 2022.07.18, <https://theatron.hu/philther/ubu-rege/>.

Mim² pantomimcsoport tevékenysége jelent találkozási felületet, másrészt a gyergyószentmiklósi Figura³ színjátszó csoport, majd hivatásos színházzá avanzsáló társulat mozgásszínházi kísérletei jelentik a legszorosabb kapcsolódási pontot.

Meghatározó kezdeményezők

A háló felépítésében hangsúlyos szerepet tölt be az ezredforduló utáni kezdeményezések két meghatározó alakja András Lóránt (1973) erdélyi magyar Uniter-díjas koreográfus, valamint Uray Péter (1956) magyar koreográfus, rendező, egyetemi oktató, akiknek munkássága egymással párhuzamosan bontakozik ki Erdélyben. Annak ellenére, hogy különböző kultúrpolitikai helyzetben indult és alakult művészi tevékenységük – András Lóránt Romániában, Uray Péter Magyarországon kezdte szakmai pályafutását –, hasonlóságok figyelhetők meg az általuk képviselt irányok összehasonlítása során. Magyarországon a nyolcvanas évekre enyhültek az államhatalom korlátozásai,⁴ és az utazási nehézségek ellenére elindultak a személyes találkozások, megjelentek az európai táncosok. Romániát ebben a periódusban a teljes kontrol, az elszegényedés és a korlátozások felerősödése jellemezte. Nem független ezen történeti háttértől az a jelenség, hogy

² Mim7 – 1959-ben Kovács Ildikó által létesített kísérleti stúdió, a Kolozsvári Állami Báb-színházban, amely az ország első pantomim együtteseként működött 1985-ig.

³ Figura Stúdió Színház: 1984-ben Gyergyószentmiklóson létrejövő kísérleti színjátszó-csoport (Ős-Figura), amely 1990-től hivatásos színházként működik.

⁴ A hetvenes-nyolcvanas években megszűnt a hivatalos hatósági cenzúra, ellenben a láthatatlan cenzúrát gyakorolták, az utazási korlátozások enyhültek, többnyire az adminisztratív és pénzügyi nehézségek révén érvényesítették az utazási kontrolt.

Erdélyben csak a rendszerváltás után, azaz tíz évvel később történik kapcsolódás ehhez a hullámhoz.

András Lóránt esetében a színház és a tánc találkozásának alapvető tényezőjeként tekinthető az a sporttánc tapasztalat, amely kamaszkori éveitől kezdődően meghatározó élményt jelentett. Ettől az életformától a színészi pályaválasztás hatására távolodott el, de nemsokára visszakanyarodott a mozgásművészet felé, átítatva magát a színházi közeg hatásával. Egyetemi évei után a Kolozsvári Állami Magyar Színházban volt színész, majd 2000-től szabadúszó művészként tevékenykedett (főként koreográfiai munkákat jegyezve) román, illetve erdélyi magyar színházakban. A két különböző környezet, tánc és színház által elsajátított ismeretek, tapasztalatok ötvözetében formálódott a táncszínházi műfaj irányába vezető szakmai útja.

Romániában a hetvenes-nyolcvanas években a sporttánc-törekvések művelődési házak kereteiben szervezett amatőr mozgalmak révén terjedtek el a gyerekek és fiatalok körében. A Kommunista Ifjúsági Szervezet szervezésében sporttáncklubok alakultak, melyek országos szinten szervezett versenyprogramokban vettek részt. A Román Sporttánc Szövetség a rendszerváltást követően, 1991-ben jött létre, megnyíltak a határok a nemzetközi színtér fele, és 1992-től már a Nemzetközi Sporttánc Szövetség tagjává vált Románia is.⁵ András Lóránt Szentegyházán gyerekkorától zenei tanulmányokat folytatott, évekig hangszeren játszott (hegedű, gitár), majd a csíkszeredai Márton Áron Gimnáziumban végezte a középiskolát. Tizenöt évesen az Antal Miklós⁶ által vezetett tánckurzusok révén kezdte el a sporttáncosi

⁵ A Román Sporttánc Szövetség weboldala, hozzáférés: 2022.17.21, <https://www.dancesport.ro/istoric/>.

⁶ Antal Miklós tánctanár, a kommunizmus idején a csíkszeredai amatőr sporttánc mozgalom vezetője.

pályát. Ennek folytatásaként csatlakozott Antal Miklós táncklubjához, melynek tagjaként 1992-ig versenyprogramokban vett részt (Gyulafehérvár, Temesvár, Kolozsvár). A sporttánc-versenyzést abbahagyta, amikor sikeres felvételt nyert Kolozsváron a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színházművészeti Tanszékén, ahol színész szakon végezte tanulmányait. Elmondása szerint a kolozsvári színészoktatásban fontos szerepet töltött be a mozgásképzés, annak következményeként, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színház – melynek alkotói nagy számban tanítottak az egyetemen – összetett, több síkú nyelvezettel operáló előadásáiban nagy szerepet töltött be a testi kifejezőeszközök használatában.⁷ Tanárai felfigyeltek András Lóránt motorikus képességeire, kiemelkedő mozgáskultúrájára és támogatták, hogy a mozgás, a tánc, a koreográfia irányában fejlessze magát. Ennek következménye volt elsősorban az a lehetőség, mely első koreográfusi munkájának nyitott utat hallgatóként 1993-ban, a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. Beugró koreográfusként vett részt Vincze János rendezésében Örkény István *Pisti a vérzivatárban* című darabjában, majd további koreográfusi feladatokkal bízták meg a színházban (*Ahogy tetszik*, rendező Spolarics Andrea; *Kinek kell a színház*, rendező: Bokor Péter; *Júlia kisasszony*, rendező András Lóránt). Egyetemi éve alatt Bíró József volt mozgásművészet tanára, aki a kolozsvári Mim7 csoport révén sajátította el a pantomimművészet alapjait. Ő volt az egyik döntő szerepet játszó személy, aki bátorította arra, hogy a mozgás, a pantomim, a koreográfia területén szerezzen tapasztalatokat, és nemzetközi ösztöndíj lehetőségekre hívta fel figyelmét.⁸ A pantomim műfaja meghatározó kezdeményezést jelentett. András Lóránt külföldi tanulmányai elsősorban a panto-

mim, a cirkusz irányát célozták meg, amelyek lehetőséget biztosítottak számára, hogy elismert pantomimművészeknél tanuljon. Párizsban a L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq keretében tanult, szakmai útja egyre inkább a táncszínház irányában kezdett kibontakozni.⁹ A *Godot-ra várva* (2001, Gyergyószentmiklós, Figura Stúdió Színház) című mozgáselőadásában a pantomim tanulmányok bázisként szolgálnak az előadás formavilágához.

András Lóránt első találkozása a mozgásszínházi formanyelvvél a Figura által játszott *Übű király* (1991) volt. Középiskolás korában látta az előadást, amely azért számított fontos élményanyagnak, mert az akkoriban látott előadások közül azok keltették fel a színházi pálya iránti érdeklődését, melyek túlléptek a naturalista kereteken, és a zene, a szöveg, a mozgás fúziója révén működtek.¹⁰ A kilencvenes évek elejétől Kolozsváron a Francia Kulturális Központ mozgás- és táncszínházi előadásokat hív főként Franciaországból. Különös lehetőség volt, hiszen először találkozott élőben külföldi alkotásokkal. Többek közül kiemeli Nagy József előadásait. Nagy József korábban szintén a pantomim műfajában alkotott a Corpus Pantomim¹¹ együttesben Magyarországon, majd Etienne Decroux és Marcel Marceau tanítványa volt. Azonban Franciaországban töltött éveivel során a pantomimtól továbblépett a kontakt tánc, a japán butoh, az új tánckíséletek terepére. A nyolcvanas években az európai, amerikai, ázsiai táncáradatok gyűjtőpontján kiforró francia posztmodern tánc kiemelkedő alakjává vált. Sajátos nyelvezettel operáló előadásai révén 1989-ben Franciaországban az év koreográfusa lett. András Ló-

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

¹¹ Corpus Pantomim Együttes M. Kecskés András által alapított együttes 1978-ban, Budapesten.

⁷ András Lóránttal beszélget Bezsán Noémi, 2021. január 29-én, Marosvásárhelyen.

⁸ Uo.

ránt fontos hatásként említi a *Pekingi kacsa*¹² című előadását, melynek sajátos mozgásvilága fokozta érdeklődését és fantáziáját a mozgás, a tánc, a színház ötvözésével való kísérletezésre.¹³ „Táncelőadásként jött létre, ám a szituáció folyamatosan végigkísérte a koreográfiát. Ezért a Pina Bausch által először használt »táncszínház« kifejezés kezdetől fogva használható a Nagy József nevével jegyzett előadásokra is.”¹⁴ Nagy József képviselte jellegzetes színházi nyelv hatása meghatározó impulzusnak számít András Lóránt munkásságában.

András Lóránt ösztöndíjak segítségével európai nyári egyetemek és műhelyek keretén belül szerzett szakmai tapasztalatot. Meghatározó lehetőségeket nyújtott 1994-ben a Grazi Nyári Akadémia¹⁵ és 1997-ben a Bécsi ImPulsTanz Fesztivál¹⁶ által szervezett *danceWEB* ösztöndíjprogram. A kortárs tánc népszerűsítésének szentelt fesztivál ösztöndíjprogramját 1996-tól indították el, és évente 1500 táncos közül, 40 országból választot-

¹² Nagy József első többszereplős előadása, amely 1986-ban került bemutatásra Magyarországon a Szkéné Színházban, illetve 1987-ben Párizsban a Théâtre de la Bastille-ben, francia, magyar, amerikai színészekkel.

¹³ András Lóránttal beszélget Bezsán Noémi, 2021. január 29-én, Marosvásárhelyen

¹⁴ VARSZEGI Tibor, *Nagy József* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2000), 5.

¹⁵ Internationale Sommerakademie für Theater – 1987 óta működő Nyári Nemzetközi Színházi Akadémia, amely színészek, táncosok, énekesek számára kínál különböző kategóriákban technikai képzést.

¹⁶ ImPulsTanz Viena International Dance Festival – 1984-től (akkor még Internationale Tanzwochen Wien néven) működő fesztivál, amely eddig több ezer táncos, koreográfus, oktató részvétele révén évente, egy öthetes program által kínál kapcsolódási lehetőséget workshopokhoz, kutatási projekteket, előadásokhoz.

tak 60 jelentkezőt.¹⁷ A nemzetközi nyári egyetem, fesztivál és workshopok során András László részt vett zsonglór- és bohóctréningen, pantomim kurzusokon, flamenco, jazz, modern és kortárs tánc képzéseken, illetve táncszínházi műhelyeken. Ezek a kurzusok és előadások jelentettek találkozási felületet azzal az áramlattal, amely Európában a nyolcvanas-kilencvenes évek meghatározó táncművészeti irányokat képviselte. Ezt a formavilágot és esztétikát nagymértékben befolyásolták a nemzetközi szinten szerzett tapasztalatok. Hatással voltak rá többek között¹⁸ olyan alkotók, mint Nagy József, Suzanne Linke, Anke Gerber, Jean Yves Ginoux, Elio Gervasi.

A nemzetközi alkotók mellett meghatározónak tartja Liviu Matei¹⁹ koreográfussal való találkozását.²⁰ Liviu Matei berlini majd később párizsi tanulmányai után rendszeresen tartott színpadi mozgás és pantomim műhelyeket, vendégtanárként oktatott a kolozsvári egyetem színművészet szakán. Bíró József meghívására mesterkurzusokat tartott a színész szak hallgatóinak, ennek keretében András Lóránt az egyetemi évei alatt tanult Liviu Matei-től, és szakmai tanácsadása fokozta benne a kísérletezési szándékot a mozgásszínház terepén. „Ő volt az, akitől az első ösztökélések, ugyanakkor kritikák is értek engem abból a szempontból, hogy moz-

¹⁷ Az ImPulsTanz Fesztivál weboldala, hozzáférés: 2022.07.21,

<https://www.impulstanz.com/en/history/>.

¹⁸ Rosa Garcia, Maricarmen Garcia, Manolo Nunez, Dwight Rhoden, Alan Onickel, Geraldine Armstrong, Georges Momboy, Koffi Koko.

¹⁹ Liviu Matei (1953–) román színész, pantomimművész, koreográfus, aki 1990-től Párizsban végezte tanulmányait az Ecole de Mime Corporel Dramatique és az École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq keretein belül.

²⁰ András Lóránttal beszélget Bezsán Noémi, 2021. január 2-án, Marosvásárhelyen.

duljak el a formaújítás irányába, és ne kano­nizált sémák szerint alkossak.”²¹

András Lóránt koreográfusként, rendező­ként, pedagógusként járul hozzá az erdélyi táncszínházi struktúra létrejöttéhez és erő­södéséhez.²² András Lóránt munkásságát tekintve két irány figyelhető meg. Korábbi munkáiban meghatározó tényezőnek, szer­kesztési irányelvnek számít egy-egy műfaj

²¹ Uo.

²² Kolozsváron a Babeş-Bolyai Tudomány­egyetem Színházművészeti Tanszékén tanár­segédként oktat 1996 és 2002 között, az első mozgás-, táncszínházi kísérletei vizsgálő­adások formájában jönnek létre. Koreográfusként rendezőkkel közreműködve dolgozik 1998-tól (Alexandre Colpacci, Béres László, Barabás Olga, Cristi Juncu, Horaţiu Mihai, Parászka Miklós, Radu Afrim, Radu Nică, Szabó K. István, Sorin Militaru stb.), és emel­lett 2000-től saját előadásokat rendez a ma­gyar és a román térségben egyaránt. Koreo­gráfusként a mozgás- és táncszínházi műfaj erdélyi kezdeményezőjeként hoz létre elő­adásokat a Kolozsvári Állami Magyar Szín­házban, a Gyergyószentmiklósi Figura Stú­dió Színházban, a Csíki Játékszínen, az Ud­varhelyi Tomcsa Sándor Színházban és az Udvarhely Táncműhelynél, a Marosvásárhe­lyi Yorick Stúdióban, a Sepsiszentgyörgyi Andrei Mureşanu Színházban, a Maria Filotti Színházban Brăilan, a Toma Caragiu Szín­házban Ploieşten. A román színházi szövetség (UNITER) által díjazott koreográfus. 2010-től a Marosvásárhelyi Művészeti Egye­tem 2009-től induló Koreográfia szakán ve­zető tanáraként meghatározó szerepet tölt be a koreográfus hallgatók szakmai felkészü­lésében. Az egyetemi oktatás keretében el­indított műhelyjellegű munkák, vizsgálő­adások folytatásaként a végzős hallgatók közreműködésével 2014-től alapít független táncszínházi társulatot Marosvásárhelyen András Lóránt Társulat néven.

(pantomim, flamenco, tangó) által felállított dramaturgiai keret. Ez esetben a különböző műfajok által hordozott atmoszféra találko­zatása a választott darab témájával a rende­zői koncepció része. Az előadás előkészíté­seben a technikai tényezők elsajátítása ala­pozza a mozgásalkotás folyamatát, amely­nek stilizációs fokát találkoztatja a nonver­bális helyzetgyakorlatokból kiinduló moz­gáskísérletekkel. Későbbi munkáit főként a hétköznapi nyelvezetből, gesztusokból kiin­duló szabad asszociációs kísérletek jelleme­zik, amelyek egy stilizált mozgásnyelvet hoz­nak létre. Első előadásai többnyire valami­lyen írott mű ihletéséből jönnek létre, me­lyekben a dramatikus ív jellemző vonásként van jelen, míg az utóbbiak sokkal inkább mint személyes tapasztalatok, érzések közlése­ként kitágított képek kollázsai jelennek meg. A táncszínház műfajára jellemzően előadá­sainak alapvető vonása, hogy színházi szitu­ációkat, emberi viszonyokat állítsanak közép­pontba, melyek a testek, a mozdulatok egy­máshoz és térhez, kellékekhez fűződő viszonyán keresztül bontakoznak ki. Az előadá­sookban a tánc, a karakter, a tér, a szituáció egymással mellérendelő viszonyban áll, és egymás tartópillére gyanánt egészítik ki egymást. A fent említett impulzusok lenyo­mata abban a koreografálási módszerben ösz­szegződik legerőteljesebben, melyben nem az előre megkomponált forma betanítása a vonalvezető, hanem az alany (előadó, szí­nész, táncos) egyedi teste kerül a fókuszba, így keletkezik a mozdulat.

Az András Lóránt-féle alkotási folyamat­ban meghatározó jelleget kap az improvizá­ció, egy adott helyzet, tartalom, téma és instrukció alapján vezetett mozgásanyag tervezése. Az improvizáción alapuló moz­gáskutatás, valamint a véletlenszerűség be­építése a koreográfiai metódusba meghatá­rozó esztétikai elvként működik András Ló­ránt koreográfiai módszertanában. A zene, a sporttánc, a színművészet, a pantomim meghatározó elemei az általa bejárt szakmai

útnak, amely a táncszínházi nyelvezet kialakításában összegződött. „Mindegyik terület követelte a magáét, és kiegészítette egymást. És nagyon hamar rájöttem, hogy azért csúszom el a színház irányába, mert külön-külön egyik sem elégít ki. Hanem ennek az összessége, ami nekem megfelel.”²³

Uray Péter (1956–) zenészként (cselló), énekar-, majd szimfonikus zenekar vezetőként kezdte művészi pályafutását, majd szakmai útjában a mozgás és a színház ötvözésének terepén az első stációt a pantomim jelentette. Magyarországon több alkotó esetében a mozgásszínház vonalán kibontakozó tevékenységet a pantomimművészetben szerzett tapasztalat előzte meg. A második világháború előtti időszakban a magyar mozdulatművészet a modern táncmozgalom fontos szeletét képezte, amelynek művelői a pantomim műfaja felé is nyitottak voltak. A háború után a kultúrpolitika korlátozásai következtében a modern mozdulatművészet fejlődése megtorpant. Az államszocializmus első évtizedeiben (ötvenes-hatvanas évek) a pantomim önállósuló törekvései kiszorított helyzetben voltak, az első generációs kezdeményezések (Pantomim 58, Magyar Pantomim Stúdió) működési engedély és támogatás hiányával küszködtek. A hetvenes években már a második generációs pantomimművészek, együttesalapítók, mint Kárpáthy Zoltán, Regős Pál, Karsai János, Köllő Miklós az elutasítás enyhébb változatának voltak elszenvedői. Az anyagi támogatás hiánya továbbra is fennállt,²⁴ azonban a pantomim a hetvenes évek második felében a műkedvelő közeg állandó mozgalmává vált, műsorszámok, előadások, gálák, találkozók, nemzet-

közi fesztiválok szervezése révén, amely a Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség segítségével valósult meg. A nyolcvanas évekre egyre kiszélesedő pantomim-mozgalomból továbblépő alkotók az új irányokat kereső mozgásszínházi szférában érvényesítettek tapasztalataikat.²⁵ A két irány között átmenetet jelentett Regős Pál mozgásművészeti stúdiója. Magyarországon a nyolcvanas években fellendülő mozgásszínház, kortárs tánc kezdeményezői közül említhető alkotók, akik pantomimes múlttal rendelkeznek, többek között Nagy József, Goda Gábor, Rókás László, Hudi László, Uray Péter.

Uray Péter pantomim iránti érdeklődését a hetvenes években M. Kecskés András²⁶ pantomimművész munkássága inspirálta, aki Köllő Miklós tanítvány volt, és akinek formanyelve a dinamikus, expresszív előadásmód és a térhasználat révén sajátos irányt képviselt a klasszikus pantomim eszközhasználatához képest.²⁷ Uray Péter tagja volt a Kecskés-alapította Corpus Pantomimegyüttesnek, majd 1982-ben saját stúdiót hozott létre. Ez a kezdeményezés Bolero néven pantomimszínházi együttesé formálódott. Budapesten az Artistaképző Intézetben (mára Baross Imre Artistaképző Szakközépiskola) – Aszalós Károly²⁸ által biztosított lehetőség következtében – elsajátított ismeretek révén az akrobatika tágitotta a panto-

²³ ORBÁN Bernadett és UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, „Testtel festeni, tánccal hegedülni: Interjú András Lóránt koreográfussal”, *Játéktér* 3, 2. sz. (2015): 22.

²⁴ UNGÁR Tamás, „Pénteki beszélgetések: Karsai János”, *Békés Megyei Népiújság*, 1984. szept. 21., 6.

²⁵ JÁSZAY Tamás, „A határtalanság élménye: Interjú Fuchs Líviával”, *Szkéné Színház*, hozzáférés: 2022.07.21, https://m.szken.hu/hu/szkene.html?cikk_id=16462.

²⁶ M. Kecskés András (1955–) magyar tánc- és pantomimművész, koreográfus, akinek munkásságát a modern tánc és a pantomim ötvözése jellemzi.

²⁷ Uray Péterrel beszélget Beszán Noémi, 2021 március 24-én.

²⁸ Aszalós Károly (1929–1989) magyar koreográfus, tanár, az Állami Artistaképző Intézet igazgatója.

mimszínházi együttes eszköztárát. A pantomimtól való elszakadása a csoportos mozgások működtetése, a csoportos térhasználat révén kezdődött el. Emellett nagy hatással volt Urayra a friss szemléletű, lendületes fiatalokból álló Győri Balett tevékenysége, mely Magyarországon új irányt mutatott a balett-tradícióval szemben.²⁹

Magyarországon a hivatalos táncművészetbe lassan beszivárgó moderntánc kezdeményezések mellett a nyolcvanas évek amatőr közegét jellemezte leginkább az a folyamat, amely az európai táncáradat impulzusait fogadta be. A Budapesti Műszaki Egyetem színházában, a Szkénében került megszervezésre először 1979-ben a Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozó, amely inspirálta a pantomim, mozgásművészet, tánc, színház határvonalán kísérletező alkotókat.³⁰ Emellett elsődlegesnek tekinthető e folyamat elindulásában néhány művész külföldön szerzett tapasztalata, és annak hazai szintéren való kiterjesztése. Ebből a szempontból a Drezdai Palucca Shchule nyári tánc táborai, a Kölni Nyári Táncakadémia, valamint a franciaországi Kontakt Műhely és Nemzeti Kortárcsúgó-Központ számítanak jelentős forráshelyeknek.³¹ A nemzetközi

²⁹ A társulat a Győri Színházban, a Kulturális Minisztérium támogatásával a Magyar Állami Balettintézet frissen végzett balettművészeiből alakult, akik az együtt maradás szándéka miatt társultak, és elhívták vezetőnek Markó Ivánt.²⁹ Markó Iván (1947–2022) magyar balettművész, koreográfus, aki Maurice Béjart világhírű XX. Század Balettje társulatában szerzett tapasztalatokat vezetőtáncosként, majd elfogadva a hazai meghívást 1991-ig vezette a Győri Balettet.

³⁰ KÖVÁGÓ Zsuzsa, „Mozgásszínházak nemzetközi találkozója”, *Táncművészet* 28, 12. sz. (1979): 4–7.

³¹ FUCHS Lívia, „Hajszálereken át: Új tánc technikák beszivárgása a nyolcvanas évek

szférában szerzett tapasztalatok, ismeretek átadása lakásokban, stúdiókban tartott tréningek révén történt. Kulcsfontosságúnak tekinthető az Angelusz Iván³² és Kálmán Ferenc³³ által 1983-ban létrehozott Kreatív Mozgás Stúdió, és a Szkénében 1985-től elindított Nemzetközi Tánc- és Mozgásközpont (IDMC) által szervezett kurzusok sorozata.³⁴ A nyolcvanas években Nagy József jelentette a kapcsolatot a francia új tánc impulzusaival, amely a különböző táncáradatok gyűjtőpontjának számított. Személyes kapcsolatai révén több alkalommal is tartott kurzusokat Magyarországon. Uray Péter mozgáskísérleteinek döntő befolyását jelentették ezen közegekben elsajátított ismeretek, a modern tánc és a kontakt improvizáció hatásai. Mozgásszínházi útkeresésének, munkamódszerének gyökereit a Nagy József által tartott kurzusokhoz vezeti vissza, amelyek egyrészt a fizikalitás, a technikai tudás, másrészt a munkamorál, az alkotáshoz való viszony szempontjából jelentettek radikális hatást számára.³⁵

A technikai alapozás, amely a modern tánc és a kontakt tánc eszköztárának lehetőségeit nyitotta meg, saját gyakorlatok, tréningrendszer kidolgozásában bontakozott tovább, és ez a mozgásszínházi alkotás formatárának bázisául szolgált. Uray mozgáskísérletei a függés struktúráját állították a fókuszba, ennek következtében mozgásrendszerét a test saját magához, a térhez, a part-

Magyarországra”, *Színház* 50, 12. sz. (2017): 34–36.

³² Angelusz Iván (1953–) a magyarországi kortárs táncművészet kiemelkedő alakja, pedagógus, táncos, koreográfus, elméleti szakember.

³³ Kálmán Ferenc (1955–) táncművész, pedagógus, több külföldi és magyar tánc társulat tagja.

³⁴ FUCHS, „Hajszálereken át...”.

³⁵ Uray Péterrel beszélget Bezsan Noémi, 2021. március 24-én.

nerhez való kapcsolódásának tanulmányozása révén építette fel. Miközben énektanárként és karnagyként dolgozott, Uray 1990-ben megalapította a Panboro Mozgásszínházi Társulatot fiatal tanítványaival, akik tánc, torna, zene, diákszínházi területéről szerzett előtapasztalatokkal formálták a csapatot. Kezdetben a képzés folyamatát állította előtérbe, amely a modern és kontakt tánc, a pantomim, az akrobatika, a néptánc műfaji sajátosságainak elsajátítását jelentette. 1995-től kezdődően előadásokat hoztak létre, amelyekben a mozgáskísérletek bázisát jelentették a különböző mozgásművészeti ismeretek. A mozgásközpontú színházi útkeresésben a zenei struktúra, a zene által működtetett érzékenység is meghatározónak számított. Az első előadások többnyire zeneművek ihletéséből születtek és a költői nyelv volt meghatározó jellemzőjük (*Tűzmadár; Éj a kopár hegyen; Egy kiállítás képei*), míg későbbi munkájukban már egyre inkább a dramatikus vonás erősödött fel (*Tavaszi áldozat; Vendetta; Tranzit váró*). Uray Péter a Panboro működésében a *Tavaszi áldozat* című előadás próbafolyamatát fontos iránytűnek ítéli meg, a sajátos formanyelv kialakulásában. A társulat 2002-ig működött.

Erdélyi tevékenysége 1999-ben, a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban létrehozott *Vérnász* című előadással kezdődik, melyben Bocsárdi László a néptánc és kontakt tánc ötvözésére épülő előadás egyik koreográfusának hívja. Ezt követően Kolozsváron, Gyergyószentmiklóson, Sepsiszentgyörgyön folytatott munkája meghatározónak számít az erdélyi táncszínházi háló alakulásának szempontjából. Kolozsváron a Babeş Bolyai Tudományegyetem Színházművészet Tanszékén 2003-tól tart képzést vendégtanárként a Salat Lehel vezette színészosztályban. Az egyetemen indított műhelymunkák eredményeként létrejövő vizsgaelőadások jelentik az egy évvel később megalakuló M Studio előzményét. Korábban, 2003-ban és 2005-ben Szabó Tibor meghívására a Gyer-

gyószentmiklósi Figura Stúdió Színházban hoz létre mozgásszínházi előadásokat, majd Deák Gyula megbízásából a Háromszék Táncegyüttes alternatív műhelyét, az M Studio-t indítja el művészeti vezetőként Sepsiszentgyörgyön 2005-ben, mely az első hivatásos mozgásszínházi társulat Erdélyben.

Uray Péter a pantomim, az akrobatika, a modern tánc, a kontakt tánc, az aikido eszköztárában rejlő rokonságot kutatva alakítja sajátos formavilágát.

„Én nem egy olyan iskolán nőttem fel, ahol a műfaji tapasztalatokon túl rendszerbe is foglalják az ember életét, hanem ösztönösen folyamatos keresésben voltam. Abban biztos voltam, hogy ha M. Kecskéssel nem találkozom, másfele vitt volna az utam, de végül sem ott, sem máshol nem találtam meg azt a formát és azt a közeget, amelynél azt tudtam volna mondani magamnak, hogy ez az, ezt kerestem, kvázi hazaértem. A magam útját kellett megkeresnem.”

A nyolcvanas évek impulzusaira építve a testek összekapcsolódása, a testek függésének rendszere révén a színház mezsgyéjén bontakoztatja ki az általa keresett működési formát. A mozgásszínházi munkáit színházi útkeresésként tekinti, és az előadások középpontjába a színészi munkát helyezi.³⁶ Munkásságának esztétikai szempontja abban öszpontosul leginkább, hogy előadásait olyan színházi struktúráként határozza meg, amely a szóban kifejezhető rétegen túli tartalmak közvetítését helyezi előtérbe a mozgáson keresztül.

Előadásainak kiindulópontjai az esetek többségében drámai művek. Az általa létrehozott mozgásszínházi struktúra a narratívában megjelenő szereplők fejlődési ívére és viszonyrendszerére épül. Munkamódszere

³⁶ Uo.

szerint a mozgásszínházi dramaturgia felépítésében egy meghatározott formai kerettel rendelkező mozgásnyelvi rendszer és annak technikai alapja jelenti a bázist. Az eszköztár meghatározása a rendezői szándék, a dráma olvasata, tartalma, témája alapján történik.

„Ezeket azonban – jó esetben – nem táncbetétekként használja, hanem egy egyéni szándék mentén megfogalmazott új stílus kialakításával, amelyben a felhasznált táncformák elemei vagy sajátosságai már egy újragondolt, a maga számára áttranszponált formában kerülnek felhasználásra.”³⁷

A technikai alapozás, a fizikai tréning, a mozgásgyakorlatok készítik elő a mozdulatkeresés, a mozgástervezés folyamatát. „Bármeddig is jutottam el a mozgásművészetben, sok mindent kipróbáltam a különböző tánc típusokat, harcművészetet, artizaművészetet, de igazából a legfontosabb számomra az, hogy meg kell keresni a mozdulatot.”³⁸ Az egyéni, páros vagy csoportos mozgástervezés a rendezői instrukció alapján történik, és az adott helyzet vagy érzet fizikális képi megformálásában rejlik alkotás legalapvetőbb részét képezi. Ezen motívumokból építkező mozgásdramaturgiára felhívva rajzolódik ki az előadások íve. Uray Péter mozgásszínházi nyelvezete legfőképpen a kontakt tánc technika színházi előadásban való alkalmazása, újragondolása, illetve más tánc- és mozgásformákkal való ütköztetése révén formálódik.

Az ezredforduló utáni mozgás- és táncszínházi kezdeményezések pionírjainak számító András Lóránt és Uray Péter pályafutásában közvetlen módon nem figyelhetők meg kölcsönhatások, ennek ellenére munkáik több

szempontból mutatnak hasonlóságot. Egyaránt előzményként említhető a zenei háttér, a zenei tanulmányok következtében elsajátított tapasztalat, valamint mindkettejük esetében fontos szerepet töltött be a pantomim műfaja, az a mozgásművészeti struktúra, amelyből mozgásszínházi útkeresésük indult. Alapvető tényezőnek számít munkásságukban, hogy a színházi közeg felől közelítenek a mozgás, a tánc irányába. Az őket érő impulzusok közül Nagy József közös mintának számít szakmai útjuk fejlődésében, aki kurzusok, műhelyek, előadások révén nagymértékben inspirálta őket. A nyolcvanas évek táncszínházi, fizikai színházi, mozgásszínházi örökségének hatása azonos vonásnak számít az általuk képviselt irányok esztétikai jegyeiben. Ezen műfajok tekintetében a tánchoz, mozgáshoz, fizikalitáshoz mellérendelt „színház” kifejezés azt a törekvést képviseli, mely szerint a tánc a teatralitás révén új megvilágításba helyeződik, azon keresztül érvényesül. A mozgás- illetve táncszínház területén sajátos nyelvezetet alakítottak ki, melyben közös pontnak tekinthető a színház felé mutató orientáció. Előadásaikban a testek, a koreográfiával, a térrel, a tárgyakkal, a jelmezekkel, akusztikai rendszerekkel összefonódva színházi szituációkat teremtenek. A teátrális jelleg mindkettejük esetében meghatározó szempontot jelent, egyrészt a színházi közeghez fűződő gyökerek miatt, másrészt a nyolcvanas évek impulzusainak hatásaiból építkező jelleg következtében. Az általuk képviselt esztétikai eszmények merőben meghatározzák az erdélyi táncszínházi háló alakulástörténetét, hiszen a műfaj erdélyi úttörőiként pedagógiai, művészi, intézményvezetési munkásságuk révén elsőrendű szerepet játszanak ezen jegyek áthagyományozásában.

Platformok

A háló szerkezetének alakulásában szintén fontos funkciót töltenek be azon platformok,

³⁷ URAY Péter, „Képzés, képzési tendenciák”, *Művelődés* 61, 11. sz. (2009): 18.

³⁸ Uray Péterrel beszélget Bezsan Noémi, 2021 március 24-én.

amelyek első ízben teremtettek otthon a táncszínházi kezdeményezéseknek. Az első erdélyi mozgásszínházi kísérletek színházi közegben jöttek létre, melynek folytatásaként tekinthető, hogy az ezredfordulóhoz közeledve a mozgás-, táncszínházi törekvések helyszíne elsősorban színházi társulatokhoz, illetve színházművészeti oktatáshoz kapcsolódik. Az egyik ilyen területnek tekinthető a Kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színházművészeti Tanszéke, amely színész-képzésében hangsúlyos szerepet töltött be a mozgásművészeti oktatás a kilencvenes években. Ennek keretében jönnek létre András Lóránt első mozgáskísérletei vizsgáló-előadások formájában 1997–1999 között: *Caffé-impro* – 1997; *Vérnász* – 1998; *Átmenetek gesztusai* – 1998; *Branle gensesis* – 1999. Néhány évvel később, 2003–2004 között Uray Péter első erdélyi mozgásszínházi előadásai is ezen intézményhez kapcsolódnak: *Parlando Rubato* – 2003; *Vendetta* – 2003; *Szép fehérség* – 2004.

Az ezredfordulón és az azt követő néhány évben az erdélyi magyar színházak lehetőséget biztosítanak egy-egy táncszínházi előadás bemutatásának. Ezek közül első kezdeményezéseknek említhető: a Kolozsvári Állami Magyar Színházban bemutatott *Júlia kisasszony* (András Lóránt, 2000), a Csíki Játékszín *Vérkötelék* című előadása (Béres László, 2001), vagy az Udvarhelyi Tomcsa Sándor Színház által bemutatott *Vénusz tornya* (András Lóránt, 2003). Ezek a mozgás-előadások azonban többnyire egyedi alkalmakat jelentenek a színházak műsorrendjében. A Figura Stúdió Színház képviseli 2000 és 2012 között azt a színházi közeget Erdélyben, amely a legnagyobb nyitottságot tanúsítva a műfaj iránt folyamatosan repertoáron tart mozgás-, táncszínházi előadásokat. Ennek következtében évadonként egy-két mozgásszínházi előadás kerül be a színház programjába, így a romániai és magyarországi meghívott művészek alkotásai révén

egyre inkább szélesedik a mozgásszínházi paletta Erdélyben.

A színházi intézmények mellett a néptánc-együttesek kínálnak lehetőséget a színházi koreografált táncra. Ezen jelenség meghatározó előzményének tekinthető a Háromszék Táncegyüttes és a sepsiszentgyörgyi Tamás Áron Színház közös produkciójaként születő *Vérnász* (2000, rendező Bocsárdi László, koreográfusok Orza Călin és Uray Péter) című táncszínházi előadás, amely a néptánc és kontakt tánc fúziójában jött létre. Elsősorban a sepsiszentgyörgyi Háromszék Táncegyüttes mutat nagyléptékű nyitást a táncszínházi előadások felé. A hivatásos néptáncegyüttesek sorában helyet foglaló Háromszék Táncegyüttes a kilencvenes évek végétől széles skálán mozgó kezdeményezésekkel kezdi színesíteni műsorát, a hagyományos folklór műsoroktól, a mesejátékok, a táncjátékok, a táncszínházi és mozgásszínházi, illetve színházi produkciókig. Az Udvarhely Táncműhely működését 2005-2012 közötti időszakban jellemezi a műsorrend táncszínházi produkciókkal való kiszélesítése egyrészt a néptánc mellett bevezetett különböző tánc technikák (tangó, kontakt tánc, kortárs tánc), illetve a meghívott koreográfusokkal való közreműködés révén. A hivatásos táncegyüttesek közül legkésőbb, azaz 2002-ben megalakuló Nagyvárad Táncegyüttes repertoárjában 2012-től kezdődően jelennek meg táncszínházi előadások. Azóta folyamatosan bővítve ezt a spektrumot a meghívott koreográfusok és vendégrendezőik révén a néptánc-csoport mellett egy táncszínházi irányvonalat képviselő műhely van kialakulóban.

Az erdélyi táncszínházi közeget alkotó előadóművészek első generációját tehát az a kettőség jellemzi, hogy egyrészt a színművészet, másrészt a néptáncművészet területéről érkező művészek alkotják. Ebben az összefüggésben az előadóművészek kettős szakmai háttéréből következő ismeret, technikai felkészültség, tapasztalat nagymérték-

ben meghatározza az erdélyi mozgásművészet nyelvezetét. A mozgás-, táncszínházi előadások létrehozásának folyamatában az alapvető kiindulási pontot a szakmai technikai tudás kiszélesítése jelenti, mely elvezet a műfajok közötti határvonalakkal való kísérletezéshez. A kísérletezések következtében a színházi közegben és a néptánc műhelyekben egyaránt alternatív jelenségnek bizonyul ez a műfaj. Ez a kettőség megfigyelhető az első mozgásszínházi társulat, a sepsiszentgyörgyi M Studio létrejöttében és alakulásában is. Az együttes eredetileg a Háromszék Táncegyüttes alternatív műhelyeként jön létre, majd a Tamási Áron Színház intézményéhez tartozó mozgásszínházi együttesként működik tovább. Tagjai elsősorban színészek (Uray Péter tanítványai), akik a néptánccsoport volt táncosaival, majd később ismét színészekkel bővülnek.

A színészek és néptáncosok mellett a hálózat részét képezik azok az erdélyi táncművészek és koreográfusok, akik a román nyelvű felsőfokú oktatási rendszerben végezték tanulmányaikat, de Erdélyben dolgozva hozzájárulnak az erdélyi táncszínházi struktúra gazdagításához. A Bukaresti UNATC³⁹ koreográfia szakán diplomázott művészek közül említhető Baczó Tünde és Bordás Attila munkássága, akik a bukaresti táncszcéna hatásai révén képeznek találkozási pontokat a román és az erdélyi közeg között. Baczó Tünde a temesvári színház alkalmazott koreográfusi munkái mellett egyéni és csoportos táncszínházi előadásokat hoz létre erdélyi színházakban. Bordás Attila szabadúszó táncművész és koreográfus, aki országszerte szervezett kortárs tánc workshopok révén jelentős hatást gyakorol a kortárs tánc erdélyi közegben való terjedésére. Jakab Melinda a Kolozsvári Octavian Stroia Koreográfia Líceumban, majd a Gheorghe Dima Zeneaka-

³⁹ UNATC – Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale” București.

démián végezte tanulmányait, jelenleg a Kolozsvári Magyar Opera koreográfusa, ahol a klasszikus balett és a modern, illetve kortárs tánc műfaja között átmenetet formáló koreográfusnak tekinthető.

Az intézményesülés kialakulásában mérföldkőnek számít a mozgásművészet szak létrehozása a romániai magyar felsőfokú oktatási rendszerben. A folyamat elindításában szintén feltűnik a színházra és a néptánccra vonatkozó dualitás. Könczei Csongor javaslatában az erdélyi színművészeti főiskolai oktatás részeként, a hároméves színpadi tánc- és mozgásművészeti képzés elindítása az erdélyi viszonyokat előtérbe helyezve néptánc szakirányultságot célzott képviselni.⁴⁰ A 2009/2010-es egyetemi tanévben elindul a mozgásművészeti szakképzés a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem keretében, a következő tanévtől kezdődően azonban az oktatást a néptánc helyett a táncszínházi irányultság jellemzi. András Lóránt szakmai profilja és koreográfiai módszertana meghatározó a továbbiakban a szak alakulásában. András Lóránt az első évfolyamokon végzett hallgatók közreműködésével alapítja meg a nevét viselő független táncszínházi társulatot. Az András Lóránt Társulat 2013-tól olyan platformot jelent az erdélyi szcénán, amely a pályakezdő koreográfusok, mozgásművészek bemutatkozását teszi lehetővé alkotási terepet kínálva a frissen végzett hallgatóknak.

A független szféra másik fontos felületét teremti meg Kolozsváron az Ecsetgyár⁴¹ kulturális központ egyik alapítótagja, a 2004-től

⁴⁰ KÖNCZEI Csongor, „Javaslat a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére”, *Művelődés* 61, 9. sz. (2009): 17.

⁴¹ Az Ecsetgyár – Fabrica de Pensule – 2009-ben létrejött szervezet, amely az egykori ecsetgyár épületében működő független kulturális teret jelent a kortárs művészetek: képző-, előadó-, vizuálművészet, kulturális képzés területén.

működő GroundFloor Group Egyesület. A GroundFloor Group szervezet tevékenységéhez a kortárs tánc workshopok, kontakt tánc fesztivál szervezése mellett előadások bemutatása is kapcsolódik Sinkó Ferenc rendezéseivel, aki az előadóművészet multidiszciplináris megközelítésével (színház, tánc, vizuális művészet) hozza létre előadásait színészek, civilek közreműködésével.

Interakciók

A táncszínházi hálót formáló platformok, társulatok, alkotók közötti szakmai találkozások elsősorban a fesztiválokon jönnek létre. Az első ilyen lehetőséget a Figura Stúdió Színház által elindított *dance.movement.theater* fesztivál jelenti, amely a magyarországi, romániai, erdélyi társulatok találkozásának nyit lehetőséget. A fesztivál 2006-tól kezdő-

Az M Studio fennállásának tíz éves évfordulója alkalmából indította el Flow Nemzetközi Mozgásszínházi Fesztiválját. 2015/2016-os évtől ez olyan rendezvénysorozatot jelent, amely az európai kortárs színházművészet mozgásszínházi irányzatait hivatott bemutatni. A Flow fesztivál abban különbözik a fent említett rendezvényektől, hogy a nemzetközi szférát állítja a fókuszba, ezáltal nem az erdélyi mozgás-, táncszínházak interakcióját célozza meg, sokkal inkább a nemzetközi kortárs mozgásművészetre való kitekintés lehetőségét kínálja.

A független közegben kiemelkedő a GroundFloor Group Egyesület által szervezett Trans-Contact Nemzetközi Kontakt Improvizáció Fesztivál, amely kapcsolatot teremt a kontakt tánc képviselőinek képzései által a nemzetközi szférával. Ehhez hasonló jellegű a CAMP – Contemporary Artistic Movement Platform, Bordás Attila koreográfus által megvalósított kezdeményezés Sepsiszentgyörgyön. A CAMP romániai és külföldi oktatók közreműködése révén kezdő és haladó szintű kortárs tánc workshop-sorozatokat állít a nyári rendezvény közép-

dően két évente kerül megszervezésre. Az Udvarhely Táncműhely a Tánc Tavasz Tánc- és Mozgásművészeti Fesztivál elindítása révén válik a mozgásműhelyek találkozási pontjává 2007-től 2012-ig. Ezt a palettát bővíti a Szigligeti Színház Nagyvárad Tánc-együttese szervezésében elinduló Infinite Dance Festival a táncszínház műfaját jelölve meg az eseménysorozat fókuszában. A 2015-től két évente megszervezésre kerülő fesztiválprogram a magyarországi és romániai együttesek mellett, az Akadémiák Gálája keretében a fiatal táncművészeti, mozgásművészeti képzésben résztvevő generációk bemutatkozásának is lehetőséget nyújt. Ezen fesztiválok programjában az előadások bemutatása mellett megvalósított workshopok lehetőséget biztosítanak a közös részvétel révén az alkotók, társulatok közötti kölcsönhatásoknak.

ponjtjába, amely táncelőadásokkal, táncfilmvetítésekkel, koncertekkel bővül ki. Mindkét esemény a kortárs tánc erdélyi közegben való népszerűsítésének, széles körű megismertetésének kínál lehetőséget, amely a művész és a civil környezetet egyaránt hivatott megszólítani.

Az erdélyi táncszínházi alkotói közeg kölcsönhatásai legfőképpen a közös felsőoktatási struktúrában való tanulmányok révén, valamint az alkotók különböző társulatokban való bedolgozó munkái által történik. Emellett kismértékben megfigyelhető a fluktuáció jelensége is, ami alatt az alkotók egyik társulatból a másikba való átszerződését értem. A társulatok közötti együttműködés elsősorban egymás produkcióinak meghívásában érvényesül. A koprodukció egyedi példájaként említhető a Figura Stúdió Színház és az Udvarhely Táncműhely közös munkája 2011-ben, a Bozsik Yvette által rendezett *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* című előadás. A független struktúrák esetében egyre inkább a szabadúszó művészek projektalapú részvétele a jellemző, a kölcsön-

hatások szempontjából ez a forma talán nagyobb lehetőséget kínál.

Az erdélyi táncszínházi háló alakulásában az intézményesülés késői, lassú ütemben változó folyamata is szerepet játszik. Az alkotó terek és a képzés hiányában a táncszínház műfaja elsősorban a színház, majd a hivatásos néptánc struktúrájába beépülve próbál utat törni magának, melynek következtében meghatározó jellegzetességeket fogad be ezen közegekből. Ez a sajátossága a kortárs táncművészetnek Erdélyben.

A romániai (elsősorban fővárosi), magyarországi, majd nemzetközi környezetből meghívott koreográfusok, előadások, oktatók és képzések következtében új hatások épülnek be a háló szerkezetébe. A felsőfokú szakképzés elindításával, a generációk közötti kölcsönhatásokkal, illetve a független szférában megjelenő kezdeményezések hatására kezd új technikai és esztétikai impulzusokkal szélesedni.

Bibliográfia

A Román Sporttánc Szövetség weboldala. Hozzáférés: 2022.17.21.

<https://www.dancesport.ro/istoric/>.

András Lóránttal beszélget Bezsán Noémi, 2021. január 29-én, Marosvásárhelyen

András Lóránttal beszélget Bezsán Noémi, 2021. január 2-án, Marosvásárhelyen.

Az ImpulsTanz Fesztivál weboldala. Hozzáférés: 2022.07.21.

<https://www.impulstanz.com/en/history/>.

FUCHS Lívia. „Hajszálereken át: Új tánctechnikák beszivárgása a nyolcvanas évek Magyarországra”. *Színház* 50, 12. sz. (2017): 34–36.

JÁSZAY Tamás. „A határtalanság élménye: Interjú Fuchs Líviával”. *Szkéné Színház*. Hozzáférés: 2022.07.21.

https://m.szken.hu/hu/szkene.html?cikk_id=16462.

KÖNCZEI Csongor. „Javaslat a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére”. *Művelődés* 61, 9. sz. (2009): 17.

KÖVÁGÓ Zsuzsa. „Mozgásszínházak nemzetközi találkozója”. *Táncművészet* 28, 12. sz. (1979): 4–7.

NOVÁK Ildikó. *Kovács Ildikó: Ubu rege, 1980*. [Előadáselemzés]. Hozzáférés: 2022.07.18. <https://theatron.hu/philther/ubu-rege/>.

ORBÁN Bernadett és UNGVÁRI ZRINYI Ildikó. „Testtel festeni, tánccal hegedülni: Interjú András Lóránt koreográfussal”. *Játéktér* 3, 2. sz. (2015): 22.

UNGÁR Tamás. „Pénteki beszélgetések: Karsai János”. *Békés Megyei Népújság*, 1984. szept. 21., 6.

URAY Péter. „Képzés, képzési tendenciák”. *Művelődés* 61, 11. sz. (2009): 18.

Uray Péterrel beszélget Bezsán Noémi, 2021. március 24-én.

VÁRSZEGI Tibor. *Nagy József*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2000.

Berczik Sára életpályája

KÉZÉR GABRIELLA

Berczik Sára pályájáról eddig nem készült monográfia, pedagógiai és művészeti munkásságát, a professzionális képzésben és a hobbitevékenységekben elfoglalt helyét összegezve szándékozom bemutatni. A sajtóban és könyvként megjelenő írott anyagokra, illetve a Nemzeti Audiovizuális Archívumban fellelhető interjúkra támaszkodom.¹ Életrajza segít megérteni a történelmi események befolyását az egyén helyzetére, képet ad az életét alakító és az őt körülvevő külső és belső kényszerekről, a döntési szabadságára gyakorolt hatásairól. A pedagógiai és művészi törekvéseire vonatkozó tények, események, nyilatkozatok ismerete segíti megérteni az oktatásban és a művészetben betöltött szerepét.

Berczik Sára 1906. január 18-án született Miskolcon, Pollacsek Margit Mária Sarolta² néven, édesapja, Pollacsek Perczel Oszkár színházi ügyelő lányaként. Édesanyja jászói Berczik Mária Amália primadonna (Pollacsek Perczel Oszkárné). A házasulók Komárom város polgármestere előtt – a jegyzőkönyvben foglaltak szerint – abban egyeztek meg, hogy a születendő gyermekeik az anya római katolikus vallását követik.³ Berczik Sára anyaköny-

vében bejegyzésként szerepel, hogy a Pollacsek Margit Mária Sarolta családi név „Berczikre” változtatott 1933-ban. Berczik Sára édesanyja huszonhat éves korában tüdőgyulladásban elhunyt. A kislány akkor még mindössze ötéves volt.⁴ Édesanyja korai halálát követően nevelőanyjához, Perczel Karolához, édesapja nővéréhez költözött Debrecenbe. Ezt követően ő egyengette a sorsát. A nagynéni balettiskolájának nyitása biztosította Perczel Sári (Berczik Sára) számára, hogy megfelelő, szakszerű képzést kapjon a klasszikus balett területén. Művészi képzéséhez még zenei képzés is párosult. Nevelőanyját édesanyjának tekintette: „édesanyám

kötött házasságuk egyházilag is érvényes legyen, e kérdés ma jelentős. E tekintetben megjegyzendő: 1. hogy katolikus egyházi jog szerint magyar katolikus és protestáns fél közt a házasság teljesen formátlanul is megköthető, vagyis e szerint a polgári V. egyházilag is teljesen érvényes; 2. ha azonban vegyes vallású felek házasságukat kat. lelkésszel megáldatni akarják, okvetlenül reverzálíst (írásos megegyezés a születendő gyermek vallása tekintetében) kell adniok gyermekeik vallásos nevelése tekintetében, mert különben a katolikus lelkész csak passzív asszisztenciával (puszta jelenlétével) vehet részt az egyházi házasságkötésnél; e reverzális most már a gyermekek vallásáról szóló 1894. XXXII. t.-c. által (mely e tekintetben az 1868. LIII. t.-c. helyébe lépett) megszabott alakban érvényesen megadható.” ÁLDÁSSY Antal, ÁBRÁNYI Kornél és ACZÉL Károly, *Zsidó-keresztény házasság*, szerk. ÁGOSTON József, XVI. kötet (Budapest: A Pallas nagylexikona, 1897), 1220.

⁴ VITRAY Tamás, *Töltsön velem egy órát*, M3 Anno, 2014, ID:1958156, Nemzeti Audiovizuális Archívum.

¹ VITRAY Tamás BERCZIK Sárával, *Emlékezzen 2/2*, (gyártási év: 1989), M3 Anno, ID: 1831054, Nemzeti Audiovizuális Archívum.

² Family Search, *Hungary Civil Registration*, 18951980, 102., film 004838114, 344 image, hozzáférés: 2019.09.20,

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S-Q-GPX4-91Y3?i=338&cc=1452460&cat=1013191>.

³ Az 1894. évi XXX. törvénycikk házassági jogokról szóló fejezete „a különböző valláskülönbséget házassági akadálnak nem minősíti. Azokra a vegyes vallású felekre azonban, akik súlyt helyeznek arra, hogy polgárilag

helyett volt édesanyám”⁵ – nyilatkozta a vele készített interjúban. Nagynénje „kérlelhetetlen, következetes elvekkal tanította arra, hogy a komoly szakmai tudásért vasakarattal meg kell küzdeni.”⁶ Berczik Sára tíz évig csak klasszikus balettet tanult: olasz és orosz iskolát. Magánúton tette le iskolai tanulmányait, mert napjait a zene és a tréningezés töltötte ki. „A legnagyobb reménységet nevelt lányával, Sáríkával kapcsolatban táplált Karola néni: az Operaház színpadára álmodta prima balerínának.”⁷ Az őt nevelő nagynénje társasági összejöveteleket kedvelő ember volt, és sok esetben magával vitte Berczik Sárát is ezekre a találkozókra. Több ilyen összejövetelen arra biztatta Berczik Sárát, hogy táncoljon az egybegyűlteknek.

„Letettem a földre a kottát, és komponáltam. Bécsből jött Debrecenbe valaki – valamilyen illető –, és azt mondta, hogy megnézne engemet, hogy én mit csinálok, és amikor meglátta, azt tanácsolta szüleimnek, hogy a világért ne tiltsák meg. Ő most jön Bécsből. Ott pontosan ezt a mozdulatot látta. Engem ez olyan izgatottá tett, és olyan lelki állapotba kerültem, hogy nem bírtam aludni. Hogy amit én kitaláltam Debrecenben, és nem szabadna csinálnom – ilyet lehet látni.”⁸

⁵ Uo.

⁶ DEVECSERI Veronika, „Berczik Sára egyetemes táncművész”, in *Táncstudományi Tanulmányok, 1996/97*, szerk. KÖVÁGÓ Zsuzsa, 39–55 (Budapest, Magyar Táncstudományi Társaság, 1997), 40.

⁷ DOROGI Katalin, „Mozgásművészek: A test fényűzése”, *168 óra* 9, 5. sz. (1997): 34–36, 35.

⁸ SZÖLLŐSI Ágnes, *Berczik Sára mozdulatművészeti módszere*, szerk. FENYVES Márk (Budapest: Magyar Mozdulatkultúra Egyesület, 2002), 6.

Ez az idézetében emlegetett valaki Ehrlicher Gusztáv volt a Harmónia Koncertirodától. Ehrlicher Gusztáv, megtekintve Berczik Sára improvizációját, elmondta Perczel Karolának, hogy Bécsben tett útja során hasonló mozdulatokat látott Ella Ilbachtól (térdelő helyzetben merevdőlést). Javasolta, hogy a sok tiltás helyett szervezzenek meg egy bécsi tanulmányutat, ha már egy táncos „öszönösen erre az útra tévedt”.⁹ Berczik Sára elmondása szerint „először a földön új pózokat, majd új dimenziókat, formákat, fűzéseket, ritmusokat keresett, próbálkozott, improvizált.”¹⁰ Párhuzamokat keresett a zene és a mozgás között. Követve a zenei modulációt megpróbálta a zene formabontását mozgásban kifejezni és a már tanult klasszikus mozgás formanyelvét átalakítani, ötvözni egy új, a klasszikus balett merev szemléletmódjától eltérő mozgásformával. „Annyira elkapott a modern láz, hogy elértem otthon, vigyenek ki a mozgalmas Bécsbe, ahol akkoriban, 1921-ben egymást érték a táncetek.”¹¹

Bécsben fél évet töltöttek nevelőanyjával, Perczel Karolával. „Megtudtunk néhány nevet, akik teljesen új, modern irányzattal foglalkoznak.”¹² Bécsi tartózkodásuk során Berczik Sára „mesterei voltak még V. Kratina, G. Wiesenthal. A Mensendieck-iskola tanfolyamait is látogatta”,¹³ ott a gimnasztika módszertanát és gyakorlatait tanulmányozta. „Ahány hely lehetett, mindenütt felfedeztünk és tanultam. Később aztán még vissza is mentem, a Laxemburgi Iskola (Dalcroze) is megnyílt ott, az már teljesen modern iskola volt.”¹⁴ Bécsben a „mindent szabad”, a ter-

⁹ DEVECSERI, „Berczik Sára...”, 41.

¹⁰ Uo.

¹¹ DOROGI, „Mozgásművészek...”, 35.

¹² SZÖLLŐSI, *Berczik Sára...*, 7.

¹³ KÁRMÁN Judit és MAKOVICSNÉ LANDOR Erika, „Mozgásterápia: Esztétikus Testképző Gimnasztika”, *Magyar Gyógytornászok lapja*, [különszám], (1992): 9.

¹⁴ 04527. sorszám. SZÖLLŐSI, *Berczik Sára...*, 7.

mészetes kifejezésre való törekvés szemlélete hatotta át az órákat, és a mondanivaló mozgáson keresztüli interpretálását. Voltak nagy és sikeres, valamint kis munkaközösségekben oktató iskolák, amelyeket Berczik Sára látogatott. A kis munkaközösségekben oktató iskolák egyike volt az Ellen Tellstánc csoport,¹⁵ a másik a Wiesenthal nővéreké. Ellen Tellstől moderntánc-technikát tanult.

„Isadora Duncan tanítványa, Ellen Tells iskolájába kerültem, ahol igazolva láttam addigi nézeteimet. Egyetlen gondom volt csak: ha elhagyom a több százéves balett gyakorlatait, mivel készítem fel a testet, hogy eleget tudjon tenni a modern tánc technikai követelményeinek?”¹⁶

A Wiesenthal nővérek óráján a nővérek közül az egyikük zongorázott, a másik tanított. Magánórákat vett Carl Godlevszkitől: a mester pas de deux-technikát oktató Berczik Sárának.¹⁷ A mindennapi óralátogatás mellett esténként táncestek látogatását tűzte ki célul a nagynénje. Egy ilyen alkalommal Ella Ilbak előadásának megtekintésére került sor. Berczik Sára elemezte a törzs mozdulatait. Vizsgálta a törzs mozgását térben és időben, és a törzs általa megfogalmazott négy szakasza (keresztcsont–központ–mellkas–nyak) között lévő elmozdulási lehetőségeket. Ella Ilbak előadása után, elemezve az előadáson látottakat Berczik Sára megállapította, hogy ő és Ella Ilbak közel azonos lehetőségeket tártak fel a törzsmozgás elmozdulási lehetőségére vonatkozóan térben és időben. Ezeknek az impulzusoknak a hatására eldöntöt-

te,¹⁸ hogy a táncművészet az ő útja. Ami Berczik Sárát érdekelte, az egyrészt az érzelmek kifejezése, vizualizálása a test által, másrészt egy új mozgásformanyelv kialakítása. A zenei formák megismerése révén rádőbbsent, hogy a klasszikus balett merevsége sem formailag, sem ritmikáját tekintve nem képes kifejezni a zene hatását és annak láttatását. Azt gondolta, hogy a test sokirányú gimnasztikai képzése tudná azt az utat biztosítani, hogy az előadó mozdulatai megfeleljenek formailag a zene formatanának kifejezésére.

„Ehhez többféle gimnasztika tanulmányozása szükséges, meg kell nézni, hogy melyik mihez vezet, és ezt tenni olyan esztétikus körülmények közé, hogy formailag megfeleljen. Úgy gondoltam, hogy a balettet ötvözni kell a gimnasztikával.”¹⁹

Hazatérve Bécsből Perczel Karollal azonnal hozzáfogtak a tanultak feldolgozásához, összegzéséhez. Perczel Karola kollégáinak is megmutatta a Berczik Sára által készített kompozíciókat, köztük Nirschy Emíliának, aki szintén támogatta őt. Berczik Sára a teljes műsorral elkészülve megmutatta azt Ehrlicher Gusztávnak, aki megnézte és olyan jónak találta, hogy hozzálátott Berczik Sára önálló táncestjének megszervezéséhez. Az önálló táncestre 1922. október 29-én került sor Budapesten, a Vigadóban. Bercziknek ekkor, tizenhat évesen már meggyőződésévé vált, hogy a modern út járható, hogy őt csak ez érdekli.²⁰ Az est tizenhárom számból állt. Az estén Dinsl Oszkár zongorán és Alpar

¹⁵ Oroszországból érkeztek az I. világháború után Bécsbe. Párizsban akartak iskolát nyitni, és közben táncesteket, kurzusokat tartottak.

¹⁶ DOROGI, „Mozgásművészek...”, 35.

¹⁷ DEVECSERI, „Berczik Sára...”, 42.

¹⁸ VITRAY, *Töltsön velem...*

¹⁹ Uo.

²⁰ FENYVES Márk, „Orkesztika és Dr. Dienes Valéria, Berczik Sára és a Berczik-iskola”, in *Mozdulat*, szerk. BEKE László, NÉMETH András és VINCZE Gabriella, 161–180 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2013), 178–179.

Gitta hegedűn kísérte Berczik Sárát. Mind a táncok és a zene használata széles skálát ölelt fel, a klasszikus stílustól a formabontó modern stílusig. A Csajkovszkij zenéjére készült „kínai tánc”, a Theodore Lack *Pendant la valse, Op.73.* zenéjére alkotott tütüs kompozíciója a klasszikus balett tanulmányainak hatását mutatta. Edward Grieg zenéjére készült száma tematikusan felépített képek sorozatára emlékeztetett. Az est során – valószínűsíthetően a bécsi hónapok hatására – az Ellen Tells-előadáson látott scenikai megoldást alkalmazta: egy 2x2 méteres dobogón, posztamensen táncolt, amely egy fekete drapériával volt letakarva. Berczik Sára – szembefordulva a klasszikus balett avított konvenciójával – bő görög ingben táncolta el Frédéric Chopin *Prelude*-jére írt, az *Öröm* címmel Robert Schumann *Arabesque*-jére készített és a *Fohász* címmel egy ismeretlen zeneszerző dallamára készült számokat. A szabad stílusú produkciót egy magyaros karakterszám követte, az Alpári Gitta által előadott *Csak egy kislány van a világon* című, magyar nótára készített koreográfia. Ezt követte Berczik Sára Csajkovszkij zenéjére előadott *Humoreszk* című száma, amely az első rész záró produkciója is volt egyben. Ebben a koreográfiában Berczik Sára szokatlan, rongybabára emlékeztető, azt megjelenítő mozgást használt, szakítva a mesterséges technikai kötöttségekkel. Az est utolsó, záró száma a Liszt Ferenc *Magyar Rapszódia* jára komponált koreográfia volt.

Berczik Sárában egyre jobban erősödött, hogy a mozdulatok energiájának megjelenési formái összefüggnek az izmok különböző mértékű használatával, ami irányítható, ami hozzásegíti az előadót, hogy mind a zenét, mind a zene által keltett érzéseket a nézők számára láthatóvá tudja tenni. Szükségét érezte mindehhez a testet felépítő izmok erősítését, nyújtását, függetlenítését, valamint a testrészek izolálását, a testen belül áramló energiák megismerését, valamint annak irányítását. Fontosnak tartotta az érzelmi ská-

lák megjelenítését. Ezek az indulati (affektív) folyamatok hozzásegítik a növendéket az előadóművészet alapját is jelentő kifejező erő fejlődéséhez. Minden technikai tudás megszerezhetővé válhat, de az érzés, amit a mozdulat kivitelezésének folyamán az azt végző átél, az csakis az övé. Berczik Sára kifejezetten Wundt érzelmi skálákról szóló elméletére alapozta a hangulatok mozgásban történő megformálását. A komponálással, improvizálással, átéléssel kapcsolatban mondom:

„már az első mozdulatnál, amikor azt az első egyenest tartja, az már telített kell hogy legyen átéléssel, érzelmi húrokat kell neki megrezdíteni azzal, hogy átélt legyen ez a mozgása. Ott indul már el az érzelmi skála. A Wundt-féle érzelmi skálával tulajdonképpen mindenkinek rendelkeznie kéne. Három ilyen érzelmi párt állított fel Wundt, én ezt tanulmányoztam, és próbáltam hasznosítani. A jótól a rosszig, a nyugalomtól egészen fel, a legnagyobb kitörésig, és annak átmenetei. Ilyen nagy végletekben kell azután már mozognia annak, aki azt akarja, hogy az intuíciónban olyan erős érzelmekkel, elgondolásokkal rendelkezzen, hogy azt a mozgásba át tudja tenni.”²¹

Ehhez Berczik Sára szükségesnek tartotta egy természetes, de átfogó technika kialakítását a színpadi-művészeti célok szolgálatába állítására. 1922. évi október 31-i hírlapban *Perczel Sári debüje*²² címmel is megjelent egy kritika az önálló estről. A cikk írója méltatta Berczik Sára tehetségét, a produkcióját átfogónak ítélte meg, olyan táncnak, amely ab-

²¹ LENKEI Júlia, *A mozdulatművészet Magyarországon*, [a szerző interjúja Berczik Sárával] (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004), 48.

²² Uo., 30.

rázolja és reprodukálja, interpretálja a zenét, és jó úton halad a tökéletesség felé. Technikáját „kiforrottnak” ítélte meg, ritmusérzékét bámulatosnak. Kecses és lebilincselő mozdulatai, valamint a legnehezebb feladatok izomerőltetés nélküli kivitelezése lehetőséget teremtenek arra, hogy a legelsőkhöz emelkedjen. „Zenei intelligenciája, tánckultúrája hivatottá teszi arra, hogy nem az ismert interpretálásokat, hanem egyéni koreográfiát mutasson be, és hogy az abszolút tánc felé terelje ritka tehetségét.”²³ Bercziket a közönség ovációban részesítette. Estjét élő zenére adta elő, hegedű- és zongorajáték kísérette kompozícióit.

1923. február 18-án fél hatkor láthatta a közönség Perczel Sári II. klasszikus táncestélyét.²⁴

„Ez már a második táncstem volt, mert még egy táncstem volt egy éven belül, és egyre inkább merészen gondolkodtam a modern témákban. Ott ez nemcsak mozdulatilag és formailag változott, hanem témákban is. A tűzvárázs, ez csodálatos lehetőséget adott, ahogy először pislogó, majd kezd izzani a parázs, és tovább, egyre inkább a lángok, azok kilengése, aztán visszasesése. Hát, ezt a karmozdulattal hoztam ki. Igen kis területen, egy ötméteres pódiumon, ami fekete szőnyeggel volt leterítve – én annak a közepén –, el sem mozdultam, a karnak egész kis vibrálásával kezdtem, ami mindig erősebb-erősebb lángokra csapott, és lendületekkel, követve a törzsnek a teljes szabad mozgásával. Saját koreográfia volt. Piros görög ingben, hosszú hajam szabadon, körülbelül a lapockáig érő, lobogott, mint a tűz. A törzsnek nagy kilengései, lendületei és dinamikája a

másfajta dinamikának az érvényesülése a mozgásban, ez, mindez a modern irányzatokhoz és kezdeményekhez képest hozzájárult az elején.”²⁵

A *Nemzeti Ujság* kivételes karriert jósolt neki a táncművészetben. Rendkívüli ritmikai érzékkel és koreográfiai képességekkel ruházta fel. Invenciójára vonatkozóan gazdag új gesztus- és formanyelvet, valamint kifejezőkészséget tulajdonított neki. Méltatta a kis pódium ellenére plasztikai tanulmányait, Csajkovszkij *Silhouettjét*, amelyet fehér vászon előtt mutatott be, hátsó világítással. Kínai táncával és balettruhában táncolt valzervariációjával a kritika szerint elbájolta a közönséget, Liszt *Magyar ábrándjának* interpretálásával pedig lenyűgözte nézőit. Kiemelték²⁶ magabiztos technikai tudását, az artistikus, akrobatikus mutatványok könnyedségét, megbízható ritmikáját és kifejező mimikáját. Zúgó tapsvihart aratott minden tánca, amelyre a kritika szerint méltán rászolgált.

Nevelőanyja, Perczel Karola betegsége komoly változást hozott Berczik Sára életében. A család elvárta tőle a debreceni balettskola irányításának átvételét, amely egzisztenciát biztosított volna számára; környezete is erre biztatta. A család fontosnak tartotta zenei tanulmányainak befejezését is, a zenei diploma megszerzését. „Perczel Karola szerint csak diplomával a kézben lehet a pályán elindulni, és amibe belefogott, végig kell vinni.”²⁷ 1926-ban végzi el magánúton a zongora szakot a Zeneakadémián.²⁸ A 283/931. szám alatt kapta meg zenetanári oklevelét az Országos Magyar Királyi Zenetanár Vizsgáló Bizottság által jóváhagyva, 1931. június

²³ LENKEI, *A mozdulatművészet...*, 30.

²⁴ INCZE Sándor, „Scala-hangversenyek”, *Színházi Élet* 13, 43. sz. (1925): 48.

²⁵ SZÖLLŐSI, *Berczik Sára...*, 7.

²⁶ [n. n.], „Színház: Zene”, *Az Ujság*, 1922. okt. 31., 4.

²⁷ DEVECSERI, „Berczik Sára...”, 43.

²⁸ VITRAY, *Töltsön velem egy órát...*

hó 13-án.²⁹ Oklevele őt feljogosította az éneknek zeneiskolában és más intézetekben történő tanítására. Lemondott a színpadi karierről, a kétéves olaszországi szerződéséről is.³⁰ Az előadóművészeti törekvéseit felcserélte a pedagógiai és a koreográfiai törekvéseire. „A korábbi fellépéseim, a kapott kritikák, s nem utolsósorban a magasrendű tanulmányok feljogosítottak arra, hogy hamarosan saját iskolát nyissak”³¹ – nyilatkozta egy interjú során. Mozdulatkultúra iskolát akart nyitni. Berczik Sára a Kultuszminisztériumba adja be iratait mozdulatkultúra iskolájának oklevélért, de nem klasszikus balettből, mint ahogy azt nevelőanyja, Perczel Karola elvárta volna tőle és ami a hosszú klasszikus balett-tanulmányok után indokolt is lett volna. A minisztérium, bár elismerte Berczik Sára bécsi tanulmányait és előadóművészeti tevékenységét, de magyar mozdulatkultúra iskolában³² befejezett tanulmányok, végzettség igazolása nélkül nem adta meg kérelmére a mozdulatkultúra iskolájának oklevelet, amelynek megléte feltétele volt a mozdulatkultúra iskolájának beindításának.

„Kállai Lili vállalta, hogy nála, egy év alatt sűrítve, 3 hónapos ciklusokkal leteheti a tanárképző vizsgáit. Végül ebből mindössze félév lett.”³³ Kállai Lili segítségével 1932 májusára szerezte meg a Mozdulatkultúra Egyesület tanárképző tanfolyamán mozdulatkultúrából a diplomáját.³⁴ Berczik Sára 1932-ben, huszonhat évesen nyitja meg első „moz-

dulatkultúra tanerőképző”³⁵ iskoláját Budapesten, a Teréz körúton. Első növendékei a Zeneakadémiáról és a színiiskolákból látogatták a Berczik-iskolát.³⁶ Kezdetben balett- és mozgásművészet-oktatás zajlott. Azért volt szüksége mozdulatkultúra iskolájának pedagógiai rendszerének kidolgozására, mert a Mozdulatkultúra Egyesület követelménye szerint csak az válhatott egy tanárképző iskola vezetőjévé, aki önálló mozgásrendszert dolgozott ki.³⁷

Pálfy György, a Mozdulatkultúra Egyesület főtitkára³⁸ annyira kitűnőnek tartotta Berczik Sára metodikáját, tananyagát, hogy részt vállalt a munkában: filozófiát és esztétikát tanított a tanerőképzésben. Egy orvos-tanáron kívül, aki anatómia–csonttan–izomtan órát tartott, és a Palatai nevű artistán kívül, aki akrobatikát tanított, minden más tárgyat Berczik Sára oktatott. Így ő tanította a tanerőképzőn az általános pedagógiát, a pedagógiatörténetet, a tánc-történetet, a módszertant, a gyógygimnasztikát, a klasszikus balettet, valamint a zenetörténetet, zeneelméletet, zenei formátant, zongorát (kötelező mozdulatkísérés), továbbá a stílusmorfológiát és a különböző kéziszerekkel történő mozdulatokat (bot, korong, kendő, karika).³⁹ A tanerőképző iskola mellett reggelente aszszonytornát tartott, délután az iskolásoknak, valamint naponta két alkalommal, délelőtt és az esti órákban a tanárképzősöknek adott órát.

Házasságkötése is ezekben az években történt. Férje, Papp László katonatiszt volt

²⁹ Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Levéltár, 1931-es évkönyv, kutatási eng.sz. KH-170/1/2018.

³⁰ BOGÁCSI Erzsébet, „A kor megérleli az embert”, *Népszabadság*, 1997. dec. 20., 9.

³¹ Uo.

³² Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, KÁLLAI Lili-hagyaték, Fond 3/18.

³³ DEVECSERI, „Berczik Sára...”, 44.

³⁴ SZÖLLÖSI, *Berczik Sára...*, 7.

³⁵ BOGÁCSI, „A kor megérleli...” 9.

³⁶ SZÖLLÖSI, *Berczik Sára...*, 7.

³⁷ DIENES Maya, „Fél évszázad a mozdulatkultúra szolgálatában: E. Kovács Éva emlékezése”, *Táncművészet* 17, 3–4 sz. (1992): 46.

³⁸ LENKEI Júlia, „Szövetségtől a szétszórásig: A mozdulatkultúra Egyesület”, *ligetmuhely.com*, <https://ligetmuhely.com/liget/lenkei-a-szetszoratasig/>.

³⁹ DEVECSERI, „Berczik Sára...”, 44.

egy lovas alosztálynál, kétszeres díjlovagló magyar bajnok.⁴⁰ Iskolájának záróvizsgáit a Zeneakadémián tartotta. A vizsgákról szóló médiabeszámolók elismerően írtak. A táncsoport „három meglepően értékes, lírai mélységű, dekoratív hatásokra épült balettkompozíciót mutatott be. A hírek szerint a szép számú, előkelő közönség hosszasan ünnepelte a tánccsoportot.”⁴¹

1939 őszén meghal nevelőnője, Perczel Karola, ezt követően Berczik Sára a tánc helyett véglegesen a pedagógiát választva az egészséges és harmonikus emberi test fejlesztésének módszerét kezdte kidolgozni. Olyan módszert, mely egyaránt szolgálhatja a sportot, a mindennapi életet és a színpadművészi törekvéseket. 1941-től tanárképző engedéllyel rendelkező mozdulatművészeti iskolák közé tartozott a műhelye dr. Dienes Valéria, Madzsar Alice, Szentpál Olga és Kállai Lili iskolája mellett. Innen kerültek ki a növendékek három sikeres év után a végdiplomát adó Állami Tanfolyamra. Az általam bemutatandó vizsgaelőadás anyagáról szóló műsorfüzet tartalmi része is prezentálja Berczik Sára testfejlesztő módszerének főbb pedagógiai vonásait.⁴² A műsorfüzetből kiderül, hogy a különböző részek milyen elképzeléssel, milyen célból lettek komponálva.

A *Gyermekvilág* első része meseszerű képeket mutatott be. A második rész jelenítette meg táncban a különböző zenei formákat (kánon, rondó, fuga, szonáta), a harmadik a részműfajok sokszínűségét mutatta be (líra, komikum, dráma). A negyedik rész a stílusváltásokról szólt, amely egyfajta technikai stílusváltozatokat foglalt magában ugyanazon mozdulatforma megtartásával (forgó, lendülő, ugró, lengő).

A háborús működés végét a nyilas hatalomátvétel jelentette: 1944. március 18-án a

Berczik-iskola bezárt, sok más iskolával egyetemben, és ezzel megszakadt Berczik Sára pedagógiai tevékenysége is. Ennek véleményem szerint a német megszállással együtt járó új értékrendet kiszolgáló államapparátus, a politikai, gazdasági, ideológiai változástól való félelem és férje rendvédelemben betöltött szerepe játszott közre. Rokonaikhoz mentek vidékre a férjével, ott meghúzódva vészelték át a háború utolsó hónapjait. A háború végén visszatérve sokkolta a Teréz körüti ház látványa, ahol korábban a férjével lakott. A lebombázott házban mindenük odaveszett, azzal együtt a terem is, amiben az iskoláját vezette és amiben a versenyzongorája is állt. Növendékei, ahogy Budapestre visszatértek, folyamatosan megkeresték Berczik Sárát, folytatni szerették volna vele a közös munkát. Ő azonban nem érzett magában elég erőt ahhoz, hogy folytassa az oktatást. Tanítványai döntöttek helyette: úgy érezték, hogy a felszabadulás számukra is meghozta a művészi szabadság és alkotás lehetőségét. Azonban ezt kizárólag Berczik Sára vezetésével tudták elképzelni, keresték és megtalálták.⁴³ Kerestek és találtak helyet is. A MADISZ régi Nemzeti Zenede épületébe (Vörösmarty utca), amely ugyan magán viselte még a háborús nyomokat, de már egy-két helyiség ki volt takarítva. Jánosi Ferenc, a MADISZ megválasztott titkára felfigyelt a bizonytalanul és félénken álldogáló kis csoportra. „Ő volt az első, aki megkérdezte tőlük, mit szeretnének csinálni. Dolgozni akarnak, felelték. Ha csak erről van szó, megtehetik! Takarítsák ki a termet és máris munkához láthatnak!”⁴⁴ A terem sivár látványától nem ijedtek meg a Berczik-tanítványok, a helyiséget használhatóvá tették. Újat szerettek volna csinálni, amivel méltón ünnepelhetik meg az első szabad május elsejét. Gömöri Endre ötletét fogad-

⁴⁰ SZÖLLŐSI, *Berczik Sára...*, 7.

⁴¹ [n. n.], „Művészet: Zene”, *Magyarország*, 1935. jan. 25., 21.

⁴² DIENES, „Fél évszázad...”, 46.

⁴³ KUTAS István, „Így lett művészi torna”, *Képes Sport*, 1970. máj. 12., 26.

⁴⁴ Uo.

ták el, amelynek forgatókönyvét is ő írta meg. A műsor a *Népek a szabadságért* címet kapta. A darabot Berczik Sára koreografálta, Erdélyi Miklós állította össze a zenét, Vámos László rendezte, akinek asszisztense Horváth Tivadar volt.⁴⁵ Egy éven keresztül járták a műsorral a MADISZ-szervezeteket, és siker koronázta minden előadásukat. A *Zsebken-dőtánc* több mint ötszáz előadást ért meg, jelentős színházakban. Tulajdonképpen a néptánc színpadi feldolgozásait adták elő, ezt igyekeztek népszerűsíteni.⁴⁶ Ennek hatására hivatásos csoporttá alakultak: Berczik-csoport⁴⁷ néven folytatták tovább együttműködésüket. A *Világ* című hírlap 1945-ben így számolt be P. Berczik Sára csoportjának előadásáról:

„A ritmikus mozgás új műfaja, melyet mozdulatművészetnek neveznek, párhuzamosan fejlődött a kor zenéjével. Bartók, Kodály, Prokofjev zenéjére P. Berczik Sára által komponált előadást fiatal tehetséges fiatalok adták elő. Az előadáson kísérletet tett a koreográfus: a versekre történő alkotást tűzte ki célul. A versek megtáncolásában ugyan éreztük az érzelem és értelem összeütöközését, de a kísérlet (melyet nem itt láttunk először) sikerrel járt. Mert a költemények ritmusa magával ragadta a koreográfus és az előadó fantáziáját, s így a kompozíciók teljes értékűnek tűntek.”⁴⁸

1945. május 22-én megalakult a Pedagógus Szakszervezet Mozdulatművészeti Szakosztálya,⁴⁹ amelynek Berczik Sára is tagja lett.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ BOGÁCSI, „A kor megérleli...”, 9.

⁴⁸ [n. n.], „Művészet irodalom”, *Világ*, 1945. máj. 31., 5.

⁴⁹ FENYVES Márk, „Dokumentumok tükrében: A magyar mozdulatművészet vitái”, in *Tánc-*

Dr. Dienes Valéria javaslatára megállapodtak abban, hogy a rendszeralkotók: Szentpál Olga, Kállai Lili, Berczik Sára, Riedl Ágnes egy egységes mozdulatművészeti rendszer tervét közösen fogják megalkotni.⁵⁰ A munka elkezdődött. A mesterek abban egyetértettek, hogy magasabb szintre emeljék a tanárképzést, de a megvalósításban nem voltak közös állásponton. Így évek teltek el eredmény nélkül: az egységes mozdulatművészeti rendszer megfogalmazása elmaradt.

A *Népszava* 1947-es cikkében⁵¹ írtak arról, hogy a Szakszervezeti Tanács és a Munkás Kultúrszövetség márciusi ünnepélyén a Berczik-csoport kapta az egyik legviharosabb tapsot. A tánc csoport a *Marseillaise* megjelenésével is feltűnt, ahol Kovács Éva, Dési Mária és Szöllősi Ágnes volt a három alcsoporthoz tartozó vezetője, amelyet még fokozott Hanna Berger, bécsi táncművésznő megjelenése a Berczik-csoport élén. A Berczik-tánc csoportból alakult a Fővárosi Varieté néptánc csoportja is.⁵² 1948-ban megalakult Magyar Táncművészek Szövetségének egyik feladata az új művészeti táncstílus kialakítása volt, amelyet régi szakemberek bevonásával képzeltek el, a meghívottak között Berczik Sára is ott volt.⁵³

„1949 őszén a Fővárosi Népszórakoztató Intézmények (FŐNI) feladata a szórakoztató műfaj korszerű átalakítása, egészségesebb,

tudományi tanulmányok, 2002/2003, szerk. KÓVÁGÓ Zsuzsa, 75–107 (Budapest: Magyar Táncstudományi Társaság Kiadványa, 2005), 78.

⁵⁰ A Magyar Mozdulatművészek 1945. június 23-án megtartott értekezletén készült jegyzőkönyv 4. Idézi FENYVES, „Dokumentumok tükrében...”, 80

⁵¹ J.S., „Igazi március”, *Népszava*, 1947. márc.19., 4.

⁵² P.K., „Színház: Haladó szellemű kabaré és színvonalas varieté”, *Kis Ujság*, 1949. okt. 2., 8.

⁵³ MOLNÁR Dániel, *Vörös csillagok: A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk* (Budapest: Ráció Kiadó, 2019), 213.

művészből, színvonalasabb átszervezése volt.⁵⁴ Ennek részeként került a revüképek koreográfusai közé Berczik Sára – Harangozó Gyula és Hidas Hedvig mellett. Az Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Tárában végzett kutatásom során bizonyítottan csak a Fővárosi Varietében végzett koreográfusi tevékenysége és csoportjának önálló, független megjelenése, fellépése vált igazolttá. Időrendi sorrendben az alábbi revü műsorokban működött közre, mint Berczik Sára koreográfus: „Botrány az állatkertben” (1949.10.14.), „Békehajó” (1950.01.25.), „Májusfa” (1950.09.08.), „Sziget Rózsái” (1950.11.03.), „Jó reggelt Budapest” (1951.01.19.), „7 vidám nap” (1951.03.31.). A *Botrány az állatkertben* című revüműsor kivételével a Berczik táncsoport önálló fellépőként volt feltüntetve a plakáton. Párhuzamosan a Testnevelési Főiskolán megalakuló táncszak tanárává is vált Szentpál Olga, Rábay Miklós és Géczy Éva mellett. Miután kidolgozott terv az újonnan alakult táncszakon nem volt, a tananyag alapját Berczik Sára mozgásanyaga jelentette. A feladat nehéz volt: egy új rendszer kidolgozása, amely a művészi tornát a versenysport világába kívánta felemelni. Ehhez azonban sok előítéllettel kellett megküzdeni, amellyel a kor mozdulatművészeit illették, valamint el kellett vonatkoztatni a színpadi világtól. 1949 után, miután a hatalomra került kommunista párt rendeleti úton bezáratta a mozdulatművésziskolákat, mert nem egyeztek a kultúrpolitikájával.⁵⁵ Ennek egyrészt az volt az oka, hogy a mozgásművészet elvetette mindazt, amit az új szocialista táncművészet képviselt: a hagyományteremtést, a gazdag örökség, a népi táncművészet kialakítását, másrészt minden áron új modern táncművészetet akartak teremteni, misztikával, elvont

⁵⁴ ALPÁR ÁGNES, *A kabaré: A fővárosi kabarék műsora 1945–1980* (Budapest: MSZI, 1981), 181.
⁵⁵ FUCHS LÍVIA, „Beszélgetés Fáy Máriával”, *Táncművészet* 15, 12. sz. (1990): 20–25, 22.

érzelmeik ábrázolásával – elemzi Vitányi Iván *A mozgásművészetéről tartott ankét eredményei* című cikkében.⁵⁶ Ezt erősíti a Népművelési Minisztérium, Művészeti Főosztálya jegyzőkönyve is. A jegyzőkönyv a Kállay- és Berczik-iskolát nem is említve véleményezi az iskolák létjogosultságát. A Szentpál-iskolát beilleszthetőnek vélték az új hatalmi rendbe, Madzsar Alice iskoláját, bár baloldalinak tartották, de úgy ítélték meg, hogy csak külsőségekben felel meg a rendszernek, tehát burzsoának bélyegezték. A Dienes-iskolát mind műveiben és rendszertanban misztikusnak, tömény idealista zavart elképzelésnek nyilvánították.⁵⁷ Berczik Sára ebben az időszakban kiszolgáltatott helyzetben volt. A mindennapi megélhetés biztosítása érdekében a mozdulatművészek más területen próbálták táncpedagógiai és módszertani ismereteiket átadni.⁵⁸ Berczik Sárának lehetősége volt a sportba integrálni az ismereteit, tudását, megteremtve egy új sportág a művészi torna alapjait a Testnevelési Főiskolán.

„Mozdulatművészeti Iskolaként utoljára az új lakhelyen, a Szent István parkban, egy nagy, tetőteraszos lakásban működött, egészen addig, míg 1951-ben feljelentette a szomszéd. Berczik Sára férje (Papp László) hivatásos tiszt volt rendvédelmi szervnél, amely elég ok volt arra, hogy kitelepítsék vidékre.”⁵⁹ Lenkei Júlia Berczik Sárával készített interjúja során derült fény arra, hogy Berczik Sára férje a „tábornokper” következménye-

⁵⁶ VITÁNYI IVÁN, „A mozgásművészetéről tartott ankét eredményei”, *Táncművészet* 1, 9. sz. (1951): 28–30.

⁵⁷ VINCZE GABRIELLA, *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumnak nemzetközi párhuzama*, Doktori disszertáció, 2015, hozzáférés: 2020.10.01, <http://doktori.btk.elte.hu/art/vinczegabriella/diss.pdf>.

⁵⁸ SZILÁGYI ENIKŐ, „Egészségmegőrzés hungarikummal”, *Magyar Nemzet*, 2012. máj. 19., 37.

⁵⁹ FENYVES, „Orkesztika...”, 180.

ként került férjével a kitelepítési listára.⁶⁰ 1951-ben Berczik Sárát a férjével kitelepítették Öcsödre.⁶¹ Berczik Sára három évet töltött férjével kitelepítve.

„Ezt csak úgy tudtam elviselni, hogy végtelenül sokan álltak mellém. Nem is tudom, hogyan tudták meg a címet, hogy hol vagyok. Több százan kerestek meg és segítettek engem abban az időben, rokonaim elmondása alapján, mert ők számolták. Ez egy terápia volt számomra.”⁶²

Berczik férje az idegösszeomlásból nem épült fel, és 1958-ban „tragikus körülmények között”⁶³ Berczik elvesztette a férjét. Berczik Sára a tanításba menekült, ami kitöltötte egész életét és mindennapjait. Soha többet nem ment férjhez, gyermeke sem született.

Visszatérése után számos feladatot ajánlottak neki. A Testnevelési Főiskolára is visszahívták oktatni, ahol kitelepítése előtt művészi tornát oktatott. Nem fogadta el a felkérést. „Elfogadta viszont a női tornászválogatott művészeti irányítását 1953-ban. A következő évben Berczik Sári és Kovács Éva megalakította az I. kerületi Táncművészeti Munkaközösséget.”⁶⁴ A női tornászválogatott-tal történő együttműködés első sikere a Tass Olgának készített világbajnoki, győztes zászlógyakorlat volt 1954-ben Rómában.⁶⁵ A későbbiekben koreográfusként részesévé vált

az 1955-ös római világbajnokságon aranyérmert szerzett együttes kéziszergyakorlatdíjazásának, valamint az 1956-ban Melbourneben olimpiai aranyéremmel jutalmazott szalaggyakorlat elismerésének.

„Végre ötvenhat nyarán a tornaszövetség felkérésére egy munkaközösség Berczik Sári vezetésével és Kovács Éva részvételével kidolgozta a művészi torna első kötelezőgyakorlat-anyagát, amely felölelte a gyermekmozgástól a nemzetközi követelményekig mindazt, ami versenysporttá tette a művészi tornát. »Többszólamú mozgás« – vallotta a művészi tornáról Berczik Sári és Kovács Éva.”⁶⁶

Véleményük szerint a művészi torna olyan sportággá tudott fejlődni, amely nemcsak professzionális versenyzői szinten, hanem a dolgozó nők között hobbiszinten is elterjedhetett. A 60-as években a Színház- és Filmművészeti Főiskolán heti egy alkalommal tartott foglalkozásokat, amiket a hallgatói keveselltek.⁶⁷ Párhuzamosan a Főiskolán töltött évekkkel, a ritmikus sportgimnasztikai válogatott keret vezetőjévé⁶⁸ vált, egészen 1979-ig. Egy 1975-ös *Képes Sport*ban megjelent újságcikkből⁶⁹ kiderül, hogy még mindig a művészitorna-válogatott szakvezetője, a

⁶⁰ MOLNÁR, *Vörös csillagok...*, 217.

⁶¹ Magyar Nemzeti Levéltár, BM (Közrendészeti Főosztály), XIX-B-1-j, *Kitelepítettek jegyzéke*, 4, 75. 04527. sorszám.

⁶² VITRAY Tamás, *Emlékezzen 2/2*, M3 Anno, ID:1831054, Nemzeti Audiovizuális Archívum

⁶³ Uo.

⁶⁴ KUTAS István, „Így lett...”, 26.

⁶⁵ SÁKOVICSNÉ-DÖMÖLKY Lídia, *A nő harmóniája: Torna Berczik Sára módra* (Budapest: Hungaria Sport Reklám és Marketing Vállalat, 1988), 159.

⁶⁶ KUTAS, „Így lett művészi torna”, 26.

⁶⁷ BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, „Adatok a Színház és Filmművészeti Főiskola Táncfőtantervének történetéhez (1945–1958)”, in *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*, szerk. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, FÜGEDI János, MIZERÁK Katalin és NÉMETH András, *Táncművészet és tudomány* 7, 17–25 (Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014), 20.

⁶⁸ HOFFMANN Péter, „Sport: Ritmusbot és zászló”, *Magyarország*, 1976. máj. 9., 28.

⁶⁹ BAJNAI Teréz, „Mesterségem címe: Művészi torna”, *Képes Sport*, 1975. ápr. 8., 22.

női tornászválogatott művészeti irányítója, és tanár a Főiskolán. 1965-től a Budai Táncklub művészitorna-csoportjának megalapítója és vezetőtanára. Berczik Sára már csak a válogatott csapatnál folytatta munkáját. 1978-ig volt a ritmikussportgimnasztika-válogatott vezetőedzője.⁷⁰ 1978–1983 között a Szolgáltató–Építők Spartacus vezetőedzője.⁷¹ 1988-ban jelenik meg Sákoviczné Dömölky Lídia könyve, *A nő harmóniája* címmel, alcíme: *Torna Berczik Sára módra*, amely egyrészt Berczik Sára gyakorlatait jegyzi le, azokat a gyakorlatokat, amelyeket Berczik Sára hétről hétre oktatott az óráira látogatóknak, másrészt ismerteti Berczik Sára életpályáját. 1990-ben megjelent *A gyermekek harmóniája: Berczik Sára esztétikus testképző módszere* címmel, amely a szülőkhöz szól, de olyan elméleti, szakmai, tematikai egységeket ismertet, amelyek a gyakorlati szakemberek továbbképzését is segíthetik. A könyv az életkori sajátosságoknak megfelelő gyakorlati gyűjteményt tartalmazza, módszertani tanácsokat ad.

Berczik Sára 1995. február 4-től a Haynal Imre Egészségtudományi Egyetem Fizioterápiás Tanszékével együttműködő posztgraduális mozdulat-művészpédagógus-képző tanfolyam alapítója és esztétikustestképzés-tanára.⁷² Berczik Sárának a Budai Táncklub jelentette a bázist, a második otthont. Fontos volt számára, hogy tudását megossza másokkal, olyanokkal, akik nyitottak szemléletmódjára. 1992-ben jelenik meg Berczik Sára módszere a Művelődési és Közoktatási Minisztérium által jóváhagyva, *Iskolai testnevelés és sportfüzetek* 14. sorozatcímmel és *Mozgásfejlesztő és tartásjavító gimnasztika* kötetcímmel. 1997-ben készült vele az utolsó

interjú, ekkor 92 éves volt.⁷³ Munkatársa és volt tanítványa, Szollás Erzsébet méltatja óráit, ambícióit: „Mai napig képzi magát, nincs két egyforma gyakorlat, meglévő anyagából összeállított újabb és újabb kombinációkat alkalmaz.”⁷⁴ Berczik Sára, megkérdezve őt, hogy mi a véleménye mozdulatművészetről, így nyilatkozott:

„Ugyanolyan komoly művészetnek tartom, mint a balettet, de még nem érte el, nem érhetne el azt a magasabb fokát, amit a klasszikus balett 300–400 éves múltra visszatekintve elért. Úgy gondolom, hogy bekövetkezik majd.”⁷⁵
„Ezen a technikán dolgozom ma is, amit modern technikának, esztétikus képzésnek nevezünk. S még jobban szeretném ezt rendszerezni, s önálló technikai műfajjá alakítani.”⁷⁶

1999. február 25-én hunyt el. Temetéséről a Magyar Távirati Irodát a Magyar Ritmikus Gimnasztikai Szövetség értesítette.⁷⁷ Örök nyugalomra helyezésének helye és időpontja: Farkasréti temető, 1999. március 17-e, 14 óra, amelyre számos pályatársa és növendéke kísérte el.

⁷³ MTV Hírek, *Kultúra, Budai Táncklub*, 1997, ID:05068, Nemzeti Audiovizuális Archívum.

⁷⁴ Uo.

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ VITRAY, *Töltsön velem...*

⁷⁷ VAJDA Péter, „Hírek”, *Népszabadság*, 1999. márc. 13., 19.

⁷⁰ VITRAY, *Emlékezzen 2/2*.

⁷¹ „Berczik Sárára emlékezünk”, *Magyar Sport Háza*, hozzáférés: 2020.07.27, <https://magyaredzo.hu/berczik-sarara-emlekezunk/>.

⁷² VÁRHEGYI Andrea, „Nyugdíjban Dienes Geodeon”, *Magyar Nemzet*, 1995. jan. 28., 4.

Berczik Sára pályájának rekonstrukciója feltárja előttünk, hogy mozdulatművészként milyen módon lehetett túlélni és szemléletmódbeli változást hozni művészetpedagógiával. A mozdulatművészek között számontartották Bercziket, de nem vált mozdulatművészként ikonikus alakká. Azonban Berczik Sára az egyetlen mozdulatművész, akinek oktatási rendszere az alapfokú művészeti oktatás részeként még mindig jelen van a közoktatásban. Neki sikerült életben tartani a ritmikus sportgimnasztika kereteiben a mozgáspedagógia tematikáját, amely napjainkra elfogadott képességfejlesztő technikaként működik.

Bibliográfia

- [n. n.]. „Művészet irodalom”, *Világ*, 1945. máj. 31., 5.
- [n. n.]. „Színház: Zene”, *Az Ujság*, 1922. okt. 31., 4.
- [n. n.]. „Művészet: Zene”, *Magyarság*, 1935. jan. 25., 21.
- ALPÁR Ágnes. *A kabaré: A fővárosi kabarék műsora 1945–1980*. Budapest: MSZI, 1981.
- BAJNAI Teréz. „Mesterségem címere: Művészi torna”. *Képes Sport*, 1975. ápr. 8., 22.
- „Berczik Sárára emlékezünk”. *Magyar Sport Háza* Hozzáférés: 2020.07.27.
<https://magyaredzo.hu/berczik-sarara-emlekezunk/>.
- BOGÁCSI Erzsébet. „A kor megérleli az embert”. *Népszabadság*, 1997. dec. 20., 9.
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor. „Adatok a Színház és Filmművészeti Főiskola Táncfőtan szakának történetéhez (1945–1958)”. In *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*, szerkesztette BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, FÜGEDI János, MIZERÁK Katalin és NÉMETH András, *Táncművészet és tudomány* 7, 17–25. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014.
- DEVECSERI Veronika. „Berczik Sára egyetemese táncművész”. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1996/97*, szerkesztette KÖVÁGÓ Zsuzsa, 39–55. Budapest: Magyar Tánc tudományi Társaság, 1997.
- DIENES Maya. „Fél évszázad a mozdulatművészet szolgálatában: E. Kovács Éva emlékezése”. *Táncművészet* 17, 3–4 sz. (1992): 46.
- DOROGI Katalin. „Mozgásművészek: A test fényűzése”. *168 óra* 9, 5. sz. (1997): 34–36.
- FENYVES Márk. „Orkesztika és Dr. Dienes Valéria, Berczik Sára és a Berczik-iskola”. In *Mozdulat*, szerkesztette BEKE László, NÉMETH András és VINCZE Gabriella, 161–180. Budapest: Gondolat Kiadó, 2013.
- FENYVES Márk. „Dokumentumok tükrében: A magyar mozdulatművészet vitái”. In *Tánc tudományi tanulmányok 2002/2003*, szerkesztette KÖVÁGÓ Zsuzsa, 75–107. Budapest: Magyar Tánc tudományi Társaság Kiadványa, 2005.
- FUCHS Lívia. „Beszélgetés Fáy Máriával”, *Táncművészet* 15, 12. sz. (1990): 20–25.
- HOFFMANN Péter. „Sport: Ritmusbot és zászló”. *Magyarország*, 1976. máj. 9., 28.
- INCZE Sándor. „Scala-hangversenyek”. *Színházi Élet* 13, 43. sz. (1925): 48.
- J.S. „Igazi március”. *Népszava*, 1947. márc. 19., 4.
- KÁRMÁN Judit és MAKOVICSNÉ Landor Erika. „Mozgásterápia: Esztétikus Testképző Gimnasztika”. *Magyar Gyógytornászok lapja* [különszám] (1992): 9.
- KUTAS István. „Így lett művészi torna”. *Képes Sport*, 1970. máj. 12., 26.
- LENKEI Júlia. *A mozdulatművészet Magyarországon*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004.
- LENKEI Júlia. „Szövetségtől a szétszórattáig: A mozdulat kultúra Egyesület”. *ligetmuhely.com*. 1989.12.01.
<https://ligetmuhely.com/liget/lenkei-a-szetszorattalig/>.
- Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. Levéltár. 1931-es évkönyv. Kutatási eng.sz. KH-170/1/2018.

- Magyar Nemzeti Levéltár. BM (Közrendészeti Főosztály). XIX-B-1-j. *Kitelepítettek jegyzéke*. 4, 75. 04527. sorszám.
- MOLNÁR Dániel. *Vörös csillagok: A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk*. Budapest: Ráció Kiadó, 2019.
- MTV Hírek. *Kultúra, Budai Táncklub*. 1997. ID: 05068. Nemzeti Audiovizuális Archívum.
- Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. Tánccsarchívum, KÁLLAI Lili-hagyaték, Fond 3/18.
- P.K. „Színház: Haladó szellemű kabaré és színvonalas varieté”. *Kis Ujság*, 1949. okt. 2., 8.
- SÁKOVICSNÉ-DÖMÖLKY Lídia. *A nő harmóniája: Torna Berczik Sára módra*. Budapest: Hungaria Sport Reklám és Marketing Vállalat, 1988.
- SZILÁGYI Enikő. „Egészségmegőrzés hungarikummal”, *Magyar Nemzet*, 2012. máj. 19., 37.
- SZÖLLŐSI Ágnes. *Berczik Sára mozdulatművészeti módszere*. Budapest: Magyar Mozdulat-kultúra Egyesület, 2002.
- VAJDA Péter. „Hírek”, *Népszabadság*, 1999. márc. 13., 19.
- VÁRHEGYI Andrea. „Nyugdíjban Dienes Gedeon”. *Magyar Nemzet*, 1995. jan. 28., 4.
- VINCZE Gabriella. *A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama*. Doktori disszertáció. 2015. Hozzáférés: 2021.10.01.
<http://doktori.btk.elte.hu/art/vinczegabrie/lla/diss.pdf>.
- VITÁNYI Iván. „A mozgásművészetről tartott ankét eredményei”. *Táncművészet* 1, 9. sz. (1951): 28–30.
- VITRAY Tamás BERCZIK Sárával. *Emlékezzen 2/2*. Gyártási év: 1989.
- VITRAY Tamás. *Töltsön velem egy órát*. 2014. M3 Anno. ID:1958156. Nemzeti Audiovizuális Archívum.

Bóta Ildikó – Potoczky Gábor: *Fény-űzők*, 2003.

SIFTER VERONIKA

Az előadás színházkulturális kontextusa

A magyarországi közönség a 90-es évektől viszonylag rendszeresen találkozhatott olyan előadásokkal, melyekben vegyes képességű, fogyatékkal élő, megszokottól eltérő alkatú, korú előadók szerepeltek. A Székény Színház mozgásszínházi találkozóin fellépett Tyst Theatre, Théâtre du Plantin, több alkalommal a Kaleidoscope Theatre.¹ A Múcsarnok 1996-os fesztiválprogramjában Raffaello Sanzio Társulat *Oresteia*² című darabját mutatták be, míg a Petőfi Csarnokban a DV8 *Bound to Please*³ előadása és az International Movement Theatre⁴ vendéjátékai voltak láthatók. A CandoCo először 2002-ben járt hazánkban a Sziget Fesztiválon.⁵

¹ REGŐS Pál és REGŐS János, *Színház ég és föld között* (Budapest: Műegyetem, 2008), 73–75.

² (KÁG), „Meztelen és való”, *Kurír*, 1996. nov. 29., 11.

³ „Newson *Bound to Please*-e – mint szinte bármelyik alkotása (melyek közül két évtized alatt eddig ötöt láthattunk itthon) – kényelmetlenségével, kíméletlen őszinteségével tüntetett. Payne-Myers karaktere, amely a külföldi táncvendéjátékok másfél évtizedig tartó aranykorának vége felé tűnt fel, mélyen megérintette a feszes, tökéletes állapotban lévő, fiatal táncosi alakhoz szokott nézői szemeket, mivel elsőként hozott elő komolyan egy olyan kényes és alapvető kérdést, mint a generációs különbségeké.” HALÁSZ Tamás, „A testben múló idő”, *Színház* 49, 1. SZ. (2017): 12–16, 13.

⁴ *Antigoné* szórólap 1997, SZFA–OSZMI Táncarchívum, hozzáférés: 2022.01.16, <https://mandadb.hu/tetel/753194/Antigone>.

⁵ HALÁSZ Tamás, „Mozgáskorlátozatlanok”, *Népszabadság*, 2002. aug. 08., 9.

Az előadások mellett – többek között a Kortárs Táncműhely programkínálatában – elérhetőek voltak azok a mozgástréningek, tánc-kurzusok, mozgásterápiás műhelyek, melyek lehetővé tették a résztvevők számára, hogy előképzettség nélkül részt vehessenek a foglalkozásokon. A bemutatott előadás szempontjából kiemelkedő fontosságú volt az Alito Alessi vezette DanceAbility kurzus, aki a táncképesség alapjául a lélegzés képességét jelölte meg. A kurzust kifejezetten mozgássérültek és hozzátartozók részére ajánlották, de bármilyen adottsággal, fogyatékkal élő érdeklődő számára nyitott volt.⁶

Az évtized végére megalakultak az első hazai vegyes képességű, illetve fogyatékkal élő tagokból álló társulatok, táncsoportok: 1998-ban Elek Dóra vezetésével a Baltazár Színház,⁷ Bóta Ildikó kezdeményezésére a Tánce-

⁶ „Korlátok nélkül”. Alito Alessi kurzusa a Magyar Mozgás-és Tánc Terápiás Egyesület, Kortárs Táncműhely/Óbudai Színházi Műhely szervezésében. Szórolap Kálmán Ferenc magángyűjteményéből.

⁷ „Elek Dóra, a leendő társulat vezetője nem győgyepedagógus, inkább színházi szakember, határozott rendezői attitűdökkel. Szeret értelmi fogyatékosokkal dolgozni, mert ők amellet, hogy felnőttek, tehát hasonló problémák foglalkoztatják őket, mint minket, a munkától a párválasztásig, genetikailag konzerválódott gyermeki szemléletükkel, erősebb ösztöneikkel olyan nézeteket képviselnek, amelyek a normálisnak mondott embert állandó elgondolkodásra, csodálkozásra készítenek.” sisso, „Kezdetben volt a bolondok uzsonnája: (Értelmi fogyatékosok előadásai)”, *Magyar Narancs*, 1998. máj. 21., 32.

ánia,⁸ 1999-ben a Gördülő Táncsoport.⁹ 2001-ben létrejött a Roll Dance Budapest Kerekesek székese Kombi Tánc Együttes,¹⁰ 2005-ben a Napsugaras Csoport,¹¹ illetve a Mázínház.¹²

A mozgásukban akadályozott előadók számára kiemelkedő fontosságú, hogy meg tudják közelíteni az előadás- és a próbahelyeket. Míg a nagyobb külföldi társulatok a fellépés feltételeként szabhatták az előadók számára megfelelő utazás, szállás- és próbahelyek biztosítását,¹³ illetve elérhetőek voltak

⁸ Bóta Ildikó szóbeli közlése Sifter Veronikának. 2022.03.14. Az ArtMan Együttes honlapján a Tánceánia Együttes alapításának éve 1999. Hozzáférés: 2022.01.16, <https://artman.hu/mit-teszunk/mozgas-csoportok/tanceania-egyuttas/>.

⁹ A Gördülő Táncsoport bemutatása, hozzáférés: 2022.01.16, <http://www.gordulotanc.hu/bemutatkozunk.php>.

¹⁰ Roll Dance Budapest, hozzáférés: 2022.01.16, <http://www.rolldance.hu/hu/index.html>.

¹¹ MOLNÁR Györgyi, „Akik eltáncolják a muzsikát”, *Magyar Nemzet*, 2008. okt. 27., 14.

¹² Mázínház: „Rólunk”, hozzáférés: 2022.01.16, <https://mas-zinhaz.hu/rolunk>.

¹³ „Mellékeljük a 2000. őszi turnészezon új repertoárjának részleteit. A nemzetközi turnékon a társulat honoráriumra 4.000 (font) plusz szállás és utazás – ez több fellépés esetén alkuképes. Szállás és szállítás külföldi turné esetén: Vonat: a társulat csak akkor tud vonattal utazni, ha ezek megközelíthetősége a társulat tagjai részére (különösen az illemhelyek) biztosítható. A szükséges intézkedéseket előre szükséges egyeztetni és a társulattal tisztázni. Légi közlekedés: A legtöbb légitársaság rendszeresen szállít kerekese székese utasokat, de előzetesen jelezni kell ezt a tényt az ülőhelyek foglalásakor. A repülőteret külön kell értesíteni, mert a fenti információk ne mindig jutnak el hozzájuk az utaslistán szereplő adatokon keresztül. Továbbá több időre van szükség a check-in-nél. Szállás: A mozgássérült táncosoknak akadály-

számukra olyan nagyobb befogadóképességű, könnyen akadálymentesíthető helyszínek, mint a Sziget Fesztivál, vagy a Petőfi Csarnok, addig a 90-es évek végére a független táncársulatoknak komoly nehézséget jelentett már a hozzáférhető próbahelyek felkutatása is – az akadálymentesítés szintjétől függetlenül.¹⁴ Bár az 1997–1998-ban életbe lépő törvények¹⁵ részletesen szabályozták a

mentesített szállásra van szükségük. A szobának nem szükséges a szálloda földszintjén lennie, ha van megfelelő lift, legalább 800 mm széles ajtóval és hasonló szélességű ajtóval ellátott, akadálymentesített fürdőszoba. Megfelelően akadálymentesített szállást találni nem egyszerű, kérjük, engedje meg, hogy segítsünk Önnek! Vonja be a foglalási folyamatba asszisztensünket! Ez mindennapos probléma számunkra is, ami miatt találmányunknak kell lennünk. Ismertesse velünk a költségvetését, és mi magunk igyekszünk megoldani a szálláskeresést. A fogyatékkal élő táncosoknak kétágyas szobákra van szükségük. A társulat többi tagjának egyágyas szobára van szüksége. Ezek a feltételek nem módosíthatók.” CandoCo Dance Company ajánlata a MU színház részére, 2000. évi turnéra Szórolap, SZFA–OSZMI Táncarchívum. (Sifter Veronika fordítása.)

¹⁴ 1998-ban azzal az elsődleges céllal jött létre az L1 Független Táncművészek Társulása, hogy tagok közösen béreljenek és tartsanak fent próbahelyet. „»Pesszimista és szomorú«: Ladjánszki Márta koreográfus”, *Magyar Narancs*, 2010. szept. 16., 46.

¹⁵ „18. § (1) A fogyatékos személy számára lehetővé kell tenni a művelődési, kulturális, sport- és más közösségi célú létesítmények látogatását. [...] 29. § (1) (6) A törvény kihirdetésekor már meglévő középületek akadálymentessé tételét fokozatosan, de legkésőbb 2005. január 1-jéig el kell végezni.” 1998. évi XXVI. törvény a fogyatékos személyek jogairól és esélyegyenlőségük biztosításáról. Továbbá: „2. § E törvény alkalmazásá-

fogyatékos személyek jogait, esélyegyenlőségük biztosítását, a közhasználatú épületek megközelíthetőségét, a középületek akadálymentesítését nem sikerült a jogszabályban előírt határidőre, 2005-re megteremteni. A egyes képességű tagokkal dolgozó társulatoknak az adott befogadó-illetve előadói helyszínhez kellett alkalmazkodniuk. Ilyen befogadó tér volt a MU színház, melynek Duplex est sorozata fiatal alkotók – egy este két társulat – számára kínált bemutatkozási lehetőséget.

ban: 1. Akadálymentes: az épített környezet akkor, ha annak kényelmes, biztonságos, önálló használata minden ember számára biztosított, ideértve azokat az egészségkárosodott egyéneket vagy embercsoportokat is, akiknek ehhez speciális létesítményekre, eszközökre, illetve műszaki megoldásokra van szükségük. [...] 9. Közhasználatú építmény: az olyan építmény (építményrész), amely a település vagy településrész ellátását szolgáló funkciót tartalmaz, és használata nem korlátozott, illetve nem korlátozható (pl. alap-, közép-, felsőfokú oktatási, egészségvédelmi, gyógyító, szociális, kulturális, művelődési, sport, pénzügyi, kereskedelmi, biztosítási, szolgáltatási célú építmények mindenki által használható részei). [...] 31. § (1) Az építmény elhelyezése során biztosítani kell: d) a közhasználatú építmények esetében a mozgásukban korlátozott személyek részére is a biztonságos és akadálymentes megközelíthetőséget. [...] (4) Az építménynek és részeinek (önálló rendeltetési egység) építése, felújítása, átalakítása, bővítése, helyreállítása, korszerűsítése során biztosítani kell: c) a mozgásukban korlátozott személyek részére is a közhasználatú építmények esetében a biztonságos és akadálymentes használhatóságot”. 1997. évi LXXVIII. törvény az épített környezet alakításáról és védelméről.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A *Fény-űzők* előadása alatt a színpadon nem hangzott el szöveg. A programfüzet leírásában egy Saint-Exuperytől származó idézet szerepel: „Egyetlen igazi fényűzés van csupán, az emberi kapcsolatok”. Ezt a luxust, a szórólappal szövegével élve a „kapcsolódás, találkozás, érintés, érintkezés és kommunikáció” fényűzését mutatta be első színpadi darabjával a Tánceánia Együttes, „az első súlyosan kommunikáció gátolt (mozgás és beszédsérült) emberekből álló társulás.”

A fény és a teljes sötétség négy szakaszra tagolta az előadást, egy-egy szituációban mutatva be a két eltérő képességű táncos kapcsolódásának dinamikáját. Az előadásról mind a két este videofelvétel készült.¹⁶ A darab első részében a szereplőkön lévő kabát, cipő és zokni levételét, az előadók földre kerülését, kapcsolódásukat, szintváltásukat láthatjuk. Ezt követően a táncosok állásban, illetve (kerekeszékben) ülve, kartávolságban, vagy egymást érintve mozognak. A harmadik fejezetben a távolság nagyobbá, a mozgás dinamikusabbá válik, legvégül a korábbiaktól eltérő, világosabb fényviszonyok lehetővé teszik az érintés mellett a tekintet, mint kapcsolódási pont megjelenését. A darab lezárásában a táncosok egymás tereit is bejárják. Bótát Potoczky kerekesszékében, míg Potoczkyt álló helyzetben, pörgésben is láthatjuk.

A rendezés

A díszletelemek nélküli színpadon világítás által kijelölt fénykörök, illetve négyzetek váltak a tér rendezőelemeivé, kijelölve a szereplők mozgásterét, a találkozási pontokat. Az utolsó részben a fehér balettszőnyeggel bo-

¹⁶ A 2003. szeptember 25. és 26-i *Fény-űzők* előadásról és az azt követő improvizációról készült videofelvétel. Bóta Ildikó magángyűjteménye.

rított színpad egésze fényben látható, s a fény megnöveli a táncosok mozgásterét, lehetővé téve a húzásokat, tolásokat, testsúlyáthelyezéseket, játékosabb helyzetek kibontakozását.

A *Fény-űzők* és az azt követő improvizáció az esten belül közös ívet alkot, ahol a nézők az első hazai és vegyes képességű előadók-ból¹⁷ álló társulat színpadi debütálásának tanúi. A fogyatékkal élők ellátását célzó intézményi keretek között megalakuló Tánceánia Együttes a táncos és mozgásterapeuta Bóta és a kommunikáció-gátolt (mozgás- és beszédsérült) Potoczky duettjével lép ki először a színházi nyilvánosság elé, ahol a kapcsolódás és kommunikáció lehetőségeit kutatják a mozgásimprovizáció, a kontakttánc eszközeivel. Az ezt követő quartett-improvizációban a Tánceánia tagok a táncos és koreográfus Gál Eszter és a zenész Grensó Istvánnal kiegészülve reflektálnak egymás mozgás- és zenei improvizációjára. Az előadók bátran nagyítják fel, tükrözik, esetenként karikírozzák a sajátos mozgásmintákat, megjelenik a későbbi Tánceánia előadásokra is jellemző humor.¹⁸

¹⁷ A Tánceánia Együttes – önmeghatározása alapján – vegyes képességű táncscsoport, hozzáférés: 2022.01.16, <https://artman.hu/mit-teszunk/mozgascsoportok/tanceania-egyuttess/>.

¹⁸ „Az alkotók nem félnek az első pillantásra akár groteszknak is tekinthető látványtól, amelyet a másképp működő testek esetében a mozdulatok nyitottsága és látszólagos kontrollátlansága teremt. A groteszk azonban sokszor sajátos líraiságba vagy éppen cirkuszi komikumba fordul (pl. amikor a *Mandala* című előadásban az előadók különböző görgő-billenő alkalmatosságokon egyensúlyoznak és gurulnak versenyt a színpadon). Ezek a helyzetek nem engedik, hogy a néző megálljon az együttérzés vagy szánalom érzésénél, hanem arra ösztönzik, hogy kitartsa a tekintetét, elmélyüljön a testek szemlélésé-

A korábbiaktól eltérően nem módszerbe-mutató alkalmat, szakmai prezentációt látnunk színházi térben,¹⁹ hanem annak a Tánceánia együttesnek az első táncelőadását, melyet a hazai kortárstánc szakma 2018-ban Lábán Rudolf-különdíjban²⁰ részesített.

Színészi játék

Bóta Ildikó a Bolero Pantomimeegyüttesben tűnt fel, emellett az 1980-as évek második felétől Budapesten (Berger Együttes) és Egerben táncolt és oktatott. Előadásmódja ötvözte modern tánc, pantomim, kontaktimprovizációs tapasztalatait²¹ a mozgásterápiás, Dévény- és Dance Ability módszerek megközelítésével.²² Az előadásban mozgásterapeu-

ben, engedje meg magának azt, amit a hétköznapiakban esetleg nem enged, mert inkább elkapja a tekintetét.” BERECS ZSUSZA, „Tánc-képesség: Az ArtMan Egyesület munkájáról”, *Színház* 49, 7. sz. (2017): 10–14, 12–13.

¹⁹ Bóta a halmozottan fogyatékos fiatal felnőttek komplex rehabilitációját felvállaló Bliss Alapítványnál kezdett el mozgásterápiás csoportot vezetni Alessi módszerével. A több éven át tartó kiscsoportos munka eredményét a csoportban részt vevő Potoczky Gáborral először szakmai konferenciákon prezentálták

²⁰ A Lábán Rudolf-Díjat a Trafó Kortárs Művészetek háza és a MU Színház alapította 2005-ben „legszínvonalasabb alkotásainak, alkotóinak elismerésére és népszerűsítésére”. A Lábán Rudolf díjról. hozzáférés: 2022. 01.16. <https://trafo.hu/labán-díj>.

²¹ Bóta Ildikó Sifter Veronikának küldött életrajza 2022. 02. 04-én.

²² „Bóta érdeklődése – a sérültség, mozgáskorlátozottság állapotát megélve – még modern táncosként szerzett kisebb-nagyobb sérülései folytán irányult a különböző terápiás gyakorlatok felé. Nem sokkal később a Dévény-módszerként ismert manuális technika elsajátításával már mint képzett mozgás-

taként és táncosként egyaránt jelen van. Ez a speciális jelenlét a mixed-ability mozgalom sajátossága, mely rehabilitációt és az integrációt egyaránt szolgálja. Mindez a későbbiekben is jellemzi a Tánceánia munkamódszerét.²³ Az érintés a *Fény-űzők*ben a szereplők kapcsolódásának, párbeszédének elsődleges módja. Egyfelől fő kommunikációs csatorna, másrészt mozgatók és mozgások, húzások, tolások, súlyadások terepe.

Potoczky Gábor három éven át dolgozott Bóta Ildikóval a Bliss Alapítvány mozgásterápiás csoportjában. Mozdulataiban folyamatosan jelen van „nemengedelmeskedés”.²⁴ Potoczky az előadás során egyfelől az egyes testrészek mozgékonyságának, irányíthatóságának tudására épített, például a kifejezetten mozgékony lábujjakra a kéz ujjjaival szemben. Tisztában volt a partner, kellékek súlyával, tudatosan használta a gravitációt, ami lehetővé

terapeuta dolgozott mozgássérültekkel. 1998-ban Kálmán Ferencsel vett részt egy az Egyesült Államokban sikerrel alkalmazott mozgás- és táncterápiás technika Budapesten rendezett workshopján, melynek tapasztalatait a Bliss Alapítvány Módszertani és Kommunikációs Központban, halmozottan fogyatékosokkal való foglalkozásokon ültették át a gyakorlatba.” (Nn) „Bozsik Yvette Társulat: *Táncterápia*”, trafo.hu, hozzáférés: 2021.11.26, https://trafo.hu/programok/program_21_8.

²³ BÓTA Ildikó, „Aki lélegzik, táncolni is képes”, artman.hu, hozzáférés: 2022.02.04, <http://artman.hu/aki-lelegzik-tancolni-is-kepes/>.

²⁴ „Potoczky Gábor 27 esztendő. Születési sérülése miatt nem tud beszélni és úgy mozogni, mint a többiek. Kerekesszékekben ül. »Ha valamit mondani szeretnék vagy tenni akarok, a tagjaim nem engedelmeskednek a szándékomnak, hanem számomra is kiszámíthatatlan kerülő utakra visznek, ahol küszködnöm kell, hogy visszazelídítsem őket. De ha hallom a zenét, elfelejtem a korlátaimat.«” FÉDERER Ágnes, „Ildi, a zene és én”, *Népszabadság*, 2004. jan. 02., 8.

tette a takarékosabb testhasználatot. A „nemengedelmeskedés”, mint alapállapot kísérletezésre készítette, jelenléte mindvégig intenzív, éber maradt.

Esetében az előadáson és a próbákon való részvétel – a színházépület belső elrendezését tekintve –²⁵ külön erőfeszítést és nagyfokú testi tudatosságot igényelt. Az előadás lehangsúlyosabb és egyben többfunkciós színpadi kelléke Potoczky Gábor mindennapokban használt mechanikus, önhajtós kerekesszéke. Az eszköz önmagában is erős hatással bír a kiemelt térben, jelenléte első pillanatban egyértelművé teszi használója nem konvencionális mozgástapasztalatát. A szék a színpadon eleinte „rendeltetészerű” funkcióját tölti be; Potoczky ülő pozícióban végzett mozgásainak alátámasztója, lehetővé teszi az előadó helyváltoztatását. A darab közepétől a kerekesszék szerepe és használata fokozatosan átalakul, míg a végén, a kontaktimprovizációból ismert közös nyugalmi pontok keresésénél, a testsúly áthelyezéseknél szinte maga is „játszóvá” válik; a megtalált súlypont immár a két előadó és az elmozdulást, stabilitást egyaránt jelentő szék triójából fakad.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás zenei anyaga felvételtől játszott, eltérő atmoszférájú és különböző előadóktól származó dalok sorozata. A darab első részében a zene hiánya, a teljes csend dominál. Ezt követően Cezaria Evora *Ausencia*, a harmadik részben Laurie Anderson *Strange*

²⁵ Az előadás helyszíne a MU Színház első emeleti színházterme volt, melyhez az utcaszinttől számítva két lépcsősor vezetett. A mosdó a földszinten helyezkedett el. Potoczky Gábor személyi asszisztenciáját Bóta Ildikó vállalta, a nézőtér megközelítéshez a mozgásukban akadályozott nézők pedig a Bliss Alapítvány önkénteseinek segítségét vehették igénybe.

Angels, zárásként Vassilis Saleas *Improvisation* című száma hallható.

A darab fénytervezője Bánki Gabriella, aki kezdetben táncosként, majd angliai, hollandiai tanulmányúttját követően fénytervezőként dolgozott független társulatokkal. A 2003-as Duplex-estet követően a hazai vegyes képességű előadók közül több alkalommal működött együtt a Tánceánia Együttessel, valamint a Baltazár Színházzal.²⁶

Az előadás szereplői földszínrű, egyforma férfiöltönyöket és pólót viselnek. Míg Potoczky esetében a monokróm férfiruha erősíti azt a benyomást, hogy az előadó ön magát játssza és nem egy szerepet, addig Bóta esetében ugyanaz a férfi öltönytadrág jelmezként hat, kijelölve viselője szerepeit – koreográfus, mozgásterapeuta, a partner kommunikációját, mobilitását segítő asszisztens.

Az előadás hatástörténete

A *Fény-űzők* színpadra állítása²⁷ megnyitotta az utat a vegyes képességű előadók részvé-

²⁶ Bánki Gabriella Wikipédia-oldala, hozzáférés: 2022.02.04. https://hu.wikipedia.org/wiki/Bánki_Gabriella.

²⁷ Az előadás létrejöttéhez szükség volt a Bliss Alapítvány és Potoczky Gábor szüleinek támogatására. A színpadi próbákat bele kellett építeni az alapítványban folyó rehabilitációs munka napirendjébe „Az volt a pláne, hogy abban a nagyon szigorú napirendben, ami a Blissben volt, ezeknek a fiatal felnőtt, súlyosan, halmozottan fogyatékosoknak, ebbe a napi és hetirendbe azt beleapplikálni, hogy akkor nem heti egy közös alkalom van, hanem mi külön fogunk próbálni. És hát kellene három vagy négy alkalom, amikor a Gábornak bele kéne, hogy férjen oda, hogy akkor én tudok vele dolgozni, s ez nagyon nagy dolog volt... borzasztó nehéz volt összehozni! És nem akarták elengedni a Potót a szülők! Az, hogy ott (a Blissben) mi történik a gyerekekkel, [...] hogy a Gábort (elengedni)

telével készült hazai táncelőadások előtt. Az előadás után fél évvel Féderer Ágnes a *Népszabadságban* mutatta be részletesen Bóta Ildikó és Potoczky Gábor közös munkáját. Ezt követően vette fel Bóta Ildikóval a kapcsolatot Bozsik Yvette koreográfus, aki 2004-ben debütáló *Táncterápia* című előadásában külön jelenetet szentelt a Tánceánia-tagok duettjének. A duettet koreografáló Bóta és a két alkalommal játszó Potoczky mellett Bruckner Csaba, Gribunov Anton, Puskássy Márk játszott abban az előadásban.²⁸ A megjelenő kritikák kitérnek a Tánceánia etűdre – hol magasztos, heroikus küzdelem bemutatásaként, hol nagy előkészítést igénylő jelenségként, vagy épp megengedhetetlen koreográfiai elemként írva le.²⁹

egy idegennel [...] ki fogja etetni? hogy fog aludni? A Zsófia (Kálmán Zsófia, alapító, Bliss Alapítvány) járt közbe, hogy elengedjék.” Sifter Veronika beszélgetése Bóta Ildikóval. Hangfelvétel 2021.11.03.

²⁸ „Az előadásban részlet látható a BLISS Alapítvány TÁNCEÁNIA együttesének produkciójából: Koreográfus / táncterapeuta: Bóta Ildikó Táncolják: Bóta Ildikó, Puskássy Márk (12-én és 17-én) Bruckner Csaba vagy Potoczky Gábor (13-án és 18-án) Gribunov Anton (14-én és 15-én).” [n. n.], „Bozsik Yvette Társulat: *Táncterápia*...”.

²⁹ „Potoczky Gábor testének minden egyes apró mozdulata heroikus küzdelem, roppant lelkerő gyümölcse. A kerekesszékből – segítséggel – felálló férfi estéről estére magát a csodát játssza el: felkel, és jár. Megkísérli visszavenni az uralmat nehezen engedelmessé tagjai fölött – és győz.” HALÁSZ Tamás, „A mozdulat végpontjai: *Táncterápia*”, *Színház* 38, 4. sz. (2004): 43–44. És: „Nagy kockázatot vállalt Bozsik Yvette, amikor úgy döntött, hogy kerekesszékes mozgássérült gyerekeket léptet fel a Táncterápiában. Jól mérlegelt a koreográfus, mikor úgy döntött, hogy a nagy jelenetet hosszú, majd negyven perces előkészítés után mutatja be. Ha

Bozsik 2008-ban rendezte meg *Lélektánc* című darabját, ismét Tánceánia tagok részvételével. A Budapesti Tavasz Fesztiválra készült darabban a Tánceánia tagjai nem csupán előadóként, de alkotótársként is megjelentek, hiszen az alkotói folyamatba is bekeverültek a Tánceániában folyó munka módszertani A L'Oreal cég támogatásának köszönhetően az előadás 10 alkalmas országos nyári turnéra ment 2009-ben.³⁰

ugyanis már az előadás első harmadában betolják a fiatal embert, vagy esetleg többször is meg kell jelennie, akkor a jelenség – jelentőségét veszve – szenzációhajhász mutatvánnyá degradálódik.” KÚTSZEGI Csaba, „»Élni jó és én ez el tudom táncolni«,” *Magyar Hírlap*, 2004. febr. 28–29., 31. „Sajnálattal látam azonban a színpadon a vitustánc alá vett guruló-székes, fizikailag sérült férfinek és ápolójának az etűdjét. Fricska ez? Kiszólás? Gúny? Önirónia? A reménytelenség érzése? Mégsincs tehát terápia? Hisz nevezhető-e annak az ápolónő kétes értékű tánca, amelyben a tolószékes fiú szerencsétlenségével kacérkodik, felmászva a székre is, érintkezve a testével is. Ha a terápia és a gyógyulás a valódi cél, akkor megengedhetetlennek tűnik, hogy koreográfiai elemmé degradáljuk, és meghurcoljuk a sérült embert a színpadon. Lehet, hogy nem is tudja, miben van része. De még ha tudja is, miért ne lehessen ő is önmaga, ahogy az összes többi szereplő? Az Önmaga szerint való táncolás lehetősége akkor adatna meg számára, ha hagynák, hogy a darab lelassuljon hozzá – mint egy kivételes, tőlünk nagyon különböző világú előadóhoz.” BAJNA Zsóka, „Sejt-elmek”, *Ellenfény* 8, 3. sz. (2004): 28–30, 28.
³⁰ „Az előadás az esélyegyenlőség jegyében 2008-ban zajló Budapesti Tavasz Fesztivál keretében készült. Mint Bozsik Yvette kifejtette, bár korábban a *Tánc Terápia* című előadásában már szerepeltek a Tánceánia Együttes halmozottan sérült tagjai, a *Lélektánc* az első, valóban közösen készített munkájuk.

Bóta Ildikó és Potoczky Gábor *Vonulat* című előadása 2010-ben bekerült az első Tantermi Színházi Szemle előadásai közé.³¹ A Szemle 2011 elején, MU Színházban került megrendezésre. Potoczky Gábor ekkor már

»Számunkra teljesen újszerű és nagyon tanulságos volt az a módszertan, amivel a próbák alatt szembesültünk – emlékszik vissza a Kossuth- és Harangozó Gyula-díjas táncművész, koreográfus. – Nem egy előzetesen eltervezett koreográfiával érkeztem: hetekig folyó, körbeülő beszélgetések után a két társulat tagjainak összepárosításaiból és meglepő szituációkba helyezéséből születtek meg azok az improvizációk, melyekből az előadás később felépült – ebben a munkafolyamatban segítő társaim Bóta Ildikó és Iványi Marcell voltak.« Bozsik az azóta készült *Lány, kertben* és a Gyergyószentmiklóson bemutatott *Játszótér* című előadásait már a Tánceániától tanult, a próbafolyamatot és a táncosokat egyaránt inspiráló improvizációs módszerrel koreografálta meg.” [n. n.], „Bozsik Yvette Társulat: *Lélektánc*”, *szinhaz.hu*, 2009.05.01,

https://szinhaz.hu/2009/05/01/bozsik_yvette_lelektanc.

³¹ „2010-ben a FÜGE a Polgár Krisztina Emlekalap megbízásából pályázati felhívást tett közzé Tantermi Színházi Projekt címmel. A pályázat célja olyan színházi előadások létrejöttének motiválása és továbbjátszásának támogatása volt, amelyek a középiskolás réteget szólítják meg és mobilitásuknál fogva alkalmasak iskolai, tantermi vendéjátékokra. A beérkezett projekteket szakmai zsűri bírálta el: Gáspár Máté, Nánay István és Verkerdy Tamás. A legjobbnak vagy legizgalmasabbnak tartott előadások a kétnapos szemle keretein belül mérettettek meg szakértői, tanári, valamint diák közönség előtt.” [n. n.], „Tantermi Színházi Projekt ismertetése”, hozzáférés: 2021.11.19, <https://www.szinhazinevelés.hu/szervezet/fuge-produkcio/>.

elektromos kerekesszékekkel közlekedett. Bár a jogi szabályozás szerint a magyarországi színházaknak 2011 elején a hatályos jogszabályok (többször módosított) határideje szerint már akadálymentesített térként lehetővé kellett volna tenniük a közszolgáltatásokhoz való egyenlő esélyű hozzáférést,³² akadálymentesítés hiányában az előadást a MU Színház aulájában, a kövön játszották, a nézők a lépcsőn ültek. A szemle nagy szakmai nyilvánosságot kapott, ugyanakkor a 16 előadást összegző írásokban kevés szó esett a *Vonulatról*.³³

³² „29. § (6) A törvény kihirdetésekor már meglévő középületek akadálymentessé tételét fokozatosan, de legkésőbb 2005. január 1-jéig el kell végezni.” 1998. évi XXVI. törvény a fogyatékos személyek jogairól és esélyegyenlőségük biztosításáról.

„7/B. § (1) A 4. § fa) -fb) alpontjában meghatározott – 2007. április 1-jén már működő – közszolgáltatások vonatkozásában az egyenlő esélyű hozzáférés megvalósításának határideje 2010. december 31.” 2007. évi XXIII. törvény a fogyatékos személyek jogairól és esélyegyenlőségük biztosításáról szóló 1998. évi XXVI. törvény módosításáról.

„A fogyatékos személyek jogairól és esélyegyenlőségük biztosításáról szóló 1998. évi XXVI. törvény (Fot.) 2007. évi módosítása igen lényeges szemléletbeli változást hozott. Az azt megelőzően előírt, alapvetően a középületekre értelmezhető és elsősorban a mozgássérült személyek szükségleteit szem előtt tartó akadálymentesítési kötelezettséget felváltotta a közszolgáltatásokhoz való egyenlő esélyű hozzáférés megteremtésének kötelezettsége” PANDULA András, szerk., *Segédlet a közszolgáltatásokhoz és egyéb szolgáltatásokhoz való egyenlő esélyű hozzáférés megteremtéséhez* (Budapest: Fogyatékos Személyek Esélyegyenlőségéért Közhatalmú Nonprofit Kft, 2015), 9.

³³ „A másik előadás, ami nehezen képzelhető el – ismerve a magyar iskolaépületek adott-

Potoczky Gábor 2021. január 3-án elhunyt.³⁴ Bóta Ildikó 2021 novemberében *Pure* címmel előadást készített, melynek alapját három, a

ságait –, hogy fizikailag egy tanterembe vagy akár más iskolai közösségi terekbe bevihető volna, az a Tánceánia *Vonulat* című produkciója: egy halmozottan sérült férfi (Potoczky Gábor) és egy táncos-táncterapeuta (Bóta Ildikó) kettőse. A szöveg helyett a mozgás kényszerűen redukált eszközeivel élő előadás ezen a formai problémán túl azt a zavarba ejtő kérdést veti fel, hogy ami terápia-ként működik, produkcióként több-e, mint ennek az elszánt és lélekemelő munkának a demonstrációja.” Szűcs Mónika, „Osztálytalálkozó: Tantermi Színházi Szemle”, *Ellenfény* 16, 3–4. sz. (2011): 43–48, 44.

„A szegregált oktatás hátránya, hogy kevesen találkoznak halmozottan sérültekkel. Ezt a problémát oldani szeretné a Tánceánia *Vonulat* című előadása, melyben a súlyosan mozgáskorlátozott fiú táncol ép társával. Témájuk alapja a nő és férfi kapcsolata, az utána következő beszélgetésből pedig apró részletek is kiderültek egy ismeretlen életvezetéséből.” ERTL Dóra, „»A színházművészetnek is szüksége van az iskolai előadásokra«”, *fidelio.hu*, 2011.03.29, <https://fidelio.hu/edu-art/a-szinhazmuveszetnek-is-szuksege-van-az-iskolai-eloadasokra-82891.html>.

³⁴ „Potó, aki eltáncolta, amit érzett, amit gondolt, aki az első tánc duettet alkotta, adta elő Bóta Ildikóval, aki megalapította a Tánceánia Együttest több, mint húsz évvel ezelőtt, most már máshol táncol... január 3-án hagyott itt minket, váratlanul. Megrendültünk, még nem hisszük el, mert érezzük az érintését, a mosolyát, a táncainkban benne van az ő mozdulata, a lényé. Egyszerűen »csak« velünk van ... és lesz.” Az Artman Egyesület közleménye, „Potoczky Gábor, Potó és a Tánceánia 1998 – 2021”, *artman.hu*, hozzáférés: 2021.11.16, <https://artman.hu/potoczky-gabor-poto-es-a-tanceania-1998-2021/>.

Tánceánia együttesben részt vevő szülővel, köztük Potoczky Magdolnával készített interjú hangfelvétele adja. Az interjúból áll össze az a hangtér, mely körülöleli az előadókat – Környei Kristófot és Tóth Károlyt.³⁵

³⁵„Az előadás alapját három szülővel készített interjú adta, melyeket hangfelvételeken rögzített Bóta Ildikó, ezzel a szülői perspektívát fókuszba helyezve, ami eddig az Artman művészi munkájában közvetlenül nem jelent meg. A *PURE* kiemeli a sérült tagok szüleinek gondolatait, meglátásait a gyermekeikről, a Tánceánia Együttesről. Fontos itt látni a szülők alkotást lehetővé tevő szerepét: hiszen rajtuk múlik, hogy a sérült táncosok egyáltalán részt tudnak-e venni a próbákon, így elkerülhetetlen, hogy a szülők is bevonódjanak. Az összesen nyolc óra hosszú szülővel folytatott interjúzásból készült az a hangtér, ami az előadást körbe öleli. Az öszszévágott szülői monológok adták a hangtér vázát, keretezték a munkát, amelyet az alkotók saját reflexiói is formáltak – ami a színpadon történik, az a sűrített hanganyagra és az alkotók saját érzéseire is rezonál. A munkát továbbá jelentősen befolyásolta a gyász, amelyet a társulat három tagjának, Potoczky Gábornak, Eszes Dávidnak és Sellyei Péternek az elvesztése okozott. Hiányuk alapjaiban rengette meg a Tánceániát, komoly megpróbáltatásokkal és dilemmákkal járt a koronavírus-járvány miatti bizonytalanságok mellett. A készülés során a mély pontokból Bóta Ildikót a két szereplővel, Tóth Károllyal és Környei Kristóffal való közös munka megőrzésének értéke lendítette tovább. Így készülhetett el végül az előadás, ami a nagyközönség elé tárja, hogy a fogyatékoság mi-
ben jelenthet fájdalmat az érintett szülők számára és egyben egy fontos állomás az alkotók számára a gyász feldolgozásához vezető úton, a Tánceánia szempontjából pedig egy korszak lezárását is jelenti.” RÁCZ Anna, „Az Artman alkotóit társaik elvesztése is megrendítette”, *librarius.hu*, 2021.11.24,

Az előadás adatai

Cím: Fény-űzők. *Bemutató dátuma:* 2003. szeptember 25. *További előadások:* 2003. szeptember 26. *Bemutató helyszíne:* MU Színház. *Rendező-koreográfus:* Bóta Ildikó, Potoczky Gábor. *Táncosok:* Bóta Ildikó, Potoczky Gábor. *Fény:* Bánki Gabriella.

Bibliográfia

Jogszabályok:

1997. évi LXXVIII. törvény az épített környezet alakításáról és védelméről.
1998. évi XXVI. törvény a fogyatékos személyek jogairól és esélyegyenlőségük biztosításáról.
2007. évi XXIII. törvény a fogyatékos személyek jogairól és esélyegyenlőségük biztosításáról szóló 1998. évi XXVI. törvény módosításáról.

- BAJNA Zsóka. „Sejt-elmeink”. *Ellenfény* 9, 3. sz. (2004): 28–30.
BERECZ Zsuzsa. „Táncképesség: Az ArtMan Egyesület munkájáról”. *Színház* 49, 7. sz. (2017): 10–14.
BÓTA Ildikó. „Aki lélegzik, táncolni is képes”. Hozzáférés: 2022.02.04. <http://artman.hu/aki-lelegzik-tancolni-is-kepes/>.
A CandoCo Dance Company ajánlata a MU színház részére. 2000. évi turné, szórólap. SZFA–OSZMI Táncarchívum.
ERTL Dóra. „»A színházművészetnek is szüksége van az iskolai előadásokra«”. *fidelio.hu*. 2011.03.29. <https://fidelio.hu/edu-art/a-szinhazmuveszetnek-is-szuksege-van-az-iskolai-eloadasokra-82891.html>.
FÉDERER Ágnes. „Ildi, a zene és én”. *Népszabadság*, 2004. jan. 02., 8.

<https://librarius.hu/2021/11/24/az-artman-alkotoit-tarsaik-elvesztese-is-megrenditette/>.

- HALÁSZ Tamás. „A mozdulat végpontjai: *Tánc-terápia*”. *Színház* 38, 4. sz. (2004): 43–44.
- HALÁSZ Tamás. „A testben múló idő”. *Színház* 49, 1. sz. (2017): 12–16.
- HALÁSZ Tamás. „Jószolgálat: Bozsik Yvette: *Lélektánc*”. *revizoronline.hu*. 2008.03.23. <https://revizoronline.com/hu/cikk/248/bozsik-yvette-lelektanc/>.
- HALÁSZ Tamás. „Mozgáskorlátozatlanok”. *Népszabadság*, 2002. aug. 08., 9. (sze). „Nívódíjas a magyar mozgásterápiás műhely”. *fidelio.hu*. 2016.06.08. <https://fidelio.hu/tanc/nivodijas-magyar-mozgasterapias-muhely-17083.html>.
- KÚTSZEGI Csaba. „Élni jó és én ez el tudom táncolni”. *Magyar Hírlap*, 2004. febr. 28–29., 31.
- (KÁG). „Meztelen és való”. *Kurír*, 1996. nov. 29., 11.
- MOLNÁR Györgyi. „Akik eltáncolják a muzsikát”. *Magyar Nemzet*, 2008. okt. 27., 14.
- [n. n.]. „»Pesszimista és szomorú«: Ladjánszki Márta koreográfus”. *Magyar Narancs*, 2010. szept. 16., 46.
- PANDULA András, szerk. *Segédlet a közszolgáltatásokhoz és egyéb szolgáltatásokhoz való egyenlő esélyű hozzáférés megteremtéséhez*. Budapest: Fogyatékos Személyek Esélyegyenlőségéért Közhasznú Non-profit Kft, 2015.
- REGŐS Pál és REGŐS János. *Színház ég és föld között*. Budapest: Műgyetem, 2008.
- sisso. „Kezdetben volt a bolondok uzsonnája: (Értelmi fogyatékosok előadásai)”. *Magyar Narancs*, 1998. máj. 21., 32.
- SZEMESSY Kinga. „A formanyelv új, de az útpadka magas: Nem konvencionális testek a nemzetközi táncszínpadon”. *Színház* 49, 4. sz. (2017): 16–19.

Affektív mozgáspedagógia

ADAMOVICH FERENC

Gyakorló táncművészként rendszeresen figyeltem a színházi próbafolyamatok alatt, ahogy a színészek és a táncművészek próbáról próbára felépítettek egy karaktert, jelenetet vagy koreográfiát. Érdekelt, honnan nyerik azt az impulzust, energiát és kreativitást, amelyek áthatják a színpadi jelenlétüket. Figyeltem reakcióikat, gesztusaikat, és sokszor észleltem, hogy néha túljátszanak egy jelenetet, néha pedig gyengébbek a reakcióik a kelleténél. Az érzelmek tanulmányozása során szerzett ismereteim rámutattak arra, hogy az affektív tényezők mennyire képesek befolyásolni a reakcióinkat egy-egy helyzetben. Bár egy reakció vagy mozdulat kialakulási folyamatát befolyásolja aktuális érzelmi állapotunk, de az elvégzett mozdulatok is hatással vannak a kialakuló érzelmekre.

Az affektív mozgáspedagógia a 21. század neurológiai, fizikai színházi, jóga elméleti és gyakorlati eredményeire támaszkodik. Rendszere a figyelem irányítására, a testtudatos munkára és a proprioceptív érzetek megfigyelésére épül. A technika segítségével érzelmi állapotot hangolunk elő a színészen vagy a táncosban. Majd ebben az állapotban keletkező proprioceptív érzetek impulzusai mozgásra készítetik a testet. A proprioceptív érzetek közül főleg a testhelyzet és az izomok aktivitásával kapcsolatos érzeteket figyeljük meg, mivel azokat pontosabban és könnyebben tudjuk azonosítani, mint a zsigerekből származó érzeteket. Az így létrehozott kifejezések a mentális folyamatok feszültségétől mentes, természetes mozdulatok lesznek. Mivel a módszer a mozgásra épül és a mentális folyamatok kontrollálására törekszik, ezért az affektív mozgáspedagógia nevet adtam neki. Meghatározó része a hatha jóga rendszere, amely a figyelmi képességek fejlesztésében és a proprio-

ceptív érzetek tudatosításában is segít. Az affektív mozgáspedagógia a hat alapérzellel dolgozik, melyek Paul Ekman meghatározása alapján¹ a meglepődés, a félelem, a düh, az undor, a boldogság és a szomorúság.

A mozgással megközelíthetjük egy érzelmi állapot meghatározó fiziológiai tulajdonságait, majd a proprioceptív érzeteinket megfigyelve mozgásra készítjük a testünket. Azért lehetnek e mozdulatok természetesek, mivel nem rakódik rá a különböző érzelmi háttérből, a gondolatainkból és az akaratunkból származó többletfeszültség. Az affektív mozgáspedagógia eljárásához hozzátartozik, hogy a hatha jóga gyakorlataival az érzelmek felépítését egy nyugalmi állapotból, a neutrális állapothoz közelítve indítjuk el, hogy minél tisztább érzelmet váltsunk ki. Azért szükséges ez, mert az egyes alapérzelmekre jellemző karakterisztikák csak abban az esetben különülnek el egyértelműen, amikor csak egyfajta érzelmet élünk át. A tréning közben koncentrált állapotban, testtudatos munkával dolgozunk, miközben figyelmünket szinte végig befelé, a proprioceptív érzetekre és a jóga területén is használt erővonalakra irányítjuk.

Az affektív mozgáspedagógiával a mozgáspedagógia egy olyan szegmensét szeretném erősíteni, melynek révén a művészek aktuális készségeik és képességeik felhasználásával tudnak egyénre szabottan fejlődni, nem pedig egy előre meghatározott normatívának kell megfelelniük. Emiatt úgy tudunk fejlődést elérni és kibontakoztatni a tehetségek képességeit, hogy nincs rájuk hatással a versengéshez kapcsolódó stressz és frusztráció. A tréning közben a tanári instrukciók

¹ Paul EKMAN, *Leleplezett érzelmek*, ford. PHEBY Krisztina (Budapest: Kelly Kiadó, 2011).

segítségével minden tanítvány önmagát fejleszti a saját képességeinek megfelelően.

Sokféle területen lehet jelentős szerepe az affektív mozgáspedagógiának, a mozgás tudományos és tudatos megközelítése által. Ezért nemcsak táncművészeknek, hanem színművészeknek is hasznos lehet a módszer rendszeres alkalmazása. Speciális perspektívája színesítheti a rendező és a koreográfus alkotói eszköztárát, kreatív munkára készítheti táncosait, színészeit. A módszert felhasználhatjuk egy jelenet megalkotásához vagy felépítéséhez, vagy táncművészeti környezetben a koreografálás alkotói folyamata során is. A módszer alkalmas arra, hogy egy workshop keretén belül a tanítványok megfigyelhessék, milyen gesztusokat tudnak létrehozni a módszer segítségével. Az affektív mozgáspedagógia a színházi technikán túl használható rendszeres napi tréningként is. Hatékonyan tartja karban a testet: erősíti és fejleszti mobilitását. Elősegíti a kondicionális és a koordinációs képességek fejlődését, miközben fejleszti a kreativitást és az improvizációs készséget. A test mellett az elmét is felkészíti a gyakorlati órákra. Az alkotói munka mellett az affektív mozgáspedagógia a jövőben alkalmas lehet arra, hogy analizáljuk a készség szinten rögzült mozdulatainkat és a technika speciális perspektívájából szemlélődve újból felépítsük azokat. Ezáltal alkalmas lehet prevenciós vagy rehabilitációs célokra, valamint a figyelmi képesség fejlesztése miatt akár ennél szélesebb területen is.

A tréning bemutatása

A tréning első részét alkotó hatha jóga óra segítségével egy érzelmektől és gondolatoktól megtisztult alapállapothoz, a neutrális állapothoz közelítünk. Már a jógaóra alatt elkezdjük megfigyelni testünk proprioceptív érzeteit, amelyet az óra további részeiben is folytatunk. A proprioceptív érzetek közül is a testhelyezettel és az izmok feszülésével és ellazulásával összefüggő érzetekre koncentrá-

lunk. A hatha jóga óra a testünk bemelegítése mellett mentálisan is felkészít a tréning feladataira. A jógaival elérhető fizikai célok közé tartoznak a készség- és képességfejlesztések, például az erősítés, a nyújtás, vagy az egyensúlyozás képességének fejlesztése. A mentális célok közé tartozik a koncentráció és a figyelem fejlesztése, valamint a jógaóra fő célja az affektív mozgáspedagógia eljárása szempontjából, a neutrális állapothoz közelítés. A neutrális állapot megközelítésével megszűnik az elmében lévő redundancia, amely gátolhatja a természetes reakciók kifejeződését. Redundanciának tekintem azokat a gondolatokat, érzeteket és érzelmeket, amelyek a kitűzött céltól eltérően befolyásolják a létrejövő reakció minőségét, ezzel feszültséget hozva létre a testben.

A jógaórát követő szünet után a második részben az elme aktivizálása és a bemelegítő feladatok következnek. Erre azért van szükség, mert a jógaóra után a neutrális állapothoz közeledve az elménk és a testünk is megnyugszik. A harmonikus állapotot befolyásolhatjuk, olyan feladatokkal, amelyek a vegetatív idegrendszer befolyásolásával, már ahhoz az érzelmi állapothoz visznek minket közelebb, amivel az órán foglalkozni szeretnénk. Ha a semleges érzelmi állapottal szeretnénk foglalkozni, akkor a hagyományos jóga óra után, miután harmonikus állapotba kerültünk, a figyelmünket rövid gyakorlatokkal kiköcskötjük a relaxált állapotból, a testünket pedig aktivizáljuk, hogy utána ismét teret kapjon a figyelem belső irányítása. Majd mindegyik alapérzelemhez különböző gyakorlatsorokat hozzárendelve megközelítjük a vizsgált érzélem fiziológiai tulajdonságait és reprodukáljuk kísérőjelenségeit. Ezután a proprioceptív érzetekre támaszkodva mozdulatokat hozunk létre. A megfigyelt proprioceptív érzetek impulzust adnak, amelyből tudatos folyamattal mozdulatmagokat alakítunk, amelyek később mozdulatokká fejlődnek. Mozdulatmagoknak tekintem azokat az absztrakt gesztuso-

kat, melyek kialakulását nem a szándék, hanem a testérzetek motiválják. A propioceptív érzetek impulzusából kibontakozó mozdulatok ívét megfigyelve tovább vezetjük a mozdulatot, majd a tréning során többször transzponáljuk: nagyítjuk, gyorsítjuk és lassítjuk. A gesztusokat ezután szinkronizáljuk a légzéssel, majd szöveggel kiegészítve megfigyeljük, hogy milyen hatással vannak az érzelmek a mozdulatunkra és a dikcióra. A fizikai mozgások belevésődnek a testbe és később a testemlékezet pontossága által vissza tudjuk idézni ezeket a mozgásokat és a hozzájuk kapcsolódó érzelmeket. Reprodukálva a gesztust egy jelenetben vagy koreográfián belül, ráhangolódhatunk arra az érzelemre, melyből megszületett. A gesztusok egyéntől függően alakulnak ki tudatos munkával, a belső megfigyelés segítségével, ahogy a propioceptív érzetekből impulzust kapunk. Az alkotási folyamat egésze a jelenből, érzetek kialakításából és szemlélésből táplálkozik.

*Az affektív mozgáspedagógia
elméleti alapjának sajátosságai*

Figyelembe véve az eddig megismert fizikai színházi tréningeket azt tapasztaltam, hogy szinte kivétel nélkül a vizuális reprezentációra építenek (Sztanyiszlavszkij, Csehov, Strasberg, Grotowski, Suzuki). Elképzelünk bizonyos dolgokat, amelyek mozgásra készítetik a testet. A Grotowski-tréninget Liszkai Tamás workshopján ismertem meg, aki Grotowski tanítványaitól sajátította el a tréninget. Itt is a képzeletünk segítségével alakítottunk ki vizualizációkat, amelyekből eredeteltettük a mozdulatokat, például mikor különböző vastagságú kötelet kellett húzni. Először egy cérnát, majd a végén már egy hajókötelet. Ebben a kontextusban is a képzeletünkből kialakult vizuális reprezentáció adja a referenciapontot.

Az affektív mozgáspedagógia a jelenből építkezik. Tudatosan nem építünk a vizuális

reprezentációra. Az affektív mozgáspedagógia célkitűzése, hogy a figyelmünk irányításával minél inkább kizárjuk a gondolatokból származó érzelmi impulzusokat. Lee Strasberg, aki Sztanyiszlavszkij tréningjét fejlesztette tovább, Method Acting névre keresztelt módszeréről így írt a könyvében: „A relaxáció, koncentráció és az affektív (érzéki és érzelmi) memória fontossága és szükségessége már akkor világos volt számomra.”² A felsorolt négy tényezőből kettőre, a koncentrációra és a relaxációra, az affektív mozgáspedagógia is épít, csak másként használja fel őket. A képzeteket szeretném figyelmen kívül hagyni és felcserélni a jelenből származó tapasztalatokra, amelyek megbízhatóbbak és tisztább belső érzeteket alakítanak ki. Segítségükkel szeretném vezetni a testet a természetes mozdulatok felfedezése felé. A propioceptív érzetekben láttam meg ennek a forrását, erre és a figyelem vezetésére építem fel az affektív mozgáspedagógiát. Kutatni szeretném, hogy a különböző érzelmek milyen természetes mozdulatokat, gesztusrendszereket hordoznak magukban. Megfigyelhetünk-e egy érzellemmel kapcsolatos gesztusrendszert? El tudjuk-e dönteni, hogy mi az a gesztus, amely természetesen kapcsolódik például a düh érzelméhez, és mi az, amely már nem, ahogy ezt Lecoq is tette, miközben a módszerében kívülről kutatta a természetes mozdulatokat?

A szándék háttérbe szorításával elkerülhetjük a felesleges feszültségeket. A cél nem az, hogy létre akarjuk hozni az érzelemhez kapcsolódó mozgásokat. Ellenkezőleg. Nem akarjuk létrehozni az érzelemből fakadó gesztusokat az alkotási folyamatban. Figyelmünket nem a cselekvésre irányítjuk, hanem a testünkre, miközben a cselekvések mint következmények jelennek meg. Természetesen a létrejövő mozgásmintákból Lecoq-

² Lee STRASBERG, *Mestersége színész*, ford. MAROSI Viktor (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2018), 80.

hoz hasonlóan asszociálhatunk hétköznapi helyzetekre a vizuális reprezentációra építve, de az alkotói folyamatban nem áll figyelmünk középpontjában. „Diderot feltette a kérdést, hogyan lehetséges ez, hogy a színész érzelmileg és mentálisan is egyszerre van jelen a szerepében?”³ Az affektív mozgáspedagógia eljárásának segítségével kísérletezni szeretnék, hogy a lefektetett elméleti alapokkal sikerül-e elérni az alkotási folyamatban, hogy érzelmileg is jelen legyünk a mentális jelenlét mellett. Mentális jelenlét alatt a koncentrált állapot fenntartását értem, mikor figyelmünket a testérzeteink monitorozására irányítjuk és megfigyeljük, milyen mozdulatok jönnek létre, amelyek a kinesztetikus reprezentációhoz vezet minket.

A koncentrált figyelem és annak hiánya a Lecoq-tréningen tapasztalt leülő gyakorlatnál markánsan megjelent. A gyakorlat arról szólt, hogy sétáltunk a térben, majd egy adott jelre mindenkinek le kellett ülni a földre. A feladat az volt, hogy mondjuk el részletesen, hogyan ültünk le a földre. A csapat nagy része nem emlékezett rá. Ennek az oka az lehetett, hogy mikor először gyakoroltuk a leülő feladatot, a végpont jelent meg a belső kognitív reprezentációinkban, amikor elindítottuk a mozgást, ezután a folyamat készség szinten automatikusan lezajlott, anélkül, hogy figyeltünk volna rá, hogy pontosan mit csináltunk. Megváltozhat ennek az egyszerű mozdulatnak a minősége, ha tudatosan figyelek a mozdulatsorra? Az elvárt koncentrált figyelem minősége a hatha jóga rendszeréhez és alapvetéseihez is szervesen kapcsolódik, mivel a testérzetek megfigyelésén keresztül folyamatosan fenntartható a koncentrált és testtudatos állapot, vagyis a kinesztetikus reprezentáció, amelyre a leülő gyakorlatnál is szükség volt.

A jóga szerepe az affektív mozgáspedagógiában

Tapasztalom magamon, hogy általában fél óra, amíg mentálisan is megérkezem a terembe és ráhangolódom a munkára. Ez a gondolat elővezeti, miért olyan fontos foglalkozunk a gondolatainkkal és az érzelmeinkkel. Miután elkezdődik a próba, sok időt veszünk azzal, míg elménk rákoncentrál a feladatunkra és érzelmileg is ráhangolódom a próbára. Ez azt jelenti, hogy a próba elején még nem vagyunk koncentrált állapotban, és az érzelmeink is még máshoz kötnek minket. A jóga nemcsak abban segít, hogy koncentráltabbá tegyen minket, hanem a testtudatos munka által kiemelt figyelmet kap a bemelegítés, egy hagyományos átmozgatással szemben. Az elmét fel kell készíteni egy tisztább és nyugodtabb állapotra, hogy el tudjuk kezdeni a munkát. Tehát a hatha jógának két fontos célja van az affektív mozgáspedagógia tréningjében. Az egyik a test bemelegítése, erősítése és nyújtása. A másik pedig, hogy előhangolja az elmét és az érzelmeket az óra további feladataira.

Jógaoktatóként a rendszeres gyakorlás ösztönöz arra, hogy a hatha jóga gyakorlatait használjam fel. A technika előnyeire tartozik, hogy az erős koncentráció az ászanák végrehajtásának aktuális állapotától függetlenül létrejön, miközben önmagunk testi határainak kiterjesztésén dolgozunk. A gyakorlás közben a folyamatos instrukciókkal végig irányítva van a figyelmünk, miközben az erővonalakat tudatosítjuk és a proprioceptív érzeteinket vizsgáljuk, amelyek hatásaként leterheljük a figyelmünket, így kevesebb gondolat áramlik az elménkbe. Amikor a legegyszerűbbnek tűnő *tádászanát (zárt lábas állás, hegypóz)* gyakoroljuk, akkor majdnem húszféle tudatosítást kell elvégezni. A jóga ászanáinak rendkívül logikus felépítése már abból is látszik, hogy már a *tádászanához* kapcsolódó tudatosításokban is benne van, majdnem az összes álló gyakorlathoz kapcsolódó

³ STRASBERG, *Mestersége...*, 36.

aktiváció. A jógázás során a gyakorlatok egymásra épülnek, előkészítve a testet a következő ászana végrehajtására. Ha a jóga ászanait valaki ismeri, akkor számtalan célt megvalósíthat a gyakorlatokkal. A folyamatos figyelemvezetés segít kizárni a kívülről és belülről eredő impulzusokat, amelyek a tréning további részében redundanciát képezve befolyásolják az improvizáció és a kreativitás kibontakoztatását. Ennek a koncentrált állapotnak az elérését és fenntartását a jóga gyakorlatok alkalmazása markánsan segíti. A statikus pozíciók által jobban elmélyedhetünk a gyakorlatokban és a proprioceptív érzeteinkben, így könnyebben tudjuk lekötni az elmét. A gyakorlatokhoz kapcsolódó verbális irányítással úgy segíthetem vezetni a tanítványok figyelmét, és ezzel tudatosítani a cselekvéseket, hogy közben senki sem zökken ki a gyakorlatból. Így a jógaóra végére a tanítványok megközelíthetik a neutrális állapotot, amely a mentális és fizikai feszültség hiányát jelenti. A neutrális állapot és az érzelmek viszonyát a következő hasonlattal szeretném érzékeltetni. Az elmét úgy képzelem el ebben a helyzetben, mint egy erdőt, a neutrális állapotot pedig mint egy rétet az erdő közepén. A célunk az, hogy az erdőből eljussunk a rétig. Minden nap az erdőnek más-más pontjáról kezdjük az utunkat. Néha távolabb, néha közelebb ettől a harmonikus ponttól. A jóga gyakorlatainak mentális hatásaként ebben az ösvényekkel teli térben barangolva juthatunk el a rétre. Az úton figyelmünk koncentrációja segítségével juthatunk előre. A jóga rendszerén keresztül megtanítom a színészeknek és a táncművészeknek, mit jelent a neutrális állapot és hogyan érzékenyíthetjük óráról órára a figyelmünket, hogy egyre finomabb tapasztalásokra tegyünk szert.

„A relaxáció gyakorlásával a színész megtanulja kontrollálni magát, s ezt a tudását bármikor felhasználhatja. A testi, szellemi és érzelmi relaxáció között

szoros kapcsolat van. Ha a színész megtanulja kontrollálni a testét, már csak egy lépés, és a gondolatait és az érzelmeit is kontrollálni tudja.”⁴

A 20. századi színháztörténetben elsősorban Sztanyiszlavszkij használta a jógát a rendszerében. A jóga gyakorlásának elve és minősége az affektív mozgáspedagógia alapja, amely segít, hogy a művészek a saját határik finom kitolásával fejlődjenek, ne egy előre kialakított értékelési rendszernek kelljen megfelelniük.

A neutrális állapot jelentősége

A figyelem folyamatos fenntartását nemcsak a tudatosság és a koncentrált állapot miatt gyakoroljuk, hanem azért, hogy megközelítsük a neutrális állapotot az elménkben, amelyre utána a mozgás segítségével felépíthetünk különböző érzelmeket. Kétféleképpen érhetjük el ezt a neutrális állapotot az elménkben: statikus gyakorlatok által vagy repetitív mozgással.

A futó mozgás önmagában egy olyan repetitív tevékenység, amelynek végrehajtása egy táncos gyakorlattal szemben kevesebb figyelmi kapacitást kíván. Ezért több lehetőséget kínál a belső érzetekre összpontosítani. Ehhez egyszerű, készség szinten már elsajátított mozdulatok ismétlése szükséges, hogy a folyamat automatikusan történjen. Ilyen jellegű mozgások folyamatos fenntartásával megközelíthetjük a neutrális állapotot az elménkben. Olyan repetitív mozgások ismétlése alkalmas az állapot kiváltására, amelyet hosszú ideig fent lehet tartani. Arra kell figyelniük a tevékenység végzése közben, hogy ha egy gondolat áramlik is az elménkben, azt engedjük elillanni minél hamarabb, minősítés nélkül.

⁴ Lorraine S. HULL, *Színészmesterség mindenkinek*, ford. PAVLOV Anna (Budapest: Tercium Kiadó, 1999), 47.

A futás példáján keresztül jól tudom érzékelteni a repetitív mozgás segítségével megközelített neutrális állapot elérésének folyamatát. Lekötik a figyelmünket a testünk fáradásával kapcsolatos érzetek megfigyelése: az izmok fáradása, a kisebb fájdalmak keletkezése és megszűnése vagy a légző mozgás. Ahogy fáradunk, úgy helyeződik át a figyelmünk a gondolatainkról a testünkre, így közelítünk fokozatosan a neutrális állapothoz az elménkben.

A jóga segítségével a statikus gyakorlatokkal érhetjük el ugyanezt az állapotot. Az elménket a statikus mozdulatok végrehajtása kevésbé foglalja le, így a koncentrált állapotot a figyelmünk folyamatos fenntartásával érzük el. Tehát míg a futásnál a gondolataink a dinamikus mozdulatok következtében csendesednek el, ahogy a figyelem fokozatosan a testre terelődik, addig a jógánál a figyelem vezetésével érhetjük el ezt az állapotot statikus gyakorlatok mellett. A másik hasznos funkciója a neutrális állapot megteremtésének, hogy a munka közben olyan koncentrált állapot alakul ki, amelyben nehezebben törnek be a múlttal és a jövővel kapcsolatos érzelmeink és gondolataink. Egyfajta mentális stabilitást generál, amely segíti, hogy minél hosszabban tudjuk fenntartani a koncentrált állapotot.

A figyelemnek olyan dologra kell koncentrálnia, amely utána nem okoz olyan szempontból további aktivitást az elmében, mint amikor két számot fejben összeszorzunk, amely az elmét és a figyelmet is további aktivitásra készíti és mentális feszültséget generál. Tehát nem elgondolkodunk kell a proprioceptív érzetek megtapasztalásán, hanem egyszerűen csak megfigyelni. A neutrális állapot eléréséhez a figyelem tárgya egyben a figyelem végcélja kell hogy legyen, amelyből nem származtatunk további mentális műveleteket. A figyelem végcélja egyszerűen hozzásimulni a figyelem tárgyához, amely a fentebb említett példákban a testérzet figyelés volt. Minősítés nélkül kell

figyelnünk a tapasztalatokat. Természetesen egy fárasztó testmozgás után, valóban kevesebb lesz az elmében a feszültség, de alapvetően nem ez az egyetlen kritérium, amely a neutrális állapot kialakulását elősegíti. Meghatározhatjuk úgy, hogy a figyelem megfelelő minőségének kialakítására és fenntartására van szükség az állapot kialakulásához.

A balettóra vagy a néptáncóra nem a neutrális állapot kialakulásának kedvez, mivel ott bonyolultabb mozgásokat kell gyakorolnunk. Még akkor sem, ha a mozdulat egyes részeit már elsajátítottuk készség szinten, mert akkor is sok energiát vesz el a tevékenységre fordított figyelem és nincs elég kapacitásunk a kinesztetikus reprezentációra figyelni. Ezzel szemben a futásnál már nem kell információt adni az agynak a sorozatos ismétlés következtében, így a figyelem is másképp koncentráلódik.

A referenciapont fogalma

Az egyik legfontosabb eredménynek gondolom a referenciapont fogalmának és jelentőségének meghatározását a rendszerben. A referenciapontot egy olyan horgonypontnak definiálom, amelyhez képest keressük a természetes reakciókat. A kifejezett mozgást a referenciapont viszonylatában tudjuk természetesnek vélni. Az affektív mozgáspedagógiában ezt a viszonyítást belülről tesszük meg, Lecoq módszerében pedig kívülről szemlélve egy külső értékeléssel.

A referenciapont az érzelmekhez viszonyítva a neutrális állapot lehet. Ahhoz viszonyíthatunk, hogy miben tér el a jógaóra megkezdésekor tapasztalt érzelmi állapot fiziológiai tulajdonsága a nyugalmi állapottal szemben. Amikor összeállítunk egy gyakorlatsort, amellyel megközelítünk egy adott érzelmet, akkor az a neutrális állapotból kiindulva lesz érvényes. Ha egy érzelem hatása alatt állunk, akkor onnan kiindulva, a gyakorlatsor elvégzése után, már más érzelmi állapotot érünk el.

Amikor az affektív mozgáspedagógiában mozdulatmagokat hozunk létre, akkor a referenciapont a hat érzelmi állapot kialakítása után megfigyelt proprioceptív érzet lesz. Azért fontos minél pontosabban megközelíteni egy érzelmi állapotot, mert ahhoz a referenciaponthoz viszonyítva lesz természetes a mozgás. Az alapérzelmek eltérő belső fiziológiai változásokkal rendelkeznek, amelyben megfigyeljük a proprioceptív érzeteket a mozdulatmagok létrehozása érdekében. Tehát ebben az esetben a létrehozni kívánt érzelmi állapot és a hozzá kapcsolódó fiziológiai tulajdonság lesz a referenciapont, amelyhez viszonyítva természetes lesz a reakció. Ebben a helyzetben úgy tudunk minél közelebb jutni a természetes mozgáshoz, ha minél inkább a testen belül tudjuk tartani a figyelmünket.

Lecoq pedagógiájában, amikor a referenciapontot például a maszkok, a színek, a szavak és az anyagok jelentik, akkor a tanítványt kívülről szemlélve tudjuk segíteni, hogy a reakciója miben tér el a természetes viselkedéstől. Például amikor a tanítvány semleges maszkot visel és túl gyorsan mozog, akkor azt javasoljuk, hogy mozogjon lassabban, mivel úgy természetesebb lesz a mozgása. A kifejezéseknél összehatásban szemléljük a teljes testet és ezt viszonyítjuk a referenciaponthoz. A referenciapont bármi lehet, amelyet saját magunk is felfedezhetünk, akár a tréning közben is.

Gyakran kéri a rendezők egy realista helyzetben a színészekről az alkotási folyamat során, hogy viselkedjenek természetesen. De hogyan kell természetesen viselkedni, ha a gondolatokkal és érzelmekkel előhangolt viselkedésünk folyamatosan transzponálja kifejeződő reakcióinkat?

„A »Florida-hatás« az előkészítés két szakaszát foglalja magában. Első lépésben a szavak előhangolják az időskorral kapcsolatos gondolatokat, noha az idős szó egyszer sem fordul elő. Má-

sodik lépésben ezek a gondolatok előkészítenek egy viselkedést, a lassú járást, amelyet az időskorral társítunk. Mindez anélkül történik, hogy ennek a legcsekélyebb mértékben a tudatában lennénk. Amikor később megkérdezték, a hallgatók közül senkinek nem tűnt fel a szavak közös tematikája, és mindannyian határozottan állították, hogy amit az első kísérlet után tettek, azt semmilyen módon nem befolyásolták a korábban látott szavak.”⁵

Már az idézetből is kiderül, hogy a gondolataink és az érzelmeink képesek ránk hatni. Figyelembe véve ezt az információt, tudunk-e természetesen járni? Természetesen színházi kontextusban, egy próbán a színész is lassabban fog mozogni, ha egy idős karaktert kell megjelenítenie. De mennyire lassan? Az affektív mozgáspedagógia, mivel az érzelmekkel dolgozik, az időskori állapot hatásait nem tudja előidézni, azt csak az időskorral kapcsolatos előkészítéssel közelíthetnénk meg. Ezen a területen a jövőben tervezek kutatásokat végezni. A bemutatott kísérlet abban segít, hogy tudatosabban befolyásolhassam a viselkedést. Feltételezésem szerint akkor jöhetne létre a természetes mozgás, abban az értelemben, amikor semleges maszkkal dolgozunk és nem szeretnénk, hogy az érzelmek befolyásolják a reakciónkat, ha egy érzelmektől és gondolatoktól megtisztult neutrális állapot uralkodna az elménken. „Valójában az érzelmek természetéből adódik, hogy nem ismerjük fel pontosan, milyen mértékben állunk a hatásuk alatt, valamint nem tudjuk, miként ismerhetjük fel önmagunkban és másokban az érzelmi befolyásoltság jeleit.”⁶

⁵ Daniel KAHNEMAN, *Gyors és lassú gondolkodás*, ford. BÁNYÁSZ Réka és GARAI Attila (Budapest: HVG Kiadó, 2013), 66.

⁶ EKMAN, *Leleplezett...*, 18.

Az affektív pszichológia rendszerszemléletű modelljével meghatározom az érzelem kialakulásáért felelős tényezőket. Tovább folytatva a gondolati szálát, nemcsak a mozgásban, vagyis a testtartásban, a gesztusokban, a mimikában jelenik meg az érzelmek befolyásoló hatása, hanem a légzésben és a dikcióban is. Ha az állításaim helyesek, akkor például egy monológ előadásában segíthet az affektív mozgáspedagógia segítségével kialakított testtartás, gesztusok és a légzés pozicionálni a dikciót.

Mozgással felépített érzelem

A második alappillér az affektív mozgáspedagógia módszerében, hogy a munkához használt érzelmi állapotot tudatos mozgással, nem pedig egy érzelmi emlék felidézésével érjük el. Nem szabad figyelmen kívül hagyni azt aényt sem, hogy a viszonyunk is változhat egy emlékekkel kapcsolatban az aktuális gondolataink és érzelmi állapotunk hatására. Minden gondolatunkhoz érzelmi töltés kapcsolódik, amely még bizonytalanabbá teszi a helyzetet.

A mozgás felhasználásban két fázisra különítettem el egy érzelmi állapot kialakítását. Először az érzelmekhez kapcsolódó referenciapontot, a neutrális állapotot alakítjuk ki a mozgással, amely a jógaóra segítségével jön létre. A következő gyakorlati fázis, hogy erre az alapállapotra elkezdem felépíteni az adekvát érzelem fiziológiai tulajdonságait, reprodukálva az érzelem természetes átélésekor kialakuló testi változásokat, amellyel dolgozni fogunk. Ezt egészítem ki az arcsmimika reprodukálásával, és az érzelmi állapothoz kapcsolódó fő aktivációkkal. Azt az eljárást kerestem, hogy egy mozdulatot vagy mozdulatsort megvalósítva úgy közelítsünk egy érzelem felé, hogy közben ne az érzelmi állapot elérésére vagy illusztrációjára koncentráljunk. Így jön létre a második referenciapont, amely az az érzelmi állapot, melyből a mozgást szeretnénk indítani. A két

referenciapont kialakításához tudatos gyakorlással jutunk el. Mindkét referenciapont eléréséhez a figyelmünk fenntartására van szükség: ahogy a jógaóra közben irányítjuk a figyelmünket a testrészeteinkre és az erővonalakra a neutrális állapot elérése érdekében, úgy irányítjuk a figyelmet az érzelem felépítéséhez kapcsolódó mozdulatsor végrehajtása közben is, így természetes módon közelítve az érzelmi állapot kialakulásához. Az eljárással azért közelítünk természetes módon egy mentális állapot kialakításához, mivel a figyelmünk a mozdulatokra irányul, ezáltal a mentális állapot elérése nem célja, hanem a következménye lesz a cselekvésünknek.

Affektív pszichológia

A célom, hogy felhasználjam a legfrissebb tudományos eredményeket az affektív mozgáspedagógiában. Olyan szakirodalmi forrásokat kerestem, amelyek az érzelmekkel, a testtudattal és az agyi aktivitásokkal foglalkoznak, és amelyeket össze tudok kapcsolni a színházi munkafolyamatokkal. Az affektív pszichológia tudományterülete áll a legközelebb a vizsgálatom tárgyához, mivel az érzelmekkel, az érzetekkel és a mentális működés megnyilvánulásaival foglalkozik. Tudományos eredmények vizsgálatával alátámasztom és megerősítem az elméleti rendszer felvetéseit, és felhasználom a gyakorlati feladatok megalkotásához. Fő forrásom a területtel kapcsolatban a Bányai Éva és Varga Katalin szerkesztette *Affektív pszichológia* című kötet, mely az ember mentális tevékenységével kapcsolatos kísérleteket részletesen tárgyalja és összefoglalja eredményeit. „Külön foglalkozik a tudomány az idegrendszeri struktúrák szerepével, hogy milyen folyamat játszódik le, amikor egy ingerrel vagy

helyzettel találkozunk és ez érzelmi reakciót, emocionális választ vált ki.”⁷

A kognitív pszichológia fejlődésével bebizonyosodik, hogy egy adott információ elméleti megközelítése nem tud teljes képet adni, ezért egyre fontosabbá válik az affektív jelenségek kutatása. Amikor az ember szerelmes, még a leghosszabb sorban álláskor is boldognak érezheti magát. Ha pedig valakit gyászolunk, a legmulatságosabb film sem feledtetheti velünk a bánatunkat. A példák igazolják, hogy az affektív tényezők a kognitív feldolgozás minden fázisában befolyásolják a döntésünket és megismerésünket. Az 1990-es években fejlődésnek indult az affektív idegtudomány és a neuropszichológia, mely tudományok segítségével bizonyították a tudattalan érzelmi feldolgozás agyi háttérmechanizmusait és más kéregalatti struktúrák szerepét és kapcsolatát is. Színházművészeti kontextusban innovatív területnek számít az idegtudományok eredményeinek felhasználásával vizsgálni a különböző színésztréningek hatásait, amely a jóga területén is hasonlóképp van. Szeretném bemutatni azt a modellt, amely az érzelmekkel kapcsolatos tudományos ismereteket összegezve született meg. Az érzelem szociál-pszichobiológiai modelljén keresztül szeretném megközelíteni a gyakorlatok felépítését a kívánt érzelmi állapot kialakítása érdekében. A modellben az érzelmek minden összetevője összefügg és kölcsönösen hat egymásra, s ez az érzelem létrejöttének eredője. „A hat tényező: 1. Vegetatív arousal, 2. Kognitív kiértékelés, 3. Érzelmi kifejezés, 4. Szubjektív élmény, 5. Gondolkodási és cselekvési tendenciák, 6. Nyílt vagy rejtett kognitív aktivitás.”⁸ A felsorolt hat tényező közül bármelyik kiválthatja az érzelmet önmagában is.

⁷ BANYAI Éva és VARGA Katalin, szerk., *Affektív pszichológia* (Budapest: Medicina Könyvkiadó, 2014), 125.

⁸ Uo., 45.

Az affektív mozgáspedagógia-tréninggel az érzelmekhez kapcsolódó vegetatív arousal aktivitási szintjét is megközelítjük. A vegetatív arousal az érzelmekhez közvetlen kapcsolódik és különböző mintázata társul az egyes érzelmekhez. A vegetatív arousal mérhető mutatói a szívritmus és a bőrhőmérséklet. A vegetatív idegrendszer két részre oszlik: szimpatikus és paraszimpatikus rendszerre. A különböző érzelmek eltérő idegrendszeri aktivitással járnak.

„A harag, az öröm és a meglepetés elsősorban szimpatikus túlsúllyal, a szomorúság inkább paraszimpatikus túlsúllyal jellemezhető. Kevert mintázatot mutat az undor és a félelem, amelyek motoros passzivitásuk folytán paraszimpatikus jellegű aktivációt kívánnak, viszont az emóció jellege inkább szimpatikus aktivációt igényel. A kétféle aktiváció együtt is jelen lehet, de gyakoribb, hogy szekvenciálisan, azaz egymás után jelennek meg (ez többnyire két vagy három fázist jelent). Mindezek az alapemóciók esetében láthatók ennyire tisztán, és csak akkor, ha egyszerre csak egy emóció van jelen.”⁹

A düh érzelméhez erőteljes szimpatikus idegrendszeri aktivitás társul, ami a fiziológiai változásokat eredményezi. Már a jógaórával elkezdem előhangolni a tanítványokat az érzelmi állapotra, amelyet az óra további részében folytatok. Habár a jógaóra célja, hogy a végére egy harmonikus idegrendszeri állapotba kerüljünk, ahol az idegrendszeri tónusok egyensúlyban vannak, a tréning céljától függően viszont lehet rajta változtatni, és túlsúlyba hozni a kettő közül valamelyik idegrendszeri aktivitást, ami az órán elérni kívánt érzelemhez kapcsolódik. A jógában a különböző *ászanák* között megtaláljuk azokat, amelyek a szimpatikus, és azokat, ame-

⁹ Uo., 354.

lyek a paraszimpatikus idegi tónusokat hangoztatják. A paraszimpatikus idegrendszeri tónusokat azok az *ászanák* aktivizálják, amikor a torokra helyeződik a nyomás. Ilyenkor az elme úgy érzékeli, hogy magas a vérnyomás, ezért elkezd csökkenteni. Ilyen *ászana* például a *kandarsa*, a vállpóz. Ilyenkor hanyattfekvésbe helyezkedünk, a lábak csípőszéles pozícióban vannak, miközben a talpakkal a talajon támaszkodunk. A karok a test mellett vannak tenyérrel lefelé. Majd megemeljük a csípőt és a medencénktől indítva a mozdulatot, csigolyáról csigolyára felgördülünk a vállunkig, majd a szegycsontot közelítjük az állhoz, így passzívan nyomjuk a torkunkat, miközben a nyak hátsó része nyúlik. A szimpatikus idegrendszeri tónust akkor tudjuk aktiválni, amikor a torok tájéka laza marad és a fejtetőre helyeződik a nyomás. Ilyen *ászana* például a *Sarvangasana*, vagyis a fejenállás.

Az érzelmek funkciói

Az érzelmek funkció szerint két fő részre bonthatók: megküzdési és társas funkció. A megküzdési funkció során az érzelmek az élet alapvető helyzeteinél automatikus, gyors, és történetileg sikeres válaszokra készítik fel minket. Például menekülés során a félelem érzelmének köszönhetően segíti a test adaptív alkalmazkodását. Magas pulzusszám figyelhető meg, kiáramlik a vér az emésztőszervekből az izmokba, kitágul a pupilla. Ezek a reakciók elősegítik a test környezethez való alkalmazkodását. Abban az irányban mozgósítja az erőforrásokat, amelyekre szükségünk van, például a félelemnél a meneküléshez a lábakba. A legtöbb esetben egy inger váltja ki az érzelmi reakciót és a vegetatív változást, amelyek ebben a példában egy fenyegető inger hatására keletkeztek. Hasonló ingerként szeretném felhasználni a mozdulatokat vagy mozgásfolyamatokat is. Manapság, mikor nem kell tartanunk attól, hogy egy tigris vagy egy kígyó megtámad minket, leginkább a társas

interakció közben használunk érzelmi kifejezéseket.

„Társas interakcióink során az érzelmek Ekman (1993), valamint Schwartz és Clore (1983) szerint egyrészt informatív funkciót töltenek be (»így érzek«), másrészt figyelmeztető szerepük van (»ez az, amit tenni fogok«), s végül irányító funkciójuk is jelentős (»azt akarom, hogy tedd meg«).”¹⁰

Tehát az ember sokszor reprodukálja ösztönösen az érzelmek kísérőjelenségeit. Már szinte észre sem veszi a hétköznapi viselkedése közben. Az előadó érteit, amelyeknek a fiziológiai állapotra és az érzelmre jellemző kifejező reakciója van, nem csak a színpadon lévő többi előadó, hanem a néző is átveszi, így egészíti ki az előadás érzelmi atmoszféráját.¹¹

Joggal merülhet fel a kérdés, az affektív mozgáspedagógia nem illusztrálja-e az érzelmek kísérőjelenségeit? Egyrésztől igen, amikor az arc-mimikát reprodukáljuk, másrésztől viszont azért nem érvényes rá ez az aspektus, mert a figyelmet cselekvés közben nem egy érzelmre fordítja, hanem az izmok aktivitásának megfigyelésére. Az érzelm felidézése és a cselekvés is követi Sztanyiszlavszkijnek azt az elképzelését, hogy az érzelm adja az ihletet a cselekvéshez, de a figyelem orientációja és a fizikai cselekvésekkel felépített eljárás miatt különbözik tőle. Mikor érzelmi emléket idéztek fel Sztanyiszlavszkij tréningjében, akkor az emlékek a tanítványok alaphangulatán keresztül szűrődtek át, amelyre ráakódnak a tanítványok közeli élményei, gondolataik. Az érzetek valóban a jelenből keletkeztek, amelyből az ihletet nyerték, ahogy az affektív mozgáspe-

¹⁰ Uo., 50.

¹¹ Anne HARIS and Stacy HOLMAN JONES, eds., *Affective Movements, Methods and Pedagogies* (New York: Routledge, 2020), 12.

dagógiában is. A Sztanyiszlavszkij által is fontosnak tartott fizikai cselekvések, amelyek könnyebben felidézhetőek és kontrollálhatóak, jobb alapot képeznek az átélés technikájában.

Másrészről az affektív mozgáspedagógia nem az érzelmekkel kapcsolatos cselekvéseket utánozza, hanem a hozzájuk kapcsolódó aktivitásokat, vegetatív változásokat hivatott megközelíteni. Ezekre használom a funkcionális edzésből kiemelt „pörgető” gyakorlatokat, amelyek a pulzusszám növelésével és megtartásával közelítenek a kívánt érzelmi állapot kísérőjelenségéhez. A gyakorlatok szabadon változtathatók állóképességtől és a kívánt céltől függően, ugyanakkor reprodukálhatóak is, ha ugyanazt az állapotot szeretnénk kiváltani. Ezenkívül használok még állatok mozgásához kötődő gyakorlat-sorokat is, ahol ugyanazokat az aktivitásokat érhetjük el, mint az érzelmek átélése közben. Itt is úgy végezzük a gyakorlatokat, hogy közben nem vagyunk dühösek, mivel a figyelmünket a cselekvéssor testtudatos végrehajtására irányítjuk.

Az affektív mozgáspedagógia egyedi megközelítése a mozgástanulás kognitív és affektív hátterének kutatására épül. Az ismert pszichofizikai és táncpedagógiai módszerek ilyen mélyen még nem vizsgálták és nem integrálták a rendelkezésre álló tudományos eredményeket. A tanulmány összegezte az affektív mozgáspedagógia eljárásához kapcsolódó összefüggéseket. A mozgáspedagógia eredményeinek bizonyításához kapcsolódó kísérletek végrehajtásához jelenleg is egy kinematikai laboratórium kialakításán dolgozom. Az affektív mozgáspedagógia nem csak abban segíthet, hogy mozdulatokat építhetünk fel a mozgás és a figyelemvezetés segítségével egy érzelmi állapotot megközelítve a próbateremben vagy

a színpadon, hanem abban is, hogy alkalmazásával vizsgálhatjuk a testtudatos és a készség szintű mozgásvégrehajtáshoz kapcsolódó kognitív és affektív hátteret, amelyek a vizuális és a kinesztetikus reprezentációhoz kapcsolódnak. Az eltérő mozgásvégrehajtás eltérő mozdulatokat, izomaktivitást és idegrendszeri hátteret feltételez. Az affektív mozgáspedagógia a pszichofizikai hatásai miatt eredményesen alkalmazható a táncművészeti és a színművészeti képzésében is, valamint az automatikus érzelmfelismeréssel kapcsolatos kutatásokhoz adhat innovatív alapot, mivel az érzelmekhez kapcsolódó kifejezéseket szélesebb tartomány azonosításával vizsgálhatja.

Bibliográfia

- BÁNYAI Éva és VARGA Katalin, szerk. *Affektív pszichológia*. Budapest: Medicina Könyvkiadó, 2014.
- EKMAN, Paul. *Leleplezett érzelmek*. Fordította PHEBY Krisztina. Budapest: Kelly Kiadó, 2011.
- HARIS, Anne and Stacy HOLMAN JONES, eds. *Affective Movements, Methods and Pedagogies*. New York: Routledge, 2020.
- HULL, Lorraine S. *Színészmesterség mindenkinek*. Fordította PAVLOV Anna. Budapest: Tercium Kiadó, 1999.
- KAHNEMAN, Daniel. *Gyors és lassú gondolkodás*. Fordította BÁNYÁSZ Réka és GARAI Attila. Budapest: HVG Kiadó, 2013.
- STRASBERG, Lee. *Mestersége színész*. Fordította MAROSI Viktor. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2018.

Férfiak és nők: az onnagata-vita jelentősége és hatása a kabukira

DOMA PETRA

„Nincs semmi természetes az onnagata előadásban... ez rendkívül nehéz. Nincs lazítás, percről perce a legszebb részleteket kell bemutatnod. Az összes onnagata-szerep nagyon nehéz és jelentős fizikai erőfeszítéssel, mentális koncentrációval és teljes odaadással jár.”¹

Ma a hagyományos kabuki-színházban az összes szerepet, így a nőieket is kizárólag férfiak viszik színre. Ennek ellenére a kabuki 1600-as évek eleji kialakulásának kezdetei egy papnőhöz köthetők, illetve az első társulatok is többségében női előadókból álltak. A sógunátus azonban nem sokkal a műfaj megjelenése után betiltotta a nők színpadi szereplését, így a női szerepek eljátszására először fiatal fiúkat, majd férfiakat alkalmaztak: kialakult az *onnagata* szerepkör, amelynek kizárólagosságát a kabukiban egészen a 19. századig nem kérdőjelezték meg. Az 1800-as évek végén azonban a jelentős, többek között színháztörténeti változásokat is előidéző Meiji-megújulás lehetővé tette az emberek számára a nyugati dráma és színház megismerését. A szigetországon végigsöprő modernizációs hullám kihívás elé állította a kabukit, s többek között a nyugati mintát követve felmerült a női szerepek eljátszásának kérdése is.²

¹ Kathrine Mezur idézi egy személyes interjúból V. Bandō Tamasaburōt, a kortárs kabuki színház egyik legkiemelkedőbb onnagatáját. Katherine MEZUR, *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-likeness* (New York: Palgrave, 2005), 181, <https://doi.org/10.1057/9781403979131>.

² A japán szavak esetében a nemzetközileg elfogadott Hepburn-átírást alkalmazom.

Jelen tanulmány a 19–20. század fordulóján zajló onnagata-vitát és a hozzá kapcsolódó jelentős színháztörténeti eseményeket mutatja be, kitérve az onnagata szerepkör előzményeire, továbbá a vita közvetlen és közvetett hatásaira, így a (színész)nők társadalmi megítélésének és szerepének változására is.

Fiúk és férfiak – az onnagata hagyomány kialakulása

Az onnagata hagyomány és a későbbi vita tárgyalásához elengedhetetlen a kabuki kialakulásának vizsgálata, főként mivel a színháztörténet-írás a műfaj kezdeti szakaszát – nem teljesen pontosan, de – „női színjátszásnak” tekinti. A kabuki megjelenése szorosban kapcsolódik az Edo-kor kezdetéhez, a Tokugawa sógunátus (1603–1867) kiépítéséhez és egy hosszabb polgárháborús időszak³ lezárásához. Az új hatalom szigorú politikai és társadalmi stabilitást kívánt kialakítani, amely hatással volt a színházra is. Az ekkor uralkodó nó-színház, a samurájok kiváltságos műfaja azonban már nem volt képes megfelelő formában szórakoztatni őket, a közemberek számára pedig szinte teljesen elérhetetlen volt. Ebből kifolyólag rendkívül nagy érdeklődéssel fogadták egy új műfaj megjelenését Kiotóban, mely a merev társadalmi rendszerrel, illetve a nó már évszázados hagyományával szemben jelent meg.⁴

³ Sengoku jidai (1467–1603).

⁴ NAKAMURA Matasó, *Kabuki: Az öltözőben és a színpadon*, ford. FABRI Péter (Budapest: Gondolat Kiadó, 1992), 23.

A legenda szerint 1603-ban egy Okuni 阿国 nevű nő – egyes források szerint az izumói Nagy Szentély papnője – Kiotóban dalokból és táncokból állított össze előadást, amely eredetileg *nenbutsu-odori* 念仏踊り volt, vagyis egy Amida buddhát dicsőítő tánc. Ezt azonban egyfajta „vallási eklektikában” vitte színre: a fennmaradt ábrázolásokon buddhista öltözékben látható, de aranykeresztet visel a nyakában, miközben a tánchoz shintō kellékeket is igénybe vett. A tánc mellett továbbá nemcserén alapuló komikus jeleneteket is bemutatott, amennyiben férfiruhát viselve egy rövid jelenet keretében vitába keveredett egy női jelmezt viselő férfi színésszel.⁵ Okuni repertoárjának fő elemévé vált a *chaya asobi*-jelenet 茶屋遊び is, melyben egy teaházba látogató férfi élénk flörtöt folytat egy kurtizánnal. Ezekben a jelenetekben is a női előadók alakították a kapatos férfit, míg a kurtizánt a legtöbb esetben egy férfi vitte színre.⁶ Híres eleme volt előadásainak a *Nariha*-tánc, amelyben Ariwara no Narihira (825–880) idézte meg, a legendás költőt és szeretőt, aki megjelenésében gyakran keverte a férfi és női attribútumokat.⁷

A kabukit megelőzően a hagyományos elsővonalbeli színjátéktípusokban főként val-

lasi okokból nem szerepelhettek nők,⁸ így az Edo-kori közönség egyfajta „tiltott gyümölcsként” tekintett a női előadókra,⁹ s „[a] nemi szerepek felforgatása része volt a társadalmi devianciának, amely olyan népszerűvé tette a kabukit a városi közönség számára”.¹⁰ Okuni előadásai, amelyek mindig az „elhajlásra”¹¹ törekedtek, hamar népszerűek lettek és több követőre is találtak; gombamód kezdtek szaporodni a kabuki táncokat és jeleneteket bemutató színházak, ahol látványos színpadképekkel, jelmezekkel és kellékekkel ejtették ámulatba a szórakozni vágyókat. A színpadon az alsóbb osztályok jellegzetes karakterei jelentek meg jól ismert szituációkban. Elmondható tehát, hogy a kabuki bizonyos értelemben olyan színjátéktípus, amelyet az Edo-kor közembere, az egyre növekvő városi lakosság hozott létre

⁵ Lásd bővebben: MEZUR, *Beautiful Boys...*, 54–56.

⁶ Az Okunihoz kapcsolódó egyéb legendákhoz, illetve a kabuki kifejezés kialakulásához és politikai összefüggéseihez ld. bővebben Galia Todorova GABROVSKA, „Onna Mono: The »Female Presence« on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre”, *Asian Theatre Journal* 32, no. 2 (2015): 387–415, 391–392, <https://doi.org/10.1353/atj.2015.0027>; DOMA Petra, „A nők színpadi lehetőségeinek megjelenései a 20. század eleji Japánban”, in *Kortárs Japanológia IV.*, szerk. DOMA Petra és FARKAS Ildikó (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2022), megjelenés előtt.

⁷ MEZUR, *Beautiful Boys...*, 55.

⁸ Fontos azonban leszögezni, hogy a látszat ellenére Okuni nem a „semmiből” lépett elő az új színházi formával, s nem úgy tűnt fel, mint aki valami felforgatót kíván bemutatni. Lényegében kisebb jeleneteiben újszerű módon parodizálta az extravagáns férfiasságot. Megjelenése pedig nem előzmény nélküli, mert már a középkor óta léteztek különböző félhivatalosan vagy amatőr szinten működő női társulatok, melyek a férfiak előadásait másolták. Erről részletesen: GABROVSKA, „Onna Mono...”, 392–398.

⁹ Yoshinobu INOURA, Toshio KAWATAKE, *The Traditional Theatre of Japan* (New York: Weatherhill, 1981), 193.

¹⁰ Eiko IKEGAMI, *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 265.

¹¹ Utalás a *kabuku* igére, mely ‘elhajolni’ jelentéssel bír, s a kabuki műfaj megnevezése is eredetileg ebből ered, mivel az új színjátéktípus eltért, „elhajlott” a megszokottól, elfogadottól. Mai írásjegyei, melyek az ének, tánc és ügyesség jelentéssel bírnak, csak később kapcsolódtak a műfajt jelölő szóhoz.

saját szórakoztatására, így fő célja is a szórakoztatás és a szépség megmutatása volt.

Az említett devianciát azonban nem sokáig tűrte a sógunátus. A nők színpadi megjelenésének betiltásához egyrészt a kormányzat azon félelme vezetett, hogy a kabuki felforgatja a nehezen elért békét és stabilitást, valamint – mivel a gazdátlan samurájok jelentős számban álltak kabuki-előadónak a nők mellé – kihívás elé állítja a társadalmi rendet, amelyben meghatározó jelentősége volt a nemi szerepek megingathatatlanságának.¹² Másrészt Okuni több kevetője nem csak a művészetét, hanem a testét is áruba bocsátotta – legfőképpen a különböző fürdőházakban történt ez meg, ahol a *yunák*, vagyis fürdőházi lányok előszeretettel szórakoztatták testi bájaikkal is a vendégeiket.¹³ Emellett kialakult a *yūjo-kabuki*, vagyis prostituált kabuki, melynek előadói „különleges kapcsolatot” ápoltak a közönséggel, s a színpadi események elhalványultak az azt követő *liaison*hoz képest.¹⁴ Előadásuk magját képezte továbbá az *iroke no bi*, az erotikus csábítás szépsége, amely szintén mutatja a stílus szexuális jellegét, de a későbbiekben fontos eleme lett az onnagata esztétikának is.¹⁵ Miután a hatóságok felfigyeltek az új műfaj prostituálódására, a sógun 1629-ben rendeletet adott ki, melyben betiltotta a nők bármilyen formában történő színpadi szereplését. A nőknek ettől fogva letartóztatás vagy büntetés terhe mellett tilos volt akár táncosként, akár színészként nyilvánosan¹⁶

színpadra lépni és zenére vagy anélkül mozogni.¹⁷ A vezetés ezzel a lépéssel tehát korlátozta a nőket, miközben meg is erősítette a társadalmi csoportok elkülönülését azáltal, hogy a nők pozícióját egyértelműen a háztartási és családi feladatok ellátására jelölte ki. Színházi szempontból pedig két nagyon lényeges folyamatot idézett elő: egyrészt a színpadon a női testek eltüntetésével együtt eltűnt a női nemi szerep nyilvános reprezentációja; másrészt – mint látható lesz – a tilalom elősegítette annak a nézetnek a kialakulását, hogy a női nem reprezentációjára alkalmasabb, sőt jobb egy fiú vagy férfi.¹⁸

A női, vagyis *onna-kabuki* betiltásával ugyanis előtérbe került a fiú, azaz *wakashu-kabuki*. A fiatal, még a felnőtté avatási, vagyis a hajleborotválási ceremónia¹⁹ előtt álló fiúk saját stílust dolgoztak ki: megkezdődött a nőieség performativitásának kialakítása.²⁰ Fontos azonban megjegyezni, hogy ezek a fajta, vagyis a fiúk által előadott produkciók szintén nem az Edo-korszakban jelentek meg, hanem egyes kutatók szerint működésük egészen a Heian-korig (794–1185) vezethető vissza. Már 1190-től vannak feljegyzések *chigo* előadókról, akik az egyre nagyobb befolyást szerző buddhista templomok ifjú tanítványai voltak, és népszerű előadásaik mellett szexuális együttlétre is sor került köztük és a szerzetesek között. Az *ennennek* – amely a templomokban szervezett lakomáknak volt a kísérő, szórakoztató műfaja – kialakult a *chigo* verziója. Az ifjak színes, nőies ruhákban, kigyózó mozdulatokkal táncot jártak, miközben vékony, magas hangon énekkel kísérték a műsorukat. A *chigo ennen*

¹² MEZUR, *Beautiful Boys...*, 56.

¹³ NAKAMURA, *Kabuki...*, 34.

¹⁴ Jacob RAZ, *Audience and Actors: A Study of their Interaction in Japanese Traditional Theatre* (Leiden: Brill, 1983), 136.

¹⁵ MEZUR, *Beautiful Boys...*, 59.

¹⁶ A tiltás kizárólag a nyilvános fellépésekre vonatkozott, így a vigalmi negyedek zárt világában a gésák és a kurtizánok is szórakoztathatták színpadi produkciókkal a vendégeket.

¹⁷ NAKAMURA, *Kabuki...*, 34.

¹⁸ MEZUR, *Beautiful Boys...*, 63.

¹⁹ *Genpuku* ceremónia: a 14–16 éves fiúknak leborotválják a haját a homlokukról. Az így létrejövő hagyományos japán hajviselettel már felnőtt férfinak számítottak.

²⁰ MEZUR, *Beautiful Boys...*, 63.

egyres elemei később beolvadtak az onnabukiba is.²¹

Hiába voltak a középkorban női előadók, akik nó-táncokat, illetve *kyōgen* és *sarugaku*²² előadásokat (*josei kyōgen shi*, *onna sarugaku*) mutattak be, a sógunátus sosem támogatta ezeket a társulatokat, mivel népszerűségüket és meghívásaikat az arisztokraták udvarraiba éppen a nőiségükből adódó szenzáció, a női test és hang megtapasztalása okozta,²³ ugyanaz a szenzáció, amely majd Okunit is népszerűvé teszi az 1600-as évek elején. Ezzel szemben – főként a női test tisztátalansága miatt – a templomok zárt előadóvilágában a fiú tanítványok domináltak. Ehhez jelentősen hozzájárult a nagy múltra visszatekintő mester–tanítvány viszonyhoz ekkorra hozzákapcsolódó homoszexuális vonzalom.²⁴ A templomok zárt világa viszont elősegítette, hogy a fiúk az évszázadok során saját előadói stílust tudjanak kifejleszteni, amely ugyan gyakran változott, de a produkciók esztétikája és a „nemi homályosság”, illetve ennek összekapcsolása az erotikával, mindig megmaradt. Ezek az előadások pedig – kiszabadulva a templomokból és arisztokrata udvarokból – a *wakashu-kabukiban* csúcsosodtak ki, s a nők „eltűnésével” a fiatal férfi test vált népszerűvé. A korai Edo-korszakra

ezek a *bishōnenek*, „gyönyörű férfiak” váltak a divat és az ízlés első számú követendő példáivá.²⁵ Népszerűségük és szépségük azonban hasonló helyzeteket eredményezett, mint a *yūjo-kabuki* esetében, így a kormány több intézkedést is hozott, hogy visszaszorítsa a fiúprostitúciót. Többek között korlátozni próbálták a női ruhadarabok viseletét, tiltották a női szerepek érzéki megjelenítését (amely rendelet egyébként a színpadi szerepkörök kialakulását segítette elő), de mindezek ellenére is nehezen tudták felügynelni és visszaszorítani a produkciók erotikus jellegét és a prostitúciót. A *wakashu-kabuki* végét egy 1652-ben kiadott rendelet jelentette, amely valójában nem a *wakashu-kabuki*t tiltotta be, hanem kötelezte a színpadra lépő fiúkat, hogy borotválják le a homlokukat, vagyis már ne fiúként, hanem férfiként lépjenek színpadra. Ezeknek a hajtincseknek a fontosságát és erotikus jellegét mutatja, hogy sok előadó eleinte próbálta kijátszani a szabályokat, s haját festettek a kiborotvált részre, vagy épp sállal (*bōshi*) takarták el.²⁶ A 17. század során számtalanszor próbálták betiltani a parókákat és *bōshikat* is, ám ezek végül a kialakuló onnagat szerepkör állandó ismertetőjegyei lettek, lényegében az átmenetet jelölték a *wakashu-* és az onnagata-szerepkör között.

1652-től tehát *yarō-*, vagyis férfi-kabukiról beszélünk, ugyanis az előadóknak *yarō atamával*, férfi fejjel kellett rendelkezniük. Ez a változás rendkívül gyorsan magával hozta a *kabukira* jellemző különböző szerepkörök – a *Genroku-időszakra* (1688–1703) már nyolc volt belőlük –, így az onnagata megjelenését

²¹ Uo., 51–53.

²² A *sarugaku* a nó közvetlen elődjének tekinthető, vásári mutatványokat és szórakoztató jeleneteket vitt színre. A *kyōgen* a nó színházzal párhuzamosan fejlődő, lényegében a nó ikerpárjának tartott komikus, szórakoztató műfaj, elemeit a *sarugakuból* merítette.

²³ GABROVSKA, „Onna Mono...”, 394.

²⁴ Bernard FAURE, *The Red Thread: Buddhist Approaches to Sexuality* (Princeton: Princeton University Press, 1998), 57, <https://doi.org/10.1515/9781400822607>; vö. Ferenc TAKÓ, „Notions of love in Shintō and Buddhist thought”, *European Journal of Japanese Philosophy* 4 (2019): 157–190, 177–178.

²⁵ MEZUR, *Beautiful Boys...*, 54.

²⁶ A *bōshiról* bővebben: Samuel L. LEITER, *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre* (Lanham–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2006), 43.

is.²⁷ A kormány intézkedéseinek és különböző korlátozásainak hatására viszonylag gyorsan kialakult az onnagatakra ma is jellemző kinézet; rögzült a viselet és a smink. Az előadások tekintetében pedig az egyfajta táncestek helyett kötelező volt a „teljesen bemutatott előadások” megtartása, hogy az onnagaták ne a személyes megjelenésükkel, hanem a drámai karakterrel nyűgözzék le a közönséget. Az első onnagaták²⁸ tehát fiatal fiúk voltak, és sok esetben még ragaszkodtak a wakashu hagyományokhoz, az idő előrehaladtával azonban a fiatalságukból adódó szépségüket már csak manipulációval tudták elérni, így egyre nagyobb szerepet kapott a stilizáció, valójában a fiúkhoz kapcsolódó erotikus kódok stilizációja, melyek beépültek az onnagata-szerepkörbe, s ezáltal elmondható, hogy lényegében a wakashu szépség kezdett a női szépség megfelelőjévé válni.²⁹ Érdekes körforgást eredményezett ez a korban, mivel az onnagaták – más női előadók hiányában – sok mozdulatot és gesztust tanultak a zárt vigalmi negyedek gésáitól és kurtizánjaitól, majd a látottakat átformálva és színpadra víve olyan női ideált kreáltak, amelyet ugyanazok a gésák és kurtizánok kezdtek utánozni, akik az eredeti „forrás” voltak, mivel a „hivatalos nőideált” az onnagaták testesítették meg egészen a 19. század második feléig.

Az 1629-ben hozott rendeletet csupán 1877-ben törölték el, ekkor engedélyezték ismét a nők színpadi megjelenését, s csak pár évvel később, 1891-től lehetett közösen

²⁷ Toshio KAWATAKE, *KABUKI: Baroque Fusion of the Arts* (Tokyo: The International House of Japan, 2003), 132, 135.

²⁸ Az elsők, akik kialakították a wakashuból az onnagata szerepkörre jellemző nemi aspektusokat, vagyis az első onnagaták Ukon Genzaemon (1622–1670), Murayama Sakon (aktív évek: 1624–1652) és Tamagawa Sennojō (1648–1673) voltak.

²⁹ MEZUR, *Beautiful Boys...*, 71–73.

fellépni a férfiakkal. A tilalom feloldásával – mely a modernizációs és nyugatias törekvéseknek köszönhető – szinte azonnal napirendre került a „(színész)nők” kérdése az onnagatákkal szemben, s a kialakult vita meghatározta a kabuki további alakulását, illetve a (színész)nők megjelenési lehetőségeit is Japánban.

*(Színész)nő vs. onnagata –
színpad vs. társadalom*

„Ma a kabuki színészek között egyetlen típus van, amelynek nem ismert párja sehol: a nőket megszemélyesítő *onnagata* vagy *oyama*. Habár férfiakról van szó, gyönyörűen, sőt mi több még nőisebben játszanak a színpadon, mint a nők. A modernizáció sodrában a japán nők, akárcsak számos más országban, nyugatiasodni kezdtek viselkedésükben és ruházódásukban, ezért azt lehet mondani, hogy az *onnagaták* a hagyományos japán nőiesség ideális modelljei.”³⁰

A 19–20. század fordulójára az onnagata fogalom egyrészt – mint az a fenti idézetből is látható – terheltté válik, mivel nemcsak színházi, hanem gender szempontból is megkezdhetetlen lesz, másrészt kihívás elé kerül a nyugati drámák megjelenésével, illetve az 1629-es betiltás eltörlésével. Speciális helyzet alakult ki ekkor Japánban, ugyanis a modernizáció, a feminizmus és a nők megjelenése a színpadon ugyanarra az időszakra esett. Ennek az együttállásnak köszönhetően a színház lett az egyik olyan hely, ahol a nők láthatóvá váltak a társadalom számára, ám ezzel párhuzamosan szexualitásuk is napvilágra került, illetve az onnagaták szükségessége is megkérdőjeleződött.

³⁰ INOURA and KAWATAKE, *The Traditional...*, 189.

A régi rend eltűnése és az új megjelenése egyfajta átmeneti időszaknak tekinthető a japán színháztörténetben, amely kulcsfontosságú, mivel az ellentétek felbomlása új viselkedési formák és normák kialakulásához vezethet, amely egyben státuszváltással járt.³¹ Ez nagyobb léptékben is megfigyelhető, hiszen ezzel egyidőben a modernizálódó Japán is státuszváltáson ment keresztül, a tradicionális hatalom- és társadalomstruktúrára épülő, részben bezárkózott országból a 20. század elejére modern, nyugati értelemben vett „nemzet”, nagyhatalom lett. Tehát a színésznők felemelkedése (és az onnagaták marginalizálódása) egyben a nők társadalmi helyzetének változását is elősegítette, s éppen ezért tűnt sokak szemében ez a fajta változás egyszerre vágyottnak és fenyegetőnek is.³² Érdekes kérdés, hogy milyen módon válhattak az onnagaták a 19. századra a nőiség eszményképeivé, a „japán nőiesség ideális modelljévé”.

Nőnek lenni és a társadalomban női szerepet betölteni nem ugyanaz. A biológiai nemre normák ismételtetése által rakódik rá a gender, a társadalmi nem. Ahogyan Judith Butler fogalmaz: „a társadalmi nem olyan identitás, amely leheletfinoman teremtdött meg az idők folyamán, külső térben intézményesült, mégpedig a tevékenységek stilizált ismétlésén keresztül.”³³ Ezt továbbgondolva feltehető a kérdés, működhet-e az onnagaták esetében is a társadalmi nem

mint értelmezési keret. Az a „külső tér”, a japán társadalom azon részhalmaza, amelyben az onnagaták „identitása intézményesült”, a kabuki-színház volt. Ez a szerepkör azonban, miután eredeti keretei között elfogadottá vált, olyan mértékben meghaladta korábbi funkcióit, hogy a performatív aktusok³⁴ ismétlése és a közönség tekintete révén az onnagaták immár nem pusztán a kabuki színházon belül váltak a női társadalmi nem megtestesítőivé. Ebben az esetben is érvényes P. Müller Péter elgondolása, mely szerint a társadalmi nem sokkal „felismerhetőbben, jelöltebb módon létezik a színházi kontextusban”,³⁵ itt azonban egy olyan folyamat látható, amelyben a színházi keretek között kikristályosodott gender-séma mintegy „visszahatott” a társadalomra. A nők újbóli színpadi megjelenésével azonban az onnagaták által képviselt „nőiesség” elkezdett hamisnak tűnni, s ez az új helyzet elkerülhetetlenül felfedte „a társadalmi nemnek imitáló szerkezetét – és esetlegességét is”.³⁶ Ha pedig a társadalmi nem kulturálisan teremtdik, azaz nem a testhez kapcsolódó merev konstrukció, akkor fel is forgatható, különösképpen, ha az onnagaták mellett megjelenik a több száz éve „elrejtett” női test. Másképp fogalmazva, míg korábban a színpadon a társadalmi nem volt előtérben, ez a felforgatás újra fontossá tette a biológiai nemet.

Minden modernizációs törekvés ellenére a japán kormányt sokkolta a nők kiemelt társadalmi szerepe és nyilvánossága Nyugaton, ezért rendkívül ellentmondásosan reagáltak

³¹ A művészi előadások tekintetében ez a transzformáció többnyire ideiglenes, egy meghatározott időtartamra érvényes, mégis felforgató erejű lehet. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 247–248.

³² Ayako KANO, *Acting Like a Woman in Modern Japan* (New York: Palgrave, 2001), 3, <https://doi.org/10.1007/978-1-349-63315-9>.

³³ Judith BUTLER, *Problémás nem*, ford. BERÁN Eszter és VÁNDOR Judit (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), 238.

³⁴ „[A] performativitást nem egyetlen és szándékos »cselekedetként« kell elgondolni, hanem egyfajta ismétlődő és felidézhető gyakorlatként.” Judith BUTLER, *Jelentős testek*, ford. BARÁT Erzsébet és SÁNDOR Bea (Budapest: Új Mandátum, 2005), 26.

³⁵ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 63.

³⁶ BUTLER, *Problémás...*, 234.

a kialakult helyzetre. Hagyták ugyan felemelkedni a feminista diskurzusokat, amelyekbe a színház is beletartozott, de a társadalmi nemeket, azaz a társadalomban a nemek által betöltött szerepköröket nagyon mereven értelmezték. A színházra úgy is tekintettek, mint a nemzetépítés színterére, így egyfajta elvárás volt, hogy kövesse, valamint mutassa az ország modernizációs törekvéseit. Összességében tehát a századfordulós japán színpadokon szimultán haladt a társadalmi nem és az államiság konstruálása.³⁷ Vagyis egyértelművé vált, hogy a Nyugat követéséhez elengedhetetlenek a színésznők, de hogy a kabukiban is szükség van-e rájuk, már nem volt egyértelmű.

A *színésznő kérdés (joyū mondai)* része lett a modern nemzetállam építésének, s két fő szempontra kereste a választ. Először is, alkalmasak-e rá fizikailag a japán nők, hogy színésznők legyenek,³⁸ másodsor, jobbak tudnak-e lenni az újonnan képzett színésznők az onnagatáknál, vagyis képesek-e a nőket alakító nők túltenni a nőket alakító férfiakon. Végül három csoport alakult ki, amelyek különböző szempontok mentén próbálták érvényesíteni a saját elképzeléseiket.

³⁷ KANO, *Acting...*, 11.

³⁸ Ez a kérdés annyira mélyen volt jelen a korabeli köztudatban, hogy még az első modern színésznők egyikét, Matsui Sumakót is azért vették fel az Irodalmi Társaság Színházi Kutatóintézetébe, mert az átlagos, „törékeny” japán női testtel szemben robosztusabb, már-már maszkulin alkattal rendelkezett. Lásd bővebben: DOMA Petra, „Matsui Sumako, az új (színész)nő megjelenése Japánban”, in *„Közel, s Távolság”: IV. Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciájának előadásaiból, 2014*, szerk. DOMA Petra és TAKÓ Ferenc, 383–401 (Budapest: Eötvös József Collegium, 2016), 386; Phyllis BIRNBAUM, *Modern Girls, Shining Stars, the Skies of Tokyo: Five Japanese Women* (New York: Columbia University Press, 1999), 12.

A támogató csoport (*joyū hitsuyō ron*) egyértelműen amellelt állt ki, hogy kizárólag színésznőkre van szükség, az onnagaták elvesztették hitelességüket a modern korszakban. Ők alapvetően a természetességet és a természetellenességet állították szembe egymással, véleményük szerint egyszerűen természet ellen való, hogy férfiak alakítsanak nőket. Fő érveik közé tartozott, hogy a nőkben van valami lényegi dolog, amelyet az onnagaták tanult mintáikkal szemben csak ők tudnak kifejezni.³⁹ „A női szerepeket megtestesítő férfi bizonyos mértékig talán képes ábrázolni egy nő gyengeségét, de kizárt, hogy ábrázolni tudja az erejét.”⁴⁰ Hangsúlyozták továbbá a női hang fontosságát a modern drámákban, mivel a nő képes megemelni a hangját, ha erőt akar kifejezni, de egy onnagatának csak a maszkulinitása tér vissza ilyen esetben.⁴¹ Vagyis ez a csoport a biológiai nemet és az ahhoz kapcsolódó eredendőséget tekintette a legfontosabbnak.

A támogatókkal részben szembehelyezkedő, részben mellettük álló csoport, amely akár mérsékeltnak is hívható, azt vallotta, hogy bizonyos előadásokban a nőkre, bizonyosakban pedig az onnagatákra van szükség. E csoport képviselőinek állítása szerint két dologban nem lehet semmiféleképpen összemérni az onnagatákat a színésznőkkel: hangban és látványban. A kortárs nyugati drámák ugyanis leleplezik és nevetségessé teszi az onnagatákat. Javaslatuk az volt, hogy az új, modern drámákban színésznők játszák a női szerepeket, a kabuki előadásokban pedig, tiszteletben tartva a hagyományt és a műfaj egyik legfontosabb jellegzetességét, maradjanak meg az onnagaták.⁴² Ebből a két nézetből már látható tehát, hogy számukra a test vált a kifejezés médiu-

³⁹ KANO, *Acting...*, 18.

⁴⁰ Tamura Toshiko író, feministát idézi uo., 19.

⁴¹ Uo.

⁴² Uo., 20–21.

mává, a női esszencialitást a biológiai nemben vélték felfedezni, egy olyan „természetes” adottságban, amelyet tanulás útján nem lehet elsajátítani.

Ezzel szemben az ellenző csoport (*joyū fuhitsuyō ron*) teljes mértékben elvetette a színésznők alkalmazásának mindenfajta lehetőségét. „Egy nő úgy tud kinézni, mint egy nő, de valójában csak egy férfi képes *eljátsszani*.”⁴³ Fő okaik között egyaránt szerepelt a fizikai és mentális adottság hiánya. Testalkatuk, vékony hangjuk és erőtlen gesztusaik, illetve az összetett szerepek megértésének nehézségei miatt alkalmatlannak találták a nőket. Általános vélemény volt a csoportban, hogy a nők összességében *természetük*nél fogva alsóbbrendűek, ami kizárja őket a színpadról.

Megfigyelhető, hogy az ellenzők és a támogatók esetében is hasonló szempontok merültek fel, de annak nyomán teljesen eltérő véleményre jutottak. A test mindkét esetben központi elemnek számított, a támogatók a női test természetes megnyilvánulásait üdvözölték az onnagaták mesterséges, természetellenes mintáival szemben, míg az ellenzők pontosan ezeket a mesterséges mintákat, formákat tekintették az onnagaták művészi lényegének, amelyet viszont egy természetes női test sosem képes elsajátítani, mivel alsóbbrendű.

A nők színpadi megjelenése a testtel együtt a szexualitást is (újra) köztudatba hozta, így rendkívül hamar megjelentek azok is, akik pontosan ugyanattól tartottak, mint az Edo-kori sógunátus: a színésznők és nézők közötti szexuális kapcsolat erkölcsi romlást fog okozni, amely a modernizációs folyamatok alatt teljességgel elfogadhatatlan és presztízsromboló lett volna Japán számára. A kérdés azonban ebben az esetben sem volt egyszerű, mivel az erkölcstelenségtől való félelem az ellenzők csoportját támogatta, tehát az onnagata szerepkörnek kedve-

zett, a nyugati (és főként keresztény) példa alapján ellenben már a társadalmi nem rendelődött alá a biológiaiak, ami teljes mértékben a heteroszexualitást állította középpontba, s mindenfajta *crossdressinget* vagy homoszexualitásra utaló tevékenységet perverznek és természetellenesnek titulált. Az új norma tehát, amely negatív pozícióba helyezte a férfiak közötti, évszázadok óta létező kapcsolatot, bináris felosztást kívánt, a szexualitásnak kizárólag férfi és nő között kellett megvalósulnia a házasság intézményén belül, s a feminista mozgalmak hatására egyre többet foglalkoztak a nők egyenlő jogaival is a társadalomban.⁴⁴ Ez a törekvés azonban ugyanúgy problémákba ütközött a színházban, mivel a kabuki továbbra is ragaszkodott ahhoz az Edo-kori nézethez, mely szerint a biológiai nem alárendelődik a társadalmi, ezáltal nem okozhat problémát, hogy férfiak játszanak női szerepeket, hiszen játékuik reprezentálja az ideális nőt.⁴⁵

A vita végül a mérsékelt csoport elképzelési mentén rendeződött, amelynek sikerült egyesíteni az egymásnak feszülő ellentéteket, rámutatva, hogy a két fél valójában nem mérhető össze. A kérdéshez jelentős mértékben hozzájárult a nyugati divat terjedése az országban, mivel a *yōfuku* (nyugati ruha) viselése egyfajta záloga lett a modern japán embernek. A test reprezentációja mutatta a nyugatiasodást, amelyet rendeletekkel erősítettek meg.⁴⁶ Jelentős fordulatnak számí-

⁴⁴ Azon téma mellett, hogy férfi és nő egyenlő feleként léteznek a házasságban, központi kérdés volt a nők oktatása és a választójog is. Akiko TOKUZAVA, *The Rise of the Feminist Movement in Japan* (Tokyo: Keio University Press, 1999), 47.

⁴⁵ KANO, *Acting...*, 27–30.

⁴⁶ 1872-ben betiltották a nők szemöldökborotválását és a fogak befeketítését, illetve a hagyományos férfi hajviseletet (elől borotvált homlok, a maradék haj lófarokban való rögzítése a fejtetőn). Utóbbihoz egy korabeli

⁴³ Uo., 22.

tott, amikor 1873-ban Meiji császár (1852–1912) nyugati uniformisban jelent meg a nyilvánosság előtt. 1886-ra már a császárné is követte ezt a példát, a nyilvánosság előtt *yōfukut* viselt, s a továbbiakban ezt várták el minden nőtől, aki nyilvános eseményeken vett részt.⁴⁷ Ez pedig tovább erősítette azt az elképzelést, hogy a modern nőknek modern, nyugati ruhákban kell megjeleníteniük, s ez érvényes volt a nyugati drámákra is. Az onnagaták a hagyományt kell, hogy képviseljék, és mivel természetes adottságaik miatt nem is voltak képesek a modern nőket megjeleníteni, a divat miatt az általuk keltett illúzió azonnal szertefoszlott volna. A modern drámákban tehát szükség van a színésznőkre, de a hagyományos kabuki-előadásokban onnagatákat kell szerepeltetni, mert azt a kifinomult művészetet és technikát, melyet évszázadok alatt fejlesztettek ki, a színésznők sosem tudják meghaladni. Az onnagaták ugyanakkor sosem lesznek képesek egy nyugati darabban hiteles nőként megjeleníteni, mert ehhez a biológiai nemre, a természetes testre van szükség, míg a kabuki stilizált világa ezt nem követeli meg, sőt épp a minél kifinomultabb művésziességre van szükség a természetességgel szemben. Az onnagaták feltételezhetően jobban képzettek a nőiséget illetően, a színésznők viszont valóságosabbak voltak.⁴⁸

propagandavers is tartozott, mely szerint, ha a tradicionális, borotvált férfi homlokot kopogtatjuk meg, csupán a hanyatlás, míg a rövidre nyírt hajú homlok kopogtatása esetén a kultúra és felvilágosodás hangjait fogjuk hallani. Barbara MOLONY, „Gender, Citizenship and Dress in Modernizing Japan”, in *The Politics of Dress in Asia and Americas*, eds. Mina ROCES and Louise EDWARDS, 81–100 (Brighton: Sussex Academic Press, 2007), 85.

⁴⁷ Uo., 89–91.

⁴⁸ KANO, *Acting...*, 23.

Ennek következtében az 1890-es évektől elkezdtek megjelenni Japánban a színésznők. Az elfogadást a viszonylag gyors terminológiai változás is mutatja, mivel az 1880-as és 1890-es években az első úttörőkre⁴⁹ még az *onna yakusha* vagy *onna haiyū* kifejezést használták, amely valójában előadót jelent, s csupán a férfi terminológia női párjai voltak az „onna” kifejezés hozzáadásával. Az 1900-as évek elején azonban az áttörő sikereket elérő Kawakami Sadayakkóra (1871–1946) – aki megalapította az ország első színésznőképzőjét is –, illetve Matusi Sumakóra (1886–1919) – aki a Japánban bemutatott első realista-naturalista előadások főszereplője volt – már a *joyū*, vagyis színésznő kifejezést használták.⁵⁰

⁴⁹ Például Chitose Beiha (1855–1913), aki gésaként kezdte karrierjét, s 37 évesen, a törvény feloldását követően először állt színpadra a Seibikan társulat tagjaként az *Egy hölgy erkölcsössége: a politikai pártok gyönyörű története* (*Seitō-bidan shukujō no misao*) című előadásban. J. Thomas RIMER, Mitsuya MORI and M. Cody POULTON, *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama* (Berkeley: Columbia University Press, 2014), 6, <https://doi.org/10.7312/rime12830>; vagy Ichikawa Kumehachi (1846?–1913), aki az első női tanítványa volt a híres kabukiszínésznek, IX. Ichikawa Danjūrōnak. Tehetőséges volt a férfiszerepek eljátszásában is, s 1893-ban saját női társulatot alapított. Loren EDELSON, „The Female Danjūrō: Revisiting the Acting Career of Ichikawa Kumehachi”, *The Journal of Japanese Studies* 34, no. 1 (2008): 69–98, <https://doi.org/10.1353/jjs.2008.0022>.

⁵⁰ Lásd bővebben: DOMA Petra, *Az idegen vonzásában: Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako munkássága az interkulturális színház kontextusában*, Doktori disszertáció (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2019).

Az onnagata-vita kortárs megjelenései

A színésznő kérdés, bár a fent leírt módon „meg- vagy feloldódott”, nem teljesen tűnt el a közbeszédből. A II. világháborút követően a nyugati kutatók látóterébe került, akik már teljes valójukban kívánták felfedezni a hagyományos keleti színjátékformákat,⁵¹ s egyértelműen kiálltak az onnagata szerepkör mellett. Igaz, ekkor már csupán a kabukira korlátozódott a kérdés, mégis izgalmas volt, ahogy Japánon kívüli kutatók különböző módon érveltek amellett, hogy a nők visszatérése csorbítaná a többszáz éves színjáték-típust.

Az első három jelentős monográfia – melyből kettő még ma is alapműnek tekinthető – Earle Ernst, Faubion Bowers és A. C. Scott munkái voltak,⁵² akik azáltal, hogy ugyanolyan módon tanulmányozták a keleti színházat, mint a nyugatit, legitímálták is.⁵³ Nézeteik között árnyalatnyi különbségek vannak, de összességében mindhárman a kabuki elengedhetetlen jellegzetességének tekintik az onnagatákat. Bowers ugyan nem szentel nagyobb jelentőséget az onnagata kérdésnek, könyvében a kabuki világának realitása felől közelít, és V. Nakamura Utaemont (1866–1940) idézi, aki szerint semmi szükség egy nőre a színpadon, ha ott van ő, akinél senki nem tud nőiesebben ját-

⁵¹ Természetesen már korábban is ismerték a tradicionális japán színházat, de a 19–20. század eleji szövegek inkább leíró jellegűek, drámafordítások vagy a „termékeny félreértés” eszközei voltak.

⁵² Faubion BOWERS: *Japanese Theatre*, 1952; Earle ERNST: *The Kabuki Theatre: Japan's Spectacular Drama*, 1956; A. C. SCOTT: *The Kabuki Theatre of Japan*, 1966.

⁵³ Frank EPISALE, „Gender, Tradition, and Culture in Translation: Reading *Onnagata* in English”, *Asian Theatre Journal* 24, no. 1 (2012): 89–11, 92.

szani.⁵⁴ Ernst szintén a valóságosságot ragadja meg, s kiemeli, hogy a kabuki a „kompromisszum nélküli teatralitáson alapul”, amelynek nem lehet része egy valóságos nő, mivel ekkor „elveszne a távolság a karakter és a színész között, az előadás létjogosultságával együtt”.⁵⁵ Esetükben már megfigyelhető, hogy a 20. század közepére a „természetellenesség” mint szempont eltűnik, a valóságosság fogalma viszont továbbra is fontos tényező marad. Scott pedig amellett érvel, hogy az onnagata olyan nőiség szimbolizálására képes, melyre egy színésznő sem, s egyik fő érve, hogy köszönhetően az évszázadok alatt kidolgozott technikának, egy onnagata, akármilyen korban is legyen, képes fiatal lányokat és matrónákat egyaránt eljátszani. Noha ez az onnagata gyakorlat alapján elfogadható állítás, Episale az onnagatákról szóló összefoglaló tanulmányában rámutat az állítás ironikus voltára, miszerint egy 80 éves onnagata – Scott elmélete alapján – életerősebben el tud játszani egy fiatal lányt, mint egy 30 éves színésznő. Scott azonban kizárólag az erőt és az energiát tekinti fő szempontnak, mely egy női előadóban, akár egy gésában sincs meg, holott számos kabuki-szerep eljátszásához erre van szükség.⁵⁶

Leonard C. Pronko is kijelenti, hogy az onnagaták a kabuki szellemiségének elengedhetetlen részei. „Ha egy nő megkísérelne női szerepet játszani a kabukiban, egy olyan férfit kellene imitálnia, aki korábban olyan finoman és gyönyörűen testesített meg egy nőt.”⁵⁷ S még ha ez sikerülne is neki, Scott-

⁵⁴ Faubion BOWERS, *Japanese Theatre* (Rutland–Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1974), 194.

⁵⁵ Earle ERNST, *The Kabuki Theatre: Japan's Spectacular Drama* (New York: Oxford University Press, 1956), 195.

⁵⁶ EPISALE, „Gender...”, 95.

⁵⁷ Leonard C. PRONKO, *Theatre East & West: Perspectives Toward a Total Theatre* (Berke-

hoz hasonlóan Pronko véleménye is az, hogy csak a férfi képes a nőiesség mögé „acélkemény” erőt tenni, amely elengedhetetlen része ennek a szerepkörnek.⁵⁸ Samuel L. Leiter egyszerűen úgy definiálta az onnagatákat, mint férfiakat, akik „sokkal hatékonyabban ábrázolják egy nő esszenciáját, mint egy nő ugyanabban a szerepben”.⁵⁹ Látható tehát, hogy az 1950-es és 1970-es évek közötti, nyugati férfiak által írt kabuki színház-történetekben az onnagaták esszencialitása, esztétikája kapott kulcsszerepet, amely a kosztüm alatti (férfi)test és a felszínen lévő (női) karakter feszültségén alapul.⁶⁰

Az 1990-es, 2000-es évekre azonban megjelennek a gender szempontú és nők által írt tanulmányok, melyek új irányt mutatnak a kutatásokban és az onnagata szerepkőről való diskurzusban. Jennifer Robertson – aki a kizárólag női előadókból álló Takarazuka színház kutatója is – kiemeli, hogy az onnagaták nem megtestesítik a nőt, hanem a „nőszerűség idealizált változatát jelenítik meg”, egy olyan változatot, melyet a férfi értelmiség konstruált és hagyott jóvá az Edo korban.⁶¹ Ugyanez érvényes a korábban idézett szövegre, mely az onnagatákban a hagyományos japán nőképet látja, amelyet ugyanúgy a korabeli férfiak hoztak létre. Mori Morinaga elmélete Robertsonén is túlmutat, mikor azt állítja, hogy az onnagata lényegében külön genderként kezelendő, vagyis speciálisan konstruált (színházi) nem-

ley–Los Angeles–London: University of California Press, 1974) 195.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Samuel L. LEITER, *The Art of Kabuki: Famous Plays in Performane* (Berkeley: University of California Press, 1979), 258.

⁶⁰ EPISALE, „Gender...”, 97.

⁶¹ Jennifer ROBERTSON, „The Shingaku Woman: Straight from the Heart”, in *Recreating Japanese Woman, 1600–1945*, ed. Gail Lee BERNSTEIN, 88–107 (Berkeley: University of California Press, 1991), 106.

ként, amely képes rámutatni arra, mennyire a férfiasság–nőiesség kettőségének kudarcra ítélt elméletében gondolkodunk, és ez mégis milyen megingathatatlanul létezik a gyakorlatban.⁶²

Miben is áll valójában az onnagaták nőiessége, vagy ahogyan Katherine Mezur fogalmaz, „nőszerűsége”? Elsőre talán úgy tűnhet, hogy ebben a stilizált, 17–18. századot idéző nőképben, amely egyszerre tölti el nosztalgiával a nézőt, s válik elválaszthatatlan részévé a kabukinak. Mint ahogy azonban korábban említettem, az onnagata szerepkör nem a korabeli női előadókból „fejlődött” ki, hiszen akkora a nőket már eltiltották a színpadoktól. Az onnagaták saját maguk alakították ki nőszerűségüket a férfi testükből egy férfiak által konstruált ideális nőkép után, anélkül, hogy valaha valódi nőket utánoztak volna. A szerepkör kialakulásában sokkal nagyobb szerepe volt a wakashuknak, akik viszont már több évszázadra visszatekintő hagyománnyal rendelkeztek, saját tradícióval, amelynek a középpontjában a fiúszepepe állt.⁶³ Ezáltal az a fajta nőiesség, amely „esszenciálisan” létezett/létezik a kabukiban, valójában ugyanolyan társadalmi konstrukció, mint az ideális nőiesség vagy férfiasság.

Amennyiben a társadalmi nem a test ismételt stilizációja révén jön létre, s elfogadva Morikawa elméletét, magára az onnagata szerepkörre is így tekintünk, akkor ez a konstrukció egy véget nem érő folyamat része, amely szüntelenül alakul és változik. Vagyis változna, éppen úgy ahogyan a kabuki megjelenésének kezdetén, amikor az első női előadók azáltal, hogy férfinek öltöztek, a férfiasságot, a kor társadalmi szerepeit helyezték kritikai nézőpontba és tették nevetség tárgyává. A felülről jövő kormányzati beavatkozás azonban mintha elindított volna egy stabilitásra, állandóságra ösztönző

⁶² EPISALE, „Gender...”, 100.

⁶³ MEZUR, *Beautiful Boys...*, 3.

folyamatot, amelynek elsődleges célja a társadalmi és főként nemiségi kérdések elfojtása volt. A kormányzat által generált, idealizált elképzelésnek megfelelő nő, aki valójában férfi, nem okozhatott semmilyen problémát. A modernizációval viszont éppen a nemiség kérdése lett a legnagyobb kihívás, s olyan vita generálódott, melyben az onnagaták „esszenciális” nőiessége került szembe a nők addig háttérbe rejtett, „természetes” nőiességével. S ha jól megnézzük, valójában nem is ezek a konstruált nemek döntik el a modern drámákban a színésznők sorsát, hanem a fizikai test látványa. A félelem, hogy leváltják az onnagatákat, nem az idealizált nőkép elvesztéséből fakad – hiszen az csak konstrukció, amely szükségszerűen változhat –, sokkal inkább a hagyomány elvesztéséből, amelyet szeretünk állandónak feltételezni.

Bibliográfia

- BIRNBAUM, Phyllis. *Modern Girls, Shining Stars, the Skies of Tokyo: Five Japanese Women*. New York: Columbia University Press, 1999.
- BOWERS, Faubion. *Japanese Theatre*. Rutland–Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1974.
- BUTLER, Judith. *Jelentős testek*. Fordította BARÁT Erzsébet és SÁNDOR Bea. Budapest: Új Mandátum, 2005.
- BUTLER, Judith. *Problémás nem*. Fordította BERÁN Eszter és VÁNDOR Judit. Budapest: Balassi Kiadó, 2001.
- DOMA Petra. „A nők színpadi lehetőségeinek megjelenései a 20. század eleji Japánban”. In *Kortárs Japanológia IV.*, szerkesztette DOMA Petra és FARKAS Ildikó. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2022. [Megjelenés előtt.]
- DOMA Petra. „Matsui Sumako, az új (színész)nő megjelenése Japánban”. In *„Közel, s Távol” IV.: Az Eötvös Collegium Orientalisztika Műhely éves konferenciáinak előadásaiából, 2014*, szerkesztette DOMA Petra és TAKÓ Ferenc, 383–401. Budapest: Eötvös József Collegium, 2016.
- EDELSON, Loren. „The Female Danjūrō: Revisiting the Acting Career of Ichikawa Kumehachi”. *The Journal of Japanese Studies* 34, no. 1 (2008): 69–98. <https://doi.org/10.1353/jjs.2008.0022>.
- ERNST, Earle. *The Kabuki Theatre: Japan’s Spectacular Drama*. New York: Oxford University Press, 1956.
- FAURE, Bernard. *The Red Thread: Buddhist Approaches to Sexuality*. Princeton: Princeton University Press, 1998. <https://doi.org/10.1515/9781400822607>.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- GABROVSKA, Galia Todorova. „Onna Mono: The »Female Presence« on the Stage of the All-Male Traditional Japanese Theatre”. *Asian Theatre Journal* 32, no. 2 (2015): 387–415. <https://doi.org/10.1353/atj.2015.0027>.
- IKEGAMI, Eiko. *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- INOURA, Yoshinobu and Toshio KAWATAKE. *The Traditional Theatre of Japan*. New York: Weatherhill, 1981.
- KANO, Ayako. *Acting Like a Woman in Modern Japan*. New York: Palgrave, 2001. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-63315-9>.
- KAWATAKE, Toshio. *KABUKI: Baroque Fusion of the Arts*. Tokyo: The International House of Japan, 2003.
- LEITER, Samuel L. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. Lanham–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2006.
- LEITER, Samuel L. *The Art of Kabuki: Famous Plays in Performance*. Berkeley: University of California Press, 1979.

- MEZUR, Katherine. *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-likeness*. New York: Palgrave, 2005.
<https://doi.org/10.1057/9781403979131>.
- MOLONY, Barbara. „Gender, Citizenship and Dress in Modernizing Japan”. In *The Politics of Dress in Asia and Americas*, edited by Mina ROCES and Louise EDWARDS, 81–100. Brighton: Sussex Academic Press, 2007.
- NAKAMURA, Matazó. *Kabuki: Az öltözőben és a színpadon*. Fordította FÁBRI Péter. Budapest: Gondolat Kiadó, 1992.
- PRONKO, Leonard C. *Theatre East & West. Perspectives Toward a Total Theatre*. Berkeley– Los Angeles–London: University of California Press, 1974.
- RAZ, Jacob. *Audience and Actors: A Study of their Interaction in Japanese Traditional Theatre*. Leiden: Brill, 1983.
- RIMER, J. Thomas, Mitsuya MORI and M. Cody POULTON. *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*. Berkeley: Columbia University Press, 2014.
<https://doi.org/10.7312/rime12830>.
- ROBERTSON, Jennifer. „The Shingaku Woman: Straight from the Heart”. In *Recreating Japanese Woman, 1600–1945*, edited by Gail Lee BERNSTEIN, 88–107. Berkeley: University of California Press, 1991.
- TAKÓ Ferenc. „Notions of love in Shintō and Buddhist thought”. *European Journal of Japanese Philosophy* 4 (2019): 157–190.
- TOKUZAVA, Akiko. *The Rise of the Feminist Movement in Japan*. Tokyo: Keio University Press, 1999.

Út a beteljesedéshez. A dzso-ha-kjú ritmus szerepéről a hagyományos japán nó-játékban Zeami Motokijo *Súgjoku tokka* című tanítása nyomán

CSEH DÁVID SÁNDOR

Egyszer, amikor a Keselyűcsúcson prédikált Sákjamuni Buddha, fölemelt és magasra tartott egy szál virágot. A gyülekezet elnémult. Egyedül az érdemes Kasjapa mosolyodott el.¹

A *Kapujanincs átjáró* 無門關 csan-buddhista gyűjteményének egyik legismertebb szövegében egy virág látványa révén lesz képes Buddha a legfontosabb tanítását kommunikálni egyik tanítványa felé.² Mint minden *kóan* 公案,³ ez a példázat is számos kérdést intéz az olvasóhoz: miként lehetséges, hogy egy virág pusztá képe elősegítheti egy ember megvilágosodását? Hogyan taníthat egy mester szavak használata nélkül? A Buddha pedig miért nem egy követ vagy fűszálat tartott föl? Miért éppen egy virágot?

¹ VU-MEN Huj-kaj, *Kapujanincs átjáró: Kínai csan-buddhista példázatok*, szerk. PUSKÁS Il-dikó, ford. MIKLÓS Pál, Prométheusz könyvek (Budapest: Helikon Kiadó, 1987), 52.

² Jelen tanulmány a szerző *Dzso-ha-kjú: Ritmus, hatás és jelentés a hagyományos japán nó-játékban* című doktori disszertációjának első és második fejezetéből készült. A japán kifejezések esetében magyaros átírást alkalmazott, megtartva az eredeti japán – a magyarral egyébként megegyező – névsorrendet.

³ Szó szerint: „közösségi útmutatás” vagy „nyilvános ügy”. Rövid, valamilyen ellentmondáson, szójátékon vagy rejtvényen alapuló példabeszéd, amelyet a csan- és zen-buddhista gyakorlás részeként alkalmaznak.

Ez a szöveg a kínai csan-buddhizmus és az abból származó japán zen-buddhizmus egyik fontos példabeszéde. Rámutat arra, hogy a buddhizmusnak ezen irányzataiban a racionális gondolkodáson túl valamilyen más, szavakkal nehezen megfogható, végletesen személyes felfedezés útján lehetséges csak a megvilágosodás elérése. A Buddha mélységesen performatív aktusa lesz az a kiváltó ok, amely Kasjapában elindítja azt a folyamatot, amely révén egy nem logikai, nem racionális, hanem azokon túlmutató belátásra tehet szert. A tanítványok közül ő lesz az, aki megéri ezt a gesztust, így ő lesz az is, akinek Buddha ezek után átnyújtja a virágot – és aki később másoknak is átadhatja azt.

Zeami Motokijo 世阿弥元清 mester (1363?–1443?) nó-játékkal kapcsolatos tanításainak az egyik legfontosabb fogalma szintén egy virághoz kapcsolódik.⁴ Rendkívül fontos lesz számára a színész, a színész munkája és a közönségre tett hatása – ennek megfelelően a színészt és a közönséget összekötő virág összetett fogalma is. Zeami tehetséges elő-

⁴ Zeami hátrahagyott tanításaiban az egyik legfontosabb visszatérő fogalom a hana 花 (Virág), amely a színészi játékra, annak szépségére és a közönségre tett hatására – Wallace Chappell szerint a színész „színpadi jelenlétére” – utal. Lásd ZEAMI Motokiyo, *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*, trans. J. Thomas RIMER and YAMAZAKI Masakazu, Princeton Library of Asian Translations (Princeton: Princeton University Press, 1984), x,

<https://doi.org/10.2307/2055958>.

adóművész, társulatvezető, az apja által több más műfajból szintetizált, majd Zeami által továbbfejlesztett színházi műfaj nagy műveltségű dráma- és tág értelemben vett elméletírója⁵ volt – nem véletlen tehát,⁶ hogy hátrahagyott tanításai írásakor e mélyen buddhista jelképben találta meg saját művészetének egyik kulcsfogalmát.

Zeami tanításairól és fontosabb fogalmairól

Zeami mester számos, a nó-játszás lényegi tanításait tartalmazó írást hagyományozott az utódaira élete során.⁷ Ők évszázadokon át titokban tartották ezeket a tanításokat,⁸ és így művelték tovább a nó művészetét, míg végül a huszadik század elején Josida Tógo 吉田東伍 (1864–1918), a Vaszeda Egyetem professzorának 1909-es kiadásában⁹ a nó-színház kutatói és a tágabb közönség tagjai is megismerhették Zeami tizenhat szövegét. A mester főként a színész munkáját érintő

szövegeket írt (*Fúszikaden* 風姿花伝,¹⁰ *Kakjó* 花鏡¹¹), emellett kisebb, a színjáték, praktikus részleteit érintő tanítást is hátrahagyott (*Sikadó* 至花道,¹² *Szarugaku dangi* 申楽談儀¹³), több szövegben is kitért a nó zenéjére és énekére (*Ongjoku kovadasi kuden* 音曲声出口伝,¹⁴ *Goon* 五音¹⁵), sőt a színészi teljesítmény különböző szintjeiről szóló gondolatmenete is fennmaradt (*Kjúi* 九位¹⁶). Ma több mint húsz ilyen Zeami-szövegről tudunk, ezek között pedig találni a nó-játék technikai részleteivel kapcsolatos leírásokat és előírásokat, párbeszédes formában megírt tanításokat és okfejtéseket, valamint verses szövegeket (*Kintóso* 金島書¹⁷), esszé-jellegű szövegeket (*Muszeki issi* 夢跡一紙¹⁸) és leveleket is. E szövegek középkori japán nyelven¹⁹

⁵ Zeami leszármazottjai számára kívánta összefoglalni a szakmája titkait, ezért írásai-ban találkoznak a praktikus színházi tanácsok a filozofikusabb, irodalmi gondolatmenetekkel.

⁶ Az idézett kóan és a Zeami közti kapcsolatra rámutat Thomas Rimer is. Lásd ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xxiii.

⁷ ZEAMI Motokiyo, *Zeami: Performance Notes*, trans. Tom HARE, Translations from the Asian Classics (New York: Columbia University Press, 2011), 1,

<https://doi.org/10.1017/s0021911813000867>.

⁸ Zeami félhetett attól, hogy a közönség megismerheti színházának a fogásait, illetve hogy saját művészi örökösein kívül mások is elleshetik azokat. Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 2.

⁹ Uo.; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xxi; Thomas Blenman HARE, *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo* (Stanford: Stanford University Press, 1986), 41,

<https://doi.org/10.2307/2057122>.

¹⁰ Magyarul: „Tanítások a stílusról és a Virágról”.

¹¹ Magyarul: „A Virágnak tartott tükör”.

¹² Magyarul: „A Virághoz vezető útról”.

¹³ Magyarul: „Beszélgetések a szarugakuról”. Magát a szöveget valójában nem Zeami írta. Fia, Motojosi jegyezte le a műfaj különböző alkotóiról, formai és eszmei kérdéseiről szóló beszélgetéseit apjával.

¹⁴ Magyarul: „Szóbeli tanítások az énekről”.

¹⁵ Magyarul: „Az ötféle hangról”.

¹⁶ Magyarul: „A kilenc színtről”.

¹⁷ Magyarul: „Írás az Aranyszigetről”. Bővebb információért és angol nyelvű fordításért lásd Susan MATISOFF, „Kintōsho: Zeami's Song of Exile”, *Monumenta Nipponica* 32, no. 4 (1977): 441–458.

¹⁸ Magyarul: „Egy levélnyi álom”. Remek fordítás és elemzés készült a szövegből P. G. O'Neill tollából. Lásd P. G. O'NEILL, „The Year of Zeami's Birth: A New Interpretation of Museki Isshi”, *Monumenta Nipponica* 34, no. 2 (1979): 231–238.

¹⁹ A ma beszélt, modern japán sok szempontból eltér attól a klasszikus, költői nyelvtől, amelyet Zeami idejében a sógun udvarában ismertek. A mai nó-drámákat összegyűjtő antológiák is az esetek többségében az alapszöveg mellett modern japán párhuzar-

íródtak, és jellemző mindegyikre Zeami sajátos, költői nyelvezete, amely egyrészt élvezetes olvasmányá teszi őket, de több szempontból nehezíti is a megértésüket.²⁰

Yamazaki Masakazu 山崎正和 (1934–2020) három fő pontban foglalta össze Zeami tanításait.²¹ Kiemelte, hogy a szövegekben 1) rendkívül fontos a színházi alkotók és a közönség közti kapcsolat és kölcsönhatás, 2) hangsúlyos a színész munkájában a fizikai és mentális felkészülés, valamint 3) jelentős cél lesz a stilizáció a színészek előadásában. Ezek közül az első tűnik különösen fontosnak, amelynek jelentőségét más kommentátorok, így például Shelley Fenno Quinn is kiemeli.²² Yamazakihoz²³ hasonlóan Tom Hare is a közönség és a színész közti kapcsolatban látja Zeami tanításainak lényegi pontját.²⁴ Ide kapcsolódik Zeami egyik fontos fogalma, az *omosiroki* 面白き²⁵ (érdekes, szórakoztató),

mos fordítást és részletes jegyzetapparátust is tartalmaznak.

²⁰ Vekerdy Tamás (1935–2019) az elsők között írt magyar nyelven Zeami tanításairól, bár rendkívül sajátos gondolatmenetet épített a mester szövegeire – jelen vizsgálódásomhoz ezért nem használom, és inkább az eredeti tanításokat elemzem. Lásd VEKERDY Tamás, *A színészi hatás eszközei: Zeami mester művei szerint* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1988) Módszertani okokból nem használom Schönau Beatrix Zeami-fordításait, hanem inkább az eredeti japánra és a fontosabb angol fordításokra támaszkodom. Lásd ZEAMI Motokijo, *Zeami színháza és a nó elmélete*, ford. SCHÖNAU Beatrix (Budapest: Primo, 1993).

²¹ ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xxix.

²² Shelley Fenno QUINN, *Developing Zeami: The Noh Actor's Attunement in Practice* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005), 3, <https://doi.org/10.1017/S0021911807000381>.

²³ ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xxxiii.

²⁴ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 14.

²⁵ Szó szerint: „arc/maszk, ami fehér”. Az *omosiroi* 面白\ formában ma is használt köznapi kifejezés.

Yamazaki ezért az érdeklődés fenntartása kapcsán a következőkben elemzett *Súgjoku tokka* 拾玉得花²⁶ című kései tanításából is idéz.²⁷ Ebben a szövegben Zeami egy közismert japán mítoszt elemez, amely a *kagura* 神楽²⁸ műfajához kapcsolódik. Ez a *sintó* 神道 egyik legismertebb története, amelyben fivére elől egy barlangba rejtőzik el Amaterasu Ómikami 天照大御神, a napistennő, sötétségbe borítva ezzel az egész világot. Ame no Uzume 天宇受売命, a hajnal, a vigalom és a művészetek istennője megpróbálja kicsalogatni őt onnan mulatságos táncával.²⁹ Amikor Amaterasu meghallja odakint a többi isten nevetését, valóban kinéz egy pillanatra – „És akkor meglátta minden egyes másik isten arcának ragyogását, és elnevezte azt »az arcuk fehérségének« [tehát érdekesnek].”³⁰

Quinn meglátása szerint Zeami egyfajta „imaginatív elköteleződést” kíván kiváltani a nézőiből.³¹ A hagyományos nó-játék stilizált színpadi elemei, a színészek előadása, a szöveg mind egyéni megfejtésre várnak, ezáltal egy nó-előadás megtekintése és élvezete jó-

²⁶ Magyarul: „Vedd kézbe az Ékkövet és a Virágot”.

²⁷ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 14.

²⁸ Magyarul szó szerint: „isten-játék”, „istenzene”. Több mint ezeréves, hagyományos japán, sintoista eredetű, szakrális gyökerekkel rendelkező előadóművészeti műfaj. A *kaguráról* részletesen lásd KÁRPÁTI János, *Tánc a mennyei barlang előtt* (Budapest: Kávé Kiadó, 1998).

²⁹ Ezt a mítoszt Zeami idézi még a *Fúsikaden* című tanításának negyedik fejezetében is. Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 47; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 31; ZEAMI Motokijo, *Zeami Nógaku Ronsú*, szerk. és ford. KONISI Dzsini'icsi (Tokió: Tacsibana Suppan, 2004), 71–72.

³⁰ ZEAMI, *Zeami; Performance Notes*, 210; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 133; ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 311.

³¹ QUINN, *Developing Zeami...*, 16.

val nehezebb feladatnak bizonyulhat, mint egy kabuki- vagy egy mai, nyugati típusú singeki-新劇³² előadás. A nó számos eszköze mai szemmel nézve igen elidegenítőnek hat – a közönség Zeami által vágyott részvétele és elköteleződése ezért izgalmas kérdéseket vet fel.

Ez utóbbi megértésében segítségünkre lehet egy másik jelentős, az előadások időbeliségét és tempóját meghatározó elv, a *dzso-ha-kjú* 序破急, amely Zeami szerint fontos szerepet tölt be a műfajban. A következőkben ezt a ritmikai-temporális elemet fogom vizsgálni a mester szövegeiben: miféle szerepet játszik az a színészek és a közönség közti összjátékban?

A dzso-ha-kjú kérdése Zeami szövegeiben

„Nem történik semmi. Legalábbis a drámai cselekmény nyugati értelmezése szerint nem. Semmi sem történik, a feszültség mégis erősödik.”³³

A *dzso-ha-kjú* elv általánosan elfogadott definíciója szerint elsősorban zenei-ritmikai szerkesztési elv, amely egy előadóművészeti alkotás minden hallható, látható, érzékelhető elemére kihat. A kínai eredetű, háromtagú kifejezés három ritmikai szakaszt jelöl,³⁴ ha-

³² Magyarul: „új színház”. Japánnak a nyugati országok kultúrái felé történt nyitása nyomán a 19. század végén, 20. század elején kialakult, főként irodalmi alapokon nyugvó, lélektani realista és naturalista színházi elemekre támaszkodó műfajok gyűjtőneve. Részletekért lásd Benito ORTOLANI, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism* (Princeton: Princeton University Press, 1995), 243.

³³ Jan KOTT, „A nóról és a jelekről”, ford. SZEREDÁS András, *Színház* 7, 12. sz. (1974): 29–32, 30.

³⁴ Az első szótag, a *dzso* 序 jelenthet kezdetet, bevezető részt és sorrendet, a második szótag, a *ha* 破 jelenthet törést és szakadást,

tása pedig egy fokozatosan, majd egyre erőteljesebben gyorsuló tempó formájában jelentkezik az adott műfajban. Ezt eleinte rendkívül nehéz felfedezni, ugyanis egy finom, árnyalt progresszióról van szó, amelynek fokozatait nem annyira menet közben, mint utólag vagyunk képesek érzékelni. Ráadásul a ritmikai gyorsulás nem merül ki a primer tempónövekedésben, hanem az adott műfaj hatáselemeinek elrendezettségében is kimutatható. Az előadásban használt mozdulatok, dobütések, koreografikus elemek egyre bonyolultabb – egyúttal egyre sűrűbb – szerkesztésmódja tovább fokozza a befogadó sebességérzetét. Ez a gyorsulás azonban nem lehet végtelen: minden *kjú* szakasz végén található egy rövid sebességbéli visszaesés: ebből kiindulva vagy egy újabb szekvencia indul meg, vagy az egész *dzso-ha-kjú* ritmikai ív lezárul. Egy előadásban így egy hosszabb, lassú tempójú, elszórt elemekből álló szakaszból lépünk tovább egy fokozatosan gyorsuló és bonyolulttá váló szerkezet felé. A kezdőállapot és a végállapot közti kontraszt hatalmas, és ez a kontraszt a nőjáték egyik fontos esztétikai hatása lesz.

Zeami mester élete során a *dzso-ha-kjú* ritmussal több tanításában is foglalkozott, és eljutott a *Fúsikaden*ben röviden ismertetett nó-programot szervező elvtől egy részletesebb, művészi indoklást is magában foglaló nó-programhoz a töredékben maradt *Kasú no ucsi nukigakiban* 花習内拔書³⁵ és a *Kakjó*-ban, majd egész, a nó-dráma írásával foglalkozó *Szandó* 三道³⁶ című tanítását erre az elvre építette. Említés szintjén kitért rá néhány rövidebb tanításában, és elméleti szerkezetként is alkalmazta, amikor a színészkép-

míg a harmadik tagja a *kjú* 急, amely jelenthet sietséget, sürgősséget és hirtelent is.

³⁵ Magyarul: „Részlet A Virág tanulmányozása című tanításból”.

³⁶ Magyarul: „A hármas út”.

zésről írt a *Júgaku súdó fúkenben* 遊楽習道風見.³⁷

A *dzso-ha-kjú* tehát meghatározza a mai nő-játék majdnem minden elemét. Zeami ugyan nem ír az összes megjelenési formájáról, de a *dzso-ha-kjú* ritmusnak a nő-játék időbeli elemeivel kapcsolatos logikájaként határozza meg egy adott közönség összenyomását egy-egy előadásról. Miként képes vajon a *dzso-ha-kjú* hatni a néző időérzékelésére? A ritmus pontosan miként lassítja vagy gyorsítja azt fel – és a nő-játék előadáselemeinek milyen szerepük van ebben? Kölcsönvéve Yamazaki mulatságos példáját: a zene, a tánc miként veszi hátára a részeg ünneplőt – és az ünneplő miként viszi tovább azok ritmusát?³⁸

Hare jól látja,³⁹ hogy Zeami vélhetően azért bánt korábbi szövegeiben egyszerű praktikus elemként a *dzso-ha-kjúval*, mivel készen kapta azt felmenőitől – többek közt apjától – mint egy korabeli művészi hatásmechanizmust és közhelyt. Későbbi tanításaiban – így például a *Súgjoku tokkában* is – egyre nagyobb, a nő-játék lényegi esztétikai működésével összefüggésbe hozható metafizikai elvként kezd tekinteni rá, és felleli a működését a művészet határain kívül, így például a természetben is – bár idáig sem Hare,⁴⁰ sem Yamazaki⁴¹ nem tudják követni.

Súgjoku tokka 拾玉得花 (1428)

A *Súgjoku tokkában* Zeami kérdések és válaszok formájában tárgyal különféle, a mester számára fontos, nő-játékkal kapcsolatos prob-

lémákat. Több mint húsz év telt el Zeami legismertebb szövege, a *Fúsikaden* és e szöveg között, a kettő olvasásakor pedig látványos, hogy mennyit és milyen irányban fejlődtek a mester műfajjal kapcsolatos nézetei. Ebben a kései tanításában Zeami több témakörre is kitér, és kapcsolódik különféle keleti klasszikus filozófiai irányzatokhoz, így a szövegben található konfucionista, taoista és zenbuddhista utalások is. Ennek a megközelítésnek több oka is lehet, így például lehetséges, hogy a hatvanas éveiben járó Zeami szerette volna összekötni művészetét a tag értelemben vett keleti szellemi hagyományokkal.⁴²

A szöveg összesen hat kérdésből és válaszból áll. A válaszok között találunk verses idézeteket is egy-egy problémát megvilágítandó, valamint a fennmaradt szövegben más színnel írt, ismeretlen szerzőtől – talán Zeamitól, vagy vejétől és későbbi szellemi örökösétől, Konparu Zencsikútól 金春禪竹 (1405–1470)⁴³ – származó jegyzeteket, magyarázatokat és másféle kiegészítéseket is.⁴⁴ Az első kérdés azzal foglalkozik, hogy egy tehetséges, magasan képzett színész miért érhet el két hasonló alakítással két különböző eredményt. Tehát az adott teljesítményt miért jutalmazza az egyik közönség sikerrel, és miért lesz bukás a másik? Zeami válasza azért izgalmas, mert nem kizárólag a közönségben keresi az eltérés okait, és nem kérdőjelezi meg az adott előadó képességeit sem – helyette az előadó, az előadás és a közönség kölcsönhatásában keresi a megoldást a problémára. Fejtegetésében arra mutat rá, hogy ugyanaz az előadás nem illeszkedik minden közönséghez, napszakhoz vagy évszakhoz. A taoizmus jin-jang elnevezésű dialektikus eszméjére, valamint a beteljesedés

³⁷ Magyarul: „Nézőpontok arról, hogy egy előadó miként tanulhat meg jól játszani”.

³⁸ Yamazaki hasonlata szerint egy férfi létrehozhat úgy egy ritmust, hogy később ugyanaz a ritmus őt magát vigye tovább, akár a tánc a részeget. Lásd ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xlv.

³⁹ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 7.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, xliii.

⁴² ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 203–204.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Ez utóbbiakat Rimer figyelmen kívül hagyja, Hare viszont zárójelben ezeket is közli.

(*dzsódzsu* 成就⁴⁵) fogalmára építve állítja, hogy az előadóknak a nézők figyelmének fókuszálásával arra kell törekedniük, hogy amikor a közönség egy adott alaphangulatban van, akkor az előadás egy ezzel ellentétes atmoszférát célozzon meg. A két ellentétes hatás révén jön létre a teljesség érzete a nézőkben, tehát beteljesedésről beszélhetünk, ami pedig a sikeres előadás alapja.

A második kérdésben egy olyan témáról ír Zeami, amire más tanításaiban is kitért már: nevezetesen, hogy miért lehet látszólag egyformán sikeres egy magasan képzett, tehetséges színész és egy kezdő vagy gyermekszínész? A *Fúsikaden*ben Zeami megkülönböztette az utóbbiak kapcsán az életkorból fakadó *júgent*,⁴⁶ tehát ott arra utalt, hogy a gyermekszínész, bár képességei jóval szerényebbek, pontosan fiatalságából és gyermeki voltából fakadóan képes kiváltani több olyan hatást, amely a nó-játék sajátja, és ame-

lyet a nézők értékelnek.⁴⁷ Mostani tanításában Zeami kétféle Virágról ír e probléma kapcsán: az egyiket „a természet Virágának” (*sóka* 性花), a másikat „a jelenségek Virágának” (*jóka* 用花) nevezi.⁴⁸ A kettő közti különbséget abban látja, hogy az előbbi olyan Virág, amelyet tehetség és képzés is táplál, míg az utóbbi vagy eseti vagy mulékony Virág, amely csak a felszínén, a jelenségek szintjén mutatkozik annak. A gyermekszínész képessége nincsen valódi befolyással arra, hogy milyen az alakítása, ettől függetlenül az a felszínén mégis tetszést válthat ki a nézőkből. Ezzel szemben az érett, tehetséges színész megbízhatóan teljesít, mivel Virága természetes és igaz, más szóval élve: valódi.⁴⁹ Zeami azonban megjegyzi – ezzel pedig *Kjúi* című, a nó-játékban a színészi alakítások fokozatairól szóló tanítására is utal –, hogy a közönség érzékenységén is múlik, hogy felismeri-e a két Virág közti különbséget. Ez azért is jelentős kitétel, mert egy színész számára valójában egyetlen igaz és megfelelő visszajelzés van: az, amellyel a közönség szolgál. A mester két fogalma absztrakt módon közelíti meg a problémát, lehetővé téve a professzionális előadó és a gyermekszínész játékára érkező nézői visszajelzések értelmezését és értékelését.

A harmadik kérdésben az érdekesség (*omosiroke*) fogalmával foglalkozik, és ezúttal azo-

⁴⁵ Az eredeti japán kifejezést úgy lehet lefordítani, hogy „beteljesedés”, „létrejövés”, „megvalósulás” és „befejezés”. Tamba Akira 丹波明 nagy jelentőséget tulajdonít Zeami fogalmának, mivel véleménye szerint az a nó-játékban a dzso-ha-kjú ritmus és az ősi, sámánista eredetű naru fogalom összefonódása nyomán jöhetett létre. Nem véletlen, hogy szerinte a dzso-ha-kjú elv Zeami munkája révén érte el tökéletes formáját. Lásd TAMBA Akira 丹波明, *Dzso-ha-kjú to iu bigaku* 序破急という美学 (Tokió: Ongakunotomosa 音楽之友社, 2004), 140-142., illetve 163-164.

⁴⁶ Zeami a *júgen* 幽玄 (kifinomult titokzatoság) fogalmával a nó-játék atmoszféráját, jellegzetes stilizációs technikáját, valamint Konparu Kunio szavaival élve „szubjektív szépségét” írja le. Lásd Kunio KOMPARU, *The Noh Theater: Principles and Perspectives*, trans. Jane CORDDRY and Stephen COMEE (New York: Weatherhill, 1983), 12-14, <https://doi.org/10.2307/2057171>.

⁴⁷ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 26-28; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 4-5; ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 30-32.

⁴⁸ Hare angol fordításait kissé nehézkesnek érzem, de felsorolom az érthetőség kedvéért. A *sóka*: „flower-in-its-very-nature”, míg a *jóka*: „flower-as-it-is-manifested.” Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 208.

⁴⁹ Konisi a két fogalommal kapcsolatos lábjegyzetekben kitér arra, hogy mindkét kifejezésben erős a buddhista felhang, így „a természet Virága” az abszolút, változatlan igazságra, míg „a jelenségek Virága” az evilági változékonyságra utal. Lásd ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 310.

nosítja a Virággal és az újdonság érzetével. Ebben a válaszában írja le a fejezet elején említett mítoszt a mennyei barlangba elbújó Amateraszu Ómikamiról, az őt onnan kicsalogató Ame no Uzume táncáról, valamint a táncosra tekintő istenek „fehér/ragyogó arcairól”. Ez Zeami egyik különösen nehéz szövege, ugyanis itt az „érdekesség” három fokozatáról is ír: ezek a „csodás”, a „Virág” és az „érdekes”. Hare meglátása szerint Zeami itt arra utal, hogy ami „csodálatos”, az olyan reakciót vált ki a nézőből, amely zsigeri, öntudatlan és reflektálatlan, tehát megfogalmazhatatlan. A színész „Virága” olyan élmény, amelyről a néző már tud, amelyre már rálát, még ha nem is tudna pontosan reflektálni rá, míg „érdekes” az, amit meg is tud fogalmazni.⁵⁰ Zeami itt az Amateraszu-mítoszra is rávetíti elméletét. Miután az istennő elbújt, sötétségbe borult a világ – ez felel meg a „csodának”. Amikor előbújt, világosság támadt: ez a „Virág”. Amióta pedig a tudat különbséget tud tenni a világ jelenségei közt, azóta beszélünk „érdekességről”.⁵¹

A negyedik kérdés mélyen buddhista módon közelíti meg a tudatos és ösztönös játék problematikáját. Az öntudatlan, ösztönös, magas színvonalon való játék Zeami ideálja a nóban, így itt kísérletet tesz arra, hogy megmagyarázza az ellentmondást, amely a színészi képzés – és annak tudatossága –, valamint a valódi művészi tehetségen és képességen alapuló sikert elérő színészek öntudatlan, reflektálatlan játéka között feszül. Hogyan játszhat egy színész, teszi fel a kérdést, szándék nélkül? Hogyan lehet a tudata üres közben?⁵² Zeami párhuzamot von az ideális színészi alakítás öntudatlansága és a buddhista megvilágosodás között, ezzel pe-

dig megmagyarázza, hogy miért nem érdemes egy kezdő színésznek utánoznia egy tapasztalt színészt – ezzel pedig a *Sikadó* és a *Kakjó* mellett a *Fúsikadenre* is utal, amelynek egyik fejezetében pontosan ezt fogalmazta meg több mint húsz évvel korábban a színészek életkor szerinti képzése kapcsán.⁵³

A hatodik kérdés a színészi alakítás, a karakterábrázolás és az utánczás problémáját járja körül. E szintén meglehetősen talányos szövegben Zeami sorra veszi a *Nikjoku szantai ningjózu* 二曲三体人形図⁵⁴ három formáját, és ezek kapcsán ír arról, hogy egy színész alakítása mikor felel meg az általa ábrázolt karakter szándékának. Arra jut, hogy a nő-játékban egy adott alak megformálása több komponensből áll – nem elég pusztán utánozni a nőies mozgást, hanem a nőiesség, pontosabban az ábrázolni vágyott karakter lényegét szem előtt tartva kell játszani, énekelni és táncolni. Zeami szerint egy valódi nő sosem próbálna nőként viselkedni, hiszen már természetéből fakadóan, önmagában is az.⁵⁵ „Egy asszony utánczása nem jelenti azt, hogy asszonnyá váltunk. A játszó személy az általa játszott asszony szándékának csak úgy tud megfelelni, ha az asszony karakterének

⁵⁰ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 210.

⁵¹ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 210–212; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 132–134; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 310–312.

⁵² ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 213; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 135; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 315.

⁵³ E tétel alternatív megfogalmazásban úgy szólhat, hogy az utánczás az alakítás egyik eszköze, nem pedig célja. Amikor a professzionális színész alakítását másolja a tanonc, valójában nem az adott nő-játék karakterét alakítja, nem saját alakítást dolgoz ki vagy hoz létre, hanem egy másik színész alakítását utánozza és így megreked a látható jelenség szintjén.

⁵⁴ Magyarul: „Alakrajzok a két művészetről és a három formáról”. A szövegért és képekért lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 139–149.

⁵⁵ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 219; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 142–143; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 322–323.

esszenciáját⁵⁶ képes megragadni [és ábrázolni].⁵⁷ Zeami itt természetesen nem pszichológiai realizmusra gondol, hanem a női karakter lényegi, stilizált előadására, amely megfelel a figura, a nó-játék formanyelvéhez illeszkedő fizikai megformálásának és a felismerhetőség, azaz utánczás (*monomane*) követelményének is.

A fentiekből látszik, hogy milyen, a gyakorló művészek által feltett kérdésekre próbál Zeami válaszolni absztrakt módon, mozgósítva azt a gazdag kulturális és műveltségügyi kincset, amellyel a mester ebben az életrésztében már bírt. Mindegyik okfejtésben központi jelentősége lesz a közönség szerepének, még ha eltérő hangsúly is kerül bennük a nézők reakciójára és elvárásaira. Zeami mester egyik legnehezebb szövegéről van szó, ám az általa vizsgált témákat magasabb absztrakciós fokra emelve a mester rámutat arra, hogy a nó-játék számos, a színházesztétika számára is gyümölcsöző problémát vet fel.

Jelen vizsgálódás szempontjából az ötödik kérdés különösen fontos, ezért a következőkben részletesebben elemzem. Így szól:

„K: Minden egyes művészet és szakma esetében beszélnek »beteljesedésről« (*dzsódzsu*) [teljessé válásról]. Ezt fogadjuk el így, egyszerűen, vagy van valamilyen mélyebb jelentése? Hogy van ez?”⁵⁸

Zeami tanításaiban itt egy olyan fogalomra tér rá, amelyet már korábban is használt olyan szövegeiben, mint a *Fúsikaden*, a *Kakjó* vagy a *Júgaku súdó fúken*. A *Fúsikaden* második fejezetében például a megfelelően felmért kö-

zönségnek szánt játékban érvényesülő jin és jang egymást kiegészítő, egymást teljessé tevő működése kapcsán tér ki rá. A kifejezést többnyire olyan kontextusban használja máshol is, hogy különálló, esetleg akár ellentétes elemek miként állhatnak össze egyetlen, teljes hatássá – legyen szó egy színészi alakításról, vagy esetleg valamiféle különleges alkalomhoz vagy helyzethez illeszkedő játékról.⁵⁹ Írásai között azonban messzemenően a *Súgjoku tokkában* ír róla legrészletesebben, és azon belül ennek a kérdésnek a kapcsán.

A válasz első bekezdése így szól:

„V: »Beteljesedni« annyit tesz, hogy a teljesség [befejezettség] állapotába kerülni. Ennek a művészetnek az esetében olybá tűnik, hogy ez az érdekesség [érdeklődés, *omosiroki*] percepcióját is jelenti. Ez a beteljesedés együtt áll a *dzsoha-kjúval*. Ennek az az oka, hogy amikor a dolgok teljessé válnak, akkor a helyükre kerülnek [megállapodnak, *rakkjo* 落居].⁶⁰ Nem érzékeljük e helyre kerülés [megállapodás] nélkül a beteljesedést. A látható megjelenés [*kenpú* 見風⁶¹] az érdeklődés pillanatában teljeseedik be.⁶²

⁵⁹ A *Júgaku súdó fúken*ben például a tehetséges gyermekszínészek kapcsán tér ki rá. Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 181; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 111; ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 268.

⁶⁰ Fontos eleme az eredeti régi japán kifejezésnek az „esés”, lásd a *rakkjo* kifejezés két tagját (落 „esni”, 居 „helyre, állapotba, létezésbe”).

⁶¹ Magyarul szó szerint: „látott megjelenés”, „látott stílus”, „látvány”.

⁶² A mondatban *kenpú dzsódzsu* 見風成就 („beteljesedés a látványban”) formában használja Zeami a kifejezést. A *Súgjoku tokkán* kívül a variánsai felbukkannak a *Szandóban* és a *Kakjóban* is. Lásd QUINN, *Developing Zeami...*, 207.

⁵⁶ Hare fordítása itt szükségtelenül elvont. Rimer „esszenciája” sok szempontból hasznosabbnak tűnik.

⁵⁷ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 219; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 143; ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 323.

⁵⁸ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 215.; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 137; ZEAMI, *Zeami Nógaku Ronsú*, 316.

A *dzso-ha-kjú* gördülékeny folyamata a beteljesedés.”⁶³

Válasza első részében Zeami a nő-játéktól függetlenül definiálja a beteljesedést, majd a műfajra fókuszálva összeköti azt több korábbi, saját fogalmával, így a *dzso-ha-kjú*val és az *omosirokival* is. Az így létrejövő definíció alapja tehát a teljessé és befejezetté válás motívuma – ám ami igazán jelentős benne, az az, hogy Zeami ezt a motívumot pontosan miként írja le.

Egyrészt azonosítja a beteljesedést azzal, hogy a közönség miként érzékeli és értékeli az érdekességet az előadásban. Ez alatt úgy tűnik, hogy Zeami egyszerre érti az egész előadás összhatását – tehát a közönség érdeklődését a teljes egész iránt –, és az eseti, kis pillanatokat is, amelyek az előadás során a közönség érdeklődésére számot tarthatnak. E definíció rugalmassága pedig lehetővé teszi, hogy ne csak az egész produkció, hanem a sikeres, szép mozdulat, a zenei ív vagy egy-egy jelenetrész esetén is „beteljesedésről” beszéljünk.

Ezt követően a beteljesedést a *dzso-ha-kjú* ritmikai elv szerint rendezi el. A *dzso-ha-kjú* folyamat tehát a teljesség és befejezettség állapotához vezet el szerinte, és meghatározza ezáltal az előadás teljes szerkezetét, sőt – Zeami egyéb tanításai, így a *Fúsikaden* és a *Szandó* nyomán – a teljes nő-programot és a drámaszerkezetet is. Ezzel együtt, bár itt nem teszi explicitté, a mester a beteljesedés fogalmán keresztül összeköti a *dzso-ha-kjú*t és az érdekesség [érdeklődés] fogalmát is, hiszen ezek alapján a teljessé váló *dzso-ha-kjú* ív is kiválthatja azt a beteljesedés pillanatában.

Zeami a következő két mondatban magyarázza el, hogy miért lehet így. Mint írja, a helyre kerülés (nála hangsúlyosan „esés” utáni „állapotba kerülés”, nálam „megállapo-

dás”) egyet jelent a teljessé válással. A beteljesedéshez pedig pontosan ilyen teljessé válás, tehát helyre kerülés szükséges. Ezt nem fejt ki bővebben Zeami, de mivel a beteljesedést a *dzso-ha-kjú* ritmussal együtt állóként definiálja az ezt megelőző mondatban, a *dzso-ha-kjú* része kell, hogy legyen ez a helyre kerülés [esés] is. Ez azért is izgalmas, mert a *dzso-ha-kjú*t egy fokozatosan, majd egyre intenzívebben gyorsuló ritmusként definiáltam. Azonban arra is rámutattam, hogy minden *dzso-ha-kjú* szekvencia gyors visszaeséssel zárul, amelyből vagy tovább építkezik, azaz emelkedett alaptempóval tovább gyorsul, vagy végleg lezárul, befejezve és teljessé téve a ritmikai ívet. Zeami ezen szöveg helye megerősíti ezt: a *dzso-ha-kjú* ritmusban a *kjú* szakasz végén a tempó az, ami visszaesik, azaz a helyére kerül, azaz teljessé válik és végleg megállapodik.

A soron következő mondat a szóhasználata révén egy fokkal nehezebb. Eszerint a „látható megjelenés” – tehát az én fordításomban a színpadi látvány, vagyis maga az előadás – a közönség érdeklődésének pillanatában teljesedik be. Ha azonban egy pillanatnyi percepcióról van szó, miként gondolhat Zeami egy egész előadás kapcsán „érdekességre”? Csakis úgy, ha az előadás összhatásának értékelését és érzékelését egyetlen kiemelt pontban keressük. Ennek a pillanatnak az idejét és helyét pedig a – Zeami szerint gördülékeny – *dzso-ha-kjú* ritmus folyamata határozza meg, a *kjú* szakasz végi visszaesésben.

Zeami ezek után egy fokkal absztraktabb irányban viszi tovább definícióját:

„Óvatos megfontolás után nyilvánvalóvá válik, hogy a világegyetem minden jelensége – legyen az pozitív vagy negatív, nagyszerű vagy kisszerű, élő vagy élettelen – a *dzso-ha-kjú* elvét követi. Még a csivitelő madarak és a zümmögő rovarok is – ahogy mindannyian saját egyéni érzékelésüknek megfelelően szólalnak meg – mind a *dzso-ha-kjú*t

⁶³ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 215; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 137; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsū*, 316.

képviselik. (Ez egy beteljesedés, amely túlmutat elmén és rangon.) Ez az oka annak, amiért mindezek izgatják hallásunkat és gyöngédséget váltanak ki az elméből. Amennyiben nem tartalmaznának »beteljesedést«, akkor az érzékelésük sem érdeklődést, sem pátoszt nem váltana ki belőlünk.”⁶⁴

A *Súgjoku tokka* egyik kiemelten fontos idézetéről van szó, ugyanis itt Zeami kiterjeszti a *dzso-ha-kjú* elvét jócskán a nó-játék határain kívülre, és mint ahogy bevezetőmben is idéztem, a madárdalban és rovarok zümmögésében is felfedezni véli. Ez azért is jelentős lépés részéről, mert a színházi műfaj alapritmusát metafizikai síkra emeli. Ezt követően – a fordításban zárójelben – a ritmus által meghatározott beteljesedést még egyszer általánosan kiterjeszti, és jelzi, hogy az meghaladja a színházban érzékelhető beteljesedést, még ha rokonságot is mutat azzal. Definícióját azzal a magyarázattal zárja, hogy a beteljesedés érzésén keresztül válik az ember számára érdekessé vagy izgatóvá a madárdal és a rovarok zümmögése is. Tehát ezáltal nem kevesebbet állít, mint hogy az érdeklődés alapja – minden eseti tulajdonságról mentesen – szintén a *dzso-ha-kjú* ritmusban rejlik.

Különös gondolatmenetnek tűnik ez, hiszen egy konkrét tartalmat nélkülöző ritmusban keresi Zeami az okát annak, hogy miért vált ki érzelmeket, így izgalmat vagy gyöngédséget az emberből egy madár éneke. Továbbgondolva sorait olybá tűnik, hogy ezen érzelmi reakciók alapja a megállapodásban, a lezártágban, a megérkezésben rejlik, míg a reakciók jellegzetességeit vélhetően az adott jelenségek sajátosságai okozzák. Zeaminál a beteljesedés így valójában a közönség esztétikai percepciójának a folyamata, amely magában hordozza mindazokat

⁶⁴ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 215; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 137; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 316.

az elemeket, amelyek a közönségben kiváltott hatást meghatározzák majd.

A szövegnek ezen a pontján a *Súgjoku tokkát* meghatározó betoldások és kiegészítések irodalmi utalásokkal és természeti leírásokkal illusztrálják a fenti, a *dzso-ha-kjú*t kiterjesztő definíciót. Ezt követően pedig Zeami visszatér a nó-játék és e ritmus vizsgálatához. Ebben a korábbi szöveghelyeknek megfelelően kimutatja a nó-programban a ritmus hatását, amellyel az aznapi beteljesedés létrejöhet. „Minden szerencsés módon a helyére kerül,” írja, így pedig megvalósul a legalapvetőbb „beteljesedés, amikor az egész közönség egyszerre és egy időben kerül izgalmi állapotba.”⁶⁵ Ezt követően Zeami sorra veszi, hogy a *dzso-ha-kjú* nem csak a nó-programot, hanem annak egyes előadásait és előadórészeit – táncait, hangjait és mozgulatait, így például az egyetlen dobbantást követő visszhangot – is meghatározza.

Zeami az ének folyamatában is megtalálja a ritmust, és egy esetleg befejezetlen – a *kjú* szakaszt lezáratlanul hagyó vagy azt nem megfelelően előkészítő⁶⁶ – *dzso-ha-kjú* folyamat kapcsán a következő hasonlattal él: „Ez olyan lenne, mintha elkészítenénk egy Buddha szobrot anélkül, hogy kinyitnánk a szemét.”⁶⁷ Hare kiemeli e szöveghelyhez tartozó jegyzetében, hogy a Buddha szobrok befejezése és megszentelése a Buddha szeméi kinyitásának, „felébresztésének” a pillanatával esik egybe.⁶⁸

⁶⁵ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 216; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 138; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 317.

⁶⁶ Kiemelt jelentősége van a ritmus felépítése szempontjából a *kjú* szakasznak, de ha azt a *dzso* és a *ha* szakasz nem készíti elő, a ritmikái ív nem lesz teljes. Lásd QUINN, *Developing Zeami...*, 212.

⁶⁷ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 216; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 139; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 318.

⁶⁸ Krasznahorkai László (1954) többek között erről a rítusról is ír egyik kiemelkedően szép

A *Súgjoku tokka* ötödik kérdésére adott válaszában hátralevő részében Zeami a *dzso-ha-kjú* néhány további praktikus példáját említi meg, valamint részletezve elismétli a fentebb idézett két bekezdés következményeit és okait. Végül pedig így zárja válaszát:

„A beteljesedés érdeklődést vált ki minden hallott és minden látott dolog kapcsán. Ezt nevezzük szakértelemnek. Ami nem érdekes és nem teljesedik be: ezt nevezzük közepszerűségnek [tehetségtelenségnek].”⁶⁹

A *Súgjoku tokka* jelentősége abban rejlik, hogy a *dzso-ha-kjú*, egészen idáig inkább gyakorlati színházi elvét magasabb absztrakciós szintre emelve Zeami definiálni próbálja benne a nó-játék esztétikai hatásmechanizmusát. Rövid válasza egyrészt primer állításában is érdekes – így például a *dzso-ha-kjú* felhasználása a beteljesedés definíciójában –, ám következményeiben annál nagyobb hatású. A szöveg képet ad arról, hogy Zeami milyen fontos szerepet tulajdonított a ritmusnak a nó-játék működésében, emellett pedig újabb példa arra, hogy milyen jelentős hatással volt Zeami gondolkodásmódjára a zen-buddhizmus. Ebben az 1428-ra datálható tanításában a *dzso-ha-kjú* már nem egy megöröklött színházi konvenció többé, hanem Zeami által tanításaiban megfogalmazott, e sajátos, a korabeli szellemi és kulturális közeg által meghatározott művészi gon-

elbeszélésben. Lásd KRASZNAHORKAI László, „Egy Buddha megőrzése”, in KRASZNAHORKAI László, *Seiobo járt odalent*, 48–89 (Budapest: Magvető Kiadó, 2008). Az említett kötetben található meg a nó-játékkal foglalkozó *Inoue Kazuyuki mester élete és művészete* című szövege, illetve a Zeami száműzetéséről szóló *Ze’ami elmegy* című írása is.

⁶⁹ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 217; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 140; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 319.

dolatrendszer és hatásmechanizmus központi eleme.

A mester tanítása nyomán kijelenthetjük, hogy számára a *dzso-ha-kjú* ritmikai elv és a beteljesedés fogalma összefügg. Kérdés azonban, hogy a beteljesedés valóban pusztán egyfajta, egyszerre ritmikai, dramaturgiai, narratív, zenei szerkezet, amely az adott előadás partikuláris elemeit hordozza és elrendezni, vagy valami több annál?

A *dzso-ha-kjú* végső célja:
elérni a beteljesedést (*dzsódzsu*)

Zeami a *Súgjoku tokkában* a *dzso-ha-kjút* nem pusztán praktikus szempontként kezeli, s nem is általános elméleti keretként. Azzal, hogy egymáshoz rendeli a beteljesedést, a *dzso-ha-kjút* és az érdekesség [érdeklődés] (*omosiroki*) fogalmait, egyértelművé teszi, hogy ennek a ritmikai elvnek hatástechnikai szerepe is van a nó-játékban. Nem csak egy szerkesztési elv, hanem olyan eszköz, amely kulcsszerepet játszik a nó-játék által célzott esztétikai hatás létrehozásában. Ez alapján kijelenthetjük, hogy a *dzso-ha-kjú*nak van egy határozott művészi funkciója és célja: létrehozni és elérni a beteljesedés hatását a közönségben.

Quinn kiemeli,⁷⁰ hogy amikor Zeami a *Súgjoku tokka* ötödik válaszában az ének és a *dzso-ha-kjú* összefüggéséről ír, egyúttal rámutat a ritmus esetenként láthatatlan vagy közvetlenül érzékelhetetlen működésére is. Zeami itt visszaidézi a *Kakjó*ban is szereplő tanácsát, miszerint az énekekben a hangképzés három, a *dzso-ha-kjú*hoz illeszkedő szakaszból áll: ezek közül a *dzso*-nak felel meg az első szakasz, amelyben az énekes hallgatja a zenészek által játszott zenei tónust, a *ha*-nak felel meg a második szakasz, amely során az énekes felkészül kiengedni a hangját,⁷¹ míg a *kjú*-nak a harmadik szakasz felel

⁷⁰ QUINN, *Developing Zeami...*, 214.

⁷¹ Zeami itt a kínai és taoista eredetű *ki* 氣 fogalmát használja, ami az emberi vitalitásra

meg, amelyben meg is szólal. Quinn számára ez azért is beszédes ismétlés Zeami részéről, mivel e folyamat lényege az, hogy a néző csupán a harmadik szakasz eredményét hallja – Quinn asszociációja szerint itt arról lehet szó, hogy a nézők a színészek és énekes első két szakaszban leírt előkészületeit, koncentráción alapuló munkáját is érzékelik. A csönd itt valójában nem üres, hanem várakozásteli. A *dzso-ha-kjú* tehát itt is építkezik, és a hangzás pillanatában, a *kjú* szakaszban teljesedik be, és válhat a közönség számára érdekessé (*omosiroki*).⁷²

Lehet, hogy Zeami a *Súgjoku tokka* ötödik kérdésére adott válaszában pusztán illusztrációnak szánta, ám a Buddha szoborral kapcsolatos hasonlata szerintem sok szempontból segít abban, hogy a *dzso-ha-kjú*-ból eredő beteljesedés hatását valamiképpen definiáljam. A pillanatban, amikor a szobrász kinyitja a szobor szemét – amikor valódi szakrális jelentősége és jelentése lesz annak –, a ritmus együtt áll Zeami érdekesség [érdeklődés]-képzetével. A mester több helyen is kitér a közönség reakcióira és elvárásaira különböző tanításaiban, a *Súgjoku tokka* ötödik kérdésére adott válaszában viszont – ahogy a *Kakjó*-ban is⁷³ – az egyszerre felsóhajtó, izgatótt közönségről ír. A néző, amikor érdekessé talál valamit, akkor egy pillanatra másként tekint rá, másként látja, kiemeli az előzetes látott és tapasztalt jelenségek közül, és új szintre emeli. – Ó, ez az érdekes! – ítéli meg. – Ez, és nem más.⁷⁴ – A szeme, akár-

és lélegzetre utal. Érdekes módon Zeami azonban más kínai jelet használ itt: a *ki* 機 jelet használja helyette, amely „lehetőséget”, „ideális pillanatot” és „életerőt” jelent. Nem tisztázott, hogy miért. Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 80.

⁷² QUINN, *Developing Zeami...*, 215.

⁷³ ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 111; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 91; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 211–212.

⁷⁴ „»Érdekes«: így nevezték el ezt a tapasztalatot, hogy ezzel megkülönböztessék. Ezt a

csak a Buddháé, egy pillanatra kinyílik – de csak egy pillanatra.

A nó-játék kapcsán már említettem az erős buddhista és zen-buddhista hatást, így Zeami hasonlata érthetőnek tűnik. A *szatori* 悟り, azaz buddhista megvilágosodás – szó szerint „megértés” és „felfogás” – Zeami több szövegében is jelen van a közönséggel való kapcsolat elve, így például az érdekes-ség [érdeklődés] fogalmában.⁷⁵ A fejezet elején idézett *kóan*, amelyben a Buddha a Keshelyű-hegyen feltart egy virágot, kiválóan írja le egyszerre mindkettőt: a tanítványa, Kasjapa az egyetlen, aki elmosolyodik,⁷⁶ és aki a Buddha szerint megkapta [megértette] a tanítását. A nó-játékban a színész az alakításával szintén egy Virágot nyújt át a közönségnek, amelynek tagjai – ha sikeres a produkció – érdekesnek (*omosiroki*) találják azt, azaz felismerik annak jelentőségét és az alakítás lényegét.

Nem véletlenül olyan fontos a *kjú* szakasz a *dzso-ha-kjú* folyamatban: a *dzso* szakasz alapozó, majd azt megtörő, bonyolító és tovább gyorsító *ha* szakasz után a *kjú* szakasz révén teljesedik be a ritmikai képlet – és a néző is ebben a pillanatban ismeri fel azt. Zeami modelljében a néző mintegy felisme-

megkülönböztetést megelőzően minek nevezhették volna vajon?” (*Súgjoku tokka*). Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 210; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 133; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 311.

⁷⁵ Az érdekesről [érdeklődésről] szóló kérdésre adott válaszát ezzel a kifejezéssel kezdi, amikor azt írja, hogy az érdekest csak olyan művész értheti meg, aki már „megértette [felismerte] a Virág lényegét.” Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 210; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 132; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 310.

⁷⁶ A *Súgjoku tokka*-ban ír Zeami „az önkéntelen mosolyról”. Lásd ZEAMI, *Zeami: Performance Notes*, 211; ZEAMI, *On the Art of the Nō Drama...*, 133; ZEAMI, *Zeami Nōgaku Ronsú*, 312.

ri, hogy mi az érdekes, és mi nem. Az ő szemét is kinyitják, akár a Buddha szoborét.

Összefoglalás

Zeami Motokijó tanításaiban számos, a nó-játék szempontjából alapvetően fontos problémát járt körül, és több olyan, a műfaj megértésében kulcsszerepet játszó fogalmat írt le és körül, amelyek mind a mai napig a nó-kutatás középpontjában állnak. Ezzel együtt írásainak fontos részét képezi az a nézőpont is, amely a közönség reakciói és elvárásai felől is definiálja a nó-játékot, annak művészi gondolkodásmódját és hatásmechanizmusait. A nó-játékkal kapcsolatos gyakorlat alapvetően fontos számára, de minden elmélete és tanácsa mögött a nézői tekintet, a közönség szempontjai rejlenek, legyen szó a nó-program összeállításáról és módosításáról, a nó-drámák felépítéséről és színpadra állításáról, vagy az adott pillanathoz igazított színészi játékról, mozgásról, zenéről vagy énekről.

Amennyiben a színész munkája, a zene és a szöveg kapcsán is a hatás – a közönségre tett hatás – áll tanításai fókuszában, miért pont a *dzso-ha-kjú* ritmikái elv volna az, amelyik pusztán szerkesztési logika lenne, mindennemű konkrét nézőre tett hatás nélkül? Zeami nem kevesebbet tesz *Súgjoku tokka* című szövegében, mint hogy a teljes, befejezett – az ő szavával élve beteljesedett (*dzsó-dzsu*) – alkotás szerkezetében is a *dzso-ha-kjú* ritmust találja, ezt a két fogalmat pedig összeköti a közönség reakciójával, az előadással szembeni érdeklődés, az érdekesség (*omosiroke*) fogalmával is. Így a *dzso-ha-kjú* ritmus, amely eddig strukturális szervezőelv volt, immáron a nó-játék összhatásának egyik meghatározó összetevője lesz. Zeami ezzel kapcsolatos illusztrációi pedig – legyen szó Buddha elmosolyodó tanítványáról, a táncoló Ame no Uzume játéka nyomán a barlangjából előbújó napistennőről vagy a Buddha-szoborról, amelynek kinyitják a szemét – rámutatnak arra, hogy a *dzso-ha-kjú* révén létrejövő beteljesedés nem pusztán

a műalkotás befejezettségének és teljességének állapota, hanem egy folyamat, amely sok szempontból hasonlít a megvilágosodásra, a felismerésre vagy az ébredésre – a nó-játék előadásán belül és kívül egyaránt.

Bibliográfia

- HARE, Thomas Blenman. *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo*. Stanford: Stanford University Press, 1986.
<https://doi.org/10.2307/2057122>.
- KÁRPÁTI János. *Tánc a mennyei barlang előtt*. Budapest: Kávé Kiadó, 1998.
- KOMPARU, Kunio. *The Noh Theater: Principles and Perspectives*. Translated by Jane CORDDRY and Stephen COMEE. New York: Weatherhill, 1983.
<https://doi.org/10.2307/2057171>.
- KOTT, Jan. „A nóról és a jelekről”. Fordította SZEREDÁS András. *Színház* 7, 12. sz. (1974): 29–32.
- KRASZNAHORKAI László. „Egy Buddha megőrzése”. In KRASZNAHORKAI László, *Seiobo járt odalent*, 48–89. Budapest: Magvető Kiadó, 2008.
- MATISOFF, Susan. „Kintōsho: Zeami's Song of Exile”. *Monumenta Nipponica* 32, no. 4 (1977): 441–458.
- O'NEILL, P. G. „The Year of Zeami's Birth: A New Interpretation of Museki Isshi”. *Monumenta Nipponica* 34, no. 2 (1979): 231–238.
- ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- QUINN, Shelley Fenno. *Developing Zeami: The Noh Actor's Attunement in Practice*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.
<https://doi.org/10.1017/S0021911807000381>.
- TAMBA, Akira 丹波明. *Dzso-ha-kjú to iu bigaku* 序破急という美学. Tokió: Ongakunotomosa 音楽之友社, 2004.

VU-MEN, Huj-kaj. *Kapujanincs átjáró: Kínai csan-buddhista példázatok*. Szerkesztette PUSKÁS Ildikó. Fordította MIKLÓS Pál. Prométheusz könyvek. Budapest: Helikon Kiadó, 1987.

ZEAMI, Motokiyo. *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*. Translated by J. Thomas RIMER and YAMAZAKI Masakazu. Princeton Library of Asian Translations. Princeton: Princeton University Press, 1984.
<https://doi.org/10.2307/2055958>.

ZEAMI, Motokiyo. *Zeami: Performance Notes*. Translated by Tom HARE. Translations from the Asian Classics. New York: Columbia University Press, 2011.

<https://doi.org/10.1017/S0021911813000867>.

ZEAMI, Motokijo 世阿弥元清. *Zeami Nōgaku Ronsū* 世阿弥能楽論集. Szerkesztette, jegyzetekkel ellátta és a modern japán párhuzamos fordítást készítette KONISI Dzsini'csi 小西甚一. Tokió: Tacsibana Suppan たちばな出版, 2004.

„Alice voltam Csodaországban” Monori Lili pályája a Szentkirályi Műhely előtt Porogi Dorka email-interjúja Monori Lilivel, 2020. június 5. és július 13. között (részletek)

POROGI DORKA

Székely Rozi szakdolgozatából, melyet a Szentkirályi Műhelyről írt, az derül ki, hogy Monori Lilinek meghatározó élménye volt a versmondás, szakmailag boldog, komoly tapasztalatokat adott az amatőr irodalmi színpad, ahol a pályát kezdte. Meséljen egy kicsit a verssel, színházzal való első találkozásról!

Az én találkozásom a versmondással elég furcsán kezdődött. Rajzoltam, a rajztanárnőm a képzőművészeti gimnáziumot javasolta, a rajz volt az életem. Mindenhova vonalakat húztam, a földre, a leburnult lábamra nyáron, tanuló párom édesanyja előre kikészítette a nagy asztalra a rajzlapokat, a lecke közös megtanulása közben mindig telerajzoltam ezeket. Egy mániákus mechanizmus működött a kezemben, örökké mozgatta. Emellett portrékat is rajzoltam, elég gyorsan, felismerhetőek voltak. Őrsvezető voltam, az őrömben Papp Kati szavalt Ady-verseket, beosztása „a nótafa” volt. Ez egy hivatalos elnevezés volt. Tulajdonképpen énekelni kellett volna, de senki nem akart, Kati így töltötte be ezt a funkciót. Gyönyörűen, nagy erős hangon szavalt, ő volt az iskola sztárja, egy fejjel magasabb volt az osztálynál. Meghallgattam, eszembe se jutott, hogy én is elmondjak egy verset. Megdicsértem, mint az őrsvezetője.

Egy délutáni tanítási napon, ez már nyolcadikban volt, felhívtak felelni, a *Szózatot* kellett elmondani. A második szakasznál megakadtam, szédülni kezdtem, elfelejtettem, lement a vérnyomásom, a tanárnő nyomta a tarkómat, nekem felfelé kellett emelni a fejemet. Szégyelltem magam, hiszen kitűnő

tanuló voltam. Semmi nem történt, ment tovább az élet. Aztán egyszer iskolai szavalóverseny volt, a mi osztályunk lent volt az orvosiban, kombinéban, felkaptam a ballonkabátot, ruha nem volt alatta, fölrohantam a szavalóversenyre, kértem, hogy én is mond hassak egy verset. Gábor Andor *Budapest* című versét elkezdtem mondani – megint szédülés volt. Végigmondtam. A *Kerek egy esztendő* gyermekirodalmi könyvből tanultam meg, direkt a versenyre, de nem neveztem be.

Igazgatónk, drága Paulik Ödön kihirdette az eredményt a tanári kar döntése alapján: Monori nyert, viszont őutána most nem lesz második és harmadik helyezett, mert nem lehet.

Így kezdődött, utána, ha megkértek, iskolai ünnepélyen mondtam verset, emlékszem a folyosóra, a nagy tornateremre, ahol mikrofonba, halkán, nagy szünetekkel beszélem ezeket a verssorokat, Ady: *Üzenet egykori iskolámba*, például. Teljesen elmagányosodva – a magányérzet volt a legerősebb, megnyugtatót, elszakadtam mindentől, és mindenkitől.

Hozzá kell tenni, hogy nem mehettem középiskolába, semmilyenbe, nyolcadik osztályban dönteni kellett erről. A Fazekas gimnáziumba felvételi nélkül, állami ösztöndíjjal felvételt nyertem, mindenki támogatott, de édesanyám nagyon szegény volt, két gyereket tartott el, dolgozni kellett mennem, egy két éves gyors- és gépiró iskolába íratott be. Később a húgom már tudott menni középiskolába, javult az anyagi helyzet. Emlékszem, a gimnáziumban az irodalmi szakkör izgatott,

nem a színjátszó csoport. Jó tanulmányt írtam az általánosban például Zrínyi Miklósról. Sok osztálytársamnak a magyar leckéjét megírtam, cserébe kaptam megoldott matekleckét. Tehát a rajz és az irodalom. Ez a mélység vonzott.

Egy ismerősünk járt amatőr irodalmi színpadokra szavalni, elvitt az egyikre, másikra. A Beszkártnál¹ kezdtem, nagyon jó csoport volt, Latyák bácsi, idős házmaster valamelyik házban, verset mondott, ő volt a legjobb. Majd sorra jártam a budapesti amatőr irodalmi csoportokat, mindenhol volt felvételi versmondás, vándoroltam, egy csoportnál megmaradtam. Ők átköltöztek a Fehérvári úti csoportba,² szinte profik voltak, bár egész nap szakmunkákat végeztek, este összejöttek, hivatásosnak éreztük magunkat.

Egy alkalommal Weöres Sándor is jelen volt, az ő verseit is mondtuk, megtisztelt bennünket Sinkovits Imre, a Nemzeti Színház művésze, fellépett velünk együtt. Weöres morgott, ő szókimondó volt, olyasmit mondott, hogy nem jó, úgy kéne, olyan egyszerűen, mint az a kislány mondja, és rám mutatott.

Nem értettük. Én kicsit éreztem, mire gondolt.

Az adott vers egyetlen sorát például addig mondogattam magamban, amíg a szavak már elvesztették az értelmüket, nem számítottak, csak egy érzés, a magány, egyedül vagyok az egész világon, a közönség sem számított, nem is láttam őket, semmit sem. Elszakadtam a világtól, a legboldogítóbb érzés

¹ Budapest Székesfővárosi Közlekedési Részvénytársaság – 1949-ben megszűnt, a különböző közlekedési formák irányítása önálló vállalati igazgatás alá került, majd 1968. január 1-től ezeket ismét egyesítették Budapesti Közlekedési Vállalat (BKV) keretei között. A BSZKRT versmondó csoportja egy külvárosi gyárépületben lehetett, amely régebben a cég tulajdonában állt.

² A Fehérvári úti Művelődési Házban működött Solymár Károly vezetésével az Egressy Gábor Irodalmi Színpad.

volt. Másik idősíkon kezdtem élni ekkor. Nem ebben az életben.

Törökszentmiklóson született. Mikor, miért került a család Budapestre? Hogyan élt gyerekként ezeken a helyeken?

Törökszentmiklóson születtem, a szüleim Pesten laktak albérletben, anyai nagymamámmal éltem a „bunkeremben” Miklóson, három és fél éves koromig. Bölcsődébe, óvodába nem jártam, gyerektársaságom néha a négyéves Marika volt, kun család, vágott, kínaias szemekkel, abszolút kunok voltak, nagymamám barátai. Nagymamám családja jász volt. A jászságot tartották, büszkék voltak rá. A megye neve is Jász-Nagykun-Szolnok megye. Játosztársaim a kis háziállatok voltak, a kiskacsák, egy Pötyi nevű kisbárány, meg a kismalacom, amire szerettem volna felkapaszkodni, de mindig visítva elrohant. Tehénhez nappal a bögrémrel, sámlival beültem az istállóba, húztam a tőgyét, kértem adjon tejet, nem rúgott meg, szelíd volt. (Nappal nem szabad fejni a tehenet.) Meggyfán üldögéltem, énekeltem. Mindent eldöntő évek lettek ezek idők az életemben. Freud írja, hogy négyéves koráig kialakul az ember, addig megtörténik minden, ami meghatározza a későbbi éveket. Felkerültem Pestre, az trauma volt. Kaptam karácsonyra egy kis pléh sparheltet, fal felé fordultam, és laposra vertem apám kalapácsával.

Óvodai fényképen látom: a karikagyakorlatokon a másik irányba nyújtom a karom, mint a többiek. A jobb kar, jobb láb megtanulása időbe telt. A SZFE-n,³ balettórán, a tanárnő vezényelt: „...és! bal láb, jobb láb!” – emlékszem, odajött, egyszerűen megfogta a lábamat, kijavított. Nem voltam trenírozva bölcsődék, óvodák által. A Bacsó Béla utcai általános iskolába jártam (ma Németh László a neve), de az elején csak 11 óra felé

³ Az SZFE a Színház- és Filmművészeti Egyetem jelenlegi rövidítése, 1965–1969 között Színművészeti Főiskola az intézmény hivatalos neve.

mentem be, játszottam otthon, anyukám a munkahelyén dolgozott, egyszer felrémlt, hogy valahova kell mennem, elindultam, nem voltam biztos benne hova, merre, de bementem a Bacsóba.

Időbe telt, mire megértettem a trendet, de megtetszett.

Akkor még nem Lili volt a hivatalos neve, ugye? Monori Erzsébet Lídia az anyakönyvi nevem. Édesanyám Lidia, nagymamám neve Erzsébet Lidia. Falun Lidikának mondták. Anyukám Pesten Lili lett, engem világeletemben Lilinek neveztek, kivéve a gépírói munkahelyemen, ott Erzsi voltam. Otthon Lili. Az egyik irodalmi színpadi csoportban Anita. Ha találkozom velük, ma is Anitának neveznek. Rögtön önmagam leszek, úgy beszélgetünk, mint csoporttagok. A gyors-és gépíró iskolában havonta lehetett rendelni *Magyar Nyelvőrt*,⁴ egy tanár bejött: „ki kér *Magyar Nyelvőrt*? Neve?”, és én minden hónapban más nevet mondtam. Az A betűvel kezdtem: Monori Anna, Monori Annamária, Monori Anita – itt megálltam.

*Gépíró iskolás korában tehát Magyar Nyelvőrt olvasott. És mit még? Mesél egy kicsit a családjáról? És arról, hogy milyen volt kamasz-
nak, nagyon fiatal dolgozó nőnek lenni?*

Kamasz-
nak, nagyon fiatal dolgozó nőnek lenni jó volt, dolgoztam 8-tól 5-ig, utána mentem az Erzsébetvárosi Művelődési házba, oda jártam irodalmi színpadra.⁵ Sok fiú is mondott verseket, népszerű lettem köztük.

József Attila-est, Radnóti Miklós-est, Szabó Lőrinc-est, néha színdarab részlet, a címre nem emlékszem, a helyszín talán börtön-
cella. Egyszer anyukám is eljött, versenyfé-
le volt. Nyertem egy sírós monológgal.

Nagyon sok verseny volt, mintha sporto-
lók lennénk. Kerületi, budapesti, országos.

⁴ *Magyar Nyelvőr* – a Magyar Tudományos Akadémia nyelvművelő folyóirata.

⁵ Erzsébetvárosi Művelődési Otthon, Lenin krt. 32.

Adyt olvastam a legtöbbet otthon. Költőket. Prózát ritkán, regényt sem. Színdarabot sem. Jászai Mari, Déryné naplóit, Sztanyiszlavszkij *Egy színész felkészül* című könyvét,⁶ Fischer Sándor beszédtechnikai könyveit.⁷ A Fehérvári úton Montágh Imre tanította csoportot beszédtechnikára, játékosan, nagyon szerettem. A gyakorlatot nem erőltette, ha nem ment, abban az esetben másikat próbáltatott. Csak azt csinálja, amihez kedve van, hangsúlyozta mindenkinek. Gyógypedagógia szakon végzett. „Maga megőrzött valamit a gyerekkorából, mi már megtanultunk hazudni” – mondta nekem, mikor már az SZFE után jártam hozzá beszéd órára.

Szüleim elváltak nyolcadikos koromban, apám cipész volt a Törekvés KTSZ-ben,⁸ a VIII. kerületben, a Nagydíófa utcában. Anyukám megtanulta az átkötött harisnya-készítést, kis állami cégnél. Én sokszor orsóztam neki. Egy gép orsóra lefejtette a nylonharisnyát, másik gép pedig szőtt belőle újabb harisnyát. Ezt hívták átkötött harisnyának, vastagabb volt, mint az eredeti. A hibás részek persze kiestek az orsózásnál. Emlékszem 600 Ft-ot keresett vele. De maszekolásban még kereskedőnek is adott el, sokszor vittem este a csomagot a címre. Én 950 Ft-ot kerestem a Pest megyei Ingatlanközvetítő Vállalatnál gépíróként, utolsó fillérig hazaadtam. Húgom még általánosba járt. Nagymamám vidékről élelmiszer-csomagokkal segített bennünket, így éltünk. És a húgom után járt még gyerektartás, apámtól levonták.

⁶ Konsztantyin Szergejevics SZTANYISZLAVSZKIJ, *Egy színész felkészül*, E. R. HAPGOOD autorizált fordításából magyarra átdolg. HEGEDÜS Tibor (Budapest: Athaeneum, 1946).

⁷ Fischer Sándor (1915–1995), magyar nyelvész, beszéd-, ének- és retorikatanár. Könyvei pl. FISCHER Sándor, *Beszédtechnika* (Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Könyvkiadó, 1955); FISCHER Sándor, *A beszéd művészete* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966).

⁸ KTSZ: kisipari termelőszövetkezet

Ebédidőben szerettem felmenni a munkahelyemen a félig nyitott padlástérbe, verseket gyakoroltam, megengedték, bár a főkönyvelő morgott, ő pásztorórát tartott ugyanott, ugyanakkor. Ha hamarabb felszaladtam, enyém volt a fél órás ebéidő ott fenn, ő meg hallgathatta lent a verseket, az irodával együtt. Erzsinek hívott, László kártyás volt. Nem elvtárs! Ezt hangsúlyozta. Az igazgatót szólítottuk Weczel elvtársnak.

Mikor jelentkeztem a főiskolára, kellett munkahelyi ajánlás, nem adtak. Azt kérdezték, nem szégyellek-e majd 50 évesen is kiállni a színpadra?

És miért versmondó, miért nem színjátszó csoportba járt?

Nekem az irodalmi színpad adódott, oda kerültem, nem ismertem olyan csoportot, ahol színdarabokat játszottak. Költségesebb is: jelmez, díszlet, rendező stb.

Vittem haza a molinókat kimosni, vasalni, emlékszem. Ezt felváltva csináltuk. Nagyon komolyan vettük a versmondást, a vezetők közül Solymár Károly erősen hitt a versben. És ingyen csináltuk, pusztán a versek szeretete volt a meghatározó hangulat, semmi más. És őszinteség volt, szeretet – nem volt hízelgés, irigykedés; normális dicséret történt, az is ritkán, felhangok nélkül. (Ehhez képest mellbevágó volt a SZFE az első perctől, és az még csak kicsiben.)

Ronyecz Marit már felvették, mikor a mi csoportunk egy része átkerült a Fehérvári útra.

A húga, Jutka a barátnóm lett, azt hiszem, volt egy sikertelen felvételi je, nem próbálkozott többször, de maradt a csoportban. Nagyon erős összetartás volt ott az emberek között, színészi életemben sohasem találkoztam hasonlóval. Sőt, társulásokban, a klikkek miatt reménytelen is volt.

Talán Debrecenben volt jó társulat a Latinovits idejében, vagy a Rusztnál.

Van olyan vélemény, hogy a versmondás nem is színház. Milyen tanácsot vagy instrukciót ad-

na egy kezdő, fiatal színésznek, miként álljon a versmondáshoz?

A versmondást felfoghatjuk, ha akarjuk, akár nagymonológként is, ha kiáll egy ember, egy másik meg nézi, bármit csinál, az már színészet, színház, akár vers, akár nem. Nem is értem.

Nem tudnék tanácsot adni kezdő színésznek, azt hiszem, ha mindenki a belső irányítóját használja, akkor nagyon nem veszhet el. Én később ügyeltem, hogy ne értsem meg az instrukciókat.

Sokszor fordult elő, hogy rosszul instruálták?

A SZFE-n osztályfőnökünk teljes szabadságot adott, néha kérte: most másképp, megint másképp, kb. kilencszer, de ez játék volt, hogy milyen érdekes; hányféleképpen lehet azt az egy mondatot elmondani. De nem parancs volt.

Általában nem instruáltak, gyorsan létrehoztam valami elfogadhatót ezek szerint. Ha néha befeszült, begörcsölt egy rendező, mert bizonytalan volt, nem rajtam gyakorolt. Bár azt szerettem mondani, „ha eljátszod nekem a rendezőt, azonnal elmegyek”; neveltünk.

Csakhogy mindez nekem kevés volt, a semminél is kevesebb, hiszen olvastam a Sztaniszlavszkij-könyvben, az *Egy színész felkészülben*, hogyan is kéne mindezt csinálni.

Mindig minden összecsapott volt, Kaposváron három hét próbaidő, Pesten hat hét volt; az is édeskevés. Mert ugye a fenntartó szabja meg, hány darabot kell bemutatni egy évadban, és rögtön kijön a számtan, hogy mennyi próbaidő jut egy darabra. Tehát a rendezőnek nincs ideje elmélyülni se önmagában, se a színészkezelésben, ahogyan ideális lehetne.

Látott ezekben a versmondós években olyan színészetet, akár filmen, akár színpadon, ami nagy hatással volt önre?

Nem volt hatással rám színész, színésznő, nem voltam színházban. Talán 18 évesen, egy udvarlóm anyukája ruhatáros volt a Vígben, szerzett két jegyet, Gyurinak meg nekem.

Gyuri sem járt színházba, géplakatos volt, és sorra nyerte a versmondó versenyeket. A karzat legtetetjén ültünk, lefelé nagyon nézve nagyon messze volt a színpad, kicsikék a mozgó alakok. Délelőtti *Rómeó és Júlia* előadás volt. Ruttkai, Latinovits, Sulyok. Éváék nagyon sokáig csókolóztak, untam őket. Sulyok Mária tetszett. Egy idő után elkezdődött egy homály gomolyogni bennem, húzott a mélység, lemenni a színpadra, és üressé tenni.

Filmen a *Kölyök* című filmben Törőcsik Mari hatott rám, a csoportban egyébként kis Törőcsiknek is nevezett az egyik vezető, nem volt világos, miért, mivel nem jártam moziba – csak ritkán, ha valaki elhívott olyan filmre, amire ő volt kíváncsi.

Később a Thália Színházban láttam próbálni Dajka Margitot, csak suttogott, mindjárt, mindjárt, ezt is beleszötte az írói szavakba, Kazimir ismerhette, nem sürgette. Nagy hatással volt rám Dajka Margit, őt a legnagyobbak tartom.

Az, hogy versmondóként kezdte, hatással volt a későbbi pályájára?

Igen, az önállóság, ami kialakult bennem a versmondással, később nagyon sokáig ütközött a színdarabokban megkövetelt alkalmazkodással.

Azt hiszem Pártos Géza lett volna az én rendezőm. Láttam a tévében egy félórás adásban, Beckett *Ó, azok a szép napok* darab próbáján, külföldön élt már akkor. Egy szót sem szólt. Fiatal színésznő próbálta az első mondatot elmondani: „Milyen szép ez a mai nap.” Sírt, ismételtette fél óráig, ahogy csak lehetett, próbálgatta, Géza bácsi nézte és hallgatott. Majd a színésznő feladta, leült a székre, passz. És nyugodtan, tét nélkül ki mondta a mondatot. Géza bácsi nyugtázta.

Milyen út vezetett az irodalmi színpadról a Főiskolára?

A versmondás elvárásolt, de nem jutott eszembe, hogy tovább kéne lépni. A csoport vezetői beszéltek a Színművészeti Főiskolá-

ról, Mann Lajos⁹ ajánlásával magántanulóként 2 havonta vizsgáztam egy-egy gimnáziumi tanév anyagából, napi 8 órás gépírói munka mellett. Régi Remington írógépeket püföltem, szinte fizikai munkának számított. Egy billentyűre 30 dkg-t rátéve csak felemelkedik a billentyű, nem üt betűt. Ahhoz 50 dkg kell. Végül jelentkeztem felvételre 20 évesen színésznek, a csoportvezetők rábeszélésére. Ideiglenesen felvettek, azzal a feltétellel, hogy szeptemberre érettségizzek le. Harmadikos osztályvizsgám volt még csak. Nyár végén levizsgáztam a negyedik év gimnáziumi tananyagából, az érettségit decemberben tettem le.

Olvastam, hogy már 14 évesen levelet írt a Főiskolára, hogy színész akar lenni... ennek mi a története?

Igen, nyolcadikban tudtam, hogy nem tanulhatok tovább, elszántságból írhattam azt a levelet. Valaki válaszolt is rá, menjek be a főiskolára, amennyiben különleges tehetség vagyok, felvesznek. Dehát nem tudtam, hogy az vagyok-e, nem mentem be.

Amikor viszont felvételizett, rögtön fölvevették.

Várkonyi Zoltánnál felvételiztem, Békés Andrásal ültek bent ketten. Várkonyi azonnal megkérdezte, hogy mi van a szememmel? Kérte, jöjjen le a színpadról, menjek oda hozzá. (Bandza vagyok.) Elmeséltem nekik a szememmel kapcsolatos történeteimet, megköszönte, azt mondta, nem is kéne a második-harmadik fordulón megmérettetni magamat, fel vagyok véve, küld majd gyógyszert, hogy hízzak meg. 42 kg voltam. A főiskola azért behívott a második-harmadik fordulóra, persze.

⁹ Mann Lajos (1931–2020) fordító, dramaturg, az Erzsébetvárosi Művelődési Otthon vezetője.

A családja mit szólt? A főiskola mellett már biztos nem tudott dolgozni...

Kollégista lettem, Anyukám vidékre költözött, ösztöndíjat kaptam, és a nagymamám-nál ettem hétvégeken Pesten.

Azt is olvastam egy interjúban, amit pár évvel később, már végzettként adott, hogy rendező szakra is jelentkezett.

Negyedéves színész voltam az SZFE-n, amikor felkerestem Marton Endrét a Nemzeti Színházban, kértem, hogy vegyen be a rendezői osztályába, minden államvizsgám megvan mint színésznek, csak nem bírom a kiszolgáltatottságot. Azért szeretnék rendező is lenni, hogyha nem megy a színészi működés, rendezzek valahol valamit. Felvett, egy évig jártam az osztályába, Ascher Tamás, Szőke István, Kertész Mihály (ma Kornis Mityu) voltak az osztálytársaim. Egy év után a főiskola közölte, hogy nem járhatok tovább rendezőre, mert már híre ment ennek az akciónak, a veszprémi színházból is jöttek színészek hasonló kéréssel. Nádasdy Kálmán, aki a döntést hozta, tanárom volt mindkét szakon, nagyon szeretett, azzal vigasztalt, jobb ez így, „mert lennél egy közepes rendező és egy közepes színész.”

Ezek után bevitettem egy darabot a Thália Színházba Kazimir Károlyhoz, kértem, engedje meg, hogy megrendezzem. Avantgárd darab volt, Bódy Gábor írta Ajtony Árpáddal.¹⁰ Kazimir másik darabot javasolt, színészeket ajánlott, támogatta a kérésemet, de én nem álltam el a Bódyék darabjától, és nem profi színészekkel szerettem volna dolgozni – ezt már nem támogatta, de örült, hogy ilyen gondolatok is járnak a fejemben.

A darabot elsőéves színművészeti koromban 1965-ben, a kollégium aulájában egy fiú adta oda azokkal a szavakkal, hogy az Ajtonnyal írtunk neked egy darabot. Mondtam, jó, tedd le a portára, és felmentem a kollégiumba. A fiú Bódy Gábor másodéves filozó-

¹⁰ Ajtony Árpád (1944–2013) író, dramaturg, 1973-ban Párizsba emigrált.

fia–történelem szakos egyetemi hallgató volt. Az aulában pár napja már láttam, mielőtt megállított a lépcső előtt.

Mi volt a címe? Megvan valahol ez a szöveg?

A darab címe *A varrógép feltalálója* volt, nagyjából, már nincs nálam, Ajtony Árpád, akivel közösen írta a Gábor, elvitte magával Párizsba. Árpi sajnos már nem él. Mindig valaki kihullik a sorból, csak úgy menet közben.

A Bódy akkor már napok óta az aulában tanyázott, mint a híres Füttyös Gyuri, a ruhátár pultján ült, és hangos megjegyzéseket tett mindenkire, aki jött-ment a koleszba vagy bárhová. Hogy miért volt ott, nem tudom, de hírhedt figura volt.

Mikor elém állt a darabjával, először is rálépett a lábamra, összeért az orrunk, ettől én undorodtam, egyébként sem bírom, ha közelebb jön valaki hozzám, plusz akkoriban soha nem köszöntem senkinek. Ezt figyelte ő ki a napok alatt, ez tetszett meg neki. Később tudtam meg, hogy érettségi után pszichiátriai kezelésen volt sokáig. Dadogott. 19 éves volt ott az aulában, én 20.

Gór Nagy Mari szobatársam, akkori barát-nőm mondta, majd bekerülünk a Gobbi Hilda színészotthonba öregeknél, és te nem köszönsz!

A menzán láttam újra a Bódyt két fiúval egy asztalnál, és röhögtek rajtam, mikor bejöttem. Nem tudtam kik ezek, de megszenyítő volt. Magyar Dezső évfolyamtársam volt,¹¹ Ragályi Elemér,¹² aki mindig Mancinak hívott, és a Gábor. Elsősök voltunk, utáltam őket. Gábor másik egyetemre járt. Később a Gábor elmondta, miről volt szó; ő volt szerelmes, mert „a bácsinak ugyanaz a baja” – ezt mondogatta nekem mindig, meg hogy „a sírból húztalak ki”. A Gábor addig beszélt rólam a Dezsőnek, hogy a Dezső is belémszerezett. A Magyar Dezső-házasság az IKV miatt

¹¹ Magyar Dezső (1938–) filmrendező, Monori Lili második férje. 1971-ben Amerikába emigrált.

¹² Ragályi Elemér (1939–) Kossuth- és Balázs Béla díjas operatőr.

lett.¹³ Dezsőt az *Agitátorok*¹⁴ miatt kirúgták a koleszból, én házmester is voltam, nagymamámék elköltöztek, én kerültem a szolgálati lakásba, viszont az akkori törvények szerint együttélés ilyenfajta lakásban csak házastársaknak lehetett.

Akkor már tudtam, hogy a Gáborral dolgozik, *Agitátorok* stb. Egy év múlva elköltöztem albérletbe, otthagytam a Dezsőt a saját szolgálati lakásomban. De a lakók lakbérügyeit könyvelni visszajártam, viszont a Dezső szemetelt le. Lakásonként hordta le a kukába a szemetet. Egyik lakó vigasztalta: „Nem baj, doktor úr, magából még egyszer nagy ember lesz”. (Jogi végzettsége volt az SZFE előtt.)

Milyen volt az osztálya, a tanárok, a vizsgák, az akkori SZFE?

Jó osztály voltunk, híresen összetartó. Górnaggyal kollégisták voltunk, szobatársak egy ideig. A kollégistákkal sokkal többet voltunk együtt, mint a többiekkel. Cserhalmi Tyutyu egyszer azt nyilatkozta: „Mit jelentett a főiskola? Egy kollégiumi ágyat és néhány barátot.” Egyetértek.

Első év végén az osztályfőnököm vétőjogával maradhattam benn, aki védett a tanári karral szemben: „Nem biztos, hogy színésznek való, de tehetséges ember.” Négy hallgatót rúgott ki a felületes, gyorstalpalós oktatási szisztéma: „ezt az »osztályt« mar nem ábrázoljuk” – mondták mellékesen. Már mint a parasztit. Tordai Tibi egy év múlva öngyilkos lett. Erdélyből jött, teljesen egyedül élt Pesten. „Magának Molnár Ferenc a vonala –

¹³ IKV: Ingatlanközvetítő és Ingatlanközvetítő Vállalat.

¹⁴ Magyar Dezső: *Agitátorok*, 1969. A film a Tanácsköztársaság 50. évfordulójára készült, egy főiskolai pályázat eredményeképpen, témája a forradalom volt, rögtön betiltották. Bódy Gábor nemcsak a forgatókönyvet írta, hanem játszott is benne. Operatőre Koltai Lajos volt.

állapítottak meg –, Csehovra nem jó. Kamaravarieté esetleg?”

Harmadéven művészi beszéd vizsgán Gosztonyi János tanárunk Genet *Cselédek* című darabjában rám osztotta Solange szerepét. Claire Jobba Gabi volt. Az Ódryn tartott vizsgánk közben a tanári kar felállt és kivonult. Benn maradt az osztályfőnök és Gosztonyi, valamint a franciatanárnőm, Radnóti Miklósné.

A színházi gyakorlat harmadévtől kötelező volt, én nem kellettem senkinek. Katika, a főiskola párttitkára rászózott a Kazimir elvtársra. Nagyon jól éreztem magam a Tháliában a gyakorlati években, népszerű voltam, jókedvű, mindenki megszeretett. Nem vágyódtam nagy szerepekre, nem voltak ambícióim, ez látszott rajtam.

Aztán negyedéven volt egy beugrásom Schütz Ila helyett Kukuskina szerepébe, a vizsga előtt három nappal a *Jövedelmező állás* című darabban.¹⁵ Lett volna még a *Bacchán nőkben* a lányokkal együtt valami egy mondat, diplomamunkának, de a sors másképp döntött. A Tháliában két kisfiú szerep-epizódban megszerettek, Kazimir Károly pedig kiharcolta a főigazgatónál, hogy a *Légy jó mindhalálig* című darabot rendezhesse meg, a Jobba Gabinak szánt vizsgadarab helyett. „Nem maga a Nyilas Misi – mondta –, az én vagyok, maga öltözik be helyettem.” Nádasdy főigazgató akkor már a Kukuskina miatt szeretett, beleegyezett. Azt kérdezte: „honnantudja ez a bűdös kurva, milyen egy unatkozó úriasszony?”

Bódy Gáborék morogtak a Nyilas Misi miatt, Júliát kéne játszani, nem ezt a kisfiút. Fiatal nő vagy!

De, hogy ilyen jól jöttem ki a semmiből, negyedévben, a SZFE-n, az tiszta szerencse. Nádasdy már paraszt Krisztusnak is nevezett a Nyilas Misi miatt. „50% tehetség, 50% szerencse, érted?!” – mondta mindig. Később

¹⁵ Osztrovszkij: *Jövedelmező állás*. A vizsgaelőadást Szinetár Miklós rendezte. Kukuskina öregasszony-szerep.

küldtem neki egy lapot, már az iskola után, a Krasznaja Armija menetelt rajta.

Nekem ez volt a SZFE, de főleg a kolesz, a jó hangulatával, főlzabradultságával. Az iskola egy katonaiskola volt, mint Ottliknál.

1969-ben kapott diplomát. Ezután, a Nyilas Misi sikere után a Thália Színház átvette az előadást és önt is szerződtette. Mondok előadócímeket, és mondja, ami eszébe jut. Az első a Légy jó mindhalálig.

A Nyilas Misi átkerült a Tháliába, ott már nem volt az igazi.

Kisdiákok (fiatal színésznők) közül sokaknak feszült a keblén jól láthatóan a dolmányka, ez furcsa volt. Felnőtt kollégák, akik eddig szerettek, nehezményezték, hogy be kell állni végszavazni a südő mögé, tettek gesztusokat, amik fájdalmasak voltak nekem. Valószínűleg természetes folyamat, így utólag belátom.

Gyerekelőadás lett, matiné, vasárnap délelőttönként ment. A gyerekek a tapsnál kiabálták föl nekem: „Misi! Misi!” Ez nagyon jólesett.

A planétás ember.

Dagi Mariska szerepénél nehezen szántam rá magam a tájszólásra, megoldódott, mindenki örült.

Szerelmesek a város felett.

Boldizsár Miki írta, Gosztanyi tanár úr rendezte. Szerettem ezt a szerepet, pofon kellett vágnom szerep szerint a Csikós Gabit, egy meccs fejlődött ki, melyikünk gyorsabb. Ő hamarabb tudja a karjait az arca elé emelni, vagy én megelőzőm, és lekeverem neki a pofont?

Pilinszky János, aki a Hajós utcában lakott, átjött megnézni az előadást, elmesélte nekem később, mikor a *Síremlék* című darabját írta, rám gondolt: „arca, mint egy fiatal katonáé”. Maár Gyula is megerősítette ezt később.

A Magyar kérdés.

Nem jelentős, nem emlékszem rá.

Én, te, ő.

A szovjet darab. Eredetileg *Az én szegény Maratom* címmel próbáltuk, két rendezővel egyszerre: Kőváry Katalin és Léner Péter. Nehezen alakultak a próbák, Magyar Dezső kezdte követelni a főpróba után, hogy változtassak, pl. vegyek fel túsarkút stb. Gyűltek a konfliktusok, senki nem szerette az irományt, sokat sírtam a szerepben, hogy mentsem a lehetetlent, direkt háttal ültem a nézőknek az elején, a Walcz nem jött be, az ügyelő mellől kiabálta be a saját szövegét egy darabig, Harsányi Gabi még a próbán javasolta, hogy keressük meg a Latinovitsot. Szinte ellenállás kezdődött, végül a premier meglett. Néző nemigen akadt rá. Nehéz munka volt, de játszani Lida szerepét nekem jó volt.

A Thibault-család.

Vendégrendező, Kazán István rendezte. Akkor nyáron történt meg a disszidálási kísérletem Németországba, hazajöttem, összeropantam, nem hallottam a kollégák hangját, ha a hátam mögött beszéltek. Pokolian fáj a szemem, alig tudtam nyitva tartani. Lementem a Kazánhoz a nézőtérre a próbák elején, kértem, hogy cseréljen le, nem vagyok jól. Azt mondta, olyan messze vagyok a szereptől, mint Makó Jeruzsálemtől. Valamilyen döntés miatt nem cseréltek le, végigkínlódtam az előadásokat is.

A holdbéli csónakos.

A *holdbéli* című darabban Mécs Károly szerepe volt a Bolond Istók, Kazimir kiadta filmezni egy francia filmre pont a próbák végén pár napra, nekem arra a 3 napra be kellett ugranom a szerepbe, úgy, hogy a Karcsi jön majd vissza a premierre.

Kozák András a színészekkel együtt kérte a Kazimirt, maradjon nálam végleg a szerep, jobban áll nekem, engedett a nyomásnak.

Tartozik és követel.

Eredetileg Polónyi Gyöngyié volt a szerep, végül én játszottam el. Bódy Gábor egyszer betelefonált a színházba, hogy azonnal engedjenek el, és nem fogok ott játszani többet. Követelte, hogy lépjek ki.

Csendesek a hajnalok.

A Mikroszkóp Színpadon. Iglódi István hívott játszani, katonalányok voltunk, jó hangulat, sok nevetés. Bódy Gábor eljött a premierre, miközben járkáltunk a nézőtéri járatokban gyertyával a kezünkben és énekeltünk, Gábor egy sor szélén ülve megfogta a szoknyám szélét, és nem engedett tovább menni, pedig a szereplőknek libasorban kellett vonulni. Rászóltam, halkán, engedj el – nem lett botrány.

A premier bulin, a Rátkaiban, a nagy asztalhoz a Gábort a teremőrök nem engedték be, mindenkit félrelökött, szinte átugrott a díszes asztalon, és mellém húzott egy széket, Iglódi, Komlós János nem szóltak rá.

Egy férfi gratulált, sok mindenben látott már, azt mondta, maga a jövő – Örkény István volt, később megtudtam.

Ekkor már a Thália megszűnt nekem, de az előadásra még bejártam játszani. Nagyon jó kritikákat kaptam Pesten mindig, színházi kritikákat.

(Filmen itthon csak rosszakat, viszont a filmek kikerültek külföldre, ahol jókat írtak. Jean de Baroncelli nagyon szeretett. Más világot hozott a film az életembe.)

Csúsingura.

A Körszínházban. Nádasdy tanár úr megnézte, tetszett neki a kis szereplésem, lelkes volt.

Zenés mesterségből jó jegyeim voltak a SZFE-n, Szinetár osztályfőnök szubrettnek szánt, tetszett neki, ahogy azon a kis hangon sanzont éneklek vagy operettet.

Tűzet viszek.

Hubay Miklós darabja. A fiatal Horváth Terikét kellett játszanom, voltak problémáim a szöveggel, Hubay kérte, hogy tegyem félre,

játsszam el: „nem azt fogják írni, hogy maga nem jó, hanem azt, hogy én nem tudtam megírni” – mondta.

Milyen volt a Thália társulata? Ki volt jó partner?
Mindenki jó partnerem volt a Tháliában, diktatúra volt, a Kazimiré, mi egy nyáj voltunk. Kozák Andrásba titokban szerelmes voltam, Drahotá Andreához följártam beszélgetni, később Temessy Hédihez.

Latinovitsot, Ruttkai Évát hogyan ismerte meg?
Latinovits Zoltán a Thália Színházban volt tag, amikor gyakorlatra odakerültem. Ő volt az egyetlen, aki bemutatkozott: „Engedje meg, Latinovits Zoltán vagyok.” Illyés Gyula darabjában játszott, a *Tiszták* címűben. Természetesen szerelmes voltam belé. Rendszerint több valakibe egyszerre, titokban. Álmodozni szerettem, a tényleges udvarlást untam.

Zolit csodáltam mindvégig, a személyisége ereje, a bátorsága, kiállása imponált, az biztos. És nagyon kedves volt, a színészbüfében is, szólt pár szót a főiskolásokhoz is. Valcz, Jobba, Monori.

Ruttkai Évához a Bódy Gábor vitt fel Jancsó Sacikával bennünket. Hosszú-hosszú próbafolyamat indult el, Gábor az előadás mellett főiskolai vizsgafilmet is forgatott a SZFE-n a *Cselédek*ből, hármunkkal. A vizsgafilm töredékét nemrég megkaptam Sacikától, a Madám megérkezéséig van meg az anyag.

Éva a barátnőm lett érdekes módon, mesélt, mesélt. A *Ha megjön József* filmet nem szerette, gyorsan el kell felejtennem, azt mondta. Ők, a nagyok voltak, Éva és Zoli. Mi meg a gyerekek.

Kazimirral milyen volt dolgozni?

Kazimir Károly harcolta ki, hogy a főiskola vizsgadarabot változtasson végzős osztálynál, így lett a *Légy jó*. Mivel előtte a képzési időkben kisebb szerepeket kaptam mesterségből (a *Cselédek* művészi beszéd vizsga volt), egy ekkora szerepre nem voltam felkészülve. A próbákon történekről úgy gondoltam, holnap lehet ezt másképp is csinálni.

Kazimir tanár úr mondta is, ő még nem vert meg színésznőt, de engem megvár az utca-sarkon este és megver.

Így utólag is köszönöm neki a bizalmat, amit belém fektetett, nem is tudom miért. Végül „nyertünk” – ahogy főiskolai premier után mondta.

Ha nincs a disszidálási ügyem, a találkozás a filmes alkotócsoporthal, másképp is alakulhatott volna a színészi pályám.

Bódyék darabját úgy próbáltam eladni a Tháliában, hogy én írtam, hátha akkor átmegegy. Persze a Kazimir nem hitte el: „Anyukám, magánál már az első oldalon benyúlnak a nő szoknyája alá?” – kérdezte, és visszaadta a darabot.

Hogy történt 1970 nyarán a disszidálási kísérlet?

Az NSZK-ban Magyar Dezső pénzét vittem a kontakt pontra, leadtam (azt hiszem, a mannheimi fesztiválon nyerte a *Büntetőexpedícióval*),¹⁶ ő utánam készült disszidálni többekkel. A 68-as csehszlovákiai bevonulás után egy disszidens-hullám tört ki, minden barátom elment. A Gábor meggondolta magát végül, maradt.

Münchenben laktam, Ferrari Violetával megismerkedtem,¹⁷ vigyáztam volna a kisebbik fiára, más kapcsolat is akart segíteni, egy építész-egyetemista buliban láttam a fiatal Fassbindert is, mutatták, hogy ez a filmes ürge nagyon tehetséges. A neve miatt megmaradt az emlékezetemben, persze később minden filmjét megnéztem.

Körbeutaztam vonattal az NSZK-t, amenynyit bírtam, majd lementem Heilbronnba, ahol a rokonaim éltek. Anyukám nagynénje és a férje egy amerikai laktanya alkalmazottai voltak. Ők örökbecfoadási szerződést kötöttek volna velem, az akkori német törvények szerint ebben az esetben nem számítottam volna disszidensnek, hanem teljes jogú ál-

lampolgárnak. A kis szolgálati lakásuk a laktanya udvarán volt, hallottam éjjel a lövéseket, mert a fiatal amerikai katonák bizony próbáltak szökdösni.

Végül eljöttem Ágnes néniéktől, hogy majd visszajövök. Zavarodott voltam. A nevetet írogattam: Monori Lili, egy papírra, sokszor, azért leírva viszonylag új volt. Még nem tudtam, hogy beteg vagyok, de Pesten azonnal. Hosszú évekig tartott. Édesanyám 1974-es vonatbalesete után már nem éreztem reményt, hogy felépülök, csak akkor, ha mindent lezárok, elhagyok, ami eddig volt, a színészetet legfőképp. Akkor jött a Mafilm, ami megmentett, és lehetővé tette a Szentkirályt.

Miután hazajött, hogyan folytatta? Két évadot töltött még a Tháliában.

Bódy 65 óta a barátom lett, filmes akart lenni, nagyon hitt bennem. Mikor disszidált a Dezső, megjelent a Gábor az albérletemben, általában csak feküdtem, a Tháliába bejártam játszani, de már beteg voltam. Látási, hallási zavaraim voltak, az orvos azt mondta: regresszió. Hiszen én is próbáltam disszidálni, még a Dezső előtt, de anyukámat, nagymamámat, húgomat nem bírtam volna elhagyni, ezért visszajöttem. Dezső durván leszidott érte.

Bódy hurcolt magával az előadások után, kocsmákba, ott találkoztam Szentjóbival, Erdély Miklóssal és az avantgárd képzőművészekkel. Körbeültük Erdély Miklóst, hallgattuk, jó volt, izgalmas, szabad légkör, bár nemigen értettem még, mit mondott.

Hajnalban a Bosnyák téren végeztünk egy talponállónál, a besúgókkal együtt. Reggel 8-ra mentem a Rádióba, 10-re a Tháliába próbára. Volt, hogy egy hétig nem aludtam.

Sokat beszéltem a *Cselédekről* a Bódynak, akkor már együtt jártunk. Harmadévben nagyon szerettem a darabot, a szerepeket. A „cselédezés” megkezdődött a lakásban.

¹⁶ Magyar Dezső: *Büntetőexpedíció*, 1970.

¹⁷ Ferrari Violetta (1930–2014) színésznő, 1956-ban Bécsbe emigrált, később Nyugat-Németországban élt.

És 1973 nyarán bemutatták a *Cselédek* a *Csiliben*. Ezen a bemutatón, úgy mesélik, találkoztam a nézőtéren a hivatalos és az avantgárd szakma. Mi lehetett Bódy célja ezzel a kísérlettel?

Nem tudom, mit akart még a Bódy, Évának írt levelében leírja világosan.¹⁸ Nem volt szó kétféle művészvilágról. Gábor profi világba akart kerülni, illetve már benne volt a Dezső által. És filmes, nem színházi rendezőként. A színészek profik voltak, a tervezők, zenészek. Éva miatt jött el a hivatalos szakma, ő volt a legnagyobb akkor. Gábor több színésznőt megkeresett, nem vállalták.

Az igaz, hogy Lili nem akarta nézők előtt bemutatni ezt az előadást? A „cselédezés” munkamódszere hasonlított arra, ami később a Szentkirályi Műhelyben megvalósult?

A Szentkirály nem a *Cselédek*. Az én fejemben is más volt, mint a Gáboréban. Ő sikert akart, föltűnni, kiemelkedni az *Agitátorok* utáni mocsárból.

Én színész vagyok, ennyi az egész. Szakmai problémái mindenkinek vannak, próbálja megoldani, bár nem tudja, hogyan – azt is meg kell tanulni. Volt osztálytársam írta ma: Alice voltam Csodaországban. Igen, belezuhantam Nyúrországba, ezzel a színművészeti főiskolával és következményeivel.

A *Cselédek* vérprofi munka a Szentkirályhoz képest, komoly munícióval felszerelve. Bódy Keserű Ilonkával járt már akkor,¹⁹ Ilona hozta Konkoly²⁰ hátrahagyott műveit az előadásba, például az óriási telefont, és az ő avantgárd képzőművész barátai a többi kellett. Gomba volt a nyitófilmen, Gombás Er-

zsébet képzőművész.²¹ Nagyon furcsa most ezekről írnom, tudva, hogy a Gabi III/III-mas ügynökként forgott az avantgárdban.

Hogy került 1973 őszén Kaposvárra?

Kazimir letiltott a pályáról, csak Zsámbéki adott munkát, két szerepre. Később szerződünk. Kőváry Kati tud ezekről a dolgokról bővebben, ő próbált elhelyezni más színháznál Pesten, nem sikerült.

Hogyhogy letiltotta Kazimir?

Volt egy fegyelmim, a társulat tartotta, én nem lehettem jelen. Némelyek, akik az ötvenes években nagy pionírok voltak, azt kiabálták, hogy az ilyeneket, mint én, ki kell irtani. Nagyon jók voltak a kritikáim már akkor Pesten, ez úgy látszik, nem mindenkinek tetszett.

Az volt az előzmény, hogy elmentem Pálos doktorhoz, ő színházi orvos volt, több színháznál, elmondtam a tüneteimet és hogy nem bírok dolgozni. Erős gyógyszereket írt fel, kérdeztem, ezekkel lehet játszani? Hogyne, mondta. Volt, hogy elkezdtem játszani, és a gyógyszer hatása alatt küzdenem kellett, nehogy elaludjak az előadáson. Egy körlevélben a vasárnap délelőtti *A holdbéli csónakos* dátumait többször megváltoztatták, délelőtt, nem, mégis délután, nem, mégis délelőtt... stb. A legutolsó módosítást elfelejtettem beírni a noteszomba. Mentem be a színházba a délutánira, jött ki a Valcz, kérdezte nevetve: hát te hová mész? Előadásra, mondtam. Megvolt, a Górnagy felvette a ruhádat, és papírról olvasta a szöveggedet. Ennyi történt. Napokig feküdtem, nem tudtam bemenni, utána jött a fegyelmi. Kazimir nagyon kikészült pár embertelen bekiabálástól a fegyelmin, azt mondta, az ötvenes években érezte magát. Kölcsönös megállapodással felbontottuk a szerződést.

¹⁸ BÓDY Gábor, „Levél Ruttkai Évának”, in BÓDY Gábor, *Életműbemutató*, szerk. BEKE László és PETERNÁK Miklós, 178 (Budapest: Műcsarnok, 1985).

¹⁹ Keserű Ilona (1933–) Kossuth-díjas festőművész.

²⁰ Konkoly Gyula (1941–) Munkácsy-díjas festőművész, 1970-ben Párizsba emigrált.

²¹ Gombás Erzsébet képzőművész – a *Cselédek* előadás egyik ihletője, Bódy *A harmadik* című filmjében szerepel.

Keserű Ilona a Nemzetiben Major díszlettervezője volt, bevitt az öltözőjébe, megállapodtunk, hogy megyek a Nemzetibe. Csakhogy ez kiderült, Kazimir akkor végigtelefonálta színházakat, hogy vissza fog venni majd, ne szerződtesen senki. Nagyjából ennyit tudok. Mikor később a szolnoki *Három nővérrel* vendég-játszottunk a Nemzetiben, bejöttek az öltözőmbe: a Major, a Kállai Feri és a Kazimir. Kállai nekiment a Kazimirnak, Major mondta, hogy a Bodnár Erika szerződtesésénél már okosabb volt, a Kazimir kérte, reggel menjek be az irodájába. Ez egy országos fesztivál volt, ahol az én Natasa figurám nagyon sikeres volt. Gyurkovics Tibor írt róla. De már kaposvári tag voltam, szolnoki vendégszereplő Székely Gábornál.

Édesanyámat a *Három nővér* próbakezde-se előtt elütötte a vonat, meghalt, mialatt a *Bástyasétány* című film csónakázós jelenetét forgattam reggel, pont akkor. Nem tudtam állni, tartani a testem, Pogány Jutka fogott hátulról. Beszéd közben hányingerem volt, hányanom kellett, Koltai Robi megfuttatott, utána beszéltem. Szolnokon Székely Gábor először Irinát osztotta rám, végül Natasát játszottam.

Milyen volt a kaposvári színház?

Kaposváron dolgoztam, innom kellett, hogy dolgozni tudjak, előtte ez nem fordult elő Pesten, még Szolnokon sem. Szerettem a kollégákat itt is. Mi akkor még nem tudtuk, hogy a Zsámbéki színházteremtő nagyalak lesz. Mondtam már: beteg voltam a disszidálás után 1970-től és édesanyám halála után, 1974-ben! Már nem tudtam elfogadni, ki kellett lépnem az életből, magából az életből. Mi ehhez képest a „színház”?!

Nagyon ritkán mentem le a büfébe. Csak annyit ittam, ami ahhoz kellett, hogy ne menjek ki a színpadról. A Vinczénénél majdnem megtörtént. Utána felmondtam, Zsámbéki annyit kérdezett, mit szerettél játszani és mit nem? Gábor, mondtam, megkérdezted egyszer is tőlem: hogy vagy?!

Pár hónapos gyerekemet csak a hétfői, színházi szünnapokon láthattam, ha próbáltam. Pesten volt, édesapjával, Horváth Péterrel. A Sarkadi-darabnál már elviselhetetlen volt ez a helyzet.

A legkevésbé sem érdekelt a színészet, a szerepek, a színház, film stb. Életben akartam maradni, mint egy sebesült állat, amelyik elbújik a barlangjában.

Évekig hívtak vissza a Zsámbékiék, aki mellesleg barátom volt már a főiskolán. Mikor a kaposváriak a Nemzetibe kerültek, Ascher minden évben felhívott telefonon, hogy jöjjenek vissza közéjük. De már a Mafilm volt az apám.

Még egy előadást elkezdett próbálni Győrben Harag Györggyel.

Drága Harag tanár úr! Mikor találkoztunk a *Vihar* kapcsán, már sehol sem voltam tag, Pályi András beszélt rá a találkozóra. Mondtam a Haragnak, abbahagytam a pályát, itt sok-sok embernek jó lehet, de a madarakat lelövik.

Annyit kért, legalább pár napra jöjjenek le Győrbe, hátha menne; ha nem, nem haragszik meg.

Tényleg pár napig bírtam. Fogtam a telefont az egyik kezemben, hívtam Horváth Pétert, jöjjön le azonnal értem.²² Ha nem vette volna fel a telefont, éreztem, hogy az előttem lévő ablakon kiugrok.

Kimentem a pályaudvarra, beültem egy üres vagonba. Ott ültem. Előtte hajnalban Nagy Sándor Tamásnak a kezébe nyomtam a levélkét, amit Nánay István leköszölt a könyvében. Lényegében az állt benne, megpróbáltam, nem megy. A társulat végigjárta a pályaudvart, minden vonatba benézett, csak abba nem, amelyik nem ment sehova, abban ültem, gondoltam elindul majd Pestre. Rettenetes pánikban voltam.

Harag szeretett, én is őt, kölcsönös szimpátia alakult ki köztünk, de engem már elra-

²² Horváth Péter (1951–) író, rendező, Monori Lili fiának édesapja.

gadott régebben valami más viharfelleg. Pedig olyat is mondott, hogy a színészi eszközök ilyenfajta életbeli megvalósulásával még nem találkozott stb. Később Major Tamásnak is elmesélte a pár napos próbát.

Mentem vissza Csúcshegyre elbújni.

Említette, hogy más világot hozott az életébe a filmezés. Az mikor és hogyan kezdődött?

A filmezés a főiskolán elkezdődött másodikban, Csányi Miklós vizsgafilmjében, ő instruált, koleszos volt, nem tartottam tőle, és nem csináltam pont úgy, ahogy mondta, ezen sokat nevtünk mind a ketten.

Negyedévben jött a *Vigyori*, Venczel Vera játszott a lányt, de nem ért rá. A forgatáson találkoztam Fejes Endrével, az íróval. Madaras Jóskát, a partneremet, már a filmezés előtt ismertem, azt hiszem, ő ajánlott be a rendezőnek, Nemere Lászlónak. Semmit nem jelentett a filmezés, nem volt komoly dolog, azt láttam, inkább vicces. Valamikor olvastam egy Alain Delon-nyilatkozatban: számára hobbi a filmezés. Értettem. Nem görcsölt rá.

Még abban az évben hívtak próbafelvételre a filmgyárba, nem mentem el, Magyar Dezső rám parancsolt, alaposan kifestettem magam, a szememet különösen. Egy ember kiküldött a mosdóba, mossam le a szemfestéket. Ő volt Zsombolyai János, az operatőr. A rendező, Bacsó Péter vizsgálgatott, talán mondani kellett mondatot is, nem emlékszem. A *tanú* lett a film címe. Magyar Dezső és Bódy nyomására kerültem be a filmbe, pár napot forgattam, aztán soha nem hallottam a filmről, nem is érdekelt. Azt sem tudtam, hogy a Bacsót is betiltották.

Nekem ott volt a mi filmünk, *A levél*, amit leállítottak, és széthullt minden. 68-as bevonulás stb., a disszidálások.

Tévéfilmekben szerepeltem, de ezek a munkák nem számítottak.

Milyen film volt A levél?

Elkezdtünk egy filmet forgatni. Magyar Dezső volt a rendező, Bódy és én a szereleme-

sek, Cserhalmi Tyutyu a férjem. Botrány lett, egy nap után leállították a forgatást, a Dezső pár nap múlva már nem volt az országban, kicsempészték egy autó csomagtartójában. A *levél* volt a film címe. Később a Szentkirályi Műhelyben csináltunk előadást a film emlékére.²³

Következtek Kézdi Kovács Zsolt Ha megjön József, és Mészáros Márta Kilenc hónap című filmjei – ezek külföldön nagyobb sikerrel mentek, mint itthon.

Nem olvastam kritikákat, nem volt szokás szerintem, emlékszem, a Kézdi Zsolt mutatott egyszer egyet: „...hogyan képzelte a rendező, hogy tudjuk nézni az arcát másfél óráig?” Ezt rólam írták. Zsolt nevetett, mondta, hát ez most nem a szép lányokról szól! A filmesek megvetették a filmkritikát. Később is rugdostak itthon, Jancsó Miklós magyarázta, a politika nyomást gyakorol a filmre. A *József* film nyert Hyères-ben, francia filmfesztiválon, Isabelle Huppert volt a zsűrielnök, aztán megvette a Gaumont filmvállalat, hét moziban játszották Párizsban, engem is kihívtak, a kritika nagyon szeretett: „...arca egy egész generációé”; „...Párizs a lába előtt fekszik a pöttyös arcúnak...” (szeplős vagyok), és még sok ilyen. Akkor találkoztam Baroncellivel, Mészáros Márta mostanában mondta, hogy szerelmes leveleket írt szinte kritika gyanánt.

A kisleány születése a Kilenc hónap című film utolsó jelenete.

Mártához elvitt egy barátnőm, Kóródi Ildi, az Emkébe, Márta le is nyilatkozta, milyennek látott: „...bejött egy ágrólszakadt fiatal lány”. Elmesélte Agnès Vardát, aki felvette a saját szülését, hátborzongató zenét tett a film alá.

Márta felkért szereplésre, majd a kórházba is bejönnek, ha már ott leszek, kamerával felvesznek ezt-azt, sóhajtozok stb. Lassan fogtam fel, hogy a szülést akarja. Egyébként semmi kifogásom nem volt, szinte nem is

²³ Monori Lili–Székely B. Miklós: *A levél*, 2001.

érdekelt, utána az Ildit leszidtam, hogy mit ajánlhat engem.

1976-ban Teheránban a legjobb női alakítás díját kapta meg a Kilenc hónapért.

Teheránba nem akartak elengedni, mert előadásom volt Kaposváron. Négy napot voltam kint. Az ötödik napra már nem voltak érvényesek az okmányaim, de aznapra esett a díjátadó, utána volt a fogadás a sah palotájában. Át kellett volna igazolni a repjegyet, de magyar részről elfelejtették megtenni.

Nagy autóban ültünk, a hátsó ülésen Nyikita Mihalkov, ő rendezés díjat kapott, én mellette, elöl, a sofőr mellett Mészáros Márta. Szirénázó rendőrmotorosok a kocsni előtt és mögötte. Mihalkov egész úton szidott, hogy a picsámért azért nem kéne díjat adni, az ő színésznője sokkal jobb. Márta meguntta, hátraszólt: „Te Nyikita, nem értem, egy ilyen fiatalember, mint te, hogy csinálhatott ilyen ósdi filmet.” Nyikita és Márta a moszkvai filmfőiskolára egy időben jártak.

Beérkeztünk a fesztivál palotához, ellenőrzés, nekem szegeztek az őrk a hegyes szuronyt, majdnem a mellkasomba. Érvénytelen volt az útlevellem, mert nem igazolták át. Kijött a Dáriusznak nevezett fesztivál-igazgató és bekísért. Szigorúan ellenőrzött ülésrend volt, mindenki mellett egy rendőr ült. A sah végnapjai voltak, már csak helikopterrel mert közlekedni, miután hazajöttünk, hamarosan kitört az iráni forradalom.

Sok nagysággal találkoztam a fesztiválon, Antonioni, Lino Ventura, sok olasz filmcsillag, Bergman színésznői, Bibi Anderson, Ingrid Thulin versenyben is volt egy filmmel, Emmanuelle Riva a zsűri elnöke. A nagydíjat Woody Allen kapta. Találkoztam és beszélgettem kedvenc színésznőmmel, aki az *Egy csepp méz* című film főszerepét játszotta: Rita Tushinghammel. Panaszkodott, hogy nagyon kevés filmes munkát kap.

Odavezettek a császárnőhöz, harcos feminista volt Farah Diba, a Sorbonne-ra járt régebben. A női egyenjogúsági mozgalom-

ról beszélt, a *Kilenc hónapot* nem látta, később megnézi, elnézést kért, de az egyiptomi királynőnél volt, a nők helyzetét tárgyalták, mit lehetne tenni a térségben értük. Teheránban akkor európai módon öltözködtek a nők.

Hazajöttem, lementem Kaposvárra, senkinek nem mondtam semmit, egyik este a büfében a Lukáts Andor mondta: a híradóban felvételeket mutattak, Új-Delhiben tömegverekedés volt, rendőrkordon, lovas rendőrök, egy mozi előtt, a jegyért folyt a harc. A *Kilenc hónap* című filmre akartak bejutni a férfiak. Nőknek nem volt szabad.

Andor kérdezte: nem is mondtad, hogy Teheránban nyertél. És a színészek se értették, olyan kérdés is volt, hogy ez egy igazi fesztivál volt? Nem, mondtam, iráni filmek, és egy darab magyar film ment.

Közben Cannes-ban a nouvelle vague ünnepelte a filmet, Godard, Truffaut, Agnès Varda, Jacques Rivette, Jeanne Moreau és a többiek. Versenyen kívül vetítették csak, a szabályok szerint az adott film ugyanazon évben csak egy darab A kategóriás fesztiválon vehetett részt.

Cannes-ban nem voltam, csak a visszhangot hallottam, a magyar sajtó három hónapig nem hozta le hírt, felülről telefonáltak rá a lapokra, megtehetik mégis.

A *Film Színház Muzsika* kommenttel adta le: „szerkesztőségünk kritikájában jelezte már, hogy nem ért egyet a díjjal.” A magyar filmszemlén is elmarasztalták.

Az oroszok nem vették meg a filmet, de még Elefántcsontparton is vetítették, díjazták. Nagy dobás volt, azt lehet mondani, ódákat zengtek, chaplini tettnek nevezték a szülés vállalását, kelet női James Deanje is voltam egy lapban stb., francia feministák bálványa.

1980-ban ki is ment Párizsba filmezni, szerződtette a Gaumont filmgyártó cég. Megfordult a fejében, hogy kint marad?

Azért hívtak Párizsba, mert Isabelle Huppert francia színésznő dolgozni akart velem. Isabelle

akkor még nem látta a *Kilenc hónapot*, ő a *Ha megjön József* című filmnek adott nagydíjat, mint zsűrielnök.

Azt mondta a szemembe, meg akar ismereni egy technikát, azért akar dolgozni velem. Nagyon jól megértettük egymást, később a *Le Monde*-nak cannes-i zsűrielnökként nyilatkozta, mi ketten ikertestvérek vagyunk, ő ezt azonnal tudta, mikor a *József* filmet látta. A Gaumont-szerződés papírján csak a kettőnk neve állt és a dátum. Se rendező, se a többiek.

Találkoztam a Gaumont-vezérrel is, Daniel Toscan du Plantier-vel, aki az Unifrance alapítója volt. Velük volt François Mitterand francia elnök unokaöccse, több mozija volt Párizsban, megvette a *Józsefet* ő is. Agyondicsértek, rajongtak, vitték New Yorkba is a filmet. (A legtöbb valutát ez a film hozta a Mafilmnek 48 után, ezt olvastam itthon egy filmlapban.)

Jött a közös filmünk Isabelle Huppertrel,²⁴ a Gaumont kivitt Párizsba, kidolgozott tervük a következő volt: olasz filmekben kezdek, melyeket szinkronizálnak franciára, közben tanulom a francia nyelvet. Napi 3 filmszerep felkérést kaptam Párizsban, de az olaszok is szerettek.

Kézdi Zsolt mondta, ezek csak abba fektetnek pénzt, amiben üzletet látnak. Bódy Gábor is megkeresett, nagyon félt, hogy narkós leszek. Zsolt azt is mondta, ne a Mafilmre számítsak kint, sokkal rosszabb.

Szerencsére engem nem bővölt el semmi. Maria Schneider, tönkremenne a drogtól, Cannes-ban a tál makarónit tanyérostól dobálta a plafonra, és kacagott. Isabelle – aki munka közben nagyon rendes csaj volt, jól megértettük egymást – lassan lépkedett felfelé, kastélyok a Loire mellett, újabb és újabb.

Annyira idegenek voltak, másik bolygó.

És én is idegbeteg voltam, az pont elég volt nekem. A gyerekembe kapaszkodtam.

Mikor a Gaumont igazgatója azt mondta, a francia színészek 60%-a állástalan, és mi idehozzuk magát, magamban mondtam: senkinek a munkáját nem veszem el. Szép francia színésznő szinkronizált franciára az *Örökség* című filmben, felkeresett, mutatta, hányszor vágta fel az ereit, sírt, este jött mindig, mikor vége volt a nyelvóráknak.

Párizsban Pascal Aubier filmrendezőnél laktam a padlástéri kis szobában. Az egész padlástér egy hatalmas nappali volt, a francia filmvilág bizonyos része rendszeresen itt partizott.

A Luxembourg-kert sarkán álló épület, a Rue de Fleurus 1. Pascal tulajdona volt. Nagyon jó avantgárd filmeket mutatott nekem, amiket ő rendezett, Jancsó Miklós barátja volt, egyébként az FKP tagja.²⁵ Támogatta anyagilag a fejlődő országokat. Ez kötelező volt. Beadott a Gaumont-hoz egy forgatókönyvet, melyben játszottam volna, reménykedett, hogy elfogadják. Én tudtam, hogy semmi esélye, már hallottam akkor az igazgatótól, hogy Jacques Rivette²⁶ felkereste a céget, szeretne dolgozni velem, ott voltam mikor Plantier mesélte, húzta a száját: anyagilag nem jó a Rivette. Otar Ioszeliani²⁷ rendszeres vendég volt, elhívott sétálni a Luxembourg-kertbe, „entellektüel vagyok” – mondta, „én nem” – válaszoltam.

Mikor jól berúgott a társaság, feltették Viszockijt, és Vologya rekedt hangon üvöltött, a papírvékony fal mögött nem tudtam aludni, és reggel francia iskola volt, 8-tól. Dolgoztam filmben itthon Vologyával, a *Hamletet* is láttam, amit játszott, de azokon az éjszakákon nehéz volt elviselni. Sok KGB-s – (kázsibi) – megfordult abban a lakásban, tudtam is, hogy melyik az, Pascal megmondta. Marina Vlady is FKP-tag volt, de a bérhá-

²⁴ Mészáros Márta, *Örökség*, 1980.

²⁵ FKP: francia kommunista párt (PCF)

²⁶ Jacques Rivette (1928–2016) francia rendező, az újhullám egyik képviselője.

²⁷ Otar Ioszeliani (1934–) grúz–francia filmrendező.

zaiból tartotta el Viszockijt és Vologya összes gyermekét a Szovjetunióban.

Találkoztam disszidens magyarokkal, egyszer-kétszer, de szigorúan tanulnom kellett a nyelvet egész nap váltott tanárokkal. Közben telefonon állandóan beszélgettem a kisfiammal, eltört a kulcsontja, sírtam sokat. Amikor Toscan du Plantier megkérdezte, mi a terve a gyerekekkel, mondtam, szeretném kihozni.

Azt tanácsolta, először csináljak itt egzisztenciát.

Ha kint maradok 1980 körül, disszidensnek számítok. A párizsi kimenetel előtt a Mafilm párttitkárnak is alá kellett írnia, hogy kimehetek, elmondta, ha nem jövök haza, elvesztem a lakásomat is. A fiam apja pedig megmondta, hogy a Vörösskereszttel sem engedi kivinni a fiamat Franciaországba.

A párizsi reptérre aztán egy ismerősöm kivitt, ott belefutottam Isabelle-be, ő ment Amerikába, Mészáros Mártába, aki ordított: „...most jössz haza, amikor az éjjel majdnem bevonultunk Lengyelországba. Kádár állítólag zokogva kérte Brezsnyevet, a magyaroknak ne kelljen”. Percek kérdése volt a bevonulás, ezért éjjel Jaruzelski kihirdette a hadiállapotot, 1981. december 13-án. A Gaumont az Orlyn a gépemet visszatartotta pár percig, hogy gondoljam meg magam, de hazajöttem. Itthon a Mafilmnél megvetés várt, az igazgató felhívott, azt mondta, amíg ő itt van, „magához nem nyúlhat senki”. „És meddig lesz igazgató, Ottó?” – kérdeztem. – „Addigra maga már rég mást csinál” – felelte.

Márta ma is mondogatja, gazdag amerikai nő lettél volna.

Föld Ottó volt akkor a Mafilm igazgatója.

Igen, Föld Ottó volt az igazgató, Feld az igazi neve, osztrák család, nagypjának színháza volt a Városligetben, így Ottó nagyon szerette a színészeket, a filmrendezőket pedig utálta.

Amikor Párizsból visszajött...?

Ahogy hazajöttem Párizsból, azonnal beementem a VIII. kerületi tanács helyiséggazdálkodási osztályára és üres pincécímeket kértem, amelyeket végigjártam. Járkáltam Pest alatt, de amit elsőre megláttam, a Szentkirályi utca 4. szám alatt, és elsőre megtetszett, azt választottam.

Próbaterem céljára igényeltem, a „színházat mint önálló formanyelvű művészet” címszóval.

Sok harc volt, mire idáig jutottam, különböző hivatali fórumokon küzdöttem, harciasan.

Vásárhelyi Miklós ismerőse a Fővárosi Tanácsnál elnökhelyettes volt, Géryni elvtárs, az ő neve szerepelt a kiutaláson. A VIII. kerület ellenállt, ahol tehettem, mindig harcoltam pl. bérleti díj-ügyekben. Szerencsénk volt.

Székely Laca belépett a történetbe.²⁸ Rozika lett, Kisoroszi.²⁹

Egyszer csak „próbálni” kezdtem, valami nem tudom mit, a pincében. (Andy Warhol írásai alapján: elviselhető-e, ha a másik néz?) A kiutalás után 4 évvel kezdődött ez lassan. De főleg a földön ültem a kazán mellett. Laca nem jöhetett oda, félttem tőle is.

Pilinszky ír hasonlót, hogy a földön ülve a hallgatás évei fontosabbak, mint a versírás maga.

Pár év alatt, aztán 2004-ig, lett, ami lett, akkor már erős tempóban: család, utazás, próba, Szentkirályi Műhely. Felépültem.

²⁸ Székely B. Miklós, színész, Monori Lili élet- és alkotótársa. A Szentkirályi Műhelyt 1982–2004 közt vitték, még ezután is készítettek közösen előadásokat.

²⁹ Monori Lili és Székely B. Miklós lánya Székely Rozália színésznő. A család Kisorosziiban élt, ahova próbatermet is építettek, innen jártak be Pestre, a Szentkirályi utcába próbálni és előadásokat játszani.

A kérelem, amit a pince használatára benyújtott, megvan?

Kerestem, sajnos nem találok, csak a tanács hivatalos levelét. Sajnálom, én régebben nem mindent őriztem meg. Azt hiszem, kézzel írtam. Bár volt írógépem, hiszen gyors- és gépiró vagyok. Viszont megtaláltam az Alliance-igazolványt és a gyors- és gépiró iskolai bizonyítványt. Gépirásból elégséges, mellékelve a leütési arány, gyorsírásból jeles, mellékelve a gyorsasági arány. Ezeknek örülök. A többi bizonyítványaimat valahova nagyon elpakoltam, vagy a gyerekek eljátszották.

Arra gondoltam most éjjel, amit régebben is tudtam, ott kellett volna maradnom dr. Kappa György országos gyorsíró bajnok tanárom szárnyai alatt, és nem a színművészetre menni.

Találkoztam a tanár úrral a Vas utcában egyszer, mentem a kollégiumba, kérdezte, miért rontom el a sorsomat. Ilyen gyorsírói képességgel bajnokságokat nyerhettem volna, biztos állást mint parlamenti gyorsíró. A színeszet nem ér sokat.

Imádtam a gyorsírási absztrakciót. Még ma is rajzolom néha a levegőbe bizonyos szavaknál a jeleket, és a kiejtést is tudom. Másik nyelv.

A „kiállni és mutogatni magam” eszemben sem volt, egész életemben hánytam a színésztől.

Kisorosziiban szerettem volna a tanácsnál elhelyezkedni gépiróként, mellette a Szentkirályit csinálni. Éreztem, hogy megnyugodnék.

Bibliográfia

BÓDY Gábor. „Levél Ruttkai Évának”. In BÓDY Gábor, *Életműbemutató*, szerkesztette BEKE László és PETERNÁK Miklós, 178. Budapest: Műcsarnok, 1985.

FISCHER Sándor. *A beszéd művészete*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966.

FISCHER Sándor. *Beszédtechnika*. Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Könyvkiadó, 1955.

SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin Szergejevics. *Egy színész felkészül*. E. R. HAPGOOD autorizált fordításából magyarra átdolgozta HEGEDÜS Tibor. Budapest: Atheneum, 1946.

Átlelkesült dramaturgia

ZSIGÓ ANNA

RADNÓTI Zsuzsa. *Megmozdult irodalom: Válogatás Radnóti Zsuzsa írásaiból és közéleti megszólalásaiból.* Összeállította és szerkesztette LÉGRÁDI Gergely. Budapest: Kossuth Kiadó, 2021. 432 p.

Radnóti Zsuzsa munkássága során a mindenkor kortárs magyar drámairodalom kutatásával, elemzésével, a tehetséges, újat állítani akaró írók mentorálásával, műveik színpadra juttatásával vált megkerülhetetlenné. Tanulmányok sorát jegyzi, egyik leggyakrabban forgatott könyve, a *Lázadó dramaturgiák*¹ a modern magyar drámairodalom tizenegy drámaíró portréját tartalmazza. Első önálló kötete, az 1985-ben megjelent *Cselekvés-nosztalgia*² 16 év termése, tanulmánygyűjtemény, mely a modern magyar drámairodalom avangárd előzményeit vizsgálja. A *Mellékszereplők kora: Magyar drámák a nyolcvanas években*³ 1991-ben jelent meg. A kötet *Színház és találkozás 1991-ben* című záró tanulmánya a most megjelent könyv színházi-közéleti blokkjának átdolgozott nyitó szövege. A drámairodalmi tablók mellett 1993-ban elkészíti *A próféta színháza: Füst Milán drámaíróról*⁴ című életrajzi portrét.

Írásai olyan összegző és problémaközpon-tú megközelítéssel születnek, melyek egyszer-

re nyújtanak betekintést a gyakorló dramaturg gondolkodásába, de a színházi szakemberek, rendezők és dramaturgok számára kézikönyvvé is válnak a darabkeresés folyamatában.

Radnóti Zsuzsát méltatva a kortárs magyar dráma intézményének szokás nevezni. A most megjelent kötet sorai közt viszont kirajzolódik, hogy női dramaturgként átlelkesült és állhatatos munka alakítja a pályáját. Ezért most a precízen és hatalmas szaktudással megírt drámaíró portréi és közéleti tanulmányai mentén valójában magát a szerzőt kutatom. A rejtőzködő dramaturg topusza évtizedeken át erősen tartotta magát a színházi struktúrákban. A dramaturg életútja a kötet utolsó fejezetében, a szerkesztő és a szerző beszélgetésének szövegében tárul fel, hiánypótló és szükséges adalék, méltó zárás ez, mely a kötet színház- és főleg drámatörténeti eseményei mellé az alkotó dramaturg pályájának mozzanatait is elhelyezi.

A kötet címe kettős jelentést hordoz. Radnóti Zsuzsa: *Megmozdult irodalom* – a szerző szerzője és/vagy tárgya a műnek? Ismét tanulmánygyűjteményt tarhat a kezében az olvasó, és a szövegek – az *Utószó helyett* záró fejezet három szövege kivételével – mind Radnóti Zsuzsa írásai. A címlapon szereplő szerző neve a kötetet olvasva, egy másik olvasói perspektívából szemlélve a cím részévé válik. A válogatás és szerkesztés Légrádi Gergely munkája, tehát külső szem is részt vett a szöveggondozási munkában. Radnóti Zsuzsa utógondozást végzett saját tanulmányain, egyes szövegek markáns átalakításon estek át, más írások végén pedig kiegészítésben, külön dátummal ellátva olvashatók a szerző megjegyzései. A drámaírók és közéleti események is továbbbírónak így, Radnóti sosem hagyja magára szerzőit és színházait.

¹ RADNÓTI Zsuzsa, *Lázadó dramaturgiák: Drámaíróportrék* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2003).

² RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvésnosztalgia: Drámaírók színház nélkül* (Budapest: Magvető Kiadó, 1985).

³ RADNÓTI Zsuzsa, *Mellékszereplők kora: Magyar drámák a nyolcvanas években* (Budapest: Széphalom Kiadó, 1991).

⁴ RADNÓTI Zsuzsa, *A próféta színháza: Füst Milán drámaíróról* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1993).

A rövid megjegyzések dramaturgiai iránymutatók: mindig a további kifejtés, továbbgondolás lehetőségét tárják fel. Az újírás tendenciája mozdítja meg Radnóti irodalmát.

Az első, íróportrékat felvonultató fejezet elé *A lázadó dramaturgiák százhusz éve* című tanulmány került, mely először a *Lázadó dramaturgiák* kötetben jelent meg, de 2003 óta jelentősen átdolgozáson esett át. Nagyszabású és magával ragadó körkép ez a magyar dráma elmúlt százhusz évéről, ahol még akkor is a teljesség érzése tölti el az olvasót, ha tudja, hogy a terjedelem szükségszerűen szelekcióra készítette a szerzőt.

A kötet négy elkülöníthető szakasza közül az első válogatott író portrékat tartalmaz, melyek első megjelenési helyei vagy a *Lázadó dramaturgiák* kötet vagy folyóiratok voltak. Tizennégy író munkássága tárul fel az olvasó előtt. Érdekes, hogy míg a szerző kronológiai adatokkal és a legújabb színházi folyamatok elemzésével is kiegészítette a szövegeket, az egyes tanulmányok stílusa, beszédmódja, hangsúlyai megmaradtak eredeti, és így egymástól különböző voltukban. A szövegek egymáshoz viszonyított játékosága, hangszíne a dramaturg Radnóti alkotó gondolkodásába enged bepillantást. A fejezet Füst Milán, Mészöly Miklós, Örkény István, Pilinszky János, Nádas Péter, Kornis Mihály, Spiró György, Márton László, Háy János, Borbély Szilárd, Visky András, Székely Csaba, Esterházy Péter és Térey János munkásságát mutatja be.

A felsorolás hiányérzetet szül. Hiányoznak a női szerzők. Ez a hiány természetesen nem a szerzők hibája, hanem összetett és lehangoló folyamatok eredménye. A színházak műsorait böngészve szembeűnő a női drámaírók súlyos alulreprezentáltsága. Vajon hogyan látja ezt a folyamatot a szerző? Milyen tendenciákkal találkozott az elmúlt évtizedekben? Hogyan lehetne javítani ezen az arányon? Kaphatunk-e női írók nélkül teljes kortárs körképet? És miért van sokkal több női dramaturg és férfi rendező?

A színház kihívásai című második fejezet három írást tartalmaz. A már említett *Színház és találkozás 1991-ben* a 10. Színházi Találkozó tanulságairól számol be. Az akkor Kaposvárott rendezett seregszemle egyik zsűri-jeként így zárja az összefoglalót:

„Ez volt az a találkozás a 10. Színházi Találkozón, amikor valamennyien: mi nézők és a játszó, egyaránt úgy éreztük; a színház, a játék varázsa elpusztíthatatlan, életerejé kiapadhatatlan. Legyen úgy továbbra is, ahogy akkor hittük.” (322)

Az Apokalipszis holnap című írás néhány, 2000 és 2010 között született drámaszövegen keresztül egyetlen központi kérdéssel foglalkozik: hol vannak az elmúlt húsz év (a rendszerváltás óta addig eltelt időszak) történeti-társadalmi valóságát bemutató drámák? Nincsenek – állítja a szerző, majd elsősorban Spiró György és Térey János munkásságát, valamint a Krétakör *Hazámhazám* és *Feketeország* előadásait sorolja a kivételek közé.

Ezt a problémát – a dráma hiányát – egy másik megközelítésből is feltárja a következő, *Irodalmi dráma – adósságaink* című szövegében. A távolabbi múlt kiemelkedő színházi bemutatóinak sora után megállapítja, hogy „közelmúltunk és napjaink bemutatóiban azonban jóval kevesebb az ilyen lényeglátó alkotás. Rendezői, improvizációs, társulati teljesítményeket viszont többet sorolhatunk.” Ide olyan kortárs, innovatív színházrendezőket sorol, mint Bodó Viktor, Mohácsi János, Pintér Béla, Schilling Árpád, Mundruczó Kornél, a kőszínházi tagsággal rendelkezők közül Zsámbéki Gábor, Máté Gábor és Mácsai Pál. Az irodalmi dráma legérvényesebb hangú képviselőinek ismét Spiró Györgyöt és Térey Jánost jelöli meg Závada Pállal kiegészítve.

Az irodalomtól távolabb lépve Radnóti Zsuzsa közéleti megszólalásaiból is válogatás készült. Ezek a szövegek főleg napilapokban jelentek meg (*Népszabadság, Népszava*)

és az elmúlt tizenkét év színházi strukturális és kultúrpolitikai eseményeire reflektálnak. Jellemzően a széthullás, a leépülés, a szűkülő élettér és a ritkuló levegő érzetei szervezik dramaturgiai egységbe ezeket a szövegeket. Az Alföldi Róbert vezette Nemzeti körül még csak gyülekező, nyugtalanító, sötét árnyakról ír a szerző, de a következő szöveg már az Újszínház dörneri fordulatáról számol be. A válság narratíva szervezi szöveggé a függetlenek helyzetét bemutató *Trafó-szindróma* című írást is, melyben a drámaszövegek tárgyalása helyett a megvalósult előadásokon keresztül kapunk láttelepet arról a korszakról, melyben bizonytalanná vált a független, politikus, kísérleti előadásoknak teret adó Trafó működése. Felsejlik a dramaturgia új iránya: a társadalmi témákat boncoló, projekt alapú független színházi előadások szövegei (még) nem kerültek be a drámatörténeti kánonba. Keletkezésük módja folytán az előadásokról leválaszthatatlan drámákról van szó, melyek ritkán végzik nyomtatásban. Ahogy a legtöbb közéleti szöveget, úgy ezt is gondos kiegészítéssel látja el a szerző: a Trafó ugyan túlélte a válságot, de konszolidálódni kényszerült. A blokk utolsó három írása folytatja a sort, de már igazán aktuális eseményekkel. Az *Einstandolás* a szombathelyi színházi pályázat méltatlan történetéről számol be, ezt követi a CEU és a TAO pénzekkel kapcsolatos visszaélések tárgyalása, végül pedig kifejezetten a hallgatói ellenállás perspektívájából láttatva a Színház- és Filmművészeti Egyetem autonómiájáért vívott harc bemutatása a beszédes című „*Ami van széthull darabokra*” című szövegben.

A záró fejezetben *Utószó helyett* címmel ismét portrét kapunk – ezúttal a szerző és címszereplő Radnóti Zsuzsa portréját. Spiró György *A dramaturg*, Háy János pedig *Követési lehetőség* címmel közöl méltató szöveget Radnótiról, a kötetet pedig a szerkesztő Légrádi és a szerző Radnóti közötti beszélgetés zárja. Spiró és Háy a drámaírói pozíciójából tisztelegnek Radnóti dramaturgiai és kultúraszervező munkássága előtt. Mond-

hatni fordul a kocka és olyan ritka esetnek lehet tanúja az olvasó, amikor láthatóvá válik a dramaturg gyakran definiálhatatlannak titulált munkája. A tét nem kicsi, főleg a most pályakezdő fiatal dramaturg generáció szempontjából. Többet jelentenek a méltatók szavai az eddigi egész életműből merítő gyűjteményes kötet személyesebb hangvételő, gesztus jellegű lezárásánál. Pontos képet kapunk a női dramaturgok reprezentációjáról. Spiró sorait olvasva pedig az a kifejezés jut eszembe, amit a színházi színhagyomány Ascher Tamásnak tulajdonít – látom a szándékot és lehangolódom. „A dramaturg nálunk női szakmává vált” – írja Spiró.

„Jobb esetben a dramaturg villámhárítóként működik, rábízák a valamiért éppen nem kívánatos szerzők elhessegetését, valamint a kezdő és folytató dilettánsok lehetőleg végleges eltanácsolását. A dramaturg sok helyütt az egyetlen ember a társulatban, aki olvas.” (402)

Majd folytatja:

„Barátjuk volt és társalkodónőjük [Horvainak és Martonnak – Zs. A.], elsősorban azonban az a személy, aki bennük, a kiszolgáltatott művészekben minden határon túl bízik. Ő tartotta bennük a lelket. [...] Nem pontos, hogy tartotta a lelket a rendezőiben: neki volt lelke, az vált anyagi erővé a darabban és az előadásban. A lelkesültség átszellemül és minőséggé válik.” (404)

Az a fajta pozicionálás, ahol a társalkodónőt⁵ (dramaturgot) szembeállítják a művésszel

⁵ „Társalkodónő: Főleg feudális körökben olyan, néha szinte családtagként kezelt, jó nevelésben részesült, művelt női alkalmazott, aki nek az volt a feladata, hogy a család nőtagjait, kül. a ház asszonyát társalgással szórakoztassa, kísérője legyen, esetleg a háztartás

(rendezővel) nem újdonság. Az *anyagi erővé váló lélek* nagyon pontosan láttatja a dramaturg tevékenységét, de sokkal egyszerűbb lenne kimondani végre, hogy ez sem más, hogy ez nem más, mint munka. Ugyanolyan művészet, mint a többi, tehát, és éppen ezért: munka. A kérdés, hogy ki és milyen pozícióból nevezi társalkodónőnek a munkatársát és hogy a megnevezés gesztusa hogyan folytatja azt a történelmi hagyományt, amely a művészetek területét is a férfiak irányítása alá vonja. A megnevezés szerencsétlen ugyan, de olyan szempontból biztosan hasznos, hogy ismét fontos munkát ad a női dramaturgok számára. (Köszönjük!) Fel kell szabadítani a társalkodónőt, vissza kell szerezni a megnevezés jogát. Vajon tényleg a szóval van a baj, vagy azzal, hogy ezek a tevékenységek, a nők láthatatlan munkái (a háztartási vagy az érzelmi munka, a gondoskodási feladatok, tehát a reprodukív munkák) általában lenézett, jobb esetben megmosolyogni való, nem létező tevékenységek a közösség szemében? Hiszen a művészeti munka jelentős része pont ezekből a láthatatlan tevékenységekből áll.⁶ Szerencsére Radnóti egész, kitartóan és állhatatosan végzett munkájával azt bizonyítja – nem mondja, hanem cselekszi, felkiáltójellel állítja –, hogy a láthatatlan női munka nélkül egyetlen rendszer sem mű-

vezetésében is segítsen.” BÁRCZI Géza, ORSZÁGH László et al., szerk., *A magyar nyelv értelmező szótára* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966).

⁶ A témával Katja Praznik *A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése* című tanulmánya (magyarul a *Fordulat* 2022/30. számában olvasható) új megközelítésben foglalkozik, releváns megállapításai a dramaturg munkájára is érvényesek. Katja PRAZNIK, „A Feminist Approach to the Disavowed Economy of Art”, in Katja PRAZNIK, *Art Work: Invisible Labour and the Legacy of Yugoslav Socialism*, 35–46 (Toronto: University of Toronto Press, 2021), 35,

<https://doi.org/10.3138/9781487538187-005>.

ködne, nem lenne színház. A szövegei magukért beszélnek: soraiból sugárzik a dramaturg, a felfedező, a gondolkodó ember számtalan, különbejáratú magánöröme, a saját sikerei.

Radnóti Zsuzsa drámatörténeti elemzései és közéleti esszéi után a róla szóló írások tesszik teljessé a képet. Így válik ez a kötet egyben az ő életművét is feltáró gyűjteménnyé, ahol a dramaturg önálló művészi gondolkodása rajzolódik ki. Háy mintha folytatná Spiró szempontjait, de ő már a kissé megfoghatatlan, mindent átjáró dramaturguszellem helyett a konkrétumokra fókuszál. A dramaturg általában a rendezőtől és színháztól függő tényezőként tűnik fel a színházi működésben. Háy a munka felől közelítve mutat rá Radnóti Zsuzsa munkásságának jelentőségére.

„Kötetünk szerzője épp egy ilyen napi munkás. Nem lehet róla szobrot készíteni, ha mégis, az egy mobil szobor lenne, egy izgatott ember, aki épp munkából munkába megy, színházból színházba, előadásról előadásra, egyetemi óráról egyetemi órára, kéziratról kéziratra.” (407)

„Az új drámák új dramaturgiát és szokatlan, színpadon eddig ismeretlen hősöket hoznak. Mintha szerzőnk csak ezt várta volna, hisz tanulmányaival, kritikáival, elemzéseivel ezeket a dramaturgiákat értelmezi, segíti meg, hogy ne kezelje a magyar színjátszás idegen anyagként, hogy mozduljunk el a polgári színjátszás kétszerkettőjétől valami egészen más, egészen újszerű felé, hisz az szól igazán hozzánk.” (409)

Bonyolult feladat elválasztani a női dramaturgot a férfi rendezőtől, hiszen ez a munkakapcsolat sok szempontból áthallásos, magánéleti mintákat képez le. Szellemi szövetiség, ahol a dramaturg mindig a rendezőhöz

hűséges. Radnóti szövegeiből sokkal inkább hűséges: a gondolathoz, a szöveghez, az előadáshoz, a közös munka eredményéhez. Radnóti Zsuzsa esetében kevés olyan interjút találni, ahol ne esne szó a magánéletéről, férjéről, Örkény Istvánról. A kötet záró interjújában is sokat kérdezi Légrádi a kettejük közti szövetségről, arról, hogy hogyan bízták a másokra a szövegeiket. Radnóti mindig transzparensen válaszol, mégis féltve őrzi a személyesség határait, a szakmai kérdések-

az tűnik ki, hogy a dramaturg a munkájához nál nem engedi közelebb a kérdezőt, az olvasót. Kibontakozik végre a dramaturg pályaképe: az állandó kutatómunka és az önpozicionálás helyzetei anekdotikus hangulatban tárulnak fel. Hogyan dolgozott együtt kollégáival, írókkal és rendezőkkel – mind férfiak –, és mégis hogyan vívta ki saját szabadságát és autonómiáját. Tanulságos történet, nem csak dramaturgoknak.

A tragikus tudásról

FEKETE NORBERT

HOJDÁK Gergely. *A tragédia színeváltozása: Tragikum és medialitás a késő romantikus magyar irodalomban.* Budapest: Gondolat Kiadó, 2021. 356 p.

Hojdák Gergely kötetében a késő romantikus vagy kora modern magyar irodalom tragikumhoz köthető kritikai és elméleti szövegei, valamint a korabeli tragédiák vagy tragikusként is olvasható művek elemzésére vállalkozik. Munkáját hangsúlyozottan nem monográfiaként, hanem tanulmányok laza szálakkal összefonódó láncolataként határozza meg, melynek egyes fejezetei önállóan is olvashatók. A szerző arra keresi a választ, hogy a 19. századi hazai tragédiáról szóló diskurzus milyen műfaji-műnemi áttételekkel „kebelezi be” az időszak poétikai, színházi, gazdaságtörténeti, létfilozófiai, etikai és vallási fejleményeit. Ennek a kérdéskörnek a megválaszolásához elemzéseit a kontextuális olvasás módszertana, vagyis az irodalmi művek körültekintő vizsgálata határozta meg, aminek segítségével az egyes nyelvi-szimbolikus teljesítményeket a korabeli társadalmi, politikai vagy gazdasági-technikai viszonyok figyelembevételével értelmezte újra. Kiemelendő, hogy a vállalt feladatok elvégzése érdekében a kötetben markáns hangsúlyt kapott a multidiszciplinaritás és a multimédialitás alkalmazása, melyek hatékonyan segítették a tragikus művek és diskurzusok kontextualizálását.

A kötet tanulmányai két nagyobb részre oszlanak. Az első részben, az *Elméleti szövegekben* a tragédia és a medialitás kapcsolatát elemző cikkeket találunk, míg a kötet második, *Műértelmek* címet viselő része a korabeli elméletek megvalósulását mutatja be. Az elméleti szövegeket felvezető tanul-

mányban, a *Halott-e a tragédia, és miért nem? Egy kortárs értelmezési horizont felvázolásában* a szerző gazdag szakirodalom-értelmezésével vázol fel egy alapos interpretációs eszköztárat a „(poszt)modern irodalmi gondolkodás számára” (19). Megállapítja, hogy a tragikus tudás „annak belátása, hogy a dolgok elromolhatnak” (19). Ennek az axiómának a megértéséhez a tapasztalás vezet el, mely „nagyobb óvatossághoz, körültekintéshez vezethet” (19). Kiemeli, hogy utóbbi másfél évszázadban tendenciózusan a műfaj halálát emlegetik, melynek gyökerei alapvetően a romantikában gyökereznek, ugyanis ekkor történik meg a tragédia színeváltozása, vagyis az a folyamat, amikor a tragédia esztétikai és poétikai kategóriáiból kilépve ismeretelméleti és kultúrfilozófiai jelentőségre tett szert (Kierkegaard, Nietzsche). A tragédia értelmezésének megváltozása természetesen hatott a drámaírói praxisra is, így magyar kontextusban jelentős poétikai invenciókat eredményezett a reformkorban, valamint a 19. század második felében, hogy végül az ezekre adott válaszok a századvégi tragikum-vitában csúcspontjává válnak ki. A szerző három főbb elméleti problémát vizsgált meg. Egyrészt a tragikum és a személyiség viszonyával foglalkozott, ahol az általa áttekintett elméletek szerint a tragikum a személyiségen belüli megosztottsággént is érthető (Kierkegaard, Lukács, Goldmann). Másrészt a tragikum és az antik hagyomány összefüggéseinek problémáját tekintette át. Ennek egyik szélső értékét Lionel Abel képviseli, aki a tragikus hagyományt zárójelbe tette, és helyette a metaszínházat, a „par excellence modern nyugati drámaformát” (26), vagyis Shakespeare és Calderón azon műveit helyezte előtérbe, ahol a szereplők tudatá-

ban vannak saját teatralitásuknak. A tragikus hagyományon való túllépés lehetősége a drámaírásra is hatott, mint ahogyan azt az abszurd dráma is jelzi, melynek szintén nem sikerült hősei kényszercselekvéseivel túllépni az antik hagyományon. Más filozófusok sokkal inkább az antik tragédiához való viszony keretében értelmezték a tragédiát. Heidegger szerint a tragikus hős sorsa a lét rendkívüliségeként értelmezhető, ahogyan József Tischner szerint a dráma az emberi élet tágan értett metaforája, míg a tragédia „megfelelő viszonyulások felcseréléséből vagy súlyos összezavarásából fakad” (35). Karl Heinz Bohrer pedig a „félelem körkörösén haladó kifejezését” (37) tartja a tragédia fő vonásának. Harmadrészt a szerző egy médiatörténeti kitekintéssel zárja bevezetőjét: a színház multimediális módon gyakorol hatást a befogadóra, miközben metagesztusaival eltávolít, szemben az eredetét szolgáló rítussal, mely részvételt követel meg. Hojdák szerint a mediális értelemben vett tragikum beépült a modern regénybe és a filmművészetbe is.

A kortárs tragikumelméleteket követően a 19. századi magyar irodalmi diskurzusok közül emel ki párat a szerző. A *Dráma, regény, tragikum: Médiatörténeti reflexiók Kemény Zsigmondnál* című fejezetben Kemény 1850-es években írt esszéiben (*Színművészetünk ügyében, Élet és irodalom, Eszmék a regény és a dráma körül*) található drámapoétikai és médiatörténeti összefüggéseket rekonstruálja. Kemény poétikai, társadalmi és gazdasági alapokon nyugvó kordiagnózisában az irodalom és a színház fokozódó szórakoztató funkcióját emelte ki. A szórakoztatás igényének erősödése érhető tetten a francia drámák hazai megjelenésén és a körülöttük a reformkorban kibontakozó színházi viták (Bajza–Henszlmann vita) kapcsán is. Kemény a színházi kultúra fokozódó elsekélyesedését hangsúlyozta, illetve azt a trendet, hogy a kialakuló polgári olvasóközönség a dráma helyett inkább a regényben találta meg önkifejezési formáját, mivel az a színpadi művek-

kel szemben sokkal adekvátabb módon tudta kifejezni a modern szubjektum léttapasztalatát. A regény felé való mediális eltolódást nagy mértékben ösztönözte az egyre inkább kapitalizálódó könyvpiac is. A regény poétikája a történetileg korábbi drámapoétika hátterére íródott rá, mely Hojdák szerint azt példázza, hogy a technológiai fejlődés során a régi médiumok gyakran az újakba ágyazódva tűnnek fel.

A *Dráma, könyv, színház: A Tragédia (multi)medialitásáról* című tanulmány tézise, hogy *Az ember tragédiája* kanonikus pozíciójának köszönhetően nyomtatott és színpadi változatában is töretlen népszerűségnek örvend. Ez azonban nem volt mindig magától értetődő, köszönhetően annak, hogy gyakran érték a művet oly vádak, hogy az csak valamilyen könyvdráma lenne. Hojdák a mű medialitását és az ehhez kapcsolódó emberképet vizsgálja, melyhez megkerülhetetlen a *Tragédia* műfaji kérdéseinek tisztázása is. A hagyományosan drámai költeménynek tekintett műfaj jellemzői a sok felvonásra tagolódás, a dialógusok hiánya vagy deformációja, a hosszú terjedelem, a látványosságra törekvés és a főszereplők erősen szimbolikus jellege. A műfaji tulajdonságok közel azonosak, de a megjelölések az egyes irodalmakban eltérnek: az angolszászoknál a *dramatic monologue*, a *dramatic poem* vagy a *closet drama* fogalma fedti le a műfajt, mely közel azonos a német *Lese-* vagy *Buchdrama* fogalmával. Hojdák szerint a német megjelölés azt a mediális karaktert hangsúlyozza, hogy ezek a szövegek sokkal inkább olvasásra és nem színpadra szánt alkotások, és a könyvdrámában lehetővé válik, hogy a szerző elszakadjon a színházi konvencióktól (az előadás hossza, a hármas egység, a szereplők száma). A magyar irodalom- és drámaelmélet a századforduló környékén élénken foglalkozott a nem színházi drámák problémájával, összefüggésben a kettő viszonyainak újragondolásával. A korabeli magyar esztétikai gondolkodók közül Lukács úgy tekint a könyvdrámára, mint amely átmenetet képez az an-

tik és a modern dráma között, amelyben nem válik szét a színház és az irodalom, de „szélsőségesen feszült (inter)mediális viszonyba kerülnek egymással” (92). Lukács megállapításaira a korabeli kritika azonban alig reflektált. Hojdák ezt követően részletesen taglalja a *Tragédia* színpadra állításának mediális problémáit. Szerinte nem tudjuk egyértelműen eldönteni, hogy Madách valóban színpadra szánta-e a művét vagy olvasásra, viszont a húsz évvel a szerző halálát követően a Paulay Ede-féle színpadra állítással gyakorlatilag a hazai színházi kánon állandó részévé vált. Paulay rendezését meghatározta a meiningenizmus realitásra és látványra törekvő színházi koncepciója, melynek megvalósulását segítették a 19. század második felének színpadtechnikai vívmányai pl. a villanyvilágítás is. Paulay rendezőként motivált volt a könyvdrámák (*Faust*, *Csongor és Tünde*) színpadra vitele iránt, és a *Tragédia* esetén is sikeresen tudta a vizualitás segítségével megjeleníteni a mű poétikai alapszituációját, a történelmi időutazást. A Paulayt követő, a historizálással szakító rendezések közül Hojdák Hevesi Sándorét emelte ki, aki az „emberi lélek színpadára vetítve” (106) jelenítette meg a *Tragédia* alapkérdéseit. Sajnos, a rendezői hagyomány következő lépéscsúfokaként értett, a szöveg hagyományos primátusát felszámoló a jelen és a klasszikus szöveg viszonyának posztmodern tematizálásra épülő rendezéseket a szerző röviden sem foglalja össze, így a megkezdett ív lezáratlan marad, csupán jelzi, hogy a Kádárkortól kezdve a rendezők koncepciói világnézeti és politikai demonstrációnak tekinthetők.

Az utóbbi időben, főként Tarjányi Eszter kutatásainak köszönhetően, Arany János műveinek parodisztikus vonásaira jelentős hangsúly helyeződött. Ezeknek a kutatásoknak a belátásai Hojdák szerint alkalmazhatók a tragikus művek újraértelmezéséhez is. Az ezekkel kapcsolatos, korabeli elméleti megfontolásokat *A tragikus/regényes eposz költői problémája Arany Jánosnál* című tanulmányá-

ban összegzi, melynek alapvetése, hogy Arany egyes szövegei (pl. *A nagyidai cigányok*, *Buda halála*) egyaránt dekódolhatók a tragikum és a humor oldaláról is, vagyis ironikus szövegekként olvashatók. Aranynál nagy jelentősége volt a tragikum és az epika viszonyának szempontjából az ún. eposzi hitelnek, amely a nép nyelvében élő hagyományt jelenti, és csak az ebből a tradícióból levezethető epikus művek tekinthetők hitelesnek. Arany tehát elutasította a romantikusok elképzeléseit a hiányzó tradíció megteremtésére. Koncepciójában az epika tölti be a poétikai alap szerepét, mely összefügg Arisztotelész elképzelésével, vagyis hogy az epikából alakult ki a tragédia. Szerinte az epikus hős az, aki magára veszi a nép sorsát, és megfelelő ösvényre tereli, de fáradozásába (hasonlóan Schelling értelmezésében a tragikus hőshöz) szükségszerűen belehal. Hojdák szerint Arany kései eposzaiban innovatívan kísérletezik a hagyományos poétikai szerepekkel, és szerinte a tragikum célja – Schopenhauerhez hasonlóan – az akarat önfelszámolásában keresendő. Kritikáiban a tragikummal való foglalkozása során nem az antik, hanem a romantikus tragédiáról, és azon belül az „önmagával meghasonlott »modern« individuum tragikumáról” (130) értekezik, és az erről való gondolkodás szépirodalmi munkáira is rányomta bélyegét.

A szerző utolsó elméleti tanulmányában, *Az el-különböződés nehézségeiről, avagy „egzisztencialista” volt-e a fiatal Rákosi Jenő?* a századvégi tragikum vitához szól hozzá. A személyes meghatározottságotól sem mentes tragikum vita a köznemesi származású, a kulturális intézményrendszer meghatározó reprezentánsa, Beöthy Zsolt és a sváb, a tudományos életbe csak nehézkesen befogadott Rákosi Jenő között zajlott. Rákosi *A tragikum* című, feltételezhetően a schopenhaueri-nietzschei hermeneutikai megfontolások ismeretében készült esszéjében reagált Beöthy azonos címet viselő, a hegei eszmetörténethez közelítő monográfiájára. Beöthy fő kulcsszava az egyetemesség, mellyel szem-

ben a tragikus hősnek el kell buknia, hiszen a közösséggel szemben az egyéni nézőpont csak korlátozott lehet. Ezzel szemben Rákosi az individuum jelentőségét emeli ki, és szerinte a tragédiákban a nagy egyéniségek bukása ábrázolódik az érvényre jutásukat gátló társadalmi renddel szemben. Hojdák kiemeli, hogy Rákosi tragikumértelmezése hatást gyakorolt a fiatal Lukácsra, mellyel a hétköznapi ember és a kompromisszumképtelen tragikus hős ellentéte a magyar esztétikai gondolkodás teréből a nemzetközi filozófia színterére lépett hatást gyakorolva több baloldali gondolkodóra (Peter Szondi, Susan Sontag, Lucien Goldmann).

A kötet második részében, a *Műértelmezésekben* Hojdák egyrészt tragédiák (Teleki László: *Kegyenc*, Petőfi Sándor: *Tigris és hiéna*, Czákó Zsigmond: *Leona*), másrészt tragikusként értelmezhető epikai alkotások (Kemény: *Gyulai Pál, Férj és nő*, Arany: *Toldi szerelme*) újraértelmezésére vállalkozik az első fejezetben körüljárt elméleti megfontolásoknak megfelelően. Méltányolandó, hogy a vizsgált klasszikus magyar tragédiák értelmezésekor szem előtt tartja a „leporolás”, vagyis a mai színház számára való felhasználás lehetőségét. Ezzel gyakorlatilag a klasszikus drámai örökség kánonjának szélén billegő műveknek a hazai színházi repertoárba való beemelésére, újrafelfedezésére tesz javaslatot. Figyelemreméltó, hogy Petőfi *Tigris és hiénája* kapcsán értelmezésébe beemeli a Kazimir Károly rendezése (1967, 1972) körül kialakult sajtópolémiát, ezzel rámutatva, hogy irodalom és színház között milyen feszültségek jelentkeztek a nemzeti klasszikusok színpadra állítása kapcsán a Kádár-korszakban. Hojdák nem jelzi, de a tágabb horizont felvázolása érdekében fontos megemlíteni, hogy Kazimir rendezéséhez hasonlóan éles vitákat váltott ki a korszakban más klasszikusok (pl.: *Mózes, Czillei és Hunyadiak*) színpadra állítása is, mely rámutat arra, hogy az aktualizálás, az újraértelmezés ütközőpontot jelentett a szocializmus időszakában is.

Az elemzett tragédiák kapcsán elmondható, hogy egyaránt a reformkori színházi vitákban esztétikai minőségét illetően vegyesen megítélt, de népszerű francia romantikus dráma műfajait (bosszúdráma, melodráma, rémdráma, sorsdráma) képviselik. A vizsgált tragédiákra jellemző, hogy egyaránt bemutatták őket, viszont a premiereket követő negatív kritikai visszhangok miatt szinte rögtön kikerültek a repertoárból. Hojdák *A politika színpada – a színpad politikája* című tanulmányában Teleki *Kegyencéről* szólva megállapítja, hogy a darab mindvégig kitüntetett figyelmet kapott a reformkori tragédiák között. Szerinte ennek oka leginkább a szerző személye és a darab politikai tartalmának aktualizálhatósága volt. A Nyugatrómai Birodalom végnapjait ábrázoló tragédia a „politikai manipulációk [...] nagyszabású allegóriája” (195). A dráma főszereplője, Petron Maxim szenátor alakja ellentétes a tragikus hőssel szemben támasztott arisztotelészi kritériummal, mint ahogyan arra már Vörösmarty is felhívta a figyelmet, hiszen a néző nem tud vele azonosulni. A drámai szituáció és a főhős gyakorlatilag Katona *Bánk bánjának* inverzeként is olvasható: Maxim a hatalom megszerzése érdekében a feleségét is hajlandó felkínálni a kéjvágyó császárnak; az erőszak azonban itt elmarad, viszont a hatalomvágyó szenátor bosszút esküszik, melyet csak rendkívül összetett hatalmi játszmák keretében tud megvalósítani. Az intrikus hős sértettsége nyomán, ellentétben Bánkkal, gyakorlatilag felszámolja, és nem megmenti a hazát.

A *sors bábjai* című elemzésében a szerző Petőfi *Tigris és hiénájának* korabeli irodalom- és színházpolitikai kontextusának felvázolását és a melodramák és sorstragédiák sablonjainak modellálását vizsgálja. A darab Petőfi egyetlen teljes drámája, melynek a Nemzeti Színházba tervezett bemutatóját a szerző maga mondta vissza, mivel az nem hozott volna kellő hasznót számára. Lépése sajtóvítává dagadt, amely szorosán kötődött a körülötte kulminálódó polémiákhoz. A dráma

bemutatására végül 1883-ban Kolozsvárott került sor, amely a helyi Petőfi-kultusz egyik megnyilvánulási formájaként jött létre, de mivel Beöthy, a neves kritikus méltatlannak tartotta Petőfihez, ezért a darab hamarosan lekerült a színház műsoráról. A befogadást és a színpadra állítást kísérő nehézségek oka az volt, hogy a dráma gyakorlatilag nehezen egyeztethető összes a Petőfiről mint költőről a nemzeti emlékezetben meggyökeresedő képpel. Ráadásul Petőfi a Hojdák által az első magyar abszurd drámaként értett darabjában elsősorban ironizálja és parodizálja a francia romantikus drámákat.

Czakó Zsigmond *Leonája* a francia romantikus színpad rémdrámáit idéző összetett darab, amely Hojdák olvasatában korai egzisztencialista drámaként, ironikus végzetdrámaként vagy akár az első magyar pszichodramaként is értelmezhető. Kiemeli, hogy Czakó mindenfajta célképzetességet tagad, mellyel gyakorlatilag a későromantikus líra retorikai megoldásaihoz közelít. A műben megjelenő romantikus ironia pedig aláássa a tragédia hagyományos, heroikus felfogását.

Hojdák a *Műértelmezések* második szakaszában egyrészt Kemény regényeinek elemzésére vállalkozik. Először *A fejedelem arcképe: A közvetítés tragikuma Kemény Zsigmond Gyulai Pál című regényében* a romantikus regényepózison túl a történelem elbeszélhetőségének ismeretelméleti és médiatörténeti problémáit feszegeti. Kemény nem egyetlen uralkodó perspektívából mutatja be a történelmet, hanem számos nézőpontot és értelmezési lehetőséget villant fel. A mű főszereplője, a romantikus, ironikus személyiség példajaként érthető Báthory Zsigmond. A fejedelem személyiségének értelmezése a mű egyik fontos motívuma: ez jelenik meg a híres arckép jelentben is, amikor az agg Báthory István egy portrét kap lehetséges utódjáról. A képet szemlélve, fiziognómiai alapon ítélve az öreg király nem jósol sok szerencsét Erdélynek, míg vele szemben a festményt hozó Gyulai igyekszik relativizálni az uralkodó véleményét, egyúttal rámutatni a

kép által ábrázolt személyiség értelmezésének ismeretelméleti nehézségeire. A megjelenő képek és a róluk alkotott olvasatok (szövegek) az arcképjelenten túl is meghatározó poétikai-retorikai alakzatként húzódnak végig a regényen. Zsigmond személyiségének regénybeli ábrázolása azonban nem tud eltávolodni a történetírók erdélyi Néró-képétől, ami tovább erősíti a mű ironiáját és tragikumát. Gyulai sorsa mint a hétköznapi ember példája szintén a tragikus filozófiát jeleníti meg, hiszen a történelmi-társadalmi meghatározottságok fogságából képtelen kitörni. Összességében elmondható, hogy Kemény regényében a tragikum összetett kor- és ismeretelméleti problémákon keresztül artikulálódik.

A kapitalizmus szelleme: A gazdasági átalakulás tragikuma Kemény Zsigmond Férj és nő című regényében Hojdák az új gazdasági kritika elemzési szempontjait felhasználva értelmezi újra a szerző művét, aki érzékenyen reagált esszéiben a kapitalizmus kiépülésének problémáira. A szerző lényeges megállapítása, hogy a regényben a gazdaságkritikai szempontok, vagyis a vagyonosodási stratégiák ironikus szembeállításával a tragikus poétikai elvárások mentén szerveződik, és a gazdasági érdekek érvényesítése a személyiség eltárgyiasulásához vezet. Mindebben fontos szerepet játszik a házassági tematika, amelyre a regény címe is utal. Hojdák innovatív módon, Max Weber *A protestáns etika szelleme* című művében megjelenő kapitalistapolgár-típusokat azonosítja Kemény regényében, mely új szemponttal gazdagítja az értelmezést.

Az utolsó tanulmányban, *A modern személyiség születése a Toldi szerelmében* Hojdák arra mutat rá, hogy az epikus világot jellemző rendképzet a trilógia középső részében megbomlik, míg a mű eltolódik a személyiség meghasonlásának bemutatásával a tragédia, illetve a véletlenek, félreértések és az álcázás szerepének megnövekedésével pedig a regényesség irányába. A kulturális kódrendszerből kiteszított Toldi személyisége

egyre összetettebbé válik, és a műben bejárt útja a modern személyiség allegorikus útjaként is érthető.

Összegésképpen elmondható, hogy a tanulmánykötet jól felépített, de talán egy összegző, az eredményeket és a további távlatokat felvillantó összefoglalás javíthatta volna a szerkezetet, árnyalhatta és összegezhette volna az esettanulmányokban kifejtett megállapításokat, vagy további szempontokat vethetett volna fel a kutatás számára. Hasonlóan hiányzik az olvasást megkönnyítő névmutató is.

Ennek ellenére a tanulmányfűzér jelen formájában is teljesíti a vállalt feladatokat, és új értelmezési lehetőségekkel gazdagítja a 19. századi irodalommal, valamint a színház- és drámatörténettel foglalkozó diskurzusokat. A kötet hosszú évek alapos kutatómunkáján, a szerző sikerrel megvédett doktori disszertációján alapul, és impozáns elméleti keretek között mutatja be a 19. század második felének magyar irodalmában megjelenő tragikus vagy tragikusan is értelmezhető műveket.

„A szocialista revű, mint kutatási probléma”

RAJNAI EDIT

Molnár Dániel. *Vörös csillagok: A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk.* Budapest: Ráció Kiadó, 2019. 494 p.

„A szocialista revű mint kutatási probléma”: a kötet *Bevezetésében* olvasható historiográfiai összefoglaló már címében is izgalmas felvetés, tekintve, hogy kutatási problémaként mindeddig a „kapitalista” revű sem váltott ki heves érdeklődést a magyar színház-, művelődés- vagy társadalomtörténészekből. A hiányról Molnár Dániel könyvének historiográfiai összefoglalója tanúskodik, mely a művelődéstörténet, a zenetörténet (ezen belül elsősorban a dzsessz), a kabarék és mulatók története, a műfajelmélet, a tánctörténet, cirkusztörténet köréből szedegeti össze azokat a munkákat, amelyek érintik/érinthetik a revüt, vagy éppen ennek nem említésével árulják el, hogy a téma Magyarországon mennyire a kutatás peremvidékére szorult. Az előszámlált külföldi, elsősorban a német szakirodalom sokkal gazdagabb, de főképpen más szemléletű. Úgy tűnik, ezekben az írásokban a revű jellemzően nem egy-egy diszciplínán belüli téma járulékos terméke: az intézménytörténeti, várostörténeti, műfajelméleti megközelítések szerzői éppen a revüre kíváncsiak, ennek ismérveire és az ismérvek változásának társadalmi, politikai, gazdasági okaira vagy hatására.

A kutatási témára utaló, idézett alfejezet-cím mellett azonban a *Vörös csillagok* alcímével – *A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk*¹ – máris többet ígér. Molnár Dániel könyve (és a könyv megjele-

nése előtt három évvel megvédett doktori értekezése) a budapesti szórakoztatóiparról szóló, első, tudományos igénnyel és rendszerességgel megírt munka.

A szórakoztatás, Richard Dyer által megfogalmazott és a kötetben irányadóként kezelt definíciója összefoglalva így szól: profeszszionális, fizetett csoportok által gyönyörködtetés céljából végzett nyereségorientált tevékenység.² A fogalom tartalma e koncepció szerint relatív, azt, hogy mi „szórakoztató”, és mi nem tartozik ebbe a körbe, azt maguk az alkotók döntenek el. Ennek a gyönyörködtetettekben „utópikus boldogságot” előidéző aktivitásnak iparszerű megszervezése (szórakoztatóipar, show business, entertainment industry) a *Vörös csillagok*ban Pierre Bourdieu mezőelmélete alapján kap helyet a társadalmi termelés rendszerében: a kulturális termelési mezőben a kommersz kultúra almezőjében helyezkedik el, s ezen belül is azon a póluson, ahol a megszerzhető szimbolikus tőke általában és viszonylag alacsony.³

A kérdés, melyet a Rákosi-korszak szórakoztatóiparával kapcsolatosan Molnár Dániel feltesz, ez: „Sikerült-e a korábban nem a

² Richard DYER, *Only entertainment* (London–New York: Routledge, 2002). Idézi: MOLNÁR Dániel, *Vörös csillagok: A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk* (Budapest: Ráció Kiadó, 2019), 36.

³ Pierre BOURDIEU, „Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához”, ford. BABARCZY Eszter, in *A kultúra szociológiája*, szerk. WESSELY Anna, 174–186 (Budapest: Osiris Kiadó, 1998); Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai: Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. SEREGI Tamás (Budapest: BKÜF, 2013).

¹ A szerző saját helyesírását alkalmazzuk az ő szövegében. Egyébként megtartjuk a magyar akadémiai helyesírást (a szerk.).

hivatalos kultúra (elit-, tiszta művészet) részeként számon tartott szórakoztatóipart »átállítani«, »szocialista tartalommal« megtölteni; vagyis a pártállami irányítás szempontjából hasznossá, ugyanakkor a társadalom számára kívánatosná tenni?“⁴ (Ugyanez a kérdés természetesen feltehető a művészeti mező ellentétes pólusáról, a magas presztízű elitkultúráról és a bulvárról is.)

A historiográfiai bekezdésekben szereplő művek témáinak sokféleségéből az is gyanítható, hogy a szó ebben a kötetben nem csupán a sovány cselekményű, zenés-táncos, látványos produkciót jelenti. A revü mint kutatási probléma vagy mint terminus technicus itt összefoglalása a kommersz mező részeként értelmezett reprezentációknak: a szerző nem szétszálazza, hanem összevonja a szórakoztatás különböző formáit.

„A vizsgált tömegkultúra mező határai rugalmasak: időszakról-időszakra változnak műfajai, és azok jellemzői; korszaktól és kulturális közegtől függően nevezik revűnek, *vaudeville*-nek, *varieté*-nek, *esztrádnak*, *circusznak*, *mutatványosoknak*, *látványosságoknak* stb. (A *circusz* a *játéktér* jellege – *sátor/porond* –, illetve *helyváltoztatáson* alapuló üzleti modellje révén könnyebben elhatárolható, de a »*játszók*«, vagyis az előadók speciális testtechnikán alapuló *játéktípusa*, és a *műsorszerkezet* tekintetében már kevésbé.)“⁵

Ebből a nézőpontból kap értelmet a budapesti show business 1930–50-es évekbeli működési formáinak rendszerezési kísérlete is. Az osztályozás *lokál/mulató*-, *színház*-, *szórakoztató kisiparra* osztja fel a szórakoztatás terepét. A három működési forma a gazdasági alap és az elsődleges funkció alapján választható szét: a *lokál* esetében ez a *konsumálás*, a *színházak* és a *kisipari szórakoz-*

tatók esetében maga az előadás. A többi ismérvet, köztük a *játéktér* is az elsődleges funkció szervezi: a *mulatóknak* egyetlen tere van, ahol a *játszókat* és a *nézőket* nem választja el fizikai korlát (a *pincékről* nem is beszélve), míg a másik két működési formában elkülönülnek a *szórakoztatók* a *szórakoztatottaktól*, legyen a *játéktér* emelt *kukucskálószínpad* (*színház*) vagy akár *felülről* látható *porond* (*szórakoztató kisipar* egy része, beleértve a *circuszt* is). A vizsgált korszakban már határozottan elkülönült a három típus, de a *show business* *kukucskálószínpados* terei (a *Fővárosi Varieté*, korábban *Royal*, és a *Fővárosi Operettszínház*, korábban *Somossy Orfeum*) a 19. században és a 20. század elején *konsumálásból* (is) működtek, *látogatóik* a *fogyasztás élvezetét* legalábbis megosztották az előadás élvezetével. Az is látszik ebből a *rendszerezésből*, hogy a *produkciók* további jellemzőit – a *díszlet kialakítását*, a *játék menetét*, a *játékkalkalmakat* – ugyancsak az *elsődleges funkció* irányítja.

A budapesti szórakoztatóipart az 1940–50-es évek fordulóján érintő *transzformációs kísérletről* furcsa lenne anélkül írni, hogy csak a *mivéről* és a *hogyanról* essen szó, a *mibőlről* nem. Ennek a *könyvnek* különös értéke, hogy az 1930-as évek, a II. világháború időszakának és a *koalíciós korszaknak* a *show businessét* is felvillantja, erről mindeddig alig volt valamennyire is *rendszerezett tudásunk*. A *Vörös csillagokban* a *Rákosi-korszak* *szórakoztatóiparának* ismertetése – a már említett *módszertani-historiográfiai bevezetésen* kívül – öt fő fejezetben öt szempont alapján történik. Az első az *intézménytörténet*, ez ad *adatgazdag keretet* az utána következőknek: a *kommersz mező* egyik *aktorának*, a *színésznek* *pozícióváltásához*, az új *revükonceptiók* (ebben az esetben a *zenés-táncos-látványos*, *hagyományos értelemben vett előadásforma*) és *megvalósulásaik* *bemutató*ához, a *revüelemek* és *-toposzok* *átértelmezésének* *folyamatához*, illetve a *látvány*nak, mint *alapvető showkövetelménynek* külön *kiemelt elemzéséhez*. Minden fejezet a

⁴ MOLNÁR, *Vörös csillagok...*, 21.

⁵ Uo., 32. Kiemelés az eredetiben.

háború előtti, illetve a koalíciós korszakbeli előzményeknek az aktuális szempont szerinti ismertetésével indul.

A megkerülhetetlen esemény-, intézmény- és igazgatástörténetet hosszú fejezetcím jelenti be: *A revűszféra kulturális kontextusának megváltozása: Működési modell, felügyelet, szabályozás a két világháború között és 1945 után*. A történet indokoltan 1931-ben kezdődik, a számtalan budapesti mulató két legnépszerűbbjének, az Arizonának és a Moulin Rouge-nak a megnyitásával, és 1951-ben a FŐNI (Fővárosi Népszórakoztató Intézmények) megszűntével és a Fővárosi Víg Színház létrejöttével zárul. Zárulhatna 1952-vel is, a Népliget mutatványos kisvállalkozásainak felszámolása ugyanis elhúzódott. Ez akkoriban politikailag kevésbé fontos, technikailag nehezebben megoldhatónak látszott, a *Vörös csillagok* szórakoztatóiparról szóló narratívája szempontjából pedig elhaló mellékszál lesz. Az 1931 és 1951 közötti éveket még két cezúra tagolja: 1944 vége, azaz Budapest ostromának kezdete és 1949 nyara, a színházak és a szórakoztatóipar nagyintézményeinek államosítása. A könyv zavarba ejtő adat- és forrásbőséggel bontja le az említett két évtized szórakoztatóiparát igazgatásrendészeti szabályokra, eljárásokra és intézkedésekre, szerződötési szokásokra, szempontokra és eljárásokra, munkajogi kapcsolatokra, egymással egyezkedő vagy versengő érdekvédelmi és érdekképviseleti szervezetekre, az országos és budapesti közigazgatási apparátus, valamint a FŐNI szervezetén belüli hatalmi vetélkedésre. Belefér ebbe a történetbe még a protektorként fellépő Államvédelmi Hatóság is, amely a szórakoztatóiparban beszervez, illetve beszervezettjeit protezsálja (Boros Ida, Hlatky Edit és Kardos Magda esete).

1945 előtt a szórakoztatóiparon belül a presztízst illető törésvonal, melyet a kommersz mező működtetésében érintett szakmai érdekvédelem szerveződése és tevékenysége is jelzett, az intézmények alapfunkciói, a konzumálás vagy a produkció preferálása men-

tén húzódott. Az ideológiai átállítás vagy hasznosítás szempontjából az új politikai irány számára a lokálkultúra és közönsége nemkívánatos volt, tehát gazdasági és adminisztratív eszközökkel felszámolták. Bár valójában a teljes fővárosi szórakoztatóipar kiesett a színházak államosításával foglalkozó döntéshozók (Magyar Dolgozók Pártja Agitációs és Propagandabizottság, Népművelési Minisztérium Pártkollégiuma, Minisztertanács, Népgazdasági Tanács)⁶ primer érdeklődési köréből, a két revü-, illetve varietésszínház (Kamara Varieté, Royal Revü Varieté) nem felszámolni, hanem hasznosítani akarták, ezért köztulajdonba vették őket. Bourdieu mezőelméletének kategóriáiba⁷ helyezve a színházak államosításának aktusát, a kommerszen belüli, magas presztízű budapesti színházak (azok, amelyek 1949 nyaráig ezt elkerülték) állami tulajdonba és közvetlen minisztériumi irányítás alá, a show business vállalkozásai pedig fővárosi tulajdonba kerültek: községesítették őket. Létrejött a FŐNI nevű, meglehetősen túlméretezett, alig két évet élt tömegkulturális szocialista iparvállalat. Fennállása alatt mindvégig, de végül is

⁶ A színházak államosításának adminisztratív folyamatára lásd még: KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika: színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*, szerk. GAJDÓ Tamás, 45–137 (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007).

⁷ „A művészetnek és a pénznek a hatalmi mezőt strukturáló oppozíciója az irodalmi mezőben a szimbolikusan uralkodó, de gazdaságilag alávetett »tisza« művészet (a költészet, a »tisza« művészet e megtestesült példája nem eladható) és a kommersz művészet ellentétében jelentkezik. Az utóbbinak két formája van: a nagy hasznot és polgári felszentelést (vagyis akadémiai tagságot) hozó bulvárszínház, illetve az iparilag előállított művészet: a vaudeville, a népszerű vagy folytatásos tárcaregény (feuilleton), az újságírás és a kabaré.” BOURDIEU, „Alapelvek...”, 181.

csak ideig-óráig, magában foglalt többek között szabadtéri színpadokat (Margitsziget, Angol Park, Károlyi kert), a két revüszínházat, a Fővárosi Nagycirkuszt, a Városi Színházat és a Városliget játszóhelyeit (Csodák Háza, Liliputi Falu, Fortuna Varieté, Népvariété, Kisvariété).

„Namost a papírokkal én néha haragban vagyok, mert én tudom azt, hogy mindig utáltuk a jelentéseket. Én arra emlékszem életemben, hogy a papíroknak mindig hazudtunk, mert a papír az mindig valakinek vagy valaminek meg akart felelni, és az soha nem az igazság volt. Namost a vicc az ugye, hogy a papír maradt meg”⁸ – jegyzi meg Karády Béla, a vele készült interjúfolyam egyik, a könyvben idézett részletében. A *Vörös csillagok* narratívájának forrásai között szép számmal akad a korabeli szereplőkkel vagy leszármazottjaikkal készült interjú, s idézet is belőlük bőven. Az oral history „három paradoxonának” egyike, a „források parallelizmus” – Kövér György megfogalmazásában: „Ráadásul ugyanarról a történésről többféle, írott és orális forrás állhat rendelkezésre (bár mint látjuk, idővel majdnem minden írott mezbe öltözik). S többféle forrás esetén máris felvetődik a »melyiknek higgyünk« kérdése. Az írottnak vagy az elbeszéltnak?”⁹ Karády Béla a szemtanú utólagos elbeszélésének keretében az egyidejű, írott, általa termelt forrásokról tesz kritikai megjegyzést. Az említett kontrasztra akad is példa, s nem csak a korszakra jellemző ideológiai kettős beszédre. Pikáns ügyletek is előfordultak: az 1948–50 között a FŐNI fiatal vezető csapatának ötletes gazdasági-szervezési mindenese, Sólyom András jegyfeketepiacot működtetett. A Városi Színház zenekari árkának a nyom-

dai jegygarnitúrában nem szereplő jegyeit adták el saját zsebre, „last minute”.¹⁰ Erről természetesen sem hivatalos feljegyzés, sem gazdasági beszámoló nem készült, csak téma kutatása során készült Karády-interjúból tudható. A párhuzamos források ütköztetésével Molnár Dániel ritkán él, ez lehet tudatos válogatás, de lehet oka az is, hogy a történésekről csak egymást kiegészítő – korabeli irományok és visszaemlékező, írott vagy szóban előadott – textusok léteznek.

A *Vörös csillagok* narratívájában a Rákosi-korszak show businessének és a FŐNI történetének az egyik főszereplője Karády Béla. Ő a legtöbbet idézett beszélgetőtárs, magánarchívuma a levéltáriak mellett a legfontosabb írott forráscsoport, hirtelen felívelő karrierje pedig igen fiatalon – nem munkás-káderként és a kulturális életben kezdő szereplőként – a szórakoztatóipari nagyvállalat művészeti vezetőjének posztjáig repítette. A FŐNI létrejöttének históriájában izgalmasan fonódik össze a társadalom és a művészeti mező hatalmi eszközökkel végrehajtott átalakítása, majd működtetése és a Karády-féle baráti kör (Karády, Kublin János, Sólyom András, Lázár Egon) helyzetbe kerülésének története. Azonnal meglátták a koalíciós időkben, majd az államosítás környékén megnyíló gazdasági és karrierlehetőséget. Útban a magas pozícióig kapcsolatában a politika és a közigazgatás szereplőivel a társaság simulekony és rugalmas volt, bár az 1950-es évek eleji igazgatási apparátus számára simulekonyságuk ellenére frusztrálóan idegenek lehettek. A sikerre vágyó és dinamikus csapat ezt az alkalmazkodó magatartást kevésbé tudta megőrizni, amikor műsorpolitikai kérdésekről volt szó, akár a műsorszámok tartalma, akár szerződtetési ügyek, akár a devizagazdálkodás (különösen a külföldi artisták szerződtetése) kapcsán ütköztek akadályba a hivatali adminisztráció valamelyik szintjén. A FŐNI működését rengeteg konfliktus terhelte, a Fővárosi Tanács Szőnyi Jó-

⁸ Molnár Dániel beszélgetése Karády Bélával, 2014. október 14., in MOLNÁR, *Vörös csillagok...*, 45.

⁹ KÖVÉR György, „Az orális történelem három paradoxona”, in KÖVÉR György, *Biográfia és társadalomtörténet* (Budapest: Osiris Kiadó, 2014), 305.

¹⁰ MOLNÁR, *Vörös csillagok...*, 144.

zsef vezette Népművelési Osztályával folytató, ideológiai alapú vitákon és szerződöttesi problémákon kívül a feszítő, belső, szervezeti és egyéni ambíciókból fakadó ellentétek is. Karádyék alig egy év után 1950 júniusában eltávolították, a FŐNI még tíz hónapot élt.

Ha Karády Béla a történet egyik főszereplőjének mondható, akkor a másik főszereplő természetesen a revü. A viszonyítási pont, amelyhez a FŐNI, illetve a Fővárosi Víg Színház látványosságai méretnek, legalábbis, ami az előadéskészítés eljárásait illeti, a párizsi Folies Bergère modellje. Ez is oka annak, hogy a hatodik fejezettől (*A revüstruktúra elemeinek vizsgálata: Az előadéskészítési gyakorlat átalakulása: az előkészítés és a revüelemek átkontextualizálása*) a kommersz mező és a szórakoztatás mindaddig tágan értelmezett megjelenési formái óhatatlanul leszűkülnek a mindennapi szóhasználat szerint értendő revüre, a zenés-táncos látványosságra (szép hölgyekkel és sok ringó tollal). A praktikus lehatárolás oka lehet forráshiány is, például az, hogy a Fővárosi Varieté előadásairól maradtak fenn olyan dokumentumok, amelyek alapján megkockáztatható az előadáselemek leírása, a szellemvasútról, a cirkuszról és a budapesti éjszakai élet vendéglátóhelyeinek műsorairól pedig nem.

A revü következő szövegrészekben elemeire bontott állapotban figyelhető meg, struktúrájának vizsgált komponensei többek között a Patrice Pavis által is ismertetett fogalmakon keresztül (például szerepkör, látvány, scenográfia) értelmeződnek.¹¹ A Folies Bergère előadéskészítési gyakorlatának bemutatása alapján a viszonyítási pontként elfogadott előadásforma a következőképpen jellemezhető: tartalmilag egymástól független, nem túl hosszú „táncjelenetek/táncok” vagy színpadi tablók sorozat, melyeket még vékonyka történet sem fűz össze; erotikus; a dramaturgia–koreográfia–jelmez–díszlet

négyeséből a meghatározó az utolsó kettő; az előadás végleges formáját a rendező (a látványelemek, a színész/táncos, a mozgás, a díszlet, a jelmez, a világítás tervezője és tudatos összehangolója)¹² alakítja ki; a műsor elengedhetetlen szereplője legalább egy énekes vagy táncos sztár.

Az 1950-es évek fordulóján a budapesti revü átalakulásának legjellegzetesebb vonása a kerettörténet megjelenése, ebben minden, az 1950-es évek fordulóján kifejtett koncepció (Karády Béla, Fejér István, Rácz György) egyezett. A budapesti revühagyomány megengedett valamiféle, a képeket összefűző alaptörténetet, ez látszik a Royal Orfeum 1929-es *Start!* című, a 6. fejezetben (*Színpadkép és látványtervezés a pesti revűkben*) elemzett produkciójából is. Karádyék revüiben a látvány tervezője (a rendező) átadta meghatározó szerepét a koreográfusnak, nagyobb súlya lett a táncképeknek. A FŐNI koreográfusai között volt Berczik Sára, Vashegyi Ernő (George Gershwin *Egy amerikai Párizsban* című művére koreografált) és Hidas Hédi. A FŐNI revüi közül a *Májusfának* már épkezláb keretjátéka is volt, a Fővárosi Víg Színházban az előadás létrehozásának kulcsfigurájának pedig egyértelműen az író, illetve a dramaturgot szánták. A kultúrpolitika által elvárt szemlélet (az új rend bemutatása, oktató-nevelő üzenet, pártos szellem) alakította a kerettörténetet, formálta a táncképeket. Új szereptípusok tűntek fel, illetve más színjátékokból átvett szerepkörök új vonásokat kaptak: a bonviván szerepkört a „haladó hős”¹³ szereptípusa töltötte ki, az intrikus (és néha a komikus) pedig a „reakciós” szereptípusát öltötte magára. (Őszintén szólva nem túl szerencsés a szerepkör – szereptípus – szereptoposz fogalmakat rokon értelmű kifejezéseként használni.) A megelőző korszak revütoposzai (a szórakoztató műsorok gyakori motívumai: utazás, hajó, világváros, Budapest) is új tartalmat kaptak.

¹¹ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006).

¹² Uo., 258.

¹³ MOLNÁR, *Vörös...*, 315, 324.

Mindennek az elemzése, ismertetése kétszer, kétféle megvilágításban fut végig az elbeszélésen: egyszer a revü transzformációjáról szóló, egyszer pedig a műsorok scenikai lehetőségeit és megoldásait (lényegében Vogel Eric munkásságát) kifejtő fejezetben.

Bár a revüből végül mégsem lett – műfajváltással – zenés vígjáték vagy operett, de a Fővárosi Víg Színház az 1952–53-as évadtól már hivatalosan operettszínházként működött. A FŐNI megszűnése még besorolható a

korszak megszámlálhatatlan intézményátrendezései közé, a Fővárosi Víg Színház arculatának, működésének megváltoztatása azonban a revü ügyének kultúrpolitikai ejtésével egyenlő. Ez, a fővárosi revüszínházak elhalása és a zenés, szórakoztató látványosságok kiszorulása a kommersz mező legszélső pólusára, a szocialista éjszakai lokálok pódiumaira, a *Vörös csillagok*ban elbeszélte történet végső következtetése.

Rekonstruált örökségek Három színháztörténeti kiadvány

FARKAS NOÉMI

ÖLBEI LÍVIA. *Benned a létra: A Weöres Sándor Színház első tizenhárom éve*. Pécs: Alexandra Könyvesház Kft, 2021. 232 p.

SIRATÓ Ildikó, szerk. „...merő álom”: *Történetek a Soltis Lajos Színház 40 évéből*. Szombathely: Savaria University Press, 2021. 289 p.

TIMÁR András, főszerk. *Mások akartunk lenni: A Szentendrei Teátrum története az alapítástól 2020-ig*. Szentendre: Szentendrei Kulturális Központ, 2021. 476 p.

A múltbeli események feltárásának és feldolgozásának számos apropója közül néha kivételes jelentőséget tulajdonítunk az évfordulóknak: ilyenkor mintha a számvetés meghatározó motivációjával vállalkoznánk olyan felidézésre, amely összegzi az eltelt hosszabb-rövidebb időszakokat. A 2020-as év egyaránt adott alkalmat három nagyon különböző színházi szerveződésnek erre a reflexióra és 2021-ben így jelent meg három kiadvány: a szombathelyi Weöres Sándor Színház első tizenhárom évét, a Jordán Tamás igazgatásával fémjelzett korszakot összefoglaló könyv, valamint a celldömölki Soltis Lajos Színház alapításának negyvenedik és a Szentendrei Teátrum ötvenedik évfordulója alkalmából kiadott kötetek. A három kiadvány három különböző módon közelít a múlthoz, és a tematizált események bemutatásához.

A *Benned a létra* (a mottóként is választott Weöres Sándor-idézetből kiemelt) címet viselő könyv szerzőjét, Ölbei Líviát Jordán Tamás kérte fel, hogy írja meg a leköszönő alapító igazgató vezetése alatt 2007 óta mű-

ködő szombathelyi kőszínház történetét.¹ A *Weöres Sándor Színház első tizenhárom éve* alcím, bár pontosan meghatározza a tárgyalni kívánt időszakot, mégis csak az előszóval és az azt megelőző, vele szemközti oldalon látható képpel teszi egyértelművé, hogy a bemutatás milyen szemszögből történik majd: az előszó (*A létra bennem*) szerzője és a teljes oldalas, a színház nézőterét mutató kép egyetlen szereplője Jordán Tamás.

A kötet tizennégy fejezetben mutatja be a megalapítástól a 2019/2020 évad végéig, pontosabban az igazgatói mandátum 2021. január 31-i lejártáig a színház működését. A fejezetek – a teátrum kulturális-közösségi műsorait az „agora – fórum – találkozóhely” hívószavakkal magába foglaló Thea-tér programot bemutató fejezet kivételével – kronologikusan ismertetik az évadok bemutatóit és a vendéjjátékokat, a társulati változásokat és a színház közösségépítő tevékenységeit. Ritka esetben fény vetül a színház közvetlen, a városi és helyi politikai tényezők által alakított kontextusára, mint a 2012-es és 2017-es igazgatói pályázatok esetében. A fejezetek hossza és az ismertetés részletessége változó: a leginkább részletetekbe menően a színház alapításának körülményeit ismerheti meg az olvasó: a szombathelyi intézményesített színházi élet előtörténetét, az alapító társulatnak a Kamara Savariához kötő-

¹ MERKLIN Tímea, „Pillanatokból épített maradvány”, *Vas Megyei Hírportál*, 2021.02.28, <https://www.vaol.hu/helyi-kultura/2021/02/benned-a-letra-cimmel-irt-konyvet-kolleganonk-olbei-livia-a-weores-sandor-szinhaz-első-tizenharom-everol>.

dő gyökereit és a színház átmeneti és végleges épületeinek kiválasztásával kapcsolatos kérdéseket.

Az impresszumban feltüntetett megjegyzésre alapozva, miszerint a szerző a kötetet elsősorban a *Vas Népe*ben és az *Ellenfény*ben megjelent írásaira alapozta, feltehető, hogy a fejezetek írott tartalma – néhány átkötő vagy felvezető textust leszámítva – korábban publikált kritikák és interjúk egységessé tett és egymásba szerkesztett szövegéből áll. Ez a feltételezés azért nem kaphat bizonyítást ebben a recenzióban, mert a kötet nem használ sem lábjegyzetelést, sem bibliográfiát a források feltüntetésére, így nem elhanyagolható mértékű feladat lenne az eredeti szövegek felkutatása. Bár az egyes évadok produkcióinak ismertetése során olvashatunk részleteket több kritikus írásaiból is, ez minden esetben csak a szerző nevének megemlékezésével és a publikálás helyének szövegközi hivatkozásban történő feltüntetésével – vagyis cím és többnyire dátum nélkül – történik. Így a szerzői szándéknak megfelelően egy olyan zárt egységként tekinthetünk a kiadványra, amely az olvasónak kínált kép felrajzolása közben nem rendelkezik a részletekbe menő, több perspektívát megőrlő bemutató igényével.

Az évadokat áttekintő fejezetek felépítése egységesen egy bevezetővel kezdődik, amelyben röviden összefoglalásra kerül a bemutatók listája, a meghívott rendezők sora, a jelentősebb társulatot érintő változások, és olyan rendkívüli események, mint a második évadban a színház beköltözése az Akacs Mihály utcai felújított épületbe, vagy a 2013/2014. évadra tervezett, de végül az igazgató és a meghívott rendező között felépő konfliktus miatt elmaradó Jeles András-rendezés. A bevezető egység után kisebb alfejezetek tárgyalják az adott évadnak a szerző által jelentősnek ítélt produkcióit, bérletes és bérleten kívüli előadásait, néhány évadnál megemlítve a vendégelőadásokat is. Egyes bemutatók kapcsán kifejezetten részletes, elemzésnek is beillő szövegeket olvas-

hatunk, mint a 2016-os *A falu rosszáról* (r. Mohácsi János) vagy a 2017/2018. (jubileumi) évadból egyedülként ismertetett *A salemi boszorkányokról* (r. Alföldi Róbert) (noha azon kívül még tíz bemutatót tartott ekkor a színház), de általánosságban elmondható, hogy a kiadványban szereplő előadás-leírások nem törekszenek a produkciók részletes dramaturgiai vizsgálatára vagy a *mise-en-scène* érzékletes bemutatására.

Ez a kétségtelenül szubjektív ábrázolás megágyaz azoknak a hosszabb interjúknak, amelyek egy-egy társulati tag vagy meghívott művész hangját szólaltatják meg: ezek bizonyos esetekben egybefüggő szövegbe rendezve képezik egy-egy alfejezet részét (pl. Trokán Péter, Kiss Mari, Orosz Róbert, Nádasdy Ádám), máshol interjú formátumban saját alfejezetet alkotnak (Alföldi Róbert, Hartai Petra, Jordán Tamás). Emellett számos idézettel van megtöltve a kötet, amelyek az olvasó számára örök talányként megmaradó helyeken és körülmények között hangzottak el; ezek a mondatok, valamint az olvasópróbák részletei és a pirossal és dőlt betűvel szedett, társulati anekdotákat megosztó kiemelések egy sajátos hangulatot kölcsönöznek a kiadványnak. Mintha egy falon figyelő légy vagy egy régi színházi bútordarab perspektívájából látnánk rá erre a tizenhárom évre. A kameránk felvétele folyton váltakozik az egész közeli fókuszú és a távoli, a színház intézményi változásait megfigyelő képek között. Ha a metaforikus képekről a kiadvány szó szerinti képi világára térünk át (fotó: Mészáros Zsolt), akkor ez a fajta kettősség, a megfigyelői proximitás változása megszűnik: a kötet tekintélyes részét jelentő, Pap Kirszta és Bonyhádi Károly által szerkesztett képanyag egyöntetűen kiváló minőségű előadás- és rendezvényfotókból tevődik össze, melyek a mindenkori nézői perspektívát reprezentálják.

Míg a Weöres Sándor Színház történetének bemutatása ott ér véget, ahol az alapító igazgató távozik az évad közepén, a Sirató Ildikó szerkesztésében, „...merő álom”: *Történetek a Soltis Lajos Színház 40 évéből* cím-

mel megjelent gyűjtemény kilép a névadó színész-rendező 2000-ben bekövetkezett tragikus halála által lezárult korszak keretei közül. A celldömölki színház 2001 óta viseli Soltis Lajos nevét, az 1980-ban alapított, addig Sitkei Színkör néven működő társulat ekkor költözött Celldömölkre, ahol eleinte a Kemenesaljai Művelődési Központban, 2004-től pedig az egykori Szikra mozi épületében, immár állandó játszóhellyel folytatták tevékenységüket. Ennek a tevékenységnek alapját az a társulat alkotja, mely nem főállású színészekből, hanem magukat folyamatosan képező, a színház működtetéséhez szükséges sokrétű feladatkört betöltő, „civil” főállással rendelkező tagokból áll és többnyire a színház saját gyerek- és diákszínjátszó csoportjaiból nevelődik ki. Jelentős közönségnevelő, színészképző, valamint országos és nemzetközi szakmai programjaik közül kiemelkedik a nyaranta rendszeresen megszervezett Soltis Lajos Országos Színházi Találkozó (SLOSZT), amelynek programjába olyan társulatok előadásait válogatják be, melyek a közösségi gondolkodás, a társadalmi problémákra való érzékenység, a nyitottság és az elfogadás értékei mentén működnek. A többnyire monodramákból, tantermi és szobaszínházi előadásokból álló fesztiválprogram szakmai-kritikai beszélgetésekkel egészül ki. A társulat jelenléte számottevő a határon túli magyar színjátszó szcénában és jelentős közreműködésben állnak számos hazai független társulattal.

Ez a kép nem egy egységes, kronologikusan felépített leírásból bontakozik ki, hanem negyvenhárom különböző perspektívából megfogalmazott írásból, melyek a Soltis Lajos Színház fennállásának 40. évfordulója alkalmából szervezett rendezvénysorozatra íródtak. „A könyv összefoglalás, baráti beszélgetés, emlékidézés – a lehető legszemélyesebb hangon” (12). A kötetben több műfajban (esszé, levél, kritika, vers, próza) szólalnak meg jelenlegi társulati tagok (Nagy Gábor igazgató, Boda Tibor, Marton Mercédesz, Bozánaszky Anna, Piller Ádám, Erényi Dorottya,

Hérincs Frida, Szivák-Tóth Viktor, Tóth Ákos, Temesi Zsolt, Csula Emil) és akik valaha azok voltak (Marton Márió, Bruckner Anita, Ihász Csilla, Sipos László Márk, Szabó Zsolt Caca), színházi szakemberek és színészek (Erős Balázs, Gergye Rezső, Benkő Sándor, Sándor Júlia), tanárok (Upor László, Tulok Gabriella, Majtényi László), kritikusok, írók és szakírók (Gabnai Katalin, Szűcs Katalin Ágnes, Tóth Zsuzsanna, P. Horváth Mária), rendezők és dramaturgok (Komáromi Sándor, Sándor Júlia, Nagy Péter István, Fábrián Péter, Benkő Bence, Pápai László, Formanek Csaba, Pataki András, Katona Imre), a Soltissal kapcsolatban álló társulatok vezetői (Korvig Magdolna, Komáromi Sándor, Szivák-Tóth Viktor) és celldömölki polgárok (Fehér László, Danka Imréné, Némethné Őri Irma). Írásaikból nem csak a Soltis Lajos Színház negyvenéves működésének története bontakozik ki az olykor átfedésben lévő, mozaikszerűen egymáshoz illeszthető részletekből, hanem a szerzők személyes kapcsolódása is, amely alapvetően meghatározza a beszámoló fókuszának kiindulópontját. A szövegek hat fejezetet alkotnak és kiegészülnek egy függelékkel, melyben tíz évvel korábbi, a Soltis harmincéves fennállásának alkalmából született, de (többségében) eddig még nem publikált írások szerepelnek.

A szövegek nem egy „adatokat, hivatalos értékeléseket és tudományos perspektívát tartalmazó színháztörténeti monográfiát” alkotnak, hanem egy olyan szerveződés négy évtizedének hétköznapijait és ünnepnapjait rajzolják fel, amely egyszerre hordozza magán a független kategóriába sorolt társulatok és a kőszínházi intézmények jellegzetességeit, egyszerre viseli el az „alternatív” vagy „amatőr” és hivatásos jelzőket (11). Minderre elsősorban a színház tevékenységének és szervezeti működésének milyenségéből következtethetünk, hiszen a szövegek – néhány kritika kivételével – nem a társulat esztétikai programjának ismertetésével foglalkoznak. A szövegek közé szerkesztett fekete-fehér képek közül kevésből következtet-

hetünk csak az egyes produkciók látványvilágára, többségében inkább színlapok és táborokban, fesztiválokon és vendéglőadások során készült társulati fotók láthatók ezeken az illusztrációkon. A könyvnek nem az előadások rekonstrukciója, nem az évadok repertoárjának ismertetése a célja, hanem annak bemutatása, hogyan alakult ki és hagyományozódott tovább az a közösség, amely negyven éve létrehozta a színházi eseményt.

A Szentendrei Teátrum ötvenéves történetének historiográfiai vizsgálatnál olyan kutatási módszertant alkalmazott a Teátrum50 kutatócsoport, „amely egyrészt felhasználja a színháztörténeti vizsgálatok ma is relevánsnak tekinthető hagyományait, másrészt újraértelmezi azt a kortárs színházelmélet és a digitális történetírás lehetőségei felől” (442). A kutatás során a rendelkezésre álló írásos, tárgyi és képi, hangzó és mozgóképi emlékek olyan feltérképezése, rendszerezése és rögzítése valósult meg, melynek szisztematikus közzététele a hazai és nemzetközi színháztörténeti kutatások támogatásának és a teátrumi hagyományok folyamatos újraolvasásának, újragondolásának deklarált szándékával jött létre. Az évek óta tartó alapkutatás kiterjedt korpuszának egy részét publikálták a Timár András főszerkesztői közreműködésével kiadott kötetben.² A kiadvány felépítése a munka kutatói-írói projektjét magába foglaló fázisának hármasszortatát tükrözi: egy témaspecifikus, történeti tanulmányokra alapuló, rendszerező egységet, egy előadáselemzésekből álló értelmezői blokkot és egy oral history-kutatáson alapuló interjúgyűjteményt különít el a kötet három része.

Az első egységben a kutatás során feltárt dokumentumok, kritikák és beszámolók, fényképek és előadásfelvételek, grafikák, színlapok, cikkek és teoretikus írások szisztemati-

kus feldolgozásával olyan tanulmányokat olvashatunk, melyek nem szigorúan kronologikus fejezetekre bontják a Szentendrei Teátrum nyári évadjainak repertoárját, hanem az ötven évet tematikusan meghatározott korszakokra osztva vizsgálják a különböző műsorrétegek megjelenésének, valamint a Teátrum és város közötti viszonyának az alakulását. Ilyenformán olvashatunk összefoglalót a magyar drámatörténeti hagyomány, a zenés színházi, a gyerek- és táncelőadások és mesejátékok repertoárban betöltött szerepéről, a Színház- és Filmművészeti Főiskola (és Egyetem) kapcsolódásairól, és kiemelten foglalkoznak Békés András alapító művészeti vezető, Kerényi Imre és Kovalik Balázs rendezéseivel. Vizsgálat tárgyává teszik a színház működésének és a bemutatott előadások esztétikai paramétereinek Szentendre közéletével és városképével való egymásra hatását és annak kérdését, hogy érvényre juthat-e egy alapvetően lokális színházi tradíciók nélküli városban az a hagyományteremtési kényszer, ami együtt jár egy színház intézményesülésével. Ugyanakkor egyes tanulmányok a Teátrum keretein túllépve, egy tágabb színháztörténeti horizontba illesztik az egyes műfajokat és előadástípusokat, mikor áttekintést adnak a magyarországi gyermekszínházi előzményekről, a bábos gyerekelőadások történetéről vagy a hazai kortárstánc- és néptánc-történetről. E tizenkét tanulmányban felvetett kérdéskörök átfogó vizsgálata „alapot adhat az olvasó számára, hogy elmélyedjen a különböző témák értelmezési lehetőségeiben, megtapasztalja a történeti, történészi szemléletet, amelyre a kutatás egésze épült, rálásson a kutatás elméleti kereteire, az emlékképződés folyamataira” (9).

A második egység hat előadáselemzést tartalmaz, melyek összesen kilenc, a szerkesztők által emblematikusnak ítélt előadás részletes analízisét hajtják végre. Az elemzések azzal a felvállalt céllal, „hogyan a színházi emlékezet megőrzésének kanonizációs folyamatába illesszék a Teátrumot és annak

² Az adatbázis a Teátrum működésének 50 éve alatt megtartott 621 előadását gyűjtötte össze, melyben 296 rendező és 858 színész vett részt.

kiemelkedő produkcióit” (19), négy előadást mutatnak be a Teátrum első tíz évéből (Békes András: *Pikkó herceg és Jutka Perzsi*, 1969; Iglódi István: *Vízkereszt vagy amit akarok*, 1973; Zsámbéki Gábor: *A kávéház*, 1974; Szirtes Tamás: *Dundo Maroje*, 1979), hármat a kétezres évekből (Keszég László: *Dundo Maroje*, 2005; Kovalik Balázs: *Artemis diadala*, 2004; Vidnyánszky Attila: *Dundo Maroje*, 2008), a köztes két évtizedből pedig mindössze kettőt (Vámos László: *Scapin furfangjai*, 1986; Ruszt József: *Pikkó hertzeg és Jutka Perzsi*, 1993).

A kötet harmadik részét az a huszonegy interjú teszi ki, melyet rendezőkkel, előadókkal, képzőművészekkel és szentendrei lakosokkal készítettek, és amelyek a Szentendrei Teátrum sajátos, szubjektív színháztörténetét írják meg. A megszólalók emlékei a rögzítés gesztusával „történelemmé formálódnak, hiszen olyan pillanatok lenyomatai, melyeket az emlékezők kiszakítottak ugyan a történelem folyamatából, de a történelem ismét hatalmába keríti azokat” (260). Míg a könyv első két egysége az objektivitás és a teljesség igényével vizsgálja a tematizált eseményeket, ezek a beszélgetések a résztvevők személyes emlékeiből építenek egy olyan történeti korpuszt, mely lényegi fontosságú volt a kutatás többi egységének felépítésében:

„a személyes elbeszélések új és új aspektusokra hívták fel a figyelmünket, töredékekben fennmaradt információkat rendszereztek, hiányzó mozaikdarabokra, és a fennmaradt dokumentumokból korábban át nem látható kapcsolatokra mutattak rá. S abban is segítettek bennünket, hogy a kutatás során elkészített tanulmányokhoz – felhasználva az intézmény- és személytörténet létrejövő narratíváinak tapasztalatait – minél pontosabban jelölhessük ki vizsgálatunk témaköreit; illetve a Teátrum ötven évének kiemel-

kedő előadásairól készítendő komplex előadáselemzések tárgyait” (19).

Ezzel is magyarázható, hogy miért irányul nagyobb figyelem mindegyik egységben az alapítást követő első évtized eseményeire, mint az azt követő negyven évre. Az olvasóban emiatt esetlegesen jelentkező hiányérzet és a kötet képzeletbeli idővonalának foghíjassága kapcsán felmerülő kérdések azonban nem maradnak teljesen megválaszolatlanok, ahogy azt más recenzensek is kiemelik. Bár a kiadvány „egy megváltoztathatatlan lenyomata az ötvenéves Szentendrei Teátrum történetének, de a honlap nyitott: mindaz, ami nem fért bele e könyvbe, kiegészíthető új kutatási eredményekkel, újabb elemzésekkel, sőt, újabb interjúkkal is”.³ A honlap⁴ a TEATRUM50-kutatás teljes adatbázisát tartalmazza és többirányú szisztematikus keresést tesz lehetővé a teljes korpuszban. A kötet tematikus felosztásától eltérően itt a kronológia a legmeghatározóbb szervező elv: a keresési rendszer alapstruktúráját a kezdőoldalon található idővonal adja, melynek valamely évszámát kiválasztva az adott év dokumentumaihoz férhetünk hozzá.

„Innen, illetve az egyes előadásokra vonatkozó anyagok esetében maguktól az előadásoktól (is) eljuthatunk a tárgyévhez és annak műsorához kapcsolódó *Műsorfüzetek*, *Plakátok*, *Kisnyomtatványok*, *Cikkek* és *Iratok* mappákhoz, az *Emléktár* és a *Látvány* gyűjteményeihez, illetve a *Fotók*, a *Videók* és *Hangfelvételek* digitalizált és archivált anyagaihoz”.⁵

³ NÁRAY István, „Sokszemszögből”, *Revizor: A kritikai portál*, 2022.06.12, <https://revizoronline.com/hu/cikk/9468/masok-akartunk-lenni-a-szentendrei-teatrum-tortenete-az-alapitastol-2020-ig>.

⁴ <https://teatrum50.szentendreiteatrum.hu/>

⁵ Használati útmutató a Teatrum50 honlapon.

A frissítés és bővítés lehetőségét magában hordozó felület szervesen hozzátartozik a *Mások akartunk lenni* könyvhöz, hiszen az folyamatosan hivatkozik a honlapon közzétett forrásokra. Ugyanakkor nagyszerű lehetőséget jelent egy olyan kutató számára, aki érdeklődik a Szentendrei Teátrum (vagy – talán nem túlzás – a magyar színhátság) elmúlt öt évtizedének története iránt, hiszen az itt elérhető forrásanyag segítségével bármely látogató elvégezheti saját kutatását.

A *Mások akartunk lenni* számos perspektívát megszólaltató, olykor részben átfedő, részben ellentmondó, egymással párbeszédbe lépő szövegei lehetővé teszik, hogy ne egy lineáris, zárt olvasata jöjjön létre a Teátrum történetének. Továbbá azt is, hogy a címben konkretizált, a színházat életre hívó ötlet gazdájaként azonosított Zsámbéki Gábortól származó idézet („Mi is mások akartunk lenni, mint az akkor létező színház. Többek és mások”, 263) egyaránt értelmezhető legyen úgy, mint egy esztétikai minőségbeli különbözőségekre vagy a színházi események és a helyszín viszonyának specialitására utaló megállapítás, illetve annak az alkotói szabadság-élménynek a megfogalmazása, ami az 1960-as évek végén egyedülállóan a Szentendrei Teátrumra volt jellemző.⁶

A három bemutatott könyv alapvetően tér el egymástól abban, ahogyan a választott korszakokat megközelítik. Különbözőségük

értelmezhető lenne a személyesség és objektivitás, részletesség és nagyvonalúság koordinátarendszerében. A feltételezhető célközönség is jelentősen más mindhárom kötet esetében. Egy vonás mégis közösnek nevezhető: mind a *Benned a létra*, mind a „...Merő álom”, mind a *Mások akartunk lenni* szerzői és szerkesztői hangsúlyt fektetnek arra a mozzanatra, amikor egy alkotói és egy befogadói csoport, egy közösség létrehozza a saját színházi terét és tevékenységét, és elindítja saját hagyományainak idővonalát.

⁶ „Az 1960-as évek végén, a Teátrum alapításának idején, Szentendrének kitüntetett szerepe volt a magyar kulturális közéletben, mivel ekkorra már a Kádár-kor kirakathelyszi- nének, ékszerdobozának számított, amelyet a nyugati diplomaták és politikusok számára úgy lehetett mutogatni, mint a művészetek, a festők városát. A korabeli politika erős támogatásával jött létre ez a mai napig büszkén hirdetett és ápolt kulturális tradíció, ahol a képzőművészet mellett a színház is megkísérelte megtalálni a maga helyét, kialakítani ízlésvilágát és saját hagyományait”. TIMÁR, *Mások akartunk...*, 449.

Janka/Virág/Kata/Nati/Nóri

CSELLE GABRIELLA

PASS Andrea. *Eltűnő ingerek és más színdarabok*. Budapest: Selinunte Kiadó, 2021. 302 p.

A „posztdramatikus fordulatot” (Hans-Thies Lehmann) követően az előadásszövegek számtalan régi-új formájával találkozhatunk. A fordulat előtt hagyományosnak tekintett színreviteltől eltérő munkafolyamatok sokszor módszerré alakulnak egy-egy színházcsináló munkásságában. A kiadott drámakötetek tanúsága szerint Mohácsi János és Mohácsi István, Tasnádi István, Pintér Béla az előadásszövegekké formált improvizációkat véglegesítik. Nekik az utóbbi években saját kötetük jelent meg, mely az általuk írt vagy átírt dramatikus szövegek közül többet is tartalmaz. Így már nem kérdés, hogy ezekben az esetekben drámákról beszélhetünk-e, hiszen a korábban csak előadásszöveggként létező anyagok immár nyomtatásban is megjelentek és mindenki számára elérhetőek.¹ Jelen esetben azért tartom fontosnak kihangsúlyozni a szövegek kiadásának, nyomtatásban megjelenésének aktusát, mert például Pintér esetében megfigyelhető, hogy a drámák kiadásának pillanatában a róla szóló diskurzus is megváltozik. Míg első kötetének megjelenése a kritika úgy nyilatkozik a szövegeiről: „a Pintér-féle szövegek szükségszerűen megkövetelik a Pintér-féle színházat, csodálkoznék, ha valaha más is hozzányúlna például ehhez a – nevezzük így – színdarabhoz [...] Mert Pintér előadásszövegei eredendően nem drá-

mák, hanem előadásszövegek”,² addig néhány évvel később látható, hogy „irodalomként (is) teljes joggal követel magának helyet ez az életmű az ezredforduló magyar drámairodalmában.”³

Pass Andrea drámái is előbb kerültek színpadra – méghozzá a szerző rendezésében –, minthogy kötetben megjelentek volna. Bár a magyar színházi közegben egyre több női rendező alkot, mégis egyértelműen több férfi rendezővel találkozhatunk akár a kőszínházi, akár a független színházi szférában. A drámaíróinknál ez az arány talán még nagyobb. Itt fontos megemlíteni – a teljesség igénye nélkül – néhány magyar női drámaírót: Gáspár Margitot, Szabó Magdát, Galgóczi Erzsébetet, a kortársak közül Szilágyi Eszter Annát, Znajkay Zsófiát, Gábor Sárát, Szabó Borbálát, Oláh-Horváth Sárát, valamint Tallér Edinát.⁴ Ha a *Színház* folyóirat jelenleg már online is elérhető drámamellékleteit nézzük, 1968 és 2021 között a magyar drámák közül 301-et írtak férfi szerzők, míg a női szerzők ehhez képest csupán 47 darabot. Ehhez képest, ha a *Rivalda* kötetekben megjelent drámákat nézzük, ott 1967 és 1990 között, valamint 2004 és 2008 között, illetve az utolsó, 2011-es kötetet tekintve 15 nő és 197 férfi

² MARKÓ Róbert, „Négy évszak falun”, *Színház.net*, 2010.03.30, <https://szinhaz.net/2010/03/30/marko-robert-negy-evszak-falun/>.

³ P. MÜLLER Péter, *A magyar dráma az ezredfordulón* (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2014), 135.

⁴ A felsoroltak közül Galgóczi Erzsébetnek, Gáspár Margitnak, Szabó Borbálának, Szabó Magdának és Tallér Edinának jelent meg önálló drámakötete.

¹ Lásd MOHÁCSI István és MOHÁCSI János, *Múltépítés* (Budapest: JAK + PRAE.HU, 2017); PINTÉR Béla, *Drámák* (Budapest: Saxum, 2013); PINTÉR Béla, *Újabb drámák* (Budapest: Saxum, 2018).

által írt szöveget találhatunk. Az 1985-től napjainkig *Nyílt Fórum Füzetek* címen megjelent drámakötetekben pedig 39 nő és 140 férfiak által írt szöveget olvashatunk. Tehát a *Rivaldánál* 7%, a *Színház folyóiratnál* 13,5%, a *Nyílt Fórumnál* pedig 22% a női szerzők aránya az összes magyar szerző által írt szöveget tekintve. Ezért is kiemelkedő jelentőségű, hogy Pass Andrea első önálló drámakötete, mely öt szöveget tartalmaz, 2021-ben megjelent a Selinunte Kiadó gondozásában. Mivel azonban Pass nemcsak drámaíróként jegyzi a szövegeket, hanem ezeket elsőként színpadra állító rendezőként is, a kötetben szereplő drámák színreviteleiről is részletes tájékoztatást kapunk a függelékben. Ebből azok számára is kiderülnek információk a szövegek létrejöttéről és színpadi megvalósításukról, akik nem látták a szóban forgó előadásokat.

A kötetet kézbe véve a borítón egy elmosódott, szinte pszichedelikus benyomást keltező előadásfotót láthatunk. Ez a drámakötet végén, utolsóként szereplő címadó drámából, az *Eltűnő ingerekből* került kiemelésre, amely *Az évad legjobb magyar drámájának* díját érdemelte ki 2019-ben a Színházi Dramaturgok Céhétől. Az *Eltűnő ingerekben* egy agyvérzésen átesett férfit, apát láthatunk. Látjuk percepcióját a világról és egyszerre látjuk az őt körülvevő külvilág reakcióját erre. A többi drámához hasonlóan ebben is szerepel egy fiatal lány (Nóri), akinek itt apja betegségével és saját tinédzserkorával, valamint az ezzel járó felfokozott érzelmekkel egyszerre kell megküzdenie. Fontos megjegyezni, hogy ez az egyetlen a kötetben szereplő szövegek közül, melyhez a könyv a dráma színrevitelét a vizualitáson keresztül is hozzákapcsolja. Ez a dráma az, melyben a szerzői instrukciókban számos olyan vizuális és auditív jelzést kap a befogadó, amely túlmutat a szövegen.

Megérkeznek a vendégek, a jelenet zenéje olyan, mint egy hetvenes évekbeli tévéshow-é. Vendégek: Klárika, Ferenc, Fur-

*csa Alak, aki ezúttal úgy néz ki, mint egy keménykalapos Magritte-figura, a kezében egy közepes méretű kartondoboz. A vendégek integetve haladnak előrefelé, nem néznek Endrére, úgy beszélnek hozzá. A jelenet szürrealisztikus, mintha Endre szemén keresztül látnánk az eseményeket. (...) Endre közepén vezényli az egész képet, a többiek több szöveggel, egyre magasabb hangon éneklnek a verset, közben keringőznek, a Furcsa Alak a kartondobozzal táncol, a színpadon az összes neon villogni kezd.*⁵

A kötet öt drámát tartalmaz, melyek mind foglalkoznak valamilyen társadalmi problémával. A *Napraforgó* (2016) a mentális betegségek, az *Újvilág* (2015) a rasszizmus, a *Más nem történt* (2015) az iskolai abúzus és pedofília, a *Kő, papír, olló* (2012) a továbbtanulás és pályaválasztás, az *Eltűnő ingerek* (2018) pedig a fizikai és mentális leépülés kérdéskörében érint társadalmi kérdéseket. A Pass-drámaszövegekben ezek a társadalmi kérdések minden esetben fiatal felnőttek, tinédzserek, kiskamaszok sorsán keresztül mutatkoznak meg, az ő nézőpontjuk, viszonyaik és viszonyrendszereik kibontásán keresztül. A szülő-gyermek, valamint a tanár/tanítói kapcsolat minden egyes drámának központi kérdéseként jelenik meg. Tehát magukban ezekben a viszonyokban bontakoznak ki a társadalmi problémák, ezek a viszonyok tekinthetők társadalmunkat érintő kérdések kezdő- és végpontjaiként.

Pass Andrea olyan területeket érint, amiket tabuk és eufemizmusok öveznek. Olyan témákat, melyekről nem lehet beszélni, illetve kifejezetten gyerekekkel nem vagy ritkán beszélünk. A rasszizmus kérdése, elsősorban a cigányokkal szembeni rasszizmus például több, a kötetben helyet kapó drámában is megjelenik. A *Napraforgó*ban tulajdonképpen

⁵ PASS Andrea, „Eltűnő ingerek”, in PASS Andrea, *Eltűnő ingerek*, 229–296 (Budapest: Selinunte Kiadó, 2021), 267, 270.

mellékszálnak vagy kevésbé központi kérdésnek tekinthető, az *Újvilágban* viszont centrális témaként definiálható. Itt a gimnazista Kata történetén keresztül látjuk, hogy egy válás milyen hatással tud lenni egy gyermek életére, illetve a valahova tartozni akarás érzése hova tud sodorni valakit. Hogyan válik rasszistává a kislány, aki valójában csupán nem akar egyedül maradni szülei válását követően, aki meg akar felelni az őt körülvevő embereknek. A közös a két drámában az, hogy a rasszizmus kérdése mindkét esetben a dráma tizenéves szereplőivel kapcsolatban kerül elő. Lehet-e barátkozni cigányokkal? Lehet-e gyűlölni a cigányokat? Egy anya lehet-e rasszista? Egy anya a „liberális” nézeteivel befolyásolhatja-e a gyermeke világnézetét? És valójában itt érkezünk el a drámák központi kérdéséhez. Ezek a szövegek azt firtatják, hogy egy gyermek fejlődésében, felnőtté válásában melyek azok a tényezők, amelyek meghatározzák a gyerek identitását, amelyek valamilyen irányban befolyásolják döntéseit, elmozdítják a szülői rendtől. A drámaszövegek kérdésként formázzák a nézők elé, vajon melyek azok a hatások, amelyek determinálhatják, hogy milyen ember lesz valakiből, hogy ezek a hatások kiktől származnak. A szülők, a válás, a szülői őszinteség, az oktatók segítsége vagy abúzsusa, illetve a pályaválasztás nyomása hogyan alakíthat egy életet már annak önálló megkezdése előtt? A Pass-drámák tizenéves szereplői állnak a drámák eseményeinek középpontjában, őket azonban minden esetben körbeveszik azok a felnőttek, akik a szűken vett társadalmi közeget jelentik számukra. Velük, ezekkel a felnőttekkel kapcsolatban merülhet fel egy másik tematikai összefűző erő, amely a kötet darabjait egymáshoz kapcsolja: ez pedig a betegség kérdése. Szinte minden drámában találkozhatunk valamiféle betegséggel, mely gyakran mentális eredetű. Ezek a különféle betegségekkel élő felnőttek azok, akiknek felelősséget kell vállalniuk a gyermekekért. De vajon képes-e olyasvalaki felelősen tanácsot adni, nevelni,

segíteni egy tinédzsernek, aki mentális betegséggel éli az életét? Hogyan taníthat egy olyan tanár, aki abuzálja diákjait? Hogy nőhet fel egy ilyen társadalomban egy gyermek? A *Napraforgó* középpontjában például a tízéves Janka és édesanyja állnak. Az anyja, aki egy egyértelműen nem kimondott, de a mániás depresszióra emlékeztető mentális betegséggel küzd és a lány, akinek áttételesen szintén ezzel a betegséggel kell szembenéznie, miközben meg is kell találnia saját helyét a világban.

JANKA: A napraforgónak azért ez a neve, mert a napot keresi? [...] És ha napokig nem süt a nap? Akkor szegény mit csinál?⁶

A gyermekek középpontba helyezése a *Kő, papír, olló* esetében a függelék műfajmegjelölésével – osztályterem-színházi előadás – még egyértelműbbé válik, de a *Más nem történt* esetében is a fő helyszínt az iskola tere adja. Ez a dráma egy osztályközösségben tárgyalja a tinédzserek szexualitáshoz való viszonyát, keresi, melyek azok az ingerek, amelyek érik őket. Láthatunk iskolai szexuális felvilágosítást, hallhatunk egymásnak mesélt élményeket és a pedofília, az abúzus több formáját, illetve ezeknek csupán hatását, az ezt átélte középiskolásokon. A *Kő, papír, olló* három végzős diák beszélgetésein keresztül mutatja be, hogy milyen döntések előtt állnak a fiatal felnőttek. Megmutatja azt, hogy mennyire bizonytalan tud lenni egy fiatal, hogy nem mindig tudja mindenki, hogy mit szeretne az élettől, és a dráma azt is megmutatja, hogy valaki lehet, hogy tudja, mégis inkább a szülei akarata érvényesül a saját döntése helyett.

Mintha a drámák világa az azonos vagy hasonló dramaturgiai? tényleges? terek által egyfajta történetfolyammá alakulna. Iskola, otthon, kórház. A kötetben szereplő öt drá-

⁶ PASS Andrea, „Napraforgó”, in PASS, *Eltűnő ingerek*, 5–84, 31.

ma közül három a 2000-es, illetve 2010-es években játszódik,⁷ az *Újvilág* és az *Eltűnő ingerek* a szerzői instrukció szerint 1998/1999-ben, illetve 1998 januárjában játszódnak. Ezek a gyerekek a '90-es évek gyerekei. Ők azok a felnőttek, akiknek a 2020-as években már maguknak is felelősséget kell vállalniuk egy újabb generációért. Ráadásul ezek a gyerekek mind lányok. Olyan lányok, akik a '90-es években voltak tizenévesek, akárcsak Pass Andrea. Ez azért is fontos, mert Pass úgy alkotja meg ezeket a karaktereket, hogy főszereplőkké emeli őket, de nem a lányregények vagy a hollywoodi young adult könyvsorozatok tinédzser főszereplőivé. Ezek a lányok, bár mind önálló személyiséggel rendelkeznek, mégis részint hasonlóak, össze-tevésztethetők attól az önképtől, önpozícionálástól, ahogyan a világban nem találják helyüket. Mindnyájan állandóan küzdenek az őket körülvevő emberekkel és a bennük lévő érzésekkel egyaránt. De nem elsősorban mint lányok, vagy nők, hanem mint emberek. Pass eléri azt, hogy drámái középpontjában a világban helyét nem találó fiatal álljon, aki azonban nem képes eljutni egy valódi végkifejlethez.

KATA: (*a közönségnek*) Ez az a pont, ahonnét nem szeretném tovább rajzolni az életvonalamat. (*odaáll a doboz mellé*) Nem azért, mert nem akarok tovább élni, hanem mert, amit eddig lerajzoltam, az nem az én életvonalam. Nem tudom, hogy kié. Azóval most rajzolhatnék egy másikat, de fogalmam sincs, hogy milyen. Nem tudom, hogy mi volt ezelőtt. Vagy hogy mi lesz ezután.⁸

⁷ A *Napraforgó* és a *Kő, papír, olló* Lady Gagát, a *Más nem történt* a *Jégvarázs* és a *Demóna* című filmeket említi meg. Tehát popkultúrális utalásokkal helyezi el időben az eseményeket.

⁸ Pass Andrea, „Újvilág”, in Pass, *Eltűnő ingerek*, 141–200, 200.

A kötetet keretes szerkezetbe foglalja az elsőként szereplő *Napraforgó* a mentálisan beteg anyával és az *Eltűnő ingerek* az agyvérzés következtében érthetlenné váló világba kerülő apával. És aki mindennek a közepében marad, az a lány: Janka/Virág/Kata/Nati/Nóri. Mindegy, hogy milyen évet írunk, a társadalmi problémák fiatalokra mért nehézségei nem változnak. Mintha a drámák világában megállt volna az idő, s csak az mozdíthatná tovább, hogy ezekről a kérdésekről beszélünk.

Olvasópróba hét kötetben

Kortárs magyar színdarabok tematikus drámaantológia-sorozata a Selinunte Kiadó gondozásában

SZÉKELY ROZÁLIA

A Selinunte Kiadó *Olvasópróba* címmel hiánypótló, tematikus drámaantológia-sorozatot indított 2016-ban. Célkitűzésük, hogy olyan kortárs, magyar, már bemutatott színdarabok szövegeit adják ki, melyek olvasva is élményt nyújtanak. A könyvsorozat eddig hét kötetből áll, melyek mindegyike az NKA Könyvkiadási Kollégiuma támogatásával jelent meg. A kötetenkénti tematikák eltérőek: társadalmilag feldolgozatlan történelmi események, ifjúsági-drámapedagógiai előadások szövegei, klasszikus színdarabok, illetve regények adaptációja, családtörténetek, Tar Sándor-adaptációk, egyéb kortárs, magyar témák. Közös jellemző, hogy mind világosan szerkesztett, erős mondanivalóval bíró, társadalmilag elkötelezett szövegek, melyekben hol a realista jelleg, hol a humor, hol a költőiség dominál. Összesen huszonhat szerző szövegével találkozunk, ebből mindössze hatnak a szerzője nő. A legtöbb drámát Hajdu Szabolcs, Pass Andrea és Székely Csaba jegyzi, három-három szöveggel. Tasnádi István két önálló szöveggel van jelen, kettőnél pedig társszerző. Két-két szöveggel szerepel Kerékgyártó István és Kárpáti Péter. Gábor Sára egy drámánál egyedüli íróként van feltüntetve, egynél pedig társszerzőként, Gyulay Eszter pedig két szövegnél is társszerzőként. A többi író (Dragomán György, Tóth Krisztina, Mohácsi István–Mohácsi János, Brestyánszky B.R., Jeli Viktória, Hajós Zsuzsa–Kárpáti István, Jeles András, Rába Roland, Hegymegi Máté, Háy János, a *Diggerdrájer* ismeretlen szerzője, Mikó Csaba, Keresztury Tibor, Mészáros Tibor, Fejes Endre) egy-egy drámával vannak jelen.

Az első kötet *A felejtés ellen* címet viseli és öt drámát tartalmaz.¹ Történelmi, háborús traumákkal, a szociális hálóval nem rendelkező egyén társadalomba vetettségével, és a felejtés felszabadító erejével foglalkozik. Bár a darabok szörnyű emberi drámákat dolgoznak fel, hangulatuk merőben eltérő, a skála komédiától a szinte dokumentarista leírásig terjed. Székely Csaba a török hódoltság korában játszódó komikusra hangolt történelmi drámát írt *Vitéz Mihály* címmel, és a szombathelyi Weöres Sándor Színház drámapályázatának első díját hozta el vele. Vitéz Mihály krajovai bán történetét követi nyomon, aki néhány hónapra Oláhország, Erdély és Moldova urává vált, és a román történetírás az ország első egyesítőjének tartja. A darab történelmi-társadalmi síkja mellett hangsúlyt kap Mihály jellemének komplexitása, és rajta keresztül a traumák öröklődésének hatása az egyénre, az elhanyagolás, mint családon belüli bántalmazás egy formája. A szöveg tobzódik a szóviccekben és a mai társadalmi jelenségekkel kapcsolatos áthallásokban. A karakterek olykor egyedi humora külön jellemrajzot ad ki. Különösen igaz ez a női főszereplőre, Mihály feleségére, Sztanka asszonyra, akinek szellemessége a legemeltebb és csavarosabb az összes szereplő közül. Ez némileg kompenzálja azt a tényt, hogy amúgy a női karakterek tárgyiasítottak, identitásuk annyiban merül ki, hogy éppen használni akarja őket valamelyik férfi karak-

¹ Szűcs Mónika, szerk., *A felejtés ellen*, kiad. SÁNDOR L. István, *Olvasópróba 1* (Budapest: Selinunte Kiadó, 2016).

ter vagy sem. Mohácsi István és Mohácsi János *e föld befogad avagy SZÁMODRA HELY* címmel az 1941. augusztus 27-28-án történt, Kamenyec-Podolszkij-i tömegmészárlásnak állít emléket, ahol a német SS-csapatok több, mint húszezer Magyarországról kitoloncolt zsidót öltek meg. Az alaphelyzeteket (ételért való sorban állás; emberek tömegsírba lövése; eljegyzés...) erős gesztusokkal fordítják abszurdba (a nyilas Helga kéri meg a zsidó Péter kezét; az SS tiszt feszt fényképezi az áldozatokat a lelövés pillanatában, hátha lekapja, ahogy a lélek elszáll stb...) Ezeket váltják a szürreális, egymásból építkező álomjelenetek (Attila letépi arcát s Hitler lesz belőle). A karaktereket egyformán cinikus humor jellemzi. Brestyánszky B.R. *Vörös* címmel írt drámát arról az időszakról, amikor 1944–45-ben a jugoszláv partizánok több tízezer ember meggyilkolásával torolták meg azt az 1942-es újvidéki razzsiát, a „hideg napok”-at, ahol a magyar hadsereg megölt több ezer szerb, horvát civilt. Visszaemlékezésekből készült és keretes szerkezetű: az idős anya monológjával kezdődik és fejeződik be. A párbeszéd jelenetekben sok az időugrás, nyelvezete naturalisztikus, részletesen bemutatja a horrorisztikus kínzásokat, kivégzéseket. Kerekgyártó István *Rükverc* című darabja egy végtelenül szerencsétlen, alsó osztálybeli, terhelt családból származó ember szívszorító kálváriája. A narratíva időben visszafelé halad a halálától a születéséig. A főszereplő minden megmozdulása egy örök vesztes navitása a körülötte levő, elkorcsosult világban. A darab az 1950-es évektől a 2010-es évekig húz ívet és realiztikusan, részletgazdagon mutatja be a magyar társadalom szociális hiányosságait. Tasnádi István *Memo – A felejtés nélküli ember* című darabja könnyed hangvételű szöveg komoly emberi drámákról: a demenciáról és a hipermnéziáról. A kötet első darabjához hasonlóan ebben a szövegben sincs a női karaktereknek önálló identitásuk, mindegyik a férfi függvényében létezik. A történet fő szála a hipermnéziát kutató doktorandusz küzdelme: otthonába fogadja

és ott próbálja gyógyítani egyik páciensét, Serest, aki mindent megjegyez, amit olvas vagy hall. A darab egyszerre mutatja be a nyolcvanas évekbeli magyar pszichiátriai szanatóriumok elmaradottságát és a terápiák reménytelen lelketlenségét. Az idealista doktorandusz a betegségben különleges képességet lát: a páciens számára az emlékezés pokol, az orvos számára a csoda. A betegnek a felejtés lenne a megváltás, orvosa pedig megtalálja a megfelelő kezelést: le kell jegyeznie minden emlékét, minek hatására majd szépen el is felejtí azokat. Érdekes záró gondolata ez a kötetnek, melynek összes szövege pont az írás által rögzíti azt, amiről soha nem szabadna megfeledkeznünk: az élet poklát az emberek teremtik.

Párhuzamos világok címmel jelent meg a második kötet, szintén 2016-ban, mely négy drámát tartalmaz.² Az ebben fellelhető szövegek drámapedagógiai előadásokhoz készültek, ifjúsági közönségnek szólnak. Pass Andrea *Újvilág* című darabján kívül mindegyik társszerzőségben született. A szülő-gyerek kapcsolat az összes darab világában észrevehetően problematikus, akkor is, ha csak marginálisan van kibontva: általában csonka családokat látunk, vagy teljességgel hiányoznak a szülők. A kötet első szövege, a *Kettős: Játék* című dráma két részből áll: az elsőt, *A vándort* Tasnádi István írta, a másodikat, a *Daktilt* Jeli Viktória. A két rész egyidőben játszódik két különböző helyszínen, az előadás felénél a terek egybenyílnak és a nézők átmennek megnézni a másik részt is. A történet kerete a személyiségük, sorsuk elől az avatarjaik mögé rejtőző menekült fiú és hallássérült lány internetes ismerkedése. *A vándor* az afrikai fiú főszereplő szemszögén keresztül mutatja be egyrészt az online kommunikáció világát, másrészt a menekült lét gyötrelmeit; a *Daktil* pedig a hallássérült lány önfelvallásának folyamatát. Az internete-

² SZÜCS MÓNICA, szerk., *Párhuzamos világok*, kiad. SÁNDOR L. István, Olvasópróba 2 (Budapest: Selinunte Kiadó, 2016).

zéssel kapcsolatos fogalmak, eszközök, számítógépes ikonok megszemélyesítése sokrétűvé teszi a darabot: metaforikussá válnak általa a karakterek és azt is megmutatja, hogy ezekhez az élettelen jelenségekhez szintén olyan érzelmi viszonya alakul ki a szereplőknek, mint az emberekhez. Ötletesen reflektál a darab erre a pszichológiai jelenségre, finoman, ítélezés nélkül, plasztikusan bemutatva azt. Hajós Zsuzsa és Kárpáti István *Szélben szállók* szövegkönyve komplex színházi nevelési előadáshoz készült, mely a Stúdió K Színházban lett bemutatva. Témái között megjelenik a csonka család, az árvaság, a biztonságos háttér hiányában érzett gyökértelenség. Az egész szöveget bájos vadromatika hatja át (bujkálás, cirkuszos apa, aki eltűnik a szélben). Mirka, a főszereplő egyszerre narrátor és jelen idejű hőse a történetnek. A családból való kiemelés fogalmát tanítja meg empátiával, játékosan; nagyon erős együttérzést vált ki az árvaság, az anya- és apa-keresés motívuma. Gyulay Eszter, Kovács Krisztián és Scherer Péter *A gyáva* címmel írt szöveget drámapedagógiai előadásukhoz, mely egy drogfüggő fiú története. A környezete, a jelleme, a családi háttere (gyógyszerfüggő anya, verbálisan erőszakos apa), mind taszítja lefelé a lejtőn. Itt is egy szülő próbál gondoskodni a gyerekeről. A bemutatott apa-fia kapcsolatban nem működik a kommunikáció a két fél között, ami részben indokolható Krisztián drogproblémáival. Más nyelvet beszélnek, nincs türelmük egymáshoz. Külön izgalmas motívum a szövegben, hogy az apa tehetetlen dühe, verbális erőszakossága, hisztériája teljesen érthető – hiszen nem tud segíteni súlyos drogos fián – mégis nyilvánvaló, hogy ez az érzelmi reakciólánc egy ilyen helyzetben teljesen kontraproduktív: a fiú bezárkózással, fájdalomát és magányát leplező cinizmussal reagál és nem tud erőt gyűjteni a leszokáshoz. A címválasztás talányos: ha a két szereplőt valamiben gyávának lehet nevezni, az az egymáshoz való őszinte és nyílt kapcsolódástól való menekülésük. Viszont a szö-

vegből is egyértelmű, hogy csak szakemberek tudnak egy ilyen esetben segíteni, családtagoknak ez kibírhatatlanul megterhelő. Pass Andrea *Újvilág* című darabja 1998–99-ben játszódó történet. Elhanyagolt gyerekek radikalizálódását követjük nyomon. A főszereplő Kata szülei elváltak, itt az anya–lánya kapcsolaton van a fókusz, viszont a kommunikációs problémák hasonlóak, mint *A gyáva* esetében: az átlagosan nyers kamaszlánnyal annyira nem tud mit kezdeni az anyja, hogy nevelési tanácsadóhoz akarja küldeni: ez a gesztus még jobban elmélyíti a köztük levő szakadékot, jelzi, hogy mennyire magányosan élnek egymás mellett. A főszereplő *A gyávához* hasonlóan itt is sokszor kifele is beszél a nézőknek. A skinhead kamaszok megjelenítésénél külön jó, hogy kerüli a sztereotípiákat: magányos, kiszolgáltatott és szeretetlenségben élő embereket látunk, nem pedig csökkent értelmű agresszorokat.

A harmadik kötet a *Kortárs klasszikusok* címet viseli és négy dráma-, illetve regényadaptációt tartalmaz.³ Székely Csaba *Alkésztisz*-feldolgozásában minden karakter „rossz”, züllött és gonosz, kivéve Alkésztiszt, ő az egyetlen egyértelműen pozitív hős, idealizált alak. Az átírat nyelvezete és karakterei maiak, humoros és frappáns a szöveg. Székely Csaba a darabot záró, alvilágban játszódó jelenetsort teszi hozzá a történethez. Alkésztisznek látomásosan megjelenik, hogy mi lesz a családjával nélküle: romlottság, abúzus, apagyilkosság. A darab vége félig-meddig sugallja, hogy a nő visszatér az „életbe”. Jeles András *József és testvérei* című darabjának a *Parasztbiblia* a kiindulópontja. A „Mi a báb és mi az ember?” kérdéskörét vizsgálja a dráma, legalábbis ezt írja szerző a darab elején. Az elviselhetetlenségig nehezen befogadható, mégis rendkívül vonzó, archaikus és modern nyelvezetet keverő szövegben, a játékos, folklorisztikus kifejezések, mondatszer-

³ SZÜCS MÓNICA, szerk., *Kortárs klasszikusok*, kiad. SÁNDOR L. István, Olvasópróba 3 (Budapest: Selinunte Kiadó, 2017).

kezetek ezt az egzisztencialista kérdést nyakon ragadják, és a dráma karaktereit a nyelv bábjaivá teszik. Gyulai Eszter és Rába Roland *Don Quijote*-feldolgozása a Cervantes-regény kivonata, mely Sancho és Don Quijote kapcsolatára fókuszál. „Don Quijote ágyában játszódik”, vagyis minden onnan indul és oda is tér vissza. Csak olvasva megajánlja, hogy az egész történet pusztán álom, netalán lázálmom, illetve az ágy értelmezhető úgy, mint a bölcsőtől a síríg velünk tartó helyszínünk, bútorarabunk. Molinera mondja a prológot és az epilógot is: könyvből olvassa, hogy mi történik mindjárt, és hogy mi annak a tanulsága: a teljesítménykényszeres, szorongó világban, aki boldog akar lenni, az inkább álmodozzon. Gábor Sára és Hegymegi Máté *Kohlhaas*-adaptációja pörgős, kemény szöveg, Kleisthez képest kevésbé fullasztó. A Don Quijote-i szélmalomharc után érdekes olvasni az önjelölt igazságtevő, az áldozatból lett agresszor ámokfutását: ugyanaz az eszelős viselkedésmód a fantázia világában megmosolyogtató, az úgynevezett valóságban viszont elkeserítő. Kleist a 16. században élt Kohlhaas történetét felhasználta, hogy három évszázaddal később a saját, aktuális politikai indíttatását kifejező szöveget írjon; mely a mai Magyarországon is erős áthallásokat tartalmaz. A szöveg céltudatosan fókuszál a hatalmi visszaélésnek kiszolgáltatott ember személyiségtorzulására.

A negyedik kötet a *Menni vagy maradni* címet viseli, öt drámát tartalmaz, melyek a kivándorlás témakörét járják körbe.⁴ Kárpáti Péter az *Ultoniában* a 20. század eleji nagy kivándorlási hullámot tematizálja: van itt minden, euforikus hajóra szállástól, a hosszú hajóút pánikján keresztül, szerelmen, szülésen, halálon át tengeri temetésig. Hangulatfestő darab, mely sokféle, különös emberi sors felé nyit egy-egy pillanatra; az egyéni történetekben, illetve a szereplők közti kap-

csolatokban nem mélyül el. Izgalmas a hunglish nyelvezet, ami a darab felétől markánsan megjelenik. Dragomán György a *Kalucsniban* a 80-as évek román diktatúrájába röpít el. A párbeszéddek nagyon alaposan kidolgozottak, nem maradnak titkok a szövegben, épp olyan zárt a mű, mint a rendszer, amiről szól. Bár a megjelenített család értelmiségi, ez nem érezhető rajtuk: a kommunikációjuk felszínes és alpári, köszönhetően az alapidentitásuk részévé vált szorongásnak és agresszióknak. Fullasztó, jövő nélküli sorsokat kapunk egy olyan világban, ahol sem veszteni, sem nyerni nem lehet, csak beledermenni a mókuserékbe. A *Diggerdrájer* szerzője ismeretlen; az őszinte és lendületes bejegyzéseket tartalmazó blogból Epres Attila és Bagossy László készítettek színpadi szöveggönyvet. Kifejezetten izgalmas, hogy egy melós írja le a saját történetét. Bár az átdolgozás erősen finomított, mégis hiteles marad és szerencsésen elkerüli a fizikai munkát végző társadalmi réteg világához, nyelvezetéhez kapcsolódó általános sztereotípiákat. A monológ helyzetben sok téma jelenik meg érintőlegesen. Megindítóak a plasztikus leírások a magyarországi emlékekről: a disznóvágás eseménye, az első családi ház építése, a gyümölcsfák ültetése, és ahogy megtanulta a főhős, hogyan kell bánni a természettel. Hajdu Szabolcs *Ernelláék Farkaséknál* című darabjában két család egy napját követjük. A dráma fókuszában a szülők életközepi válsága és a talán ebből fakadó figyelmetlenségük, önzésük áll, mellyel lassan, de biztosan felemésztik egymást. Szerethetően és szórakoztatóan szerkeszti a társalgási és kapcsolati paneleket, közhelyeket: rövid párbeszéd-szekvenciákat csavar meg finoman abszurd humorral a hétköznapi természetességet soha nem meghazudtolva, ettől egyszerre sokrétű és könnyed a szöveg, levegője van. A beszélt nyelvet használja, mégis finoman költői, a mondatoknak zeneisége lesz. A házasságok problémáit óvatosan mélyíti el, vissza-visszatérve hozzájuk: először csak párbeszéd-töredékekben, majd pedig teljes jele-

⁴ Szűcs Mónika, szerk., *Menni vagy maradni*, kiad. SÁNDOR L. István, Olvasópróba 4 (Budapest: Selinunte Kiadó, 2018).

netekben bontja ki. Szépen követhető, ahogy mélyülnek a repedések a kapcsolatokon, az embereken. Bár van egy kivándorlás-szál a darabban, inkább a kapcsolati válságokra fókuszál. Kárpáti Péter a *Moszkva-Peking transzszimfónia* című szövegében a Transzszibériai Expressz a helyszín, Moszkvától egy álomszerű célállomásig, ami talán Peking. Szürreális, látomászerű revü, lendületes kavalkád: hangulatában tökéletesen megragadja az áttazás-állapotot, rengeteg karakternek ismerjük meg a felszínét, amit a rövid párbeszéd alatt mutatnak magukból. Nincsenek valódi kapcsolatok a karakterek között és a figurák nem törekednek mélyebben megismerni sem önmagukat vagy a közelükbe sodródó embereket, minden beszélgetés jelzésszerű. Talán a cigarettázás az egyetlen igazán fontos közös nevező számukra. Ebből a szempontból fájdalmas láttelepe egy valósággrétének, mely egyrésztől tűzijátékot szór, másrésztől sivár és rideg, mint a téli orosz sztyeppék.

Az ötödik kötet a *Családtörténetek* címet viseli és öt drámát tartalmaz.⁵ Háy János a *Vasárnapi ebéd* című szövegében egy fiatal nő két házasságán keresztül kapunk betekintést olyan életetekbe, ahol a karakterek sztereotip és kiüresedett családészmenyeket használnak. A nyelvezet egyszerűsége, hétköznapisága és kifejező ereje üdítő, a kihagyásos mondatszerkezetek izgalmasan elemelik a történetvezetésében realista szöveget. Bár a karakterek nem találják meg a boldogságukat az általuk üldözött családképben, nem létezik más alternatíva számukra. Mikor ezt belátják, már nincsen lelki erejük változtatni. Tóth Krisztina a *Pokémon Góban* egy olyan családról ír, ahol az apa játékfüggő, az anya munkamániás, az egyetlen kisfiuk, Gabika színésznek tanul, a nagymama titokban eltartási szerződést köt a szomszédal, aki pedig még nagyobb titokban teherbe ejti Gabika barátnőjét. Nem melleleg Gabika a

rég elhunyt nagypapa feltételezhetően titkos szerelme, Gábor után kapta a nevét. Gyönyörűen van felépítve dramaturgiailag, ahogyan az apró, eleinte komikus mikrotörténetek egyre csak szélesednek, mintha a jéghegy csúcsáról sétálnánk magabiztosan sok száz méter mélyre és hiába fogjuk fel az alapokat, még mindig ott terül el a lábunk előtt a beláthatatlan, mélytengeri feketeség. Szisztematikusan tárja fel a történet titkait és a jellemek mélyrétegeit. Külön izgalmas, hogy egyszerre érzékelhető a női és a férfi perspektíva, a karakterábrázolás egyik társadalmi-biológiai nem mellett sem elfogult, illetve a férfiban és a nőben is az embert látatja, egyszerre felmutatva és leválasztva rólu a szexust. Bár Tasnádi István a *Kartonpapa* című szövegében elsősorban az elhunyt férjét kartonbábuként magával hordozó Éva tűnik a leginkább *creepy*-nek, a darabban rejtett taposóaknaként kirobbanó konfliktusok és a nyomukban feltáruló, kristálytisza logikával felfejtett egyéni traumák megismerése után ebből a szempontból már homogénebb a közeg. A szöveg erejét a humor, az ötletesség, az életszerű párbeszéd és a frappánsan alkalmazott pszichológiai megközelítés adja. Minden cselekvés játszma, melyet a karakterek a legközelebbi hozzátartójuk ellen indítanak, egyszerre reménykedve az eltávolításban és ugyanakkor tartva is tőle. Pass Andrea *Bebújós* című drámájának fókuszában egy óvodai csoport áll, ahol az egyik kislányról egy félreértés folytán elterjesztik a szülők, hogy abuzálja a többieket, és ezért ellene hangolják a saját gyerekeiket. A történetből kikerekedik, hogy a „félő” szülők szinte báránybőrbe bújt farkasok, akik vágyaik és irigységeiket vetítették ki a bántalmazónak vélt kislányra és annak édesanyjára. Továbbá, hogy valóban van a közösségben olyan gyerek, aki messze túllépte a megengedett határokat, de ő is csak azt játszotta a többiekkel nappal az oviban, amit reggel-este látott a szüleitől otthon. A darabnak különös, álomszerű atmoszférát teremt az óvodáskorú gyerekekre jellemző, va-

⁵ Szűcs Mónika, szerk., *Családtörténetek*, kiad. SÁNDOR L. István, Olvasópróba 5 (Budapest: Selinunte Kiadó, 2019).

lóságot és képzetet egyneműnek tekintő világ, amivel kontrasztba kerül a szülők gyomorszorító, kisstílusú viselkedése, mely önismerteti vakfoltjaiknak köszönhető. Hajdu Szabolcs *Kálmán-nap* című drámája két, közepesen kiégett párról és egyikük gondnokáról szól. Ravasz szövegszínház, a jelenetek beszélgetésekre és nem túl látványos cselekvésekre épülnek, mégis a hétköznapi nyelvezet képisége – ahogy a nem látható helyszíneket elbeszéli – tágítja a teret. A karaktereknek erős, plasztikus körvonalat szab a beszédstílusuk: a tömörség vagy terjengősség, a töredezettség vagy a terelő kommunikáció, az állandó hóbörgés, a sunyiság vagy a folytonos, passzív beletörődés ismerős szófordulatai, csak annyira kicsavarva, hogy kapjanak egy kis groteszk bukét, ami elemeli a szimpla realizmusból a szöveget. Olga és Kálmán kapcsolatán az egykor harmonikus szimbiózis felszíni repedései és mélységes szomorúsága érezhető; Zita és Levente kapcsolatában pedig már hatalmas szakadék tátong, az egyelőre pszichoszomatikus, de veszélyes betegséggel, megcsalással és teljes kommunikációs csóddal. Ernő, a gondnok pedig az a karakter, akinek még csak az előbbiekhöz hasonló, nyomorúságos párkapcsolat sem jut, merthogy mindekije meghalt, nincs is nagyon mit közölnie, a mondatait félbehagyja. Mintha csak akkor tudnának beszélni ezek a figurák, amikor van lehetőségük valaki másról szót ejteniük, és nem kell önmagukról.

A hatodik kötet, *A mi országunk* négy Tar Sándor-szöveg feldolgozását tartalmazza.⁶ Mészáros Tibor *Istent a falra festeni* címmel *A mi utcánk* alapján írt színdarabot, de az az eredeti regény atmoszféráját csak nyomokban tartalmazza, stílusában, tartalmában inkább a *Portugál*, *A maratonfutók tiszteletkört futnak* és Tar Sándor „véletlen találkozása a boncasztalon”. Néhány munkanélküli, segélyen élő, kocsmatöltelék férfi és rendszere-

sen megjelenő, szintén hasonló társadalmi státuszt betöltő vagy alkalmi munkából élő feleségeik bohózatba illő vegetálását szemléljük. Olyan ez a közösség, mint egy lerobbant motor, amit a kissé abszurd helyzetkomikumok indítanak be egy-egy rövid időre. Keresztury Tibor *A te országod* címmel több Tar Sándor-novella alapján szerkesztett egybefüggő, követhető, izgalmas karakterekben bővelkedő történetfolyamot: egy munkahelyi leépítés után, a szélnek eresztett, alkoholistá gyárimunkások már nem tudtak újból lábraállni, mivel úgy kerültek kilátástalan helyzetbe, hogy már előtte is önpusztító életmódot folytattak az országra jellemző általános depresszió következményeképpen. A párbeszéd egy része valamilyen oknál fogva zanzásítva, dőlt betűvel szedve került bele a darabba. Mikó Csaba a *Szürke Galambot* adaptálta ugyanezzel a címmel. A karakterek változatosan, néha egyes szám első, máskor egyes szám harmadik személyben beszélnek önmagukról, ami érdekes, elidegenítő effektusként működik, miközben az egész történet egy akciódús krimi. Hajdu Szabolcs *Csóka* címmel írt melankolikus, költői szociodráma-filmforgatókönyvet egy fiatal, roma származású munkásfiú útkereséséről, melyet – hasonlóan Kárpáti Péter *Ultonia* című szövegéhez – olvasni ugyan nagyon jó, de a drámakötet-sorozat koncepciójából ki-lóg, mivel egyelőre sem színpadon, sem filmen nem lett megvalósítva; kár lenne parlagon maradnia, mert gyönyörű az alaptörténet és az adaptáció is.

A hetedik, eddigi utolsó kötet a *Kortánc* címet viseli és az előszava szerint olyan szövegeket válogattak benne össze, melyekben felfedezhető a láncforma, mint szerkesztési elv.⁷ Tasnádi István adaptálta és írta tovább Fejes Endre regényét *Rozsdatemető 2.0.* címmel. Az előző kötetben olvasott *Szürke Galamb*hoz hasonlóan itt is váltakozik az egyes

⁶ SZÜCS MÓNICA, szerk., *A mi országunk*, kiad. SÁNDOR L. István, Olvasópróba 6 (Budapest: Selinunte Kiadó, 2019).

⁷ SZÜCS MÓNICA, szerk., *Kortánc*, kiad. SÁNDOR L. István, Olvasópróba 7 (Budapest: Selinunte Kiadó, 2020).

szám első és harmadik személyű narráció. Az egy időben és egy helyszínen játszódó részeknek időnként hosszú kifutást hagy, majd gyakori idő- és térugrások vannak jeleneten belül is, így sűríti bele a dráma idejébe az eredeti regényt. A második felvonástól inkább családtörténetként és a társadalom alsóbb osztályait érintő történelmi tablóként olvasható a darab. Egyik emblematikus motívuma az 1956-os mártírsztori-hamisítás: Józsi úgy tudja munkavállalói (és politikai) lojalitását bizonyítani a munkahelyén, hogy a család rittyent a nagypapának egy hősi(ál)múltat. A darabban koronként körbe-körbeér, hogy milyen kilátástalan a karakterek élete. Kerékgyártó István a *Hurok*-ban a mai magyar valóságról mutat realiztikus képet korrupcióval, zsarolással, droggal. Dramaturgiailag egy láncreakciót épít fel, ahol a nagykutya lecsúszása a legkisebb hal meggazdagodásához vezet. A legkiszolgáltatottabb karakter, a Lány csak a véletlen, a talált pénz által menekülhet csapdahelyzetéből, a sors fintoraként egy olyan szituációban, ahol ő elvileg csak játékból van hatalmi pozícióban. A többiek, a tehetősebbek pedig kizárólag zsarolás által tudnak előre jutni. Ebben a történetben, ha valaki életben akar maradni, mindenféleképpen hatalmi visszaélésen keresztül vezet az útja. Székely Csaba *Tíz* címmel a Remény lakótelepről szabadulni vágyó hétköznapi emberek történetét írta meg a tízparancsolatot használva dramaturgiai keretként, vezérvonalként. A karakterek akarva-akaratlanul keresztezik egymás útját. Az új, a jobb, a más élet keresése hajtja őket, de csak útvesztőket találnak. A jelenetek első mérföldköve mindig a tízparancsolat egy-egy szentenciája, sajnos senki nem jut velük messzire, se előre, se hátra: semerre. Pass Andrea a *Vándorkutyában* három család sztoriját írja meg. Az összekötő kapocs közöttük az ugyanazon óvodába járó gyerekek és egy plüsskutya, ami körbejár a családoknál. A gyerekek az oviban a plüssjáték segítségével tudják elmesélni, amiket otthon hallanak, amik történnék. A darab nem rájuk vagy az

óvodára koncentrál, hanem a felnőttekre, akik fenyegetve érzik magukat ebben a helyzetben, rettegnek, hogy mikor kerül az ő családjukhoz a plüsskutya. Erre a félelemre nem mindig van okuk: van, aki csak az abszurd pletykáktól tart (pl. hogy krokodilt tart az akváriumában), de az is előfordul, hogy sejtetve van valakiről az agresszivitása, de konkrét családon belüli bántalmazást nem látunk. Akad olyan karakter, akiről viszont kiderül, hogy kettős életet él: a színen megjelenő élettársán és közös gyerekükön kívül van egy rejtegetett felesége is, akivel viszont nem vállal gyereket. Érdekes ez az ellentmondásosság: a kutyán keresztül az óvoda a jóindulatú és gondoskodó külső kontroll szerepében tetszeleg, viszont fölösleges feszültséget kelt a családokban, akik sem így, sem úgy nem tudják megoldani a gondjaikat, a gyerekeket pedig nem bántja senki. Maximum rossz példát látnak, de az vesse ezekre az emberekre az első követ, aki jobban tudja csinálni az életet. Itt az óvónő tölti be Isten szerepét? Gábor Sára *Kutyaportéka* című darabjánál szociológiai terepmunka előzte meg a szöveg elkészítését. Kelet-európai kisközség a helyszín: egy roma pár és a kislányuk felköltöztek a cigánysorról a faluba, és próbálnak boldogulni. A karakterek szimpatikusak, a darab hangulata nem válik túlságosan nyomasztóvá a szociografikus részletektől. A jelenetekben ügyesen bemutatja a hétköznapok egy szeletét, leginkább arra a spektrumra fókuszálva, hogy a nem cigány származású magyaroknak milyen ötleteik vannak a romák integrációjával kapcsolatban; illetve a drogfüggőség motívumát helyezi még középpontba. Továbbá van egy szinte mesei szál a második világháborúban bujkált zsidók elrejtett aranyával kapcsolatban: ez a szál jelzi, hogy a darabbéli roma embereken csak a csoda segíthet, de minimum rengeteg pénz, ami közvetlenül az arra érdemes rászorulóknak zsebébe kerül. Rövid a darab, pedig jó lett volna még hosszán olvasni a főszereplők és a közösség izgalmas történetét.

Az *Olvasópróba* tematikus drámaantológia-sorozat a kiadói célkitűzésnek megfelelően nagyrészt valóban lebilincselő olvasmányélményt nyújt és hűsbavágóan kortárs. Remélhetőleg a sorozat folytatódik és sikeresen eléri a szélesebb, laikus olvasóréteget is, ezáltal népszerűsítve a mai, magyar drámairodalmat. Ettől függetlenül a színdarabok funkcionális szövegek, végső értelmüket a színpadon nyerik el. A színházi szakmának szüksége van évente megjelenő, tematikusan szerkesztett, sokféle, kortárs szöveget tartalmazó drámaantológiára. Ennélfogva talán a legfontosabb az lenne, hogy színházigazgatók, művészeti vezetők, dramaturgok, rendezők, színészek stb. tudjanak az antológia-sorozat létezéséről, férjenek hozzá könnyen a kötetekhez: olyan emberek (is) forgassák őket, akik döntési helyzetben vannak azzal kapcsolatban, hogy mi kerüljön a színházak repertoárjára; mert ezeket a darabokat érdemes játszani. Releváns kérdéseket tesznek fel, remek szerepeket biztosítanak a színészeknek, a komolyságukkal és társadalmi felelősségvállalásukkal együtt is olvasható-játszható stílusban vannak megírva. Maguk a kötetek szépek, igényesek, szerkesztésük átlátható. A drámák elején található egy-egy fotó a bemutató előadásból, a kötetek függeléke pedig ismertetőket tartalmaz a darabok szerzőiről, illetve megtalálhatóak bennük az ősbemutatók dátumai, főbb alkotói és a szereposztások. A megjelentetett drámák közül néhány az ősbemutató óta újabb premiért is megért.⁸

⁸ További bemutatók: *Vitéz Mihály*: Marosvásárhelyi 3G Színház (2018); *Rükverc*: Kassai Thália Színház (2015); Tasnádi István 2016-ban filmet készített a *Memóból*; *Újvilág*: Szabadkai Népszínház (2019); *Ernellák Farkaséknál*: Hatszín Teátrum (2021) és Komáromi Jókai Színház (2022); *Moszkva–Peking Transzsimfonia*: Katona József Színház (2022); *Kartonpapa*: Csiky Gergely Színház, Kaposvár (2019) és Szkéné Színház (2021); *10*: Jászai Mari Színház Tatabánya (2021).

Ehhez hasonló, többszerzős drámaantológia-sorozat itthon a jelenleg szünetelő *Rivalda* volt, a Magvető Könyvkiadó sorozata 1969 és 1991 között, majd 2005-től 2008-ig évente jelent meg, és általában nyolc drámaíró frissen bemutatott drámáit tartalmazta.⁹ 1985 óta ad ki évente drámaantológiákat a *Nyílt Fórum Füzetek*, melyek darabjai felolvasószínházi tűzkeresztségen esnek át és később rendszerint rendes színházi bemutatót is megérnek. A teljesség igénye nélkül: jelenlegi kezdeményezések még az Okuláré Projektnek a *Kaptár: 21 Kortárs magyar dráma*¹⁰ kiadása, ami 2022 júniusában jelent meg; a JAK és a Merlin Színház által kiírt *Add ide a drámád! I–II pályázat*,¹¹ mely pályakezdő vagy ismeretlen szerzők szövegeivel foglalkozott és a *Reaktív*,¹² ami egy tematikus drámapályázat eredménye; mind a három kötetet felolvasószínházi esemény előzte meg és a JAK–Prae.hu SzínText sorozatának részeként jelentek meg. Egyszeri alkalommal jelent meg a *Dinamit* drámaantológia 1983-ban Radnóti Zsuzsa szerkesztésében a Magvető Kiadónál, illetve ugyanezen kiadónál, ugyanezen szerkesztő keze alatt az *Átváltások* 1987-ben. A *77 híres dráma* című gyűjtemény¹³ 65 magyar és külföldi szerző 77 drámájának ismertetőit tartalmazza, csak fér-

⁹ Kétszázötvenegy drámából tizenötnek a szerzője nő: Raffai Sarolta három, Jókai Anna egy, Szabó Magda hét, Kiss Irén kettő, Falussy Lilla és Bíró Yvette egy-egy szöveggel vannak jelen.

¹⁰ *Kaptár: 21 Kortárs magyar dráma* (Fiatal Drámaírók Háza, 2022).

¹¹ DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, szerk., *Add ide a drámád! I.*, JAK Füzetek, SzínText (Budapest: JAK, 2011); ORCSIK Roland, szerk., *Add ide a drámád! II.* (Budapest: JAK–Prae.hu, 2012).

¹² DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, szerk., *Reaktív: Kísérleti drámaantológia*, SzínText (Budapest: JAK–Prae.hu, 2017).

¹³ SZÉKELY Éva, szerk., *77 híres dráma* (Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1993).

fiakét, ebből 16 magyar. A *Színház* folyóirat internetes portálján, a szinhaz.net-en havonta jelennek meg új, magyar drámák és a szövegek 1968-tól 2011-ig nyomtatásban is ki voltak adva, folyóiratmellékletként. Továbbá a *Jelenkor* folyóirat mellékleteként is megtalálható időnként egy-egy magyar drámaszöveg, szintén online és nyomtatásban is.

E számunk szerzői

ADAMOVICH FERENC, PhD, táncművész, táncpedagógus, jógaoktató, a mozgástanulás kognitív és affektív hátterének kutatásával foglalkozik. Kutatja, hogy az affektív mozgáspedagógiának miért lehet innovatív szerepe az automatikus érzelmfelismerésben, az improvizációs technikákban, a testtudatos mozgásban és a kinesztetikus reprezentáció fejlesztésében.

BEZSÁN NOÉMI a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színpadi művészetek szakán szerzett koreográfus diplomát és a Tanárképző Intézetben pedagógus diplomát 2013-ban. Mesterképzésen rendező szakon végezte tanulmányait 2015-ben. 2013-tól koreográfusként működik közre színházi előadásokban Romániában és Magyarországon. Marosvásárhelyen az András Lóránt (független táncszínházi) Társulatban alapító tag, táncos, rendező (2014–2020). A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója, kutatásában az erdélyi táncszínház formáit, alakulástörténetét, működését vizsgálja.

CSEH DÁVID SÁNDOR, színházi dramaturg, esztéta és műfordító. 2022-ben doktorált az ELTE-BTK Filozófiatudományi Doktori Iskolájában. Kutatási területei a japán esztétika és színháztörténet, különös tekintettel a középkori japán nó-játéokra. *Szélvész után is szép vagy* című japán színházi eszközöket is használó kétszereplős monodrámáját szintén 2022-ben mutatták be a Vígszínház Házi Színpadán.

CSELLE GABRIELLA, színháztörténész, a Károli Gáspár Református Egyetem magyar szakának elvégzése után színháztudomány mesterszakon diplomázott 2021-ben. Jelenleg a Budapest Tánciskola archívumában dolgozik, valamint a Keleti István Művészeti Iskolában tanít bábtörténetet. Kutatásainak fő-

kuszában a cigányság színházi reprezentációja áll.

DOMA PETRA, japanológus, színháztörténész. A Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakának elvégzése után 2020-ban szerezte meg doktori fokozatát a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában. Szakterülete a 19–20. század fordulójának japán színháztörténete, különös tekintettel a korszak interkulturális jelenségeire. 2021 óta a Károli Gáspár Református Egyetem Keleti Nyelvek és Kultúrák Intézetének adjunktusa.

FARKAS NOÉMI, 2016-ban diplomázott az ELTE pszichológia alapszakán, 2018-ban mesterszakos pszichológus diplomát szerzett Tanácsadás és Iskolapszichológia szakirányon. Jelenleg a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakán hallgató, szakdolgozatában az 1970-80-as évek magyar színháztörténetét és drámaszerzőit vizsgálja.

FEKETE NORBERT, PhD fokozatát a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában szerezte. Jelenleg a Miskolci Egyetem és a Digitális Nemzeti Örökség Laboratóriumnak kutató munkatársa. Fő kutatási területei: Arany János hivatali levelezésének sajtó alá rendezése, illetve a 18. és 19. századi magyar irodalmi kritika története.

GÁL ESZTER, táncművész, koreográfus és táncpedagógus, a Színház- és Filmművészeti Egyetem oktatója, jelenleg az egyetem Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Ellazulást és testtudati technikákat, tapasztalati anatómiát, improvizációt, kontaktimprovizációt és kompozíciót több mint huszonöt éve tanít. Hazai és külföldi mesterkurzusok tanára és nemzetközi együttműködések projekt-koordinátora. Kutatási területe a kontaktimprovizáció kultúrtörténeti feltárása, fenomenológiai kibontása és alkalmazásának elemzése.

KÉZÉR GABRIELLA, táncművész, táncpedagógus. A Magyar Táncművészeti Egyetem mesteroktatója, Berczik Sára volt növendéke. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem PhD-képzésének doktorvárományosa.

KISS GABRIELLA, színháztörténész, drámapedagógus, a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének docense. Kutatásai középpontjában jelenleg a kortárs színház és a színházi nevelés kapcsolata áll.

POROGI DORKA, színházrendező, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Kutatási területe a magyar színháztörténet, színészet-történet, elmélet és gyakorlat kapcsolata.

PRONTVAI VERA, 2005-ben szerzett bölcsészdiplomát az Eötvös Loránd Tudományegyetemen, ezt követően közel tizenöt évet dolgozott – sokáig főszerkesztőként – a magyarországi Mária Rádióban. A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, kutatási területe: költészet és ritualitás a kortárs magyar színházban. Néhány éve tudományos segédmunkatársként tevékenykedik a Károli Gáspár Református Egyetem Művészettudományi és Szabadbölcsészeti Intézetében.

RAJNAI EDIT, színháztörténész, könyvtáros, az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti és Zeneműtárának munkatársa. PhD-dolgozatát 2011-ben védte meg az ELTÉ-n *A színi kerületi rendszer kialakulása (1879–1905)* címmel.

SIFTER VERONIKA, civil kulturális menedzser. Irodalom, színház és kortárs tánc területén működő civil kulturális szervezetek tagja, munkatársa és alapítója. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója.

SZÉKELY ROZÁLIA, színművész, gyermek- és ifjúsági irodalom, színháztudomány szakokat végzett, jelenleg szabadúszó. Gyermekkorától fogva dolgozik színészként színházban és filmekben egyaránt. Első, önálló színdarabját, a *Kálvária lakóparkot* a Trafó mutatta be 2018-ban, a szerző rendezésében. Az előadás részt vett a XIII. DESZKA Fesztiválon, a darab letölthető a szinhaz.net dramatárából.

ZÁVADA PÉTER, 1982-ben született Budapesten. Az ELTE angol-olasz szakának elvégzése után a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakán szerzett diplomát. Jelenleg az ELTE Esztétika Doktori Program PhD-hallgatója. Verset, drámát és dalszöveget ír. Legutóbbi verseskötete, a *Gondoskodás* 2021-ben jelent meg a Jelenkor Kiadónál.

ZSIGÓ ANNA az ELTE lengyel–magyar képzésén kezdte tanulmányait, majd az SZFE színházi dramaturg szakán végzett, egyetemi évei alatt a BCE Társadalomelméleti Kollegiumának tagja volt. Jelenleg az SZFE Doktori Iskolájának doktorandusza, kutatásában a dramaturg változó szerepeivel és a hierarchia mentes alkotási folyamatokkal foglalkozik. Szabadúszó színházi dramaturgként és íróként dolgozik elsősorban (de nem kizárólag) független színházi produkciókban, valamint kortárs tánc előadásokban. Rendszeresen jelennek meg írásai a *Színház* folyóiratban.