



THEATRON

17. évf. 1. szám
2023. tavasz

Mentünk, jöttünk, éltünk

THEATRON

Mentünk, jöttünk, éltünk

Színháztudományi periodika

17. évfolyam, 1. szám

2023. tavasz

Szerkesztőség, kiadó:

Theatron Műhely Alapítvány

1041 Budapest

Kiss János utca 4/A.

E-mail: theatronalapitvany@gmail.com

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna

Főszerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A szerkesztőbizottság tagjai:

Kiss Gabriella, Muntag Vince, Oláh Tamás,

Porogi Dorka, Schuller Gabriella

A szám a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Alap, a Miniszterelnökség
Nemzetpolitikai Államtitkárság, a Bethlen Gábor
Alapkezelő Zrt. és a Studium Prospero Alapítvány
támogatásával jelent meg.



MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL

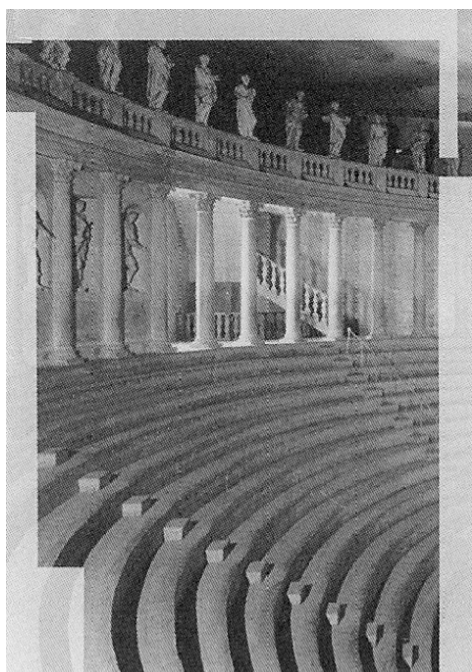


MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG



BETHLEN GÁBOR
Alap

ISSN14189941



Tartalom

Hazai pálya

- 3 Minek is a „Philthere”? Gondolatok a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* című TIE előadás kánonalakító szerepéről
KISS GABRIELLA
- 23 „Ellenforradalom” a Nevelési Központban.
A Pécsi Nyitott Színház *Forgatókönyve* és be/letiltása
VIDÓ GÁBOR TAMÁS
- 35 „Aszpirinnel fogok áldozni”. Jancsó Miklós: *Bayer-aszpirin, 1982*
OLÁH TAMÁS
- 42 „Második tekintet”. Bódy Gábor: *Cselédek, 1973*
POROGI DORKA
- 52 A tájolás diszpozitívuma és az államszocializmus vidéki színházkultúrája
KÉKESI KUN ÁRPÁD
- 73 A tudomány, ha osztály. A Színház- és Filmművészeti Szövetség
Tudományos Osztályának első éveiről
JÁKFAI MAGDOLNA
- 86 *Shylock a Kommünben*
HEVESI LÁSZLÓ
- 103 *Kövek és papírok: performatív alkotások maradványai a 19. század elejéről,*
Katona József ifjúkori színházi munkái kapcsán
P. MÜLLER PÉTER

Külhoni mesterek

- 110 *Az Odin Teatret tréningje 1977-től az új Odüsszeiáig*
KOZMA GÁBOR VIKTOR
- 122 *Személyes és személytelen határán. A mediatizált hang hatásai*
*a Rimini Protokoll *Hagyaték*-installációjában*
PINTÉR-NÉMETH NIKOLETT

Elméleti keretek

- 132 **Kollektív alkotás kontra rendezői színház. A kollektív alkotás és *devising* történetének és elméletének áttekintése a rendezői színházi paradigma perspektívájából**
ADORJÁNI PANNA
- 147 **A vitaszínház és a társadalmi emlékezet**
ANTAL KLAUDIA
- 154 **A költői egzisztencia kegyetlensége**
ERDÉLY PEROVICS ANDREA

RöVü

- 165 **Kalandozások a zsidó dráma és színház világában**
(Peremiczky Szilvia: *Zsidó dráma, színház és identitás*)
VÁRADI ÁGNES
- 171 **Kollektív alkotás**
(Sándor L. István: *Szabadságzigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig*)
LEPOSA BALÁZS
- 175 **E számunk szerzői**

Minék is a „Philthere”?

Gondolatok a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* című TIE előadás kánonalakító szerepéről

KISS GABRIELLA

Köztudottan a kánonképződés lényegéhez tartozik, hogy e zsinórmértékek „már megalkotásuk pillanatában érvényüket veszítik. Nélkülük elképzelhetetlen műalkotások megközelítése, de a megértés egyszersmind a létező kánonok rombolását teszi szükségessé. Ez a kettősség olyannyira elválaszthatatlan a művészet [...] létezési módjától, történetiségétől, hogy egyetlen olvasó sem függetleníthet magát tőle. Olvasni annyit jelent, mint megtagadni olyan kánonokat, amelyet elődeink alakítottak ki.”¹ A mintáknak ez az elméletileg természetes bírálata különösen összetett feladat azonban az olyan ún. „irányt jelző” művek esetén, amelyek egy műfaji hagyomány elbeszélése során váltak ikonikusá, emblematikussá, paradigmaticussá – mi több: elsővé.² Ezt a mértékeremtő státuszt mondhatja magáénak a Kerekasztal 1992 márciusában bemutatott és *Fehérlófia* címmel kanonizálódott TIE foglalkozása, ami a

szakmai intézményes emlékezetében a műfaj „magyarországi premierjét jelentő program”.³ A továbbiakban nem ennek a kiemelt pozíciónak a megkérdőjelezésére használom az előadásokat a hatástörténet függvényeként rekonstruáló Philther-módszert.⁴ Az új-

³ KAPOSZI László, „Fehérlófia – a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ komplex foglalkozása általános iskolák 3–4. osztályosai számára”, in *Színház és dráma a tanításban: TIE – Theatre in Education*, szerk. KAPOSZI László, 75–99 (Budapest: Kerekasztal Színházi Nevelési Központ–Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995), 75. Vö. „A műfaj magyarországi meghonosítója Kaposi László, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ 1992-es megalapításával.” CZIBOLY Ádám, szerk., *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (Budapest: InSite Drama, 2017), 159.

⁴ „[E]zeket a szerkezeti, dramaturgiai megoldásokat, színházi helyzeteket, nézői perspektívaváltásokat a TIE ismerete nélkül is használták az alkotók, illetve Mezei Éva TIE előadásai már az interakciót beépítő szerkezetet is használták, melyhez az eddigi TIE-történetet nézve csupán 2000-es évek elején jutottak el az alkotók. Vagyis olyan helyzet figyelhető meg, amit Róbert Júlia generációs változásként fogalmazott meg, hogy 1992-ben, a kerekasztalos *Sárkányok ellen*, vagyis *Fehérlófia* TIE előadással, csupán újraindult a hagyományos szerkezet, vagyis egy új generáció, és mintha a 70-es és 80-as évek előadásai már bejárták volna ezt az utat.” PATONAY Anita, *A színházi nevelési előadások (TIE) hagyományai Magyarországon: Az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági elő-*

· A tanulmány az Oktatási Hivatal (OH-KUT/48/2021), a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (K-131764) és a Károli Gáspár Református Egyetem Színházpedagógiai kutatócsoportja (KRE 185/2022) támogatásával készült.

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Irodalmi kánonok* (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998), 194.

² „A hagyomány az újraértelmezés folyamata. Minden hagyomány elbeszélése, s ez teszi érthetővé, hogy irodalomtörténetet csakis irányt jelző művek kiemelésével lehet írni.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Utószó”, in Paul RICOEUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, 413–424 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 417.

raértelmezés során a színházi nevelés hazai sajátosságának tartott műfaji sokszínűség nyomait keresem benne azért,⁵ hogy artikulálni lehessen a szakma öndefiníciós problémáinak a tanítási dráma (DIE) és a komplex színházi nevelési előadás (TIE) centrális szerepével összefüggő, historiográfiai horizontját. Ily módon a történeti elemzés elsősorban a művészeti nevelés diszciplináris pozíciójával kapcsolatos kérdésekre keres választ. Milyen dráma- és színház(pedagógia-)történeti problémát reprezentál a több mint kétszáz alkalommal megvalósult program 2022-ben?⁶ Hogyan található meg egy olyan tudományágnak a jelene a múltban, melynek alkalmazott, közösségi és *devised* voltára, illetve a részvételi formák dominanciájára a szakma immár Magyarországon is „színházként” tekint?⁷ A színházi nevelés ebben az előadásban artikulálódó „kettős természetének” megnyílt kontextusa az 1990-es évek színházi kultúrája?⁸

adásainak emlékezete (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2021), hozzáférés: 2022.08.11., <https://szfe.hu/doktori-dolgozat/patonay-anita/>.

⁵ Ezt igazolja az első és mindmáig egyetlen inductív felmérés, lásd CZIBOLY Ádám és BETHLENFALVY Ádám, szerk., *Színházi nevelési programok kézikönyve* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013).

⁶ Vö. Jonathan CULLER, *Irodalomelmélet: Nagyön rövid bevezetés*, ford. FÜZI Péter és PIKÓ András Gáspár (Balatonfüred: Tempevölgy, 2022), 61–63.

⁷ Ennek bizonyítéka a Halász Péter-díj kiírása, illetve az a tény, hogy a Színházi Kritikusok Céhe 2022-ben „A jövőért” különdíjjal értékelt a Kerekasztal 30 és a Káva 25 éves munkáját.

⁸ „A TIE kettős természetéből következően szükségszerűen sajátos tapasztalatokat kínál. Elsődleges célja természetesen valamely előadás bemutatása; mint minden más színházi formában, itt is egy kitalált (»mintha«-) szituációt mutatnak be a közönségnek [...]. A

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ első programjának bemutatója a színházi nevelés történetében korszakküszöb-képző mozzanatnak bizonyult. Az 1992–2008-ig tartó időszakot ugyanis „a TIE koraként” jegyzi a szakírás, ami „lényegében egyet jelent a drámapedagógiai megközelítés egy színházi előadáshoz kapcsolódóan, illetve annak keretén belül alkalmazó angolszász mozgalom és módszertan, a *theatre in education* (TIE) meghonosítására tett erőfeszítésekkel”.⁹ E tézis értelmzése során nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a társadalmi változásokat célzó művészetközvetítés leginkább „műfajszerűen működő műfajáról” van szó,¹⁰ vagyis formai (szerkezeti: előadás-dramaturgiai) és tartalmi (konceptcionális: rendezői) szempontok alapján is definiálható, illetve historizálható.¹¹ Érthető tehát, hogy a *Sárkányok ellen* (*Fehérlófia és társai*) a színházi és a drámapedagógiai egységek éles elválasztásán alapuló (klasszikus) struktúra paradigmatis példaként kanonizálódott – s a későbbiekben épp e szempontból vált egyfelől pozitív

másik oldaláról nézve ezt a tevékenységet, azt mondhatjuk, hogy közelebb áll a tanítási drámához, illetve a spontán gyermeki játékélményhez, mint a színjátékhoz.” John O'TOOLE, „Színházi és drámai dimenziók”, ford. PERESZLÉNYI Erika, in KAPOSÍ, szerk., *Színház és dráma...*, 30–43, 30–31.

⁹ GOLDEN Dániel, „Színház és nevelés Magyarországon”, in CZIBOLY, szerk., *Színházi nevelési...*, 76–111, 88.

¹⁰ Uo., 89.

¹¹ A Philther-módszer és a TIE kapcsolatához lásd Kiss Gabriella, „A résztvevő színháza mint kulturális modell: Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két kifejezetten felnőtt közönség számára készült előadásáról”, in *Színház és társadalom*, szerk. DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 96–122 (Budapest: JAK–Prae, 2018).

elrugaskodási ponttá,¹² másfelől (elsősorban Mezei Éva szerepére fókuszáló) színház-történeti kutatások tárgyává.¹³ Vagyis a TIE „drámai dimenziójának” kontextualizálása egyfelől kimerült a különböző szerkezeti egységek dramaturgiai viszonyának és a részvételiség ezzel összefüggő mintázatainak vizsgálatában, másfelől háttérbe szorította a „színházi dimenzió” színház-történeti vonatkozásainak relevanciáját.

A kontextus újragondolását érdemes az- zal a ténnyel kezdeni, hogy a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* annak a Kerekasztal Színházi Nevelési Központnak az első produkciója, amely akkor és ott egyfelől elválaszthatatlan a Gödöllőn és Mogyoródon egy évtizede folyó gyermek-, diák-, majd ifjúsági színházi játékosztól,¹⁴ másfelől pedagógiai és and-

¹²A Philther első TIE-rekonstrukcióinak ezéért volt tárgya a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ *Gyermektragédia*, valamint a KÁVA Kulturális Műhely *Digó* és *Apalabirintus* című programja a *Theatron* 2013/4. számában, hozzáférés: 2023.03.26, <https://theatron.hu/theatron/theatron-12-4-sz-2013/>.

¹³ Ez a kutatási irány kétségkívül Patonay Anita érdeme, ugyanakkor az általa felvetett problémáról teljes képet valószínűleg csak Gabnai Katalin és Várad István ez irányú kísérleteinek ismeretében kaphatunk. Várad az ELTE TFK speciális kollégiumának résztvevőivel hozott létre egy, a Molière-korabeli színházi kultúrával foglalkozó programot, amelyet az 1989-es gödöllői HOL-MI című módszertani kirakodóvásáron lehetett látni. GABNAI Katalin pedig a *Drámapedagógiai Füzetek* első számában ismerteti a TIE módszert, és kéri, hogy érdeklődők csatlakozzanak a Csokonai Stúdió munkájához: *Drámajátéktár – első gyűjtemény* (Budapest: MDP–Gödöllői Művelődési Központ, [é. n.]), 26.

¹⁴ „Van annak varázsa, ha létrehoz valamit az ember, ha rálát a területre, ha végigviszi az elképzelését, de hogy én személyesen hol

voltam az egészben, az senkit sem érdekelt különösebben. Diákszínházi játékosztól beszélgettünk, és most két erős emlékem ugrik be, a második két részből áll. A *gyapot éneke* című előadásunk szerkesztett műsor volt, az ötvenes évek olvasókönyveiből állítottuk össze, és Ternopolban is játszottuk egy orosz fesztiválon. Ott megéltem, amikor a színház a társadalmi változások szolgálatába áll: a nézőtérben szinte forradalom tört ki az előadás után. A másik fontos élményem az volt, hogyan lehet egy rosszul megválasztott darabbal elrontani egy jó csapatot. Ionesco *Jacques, avagy a behódolás* című darabjával sikerült ezt elérnem. És a kudarc után, úgy egy év kihagyást követően ezt a társaságot kibővítve újra össze tudtam rakni, és csúcsra lehetett őket járatni a Tankred Dorst *Merlinje* alapján született *A lovagsereg éneke* című előadással, ami a későbbi Kerekasztal alapjává vált. Sokat tanultam belőle, mindkét »felvonásból«: tehetséges embereket vittem vakvágányra, és ez segített megfogalmazni, hogy pontosan mit is akarok színházilag. Ha egy kicsit egyszerűsítem: mindenféle programra hívták még az Ionesco-darabot, de leálltam – nem volt jó (és miattam nem!). A kudarc után némi szünet a diákszínházi játékosztban, nem kezdtem új darabot. (A régiek biztos mentek...) Pár hónapnyi 'megtisztulás', tabula rasa és a Merlin megtalálása után kerestem meg, hívtam meg közös munkára 17 főt (talán 20 volt, akit megkerestem, ennyien vállalták). Nem csak gödöllőieket. Ezek közül volt olyan, akivel pl. diákszínházi játékosztban találkoztam, olyan is, akivel már évek óta nem dolgoztam együtt, volt olyan, akit a gödöllői egyetemi csoportból hívtam. Elvonultunk Rétságára tréningezni, próbálni. Ebből a munkából született *A lovagsereg éneke*. Ez szakmailag is elég nagyot futott (sokan nézték többször). És 1991 őszén, díjak és utazások után volt egy beszélgetésünk a hogyan továbbról. Elmondtam, hogy én milyen irányban akarok tovább menni – a kérdés, ki jön velem. Aki jött, nyolcan voltak, azokból

ragógiai célokat is megvalósít (gyerekeket táboroztat, workshopokat, tanfolyamokat szervez felnőtteknek). Következésképp az ebben az új struktúrában (és 2000 szeptemberétől nem is a gödöllői, hanem a Marczi-bányi téri Művelődési Központban) zajló színházcsinálás a kilencvenes években már a (rendezői) művészsínház diszpozitívumának alternatívájaként működő „függetlenség” esztétikájával hozza kapcsolatba a *Fehérlófia* című mese TIE olvasatát.¹⁵ Ezért válik kontextusalkotó elemmé egy, a „nem hivatásos társulatok” számára akkor már fogalomként vált és épp jelentőségét veszítő város:

lett a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ. A többiek pedig játszottak tovább a Kerekasztal Színházi Társulásban. Ott is készültek új darabok. Itt volt személyi átfedés, de nem teljes. Ezt a két csapatot és tevékenységi irányt a Kerekasztal Társulás nevű egyesület működtette.” KAPOSI László, „Egy hajóban utaztunk, ahol senki se akarta kitépni a kormányt a másik kezéből”, in *ODE 30: A hazai diákszínház harminc éve*, szerk. JÁSZAY Tamás, 10–17 (Budapest: SZFE, 2019), 16–17.

¹⁵ „Megítélésünk szerint ezért mutatkoznak egyszerre e kötetben a magyar színház legjobb hagyományait követő tendenciák, és azok a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján induló test- és mozgásművészeti kezdeményezések, amelyek mára olyan kiérlelt produkciókat hoztak létre, amelyek együtt értelmezhetőek az előbbiekkal. Úgy véljük e kötetben a színházművészetten keresztül egyszerre jelentkeznek egy tragikus kor lenyomatai és azok az irányok, amelyek ezen túl mutatnak.” VÁRSZEGI Tibor, szerk., *Fordulatok: Hungarian Theatres 1992* ([h. n.]: szerkesztői kiadás, [é. n.]), 9. A *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* színész-drámatanárai ebben a kötetben az Aberrátor (472.) és a Kerekasztal Színházi Társulás (487.) tagjai-ként vannak feltüntetve.

Kazinbarcika.¹⁶ Az 1972 óta két évente tartott országos seregszemlén ugyanis 1992-ben megosztott első díjat nyer a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* színházi részének rendezőségét jegyző Kaposi László vezette ifjúsági színjátszó csoport *A lovagsereg éneke* című előadása és a Somogyi István vezette társulat *Magyar Elektra*.¹⁷ Az östörténetek,

¹⁶ NÁRAY István, „A nem hivatásos színházak két évtizede”, in VÁRSZEGI, szerk., *Fordulatok...*, 447–466.

¹⁷ „Diákszínházaként rendszeresen hoztunk létre produkciókat. 1989-ben, a balassagyarmati fesztiválon a fődíj és a legjobb rendezés díja mellett három színészi díjat is elhoztunk (nem volt több szereplője a darabnak) Mrozek *Mulatság* című darabjával. Ezzel és *A gyapot énekével*, amit az 50-es évek olvasókönyveinek szövegéből állítottam össze, a diákszínház élvonalába kerültünk. Ám az idő közben telt, a tagok lassan kinőtték a »diák« szót, és felnőtt színjátszóként szerettek volna valami vérelesen komolyat csinálni. Tankred Dorst *Merlin, avagy a puszta ország* című darabja kínált nyersanyagot *A lovagsereg éneke* című előadásunkhoz. Innen adtunk nevet a csoportunknak, és 1992-ben megszületett a Kerekasztal Színházi Társulás. [...] Az Arvisurával megosztott első díj azért bírt különleges jelentőséggel, mert Somogyi István társulatát mindannyian elismertük, a *Magyar Elektra* meghatározó élményt jelentett számomra. Jártunk az előadásaikra, de más kapcsolatot nem tartottunk fenn.” CSÉPE Krisztina, „Szigetlakók: Beszélgetés Kaposi Lászlóval”, *Ellenfény* 3, 2. sz. (1998): 42–44, 43. Vö. „A produkció az utóbbi évek legizgalmasabb Kerekasztal-előadása, amely megújítva, átértelmezve megőrzi azokat a csoportra és vezetőjükre jellemző szemléleti és formai jegyeket, melyek az egyik legfontosabb és legeredetibb gyermekszínházi alkotóközösséggé tették a csapatot.” PERÉNYI Balázs, „Svindlik nélkül: Beszélgetés Kaposi Lászlóval”, *Ellenfény* 7, 5. sz. (2002): 35–37, 35.

az írásbeliséget megelőző rituális-mágikus kulturális hagyományok színházolvasatára fókuszáló Arvisurához hasonlóan¹⁸ a Kerekasztal későbbi TIE előadásainak is jelentős része indult ki mesék, mondák és mítoszok történeteiből.¹⁹ Esztétikai és gyermeklélektani okoknál fogva is határozottan elhatárolódtak a 80-as évek hivatalos gyermekszínházának hagyományos realista vagy „nézőaktivizálás” nyelvétől,²⁰ és (akárcsak „a sajátos közösségek és régiók közötti és rajtuk keresztül végbemenő intrakulturális dinamikákat” megszólaltató csoport²¹) egy absztrakt

¹⁸ „A színházi közlésben hozzászoktunk a realizmushoz, naturalizmushoz. Ezek a módszerek uralják az irodalmat is. Ezzel szemben létezik egy egészen más közlési nyelv is, ami például a népművészetünkre jellemző. Meghatározó volt, ahogy rátaláltunk arra a művészetfelfogásra, művészetkifejezési rendszerre, ami ma leginkább Pap Gábor és Molnár V. József nevéhez kapcsolható. Ők bizonyították, hogy a művészi kifejezés lehetőségei nem mindig ugyanolyanok voltak, mint ma. A népi kultúrában pl. a kifejezési jel mindig nagyon komplex jelentéstartalmat hordozott.” SOMOGYI István, „A beavatás színháza felé: Arvisura Színházi Társaság”, in VÁRSZEGI, szerk., *Fordulatok...*, 85–102, 89.

¹⁹ A *Máeldun csodálatos utazása*, a *Prométheusz*, a *Mostan léssen születendő*, a *Beavatás* és a *Mesék a túlpartról* leírását lásd KAPOSZI László, „Leltár a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ tizenöt évéről”, *Drámapedagógiai Magazin* 17, 1. sz. (2007): 44–52.

²⁰ Ez az oka, hogy például több színházi szakember megkérdőjelezte, jogosan szerepelt-e két TIE társulat az első magyarországi gyermekszínházi biennálén. SÁNDOR L. István, „Útközben: Színházi Nevelési Társulatok III. Országos Találkozója”, *Drámapedagógiai Magazin* 13, 1. sz. (2003): 1.

²¹ RUSTOM BHARUCHA, *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in the Age of Globalization* (Hannover–London: Wesleyan University Press–Athlone Press, 2000). 6. Az

színházi jelhasználattal kísérleteztek.²² S ahogy a Tanulmány Színházból létrejött és a Szkénében otthonra találó társulat az 1985-ös *Mester és Margarita* létrejöttével,²³ a Kerekasztal a szintén 1992-ben akkreditált („színházszórás Kaposi”-ként ismert) drámajátékvezetői képzés tartalmát legitimáló premierrel éli meg napi tapasztalatként egyfelől a professzionális színházi világhoz, másfelől a köz- és felsőoktatáshoz, illetve a felnőttneveléshez fűződő, paradox viszonyát.²⁴

A *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* készítői ugyanis ettől az előadástól kezdve jelenthették ki önmagukról, hogy „amatőr keretek között professzionista igénnyel dolgoznak”, vagyis fő munkaidőben, „színházcsináló ambícióval, nagyon sok és fegyelmezett próbával, állandónak tekinthető társulattal, színpaddal és közönséggel”.²⁵ Ily módon az 1992. márciusi bemutató jelentősége abban állt, hogy a színházi diszpozitívum esendősége vált benne érzékileg megtapasztalható

Arvisura nyelvének intrakulturális vonatkozásaihoz lásd KÉRCHY Vera, „A művészet igaz, az igazság viszont megöli magát: Arvisura Színházi Társaság”, in *Alternatív színháztörténetek: Alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE Zoltán, 307–322 (Budapest: Balassi Kiadó, 2008); TIMÁR András, „Az újraolvasás megsokszorozódása: Somogyi István: *Magyar Elektra*, 1988.”, *Theatron* 15, 2. sz. (2013): 38–44.

²² „A gyermek érti a stilizációt – erről rendre elfeledkeznek azok, akik gyermekeknek készítenek színházi előadásokat!” Vekerdy Tamást idézi KAPOSZI, szerk., *Színház és...*, 10.

²³ SOMOGYI, „A beavatás színháza...”, 89.

²⁴ Erről a tényről tájékoztat a *Drámapedagógiai Magazin* 2, 2. sz. (1992): 2.

²⁵ DEBRECZENI Tibor, *Egy amatőr emlékezése 1966–1978* (Budapest: Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989), 112; KÖRÖMI Gábor, *A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ Theater in Education kísérletének kezdete*, kézirat (Budapest: ELTE TFK Gödöllői Képzési Hely, 1993), 9.

tóvá.²⁶ Nem a TIE műfajának (egyébként az előadások során és a társulat munkáján belül is folyamatosan változó) modelljeként,²⁷ hanem a színházi nevelés (alkalmazott) színházkénti öndefiníciójának felmutatása, a Népművelési Intézettől való emancipálódás és a független szféra felé közeledés révén: Kelet-Közép-Európa első színházi nevelési társulatának és felnőttképző intézményének nyitóelőadásaként vált megkerülhetlenné.²⁸

²⁶ KRICSFALUSI Beatrix, „Apparátus/diszpozitívum”, in *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás és TAMÁS Ábel, 231–237 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), 236.

²⁷ Egyfelől kb. nyolcvan alkalommal a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* esetében is a színházi részt követte a drámás feldolgozás. Másfelől a Kerekasztal második, *Máeldun csodálatos utazása* című programjában (1992) például az 5–6. osztályos résztvevők kezdettől fogva szerepben voltak: egy, a felnőtté válást vizsgáló tudományos konferencia tudósai. KAPOSÍ László, „Máeldun csodálatos utazása”, *Drámapedagógiai Magazin 4* [különszám] (1994). A harmadik és legtöbbet játszott, *Már megint itt van...* című programban (1993) pedig egy, a 13–14 évesek szexuális problémáiról szóló film hiányzó jeleneteinek leforgatásában segítenek a 7–8. osztályos résztvevők mint a stáb tagjai (*Játszószínház – Theatre in Education*, hozzáférés: 2022.08.12.,

<https://www.youtube.com/watch?v=yEOjnHwMxdQ>). Vagyis e két esetben (a szakértői dráma TIE-sítése okán) a „hagyományos, feldolgozó szerkezet” elmozdul a „mozaikos” felé, és a résztvevőknek felkínált szerep felől kísérletezik az ún. „egységes” típus céljainak megvalósításával. Vö. RÓBERT Júlia, „A roncsolás dramaturgiája, avagy nyitott történetek a TIE előadásokban”, *Theatron 15*, 1. sz. (2021): 42–53.

²⁸ KAPOSÍ László és SZAUDER Erik, „A TIE-t igazán csak főállásban lehet csinálni...”,

Tekintettek arra viszont, hogy az „önálló művészeti tevékenységnek” tekinthető TIE azért „speciális színházi forma”, mert „mindenekelőtt nevelési eszköz”,²⁹ a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* kontextusának alkotóeleme kell, hogy legyen a drámapedagógia hazai diszkurzusa. Ebből a szempontból is kulcsfontosságú a Központ megalakulásának dátuma: 1991-ben mesterkurzust tart Fóton David Davis. A tanítási dráma (DIE) boltoni, heathcote-i módszerének közvetítése egy drámatanár-generáció számára teszi egyértelművé, hogy a „dráma” nem a készség- és képességfejlesztő játékok sora vagy egy új eszköz a gyermek- és diákszínjátszás módszertanában,³⁰ hanem olyan alkotói gondolkodásmód, mely lehetővé teszi, hogy „történetekben, narratívákban és szövegekben cselekvő módon mélyedhessen el a tanár és egy csoport fiatal”.³¹ S amikor egy évre rá az MDP szervezésében tizenöt drámatanár jut el Birminghambe, ahol június 13. és 21. között a TIE doyenjeinek mestermunkáit ismerik meg, épp a nem naivan lelkesülő, hanem nagyon is reflektált beszámolók jelzik,³² hogy a szűk szakma megértette azt, amit 1993-

Drámapedagógiai Magazin 5, 1. sz. (1995): 7–11.

²⁹ Tony JACKSON, „Nevelés vagy színház”, ford. SZAUDER Erik, in KAPOSÍ, szerk., *Színház és...*, 12–29, 13.

³⁰ ELŐD Nóra, „David Davis tanítása – drámatanári továbbképzés Fóton”, *Drámapedagógiai Magazin 1*, 2. sz. (1991): 6–8.

³¹ BETHLENFALVY Ádám, *Dráma a tanteremben: Történetek cselekvő feldolgozása* (Budapest: KRE–L’Harmattan Kiadó, 2020), 9.

³² Emblematikus, hogy a *Drámapedagógiai Magazin 1992/2.* számában jelenik meg Szauder Erik beszámolója (29–30) és a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)*-ről készült egyetlen színházi szakírás: NÁRAY István, „A Theatre in Education módszer Gödöllőn: A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ bemutatója”, *Drámapedagógiai Magazin 2*, 2. sz. (1992): 15–16.

ban Tony Jackson így fogalmazott meg: „a drámatanár és a TIE színész munkája között nem is olyan nagyok a különbségek, mint azt korábban gondolták. A törésvonal egyre inkább a résztvevő jellegű munkát, illetve az előadás-központú projecteket hangsúlyozó társulatok között kezdett húzódni”.³³

Nos, ha a gyermeki „mintha”-játékhoz hasonló játékélményen keresztül „tanító” DIE-t és a tanár improvizatív (tehát kockázatos és esendő) „szerepbe lépésének kiterjesztett változataként” értelmezhető TIE jelentőségét a gyerekeket hajszóoló, nézőként egy „látszólagos résztvevői szerepen belül manipuláló” nemcsak rendezői, hanem tanári (!) attitűd kritikájaként fogjuk fel,³⁴ akkor a gyermek- és diákszínjátszást a hetvenes évek végén megújító életjáték kontextusába kerülnek a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* nem-színházi részeiben alkalmazott drámapedagógiai eszközök. A Hegyhengergető és Vasgyúró által cserbenhagyott Fehérlófia történetének színrevitelét ugyanis egy olyan drámapedagógiai foglalkozás előzi meg (kb. nyolcvanszor pedig követi), amely adott esetben egy „Miért dönt valaki a cserbenhagyás (hűtlenség) mellett és hogyan lehet feldolgozni egy ilyen eseményt az érintetteknek?” fókuszú közösségi színházi előadás egyik próbája is lehetne.³⁵ A tanítási drámák

³³ JACKSON, „Nevelés vagy...”, 24.

³⁴ Uo., 23.

³⁵ A rögtönzött játékból életjátékká, majd kollektív drámává váló folyamat eredője az 1977-es, nemzetközi TIP nevű szociodráma kurzushoz köthető Zalaszentgróton. „Akkortájt életjátéknak neveztük azokat a dramaturgus rögtönzésekből születő, s később majdnem teljes mértékben rögzített, közönség elé vitt színjátszó produkciókat, melyeknek a csoportvezető rendező inspirációi alapján létrejövő szöveg- és játékanyaga – a játszók életéből begyűjtött, sűrített, kiválasztott majd rögzített életélmény teatrális felmutatása volt, az »ilyen az, ahogy élünk« érzés bá-

nyanyelvét alkotó (ez esetben 15–20 féle) neelandsi konvenciók (tablók, belső hangok, gondolatkövetés, naplók, levelek) szerkezeti középpontjában ugyanis azok a kis csoportos improvizációk állnak, amelyek „időben és térben bárhol játszódhat[nak], A történet szereplői lehetnek felnőttek, gyerekek, de akár gépek vagy állatok is.”³⁶ Tehát 6–10 fős csoportokban dolgozó 3–4. osztályos résztvevők közösen tervezett, egymás előtt is megjelenített, illetve megbeszélte (sokszor a döntési lehetőségek függvényében újrajátszott) jelenetekben mesélik el és értik meg, hogy szerintük milyen az, amikor cserbenhagyok vagy cserbenhagynak.³⁷ A később színésszé váló drámatanárok pedig szerepbe lépve facilitálják a munkát.

Dramaturgus szöveg, dramaturgia

Bár a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* a TIE hagyományos, feldolgozó modelljeként

tor vállalásával.” (Gabnai Katalin személyes közlése.)

³⁶ KAPOSI, „Fehérlófia...”, 75.

³⁷ „Az életjátékok születését rendszerint egy viszonylag hosszú és nagyon intenzív kollektív alkotómunka alapozza meg, mely a legváltozatosabb módon hívja elő és önti teatrális formába a megrostált egyéni és közösségi élményeket, egy inspirátor, egy írói, dramaturgi és nem utolsósorban rendezői adottságokkal rendelkező egyszemélyi vezető vagy team irányításával. A vágy, hogy ilyesmire vállalkozzék egy alkotói közösség, általában úgy kap lángra, hogy valami – általában egy közös élmény vagy problémaköteg – miatt megszületik a csapatban a mesélhetnék. Valakik el szeretnék mondani, hogy hogy szerintük »milyen az, amikor...«” GABNAI Katalin, „Ha átléped a küszöbünk”, *Revizor*, 2020.09.12, <https://revizoronline.com/hu/cikk/8657/ha-atleped-a-kuszobunk-szinhaz-es-filmmuveszeti-egyetem>.

kanonizálódott,³⁸ a kb. 50 perces színházi rész kétszáz alkalomból csak nyolcvanszor került a háromórás foglalkozás elejére.³⁹ Így a néző-résztevők többsége nem a népmesei történet egyik fordulópontja, hanem egy problémamegoldó jelenetsor kapcsán jártak körül a cserbenhagyás erkölcsi problémakörét. A másfél-két órán át tartó, három fázisú drámamunka (bemelegítés és a közös játék témájának megajánlása; kiscsoportos improvizációk létrehozása; munkabeszámolók és annak közös megbeszélése) tehát nem a színházi részre, hanem a színész-drámatanárok által előadott, kilenc-tíz éves gyerekek mindennapjaiból vett esetre (egy tipikussá sűrített életjátékra) reflektál. Ily módon viszont a maximum félórás tulajdonképpen

³⁸ E modell értelmében „a színházi előadás a háromórás színházi program elején van. Ezt követi egy egész csoportos beszélgetés, melyet a foglalkozásvezető – a társulat és a résztvevők közti kapcsolatot megteremtve és fenntartva – koordinál. Az ún. fejtés után kisebb csoportokra bontják az osztályt. A drámamunka az előadás – csoport által kijelölt – legfontosabb problematikáját dolgozza fel egy vagy két színész-drámatanár segítségével, sokszor analóg példán, különböző drámatechnikák, konvenciók segítségével. A programot általában beszámolók zárják, melyek során az egyes csoportok játékban és szóban összefoglalják gondolataikat az adott kérdésről.” TAKÁCS Gábor, „Színház a határon: A TIE tíz éve Magyarországon”, *Ellenfény* 7, 5. sz. (2002): 32–36, 35.

³⁹ „A foglalkozás menetrendje: 1. A résztvevők fogadása; 2. Problémafelvető jelenetsor bemutatása, elemzése; 3. Bemelegítés, ráhangolás; 4. A közös játék témájának megajánlása; 5. Drámák (kiscsoportos munkaforma); Munkabeszámolók (egész csoportban); Szünet; 7. Színházi bevezető; 8. Az előadás; 9. Az előadás feldolgozása” KAPOSÍ, „Fehérlófia...”, 76.

„fejtés” legalább annyira színház-, mint drámapedagógiai célt valósít meg.⁴⁰

Ebből a szempontból is fontos dramaturgiai döntés, hogy a színházi rész utolsó dramaturgiai mozzanatában (Fehérlófia lakodalmán) a nézők azért tudnak résztvevő válni (táncra perdülni), mert a bemelegítés részeként az ismét drámatanárrá váló színészek megtanították nekik az „Ördög útja” moldvai körtáncot – tapasztalati úton érthették meg egy színházi eszköz működésmódját. A szabályjátékok pedagógiai funkcióját (a Ke-rekasztal későbbi programjaiban is) betöltő néptánc-tanítással tehát a csapat nemcsak a közös drámajátékra, hanem a színházi rész formanyelvére is ráhangolódik: az ún. „beavatató színházzal” rokon módon tapasztalati élményként ismeri meg a népi hagyományok stilizációjának jelentésközvetítő erejét.⁴¹ Ráadásul bizonyos szempontból megismétlődik a résztvevők fogadásának rituális jellege. Ahogy a foglalkozás kb. 10. percében egymás kezét fogva, láncot alkotva mindenki

⁴⁰ Színházpedagógián a német *Theaterpädagogik* klasszikus értelmében „a konstruktív pedagógia jegyében folyó művészeti nevelés interaktív színházi munkaformáinak módszertanilag átgondolt alkalmazás[át érttem], [mely] arra irányul, hogy közvetíthetővé váljon a művészszínház hagyományos – intézményesült – keretében megszülető esztétikai tapasztalat, a résztvevők megismerjék a színház nyelvét (jel- és jelentésképző módjait), megértsék működési elveit.” CZIBOLY, szerk., *Színházi nevelési...*, 209.

⁴¹ „Az ún. beavatató színházak már jobb úton jártak. Itt némi fejlődés is tapasztalható: a nagyszínpadi körülmények között megtartott, a rendező közbelépésével időnként megszakított, hevenyészetten kidolgozott jelenetekkel illusztrált színházi irodalomórák helyett ma már láthatunk 50–100 fő számára, kamaratermekben bemutatott, a szemléltető jelenetek előadásszintű kidolgozásával is foglalkozó produkciókat.” KAPOSÍ, szerk., *Színház és...*, 9.

együtt ment be a félhomályba burkolózó, gyimesi-csángó népzene-től hangos játéktérbe, úgy a 150. percben is egyfelől együtt, másfelől játékkal reflektáltan élük meg az alternatív színházi előadás (Kaposi László: *Fehérlófia és társai*, 1992) és a komplex színházi nevelési előadás (Kerekasztal Színházi Nevelési Központ: *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)*, 1992) valósága közötti egyértelmű – az első szekvenciában önmagát, a szerepeket és a történetet varázshangszerrel: dorombbal életre keltő Regős narrátorkénti szerepeltetésével is hangsúlyozott – határ átlépését. Ennek megfelelően az előadás feldolgozását strukturáló kérdések sem csak a TIE fókuszára irányulnak. Tünetértékű, hogy Kaposi László „rövid ellenőrző-záró beszélgetésnek” nevezi azt a 2022-ben hagyományos színházpedagógiai foglalkozások harmadik lépcsőjére emlékeztető egységet, amely azt ellenőrzi, hogy „végig tudták-e követni a gyerekek a látottakat”.⁴² A kérdések egyfelől folytatják a „színházi bevezetőnek” nevezett első lépcsőt, amikor is azért ismétlik át a történetet, és azért mutatják be az összes atmoszférakeltő színházi eszközt (hangszerek, jelmezek, kellékek, fényeffektusok), hogy később „ne ezek új vagy szokatlan volta haszon, hanem alkalmazásuk módja [...] a színpadi megformáltság”.⁴³ Az élet és a színház valósága közötti határ rituális átlépésének utolsó eleme pedig az volt, amikor a foglalkozás lezárásaként a drámatanárok ismét közös láncban kísérték vissza a résztvevőket a ruhatárba.

Az absztrakt színházi eszközökkel megvalósuló cselekményvezetésre és a szimbolikus gondolkodás szintjére irányuló kérdések azonban izgalmasan hozzák játékba a cserbenhagyás kérdéskörét is. A *Fehérlófia* finn-ugor regékkel, török, mongol hősmondákkal és a Jankovich Marcell készítette rajzfilm asztrális értelmezésével kiegészített dramaturgiai olvasatának középpontjában a táltos-

sá válás és az alvilágjárás – vagyis a *katabasis*: a felnőtté válásnak a bennünk lakozó sárkányok ellen folytatott küzdelmekkel való kapcsolata áll.⁴⁴ Az identitásképződés alap-témájára utal az előadás egészében több funkciót (például kötél, köpeny) betöltő, négyszögletes aransárga ruhaanyag (a fehér ló fiának önképe) állandó otléte és a csoport által háromszor megjelenített (óvó kezek sokaságából Fává, majd a cserbenhagyást is megjósoló, huszonegyfejű sárkánnyá változó) Anya folyamatos jelenléte. A belső küzdelem folyamatát a (*Fehérlófia* című) Arany László- és a (*Fanyűvő, Hegyhentergető, Vasgyúró* című) Illyés Gyula-féle feldolgozás közötti – a foglalkozás alcímében is jelzett – különbség színrevitele jelzi.⁴⁵ Egyfelől a *Fehérlófia és társai* című előadásban Fehérlófiának két árulóvá váló segítője van, akik őt nem véletlenül Fanyűvőnek nevezik – vagyis a hőst velük egynek (potenciális álhősnek, esendő embernek) tekintik. Másfelől dramaturgiai fontos szerepet kap az ún. „megháromszorozódás” színrevitele:⁴⁶ a mese

⁴⁴ Nem véletlen, hogy a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* repertoárra kerülésével párhuzamosan készülő *Máldeun csodálatos utazásának* már explicit ez a fókusz: „Milyen problémákat kell leküzdenie (mit kell megtanulnia) egy mai fiatalnak ahhoz, hogy »egészséges« felnőtt váljék belőle?” KAPOSI, „Leltár...”, 45.

⁴⁵ ARANY László, *Fehérlófia* (Budapest: Móra Kiadó, 1988); „Fanyűvő, Hegyhentergető, Vasgyúró”, in *Hetvenhét magyar népmese*, szerk. ILLYÉS Gyula, 134–137 (Budapest: Móra Kiadó, 1986)

⁴⁶ „A varázsmesék egyik legismertebb jellemvonása a különféle megháromszorozódás és a hármas szám ismétlése. Megháromszorozódhatnak funkciók, funkciópárok, sőt menetek is. Az ismétlődés állhat egyenrangú feladatokból (például háromévi szolgálat), vagy lehet fokozó jellegű, amikor a harmadik feladat a legnehezebb. Megtörténhet, hogy két sikertelen cselekvést követ egy harma-

⁴² KAPOSI, „Fehérlófia...”, 98.

⁴³ Uo., 80.

szövegében csak egy mondattal közölt és egy cselekvésben artikulálódó cserbenhagyás súlyosságát ez esetben az ismétlés alakzata: egy etűd három variációjának sora demonstrálja.⁴⁷ A nézők háromszor élik meg

dik, amely már sikeres. Nézzük meg, hogyan alakulnak a háromszoros ismétléssel kapcsolatos segédelemek a *Fehérlófiában*. A megháromszorozódások egész tárházát figyelhetjük meg a *Fehérlófiában*. Már a mese legelején olvashatjuk, hogy a hős útja során három férfival találkozik: Fanyűvővel, Kőmorzsolóval és Vasgyúróval. Ebben az esetben fokozó jellegű megháromszorozódással van dolgunk. Fanyűvő akad először *Fehérlófia* útjába. Amikor megbirkóznak, elég egyet csavarintania Fanyűvőn a hősnek, máris földhöz vágja. Kőmorzsolóval már nehezebb dolga van, de három-négy csavarintás után ugyancsak földhöz vágja. Vasgyúró, a harmadik férfi bizonyul a legerősebb ellenfélnek, vele sokáig kellett *Fehérlófiának* viaskodni, a végén viszont mégis győzött. Hasonló jellegű megháromszorozódásra figyelhetünk fel a sárkányok esetében is. Egyrészt szintén hárman vannak, másrészt a fejek száma többszöröződik: az első sárkánynak három, a másodiknak hat, a harmadiknak pedig tizenkét feje van, harmadrészt szintén megfigyelhető, hogy a fejek számának növekedésével egyenes arányban növekszik az erejük is. Továbbá a királykisasszonyok, akiket meg kell menteni: az első réz, a második ezüst palotában lakik, a harmadik pedig, aki a legfiatalabb, leggyönyörűbb, és természetesen a hős jövőbelije, aranypalotában lakik.” Vas Kinga, „*Fehérlófia és a mese morfológiája*”, *Acta Ethnologica Danubiana*, 2017.06.29, <https://ethnodanubia.eu/2017/06/29/feherlofia-es-a-mese-morfologija/>.

⁴⁷ „Azután visszament a várba, elvitte magával mind a három királykisasszonyt. Elérkeztek ahhoz a kosárhoz, amelyiken *Fehérlófia* leereszkedett, próbálgatták minden módon, hogy férhetnének belé mind a négyen, de sehogy se boldogultak. Így hát *Fehérlófia*

azt az ütőhangszerek hangjával teli, hosszú vaksötétet, amelyben Hegyhentergető és Vasgyúró a Felső-világba húzza először a Rézlányt, majd az Ezüzlányt és végül a Fehérlófiának örök hűségét fogadó Aranylányt. Ezt háromszor ellenpontozza az a koreográfia, melynek során az eltökélten egymás szemébe néző, forgó férfitestek egymást szorító kezei hirtelen elengedik az aranysárga szövetet: a társukat (illetve helyette egy követ) tartó kötelet. Következésképp az előadás színházpedagógiai feldolgozásának a háromszor megjelenő dolgokra vonatkozó kérdése olyan gyűjtőmunkára sarkallja a résztvevőket,⁴⁸ melynek során valószínűleg mindig szóba kerül ez a fénnyel és hanggal felerősített, a drámapedagógiai fókusz szempontjából kulcsfontosságú dramaturgiai változtatás.

A rendezés

Ha a dráma- és színházpedagógiának a megértésbeli változásra irányuló szándékát párbeszédbe léptetjük a Patrice Pavis-i értelemben vett *mise en scène* fogalmával,⁴⁹ ak-

egyenként felhúzatta a három királykisasszonyt, ő maga meg várta, hogy érte is eresszék le a kosarat. Csak várt, csak várt, három nap, három éjjel mindig várt. Várhatt volna szegény akár ítéletnapig is. Mert amint a három szolga felhúzta a három királykisasszonyt, arra határozták, hogy ők magok veszik el a három királykisasszonyt, s nem eresztik megint a kosarat *Fehérlófiáért*, hanem otthagyják őt a másvilágon.” (Arany László feldolgozása.)

⁴⁸ KAPOSÍ, „*Fehérlófia...*”, 98.

⁴⁹ „A tanulás szempontjából a dráma legfőbb céljaként a 'változás előidézését' határozhatjuk meg. A dráma hatására számos területen következhet be változás: változás a megértésben; az attitűd megváltozása; a szerepjátékra vonatkozó elvárások megváltozása; változás a szociális viselkedés terén; a nyelvi tapasztalatok megváltozása; mások szük-

kor a részvételi színházi munkaformák megrendezettségének vizsgálata során, arra a kérdésre kell válaszolnunk, hogy az előadás felruházza-e a nézőt cselekvőképességgel, és ha igen, hogyan teszi ezt. Köztudott, hogy a TIE esetében „a színház eszközeivel elkészített jelenetek, jelenetsorok, a hozzájuk kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetések és az ebbe sajátos esztétika alapján illeszkedő interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozás dramaturgiailag szerves egysége” motiválja a részvétel egy meghatározott módját.⁵⁰ Ha ezt a műfajspecifikus célt a drámapedagógia sarkalló „roncsoltság” cselekvő nézésben megvalósuló esztétikai tapasztalata felől közelítjük meg,⁵¹ akkor le kell szögezni, hogy a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* épp azért válhatott a komplex színházi nevelési előadások öndefiníciója során elrugaszkodási ponttá, mert a különböző egységek még az ún. hagyományos feldolgozó szerkezetre jellemző szegmentáltságnál is zártabbak. A munkaformák (és így a részvétel dramaturgiája) tekintetében két egymáshoz oly lazán kapcsolódó, hogy adott esetben önállóan is működőképes: egy (a cserbenhagyás erkölcsi problémáját körüljáró) drámapedagógiai és egy há-

ségeinek és szándékainak fel- és elismerésében bekövetkező változás.” Jonathan NEELANDS, „A drámát érintő alapvető gondolatok”, ford. SZAUDER Erik, in *Drámapedagógiai olvasókönyv*, szerk. KAPOSÍ László, 8–10 (Budapest: II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft, 2013), 10; „Ha a rendezés a szervezés és alkotás olyan egymást feltételező eljárásaink gyakorlata, amely azért azonos a néző fejében zajló újra- és újrarendezés folyamatával, mert döntő jelentőségű az interpretáció aktusa, akkor a rendezés vizsgálata a nézőség adott előadásban megvalósuló koncepciójára kell, hogy irányuljon.” KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 9.

⁵⁰ CZIBOLY, szerk., *Színházi nevelési...*, 159.

⁵¹ RÓBERT, „A roncsolás”, 42–53.

romlépcsős (a népmese beavatási szertartások emlékét őrző, kétmenetes szerkezetét megszólaltató előadásra épülő) színházpedagógiai szekvenciából áll.⁵² Ugyanakkor az egész program a tanítási dráma (DIE) dramaturgiája szerint járja körül a társakhoz való hűség–hűtlenség, az ígértek betartásának és be nem tartásának kérdéskörét.

A problémafelvető jelenetsor (amelyben az épp főpróbára igyekvő Gábort elcsábítják focizni, így társai hiába várják az iskolában, és a közösen előkészített színelőadás elmarad) a kontextusépítést szolgálja: kijelöli a témát és jelzi, hogy a közös munkaforma a szerepfelvétel és a történetmesélés lesz.⁵³ Az ezt követő beszélgetés, amelyben a játékvezető elsősorban a visszajátszás és a gondolatkövetés eszközeivel az erkölcsi problémára és a szereplők ezzel összefüggő döntéshelyzeteire irányítja a figyelmet, illetve az analóg történeteknek a bemelegítést követő gyűjtése, a kiscsoportos improvizáció és a tudásmegosztás a narratív szakasz funkcióját tölti be. Először a Kerekasztal etűdje, majd személyes történetek és abból közösen alkotott, minden szereplő igazsága szempontjából megbeszélte életjátékok segítségével a következményekkel foglalkoznak, a „mit történik, mi történjen?” típusú kérdésekre keresik a válaszokat tanári szerepbe lépés segítségével (amikor a drámatanár legtöbbször a fő cserbenhagyót játssza). Az ezt követő, *Fehérlófia és társai* című előadás absztrakt és a stilizált jelhasználata a szó legszorosabb értelmében költői konvencióként működik: a narratív konvenciók realizmusát felváltja a forma tudatosságának hangsúlyozása, és ez az „átlépés lehetővé teszi a munka által sugallt kulcsszimbólumok, ké-

⁵² VAS, „Fehérlófia és...”.

⁵³ A másik lehetséges etűdben Eda megígéri a bukásra álló Attilának, hogy segít neki matematikából a másnapi javító felelés előtt, ám Bandó hívására végül mégis moziba megy a fiúval. KÖRÖMI, *A Kerekasztal...*, 30.

pek felismerését és bemutatását.”⁵⁴ Következésképp a TIE színházi részének az a tétje, hogy új távlatot, a szimbolikus értelmezés új kommunikációs csatornáit nyissa meg, és növelje az érzelmi bevonódás mértékét.⁵⁵

Ezért sem meglepő, hogy Kaposi László rendezésében nemcsak egyforma hangsúly kerül a varázsmese pozitív és negatív végkifejletű menetére, de a formanyelv (elsősorban egy szerepösszevonás, a csoportkoreográfiák ritmusalkotó funkciója és a színek szimbolikája) demonstrálja is azt a tényt, hogy bár a felnövés azonos a sárkányokkal való szembenézéssel, elpusztításuk következményeivel halálunkig együtt kell élnünk. Ezért koncepcióalkotó döntés a mese egyik (az ellenség legyőzésére fókuszáló) menetét illetően a tettek okainak feltérképezése, a másik (az álhősök leleplezését és megbüntetését tartalmazó) menetet és a foglalkozás fókuszát illetően pedig a büntetés elodázása.

A *Fehérlófia* szüzséje „nem indokolja, a sárkány miért rabolja el a kiráylányokat, vagy hogy Hétszűnyű Kapanyányimonyók miért eszi meg a kását. A motiváció kevés esetben jut szavak szintjén a hős tudtára, sokkal inkább a hős egyszerűen tudatára ébred a hiánynak, vagy tudomást szerez a hiányról egy jel révén, de az is megeshet, hogy a hiányérzetet semmi sem motiválja.”⁵⁶ Kaposi rendezésében viszont mindennek van kiváltó oka, és a tettek motívumai egyfelől a színek, másfelől a mozgásszínház nyelvének válnak identitásképző tényezővé és világmagyarázó elvvé. A Kerekasztal előadása ezért sem Fehérlófia, hanem a proppi értelemben vett Ellenfél születésével kezdődik.

⁵⁴ Jonathan NEELANDS, „Konvenciók”, ford. SZAUDER Erik, in KAPOSÍ, szerk., *Drámapedagógiai olvasókönyv...*, 126–164, 147.

⁵⁵ Uo. Vö. Jonathan NEELANDS, *Dráma a tanulás szolgálatában*, ford. SZAUDER Erik (Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság–Marczibányi téri Művelődési Központ, 1994), 76–88.

⁵⁶ VAS, „Fehérlófia...”.

A Király három lánya ugyanis nem bír ellenállni a kísértésnek, kinyitják a titkos ajtót, és „rászabadul a gonoszt a világra”.⁵⁷ A károkozó erőt megjelenítő hatalmas zöld lepel, illetve a testeket és tárgyakat egyaránt megfestő zöld fény az előadás világában nem a fiatalság, a remény, a boldogság, de nem is a halál, hanem a változás, az átmenetiség, egy lehetőség jelölője lesz.⁵⁸ Jelzésértékű, hogy ebből a kellékből formálódnak meg egyfelől a sárkányok, másfelől (elpusztulásuk után) az a griffmadár, amely egyfelől segíti a hőst (hiszen a cserben és egyedül hagyott Fehérlófiát felhozza az alvilágból), másfelől egy ambivalens tapasztalatban (a hűtlenség és az árulás érzésének megismerésében) gazdag felnőtt életet adományoz neki. Ezért fontos észrevenni, hogy a varázsmesének ebben a dráma- és színházpedagógiai olvasatában az ellenség segít, a barát hamis, a keresett kiráylányra pedig talán jobb rá sem találni. A sárkányok megölése például hálára kötelezi Hétrőfőst, aki az Alsó-világ ura volt, és akinek kásaevő szakállja (egy rendkívül hosszú, vékony, vérvörös ruhaanyag) a pokljáráshoz szükséges erővel ruhazza fel Fehérlófiát: a lét immár minden dimenziójának urává teszi. Pedig ő, aki elveszített anyját, csak otthon akarja magát érezni a világban: segítőtársnak vélt, álhősöknek bizonyult barátai és a legfőbb károkozónak tekinthető és leginkább keresett kiráylány mellett. Azt a józan stabilitást keresi, amit a színpad parkettájának, a színészek arcának sárgás és a hatalmas négyszögletű vállkendő arany színe jelez.⁵⁹ De Kaposi rendezésében Fehérlófia társas magányra ítéltetett – ezért nem véletlen, hogy valódi segítői vagy alakváltó lényekként vagy több testben vannak jelen a színpadon. A mesevilágot és annak alakjait

⁵⁷ KAPOSÍ, „Fehérlófia...”, 82.

⁵⁸ PÁL József és ÚJVÁRI Edit, *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), 424.

⁵⁹ Uo., 334.

életre varázsló Regőst, az apafiguraként megjelenő Királyt, a varázsesszöveget adományozó Hétrőfőst és az őt hazahozó Griffet ugyanaz a színész: Körömi Gábor jeleníti meg. Útra indítója, rontástól védője, az Anya alakja pedig ugyanúgy a társulat valamennyi tagjából formálódik, mint az akadályok: a kitépendő Fa és a három sárkány. Mi több: ahogy a történet szerkezete Fehérlófia egyéni hőscselekedeteire, úgy az előadás ritmusa Sereglei András csoportkoreográfiákból kiinduló és abban végződő mozgássoraira épül. S ezek a fizikai színházi szekvenciák mintha a születés képének variációi lennének: az egy öt színészi test alkotta, hullámzó falból kiváló táltost karok és nyitott tenyerű kezek hullámzó sokasága védi az Anyát megjelenítő kórus kántált, rontáshárító varázséneke alatt.

Ezért kulcsfontosságú az a rendező-dramatanári döntés, hogy az előadás utolsó dramaturgiai mozzanataként Fehérlófi nem megöli,⁶⁰ hanem hét teljes esztendőre száműzi országából Hegyhentergetőt és Vasgyúrót, továbbá erre sem azonnal, csak „holnaptól” kerül sor. Így ugyanis a rende-

⁶⁰ „A gulyás útba igazította, el is ért nemskára a Vasgyúró kastélyához, bement belé, hát majd elvette a szeme fényét a nagy ragyogás, de ő csak ment beljebb. Egyszer megtalálta Vasgyúrót, aki mikor meglátta Fehérlófiát, úgy megijedt, hogy azt se tudta, leány-e vagy fiú. Fehérlófia megfogta, kihajította az ablakon, hogy mindjárt szörnyet halt. Azután fogta a királykisasszonyt, vezette Kőmorzsolóhoz, hogy majd azt is megöli, de az is meg Fanyűvő is meghalt ijedtében, mikor megtudta, hogy Fehérlófia feljött a másvilágról. Fehérlófia a három királykisasszonyt elvezette az apjukhoz. Az öreg király rettenetesen megörült, amint a leányait meglátta. S hogy megtudta az egész esetet, a legfiatalabbat Fehérlófiának adta fele királyságával együtt. Nagy lakodalmat csaptak, s még máig is élnek, ha meg nem haltak.” (Arany László feldolgozása.)

zést ugyanaz a lakodalmi vigasságot megjelenítő körtánc zárja, ami a királylányok engedelmessége előtt is uralta a palotát. Ez a befejezés számtalan olyan nyitott kérdésre készítheti a színészből épp drámatanárrá váló színházi nevelési szakembert, ami termékeny kiindulópontja lehet egy ugyanolyan felépítésű drámapedagógiai foglalkozásnak, mint amivel a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* kezdődik. Ezért is fontos hangsúlyozni, hogy kétszázból nyolcvan alkalommal a társulat a színházi rész után foglalkozott a cserbenhagyás fókuszkérdésével. Ugyanakkor azt is le kell szögezni, hogy a hivatalos sorrendben a színházi rész és az az azt követő beszélgetés a DIE mélyítő szakaszának a szertartás- és sokszor fizikai színház eszközeivel megvalósított formációja volt. Amit egy, az előadás megcsináltságára (és nem az erkölcsi fókuszproblémára) reflektáló – tehát a klasszikus értelemben színházpedagógiai, harmadik lépcsőnek tekinthető – fázis zárt le.

Színházi látvány és hangzás

A DIE narratív és költői szakaszában domináns konvenciók közötti formai különbséget a TIE színházi részének az az erősen metaforikus-szimbolikus formanyelve hangsúlyozza, amelynek atmoszférateremtő ereje a *Fehérlófia* varázsmese voltát viszi színre. Az előadás rituális jellegét maga a színházi keret teszi egyértelművé: a nézőközönség ugyanazt az 5×6 méteres játékteret veszi három oldalról körül, amelyben a szünet előtt foglalkozáson résztvevő osztályközösként játszottak. A fekete héttérfüggöny előtt zöld, vörös, sárga és kék színek játékból, moldvai csángó és gyimesi néptánclépéseket és akrobatikus mozgáselemeket stilizáló csoportkoreográfiákból felépülő látványvilág, illetve a pengetős és ütőhangszerekkel (doromb, dobok, cintányér, gong, harang) irányított, légzés- ritmus- és energetizáló gyakorlatokkal együtt járó sziszegésből, mormolásból, lábdobogásból, üvöltésből, kántálásból összeálló hangzóság kétfélekép-

pen is „nevel”. Egyfelől komolyan veszi, hogy a TIE „fiatalok olyan színháza” is,⁶¹ amely egy nyitott és kíváncsi (megkövesült elvárásokkal még nem rendelkező) modellnézőnek készül – vagyis megelőlegezi a gyerekeknek azt a bizalmat, hogy megérti a színházi felhasználat absztrakt módjait is.⁶² Mérei Ferenc és Vekerdy Tamás pszichológiai tanulmányaira támaszkodva, illetve egy, a történet és az alakok azonosítását segítő beszélgetés után olyan (a kilencvenes években elsősorban a Szkéné és az RSg nézői számára ismerős) esztétikai tapasztalatban részesíti őket,⁶³ amelynek erős vizuális és akusztikai hatáselemekkel dolgozó, absztrakt képisége nem önmagában, hanem csak azok számára „bonyolult” (és a „még nem elég felnőtt” gyermeknek különösen nem való), akik a logocentrikus színház kisrealista diskurzusát tekintik kizárólagosnak. Másfelől az a tény, hogy az előadás egy, az 1978-as irodalomtanterv 5. osztályában kötelező olvasmányt visz színre, olyan kompetenciák kialakítását jelöli meg a művészetközvetítés céljával, melyek képessé teszik az embert „társalogni, beszélgetni, vitatkozni, tanulni, dolgozni, magyarázni, kérdezni, érzelmeket, gondolatokat és vágyakat közölni”.⁶⁴ Ezt igazolja, hogy az első foglalkozások során a csoport

⁶¹ Tony Jacksont idézi GOLDEN, „Színház és nevelés...”, 96.

⁶² „Munkánk során a szimbólumok fejtésében annyira eltérő szinten lévő gyerekcsoportokkal találkozhatunk, hogy ezzel mindenképp foglalkozni kell – legfeljebb jóval kevesebb időt kell fordítani rá ott, ahol ez könnyen megy.” KAPOSÍ, „Fehérlófia...”, 98.

⁶³ Vö. REGŐS János, „Tendenciák a magyar alternatív színházak munkáiban” in VÁRSZEGI, szerk., *Fordulatok...*, 467–471; SZÁZ Pál, „Sztartásszínház: Az Arvisura Szentivánéji álom című előadásáról”, *Irodalmi Szemle* 53, 5. sz. (2011): 70–79.

⁶⁴ FENYŐ D. György, *Az irodalomtanítás módszertana: Éthosz és praktikák*, 2 köt. (Budapest: Tea Kiadó, 2022), 1:58.

azt is felajánlotta a gyerekeknek, hogy „ha valami olyasmit [erkölcsi kérdéseket - KG] látnak a színdarabban, amiről az előző [bevezető - KG] foglalkozásrészben szó volt, akkor állítsák meg az előadást, éppúgy, ahogy a kezdetben látott [problémafelvető - KG] etűdökben tették”.⁶⁵

Ezt a (TIE „mozaikos” szerkezetét megelőlegező) feladatot az is indokolhatta, hogy a színházi előadás bevezetőjében világossá vált: Fehérlófia felnőtté válásának legfőbb tényezőit az előadás ismétlődő képi motívumok formájában fogja absztrahálni (ez indokolja a hosszú, sötét snittekkel felerősített mozaikosság, filmszerű vágások érzését).⁶⁶ Mert mi a funkciója az olyan kérdéseknek, mint hogy „mi a fontos pl. a sárkányokban, el tudja-e esetleg játszani csupán négy színész a 21 fejű sárkányt? Szerepel a mesében a verekedésnek egy sajátos módja: a küzdelemben a szereplők térdig, derékig majd nyakig vágják egymást a földbe. Hogy lehetne ezt

⁶⁵ „Ez később kimaradt az előadásból, mert sokszor azt tapasztaltuk, hogy derékba törí az előadást (és az élményt).” KÖRÖMI, *A Kerekasztal...*, 40.

⁶⁶ „A »szegény színház« eszmeiségét képviselték: kellékek és díszlet nélkül fekete térben, alapruhában, csoportmozgással, akrobatikus elemekkel, zenével egészítették ki a szereplők játékát. A drámát szöveggként kezelték, gyakran alkalmaztak »dramaturgiai beavatkozásokat«, filmszerű vágásokat, mozaikos szerkezetet. Ez által nagyobb teret kapott a néző fantáziája. Kaposi szerint – ellentétben más színházakkal – az amatőr színjátszás és a pódiumjátékok technikáinak hagyományait követve, csoportos játékaikkal a szövegnek új jelentésrétegeket adtak. Hitvallásként fogalmazta meg: »Olyasvalamit kerestünk, amit a színház mindenkori feladatának hittünk, és hiszek ma is. Kivetíteni, mi lakozik az emberi lélek mélyén, mi húzódik a kapcsolatok mögött.«”. CSÉPE, „Szigetlakók...”, 43.

megjeleníteni?”⁶⁷ Arra inspirálnak, hogy a mesei alakokat és történéseket elvont problémákként értelmezzék, és az elvont tartalmat ne a valóság fotografikus másának elemeivel, hanem fantáziájuk termékeivel vigyék színre. Hiszen az előadásban is a legtöbb akció (vándorlás, párviadal, küzdelem) a színpadi cselekvés energiatöltete révén válik jelentőssé: vagy meghatározott (és a gyerekek által már elsajátított, vagyis a nézés során bennük haptikusan lejátszódó) moldvai tánclépéseknek az egyre gyorsabb (adott esetben forgó, máskor mozdulatlan színpadon történő) ismétlődése vagy az alsó gépállású zöld és kék fényekkel megvilágított testek lassított mozgása érzékelteti a cselekedetek embert próbáló voltát. Ezért sem véletlen, hogy a főhősnek ugrások és bokázók egy speciálisan stilizált koreográfiája az állandó segítőtársa, és háromféle körtánc jelzi a történet kezdetét és végét, Hétrőfös üldözését és a legkisebb királylány megszabadítását. A kásaevés vagy a kútba eresztés sorsfordító akciója viszont már a fizikai színház nyelvén szólal meg. A testének tengelye körül sajátosan „guruló” Hétrőfös földre dönti ellenfelét, fölé magasodva végtagjaiból formálja meg a forró üstöt, és cuppogó, nyamogó, morgó hangok kíséretében a hosszú vörös textilcsíkkal eszi meg a társaknak főzött vacsorát. Az Alsó-világba való leereszkedés során Fehérlófia a földön fekszik: fejek és kezek veszik körül, a földre szorítják, és a fölé magasodó Regősön látható mindhárom szimbolikus kellék: hátán az aransárga szövet, nyakában a vörös kötél, arcán pedig a zöld fény. Egy pillanatra egyszerre „látjuk az Anyát, a Fát, (talán) egy sárkányt, majd egy lányt (később a legkisebb királylány), akit elszakítanak Fehérlófiától – vagyis emlékképek és látomások sorát”.⁶⁸ S ezeknek jól megkomponált képeknek a hatását a révületig fokozza a különböző modalitású, hangfekvésű, hangszínű, hol suttogott, hol kán-

tált, hol elordított kulcsszavakból álló hangkulissza.

Színészi játék

Köztudott, hogy a nyolcvanas-kilencvenes években egymásba omolni látszott az az első magyar happening, az 1966-os *Ebéd* idején még egyértelmű dichotómia, amelynek két pólusát a nagyszínházi realista professzionizmus és az egyenes kimondás és a nyílt megjelenítés színházi nyelvével folyó kísérletezés alkotta. Ha ezt a húsz évet a színészképzés szempontjából vizsgáljuk, akkor el lehet mondani: az alternatív színházak valamennyi előadása olyan bemutató-kötelezettséggel járó workshopnak is tekinthető,⁶⁹ amelyekben az ún, amatőr színészek napi tréningeken, nyári vidéki elvonulásokon kutatták, hogy mi történik egy „üres térben”, ha a színház nyelvének „elemei közül a fizikalitás lép előtérbe, mert eltűnik a szerep, mely a színházolvasatokban legelőször az értelmezés távolságát kínálja fel. A játzó test saját jeleként áll, az irodalmi (létező, cenzúrázható) szöveg jeleit a rendre alkalmazott szereptelenségre reflektáló meztelenség és az improvizációtechnika is a határok elvetését, a Grotowski által közvetített artaud-i kegyetlen színház direkt élménygenerálását használja.”⁷⁰ Az alternativitásnak ebből a horizontjából nézve a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* dráma- és színházpedagógiai, illetve színházi része is egyfajta mesterségvizsgának tekinthető.

⁶⁹ Vö. NÁRAY István, „Színház és diákszínjátás – vázlatos történeti visszatekintés”, in *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés: Szöveggyűjtemény középhaladóknak*, szerk. ECK Júlia, KAPOSI László és TRENCSENYI László, 217–222 (Budapest: OFI, 2016)

⁷⁰ JÁKFALVI Magdolna, „A Halász Péter Archivum: Halász az emlékezet terében”, in *Színészképzés: Neoavantgárd hagyomány*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 7–24 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013), 18–19

⁶⁷ KÖRÖMI, *A Kerekasztal...*, 39.

⁶⁸ KAPOSI, „Fehérlófia...”, 90–91.

A hét egykori gyermek-, diák- és ifjúsági színjátész a kiscsoportos foglalkozások során azt bizonyították, hogy a tanítási dráma Kaposi László körében óhatatlanul (és résztvevőként) megismert boltoni elveit és neelandsi konvencióit tervezőként, játékvezetőként és szerepbe lépő tanárként is alkalmazni tudják. Tekintettel az 1993 óta évente két alkalommal induló drámapedagógus képzés 1992-es akkreditációjára, ki lehet jelenteni, hogy az első hivatásos TIE társulat komplex színházi nevelési előadása hét egymással összehangolt olyan portfólió volt, amely igazolta, hogy a magyar drámapedagógia jelenlegi középmezőnye képes gyakorlatsor és saját ötletből kiinduló tanítási dráma tervezésére, közös adaptálására és levezetésére.⁷¹ De természetesen legalább ilyen fontos volt az a színészmesterségbeli tudás, melyet a kor alternatív játékosai a nyolcvanas évek végén olyan szakemberektől sajátíthattak el, mint Montágh Imre, Sárly László, Uray Péter, a Vekerdy Tamás tolmácsolta Zeámi mester stb. A *Fehérlófia és társai* színházi játéka elsősorban beszéd- és mozgástechnikai gyakorlatokat, néptáncstudást, továbbá az élő zenéhez szükséges biztonságos hangszerhasználatot igényelt. A hangkuliszsa létrehozása során a szöveg zeneiségének, ritmusának, hang- és hangulatfestő jellegének színrevitele vált feladattá. Az énektanulást tréningként is használó színészeknek nemcsak a szép beszédre kellett törekedniük, hanem a helyes légzés tudatosítá-

⁷¹ A portfóliónak 2022-ben az alábbiakat kell tartalmaznia: „1) gyakorlatsor tervezete (min. 1 gépelt oldal), 2) egy adaptált drámaóra tervezete (min. gépelt 2 oldal) 3) és egy saját ötletből kiinduló tanítási dráma tervezete (min. 3 gépelt oldal), melyeket (mindháromra érvényes!) a résztvevő a képzés során kapott visszajelzések alapján javít, fejleszt és véglegesít.” Hozzáférés: 2022.08.16, https://drama.hu/wp-content/uploads/2020/01/tajekoztato_2020-24.pdf.

sára, hiszen ezen múlik a kiáltás vagy a ritmikus kántálás hatása. A szó háttérbe szorításával párhuzamosan felértékelődik a plasztikus mozgás és a térben mozgó emberi test energiahálózatának kontrollja, illetve képpé formálódása. A kontaktimprovizáció alaplemeire épülő tréning ugyanúgy a test saját képzettségének partitúráját tudatosította,⁷² mint a Guzsalyas csángó táncházban tanult (s a rendezésben stilizált) moldvai és gyimesi lépések. Ez az önképzés pedig önmaga megrendezhetőségét is megtanította azoknak a (többségében „C” kategóriás színjátész-rendezői vizsgával rendelkező) játékosoknak,⁷³ akik sötétbarna alapruhában (vagyis a jelmez által nem egyénitve) hol csoportként, hol névvel felruházható színpadi alakként, hol a játéktér szélére tett hangszerek megszólaltatóiként voltak jelen a térben.

Az előadás hatástörténete

Az 1990-es években a TIE olyan gyermekszínházi előadást jelentett, amely általános és középiskolás fiatalokat szólított meg, és művészeti, oktatási és közművelődési feladatokat egyaránt ellátott. 2000-ben maga Kaposi László kezdeményezte a színházi nevelés fogalmának, és jelentésének széleskörű kiterjesztését, melynek kifejtése az I. Országos Színházi Nevelési Konferencia kapcsán megjelent írásában található. E szerint „a színházi nevelés magában foglalja a színházi nevelési társulatok munkáját, a beavatott színházi formákban dolgozók tevékenységét, a színvonalas interaktív gyermekszínházi munkát, a különféle keretek között végzett dramatikus játékos programokat, s érinti, gyakran fedi a művészetpedagógusok (ezen belül kiemelten: drámapedagógusok, gyermekszínházi, gyermek bábos csoportvezetők) formai gazdagságban létező tevé-

⁷² Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFAI Magdolna (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 91–96.

⁷³ KÖRÖMI, *A Kerekasztal...*, 10.

kenységét.”⁷⁴ A *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)* az első hazai TIE előadásként kanonizálódott és vált szinte azonnal irányt jelzővé. Ki lehet jelteni, hogy a (kétszáz alkalomból egyébként csak nyolcvan esetben megvalósult!) „klasszikus feldolgozó” szerkezet már a Kerekasztal munkáján belül is pozitív elrugaskodási pont lett, hiszen későbbi előadásaikban épp a gyerekek stabil szerepbe léptetésének lehetőségeivel kísérleteztek. Ily módon az előadás máig íródó hatástörténetének tekinthetők a TIE dramaturgia különböző típusai.

Hiba lenne azonban figyelmen kívül hagyni a komplex színházi nevelési előadás műfaján túl mutató hatásokat. Egyfelől ha a *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)*-t nem az első TIE előadásnak, hanem az első színházi nevelési központ nyitóelőadásának tekintjük, akkor a program a színházi nevelés intézményes képviselője, a hazai színházi diszpozitívumban elfoglalt szerepe felől jelentős.⁷⁵ A bemutató után öt évvel a Kerekasztalból válik ki az ország második hivatásos társulata (a Káva Kulturális Műhely), amelynek egyik alapító tagja (Romankovics Edit) a középső királylány szerepét játszotta, vezetője (Takács Gábor) pedig a *Már megint...* című előadásban átveszi Kaposi László játékvezetői státuszát. Ezért sem véletlen, hogy 2022-ben ez a két társulat együtt kapja meg a Színházi Kritikus Céhe „A Jövő” díját a hazai TIE (Theatre in Education) meghonosításáért.

Ezért is izgalmas megfigyelni, hogy az alkalmazott dráma- és színházpedagógiai eszközök magukban hordozzák az olyan – a színházi nevelés híresen sokszínű hazai pa-

lettáját szervező – műfajok kezdeményeit,⁷⁶ mint (a kiscsoportos improvizációk esetében) az autobiografikus színház alapját alkotó életjáték vagy (a problémafelvető jelenet visszajátszásának vagy a saját jelenetek megállításának okán) a vitaszínház. Továbbá az a tény, hogy a program kiemelt figyelmet fordított a stilizált és absztrakt színházi felhasználat elfogadtatására, és ezt egy, a színházi rész elé és mögé illesztett előkészítő és feldolgozó foglalkozás keretében meg is valósította, a programnak ez a része az akkor hazánkban még teljesen ismeretlen színházpedagógia háromlépcsős programjának is tekinthető. Ezért is fontos hangsúlyozni, hogy a *Fehérlófia és társai* című ötven perces előadás a magyar alternatív színház olyan a gyermekeket színházzal színházra nevelő kísérleteinek is fontos fejezetét alkotja, mint Halász Péter *Guido és Tyriusa* (1974) és Ruszt József beavató színházi előadásai.

Az előadás adatai

Cím: *Sárkányok ellen (Fehérlófia és társai)*. Bemutató dátuma: 1992. február 1. A bemutató helyszíne: Gödöllői Művelődési Központ, 11. terem. Rendező: Kerekasztal Színházi Nevelési Központ (dráma- és színházpedagógiai

⁷⁴ KAPOSI László, „TIE-dokumentumok a közelmúltból”, *Drámapedagógiai Magazin* 10 [különszám] (2000): 49.

⁷⁵ Vö. KAPOSI László, „Drámaközponttól az intézménynélküliség felé: egy civil szervezet küzdelme a drámapedagógiáért”, in ECK, KAPOSI és TRENCSENYI, szerk., *Dráma a...*, 36–43.

⁷⁶ „A nemzetközi helyzetkép áttekintése alapján egy kicsit tisztábban láthatjuk a magyarországi színházi nevelés és színházpedagógia területét. A 2013-as hazai kutatás eredményével összehasonlítva az tisztán látszik, hogy különösen sokféle program és módszer található Magyarországon, rendkívül gazdag kínálatból válogathatnak pedagógusok és diákok. Emellett egyedülálló az a terminológiai egyeztetés, ami folyik hazánkban, és a stratégiai gondolkodás érdekében történő múltbeli és jelenlegi lépések is kiemelik hazánkat a nemzetközi színházi nevelés terén.” BETHLENFALVY Ádám, „Színházi nevelési programok – nemzetközi kitekintés”, in CZIBOLY, szerk., *Színházi nevelési...*, 112–144, 141.

rész), Kaposi László (színházi rész). Szerző: a *Fehérlófia* című magyar népmese különböző feldolgozásai kapcsán Arany László, Illyés Gyula, Jankovich Marcell, Ortutay Gyula és a foglalkozásban résztvevő színész-drámatanárok. Zeneszerző: moldvai csángó és gyimesi népzene. Dramaturg: Kaposi László, a foglalkozásban résztvevő színész-drámatanárok, a mindenkori előadások 3–4. osztályos néző-résztvevői. Színész-drámatanárok: Gyombolay Gábor (Hegyhentergető), Kaposi László (játékvezető), Körömi Gábor (Regős, Király, Hétrőfös, Griff), Lipták Ildikó (legkisebb királylány), Romankovics Edit (középső királylány), Sereglei András (Fehérlófia), Scholtz Anna (több szerepben), Sverteczki Zsuzsa (legnagyobb királylány), Szabó Attyla (Vasgyúró); a későbbi változatok során még Nyáry Arnold, Láng Annamária, Lengyel Zsuzsa, Takács Gábor és a mindenkori előadások 3–4. osztályos néző-résztvevői.⁷⁷

Bibliográfia

- ARANY László. *Fehérlófia*. Budapest: Móra Kiadó, 1988.
- BETHLENFALVY Ádám. *Dráma a tanteremben: Történetek cselekvő feldolgozása*. Budapest: KRE–L'Harmattan Kiadó, 2020.
- BHARUCHA, Rustom. *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in the Age of Globalization*. Hannover–London: Wesleyan University Press–Athlone Press, 2000.
- CZIBOLY Ádám, szerk. *Színházi nevelési és színházipedagógiai kézikönyv*. Budapest: InSite Drama, 2017.
- CZIBOLY Ádám és BETHLENFALVY Ádám, szerk. *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013.
- CULLER, Jonathan. *Irodalomelmélet: Nagyon rövid bevezetés*. Fordította FÜZI Péter és PIKÓ András Gáspár. Balatonfüred: Tempevölgy, 2022.
- CSEPE Krisztina. „Szigetlakók: Beszélgetés Kaposi Lászlóval”. *Ellenfény* 3, 2. sz. (1998): 42–44.
- DEBRECZENI Tibor. *Egy amatőr emlékezése 1966–1978*. Budapest: Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989.
- ELŐD Nóra. „David Davis tanítása – drámatanári továbbképzés Fóton”. *Drámapedagógiai Magazin* 1, 2. sz. (1991): 6–8.
- FENYŐ D. György. *Az irodalomtanítás módszertana. Éthosz és praktikák*. 2 köt. Budapest: Tea Kiadó, 2022.
- GABNAI Katalin. *Drámajátéktár – első gyűjtemény*. Budapest: MDP–Gödöllői Művelődési Központ, [é. n.].
- GABNAI Katalin. „Ha átléped a küszöbünk”. *Revizor*. 2020.09.12. <https://revizoronline.com/hu/cikk/8657/ha-atleped-a-kuszobunk-szinhaz-es-filmmuveszeti-egyetem>.
- GOLDEN Dániel. „Színház és nevelés Magyarországon”. In *Színházi nevelési és színházipedagógiai kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 76–111. Budapest: InSite Drama, 2017.
- ILLYÉS Gyula. *Hetvenhét magyar népmese*. Budapest: Móra Kiadó, 1986.
- JACKSON, Tony. „Nevelés vagy színház”. Fordította SZAUDER Erik. In *Színház és dráma a tanításban: TIE – Theatre in Education*, szerkesztette KAPOSI László, 12–29. Budapest: Kerekasztal Színházi Nevelési Központ–Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995.
- JÁKFAI Magdolna. „A Halász Péter Archivum: Halász az emlékezet terében”. In *Színészképzés: Neoavantgárd hagyomány*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, 7–24. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013.

⁷⁷ *Fehérlófia – Sárkányok ellen*, hozzáférés: 2023.12.03, https://www.youtube.com/watch?v=EhIjXPu_t24k&t=33315.

- KAPOSI László. „Egy hajóban utaztunk, ahol senki se akarta kitépni a kormányt a másik kezéből”. In *ODE 30: A hazai diákszínjátzás harminc éve*, szerkesztette JÁSZAY Tamás, 10–17. Budapest: SZFE, 2019.
- KAPOSI László. „Leltár a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ tizenöt évéről”. *Drámapedagógiai Magazin* 17, 1. sz. (2007): 44–52.
- KAPOSI László. „Fehérlófia – a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ komplex foglalkozása általános iskolák 3–4. osztályosai számára”. In *Színház és dráma a tanításban: TIE – Theatre in Education*, szerkesztette KAPOSI László, 75–99. Budapest: Kerekasztal Színházi Nevelési Központ–Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995.
- KAPOSI László. „Máeldun csodálatos utazása”. *Drámapedagógiai Magazin* 4 [különszám] (1994).
- KAPOSI László és SZAUDER Erik. „A TIE-t igazán csak főállásban lehet csinálni...”. *Drámapedagógiai Magazin* 5, 1. sz. (1995): 7–11.
- KAPOSI László. „TIE-dokumentumok a közelmúltból”. *Drámapedagógiai Magazin* 10, [különszám] (2000): 49.
- KAPOSI László. „Drámaközponttól az intézménynélküliség felé: egy civil szervezet küzdelme a drámapedagógiáért”. In *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés: Szöveggyűjtemény középfeladókknak*, szerkesztette ECK Júlia, KAPOSI László és TRENCSENYI László, 36–43. Budapest: OFI, 2016.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006.
- KÉRCHY Vera. „A művészet igaz, az igazság viszont megöli magát: Arvisura Színházi Társaság”. In *Alternatív színháztörténetek: Alternatívok és alternatívák*, szerkesztette IMRE Zoltán, 307–322. Budapest, Balassi Kiadó, 2008.
- KISS Gabriella. „A résztvevő színháza mint kulturális modell: Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két kifejezetten felnőtt közönség számára készült előadásáról”. In *Színház és társadalom*, szerkesztette DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 96–122. Budapest: JAK–Prae, 2018.
- KÖRÖMI Gábor. *A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ Theater in Education kísérletének kezdete*. Kézirat. Budapest: ELTE TFK Gödöllői Képzési Hely, 1993.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Apparátus/diszpozitívum”. In *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerkesztette KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás és TAMÁS Ábel, 231–237. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.
- NÁNAY István. „A nem hivatásos színházak két évtizede”. In *Fordulatok: Hungarian Theatres 1992.*, szerkesztette VÁRSZEGI Tibor, 447–466. [H. n.]: szerkesztői kiadás, [é. n.].
- NÁNAY István. „A Theatre in Education módszer Gödöllőn: A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ bemutatója”. *Drámapedagógiai Magazin* 2, 2. sz. (1992): 15–16.
- NÁNAY István. „Színház és diákszínjátzás – vázlatos történeti visszatekintés”. In *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés: Szöveggyűjtemény középfeladókknak*, szerkesztette ECK Júlia, KAPOSI László és TRENCSENYI László, 217–222. Budapest: OFI, 2016.
- NEELANDS, Jonothan. „A drámát érintő alapvető gondolatok”. Fordította SZAUDER Erik. In *Drámapedagógiai olvasókönyv*, szerkesztette KAPOSI László, 8–10. Budapest: II. Kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft, 2013.
- NEELENADS, Jonothan. *Dráma a tanulás szolgálatában*. Fordította SZAUDER Erik. Budapest: Magyar Drámapedagógiai Társaság–Marczibányi téri Művelődési Központ, 1994.
- PÁL József és ÚJVÁRI Edit. *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi Kiadó, 2001.

- PATONAY Anita. *A színházi nevelési előadások (TIE) hagyománya Magyarországon: Az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági előadásainak emlékezete*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2021.
- PAVIS, Patrice. *Előadáselemzés*. Fordította JÁKFALVI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2003.
- PERÉNYI Balázs. „Svindlik nélkül: Beszélgetés Kaposi Lászlóval”. *Ellenfény* 7, 5. sz. (2002): 35–37.
- REGŐS János. „Tendenciák a magyar alternatív színházak munkáiban”. In *Fordulatok: Hungarian Theatres 1992.*, szerkesztette VÁRSZEGI Tibor, 467–471. [H. n.]: szerkesztői kiadás, [é. n.].
- RÓBERT Júlia. „A roncsolás dramaturgiája, avagy nyitott történetek a TIE előadásokban”. *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 42–53.
- SÁNDOR L. István. „Útközben: Színházi Nevelési Társulatok III. Országos Találkozója”. *Drámapedagógiai Magazin* 13, 1. sz. (2003): 1.
- SOMOGYI István. „A beavatás színháza felé: Arvisura Színházi Társaság”. In *Fordulatok: Hungarian Theatres 1992.*, szerkesztette VÁRSZEGI Tibor, 85–102. [H. n.]: szerkesztői kiadás, [é. n.].
- SZÁZ Pál. „Szertartásszínház: Az Arvisura *Szentivánéji álom* című előadásáról”. *Irodalmi Szemle* 53, 5. sz. (2011): 70–79.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. *Irodalmi kánonok*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „Utószó”. In Paul RICOEUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, 413–424. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.
- TAKÁCS Gábor. „Színház a határon: A TIE tíz éve Magyarországon”. *Ellenfény* 7, 5. sz. (2002): 32–36.
- TIMÁR András. „Az újraolvasás megsokszorozódása: Somogyi István: *Magyar Elektra*, 1988.”. *Theatron* 15, 2. sz. (2013): 38–44.
- O'TOOLE, John. „Színházi és drámai dimenziók”. Fordította PERESZLÉNYI Erika. In *Színház és dráma a tanításban: TIE – Theatre in Education*, szerkesztette KAPOSÍ László, 30–43. Budapest: Kerekasztal Színházi Nevelési Központ–Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1995.
- VAS Kinga. „Fehérlófia és a mese morfológiája”. *Acta Ethnologica Danubiana*. 2017.06.29. <https://ethnodanubia.eu/2017/06/29/feherlofia-es-a-mese-morfologiaja/>.
- VÁRSZEGI Tibor, szerk. *Fordulatok: Hungarian Theatres 1992*. [H. n.]: szerkesztői kiadás, [é. n.].

„Ellenforradalom” a Nevelési Központban. A Pécsi Nyitott Színpad *Forgatókönyve* és be/letiltása

VIDÓ GÁBOR TAMÁS

1984. november 2-án újabb Örkény-premiert tartott Vincze János rendezésében a Pécsi Nyitott Színpad a baranyai megyeszékhelyen, ám az előző két előadásukkal ellentétben¹ a *Forgatókönyvet* nem a Mecseki Ércbányászati Vállalathoz, a MÉV-hez tartozó uránvárosi Ságvári Endre Művelődési Házban adták elő, hanem a Ivov-kertvárosi Nevelési Központ Művelődési Házának többfunkciós színháztermében.

A Nyitott Színpad – mely a Pécsi Tanárképző Főiskola és a MÉV közös színpadaként indult el még az 1970-es évek végén² – ekkorra már országos hírnévre tett szert a két korábbi Örkény-darabjával, mindkettőt a csa-

¹ 1980. július 10-én mutatták be a *Pisti a vérzivatarbant*, 1983. szeptember 8-án pedig a *Kulcskeresőket*. Lásd CSATÓ Andrea, „Ötszáz – Nyitott – Harmadik”, 2018.07.18, <https://pecs8.hu/otszazas-nyitott-harmadik/>.

² A színpad előzményeként 1975-ben hozták létre a Pécsi Egyetemi-főiskolai Nyitott Színház Együttest a felsőoktatási intézmények, a városi KISZ Bizottság és a városi tanács közreműködésével. A terv szerint a megyeszékhelyi felsőoktatási intézményeknél működő színpadok tagságából toboroztak húsz főt az új csoportba. Az egyre növekvő létszámú együttes bázisa először a Pécsi Tanárképző Főiskolán volt, majd ehhez az együttműködéshez csatlakozott a MÉV, és került át az utóbbi alá tartozó Ságvári Művelődési Házba a színpad. Lásd KOSZITS Attila, *Pécs Underground '80: Ellenkultúra, progresszív és avantgárd tendenciák* (Pécs: To Hungary Kft., 2020), 53.

pat vezetője, Vincze János rendezte.³ Főként a *Pisti a vérzivatarban* aratott nagy sikert, „a Nyitott Színpad amatőrjeinek produkciója a hivatásosok mércéjével mérve is kitűnő” volt,⁴ a csapat 1981-ben nívódíjat is kapott az előadásért a Bányai Dolgozók Szakszervezetétől,⁵ 1982-ben pedig a Kiváló Együttes cím I. fokozatát nyerték el.⁶

Az új előadás a korábbi két darabbal együtt egy trilógiává állt össze, a Pécsi Nyitott Színpad a harmadik Örkény-mű bemutatója mellett az előző kettőt is újra elővette. November 2. és december 15. között a *Pisti a vérzivatarbant* ötször, a *Kulcskeresőket* négyszer, a *Forgatókönyvet* pedig tizenegy alkalommal nézhette meg a közönség az egykori műsorfüzet adatai alapján.⁷

³ A tanárképző színpadával párhuzamosan az egyik helyi szakképző iskola csoportját, az Ötszáz Színpadot is vezette Vincze János, belőlük állt össze Uránvárosban a Nyitott Színpad alapja, miután a MÉV-től felkérték, hogy indítson náluk művészeti vezetőként egy amatőr színjátszó csoportot. Lásd CSEH Andrea Izabella, „Thespis nyomában: Portréinterjú Vincze János rendezővel”, *Criticai Lapok*, 5–6. sz. (2020): 8–16, 11.

⁴ NÁRAY István, „Karinthy – Örkény – Pilinszky: Rendhagyó színházi vállalkozások”, *Színház*, 1. sz. (1982): 25–28, 25.

⁵ [sz. n.], [c. n.], *Magyar Nemzet*, 1981. márc. 12., 6.

⁶ [n. n.], „Kiváló együttesek – 1982”, *Népművelés*, 12. sz. (1982): 41.

⁷ Dél-dunántúli Regionális Könyvtár és Tudásközpont, Csorba Győző Könyvtár Helyismereti Osztály, Aprónyomtatvány Tár, 636/1984, hozzáférés: 2023.03.26,

Mire azonban 1985 februárjában a *Színház* című lap hasábjain megjelent az új pécsi Örkény-bemutatóról az alapos és értő kritika,⁸ magát a darabot már nem lehetett látni a megyeszékhelyen.

Hogy mi történt – vagy inkább: mi történhetett – a premier és a kritika megjelenése között eltelt szűk négy hónapban, arra biztos választ nem tudok adni. Dolgozatom csupán egy rekonstrukciós kísérlet, melyet a pártokumentumokban fellelhető információmorszákból, az előadás rendezőjével, Vincze Jánossal, és az egyik főszereplővel, Mikuli Jánossal készített interjúkból kiolvasható adatokból, valamint újságcikkekből és egyéb forrásokból igyekeztem összeállítani Carlo Ginzburg olasz történész következtetésen alapuló eljárását követve.

A vizsgálati módszer

Carlo Ginzburg, a mikrotörténelmi megközelítésmód jeles képviselője a *Fülcimpák és körmök* című cikkében⁹ mutatta be a következtetésen alapuló paradigma módszerét.¹⁰

https://mandadb.hu/tetel/492053/Harom_Orkeny_Istvan_darab_musorfuzete;

Közvetlen link:

https://mandadb.hu/dokumentum/785838/pnysz_1984_befu.pdf.

⁸ P. MÜLLER Péter, „A történelem cirkuszi mutatványa: A *Forgatókönyv* a Pécsi Nyitott Színpadon”, *Színház*, 2. sz. (1985): 1–5.

⁹ Carlo GINZBURG, „»Fülcimpák és körmök«: a következtetésen alapuló paradigma gyökerei”, ford. FARKAS Krisztina, *Café Babel* 8, 30. sz. (1998): 49–67.

¹⁰ Szijártó M. István történész szerint a Ginzburg által használt olasz *paradigma indiziaro* elnevezést többféleképpen is lehet fordítani („index-paradigma”, „jel- vagy jelzés-paradigma” állnak közel az eredeti jelentéshez), de a Klaniczay Gábor történész által javasolt „nyomolvasó paradigma” az, ami a legjobban kifejezi a lényegét. Lásd SZI-

Ezt a 19. században élt olasz művészettörténész, Giovanni Morelli festmények eredetiségének bizonyítására kitalált eljárásából eredeztette Ginzburg, a módszer lényege pedig a következő: a festményeken nem a legszembetűnőbb, hanem a legtriviálisabbnak ható részleteket (amilyenek a fülcimpák és körmök például) kategorizálják, mivel ezeknél érhető tetten a legjobban az adott művész egyénisége, így válik beazonosíthatóvá, hogy egy adott műnek ki is volt a szerzője igazából.¹¹

Ginzburg emellett azt is leírta, hogy Morelli módszere megtermékenyítőleg hatott Sir Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes-történeteire (Holmes nyomozati módszerére) és Sigmund Freud pszichiáter korai pszichoanalízisére. Mindhárom eljárásban közös, hogy az apró, egyedi nyomokból és részletekből kiindulva „próbálnak megérteni egy közvetlenül hozzáférhetetlen valóságot”¹² az orvosi szemiotika modelljének segítségével – mindez pedig az őskori vadászok nyomolvasási képességeire eredeztethető vissza Ginzburg szerint, aki még kiemelte az intuíció szükségességét is a „nyomolvasó paradigma” alkalmazása kapcsán.¹³

Mielőtt belekezdenék a „nyomolvasásba”, érdemes kicsit magára a *Forgatókönyvre* és a Nyitott Színpad által korábban bemutatott két másik Örkény-műből a *Pisti a vérzivatarbanra* is kitékinteni.

JÁRTÓ M. István, *A történész mikroszkópja: A mikrotörténelem elmélete és gyakorlata* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014), 59, 159. l.j. Kiemelés az eredetiben.

¹¹ GINZBURG, „»Fülcimpák...«”, 49.

¹² SZIJÁRTÓ, *A történész...*, 59.

¹³ GINZBURG, „»Fülcimpák...«”, 52–65; SZIJÁRTÓ, *A történész...*, 59–60.

Fiókba zárt, halálos ágyon is javított, a hatalom számára problémás darabok

A *Pisti a vérzivatarban*, a *Kulcskeresők* és a *Forgatókönyv* közös pontjának tekinthető, hogy ekkor, 1984-ben még viszonylag kevés színházban mutatták be őket.¹⁴ A *Pisti a vérzivatarban* először 1979. január 20-án került a közönség elé a Vígszínház kamarájában, a Pesti Színházban,¹⁵ a pécsi bemutató a második volt az országban 1980 júliusában. A *Kulcskeresők*et először Szolnokon mutatták be 1975. november 15-én,¹⁶ 1977. január 7-én pedig a Nemzeti Színházban debütált a mű, Vincze Jánosék 1983-as premierje a harmadik volt.¹⁷ A *Forgatókönyv* esetében 1982. január 16-án tartották meg az ősbemutatót a Vígszínházban,¹⁸ a pécsi 1984-es előadás a második volt az országban.¹⁹

Örkény István már 1969 őszére elkészült a *Pisti a vérzivatarbannal*, ám az tíz évre „asztalfiókba” került, egészen 1979-ig ugyanis nem engedte a kultúrpolitika színházban bemu-

¹⁴ Örkény István drámáinak színpadi bemutatói kapcsán az orkenyistvan.hu honlapon található adatokra támaszkodtam. Hozzáférés: 2023.03.26,

http://orkenyistvan.hu/orkeny_a_szinhaban.

¹⁵ A magyarországi *Pisti a vérzivatarban* bemutatók: hozzáférés: 2023.03.26,

http://orkenyistvan.hu/szinhasz_pisti_magyar.

¹⁶ A magyarországi *Kulcskeresők*-bemutatók: hozzáférés: 2023.03.26,

http://orkenyistvan.hu/szinhasz_kulcskeresok_magyar.

¹⁷ A darab plakátja: hozzáférés: 2023.03.26, http://orkenyistvan.hu/sites/orkenyistvan.hu/files/kucskeresok_sagvari_o.jpg.

¹⁸ Az előadás műsorfüzete: hozzáférés: 2023.03.26,

http://orkenyistvan.hu/sites/orkenyistvan.hu/files/forgatokonyv_musorfuzet.pdf.

¹⁹ A pécsi *Forgatókönyv* és a korábbi két Örkény-darab közös műsorfüzetét lásd a 7. lábjegyzetnél.

tatni – leginkább az akkori hivatalos szocialista történetírástól eltérő történelemszemlélete okozott bonyodalmakat.²⁰ Maga Örkény többször is átjavította a művet, így született meg az első, „egy Pistis” verzió mellett a „négy Pistis” változat is.²¹

A *Forgatókönyv* ötlete valamikor 1974-ben kezdett körvonalazódni,²² Örkény 1978-ban kezdte a drámát írni,²³ amit még a kórházban fekvé is javíttatott Aczél György kérésére²⁴ – végül a mű kéziratának lezárása után két héttel hunyt el. A színdarab már 1979-ben megjelent külön kötetben, 1982-ben pedig a szerző más drámáival együtt adták ki. A darab fő motívuma egy 1949-es koncepció per volt, a főszereplő Barabás Ádám pedig több ponton is emlékeztetett Rajk László kommunista politikusra, ám több ponton el is tért a valóságos személytől, és mások mellett Nagy Imre alakját is megidézte.²⁵

Örkény ezzel a darabbal két olyan pillanatot elevenítette fel a közelmúltnak, amely a Magyar Szocialista Munkáspárt vezetésének nem lehetett annyira ínyére: a Rajk-perben ugyanis maga Kádár János, az állampárt vezetője is érintett volt,²⁶ az 1956-os forrada-

²⁰ A koncepció per, az 1956-os forradalom felemlegetése, a Horthy-korszak és a felszabadulás utáni élet összevetése stb. lehetett problémás az MSZMP számára. Lásd SZIRÁK Péter, *Örkény István: (Pályakép)* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2008), 299–300.

²¹ Uo., 300, 534. lj.

²² SÜKÖSD Mihály, „Örkény”, *Valóság*, 5. sz. (1980): 57–60, 57.

²³ SZIRÁK, *Örkény...*, 329.

²⁴ ÖRKÉNY István, *Levelek egy percben* (Budapest: Palatinus Kiadó, 1992), 229–230.

²⁵ SZIRÁK, *Örkény...*, 337, 597. lj.

²⁶ Kádár János a Rajk-per és annak előkészítési fázisa idején belügyminiszter volt, Rajk több kihallgatásán is részt vett. Lásd HAJDU Tibor, „A Rajk-per háttere és fázisai”, *Társadalmi Szemle*, 11. sz. (1992): 17–36, 27–29, 34–35.

lom felemlegetése pedig magának a rendszernek a véres születésére világított rá.

A darabban Örkény ráadásul többször is súlyos véleményt fogalmazott meg a szereplőkön keresztül a „Pártról”. Bár a cselekmény időpontja 1949. szeptember 22., tehát a Rákosi-rendszer ideje, nem nehéz a Kádár-korra is „áthallani” a kritikát például ebben az idézetben:

BARABÁS: [...] „Mi hát a párt? Megmentője vagy megrontója az emberiségnek? Fönmaradásának utolsó reménye vagy a végpusztulása? Ki tudja ezt? Lehet-e a párt a népek jótevője, mely ennyi jajszó, nyomorúság és kiáltó igazságtalanság forrása lett? Vagy épp e kín és szenvedés egy jobb jövő záloga, ellenértéke?”²⁷

Nem véletlen tehát, hogy az Agitációs és Propaganda Bizottság 1980. június 17-ei ülésén a Kulturális Minisztérium 1979/1980-as színházi évről, valamint az 1980/81-es évad előzetes műsortervéről szóló tájékoztató jelentésében a következőt lehet olvasni a darabbal kapcsolatban:

„Tekintettel Örkény István kiemelkedő drámaírói tevékenységére, kérjük az Agitációs és Propaganda Bizottságot, hogy hatalmazza fel a KM illetékes osztályát és a Kulturális Minisztériumot arra, hogy Örkény István: *Forgatókönyv* c., könyvalakban már megjelent értékes, de ideológiailag problematikus drámájának bemutatási lehetőségét – rendező, helyszín, nyilvánosság, esetleges szövegmodosítás stb. szempontjából – vizsgálja meg és az aktuális politikai-, kulturpolitikai helyzetet is figyelembe véve, a színrevitel-

²⁷ ÖRKÉNY István, *Forgatókönyv* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979), 134.

lel kapcsolatban alakítson ki előzetes álláspontot.”²⁸

Az Agitációs és Propaganda Bizottság 1981. április 7-ei ülésére is készült jelentés, amely az 1981/82-es színházi évad előzetes műsor-konceptiójáról szól.²⁹ Ebből kiderült, hogy a Művelődési Minisztérium március közepén a színházvezetők és a felügyelő tanácsok illetékesei számára rendkívüli ülést hívott össze, mert a február végén előzetesen beadott színházi műsorkonceptióból azt szűrték le, hogy „bizonyos mértékig felerősödtek” azok a „vitatható, negatív eszmei-ideológiai tünetek”, amelyek eddig is megvoltak a színházaknál.³⁰ De annyira, hogy országos szinten nézve és más művészeti ágakkal összevetve, a „színházi műhelyek egyenként kisebb-nagyobb tévedései [...] már eszmei-ideológiai tehertételként jelentkeznek”.³¹ A következő oldalon pedig már a *Forgatókönyv* is feltűnt azon darabok csoportjában, melyek „nemcsak a közelmúlt történelmünk mélyebb megismerésére, hanem a magyarországi szocializmus folytonosságának megkérdőjelezésére is alkalmat adhatnak” nem megfelelő rendezés esetében éppúgy, mint összességében.³² Az értekezleten a *Forgató-*

²⁸ HU-MNL-OL M-KS 288-41/347. őrzési egység (őe). „Tájékoztató jelentés az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottság számára az 1979/80. színházi évről és az 1980/81. évad előzetes műsortervéről”, 12. Az APB az állásfoglalásában arról határozott, hogy a minisztérium a jövőben a következő színházi évről szóló „elképzeléseit” lehetőleg korábban, márciusban vigye a testület elé.

²⁹ HU-MNL-OL M-KS 288-41/365. őe. Jelentés „[a]z 1981/82-i színházi évad előzetes műsorkonceptiójáról, valamint az 1981-es nyári színházi programról”, 3.

³⁰ Uo.

³¹ Uo.

³² Uo., 4. A Művelődési Minisztérium ebbe a csoportba sorolta a következő műveket:

könyvet csak a Vígszínháznak engedélyezték, a szolnoki és miskolci teátrumokat eltanácsolták ettől. De vígszínházi bemutatását is csak „bizonyos szövegkorrekciók elvégzését” támogatta a minisztérium.³³

Visszafogott sajtó

A történetek rekonstrukcióját többfajta forráson keresztül próbáltam megalkotni, elsőként a helyi sajtó, a *Dunántúli Napló* 1984. novemberében és decemberében megjelent cikkeit vizsgáltam meg közelebbről, illetve visszatekintettem, hogy az előző két darab esetén hogyan reagáltak. Ezt azért tartottam fontosnak, mert ekkoriban a megyei lapok felügyelete a megyei pártbizottságok alá tartozott, és sok esetben a lap főszerkesztője egyben a megyei pártbizottságnak is tagja volt. Vagyis abba, hogy mi jelent meg a napilapban, a szerkesztőségen kívül a pártbizottságnak is volt beleszólása.³⁴

A csoport a *Forgatókönyvet* amiatt mutatta be a kertvárosi Apáczai Nevelési Központ Művelődési Házának színháztermében – az uránvárosi bázisuk helyett –, mert az a fajta színpadkép, a cirkuszi miliő, amit Vincze János elképzelt, nem fért volna el a Ságváriban, ahhoz nagyobb térre volt szükség.³⁵

A *Dunántúli Napló*ban nem csaptak nagy hírverést a készülő új premiernek, az első be-

„Mészöly: *Ablakmosó*, Czakó: *Mint a mókus fenn a fán*, Nádas: *Találkozás*, Déry: *G.A. úr X-ben* és Sinkó: *Optimisták* című kulcsregényének adaptációi stb.”

³³ Uo., 6. A jelentés 1. számú mellékletében a Miskolci Nemzeti Színháznál és a Szolnoki Szigligeti Színháznál az Örkény-darab mellett az „eltanácsolt” szó áll (a melléklet 8. és 11. oldalán).

³⁴ TAKÁCS Róbert, *Politikai újságírás a Kádárkorban* (Budapest: Napvilág Kiadó–Politikatörténeti Intézet, 2012), 116.

³⁵ Vincze János-interjú, készítette VIDÓ Gábor Tamás, 2021.12.01, 11.

harangozó cikk október 27-én jelent meg, melyben röviden leírták, hogy a *Forgatókönyvet* technikai okok miatt a Nevelési Központban mutatják be, míg az újra elővett előző két darab a Ságváriban lesz látható.³⁶ November 2-án, a premier napján már egy bővebb cikkben esett szó a trilógiáról, a három darab novemberi játszási időpontjairól, de a MÉV és a Janus Pannonius Tudományegyetem által közösen kiadott műsorfüzetet is röviden ismertették.³⁷ A hónapban aztán még háromszor, 4-én, 11-én és 17-én volt egy-egy rövid hír a lapban az új előadás kapcsán.³⁸ Az új előadásról szóló írásos beszámolóra viszont egészen Mikulás napjáig kellett várni.

December 6-án – a premier után bő egy hónappal, ami egy helyinek számító napilap esetén fölöttébb furcsa – Wallinger Endre írt a *Forgatókönyvről*, a szerző szerint a darab „fő motívumai a negyvenes-ötvenes évek politikai életének több ismert, ma már a nemzet és a munkásmozgalom mártírjaiként tisztelt alakjára emlékeztetnek.”³⁹ Meglehetősen elnagyolt, maszatolt megfogalmazásnak tűnik ez elsőre, ám annak, aki ismeri a darabot, vagy látta eddigre az előadást,⁴⁰ annak a „nemzet” és a „munkásmozgalom” mártírjainak hangsúlyozott distinkciója és a negyvenes-ötvenes évek egy mondaton belüli említése többféle értelmezési lehetősé-

³⁶ [n. n.], „A Nyitott Színpad bemutatója”, *Dunántúli Napló*, 1984. okt. 27., 12.

³⁷ [n. n.], „Örkény-trilógia a Nyitott Színpad előadásában”, *Dunántúli Napló*, 1984. nov. 2., 5.

³⁸ [n. n.], „Hétfőn ismét Városi Televízió”, *Dunántúli Napló*, 1984. nov. 4., 6; [n. n.], [c. n.], *Dunántúli Napló*, 1984. nov. 11., 6; [n. n.], [c. n.], *Dunántúli Napló*, 1984. nov. 17., 12.

³⁹ WALLINGER Endre, „A Nyitott Színpad Örkény-bemutatójáról”, *Dunántúli Napló*, 1984. dec. 6., 3.

⁴⁰ A műsorfüzetben szereplő adatok szerint nyolc alkalommal adták elő december hatodikáig a *Forgatókönyvet*.

get is kínált. A szerző a művet Örkeny szellemi-politikai végrendeleteként említette, de a rendezésről nem volt jó véleménnyel: szerinte Vincze inkább realista módon játszatta a színészeket, míg az eredeti mű a reális-irreális váltakozását követelte volna meg, és a cirkusz-atmoszféra sem volt kielégítő számára, hiányzott neki az „örkenység”.⁴¹ Nem értett egyet több, a jelenetek sorrendjét alakító átrendezéssel, illetve kihagyásokkal, de a következetesen végig tartott rendezői koncepciót és a színészi alakításokat dicsérte. A beszámoló után már csak egy mínuszos hír jelent meg a darabról december 15-én.⁴²

A megyei napilap visszafogottsága a *Forgatókönyv* kapcsán azért is szembetűnő, mert az előző két darab esetében a megjelent cikkekből sokkal nagyobb lelkesedést lehetett kiolvasni. A *Pisti a vérzivatarban* 1980-as premierjéről a bemutatót követő 16. napra született egy dicsérő cikk,⁴³ a *Kulcskeresők* bemutatójára pár nappal hamarabb két mínuszos hírben is felhívták a figyelmet,⁴⁴ a premier napján pedig egy négyhasábos, az oldalt kétharmad szélességben elfoglaló anyagban foglalkoztak a csoporttal, illetve egy rövid interjúban Vincze János is megszólalt.⁴⁵ A rendező egyébként már ebben a

⁴¹ WALLINGER, „A Nyitott...”, 3.

⁴² [n. n.], [c. n.], *Dunántúli Napló*, 1984. december 15., 11.

⁴³ BARLAHIDAI A., „*Pisti a vérzivatarban*: Amatőrök sikeres vállalkozása a Ságvári Művelődési Házban”, *Dunántúli Napló*, 1980. júl. 26., 3.

⁴⁴ [n. n.], [c. n.], *Dunántúli Napló*, 1983. szept. 3., 11; szept. 7., 4.

⁴⁵ W. E., „Amatőrök előadásában a »Kulcskeresők«: Újabb Örkeny-bemutatóra készül a Pécsi Nyitott Színpad”, *Dunántúli Napló*, 1983. szept. 8., 3. A hónapban még két rövidhír volt olvasható az újabb játszási időpontokról, és a lap később is rendre szerepeltette, hogy mikor lesz látható az előadás.

cikkben bejelentette, hogy a következő darabjuk a *Forgatókönyv* lesz.

*Már a Pisti a vérzivatarban
sem tetszett a pártnak*

A visszafogottságra talán némi magyarázatot adhat az, amit Vincze János egy 2020-ban készített interjúban mondott, miszerint a *Forgatókönyv* „bemutatója botrányosra sikeredett”, az előadásokra nyomozók ültek be, a megyei pártbizottság ülésén pedig téma lett a darabból, amit be akartak tiltani.⁴⁶ Azt is megemlítette, hogy már az 1981-es, a Pécsi Nemzeti Színházban általa rendezett Pilinszky János *Gyerekek és katonák* című előadásán „is rugóztak” az MSZMP részéről.⁴⁷ Az általam készített 2021-es interjúban azt is kifejtette Vincze János, hogy annak az ideológiai titkárnak, akihez ő be volt rendelve „elbeszélgetésre” – már nem emlékezett, hogy városi vagy megyei szinten ült-e ez a titkár –, volt egy érdekes megszólalása, miszerint „ők” már a *Pisti a vérzivatarban* bemutatását sem nézték jó szemmel, mert a Pilinszky-darabbal együtt ez olyan mű, amire „nincs nagy szükség” Pécsen.⁴⁸

Vincze János akkor, 1984 végén úgy értesült, hogy a megyei pártbizottságnál külön napirendi pontként tárgyalták a *Forgatókönyvet*, ahol Tóka Jenő, a MÉV vezérigazgatója állítólag védelmébe vette a csoportot, és nem támogatta sem a darab betiltását, sem azt, hogy levegyék a műsorról. A városi művelődési osztály a Ságvári Művelődési Háztól bekérte a munkatervet, mert Vincze János szerint az is felmerült, hogy ő titokban rendezte ezt a darabot, amiről elmondása szerint a párt azt tartotta, hogy be kell tiltani, mert „ellenforradalom van a Nevelési Központban!” – de a mű szerepelt a munkaterv-

⁴⁶ CSEH, „Thespis nyomában”, 11.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Vincze János-interjú, készítette VIDÓ Gábor Tamás, 2021.12.01, 3–4.

ben, tehát a titokban készítés vádja ezzel el is halt.⁴⁹

Mikuli János a *Forgatókönyvvel* kapcsolatban arra emlékezett vissza a vele készített interjúban, hogy a darab a betiltás és engedélyezés határán ingadozott, mert még a premier előtt eljöttek a párt emberei megtekinteni az előadást, és csak hosszas huzavona után engedélyezték a bemutatását.⁵⁰ Az előző két darabjuk kapcsán is voltak ilyen látogatások időről-időre az uránbánya „kommisszárijai” részéről.⁵¹ Azt is hozzátette, hogy ők színészként ezekből a politikai dolgokból keveset érzékeltek, csak annyit tudtak, amennyit Vincze János megosztott velük. Ugyanakkor a közönség és a kritika jól fogadta mindhárom darabjukat, még a legutolsót is a trilógiából, dacára annak, hogy a *Forgatókönyv* politikusabb volt és kevésbé vicces, mint a *Pisti a vérzivatarban* vagy a *Kulcskeresők*.

Végül aztán a Nevelési Központ fölmondta a szerződését a csapatnak arra hivatkozva, hogy nem tudják tovább a helyet biztosítani, így 1985 januárjától már nem játszhatták ott a darabot. Vincze János szerint ezzel a lépéssel sikerült „ad acta” tenni az előadásukat.⁵²

Nívódíjas együttes „satöbbi” alá rejtve

Az 1984. november-decemberre vonatkozó pártanyagokban semmi konkrét nyomát nem találni egyelőre az ügynek: a megyei és városi pártbizottságok hangulatjelentéseiben nemhogy a Nyitott Színpad nem tűnik fel, de az amatőr színjátszókról sem esik szó. A megyei pártbizottság 1984. novemberi és dec-

emberi ülésein sem került elő a téma. Hasonló a helyzet az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárától kutatásra megkapott anyaggal: a máskülönben mindenről, de főképp kulturális vonalról jelentő „Albert” fedőnevű titkos munkatárs M-dossziéjában 1981–1989 között egyszer tűnik föl amatőr művészeti csoport, de az sem a Pécsi Nyitott Színpad.⁵³

Ugyanakkor az MSZMP Pécs Városi Végrehajtó Bizottságának 1984. december 4-ei ülésén a tervek szerint az egyik napirendi pont a „Jelentés a pécsi művészeti élet helyzetéről és feladatairól” című előterjesztés lett volna,⁵⁴ ám ezt levették a napirendről Szentirányi József, az MSZMP Pécs Városi Pártbizottság első titkárának javaslatára. Szentirányi szerint azért kellett levenni az előterjesztést a napirendről „mert sem tartalmilag, sem szerkesztésében nem úgy sikerült, ahogy tervezték. Rajtuk kívül álló ok miatt.”⁵⁵ Azt is hozzátette még indokként a nem szó szerint lejegyzett jegyzőkönyv szerint, hogy nincs jelen az ülésen az előterjesztő, így megszavaztatta, hogy tegyék át 1985 első félévére az anyagot. Az nem derül ki a jegyzőkönyvből, hogy mi lehetett a Végrehajtó Bizottságon kívül álló ok.

Maga az előterjesztés – amely november 26-ai keltezésű – mellékletként szerepel az ülésanyagban, de az amatőr színjátszással nem foglalkozik.⁵⁶ Ugyanakkor a Pécsi Nemzeti Színház kapcsán akad egy érdekes, és akár többféleképpen is értelmezhető mondat: „E bonyolult művészeti alkotóműhely, – gyakori vitáink ellenére – régóta nem okoz helyi és országos művészetpolitikai gondo-

⁴⁹ Uo., 11–12. Vincze János elmondása szerint a városi művelődési osztály volt a Nyitott Színpad felettes szerve.

⁵⁰ Mikuli János-interjú, készítette: VIDÓ Gábor Tamás, 2022.04.13, 8.

⁵¹ Uo.

⁵² Vincze János-interjú, készítette: VIDÓ Gábor Tamás, 2021.12.01., 11–12.

⁵³ ÁBTL-3.1.2.-M-42073/4, „Albert” fn. tmt. (titkos munkatárs)

⁵⁴ HU-MNL-BaML-XXXV.9. MSZMP Pécs Városi Bizottsága iratai, 1984. II. fcs., 24. őe.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ Uo.

kat.”⁵⁷ Ha szűken veszem az értelmezést, akkor a Pécsi Nemzetire vonatkozik a megállapítás, ha viszont kicsit kitérítom az értelmezési horizontot, akár úgy is lehet érteni ezt a mondatot, hogy a Pécsi Nemzeti már régóta nem okoz ilyesfajta gondokat – ellenben másokkal.

Az előterjesztés művészeti közélettel és annak irányításával foglalkozó részében olvasható az a megállapítás is, amely szerint „nem sérülhet az alkotói szabadság”, de a pártirányításnak ki kell hangsúlyoznia, hogy semmi olyat nem fogadhatnak el, „ami emberellenes, ami rombolja, bomlasztja a szocializmus építésének céljait és megvalósítási gyakorlatát.”⁵⁸ Az szerepel az anyagban, hogy a művészeti alkotóműhelyekben, vagy körülöttük keletkezett, „elemi rendet és fegyelmet veszélyeztető zavarok elhárítását” biztosítani kell, és ezen ügyeknél ki kell hangsúlyozni az alkotóműhelyeket vezetőik egyértelmű felelősségét.⁵⁹

A december 18-ai ülésen, amelyen az egyik anyag az MSZMP XIII. kongresszusa óta a városi pártbizottság által elvégzett munkával foglalkozott, a Közművelődés alcím alatt végre előkerültek az amatőr művészeti csoportok is. A „fejlődő, művészi tartalmában gazdagodó, élvonalbeli” együttesek kapcsán meg lett említve a Nevelők Háza Kamarakórusa, a Mecsek Kórus, a Volán Bartók Béla férfikar, az Egyetemi Színpad, illetve még hozzátettek egy „stb.” rövidítést is a

⁵⁷ Uo., „Jelentés a pécsi művészeti élet helyzetéről és feladatairól” című melléklet, 2.

⁵⁸ Uo., 9. Az előterjesztés ezen része egyébként szinte szóról-szóra hasonlít az 1984. októberében megjelent új művészetpolitikai határozatra. Vö. [n. n.], „Az MSZMP művészetpolitikájának időszerű feladatairól: Az MSZMP KB mellett működő Művelődéspolitikai Munkaközösség állásfoglalása”, *Társadalmi Szemle*, 10. sz. (1984): 3–23, 16.

⁵⁹ Uo.; „Jelentés...” , 9–10.

felsoroláshoz.⁶⁰ A kis részletben még az is le volt írva, hogy a felsorolt együtteseket „csak kevés művészeti csoport követi. Különösen csökkent az amatőr színpadok száma, teljesítményük színvonala.”⁶¹ Eléggé furcsa, hogy a felsorolásban nem szerepel a Pécsi Nyitott Színpad, mint nívódíjjal rendelkező, Kiváló Együttes-besorolású csapat – de lehet, hogy az a „stb.” rejti őket.

Felemás szilencium

A megyei napilap 1984. december 15-én közölt utoljára bármit is az előadásról, azután pedig bő egyhónapos csend következett. 1985. január 25-én azonban egy nyúlfarknyi mínuszos hírben azt lehetett olvasni, hogy a Népművelési Intézet nívódíjban részesítette a Pécsi Nyitott Színpadot az Örkény-trilógiáért, „a produkciók kimagasló művészi színvonaláért”.⁶²

Február 2-án arról adott hírt a *Dunántúli Napló*, hogy a Petőfi Rádió „69 perc a színházról” című műsorának soron következő adásában a Bóbita Bábszínház új műsora mellett szó lesz az Egyetemi Színpadról és a Nyitott Színpadról is.⁶³ Ugyancsak februárban a *Színház* című folyóiratban megjelent P. Müller Péter ötoldalas értő kritikája a darabról, melyben a mű keletkezésének és fogadtatásának bemutatásán túl arról is értekezett a szerző, hogy miben tért el Vincze János rendezése a drámai alapanyagtól.⁶⁴

Márciusban az MSZMP Pécs Városi Végrehajtó Bizottsága ismételten elővette a decemberben elhalasztott előterjesztést a

⁶⁰ HU-MNL-BaML-XXXV.9. MSZMP Pécs Városi Bizottsága iratai, 1984. II. fcs, 25. őe., 60.

⁶¹ Uo.

⁶² [n. n.], [c. n.], *Dunántúli Napló*, 1985. jan. 25., 4.

⁶³ [n. n.], „Pécsiek a rádióban”, *Dunántúli Napló*, 1985. febr. 2., 12.

⁶⁴ P. MÜLLER, „A történelem...”, 1–5.

város művészeti életéről.⁶⁵ Az ülésen az egyik VB-tag, Füzi Árpád meg is jegyezte, hogy az előterjesztés „az autodidakta és amatőr művészettel nem foglalkozik”, Fükéné Walter Mária pedig arról beszélt, hogy az amatőr mozgalomban sok olyan dolog születik, amely a művészeti élet értékét növeli.⁶⁶ Rákos János városi titkár arról magyarázott, hogy a pártbizottság területén élő és kultúrájukat kereső emberek közérzetét befolyásolják a művészek, és komolyan kell venni azt, amit az előterjesztés állít, miszerint rossz a pécsi művészek politikai közérzete.⁶⁷ A bizottság végül az előterjesztést elfogadta azzal, hogy év végén újra elő fogják venni.

A megyei napilap a februári kishír után tovább hallgatott, ez egészen júniusig 27-ig tartott, amikor arról számolt be röviden, hogy a csoport a *Forgatókönyvvel* Tatabányán elnyerte a fődíjat a hagyományos színjátszófesztiválon, melyen az ország 11 legjobb amatőr együttese lépett fel.⁶⁸ A helyi megyei újság, a *Dolgozók Lapja* június 24-ei cikkéből kiderült, a rendezvény a VI. Országos szakszervezeti színjátszó találkozó volt, a pécsiek pedig „megrendítő, gondolatébresztő” darabjukkal a legjobb előadásnak járó nagydíjat nyerték el a székesfehérvári Videoton Színpaddal megosztva.⁶⁹ Június 29-ei cikkükben pedig a színjátszó találkozó alatt

⁶⁵ HU-MNL-BaML-XXXV.9. MSZMP Pécs Városi Bizottság iratai, 1985., I. fcs., 6. öe., 1985. március 20-ai ülés.

⁶⁶ Uo. Füzi Árpád hozzászólása a 10., Fükéné Walter Mária hozzászólása a 14. oldalon olvasható.

⁶⁷ Uo. 12.

⁶⁸ [n. n.], „Fődíj a Nyitott Színpadnak”, *Dunántúli Napló*, 1985. jún. 27., 4.

⁶⁹ [n. n.], „Díjkiosztás – záróünnepség: Színjátszó fesztivál”, *Dolgozók Lapja*, 1985. jún. 24., 1.

működő „fesztiválújságból” idéztek részleteket az előadásokról egy teljes oldalon.⁷⁰

Július elejétől ismét hallgatott a baranyai lap, ám augusztus 28-án a Baranya Megyei Tanács Végrehajtó Bizottsága a megyei amatőr művészeti mozgalom helyzetét tárgyalta.⁷¹ Az erről szóló előterjesztésben több más csoport mellett a Nyitott Színpad is előkerült, róluk azt írták, az „Örkény bemutatósorozat országos elismerést váltott ki.”⁷² Az előterjesztés 3. számú mellékletében, melyben a kiemelkedő csoportok és együttesek minősítéseit és kitüntetéseit sorolták, a Nyitott Színpad mellett három arany minősítés és két nívódíj-kitüntetés volt feltüntetve.

A napirendi pont kapcsán beindult diskurzust Horváth Lajos tanácselnök azzal summázta, hogy „az előterjesztést kiváltó gazdag vita tovább mélyítette és előbbre vitte az amatőr művészeti mozgalmat”, kicsit később azonban hozzátette, hogy az amatőr művészeti együttesek műsorpolitikájának „összhangban kell lennie a művészetpolitikai célokkal. Erre a jövőben sokkal jobban oda kell figyelni.”⁷³ Ebből a két részletből azt lehet kiolvasni, hogy valamikor volt egy vita a megyei tanácsban – vagy esetleg valamelyik pártszervben – az amatőr mozgalomról, ami arra sarkallta a politikusokat, hogy foglalkozzanak a területtel.

Az ülésről egy nappal később beszámolt a *Dunántúli Napló*, a cikkben pedig az Egyetemi Színpad dicsérete után az volt olvasha-

⁷⁰ [n. n.], „Színjátszó találkozó”, *Dolgozók Lapja*, 6. A *Forgatókönyvről* Vaderna József a kritikájában úgy fogalmazott, hogy „jó, megdöbbentő erejű” színház.

⁷¹ HU-MNL-BaML-XXIII.1.a., Baranya Megyei Tanács, tanácsülési jegyzőkönyvek, 28. kötet, 1985. augusztus 28-ai ülés, *Az amatőr művészeti mozgalom Baranyában* című előterjesztés, 3.

⁷² Uo.

⁷³ Uo., vonatkozó ülés-jegyzőkönyv, 8–9.

tó, hogy: „Színvonalasan tevékenykedik a Pécsi Nyitott Színpad is.”⁷⁴

Szeptemberben a *Népművelés* írt a tatabányai találkozóról és többek közt a *Forgatókönyv* sikeréről,⁷⁵ október végén pedig a megyei napilap közölte a Pécsi Nemzeti Színház novemberi programját,⁷⁶ amiben két alkalommal is szerepelt az Örkeny-mű. November 18-án aztán a következőt lehetett olvasni a *Dunántúli Napló*ban:

„Örkény István *Forgatókönyv* című színművét, amelyet tavaly nagy sikerrel mutatott be a Pécsi Nyitott Színpad Vincze János rendezésében a pécsi Nevelési Központban, most november 19-én és 26-án, kedden este 7 órai kezdettel a Nemzeti Színházban is eljátssza az együttes.”⁷⁷

Hogy miképp került a csoport a Pécsi Nemzeti Színházba, arról Vincze János azt nyilatkozta,⁷⁸ hogy Simon István segítette ezt elintézni, aki csoporttársa volt még a Tanárképző Főiskolán, és 1985-ben a színház ügyvezető igazgatójaként dolgozott. Így játszhattak el még kétszer a *Forgatókönyvet* a nagyszínpadon, a leengedett vasfüggöny mögötti térben.

⁷⁴ [n. n.], „Az amatőr művészeti mozgalom Baranyában: Ülészett a megyei tanács végrehajtó bizottsága”, *Dunántúli Napló*, 1985. aug. 29., 1–2.

⁷⁵ MÁTÉ Lajos, „Tatabánya '85”, *Népművelés*, 9. sz. (1985): 2–5.

⁷⁶ [n. n.], „A Pécsi Nemzeti Színház november havi műsora”, *Dunántúli Napló*, 1985. okt. 26., 2.

⁷⁷ [n. n.], [c. n.], *Dunántúli Napló*, 1985. nov. 18., 4. Novemberben még 19-én és 26-án lehetett olvasni a darabról egy-egy mínuszos hírben, mindkét alkalommal a 7. oldalon, a *Mai műsor* rovaton belül.

⁷⁸ Vincze János szóbeli közlése a szerzőnek, 2022.09.22.

Mint a dolgozatomból kiolvasható, nem sikerült „megoldanom a rejtélyt”, hogy pontosan ki vagy kik döntöttek úgy, hogy a *Forgatókönyvet* ne lehessen látni Pécsen 1985 elejétől.

Sejditések, gyanítások azért akadnak: a megyei sajtó lapos hallgatásából már arra lehet következtetni, hogy a megyei pártbizottság keze volt a dologban, mivel ez a pártszerv rendelkezett a megyei lap fölött. Ha hozzávesszük Szakadát István megállapítását, miszerint a szocialista nómenklatúra-rendszerben „létezett egy korlátozott értelmű, sajátos tartalmú területi decentralizálás”, amelyben a megyei vezetés „saját megyéjében szabad kezet kapott a káderpolitikában” (bár függött a központi pártszerv ki nevezésétől),⁷⁹ akkor ugyancsak a megyei pártbizottság felé mutatnak a nyomok.

Ha mellé tesszük a Budapesti Rendőr-főkapitányság 1972-es ügyrendjét,⁸⁰ abban az olvasható, hogy a kerületi főkapitányok kötelesek rendszeresen tájékoztatni a kerületi első titkárt a „kapitányság egész munkájáról.” Ebben az esetben tehát a kerületi első titkár ellenőrzési jogkört gyakorol, vagyis ilyen szempontból felettese a kerületi kapitánynak. Ugyanez a kötelezettség terheli a megyei főkapitányokat is a megyei pártbizottságok első titkáiraival szemben.⁸¹

Ezekből kiindulva tehát a gyanú a megyei pártbizottságra, illetve a megyei első titkára

⁷⁹ SZAKADÁT István, „Káderfo(r)gó: A hatásköri listák elemzése”, *Társadalmi Szemle*, 8–9. sz. (1992): 97–120,

⁸⁰ A Belügyminisztérium Budapesti Rendőr-főkapitányságának Ügyrendje (1972): 28–29, hozzáférés: 2023.03.27, <https://abparancsok.hu/node/7>.

⁸¹ A Belügyminisztérium Somogy Megyei Rendőr-főkapitányságának Ügyrendje (1972): 26–27, hozzáférés: 2023.03.27, <https://abparancsok.hu/node/17>.

vetül, a fenti példák alapján helyben neki lehetett akkora hatalma, hogy elintézhette, rendőrök üljenek be az előadásokra, vagy hogy ne hosszabbítsák meg a szerződést – vagyis, hogy cenzúrázzon egy amatőr színházi csoportot.

De mindezek egyelőre csak feltételezések, a pécsi *Forgatókönyv* ügye további kutatásokat igényel.

Bibliográfia

- BARLAHIDAI A. „Pisti a vérzivatarban: Amatőrök sikeres vállalkozása a Ságvári Művelődési Házban”. *Dunántúli Napló*, 1980. júl. 26., 3.
- CSATÓ Andrea, „Ötszázas – Nyitott – Harmadik”. 2018.07.18.
<https://pecs8.hu/otszazas-nyitott-harmadik/>.
- CSEH Andrea Izabella. „Thespis nyomában: Portré-interjú Vincze János rendezővel”. *Critikai Lapok*, 5–6. sz. (2020): 8–16.
- GINZBURG, Carlo. „»Fülcimpák és körmök«: a következtetésen alapuló paradigma gyökerei”. Fordította. FARKAS Krisztina. *Café Babel* 8, 30. sz. (1998): 49–67.
- HAJDU Tibor. „A Rajk-per háttere és fázisai”. *Társadalmi Szemle*, 11. sz. (1992): 17–36.
- KOSZITS Attila. *Pécs Underground '80: Ellenkultúra, progresszív és avantgárd tendenciák*. Pécs: To Hungary Kft., 2020.
- MÁTÉ Lajos. „Tatabánya '85”. *Népművelés*, 9. sz. (1985): 2–5.
- Mikuli János-interjú. Készítette: VIDÓ Gábor Tamás. 2022.04.13.
- NÁNAY István. „Karinthy – Örkény – Pilinszky: Rendhagyó színházi vállalkozások”. *Színház*, 1. sz. (1982): 25–28.
- [Név nélkül]. „A Nyitott Színház bemutatója”. *Dunántúli Napló*, 1984. okt. 27., 12.
- [Név nélkül]. „Örkény-trilógia a Nyitott Színház előadásában”. *Dunántúli Napló*, 1984. nov. 2., 5.
- [Név nélkül]. „Hétfőn ismét Városi Televízió”. *Dunántúli Napló*, 1984. nov. 4., 6.
- [Név nélkül]. „Pécsiek a rádióban”. *Dunántúli Napló*, 1985. febr. 2., 12.
- [Név nélkül]. „Fődíj a Nyitott Színházban”. *Dunántúli Napló*, 1985. jún. 27., 4.
- [Név nélkül]. „Az amatőr művészeti mozgalom Baranyában: Ülésezett a megyei tanács végrehajtó bizottsága”. *Dunántúli Napló*, 1985. aug. 29., 1–2.
- [Név nélkül]. „A Pécsi Nemzeti Színház november havi műsora”. *Dunántúli Napló*, 1985. okt. 26., 2.
- [Név nélkül]. „Díjkiosztás – záróünnepség: Színhátszói fesztivál”. *Dolgozók Lapja*, 1985. jún. 24., 1.
- [Név nélkül]. „Színhátszói találkozó”. *Dolgozók Lapja*, 1985. jún. 29., 6.
- [Név nélkül]. „Kiváló együttesek – 1982”. *Népművelés*, 12. sz. (1982): 41.
- [Név nélkül]. „Az MSZMP művészetpolitikájának időszerű feladatairól: Az MSZMP KB mellett működő Művelődéspolitikai Munkaközösség állásfoglalása”. *Társadalmi Szemle*, 10. sz. (1984): 3–23.
- ÖRKÉNY István. *Forgatókönyv*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- ÖRKÉNY István. *Levelek egy percben*. Budapest: Palatinus Kiadó, 1992.
- Örkény István drámáinak színházi bemutatóiról. Hozzáférés: 2023.03.26.
http://orkenyistvan.hu/orkeny_a_szinhazban.
- Pécsi Nyitott Színház műsorfüzet: Dél-dunántúli Regionális Könyvtár és Tudásközpont, Csorba Győző Könyvtár Helyismereti Osztály, Aprónyomtatvány Tár, 636/1984. Hozzáférés: 2023.03.26.
https://mandadb.hu/tetel/492053/Harom_Orkeny_Istvan_darab_musorfuzete.
https://mandadb.hu/dokumentum/785838/pnysz_1984_befu.pdf.
- P. MÜLLER Péter. „A történelem cirkuszi mutatványa: A Forgatókönyv a Pécsi Nyitott Színházban”. *Színház*, 2. sz. (1985): 1–5.
- SÜKÖSD Mihály. „Örkény”. *Valóság*, 5. sz. (1980): 57–60.

- SZAKADÁT István. „Káderfo(r)gó: A hatásköri listák elemzése”. *Társadalmi Szemle*, 8–9. sz. (1992): 97–120.
- SZIJÁRTÓ M. István. *A történész mikroszkópja: A mikrotörténelem elmélete és gyakorlata*. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2014.
- SZIRÁK Péter. *Örkény István: (Pályakép)*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2008.
- TAKÁCS Róbert. *Politikai újságírás a Kádárkorban*. Budapest: Napvilág Kiadó–Politika-történeti Intézet, 2012.
- Vincze János-interjú. Készítette: VIDÓ Gábor Tamás. 2021.12.01.
- Vincze János szóbeli közlése a szerzőnek, 2022.09.22.
- WALLINGER Endre. „A Nyitott Színpad Örkény-bemutatójáról”. *Dunántúli Napló*, 1984. dec. 6., 3.
- W. E. „Amatőrök előadásában a »Kulcskerekűk«: Újabb Örkény-bemutatóra készül a Pécsi Nyitott Színpad”. *Dunántúli Napló*, 1983. szept. 8., 3.
- A Belügyminisztérium Budapesti Rendőr-főkapitányságának Ügyrendje (1972), 28–29. Hozzáférés: 2023.03.27. <https://abparancsok.hu/node/7>.
- A Belügyminisztérium Somogy Megyei Rendőr-főkapitányságának Ügyrendje (1972), 26–27. Hozzáférés: 2023.03.27. <https://abparancsok.hu/node/17>.

Levéltári források:

- ÁBTL-3.1.2.-M-42073/4, „Albert” fn. tmt. (Titkos munkatárs).
- HU-MNL-OL M-KS 288-41/347. őe. „Tájékoztató jelentés az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottság számára az 1979/80. színházi évről és az 1980/81. évad előzetes műsortervéről”.
- HU-MNL-OL M-KS 288-41/365. őe. Jelentés „Az 1981/82-i színházi évad előzetes műsorkoncepciójáról, valamint az 1981-es nyári színházi programról”.
- HU-MNL-BaML-XXXV.9. MSZMP Pécs Városi Bizottsága iratai, 1984. II. fcs., 24. őe., „Jelentés a pécsi művészeti élet helyzetéről és feladatairól”.
- HU-MNL-BaML-XXXV.9. MSZMP Pécs Városi Bizottsága iratai, 1984. II. fcs., 25. őe.
- HU-MNL-BaML-XXXV.9. MSZMP Pécs Városi Bizottság iratai, 1985., I. fcs., 6. őe., 1985. március 20-ai ülés.
- HU-MNL-BaML-XXIII.1.a., Baranya Megyei Tanács, tanácsülési jegyzőkönyvek, 28. kötet, 1985. augusztus 28-ai ülés, *Az amatőr művészeti mozgalom Baranyában* című előterjesztés.

Szerző és cím nélküli rövidhírek:

- Magyar Nemzet*, 1981. márc. 12., 6.
- Dunántúli Napló*, 1983. szept. 3., 11; szept. 7., 4.
- Dunántúli Napló*, 1984. nov. 11., 6; nov. 17., 12.
- Dunántúli Napló*, 1985. jan. 25., 4; nov. 18., 4; nov. 19., 7; nov. 26., 7.

„Aszpirinnel fogok áldozni”. Jancsó Miklós: *Bayer-aszpirin*, 1982

OLÁH TAMÁS

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az 1960-as évek elejétől kezdve a 80-as évek végéig a vajdasági magyar irodalmárok a magyarországiakhoz képest kivételes helyzetben vannak. Nemcsak szabadabban kísérletezhetnek az új formákkal, de a délszláv irodalmi folyamatokba is bekapcsolódhatnak, sőt a nyugati irodalmi kultúra aktuális irányonalait is szinte azonnal, személyesen ismerhetik meg, hiszen útleveleikkel szabadon utazhatnak világszerte, és a külföldről hazavitt könyveket sem kobozzák el tőlük a határon. Ahogy Ágh István írja, nem kell „szellemi tapasztalatukkal, gondolataikkal csempészkedniük.”¹ A jugoszláviai művészek minimális állami felügyelet mellett alkothatnak, még az olyan szélsőséges műfajok, mint a body art és a punk is legitimmé válnak az országban, s mindössze Tito marsall személyének és a Jugoszláv Kommunista Pártnak a bírálata képezi tabu tárgyát.²

Ágh arról is beszél, hogy az 1970-es évek jugoszláviai költőtálalkozóin a szerzők érezhetően másként, „más funkciójú tárggyal, formával áll[n]ak elő, a pódiumon kiél[ik] a vers teljes megvalósításának lehetőségeit pozitívában, mozdulatban, különösre modulált hangban, valami dadás jellegben.”³ Hatványozottan igaz ez Ladik Katalinra, aki 1963 és 1977 között az Újvidéki Rádió Színészegyüttesé-

nek tagja, majd 1977-ben a három évvel korábban alakult Újvidéki Színház társulatához szerződik, mely ekkor még (1985-ig) többnyire az Ifjúsági Tribünön (a mai Újvidéki Kultúrközpont / Kulturni centar Novog Sada) mutatja be előadásait, a *Bayer-aszpirint* pedig az újvidéki Szerb Nemzeti Színház (Srpsko Narodno Pozorište) egyik próbatermében próbálják és adják elő.⁴ Ladik az 1965-ben indult legendás *Új Symposion* folyóirat köréhez tartozó költőként a hatvanas évek közepétől kezdve, először hagyományos irodalmi estek keretein belül adja elő fónikus költeményeit, s mutatja be nagy port kavaró, a magyarországi vendégszereplések alkalmával sajtóbotrányt kiváltó performanszait, melyekben olykor teljesen meztelenre vetkőzik.⁵ Neoavantgárd gyökerű, hangsúlyosan

⁴ BARTUC Gabriella, „Angyalian kegyetlen színház”, *Magyar Szó*, 1982. febr. 6., 10.

⁵ „A hivatalos irodalmi kánonban én voltam az elrettentő példa. Tanítottak az egyetemen, hogy lám, az izmusok követése, lám, egy tehetségesnek indult költő mivé válik. Nem elég, hogy miket ír, de még meztelenkedik is. 1970-ben a XIII. kerületi József Attila Művelődési Házban volt aztán az a nagyon hírhedt költői est, amit Balaskó Jenővel csináltuk. Amikor először vagyok egy helyen, akkor én hagyományos versek olvasásával kezdem, és lassan áttérek az énekbeszéd-szerűre, és utána pedig elhagyom az érthető szavakat, és onnan már megyek a hangköltészetbe. Pesten is így volt, ahogy Zágrábban és Belgrádban is. Egy ilyen est után én mindig rohantam, és az éjszakai vonattal már mentem is vissza. Ebben az esetben is így volt, hogy én megcsináltam a műsort, úgy, ahogy az előbb elmeséltem, és utaztam

¹ ÁGH István, „Fekete létrán azúrba: Tolnai Ottó: *Versek könyve*”, *Kortárs* 37, 7. sz. (1993): 83–88, 83.

² TRICEPS [LANTOS László], „Én is éltem”, *Prae.hu*, hozzáférés: 2023.04.07, <https://www.prae.hu/article/11867-en-is-eltem/>.

³ ÁGH, „Fekete létrán...”, 83.

énközpontú multimediális művészete – s performer műltja – megkülönbözteti őt az újvidéki magyar társulat színészeitől, akik számára egyedül a lélektani realista játéknyelv ismerős és elfogadott, noha a színház alapító okiratában többször is szerepel a „kísérleti” jelző, s maga a színházalapítás is azért szükséges, hogy a vajdasági magyarság egy „kifejezetten modern színházzal gazdagodjék.”⁶ Nem pusztán gesztus tehát, hogy Tolnai Ottó Ladik Katalinnak ajánlja *Bayer-aszpirin* című szövegét.

Tolnai színházeszménye nem kapcsolódik egyetlen magyar nyelvű irodalmi vagy színházi hagyományhoz sem. Rendkívül ritkán színpadra állított művei nemcsak a színházi kánonon maradnak kívül, de esztétikai értelemben sem találnak követőkre. Darabjainak jellemzője, hogy műnemi határaik teljesen elmosódnak. Radnóti Zsuzsa megfogalmazása szerint e szövegek „mintha a próza, a líra, az esszé és a dráma köztes műfajában

is vissza. És akkor Balaskó hamarosan írt nekem, hogy nagy visszhangja volt az estnek, a szerkesztőt megbüntették, a sajtó egész nyáron erről írt, amíg végül Nagy László költő pontot nem tett az egészre az Élet és Irodalomban azzal, hogy megvédett bennünket. De mint kiderült, isten tudja milyen jelentések mentek föl, mindenfelé, megvan az egész dokumentum. Mert ugyan leadtam az anyagot, amit mondani fogok, de azt nem mondtam, hogy meztelenül fogom előadni. Szerintük kijátszottam őket. Azóta én vagyok a meztelen költő.” ALFÖLDI Róbert, „Én lettem a meztelen költő: Alföldi Róbert interjúja Ladik Katalinnal”, *Index.hu*, hozzáférés: 2023.04.07,

https://index.hu/kultur/2016/10/08/en_lette_m_a_meztelen_kolto/.

⁶ GEROLD László, *Színház a nézőtérről* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1983), 5.

éreznék jól magukat: a se itt, se ott határtartományaiban.”⁷

Az 1982-es előadást rendező, mindenekelőtt filmrendezőként ismert Jancsó Miklós – bár nem tartja magát színházi embernek – munkássága során 17 előadást hoz létre (1971 és 1989 között), a szakma és a kritika azonban mindvégig „idegenkedve és értetlenkedve” fogadja színpadi munkáit.⁸

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A *Bayer-aszpirin* szinte minden tekintetben ellenáll a lélektani realista paradigma követelményeinek. Bemutatója kapcsán – mely Tolnai második színházi premierje a hagyományosabb dramaturgiai szerkezetű *Végeladás* (Virág Mihály, 1979) után, amiben egyébként Ladik is szerepelt – érdemes hangsúlyoznunk, hogy a tudósítások többsége elsősorban versként kezeli az egyébként valóban strofikus formában szedett, mindössze tizennégy oldalas monodrámát, melyből Jancsó egyetlen sort sem húz ki. Évekkel később Nánay István is „álmonodrámaként” aposztrofálja a szöveget.⁹

A *Bayer-aszpirin* alaphelyzete rendkívül egyszerű: egy migrénnel küszködő színésznő a munkába indulás előtt aszpirint keres lakásában, miközben reggeli rutinját végzi. A kutatás során azonban a keze ügyébe kerülő tárgyak felszabadítják – sokszor erotikus – emlékeit, és hosszú, egymásba fonódó asszociációs láncokat indítanak el, melyekbe egy készülő darab – egy passiójáték – részletei is beleszövődnek. Ezáltal monológja kiemmozdul a fikció teréből – egy újvidéki garzon mikrovilágából –, a szöveg dramaturgiáját és a motivikus háló szövődését pedig a redukált

⁷ RADNÓTI Zsuzsa, „Magányra ítélve”, in *Tolnai-symposion*, szerk. THOMKA Beáta, 213–225 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2004), 213.

⁸ NÁRAY István, „Jancsó Miklós színháza”, *Színház* 18, 6. sz. (2015): 27–40, 27.

⁹ Uo., 39.

cselekmény helyett szabad asszociációk, metaforák, metonímiák és költői látomások kezdik irányítani. Mikola Gyöngyi hívja fel rá a figyelmet, hogy Tolnai már közel egy évtizeddel Derrida disszemináció-fogalmának bevezetése előtt úgy tekint az irodalmi műre, mint megállás nélkül íródó, végtelen szövegre, melynek referenciális olvasata gyakran lehetetlenné válik. „A szavak egymásra vonatkozásukban, játékukban működnek csupán, [...] folyton [...] új tartalmakkal gazdagodnak, s eközben mindig el is veszítenek valamit korábbi jelentésmezőikből.”¹⁰

A Tolnai-féle poétikához tökéletesen idomul, hogy míg a színpadon elhangzó textus az 1982-es ősbemutatót megegyezik a monodrámá szövegével,¹¹ egy idő után Ladik Katalin egyre szabadabban kezeli azt,¹² s amikor 1989-ben felújítják a produkciót, már új, Ladik személyes életére vonatkozó részek is kerülnek az előadásszövegbe, melyben így még inkább elmosódik a határ a szerep és az előadó között. A színésznő később „rituális happeningnek” nevezi az előadást, mert formája egyszerre „szertartásszerűen kötött, és performanszhoz illően laza.”¹³

¹⁰ MIKOLA Gyöngyi, „A szépség szóródása”, in TOLNAI Ottó, *Tolnai Ottó legszebb versei*, 67–77 (Pozsony: AB-ART, 2007), 72.

¹¹ TOLNAI Ottó, *Versek könyve* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1992), 123–137.

¹² „Még a *Bayer-Aszpirin* monodrámáját sem mindig ugyanúgy adtuk elő, habár törekedtünk rá, de ott is változásokat idézett elő az épp aktuális hangulatom. Társam nem volt, maximum technikai jelek – ezeket a performanszaimban is használom, mely a színház és happening közti műfaj valójában.” SZALAY Mira, „Nincs változás – következetesség van!”, *Drot.eu*, hozzáférés: 2023.04.07, <https://drot.eu/nincs-valtozas-kovetkezetesseg-van?fbclid=IwAR3Qxq-H3ckxi4ueDoFVLgXVSsgaXhOxG3U9J2Lo7PIJPYxoMH4--gLKy8w>.

¹³ NÁRAY, „Jancsó Miklós...”, 39.

A rendezés

Jancsó Miklós saját színházkoncepciójával kapcsolatban azt állítja, hogy nem darabokban, hanem ösztönművészeti alkotásokban gondolkodik. Szerinte a színház nem arra való, hogy a rendező önmagát fogalmazza meg az előadásban, „»csak« segít a színésznek.”¹⁴ Mint mondja, „a monodrámát a színészé, ő küszködik meg érte, ő adja hozzá szívét, lelkét, tehetségét”, a próbafolyamat során ezért – állítása szerint – nem rendezi az adott színdarabot, csak beszélget vele,¹⁵ és segít neki kibontani az üzenetet, melyet szerinte a forma hordoz (mivel a szavak „csak gondolatainknak halvány másai”).¹⁶ Mivel Jancsó úgy gondolja, hogy „a színház maga a színpad”, a próbafolyamat alatt nem asztalnál, hanem kezdettől fogva a játék terében elemzi a szöveget. E „plasztikus értelmezés” azonban rendkívül hosszadalmas. Elmondása alapján „Tolnai 14. sorának színpadi értelmezése 2 óráig tart.”¹⁷

A fentiekkel látszólag összhangban áll Gerold László megállapítása, aki kritikájában megjegyzi, hogy Jancsó „észrevétlen marad” Ladik Katalin monodrámájában,¹⁸ ám a színésznő visszaemlékezéséből épp az derül ki, hogy a cselekvésaktusok kidolgozása során általában a rendező instrukcióit követi,¹⁹ még

¹⁴ REFFLE Gyöngyi, „A színház nem asztal mellett születik”, *Magyar Szó*, 1982. jan. 24., 12.

¹⁵ SEBES Erzsébet, „Jancsó ül és beszélget”, *Vasárnapi Hírek*, 1987. nov. 29., 6.

¹⁶ KESZÉG Károly, „Fényes szelek, fújhatjuk: Beszélgetés Jancsó Miklóssal”, *Új Symposium* 26, 1–2. sz. (1990): 77–79. 77.

¹⁷ REFFLE, „A színház nem...”, 12.

¹⁸ GEROLD László, „Bemutatók”, *Híd* 46, 3. sz. (1982): 412–421, 415.

¹⁹ A *Magyar Szó* egyik Jancsóval készített interjúja elején a szerző idéz egy rendezői instrukciót, mely a *Bayer-aszpirin* 1982. január 19-ei próbáján hangzott el: „Arra vagyok kíváncsi, hogyan fonja a költő a gondolatot...”

akkor is, amikor az első sorban ülő politikusokat és kultúrmunkásokat azzal „provokálja”, hogy egy fekete tarisznyából libatollat szór rájuk.²⁰ A beszámolók szerint egyébként az előadás rendkívül erős rítus-jelleggel bír. Ladik úgy véli, hogy egyfajta szertartásra érkeznek „a katarzis élményére vágyó emberek”, s ő sikolt, vetkőzik, és meghal – helyettük is.²¹

Színészi játék

A *Bayer-aszpirin* című előadás „egy minden próbának kitett test drámája.”²² Jancsó Miklós láthatóan nem riad vissza attól, hogy Ladik játéka végletesnek tűnő ellentétek között mozogjon, „a teatralitás, humorizálás és az elmebaj határát súroló, magával rántó zuhanás-emelkedés véglete között, a pátosz és idiotizmus között, a megdicsőülés és megsemmisülés között.”²³ Gerold László szerint Ladik „teljesen privát színházat produkál a *Bayer-aszpirinből*”,²⁴ ami nem meglepő annak tudatában, hogy a színésznő személyesen kéri fel Jancsót,²⁵ hogy rendezze meg azt a monodrámát, melyet Tolnai Ottó kifejezetten az ő számára írt meg. Ágh István úgy fogalmaz, hogy csak az képes előadni „ezt a rivaldafényt nélkülöző, hisztériás hipochonderlétet, nyomorúságot, aki a szerep és a magánélet kettősségében él-nem él, egyszerre magát és a költőt játssza, de a végletek női kellékeivel.”²⁶ Ladik pedig – mindennek tudatában – „képlékeny teste minden por-

Több őszinteséggel!... Érdekel az eredettörténet.” REFFLE, „A színház nem...”, 12.

²⁰ SZALAY, „Nincs változás...”.

²¹ TRICEPS, „Én is éltem”.

²² SZAKOLCZAY Lajos, „A test drámája”, *Mozgó Világ* 8, 8. sz. (1982): 110–111, 110.

²³ BARTUC, „Angyalian kegyetlen...”, 10.

²⁴ GEROLD, „Bemutatók”, 414.

²⁵ SZÁNTÓ Judit, „Kozmikus migrén”, *Új Tükör*, 1982. okt. 3., 28.

²⁶ ÁGH, „Fekete létrán...”, 88.

cikájával, sokszínű hangjának minden modulációjával, idegszálainak minden rezzenésével átolvad a *Bayer-aszpirin* hősnőjébe, alakításának lényege a művészileg kontrollált hisztéria.”²⁷ A „szeretkezést imitáló mozdulattól” kezdve „az erőteljesebb szökkenésekig és állványra kapaszkodásig” teste egy pillanatra sem ernyed el, a játék végéig koncentrált fizikai feszültséget hordoz.²⁸ A hatalmas aszpirin-pódium keresztirányú Bayer-feliratára való felfeszülés, az esernyővel való erotikus játék, a bírósági kaland és a tragikomikus Léda-jelenet képi interpretációi különösen ikonikusak.²⁹

Az előadásban hangsúlyosan érvényesül Ladik performer attitűdje, gyakran pillanatnyi érzelmi állapotának megfelelően változtat a színpadi gesztusokon és megszólalásmódokon. Kiemel egyes részleteket, másokat pedig elsorvaszt, figyelmen kívül hagy.³⁰ A kritikusok és visszaemlékezők jelentős része egyetért abban, hogy az Újvidéki Színház színésznője valójában nem színházi előadást, hanem „body art elemekkel fűszerezett performanszt”, „maratoni passiójáték-happeninget” mutat be a Szerb Nemzeti Színház próbatermében,³¹ mely során – Ladik naplóját idézve – „[e]gy frusztrált közeg szadomazochista, erotikus viszonyában felváltva hol az író, hol a színésznő, hol a rendező, hol a publikum fárad el.”³²

Színházi látvány és hangzás

A hozzávetőleg egyórás színpadi esemény központi díszleteleme egy pódiumszerű, óriásira növesztett, legalább két és fél méter

²⁷ SZÁNTÓ, „Kozmikus migrén”, 28.

²⁸ SZAKOLCZAY, „A test drámája”, 110.

²⁹ Uo., 111.

³⁰ NÉMETH Péter Mikola, „Hvar-déjà vu: Ladik Katalin és Németh Péter Mikola dialógusa”, *Napút* 7, 6. sz. (2005): 90–113, 101.

³¹ BARTUC, „Angyalian kegyetlen...”, 10.

³² Idézi TRICEPS, „Én is éltem”.

átmérőjű, lisztfehér aszpirin, mely fölé körülbelül negyvenöt fokos szögben vele azonos méretű, kör alakú tükör borul. (A Jancsó filmjeinek látványért is felelős Banovich Tamás díszlete leginkább Boticelli Vénuszának kagylójára emlékeztet.) A nézők érkezésekor azonban Ladik még egy másik, gyászkeretes tükör előtt ül fekete lepelben egy égő gertyával, majd a minden előadáson jelen lévő szerző, Tolnai Ottó felszólítására az aszpirin felé veszi az irányt.³³ A színésznő az előadás nagy részében e fehér köremelvényen állva-ülve-fekve mondja el a monodráma szövegét, csak ritkán mozdul el róla. Ilyenkor a gyászkeretes tükröt és az aszpirin-porondot összekötő úton sétálgat, mely a nézők széksorai mellett húzódik. A játék végén pedig – a megfeszülést követően – visszaül a kisebb tükrökhöz.³⁴ Az előadásról fennmaradt képek – és egy közel öt perces mozgóképfelvétel – tanúsága szerint Ladik többször is nyílt színen vált kosztümöt a játék során. A már említett fekete lepel levételét követően egy világos színű frottírpizsamát visel, majd leveti azt, meztelenül beszélt a közönséghez, s időnként egy vékony lepedőt tart maga elé, miközben a fölé magasodó tükröben láthatóvá válik csupasz háta és dereka. A játék utolsó fázisában először egy harisnyamaszkot húz a fejére, majd egy fehér, bő ujjú, combközépig érő, mélyen dekoltált, gombok nélküli inget vesz fel, mely egyszerre emlékeztetett Krisztus tunikájára és pszichiátriai ápoltak köntösére. Legutolsó cselekvésaktusként a színésznő egy teljes testét takaró fekete bársonykendőt borít magára – ugyanazt, amit az előadás elején is visel –, mely csak arcának oválisát engedi láttatni. Lassú mozdulatokkal az aszpirin-pódiumra hasal, és karjait széttárva testéből fekete keresztet formáz.

Bár Tolnai szövege temérdek tárgyat felvonultat, a játék során csak nagyon kevés

³³ SZAKOLCZAY, „A test drámája”, 110.

³⁴ Uo.

kellék kerül be a végtelenül letisztult, fehér fényekkel egyenletesen megvilágított térbe. Ezek közül a leglényegesebb az a – később Ladik performanszainak védjegyévé, állandó kellékévé váló – fehér esernyő, mely a *Bayer-aszpirin* próbafolyamata során „született”, s melynek – ahogy a színésznő fogalmaz – Jancsó Miklós az „apja”.³⁵

A „fónikus előadóművész Ladik Katalin interpretációjában torzított hangok, sikolyok, templomi ének, gregorián dallam, köznapi szövegek és primadonnás gesztusok kevered[n]ek,” s határozzák meg az előadás hangzásvilágát.³⁶ Ezek a hatások – a visszatérő ismétlésekkel együtt – olykor teljesen függetlenítik az elhangzó szóalakokat jelentéstartalmuktól, s azok pusztán akusztikus jelekként működnek tovább. Az előadásokat pianónán kíséri végig Tolnai Ottó fia, az 1982-ben mindössze tizenegy éves Tolnai Szabolcs, aki a szöveg előre meghatározott pontjain Beatles-dalokat és hangeffekteket játszik Ladiknak hátat fordítva.³⁷

Az előadás hatástörténete

A *Bayer-aszpirin* színrevitele során három kivételes alkotó dolgozik egymással. Bár az előadást nagy érdeklődés övezi, igen vegyes, rendkívüli szélsőségek között mozgó kritikákat kap, s összességében az elutasítás hangja az erőteljesebb. Míg Bartuc Gabriella „rendkívüli élménynek”,³⁸ Gerold László „egyértelmű színházi bukásnak” nevezi a *Bayer-aszpirint*.³⁹ Nánay István, aki egy 2015-ben megjelent tanulmányában megvizsgálja a legendás filmrendező színházi formanyelvét és a

³⁵ LADIK Katalin, „Ernyőpulykák”, *Litera.hu*, hozzáférés: 2023.04.07, <https://litera.hu/irodalom/netnaplo/ernyopulykak.html>.

³⁶ NÁNAY, „Jancsó Miklós...”, 39.

³⁷ SZAKOLCZAY, „A test drámája”, 111.

³⁸ BARTUC, „Angyalian kegyetlen...”, 10.

³⁹ GEROLD, „Bemutatók”, 413.

kortárs színház gyakorlatát, arra a következtetésre jut, hogy Jancsó „színházrendezőként megelőzte korát.”⁴⁰

Ladik Katalin – bár több helyen is az Újvidéki Színház egyik vezető színészeként hivatkoznak rá – 1977 és 1992 között többnyire mellékszerepeket játszik,⁴¹ ám alakításai – például Harag György, Székely Gábor és Radoslav Lazić rendezéseiben – annál jelentősebbek.⁴² A *Bayer-aszpirin* című monodrámá-

⁴⁰ NÁRAY, „Jancsó Miklós...”, 28.

⁴¹ „Inkább való önálló színpadi jelenségnek, semmint egy együttes rugalmas, alkalmazkodó tagjának.” SZÁNTÓ, „Kozmikus migrén”, 28.

⁴² Ladik Katalin szerepei az Újvidéki Színházban: Harag György: *Három nővér*, 1977 (Mása); Harag György: *Cseresznyés kert*, 1979 (Sarlotta Ivanovna); Virág Mihály: *Végeladás*, 1979 (Csömöre felesége); Vajda Tibor: *Mindent a kertbe*, 1980 (Cynthia); Radoslav Dorić: *A csapodár madárka*, 1980 (Egy öregasszony); ifj. Szabó István: *Nirvána*, 1981 (Csontos Vali); Jancsó Miklós: *Bayer-aszpirin*, 1982 (Színesnő); Milan Belegišanin: *Baal*, 1982 (Emilie); Harag György: *Édes Anna*, 1983 (Drumáné); Hernyák György: *Harmadik ablak*, 1984 (Lódiné); Csizmadia Tibor: *Übü király*, 1984 (Übü mama); Dimitrije Sztankoszi: *Anéra*, 1985 (Anéra); Vicsek Károly: *Duna menti Hollywood*, 1985 (Jucika); Vajda Tibor: *Equus*, 1985 (Hesther Salamon); Radoslav Dorić: *Az öreg hölgy látogatása*, 1986 (Első asszony); Ljubomir Draškić: *Játsszunk Molière-t*, 1986 (Molière-né); Ljubiša Georgievszki: *Forgatókönyv*, 1986 (Littkéné); Virág Mihály: *Kényes egyensúly*, 1987 (Julia); Székely Gábor: *Tóték*, 1987 (Tótné); Ljubiša Georgievszki: *„R”*, 1987 (Katerina); Radoslav Lazić: *Ó, azok a szép napok*, 1988 (Winnie); Vladimir Milcsin: *Clavigo*, 1988 (Sophie); Želimir Orešković: *A hazaáruló*, 1989 (Stockmann-né); Babarczy László: *Liliom*, 1990 (Muskátné); Hernyák György: *A falu rossza, avagy a negyedik ablak*, 1990 (Tarisznyésné); Tömöröy Péter: *Pa-*

ma fontos állomás kőszínházi karrierje során, hiszen az Újvidéki Színház előadásában kölcsönhatásba lép egymással performer, színeszi és költői identitása.

A produkció egy évad alatt tizenhét alkalommal kerül műsorra. Ladik programszerűen, minden szerda este eljátssza.⁴³ 1982 októberében a Kecskeméti Kamaraszínházi Találkozóon is vendégszerepel vele.⁴⁴ Két évvel később egy tudósítás szerint újra repertoárra tűzik,⁴⁵ majd 1989-ben a rendezővel közösen ismét felújítják.

Jancsó 1987-ben még egy Tolnai-monodrámát rendez. Az *Izéke homokozója, avagy a mamuttemető* című szöveget *Mamuttemető* címen játssza Borbáth Ottília a budapesti Jurta Színházban, majd 1989-ben – a *Bayer-aszpirin*nel párosítva – Újvidéken is. Ez Tolnai második színházi szövege, melyet Magyarországon is bemutatnak. (A *Végeladás* című drámát 1979-től játssza a Kecskeméti Katona József Színház Kamaraszínháza.)

Bartuc Gabriella úgy látja, Ladik Katalin monodrámája „elérte célját, [...] s ezzel tájunkon is életre kelt a színház, mely a szó valódi értelmében »véres és embertelen«, épp ezért »angyali, mint az álmok«, a közönség pedig „[s]zínháztörténetünkben eddig ismeretlen érzelmi élményt kapott.”⁴⁶

Az előadás adatai

Cím: *Bayer-aszpirin*. Bemutató dátuma: 1982. február 3. Bemutató helyszíne: Újvidék, Szerb

ripacitrom, 1991 (Krisztina, Glória); Vajda Tibor: *A bolond lány*, 1991 (Képviselőné), Soltis Lajos: *Kurácsi mama és gyermekei*, 1991 (Kurácsi mama); Soltis Lajos: *Kakuk Marci*, 1992 (Méltósága); Vojo Soldatović: *Női zenekar*, 1992 (Cselló).

⁴³ TRICEPS, „Én is éltem”.

⁴⁴ SZÁNTÓ, „Kozmikus migrén”, 28.

⁴⁵ [n. n.], „Tolnai Ottó Bayer aszpirinját...”, *Világszínház* 2, 1. sz. (1984): 20.

⁴⁶ BARTUC, „Angyalian kegyetlen...”, 10.

Nemzeti Színház. Rendező: Jancsó Miklós. Szerző: Tolnai Ottó. Díszlet- és jelmeztervező: Banovich Tamás. Mozgáskompozíció: Jovanka Nikolić. Plakát: Baráth Ferenc. Zenei kíséret: Tolnai Szabolcs. Társulat: Újvidéki Színház. Játssza: Ladik Katalin (Színésznő).

Bibliográfia

ALFÖLDI Róbert. „Én lettem a meztelen költő: Alföldi Róbert interjúja Ladik Katalinnal”. *Index.hu*. Hozzáférés: 2023.04.07, https://index.hu/kultur/2016/10/08/en_lettem_a_meztelen_koltozo/.

ÁGH István. „Fekete létrán azúrba: Tolnai Ottó: *Versek könyve*”. *Kortárs* 37, 7. sz. (1993): 83–88.

BARTUC Gabriella. „Angyalian kegyetlen színház”. *Magyar Szó*, 1982. febr. 6., 10.

GEROLD László. „Bemutatók”. *Híd* 46, 3. sz. (1982): 412–421.

GEROLD László. *Színház a nézőtérrel*. Újvidék: Forum, 1983.

KESZÉG Károly. „Fényes szelek, fújhatjuk: Beszélgetés Jancsó Miklóssal”. *Új Symposion* 26, 1–2. sz. (1990): 77–79.

LADIK Katalin. „Ernyőpulykák”. *Litera.hu*, hozzáférés: 2023.04.07, <https://litera.hu/irodalom/netnaplo/ernyopulykak.html>

MIKOLA Gyöngyi. „A szépség szóródása”. In: TOLNAI Ottó, *Tolnai Ottó legszebb versei*, 67–77. Pozsony: AB-ART, 2007.

[Név nélkül]. „Tolnai Ottó Bayer aszpirinját...”. *Világszínház* 2, 1. sz. (1984): 20.

NÁNAY István. „Jancsó Miklós színháza”. *Színház* 48, 6. sz. (2015): 27–40.

NÉMETH Péter Mikola. „Hvar-déjà vu: Ladik Katalin és Németh Péter Mikola dialógusa”. *Napút* 7, 6. sz. (2005): 90–113.

RADNÓTI Zsuzsa. „Magányra ítélve”. In: *Tolnai-symposion*, szerkesztette THOMKA Beáta, 213–225. Budapest: Kijárat Kiadó, 2004.

REFFLE Gyöngyi. „A színház nem asztal mellett születik”. *Magyar Szó*, 1982. jan. 24., 12.

SEBES Erzsébet. „Jancsó ül és beszélget”. *Vasárnapi Hírek*, 1987. nov. 29., 6.

SZAKOLCZAY Lajos. „A test drámája”. *Mozgó Világ* 8, 8. sz. (1982): 10–111.

SZALAY Mira. „Nincs változás – következetesség van!”. *Drot.eu*. Hozzáférés: 2023.04.07, <https://drot.eu/nincs-valtozas-kovetkezetesseg-van?fbclid=IwAR3Qxq-H3ckxi4ueDoFVLgXVSsgaXhOxG3U9J2Lo7PIJPYxoMH4--9LKy8w>.

SZÁNTÓ Judit. „Kozmikus migrén”. *Új Tükör*, 1982. okt. 3., 28.

TOLNAI Ottó. *Versek könyve*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1992.

TRICEPS [LANTOS László]. „Én is éltem”. *Prae.hu*. Hozzáférés: 2023.04.07, <https://www.prae.hu/article/11867-en-is-eltem/>.

„Második tekintet”. Bódy Gábor: *Cselédek*, 1973

POROGI DORKA

Az itt következő elemzés rendhagyó, mert olyan előadás vizsgálatára vállalkozik, melynek szakmai-kritikai visszhangja egyáltalán nincs, nem föllelhető, dokumentációja is alig, és amelyet mindössze két alkalommal játszottak egy művelődési házban, ötven évvel ezelőtt. Ami miatt mégis fontos a rekonstrukcióval megpróbálkozni, az az alkotók személye, és az előadásnak az ő pályájukra tett hatása. Bódy Gábor és Monori Lili több éves művészeti-színházi kísérletének határpontja az előadás, melynek fölismerései és hatástörténete alighanem Bódy életművében is fontos, Monori Lili és az általa képviselt színház, színházi nyelv esetében pedig biztosan döntő.

Az előadás színházkulturális kontextusa

1973. június 16-án délután 3 órakor „stúdió-előadás keretében, filmvetítéssel egybekötve” mutatták be a *Cselédek* című egyfelvonást a pesterzsébeti Csili Művelődési Házban Bódy Gábor rendezésében.¹ Az előadás független produkció: kifejezetten a létrehozására gyűlnek össze a különböző alkotók, előtte-utána nem egymással dolgoznak. A finan-

zírozásról nincs adat, valószínűleg a művelődési ház állta a költségeket.²

A bemutató időpontjában már elkezdődött az utolsó balatonboglári kápolna-kiállítás,³ és a napokban zárul a „színházi fordulat

² A pesterzsébeti Csili Művelődési Ház 1954-ben a Vasas Szakszervezet kultúrházaként nyílt meg, előtte munkásotthonként funkcionált. Itt működött 1968–1975 között Soós Imre Irodalmi Színpad, melyet fennállása alatt, az amatőr színjátszó közegben Csiliként emlegettek, s melynek ez idő tájt Dévényi Róbert volt a vezetője. Az intézmény igazgatója 1973 nyarán Fábíán Zoltán volt. Körülbelül évi 8–10 színházi előadást tartottak a Csiliben, alkalmanként 4–500 nézővel. VÁRHALMI András, „A 90 éves Csili”, in *A Csili története*, szerk. VÁRHALMI András, [o. n.] (Budapest: Csili Művelődési Központ, 2008), hozzáférés: 2023.03.23, <https://www.csili.hu/a-90-eves-csili-tortenete/>. A művelődési ház ma is működik Csili Művelődési Központ néven.

³ 1970–1973 között a balatonboglári temető-kápolna „alternatív művészeti intézményként” működött, a neoavantgárd művészet központja, az underground első számú kiállítóhelye volt. A kápolnát 1968-tól bérelte Galántai György, két év alatt rendbe hozta, 1970-től pedig minden nyáron kiállításokat és előadásokat szervezett ide. 1973. június 10–augusztus 25. között tizenegy kiállítást (két nemzetközit), filmvetítéseket, hangköltészeti, színházi előadásokat, akciókat és performanszokat láthattak a látogatók. Augusztusban a hatóságok bezáratták a kápolnát. [n. n.], „Galántai György kápolnaműtermének rövid története”, *artpool.hu*, hozzáférés: 2023.03.23, <https://artpool.hu/boglar/roviden.html>.

¹ A meghívó fogalmaz így. Forrás: BÍRÓ Ben-ce, „Bódy Gábor színházi alkotásai”, in *Színházi képzés: neoavantgárd hagyomány*, szerk. JÁKFAI Magdolna, 228–252 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013), 248. A másnapra meghirdetett előadás „technikai okok miatt” elmaradt – valószínűleg rosszul egyeztettek, mert a napilapok színházi műsorai szerint Ruttkai Évának aznap este a Pesti Színházban is előadása volt.

évének” tekintett színházi évad.⁴ A *Cselédek* bemutatóra meghívást kap az „avantgárd” és a „hivatalos” színházi szakma néhány fontos alakja.⁵

Az előadás rendezője, Bódy Gábor még csak másodéves Máriaassy Félix filmrendező osztályában, de már a Balázs Béla Stúdió tagja, történelmi, filozófiai és nyelvészeti tanulmányok állnak mögötte, és forgatókönyvírói, filmszínészi tapasztalat.⁶ Ugyanezen a nyáron egy tükröződélméleti modellt mutat be egy szemiotikai konferencián,⁷ és esszét ír

⁴ Koltai Tamás nevezte így. 1972-ben járt Budapesten Peter Brook társulata a *Szent-ivánéji álommal*, és Koltai ennek kapcsán összegez. Említi, hogy a Nemzeti Színház Marton Endre rendezésében a *Marat/Sadeot*, a Víg Horvai rendezésében a *Három nővért* játssza 1972 őszén, Kaposvárott pedig bemutatják Ascher Tamás vizsgarendezését, a *Patikát*. 1973 kora tavaszán Székely Gábor két Molière-darabot mutat be Szolnokon, Zsámbéki Gábor Kaposvárott A *Homburg herceget* rendezi. KOLTAI Tamás, „A (színházi) fordulat éve”, *Beszélő* 3, 3. sz. (1998): 80–84.

⁵ Többek között Ascher Tamás, Ádám Ottó, Babarczy László, Bari Károly, Erdély Miklós, Forgách András, Hajnóczy Péter, Méhes Marietta, Najmányi László, Szentjóbgy Tamás, Xantus János, Zala Márk. BÍRÓ, „Bódy Gábor...”, 234.

⁶ Vö. BÓDY Gábor, „Önéletrajz”, in *Bódy Gábor: Életműbemutató*, szerk. BEKE László és PETERNÁK Miklós, 11–15 (Budapest: Műcsarnok, 1987), 13. Rendezőként egy ötvenperces experimentális dokumentumfilmet jegyez eddig, *A harmadik* címmel.

⁷ Uo. Az egymásnak fordított tükrök Genetnek is motívuma, Bódynál a *Cselédek* koncepciójában is fontos elem. A játéktérben üres tükrö-keretek állnak. Az előadás látványtervezőjének, Keserü Ilonának 1973 júniusában egyéni kiállítása van a Csepel Galériában, itt a belépő látogatónak rögtön egy tükörrel kell szembenéznie. NAGY Zoltán,

a hazai színházi szakma válságáról, melyben kijelenti, hogy a hivatalos színházat holt színháznak tartja, és megfogalmazza kritikáját az underground színházakkal kapcsolatban.⁸ A *Cselédek* a második színházi kísérlete, és az első, amelyik a bemutatóig eljut.⁹

Bódy alkotótársai Keserü Ilona¹⁰ és Vidovszky László,¹¹ valamint három színésznő, akik még sosem dolgoztak együtt: Monori Lili,¹² Jancsó Sarolta¹³ és Ruttkai Éva.¹⁴

„Keserü Ilona kiállítása a Csepel Galériában”, *Jelenkor* 16 (1973): 543–544, 543.

⁸ BÓDY Gábor, „[»Holt színház« – kulturális vákuum]”, in *Bódy Gábor egybegyűjtött filmművészeti írásai*, szerk. ZALÁN Vince, 83–92 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006).

⁹ „Ezekben az években rendeztem először színházat: az Odry színpadon Kisfaludy Károly *Betegek* című egyfelvonásosát, amit Ádám Ottó támogatott, de végülis nem mert bemutatni...” BÓDY, „Önéletrajz”, 13.

¹⁰ Keserü Ilona ekkor már elismert avantgárd festő, 1967 óta tervezi Major Tamás előadásainak a látványát: nem a „díszlet”, hanem a „játéktér” kifejezést szereti használni. Arra törekszik, hogy egyetlen térben játszódhasson le egy előadás, ne kelljen helyszínváltásokat eszközölni. [n. n.], „Alkotótársak – Véletlenül talákoztunk”, *Film, Színház, Muzsika*, 1973. júl. 14., 16–17. A *Cselédekkel* párhuzamosan Iglódi István szentendrei *Szent-ivánéji álom*-előadásában is dolgozik.

¹¹ Vidovszky László zeneszerző (1976-tól Keserü férje) Eötvös Péterrel, Jeney Zoltánnal, Kocsis Zoltánnal, Sály Lászlóval és Simon Alberttel az experimentális zene legjelentősebb műhelyének, az Új Zenei Stúdiónak alapítója.

¹² Monori Lili 1973 nyarán öt év után megvált a Thália Színház társulatától és Kaposvárra szerződik. Mindkét színházban főszerepeket játszik. Elsőéves főiskolás kora óta ismeri Bódyt Gábort.

¹³ Jancsó Sarolta harmadéves színészhallgató Várkonyi Zoltán osztályában, huszonekét

Monori Lili öt évvel korábban ismerteti meg Bódyt a szöveggel, és sokáig kettőjük magánügye, játéka és életformája az azzal való foglalkozás, a „cselédezés”. 1972-ben azonban Bódy eldönti, hogy tévéjátékvizsgát forgat belőle.¹⁵ Solange szerepére fölkeri az akkor másodéves Jancsó Saroltát, Madame-nak pedig a Vígszínház vezető színésznőjét, Ruttkai Évát. A tévéjátékból 22

éves. A Főiskola folyosóiról, látásból ismeri Bódy. Megtetszik neki benne, hogy „nagyon zárt, különálló, másmilyen, de olyan sűrű volt ez a más milyensége”. JANCsó Sarolta, „»Mélyebben szállt le ezekbe a poklokba«: Bódy Gábor *Cselédek*-rendezése”, [POROGI Dorka interjúja 2019. november 5-én], in *Színházi szavak: A megszólalás alakzatai a magyar színházkultúrában: OH-interjúk*, szerk. JÁKfalvi Magdolna, KÉKESI Kun Árpád, OLÁH Tamás és POROGI Dorka (Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2022). [Megjelenés alatt.]¹⁴ Ruttkai Éva a Vígszínház vezető művésznője, az 1972/73-as évadban például *A három nővér* Másáját, vagy a Pesti Színházban *A hirdetés* című darab főszerepét játssza, filmen is az egyik legfoglalkoztatottabb magyar színésznő. Bódy ismeretlenül kéri fel a Madame szerepére, amit ő meglepő módon elvállal. A *Cselédek* bemutatója napján van a Vígszínházban az évadzáró társulati ülés (bejelentik, hogy a következő évadban a Cseresznyés kert Ranyevszkajáját fogja játszani). Előző este a Pesti Színházban a *Vidám kísértet*et játssza, következő héten szerdáig még *A hirdetés*et.

¹⁵ A tévéjáték felvétele az SZFE könyvtárban megtalálható. A videokazetta borítóján 1974 szerepel, de a felvételen magán 1972. A tévéjáték egy évvel megelőzte a színházi bemutatót: ezt bizonyítja Bódy levele is, melyet Ruttkai Évának írt, és melyben határozottan a tévéjátékban való szereplésre kéri föl. Vö. BÓDY Gábor, „Levél Ruttkai Évának”, in BEKE és PETERNÁK, szerk., *Bódy Gábor...*, 178–179, 178.

perc készül el, vagy legalábbis ennyi maradt meg belőle. A felvételen Ruttkai Éva nem látható; megszakad a darabbeli Madame bejövetele előtt. A visszaemlékezések ellentmondásosak tekintetben, hogy csak eddig forgattak-e, vagy pedig fölvtették mind a tervezett 40 percet, és csak később tűnt el az anyag.¹⁶ A forgatás egy ponton mindenesetre leállt. Egy barátnőjükről kaptak hírt: Gombás Erzsébet képzőművészt lelőtték Bécsben.¹⁷ „Gomba” korábban Bódy első filmjében, *A harmadikban* szerepelt, és a rendező szerint nagyrészt az ő személye ihlette a *Cselédek* tévéjáték-konceptióját is. Még a Ruttkait felkérő levélben írja:

„A lány, aki ott [*A harmadikban*] a képek középpontjában áll, a rendkívüli szépet és rútat ötvözi testi megjelenésében épp úgy, mint minden megnyilvánulásában. Két dologról beszél hosszabban: egy barátnőjéről, aki a *harmonikus szépet* testesíti meg – azokról az áthidalhatatlan egzisztenciális távolságokról, amelyeket maga és e közt érez –; egy másik helyen pedig azt részletezi önfeledt, véres pontossággal, hogyan gyilkolná meg legközelebbi és távolabbi ismerőseit, minden külső indok nélkül [...] nem tartalmaz több betegeset, mint amennyinek a csírája a legtöbb emberi lélekben benne van. Ez a lány sok szempontból rendkívüli tehetség. [...] [O]lyan arccal, amilyen csak Altdorfer festményein található fel. Kis torzó teste van, vállcsontjait össze-vissza farigcsálták az orvosok. Fél karja béna, gyermekparalízise volt, de ezt a bénaságot aktivitásával [...] elrejti [...]. Teste [...] nyomoréksága ellenére a szépség érzetét kelti

¹⁶ Vö. JANCsó „»Mélyebben...«”; MONORI Lili, „Bódy Gáborról”, [BÍRÓ Bence publikálatlan Oral History-interjúja 2012. október 31-én].

¹⁷ Uo.

fel. Igen érzékenyen rajzol [...] A *Cselédek*, csakúgy, mint ennek a lánynak az élete, a kilátástalan helyzet, a vergődő önérzet és a teljesség utáni vágy: az emberi értékek drámája.”¹⁸

Gombás Erzsébet váratlan halála minden bizonytalannal hozzájárult ahhoz, hogy a félbemaradt vagy tragikus emlékű tévéjáték-vizsga elkészítése után Bódy ismét elővegye a *Cselédek*et, és változtasson annak prezentálásán: ezúttal olyan esemény keretében mutassa be, amikor a játék mellett levetíthető *A harmadik* is, így a két alkotás a befogadók, a nézők számára is kapcsolatba léphet egymással, kontextualizálhatja és magyarázhatja egymást. A Csiliben tehát nem csupán egy színházi előadás zajlott le 1973. június 16-án, hanem egy olyan összművészeti esemény, amely önmaga létrehozására is reflektált.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A *harmadik* című kísérleti dokumentumfilmben fiatal képzőművészek a *Faustot* próbálják, a film a feladatnak a szereplők életével való kapcsolatát állítja középpontba (például egyénileg improvizálnak a szépség és tudás viszonyának témájára).¹⁹ Genet drámájában is játszik a két cseléd lány: a Madame távollétében az ő ruháiba bújnak, az ő szerepét veszik át, a darab illúzió és realitás határhelyezeteinek lehetőségeit kínálja föl.

Genet 1947-ben írt drámája 1965 őszén jelent meg először magyarul a *Nagyvilágban*, 1967-ben már az Universitas műsorán szerepelt, Ruszt József rendezésében a két cseléd lányt Cserhalmi Anna és Sólyom Katalin játszották. Monori Lili harmadéves főiskolásként 1968-ban találkozott a szöveggel: Shütz Ilával és Jobba Gabival beszéd-vizsgán játszották a *Cselédek*et (tanáruk Gosztonyi Já-

nos volt). Ezután kezdődtek meg a „cselédkezés” évei: Monori hazavitte a drámaszöveget, és nemsokára a Bódyval közös hétköznapjaiba szőtte Genet mondatait. Ez azt jelentette, hogy a szöveggel nem próbáltak, hanem hétköznapi, „civil” életükben használni, mondogatni, ismételni kezdték, mindenféle cél nélkül. Évekig folyt ez a játék, ami később Monori Lili munkamódszerévé is vált.²⁰

„és akkor elkezdődött ez az örület a lakásban. Én nem tudom megmondani, hogy mi volt, mentünk, jöttünk, éltünk, és egyszer csak jött a *Cselédek*, mint egy ilyen rángás. Bizonyos szövegrészek. Én mondjuk azt mondtam neki, hogy vegyél fel egy fehér selyeminget! Akkor fölvette. De itt ne gombold be a csuklónál! És Zongorázzál! És akkor ő zongorázott, én meg odaálltam és mondtam, hogy Madame, meg valamit – mind a két szerepet tudtam – ő meg válaszolt. [...] Ezt mi ketten csináltuk sokáig – ne úgy képzelje el, mint egy próbát. Hanem mint amikor valaki drogos, és rájön ez a mániákusság. És akkor x idő eltelt vele, hogy »cselédkeztünk«. És rettenetesen élveztük. Hozza be a csészét, Madame! És más állapotba, tudatmódosult állapotba kerültünk tőle. Ez már olyan volt, mint mikor valamit a végtelenségig mond az ember...”²¹

A dramatikus szöveg mondásának gyakorlata, rengeteg ismétlése tehát a *Cselédek* esetében nem pusztán szükséges eszköze, fázisa az előadás létrehozásának, hanem ez – vagyis a színészi játék, tulajdonképpen a szövegre történő folytonos improvizáció – alakítja a dramaturgiát, a viszonyokat. Nem abban az értelemben, hogy a szövegen változtatna, hanem a szöveg értelmezésének és

¹⁸ BÓDY, „Levél Ruttkai Évának”, 178–179.

¹⁹ (V.G.), „A harmadik” in BEKE és PETERNÁK, szerk., *Bódy Gábor...*, 71.

²⁰ SZÉKELY Rozália, *Szentkirályi utca 4. Pince*, szakdolgozat (Kaposvár: Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, 2012), 9.

²¹ MONORI, „Bódy”.

kifejezőmódjának tekintetében. A szöveg státusa változik meg az előadásban: a színészet, a játék szövi a cselekményt, bár használja a szöveget, nem rendeli magát alá a szöveg értelmezésének, hanem különböző helyzetekben működteti, próbálgatja, kísérletezik vele.²² Vagyis kilép az „alkalmazott” művészet kategóriájából. Ezért lehetett a „cselédezés” tapasztalata különösen fontos Monori számára, aki később a Szentkirályi Műhelyben a színészetet önálló formanyelvű, szuverén művészetként határozta meg.

A rendezés

Az előadás metateátrális rendezői kísérletnek tekinthető,²³ amely folyton reflektál önmagára és saját létrehozásának körülményeire. A szöveg mondásának szinte öntudatlanságig, realitás-vesztésig való ismétlése az egymás felé fordított tükrök végtelen tükröződéseivel analóg művészi gesztus. Bódy már *A harmadik* készítésekor – és éppen „Gomba” kamera előtti fesztelensége segítségével – tisztában van azzal, hogy

„az ismétléssel egy szekvencia saját kontextusává válik, mintegy montázs-

²² A Szentkirályi Műhely későbbi előadásai jó példái annak, hogy miként jönnek létre ezáltal új típusú kommunikációs-színházi helyzetek. A szöveg státusáról lásd Hans-Thies LEHMANN, „A logosztól a tájképig: A szöveg és a kortárs dramaturgia”, ford. ENYEDI Éva, *Theatron* 5, 2. sz. (2004): 25–30.

²³ A metateátrális kifejezést Lionel Abel vezette be a drámaelemzésbe, de Tadeusz Kowzan használja úgy, hogy nála már metateatralitás és „színház a színházban” nem ugyanazt jelölik. Utóbbi része előbbinek, ám metateátrálisnak számít a „színház a színházról”, vagyis az önmagára folyamatosan reflektáló játék is. Tadeusz KOWZAN, *Théâtre miroir: Métathéâtre de l'Antiquité au XX^{ème} siècle* (Paris: L'Harmattan, 2006) 12.

ba lép a saját alkotóelemeivel, a konkrét jelentés általánosul [...]. Ekkor ébredtem rá arra a módszerre, amit »második tekintet«-nek nevezek és későbbi filmjeimben aztán konzekvensen alkalmazok.”²⁴

A „második tekintet” – melyet ezután például az *Amerikai anzixban* használ Bódy – a jelenetek trükkasztalon való manipulálása, olyan effektekkel való ellátása, amely felfedi, hogy „a kép eseménytartalma és a kép felfogása [...] kölcsönösen kódolva vannak egymásban”.²⁵ Az egyszeri tekintet steril, ahogy a film hagyományos anyagkezelésében is a látvány homogén, folyamatos, egyenletes aktivitású. A „második tekintet” – például az ismétlések egymásra játszásával – azonban sokkal jobban hasonlít az emberi szem látására (mely nem homogén, nem folyamatos és nem egyenletes).²⁶ Így válik a Csili színházterme a „második tekintet” trükkasztalává. A rendező a *Cselédek* fikciós szövegének valóságba forgatása („cselédezés”) után visszaforgatja a szöveget fikciós formába (de már valóság-tapasztalatokkal), ez a tévéjáték, majd ismét beleszól a (már fikciót is tartalmazó) valóság „Gomba” halálával, erre megint egy újabb fikció, a színházi előadás válaszol, a következő „tükör” pedig a színházi előadás nézőkkel való szembesítése, a valós művészeti-társadalmi esemény (mely elvileg tartalmaz minden eddiget). Ebből az következik, hogy a Csiliben előadott *Cselédek* színházi koncepciója egyezik *A harmadik* és a kettőt magába foglaló művészeti-társadalmi esemény koncepciójával: egy művészettel-

²⁴ BÓDY Gábor, „A harmadik”, in BEKE és PETERNÁK, szerk., *Bódy Gábor...*, 72.

²⁵ PETERNÁK Miklós, „Kép, látás, jelentéstulajdonítás Bódy Gábor munkásságában”, *Film szem* 7, 3. sz. (2017): 6–11, 8–9.

²⁶ Uo., 9.

játékkal szenvedélyesen foglalkozni kívánó generáció hivatalos művészethez való viszonyát és annak kilátástalanságát tematizálja. Ezt a metateátrális kontextust támasztja alá az is, hogy Bódy Ruttkai Éva-
val játszatja a Madame szerepét: egy ismert és sikeres színésznő testesíti meg azt a hatalmat, amely árnyékában a két cselédlány (akiket egy másodéves főiskolás és egy kezdő színésznő játszik) küszködik sorsával, kiszolgáltatottságával, szerepekkel.

Színészi játék

Monori és Bódy más-más művészi következtetéseket vontak le a „cselédezés” gyakorlatából, a szöveg szinte végtelen ismétléséből. Bódy rendezői kísérlete abban állt, hogy ketten teljesen intim színházat egy másik nézői tekintet számára is láthatóvá kívánta tenni, kinyitotta, közszemlére tette. Ehhez olyan teátrális elemekkel – látvány, hangzás, tér – kellett megterhelnie az anyagot, amelyek ellentmondtak az addig próbált anyag rendszerének, másrészt viszont keretezték azt, tekintetbe vették annak meglétét, de az alkotók drámaszövegen kívüli pozíciójára is reflektálnak.

Monori visszaemlékezése azonban rögzíti, hogy ez a rendezői kísérlet színészi veszteséggel járt.²⁷ Bár a Csiliben tartott próbákon is sokat improvizáltak, elmosták valóság

²⁷ „Valamilyen okból Gábor – és ezért haragudtam is rá – elkezdte kinyitni a dolgot. Szerintem akkor elvesztettük. Azt veszítettük el, ami a lakásban valódi volt, és amiért én a hivatalos színházból elkezdtem egyre jobban kivonni magam. Egy olyan élmény, ami az egyedüli értelme a színészetnek számomra. [...] Én úgy szerettem volna, hogy ne csináljunk előadást. Emiatt sok vitánk volt.” MONORI, „Bódy”.

és próba határait,²⁸ számára a „cselédezés” a lakásban volt abszolút színház, amikor nem akarták senkinek megmutatni a játékot, hanem a fikció elemeit, a szöveg mondatait a saját hétköznapi valóságukban helyezték el (nem próbálták valóságosnak tűnővé tenni a fikciót). Az így létrejövő helyzeteket, szinte tudatmódosult játék-állapotokat Monori utólag „a színészet egyedüli értelmének” tartotta, és későbbi munkáiban is ezt a tapasztalatot kutatta.²⁹ Jancsó Sarolta emlékei szerint – ő még a lakásban tartott „próbákhoz” csatlakozott, Bódy és Monori kettőséhez – alapos pszichológiai elemzés nyomán a valóság és fikció felismerhetetlenségig való keverése dominált ezeken az alkalmakon.³⁰

²⁸ „Próbáltunk a Csiliben. Volt ott egy fickó, nagyon sovány volt, és úgy lépett, hogy lépett az egyik lábával, és átlépte a másikkal. Ő volt Hajnóczy Péter. Rengeteg ember gyűlt a próbára, Bari Karcsi, Hajnóczy mindig ott ült... És mi a magunk egyéni módján próbáltunk. Ami azt jelentette, hogy [lehetett] a hajamat megfogva húzni engem végig a padlón, én rugdostam a lábát, bemásztam a zongora alá, bögttem, mondtam, hogy kurva tehetségtelen vagy, hagyd abba az egészet – esküszöm, hogy abbahagyom, csak gyere ki a zongora alól... Keserü Ilonka nézte, és monda, hogy én nem tudtam, hogy így is lehet próbálni, így is lehet játszani, de ez nekem nagyon tetszik. Zala Márk is ott ült... Nem hasonlított a lakásra, nagyon nem hasonlított már rá, de mégis meg lett őrizve, hogy nyugodtan lehet belerúgni, elgáncsolni egymást, elesni...” MONORI, „Bódy”.

²⁹ Uo.

³⁰ „Ők ezt nagyon tudták. Egy-egy szemvilanás, vagy egy-egy szünet. Vagy Lilinek ezek a furcsa felnevetései, amiket nem lehetett tudni, hogy mik. Őneki nyilván járt az agya, mint Lilinek, meg mint Claire-nek, és egyszer csak született belőle valami furcsa röpke kis röhögés. Ami nekem is szólhatott, a Solange-nak is, a helyzetnek is, szóval nem lehetett

A játéknyelv intimitása, finomhangoltsága, pszichológiai síkja azonban valószínűleg nem vagy kevésbé őrződött meg a Csili színháztermében. A hatalmas tér, a távolságok, a terem rossz akusztikája, a látványos díszletelemek és jelmezek hangsúlyosan ellententek Genet a csapat által eleinte útmutatóként olvasott szerzői utasításának, miszerint drámáját „titkosan” kell előadni.³¹ A pszichológiai mélységeket boncoló, szinte észrevehetetlenné árnyalt színészi játék a Csili kulisszái között minden bizonnyal a látványosságok alá szorult, eltűnt mögöttük, így a színházi előadás elveszthette az intimitás és személyesség lakásban megtapasztalt erejét.

Ugyanakkor a bemutató a próbákhoz hasonlatos performansz-jelleget kapott, például a nézők között járkáló Latinovits Zoltán bekiabálta, hogy a teremben honnan hallja és honnan nem hallja jól a szöveget, illetve

pontosan tudni, hogy most kit nevet ki, vagy miért nevet ki, vagy mi ez.” JANCSÓ, „»Mélyebben...«”.

³¹ „[V]an Genet-nek egy *Hogyan játsszuk a Cselédeket* című írása. Azzal jelent meg előtűnk Bódy. Az akkor még talán le se volt fordítva. Ő valahonnan megszerezte ezt a szöveget – de ez egy nagyon különleges dolog volt! És akkor azt rágcstuk, annak minden mondatát értelmeztük és próbáltuk megfejteni, hogy na, ez mit takar, vagy akkor ennek értelmében hogy kell ezt csinálni, hogy lehet csinálni. A kapcsolatai révén Bódy valahogy hozzájutott ehhez a szöveghez. Nyilván fölkelte az érdeklődését, hogy hogyan lehet megvalósítani a gyakorlatban, amit Genet ír.” JANCSÓ, „Mélyebben”. A hivatkozott szöveg: Jean GENET, „Hogyan játsszuk a Cselédeket?”, ford. JÁKFALVI Magdolna, in *Színházi antológia: XX. század*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 148–150 (Budapest: Balassi Kiadó, 2000).

rászólt Monorira, amikor egy tükör-jelzést nem tükörként használt.³²

Színházi látvány és hangzás

Az előadás világa – a néhány fennmaradt fénykép tanúsága szerint³³ – mesterkéltséget és cirkusz-szerű volt. A látvány és a játéktér radikálisan különbözött a tévéjáték hagyományos szoba-díszletétől.

A Csili színházterméből hiányoztak a széksorok, a nézők a falak mellett, a terem szélén ültek három oldalt – a negyedik oldalon ki lehetett menni az öltözőbe. A látványtervező Keserü Ilona így hatalmas üres játékteret hagyott a terem közepén, amelyben elszórva álltak Konkoly Gyula óriási méretű tárgyai: óriástelefon, óriáscipő.³⁴ Az óriástárgyaknak köszönhetően teatrális, ugyanakkor konceptuális gesztussá váltak az olyan játékok, mint például Solange cipő-leköpései: minden alkalommal a cipőhöz kellett járulnia, és egy olyan tárgyat kellett leköpnie, amely nagyobb volt, mint ő. Játzott még a térben sok, Keserü tervezte üres tükör-keret, melyekből éppen csak a tükrök hiányoztak – különböző méreteken. És fém abroncsszok-

³² „Latinovits elkezdett járkálni, hogy itt hallok, de itt nem hallok, itt megint nem hallok... és akkor beszólt nekem, hogy miért háttal nézi magát a tükörben, mi? Miért háttal nézi? Abroncsszoknyában voltunk, de nem volt rajta anyag, csak a fém abroncs, és mi végül egérikóban voltunk meztelen helyett. És hát valóban volt olyan mozdulat, hogy fogtam valamit, hátrafelé is néztem, tény, de a Zoli beszólásai, azok egy cseppet sem zavartak. Szerintem Ádám Ottóék azt hitték, hogy ez hozzátartozik az előadáshoz.” MONORI, „Bódy”.

³³ BEKE és PETERNÁK, szerk., *Bódy Gábor...*, 168.

³⁴ Konkoly Gyula 1970-ben emigrált Párizsba, az általa készített óriás tárgyakat hátrahagyta.

nyák (Haraszti István munkái), amelyek szintén a tér különböző pontjain álltak – ezek a fém-szoknyák jelentették a szerepeket, amelyekbe szó szerint bele lehetett lépni kis, nyitható kapukon át, azután becsukni a kaput, és „a szerepben”, a fém-ruhában gurulni (rolle-rozni) tudtak a színészek, ide-oda. A Madame is egy guruló emelvényen közlekedett, amit a lepel alatt maga a rendező hajtott. A cselédlányok alap-jelmeze testhezálló szürke-bőrszínű trikó és alsó volt, látni engedte az alakjukat.

Vidovszky László zenészeivel kísérte a produkciót: üvegekkel keltett zörejekkel, zajokkal játszottak. A terem akusztikája azonban különösen rossz volt: a Csili betonmeny-nyezete szétverte a hangot.

Az előadás hatástörténete

A bemutató estéjéről visszaemlékezések tudósítanak: a *Cselédek*et ezek szerint értetlenség fogadta mind a „hivatalos”, mind az „avantgárd” szakma részéről, Bódy színházi formakereső kísérlete a Csiliben megbukott.³⁵

³⁵ „Túléltek. Na most, utána következett a show. A teljes avantgárd kivonult, tehát Szentjóbtytól kezdve mindenki. Az volt az egyik tábor. Volt a másik tábor, Latinovits, meg Ruttkai, meg Éva anyukája. Én hol ide ültem, hol oda. Gábor középen járkált az udvaron, szép idő volt, és mondta, hogy nem, semmit, mert csak azt vagyok hajlandó hallgatni, hogy ez zseniális volt, zseniális volt, zseniális volt. Latinovits nem tudom miket mondott, hogy hogy szar, mint szar. A szakma elvonult, kivéve Babarczy Lászlót. Ő azt mondta, hogy milyen jó, hogy ilyen lehet látni. [...] De az avantgárd fújt az egészre, hogy ez nem igazán avantgárd. Bari Karcsi rohangált a két tábor között [...] sokáig ott voltunk, az éjszakába nyúlóan, akkor már sírtunk, Bari Karcsi is leült a járda szélére, és ott zokogott. Ilyen összejövétel nem nagyon

Az előadásról nem jelentek meg kritikák. Az alkotók pályái jobbra külön utakon folytatódtak, bár például Bódy és Vidovszky együtt dolgoztak nyolc évvel később Bódy másik, a *Cselédek*nél nagyobb szabású és jobban dokumentált színházi rendezésében, a győri *Hamlet*ben is, melynek fogadtatása szintén kedvezőtlen volt, elsősorban szokatlansága, példa nélküli újításai miatt.³⁶ Noha Bódy színházi területen nem vált meghatározó alkotóvá,³⁷ az általa rendezett előadások ismeretelméleti, filozófiai, konceptuális indíttatása egyedülálló és újfajta teatralitást képvisel, az új teatralitás fogalmaival közelíthető meg.³⁸ Elmondható róla is, akár a

szokott lenni, mikor a hivatalos rész meg a margón levők találkoznak. És akkor valahogy ugye ital is van... Mindenesetre úgy volt elkönyvelve, hogy ez nem jó. Nem volt hasonlítható ahhoz, ami a lakásban volt. Én végrehajtottam a dolgot, rolleroztam, minden. És aztán elváltak az útjaink.” MONORI, „Bódy”.

³⁶ SCHULLER Gabriella, „Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései”, *apertura.hu*, hozzáférés: 2023.03.24,

<https://www.apertura.hu/2008/tel/schullerbo-dy-gabor-es-jeles-andras-szinhazi-rendezesei/>.

³⁷ Vö. BÍRÓ, „Bódy Gábor színházi...”, 247.

³⁸ SCHULLER Gabriella Kékesi Kun Árpád tipológiáját alapul véve az „imagista teatralitással” rokonítja Bódy színházi nyelvét (a *Hamlet* alapján): „a hatásos képek komponálását szem előtt tartó szerkesztésmód, azaz a vizualitásnak szánt szokatlanul jelentős szerep jellemző. [...] A képek összetételében továbbá erős műviség, vagyis a mesterkélttség és a giccsesség nyílt vállalása érzékelhető.” KÉKESI KUN Árpád, „A reprezentáció játéka: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza”, in KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadása*, 85–104 (Budapest: JAK–Kijárat Kiadó, 1998). Ez valamelyest áll a *Cselédek*re is, ugyanakkor illik rá az is, amit Kékesi Kun az újfajta képesség színházának neoavantgárd trendjé-

Hamletről, hogy „egyidejű egyidejűtlenség-ként van jelen a magyar színháztörténetben; későbbi előadások teremtik meg azt a kontextust, mely egy visszapillantó tekintet számára kedvezőbb értelmezési lehetőséget nyújt.”³⁹ A *Cselédek* esetében ez a visszapillantó tekintet elsősorban a játék metateátrális sajátosságaira lesz figyelmes, „...a játék kiterjesztésével viszonylagosítja a színpadi helyzeteket, és így egyfajta metateátrális dimenzióhoz, a »színház a színházról« aspektusához jut el.”⁴⁰

Monori Lili még három évadot játszott Kaposváron, aztán otthagyta a kőszínházat. 1982-ben Székely B. Miklóssal egy budapesti pincében megalapították a Szentkirályi Műhelyt, mely lehetőséget teremtett a *Cselédekkel* megtapasztalt szabad színészi kísérletezés folytatására.

Az előadás adatai

Cím: *Cselédek*. Bemutató dátuma: 1973. 06. 16. (A második előadás elmarad 17-én, és csak 24-én tartják meg.) A bemutató helyszíne: Pesterzsébeti Csili Művelődési Központ. Rendező: Bódy Gábor. Szerző: Jean Genet. Fordító: Nagy Péter. Látvány: Keserű Ilona (Konkoly Gyula tárgyainak felhasználásával, Haraszi István közreműködésével). Zeneszerző: Vidovszky László. Színészek: Monori Lili (Claire), Jancsó Sarolta (Solange), Ruttkai Éva (Madame).

ről ír: „Az előadások verbális anyaga gyakran alárendelt helyzetbe kerül, ha a színpadi megvalósítás mikéntje válik hangsúlyossá. Ez a nézői percepció fokozott igénybevételét követeli meg.” Uo., 100–101.

³⁹ SCHULLER, „Bódy Gábor...”.

⁴⁰ KÉKESI KUN, „A reprezentáció...”, 103.

Bibliográfia

- (V.G.). „A harmadik”. In *Bódy Gábor: Életmű-bemutató*, szerkesztette BEKE László és PETERNÁK Miklós, 71. Budapest: Műcsarnok, 1987.
- BÍRÓ Bence, „Bódy Gábor színházi alkotásai”. In *Színészképzés: neoavantgárd hagyomány*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, 228–252. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013.
- BÓDY Gábor. „A harmadik”. In *Bódy Gábor: Életműbemutató*, szerkesztette BEKE László és PETERNÁK Miklós, 72. Budapest: Műcsarnok, 1987.
- BÓDY Gábor, „[»Holt színház« – kulturális vákuum]”. In *Bódy Gábor egybegyűjtött filmművészeti írásai*, szerkesztette ZALÁN Vince, 83–92. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2006.
- BÓDY Gábor. „Levél Ruttkai Évának”. In *Bódy Gábor: Életműbemutató*, szerkesztette BEKE László és PETERNÁK Miklós, 178–179. Budapest: Műcsarnok, 1987.
- BÓDY Gábor. „Önéletrajz”. In *Bódy Gábor: Életműbemutató*, szerkesztette BEKE László – PETERNÁK Miklós, 11–15. Budapest: Műcsarnok, 1987.
- GENET, Jean „Hogyan játsszuk a *Cselédeket*?”. Fordította JÁKFAI Magdolna. In *Színházi antológia: XX. század*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, 148–150. Budapest: Balassi Kiadó, 2000.
- JANCÓS Sarolta „»Mélyebben szállt le ezekbe a poklokba«: Bódy Gábor *Cselédek*-rendezése”. POROGI Dorka interjúja 2019. november 5-én. In *Színházi szavak: A megszólas alakzatai a magyar színházkultúrában. OH-interjúk*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, KÉKESI Kun Árpád, OLÁH Tamás és POROGI Dorka. Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2022. [Megjelenés alatt.]

- KÉKESI KUN Árpád. „A reprezentáció játéka: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza”. In KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadása*, 85–104. Budapest: JAK–Kijárat Kiadó, 1998.
- KOLTAI Tamás. „A (színházi) fordulat éve”. *Beszélő* 3, 3. sz. (1998): 80–84.
- KOWZAN, Tadeusz. *Théâtre miroir: Métathéâtre de l’Antiquité au XX^{ème} siècle*. Paris: L’Harmattan, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. „A logosztól a tájképig: A szöveg és a kortárs dramaturgia”. Fordította ENYEDI Éva. *Theatron* 5, 2. sz. (2004): 25–30.
- MONORI Lili. „Bódy Gáborról”. BÍRÓ Bence publikálatlan Oral History-interjúja 2012. október 31-én.
- NAGY Zoltán. „Keserü Ilona kiállítása a Csepel Galériában”, *Jelenkor* 16 (1973): 543–544.
- [Név nélkül]. „Galántai György kápolnaműtermének rövid története”. *artpool.hu*. Hozzáférés: 2023.03.23.
- <https://artpool.hu/boglar/roviden.html>.
- PETERNÁK Miklós. „Kép, látás, jelentéstulajdonítás Bódy Gábor munkásságában”. *Filmszem* 7, 3. sz. (2017): 6–11.
- SCHULLER Gabriella. „Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései”. *apetrura.hu*. 2008. tél. Hozzáférés: 2023.03.24. <https://www.apertura.hu/2008/tel/schullerbody-gabor-es-jeles-andras-szinhazi-rendezesei/>.
- SZÉKELY Rozália. *Szentkirályi utca 4. Pince*. Szakdolgozat. Kaposvári Egyetem: Művészeti Kar, 2012.
- VÁRHALMI András. „A 90 éves Csili”. In *A Csili története*, szerkesztette VÁRHALMI András. Budapest: Csili Művelődési Központ, 2008. <https://www.csili.hu/a-90-eves-csili-tortenete/>.

A tájolás diszpozitívuma és az államszocializmus vidéki színházkultúrája

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Jóllehet a tájolás témájának némi aktualitást kölcsönöz a 2020-ban komoly dotációval indított Déryné Program, amely nevét és tevékenységét tekintve rokonítható a fél évszázaddal ezelőtt működött Déryné Színházzal – még ha e rokonságot a mai szervezők minden bizonnyal hevesen elleneznék is –, tanulmányom a tájolás jelenségkörét a kortárs színháztól elvonatkoztatva kezeli, mint az államszocializmus vidéki színházkultúrájának speciális összetevőjét.¹ Vizsgálatához a diszpozitívum-elemzés elméleti hátterét hívom segítségül, abból a Foucault-féle, jól esően delphoi meghatározásból kiindulva, miszerint a diszpozitívum kimondott és kimondatlan dolgok heterogén halmazát foglalja magában, többek között „diskurzusokat, intézményeket, építészeti elrendezéseket, szabályozásokat, törvényeket, adminisztratív intézkedéseket, tudományos kijelentéseket, filozófiai felvetéseket, erkölcsöt és emberszeretetet”, ezek hálózatát hozva létre.² Foucault szerint kutatásaink tárgyát e dolgok viszonyrendszere, pontosabban annak természete képezheti, a pozíciók és funkciók módosulásainak szem előtt tartásával. A kutatásban rejülő kihívás ebből következőleg éppen az, tehetjük hozzá, hogy rendszerszinten igyekszünk elgondolni olyasmit, ami valamelyest rendszerszerű működésben volt/van, ugyanakkor folyamatos változásban is, ezért

legfeljebb hipotetikusan rögzíthető. Egy diszpozitívum nem alkot sem kifelé, sem befelé irányulóan zárt rendszert: egyrészt más diszpozitívumokkal szoros összefüggésben szerveződik, másrészt olyan „összemérhetetlen” elemeket tartalmaz, amelyek mindinkább szétfeszítik és a leváltásához járulnak hozzá. Emiatt a vizsgálatokor különös figyelmet érdemel a kontingencia, amelyet például a színház mint diszpozitívum esetében a játékban részt vevő test hoz magával, túlléptetve az előadást valaminek a szándékolt, pontosan eltervezett és kiszámított megvalósulásán.³ Az esetleges, az előre nem látott, a kiküszöbölhetetlen hatása miatt nem beszélhetünk homogén egészeiről, legfeljebb dolgok speciális „együttállásáról”.⁴ Mindeddig feltűnően kevés tanulmány vállalkozott ilyen konstellációk leírására, annak metodológiai körvonalazására, így a diszpozitívumról szóló írások többsége a fogalom történetét, főként Deleuze és Agamben munkáiban való árnyalását, az egyes művészeti és tudományágakban való előfordulásait tekinti át, illetve gondolja tovább elméletileg. Ám a fogalom, minden árnyaltsága és rétegzettsége ellenére továbbra is lazán körülhatárolt, és tág teret hagy az elemzési lehetőségeknek, amelyeknek né-

¹ A tanulmány az OTKA 142520. számú, *A realista színház újjáépítése: Játéktörténet 1945–1989 között* című projektjének keretében készült.

² Hubert L. DREYFUS et Paul RABINOW, *Michel Foucault: Un parcours philosophique* (Paris: Gallimard, 1984), 178.

³ Vö. Gerald SIEGMUND und Lorenz AGGERMANN, „Von der Aufführung zum Dispositiv”, in *Methoden der Theaterwissenschaft*, Hg. Christopher BALME und Berenika SZYMANSKI-DÜLL, 131–152 (Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2020), 136.

⁴ Vö. KRICSFALUSI Beatrix, „Apparátus/Diszpozitívum”, in *Média- és kultúratudomány*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix et al., 231–237 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), 236.

hány kiszögellési pont között kell meghúznunk az elemzett jelenségkör és az elemzés révén posztulált diszpozitívum határait. E pontok számbavétele és a tájolás esetében való feltérképezése céljából a diszpozitívum fogalmát tanulmányom kifejezetten instrumentálisan kezeli.

Foucault szerint a diszpozitívum elsődlegesen stratégiai természetű, tekintve, hogy válaszként szolgál egy adott történelmi pillanatban kialakult *szükséghelyzetre*. Szemben az apparátussal, amely eszközök és berendezések készletét fedi le, a diszpozitívum ezek dinamikus elrendez(őd)ését célozza.⁵ A diszpozitívum tehát azért bír domináns *stratégiai funkcióval*, mert a dolgok azon rendjét szabályozza, amely meghatározott időben kiépül egy másik (társadalmi vagy kulturális) rendben felmerült probléma megoldásaképpen.⁶ Mindebből a diszpozitívum absztrakt volta következne, ám a láthatóságot hangsúlyozó Deleuze-t követve⁷ ki kell emelnünk a diszpozitívum adott keretek között, konkrét *anyagiságában* történő megmutatkozását. A fogalom által jelölt elrendez(őd)és tehát nem csupán stratégiai, hanem technikai karakterrel is bír,⁸ s miközben az előbbi a diszkurzus és az episztemé, az utóbbi pedig az apparátus fogalmai felé húz, a diszpozitívum stratégia és technika koordinációját valósítja meg.⁹ Működésének idejét az szab-

⁵ Vö. Jeffrey BUSSOLINI, „What is a Dispositive?“, *Foucault Studies*, No. 10. (2010): 85–107, 96, <https://doi.org/10.22439/fs.voi10.3120>.

⁶ SIEGMUND und AGGERMANN, „Von der Aufführung...“, 133.

⁷ Vö. Gilles DELEUZE, „Qu'est-ce qu'un dispositif?“, in *Deux régimes de fous: Textes et entretiens, 1975–1995* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003), 317.

⁸ BUSSOLINI, „What is a Dispositive?“, 86.

⁹ Vö. Freddie ROCKEM, „»The very cunning of the scene«: notes towards a common dispositive for theatre and philosophy“, *Revista Brasileira Estudos da Presença* 10, No. 1.

ja meg, hogy meddig képes válaszként szolgálni arra a problémára, amelynek megoldására létrejött, s ha a probléma (azaz a szükséghelyzet) megszűnik, vagy megváltoznak a társadalmi-kulturális körülmények, a diszpozitívum is változik vagy diszfunkcionálissá válik.¹⁰ A *diszfunkció* tehát a változás tünete-ként is felfogható, amely összefüggésbe hozható egy szélesebb körű változással.¹¹ Ugyanakkor a diszpozitívum által felölelt dolgok „összemérhetetlensége“, a stratégiailag vektorizált és materializálódott elemek köréből kiszoruló összetevők is növelhetik a diszfunkciót, miközben a viszonyrendszert szétfeszítő törésvonalakat elmélyítve a kreatív megnyílás és módosulás felé mutatnak. Elvégre, ha nem így lenne, „a diszpozitívum, mint Agamben hangsúlyozza, egyenlő lenne a pusztaság erőszaktételével“.¹²

A színházra diszpozitívumként tekinteni tehát annyit tesz, mint nem pusztán esztétikai képződményként közelíteni hozzá, hanem kulturális gyakorlatként, arra a belső dinamikára irányuló figyelemmel, amely összekapcsolja e gyakorlat aspektusait, s „miközben tudatossá teszi bennünk gépezetének működését, reflektálja is a hatalom és ellenállás konfigurációit“ a nyilvánosság szférájában.¹³ Ez oly módon egészíti ki a színház-történet-írást, hogy az azt meghatározó kontextusokból indul ki: abból a Foucault által leírt „heterogén együttesből“, „amely a színházat diszpozitívumként veszi körül“.¹⁴

(2020): 1–20, 7, <https://doi.org/10.1590/2237-266092434>.

¹⁰ SIEGMUND – AGGERMANN, „Von der Aufführung...“, 145.

¹¹ Uo., 142.

¹² Uo., 140.

¹³ ROCKEM, „»The very cunning of the scene«“, 6.

¹⁴ Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „A diszpozitívum és a kormányozhatatlan: Gondolatok bármilyen politikai kezdetéről és végéről a végte-

Az elmúlt fél évszázadban nagy karriert befutott fogalom instrumentális felhasználása pedig olyan leírás megalkotásával kecsegtet, amely a színház „intézményi beágyazottságának és munkamódszereinek, az alkotás és befogadás viszonyainak, a társadalmi diskurzusnak és anyagi-technikai praktikáinak minden dimenziójában készült [...], a diszfunkció vagy fikció mozzanatait pedig, amelyek a materializálódás keretei között nyilvánvalóvá válnak, azon ritka pillanatokként [érti meg], amelyekben egy diszpozitívum érzékileg megtapasztalhatóvá lesz.”¹⁵ A színháztudományi diszpozitívum-kutatásnak ebből a Siegmund–Aggermann-féle felfogásából kiindulva, amely jól konkretizálja kérdésfeltevésünk, vizsgálati módunk lehetséges irányait, tanulmányom a tájelőadások létrehozásának és lebonyolításának feltételrendszerét és folyamatát – tehát nem-szubjektív, történelmileg formált viszonyait – állítja középpontba, szoros összefüggésben az 1949–1989 közötti vidéki színházi élettel, illetve az államszocialista színház diszpozitívumaival. Esettanulmány jelleggel, a szolnoki Szigligeti Színház dokumentumaira fókuszálva tárom fel, hogy milyen céllal, miként és milyen formákat öltve zajlott a tájékoztatás, mi hívta életre, milyen anomáliákkal járt, milyen változásokon ment keresztül, s hogyan lett mindinkább anakronisztikus jelenséggé.

1945-ben, a náci uralomtól való megszabadulás utáni hónapokban gyakorlatilag a régi mederben indult újra a színházi élet Magyarországon, azaz a polgári színház diszpozitívuma került visszaállításra. A szovjet befolyás erősödésével a következő négy évben növekedett ugyan az igény a repertoár és a játékmód átalakítására, ez azonban csak

lenben”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 142–159, 146,

<https://doi.org/10.55502/the.2021.1.142>.

¹⁵ SIEGMUND und AGGERMANN, „Von der Auf-führung...”, 135.

részlegesen történt meg. A már állami tulajdonban lévő intézmények (a Nemzeti, az Opera és 1945. augusztus 29-től a Szegedi Nemzeti Színház) éppúgy, mint a magán-, sőt az újonnan létrejövő színházak (például a Művész Színház) a régi színházba járó közönséget célozták meg, vidéken pedig még mindig egyes társulatok rendezkedtek be egy-egy idényre, s a kultúrát irányító szervezet legfeljebb ennek szabályozására vállalkozott. A Vallás- és Közoktatási Minisztérium dokumentumaiból tudható, hogy a háború utáni első évadban az a Halasi Iván kapott igazgatói engedélyt a Kiskunhalas–Nagykőrös–Kiskőrös–Kiskunfélegyháza–Szolnok színházterületre, mégpedig a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetének javaslatára és a Színházművészeti Szaktanács nevében eljáró Gobbi Hilda és Major Tamás jóváhagyásával, aki az irat szerint „hosszú ideje, mint színész, rendező és titkár működött, a vidéki színházi életet ismeri, megfelelő felszereléssel és forgatókével rendelkezik”,¹⁶ s aki 1945 áprilisában az előtte egy hónapon át moziként üzemelő szolnoki színházat *A mosoly országa*, a *Sybill*, a *Csárdáskirálynő* előadásaival birtokba vette.¹⁷ Halasi „általános elismerés mellett működött Szolnokon, ahol régebben egy színházigazgató sem tudott huzamosabb ideig megmaradni”, ám a következő évadban már Pécssett dolgozott, ahol annyira nem váltotta be a reményeket, hogy öt és fél hónap múltán távozni kényszerült.¹⁸ Noha a Minisz-

¹⁶ DANCS Istvánné, szerk., *A Vallás-és Közoktatási Minisztérium színházi iratai, 1946–1949* (Budapest: OSZMI, 1990), 641.

¹⁷ R.G., „Húsz év színháztörténetéből: A felszabadulás utáni első szolnoki előadások nyomában”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1965. jan. 31., 8.

¹⁸ Vö. „A színház műsora eddig is volt már gyenge, sőt nagyon gyenge is, de ennyire híg, ennyire »daltársulati« még soha.” FUTAKY Hajna, szerk., *A Pécsi Nemzeti Szín-*

térium a vidéki idényekre pályázó igazgatóknak megszabta, hogy a műsor hány százaléka legyen „irodalmi értékű prózai előadás” (az elsőtől a negyedrangú társulatokig ez az arány 35–20% volt), s ehhez kötötte az évi szubvenció kiadását, ez azonban csak kevésbé módosított a nagyrészt zenés repertoáron. (A vidéken színre került előadások háromnegyede még az államosítást megelőző évadban is ilyen irányultságú volt.¹⁹) Ráadásul „az új bemutatók előkészületeire gyakran kevés idő maradt, a három-négy próbával előkészített darabok pedig »silány kivitelben kerültek a közönség elé«.”²⁰

Új helyzetet a kultúra szovjetizálásának részeként a színházak államosítása teremtett az 1949-es politikai fordulatot követően. Az országgyors átállításának a május 15-i egylistás szavazás után, a Magyar Dolgozók Pártja egyeduralmának kiépítésével párhuzamosan felmerült igénye révén állt elő az a *szükséghelyzet*, amelyre a hatalom a színházaknak az (ekkor már) Népművelési Minisztérium kezelésébe vételével és pártirányítás alá rendelésével reagált. Az államszocialista színház diszpozitívuma, amely a Rákosi-korszakban egyértelműen a polgári színház diszpozitívumának leváltására tört, a Népgazdasági Tanács 101/6/1949. sz. határozatával jött létre, amely az addigi 25 vidéki társulat helyett egy bányász- és egy opera-staggione mellett mindössze hat kerületi színtársulatot nevezett meg: a győri, pécsi, szegedi, debreceni és miskolci mellett szolnoki-kecskeméti

ház műsorának repertórium bibliográfiával: 1895–1949 (Budapest: OSZMI, 1992), 625.

¹⁹ Vö. „Az 1948–1949-es évről készült statisztika szerint [...] vidéken 4275 előadásból 3208 operett volt.” KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika: Színháztörténeti tanulmányok 1949–1989*, szerk. GAJDÓ Tamás, 45–137 (Budapest: OSZMI, 2007), 88.

²⁰ DANCS, szerk., *A Vallás-és Közoktatásügyi Minisztérium...*, 1. k. 8.

székhellyel.²¹ A tájolás diszpozitívumát is ez a rendelet hívta életre, hiszen a vidéki színházak államosításának indoklása deklarálta, hogy az egyes városok nem képesek egy nagyobb társulatot egész éven át egyedül foglalkoztatni, ezért a társulatoknak nagyobb területet kell összefogniuk és több helységben játszási lehetőséget keresniük, hogy ne legyenek kénytelenek „2–3 naponként [...] új és új bemutatót tartani és sok rossz darabot rossz előadásban bemutatni. Kevés, de jó társulat kell, amelyek jó darabot, sok próbával, jó előadásban adnak.”²² Az államszocialista színház metanarratívája szerint ez legitimálta tehát, hogy „1949-ben hat vidéki színház kapta azt a feladatot, hogy székhelyétől számított ötven kilométeres körzetben rendszeres »tájéloadásokat« tartson; két évre rá pedig szervezeti gondoskodás történt arról, hogy az országnak ily módon el nem látható – gyakorlatilag több mint fél országnyi – területét az Állami Faluszínház vegye gondozásába.”²³

A tájolás diszpozitívuma tehát egy olyan hatalmi struktúrába íródott bele, amelyet a színházi aktivitás tekintetében cirka másfél évtizedig a tiltás és a támogatás formált, s ezek mellé csak a hatvanas években került a tűrés jól ismert kategóriája. A vidéki színjátszás erősen limitált számú és leszabályozott formáitól eltérő kezdeményezések törlésre kerültek az új alapokra helyezett színházkultúrából, mellettük pedig egy sor törekvés is, a mozdulatművészeti műhelyektől a vásári bábjátékig, amelyek (a Nikolaus Müller-Schöll által használt, s Agambentől kölcsönzött kifejezéssel) „a kormányozhatatlanban” rejlő veszéllyel fenyegettek. Az államszocialista színház ennek megszüntetésére ren-

²¹ Uo., 21.

²² Idézi uo., 20.

²³ KATONA Ferenc, szerk., *Állami Déryné Színház 1951–1975* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1975), 8. (Székely György cím nélküli bevezetője.)

dezkedett be: megkerülhetetlenné tette az állandó épületet – még az Állami Faluszínház estéről estére más településen fellépő tíz együttese is kapott egy bázist Budapesten, a Madách téri színházban –, az intézményesített struktúrát, a felettes szervektől való függőséget. Továbbá az egyébként favorizált és megsokszorozott amatőr színjátszást is erős kontroll alá helyezte: lehetőséget adva az önszerveződésre, de kizárólag meghatározott keretek között, jórészt az előbb említett tényezők elvárásával. (S például a Szolnok Megyei Tanács Oktatási és Népművelési, később Művelődési Osztályának 1950-es évekbeli iratai nyilvánvalóvá teszik, hogy a hivatalos szervek legalább annyit foglalkoztak az amatőr színjátszócsoporthoz tartozó állami színházi intézménnyel.)

A korabeli tömegkommunikációs formák palettájának szűköségét tekintve, a rádió, a napilapok és a mozi mellett másfél-két évtizedig a színház tűnt legalkalmasabbnak arra, hogy a pártdiktatúra a népművelés (később közművelődés) örve alatt a legeldugottabb falvak lakóit is elérje a rájuk való politikai nyomásgyakorlás céljából. (Az Állami Faluszínház fennállásának ötödik évfordulójára készült brosúra egyik fotóján a színészek előtt „Szavazz a Népfontra!” feliratú tábla látható a színpadon.²⁴ Az 1953-as választás előtti hetekben pedig a szolnoki színház a *Fáklyaláng* előadása mellett *Győz a nép* című választási műsorával járta a környéket.²⁵) Mivel a kistelepülések kulturális ellátottsága minimális volt – s ez esetben figyelmen kívül hagyhatjuk a népi kultúra formáit és jelentőségkörét, főleg, hogy a nagyüzemi gazdál-

kodásra való kényszerű átállás erősen kezdte átalakítani a vidéki élet szerkezetét –, a kulturaközvetítés célzatosságával a hat kerületi színtársulat, majd az Állami Faluszínház feladatául jelölték ki a színház által addig el nem ért tömegekhez való eljutást és tudatformálást (korabeli szóhasználat: nevelést). A tájolás diszpozitívumának ez a *stratégiai funkciója* határozta meg a szolnoki kecskeméti kettős székhellyel működő, Márky Géza igazgatása alá került társulat műsorát az első államosított évadban: 24 bemutatójából 11 szovjet-orosz szerző műve volt, amelyek mellett több agitprop jellegű előadás is helyet kapott, a *Bécsi diákok* című forradalmi operettől kezdve Földes Mihály parasztdrámáján, a *Mélyszántáson* át *Az ál-szent* címmel játszott *Tartuffe*-ig.²⁶ (Molière komédiája különösen népszerűvé vált az Állami Faluszínház előadásában: a náluk *A képmutató* címmel, antiklerikális éllel játszott darab 697 előadást ért meg szerte az országban.²⁷) A kecskeméti színház 1949 októberének elején nyitott évadot (első négy

²⁶ KISSNÉ FÖLDES Katalin, *Az államosított vidéki színházak műsora 1949–1959* (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960), 14–17.

²⁷ Az Állami Faluszínház legendáját megalapozó Bános Tibornak a bemutató „merészsége” kapcsán feltett kérdései egyértelművé teszik a darabértelmezés irányultságát. „A francia és a világirodalom legkitűnőbb vígjátékköltőjének egyik legnehezebb művét a falusi közönség elé vinni? Oda, ahol nemrég még a klérus és a félféudális nagybirtokrendszer szövetsége volt a hatalom ura, s ez a kapocs milliók elnyomorodását jelentette? [...] A sötétség árnyékával borított szellemi kalodának ebben a fertőzött légkörben színre vinni az 1664-ben Versailles-ban bemutatott *Tartuffe*-öt? Nem több-e ez, mint bátor vállalkozás?” BÁNOS Tibor, *Thália Ikarusán: Riportkönyv a tízesztendősi Állami Faluszínházról* (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1961), 30.

²⁴ Az Állami Faluszínház, in *Déryné Színház öt éve. 1951. aug. 1. – 1956. júl. 31. 7.*, hozzáférés: 2022.09.07,

https://mandadb.hu/dokumentum/499989/Dryn_5-ves.pdf.

²⁵ Szigligeti Színház ütemterve. Kelt: 1953. április 17. Lelőhely: MNL JNSzML XXIII.15.a.

bemutatóját Szentesen tartva), majd 1950 tavaszától lépett fel Szolnokon és környékén. Első szolnoki premierje *A gerolsteini nagyhercegnő* volt április 2-án, de már korábban bemutatkozott a városban Dunajevszkij *Filmcsillag* című (még Kecskeméten színre vitt) operettjével, illetve tájon *Az álszenttel*, a *Mélyszántással* és a Mikszáth neve alatt futtatott *Egy mandátum történetével* – az utóbbi három Székely György rendezése volt. (Az *álszent* előadásorozatára az MDP Szolnoki Pártbizottsága kedvezményes látogatást szervezett, „tekintettel a darab komoly politikai értékére”, s levélben kérte az üzemek, hivatalok MDP és ÜB titkárait, hogy minél több dolgozójuk éljen a félárú jegyek megvásárlásának lehetőségével.²⁸)

A jóformán előkészület, a megfelelő körülmények és apparátus biztosítása nélkül kezdett intenzív tájolás a városi középosztály hagyományosan színházlátogató része mellé (a kultúrpolitikai közbeszédben persze *helyett*) olyan közönségréteget igyekezett állítani,²⁹ amely színház tekintetében alig vagy egyáltalán nem rendelkezett elvárásokkal, így nem az elvárások megváltoztatása, hanem a megteremtése vált feladattá.³⁰

²⁸ Üzemek színházlátogatási kedvezménye. Kelt: 1950. május 11. Lelőhely: MNL JNSzML XXIII.15.a.

²⁹ Vö. „Amikor a dolgozó nép állama azt a célt tűzte ki a magyar színházművészet elé, hogy az vegyen részt [...] a színházművészi kiváltságok felszámolásában, akkor [...] példa nélkül álló feladatra szólította fel művészeinket.” KATONA, szerk., *Állami Déryné Színház 1951–1975*, 8. (Székely György cím nélküli bevezetője.)

³⁰ Mátrai József, az Állami Faluszínház első igazgatója idézte fel, hogy az induláskor a tíz együttesükből hét esztrádműsorral tájolt, rövidebb egyfelvonásosokkal, magánszámokkal, sőt bűvészműtárványokkal szórakoztatva a közönséget, és még filmet is vittek magukkal. „Egyszer, ellenőrzésem során

Főleg, hogy a városban nehéznek bizonyult az addigi közönség leváltása: az első állami évad öt Szolnokra eső hónapjára 2785 bérletet jegyeztek a helyi lakosok, ám a Megyei Tanács beszámolója mégis azon lamentált, hogy „sajnos a bérletezés szociális összetétele messze elmaradt a kívánalmaktól, 35% munkás, 60% különböző polgári rétegekből került ki. Nagyobb üzemek, pld. Járműjavító Nemzeti Vállalat alig 100 bérletet kötött.”³¹ (Az említett százalékok persze, szemben a hatóság „kívánalmaival”, megfeleltek a realitásnak, hiszen 1949-ben Szolnokon az iparban foglalkoztatottak a lakosság 33,5%-át tették ki.³²) Ezért a „kultúrforradalom” lendületében a színház „felfegyverezni” volt hivatott a munkás-parasztömegeket – az első szolnoki bérletek megrendelőivé pedig „A kultúra fegyver a dolgozók kezében!” szlogenel fűtötte a harci kedvet³³ –, s e célt az 1949/50-es évadban a kecskeméti színház 36 tájszínházi előadása szolgálta. A későbbiek tükrében alacsonynak tűnő szám oka a jármű-

– Tolnában – megszólítottam az egyik nézőt. Megkérdeztem, hogy tetszett-e a film. A kb. 58–60 év körüli bácsika rámnézett, látszott rajta, hogy zavarban van. Aztán a kérdésemre kérdéssel válaszolt: – Melyik volt a film?” BĀNOS, *Thália Ikarusán*, 149.

³¹ A Szolnok Megyei Tanács Végrehajtó Bizottsága 1950. október 10-én megtartott ülésének jegyzőkönyve. Lelőhely: MNL JNSzML XXIII.2.

³² Vö. SEBŐK Balázs, *Az Alföld iparosítása – Szolnok megye példáján (1950–1970). Esettanulmány*, PhD értekezés (Szeged: SZTE Történettudományi Doktori Iskola, 2009), 14, [http://doktori.bibl.u-](http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1268/1/sebok.dissz.pdf)

[szeged.hu/id/eprint/1268/1/sebok.dissz.pdf](http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1268/1/sebok.dissz.pdf)
³³ KAPOSVÁRI Gyula, *A szolnoki Szigligeti Színház államosításának 10 esztendeje*, kézirat, 1959. február 5-i keltezéssel. 2. oldal. Lelőhely: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.

hiány volt.³⁴ E szám azonban a következő, 1950/51-es évad tavaszi hónapjaiban 88-ra nőtt, 131 szolnoki előadás mellett,³⁵ s a feszített tempó akkor sem változott, amikor a következő három évadra Szolnok (az 1949-ben még Szegedhez csatolt) Békéscsabával közös fenntartású társulatot kapott, majd 1954-ben önállót. A függetlenné válás után a tempó csak úgy volt tartható, ha a társulat kettéosztódott – az „operettrészleg” egyébként is némileg elkülönült –, s a színészek egy része este székhelyi, más része tájelőadásban vett részt, miközben délelőtt próbált a következő bemutatóra. Ez pedig olyan kényszerű színészi „sztahanovizmust” eredményezett, amely nem hagyott időt a rekreációra és egyéb munkákra, s gyökeresen megkülönböztette egy fővárosi színházban, illetve vidéken foglalkoztatott színész életét.

Az 1960-as évektől, az agitprop célzatosság szükségességének csökkenésével – amely egyre kevesebb olyan színigazgatói beszámolót eredményezett, hogy „bizony örömmel hallottuk, amikor a parasztok több helyen azzal álltak a tsz vezetősége elé: látták a *Mélyszántást*, *Tűzkeresztiséget*, és ennek nyomán elhatározták, hogy belépnek a csoportba”³⁶ –, mindinkább a munkás-parasztművelődés ideológiája itatta át a tájolás diszpozitívumát. Ez azonban a hetvenes évekre

³⁴ Vö. „Nagyban hátráltatta a tájszínházi előadások kellő mértékű kihasználását a színház járműhiánya, bérautókat kellett használni, ami kilométerenként 5 Ft kiadást jelentett, emiatt csak 30 kilométeres körzetben mozoghatott a színház, ha nem akart minden előadására ráfizetni.” A Szolnok Megyei Tanács Végrehajtó Bizottsága 1950. október 10-én megtartott ülésének jegyzőkönyve. Lelőhely: MNL JNSzML XXIII.2.

³⁵ KAPOSVÁRI, *A szolnoki Szigligeti Színház államosításának...*, 2.

³⁶ I. J., „Megyéje megbecsült nevelőjévé vált a szolnoki Szigligeti Színház”, *Szabad Ifjúság*, 1952. jún. 14., 2.

egyértelmű fikcióként lepleződött le – még ha a konzekvenciák csak részlegesen kerültek is levonásra, nevezetesen az Állami Déryné Színház 1978. évi megszüntetésével, együttesének az újonnan alakított Népszínházba történő olvasztásával –, tekintve hogy „a színházaknak nem sikerült elérniük, hogy a munkások úgy váljanak a színházi műsorpolitikát is befolyásoló tényezővé, hogy nem a köztük meglévő »elmaradott ízlés« kerül előtérbe”.³⁷ Ráadásul a hivatalos jelentésekben közétett ötmillió nézőszám nem fedte a valóságot, hiszen „a KSH adatai szerint az ország felnőtt lakosságának kb. kétharmada egyáltalán nem látogatta a színházakat”.³⁸ E fiaskó okai – amelyek a hetvenes évek végén fel nem számolt, sőt még egy bő évtizedig tovább éltetett tájolás diszpozitívumának *diszfunkcióját* növelték – igencsak többrétűek, s elsősorban épp a tudatformáló-nevelő funkciók az esztétikai megformáltság fölébe helyezése említendő, amelyre eklatáns példát szolgáltat az Állami Faluszínház (1955-től Déryné Színház) szűk három évtized alatt színre került összes előadása. E

³⁷ RING Orsolya, „A színházak pártirányítása a Kádár-korszakban: Színházi témák az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottság ülésein”, *Levéltári Közlemények*, 79. sz. (2008): 197–214, 201.

³⁸ Uo., 204. A tájelőadások közönségre tett hatása szükségszerűen fehér foltja témánk kutatásának. A statisztikák tükrében azonban nem igazolható az a mély és kiterjedt hatás, amelyre Bános Tibor könyvének megjelenése után még 44 évvel is, annak szellemében és retorikájával rendre utalást tesz egy a Faluszínház zalai működését bemutató, tudományos szempontból komolyan nem vehető, 88 lapos kiadvány. Vö. DR. DOBÓ László, *Ember-szóra szomszjas vidékek várták őket: Állami Faluszínház (1951–1955), Állami Déryné Színház (1955–1981) Zala megyében* (Nagykanizsa: Kanizsa-Infó Lapkiadó Kft., 2005).

funkció gyengülésével pedig nem a művészi igényesség (és annak ízlésformáló ereje révén az igényteremtés) vált dominánssá, hanem a tájközönség igényeinek instant kielégítése. A szolnoki színház és a felettes szerv számtalan levele jelzi annak szükségességét, egyben az évek múltával mindinkább bizonyítja annak képtelenségét, hogy a tájelőadások zöme a Szigligeti Színház prózai, fajsúlyosabb bemutatói közül kerüljön ki. Amint a helyi lap egyik 1966-os, a tájelőadások anomáliáival foglalkozó cikke tünetértékűn megállapítja: „Szolnokon a zenés darabok aránya 55 százalék, vidéken pedig úgyszólván csak zenés darabokat akarnak. Még olyan nagy városokban is, mint Karcag sem fogadták például a *Rómeó és Júliát*”.³⁹

Másodsorban, az esztétikai megformáltság a *materiális körülmények* folytán akkor sem tudott érvényesülni, amikor pedig egyébként művészileg kimagasló teljesítmény került a bemutatója helyszínén kívülre. Emiatt jórészt valóban csak a szándék szintjén maradt a Szigligeti Színház 1960. január 14-i keltezésű öt éves tervében aláhúzott gondolat: „hogyan megfelelőjünk kultúrpolitikai feladatainknak, *minél nívósabb előadásokat* kell biztosítanunk Szolnok város és Szolnok megye *minél szélesebb tömegei számára*”.⁴⁰ Harmadrészt, az adott körülmények javítása érdekében vajmi kevés lépés történt az államszocialista színházkultúra négy évtizede alatt: ugyan gombamód szaporodtak a művelődési házak, a korszerűség jegyében reklámozott építmények tervezése nem a tájszínházi célokat tartotta szem előtt. Így a

kommunista kultúrmisszió legendákkal telezsított időszakához, „a falujárás hősi korszakához”⁴¹ kötődő tájolás olyan terekben került abszurd módon tovább éltetésre, amelyek „többségükben alkalmatlanok színházi előadások céljaira”.⁴² A hetvenes évek közepére a művelődési házak száma megközelítette a 2800-at, és egy 1974-es összesítés szerint ezekben tartották a hazai színházi előadások harmadát, holott csupán olyan vegyes műfajú rendezvények, közkeletű kifejezéssel „haknik” számára jelentettek valamelyest megfelelő, többnyire mégis telt házas helyszínt, amelyeknek száma több mint harmincezerre rúgott évente. Miközben az 1940/50-es évek fordulóján a tájelőadások a Szabad Föld Téli Esték, a közösségi diavetítések és a nyíltan agitáló zenés kultúr műsorok közé tagozódtak be, az 1950/60-as évek fordulójától az Országos Rendező Iroda, a Magyar Cirkusz és Varieté Vállalat stb. által szervezett, biztos sikernek számító fellépések tömkelege közé. (Ezek persze semmivel sem kínáltak esztétikailag mérvadóbb, ideológiailag helyesebb szórakozást, mint az államosítással megszüntetett alkalmi, ún. dalitársulatoknak a két világháború között népszerű műsorai.) Részben emiatt is joggal állapította meg a *Színház* folyóirat a Déryné Színház megszüntetésének évében, hogy „a lakosság színházi kultúrája, színházi ízlése messze elmarad még az amúgy sem magas képzőművészeti vagy filmi látáskultúra színvonalától is”.⁴³ A munkás-parasztművelődés csődjének beismerése tehát a Foucault-féle „kimondott” igazságával tette idejétmúlt jelenséggé a tájolás még jó ideig erőltetett

³⁹ SIMON Béla, „Tájelőadás, avagy milliókból krajcárok”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1966. dec. 15., 5.

⁴⁰ BERÉNYI Gábor és HAUK Antal, *A Szolnoki Szigligeti Színház öt éves fejlesztési terve*, kézirat. Kelt: 1960. január 14. 28. oldal. Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül. Kiemelés az eredetiben, aláhúzással.

⁴¹ BÁNOS, *Thália Ikarusán*, 14.

⁴² BÁNOS Tibor, „Szolnoki Abigale”, *Magyarország* 3, 7. sz. (1966): 21.

⁴³ MERŐ Béla, „Színi házak: Egy nevelési központ körvonalai”, *Színház* 11, 12. sz. (1978): 46–48, 46. Kiemelés az eredetiben. A szerkesztő megjegyzése a cikk felvezetéseképpen.

diszpozitívumát. Még a nyolcvanas években is fel-felbukkant a tájelőadások kultúraközvetítésben vállalt küldetés szerepének lözungja,⁴⁴ működésbe lendítve a diszpozitívum szubjektívációs eljárását. Ahogy Foucault elgondolása szerint a szexualitás által termelt diskurzusok létrehozhatnak olyan szubjektumokat, mint a perverz felnőtt vagy a hisztérikus nő,⁴⁵ úgy a tájolás diszpozitívuma is létrehozott és hosszan fenntartott olyan, igaz, csak fiktív szubjektumokat, mint a kétkézi munkája mellett aktív kultúrafogyasztó – azaz a kultúrára fogékony, az értelmiséginél öntudatlanul is határozottabb ízléssel és elvárásokkal rendelkező – munkás- és parasztember,⁴⁶ illetve a „szép földadatát” (à la Petőfi) büszkén végző vidéki színész. Mindközben székhelyen is megoldhatatlannak tűnő problémát jelentettek a csupán „statistikai nézők” előtt, azaz a gyárak, üzemek által megvett bérletek garantálta telt házak ellenére fél-, sőt negyedházzal zajló előadások.

Emellett szintén a diszfunkciót fokozta az a tény, hogy a Színház- és Filmművészeti Szövetség által fűtött kezdeti hevület ellenére az államszocialista színház nem tudott elszakadni a polgári színház diszpozitívumától, s ennek felpanaszlása a felettes szervek, il-

letve az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága részéről végigkíséri a szocialista realista színházi kísérlet évtizedeit. Épp a szocialista realizmusnak a szovjetizálással együtt érkező elvárása számlájára írható az a paradoxon, hogy ugyan az államszocialista színház diszpozitívuma leginkább az avantgárdból meríthetett volna ihletet, főként, ami annak forradalmi eltökéltségét, a polgári társadalommal és művészettel való szembefordulását illeti, ám valójában kezdettől fogva kilökte magából az avantgárdot. Így nem csak az ország egyetlen hivatalos vándorszínházára, illetve a tájolásra, hanem az államszocialista színház diszpozitívumának egészére is igaz az, amit Molnár Gál Péter találóan úgy fogalmazott meg: „Amikor 1951-ben megindult a Déryné Színház, kezében volt a bölcsek köve. Ezzel a lehetőséggel adott történelmi körülmények között, számos oknál fogva nem élt a színház. Mindjárt az elejétől *egy pirosra festett polgári drámaformára állt rá az üzemmenet*. Ettől azóta sincs szabadulás.”⁴⁷ A megfelelő minőségű és témájú hazai, szovjet vagy a „népi demokráciákból” származó kortárs színmű hiányában az összes színház voltaképp egy limitált, de mégiscsak „világszínházi repertoárt” alakított ki, a kultúrpolitikai elvárások minimumának figyelembevételével.

Külön kell foglalkoznunk a diszpozitívum anyagi/technikai aspektusával, amely esetünkben aligha választható el a diszfunkciótól, hiszen a materiális körülmények kezdetől fogva gátló tényezőkként jelentkeztek és defektusként határozták meg a tájolás diszpozitívumát, kiküszöbölésük pedig évtizedek alatt sem tudott megvalósulni. Mindezt különösen problémássá tette a tájelőadások magas száma, amely részben a korszak tervteljesítési és felültervezési elkötelezettségéből, részben kényszerűségből fakadt. Szol-

⁴⁴ Vö. [n. n.], „Tájelőadáson”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1985. máj. 18., 11.

⁴⁵ Vö. KRICSFALUSI, „Apparátus/Diszpozitívum”, 234.

⁴⁶ Székely György narratívája szerint ugyan az Állami Faluszínház előbb többségében esztrádműsorokkal közelített a falvak, kistelepülések lakói felé, „a koncepció azonban nem vált be”. Alábecsülték a parasztok ízlését, érdeklődését, művészet iránti fogékonyágát, és revideálniuk kellett az értékelésüket, majd „teljes értékű” előadásokat vinni nekik. „Nem maradt más hátra, mint belátni tévedésünket és eleget tenni a kívánságoknak.” KATONA, szerk., *Állami Déryné Színház 1951–1975*, 10. (Székely György cím nélküli bevezetője.)

⁴⁷ [n. n.], „Déryné Színház – tegnap és holnap”, *Színház* 5, 1. sz. (1972): 25–30, 27. Kiemelés tőlem: K. K. Á.

nok 1954-ben kapott önálló társulatot, ám a 42.000-es lélekszámú városban a bemutatók viszonylag alacsony előadásszámmal tudtak csak futni, emiatt gyorsan cserélődtek: az évadonkénti bemutatószám 13–17 között alakult az évtized során. Ugyanakkor a megye a második legnagyobb volt az országban, Szolnok mellett hat várossal, valamint 72 községgel,⁴⁸ így, ha gazdaságosnak nem is, racionálisnak tűnt a bemutatókat tájon kijátszani. Komoly feladatként hárult emiatt a Szigligeti Színházra a megye ellátása, főleg, hogy az Állami Faluszínház itt fordult meg a legkevesebb alkalommal. Az 1951–1956 között az országban tartott 10.364 előadásából Szolnok megyére mindössze 18 jutott, szemben például a leggyakrabban felkeresett Heves megyével, amelyre 946.⁴⁹ Említettük, hogy az 1950/51-es évad tavaszán már a kecskeméti színház is 88 tájelőadást tartott Szolnok megyében, 131 központi előadás mellett, a táj- és a székhelyi előadások aránya pedig az ezt követő harminc évben is sokáig 40–60% maradt – ha viszonyításként elfogadjuk a Tiszai Lajos által közölt adatokat, aki az államosított színházban 1981 végéig tartott 6705 szolnoki előadást és 4504 kiszállást említ.⁵⁰ A korábbi évek magas tájszámait itt persze valamelyest kompenzálják a későbbi éveket, hiszen a hetvenes évek végére ez az arány kb. 30–70%-ra,⁵¹ a nyolcvan-

nas évekre pedig 25–75%-ra módosult,⁵² azaz egyre kevesebbet tájolt a színház.

Az első két évtized évadonként 140 körül alakuló tájszámának tartása, sőt többszöri túlteljesítése (amiért a vezetőknek prémium járt) rendkívüli erőfeszítést követelt a társulattól. A naponkénti szolnoki és a (nyári szünetet, szabadnapokat leszámítva) másfél naponkénti városon kívüli fellépés megtartásához sem kellő nagyságú apparátus, sem megfelelő infrastruktúra nem állt rendelkezésre, amelynek súlyos következményei lettek például a színház operettrészlegét tekintve. Az 1960/61-es évad önértékelése szerint „nincsenek meg minden ponton a megfelelő színészek: nincs jó bonvivánunk, nincs igazán buffónk és komikánk, kórusunk, tánckarunk létszámánál fogva is gyenge. Zenekarunk mindössze 14 tagú! Mindez együtt szinte lehetetlenné teszi igazán nívós nagyoperettek színrehozatalát.”⁵³ Ennek ellenére, a közönségigény kielégítése céljából a színház három nagyoperettet is bemutatott az évadban, amelyből a *Cigánybáró* „minden vonatkozásban meghaladta színházunk erejét és lehetőségeit”, a *Leányvásár* „szokványos és átlagos produkció volt”, a *Luxemburg grófja* pedig „sem művészi, sem közönségsiker tekintetében nem érte el a kívánt eredményt”.⁵⁴ Mivel a zenés színészek jóval több tájelő-

⁴⁸ Vö. „Szolnok megye”, in *Új Magyar Lexikon*, szerk. BEREI Andor, 6. köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962), 268.

⁴⁹ Az Állami Faluszínház, in *Déryné Színház öt éve*, 2.

⁵⁰ TISZAI Lajos, „Négy és fél millió néző:160 év színpadon III.”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1982. ápr. 20., 5.

⁵¹ Az 1978/79-es, Székely Gábor távozása után immár Kerényi Imre vezetésével lezajlott évadban például az összesen tartott 320 előadásból 115 volt a táj. Vö. [n. n.], „Feszített tempóban – sikerek: Évadzáró társulati

ülés a Szigligeti Színházban”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1979. jún. 1., 5.

⁵² Az 1983/84-es évadban 147 nagyszínpadi és 57 szobaszínházi előadás mellett 72 alkalommal „lépett fel a társulat más településeken”. T.G., „Kedvező feltételek – színvonalas előadások: Évadzáró társulati ülés a Szigligeti Színházban”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1984. jún. 16., 7.

⁵³ BERÉNYI Gábor, *A szolnoki Szigligeti Színház 1960/61. színiévjének értékelése*, kézirat. Kelt: 1961. május 14. 5. oldal Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.

⁵⁴ Uo., 4.

adást teljesítettek, mint a prózai együttes tagjai, a túlterheltség leromlasztotta az operettársleget, és a művészi munkában is érezte a hatását.

Miközben 1959-től Berényi Gábor igazgatóként nekilátott feltenni Szolnokot a figyelemreméltó színházak térképére (Brecht-, Csehov- és Shakespeare-sorozattal, kortárs magyar darabok ősbemutatóival stb.), és az országos kritika által kedvezően fogadott bemutatókból is juttatott a vidéknek, a centrumon kívül leginkább a könnyedebb darabok fogadására volt hajlandóság. Az 1959/60-as évadban például a *Menyasszonytánc*nak több, mint harminc község nézői tapsoltak, „50 előadást ért meg és a megye legkisebb helyeire is eljutott”.⁵⁵ A következő évad legnagyobb előadásszámot megért produkciója a *Bekopog a szerelem* című zenés vígjáték lett, amelyet 43 alkalommal adtak székelyen és tájon. Mindez jól mutatja, hogy alig egy évtized múltán, a színház-közönség kapcsolat dinamikája miként formálta át a tájolás realitását és távolította el a kezdeti célkitűzéstől, az ebből fakadó összemérhetetlenség pedig már-már érvénytelenítette a diszpozitívum stratégiai funkcióját. E funkció szempontjából joggal visszhangozta a sajtó a felettes szervek szemrehányását: „a *Dunaparti randevúval* vagy más olyan produkciókkal, melyekkel szemben magas művészi igényt nem támaszthatunk, jól szolgáljuk-e a kultúrpolitikát? Egyszóval megéri-e, hogy a majdnem négymillió forint állami dotáció jó részét ilyen célokra fordítsa a színház?”⁵⁶ A válasz egyértelműsége ellenére a színháznak nem állt érdekében tisztázni a helyzetet, hiszen az csak az elvárt előadás- és nézőszám rovására történhetett volna.

Egyébként is meglehetősen sok tájelőadás maradt el, az 1966/67-es évadban pél-

dául közel harminc. Ennek oka számos esetben a betegség volt (igazgatói jelentésekben visszatérő panasz, hogy a színészek mennyire ki vannak téve a megfázás veszélyének),⁵⁷ a fűtetlen helyiség (a sajtó előszeretettel foglalkozott az ebből fakadó botrányokkal),⁵⁸ a közlekedési eszköz hiánya (az AKÖV, később Volán nem tudott buszt adni a színháznak), több alkalommal viszont az érdeklődés hiánya.⁵⁹ Ez utóbbi problémát

⁵⁷ Vö. „[A]z öltözőhelyiségek nem jól fűthetők, kicsik (több helyen csak egy közös öltöző van), a szereplők nem férnek el benne. Több helyen nem is a színpad mellett vannak, és csak a sáros udvaron keresztül közelíthetők meg. Mindez a legminimálisabb egészségvédelmi követelményeknek sem felel meg, és elsőrendű előidézője a tájon játszó művészek igen gyakori megbetegedésének.” BERÉNYI és HAUK, *A Szolnoki Szigligeti Színház öt éves...*, 11.

⁵⁸ 1960 februárjában például azért maradt el egy kengyeli tájelőadás, mert a színház szervezője reggel lemondta az esti fellépést, arra hivatkozva, hogy a terem nem elég meleg: semmiféle fűtés nem volt benne, a hőmérő – 9 fokot mutatott, így „a szervező nem vállalta, hogy a színészeket ilyen hideg teremben előadásra kötelezze”. A kultúrház igazgatója utasította ugyan a gondnokot és a nagyteremben működő filmszínház vezetőjét, hogy állítsanak be egy kályhát, de ez nem történt meg. A felvett jegyzőkönyv szerint „ezenkívül az előcsarnok ablakain egyetlen üveg sincs”, az igazgató pedig maga vallotta be, hogy télen a ház alkalmatlan színházi előadás tartására. SANTA ÁGNES, „Miért maradt el a *Menyasszonytánc* kengyeli tájelőadása?”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1960. febr. 27., 4.

⁵⁹ 1974-ben úgy döntött a színházat igazgató Székely Gábor, hogy Kenderesen, ahol pedig erre alkalmas színpad volt, a kétségbeejtően alacsony nézőszám miatt nem tartanak előadást. A döntés kiváltója minden bizonnyal az az eset volt, hogy a Babarczy László ren-

⁵⁵ [n. n.], „Színházunk terve: húsz százalékkal több bérlő az új színiévadban”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1960. aug. 16., 4.

⁵⁶ SIMON, „Tájelőadás...”, 5.

árnyalja, hogy Szolnok megye „az ország egyetlen termelőszövetkezeti megyéje” volt,⁶⁰ s a mezőgazdasági munkák idején, különösen nyár elején, amikor pedig jól megközelíthetővé váltak a települések – télen például Öcsödre nem tudtak eljutni, mert a kövesútól a községig 200 méter földút vezetett, és az járhatatlan volt –, a Szigligeti Színház nem tudott közönséget szervezni az előadásaira. Emiatt az 1957/58-as évad végén inkább Pestre, a X. kerületi Csajkovszkij Színpadra „költöztek” a gazdasági mutatók javítása érdekében, ám a felettes szerv ezt nem nézte jó szemmel. A következő évad végén a megyei tanács „kérésére” kénytelenek voltak tájelőadásokat is betervezni az újabb pesti (ezúttal a Kulich Gyula Színpadon zajló) fellépések mellé, ám „ezeknek döntő többsége közönség hiányában elmaradt. (Sajnos a pesti vendéggjátékok sem váltak be anyagiilag.)”⁶¹ Ráadásul a kellő nézőszámot is egyre nehezebb volt elérni, hiszen a színház apró településeken, TSZ-központokban is tájolt, ahol a művelődési házak kapacitása kisebb volt, miközben inkább ki tudott alakulni egy törzsközönség, mint járási székhelyeken, városokban. A mezőhéki Táncsics vagy a cserkeszőlői Magyar–Román Barátság TSZ-be például szinte minden előadást házhoz szállítottak, s ez tette lehetővé azt is, hogy az 1962/63-as évadban, a szolnoki főépület öt hónaposra tervezett, majd egy éven át elhúzózó felújítása idején is teljes műsorát megtudta valósítani a Szigligeti Színház.

Ugyanakkor egyre gyakrabban lépett fel a színház más megyékben, hogy magas táj-

dezte *Makra* ottani tájelőadására mindössze „tizenhét jegyet adtak el, s a bemutatóra ennél is kevesebben »jöttek össze«”. [n. n.], „Száznegyvenezer néző: A Szigligeti Színház az adatok tükrében”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1974. júl. 10., 5.

⁶⁰ BERÉNYI és HAUK, *A Szolnoki Szigligeti Színház öt éves...*, 30.

⁶¹ Uo., 16.

előadásszám kötelezettségét teljesítse (az 1966/67-es évadban például már 34-szer), Székely Gábor igazgatásának idején pedig látványossá is vált az a tendencia, hogy miközben a megyei tájelőadások száma csökkent, a megyén kívül, jobban felszerelt színháztermekben tartott vendéggjátékok száma viszont nőtt. Az 1973/74-es évadban már csak hat Szolnok környéki helységben tájoltak, ám rendszeresen szerepeltek négy nagyobb megyén kívüli városban. (1976-ban aztán, amikor hét év kihagyás után a megyei tanács végrehajtó bizottsága újra tárgyalta a Szigligeti Színház tevékenységét, megállapította „annak a kritikának a jogosságát, hogy tájelőadásait mindössze néhány helyen és rendszertelenül tartják”. Ezért a VB határozatában kötelezte a városi és a nagyközségi tanácsokat, hogy kövessenek el mindent a tájelőadások megfelelő fogadására, a színházat pedig arra, hogy ne rekesse ki a megye lakosságát „teljesen a színházkultúrából”.⁶² Ennek azonban ekkor már kevés foganatja lett.) Különösen jó, megyén kívüli tájhelyszínek bizonyult Salgótarján, ahol 1967-től kezdődően jó két évtizedig állandó vendég volt a szolnoki színház. Az 1966-ban átadott József Attila Művelődési Központ az ország legnagyobb színháztermével (igaz, zsinórpaddal) rendelkezett, bérletet bocsátott ki, a peremközségekből színházi járatokat szervezett és jó elhelyezést, ellátást biztosított a színészeknek.⁶³ 1972-re a szolnoki színháznak szinte a „másodállomásává” vált, ahol minden bemutatójából öt-hat előadást játszott,⁶⁴ 1982-ben pedig a tarjáni vendéggjátékok mellett már Balassagyarmaton, Pásztón és Cereden

⁶² NÉMETH Géza, „Színház a testület előtt”, *Magyar Hírlap*, 1976. nov. 20., 8.

⁶³ [n. n.], „Megállapodás a szolnoki színházzal: Értékes és változatos évad elé nézünk”, *Nógrád*, 1967. jún. 21., 4.

⁶⁴ HAMORI Tibor, „Szolnoki vágyak”, *Képes Újság*, 1972. jan. 29., 8–9, 9.

is megfordult a társulat.⁶⁵ Stabil helyszínnek bizonyult Kecskemét is, ahol a Ruszt József vezette színházzal vendégjáték-csereprogramot alakítottak ki, és Székely Gábor szolnoki igazgatásától kezdődően Budapesten is rendszeresen megfordultak a szolnoki előadások, immár nemcsak művelődési házakban, hanem a Vígszínház, az Operettszínház vagy a Várszínház színpadán. Sőt, az 1981/82-es évad végén országos bemutató körútra indult a Szigligeti, és egy hónapon keresztül utaztatta legsikeresebb előadásait (köztük a Paál István rendezte *Az ember tragédiáját*) Zalaegerszegtől Pesten (a Nemzeti Színházon) át Kisvárdáig. Azt követően pedig, hogy 1978 júniusában Galacba és Konstanzába is eljutott *A nap gyermekei* előadása, egyre gyakoribbá váltak a színház külföldi fellépései. A nyolcvanas években több alkalommal turnéztak Újvidékre és Szabadkára – cserébe azt újvidéki színház Szolnokra hozta Harag György legendás Csehov-trilógiáját –, 1986-ban Karlsruheba vitték az Országos Színházi Találkozóóról három (köztük a legjobb rendezésnek járó) díjat elhozó *Sötét galambot*, 1988-ban pedig a belgrádi BITEF-en mutatták be a *Doktor Zsivágót*. Az államszocialista színház utolsó évtizedében ezek az előadások vették át a vezetést a székhelyen kívül tartott előadások számában (amely – emlékeztetésképpen – ekkor már csak az összes előadás cirka negyedét tette ki), miközben a megyei fellépések száma jelentősen lecsökkent, a Szigligeti Színház mégis jelentős „tájmunkát” tudott elszámolni. A tájolás diszpozitívumának ezen kreatív megnyílása révén jelentős művészi értékkel bíró szolnoki produkciók tudtak eljutni azokhoz, akik valóban érdeklődést mutattak irántuk.

⁶⁵ SULYOK László, „Shakespeare-i gondolat jegyében: Korának hű lenyomata legyen: Beszélgetés Lengyel Boldizsárral, a szolnoki színház igazgatójával”, *Nógrád*, 1982. júl. 10., 7.

A „színházat a falvaknak” mítosza mögött a tájolás realitását jellemző materiális viszonyok nagyban hozzájárultak „a legjelentősebb művészi erők” elvándorlásához is, hiszen a kimagasló színészek hamar átszerződtek budapesti vagy előnyösebb helyzetben lévő vidéki színházakhoz.⁶⁶ Az 1960-ban papírra vetett ötéves fejlesztési terv ezt tartotta a társulatot fenyegető legkomolyabb veszélynek, jelezve, hogy a színészek túlterheltsége miatt „nívós együttest évekig megtartani szinte lehetetlenség”.⁶⁷ A tájolás kezdeti időszakát jellemző pénzügyi és eszközbeli hiányosságok idővel állandósultak, mert a színházat finanszírozó szerv nem biztosította a megfelelő tárgyi és anyagi feltételeket. Az ötéves tervből kiderül, hogy gyakorlatilag az hiányzott a tájszínházi program működéséhez, ami a legszükségesebb lett volna: az elfogadható helyszín mellett az odajutás feltételeinek biztosítása. A tervben kék tintával aláhúzva olvashatjuk, hogy „a legsürgősebb feladat a járműkérdés azonnali megoldása”. Azon túl, hogy nélkülözhetetlen egy személy-

⁶⁶ A Kossuth-díjas Solti Bertalan például mindössze egy szezont töltött Szolnokon. Az 1962/63-as évadban ő rendezte *A kőszívű ember fiait*, amelyben játszott is, miközben két filmet forgatott, a főváros és Szolnok között ingázott, s „többször fordult már elő, hogy a vonatról leszállva egyenesen a tájautóbuszra lépett fel”. [n. n.], „Néhány hír a Szigligeti Színházból”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1962. nov. 13., 5.

⁶⁷ BERÉNYI és HÁUK, *A Szolnoki Szigligeti Színház ötéves...*, 25. A színház igazgatója és gazdasági vezetője néhány példát is említett, jelezve, hogy azok „nem kirívó, hanem általánosan jellemző számadatok”. 1959-ben az új évad nyitásától december 31-ig (azaz 111 nap alatt) Varga D. József táncoskomikus 89 előadást teljesített és 60 próbán vett részt, Gelley Kornél vezető prózai színész pedig 77-szer lépett nézők elé és 64 próbán vett részt. Uo., 23.

autó a szervezési feladatokhoz, kell egy saját teherautó és „saját, jó minőségű és erre alkalmas, jól fűthető, nagy autóbussz” is.⁶⁸ Továbbá egy 1966-os adat szerint a megyei tanács egy tájelőadáshoz 9969 Ft támogatást adott, amely kevésnek bizonyult, ezért a színház alkalmanként 4100 Ft-ot kért a művelődési házaktól.⁶⁹ Nem nehéz áttekinteni azt a logikát, mely szerint a szubvenció, illetve az eladott bérletek által garantált, valamint az azon felül kalkulálható jegyár bevétel summájából adódott egy összeg, amelyet az előírányzott számú tájelőadások megtartásához alkalmanként a színháznak el kellett kérnie a helyszíni intézményektől, hogy teljesíthesse bevételi előírányzatát is. A gazdasági kööttség miatt a színház nem vállalhattott be úgy egy tájelőadást, hogy annak bevétele esetleges legyen, mondván, a lényeg ugyanis az, hogy az előadás meg legyen tartva és a kellő tájszínházi norma eléréséhez hozzájáruljon. A tájhelyszínektől igényelt fix összeg viszont szűnni nem akaró konfliktus forrása lett, hiszen a művelődési házak nem akartak ráfizetni a színház fogadására, így rajtuk, vagyis a közönségszervezőiken múltott, hogy biztosítani tudják-e a 4100 Ft-ot kitevő bevételt a Szigligeti előadásain. Ez pedig paradox módon a kisebb, 2–3000 lakosú településeken – ahol a szervezők minden bizonnyal hatékonyabban tudtak mozgósítani, és jóval kevesebb olyan rendezvényt is tartottak, amelyekkel a brigádnaplókban ki lehetett pipálni a kultúréletet – jobban ment, mint a lényegesen nagyobbakban.⁷⁰ Ráadá-

⁶⁸ Uo., III. Az ötéves távlati terv, 11.

⁶⁹ S.B., „Tájcentrumok, falusi színházbérletek”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1967. máj. 17., 3.

⁷⁰ Még az is előfordult, hogy a kistelepülések vagy a TSZ-ek vetélkedtek emiatt a színházért. 1960-ban Jász Kisér két előadást igényelt, de ezt a Szigligeti csak úgy tudta volna teljesíteni, ha Kengyeltől elveszi az előadást, emiatt a két község között vita alakult ki. Vö. [n. n.], „Két község veszekszik”, *Népszabadság*, 1960. máj. 13., 6.

sul minden más befogadott műsor nagyobb jövedelemmel kecsegtetett a művelődési házak számára, így hiú elvárás maradt, hogy tekintsék saját ügyüknek a színházi előadást, és „legyenek tudatában annak, hogy nem a táncdalestekért vannak”;⁷¹ a problémát évekig egymásra toltta a színház és a városi művelődési házak többsége. Szerencsésebb helyzetben voltak azok a települések, ahol nagyüzem működött: a martfői Tisza Cipőgyár például a szolnoki Járműjavító példáját követve „teltház akciót” biztosított a Szigligeti Színház tájmunkájához.⁷²

A diszfunkcionalitást jelentősen növelték a színelőadásokat befogadó épületek, amelyek a tájolás kezdeti időszakában nagyrészt teljesen alkalmatlanok voltak erre a célra. „Az első államosított évben még sok helyütt iskolákban, kocsmákban, petróleumvilágítás mellett” folyt a játék,⁷³ a Békéscsabával közös társulatot vivő szolnoki színház igazgatójának, Daniss Győzőnek a számvetését pedig az Állami Faluszínházról lejegyzett történetek sokasága is megerősíti. Nyolc évvel ké-

ság, 1960. máj. 13., 6. Rá egy évre Tiszaföldváron a Lenin TSZ több mint kétszáz jegyet vásárolt a tagjainak, és az előadás szünetében a szervező már be is jelentette a folytatást, a következő estét, „melynek a hírére a jelenlévők örömmel fogadták. Az előadásnak még vége sem volt, amikor a Szabad Nép TSZ elnöke közölte, hogy az egész nézőtérre igényt tartanak. Mivel a Lenin TSZ is hasonló érdeklődést tanúsított, így a színház kénytelen két előadást tartani Tiszaföldváron.” BENKŐ György, „Telt ház Tiszaföldváron”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1961. jún. 29., 5.

⁷¹ HONTI Katalin, „Színházszerető városok: Szolnok”, *Népművelés* 15., 8. sz. (1968): 36–37, 37.

⁷² [n. n.], „Munkások »teltház« akciója a szolnoki színházban”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1961. nov. 7., 6.

⁷³ [n. n.], „Egy új színház első esztendeje”, *Béke és Szabadság* 3, 24. sz. (1952): 13.

sőbb, a kultúrotthonok lendületes építése ellenére sem javult számottevően a helyzet tájszínházi szempontból, így az 1960-ban készült ötéves fejlesztési terv siralmas képet fest a megyei tájhelyszínekről.⁷⁴ A Szolnoktól való (8–102 km közötti) távolságuk, a rendelkezésre álló színpad mérete, a nézőtér kapacitása és (ha vannak egyáltalán) az öltözők száma alapján leírt 28 objektum közül – ennél persze jóval többet látogatott meg a színház az ötvenes-hatvanas években –, csupán a kunhegyesi mellett szerepel a „kitűnő tájhely” minősítés, és ez az egyetlen, amely zenekari árokkal is rendelkezik. A leírásból kiderül, hogy emellett 7 × 4 × 2,8 m-es színpadja (!), 400 személyes nézőtere és 3 fűthető öltözője már elégségesnek bizonyult ahhoz, hogy ilyen besorolást kapjon. Az összes felsorolt egységet tekintve az átlagos színpadméret ennél valamivel nagyobb volt: 30 nm²-es, 3,5 m-es belmagassággal, a legnagyobb a jászberényi járási művelődési házban: 10 × 8 × 6 m-es, a legkisebb Abádszalókon: 6 × 2,5 × 3 m-es, ezen „jóformán csak díszlet nélkül lehet játszani”. Rajta kívül még négy tájhely esetében szerepel az a megjegyzés, hogy „csak kis személyzetű darabhoz alkalmas”. Van, amelyik „rendszeres tájólásra alkalmatlan” besorolású (Örményes), esetleg „téli tájólásra nem alkalmas”, mert „a sáros udvaron keresztül” közelíthető csak meg az öltöző (Jászkisér, Kunszentmárton). Van, ahová „ősz és téli időben nem lehet közlekedni a sár miatt” (Öcsöd), vagy „csak száraz időben tájolható” (Kunmadaras). Van, ahol csupán egy (Kenderes) vagy több „nehéz fűthető öltöző” áll rendelkezésre (Besenyszög, Törökszentmiklós), s van olyan is, ahol csak egyetlen, 30 személyes öltöző (Kistelek). A legkisebb nézőtér Rákóczi falván 120, a legnagyobb Karcagon 500 személyes, az átlag pedig 250–300. A felsoroltak közül hat tájhelyszínen tartottak tíz vagy több elő-

⁷⁴ BERÉNYI és HAUK, *A Szolnoki Szigligeti Színház ötéves...*, 6–9.

adást az 1958/59-es évadban, szintén haton csak egyet, öt helyen egyet sem, a többin átlagban hármát-ötöt, még ha ezt a kopogó kőpadlók és recsegő székek, a helyszűke,⁷⁵ illetve a kötelező munkavédelmi előírásokat messze nem teljesítő viszonyok alaposan meg is nehezítették. Noha már az idézett minősítések is sokat elárulnak a tájszínházi lehetőségek erős korlátozottságáról, az összegző leírás ezt még világosabbá teszi: „Az épületek állapota lehetetlenül elhanyagolt. (Egy-egy TSZ-istálló jobb állapotban van, mint egy több ezer lakosú város vagy község kultúrterme, mozija.) A színpadok »felszerelése« – kevés kivételtől eltekintve – szinte hasznavehetetlen. A színpad mennyezetéről egy-két szuffita-rongy lóg, a világítást egy-két bádogtölcsér és egy villanykörte-égősor jelenti [...]. A kultúrotthonok nagy részébe nem fér be a díszlet, ezért kényszermegoldású, egyszerűsített díszleteket vagyunk kénytelenek tájra vinni, a zenekar nem fér el a színpad előtt.”⁷⁶ Amint egy öt évvel későbbi újságcikkből kiderül, ezen utóbbi gond miatt a zenészek fele Abádszalókon a közönség közé volt kénytelen ülni, majd sorolja a cikk a többi elrettentő példát is: Tiszaroffon a színészek öltözője alapesetben fogorvosi rendelőként funkcionál, Kenderesen pedig a stáb a sűgőlyukból kapta az áramot, és tűz keletkezett.⁷⁷

Mivel a körülmények ezt követően sem lettek sokkal jobbak, az 1970-es évekre a szolnoki színház leépítette ezen tájhelyek többségét, és csak néhány helyre vitte el minden produkcióját, főleg, hogy a Székely

⁷⁵ Vö. „Egyik-másik színpadon olyan helyszűke volt, hogy annak is ki kellett lépnie a színpadról, akinek éppen nem volt szövege, de jelenléte dramaturgiailag mindenképpen szükséges lett volna.” BÁNOS, „Szolnoki Abigale”, 21.

⁷⁶ BERÉNYI és HAUK, *A Szolnoki Szigligeti Színház ötéves...*, 10–11.

⁷⁷ SIMON, „Tájéloadás...”, 5.

Gábor vezette intézmény művészi hitvallásával, nagyfokú igényességével teljes ellenétben álltak a tájszínházi program szükség-szerű velejárái. Így például a tájdíszlet és a tájszereposztás. Mivel a központi színház-épület és a sokféle tájhelyszín adottságai jelentősen eltértek egymástól, gyakorlatilag egy bemutatónak két verzióját kellett elkészíteni: egy Szolnokra kalibrált, plusz egy arra emlékeztető, de a helyi viszonyokhoz adaptálható változatot, kisebb és szükség esetén elhagyható, könnyen mozgatható díszletelemekkel, minimalizált világítási effektusokkal, azaz mindannak visszafogásával, amivel a scenográfia az előadások vizuális értelmezéséhez a múlt század második felére hozzájárult. E kettős kialakítás anyagiilag is megterhelő volt, ha pedig eleve visszafogottabb, mobilabb elemekkel hozták ki a székhelyi produkciót, hogy ne kelljen tájon sokat változtatni rajta, esztétikai szempontból *ab ovo* limitáló. A kiadásokat az is növelte, hogy a műszakot és a díszletet külön járműnek kellett szállítania és hamarabb tájra indulnia, mint a színészeket, zenészeket szállító autóbussznak, hogy adott időre kialakítsák az előadás terét. S ehhez nem csupán megfelelő jármű és benzin kellett,⁷⁸ hanem a városi előadást ellátó műszak mellett egy másodszemélyzet is. (Ezért például a hatvanas évek elején a színház több alkalommal kérvényezni volt kénytelen a felettes szervtől, hogy a kapust bizonyos előadásokban világosítóként is alkalmazhassák.)

⁷⁸ A benzin beszerzése sem mindig bizonyult egyszerűnek és olcsónak: 1956 szeptemberében például arról tájékoztatta a Szolnok Megyei Tanács a kultúrotthonok igazgatóit, hogy a színháznak le kell mondani a tájelőadásait, s azok bizonytalan időre eltolódnak „a váratlanul felmerült pillanatnyi üzemanyag-ellátásbeli nehézség” miatt. Vö. Tájéelőadások üzemanyag biztosítása. Kelt: 1956. szeptember 24. Lelőhely: MNL JNSzML XXIII.15.a.

A humán erőforrás állandó hiánya miatt tájon a szereposztás sokszor lényegesen eltért a székhelyi előadásétól: az ötvenes években megszokott dolog volt, hogy nagyobb szerepeket „kisebb képességű, sőt segédszínészek játszottak”.⁷⁹ Az 1959-től a színházat igazgató Berényi Gábor ezen változtatott ugyan, s azt jelentette, hogy „az idei szezonban általában teljes »szolnoki szereposztással« mentünk tájra”, de azt is jelezte, hogy „ezt sajnos nem lehet néhány hónap után rendszeressé tenni. Egy-egy nagyobb létszámú székhelyi darab esetén a tájelőadásban – szabad színész nem lévén – a kisebb szerepeket az ügyelővel, sűgóval, szervezőtitkárokkal, műszakiakkal, sőt amatőr kisegítőkkal vagyunk kénytelenek játszani.”⁸⁰ Mindezt tetézte a színészek sokszor kifogásolt viselkedése, hogy „nem teljes lelkesedéssel dolgoztak, nem adták azt, amit a színház művészeitől a közönség elvár”,⁸¹ ami fegyelmi ügyekhez is vezetett, a gyenge „tájmorál” mellett pedig a gyakran felpörgött ritmus, kihagyásokkal teli jelenetezés⁸²

⁷⁹ BERÉNYI és HAUK, *A Szolnoki Szigligeti Színház ötéves...*, 23.

⁸⁰ Uo.

⁸¹ HT., „A színház idei munkásságáról nyilatkozott Berényi Gábor igazgató”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1961. máj. 18., 6. A sajtóban is gyakran jelentek meg erről szóló észrevételek. Pl. „Kenderesen fordult elő, hogy a drámai jeleneteknél nevettek a színészek. Ugyanazt a darabot, ugyanazokkal a színészekkel látták a tv-ben a kenderesiek. – Akkor egészen másként játszottak.” SIMON, „Tájelőadás...”, 5.

⁸² A hivatal is kénytelen volt foglalkozni a problémával: a színház egyik, a Megyei Tanácsnak 1956 tavaszán megküldött tájterv-re az illetékes kézzel ráírta, hogy „rendkívül sok kifogás hangzik el az előadásokkal kapcsolatban”, és a drága helyárak, a pénztári díj nem fizetése mellett azt tüntette fel, hogy „lerövidítik az előadást!”. Tájelőadás

formálta igencsak mássá a tájon látható előadásváltozatokat. A színház is érzékelte, hogy „megrövidítik a közönséget: nem teljes értékűek az előadások”,⁸³ ám a művészi megformáltság rovására menő tényezőkön Berényi Gábor igazgatása alatt, tehát 1971-ig lényegesen nem változtattak, miközben a székhelyi bemutatók egyre több pozitív kritikai méltatásban részesültek, s többen közülük a televízió is sugárzott.

A tájelőadások problémáiba való belekövetülést a színház több módon igyekezett elkerülni. Egyrészt néhány nagyobb településen tájcentrumok kialakításával, ahová több kisebb község közönségét lehetett volna koncentrálni, s a legkevesbé mostoha körülmények között több előadást tartani: egyet a helyieknek, egyet a környékről busszal, vonattal érkezőknek, továbbá egy délutáni előadást az ifjúságnak. Néhol (például Kunhegyesen), részlegesen sikerült is ezt megvalósítani, szisztematikusan azonban nem tudták általa racionalizálni a tájszínházi munkát. Ahogy tájbérletek bevezetésével sem, amelyek pedig kiszámíthatóbbá tehetők volna a fellépéseket: kevesebb alkalom lemondásával, illetve a prózai és zenés előadások egyenletesebb elosztásával. Idővel sikeresebbnek bizonyult a vidéki közönség beáramoltatása a székhelyi előadásokra, amelynek nagyszabású tervét – mintegy 3–3500 Szolnokon kívül élő bérletes toborzását, szemben az akkori 700-zal – először a színház egyik közönségszervezője vázolta fel 1966-ban.⁸⁴ Ez ugyan az elképzelt formában nem vált realitássá, de a színház lépéseket tett annak irányába, hogy „a falura utazó kultúra mellett hatni kezd[jen] egy másik

tendencia: a falu felkerekedése a városba, színházat nézni”.⁸⁵ 1967-ben szerződést kötöttek az Expressz Ifjúsági és Diákutazási Irodával megyebéli fiatalok Szolnokra hozása céljából, a művésztelep és a Damjanich Múzeum felkeresése utáni színházlátogatással, és a téli hónapokban 12.000 részvevővel kalkuláltak. Ennek háttérében kimondatlanul ugyan, de felsejlik a szülőfalujukból a városba egyre nagyobb mértékben elvándorló fiatalok új lakhelyükön rendszeres színházlátogatókká formálásának szándéka. Az új tendencia egyre markánsabbá vált, ezért a megyei közművelődési bizottság 1975 végi ülésén Székely Gábor megemlítette, hogy a Szigligeti Színház művelődési célkitűzéseit oly módon is próbálja (sőt a tények tükrében inkább ezúton próbálta) megvalósítani, „hogy a vidéki közönség egy részét a szolnoki előadásokra szervezi be”.⁸⁶ A hetvenesnyolcvanas évek fordulóján pedig Kerényi Imre már olyan komplex közművelődési helyé igyekezett tenni a Szigligetit, amely többek között kiállítást kínál az előcsarnokban, szövegkönyveket ad ki⁸⁷ és iskolaszínházi programokat szervez.

Utóbbiak azt a célt szolgálták, hogy „a színháznak barátai, értő közönsége legyen”, s ezért „egyre több – színházépületen kívüli –

ütemezése. Kelt: 1956. március 8. Lelőhely: MNL JNSzML XXIII.15.a.

⁸³ BENKŐ Tibor, „Színház a Tisza-parton”, *Szabad Föld* 22, 10. sz. (1966): 9.

⁸⁴ DR. KÜRTHY László, „Gondolatok Szolnok színházi és zenei életéről”, *Jászkunság* 12, 3. sz. (1966): 13–19.

⁸⁵ GÁBOR István, „A szolnoki példa”, *Magyar Nemzet*, 1967. dec. 6., 1.

⁸⁶ [n. n.], „A közművelődési bizottság ülésén”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. dec. 13., 5.

⁸⁷ Az 1978/79-es évadban indult el a műsorra tűzött darabok húzott szövegváltozatainak kiadása, hol a rendező, hol a dramaturg, hol egy színész jegyzeteivel és a műhöz kapcsolódó, a megyei könyvtár munkatársai által összeállított bibliográfiával, amelyek Kerényi szerint az előadások életet voltak hivatva prolongálni a halhatatlanság felé. Vö. *Jó reggelt!* Rádióműsor, 1978. december 2. Kosuth 4, 25 N. Gépelt leirat. 2. oldal. Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.

előadást kell tartania. Iskolákban, művelődési otthonokban: közelebb a lakóhelyhez.”⁸⁸ Ez azonban már nem a székhelyi bemutatók kiáramoltatását jelentette, hanem a fiatalok azokra való becsalogatását és bérletes nézővé szoktatását olyan „pódiumelőadásokkal”, amelyeket a színház művészei készítettek kifejezetten külső helyszínekre. Szintén kimondatlanul, de a Szigligeti Színház a tájólást ezekkel, tehát a színészek gimnáziumokba, szakközépiskolákba vitt (és rendezők által koordinált) önálló műsoraival igyekezett kiváltani,⁸⁹ közművelődési feladatait másképpen ellátni. Az „új típusú iskolaszínház” bevezetésére, amelynek példáját elismerten Ruszt József kecskeméti kezdeményezése jelentette, 1978-ban még nem volt módja a társulatnak,⁹⁰ csak két évvel később, amikor ötvenperces, egy tanórába beférő változatban bemutatásra került a *Rómeó és Júlia*, a *Tartuffe*, a *helység kalapácsa* és az *Antigoné*, s ezeket előbb szolnoki középiskolákba vitték,⁹¹ majd a következő évadban a Megyei Tanács 120E Ft-os támogatása mellé az Országos Közművelődési Tanácstól kapott 400E Ft jóvoltából szerte a megyébe.⁹² Az iskolaszínház tájolására ezt követően nem volt lehetőség, így ismét csak Szolnokon folytatódtek a kiszállások, ám „néhány

⁸⁸ BENKŐ Tibor, „Szolnok: »ki a színházból!«”, *Szabad Föld* 34, 52. sz. (1978): 17.

⁸⁹ A tervek szerint Paál István is rendezett volna egy ilyet három Karinthy Frigyes-mű alapján. Uo.

⁹⁰ Vö. *Színházi magazin*. Rádióműsor, 1979. május 6. Petőfi 10,33 LM. Gépelt leirat. 2. oldal. Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.

⁹¹ SZABÓ János, „Thália az iskolában. Teljes siker – és még valami...”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1981. máj. 10., 7.

⁹² – f –, „Központi támogatással. Tájéol az iskolaszínház”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1982. szept. 14., 4.

esetben a szolnoki középiskolások érdektelensége miatt kudarcba fulladt egy-egy előadás”.⁹³ A program azonban éppúgy lehetőséget kínált – s ezt immár a felettes szerv sem ellenezte – a székhelyen kívüli előadástartási kötelezettség teljesítésére, mint a megyén kívüli vendéjátékok sokasága, miközben a tájolás, jórészt úgy, ahogyan évtizedekkel korábban kezdték, csak sokkal kisebb mértékben, „érthetetlen gyakorlatként” élt tovább.⁹⁴ Nem volt szükség a hivatalos megszüntetésére, mert lassanként magától került kivezetésre, amint egyre érvénytelenebbé vált, a rendszerváltással pedig végleg odalett az a szükséghelyzet, amelyre kellemetlenül sokáig válaszként szolgált. A tájolás nemzetközi kontextusát az 1950-től számított „globalizáció és a virtuális kommunikáció” korának színházi jelenségei képezik,⁹⁵ amelyek irreálisan távolinak tűnnek vizsgálatunk tárgyától, ám a korszakspecifikus tényezők mindinkább éreztették hatásukat a magyar vidéken is. A televízióval érkező mediális váltás még olcsóbban és még kisebb nézői energiabefektetés igényével kínált színházi tapasztalatot, mint a tájolás, a Szigligeti Színháznak pedig különösen sok előadását közvetítette felvételről a Magyar Televízió, kezdve a *Hotel Nevadától* (1959), a *Boldogtalan holdon* (1966) és az *Athéni Timonon* (1976) át a *Táncdalfesztivál '66-ig* (1985). Ezek is nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy végül azoknak lett igazuk, akik a műfaj becsületére és a nézők érdekeire hivatkozva már a tájolás diszpozitívumának lassú elsorvadása előtt be kívánták fejezni „a társulatok rendszeres bumliztatását”.⁹⁶

⁹³ T.G., „Kedvező feltételek...”, 7.

⁹⁴ ALBERT Mária, „Közművelődési törekvések Szolnokon”, *Szövetkezet*, 1978. nov. 29., [o. n.].

⁹⁵ Vö. Gary Jay WILLIAMS, ed., *Theatre Histories: An Introduction* (London–New York: Routledge, 2006).

⁹⁶ ALBERT, „Közművelődési törekvések...”, [o. n.].

Bibliográfia

- ALBERT Mária. „Közművelődési törekvések Szolnokon”. *Szövetkezet*, 1978. nov. 29., [o. n.].
- Az Állami Faluszínház = Déryné Színház öt éve. 1951. aug. 1. – 1956. júl. 31. 7. https://mandadb.hu/dokumentum/499989/Dryn_5-ves.pdf, hozzáférés ideje: 2022.09.07.
- BÁNOS Tibor. *Thália Ikarusán: Riportkönyv a tízesztendő Állami Faluszínházról*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1961.
- BÁNOS Tibor. „Szolnoki Abigale”. *Magyarország* 3, 7. sz. (1966): 21.
- BENKŐ György. „Telt ház Tiszaföldváron”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1961. jún. 29., 5.
- BENKŐ Tibor. „Színház a Tisza-parton”. *Szabad Föld* 22, 10. sz. (1966): 9.
- BENKŐ Tibor. „Szolnok: »ki a színházból!«”. *Szabad Föld* 34, 52. sz. (1978): 17.
- BEREI Andor, szerk. *Új Magyar Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962.
- BERÉNYI Gábor. *A szolnoki Szigligeti Színház 1960/61. színiévadjának értékelése*. Kézirat. Kelt: 1961. május 14. Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.
- BERÉNYI Gábor és HAUK Antal. *A Szolnoki Szigligeti Színház öt éves fejlesztési terve*. Kézirat. Kelt: 1960. január 14. Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.
- BUSSOLINI, Jeffrey. „What is a Dispositive?”. *Foucault Studies*, No. 10 (2010): 85–107. <https://doi.org/10.22439/fs.voi10.3120>.
- DANCS Istvánné, szerk. *A Vallás-és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai, 1946–1949*. Budapest: OSZMI, 1990.
- Gilles DELEUZE. „Qu'est-ce qu'un dispositif?”. In *Deux régimes de fous: Textes et entretiens, 1975–1995*, 316–325. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- DR. DOBÓ László. *Ember-szóra szomjas vidékek várták őket: Állami Faluszínház (1951–1955), Állami Déryné Színház (1955–1981) Zala megyében*. Nagykanizsa: Kanizsa-Infó Lapkiadó Kft., 2005.
- DR. KÜRTHY László. „Gondolatok Szolnok színházi és zenei életéről”. *Jászok* 12, 3. sz. (1966): 13–19.
- DREYFUS, Hubert L. et Paul RABINOW. *Michel Foucault: Un parcours philosophique*. Paris: Gallimard, 1984.
- f –. „Központi támogatással: Tájékoztató az iskolaszínházról”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1982. szept. 14., 4.
- FUTAKY Hajna, szerk. *A Pécsi Nemzeti Színház műsorának repertórium bibliográfiával: 1895–1949*. Budapest: OSZMI, 1992.
- GÁBOR István. „A szolnoki példa”. *Magyar Nemzet*, 1967. dec. 6., 1.
- HÁMORI Tibor. „Szolnoki vágyak”. *Képes Újság*, 1972. jan. 29., 8–9.
- HONTI Katalin. „Színházszerető városok: Szolnok”. *Népművelés* 15., 8. sz. (1968): 36–37.
- HT. „A színház idejének munkásságáról nyilatkozott Berényi Gábor igazgató”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1961. máj. 18., 6.
- I. J. „Megyéje megbecsült nevelőjévé vált a szolnoki Szigligeti Színház”. *Szabad Ifjúság*, 1952. jún. 14., 2.
- Jó reggelt!* Rádióműsor, 1978. december 2. Kossuth 4,25 N. Gépellátás. Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.
- KAPOSVÁRI Gyula. *A szolnoki Szigligeti Színház államosításának 10 esztendeje*. Kézirat, 1959. február 5-i keltezéssel. Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.
- KATONA Ferenc, szerk. *Állami Déryné Színház 1951–1975*. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1975.
- KISSNÉ FÖLDES Katalin. *Az államosított vidéki színházak műsora 1949–1959*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.

- KOROSSY Zsuzsa. „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”. In *Színház és politika: Színháztörténeti tanulmányok 1949–1989*, szerkesztette GAJDÓ Tamás, 45–137. Budapest: OSZMI, 2007.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Apparátus/Diszpozitívum”. In *Média- és kultúratudomány*, szerkesztette KRICSFALUSI Beatrix et al., 231–237. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.
- MERŐ Béla. „Színi házak: Egy nevelési központ körvonalai”. *Színház* 11, 12. sz. (1978): 46–48.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „A diszpozitívum és a kormányozhatatlan: Gondolatok bárminemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben”. Fordította KISS Gabriella, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 142–159. <https://doi.org/10.55502/the.2021.1.142>.
- NÉMETH Géza. „Színház a testület előtt”. *Magyar Hírlap*, 1976. nov. 20., 8. [Név nélkül]. „Egy új színház első esztendeje”. *Béke és Szabadság* 3, 24. sz. (1952): 13. [Név nélkül]. „Két község veszekszik”. *Népszabadság*, 1960. máj. 13., 6. [Név nélkül]. „Színházunk terve: húsz százalékkal több bérlő az új színiévadban”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1960. aug. 16., 4. [Név nélkül]. „Munkások »teltház« akciója a szolnoki színházban”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1961. nov. 7., 6. [Név nélkül]. „Néhány hír a Szigligeti Színházról”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1962. nov. 13., 5. [Név nélkül]. „Megállapodás a szolnoki színházzal. Értékes és változatos évad elé nézünk”. *Nógrád*, 1967. jún. 21., 4. [Név nélkül]. „Déryné Színház – tegnap és holnap”. *Színház* 5, 1. sz. (1972): 25–30. [Név nélkül]. „Száznegyvenezer néző: A Szigligeti Színház az adatok tükrében”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1974. júl. 10., 5. [Név nélkül]. „A közművelődési bizottság ülésén”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. dec. 13., 5. [Név nélkül]. „Feszített tempóban – sikerek. Évadzáró társulati ülés a Szigligeti Színházban”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1979. jún. 1., 5. [Név nélkül]. „Tájéloádasón”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1985. máj. 18., 11.
- R.G. „Húsz év színháztörténetéből. A felszabadulás utáni első szolnoki előadások nyomában”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1965. jan. 31., 8.
- RING Orsolya. „A színházak pártirányítása a Kádár-korszakban: Színházi témák az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottság ülésein”. *Levéltári Közlemények*, 79. sz. (2008): 197–214.
- ROCKEM, Freddie. „»The very cunning of the scene«: notes towards a common dispositive for theatre and philosophy”. *Revista Brasileira Estudos da Presença* 10, No. 1 (2020): 1–20. <https://doi.org/10.1590/2237-266092434>.
- SÁNTA Ágnes. „Miért maradt el a *Menyasszonytánc* kengyeli tájelőadása?”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1960. febr. 27., 4.
- S.B. „Tájcentrumok, falusi színházbérletek”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1967. máj. 17., 3.
- SEBŐK Balázs. *Az Alföld iparosítása – Szolnok megye példáján (1950–1970): Esettanulmány*. PhD értekezés. Szeged: SZTE Történettudományi Doktori Iskola, 2009. <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1268/1/sebok.dissz.pdf>.
- SIEGMUND, Gerald und Lorenz AGGERMANN. „Von der Aufführung zum Dispositiv”. In *Methoden der Theaterwissenschaft*, herausgegeben von Christopher BALME und Berenika SZYMANSKI-DÜLL, 131–152. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2020.
- SIMON Béla. „Tájelőadás, avagy milliókból krajcárok”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1966. dec. 15., 5.
- SULYOK László. „Shakespeare-i gondolat jegyében: Korának hú lenyomata legyen. Beszélgetés Lengyel Boldizsárral, a szolnoki színház igazgatójával”. *Nógrád*, 1982. júl. 10., 7.

- SZABÓ János. „Thália az iskolában: Teljes siker – és még valami...”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1981. máj. 10., 7.
- Színházi magazin*. Rádióműsor, 1979. május 6. Petőfi 10,33 LM. Gépelt leirat. Lelőhely: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.
- T.G. „Kedvező feltételek – színvonalas előadások: Évadzáró társulati ülés a Szigligeti Színházban”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1984. jún. 16., 7.
- TISZAI Lajos. „Négy és fél millió néző: 160 év színpadon III.”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1982. ápr. 20., 5.
- WILLIAMS, Gary Jay, ed. *Theatre Histories. An Introduction*. London–New York: Routledge, 2006.

Levéltári dokumentumok

- Üzemek színházlátogatási kedvezménye. Kelt: 1950. május 11. Lelőhely: MNL JNSzML XXIII.15.a.
- A Szolnok Megyei Tanács Végrehajtó Bizottsága 1950. október 10-én megtartott ülésének jegyzőkönyve. Lelőhely: MNL JNSzML XXIII.2.
- Szigligeti Színház ütemterve. Kelt: 1953. április 17. Lelőhely: MNL JNSzML XXIII.15.a.
- Tájéltadás ütemezése. Kelt: 1956. március 8. Lelőhely: MNL JNSzML XXIII.15.a.
- Tájéltadások üzemanyag biztosítása. Kelt: 1956. szeptember 24. Lelőhely: MNL JNSzML XXIII.15.a.

A tudomány, ha osztály. A Színház- és Filmművészeti Szövetség Tudományos Osztályának első éveiről

JÁKFALVI MAGDOLNA

„A Tudományos Osztálynak feltétlen feladata azonban az, hogy bár közvetett úton, de valóban tudományos munkával hozzájáruljon a Szövetség munkájának fejlesztéséhez. Ezért a Tudományos Osztály fejlődésének következő szakaszát elsősorban a valóban tudományos munka fejlesztésének kell szentelni. Egyésszt az osztály tudományos munkatársi által végzendő kutató és feldolgozó munka, másik, a függetlenített munkatársak által szervezett, de a Szövetség tagjai, illetve külső munkatársak által megvalósítandó elméleti, feldolgozó és kutató munka útján.”¹

A tudományos közösségek működése legtöbbször érzékelhetetlen hagyományívet követ, tanítványok, olvasmányok rendje alakítja ki azt a kulturális tőkét (Bourdieu értelmezésében), mely a szakmát valamennyire láthatóvá teszi a professzionalizációs folyamatokban. A színháztudomány mint szakma intézményi megjelenése Magyarországon inkább kezdéseket tudhat magáénak, a tanulmány ezek közül az egyik kezdést, a Színház- és Filmművészeti Szövetség Tudományos Osztályának tudománycsinálási elképzeléseit mutatja be.² A kutatás, 1949–1954 közötti levéltári forrásokra koncentrálna, az államosítás és az újjáépítés kettős hatalmi akaratában vizsgálja a tudományintézmény szerve-

zeti kereteit, pénzügyi lehetőségeit, politikai direktíváit és keresi azokat a szövegeket, melyek elvezethetnek az első pécsi egyetemi munkacsoport, az első veszprémi tanszék, az első philther-műhely megalapításához.

A színháztudomány intézményesülése Európában az első lépés a színházról szóló tudományos beszéd kialakulásában.³ A diszciplína a húszas évek elején jelenik meg, egyetemekhez és kutatóintézetekhez kötődik, ám Magyarországon más a helyzet. A második háború után, 1949-ben megalakult Színház- és Filmművészeti Szövetség, mely működésének harmadik évében létrehozta Tudományos Osztályát, majd a belügyminiszter 1957. április 20-án (a szövetség egészét) feloszlatta. Kutatásunk arra fókuszál, mit jelent ebben a nyolc évben a színháztudomány, ki lehet színháztudós, milyen kezdeményezések, terek, koncepciók villannak elének, tehát miként formálódott a magyar színháztudomány gyakorlata és intézményrendszere olyanná, amilyennek ma, a politikai rendszerváltás után harmincöt évvel észleljük.

A minta

„A szövetség tudományos osztálya 1952. augusztus elsején a Szovjetunió Színházi Szövetsége (V.T.O.) tudományos intézetének

¹ HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD_OSZT., *Feljegyzés* (aláírás nélkül, dátum nélkül, kb. 1953). 2. (a továbbiakban: TudOszt feljegyzés).

² A tanulmány az OTKA 142520. számú, *A realista színház újjáépítése: Játéktörténet 1945–1989 között* című projektjének keretében készült.

³ A magyarországi előzményekről lásd Magdolna JÁKFALVI, „Changes: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Hungary”, *Theatron* 16, No. 4 (2022): 3–15, <https://doi.org/10.55502/the.2022.4.3>.

mintájára alakult.”⁴ A tudományszerkezet mintázata a szakmai, öndefináló közösségek létrehozását sürgette, s általános hatalomgyakorlási technikának tekinthető,⁵ hogy a direktívák érvényesítését illetően erős (szak)politikai kontrollal, komoly ellenőrzéssel tervezték a működést. A tudománytörténeti jelenség észlelésekor eredményre vezethet az eredeti szovjet-orosz minta fellelése is, azonban a jegyzőkönyvek sokasága és nyelve olyan közösségi aktivitást mutat, mely az egyszerű történelmi mintakövető narratíva helyett a közösségi dinamika felrajlását igényli.⁶ A tudományszervezés korabeli szovjet mintája⁷ a Szövetség munkatársai előtt ismeretlen, így ebben a tanulmányban sem a vélt szovjet mintát, hanem a megképzett, szovjet-szerű tudományszerkezet kialakulását követjük.⁸ Paul Ricoeur felismeréséből inspirálódva, miszerint a társadalmi tények mellett a társadalmi képzelet is

⁴ 1955-ben a Tudományos Osztály munkaterve, aláírás nélkül, 14 sűrűn gépelt oldalban összegzi feladatait.

HU_MNL_OL_P2143_2d_26t_TUD_OSZT_MUNKATERV_1955. január 7., 1. oldal.

⁵ Philip Ross BULLOCK. „Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s”, *Cambridge Opera Journal* 18, No. 1 (2006): 83–108,

<https://doi.org/10.1017/S0954586706002114>.

⁶ A biográfia és a történetírás határaitól lásd Sabina LORIGA, „Történet- és életrajzírás a 19–20. században”, ford. KOVÁCS Ákos András, *Korall*, 44. sz. (2011): 5–29.

⁷ Murray FRAME, „Cultural Mobilization: Russian Theatre and the First World War, 1914–1917”, *The Slavonic and East European Review* 90, No. 2 (2012): 288–322, <https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.90.2.0288>.

⁸ Inna SOLOVYOVA, „The Theatre and Socialist realism, 1929–1953”, in *A History of Russian Theatre*, eds. Robert LEACH and Victor BOROVSKY, 325–357 (Cambridge: CUP, 1999).

az elemzés tárgya lehet,⁹ az 1949-ben elképzelt, majd 1952-ben elindított, végül 1957-ben átalakított Tudományos Osztály létét, működését, felépítését a kutatók saját élettapasztalatait rekonstruálva közelíthetjük meg.

A Tudományos Osztály, a nevéből következően, kell, hogy tartozzon valahova. Az átlamosítás utáni szakmai szerveződések idején két Tudományos Osztály alakul: az egyik a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség kereteiben, a másik a Színházművészeti Főiskolán, s a név azonosságából adódik, hogy a szakmai előadásokban, a hivatkozásokban, sőt még a levéltári dossziékban is rendre összekeverednek dokumentumaik, hiszen szinte kizárólag a tudománycsinálás szervezeti kereteit keresik, s a kezdeti években ebben ki is merül tevékenységük.

A színházról folytatható tudományos beszéd igénye is két irányból fogalmazódik meg: egyrészt a Szövetségbe tömörült szakmai vezetők felől, másrészt a képzés intézménye, az Akadémia felől, s innen töredékeiben a tudományszervezési minta is látható. Az Akadémia igazgatója 1945-től Hont Ferenc, aki a Színiakadémia igazgatójaként Főiskolává szervezi az intézményt. Hont a (kétségkívül szovjet mintára) átalakuló magyar felsőoktatásba beszervezi a művészeti képzést, és felismeri, hogy a művészetről szóló tudományt, a tárgyát kutató diszciplínát is helyben, a Főiskolán érdemes és lehet létrehozni. Hont Ferenc kéziratos naplójából követhető, hogy bár csak felületes tudással bír a szovjet színházi felsőoktatásról, hiszen egy moszkvai baráti társaságban lefirkantott jegyzet alapján képzelet el a főiskolai alapképzést,¹⁰

⁹ Paul RICOEUR, „Bevezető előadás: Tanulmányok az ideológiáról és az utópiáról”, in *Politikai antropológia*, szerk. ZENTAI Viola, 116–126 (Budapest: Osiris Kiadó–Láthatatlan Kollégium, 1997).

¹⁰ HONT Ferenc naplója, 1–80. füzet. 1941–1979. Gépirat, PIM–OSZMI, kézirattár, Hont-hagyaték, GY/744. 9. füzet, 44–47. (1945.

mégis megtapasztalja a hatalomkoncentráció szervezeti előnyeit. Hont tudományos minta nélkül, saját elképzeléssel és a tudomány magyarországi intézményeitől távol alakítja ki a színházművészetet tárgyául választó tudomány intézményes kereteit: a Tudományos Osztályt a Főiskolán. Hont mellett a Szövetség törekvései is láthatóak, de itt nemhogy a minta, de a domináns vezető alakja sem rajzolódik elénk.

Az igény

A színházi szakmát az államosítás korai pillanatától két szakmai szervezet képviseli, az 1950. februárjában létrehozott Szakszervezet (Magyar Művészeti Dolgozók Szakszervezete) és az 1949. november 10-én megalapított Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség,¹¹ ez utóbbi tartja össze, irányítja és ellenőrzi a színházi és a filmes szakmát.¹² Az 1949–1956 közötti kongresszusok és ülések sokaságán látszik, hogy a szovjet rendszer új ideológiája a művészeti szcena résztvevőinek ismeretlen és jórészt követhetetlen, ezért az első hónapokban, már 1950-ben Nagy Adorján színművész, a Főiskola legendás, 1949-től nyugdíjas beszédtanára így fordul a Szövetség elnökségéhez:

„Meg kell szervezni, hogy a Színháztudományi Intézet alkalmazott tudó-

május 8.) Oroszul szerepelnek a kurzusok nevei.

¹¹ *Szabad Nép*, 1949. nov. 10., 4.

¹² Létrehozásának körülményeit és első éveinek működésének dokumentumait 2022-ben forráskiadványban tettük nyilvánosan elérhetővé. Lásd JÁKFAI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és RING Orsolya, szerk., 1951. *Források a magyar színházzakmai közéletből* (Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2022), <https://theatron.hu/theatron/1951-forrasok-a-magyar-szinhazzakmai-kozeletbol/>.

mányt teremtsen és teremthessen. (Pl. úgy tudom, hogy a Nemzeti Színház a „Revizor” előadására készül. Kérem, értesítsék a rendezőt, hogy az Eötvös-kollégium könyvtárában megtalálhatja a darab 100 éves színpadi életének orosz nyelvű leírását, bő képanyaggal együtt.)”¹³

Az alkotók felől értett tudományos munka háttérmunka, a tudós archiválói képességét helyezi előtérbe, vélhetően az a legismertebb tudósi magatartás. Már a Tudományos Osztály szervezésének kezdetekor háttérbe szorul a rendszeralkotó, az elemző, a teoretizáló kutatás. A Szövetségnek azonban a székházon kívül nincs se fizikai, se személyi infrastruktúrája, így a Szövetség titkára, Horvai István azt látja megoldhatónak, ha

„a tudományos munkát a területről egy-egy feladaton időlegesen függetlenített munkaközösség végzi, megállapított terv szerint. A kidolgozandó témákat és a tudományos munkát végző kádereket a Népművelési Minisztérium Színház- és Filmfőosztálya a Szövetségre támaszkodva jelöli ki.”¹⁴

A függetlenített munkaközösség, vélhetően a pártmunkások függetlenített státuszára mintázva, a kutatókat kiemelte volna a Szövetség költségvetéséből és teljes adminisztrációjából, s a felszólalásokból vélelmezhetően a Minisztériumra terhelte volna rá mind az infrastruktúra működtetését, mind a tu-

¹³ Nagy Adorján levele a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének – 1950. *Jelzet: MNL OL P 2143-85. tétel. 1950.*

¹⁴ Horvai István értékelő-összegző beszéde. Gyorsírói jegyzőkönyv a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség évi közgyűléséről – 1951. szeptember 9. *Jelzet: MNL OL 276. f. 89. cs. 396. őe.* In JÁKFAI, KÉKESI KUN és RING, 1951. *Források a magyar...*, 112–168, 127.

domány ideológia kontrollját. Horvai felszólalása végén kötelező elemként használja az állandó ornamentikának látszó mondatot: „Tudományos munkánk megsegítésére fel kellene venni a kapcsolatot a megfelelő szovjet tudományos intézetekkel.”¹⁵ A kapcsolatfelvételt igényként megfogalmazzák, az archívumok azonban csak szovjet művészek műhelyelőadásairól őriznek dokumentumokat. A tudományos munkát vélhetően azért kell megindítani, mert a Szövetség az 1950-es pártkritika után belátta, hogy a szakma felől, a szakma érdekeit előtérbe helyezve kell az elméleti kérdéseket feltenni. Számtalan vitákon tisztázzák a színjátszói gyakorlatból rendre előkerülő témákat, mint „pld a (»kettős kötöttségű hős«, a kritika kérdése, színjátszásunk helytelen iránya: ösztönösség, naturalizmus, önmutogatás stb.)”¹⁶ Mégis úgy látják, hogy hiába gyakorol önkritikát Várkonyi Zoltán és Apáti Imre, a két polgári múlttal megküzdő rendező, hiába küzd a „burzsoá befolyás” és beidegződés ellen Gyárfás Miklós saját darabjának megbíráásával, az értékelés visszhangtalan maradt, mert „nem hatott ki eléggé a színházi munka gyakorlatára”.¹⁷

A tudományra való igényt a színházcsinálók fogalmazzák meg, rendezők és színészek, a kontroll politikai akarata találkozik az intézményesülés szakmai akaratával és azzal a belátással, hogy a tudományt akaróknak kell megteremteni a tudományt magát. Ez a saját tudomány azonban mégsem a bölcsészettudomány meglévő eszközkészletével kezdi meg működését, hiszen akár a pozitívizmus (Horváth János, Paizs Dezső), akár a szellemtörténet (Szerb Antal) formáival ismeretlen területnek, idegen közegnek hat. Az idegenség a Szövetség diskurzusigényeit nézve, 1949 után, nem elsősorban a szovjet idegenséget jelentette, nem is a nyelv és a

kultúra idegenségét, hanem a tudomány idegenségét: a bölcsészetét.

A feladat

Az 1949-es tudományakarát sajátosan felerősíti a színházról való rendszeres gondolkodás korábbi eredményeit. Akár Gyulai Pál dramaturgiai, akár Hevesi Sándor rendezői szempontrendjét követő írásokat nézzük, azok a (magyar) színház történeti és működésbeli eseményeit foglalták narratív és értelmezői keretbe.¹⁸ A színházstudomány elsődleges célja kérdéseket feltenni a színházművészet esztétikai jellegzetességeinek működéséről, mibenlétükről, történeti szerveződő folyamatáról, s Vörösmarty *Dramaturgiai lapokjából* egészen Németh Antal mimográfiájáig¹⁹ a tudományakarat ezt a diszciplináris alapvetést fogalmazta meg újra és újra. A színházstudománnyal foglalkozó közösség célja a szakma professzionalizálása, azonban a Szövetség idején ez a cél a nemzeti kánonrend megalapozása helyett a szakma *ideájának* megfogalmazása felé fordul. 1952-ben a Szövetség tehát ambicionálja egy Tudományos Osztály létrehozását az 1951-es közös, szakmai akarat jegyében és az alábbi bekezdésben összegzi (aláírás nélkül, névtelenül) a Szövetség tudományos osztályának feladatát:

Az osztály „feladata, hogy mint a szövetség munkájának egyik döntő részese, segítsen megvalósítani annak célját: színház- és filmművészetünkben diadalra juttatni a szocialista realizmus

¹⁵ HORVAI értékelő..., 127.

¹⁶ Uo., 120.

¹⁷ Uo.

¹⁸ GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok* (Budapest: Franklin Társulat, 1908); HEVESI Sándor, *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1965).

¹⁹ NÉMETH Antal, „Mimográfia Sugár Károly Calibanjáról”, in *Új színházat!*, vál. és szerk. KOLTAI Tamás, 50–56 (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988).

elveit, hogy művészeink alkotásai határozatosan segítsék hazánk szocialista építését, a párt és a kormány kultúrpolitikájának megvalósítását. Feladata, hogy a marxista világnézet szellemében vezető művészeink összefogásával segítse tisztázni művészetünk elvi kérdéseit.”²⁰

A feladat várhatóan ideológiai természetű és láthatóan a művészek elé magasodik, különlegessége mégis az osztálystruktúrában rejlik. Az osztály mint egység a minisztériumok szervezeti hálóját feltételezi, s ez a Tudományos Osztály a Szövetség részeként jön létre a Dramaturg, a Rádió stb. (Szak)osztállal együtt. De míg egy dramaturg a művészi munkáját elvégzi valahol, valamelyik színházban, s csak a napi munkáján túli, a továbbképzéséhez, a tájékozódásához szükséges feladatok és információk várják a Szövetség Szakosztályában, addig a tudós mintája, a tudomány művelőjének típusa nem adott. A nagyobb egyetemeken Bölcsészettudományi Karán tanító tudósok nem kerülnek a színházi szakma látókörébe, a Szövetség a tudományt nem tudja szakmai autoritáshoz kötni. Így, bár a kutatás tudósok köré gyűlt tudós csapattal tervezhető, az Osztály félre teszi a kínáló akadémiái mintát, s a feladatok elvégzését agilis tudományszervezőkre és aktív színházrendezőkre bízta. A Tudományos Osztály előtt álló feladatok ekként tudománydisszeminációra és a színházi esemény folyamatában előkerülő helyzetek elemzésére koncentrálnak. A szovjet játékminta megértése, megtanulása és népszerűsítése elsődleges feladat, tehát a Szövetség frissen létrehozott osztályán a nagy mester, Sztanyiszlavszkij módszerének tanulmányozására összpontosítják az energiákat. Legfő-

képpen azért, mert a színháztudomány gyakorlata érzékelhetetlen, a szovjet minta láthatatlan, ellenben egy orosz módszeralkotó, Sztanyiszlavszkij biztos pontot kínál. A Szövetség Tudományos Osztályának 1952–1956 között Mészöly Tibor színész a vezetője, s az a Hegedüs Tibor színész a tagja, ki már 1946-ban Sztanyiszlavszkijt fordít.²¹ Innen nézve természetesnek tűnik, hogy a diszciplína csakis Sztanyiszlavszkij felől tudja magát definiálni. A tudományos munka alapja, a fordításokon túl, egy Sztanyiszlavszkij forrás- és idézetgyűjtemény létrehozása lesz, erre létrehoznak egy szervezeti egységet az Osztályon belül, ezt 1955-ben Sztanyiszlavszkij-kabinetnek nevezik.²² A kabinet elsősorban gyűjt, s ez a mennyiségi gyűjtés jelenti az alapját a szocialista tudománynak, s csak ennyiben jelenik meg a pozitivista irodalomtörténet gyakorlata a kabinet napi rutinjában. Ugyanakkor ennek a gyűjtésnek köszönhetően „megtalálható bármely felvetődő színházelméleti kérdéshez a megfelelő Sztanyiszlavszkij, illetve Nyemirovics-Dancsenko vélemény, továbbá ezzel kapcsolatban tanítványaik és értelmezőik állásfoglalása.”²³ A Sztanyiszlavszkij-kabinet gyakorlati kérdésekre keres autoriter válaszokat, s a tudományt nem kérdező folyamatnak, hanem válaszgyárnak pozícionálja. Nemzedékek nőttek fel abban a kritikai hagyományban, mely a tudományt válaszokat gyártó gyakorlatnak éli meg, ahol a kérdés, a kutató gondolkodás a bizonytalanság jele. Az induló tudományos osztály munkatársai mégis joggal érezhetik, hogy „Szovjetunió kívül sehol meg nem lévő alaposság”²⁴ elérése ezzel a Sztanyiszlavszkij-kabinettel a munkatársaknak motiváci-

²⁰

HU_MNL_OL_P2143_2d_26t_TUD_OSZT_MUNKATERV_1955. 1. oldal (a továbbiakban: TudOszt munkaterv).

²¹ Igaz, Hapgood autorizált fordításából dolgozik. SZTANYISZLAVSZKIJ, *Egy színész felkészül*, ford. HEGEDÜS Tibor (Budapest: Atheneum, 1946).

²² TudOszt munkaterv, 7.

²³ Uo., 5.

²⁴ Uo.

ót, a Szövetség vezetőinek visszaigazolást nyújt, mindemellett hangsúlyozzák, hogy ennek a tudományos munkának elsősorban a színházi igényeket kell szem előtt tartania. A Szövetségben, így annak Tudományos Osztályában is az alkotóké, színészeké, rendezőké, dramaturgoké a főszerep, ők fogalmazzák meg elvárásaikat. Magyarországon intézményes szinten a színházművészek jelölik ki a tudomány kereteit.

Nagy Adorján kérését követve úgy tűnik, a színháztudomány indulása alkalmazott tudománygyakorlat leginkább, s annyiban irodalomtudomány, amennyiben forráskritika, fordításkritika a módszertana. Érezhető, de nem tematizált nehézséget jelent annak megtalálása és definiálása, mi a színház tudománya, s mit kutat a Tudományos Osztály. A választ a „megrendelőtől”, a szakmától várják, és Sztanyiszlavszkij és Sztanyiszlavszkij előtti színházi szakemberek írásából, levelezésekből vélik kiviláglani. A „múltunk helye”²⁵ különös formában tematizálódik az osztály munkatervében, a „haladó hagyomány legértékesebb részét”²⁶ színházesztétikai kötetben tervezik kiadni, hiszen ez marad a mozgástér: mit mond Sztanyiszlavszkij és mit mondanak a haladó narratívába rendezett múltbéli magyarok. Azonban az osztálynak nem meglepő módon nem feladata a tudománytörténeti hagyomány felállítása, nem láttatják „múltunk helyét”, a történelmi folyamatokat (például az igazolóbizottsággal még 1951-ben is viaskodó Németh Antalt),²⁷ s nem láttatják rajta keresz-

tül a polgári színházi múltat. Tehát a háború utáni évtizedekben a drámai mű jelentésstruktúrájára fókuszál az elemzés.

A feladatvégzés

Az 1952-ben felálló Osztály a munkát **A** és **B** csoportra osztva végzi, s bár csak találgathatunk a munkatervekből, az **A** csoport mintha a történet, a **B** csoport pedig az elmélet összegzéseire fókuszálna. A **B** csoport a marxista nevelés segítségével jött létre, esztétikai nevelési programot dolgoznak ki a színházakba, hét részből álló továbbképzésben készítik fel a művészeket a szovjet rendszerre 1955-ben (!). Az előadások a (1) dialektikus és történelmi materializmus, (2) a művészet-történeti harcok a formalizmus és a realizmus között, (3) valóságábrázolás és naturalizmus (4), tipikus és egyéni, (5) tartalom és forma, (6) formalizmus és dekadens művészetek, (7) szocialista realizmus és pártosság témakörét rajzolják fel. A feladatkiosztás alapján megerősödik feltevésünk, hogy az **A** a színháztudományi kutatás, a **B** pedig az ideológiai megfigyelő csoport, s ez a megfigyelés itt, a Szövetség Tudományos Osztályán, a nem tudósi területen válik gyakorlattá.

A feladatvégzés leghatékonyabb eszköze az agitációs-propaganda metodikával végzett ismeretterjesztés. Ez a politikai beszédaktus ismerős forma, a diafilm korszerű prezentáció, sikere van, olyannyira, hogy például 1955-ben a Tudományos Osztály munkatársai megtudják, hogy a rendezők sok esetben nem továbbítják a színészek felé a tájékoztató anyagokat, akkor úgy döntenek, hogy kifejezetten a színészeket keresik fel, őket szólítják meg, nekik tartanak előadásokat a helyes szerepértelmezésről.²⁸ Ez a diavetítéssel egybekötött direkt edukálás valószínűsíthetően a dráma- és színháztörténeti

²⁵ Uo., 6.

²⁶ HÁY Gyula, „Előszó”, in *A magyar dramaturgia haladó hagyományai*, szerk. CSILLAG Ilona és HEGEDÜS Géza, 5–9 (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953).

²⁷ POROGI Dorka, „Németh Antal igazolásainak feltáró bibliográfiájáról”, in *Németh Antal igazolásai 1945–1947*, szerk. POROGI Dorka, 8–11 (Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2022),

<https://theatron.hu/theatron/nemeth-antal-igazolasai-1945-1947-forraskiadvany/>.

²⁸ TudOszt munkaterv, 13.

ismeretek átadását jelenti, sokszor korábbi neves előadásokból vetítettek képeket.²⁹ A képekkel illusztrált, rendkívül egyszerű állításokat hordozó, ismeretterjesztő vetítések egyrészt bátorítóan vezetik be a vidéki színházakat az új esztétikai és politikai nyelv formáiba, másrészt felvázolják az új magyar dráma- és színháztörténeti kánont.

*A párhuzamos intézmények:
Tudományos Osztály a Főiskolán*

A Szövetség Tudományos Osztályának előintézménye a Főiskolán Hont Ferenc kezdeményezésére létrejött Tudományos Osztály. Ez az egyetlen kísérlet, mely felsőoktatási intézményhez, igaz, művészeti képzéshez rendeli a tudomány működését. A Szövetség 1951-es éves közgyűlésén Horvai István, még a Szövetség titkáráként, úgy fogalmaz:

„Nagy segítséget jelent mindnyájunknak a Főiskola Tudományos Osztályával közösen szerkesztett *Színházi Tájékoztató*, amely a szovjet színművészet eredményeit is ismerteti, szovjet cikket magyar fordításban. Megjegyzendő, hogy hamarosan átalakul színház- és filmtájékoztatóvá.”³⁰

A *Színházi Tájékoztató* 1951-es számainak³¹ tartalomjegyzékéből is kiviláglik a tudomány

²⁹ Lásd HONT Ferenc és BAJCSA András, „A magyar színészet hőskora”, diafilm, 1956, [http://diafilm.osaarchivum.org/public/?fs=2121&search=2&page=.](http://diafilm.osaarchivum.org/public/?fs=2121&search=2&page=.”)

³⁰ HORVAI értékelő..., 120.

³¹ A *Színházi Tájékoztató* 1951-es évfolyamából hét számot egybekötve a Színház- és Filmművészeti Egyetem Könyvtárának pincéjében találtuk meg a könyvtárosokkal (D-525 jelzet). Az írógéppel sokszorosított periodika (feltehetően később) bekötött példányai sem borítót, sem kolofont nem tartalmaznak.

intézményétől elvárt feladat: elsődlegesen a közvetítés, másodlagosan a propaganda területét kell kitöltenie. A rendelkezésünkre álló hét szám kizárólag a szovjet színháztudomány forrásait hozza az olvasó elé, a lapszemle is a szovjet lapokat ismerteti, ugyanakkor döntő súllyal mégis szakmai kérdések és gyakorlati felvetések sorakoznak az oldalakon. A *darab eszméje* (Gorcsákov), *Színpadi alakítások a Revizorból* (Tirászpolszkája), *A színész helye a munkások sorában* (Gorbatov), *A nézők konferenciája* (Morscsihin), *A tájkép a színházi díszlettervező művészetében* (Szokolova).³² A lapszámokból is látható, hogy a megkérdőjelezhetetlen autoritás természetesen Sztanyiszlavszkij, akinek írásai mellett módszere is domináns elemzőtechnikaként kerül közvetítésre. A *vezető pártfunkcionárius alakja a moszkvai színházak új előadásáiban* (Zubkov) című írás mutatja a csak a színházszerekre nehezedő új játéktechnikai feladatot: új karaktereket, új élethelyzeteket kell megjeleníteniük, ehhez nincs más technikájuk, mint az ismert módszer. A lefordított tanulmányok, írások kizárólag színészek, rendezők, alkotó emberek gondolatait összegzik, a kérdések a színházi szakma felől hangoznak fel, legyen szó drámai nyelvezetről (Boriszov, OSZSZK színész), jellemekről (Merkurjev), s lenyűgöző az a szakmai alaposág, amivel meg akarják érteni a „sztálini korszakot”.³³ A *Színházi Tájékoztató* 1951/1. számában alapos elemzést ad Velehova szerzőtől a Kis Színházban Cigankov rendezésében bemutatott *Revizorról*, melyet azonban Tirászpolszkája saját emlékekre alapuló karakterelemzése követ nyolc újságoldalon át,³⁴ de

³² A szovjet szerzők vezetéknevvel szerepelnek, a nevek fordításakor és átírásakor még nincs meg a női alaknév és az ótcsesztvo, az apai név jelölésének magyar gyakorlata.

³³ *Színházi Tájékoztató*, 3. sz. (1951): 479.

³⁴ Nagyezsda Lyvovna TIRASZPOLSZKÁJA, „Színpadi alakítások a »Revizorból«”, részlet

az előadás rendezőjének, Mejerholdnak a nevét nem ejthetik ki, hiszen még Sztálin él. Mejerhold helyett Csehovról, az előadásról és a színészi munkáról engedélyezett a beszéd.

A *Tájékoztató* bőséges forrást kínál a színháztudomány szovjet korszakának alakulástörténetéhez, s vélhetően alátámasztja annak szükségességét, hogy 1952. novemberében, párhuzamosan a Szövetség Tudományos Osztályának létrehozásával, megalapítsák az Országos Színháztörténeti Múzeumot, melynek Hont Ferenc lett az igazgatója. Hont ekkor már nem igazgatója a Főiskolának, de a minisztérium osztályvezetője, s személye köti majd össze a különféle kutatóhelyeket. Hont 1954-ben a Népművelődésiügyi Miniszterhez fordult egy centralizáló javaslatl, ³⁵ s vélhetően ennek következtében megindul az új gyűjteményépítés, s megindul az, ami a tudománypolitika számára izgalmasabb: egy új kutatóközösség megalakítása. A Múzeumban Cenner Mihály, Staud Géza veszik fel a munkát, s ugyan Cenner színházdramaturg, Staud színházrendező, s hozzájuk majd 1958-ban csatlakozik Dömötör Tekla, aki a magyar színjátékszokások hagyománytörténetét írja meg. Úgy tűnik, a Szövetség Tudományos Osztályának koncepciója sikeren bekapcsolódik egy új intézmény kereteibe, s a szervezeti és múzeumi háttérrel elindulhat a színháztudomány intézményesülése.

A rendszeresség és a folytonosság a tudományműködés alapja, a Tudományos Osztály a következő három területre koncentrálva kezdi a tudományszervezést. Könyvtárt alapítanak, mely a szövetség könyvtárának be- és elfogadását jelenti (ezt az OSZMI-s könyvek pecsételésén még követhetjük).

az *Orosz színjátszás múltjából* című kötetből, *Színházi Tájékoztató*, 1. sz. (1951): 38–45.

³⁵ *Javaslat a színháztörténeti és színháztudományi munkálatok gazdaságosabb megszerzéséről*. OSZMI Kézirattár, Hont-hagyaték.

Lektorátust szerveznek a külföldi cikkek és tanulmányok gyűjtésére és lefordítására, ehhez sikerül egy titkárnői státuszt engedélyeztetni, de egy összegző feljegyzésből megtudjuk, hogy 1957. januárjától például egy ideig nem jönnek többet az angol szaklapok. ³⁶ (A szovjet történetet írva inkább az meglepő, hogy eddig jöttek.)

A Múzeumi Tudományos Osztály ekkor még csak pár szobában működik a Kertész utcában, de legfontosabb tevékenységüként elindítják a (saját megnevezésükben) dokumentációs munkát, mely 1954-ben a színházi előadások létrehozásakor elvégzett azonnali értelmező-támogató háttérkutatót jelenti. Az éves jelentésekben sokáig visszatér a büszke számadat, hogy például „1957. februárjában 20 darabhoz nyújtottunk dokumentációs segítséget.” ³⁷ Akkor nem látszott, hogy a dokumentáció adja majd a Múzeum jogutódjának, a Színháztudományi Intézetnek a legnagyobb és legértékesebb archívumát: az előadásra épülő színháztörténeti adattárat.

A könyvtár hagyományos gyűjtőkönyvtári működést prognosztizál, a begyűjtött könyvek első listáját megőrizte a szövetségi irathalom. A lektorátus a szakcikkeken kívül drámákat is fordít, s listát készít külföldi darabokról a Szerzői Jogvédőnek, mely meg-

³⁶ „Az intézet negyvenkilenc külföldi folyóiratra fizethetett elő – így a napi munkához tartozott az *Arts*-tól az *Italian Theatre Review*-n, az *Opera News*-on, a *Slovensko Divadlo*-n, és a *Theater Heute*-n át a *Tyeatralnaja Zsiznyig* tartó spektrum rendszeres szemlélése, a cikkek fordítása és átadása a Dokumentációs gyűjteménynek.” CSISZÁR Mirella, „Ömlesztett anyagból rendezett gyűjtemény: Székely György (1918–2012) a Magyar Színház Intézet élén”, hozzáférés: 2023.03.23, <https://oszmi.hu/hu/hirek/betekintoszinhazi-blog/omlesztett-anyagbol-rendezett-gyujtemeny>.

³⁷ TudOszt munkaterv, 7.

rendeli a drámaköteteket. A lektorátus az „érdeklődésre számot tartó” darabokat eljuttatja szinopszis vagy nyersfordítás formájában a színházakhoz.

A csúcsintézmény létrehozása

A magyar színháztudomány hagyománytörténetét tekintve a Szövetségi és a Múzeumi Osztály terveiben is szereplő dokumentációs tár létrehozása az igazi innováció, ennek működéséről tudunk a legtöbbet. 1957. március 5-én már a Tudományos Osztály vezetője Székely György, aki *Javaslatot* készít a Tudományos Osztály Munkarendjére, ügykezelésére („készült az osztályon dolgozó munkatársak elgondolásai, a már kialakult vagy kialakulóban lévő gyakorlati eljárások és a Népművelési Minisztérium előírásai alapján.”).³⁸ A Nemzeti Levéltárban a Szövetség dossziéja őrzi az 1957-ben készült *Javaslatot*, melynek címzettje ismeretlen, hiszen azokban a hetekben oszlatta fel a belügyminiszter a Szövetséget. Ekkoriban „az Országos Színháztörténeti Múzeumot és a Színházművészeti és Filmművészeti Szövetség Tudományos Osztályát összevonták, és az Ady mozi Filmmúzeummá való átalakításával Hont vezetésével létrehozták a Színháztudományi és Filmtudományi Intézetet.”³⁹ A szinte követhetetlenül zavaros helyzetben a még a Kertész utcai részlegben működő Tudományos Osztályt stabilizálja Székely programja. A program felismerhetően mutatja a mai működés alapjait: készülő előadásra fókuszáló dokumentálás, gyűjtés, adatrendezés.

Székely programja a „darabonkénti dokumentáció”-ra épül. Ennek létrehozására az indok is a színházak felől látszik: „egyesszínű darabok előadásához, az előkészítés segítésére összegyűjtött anyagok” sokfélék: elsődlegesen cikkek, kritikák, de fényképek

és végül műfaji elemzések adnak ki egy dossziét. Székely György bölcész végzettségű színházrendezőként figyel a színházak felőli érkező igényre. A dokumentáció mellett filmvetítéseket szervez az „az egyes színdarabok előkészítéséhez”, majd a „vetített-képes előadások”-at szétszórja a színházi nagyvárosokba, mert a Tudományos Osztály feladata továbbra is az, hogy „közvetlen és közvetett úton segítse a színház, film és rádióművészet színvonalának emelését”, és „javaslataival és hozzászólásaival szakmailag segítse az egyes kiadók színház- és filmvonalhoz való kiadási terveit, azok valóra váltását.” Összegezve: „A tudományos osztály munkáját eddigi szakaszában elsősorban a közvetlen segítség feladatainak elvégzése jellemezte.”⁴⁰ Így 1957 tavaszára pár hónap alatt 10 ezer kötetes szakkönyvtárat szervezett,⁴¹ 1800 cikket fordítottak „külföldi szaksajtóból”, 1945 utáni 50 előadás képi anyagát rendezték (köztük külföldi is, ez főleg szovjet előadásokat jelent),⁴² mindemellett elindítja a hanglez- gyűjteményt és a „magyar és külföldi lapkivágás-gyűjteményt”.⁴³

A Tudományos Osztály munkatársai a kezdeti években színházrendezők, dramaturgok, színészek. Az 1949-től 1956-ig tartó időszak munkatársai: Bojár Iván, scenikai dokumentációt készít, Csoma Sándor, Debreczeni Ferenc, Fejér Judit, Flescher Marika, cikk-katalógus rendbetevője, Göndör László (ő végzi a diavetítéses tájékoztató-előadásokat), Katona Ferenc, Márfi Károly, Mészöly elvtárs, Staud Géza, Thimár elvtársnő. A tudományos csúcsintézmény véglegesen a minisztérium működési rendjébe simul.

⁴⁰ HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD_OSZT. feljegyzés dátum nélkül, 2. oldal (a továbbiakban: TudOszt feljegyzés).

⁴¹ CSISZÁR, „Ömlesztett anyagból...”.

⁴² TudOszt feljegyzés, 1.

⁴³ TudOszt feljegyzés, 2.

³⁸ HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD_OSZT.

³⁹ CSISZÁR, „Ömlesztett anyagból...”.

Tudományos alapok

Már látjuk, hogy párhuzamosan ugyan két Tudományos Osztály működött, de összességében három Tudományos Osztályról beszélnek a források 1949–1957 között. Ez a három a Szövetség, a Főiskola és a Múzeum Tudományos Osztálya, tevékenységük, létük összegubancolódik. Metodikájukban azonos, hogy az elemző munka természetesen saját közege a színházi gyakorlat, hogy az álláspontok nyilvános dialógusban érlődnek, hogy a konfrontálódás, a vita présében fogalmazódnak meg a felismerések. A tudományos kutatás alapját a viták, kongresszusi plenáris előadások és hozzászólások lejegyzetelt szövegei adják. Ezekből a jegyzőkönyvekből kivonatot készítenek, tehát a viták, a szakma gyakorló része által tematizált kérdések lesznek a könyvtári-adattári rendszerezés alapjai. De nem a tudományos rendszerezésé. A Szövetség utolsó napjaiban is még úgy fogalmazzák, hogy az „elvi cikk kartonok finomítása még folyamatban van”,⁴⁴ hiszen a tudománygyakorlás messze kerüli az irodalom- vagy társadalomtudomány metodikáját, fogalomkészletét, a teoretizálás az alkotói kérdéseket az alkotói életművek feldolgozásával véli megválaszolhatónak.

A feljegyzésekből és a tervekből látjuk, hogy ennek a munkának az alapjait Hevesi Sándor életművének feldolgozása tette volna ki. Hevesi Sztanyiszlavszkij kortársa, a munka a Sztanyiszlavszkij-kabinet ismerős és otthonos hagyományokkal teli pandantja. Megállapítják, hogy Hevesi Sándor válogatott írásainak kiadása tovább nem halogatható, megtervezik, hogy a műfordító, drámaíró, rendező, dramaturg, színészképző tanár Hevesi miként kap önálló monográfiát. A Székely György iniciálta kutatás láthatóan a tudományos osztály legnagyobb projektje

lett volna: 7 fejezetre osztották Hevesi Sándor életművét, s a munkára három „megfelelőnek látszó kutató jelentkezett”: Hiszti Andor, Katona Ferenc, László Anikó, s erre a nagy Hevesi-olvasásra fűzték volna fel, kiegészítő mozzanatként, a magyar drámairodalom újraolvasását. Ez az újraolvasás modellezte volna a magyar drámatörténet alakulását – színházi bemutatókon átszűrve. Úgy tervezték, hogy az újraolvasást a Szövetség Tudományos Osztályának vezetésével a színházak dramaturgjai végzik majd el, s minden drámaíróhoz külön olvasó dramaturgot rendelnek. Az újraolvasás a darabok rövid tartalmi ismertetésével terjeszthető, az elemzések inspirálására konferenciákat fognak szervezni, „a mindenképpen kétséget kizáróan negatívan értékelt munkákról nem kell beható elemzést készíteni, de azokat is néhány sorban értékelni kell és indokolni kell a negatív véleményt.”⁴⁵ Ennek a Hevesire épülő drámakorpusz-kutatásnak az ideje leginkább az állandó jelenidő. A jelen 1945-től kezdődik, a feljegyzések sokszor dátum nélküliek, s 1954–55-ös tervekről már mintha múltidőben, 1956–1959-ről egyértelműen jövőidőben beszélne. Bibliográfiai sorozatot, szakirodalmi bibliográfiákat készítenek 1945-től 1952-ig, majd a következő két évről összefoglalva. A tanulmányosorozatok két jelen idejű tematikára korlátozódnak: (1) Sztanyiszlavszkij és a szovjetek, (2) A magyar színház és a magyar film a felszabadulás után. Tervezik színészportrék kiadását, Major Tamás akar írni Somlay Artúrról, Kárpáti Aurél készíti elő Kántornét, Nagy Adorján Pethes Imrét. Válogatott kiadványokat terveznek a „magyar színházelmélet és történet ma is legelőbb szövegeiből”. De a kutatást modellező és stabilizáló Hevesi-kötet nem készült el, így a többi sem.

A Tudományos Osztály mellett elméleti összefoglaló műveket várnak a főiskola dramaturgjai tanszékétől is. Cikkgyűjteménye-

⁴⁴ HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD_OSZT. Feljegyzés az 1957. februári munkáról, 2. oldal.

⁴⁵ TudOszt feljegyzés, 3.

ket a rendezés művészetéről, a színész neveléséről, a rendezőképzésről, Sztanyiszlavszkijról. Ezek közül csak Gáspár Margit *Az operett kérdései* című kis könyve jelent meg 1954-ben. Az elméleti írások között színházesztétika, díszlet- és jelmezfejlődés (sic), képi kifejezéstörténet, színházépület-történet szerepel. A szerzők között Debreczeni Ferenc, Lukácsy Sándor, Szöllősi Andrásné szerepel, látványos és intenzív munka terveit teszik le 1957 januárjában, amikor a Tudományos Osztály működését magába olvasztja a Múzeum. A kutatók nem kérdeznak rá a tudomány, csak az osztály helyére, s mivel ezekben az években újra látható, hogy a tudomány rendje politikai rend, a Tudományos Osztály távol tartja magát a tudománytól. Erős szakmapolitikai akarat távol maradni a szovjet típusú akadémiától, távol az egyetemektől, közel a szakmához.

A tudomány rendszerén kívül

A távolmaradás a tudomány akadémikus rendjétől a Hont-féle tudománygyakorlat alapja. A magyar színháztudomány így az archiválásra épít, az alkotó informálása-felkészítése lesz a feladata. Ez a diszpozíció tudományos kérdésfelvetéseiben, tudományos szituáltságában is zárványhelyzetet modellez, amit az intézetté váló Tudományos Osztályt fenntartó struktúra csak megerősít. Azzal, hogy a színháztudomány a mindenkori minisztériumhoz, s nem a mindenkori akadémiához tartozik, kiszolgáló háttérintézményként működik, mely megrendeléseket teljesít. A Tudományos Osztály munkatársai közül többen pályaelhagyó színházrendezők (Székely, Staud, Németh az OSZK-ban), a Szövetséghez, s nem az egyetemekhez csatornázottak. Ezzel és ennyiben foglalható össze a Tudományos Osztály szerepe a magyar színháztudomány alakításában.

Éppen emiatt a távoli diszpozíció okán idézzük fel, mi minden nem jelenik meg a

Tudományos Osztály 1952-es munkatervében. Nem jelenik meg a tudományos reflexió, nem jelenik meg a nemzetközi tudományos közélet, még a szovjet sem. Sztanyiszlavszkij kizárólagos autoritásként szerepel, s miközben sokszor kiváló, aprólékos szerepelemzéseket olvashatunk, a konkrétumok körötti kontextus láthatatlan marad. Ez a korszak, a szocialista realizmus megfogalmazásának korszaka, a fantomrealizmus évtizedévé válik. Ekkor még nem látható sem a szovjet klasszikusok sora (Gorkij: *Anyá* kivételével), sem a klasszikus magyar dráma története, sem a kortárs népi demokratikus gyakorlat, csak a hivatkozási pontok óvatos keresése. A korábbi, akár csak Hevesi Sándor által működtetett háló, melyben Gordon Craig, Adolphe Appia, Max Reinhardt is látható volt, szertefoszlik, és a szövetség tudományos terveiből egy új, szovjet kontextusépítés nagyívű akarata rajzolódik elénk, de magának a tudománynak a szabad kérdései nélkül.

A Tudományos Osztály a megalakulásától, 1952-től az intézetté válásáig, 1957-ig archiváló és gyűjtő feladatkört allokált magának, s a folytonos (realista) színházi gyakorlatban ez a dramaturg szerepkörét modellezi: a Tudományos Osztály megteremti és őrzi az előadás szöveg- és színházkulturális háttérét. S ez az a mozzanat, amit két évtized múlva, az egész folyamatot kezdeményező, átlátó Székely György felismer: a színháztudomány láttathatja az előadás felől a színház történetét, láttathatja gyakorlati szempontokból, elhagyhatja a drámatörténeti szempontrendet is.⁴⁶ 1958. februárjára végre a Krisztina körútra költözött a Hont Ferenc ambicionálta múzeum és intézet és annak Tudományos Osztálya, Székely György vezetésével. Ez a dátum politikatörténeti

⁴⁶ GAJDÓ Tamás, „Színháztörténet és a »tényleges« színház: Székely Györggyel beszélget Gajdó Tamás”, *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 6.

fordulópont és a színháztudomány intézményesülésének fordulata is egyidejűleg.

Bibliográfia

BULLOCK, Philip Ross. „Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s”. *Cambridge Opera Journal* 18, No. 1 (2006): 83–108.

<https://doi.org/10.1017/S0954586706002114>.

CSISZÁR Mirella. „Ömlesztett anyagból rendezett gyűjtemény: Székely György (1918–2012) a Magyar Színház Intézet élén”. Hozzáférés: 2023.03.23.

<https://oszmi.hu/hu/hirek/betekinto-szinhazi-blog/omlesztett-anyagbol-rendezett-gyujtemeny>.

FRAME, Murray. „Cultural Mobilization: Russian Theatre and the First World War, 1914–1917.” *The Slavonic and East European Review* 90, No. 2 (2012): 288–322.

<https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.90.2.0288>.

GAJDÓ Tamás. „Színháztörténet és a »tényleges« színház: Székely Györggyel beszélget Gajdó Tamás”, *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 3–9.

Gyorsírói jegyzőkönyv a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség évi közgyűléséről – 1951. szeptember 9. *Jelzet: MNL OL 276. f. 89. cs. 396. őe*. In *1951. Források a magyar színházzal kapcsolatos közéletből*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és RING Orsolya, 112–168. Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2022.

GYULAI Pál. *Dramaturgiai dolgozatok*. Budapest: Franklin Társulat, 1908.

HÁY Gyula. „Előszó”. In *A magyar dramaturgia haladó hagyományai*, szerkesztette CSILLAG Ilona és HEGEDÜS Géza, 5–9. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953.

HEVESI Sándor. *Az előadás, a színháztudomány, a rendezés művészete*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1965.

HONT Ferenc és BAJCSA András. „A magyar színészet hőskora”. *Diafilm*, 1956.

[http://diafilm.osaarchivum.org/public/?fs=2121&search=2&page=.](http://diafilm.osaarchivum.org/public/?fs=2121&search=2&page=)

JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és RING Orsolya, szerk. *1951. Források a magyar színházzal kapcsolatos közéletből* (Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2022).

<https://theatron.hu/theatron/1951-forrasok-a-magyar-szinhazszakmai-kozeletbol/>.

JÁKFALVI Magdolna. „Changes: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Hungary”. *Theatron* 16, No. 4 (2022): 3–15. <https://doi.org/10.55502/the.2022.4.3>.

LORIGA, Sabina. „Történet- és életrajzírás a 19–20. században”. Fordította KOVÁCS Ákos András. *Korall*, 44. sz. (2011): 5–29.

NÉMETH Antal. „Mimográfia Sugár Károly Calibanjáról”. In *Új színházat!*, válogatta és szerkesztette KOLTAI Tamás, 50–56. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988.

POROGI Dorka. „Németh Antal igazolásainak feltáró bibliográfiájáról”. In *Németh Antal igazolásai 1945–1947*, szerkesztette POROGI Dorka, 8–11. Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2022.

<https://theatron.hu/theatron/nemeth-antal-igazolasai-1945-1947-forraskiadvany/>.

RICOEUR, Paul. „Bevezető előadás: Tanulmányok az ideológiáról és az utópiáról”. In *Politikai antropológia*, szerkesztette ZENTAI Viola, 116–126. Budapest: Osiris Kiadó–Láthatatlan Kollégium, 1997.

SOLOVYOVA, Inna. „The Theatre and Socialist realism, 1929–1953”, in *A History of Russian Theatre*, edited by Robert LEACH and Victor BOROVSKY, 325–357. Cambridge: CUP, 1999.

TIRASZPOLSKÁJA, Nagyezsda Lyvovna. „Színpadi alakítások a »Revizorból«”. Részlet az *Orosz színháztudomány múltjából* című kötetből. *Színházi Tájékoztató* 1. sz. (1951): 38–45.

Levéltári források

NAGY Adorján levele a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének – 1950. *Jelzet: MNL OL P 2143-85. tétel. 1950.*

HONT Ferenc. *Javaslat a színháztörténeti és színháztudományi munkálatok gazdaságosabb megszervezéséről.* OSZMI Kézirattár, Hont-hagyaték.

HONT Ferenc naplója, 1–80. füzet. 1941–1979. Gépirat, PIM – OSZMI, kézirattár, Hont-hagyaték, GY/744. 9. füzet, 44–47. (1945. május 8.) HU-MNL_OL_P2143_2d_26t_TUD_OSZT_MUNKATERV_1955. január 7.
 HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD_OSZT. Feljegyzés az 1957. februári munkáról.
 HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD_OSZT., *Feljegyzés* (aláírás nélkül, dátum nélkül, kb. 1953).

Shylock a Kommünben

HEVESI LÁSZLÓ

Bevezetés

1919. április 9-én a Nemzeti Színházban a proletárokkal zsúfolt nézőtér előtt az ötvenhat éves Ivánfi Jenő színpadra lép mint Shylock. *A velencei kalmár* a század eleje óta repertoárdarabként szerepel a Nemzeti Színház műsorán, és Ivánfi is jó párszor játszott már. A színházak társadalmi szerepe azonban kiemelt pozícióba került a Forradalmi Kormányzótanács határozatai által. Jelen tanulmányban Ivánfi Shylock-alakítását konstruálom a megváltozott politikai kontextusban. Maga az előadás 1919-ben nem váltott ki különösebb sajtóvisszhangot, és mint ahogy azt később látni fogjuk, pontosan megfelelt a Forradalmi Kormányzótanács a színházak műsorpolitikájára vonatkozó határozatának. A Tanácsköztársaság 133 napja során, más Shakespeare-darabokkal ellentétben, azonban csak egyszer került színre. Az 1930-as évek Shylock-alakításainak, Shylock a közbeszédben megképzett, a szövegből kivált alakjának ismeretében, valamint a 133 nap alatt játszott *A velencei kalmár*ra vonatkozó források hiányában az foglalkoztatott, hogy milyen lehetett Ivánfi mint Shylock a Kommünben.

A *Szocialista jellegű színházi törekvések* című fejezetben ismertetem a jelen kutatás kiindulópontját, majd a *Színház és Kommün* fejezetben a Kommün a színházra ruházott szerepét. A Kommün egyéb vonatkozásaival jelen írásban nem foglalkozom, szigorúan a színházakat érintő intézkedésekre fókuszálok. Bemutatom a színházak ügyeivel foglalkozó tanácsot és azokat a határozatokat, amelyek befolyásolták a színházak műsorpolitikáját, valamint a dolgozók színházhoz va-

ló hozzáférését, röviden ismertetem a színészek jogait védő Színészek Országos Szakszervezetét, valamint a 133 nap során alapított alkalmi társulatokat, a Kommün a gyermekek felé irányuló színházi törekvéseit, valamint a megváltozott forradalmi közönséget. A *Nemzeti és a Kommün* című fejezetben szűkebben azt vizsgálom, hogyan tudta megvalósítani a Nemzeti Színház a Kommün színházakra vonatkozó elképzeléseit. Részletesen elemzem a Nemzeti műsorpolitikáját, a 133 nap alatt játszott előadásokat annak érdekében, hogy tisztábban meghatározhasam *A velencei kalmár* előadásának pozícióját. A *Színház és Kommün* fejezetben a szövegben jelöltem azokat a pontokat, ahol olyan témákat érintek, amelyek túlnyúlnak a jelen kutatás keretein, azonban a lábjegyzetben igyekeztem feltüntetni az adott témákhoz kapcsolódó forrásokat.

Ivánfi alakjának megkonstruálása érdekében a *Monsieur Ivan fils – Ivánfi Jenő Szomoró Dezső által megképzett alakja* című fejezetben Szomoró *A párizsi regény* című memoárregényének Ivánfival foglalkozó fejezeteit vizsgálom. A színészt érintő három fejezet szinopszisának ismertetése után két alfejezetben (*Identitás, Ivánfi és a Théâtre-Français*) foglalkozom az Ivánfi játéktechnikáját és Shylock-alakításának konstruálását segítő regény-elemekkel. A *Shylock elméletben* című fejezetben bemutatom Ivánfi *A színpad művészete* című tanulmánykötetének *A velencei kalmár*ra vonatkozó részeit, valamint összegzem, hogy általam hogyan konstruálódott meg Ivánfi Shylock-alakítása.

Szocialista jellegű színházi törekvések

1962-ben, mintegy hétéves munka után megjelent a *Magyar Színháztörténet*, amelyet az Országos Színháztörténeti Múzeum igazgatója, Hont Ferenc szerkesztett és látta el bevezetővel.¹ A *szocialista színjáték kialakulása* című fejezetben a könyv a Tanácsköztársaság színházi életével is foglalkozik. „1919. március 21-én a Kommunisták Magyarországi Pártja és a szociáldemokrata Párt egyesüléséből létrejött Magyarországi Szocialista Párt átvette a Károlyi-kormánytól a hatalmat, és ezzel kezdetét vette az a *lendületes, dicsőséges korszak*, mely egy negyedévszázadon át annyi rágalom vádlottja volt, s amelyet a felszabadulás után a szocializmus építésére induló Magyarország büszkén vallott elődjének.”² A szövegben használt jelzők pontosan jelzik azt a szemléletmódbeli változást, amely a Tanácsköztársaság megítélését jellemezte 1956 után Magyarországon. Sztálin 1953-ban bekövetkezett halálát követően más színben tűntek fel az 1919-es események, hiszen korábban a Tanácsköztársaság érdemeinek dicsőítését akadályozta, hogy nemcsak a Tanácsköztársaság jó néhány vezetője, hanem maga Kun Béla is Sztálin tisztogatásainak áldozata lett.³ Így az

¹ „A Színháztudományi Intézet színháztörténeti munkaközösségének tagjai: Cenner Mihály, Dömötör Tekla, Haraszty Árpádné, Kardos Tibor, Kovács Tivadar, Mályuszné Császár Edit, Staud Géza és Székely György.” HONT Ferenc, szerk., *Magyar színháztörténet* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 4.

² Uo., 263. Kiemelés tőlem: H. L.

³ Az 1919-et illető hivatalos kommunista álláspontok változásairól lásd TÖKÉS Rudolf, *Béla Kun and the Hungarian Soviet Republic: The Origins and Role of the Communist Party of Hungary in the Revolutions of 1918–1919* (New York: Praeger, 1967). Arról, hogy 1945 után Magyarországon miként változott 1919 megítélése, lásd APOR Péter, *Fabricating*

1956-os forradalmat követően, amelynek egyik központi eleme a sztálinista modellel való szakítás volt, az 1919-es események is nagyobb figyelmet kaptak és pozitívabb színben tűntek fel. 1959-ben a Tanácsköztársaság negyvenedik évfordulójára három, a Tanácsköztársaság színházi életével foglalkozó színháztörténeti tanulmány is megjelent.⁴ Ezen tanulmányok közül Staud Géza a Tanácsköztársaság színházi műsorával foglalkozó munkájából kiderül, hogy *A velencei kalmár* előadására a Nemzeti Színházban a Kommün 20. napján, április 9-én, szerdán került sor.⁵

Színház és Kommün

A Kommün ügyeinek intézésére a Párt létrehozta a Forradalmi Kormányzótanácsot, amely nem kisebb feladatot tűzött ki maga elé, mint egy új társadalmi rendszer felépítését. Ebben nagy szerepet osztottak a művészeknek. „A művészet népszerűsítésének legerősebb eszköze a színház, mert míg az olvasáshoz már bizonyos fokú szellemi fegyelme-

Authenticity in Soviet Hungary: The Afterlife of the First Hungarian Soviet Republic in the Age of State Socialism (London–New York: Anthem Press, 2014).

⁴ MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, *A Magyar Tanácsköztársaság színügyi iratai az Országos Levéltárban*, Színháztörténeti füzetek 25 (Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet Országos Színháztörténeti Múzeum, 1959); STAUD Géza, *A Magyar Tanácsköztársaság színházi műsora*, Színháztörténeti füzetek 26 (Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet Országos Színháztörténeti Múzeum, 1959); ARDÓ Mária, *A Magyar Tanácsköztársaság színházi élete a sajtó tükrében*, Színháztörténeti füzetek 27 (Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet Országos Színháztörténeti Múzeum, 1959).

⁵ STAUD, *A Magyar Tanácsköztársaság...*, 11.

zettség szükséges, addig a színház szemléltető erejével a bonyolultabb művészi fogalmak megértéséhez is közelebb hozza a közönséget.”⁶ A Közoktatásügyi Népbizottságot a színházak műsorának összeállításánál a nevelési szempont vezérelte. Azonban, ahogyan erre Hont Ferenc is felhívja a figyelmet, a nevelés alatt, nem a művészetnek a politikai agitáció közvetlen szolgálatba állítását kellett érteni.”⁷

Hogy mekkora szerepet osztottak a színházaknak, az abból is látszik, hogy már március 22-én a Forradalmi Kormányzótanács első ülésén Lukács György helyettes közoktatási népbiztos jelentette, hogy „a színházak magánkezelésből közkezelésbe vétetnek.” Külön rendelet nem született az államosításról.⁸ Azonban Az Újság 1919. március 23-ai száma beszámol a színházak közkezelésbe vételéről.⁹ A határozatban megjelenik a Tanácsköztársaság műsorpolitikája is.¹⁰ A

⁶ Idézi Bob DENT, *A vörös város: Politika és művészet az 1919-es magyarországi tanácsköztársaság idején*, ford. KONOK Péter (Budapest: Helikon Kiadó, 2019), 178. „A Közoktatási Népbizottság színházi programja”, *Vörös Újság*, 1919. márc. 27., 7.

⁷ „A művészet feladata nem a társadalmi átalakulás technikájára való nevelés, hanem természeténél fogva az egyént, az egyéniséget neveli forradalmivá, az egyéniséget neveli aktívvá, vagyis nem csak érdeklődővé, hanem cselekvővé is...” Az idézett rész a *Tanácsköztársaság színházi életéből* származik, forrásmegjelölés nélkül. HONT, szerk., *Magyar színháztörténet*, 264.

⁸ PETRÁK Katalin és MILEI György, szerk., *A Magyar Tanácsköztársaság művelődéspolitikája: Válogatott rendeletek, dokumentumok, cikkek* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1959), 176.

⁹ [n. n.], „A színházak államosítása”, *Az Újság*, 1919. márc. 23., 11.

¹⁰ „A színházak műsorát főbb irányokban ezentúl a kilenctagú bizottság irányítja, a következő két hétre vonatkozóan azt az utasí-

műsorra vonatkozó rendelkezés mellett arról is szó esik a cikkben, hogy a színházak egy részében hírneves magyar írók a felvonások-zökben forradalmi jelentőségű előadásokat fognak tartani. Az első előadók Gábor Andor, Babits Mihály, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Molnár Ferenc és más hasonló színvonalú írók lesznek.

Március 24-én Kunfi Zsigmond köznevelési és kulturális népbiztos, valamint helyettese, Lukács György egy rendeletet bocsátottak ki, amelyet falragaszok formájában is kiterjesztettek, rajta vastag betűkkel a címe: „Ezentúl a színház is a népé lesz!”¹¹ A rendelet tartalmazza, hogy a színházjegyek többségét az elkövetkezőkben a dolgozóknak juttatják, és azokat csökkentett áron a szak szervezeteken keresztül lehet beszerezni.¹²

Március 27-én a Közoktatásügyi Népbiztosság megalakította a színházakat szocializáló bizottságot. A bizottság elnöke, Reinitz Béla felelt az állami színházak ügyeiért, a prózai magánszínházak (Vígsház, Magyar Színház, Belvárosi Színház, Madách Színház) szakosztályvezetője Balázs Béla lett, helyettese pedig Kassák Lajos. A zenés színházak és kabarék szakosztályvezetőjének Gábor Andort nevezték ki, míg az orfeumok és mulatók, valamint a Kollektív Színtársulat vezetőjévé Bálint Lajost. A Kollektív Színtársulat 550 tagját szerződés nélküli színészekből és színésznőkből, valamint a „színpályára jelentkezőkből” állította össze egy nyolc tag-

tást adva, hogy lehetőleg forradalmi szellemű és szocialista tendenciájú darabokat, ilyenek hiányában pedig klasszikus darabokat játszszanak.” Uo.

¹¹ PETRÁK és MILEI, *A Magyar Tanácsköztársaság...*, 176. P. I. Arch. Plakátgyűjtemény. V/13011919.

¹² Staud szerint egy ideig működött a munkásjegyek rendszere, ám hamarosan kialakult a színházjegyzérek feketepiac. STAUD Géza, szerk., *A budapesti Operaház 100 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 128.

ból álló színművészeti vizsgálóbizottság.¹³ Mindegyik színész és színésznő, akit a bizottság felvett, automatikusan a Színészek Országos Szakszervezetének lett a tagja és mint ilyen szakszervezeti igazolványt is kapott. A Kollektív Színházat azzal a céllal hozta létre a Közoktatásügyi Népbizottság, hogy *a fáradt munkás ne legyen kénytelen bejönni a színházért a kültelekről, a színháznak kell utána mennie, hogy ha a műhelyből hazatér, ott legyen a szórakozás.*¹⁴

Az 1919. április 17-én megalakult Színészek Országos Szakszervezetének titkára Lugosi Béla lett, aki *a Színészek Lapjának* első, 1919. május elsejei számában megírta a szakszervezet megalakításának történetét.¹⁵

¹³ A Fészek-klubban működő színművészeti bizottság elnöke dr. Bánóczy László volt. A bizottság tagjai pedig Horváth Jenő és Kürti József a Nemzeti Színház szerződött színészei, Hammerschlag Viktor, Lajta László, Nádor Mihály, Berta István és Marton Géza karmesterek. BALINT Lajos, „A kollektív színház működése”, *Színházi Élet*, 23. sz. (1919): 13.

¹⁴ A dőlttel szedett részt Hont idézi *A színházak köztulajdonba vétele* című alfejezetében Reinitz Béla sajtónyilatkozatából, azonban nem jelöli meg a pontos forrást. Hont tanulmánya a többi idézet esetében sem jelöli meg a pontos forrást. A függelékben pedig az alfejezethez kapcsolódó forrásmegjelésnél a következőket írja: „A Tanácsköztársaság színházi életére a korabeli napisajtón kívül, melynek bibliográfiáját *Ardó Mária* adja... a további két adattári gyűjtemény ad felvilágosítást”. HONT, szerk., *Magyar színház történet*, 300.

¹⁵ Lugosi már az őszirózsás forradalom megbízást kapott, hogy a felmerült igények és a saját tervezet alapján szervezze meg a színházak alkalmazottait. Lugosi az egyes szervezetekből megalkotta a Színházi Alkalmazottak Szervezeteinek Országos Syndikátusát, amelyet a Forradalmi Kormányzótanács

A Színészek Országos Szakszervezete első kongresszusának jegyzőkönyve szerint Lugosi, a Nemzeti Színház szerződött tagja „nagy ováció” közepette lépett a terembe, majd beszédét azzal kezdte, hogy „nem ismerem budapesti és vidéki színészeket, csak színészeket és nem színészeket ismerem”.¹⁶ Ezzel bizonyára azon előítéletekre utalt, amelyek a fővárosban és a vidéken dolgozó színészek között nem szakmai kérdésekre épülő szakadékokat képeztek. Lugosi aktív résztvevője volt a szakszervezetnek. Szakszervezeti tevékenységéről jelen írásban nincs módomból részletesebben beszámolni, azonban fontosnak tartom megemlíteni még Lugosi *a Színészek Lapjában* megjelent „védőbeszédét”, amelyben szenvedélyesen támadja azt a véleményt, miszerint a színészek nem proletárok.¹⁷

„Mi az igazság? Hát az, hogy a színésztársadalom 95 százaléka proletárabb a kizsákmányolt munkások többségénél. Mikor az előadás után leveti pompás kellékeit, a színész, kevés kivétellel, aggodalomban és nyomorban él. Vagy arra kényszerül, hogy a legostobább, ócska munkákat vállalja el testi-lelki megmaradása érdekében... vagy barátain élőködik, adósságokba veri magát, vagy a művészetét prostituálja. De elviseli, elviseli a nyomort, a megaláztatást, a kizsákmányolást, csak hogy színészként létezessen tovább, hogy összeszedje, ami nélkül élni sem tudna tovább. A színészeket a kapitalista magánvállalkozások éppúgy kizsákmányol-

1919. március 23-án szakszervezetté nyilvánított.

¹⁶ Arthur Lenning idézi könyvében. Arthur LENNING, *The Immortal Count: The Life and Films of Bela Lugosi* (Lexington: University Press of Kentucky, 2003), 32.

¹⁷ Lugosi a Tanácsköztársaságban betöltött szerepéről részletesebben lásd *uo.*

ták, mint az állam. A régi uralkodóosztály a legkülönfélébb hazugságokkal tartotta tudatlanságban a színésztársadalmat, erkölcsileg és anyagilag korrumpálta, és saját bűneinek eredményét viszontlátva benne lenézte és megvetette. Az éhbérből élő, demoralizált színész sokszor kénytelen volt, még ha vonakodva is, a volt uralkodó osztályok szolgálatába szegődni. A színészet iránti lelkesedéséért az ár mártíromsága volt.¹⁸

Egyes színészek, akárcsak Lugosi, nagyobb feladatokat vállaltak a Tanácsköztársaság idején, többen a Tanácsköztársaságban vállalt szerepük miatt döntöttek, annak bukása után, az emigráció mellett. Jelen tanulmányban nem áll módomban részletesen írni a színészeknek a Tanácsköztársaság idején vállalt társadalmi szerepeiről, azonban fontosnak tartom kiemelni Jászai Mari *Egy színésznő mint munkásasszony* című írását, amely a *Színházi Életben* jelent meg.¹⁹

Az *Egy munkás mint színész* címet viselhetné írásomban az alkalmi színitársulatokról, az úgynevezett kaszárnyaszínházakról szóló fejezet. Azonban ennek részletes leírása sem áll módomban. Viszont a kaszárnyaszínházakról érdemes megemlíteni, hogy három nagy budapesti laktanyában működtek, s nevüket forradalmárokról kapták. Ilyen volt a Bebel Színház a kelenföldi laktanyában, az Engels Színház a Hungária körúti lovassági laktanyában és a Martinovics Színház az Ül-

¹⁸ LUGOSI Béla, „Szeresd a színészt, mert az a lelkét adja neked!”, *Népszava*, 1919. máj. 8., 9. A színészek segélyezéséről Mályuszné Császár Edit tanulmányában további adatokat találhatunk.

¹⁹ JÁSZAI Mari, „Egy színésznő mint munkásasszony”, *Színházi Élet* 8, 20. sz. (1919): 1; *Színházi Élet* 8, 21. sz. (1919): 4.

lői úti Mária Terézia laktanyában. Említésre szorul továbbá a Csepeli Gyári Színház²⁰ is.

A Tanácsköztársaság kiemelt figyelmet fordított a proletárgyermekek színházi élményeire is. Már működő intézmények számára elrendelték, hogy játsszanak kifejezetten gyermekek számára előadásokat.²¹ Valamint létrehozták a Munkások Gyermekszínházát (Hermina út 36. sz. alatt), melynek megnyitására Peterdi Andor és Várnai Zseni írt meglehangú *Prológust*.²²

²⁰ A Csepeli Gyári Színház esetében megemlítendő, hogy Hont Ferenc a legális munkásszínjátszással foglalkozó alfejezetében említést tesz arról, hogy az új csepeli Munkásotthon színpadán 1934-ben Bíró Lajos *Sárga lilium* című műve mellett színpadra állították *A velencei kalmárt* is. A Shakespeare-mű említése itt azért is hangsúlyos, mert ezt megelőzően Hont arról ír, hogy 1919 és 1945 között ez a „szinte hivatásos színvonalon működő, száznál is több műkedvelőt foglalkoztató együttes” alig tudott értékes darabokat felmutatni. HONT, szerk., *Magyar színháztörténet*, 275.

²¹ „A Munkások Gyermekebarát Egyesületének kérésére a Forradalmi Kormányzótanács színházi ügyekért felelős megbízottja elrendelte, hogy április 20-án (vasárnap) délelőtt 10 órakor az Operaház adja elő a *Jancsi és Juliska* című daljátékot, és a *Babatündér* című balettet a proletár gyermekek számára.” [n. n.], „Opera-előadások proletárgyermekeknek”, *Vörös Újság*, 1919. ápr. 15.

²² „Kis gyermekem, csak nézzél szerteszét, / Éretted van itt minden, ami szép... / ...De van itt más is jól figyeljetelek, / Az élet arca nem mindig nevet, / ...Az ínség kínja, zord, hideg telek, / idegen, gögös, pávás emberek, / Anya könnye, apa arcán a bú, / Aztán a gyilkos, véres háború, / ...Borítsunk föl fátylat, tűnjön el, / Előttünk most új élet énekel: / Kapuk tárulnak, kertek nyílnak... / Életet játszunk és játszunk mesét. / ...És mind azért van, játszik, zeng zenél, / Kis gyermekem,

Hont Ferenc azt írja, hogy a színházak műsorát ezalatt a 133 nap alatt nem sikerült teljes mértékben átalakítani, azonban „határozott intézkedésekkel el lehetett érni, hogy a közönség forradalmi módon megváltozzék”.²³ A forradalmi változás abból állt, hogy a kedvezményes jegyek által a munkásosztály számára is hozzáférhetővé vált a színház. „Ezentúl a színház is a népé lesz!” – ahogyan az 1919. március 24-én megjelent, a színházjegyek elosztásáról szóló rendelet plakátjai hirdették.²⁴ A dolgozó munkásság pedig élt a megfizethető színházba járás lehetőségével. Mindössze tíz nappal a Tanácsköztársaság kikiáltása után Móricz Zsigmond a Nemzetiben megnézte Herman Heijermans darabját, a szocialista-realista *Reményt*, amely a halászok kizsákmányolásáról szól. Élményei pozitívan mutatják be az új közönséget:

„Meg voltam hatva és el voltam bővölve, mikor gróf Széchenyi Béla páholyában három dohánygyári kisasszonyt és egy öreg fekete fejkendő s nénit láttam. [...] Mintha leakasztják a függönnyt az ablakról a nyári sötét szobán, s egyszerre beömlik a gazdag aranyfény: a proletár szemekből úgy lobog ma a szív hőisége, az értelem fénye. [...] Egészen megújítottam ezen az estén, s valami magas és tiszta érzések keltek föl bennem a művészet feladatáról.”²⁵

Gál Imre koránt sem volt ennyire elragadtatva az új közönségtől. A *polgár a viharban* című naplója 1919. április 17-ei bejegyzésében

hogy te boldog legyél!” VARNAI Zseni, *Vörös tavasz* (Budapest: Népszava könyvkereskedése, 1919), 34.

²³ HONT, szerk., *Magyar színháztörténet*, 269.

²⁴ PETRÁK és MILEI, szerk., *A Magyar Tanácsköztársaság...*, 176.

²⁵ MÓRICZ Zsigmond, „Új közönség”, *Az Ember*, 1919. ápr. 1., 14–15.

leírja, hogy a befogadói élményt nagy mértékben rontotta a szakszervezeti kedvezményes jegyekhez hozzájutott munkásoktól zsúfolt nézőtér. Robert Planquette operettjének, *A corneville-i harangoknak* az előadását a Király Színházban szinte élvezhetetlené tette az előadás alatt hangosan beszélő, pattogatott kukoricát ropogtató, az előadás cselekményét hangosan értelmező nézősereg.²⁶ Bárdos Artúr szintén úgy emlékezett, hogy a színházak teltházakkal játszottak a Tanácsköztársaság idején. „Az emberek bármit megnéztek. [...] Nem mondhatjuk, hogy válogatóságok lettek volna. Ha úgy hozta, akár Shakespeare-t is megnézték, Mozartot is meghallgatták.”²⁷ De az ilyen előadásokkal kapcsolatban Bárdos egy vitriolos közszájon forgó viccet is felidéz, amely szerint bizonyos klasszikus daraboknál nem volt javallott a taps, „nehogy felébresszék a proletariátust.”²⁸

A Nemzeti és a Kommün

A Közoktatásügyi Népbiztosság 67.836. számú intézkedése értelmében valamennyi fővárosi színház, kabaré, orfeum, varieté és mulató vezetője a helyén maradt.²⁹ Így a Nemzeti Színházat is egészen 1922-ig Ambrus Zoltán vezette. Ambrus 1917 őszén kapta meg a Nemzeti vezetését Tóth Imrétől, aki az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia vezetője lett.³⁰ Magyar Bálint *A Nemzeti Színház története a két világháború között 1917–1944* című könyvében Ambrus rövid méltatása után Ambrust mint igazgatót úgy írja le, hogy „[e]lődeivel ellentétben a

²⁶ GÁL Imre, *A polgár a viharban* (Budapest: Duna, 1937), 73–74.

²⁷ GRATZ Gusztáv, szerk., *A bolsevizmus Magyarországon* (Budapest: Franklin-Társulat, 1921), 724.

²⁸ Uo., 724.

²⁹ MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, *A Magyar...*, 9.

³⁰ 1919-ben Színművészeti Főiskola néven kívánták átszervezni.

színpalak mögötti színházat nem ismeri, különösebben nem is kíváncsi rá. A színházat inkább drámamegszólaltató művészi mechanizmusnak tekinti. [...] a színházat szinte a könyvtárhoz hasonló »drámatárnak« tekintette, melyben a betanult darabok nehézség nélkül kitűzhetők.³¹

A Nemzeti Színház repertoárszínházként könnyebben meg tudott felelni azoknak az elvárásoknak, amit a Közoktatási Népbizottság határozatként elvárt a színházaktól, és ha hihetünk Magyar Bálint jellemzésének, a határozatban foglaltak Ambrus igazgatói elképzeléseivel sem ütköztek. Ami azonban a társulatot illeti, Magyar elmondása szerint Ambrusnak egy egészen új helyzetben kellett helytállnia, ugyanis a színészek egy része egy rögtönzött társulati ülésen a Nemzeti Színház egyfajta színészköztársasággá való átszervezésének ötletét fogadtatta el. Ezt a gyakorlatban úgy kívánták megvalósítani, hogy egy időközönként változó nyolcfős választmány felülbírálati és vétőjogot gyakorolt volna az éves program, új darabok elfogadása, új tagok szerződtetése, sőt a heti műsorösszeállítás, tehát a teljes, érdemben vett igazgatói jogkör ügyében. Az ügy két hónapig tartotta lázban a színházat, mielőtt megérkezett volna a hivatalos elutasítás.³²

A 133 nap alatt a Nemzeti hatszor játszotta Goethe *Faustját*,³³ háromszor Szophoklész *Antigonéját*,³⁴ tízszer Heijermans *Reményét*,³⁵ tízszer Hauptmann *A bunda* című mű-

³¹ MAGYAR Bálint, *A Nemzeti Színház története a két világháború között 1917–1944* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 5. Kiemelés az eredetiben.

³² Uo., 24–25.

³³ 1910. április 6-án mutatták be a Nemzeti Színházban.

³⁴ 1913. április 24-én mutatták be a Nemzeti Színházban Ivánfi Jenő rendezésében.

³⁵ Heijermans a magyar színpadokon Hevesi Sándor fordításában jelent meg. 1903 december 3-án mutatták be *Ghetto* című szín-

vét,³⁶ háromszor Molière *Fösvényét*,³⁷ háromszor Gogol *Revizorját*,³⁸ négyszer Calderón *A zalameai bíró* című művét,³⁹ Schillertől a *Don Carlost*⁴⁰ egyszer.

A magyar nyelvű drámaírók munkái közül Bródy Sándor *Dada* című művét hétszer,⁴¹ ebből két előadást Vörös katonaeestként, valamint Lengyel Menyhért *Sancho Panza királysága* című művét egyszer játszották. Hevesi Sándor *Császár és Komédiás* című drámáját szintén csak egyszer játszották a Kommün alatt. Az 1919. február 21-ei bemutató kellemetlenül alakul. Ugyanis a diocletianusi keresztényüldözések korában játszódó darab hitvalló, mártír hőse „furcsa reagálásokat vált ki, a színház ellenforradalmi ro-

művét a Király Színházban. A *Reményt* előbb a Thália Társaság, majd később a Nemzeti Színház vitte színre 1909-ben. 1918. május 17-én a Nemzeti Színház újra színre hozta. A Tanácsköztársaság idején tíz alkalommal játszották a Nemzeti Színházban, kilencszer Szegeden, ötször Hódmezővásárhelyen, és jó párszor más vidéki városban. OSVÁTH Béla, „A Tanácsköztársaság színházpolitikája”, in *Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből*, szerk. SZABOLCSI Miklós és ILLÉS László, 96–114 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962).

³⁶ *A bunda* 1909. május 14-én került bemutatásra a Nemzeti Színházban.

³⁷ A *Fösvényt* 1918. április 13-án mutatták be Csathó Kálmán rendezésében.

³⁸ 1915. december 14-én mutatta be a *Revizort* a Nemzeti Színház.

³⁹ A *zalameai bírót* 1915. október 27-én mutatták be a Nemzeti Színházban Ivánfi Jenő rendezésében.

⁴⁰ A *Don Carlost* 1916. november 10-én mutatták be a Nemzeti Színházban Ivánfi Jenő rendezésében.

⁴¹ A *Dada* 1917. október 5-én került bemutatásra a Nemzeti Színházban Hevesi Sándor rendezésében.

konszenztüntetések színhelye lesz.”⁴² A Nemzeti leveszi a műsoráról. Októbertől kezdve azonban újra játsszák. A darab több felújítással együtt az 1920-as évek végére eléri az 50. előadást, de ez nem sokat segít íróján, aki ekkor már a Nemzeti Színház szenvedélyesen támadott igazgatója. A jobboldali kritika esetleg méltatja a darabot, ám nem hajlandó az írója ellenforradalmi érdemének bebiztosítani.

A 133 nap alatt négy bemutatóra is sor kerül a Nemzetiben, egy német klasszikus és három kortárs magyar darab. Ivánfi Jenő rendezésében április 8-án bemutatják Schiller *Ármány és szerelemét*, amely jól illik a Nemzeti Színház klasszikusokat felvonultató vonalába, a Kommün alatt összesen ötször játszották. Május elsején Bródy Sándor *Orgonavirág* című művét mutatja be a Nemzeti Színház. Az új, egyfelvonásos *Orgonavirág*ot Bródy a közoktatási népbiztosságot képviselő Balázs Béla felkérésére írta külön a május elsejei ünnepségekre. A *Fáklya* cikke szerint az ünnepségek szervezőbizottsága egy sor neves drámaírótól, köztük Molnár Ferenctől is darabot kért, ám csupán Bródy készült el időre. A *Fáklya* „jókedvű májusi hangulatként” harangozta be az egyfelvonásost, amely „nem hangos, véresszájú alkalmi írás.”⁴³ Ennek ellenére vagy épp ezért a Nemzeti Színház a bemutató után a Kommün alatt nem tűzte újra műsorra.

Május 16-án mutatták be Pogány József *Napoleon* című darabját, amit a 133 nap alatt a legtöbbször, összesen tizenhatszor játszott a Nemzeti Színház. Pogány József a Magyar Tanácsköztársaság hadügyi, később külügyi és közoktatásügyi népbiztosa, valamint a Vörös Hadsereg II. hadtestének parancsnoka volt. A harmincnál is több szereplőt felvonultató előadást Hevesi rendezte. A *Napoleon*

⁴² MAGYAR, *A Nemzeti...*, 21.

⁴³ [n. n.], „Budapest Vörös Májusa: Díszelőadás a színházakban.”, *Fáklya*, 1919. ápr. 29., 4–5.

úgy mutatja be főhősét, mint aki vonakodik császárrá válni. A dráma első felvonásában a főhős szenvedéllyel szól Barrier-hoz, aki a forradalmat védelmezi: „Hát nem látod, hogy már meg kell szünnie a forradalomnak? Elég volt. [...] Hát nem érzed, hogy éppen azért kell császárrá lennem, hogy biztosítsam a forradalom eredményeit! (Roppant erővel) Én vagyok a forradalom örököse.”⁴⁴ A *Népszavában* és a *Vörös újságban* egyaránt elismerő kritika jelent meg a bemutatóról. Nem így volt ezzel Fenyő Miksa, aki a *Nyugat* 1919. júniusi számában Pogányról azt írja, hogy „teljesen egyéniség nélkül való, unalmas író”, és hogy a műve „felületes”, történelmileg félrevezető, „nagyon rossz darab”.⁴⁵ Pogány feltehetően Fenyő kritikája miatt betiltotta a *Nyugatot*, ami júliustól nem jelent meg.⁴⁶ A konzervatív író Herczeg Ferenc egy 1921-ben megjelent kötetben „nehézkösen kiizzadt” szövegnek nevezi a *Napóleont*, amely a régi „szentimentalista iskola minden hibáját magában hordozza”, Bárdos Artúr ugyanebben a kötetben „igen értéktelen [...] groteszk magamutogatás”-ként jellemzi a művet.⁴⁷ Önéletrajzi memoárjában sok évvel később a balos Kassák Lajos sem tartotta magában kritikai észrevételeit a *Napóleont* illetően.

„Pogányt az ő nagyszájúskodásával, kellemetlen pózaival úgyis köztudomásúan Napóleonnak gúnyolják, és éppen csak ez a bemutató kellett ahhoz, hogy a destrúció újabb agitációs anyaghoz jusson. Határtalan szemérmertlenség,

⁴⁴ POGÁNY József, *Napoleon: Dráma három felvonásban* (Budapest: [k. n.], 1919), 7. [Első felvonás, első jelenet.]

⁴⁵ FENYŐ Miksa, „Pogány József: *Napoleon*”, *Nyugat* 12 (1919): 1:774–776.

⁴⁶ A *Nyugat* betiltásáról lásd BABUS Antal, „Fülep Lajos az 1918–1919-es forradalmakban, II. rész”, *Új Forrás* 34, 4. sz. (2002): 8.

⁴⁷ GRATZ, szerk., *A bolsevizmus...*, 723.

hogy valaki vezető pozícióban lévő személyiség dilettáns színpadi tákolmánnyal lépjen a nyilvánosság elé, és milyen szűklátókörűek, meggondolatlanok azok a társai, akik ezt a bemutatót engedélyezték.”⁴⁸

Május utolsó napján került sor az utolsó magyar bemutatóra a Nemzeti Színházban: Mikes Lajos 1907-ben írt szatirikus vígjátékát, a *Nem lesz bankettet* állították színre. A házassági komédia cselekményének az lehetett a pikantériája, hogy egy aktív magyar képviselő feleségül vesz egy szép színésznőt, hogy államtitkári megbízatása érdekében a miniszterelnöknek kedveskedjen vele. A háromszereplős komédiát összesen tizenegyszer játszották a Kommün alatt.

És akkor még nem szóltunk a Shakespeare-előadásokról. A Nemzeti Színház repertoárjában összesen nyolc Shakespeare-mű szerepelt, amelyekből a 133 nap alatt 26 előadást játszottak. Legtöbbet a *Sok hűhó semmiért*, ami nyolc előadást élt meg a Kommün alatt. A *Rómeó és Júlia* ötöt, a *Hamlet* és a *VIII. Henrik* hármát-hármát. Kettőt játszottak a *makrancos hölgyből*, a *III. Richárd*-ból és a *Vízkereszt*-ből, valamint egyet április 9-én a *velencei kalmárból*. A Nemzeti Színház repertoárjának szép számú Shakespeare-előadása a magyar Shakespeare-kultuszon túl azzal magyarázható, hogy 1916-ban a Nemzeti Shakespeare-bemutatókkal emlékezett meg a drámaíró halálának 300. évfordulójáról. Ebben a megváltozott politikai kontextusban kell elhelyeznünk a *velen-*

⁴⁸ Idézi DENT, *A vörös város...*, 187. KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, 2. köt. (Budapest: Magvető Kiadó, 1983), 584. A kiadás tartalmazza az 1919-es Tanácsköztársaságról szóló *Kommün* című részt és az azt megelőző részt, amely a Tanácsköztársaság előtti hónapokkal foglalkozik. Kassák önéletrajzi munkájának számos 1945 utáni kiadásából ezek kimaradtak.

cei kalmár előadását, ahogy a még 1918-ban a Nemzeti Színház Örökös tagjának választott, ötvenhat éves Ivánfi Jenő színpadra lép mint Shylock.⁴⁹ Ivánfi örökös taggá választásáról a *Filmhíradó* is beszámolt.⁵⁰ Így pontos képet kaphatunk arról, hogyan festett 1918-ban Ivánfi, ahogy az erkélyen újságot olvasva, jókedvűen szivarozik. Azonban ahhoz, hogy pontosabb képet kapjunk arról, hogyan kell elképzelnünk őt Shylockként, Szomory Dezső memoárregényéhez fordulok.

*Monsieur Ivan fils – Ivánfi Jenő
Szomory Dezső által megképzett alakja*

„Ki ez a monsieur Ivan fils?” – kérdezte a kéziratkereskedő Párizsban a Rue de Seine-en az Institute mögötti miszteriózus boltban.⁵¹ Monsieur Ivan fils nem más, mint Ivánfi Jenő, aki 1893-ban indult tanulmányútra, amely során London és a jelentősebb német városok után Párizsban horgonyzott le másfél évig.⁵² Szomory Dezső 1889-ben tizennyolc évesen a katonai szolgálat elől és szerelmi bánatában hagyta el az országot és utazott a francia fővárosba, amely a magyarok számára a Belle Époque idején (1871–1914) a fény

⁴⁹ Ivánfit Cs. Alszeghy Irmával, Hegyes Marival, S. Fáy Szerénával és Molnár Lászlóval együtt választották 1918-ban a Nemzeti Színház örökös tagjává.

⁵⁰ „Ivánfi Jenő, akit a Nemzeti Színház örökös tagjává neveztek ki”, *Az Est Film*, 1918. október, hozzáférés: 2023.02.08, <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=5402>.

⁵¹ SZOMORY Dezső, *A párizsi regény* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957), 396.

⁵² A tanulmányútja során látott előadásokat elemzi *A színpad művészete* című 1919-ben megjelent könyvében. Többek között Maeterlinck a St. Wandrille-i apátság több százéves romjai között előadott *Machbeth*-jét is.

városa volt.⁵³ Az ott töltött tizenhét év emlékeit sűrítette *A párizsi regény* című munkájában, amelyben három fejezeten keresztül beszámol arról a rövid, ugyanakkor meghatározó pár napról is, amikor „hozzáfűzte sorát” Ivánfihoz.⁵⁴

A párizsi regény nem napló, „hanem az ötven esztendő ember hajol itt múltja fölé [...], s úgy nézi önmagát s mindazokat, kikkel élete szálai összebogozódtak, gyöngéden, elnézőn néha egy könnyet is hullatva, mint Odysseus Nausikaa apjának udvarában, miközben hányattatásait meséli el.”⁵⁵ Szomory regényének főszereplője saját maga, azonban a regény nem életrajzi leltár. Ivánfi három fejezetben tűnik fel mint epizódszereplő. A következőkben ismertetem ezen fejezetek szinopszist és lábjegyzetelem a fejezetek színháztörténeti vonatkozásait.

Már a találkozásuk pillanatában kiderül Ivánfiról, hogy nem él nagy lábon Párizsban. Szomory a Saint-Germain-des-Prés előtt veszi észre őt, amint a templom falának támaszkodva sárga, ráncos almát eszik egy gázlámpa alatt. Szomory egy bohém életet folytató egyik napról a másikra élő alakként írja le Ivánfit. Bő nadrágjának feslett rojtjai seprik a flasztert, gyér körszakálla van, mint az általa nagyra becsült francia színészeknek. Ha nem a Théâtre-Français-ben, ahova szabad bejárása van, akkor kávéházakban tölti az idejét vagy fordít.

Amikor először összetalálkoznak, a színész azt meséli, hogy a Théâtre-Français-ból

⁵³ Behívták katonának, de érettségét nem tett, ezért a közös hadseregben baka lett volna. A szerelmi csalódás okozója pedig nem más, mint a majdnem negyvenéves nagy tragika, Jászai Mari, aki az ő forrón imádott „eleven lótosz virágját”, kerubját vidéki vendégjátékán egy színészkollégával csúful megcsalta.

⁵⁴ SZOMORY, *A párizsi regény* (Budapest: Atheneum, 1929).

⁵⁵ FENYŐ Miksa, „Szomory Dezső: *A párizsi regény*”, *Nyugat* 22 (1929) 2:682–684.

jött, ahol Richepin új drámáját, a *Par le glaive*-t adták.⁵⁶ Ivánfi el volt ragadtatva Mounet-Sully alakításától, olyannyira, hogy visszaidézi az előadás egyik pillanatát.⁵⁷ Majd meghívja Szomoryt a *Soufflet*-ba egy kávéra, ahol elmondása szerint kettőre még van hite. A kávézóban Szomory saját honvágyáról beszél, ami abban különbözik Ivánfiétól, hogy az író még egy ideig nem térhet haza.⁵⁸ Mire Ivánfi: „Nincs semmi, ami könnyű és semmi, ami nehéz, [...] az élet van. Ezt meg kell vívni. Egy *szegény* színész vagyok, Ko-

⁵⁶ Jean RICHEPIN, *Par le glaive*, drame en vers en cinq actes et huit tableaux (Verses dráma öt felvonásban és nyolc színben), (Párizs: Charpentier, 1897). A darab ősbemutatójára a Théâtre-Française-ban került sor 1982. február 8-án. Mounet-Sully Pietro Strada-t adta, szerepében Carolus-Duran meg is festette.

⁵⁷ A pontosan idézett két sor a következő: „Ce que vous avez fait, ne suffit point, je crois. / Il faut monter encor, monter jusqu'à la croix!” Az előadás módja is nagyon érzéketlen Szomory leírásában: Ivánfi hirtelen megáll, „elborulva, megihletten egy gázlámpa alatt, a félkarjával átölelve a vasrudat, a másikat kinyujtva messze, mint egy örvény fölött, ahonnan ellendülne a végtelenségbe.” És Mounet-Sully modorában, szonoritásában a végső szótagokat franciásan elnyújtva szaval. SZOMORY, *A párizsi regény*, 1957, 385.

⁵⁸ Első műveit is Párizsban való tartózkodása idején mutatják be a Nemzeti Színházban. 1896. február 28-án a *Péntek este* című egyfelvonásost, amelyben Újházi adta Áron rabbit, Abonyi Jóbot, Bakó Sámuel, Somló Dorbay Ákost, Török Irma Esztert és Felekiné Évát. 1897. október 29-én pedig a *Búcsú* című három képből álló Szomory-színművet mutatták be a Nemzetiben. (A Magyar Életrajzi Lexikon *Teréz nővérként* említi a darabot feltehetően a főszereplő után, tévesen.) A színműben Jászai Mari, Török Irma és Császár Imre játszottak.

lozsvárról, s akinek nincs szerződése...”⁵⁹ Majd a Rue de Seine-re mennek egy izraelita kéziratkereskedőhöz, és megpróbálják eladni Erckmann Ivánfinak címzett levelét. Ivánfi épp a *Lengyel zsidót* fordítja.⁶⁰

Kezdetben Szomory beszél, majd amikor láthatóan nem hajlik a kereskedő a vételre, Ivánfi is bekapcsolódik.⁶¹ Ezek után a levélért kapott tíz frankkal rohannak a Français-ba. Itt egy rövid ideig elveszítjük Ivánfit, mert Szomory Jeanne Delvair kisasszony bűvkörébe kerül, aki „egy oszlopnak dőlve, már Jocaste volt, ahogy itt állt és várt révetegen,

⁵⁹ SZOMORY, *A párizsi regény*, 387. Kiemelés tőlem: H. L.

⁶⁰ Émile ERCKMANN et Alexandre CHATRIAN, *Le Juif polonaise* (Párizs: Hetzel, 1867). A magyar nyelvű bemutatóra a Színházi Adattár szerint 1874.12.31-én került sor a Kolozsvári Nemzeti Színházban ZÁDOR B. fordításában *A lengyel zsidó* címen. Az Ivánfi által készített fordítás alapján 1908.01.27-én mutatták be a művet szintén Kolozsvárott. Erckmannak korábban már bemutatták egy művét magyarul. *A rantzauk* című négyfelvonásos színművet Kürthy Emil fordította, és a Nemzeti Színházban mutatták be 1882. szeptember 27-én. Nem sokkal később Kolozsváron is színre került 1883. január 6-án, ahol Jeant E. Kovács Gyula, Jacques-ot Szentgyörgyi, George-ot Szacsvai, Florence-et Gabányi, Louise-t pedig Szacsvainé adta. Émile Erckmann és Alexandre Chatrian *Les Rantzau* című színművének francia ősbemutatója 1882. március 27-én a Théâtre-Francaise-ban. 1897. február 20-án új szereposztással bemutatják a Nemzetiben, ahol Jeant Szacsvay, Louise-t Török Irma, Jacques-ot Szigeti I., Florence-et Újházi, Marie Anne-t Lendvainé, Juliette-et Nagy I., Lebelt Körösmezei, Georges-ot pedig Ivánfi adta.

⁶¹ „– Tetszik ismerni Erckmannt? – kérdezte azzal a gyors beavatkozással, mely színészi képességeire számított e harcban.” SZOMORY, *A párizsi regény*, 394.

a két meztelen lábával egy szandálra szíjazva”.⁶² Delvair kisasszonyról később kiderül, hogy Adorjáni Gyula, Paulay Edéné testvérbátyjának lakásán gyakori vendég mint a család barátja.⁶³

Amikor újra találkoznak, Ivánfi lelkesen mesél arról, hogy elhatározta, francia színész lesz, ezért felkereste Coquelin-t és elszavalta neki Hamlet nagymonológját, az *Être ou ne pas être*-t. Ez olyannyira megnyerte Coquelin tetszését, hogy magával viszi amerikai turnéjára. Ezek után Ivánfi francia színészként definiálja magát, és meghívja Szomoryt egy ebédre.⁶⁴ Azonban a „bús magyar” hiába várja a francia színészt. Ivánfi sürgősen hazautazott, mert szerződési ajánlatot kapott Paulaytól.⁶⁵

⁶² Uo., 397. Az Oidipusz királyt 1858. szeptember 18-án mutatták be először a Théâtre-Francaise-ban. Jeanne Delvair 1899-ben csatlakozott a színházhoz. 1913-ban *La légende d’Oedipe* címmel film is készült a tragédiából, amelyben Delvair játszotta lokasztét, Jean Harvé a fiatal Oidipuszt, Mounet-Sully az idősebb Oidipuszt, Paul Mounet pedig Teiresziászt. A filmet Gaston Roudès rendezte.

⁶³ A nagyváradi születésű Paulay Edéné, született Adorján Berta 1883-ban végzett az Országos Színészeti Tanodában, majd a Nemzeti Színház tagja lett. *Az ember tragédiája* bemutatóján, 1885. június 14-én a harmadik angyalt játszotta, míg az előadás Ádámja Ivánfi Jenő volt. Testvére, Gyula Párizsban Szomory elmondása szerint híres-hírhedt biliárdjátékos.

⁶⁴ „– Már mint francia színész megyek magáért, – felelte valami elbűvölő hetykeséggel, a kalapját félreecsapva a fején. – Mint francia! Nem érti? – Dehogy nem! A franciák ebédelnek.” Uo., 413.

⁶⁵ „[A]zt mondták... hazautazott! Kapott egy sürgönyt a Nemzeti Színháztól, hogy rögtön jöjjön, szerződtek, s rohant! Hagyta Coquelin-t, a turnét, Mounet-Sully-t! s hagyott engem, – egy búcsúszó nélkül, egy kézzorítás nélkül,

Ahogy az a szinopsziszból és az ahhoz fűzött jegyzetekből látszik, Szomory regénye szigorúan a valós, megtörtént eseményekre támaszkodik, azokat naplószerű pontossággal meséli el. Ezért a regényben leírt Ivánfi alakjára is úgy tekintettem, mint egy pontosan megrajzolt irodalmi portréra, és két, az Ivánfi személyével kapcsolatos, a regény által felkínált részletre építettem a következő alfejezeteket. Az egyik alfejezet Ivánfi identitásával, a másik Ivánfi és a Théâtre-Français kapcsolatával foglalkozik.

Identitás

A Szomory által leírt Ivánfi a három fejezet során kétszer is beszél zsidóságáról. Először közvetlenül találkozásuk után a Saint-Germain-des-Prés előtt, amikor a színész elmondja, hogy a Français-ből jött hozzátesszi, hogy „a Français-ba úgy járok be szabadon, mintha otthon volnék Szeghalmon. Mint Szeghalmon a zsinagógába! A Français-ba!”⁶⁶

Másodjára a Rue de Seine-en az izraelita kéziratkereskedő boltjában az alkudozás közepette Ivánfi és Szomory között lezajló rövid szóváltásban:

„Mondjuk meg neki, hogy magunk is zsidók vagyunk! – súgta oda hozzám, azzal a vidékiszínész könnyedségével, mely nem hagyja vízbe magát.
– Én nem azért vagyok zsidó, hogy ezen keressek! – feleltem büszkén és indultam.”⁶⁷

Ivánfi önmagát definiálja zsidóként. A kutatásom szempontjából ez annyiban lényeges, hogy az etnikai és vallási előítéletek felől közelítettem meg Shylock alakját. Ivánfi alakja Szomory regényében azonban úgy képződik

meg, mint akinek valós tapasztalata és ismerete van a zsidó vallásról és szokásokról. Ez persze nem jelenti azt, hogy a zsidókat érintő etnikai és vallási előítéletekről nem volt valós tapasztalata, sem pedig azt, hogy a valós tapasztalatok által személyesebb lehet az alakítás. De ahogy Gábor Miklós Shylock-alkítása kapcsán is hangsúlyos szerepet játszott Gábor Miklós tapasztalata a zsidókat érintő etnikai és vallási előítéletekkel kapcsolatban, úgy meg kell jegyeznünk, hogy Ivánfi esetében erről nincs szó. Habár Csathó Kálmán visszaemlékezésében Ivánfi pesti vendégszereplését illetően is előjön Ivánfi zsidó vallása. Csathó idézi Jászai Marit, akinek nagyváradi vendégszereplése során a Rhédey-kertben rendezett *Élektra* című előadásban volt a fiatal színész partnere mint Oresztész.⁶⁸ Talán Jászai közbenjárásával, de Ivánfi 1889 májusában vendégszerepelt a Nemzeti Színházban mint Othello és mint Ipanoff Lorisz a *Fedorából*, azonban szerződést nem kapott.⁶⁹

⁶⁸ „Magának a Nemzetihez kell jönnie, Jenő! Nagy Imre csak szép, de nem művész! Maga az! Majd én beszélek Paulayval...” CSATHÓ Kálmán, *Ilyeneknek láttam őket* (Budapest: Magvető Kiadó, 1960), 240.

⁶⁹ Vendégszereplése kapcsán a *Fővárosi Lapok* a következőket írja: „Heves ambíció sarkalja, folyton tanul, fordít a színpad számára; munkája tehát a színpadnak és irodalomnak olyan erő, ki mindig figyelemre tarthat számot. De tegyük rögtön hozzá, arra a szerepkörre, melyre most keres a nemzeti színház színészt, a fiatal hősszerelmesekére, nem való. Ha ránézünk szögletes mozdulataira, arra a szokására, hogy sohasem néz szemébe annak, akivel beszél, ha megfigyeljük beszédében, azt a jól kiszámított fokozást, szóval a routinet, nem Ferdinándot, hanem Wurmot, nem Cassiot, hanem Jagót, nem Ottót, hanem Biberachot képzeljük magunk elé. Azaz, mind ama helyzetekben, melyekhez a szívnek semmi köze melyekben az ész és számítás dominál jó s ha Ivánfi kiforrtta magát, ta-

egy üzenet nélkül, francia színész! s csak rohant hanyatthomlok!” Uo., 415.

⁶⁶ Uo., 384.

⁶⁷ Uo., 395.

Csathó szerint Ivánfi ezt azzal magyarázta, hogy a nagy siker ellenére Paulay azért nem szerződött, mert nem volt hajlandó kikeresztelkedni.⁷⁰ Ezek után Csathó megjegyzi, hogy szerinte Ivánfi ezzel csak abbéli csalódottságát próbálta önmaga előtt is leplezni, amit az okozott, hogy Paulay nem ajánlott neki szerződést. Hiszen Wekerle Sándor miniszterelnöksége alatt, 1895-ben az országgyűlés törvényt hozott az izraelita vallás bevett vallássá nyilvánításáról.⁷¹ Ezzel Magyarországon maradéktalanul megvalósult a zsidók polgári és vallási egyenjogúsítása. Valamint a Nemzeti Színház korábban is foglalkoztatott már zsidó vallású színészeket.

A Nemzeti Színház zsidó vallású színészei kapcsán azonban még egy forrásban feltűnik Ivánfi neve Pukánszky Kádár Jolán rendkívül részletes *A Nemzeti Színház százéves története* című munkájában. Az *Epigonok (1894–1917)* című fejezet *Nemzetköziség* címszóval ellátott szakaszában Pukánszky arról ír, hogy a színészek társadalmi összetételében a századfordulóra nagy változások léptek elő. A színészet pálya lett, és míg az első színész-nemzedék vidékiekből állt össze, addig „a második és harmadik nemzedékben nagyrészt fővárosiakból gyarapszik”.⁷² Majd azt írja:

lán, mint intrikust vagy jellemszínészt fogjuk egyszer üdvözölni a nemzeti színházban. De Lorisz Ipanoffot, ezt a szalon-szerelmest, akiben féktelenül felkorbácsolódik a szenvedély s szerelmével perzsel, haragjával összetipor mindent, ezt hiába várják tőle. Hideg színész ma is, mint volt évekkel ezelőtt. Közönség kevés számmal.” [n. n.], „Hazai irodalom, művészet”, *Fővárosi Lapok*, 1889. máj. 1., 873.

⁷⁰ CSATHÓ, *Ilyeneknek láttam...*, 240.

⁷¹ 1895: XLII tc. „Az izraelita vallásról”.

⁷² PUKÁNSZKY KÁDÁR Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története I.* (Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940), 387.

„A századforduló felé érnek meg a liberalizmus gyümölcsei s kezdődik a színészek közt a zsidók nagyobb mérvű térfoglalása. Ujházi Ede volt az első zsidó a Nemzeti Színház kötelékében, de nagyobb számmal csak a századforduló táján tódulnak a színi pályára: Adorján Berta, Csillag Teréz, Beregi Oszkár, Hevesi Sándor, Ivánfi Jenő, Gál Gyula, Bartos Gyula, Rózsahegyi Kálmán.”⁷³

Jelen alfejezetben nem kívánok részletesebben foglalkozni Pukánszky Kádár Jolán fent idézett szövegének politikai kontextusával. *A Nemzeti Színház százéves története* azonban a kutatásom szempontjából fontos forrásmű, így a továbbiakban is idézem.

Ivánfi és a Théâtre-Français

Szomorj elbeszélésének azon részét, miszerint Ivánfi a *Hamlet*-ből szavalt Coquelinnek, a színész is megerősíti *A színpad művészete* című 1919 novemberében kiadott tanulmánykötetében.⁷⁴ A kötet Coquelin foglalkozó fejezetében Ivánfi kiegészíti, hogy az *Être ou ne pas être*-en túl Corneille *Cidjéből* is elmondott néhány versszakot. Ivánfi szeretett volna francia színész lenni, de Paulay szerződésajánlatának nem tudott nemet mondani. Azonban továbbra is elkötelezett híve maradt a Théâtre-Français-nak olyannyira, hogy annak játéktílusát a Nemzeti Színházban kívánta meghonosítani. Ezt úgy képzelte és propagálta, hogy a Nemzetiben játszanak alexandrinus-tragédiákat és „úgy szavalják itt, mint a Théâtre-Français-ban, éneklő hangsúllyal és franciásan húzva a szavak végét”.⁷⁵ Maga az elképzelés nem volt újkeletű. Az,

⁷³ Uo.

⁷⁴ IVÁNFI Jenő, *A színpad művészete* (Budapest: MUZSA Irodalmi és Művészeti R.T., 1919), 97–98.

⁷⁵ PUKÁNSZKY KÁDÁR Jolán, *A Nemzeti Színház...*, 365.

hogy a Nemzeti Színház a Théâtre-Français mintájára működjön az 1840-es években, már Bulyovszky Gyula részéről is megfogalmazódott. Ő azonban a műsorpolitikára vonatkozóan, az operajátszás ellenében érvelt a javaslattal. Az 1850-es évekre vonatkozóan Pukánszky né megjegyezi, hogy habár francia darabokat rendszeresen játszottak a Nemzetiben, de „a pesti francia műsor, mint általában az idegen játérend erősen a bécsi szűrő hatását mutatja. A pesti Nemzeti Színház sokkal inkább akart magyar Burgtheater, mint magyar Théâtre Français lenni.”⁷⁶

Habár a századfordulón a Nemzeti Színház a hagyományok és az új irányzatok között igyekezett megtalálni sajátos jellegét, úgy tűnt, hogy Ivánfi elképzelése a Français játéktílusának meghonosításával kapcsolatban nem járt különösebb sikerekkel. Pedig egyszerre képviselte azt színészként és rendezőként is. Ugyanis Paulay hazahívó levelében azt írta, hogy nem csak, mint színész, de mint rendezőt is kívánja foglalkoztatni. Erről Csathó Kálmán, aki Ivánfival egy időben 1909-ben lett hivatalosan a Nemzeti Színház rendezője, az *Ilyeneknek láttam őket* című könyvében számol be, ahol Paulay levele kapcsán arra következtet, hogy „valószínű tehát, hogy később tapintatosan áttekintte volna a színészet vágányáról a rendezésére, hiszen lehetetlen, hogy aki úgy értett a színészethez, jó színésznek tarthatta volna Ivánfit.”⁷⁷

Ivánfi színészként Kolozsváron kezdte a pályáját, ahol hősszerelmes szerepkörben foglalkoztatták. Ő volt Odion Maxime (Feuillet: *Egy szegény ifjú története*), Derblay Philippe (Georges Ohnet: *A vasgyáros*), Rómeó, (W. Shakespeare: *Rómeó és Júlia*), Genarro (V. Hugo: *Borgia Lucretia*), Don Cézár de Bazan (V. Hugo: *A Királyasszony lovagja*) és Osvald (H. Ibsen: *Kísértetek*). A Nemzeti Színházban már egy egészen más szerepkört tudhat ma-

gának. a klasszikus műsor vezető szerepeit játssza: Oidipuszt, III. Richárd-ot, Macbeth-et, Julius Caesart, *Judit* Holofernese-ét és még 1920-ban is *Dantont*. Az 1909-es Oedipus-bemutató kapcsán Ignótus Ivánfiról a következőket írja: „szívós szerelemmel csügg a francia klasszikus színjátékon, s ennek gazdag és következetes stílusával szeretné leszorítani a mi színpadunkról a félstílusok össze-vissza maradt és jött elvegyülését”⁷⁸ Ivánfi a régi, romantikus iskola követői közé tartozott, amelynek jeles kolozsvári képviselője, a nagy Shakespeare-színész, Ecsedi-Kovács Gyula volt. Ivánfi Ecsedi-Kovács követője volt azonban játéktílusának sajátos jellegét a Théâtre-Français játéktílusában ismerte fel.⁷⁹ Ezt a játéktípust az általa rendezett előadásokban is érvényesíteni igyekezett, azonban a színészkollégák nem mindig hajlottak erre. Így rendezéseiben a főszerepet általában maga játszotta.⁸⁰ 1919-ben a Kommün idején már két éve regnáló Ambrus Zoltán vezette a Nemzeti Színházat. Ambrus a rendezésekbe nem, csak a szereposztásba szólt bele – Csathó visszaemlékezése szerint. Így a Nemzeti műsora Csathó, Hevesi és Ivánfi rendezéseiből

⁷⁸ IGNOTUS, „Szophoklesz Ödipusza”, in IGNOTUS, *Színházi dolgok*, 98–102 (Budapest: Nyugat Kiadás, 1910), 102.

⁷⁹ Csathó Kálmán Ivánfi és Ecsedi-Kovács szakmai kapcsolatáról megjegyezi: „Különös dolog ez, mert *Ivánfi a néző* megérezte E. Kovács játékában a lelket, az hatott órá is éppen úgy, mint a többi nézőre, az ragadta el őt is. De *Ivánfi a színész* nem tudott ennek ráatalálni a nyitjára, és nem tudta ugyanazt belevinni a maga játékába.” CSATHÓ, *Ilyeneknek láttam...*, 242. Kiemelés az eredetiben.

⁸⁰ „Ilyesmit persze nem csinálhatott, csak azokban a darabokban, amelyeket maga rendezett. Ezért szerette maga rendezni azokat a darabokat, amelyekben főszerepet játszott, hogy az előadásból a maga szereplését domboríthassa ki a legjobban.” CSATHÓ, *Ilyeneknek láttam...*, 248.

⁷⁶ Uo., 255.

⁷⁷ CSATHÓ, *Ilyeneknek láttam...*, 245.

állt. Azonban a három rendező három eltérő művészeti irányt képviselt. Csathó és Ivánfi között ez nem, azonban Ivánfi és Hevesi között rendszeres nézeteltérésekhez vezetett. Hevesi a modern irányzatokat, míg hozzá képest Ivánfi a Français játéktílusának meghonosításával inkább a hagyományok követője. Elképzelése azért sem tudott megvalósulni, mert „a francia deklamáció hagyományos, s a magyar nyelv természetével össze nem hangolható előadásmódját” egy az egyben akarta áttemelni.⁸¹ Csathó visszaemlékezése szerint Ivánfi elhivatottsága az idővel nem, hogy alább hagyott, de Ambrus idején „már azt szeretne volna, hogy az egész vonalon az ő programja győzedelmeskedjék, a Nemzeti Színház vegye át a Théâtre-Francaise játéktílusát, Hevesi Sándor pedig minden hívével és a német naturalizmussal meg az olasz verizmussal együtt tűnjék el örökre a legmélyebb süllyesztőben.”⁸² Ascher Oszkár az Órdy Árpádról írott tanulmányában Ivánfi játéktílusát úgy írja le, hogy Ivánfi „csak zenei hatásokra épített” a Coquelin-től átvett éneklő stílussal.⁸³ Ettől eltérően Hevesi – ahogy Ascher tanulmányából kiderül – Pethes Imrével, Ódry Árpáddal és Paulay Erzsivel annak az elvnek a hirdetője és megvalósítója volt, „amely az emberi beszéd mindennapi természetességéből indul ki, de ezt stilizálja és emeli művészi határfokra, a legnemesebb pátoszig”.⁸⁴

Nincs forrásunk arról, hogy Ivánfi 1919-ben Shylockot is a Français játéktílusában játszotta-e, azonban Kosztolányi Dezső 1907-ben írt színikritikájából arra következtethetünk, hogy igen. Kosztolányi rövid terjedelmű kritikájában nem elismerően azt írja,

hogy „ma valósággal orgiát ült Ivánfi nagystílusú ordítózása és természetellenes kapálózása, mely csak azt hitette el velünk, hogy egy dühöngő magyar színész toporzékol a lámpák előtt, s nem azt, hogy Shylock, a mindenéből kifosztott, nagyszerű, tragikomikus fájdalomában vergődő, kiált bele a világ igazságtalanságába.”⁸⁵ Kosztolányi *A velencei kalmár* Hevesi-féle rendezéséről is írt 1928-ban, ahol azonban hosszasan méltatja Csontos Gyula Shylock-alakítását.

Shylock elméletben

A színpad művészetében Ivánfi kétszer is kitér *A velencei kalmár*ra a *Shakespeare Párisban* című fejezetben.⁸⁶ Először Sarcey a színmű ötödik felvonásáról szóló értelmezését méltatja. Sarcey azon az állásponton van, hogy az ötödik felvonás a szerelem diadala. „Milyen szerencse, hogy minden szabály ellenére megírta ezt az ötödik felvonást, a boldog érzések mámorát, a ragyogó éjszákák harmonikus erotikáját, örök dicsőségére szerelmes szíveknek, költőknek, művészeknek és mindazoknak, akik képesek megérteni ezt a zenét, mely az emberi szív és a természet együttes diadaléneke” – írja Ivánfi a Lorenzo és Jessica közötti dialógusra utalva, amelyre Sarcey is építi elméletét.⁸⁷

Másodszor a nagy sajtóvisszhangot kapott Gemier-rendezés kapcsán. Firmin Gemier 1917. április 23-án a Théâtre-Antoine-ban vitte színre a Shakespeare-színművet a francia Shakespeare-bizottsággal közösen.⁸⁸ A

⁸¹ PUKÁNSZKYNÉ, *A Nemzeti Színház...*, 460.

⁸² CSATHÓ, *Ilyeneknek láttam...*, 255.

⁸³ ASCHER Oszkár, „Ódry Árpád”, in *Nagy magyar színészek*, szerk. GYÁRFÁS Miklós és HONT Ferenc, 305–320 (Budapest: Bibliotheca, 1957), 306.

⁸⁴ Uo. Kiemelés az eredetiben.

⁸⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, „A velencei kalmár”, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, szerk. RÉZ Pál, 2 köt., 24–25 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 2:25.

⁸⁶ IVÁNFI, *A színpad...*, 50–63.

⁸⁷ Uo., 52.

⁸⁸ A Gemier rendezte előadásban Lucien Nepoty fordításával dolgoztak. A díszletet Emile Bertin, a jelmezeket Henri Georges Ibels tervezte. Gemier maga játszotta Shylockot, Alexandre

francia sajtó, Ivánfi írása szerint, kultúrünnepként üdvözölte az előadást, amely utat nyitott Shakespeare géniuszának, hogy meghódítsa Párizst. A törvényszéki jelenetben a szereplők a nézőtérrel mentek fel a színpadra, amit Ivánfi „ravaszul kieszelt, kalandos, mondhatnók vakmerő hamisítás”-ként értékel.⁸⁹ A színész azt is téves értelmezésnek gondolja, hogy Shakespeare „pajzán játéknak” gondolta volna Shylock alakját, és hogy meglátását igazolja, az angol nyelvű játék-hagyományra hivatkozik: „az első Shylock, akit maga Shakespeare instruált, – Burbage volt, ugyanaz, aki III Rikárdot sőt Hamletet is kreálta. Ha tehát Shakespeare »pajzán játékot« akart volna csinálni Shylockból, bizonyára más művészt keresett volna erre a szerepre. De Burbage után sem Kean, sem Garrick, sem Kemble, sem Irving nem akart pajzán játékot játszani Shylockban”.⁹⁰

Az előbbiekből úgy tűnik, hogy Ivánfi pontosan ismerte a korábbi Shylock-alakításokat nemzetközi viszonylatban is, valamint Kolozsváron is láthatta Ecsedi Kovács Gyula előadásában. Ezekről az alakításokról vélemény is formált. Azonban elkötelezett híve vagy talán rajongója volt a Théâtre-Français játéktílusának. Jean-Mounet Sully és Coquelin játéka olyan eszményi példaként lebegett előtte, amelyet szeretett volna maga is átélni.⁹¹

Arquillière Antoniot, Paul Escoffier Bassaniot és Andrée Mégard Portiát.

⁸⁹ IVÁNFI, *A színpad...*, 61.

⁹⁰ Uo., 62.

⁹¹ Jean-Mounet Sully és Coquelin játékaról is hozzáférhető egy-egy rövid felvétel. Mounet Sully *A párizsi regényben* is megemlített két szerepében, Oidipuszként és Hamletként látható: *Jean Mounet-Sully: Truly Historic Comedie Francaise Actor!*, hozzáférés: 2023.02.08, https://www.youtube.com/watch?v=cwoewg_L84w4; Coquelin pedig Cyrano-ként: *Cyrano*

Bibliográfia

- APOR Péter. *Fabricating Authenticity in Soviet Hungary: The Afterlife of the First Hungarian Soviet Republic in the Age of State Socialism*. London–New York: Anthem Press, 2014.
- ARDÓ Mária. *A Magyar Tanácsköztársaság színházi élete a sajtó tükrében*. Színháztörténeti füzetek 27. Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet Országos Színháztörténeti Múzeum, 1959.
- ASCHER Oszkár. „Ódry Árpád”. In *Nagy magyar színészek*, szerkesztette GYÁRFAS Miklós és HONT Ferenc, 305–320. Budapest: Bibliotheca, 1957.
- BÁLINT Lajos. „A kollektív szintársulat működése”. *Színházi Élet*, 23. sz. (1919): 13.
- CSATHÓ Kálmán. *Ilyeneknek láttam őket*. Budapest: Magvető Kiadó, 1960.
- DENT, Bob. *A vörös város: Politika és művészet az 1919-es magyarországi tanácsköztársaság idején*. Fordította KONOK Péter. Budapest: Helikon Kiadó, 2019.
- FENYŐ Miksa. „Pogány József: Napóleon”. *Nyugat* 12 (1919): 1:774–776.
- FENYŐ Miksa. „Szomoró Dezső: A párizsi regény”. *Nyugat* 22 (1929): 2:682–684.
- GRATZ Gusztáv, szerk. *A bolsevizmus Magyarországon*. Budapest: Franklin-Társulat, 1921.
- HONT Ferenc, szerk. *Magyar színháztörténet*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1962.
- IGNOTUS. „Szophoklesz Ödipusza”. In *IGNOTUS, Színházi dolgok*, 98–102. Budapest: Nyugat Kiadás, 1910.
- IVÁNFI Jenő. *A színpad művészete*. Budapest: MUZSA Irodalmi és Művészeti R.T., 1919.
- JÁSZAI Mari. „Egy színésznő mint munkásaszszony”. *Színházi Élet* 8, 20. sz. (1919): 1. *Színházi Élet* 8, 21. sz. (1919): 4.
- KASSÁK Lajos. *Egy ember élete*. 2 kötet. Budapest: Magvető Kiadó, 1983.

de Bergerac: Clement Maurice, 1900, hozzáférés: 2023.02.08, <https://www.youtube.com/watch?v=BC4xgu4oda8&t=68s>.

- KOSZTOLÁNYI Dezső. *Színházi esték*. Szerkesztette RÉZ Pál. 2 köt. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.
- LENNING, Arthur. *The Immortal Count: The Life and Films of Bela Lugosi*. Lexington: University Press of Kentucky, 2003.
- LUGOSI Béla. „Szeresd a színészt, mert az a lelkét adja neked!”. *Népszava*, 1919. máj. 8., 9.
- MAGYAR Bálint. *A Nemzeti Színház története a két világháború között 1917–1944*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.
- MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit. *A Magyar Tanácsköztársaság színházi iratai az Országos Levéltárban*. Színháztörténeti füzetek 25. Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet Országos Színháztörténeti Múzeum, 1959.
- MÓRICZ Zsigmond. „Új közönség”. *Az Ember*, 1919. ápr. 1., 14–15.
- OSVÁTH Béla. „A Tanácsköztársaság színházpolitikája”. In *Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből*, szerkesztette SZABOLCSI Miklós és ILLÉS László, 96–114. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962.
- PETRÁK Katalin és MILEI György, szerk. *A Magyar Tanácsköztársaság művelődéspolitikája: Válogatott rendeletek, dokumentumok, cikkek*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1959.
- POGÁNY József. *Napóleon: Dráma három felvonásban*. Budapest: [k. n.], 1919.
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán. *A Nemzeti Színház százéves története I.* Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940.
- STAUD Géza. *A Magyar Tanácsköztársaság színházi műsora*. Színháztörténeti füzetek 26. Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet Országos Színháztörténeti Múzeum, 1959.
- STAUD Géza, szerk. *A budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- SZOMORY Dezső. *A párizsi regény*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957.
- TÖKÉS Rudolf. *Béla Kun and the Hungarian Soviet Republic: The Origins and Role of the Communist Party of Hungary in the Revolutions of 1918–1919*. New York: Praeger, 1967.
- VÁRNAI Zseni. *Vörös tavasz*. Budapest: Népszava könyvkereskedése, 1919.

Kövek és papírok: performatív alkotások maradványai a 19. század elejéről, Katona József ifjúkori színpadi munkái kapcsán

P. MÜLLER PÉTER

Mitől válik valami dokumentummá? Mi tesz valamit – régészeti értelemben – leletté? A felejtés? A megszakadt folytonosság? Az elhalványult vagy elveszett kontextus?

A jelen és a közelmúlt esetében a kulturális jelenségek, események, alkotások kapcsán inkább a folytonosság tapasztalata, a „rövid távú emlékezet” működése érzékelhető. Azonban ahogy növekszik a távolság, úgy válik egyre meghatározóbbá a felejtés. Abból, hogy valami feledésbe merül, még nem következik egyenesen, hogy újra hozzáférhetővé válva dokumentumként vagy leletként tekintünk rá. Nemcsak tárgyak, művek, hanem fogalmak, nézetek, jelentések, jelentés-tartalmak is elfelejtődhetnek, s kaphatnak – a felejtés következtében – eltérő értelmet. Mint Győry János a *Divina Commedia* kapcsán írja,

„Dante is azért adja nagy munkájának a komédia műfaji megjelölést, mert nincs már tisztában a szó egykori tartalmával, és mert a már közkeletűvé vált középkori poétikai meghatározást – szomorú kezdet, derűs befejezés, szemben a tragédia fordított sorrendjével – teljességgel magáévá tette.”¹

A felejtésnek tehát meghatározó szerepe van a dokumentumok létrejöttében, egész pontosan abban, hogy a saját jelen idejünkben – mondjuk így: „semleges” tárgyak – az idő múltával dokumentummá válhatnak. A feledésbe süllyedt, elveszettnek hitt dolgokra történő (működésbe lépő / léptetett) emlékezés valamiféle távolság áthidalása nyomán válik lehetővé. Felejtés és emlékezés egyidejűleg és kölcsönhatásban működik. Ebből következően az emlékezet nem mindenható, nem egyetemes. Természete szelektív, hatóköre viszonylagos. Gadamer az *Igazság és módszer* elején erről azt írja, hogy

„az emlékezet nem általában vett és bárminek számára való emlékezet. Bizonyos dolgok számára van emlékeztünk, mások számára nincs, van, amit meg akarunk őrizni az emlékezetünkben, mást viszont száműzni akarunk belőle. [...] A megőrzés és az emlékezés viszonyához hozzátartozik a felejtés, mely nem csupán hiány és fogyatékoság, hanem, ahogy Nietzsche hangsúlyozta, a szellem egyik életfeltétele. Csak a felejtés révén válik lehetővé a szellem teljes megújulása, az a képessége, hogy mindent friss szemmel nézzen, úgy, hogy a rég ismert sokrétű egységgé olvad össze az újonnan látottal. A 'megőrzés' ugyanis kétértelmű. Mint emlékezet [mnémé] ösz-

¹ GYÖRY JÁNOS, *A francia dráma kialakulása* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), 13. Győry itt E. R. CURTIUS *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* című kötetének (Bern: A. Franke AG, 1948), 361–362. jelzett helyére hivatkozik.

szefüggésben áll az emlékezéssel [anamnézis]”.²

Az iménti idézetet lehet csak a személyes szintre vonatkoztatott emlékezésként is érteni, de hasonlóképpen működik közösségek, kultúrák, diszciplínák közegében is. Az emlékezés és felejtés dinamikájának működése van jelen az irodalmi kánonok és a színházi repertoárok kialakulásában, változásában is. Ebben a folyamatban alakulnak ki olyan képzetek egyes alkotókról, hogy az adott írók „egyműves” szerzők. És ennek nyomán ez az egyedüli mű kitakarja, elfedi, és feledésbe süllyeszti a szerző többi munkáját.

Katona József életművének irodalmi és színházi recepcióját a *Bánk bán* uralja, szinte egyedinek, egyedülállónak mutatva be ezt a drámáját. De a korszakban és Katona munkásságában valamilyen mértékben tájékozottak számára ismert, hogy Katona József 1811-től 1814-ig (a *Bánk bán* előtt) számos további színpadi mű létrehozója, amelyek fokozatos elmozdulást mutatnak a fordítástól a magyarításon és a történeti forrásból való átdolgozáson át az eredeti művek megalkotásáig. Ezekben az években a pesti egyetemista mintegy másfél évre csatlakozott a pesti magyar színjátszók társulatához. A társulat 1812. február 12-én költözött a Rondellába, ahol 1815 végéig játszottak. Katona ezen időszakáról írja Waldapfel József, hogy „1811 az első fordítások, 1812 a regénydramatizálások, 1813 az első történelmi drámák, 1814 a *Jeruzsálem pusztulása* és 1815 a *Bánk bán* [sic!] írásának éve. Első fordításaiban még inkább a színtársulat napi szükségletei vezették, nem pedig saját ízlése”.³ Az ezek alatt az évek alatt írt művek címének felsorolását mellőzve először vessünk pillantást arra a helyszínre, amely Katona drámaírói műkö-

dése első éveinek meghatározó közege volt. Érdeemes összevetni ennek az épületnek az ismérveit, illetve a rá vonatkozó ismeretek forrását és eredetét egy ennél régebbi, de a dráma- és színháztörténetben jóval részletesebben feltárt kornak és színházainak pár jellemző vonásával. A kövek sok mindenről beszélnek, és még több mindenről hallgatnak.

A kora modern angol dráma kapcsán nagyon nagy jelentőséget szokás tulajdonítani a korabeli londoni színházaknak, mindenképp a Globe-nak. Shakespeare drámáinak színháztörténeti értelmezésében meghatározó szerepet játszanak a színházépület, a színpad és a nézőtér ismert (vagy annak vélt) sajátosságai. Míg ezen a területen a dráma- és színháztörténeti ipar rengeteg tény és értelmezést sorakoztatott fel, addig a Katona József drámaíróvá válásában meghatározó szerepet játszó Rondella kapcsán ilyesmirel kevésbé beszélhetünk. Ezzel pusztán a tény kívánom konstatálni, és nem a jelzett különbséget minősíteni.

Amikor 1989-ben Londonban egy új irodaház alapozási munkálatai során a Temze déli partján, a Southwark kerületben előkerültek a Rose színház maradványai, amely 18 éven át, 1587-től 1605-ig működött, és amelyben a Canterbury-ben született Christopher Marlowe darabjai először színpadra kerültek, akkor sokan úgy vélték, hogy íme, a régészeti feltárások teljesen megbízható információval fognak majd szolgálni a korabeli színjátszásáról. Ám a régészet nem (vagy inkább sem) más, mint értelmező tevékenység, ezt a diszciplínát is „úgy tekinthetjük, mint a múltra vonatkozó megállapítások nagyban öntudatlan, ugyanakkor szabályok által irányított létrehozását”.⁴ Az értelmezés működésének nyilvánvaló bizonyí-

² Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984), 35.

³ WALDAPFEL József, *Katona József* (Budapest: Franklin-Társulat, 1942), 14.

⁴ Christopher TILLEY, „Excavation as Theatre”, *Antiquity* 63, no. 239 (1989): 275–280, 277. Idézi: Peggy PHELAN, „Holtat játszani a kőben avagy mikor nem rózsza a Rózsza?”, ford. KÉKESI KUN Árpád, *Theatron* 1, 2. sz. (1999): 40–57, 40.

téka volt, hogy a „terület megóvása érdekében felerősítették annak Shakespeare-hez és háttérbe szorították a Marlowe-hoz fűződő kapcsolatát”,⁵ annak dacára, hogy a Roseban anno Shakespeare-nek mindössze két darabját adták. A Rose épületének nem a hathónapos ásatás során előkerült maradványai voltak az első és egyetlen leletei, illetve dokumentumai. Londonnak egy 1875-ös tervrajzi áttekintésében is tisztán látható volt a Rose helye, egy 1970-es években a helyszínre tervezett építkezés kapcsán pedig az illetékes régész is a maradványok megkímélését és feltárását javasolta.⁶ A Rose maradványainak előkerülését övező, a parlamentig jutó vitákat is érintő, a színház intézményének szerepében mutatkozó álláspontokat áttekintő értelmezést kínál az esetről Peggy Phelan *Holtat játszani a kőben avagy mikor nem rózsza a Rózsza?* című tanulmánya.

De mi a helyzet a Rondellával? Mit tudunk erről az épületről? Ismerjük a helyét (ez volt a pesti városfal déli körbástyája), ismerjük külső képét és az alaprajzát. Ezeknél az információknál és dokumentumoknál is részletesebb leírása szerepel az épületnek és környékének Jókai Mór *Eppur si mouve. És mégis mozog a föld* című regényében, amelynek egyik fejezete *A rundellában* címet viseli. A fejezet ezekkel a mondatokkal kezdődik:

„Egy bástyakörönd volt az a pesti Dunaparton. A törökvilágból maradt fenn, mikor még Pest bástyával volt körülveve; az ókori védművek egy részét képezte. Aki most keresné, egy új palotasort találna ottan. Akkor egyedül állt a parton, sötét mogorva falrakás, durván összerótt kövekből, miket nem ért külső vakolat soha; csak az idők moha fészkelte meg magát rovátkáikban. Teteje faszindelyes, sűrűn tarkázva újabb foldozásoktól. Esténként ami denevér a

Dunapart felett szállong, az mind a rundella lakója. [...] A rundella környékét pedig a város minden rondasága lepi. Itt ütik fel sátraikat a fokhagymás kofák, itt ülnek csirkés kosaraik mellett a kecskeméti tyúkászok, ide rakják le a hajósok tört deszkáikat, rohadt köteleiket; itt gunnyaszt naphosszat a város rongy népe. [...] Itt ütötte fel tanyáját a vándor magyar színésztársaság. A nemes város semmi hasznát nem vette az ódon épületnek; a színészek bért ígértek érte; az alku hamar megvolt. Bányaváry még ott találta a régi emelvényt és gerendázatot, melyet egy ősi vándortársulat még 1815-ben a köröndben összetákol: csak ki kellett tartározni s felragasztani rá a festett ponyvákat. [...] Amint a színpad elkészült, megkezdődhetnek az előadások.”⁷

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy az idézett részlet egy regényben szerepel, így nem feltétlenül tekinthető a Rondella hiteles leírásának. Az 1825-ben született Jókai ezt a regényét 1870-ben írta, a mű 1872-ben jelent meg. Ezek az évszámok abból a szempontból érdekesek, hogy az épület, amelynek a leírását az idézett részlet tartalmazza, 1815 végén megszűnt. Az idézett regényrészlet végén épp ez az évszám szerepel, mint amikor a szóban forgó magyar színésztársaság ott előadásait megkezdte. Az 1815-ös megszűnés tényét az adott helyen, a Régiposta utca 4. szám alatt álló épület falán emléktábla is hirdeti: „A rondellát 1815-ben a város fejlesztése érdekében lebontották”. Azaz Jókainak nem lehettek személyes tapasztalatai sem a Rondella épületének belsejéről, sem a külsejéről, sem a bástya környezetéről. A kövek elhordása után 55 évvel vetette papírra a körbástyát és környékét lefestő mondatokat.

⁵ Uo., 41.

⁶ Uo., 42.

⁷ JÓKAI MÓR, *És mégis mozog a Föld*, 2 kötet. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965), 2:119–120.

A reformkorban játszódó regényben tehát egy képzeletben megteremtett (újraépített) rondella szerepel, amely már Jókai korában sem kerülhetett volna elő, mivel addigra réges-rég elbontották. És bár több minden tudható, illetve feltételezhető az épület adottságairól, így az – a fennmaradt rajzok alapján –, hogy védbástya lévén csak felül voltak a falán nyílások (hívhatjuk ablakoknak), ezért belül kifejezetten sötét volt. Emellett ismert az alapterülete: 484 m²,⁸ ám ezen ismeretek birtokában sem tekinthetjük Jókai leírását dokumentumnak. A dokumentum szót a *Magyar Értelmező Kéziszótár* a következőképpen definiálja: „hiteles írásos v. tárgyi bizonyíték”.⁹ A hitelesség kritériumát szem előtt tartva a régészeti lelet tárgyiaságánál is kockázatosabb Jókai regénybeli leírása alapján megkonstruálni a korai Katona-drámáknak (fordításoknak, átdolgozásoknak) színpadul szolgáló játszóhelyet, illetve e leírásból levezetni a fennmaradt dramatikus szövegek színpadi sajátosságait.

Már csak azért sem, mert noha – a német társulat kiköltözése után – a magyar társulat 1812. február 12-i ideköltözését követően ez vált az utóbbinak fő játékterévé, továbbra is felléptek alkalmi játszóhelyeken, amelyeknek térbeli és scenikai adottságai alapvetően különböztek a Rondelláétól.

A fentiekkel pusztán a fikcióra alapozott bizonyíték viszonylagosságára kívántam felhívni a figyelmet, arra, hogy nem feltétlenül vehető készpénznek egy színháztörténeti argumentációban egy szépirodalmi műben egy meghatározott helyszínről (épületről) adott leírás. De hogy a kérdés viszonylagosságára is azonnal rámutassak, megemlítem azt a közismert példát, amikor egy fikcióban szereplő helyszín és esemény adott alapot

történeti, pontosabban régészeti kutatásoknak. Itt a szöveg státusza iránti viszony változásából, megfordulásából, abból, hogy egy irodalmi alkotás nem fikcióként, hanem tényanyagként került megközelítésre, nem várt, meghökkentő következmény adódott. Heinrich Schliemann 1870-es években végzett archeológiai munkái (vagy Manfred Korffman kutatásai az 1990-es években) arra a feltételezésre épültek, hogy Homérosz eposzának, az *Iliásznak* a helyszínei ténylegesen léteztek. És amikor az ásatások során épületmaradványok kerültek elő, amelyeket Trója (Ilion) romjaiként lehetett azonosítani, akkor úgy tűnt, hogy az *Iliász* nem (csupán) fikció, hanem bizonyos mértékig dokumentum is. A régészeti leleteknek Trója városával való azonosítását azonban árnyalja, illetve viszonylagossá teszi az a tény, hogy a helyszínen kilenc, egymástól pontosan elhatárolható réteget lehetett feltárni, és ezek közül az egyik – valamelyik – lehetett az a település, illetve annak az eseménysorozatnak a helyszíne, amely Homérosz eposzában szerepel. Schliemann tévesen határozta meg ezt a réteget, ahogy a helyszínen 1873-ban előkerült nemesfémleletet is rosszul azonosította, amikor Priamosz kincsének vélte azt.¹⁰ De tévedései dacára mégiscsak rátalált arra a helyre, ahol az *Iliászban* szereplő Trója állt. Tehát a fikció dokumentumként való kezelése ez esetben nem bizonyult vakvágánynak.

E kövekben megőrzött vagy eltűnt „tárgyi bizonyíték” (azaz a valaha volt épület tárgyként vagy elbeszélésben kísértő emléknyomként történő) megidézése mellett vegyünk egy, a fizikai mulandóságnak jobban kitett tárgyi bizonyítékot az írásos típusból, a színlapot.

A kortárs színlapoknak az előadáselemzésben történő felhasználásáról író Patrice

⁸ MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, „Katona színházi világa”, *Irodalomtörténet* 2 (1970): 74–90, 79.

⁹ JUHÁSZ József, KOVALOVSKY Miklós, O. NAGY Gábor és SZŐKE István, szerk., *Magyar Értelmező Kéziszótár*, 2 kötet. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982), 1:239.

¹⁰ Hans KAYSER, *A régészet rövid története*, ford. FARAGÓ László (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 92–93.

Pavis¹¹ olyan információgazdagságát sorolja fel a színlapoknak, amelyben az alkotók és a színészek neve mellett cselekményösszefoglalás, rendezői gondolatok, interjúk, nyilatkozatok, drámaelemzés-részletek, fényképek stb. is szerepelnek, ami jóval inkább a műsorfüzet sajátossága, nem pedig a voltaképpeni szórólappal tekinthető egykori színlapoké. A színlap a Nemzeti Játzó Társaság Rondella-beli fellépéseinek esetében egyetlen lap, amely az aznapi (vagy másnapi) előadás anno legfontosabbnak vélt információit közli. Ezt a fajta egyoldalú színlapot a német színészek honosították meg Magyarországon a 18. század végén, a magyar nyelvű színlapok a korabeli német és osztrák színlapokkal egyező külleműek és felépítésűek.¹²

A színlapnak mint dokumentumnak a státusza magában rejti azt a paradoxont, hogy a színháztörténet-írás mint megtörtént eseményről (színi előadásról) szóló bizonyítékra tekint rá, holott maga a színlap eredetileg az esemény ígéretét, nem pedig a megtörtént tényét tartalmazta. Egy színlapon szereplő információkból – az előadás helye, a szerző neve, a darab címe, a drámabeli szereplők és a szerepeket játszó színészek neve – még nem következik teljes bizonyossággal, hogy a meghirdetett előadást valóban megtartották, illetve hogy a meghirdetettet tartották-e meg, valamint hogy nem történt-e változás például a szereposztásban.

Természetesen az sem valószínű, hogy a fennmaradt színlapok többsége sosem volt előadásokat dokumentálna, de nem könnyű teljes bizonyossággal hiteles bizonyítéknak tekinteni a színlapon közölt valamennyi információt. Az információk bizonytalanságát táplálja többek között az is, hogy a korban (a 19. század első évtizedeiben) nincs mindig

feltüntetve a szerző, a fordító, az átdolgozó neve, emiatt időnként nem magától értetődő, hogy melyik színdarabról is lehet szó az adott színlap esetében. Hasonló anomália, hogy ugyanazt a darabot eltérő címeken is játszották.¹³ A szerzőség másik személynek történő tulajdonítására az egyik magyarázat az lehet Bíró Lajos Pál szerint – aki a Pesti Magyar Színház első (1837–1841 közötti) éveinek történetét és dokumentumait kötetben dolgozta fel –, hogy

„reklámképpen [sic!] az idegen drámák és színpadi műfajoknál nem egyszer a divatos, ismert írók neveit írták ki. Megtörtént viszont az is, hogy a színlapon feltüntetett nevű író nem is élt egyáltalán. Kultúrtörténeti és színházi írók így ártatlanul gyakran hamis adatokat terjesztettek”.¹⁴

A Katona József ifjúkori színpadi munkássága idejéből (1811–1814 időszakából) fennmaradt, előkerült színlapok között többnyire aznapi előadás hirdetéséről van szó, a dátum meghatározása leggyakrabban ezzel a szóval kezdődik: Ma. Például: „Ma Pénteken Április 17-dik Napján 1812”; „Ma Kedden Junius 16-dik Napján 1812”; „Ma Kedden Januarius 19-dik Napján 1813”; „Ma Tsötörtökön Augustus 12-dik Napján 1813”; „Ma Hétfőn Majusnak 30-dik Napján 1814”; és így tovább.

A színlapok előadásokról, performatív eseményekről (ezek tervezett bekövetkezéséről) tanúskodnak. A színre vitt műveknek az előadás volt az elsődleges médiuma és

¹¹ Patrice PAVIS, *Előadáselemzés*, ford. JÁKFAI Magdolna (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 39–44.

¹² STAUD Géza, *A magyar színháztörténet forrásai*, 3 köt. (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1962), 1:53.

¹³ BARTHA Katalin Ágnes, „Zsebkönyv és színlap”, in *Theátrumi könyvecske: Színházi zsebkönyvek és szerepük a régió színházi kultúrájában*, szerk. EGYED Emese, 129–157 (Kolozsvár: Scientia Kiadó, 2002), 149–150.

¹⁴ BÍRÓ Lajos Pál, *A Nemzeti Színház története 1837–1841* (Budapest: Pfeifer, 1931), 135. Idézi BARTHA, „Zsebkönyv...”, 150, 15. lábjegyzet.

kontextusa, nem pedig az olvasás útján történő befogadás. Ezért is rejt némi paradoxont és kockázatot ezekből az egyoldalos szórólapokból, a rajtuk lévő adatokból az előadott szövegre vonatkozó mélyreható következtetéseket levonni. Hiszen a színlapok – ha jól belegondolunk – nem a művet, az irodalmi szöveggént lejegyzett alkotást, hanem az eseményt dokumentálják, azt, hogy sor került az adott színjátszócsoporthoz az adott helyen és időben.

Mint fentebb jeleztem, a beharangozott és a bekövetkezett eseményben adódhattak eltérések, nemcsak a szereposztásban, de magában a színre vitt szövegben is, mely szöveg – a színházi praxis felől személve – csak változatokban létezik. Ebből a szempontból a színlapok lakonikus információinál sokkal többről tanúskodhatnak a sűgópéldányok, de ezekre itt most nem térek ki. Csak jelzem, hogy ez utóbbiak esetében is az egyik – színháztörténeti szempontból – meghatározó kérdés és distinkció, hogy mi az, amit a színpadon ténylegesen eljátszottak, és mi az, amit a néző képzeletére bízottak.¹⁵ Mert ez utóbbit nem volt szükséges szöveggént rögzíteni.

Mint a Katona József korai (*Bánk bán* előtti) drámáinak kritikai kiadása elsőként megjelent kötete a *Jerúsálem' Pusztulása* elején a korai drámák szövegkorpusza kapcsán Nagy Imre írja, „[e]gy-egy másolat [...] színháztörténeti dokumentumként kezelhető. [...] Több drámaszövegünk van, mint ahány drámánk. A több szövegben hagyományozódó drámákat a másolatok összesége alkotja”.¹⁶ De természetesen, ahogy minden

egy-egy előadáshoz külön-külön színlap készült (amelynek töredéke maradt fenn), úgy nem készült annyi szövegváltozat, ahány-szor az adott darabot előadták. Amely változatok (sűgópéldányok, másolatok) épp úgy hiányosan, részben őrződtek meg, miként a színlapok. Ezekből a hiányokból, a feledés üregeiből időről időre előkerülhetnek újabb, emlékezetes dokumentumok, de az arány a megőrzött és az elfeledett között érdemben nem fog változni.

Thomas Postlewait a színháztörténet-írásról szóló könyvében egyetértőleg idézi Glynne Wickham megállapítását, amit Postlewait Michael Jamiesontól vesz át, miszerint az angol reneszánsz színház területére vonatkozó kutatások 90%-a spekuláció és 10%-a tény.¹⁷ Az itt érintett magyar színháztörténeti korszak kapcsán ilyen százalékos arány megbecsülésére nem bátorkodom, de valószínűnek tartom, hogy a tények aránya ebben a korpuszban is alatta marad a vélelmeknek és feltételezéseknek. Azonban nem mindig kellene ahhoz újabb leletek (feltárt kövek, előkerülő papírok), hogy a történeti elemzés új kontextusokat, értelmezési kereteket állítson fel. Olyanokat, amelyek konkurálnak a korábbiakkal, és amelyek között nem lesz ott az „igazi”, de lesz közöttük meggyőzőbb, elfogadottabb, vagy kikényszerítettebb, amikor újfajta magyarázat állnak össze a meglévő ismeretek, tények és vélemények.

¹⁵ Vö. R. A. FOAKES, „The Image of the Swan Theatre”, in *Spectacle & Image in Renaissance Europe*, ed. André LASCOMBES, 337–359 (Leiden: E. J. Brill, 1993), 341.

¹⁶ NAGY Imre, „Katona József korai – *Bánk bán* előtti – drámáinak kritikai kiadásáról”, in KATONA József, *Jerúsálem' Pusztulása: kritikai kiadás*, s. a. r. NAGY Imre, 9–30 (Budapest: Balassi Kiadó, 2017), 20.

¹⁷ Thomas POSTLEWAIT, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 57. Azt, hogy Wickham megállapítását másodkézből veszi, azt a kötet 277. oldalán (54. végjegyzet) említi.

Bibliográfia

- BARTHA Katalin Ágnes. „Zsebkönyv és színlap.” In *Theátrumi könyvecske: Színházi zsebkönyvek és szerepük a régió színházi kultúrájában*, szerkesztette EGYED Emese, 129–157. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 2002.
- BÍRÓ Lajos Pál. *A Nemzeti Színház története 1837–1841*. Budapest: Pfeifer, 1931.
- CURTIUS, E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke AG, 1948.
- FOAKES, R. A. „The Image of the Swan Theatre”. In *Spectacle & Image in Renaissance Europe*, edited by André LASCOMBES, 337–359. Leiden: E. J. Brill, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg. *Igazság és módszer*. Fordította BONYHAI Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.
- GYÖRY János. *A francia dráma kialakulása*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.
- JÓKAI Mór. *És mégis mozog a Föld*. 2 köt. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965.
- JUHÁSZ József, KOVALOVSKY Miklós, O. NAGY Gábor és SZŐKE István, szerk. *Magyar Értelmező Kéziszótár*. 2 köt. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- KAYSER, Hans. *A régészet rövid története*. Fordította FARAGÓ László. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966.
- MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit. „Katona színházi világa”. *Irodalomtörténet* 2 (1970): 74–90.
- NAGY Imre. „Katona József korai – Bánk bán előtti – drámáinak kritikai kiadásáról”. In KATONA József, *Jerúsálem’ Pusztulása: kritikai kiadás*. Sajtó alá rendezte NAGY Imre, 9–30. Budapest: Balassi Kiadó, 2017.
- PAVIS, Patrice. *Előadáselemzés*. Fordította JÁKFALVI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2003.
- PHELAN, Peggy. „Holtat játszani a kőben avagy mikor nem rózsza a Rózsa?” Fordította KÉKESI KUN Árpád. *Theatron* 1, 2. sz. (1999): 40–57.
- POSTLEWAIT, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- STAUD Géza. *A magyar színháztörténet forrásai*. 3 köt. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1962.
- TILLEY, Christopher. „Excavation as Theatre”. *Antiquity* 63, no. 239 (1989): 275–280.
- WALDAPFEL József. *Katona József*. Budapest: Franklin-Társulat, 1942.

Az Odin Teatret tréningje 1977-től az új Odüsszeiáig

KOZMA GÁBOR VIKTOR

Bevezetés

Alábbi tanulmányban az Odin Teatret tréningjének történetét vizsgálom 1977-től addig, ameddig a közös tréning még értelmezhető mozzanat a társulat életében.¹ A tréning történetének feltárása során fontos szempont, hogy több típusú leírást dolgozzak fel. A tanulmányban megjelenik a társulat vezetőjének, Eugenio Barbanak több gondolata, a színészek megélt élményét rögzítő írások sora, valamint az Odin tevékenységét kutató elméleti szakemberek elemzése.

1977–1981: Fiskedam, a saját kultúra

1977-től a társulat tréningjében megjelent az ún. *fiskedam* [breeding pool / fishpool / fish-tank] tevékenység. A dán kifejezés nyersfordításban halastavat jelent. Roberta Carreri és Ian Watson különböző aspektusokból értelmezik a szó metaforikus jelentését, Carreri a *fiskedam* kifejezést *breeding pool*-nak, tényésztő medencének fordítja. Értelmezése szerint az Odin tagjai új ötleteiket táplálták a tevékenység során: a színészek olyan kellékekkel, jelmezekkel, hangszerekkel, dalokkal, szövegrészletekkel vagy karakterrel dolgoztak, ami a következő produkcióval kapcsolatban foglalkoztatta őket. Barba megfigyelőként folyamatosan inspirálódott a szí-

nészek kísérletezéséből.² „A kreatív szabadság, amit a *fiskedam* során tapasztaltam, soha nem hagyott el engem”³ – állítja Carreri.

Watson a *fiskedam*ot inkább a haltartály [fishtank] értelemben használja. Leírása szerint a tréning során a társulat nagyon sokféle tevékenységet folytatott egyazon térben és időben, és ahogy azt Carreri is kifejtette, ezek folyamatosan inspirálták, ösztönözték és motiválták a többi színész munkáját. Meghatározó ebben az időben az impulzusok keveredése. Watson számára a *fiskedam* metaforájában a tréning a víz és a színészek a halak, akik a közös közegben minden egyes mozdulatukkal hatnak egymásra. Tatiana Chemi hasonló értelemben *fishpool*-nak, halastónak fordítja a kifejezést, amiben a színészek közösen, mégis egyénileg dolgoztak.⁴ Else Marie Laukvik úgy emlékszik vissza, hogy „Ez egy olyan típusú tréning, ami során mindenféle különböző lehetőséget kipróbáltunk: botokkal dolgoztunk, kalapokkal, görkorcsolyákkal, kabaré jelmezekkel... Mindezeket a fura szerzeteket [fura halakat – *strange fishes* – K. G. V.] megmutattuk egymásnak és a látogatóinknak.”⁵ A színész több

¹ A tanulmány előzménye: KOZMA Gábor Viktor, „Az Odin Teatret tréningje 1964-től 1976-ig”, *Theatron* 14, 2. sz. (2020): 27–40, <http://doi.org/10.55502/the.2020.2.27>. Írásom doktori disszertációm egyik fejezetének szerkesztett változata.

² Roberta CARRERI, *On Training and Performance*, trans. and ed. Frank CAMILLERI (London–New York: Routledge, 2014), 88–89, <https://doi.org/10.1017/S0266464X15000500>.

³ Uo., 92.

⁴ Tatiana CHEMI, *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity: Odin Teatret and Group Learning* (Melbourne: Creativity, Education and the Arts, 2018), 70, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-62788-5>.

⁵ Erik Exe CHRISTOFFERSEN, *The Actor's Way*, trans. Richard FOWLER (London–New York, Routledge, 1993), 93.

karakterrel (egy öreg bohóc és egy kabuki inspirálta karakterrel), valamint kabarétáncal foglalkozott ezidőben.

Watson kiemeli, hogy az ismétlés és rögzítés [fastlegge, fix] kifejezések által tovább bővült a társulat tréningjének terminológiája. Barba a *fiskedam* során bizonyos improvizált mozgásszekvenciákat újra ismételtetett és rögzített.⁶ A *fiskedam* során megjelenő különböző mozgásformák Barba figyelmét a távolkeleti és nyugati testhasználat között megjelenő hasonlóságokra és különbségekre irányították. Ebben az időben több elemző tanulmányt készített a távolkeleti mozgás- és előadói technikákról.⁷

A *fiskedam* voltaképpen egy tér-idő keret, amely az egyéni felfedezésnek biztosított teret. Kötött eszközkészlete vagy szabályrendszer nem volt, a résztvevők határozták meg annak jellegét. A *fiskedam*-ot bemutató dokumentumfilm részletében látható, ahogy Nagel Rasmussen akrobatikát gyakorol, Wethal szteppel, Barba instrukciókkal látja el Carrerit, többen fúvós hangszereken próbálnak, tangóharmonika-duettet játszanak, másvalaki mozgásetűdöt gyakorol egy vívótőrrel vagy éppen egykerekin egyensúlyoz az udvaron. Az egy térben dolgozó színészek különböző gyakorlatai hol függetlenül történnek egymás mellett, hol aktív, játékos kapcsolat alakul ki köztük. Nagel Rasmussen például bohóckarakterként egy sétapálcával kísérletezik és olyan ajánlatot ad Wethalnak, hogy az szteppelés közben ugorja át a lába mellé tartott botot. A felvételen látszik, hogy a tréninget nézők is figyelik. A tréningben helyet kap a lelassított mozgás is.⁸ Teljes eklektikát

⁶ Ian WATSON, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret* (London: Routledge, 1995), 59, <https://doi.org/10.4324/9780203360279>.

⁷ Uo., 59–60.

⁸ Saul SHAPIRO, dir., *Fragments from En Frammed Banker på Fiskedammen* (Holstebro: Odin Teatret Archive 1981), hozzáférés: 2023.01.21,

lehet megfigyelni, ami először kaotikusnak tűnhet, azonban a színészek mégis mintha rendszerben működnének. A rendszert az egyéni érdeklődés és a teljes bevonódás szellemisége, etikai kerete⁹ adja. Taviani azt állítja 1979-ben, hogy a *fiskedam* az Odin tréningjének kiteljesedése. Már nem az elődök (Sztanyiszlavszkijt vagy Mejerholdot) követte a társulat, hanem létrejött az Odin saját kultúrája, amelynek összetéveszthetetlen hordozója a *fiskedam*.¹⁰

Barba egyik visszaemlékezésében így nyilatkozik erről az időről:

„Tudatosult bennem, hogy nem tudom többé a tanár szerepét játszani, aki egy közös módszert magyaráz és vezet. Nem a szavaim tudták stimulálni a színészeket, hanem a *másik* félként való jelenlétem, aki azt állítja, többé nem tudja mi a célja a többiek cselekvésének. És megkérdőjelezem magam számára azoknak a magányos utaknak az irányát, amit követve a színészek minden reggel mozognak a tréning idejében.”¹¹

Barba tehát ebben az időben pedagógiai koncepciót váltott, több teret adva a színészek személyes érdeklődésének és vizsgálódásának, amikor az egyéni tréningbe a színé-

<https://www.youtube.com/watch?v=WouVCugK8os>.

⁹ Frank CAMILLERI, „Of Pounds of Flesh and Trojan Horses: Performer training in the twenty-first century”, *Performance Research* 14, No. 2 (2009): 26–34, 27.

¹⁰ Ferdinando TAVIANI, „A Point of View”, in *The Floating Islands*, ed. Ferdinando TAVIANI, trans. Judy BARBA et.al., 43–64 (Holstebro, Denmark: Odin Teatret Forlag, 1979), 54.

¹¹ Eugenio BARBA, „The Ghost Room”, trans. Judy BARBA, *Contemporary Theatre Review* 19, No. 2. (2009): 214–220, 218, <https://doi.org/10.1080/10486800902784433>. (Kiemelés az eredetiben.)

szek beleépítették a pszichofizikai és kompozíciós gyakorlatok elemeit. A pszichofizikai gyakorlatokról egyre jobban átkerült a hangsúly arra, hogy „olyan gyakorlatokat fejlesszenek, amelyek a gerinc helyzetét [alignments], a különböző testközpontokat és a mozgás különböző lehetőségeit vizsgálták a térben.”¹² Így a színészek eltávolodva a technikainak számító kompozíciós gyakorlatoktól, egyénileg kutatták saját energiájuk hatékony felhasználását.¹³

1978-ban Barba három hónap szünetet adott a színészeknek azzal a céllal, hogy menjenek el különböző mozgáskultúrákat tanulmányozni. Varley és Larsen Dániában társastáncot, Laukvik Haitin maszkkészítést és vodoot, Pardeilhan és Carreri Brazíliában capoeirát, Fjordefalk Indiában kathakalít, Nagel Rasmussen, Cots és Ricciardeli Balin barist és legongot tanult. Visszatérve, 1979-ben elkezdődött annak a műfaji hagyománynak a megteremtése, amit az Odin „munkademonstrációnak” hív. A terminus egy olyan önálló estet jelöl, amikor a színészek bemutatják különböző fizikai- és vokális tréningtechnikáikat, az előadásokban megjelenő karaktereiket, etűdjeiket kellékekkel és maszkkal. A műfaj a színházi előadás és a tudományos előadás (*lecture*) határán mozog, egyaránt bír performatív és didaktikus jelleggel is. A legelső munkademonstrációt Nagel Rasmussen hozta létre *Moon and Darkness* (1979) címmel, melyet később számos hasonló produktum követett. Risum azt állítja, hogy minden tapasztalt Odin-színész létrehozta a saját munkademonstrációját.¹⁴

¹² WATSON, *Towards...*, 57–58.

¹³ Uo., 58.

¹⁴ Janne RISUM, „A Study in Motley – The Odin Actors”, in *Performer Training: Development Across Cultures*, ed. Ian WATSON, 93–115 (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2001), 114, <https://doi.org/10.4324/9781315079981>.

1981–1991: *Princípiumok*

„Nem tudtam megérteni, hogy a távolkeleti színészek, még a rideg, technikai demonstráció közben is, mindig megőrizték feltűnő jelenlétüket, ami vitathatatlanul megragadta a nézői tekintet. [...] Évekig azt gondoltam, hogy ez technika kérdése, képességként értelmeztem ezt. De ahogy próbáltam túljutni ezen a megszokott definíción, azt ismertem fel, hogy amit technikának hívunk az a test egy meghatározott használati módja.”¹⁵

Barba érdeklődése a távol-keleti előadói műfajok iránt már 1963-as indiai útjánál megfigyelhető volt. Ahogy a Skandináv workshopok között is helyet kapott több orientális, japán (nó, kjogen, singeki, kabuki), balinéz és indiai kurzus a '60-as, '70-es években,¹⁶ úgy ezt követően Barba a '70-es évek végén és a '80-as években egyre intenzívebben kutatta az előadói munkában megfigyelhető hasonlóságokat és különbségeket. Felkeltette figyelmét, hogy a nyugati kodifikált formák (pantomim, balett) hasonló alapelveket tartalmaznak, mint a távol-keleti előadói hagyományok.

„A különböző korokban és országokban élő előadóművészek, függetlenül a tradíciókra jellemző stilisztikai eszköztáráktól, hasonló elvek mentén alkotnak. A színházi antropológia elsődleges feladata, hogy ezeket a visszatérő elveket felkutassa. Ezek nem a színművészet tudománya vagy alapvető törvényszerűségek igazolására szolgálnak – nincs többről szó, mint né-

¹⁵ Eugenio BARBA, *Beyond the Floating Islands*, trans. Judy BARBA (New York: Performing Arts Journal, 1986), 115.

¹⁶ Odin Teatret Archive, *Scandinavian Activities Organised in Holstebro*. A honlap 2023-ban nem elérhető.

hány, a színpadi gyakorlat során használnal alkalmazható »jótanácsról.«¹⁷

1979-ben Barba létrehozta az International School of Theatre Anthropologyt (ISTA), melynek első konferenciáját 1980-ban, Bonnban tartották. A színházantropológiát transzkulturális megfigyelések, komparatív elemzések és folyamatos interdiszciplináris egyeztetések alapján dolgozták ki. „A Színházi Antropológia azt a pre-expresszív színpadi viselkedést tanulmányozza, amelyre a különböző stílusok, szerepek, műfajok, egyéni és kollektív hagyományok felépülnek.”¹⁸

A színházantropológia megkülönböztet hétköznapi és hétköznapi túli testhasználatot, azaz technikát. A hétköznapi testhasználat effektív, a minimális energiabefektetés, maximális munkavégzés elve szerint szerveződik. Ezzel szemben a hétköznapi túli technikát nem a hatékonyság határozza meg, az energiapazarlás elve szerint működik és technikai formába öntik a testet. A színházantropológia a színész munkáját három szervezettségi szintre osztja: (1) a színész személyisége, (2) a színpadi hagyomány, történel-

¹⁷ Eugenio BARBA és Nicola SAVARESE, szerk., *A színész titkos művészete: Színházantropológiai szótár*, ford. RIDEG Zsófia és REGŐS János (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L’Harmattan Kiadó, 2020), 12. Ebben az írásban nem szándékozom bemutatni a színházantropológia további megalapozóinak tevékenységét (Grotowski és a Források Színházának, Schechner és a Performance Groupnak a tevékenységét), illetve nem célok részletesen bemutatni a színházantropológia tudományát. Céloom mindössze az Odin tréningjének kontextusában vizsgálni Barba színházantropológiai kutatásait, ami meghatározta a színészek egyéni tréningjét és terminológiáját.

¹⁸ Eugenio BARBA, *Papírkenu: Bevezetés a színházi antropológiába*, ford. ANDÓ Gabriella és DEMCSÁK Katalin (Budapest: Kijárat Kiadó, 2001), 20.

mi-, társadalmi kontextus és (3) a pre-expresszív szint. Utóbbiról Barba azt állítja, hogy ezen a szinten léteznek olyan kultúráktól független alapelvek, amelyek meghatározzák az előadó test-tudatának hétköznapi túli technikáit. Ez a színpad biológiai szintje, azaz a biosa.¹⁹ Barba értelmezésében a színházantropológia „az emberi lény pre-expresszív viselkedését vizsgálja szervezett előadás körülményei között.”²⁰

Barba azt állítja, hogy az ISTA érdeklődése, habár a távolkeleti formák felé fordul, mégis a nyugati színházi hagyományból indul ki, amely szerinte az elmúlt több mint két évszázadban mindig a pszichológia (gondolkodás, elemzés) felől értelmezte a színész munkáját. Gondolatmenetét folytatva arra hivatkozik, hogy a pszichotechnikák felhasználása a kifejezés vágyára irányítja a színész figyelmét, és ezáltal munkájának pre-expresszív alapjáról elterelődik fókusza. „A színész kifejezőkészsége szinte önmagától függetlenül, cselekvéseiből (akcióiból) és a fizikai jelenlétéből származik. Azok az alapelvek, amelyek a színészt vezetik ezekben az akciókban létrehozzák a kifejezés pre-expresszív alapjait.”²¹ Gondolatát azzal folytatja, hogy nem a kifejezés vágya határozza meg a cselekvést, hanem a cselekvés vágya határozza meg, hogy ki mit fejez ki. A színházantropológia nagy figyelmet fordít a színész jelenlétére, annak feltételeire és létrehozására. Barba állítása szerint a jelenlétnek semmi köze az erőhöz, a presszióhoz vagy a sebesség mindenáron való kereséséhez. A színész a mozdulatlanságban is tud rendkívül koncentrált lenni. Példaként említi azt az íjat, amelyet az íjász megfeszít, de kioldás nélkül tartja az ideget. A mozdulatlanságban jelen van a visszafogott mozgási energia és a feszültség. „A skandináv sastszót használok, hogy leírjam az önmagába sűrített / gyűjtött energiát, az akció kezdőpontját, a

¹⁹ Uo., 21.

²⁰ Uo.

²¹ BARBA, *Beyond...*, 134.

pillanatot, amibe minden erőnköt koncentráljuk, mielőtt egy akció felé irányítanánk őket.”²²

Barba a transzkulturális kísérletekre és elemzésekre hivatkozva azt állítja, hogy a pre-expresszív szinten létező alapelvek fizikai feszültséget hoznak létre, amelyek a testet „elhatározottá”, „elevenné” és „hitelesé” teszik. Véleménye szerint a színész jelenléte és színpadi biosa már bármilyen üzenet közvetítése előtt képes megragadni a néző figyelmét.²³ A tréningre is hatással lesz ez az elköteleződés a pre-expresszív feszültségek vizsgálatához, a néző tekintetének megragadásához.²⁴

Ahogy Barba figyelme egyre inkább a transzkulturális princípiumok felé irányult, úgy a társulat is vele osztozik ebben a kutatásban. Az Odin színészei rendszeres partne-

²² Uo., 97–98.

²³ BARBA, *Papírkenu...*, 20.

²⁴ A színházantropológia alapelveit magyarul Ungvári-Zrínyi Ildikó is összefoglalja. (1) Az egyensúlyváltoztatás elve: különböző hétköznapin túli technikáknál megfigyelhető a test formába öntése, amely megváltoztatja a testtömeg elosztását, ezáltal kibillent a testet a hétköznapi egyensúlyi helyzetéből, egyfajta luxus egyensúlyt hozva létre. (2) Az ellentétezés elve: a forma következtében a színész teste bizonyos ellentétes feszültségek között létezik: feszített és lazított (erős/keras és lágy/manis) testrészek, ellentétes irányba dolgozó energiák figyelhetők meg a színpadi munka során. (3) Az inkoherencia összeszervezése és az egyszerűsödés (elhagyás): a hétköznapi viselkedési formák elhagyása inkoherenciát hoz létre, amely, ahogy fokozatosan újraszerveződik a tanulás által, egy új koherencia, egyfajta második természet jön létre. (4) Az ekvivalencia elve: „A cél a test hétköznapi evidenciájának, az automatizmusoknak a levetkőzése”. UNGVÁRI-ZRINYI Ildikó, *Bevezetés a színházantropológiába* (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011), 89.

rei az ISTA programjainak és folyamatos diskurzus alakult ki az Odin színészei, valamint a távolkeleti hagyományok előadói között. Barba felfedezései újraértelmezték az addigi tréninget, és a hangsúlyok átkerültek „az energia vizsgálatáról az előadói cselekvések mögött fellelhető alapelvek tréningezésére.”²⁵ Tovább folytatódik az improvizáció, de már nem a gyakorlatsorok létrehozása volt a fő szempont, hanem az alapelvek beépítése és egyéni utak felfedezése.

„Az Odin hozzájárulása [a színészképzés gazdagodásához – K. G. V.] nem egy specifikus technika (mint a biomechanika, a plasztikus mozgás [plastiques] vagy a semleges maszk) kidolgozásában rejlik, hanem a tréning személyesítésében, egy olyan folyamatban, ami alapelveken nyugszik és különböző forrásokból merít.”²⁶

A színészek által írt szövegek is beszámolnak arról, hogy hogyan jelent meg a személyesítés munkájukban, és hogy folyamatosan kutatták a színházantropológia alapelvein túli, preexpresszív princípiumokat. Varley visszaemlékezésében arról számol be, hogy tréningjének eszközkészlete különböző kodifikált formákkal gyarapodott az évek során, és a tréninghez saját terminológia jött létre:

„A tréning gyakorlata és továbbadása már nem csak csendben zajlott, hanem elméletbe lett ültetve olyan szavak és kifejezések által, mint az »valós akció« [real action], a »pre-expresszív szint«, az »organikus hatás«, a »forma és információ«, »szegmentáció«, »energia formálás«. Mindennek ellenére, amikor a tréningteremben vagyok, nincs szükségem szavakra: a tréning továbbra is a

²⁵ WATSON, *Towards...*, 62.

²⁶ Frank CAMILLERI, „On Time and in Visibility: Training in Context”, in CARRERI, *On Training and Performance*, xi–xviii, xi.

cselekvés privilegizált univerzuma marad.”²⁷

A „valós cselekvés” a társulat tréningjének egyik központi koncepciójává vált. Barba többször hivatkozik a terminusra: olyan cselekvések, amelyek nem ragadnak meg a pusztá illusztráció szintjén, hanem reakciót váltanak ki a partnerből és ingerlik a néző idegrendszerét, felkeltik a figyelmét.²⁸ Az ilyen akcióknak tiszta kezdete és vége van, valamint magukba foglalják a felsőtest feszítettségének megváltoztatását, a testközéppontban lévő egyensúlyi centrum kimozdítását, ritmust, döntést, koherenciát, ellenállást, precíz szándékot és impulzust követelnek meg.²⁹ A társulaton belüli és a társulat, valamint a külső szakemberek között zajló aktív diskurzus, a terminológia-keresés eredménye látható és olvasható.

„A tréningünkben az az értékes manapság, hogy különböző alapelvekkel dolgozunk válogatott gyakorlatsorok helyett. Ezeket az alapelveket mi hoztuk létre és addig fejlesztjük őket, amíg valami újjá, valami szakmailag izgalmassá alakulnak számunkra. Ha valaki megnézi ma a tréningünket, nagyon zavarba ejtő lehet számára, mert annyira személyes, hogy nehéz lehet a különböző alapelveket meglátni benne. A különbség – a térbeli sokszínűség – lenyűgöző. De, ha valaki képes valamelyik színészt követni hosszabb időn keresztül, felfedezheti, hogy rögzített

alapelvek és következetesség szerint zajlik a munka [...]”³⁰

A színész, amikor alapelvekről [principles] beszélt, nem kizárólag a színházantropológia négy tételét értette ezalatt, hanem a gyakorlati munka alapján írt le alapelveket, tapasztalatokat és tanácsokat,³¹ ezeket a következőképpen foglalhatjuk össze:

(1) A tréning magánya: hiába dolgoznak a színészek egy térben és időben, mindenki a saját feladatára koncentrálja figyelmét, abba vonódik be/az köti le.

(2) A precíz irányok: az akciók mindig meghatározott irányba kell, hogy tartsanak. Ez egyértelműen rezonál Barba *elhatározott test* (decided body) gondolatával. Wethal kiemeli, hogy a nézésnek és a fej helyzetének milyen fontos szerepe van a mozgás végrehajtásában. A fej ösztönösen követi a nézés irányát, tehát a nézés iránya tudat alatt meghatározhatja a fej helyzetét. A fej helyzete az egész egyensúlyra nagy hatással van.

(3) A tér kitöltése, az egész tér használata.

(4) A teljes akció mutatása: minden cselekvés több mozgásból áll össze, Wethal ezek összességének a bemutatására hívja fel a figyelmet.

(5) Irány, sebesség- és ritmusváltás.

(6) Az egyensúlyi határ extremitásának keresése.

(7) Az ellentétes irányok és erő alkalmazása. Különösen nagy jelentőséget tulajdonít az utóbbinak:

„Az egyik ok, amiért némelyik színész munkája kaotikusnak vagy szervezetlennek tűnhet, az az, hogy nincsenek eléggé tisztában az ellentétek erejével. Az embernek muszáj találnia önmagán kívül valamit, ami húzza, vagy nyomja őt, valamit, amit el akar tolni vagy keresztül akar vágni. [...] a hétköznapi

²⁷ Julia VARLEY, *Notes from an Odin Actress: Stones of Water* (London–New York: Routledge, 2011), 48,

<https://doi.org/10.4324/9780203847046>.

²⁸ Eugenio BARBA and Nicola SAVARESE, ed., *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer* (London–New York: Routledge, 2006), 116–117,

<https://doi.org/10.1017/S0307883300021209>.

²⁹ VARLEY, *Notes from...*, 48.

³⁰ Wethal meglátása 1985-ben. CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 108.

³¹ Uo., 107–111.

cselekvésekben az erőnek és súlyunknak egy irányuk van. Az ellenállás külsődleges. A színésznek képesnek kell lenni arra, hogy létrehozza azt a képzetet, hogy a cselekvés különböző tömegekkel és ellenállásokkal, vagy azok ellen történik.”³²

A Wethal által leírtak azt jelentik a gyakorlatban, hogy a színész elképzeli bizonyos erőket, és ezen erők felhasználásával dolgozik: például kötelek vannak a csuklójához erősítve, amit váratlan időkből meglepő irányokba húznak.³³ Nagel Rasmussen úgy látja, hogy a megnevezett alapelvek és elemek nem idegenek már 1985-ben sem a társulat munkájától, hanem annak szerves részei. Véleménye szerint nem a távol-keleti hagyományokhoz közeledett az Odin tréningje, hanem sokkal inkább a saját kultúráját alakította ki:

„Ahogy a munkánk alakult az évek során, teljesen világos volt, hogy nem közelebb kerülünk Kelethez, hanem éppen ellenkezőleg, az eredmények tipikusan a saját időnk és szituációnk gyümölcsei voltak. [...] Ezek az egzotikus nevű alapelvek még mindig megtalálhatóak voltak az előadásaink technikai felkészülésében, de nem, mint idegen elemek. Ezek az Odin Teatret testének ízületei és idegei.”³⁴

Barba 2011-es interjújában ezt a gondolatot megerősítette. A tréninget úgy látja, mint egy eszközt, amivel bevezetheti az újonco-

kat az Odin szubkultúrájába. Ez más szabályok szerint épül föl, mint az a szociokulturális közeg, amelyből a csatlakozni vágyók érkeznek. Barba példája erre, hogy míg az iskolában általánosan negyvenöt perc után szünet következik, addig az Odin tréningje és próbája tarthat három órán keresztül megszakítás nélkül.³⁵

A saját szubkultúra kialakítása a csoportszínházak [group theatre] egyik meghatározó karakterjegye. Saját belső szabályrendszer alakítanak ki, legtöbbször egy autoritás – jelen esetben Barba – elgondolása alapján. A rendező autoriter pozíciója ebben a szubkultúrában hatványozottan van jelen. Állásfoglalás nélkül tekintve a Barba által is hozott példát, saját tapasztalatom szerint a szubkultúrában hatványozottan van jelen. Állásfoglalás nélkül tekintve a Barba által is hozott példát, saját tapasztalatom szerint a hosszú, megszakítás nélküli munkaórák elvárása nem – csak – az önkényes döntés, hanem azt a pedagógiai célt szolgálja, amely szerint a fáradságon való továbblépés, a gátak leküzdése új kreatív lehetőségekhez vezet el az alkotót. A fáradságra nem mint gátra, hanem partnerre kell tekinteni, azt nem elutasítani, hanem beépíteni kell a munkába. A tréningező dolga, hogy folyamatosan új impulzust keressen, ami a fáradságon túllendíti, hiszen a fáradság sokszor csak a koncentráció hiányából fakad.³⁶

Ez a pedagógia cél, „(a) jelenlétet meghatározó alapelvek láthatóvá váltak az Odin Teatret-nél. Az évek során a tréning egyfajta kultúrává alakult át: egy gondolkodási móddá, a reagálás egy módjává, a világ látásának és érzékelésének módjává, a világban-benne-

³² Uo., 109.

³³ Savarese szintén az Odin tréningjének meghatározó alapelvei között említi az egyensúly és az ellentétezés mellett a ritmusváltást és az intenzitást. Nicola SAVARESE, „Training and the Point of Departure”, in *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer* (London–New York: Routledge, 2006), 281.

³⁴ CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 103–104.

³⁵ Mirella SCHINO and Claudio COLOBERTI, dir., *Training Project: Fragments from Eugenio Barba's Interview*, (Holstebro, 2011), hozzáférés: 2023.01.23, <https://www.youtube.com/watch?v=Ni3Un6BBB-I>.

³⁶ Jane Turner rögzítette Barba 2001-es Odin Week alatt kifejtett elgondolását. Jane TURNER, *Eugenio Barba* (London–New York: Routledge, 2004), 111, <https://doi.org/10.4324/9780429485664>.

levés egy módjává.”³⁷ A tréning tehát a közös kultúra szervezésének és átadásának egy módjaként, életmódként [modus vivendi] is értelmezhető.

Mindezekén túl a csökkentés/sűrítés [reduction] alapelvét tartják az egyik legerősebb alkotófolyamatnak. A tanulás során a színész a cselekvés eredeti formáját és méretét folyamatosan csökkenti, „elnyeli”, míg egy tökéletesen mozdulatlan formába nem olvad a mozgás, és csak a test energiája őrzi a mozgás jellegét. A mozdulat emléke vagy „gondolata” egy dinamikus készenlétet, a *sats* állapotát hozza létre³⁸, mely megváltoztatja az egyensúlyt és a test feszítettségét.³⁹ Általánosságban a nyugati színészek ezeket az alapelveket az előadói helyzet miatt használják, addig az Odin Teatret számára a kutatás területéhez tartoznak.⁴⁰ A gyakorlatok célja, hogy letesztelje az előadó különböző képességeit. Abban az esetben, ha a gyakorlat már nem rendelkezik ezzel a funkcióval, akkor variálni kell, vagy új kutatási területet/eszközt kell keresni.⁴¹ Egy gyakorlat hasznosságának valódi határait kijelölni kifejezetten nehéz.

Felmerül számomra a vertikális és a horizontális tanulás kérdésköre: kvalitatív (a gyakorlat minőségén való munka) vagy kvantitatív (a gyakorlatok mennyiségén való munka) oldalról érdemes-e megközelíteni a tréninget, és hol vannak ennek határai. Ha a tökéletességet ebben az esetben egy ideának tekintjük, akkor a végtelenségig lehet ugyanazt a gyakorlatot végezni, fejleszteni. Ehhez kapcsolódóan fontos figyelembe venni, hogy a színész napi szintű fizikai, mentális és emocionális kondíciója változó, tehát a

tréning mindig más szempontból tud kihívást jelenteni. Barba mondatát abban a kontextusban érdemes olvasni, hogy színészeit eleinte határozott szigorral vezette, majd fokozatosan adott teret annak, hogy az előadók önmaguk vezetőivé váljanak. 2011-es interjújában ezt a folyamatot pontosan meg is fogalmazza: három-négy év után a színészt magára hagyja, hogy folytassa azt a kutatást, amiben addig rendezőként ő is aktívan jelen van. Ez a pillanat „szörnyű, ez az, amikor [a színész – K. G. V.] ki kell nyissa a szárnyait, ha vannak neki.”⁴² A metaforikus megfogalmazáson túl érdemes pusztán tény-szerűségében vizsgálni ezt a pedagógiai elgondolást: a tréningvezető egyre több teret nyit ahhoz, hogy a közösen elsajátított gondolkodási minta mentén a színész felfedezhesse saját gyakorlatát. A magára hagyott színész az erős autoriter vezető távozása után vagy a lázadás vagy a reprodukív ismétlés útjára lép. Az Odin színészei között Wethal személyében a második esetre, Nagel Rasmussennél, ahol megjelenik a saját vezetése iránt elkötelezett alkotó, az első esetre látunk példát.

Az 1980-as években az Odin Teatret tréningje nagyon szoros kapcsolatban állt a létrejövő előadásokkal. Varley munkája a *Brecht's Ashes*-ben (1980) a különböző kellékekkel való ismerkedésből formálódott. Rasmussen Katrint olyan archetipikus „fehér karakter”ként játszotta, akit legtöbbször az utcai performanszok alkalmával jelenített meg. Mindezek a színpadi alakok a tréning közegében jöttek létre.⁴³

„Manapság, a tréning hideg, technikai elemzésen alapszik. Eugenio sosem avatkozik bele a színész »miértjeibe«, csak a beállított cselekvésformák és az általuk

³⁷ CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 103–104.

³⁸ VARLEY, *Notes from...*, 54.

³⁹ Ez a gyakorlat a Csehov-technikában is megfigyelhető. Mihail CSEHOV, *A színészhez*, ford. HONTI Katalin (Budapest: Polgár Kiadó, 1997), 13–37.

⁴⁰ WATSON, *Towards...*, 63.

⁴¹ BARBA and SAVARESE, *A Dictionary...*, 278.

⁴² SCHINO and COLOBERTI, *Training...*

⁴³ Adam J. LEDGER, *Odin Teatret: Theatre in a New Century* (London–New York: Palgrave Macmillan, 2012), 72,

<https://doi.org/10.1057/9781137284488>.

hordozott, felhasználható energia érdeklik őt. Teljes mértékben a színészen múlik, hogy megtölti vagy nem tölti meg cselekvését és megtalálja annak motivációját.”⁴⁴

A princípiumok és a személyes tréning fejlesztésével a társulat közös gyakorlata egyre szerteágazóbb és összetettebb lett. A színészek visszaemlékező írásaikban rögzítik a különböző próbafolyamatok tapasztalatait és kutatásuk állomásait. Carreri 1986-ban butót tanult Tokióban, 1995-ben pedig a flamenkóval ismerkedett.⁴⁵ A princípiumok kutatásával az Odin tréningjének alakulása annyira személyes jelleget öltött, hogy innentől csak a színészek egyéni tréningje felől érdemes vizsgálni a társulat gyakorlatát.

Tréning 2000 után

Az Odinban a tréning alakulásáról elmondható, hogy ugyan kiemeli a színészek tréningjének egyéni jellegét, észlelhetők központi elemek, melyek továbbra is meghatározzák a társulat felkészülését. Leírása szerint ilyen „az energia használata, a súly és egyensúly kezelése, a test formája és energikussága [virility], a hang ereje, a tér használata és így tovább.”⁴⁶ A tréningeket az ezredforduló után is meghatározzák a színházantropológia alapelvei,⁴⁷ bár a Barbával való közös munkájuk arról szól, miképp tudják még mindig meglepni és inspirálni egymást ennyi év után. „Most a tréning a rendezőnek készülő új ajánlatokról szól. Számomra ez új technikák elsajátítását foglalja magába. Jelenleg olyan feladatok elvégzése elé állítom magamat, amiket még nem tudom, hogy hogyan kell elvégezni.”⁴⁸ Ez a gondolat szo-

ros kapcsolatban áll Barba korábban vizsgált felvetésével, miszerint a mesteri szintre fejlesztett gyakorlatokon tovább kell lépni.

Hasonlóan a *fiskedam* koncepciójához, vagy annak kiegészítése, esetleg variációjaképpen él a társulat tréninggyakorlatában a mai napig az ún. *væksthus*, azaz üvegház vagy faiskola [*greenhouse / grow house / plant nursery*] rendszer. A *væksthus* kifejezetten egy produkcióhoz kapcsolódóan ad teret a karakterek felfedezésére. Az alkotók egy térben és időben végeznek olyan gyakorlatokat, improvizálnak olyan kellékekkel, jelmezzel, amelyek karakterük kialakításában vagy elmélyítésében segítik őket.⁴⁹

Ledger 2009-ben rögzített egy *væksthus* tréninget, melyben rendkívül sokszínű tevékenységről számol be. Többen lazító és nyújtó gyakorlatokkal kezdték a tréninget, de van, aki rögtön intenzív munkába kezdett. Egyesek tréningruhában, mások jelmezben dolgoztak. Carreri és Kai Bredholt Ana Woolf segítségével latin amerikai táncokat gyakorolt. Nagel Rasmussen karddal való pozíciókat próbált Raúl laiza tanácsadásával. Wethal karakterének szövegével dolgozott. Varley kártyával játszott. Nagel Rasmussen később Jan Ferslev-el táncolt. A színészek szabad keresést végeztek a karakterük kapcsá, a tevékenységüket és tapasztalataikat rendszeresen jegyzetelték. A teremben zenészek próbálták az előadás zenei anyagát. A színészek egy idő után a zenészekkel együtt hangszereken játszottak vagy énekeltek. Barba szintén részt vett és reagált a történésekre.⁵⁰ „A *væksthus* tehát tartalmazza a tréning ritmusainak gyűjteményét, amelyek egységet képeznek, de egyesével és csoportosan is az előadás fejlődésének kultúrája fe-

⁴⁴ CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 50.

⁴⁵ CARRERI, *On Training...*, 103.

⁴⁶ LEDGER, *Odin Teatret...*, 73.

⁴⁷ Ledger Mai Theil Have-val, a társulat életében rövid ideig jelenlévő színésszel készített interjút idézi. Uo., 73–74.

⁴⁸ Uo., 74.

⁴⁹ Carreri a *The Chronic Life* (2011) próbaidőszakára való visszaemlékezésében írja le azt a rendszert, amely reggel nyolctól tízig, a próba kezdéséig tartott. CARRERI, *On Training...*, 151–152.

⁵⁰ LEDGER, *Odin Teatret...*, 78–80.

lé rendeződnek.”⁵¹ Ez a *væksthus*-gyakorlat mai napig a társulat munkájának részét képezi,⁵² hiszen nagy szabadságot ad a színészeknek, akik aktuális igényeik és fizikai állapotuk szerint szervezhetik munkájukat. A technikai tanulás, gyakorlás is részét képezheti a munkának. A *fiskedam* és *væksthus* nagyon hasonló logikára épülnek, csak a *væksthus* gyakorlata célirányosabban a készülő előadás próbája felé törekszik, ezáltal egyfajta szabad próbaidőnek tekinthető.

A napi szintű tréning, az a rögzített gyakorlási keret, ami meghatározta az Odint történetét, lassan eltűnt a társulat közös gyakorlatából. „A legtöbb idős színész úgy tekinti, hogy a tréningjük véget ért, vagy alapvetően elkészült, és akkor folytatják, amikor valamilyen adott feladathoz, vagy próbafolyamathoz kapcsolódik.”⁵³ Van, aki a személyes és csoportos tréningeken már nem vesz részt, de a *væksthus*-gyakorlathoz szívesen csatlakozik.⁵⁴

Amennyiben tréning alatt a *væksthus* során az egyéni felfedezésére kijelölt tér-időt is értjük, úgy az Odin tréningje inkább átalakult, mintsem megszűnt volna. Barba 2007-ben így tekint vissza és foglalja össze a tréning társulatban betöltött szerepét:

„Az Odin Teatret-ben a tréning ma is létezik, 43 év után is. Eleinte egy irigylendően védett tér-időben kapott helyet, kívülállóknak jelenléte nélkül zajlott. Olyan tíz évvel később ez mutáns térré változott. Néhány színész abbahagyta a belépést. Mások sikeresen változtatták át a szobát repülő szőnyeggé, saját szigetük kertjévé, amiben Prosperok voltak. Még akkor is, amikor néhány színész megszakította a tréninget, még akkor is, amikor én már nem vezettem azt nap, mint nap, még akkor is,

amikor a színész tréningjének minősége és az előadásban elért eredményeinek minősége közötti különbség mindnyájunk számára egyértelművé vált, a tréning a reflexióim központja maradt. Néhány színész és én, mindannyian személyes szükségletünk miatt, makacs gyerekeként viselkedtünk. Így rájöttünk, hogy a fennmaradás azt jelenti, hogy az ember megváltoztatja magát. És az átváltozás időnként olyan egyértelmű, hogy a kiindulási pont tagadása lesz.”⁵⁵

A tréning kontinuitásának egyik meghatározó eszközévé a tanítás vált. Jelen tanulmány keretei nem engedik meg, hogy részletesen bemutassam a társulat pedagógiai tevékenységét. Mivel azonban elmondható, hogy mindegyik színész hosszabb vagy rövidebb, rendszeres és eseményszerű pedagógiai tevékenységet vállal, így az alapelvek gyakorlása, a gyakorlatok továbbéltetése és újragondolása teret kap a társulat életében.

Zárógondolatok – Az új Odüsszeia

2022-ben a pontederai Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards befejezte működését,⁵⁶ elment Peter Brook, feloszlott a SITI Company⁵⁷ és év végén az Odin Teatret bejelentette, hogy elhagyja holstebro

⁵⁵ BARBA, „The Ghost...”, 217.

⁵⁶ Thomas RICHARDS, „Closing of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”, *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, 2022.01.31, <http://owendaly.com/jeff/Workcenter%20Closing.pdf>

⁵⁷ Scott T. CUMMINGS, „Company First and Last: SITI Takes Its Final Bow”, *American Theatre*, 2022.12.13, <https://siti.org/wp-content/uploads/2022/12/AMERICAN-THEATRE-Company-First-and-Last-SITI-Takes-Its-Final-Bow.pdf>.

⁵¹ Uo.

⁵² Személyes beszélgetés Donald KITT-tel, Holstebro, 2019.

⁵³ LEDGER, *Odin Teatret...*, 38.

⁵⁴ Uo., 80.

színházukat, az NTL központját.⁵⁸ A szociokulturális közeg megváltozásáról, a csoportszínházak működését segítő légkör ritkulásáról Paul Allain a '90-es évektől írt az OTP Gardzienice kapcsán,⁵⁹ de ezek a radikális változások visszafordíthatatlannak tűnnek. De vélelmezhetően új kánon alakul az alternatív tudásanyagból.

„Itt van egy hosszú Odüsszeia epilógusa és egy új Odüsszeia kezdete. [...] Arra számítunk, hogy öregkorunkat aktívan töltjük előadásokkal és projektekkel, alkalmazkodva életerőnk ritmusához. Ez nem azon a tanyán lesz, amelyet »színházi laboratóriumná« alakítottunk át, nem abban az otthonban, amely oly sokakat fogadott önök közül. De mindannyian tudjuk, hogy a színház nem egy épület, hanem a színházcsináló férfiak és nők közössége.”⁶⁰

Bibliográfia

ALLAIN, Paul. *Gardzienice Polish Theatre in Transition*. London–New York: Routledge, 1997.

BARBA, Eugenio and Nicola SAVARESE, eds. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer*. London–New York: Routledge, 2006.

<https://doi.org/10.1017/S0307883300021209>.

BARBA, Eugenio. *Beyond the Floating Islands*. Translated by Judy BARBA. New York: Performing Arts Journal, 1986.

BARBA, Eugenio. „The Ghost Room”. Translated by Judy BARBA, *Contemporary Theatre Review*, 19, No. 2 (2009): 214–220.

⁵⁸ Eugenio BARBA, „Odin Teatret’s Wandering Old Age”, *Odin Teatret*, 2022.12.01, <https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret/odin-teatret-future/>.

⁵⁹ Paul ALLAIN, *Gardzienice Polish Theatre in Transition* (London–New York: Routledge, 1997), 57.

⁶⁰ BARBA, „Odin Teatret’s Wandering...”.

<https://doi.org/10.1080/10486800902784433>.

BARBA, Eugenio. *Papírkenu: Bevezetés a színházi antropológiába*. Fordította ANDÓ Gabriella és DEMCSÁK Katalin. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001.

BARBA, Eugenio és Nicola SAVARESE, szerk. *A színész titkos művészete: Színházantropológiai szótár*. Fordította RIDEG Zsófia és REGŐS János. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L’Harmattan Kiadó, 2020.

BARBA, Eugenio. „Odin Teatret’s Wandering Old Age”. *Odin Teatret*. 2022.12.01.

<https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret/odin-teatret-future/>.

CAMILLERI, Frank. „Of Pounds of Flesh and Trojan Horses: Performer training in the twenty-first century”. *Performance Research* 14, No. 2 (2009): 26–34.

CAMILLERI, Frank. „On Time and Visibility: Training in Context”. In Roberta CARRERI, *On Training and Performance*, edited and translated by Frank CAMILLERI, xi–xviii. London–New York: Routledge, 2014.

<https://doi.org/10.1017/S0266464X15000500>.

CARRERI, Roberta. *On Training and Performance*. Edited and translated by Frank CAMILLERI. London–New York: Routledge, 2014.

<https://doi.org/10.1017/S0266464X15000500>.

CHEMI, Tatiana. *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity: Odin Teatret and Group Learning*. Melbourne: Creativity, Education and the Arts, 2018.

<https://doi.org/10.1007/978-3-319-62788-5>.

CHRISTOFFERSEN, Erik Exe, ed. *The Actor’s Way*. Translated by Richard FOWLER. London–New York: Routledge, 1993.

CSEHOV, Mihail. *A színészhez*. Fordította HONTI Katalin. Budapest: Polgár Kiadó, 1997.

CUMMINGS, Scott T. „Company First and Last: SITI Takes Its Final Bow”, *American Theatre*. 2022.12.13. <https://siti.org/wp-content/uploads/2022/12/AMERICAN-THEATRE-Company-First-and-Last-SITI-Takes-Its-Final-Bow.pdf>.

- KOZMA Gábor Viktor. „Az Odin Teatret tréningje 1964-től 1976-ig”. *Theatron* 14, 2. SZ. (2020): 27–40.
<http://doi.org/10.55502/THE.2020.2.27>.
- LEDGER, Adam J. *Odin Teatret: Theatre in a New Century*. London–New York: Palgrave Macmillan, 2012.
<https://doi.org/10.1057/9781137284488>.
- ODIN Teatret Archive. *Scandinavian Activities Organised in Holstebro*. Archív felület.
- RICHARDS, Thomas. „Closing of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”. *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. 2022.01.31.
<http://owendaly.com/jeff/Workcenter%20Closing.pdf>.
- RISUM, Janne. „A Study in Motley: The Odin Actors”. In *Performer Training: Development Across Cultures*, edited by Ian WATSON, 93–115. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2001.
<https://doi.org/10.4324/9781315079981>.
- SCHINO, Mirella and COLOBERTI, Claudio, dir. „Training Project: Fragments from Eugenio Barba’s Interview” *Odin Teatret Archive*, hozzáférés: 2023. 01. 23,
<https://www.youtube.com/watch?v=Ni3Un6BBB-I>.
- SHAPIRO, Saul, dir. „Fragments from En Frammed Banker på Fiskedammen”. *Odin Teatret Archive*. Hozzáférés: 2023.01.23.
<https://www.youtube.com/watch?v=WouVCugK8os>.
- TAVIANI, Ferdinando. „A Point of View”. In *The Floating Islands*, edited by Fernando TAVIANI, 43–64. Holstebro: Odin Teatret Forlag, 1979.
- TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. London–New York: Routledge, 2004.
<https://doi.org/10.4324/9780429485664>.
- UNGVÁRI-ZRÍNYI Ildikó. *Bevezetés a színházantropológiába*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011.
- VARLEY, Julia. *Notes from an Odin Actress: Stones of Water*. London–New York: Routledge, 2011.
<https://doi.org/10.4324/9780203847046>.
- WATSON, Ian. *Toward a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London: Routledge, 1995.
<https://doi.org/10.4324/9780203360279>.

Személyes és személytelen határán. A mediatisált hang hatásai a Rimini Protokoll *Hagyaték*-installációjában

PINTÉR-NÉMETH NIKOLETT

A Rimini Protokoll németországi társulat *Nachlass – Pièces sans personnes* (Hagyaték – Szobák / Darabok személyek nélkül) című előadása (2016) egy dokumentumszerű, immerzív installáció, amely a halál témáját járja körül eltérő módokon, nyolc ember nyomán.¹ A koncepció a svájci származású alkotópáros, Stefan Kaegi rendező és Dominic Huber látványtervező közös munkájából született.

A cím, *Nachlass* – egy szóösszetétel a német „nach” (után) és „lassen” (hagyni) szavakból, amely egy elhunyt személy materiális és immateriális hagyatékaira vonatkozik. A társulat honlapján olvasható meghatározás szerint: „azon feljegyzések (levelek, művek, dokumentumok...) összességét jelöli, amelyek egy személy birtokában voltak, vagy azt a gyűjteményt, amelyet egy személy az élete során létrehozott”.² Az alcím többjelentésű – a francia „pièces” egyaránt jelent „darabok”-at vagy „szobák”-at. Az előadás mindkét jelentést kijátssza, hiszen nyolc, eltérően kialakított kis szobába lép be a látogató öt-hat nézőtársával együtt. A tetsszóleges sorrendben látogatható helyszínek mind egy-egy jelen nem lévő, „hiányzó”

személyhez tartoznak. A külön-külön megszerkesztett „darabok” dialogikus viszonyban állnak egymással, amelyeket a szereplők történetei, a halálhoz – saját halálukhoz – fűződő viszonyuk kapcsolnak össze, míg a térszerkezetet tekintve a szobák egy központi, ovális előtérből nyílnak. Ez utóbbi mennyezeten egy világtérkép látható, ahol néhány másodpercenként fénypontok felvillanása jelzi a Föld különböző pontjain éppen elhunyt személyek távozását. Az egyes „szindarabok” a hiányzó „szereplőkhöz” tartozó tárgyakból, hang- és/vagy videófelvetelekből, fényképekből, hátrahagyott üzenetekből tevődnek össze. A szobákban az idegenként érkezett nézőtársakkal pár percre szinte intim közelségbe kerülünk.

Az installáció által határolt tér a rendező szerint „egy emlékmű a halál számára”, egyfajta „hordozható temető”.³ Jelen dolgozat ezt az „emlékművet” vizsgálja, miközben külön figyelmet fordít a mediatisált vokális hang szerepére, a személyes és személytelen, a testes és testetlen, valamint az élő és a holt dinamikus határaitra.

¹ A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

² „Nachlass – Pièces sans personnes”, *Rimini Protokoll*, hozzáférés: 2023.03.16, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/nachlass>.

³ NÉDER Panni, „Mindenkinek jár egy szoba: Beszélgetés Stefan Kaegivel a *Nachlass* című előadásról”, *Revizor*, 2020.10.13, <https://revizoronline.com/hu/cikk/8715/beszegetes-stefan-kaegivel-a-nachlass-cimu-eloadasrol>.

Önéletrajz, dokumentum, elmerülés –
„élet halál” tengelyén

A *Nachlass* dramatikus terei önéletrajzi elemekből épülnek fel. Civil önkéntesek felvételről visszajátszott hangjait halljuk, amint saját történeteiket, élethelyzeteiket mutatják be, néhány esetben pedig videofelvételken vagy fotókon keresztül válnak láthatóvá. Az összeállítást egy kétéves kutatómunka előzte meg, amelynek keretében az alkotók olyan emberekkel vették fel a kapcsolatot, akik eltérő okokból igyekeztek vagy igyekeznek tudatosan felkészülni a saját halálukra.⁴ Akad közöttük súlyos beteg, idősök otthonában élő nyugdíjas, egy negyvenes éveiben járó, extrém sportot űző bázisugró, vagy egy Svájcban élő, török származású bevándorló, aki előre elkészíttette koporsóját, és megtervezte annak elszállítását, hogy biztosítsa halála utáni hazatértét a szülőföldjére. De megismerünk olyan embert is, akinek felvételtől visszajátszott narrációjából megtudjuk, hogy az előadás jelenében már nincsen az élők közt.⁵

Deres Kornélia a társulat egyéb előadásai kapcsán valóságszakértőként utal a Rimini Protokoll által bevont civil szereplőkre. Az alkotók ruházták fel őket ezzel a címmel, jelezve azt a felelősségteljes pozíciót, misze-

rint az eltérő dokumentumszínházi koncepciók keretében a civil önkéntesek egyben a dokumentumok tulajdonosai, szerzői és előadói is.⁶ Ugyanakkor a nézőtársakon kívül „élő szereplővel” egyáltalán nem találkozunk. Davide Cioffrese az előadásról írt kritikájában a következőképpen fogalmaz: „Hogy élnek-e vagy sem, ami azt illeti, irreleváns. Ez az ő színpaduk, amelynek ők – vagy még inkább saját hiányuk – egyenlő módon a színeszei.”⁷ Személyes tárgyaik között kutunk, hagyatékaikat mi is alakítjuk, és úgy tűnik, erre ők maguk adnak felhatalmazást, sőt útbaigazítást.

A történetek – dokumentarista módon megszerkesztett emléktöredékek – „dinamikus, történő terekben” bomlanak ki a nézőlátogatókkal való interakcióban,⁸ akik kézzől-kézre adják a szereplők családi fotóit, vagy utasításokat követve keresnek bizonyos tárgyakat. Mindegyik szoba egy-egy sajátos, intermediális eszközökkel kialakított világba invitál, amelyben néhány percre elmerülhet az érkező. Olyan immerzív térinstallációk, environmentek ezek, amelyek között a látogató nem lineáris módon és aktív résztvevőként közlekedik.⁹ A műfajra és a hozzá kapcsolódó nézői attitűdre vonatkozóan Deres kiemeli:

⁴ ERIC VAUTRIN, „After”, *Vesper: Journal of Architecture, Arts & Theory*, Spring/Summer 2020, hozzáférés: 2023.03.15, https://www.rimini-protokoll.de/website/media/Nachlass/Presse/Vesper%20No.%202_Materia-autore%20_%20Author-Matter_WEB_7_Rimini%20Protokoll.pdf.

⁵ Az előadás magyarországi bemutatója alkalmával – amelyre 2020 októberében a Trafóban került sor – Stefan Kaegivel készített interjúban az alkotó elmondja: „A premier idején egy szereplő már nem élt, és az utóbbi években még nagyjából öten haltak meg a nyolcból.” NÉDER, „Mindenkinek...”.

⁶ DERES Kornélia, *Besúgó Rómeó, meglékelte Yorick: Dokumentumszínház, újrjátszás és az archívumok felnyitása* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2022), 63. Lásd még: DERES Kornélia, „Élet(tér)játékok: Rimini Protokoll: Situation Rooms”, in *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 284–257 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016) 251.

⁷ DAVIDE CIOFFRESE, „Legacy of Life: Rimini Protokoll’s »Nachlass: Pièces Sans Personnes«”, *The Theatre Times*, February 17. 2018, <https://thetheatretimes.com/legacy-life-rimini-protokoll-nachlass-pieces-sans-personnes/>.

⁸ DERES, *Besúgó...*, 66.

⁹ Uo., 64.

„a helyspecifikus és részvételi színház, szerepjáték és társasjáték keresztmet-szetében létrejövő műfaj jellegzetes-sége, hogy a néző pozícióját a részvé-tel, immerzió (mint bevonódás, elme-rülés) és interakció felé mozdítva ajánl fel egy meghatározott játékkeretet, olyan szabályokkal, amelyeknek nézői betartása garantálja az így születő, a néző–résztevő cselekvő jelenlétére építő színházi esemény sikeressé-gét”.¹⁰

Így például, amikor az idősek otthonába köl-tözött hölgy ebédlőjében találjuk magunkat, ahol néhány nézőtársunkkal körbe üljük az asztalt, és az ott lévő családi fotókat adogat-juk egymásnak, miközben felvételről hallgat-juk a szereplő történetét, mintha a leszár-mazottak – gyerekek, unokák, rokonok – szerepébe lépnénk. Vagy egy merőben eltér-ő tapasztalat során, amikor végig követjük a fiatal bázisugró lépteit a férfi testére erősí-tett kamera felvételeiről, amint a bevetés helyszínére tart, majd elrugaszkodik, az au-diovizuális és fizikai térhatás összjátéka testi érzetként idézi elő a tériszonyt. Egy háló-szobaként berendezett másik szobában tár-gyakat keresünk az éjjeliszekrény fiókjában és az ágy alatt, amelyet gondosan vissza kell helyezni ahhoz, hogy az utánunk érkezők is megtalálhassák azokat.

Az ekképpen benépesített emlékhelyek bejáratainál névtáblák állnak. Az ajtó rövid időre bezárul utánunk. Egy digitális kijelző visszafelé számlálja a perceket. Davide Cioffrese szavaival ez egy berendezett túlvilág: „nyolc szoba, amely hangoknak, törté-neteknek és lelkeknek ad otthont”.¹¹ Az aj-tók tehát valamiféle túlvilági kapuként funkcionálnak, amelyeken mi – a jelen lévők – szabadon átjárhatunk, eközben viszont olyan kérdésekkel szembesülünk, amelyek a saját életünkre és halálunkra is kivetülnek:

Mit hagyunk magunk után, és mit kezd majd ezzel az utókor? Hogyan viszonyulunk a tá-vozó után fennmaradt örökséghez? Képe-sek vagyunk-e számot vetni az elkerülhetet-lennel akár magunkról, akár a hozzánk közel állókról van szó?

Pusztán azzal, hogy a látogató – mintegy meghívott idegenként – belép a hagyaték-ként konstruált, berendezett terekbe, a hát-rahagyott nyomok közé, egyszerre olvassa, és belépése pillanatától újra is írja azokat. Az előre meghatározott dramaturgia, a keretek és a szabályok betartása mellett, amelyek megszabják, hogy hogyan viselkedjen, hova álljon, üljön, mennyi ideig tartózkodjon egy-egy szobában, vagy mihez nyúljon hozzá, a látogató akaratlanul is otthagya az ujjle-nyomatát a fényképeken, lábnyomát a sző-nyegen, vagy leheletét a levegőben. Így a következő csoport mindig egy kissé áthan-golt térbe érkezik, vagyis a néző a küszöb át-lépésével részben az önéletrajz írójának a helyébe is lép.

A szereplők jelenléte és hiánya tehát egy-aránt megvalósul, mintha éppen a távozás utáni pillanatban lennénk, mintha még érez-nénk a hiányzó test melegét. A halott utáni „érintetlen” szoba folytonos újraíródása ez. A személyek nélküli „élet halál” történetek – utalva itt Jacques Derrida 1975/76-os *La vie la mort* szemináriumaira – a megszólítás köz-vetlenségében a közelség illúzióját keltik, és éppen a búcsúzás aktusa közben maradnak fenn. A szereplők mintha tudnák, hogy ép-pen ott járunk, látszólag hozzánk beszélnek. Mintha a túlvilágból *személyesen* szólítaná-nak meg, és onnan szemlélnék látogatásun-kat. A találkozás – vagy talán az elmaradt ta-lálkozás (?) – így a közelség és a távolság közti ingadozás feszültségében történik.

Egyfajta halotti tort idézve, a halál köré szerveződik az egész színházi esemény azzal a különbséggel, hogy a holttestek helyett tárgyak és különböző mediális csatornákon közvetített virtuális testek állnak, interakci-óba lépve az élő testekkel. Beszédes, hogy az eutanázia – vagyis „a gyógyíthatatlan be-

¹⁰ Uo., 86.

¹¹ CIOFFRESE, „Legacy...”.

teg halálának meggyorsítása vagy előidézése szenvedésének megrövidítése céljából”, amely jelentheti a páciens által szükségtelennek ítélt, életfenntartó orvosi beavatkozásról való lemondást is – visszatérő témája az előadásnak.¹² A fogalom görög eredetű: *eu* (jelentése jó vagy könnyű), míg *Thanatosz* (mitológiai figura, a halál megtestesítője). A kifejezést tehát jó halálként fordíthatjuk.¹³ Derrida fent említett szemináriumain felhívja a figyelmet arra az általa kritizált szembeállításra, amely szerint a nyugati filozófia (és biológiatudomány) egymás mellé állítja az életet és a halált, és amely végeredményben az utóbbi eltörlésére tesz kísérletet.¹⁴ Kiindulópontja a következő: „az életnek a halállal való hegeli azonosítása egy olyan ellentétből fakad, amely a »lét mint élet« végső azonosításban oldódik fel, és ahol az élet kétszer van megjelölve, egyszer mint halál (a halál folyamata) és egyszer mint halhatatlan, marandó [...]”.¹⁵ Továbbá „ha a lét azonos az élettel, akkor halottnak lenni elképzelhetetlen”, „ábrázolhatatlan, vállalhatatlan, és kimondhatatlan”.¹⁶

¹² „Eutanázia”, *Szegedi Tudományegyetem: Közérthetőségi Szócikk Adatbázis*, 2010, hozzáférés: 2023.03.15, <https://u-szeged.hu/efop362-00007/minden-szocikk/eutanazia>.

¹³ BLASSZAUER Béla, szerk., *A jó halál (Eutanázia)* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984), 7. A hivatkozott kötetben bővebb leírás található a fogalomról, annak aktív és passzív módjairól, illetve történeti-társadalmi háttéréről.

¹⁴ Jacques DERRIDA, *Life Death*, eds. Pascale-Anne BRAULT and Peggy KAMUF, trans. Pascale-Anne BRAULT and Michael NAAS (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2020), 1–2, <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226701141.001.0001>.

¹⁵ Uo., 6.

¹⁶ Uo., 5.

A *Nachlass* mint esemény és lezáratlan dokumentáció egyben a halál mint tabu felnyitása. A halál vagy a memóriavesztés által keltett szorongás vagy a társadalmi, kulturális és politikai feszültség övezte eutanázia témáinak érzékeny, érzékletes, ugyanakkor kíméletlen megszólítása a személyes közelséget idéző találkozások révén.

*Személytelen közelség –
a vokális hang performativitása*

A közelség vagy közvetlenség hatása a civil szereplők személyes hangvételi narratívái mellett főként a szerkesztettségnek és a technikai eszközöknek köszönhető. Minden néző–látogató tudhatja, hogy naponta talán nézők százait szólítják meg ugyanazok a szereplők, pontosan ugyanazokkal a szavakkal, hanghordozással és hangsúlyokkal elmesélt történetekkel, amelyek érzelmileg őt is megérintették, és amellyel bevonták a játékba.

E tekintetben külön figyelmet érdemel a vokális hang performatív szerepe. Norie Neumark a *Doing Things with Voices: Performativity and Voice* című tanulmányában¹⁷ a YouTube-ot elárasztó, egyéni felhasználók által feltöltött vlogok (videoblogok) elemzése nyomán kitér a hitelesség és az intimitás kérdéseire, mint performatív hatásokra. Figyelembe véve a jelen kulturális viszonyok között egyre nagyobb teret követelő digitális hangtechnikai eszközöket, Neumark rávilágít arra a paradoxonra, hogy a tökéletesített hangzás egyre inkább valóság-hű hatást kelt, ugyanakkor manipulálhatósága és elvont jellege illúzióvá teszi önnön eredetiségét. A vo-

¹⁷ Norie NEUMARK, „Doing Things with Voices: Performativity and Voice”, in *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, eds. Norie NEUMARK, Ross GIBSON and Theo van LEEUWEN, 95–118 (Cambridge–London: MIT Press, 2010), <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v27i51.5425>.

kális hang performativitása által továbbá könnyedén intim kapcsolat létesíthető a mással, vagy legalább is felkelhető annak képzete.¹⁸ Ugyanakkor rákérdezve a mediatisált hang és a testiség összefüggéseire, Neumark a *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media* című kötethez írt bevezetőjében hangsúlyozza, hogy ha túlzottan előtérbe kerül a hang testetlensége, testvesztése, azzal éppen a jelenlét és a hiány egyidejűségének paradoxonát, e kettő produktív feszültségét tesszük kockára. Ezért egyfajta derridai hozzáállást szorgalmazva a testi és testetlen közötti ingadozás fenntartása mellett, az egyértelmű választás elhalasztását javasolja.¹⁹

A technikai médiumok és a testtapasztalat összekapcsolódó, performatív működésmódjai kapcsán Deres szintén kiemeli, hogy a kortárs színház interakciót sürgető tereiben a „fizikai és virtuális terek környezetalkotó együttműködése” válik meghatározóvá. Így „a valóságot befolyásolni képes jelenlét már inkább e kettő átmeneteként gondolható el, semmint abszolút ontológiai (elő)feltételként”.²⁰ Ide kapcsolódik továbbá Philip Auslander kritikai megfigyelése a mediatisált kultúrában az élő előadás szerepét illetően. Az élő és mediatisált tartalmak ontológiai alapú, bináris szétválasztásának tarthatatlanságára hívja fel a figyelmet. Érvelése szerint „az élő és mediatisált formák kapcsolata, valamint az élő jelentése sokkal inkább történelmileg és azok esetlegességében értelmezhető, mintsem egyfajta állandó különbségként”, vagyis figyelembe kell vennünk a sajátos kulturális-társadalmi kontextust és a konkrét megjelenési módokat.²¹ Leggyak-

rabban azonban egyáltalán nem lehetséges az élő és a közvetített egyértelmű megkülönböztetése, minthogy az előadások és kulturális produktumok többnyire ezek eldöntetlen keverékeként jelennek meg.

Hasonló tapasztalatot szerezhetnek a *Nachlass* látogatói is, akik fizikai valójukban, nézőtársaik közelségében és konkrét tárgyakat érintve járják be a szobákat, a szereplőkkel azonban csak előre rögzített és visszajátszott felvételek közvetítésével kerülnek kapcsolatba. Felmerül a kérdés, hogy mennyiben egyirányú ez a kapcsolat. Elsőre úgy tűnhet, hogy a néző-látogató jelenléte irreleváns a fizikai távolban lévő, sőt, akár halott szereplő szempontjából. Jobban belegondolva azonban az előadás tere mint emléktér éppen ezt a távolságot mozgatja meg a kapcsolatfelvétel igényével.²²

Mindezt jól szemlélteti az előadás egyik „hiányzó” szereplője, Nadine Gros – egy súlyos betegségben (szklerózis multiplex) szenvedő francia hölgy – „darabja”. „Álmai szobája” egy miniszínház, ahová egyszerre körülbelül nyolc néző fér be. A tér méretéből és jellegéből adódóan összemosódnak a személyes és a nyilvános tér határai. A függönyvel felszerelt színpadon egy zongoraszékre helyezett, gondosan összehajtogatott, kötött pulóvert látunk, miközben egy női hang, Nadine Gros beszél hozzánk. Egyfajta öszszegzést ad az életéről – megtudjuk, hogy 12 évesen fellépett egy általa írt színdarabban, amelynek részeként egy dalt énekelt a közönségnek. Korai, színpadi sikere ellenére

<https://doi.org/10.4324/9780203938133>.

²² Stefan Keagi, rendező például a vele készített interjúban az egyik szereplő, Nadine Gros kapcsán kitér a hölgy fiával való találkozásra az installáció anyagának összeállításának időszakában: „A fiával is találkoztam, mert a következő generációval is fontos beszélgetni arról, mi marad a szüleikből, és hogy ez az előadás, ki tudja, hány évig fog úgy futni, hogy a szereplők már nem élnek”. NÉDER, „Mindenkinek...”

¹⁸ Uo., 95–96.

¹⁹ Norie NEUMARK, „Introduction: The Paradox of Voice”, in NEUMARK, GIBSON and LEEUWEN, eds., *Voice...*, xv–xxxiii, xviii.

²⁰ DERES, *Besúgó...*, 66.

²¹ Philip AUSLANDER, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London–New York: Routledge, 2008), 3, 8,

titkárnő lett. Halála után – amely a látogatás időpontjában feltételezhetően már bekövetkezett – mégis színésznőként tér vissza az emlékezet számára. A következő sorokat az előadásból idézem:

„Most színésznő lettem: a távollétemben. A testem már nem lesz jelen, de veletek marad a pulóverem. Saját kezűleg kötöttem 25 évvel ezelőtt. Megmaradt, és örökké meg fog maradni. Ma 2015. augusztus 16-a van, az a nap, amikor ezt a felvételt készítem nektek. Halljátok majd a hangomat, de én már nem leszek ott.”

A továbbiakból megtudjuk, hogy Nadine Svájcba készül fiával, hogy ott saját döntése szerint véget vessenek az életének. A „színdarab” azzal ér véget, hogy újra elénekli a 12 évesen előadott dalt, majd elköszön: „Ezt énekeltem a színpadon. Viszontlátásra. Emlékezzetek rám szeretettel”.²³ A színpad tehát, ami fizikai valóságában a nézők elé tárul, az időbeli síkok keveredésének a színtere lesz: egyaránt megjeleníti a Nadine emlékezetében élő, vágyott gyermekkori színpadot, amelyhez a szereplő sohasem tért vissza életében, valamint ugyanannak a színtérnek a vágy időtlenségbe helyezett, halál utáni leképeződését mint hagyatékot. A pódiumon a hölgy által korábban viselt és általa készített ruhadarab, illetve a felvételtől visszajátszott hang áll az élő személy helyében. A bensőségességet keltő, mégis érinthetetlennek tűnő színpad egyfajta koporsónak is tekinthető, ahol a test nyomát viselő pulóver és a testet túlélő hang egy elképzelt és áhított térben rögzül, játékba hozva ezzel az emberi és a nem-emberi, a múlt–jelen–jövő, a valós és a fiktív, vagy a kézzel fogható és az illékony határait.

A *Nachlass* szereplőinek hangjai felidézik Edgar Allan Poe *Monsieur Valdemar kóresete*

tényszerű megvilágításban című novellájából (1845) a „halott vagyok” performatív megnyilatkozás hordozta összeférhetlenségét. Roland Barthes elemzése (*Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, 1973) szerint ez az egyes szám első személyű kijelentés a transzgresszió csúcsa: „az Életet a Halállal szembeállító jelentés transzgressziója”; a halál pillanatában hipnózis alatt álló személy nyelvhasználata következtében „az élet halál feletti jogbitorlása”.²⁴ Barthes továbbá kifejti, hogy „a Halál és a Nyelv között szakadék-szerű ellentmondás tátong; az Élet ellentéte nem a Halál (ez sztereotípiá), hanem a Nyelv: eldönthetetlen, hogy Valdemar él vagy halott; annyi biztos, hogy beszél, anélkül, hogy képesek volnánk beszédét a Halálhoz vagy az Élethez kötni”.²⁵ Allen S. Weiss *Breathless* című könyvében – részben Barthes szóban forgó elemzése nyomán – Valdemar túlvilágról visszaszóló, lélegzet nélküli és egyben lélegzetelállító hangját, párhuzamba állítja a felvételtől szóló, a testtől és a hangképző szervekről leválasztott hanggal. Rávilágít arra, hogy a rögzített hang legnyugtalanítóbb tulajdonsága éppen annak az eldönthetlensége, hogy a megnyilatkozás az élethez vagy a halálhoz tartozik-e.²⁶ Valdemar kijelentének logikai ellentmondása mellett Weiss egy fonológiai szintű képtelenséget is felfed, amely a biológiai értelemben halott (vagyis nem lélegző) személy hangszínének leírásából ered. A szöveget követve a halálból visszaszóló hangot – amely egyszerre „mintha távolból ér-

²⁴ Roland BARTHES, „Egy Edgar Poe-mese textuális elemzése”, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud és SÁRI László, 137–153 (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 144–145, 149.

²⁵ Uo., 148.

²⁶ Allen S. WEISS, *Breathless: Sound Recording, Disembodiment, and the Transformation of Lyrical Nostalgia* (Middletown: Wesleyan University Press, 2002), 41.

²³ VAUTRIN, „After...”. [Saját fordítás – P-N. N.]

kezett volna”, és úgy hatott, „mint valami ragacsos, kocsonyás test érintése”²⁷ – nem a mellkasból kiáramló levegő szólaltatja meg.²⁸ Weiss ezt magában a nyelvben rejlő ellentmondásként értelmezi.

Visszatérve a *Nachlass*-installációhoz, a hang performativitása kapcsán a vokalitás nyelvi és jelentésbeli alakulása mellett fontos említést tenni a hang és a kép speciális összefonódásáról, vagy éppen egymásról való leválásáról is. Ebből a szempontból a nyolc szoba közül az egyik egy kissé eltér a többi-től. Ide érkezve egy meglehetősen steril, fehér színű térbe lépünk. A hatszögletű terem közepén egy szintén hatszögű, fejhallgatókkal felszerelt szerkezet áll, amelyet a részvevők körbeülnek, mindannyian egy-egy kis ablak előtt. Felváltva, meglepetésszerűen váltakoztatva látjuk egyrészt a felvételenről hozzánk beszélő orvosprofesszor fotóit, amelyek különböző életkorokban készültek, másrészt a teremben jelen lévő egy-egy nézőtársuk arcát, harmadrészt pedig a saját tükröképünket. Vagyis az előttük lévő üvegfelület hol ablakként, hogy képernyőként, hol pedig tükröként működik. A képváltások, a virtuális és a „valós” képek, illetve az idegen arcok és önmagunk ismerős vonásainak hirtelen, mintegy figyelmeztetés nélküli egybejátszása meghökkentő hatást kelt, amelyet nevezhetünk akár „személytelen közelségnek”. Ugyanis még ha a másodperc töredékéről van is szó, időbeli eltolódás figyelhető meg a képek megjelenése és realizációja között. Az eközben elhangzó monológ tudományos tájékozottsággal taglalja az ember kognitív funkcióinak, és ezzel együtt az emlékezőképességnek a visszaesését, mint az öregedés egyik következményét. Az emlé-

kek elvesztése egyben az ismerősnek az idegenné válását jelenti, amely itt több szinten is megvalósul.

A kép és a hang sajátos viszonyát illetően tanulságos felidézni Michel Chion filmelméleti fogalmát: az *akuzmatikus lény* (*acousmètre*) – vagy Fáber Ágoston fordításában „akuzmárny”²⁹ – arra a jelenségre vonatkozik, amikor a vásznon hiányként konstruálódik a hangzó testhez tartozó kép. A *Nachlass* alkotói – bár a film keretein kívül – szintén alkalmazzák ezt a technikát. A szobák így egyes esetekben mintha a beszélők láthatatlan, mégis mindenütt jelen lévő és mindent látó szellemének adnának otthont. Chion idézve: „Amikor egy emberi beszédhang akuzmatikusságáról van szó, főként, ha korábban nem volt vizualizálva – tehát nem tudjuk egy archoz társítani –, akkor egy sajátos lényel van dolgunk, egyfajta beszélő és mozgó árnyal [...]”.³⁰ Az akuzmárny vagy akuzmatikus lény különleges képességei közé tartozhat, hogy mindenütt jelen van, és mindent lát: „hangja egy szubsztancia nélküli, nem lokalizált testből tör elő, amelynek látszólag semmi sem állja útját”, így „akit mi nem látunk, az minket jól lát”.³¹ Chion a jelenlét és távollét játékában e mágikus képességet azzal magyarázza, hogy az a születés előtti, ősi állapothoz kapcsolódik – minthogy az anyai test közelsége, illetve a vizuális érzékelés fejletlensége miatt ebben a korai életszakaszban a mindenütt jelen lévő hang szolgált alapvető referenciapontként.³² Ezért ez a hang a halhatatlanság bizonyos erejét hordozza: „szoros kapcsolatban áll a lélekkel, az árnyal, a hasonmással, a test e szubsztancia nélküli másolataival, amelyek a testtől különválaszthatók, s gyakran a test

²⁷ Edgar Allan POE, „Monsieur Valdemar kórese-
tete tényszerű megvilágításban”, in Edgar
Allan POE, *Válogatott művei*, kiad. BORBÁS
Mária és KRETZOI Miklósné, ford. BARTOS Ti-
bor, hozzáférés: 2023.03.28,
<https://mek.oszk.hu/03500/03575/html/>.

²⁸ WEISS, *Breathless...*, 42–43.

²⁹ Michel CHION, „A hang a moziban: Mabuse:
az akuzmárny varázslata és hatalma”, ford.
FÁBER Ágoston, *Replika*, 77. sz. (2011): 125–
149, 125.

³⁰ Uo., 128.

³¹ Uo., 131.

³² Uo., 133.

halálát is túléljük, de az is előfordul, hogy már életében elhagyja azt”.³³

A Rimini Protokoll egy másik, 2013 óta játszott produkciója, a *Remote X* kapcsán (konceptió és szöveg: Stefan Kaegi és Jörg Karrenbauer) szintén előtérbe kerül a hang szerkesztettségének, a közelség hatása által ébresztett bizalomnak, illetve az akuzmatikus hang mögé képzelt testnek a kérdése. Az előadás, amely bejárta a világot, mindig az adott helyszínre alkalmazott városi séta keretében zajlik, körülbelül ötven néző-játékos részvételével, akiket fejhallgatókon keresztül egy mesterséges hang vezet végig az utcákon, köztereken és az egyes állomásokon. Konstantinos Thomaidis *Theatre & Voice* című könyvében többek közt kiemeli az itt megjelenő hang ingatag identitását és provokatív jellegét.³⁴ A kezdetben női hang a fejhallgatók közvetítésével „közvetlenül” a résztvevők fülébe beszél, és valamiféle felsőbb, mindent tudó és mindent látó lényként manifesztálódik, akire ráadásul az út során, mint hangzó térképre és téralkotó konstrukcióra, rá vannak utalva a nézők.³⁵ Vagyis az ismeretlenségében ismerőssé váló hang autoritással bír. Ugyanakkor szerkesztettségében hallhatóan mesterséges, narrációja pedig gyakran önreflektív, és provokatív utasításaival időnként a nézőt is önreflexióra készíti. Például emlékeztet önmaga távollétére és arra a tényre, hogy a csoport – vagy ahogyan a közönséget hívja, a „horda” – közben mégis őt követi: „Nézd a középpontot. Nézzétek egymást. [...] A horda egy üres központ körül gyülekezik. Én vagyok számotokra a középpont anélkül, hogy jelen lennék”.³⁶

A felvételtől szóló hang személytelen közelségében – amely a jelenlévőket szólítja, mintegy tudván ottlétükről, érzékelvén lépéseiket és cselekedeteiket – éppen a Neumark által is hangsúlyozott paradoxon nyílik meg, amely a testi és testetlen, a jelenlét és hiány között folytonosan ingadozva kerül elénk. Továbbá a vokális hang performativitása által kiváltott affektusnak köszönhetően akár testi, akár testetlen, mindenképpen megérinti és körülveszi címzettjét, hallgatóját.

Összegzés

Jelen dolgozat főként a Rimini Protokoll *Hagyaték* című dokumentarista színházi installációját elemezve azokat a köztes, dramatis és dinamikus tereket igyekezett körüljárni, ahol megmutatkozik a test és a testetlen, a személyes és a személytelen vagy az élő és a mediatizált eldönthetetlensége. Ezek viszonya minden esetben függ az aktuális megjelenési formától, a befogadás aspektusaitól és a kulturális közegtől.

Példaként említeném, hogy a *Nachlass* budapesti bemutatója 2020 októberében a Trafó Kortárs Művészetek Házában éppen egybeesett a pandémia időszakával. Megvalósulása a közterületekre és kulturális eseményekre vonatkozó korlátozások átmeneti enyhítése mellett volt csak lehetséges. Ez a helyzet természetesen többletjelentéssel ruházta fel az előadást. A halállal való szembesülés kérdése globális mértékben és meglehetősen testközlelből vált érzékelhetővé. Másfelől ennek éppen az ellenkezője is állítható, ha figyelembe vesszük, hogy a kórházakba gyakran még a legközelebbi családtagokat sem engedték be látogatóként. A jár-

³³ Uo., 142.

³⁴ Konstantinos THOMAIDIS, *Theatre & Voice* (London: Red Globe Press, 2017), 4, 66, <https://doi.org/10.1057/978-1-137-55251-8>.

³⁵ Uo., 5, 62–66.

³⁶ Idézet az előadás szövegéből [saját fordítás – P-N. N.] Mikko Gaestel és Stefan Schmied filmje alapján, amely 2013-ban

négy különböző helyszínen (Berlin, Lisszabon, Avignon, Zürich) játszott audiotúra alapján készült. Mikko GAESTEL and Stefan SCHMIED, „Remote X – Documentation (Kaegi / Karrenbauer)” (Rimini Protokoll és Expander Film, 2014), hozzáférés: 2023.03.28, <https://vimeo.com/203111473>.

vánnal kapcsolatos másik, aktuális jelenség, a digitális technológia segítségével történő kapcsolattartás ugrásszerű térnyerése volt, amely részben a fizikai közelség és a személyközi érintés ellehetetlenülését kompenzálta. Végül az előadás metaszínházi jelentőségűvé is vált, hiszen maga a színház mint művészi-kulturális forma éppen a térváltás folyamatába kényszerült, amikor is a megszokott színpadokról és nézőterekről rögzített vagy interaktív képernyőkre kényszerült.³⁷ A *Nachlass* színtere valahol félúton helyezkedett el e térváltás felé.

A vokális hang performativitásának – legyen az az élő és mediatizált bármely keveréke – vizsgálatával továbbá olyan kritikai diskurzus nyitható, amely szembesít a hang paradox jellegével, sokféleségével és folyamatszerűségével, ideértve a hallás kulturálisan meghatározott változékonyságát is.

Bibliográfia

- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London–New York: Routledge, 2008.
<https://doi.org/10.4324/9780203938133>.
- BARTHES, Roland. „Egy Edgar Poe-mese textuális elemzése”. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerkesztette BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud és SÁRI László, 137–153. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- BLASSZAUER Béla, szerk. *A jó halál (Eutanázia)*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1984.
- CHION, Michel. „A hang a moziban: Mabuse: az akuzmárny varázslata és hatalma”. Fordította FABER Ágoston, *Replika*, 77. sz. (2011): 125–149.
- CIOFFRESE, Davide. „Legacy of Life: Rimini Protokoll’s »Nachlass: Pièces Sans Personnes«”. *The Theatre Times*, February 17. 2018. Hozzáférés: 2023.03.13.
<https://thetheatretimes.com/legacy-life-rimini-protokoll-nachlass-pieces-sans-personnes/>.
- DERES Kornélia. *Besúgó Rómeó, meglékelte Yorick: Dokumentumszínház, újrajátszás és az archívumok felnyitása*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2022.
- DERES Kornélia. „Élet(tér)játékok: Rimini Protokoll: Situation Rooms”. In *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerkesztette GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 284–257. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.
- DERRIDA, Jacques. *Life Death*, edited by Pascale-Anne BRAULT and Peggy KAMUF, translated by Pascale-Anne BRAULT and Michael NAAS. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2020.
<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226701141.001.0001>.
- „Eutanázia”. *Szegedi Tudományegyetem: Közérthetőségi Szócikk Adatbázis*. 2010. Hozzáférés: 2023.03.15. <https://u-szeged.hu/efop362-00007/minden-szocikk/eutanazia>.
- GAESTEL, Mikko and Stefan SCHMIED. „Remote X – Documentation (Kaegi / Karrenbauer)” (Rimini Protokoll és Expander Film, 2014). Hozzáférés: 2023.03.28. <https://vimeo.com/203111473>.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Kísérlet a színház meghatározhatatlanságára”. *Színház*. 2020.09.30.
<http://szinhaz.net/2020/09/30/kricsfalusi-beatrix-kiserlet-a-szinhaz-meghatározhatatlansagara/>.
- ³⁷ A témáról bővebben lásd KRICSFALUSI Beatrix, „Teatralitás és medialitás, avagy miért nem definiálható »a« színház”, *Játéktér*, 2021.01.14.,
<https://www.jatekter.ro/?p=34814>;
 KRICSFALUSI Beatrix, „Kísérlet a színház meghatározhatatlanságára”, *Színház*, 2020.09.30,
<http://szinhaz.net/2020/09/30/kricsfalusi-beatrix-kiserlet-a-szinhaz-meghatározhatatlansagara/>.

- KRICSFALUSI Beatrix. „Teatralitás és medialisitás, avagy miért nem definiálható »a« színház”. *Játéktér*. 2021.01.14. <https://www.jatekter.ro/?p=34814>.
- „Nachlass – Pieces sans personnes”. *Rimini Protokoll*. Hozzáférés: 2023.03.16. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/nachlass>.
- NÉDER Panni. „Mindenkinek jár egy szoba: Beszélgetés Stefan Kaegivel a *Nachlass* című előadásról”. *Revizor*. 2020.10.13. <https://revizoronline.com/hu/cikk/8715/beszeltetes-stefan-kaegivel-a-nachlass-cimu-eloadasrol>.
- NEUMARK, Norie. „Doing Things with Voices: Performativity and Voice”. In *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, edited by Norie NEUMARK, Ross GIBSON and Theo van LEEUWEN, 95–118. Cambridge–London: MIT Press, 2010. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v27i5.1.5425>.
- NEUMARK, Norie. „Introduction: The Paradox of Voice”. In *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, edited by Norie NEUMARK, Ross GIBSON and Theo van LEEUWEN, xv–xxxiii. Cambridge–London: MIT Press, 2010. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v27i5.1.5425>.
- POE, Edgar Allan. „Monsieur Valdemar kóresele tényszerű megvilágításban”. In Edgar Allan POE, *Válogatott művei*. Sajtó alá rendezte BORBÁS Mária és KRETZOI Miklós-né. Fordította BARTOS Tibor. Hozzáférés: 2023.03.28. <https://mek.oszk.hu/03500/03575/html/>.
- THOMAIDIS, Konstantinos. *Theatre & Voice*. London: Red Globe Press, 2017. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-55251-8>.
- VAUTRIN, Eric. „After”. *Vesper: Journal of Architecture, Arts & Theory*. Spring / Summer 2020, Hozzáférés: 2023.03.15. https://www.rimini-protokoll.de/website/media/Nachlass/Presse/Vesper%20No.%202_Materiautore%20_%20Author-Matter_WEB_7_Rimini%20Protokoll.pdf.
- WEISS, Allen S. *Breathless: Sound Recording, Disembodiment, and the Transformation of Lyrical Nostalgia*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

Kollektív alkotás kontra rendezői színház. A kollektív alkotás és *devising* történetének és elméletének áttekintése a rendezői színházi paradigma perspektívájából

ADORJÁNI PANNA

Egymásba torkolló koncepciók

Jelen tanulmány célja felvázolni a kollektív alkotás elméleti és történeti hátterét, ahogyan az a közép-kelet-európai színházi térségben hegemonnak tekintett rendezői színházi paradigma színháztörténete és az ehhez kapcsolódó színháztudományos gondolkodás felől olvasható. Ezt a perspektívát két felismerés indokolja. Egyrészt a kollektív alkotást vagy *devised* színházat tárgyaló elméleti és történeti munkák főként az Egyesült Államok és/vagy az Egyesült Királyság színházi kultúrái felől vizsgálják a témát, néhány kiemelkedő európai alkotó bevonásával. Ezekben a munkákban a kontinentális európai térségből származó szereplők tetemes része meg egyezik azokkal a színházi alkotókkal, akiket a kontinentális színházi diskurzusban tipikusan a modern rendező megjelenésével, illetve a rendezői színház hagyományával szokás összefüggésbe hozni.¹ Másrészt a kollektív alkotás kurrens történetírásában tetten érhető az az explicit törekvés, hogy eloldozzák ezt a koncepciót a hatvanas és hetvenes évek baloldali politikáitól, illetve a hierarchiamentesség kritériumától, és lehetővé tegyék a hasznosítását olyan csoportok számára, amelyek kizárólag a megközelítés esztétikai és módszertani lehetőségeiben érdekeltek. Ennek eredményeképpen pedig az a különös helyzet áll elő, hogy a kollektív alkotás módszerei, stratégiái és elgondolásai elvileg

visszakereshetővé válnak az európai színháztörténet emblematikus rendezőegységének és az autoriter módszerekkel dolgozó kortárs színházi alkotóknak a gondolkodásában, munkáiban is.²

Minthogy a kollektív alkotás története és a rendezői színház története ilyen módon jelentős közös halmazból dolgozik, jogosan tevődik fel a kérdés, hogy hogyan különül el mégis ez a két színházcsinálói megközelítés. Ezzel a problémával foglalkozni azért is lehet hasznos, mert a kollektív alkotás és/vagy *devising* gyakorlata egyre elterjedtebb a magyar színházcsinálók körében is. Kérdéssé válik tehát egyrészt az, hogy milyen előfeltevésekkel és célkitűzésekkel dolgozik egyik vagy másik színháztörténetírói gyakorlat, amikor saját *mainstream* színházi konvencióit elmé-

¹ Vö. ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix, „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?“, *Színház* 53, 3. sz. (2020): 2–6, 2.

² „A kollektív alkotás értelmezésének kitágítása azzal az előnnyel jár, hogy lehetőségünk van jobban historizálni a kapcsolatok és gyakorlatok összefolyását, így történelmi térképünkre olyan társulatok kerülhetnek fel, amelyek a nemzetközi *devising* gyakorlataira számottevő hatást gyakoroltak, azonban – nyilvánvalóan az apolitikus vagy nem egalitárius gyakorlataik miatt – marginalizálódtak a kollektív alkotásról szóló beszélgetésben, vagy akár teljesen kiíródtak abból.” Kathryn Mederos SYSSOYEVA, „Introduction: Toward a New History of Collective Creation”, in *A History of Collective Creation*, eds. Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, 1–10 (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013), 6sk. [A tanulmányban olvasható angol nyelvű idézetek saját fordításaim. – A. P.]

leti vagy történeti indíttatásból feldolgozni kívánja. Másrészt pedig megfontolandó, hogy az egyes nemzetközi szakirodalmi és alkotói minták hogyan kerülnek felhasználásra a helyi színházi kultúrák tudományos tevékenységében, illetve alkotói gyakorlataiban. A kollektív alkotás ideológiamentesítésének vagy depolitizálásának igénye, valamint az igyekezet a *devising* stratégiáinak felkutatására történelmi és kortárs európai rendezők munkásságában új színezetet kap a #metoo mozgalom utáni színházban, hiszen a kollektív alkotás koncepciójának kiszélesítése, öntudatlanul bár, de teret engedhet bizonyos toxikus színházi praktikák legitimizálásának, főként azokban a társadalmakban, amelyekben még mindig a rendezői színházi paradigma és ennek hozományaként a rendező zseni mint a műalkotás egyedüli birtokosa elgondolása számít etalonnak.³ A kollektív alkotás történetét a rendező színházával termékeny egybefolyásban rögzítő kétkötetes munka⁴ – amely a témában megszületett

³ A rendezői színházi koncepció és az intézményesített erőszak kapcsolódásait szépen végigkövette a *Játéktér* periodika a kolozsvári *Rosmersholm* című előadás körül kialakult diskurzusban, amikor is a meghívott rendező, Andrij Zsoldak a bemutató szünetében bántalmazta a produkció főszereplő színésznőjét. A témához lásd bővebben: KRICSFALUSI Beatrix, „Nincs itt semmi látnivaló?”, *Játéktér.ro*, 2017.03.31, <https://www.jatekter.ro/?p=21560>; RUNCAN Miruna, „Jegyzetek egy színházi botrány kapcsán”, *Játéktér.ro*, 2017.04.09, <http://www.jatekter.ro/?p=21709>; UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, „Arról, hogy milyen ketrecbe tessék eljűk színész barátainkat: Állattá válás Zsoldak színpadán”, *Játéktér* 7, 2. sz. (2018): 29–38.

⁴ Mindkét kötet 2013-ban jelent meg, és három hullámot elkülönítve tárgyalja a 20. században a kollektív alkotás alakulását. Vö. Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, eds., *A History of Collective Creation* (New York: Palgrave Macmillan, 2013),

munkák közül a legexplicitebben képviseli az említett homogenizáló történetírói szempontokat – a #metoo mozgalom előttről való, és egyik szerkesztője, Kathryn Mederos Syssoyeva a *devising* jelentésének ilyen módon történő kitágításában arra lát lehetőséget, hogy nagyobb hitelt kapjon ez a színházcsinálói megközelítés. Ugyanakkor Syssoyeva kijelenti, hogy „[a] kollektív alkotás különféle manifesztációinak széleskörű elismerése messze ható következményekkel jár azt illetően, hogy hogyan írjuk meg a színházi gyakorlatok történetét, hogyan archiváljuk annak nyomait, hogyan tanítunk színészetet, rendezést, tervezést, drámairást, színházcsinálást.”⁵ A #metoo kontextusában megfogalmazódó kritika a rendezői színház visszaéléseivel szemben még élesebbé teszi mindazokat a szempontokat, amelyeket a kollektív alkotás és a rendezői színház összehasonlító koncepcionalizálásakor érdemes figyelembe venni.

A felsorolt problémákat árnyalja, hogy a kollektív alkotás szempontjából releváns periódust, a 20. századi színháztörténetet gyakran eminens alkotóegyénségek hálózataként, illetve mester-tanítvány típusú áthagyományozódásokon keresztül értelmezzük, és ez egyfajta transznacionális köntössel ruhazza fel az adott időszakban kialakuló színházi gyakorlatokat.⁶ Tagadhatatlan, hogy az a mo-

<https://doi.org/10.1057/9781137331304>;

Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, eds., *Collective Creation in Contemporary Performance* (New York: Palgrave Macmillan, 2013).

⁵ Uo., 7.

⁶ Scott Proudfit és Syssoyeva a transznacionalizmust nem annyira annak filozófiai értelmében használja, sokkal inkább annak jelzésére, hogy az egyes módszerek generációkon és országokon átívelve alakultak ki. Példája Suzanne Bing, Jacques Copeau alkotótársa, aki egy amerikai útja során elsajátított progresszív oktatási módszereket hasznosította Franciaországban: „Romantikusan szólva egy hatalmas kollektív alkotással foglal-

bilitás, amely a 20. századtól napjainkig jellemzi a globális észak színházi kultúráját, lehetőséget teremt arra, hogy különféle színházi hagyományokból érkező alkotók a legmeglepőbb módokon hassanak egymás gondolkodására és színházlátására, és ennek a kölcsönhatásnak az alkotói következményei valóban gyakran keltik azt a hatást, hogy a művészi gondolkodás szabadsága nem ismer határt. Azonban – ahogy azt Hans-Thies Lehmann is kifejtette – ez a csere nem annyira kultúrák, mint inkább egyes emberek között megy végbe, akik adott esetben maguk is idegenséggel viseltetnek a saját kultúrájuk iránt.⁷ A színháztörténet-írás homogenizáló tendenciája tehát akkor is problematikus lehet, amikor a szerzők expliciten jelzik, hogy milyen perspektívából és mely országok színházát tárgyalják. Ennek egyik oka, hogy azt a kollektív alkotást, amely az angol nyelvű történetírók számára a *mainstream*, sőt kereskedelmi színházcsinálás és intézményes színházi képzés részeként mutatkozik,⁸ például a

kozó színházi családról volna szó, amely generációkon és kontinenseken ível át.” Scott PROUDFIT and Kathryn Mederos SYSSOYEVA, „Preface to Part II: Crossroads and Confluence, 1945–1985”, in SYSSOYEVA and PROUDFIT, eds., *A History of Collective Creation*, 115–128, 121.

⁷ Vö. Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikusszínház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 213.

⁸ „A »devising mint szakma« elképzelése ugyanakkor jelzi az elmozdulást a »devising« mint innovatív, fringe gyakorlat gondolatától egy olyan látásmód javára, amely azt a kereskedelmi szektorba, illetve a főszektorba helyezi. Minthogy a devising folyamatai egyre inkább beágyazódnak a képzéseinkbe és oktatási intézményeinkbe, tényleg továbbra is igényt tarthatunk a devising kapcsán annak »marginális« vagy »alternatív« státusára? És miért is akarnánk így tenni?” Deirdre HEDDON and Jane MILLING, *Devising Performance: A*

közép-kelet-európai színházcsinálói és színházoktatási hagyományban többnyire még mindig értetlenkedés vagy idegenkedés fogadja.⁹ Továbbá a kollektív alkotás brit-amerikai színházkonceptiói nem feltétlenül egyeztethetők össze a posztkommunista országokban a 20. század közepén felbukkanó kollektív alkotói mintákkal, amelyek egyébként valószínűleg propagandisztikus jellegük miatt sem tudtak hosszútávon számottevő hatással lenni a színházcsinálás hierarchikus struktúráira. Ez a hagyomány tovább bonyolítja a *devising* vagy a kollektív alkotás módszerének hasznosítását ezekben a térségekben.¹⁰

Duška Radosavljević a szöveg-előadás kettőséhez való különböző hozzáállás miatt látja problematikusnak a kollektív alkotás átfordítását, amelynek köszönhetően másféle irányba alakult a „nyugat” és „kelet” viszonyulása a színházcsináláshoz.¹¹ Proudfit és

Critical History (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 6. Továbbá Emma GOVAN, Helen NICHOLSON and Katie NORMINGTON, *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices* (London: Routledge, 2007), 4.

⁹ Vö. Duška RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making: interplay between text and performance in the 21st century* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013), 62,

<https://doi.org/10.1057/9781137367884>.

¹⁰ Erre lehet példa a Romániában alkalmazott szovjet színházi minta, amely elvárta többek között a társulat kollektívaként való működését, a sztár szerepkörök felszámolását, a kollektív rendezési kísérleteket, a színház politikai szerepvállalását. Ennek a koncepciónak a kollektív alkotással kapcsolatos aspektusaira a jövőben egy külön tanulmányban térek ki. A szovjet modell leírásához bővebben lásd Mihail RAICU, „Dramaturgia sovietică și teatrul românesc”, *Viața Românească* 1, 6 (1948): 215–221; Silvian IOSIFESCU, „Principalele trăsături ale teatrului sovietic”, *Viața Românească* 2, 3–4 (1949): 271–284.

¹¹ Vö. RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making...*, 65.

Sysoyeva ajánlatától eltérően, akik a kollektív alkotás fogalmának használatát szorgalmazzák a *devising* kifejezéssel ellentétben, ezzel is alátámasztva a megközelítés kontinuitását a 20. század során,¹² Radosavljević azt javasolja, hogy „a *devising* terminusát és gyakorlatát specifikusan brit terminusként és gyakorlatként kellene értelmezni, amely egy bizonyos »történelmi« pillanathoz tartozik”.¹³ Ez a megközelítés arra enged rálátni, hogy míg a *devising* kifejezés az Egyesült Királyságban jelenik meg a 20. század második felében, hasonló gyakorlatok felbukkantak Franciaországban és az Egyesült Államokban is, ám itt már a kollektív vagy kollaboratív alkotás égisze alatt.¹⁴ Továbbá

„[a] folyamatot, amelynek során a színeszek szerzői szerepet vállalnak egy darab létrehozásában, nevezik még improvizációnak (a sztanyiszlavszkiji hagyományban), szerzői munkának (»autorski rad«, »autorsko divadlo« a kelet- és közép-európai kontextusban), és workshopingnak (Joan Littlewoodnál). A német kontextusban a »Regietheater«¹⁵

¹² Vö. Scott PROUDFIT and Kathryn Mederos SYSSOYEVA, „Preface: From Margin to Center: Collective Creation and Devising at the Turn of the Millennium (A View from the United States)”, in PROUDFIT and SYSSOYEVA, eds., *Collective Creation in Contemporary Performance*, 13–38, 23,

<https://doi.org/10.1057/9781137331274>.

¹³ RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making...*, 65.

¹⁴ Vö. uo., 59.

¹⁵ Michael Raab idézi fel Gerhard Stadelmaier, német színikritikus megkülönböztetését, aki szerint a *Regietheater* kifejezésben „a *Regie* a produkciót vagy a *mise-en-scène*-t mint olyat jelenti, és utalhat *création collective* is”, és a hetvenes évek német színházára volt jellemző, míg a *Regisseurstheater* kifejezés jelentené a rendezői színházat magát, amely „szolipszista és önimádó, mert a szöveget csak arra használják, hogy a ráerőltetett

(»rendezői színház«) és a »Sprechtheater« (»szövegszínház«) hagyományos besorolások 1999 óta Hans-Thies Lehmann »posztdramatikus« kifejezésével bővültek, amelyet »devised« alkotásokra (például a Rimini Protokoll és a Gob Squad által létrehozott munkákra) is használnak. Erika Fischer-Lichte »performatív« színház kifejezése is elterjedt az ilyen típusú művek kapcsán, bár a Cambridge-féle *History of German Theatre* (2008) című könyvben ő is azt állítja, hogy a »Regietheater« valójában »performatív« színház.”¹⁶

Ez a felsorolás is jelzi, hogy a kollektív alkotás és/vagy *devising* jelentése a lokális színházi konvenciók, kultúrpolitikák és egyéb tényezők figyelembevételével nélkül nem írható körül egyértelműen úgy, hogy az a rendezői színházhoz képest különböző eljárás módoként válják láthatóvá.

Radosavljević ugyanakkor megállapítja, hogy a *devising* kortárs színházcsinálásra gyakorolt egyik számottevő hatása az abban résztvevő személyek deprofesszionalizálódása vagy multiprofesszionalizálódása,¹⁷ amely eredmények felkutatása a rendezői színház működésében már nem annyira egyértelmű. A szerepkörök átalakulása és ennek következtében az alkotói folyamat hozzávetőleges demokratizálódása tehát inkább rendelkezik a különbség ígéretével, mint a színész alkotóvá előlépése. Ráadásul a kelet-európai kontextust illetően Radosavljević pontosan azt emeli ki a kollektív alkotásból, amitől a kurrens szakírók megpróbálják azt megszüntetni:

nárcisztikus célokat szolgálja”. Michael RAAB, „In Lessing’s Footsteps: Dramaturgy in Germany and Britain: Essay”, *Miranda* 23 (2021): 7, <https://doi.org/10.4000/miranda.43245>.

¹⁶ RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making...*, 59.

¹⁷ Vö. uo., 84.

„ha fontolóra vesszük, hogy a *devising* hogyan »fordítható« át bizonyos specifikus kelet-európai kontextusokra, azt vesszük észre, hogy a színész mint alkotó elgondolásának esztétikai-metodológiai aspektusa nem is biztos, hogy olyan nagy dolog. Viszont a gyakorlat politikai aspektusa, annak a megalapozáselvet elvető, episztemiológiai vizsgálataival a nagy egyesített elméletet illetően, illetve ennek az elgondolásnak a fejlődése valójában egy sokkal hasznosabb kihívást jelent, amelyet érdemes volna megérteni, közelebb hozni és felszívni ezekbe a kontextusokba.”¹⁸

Radosavljević a rendezői színház és kollektív alkotás diskurzusában fellelhető összemosódásokra megoldásként a *devising* terminusától való eltávolodást látja, egyfelől a kontinentális európai alkotók zavara miatt a szó jelentését illetően, másfelől a brit kontextusban történő túlhasználat miatt, illetve mert úgy látja, hogy a szöveg alapú és a *devised* binaritása felszámolódott, „a *devising* pedig egyre inkább azt a megközelítést kívánja meg, hogy széles körben használt kreatív metodológiaként tekintsenek rá, nem pedig valamely (nem szöveg alapú) előadásfajtaként”.¹⁹ Bár ez az ajánlat kézenfekvőnek tűnik, jelen tanulmány céljait tekintve hasznosnak bizonyul megvizsgálni ezt a feszültséget a rendezői színházon nevelkedett színházelméletírás szempontjából is. Egyrészt kidomborodnak ezáltal mindazok a kimondatlan színházi előfeltevések és keretezések, amelyek a kollektív alkotás történetét kísérik, másrészt körvonalazódik, hogy mi-

lyen elgondolások és stratégiák mentén kérdőjeleződik meg vagy sem a 20. század során és ma a rendezői színházi hagyomány hegemoniája. A *devising* vagy kollektív alkotás értelmének semlegesítése által ugyanis továbbra is homályban maradnak mindazok a kiindulópontok, keretek és konvenciók, amelyek felülvizsgálása nélkül lehetetlennek tűnik ezt a koncepciót akár kreatív metodológiaként átfordítani és hasznosítani a közép-kelet-európai térségben. Jelen írás az előbbi problémára igyekszik választ találni azáltal, hogy először körülírja a kollektív alkotás koncepcióját a rendelkezésre álló szakirodalom segítségével, majd kiemeli a főbb kapcsolódási pontokat ebből a történetírásból, amelyek feszültséggel teljes egybetorkollást eredményeznek a rendezői színház koncepciójával.

A kollektív alkotás meghatározásai

Azt illetően, hogy mit takar a kollektív alkotás vagy a *devised* színház eljárása, módszere, stratégiája, koncepciója, a szakírók többféle megoldást és megközelítést javasolnak. A *devising* típusú eljárás alapmunkájának számít Alison Oddey gyakorlati kézikönyve, ahol a definíciót illetően a csoportfolyamat kerül középpontba: „A *devised* színházi termék olyan munka, amely egy együttműködésben dolgozó embercsoportból tör elő, és amelyet ez a csoport hoz létre.”²⁰ Továbbá

„a *devised* színház bármely meghatározásának tartalmaznia kell a folyamatot (megtalálni a módokat és az eszközöket a művészi útkeresés megosztására), a kollaborációt (együtt dolgozni másokkal), a multivíziót (a világ változó eseményeivel szemben tanúsított különféle

¹⁸ Uo., 65.

¹⁹ Duška RADOSAVLJEVIĆ, „Theatre-Making: The End of Directing as We Know It”, in *The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*, ed. Iulia POPOVICI, Festivalul International de Teatru de la Sibiu (Cluj-Napoca: Tact, 2015), 179–197, 191.

²⁰ Alison ODDEY, *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook* (London–New York: Routledge, 1994), 1.

látásmódok, eszmék, élettapasztalatok és magatartások integrálása).²¹

Ugyanakkor Oddey a *devised* színházat a rendező és drámaíró patriarchális és hierarchikus viszonya által dominált irodalmi színházzal szemben látja, ahol „a szerzőről a kreatív művészre száll a hangsúly”.²² A rendezői színház koncepciójában is fellelhető az elmozdulás az irodalmi színház felől, de ennek a folyamatnak a kedvezményezettje a rendező. Avra Sidiropoulou az ún. szerzői színházat tematizáló munkájában például kiemeli a 20. században azt a folyamatot, amely során a hatalommal felruházott [empowered] rendező kifejezésre juttatja a korszakra jellemző vágyakozást a változásra, és ahogy ennek értelmében kitágul a szöveg definíciója. A szerzői színházat a posztmodernhez köti, és ennek értelmében olyan – egyébként az Oddey-féle körülírásától sem távoli – kulcsszavakat társít hozzá, mint „a dekonstrukció ünneplése, anti-textualitás, hibridizáció, heterogenitás”.²³

Oddey a *devising* működését lehetségesnek látja hierarchikus és demokratikus formában is, ám a hierarchikus koncepcióban körülírt rendező nem teljesen feleltethető meg a hatalommal felruházott, a műalkotás szerzőjeként tetszelgő *auteurrel*.²⁴ Oddey könyvében egy potenciális *deviser*hez beszél, tehát olyan csoportfolyamatot ír le, amelyet egy *deviser/educator* vezet, aki beavatja a csoport tagjait a *devising* módszerébe, és vezeti, gondozza a folyamatokat. Ez egybecseng Radosavljević meglátásával, aki a *devising* kifejezés első megjelenéseit kutatva arra jut, hogy az a színházi nevelési programok kapcsán jelenik meg, ahol a programot vezető

művészt illetik a *deviser* névvel.²⁵ Oddey – aki a *devising* kapcsán egyébként egy helyen beszél színházi és színházi nevelési folyamatokról – a következőképpen fogalmaz a módszerről: „[a] folyamat jelentősége abban áll, hogy meghatározza a terméket, és a különféle együtt dolgozó csoportok számára egyedi élményt jelent.”²⁶ Talán épp a csoport és munkamódszerük mindenkorri egyedisége miatt kérdőjelezi meg Oddey, hogy egyáltalán lehetséges-e a *devising* gyakorlata mint készséget tanítani, hiszen „nincs az a formula vagy előírt metodológia, amelynek alkalmazása állandóan garantálná egy bizonyos termék létrejöttét.”²⁷ Ezért Oddey kézikönyvében inkább irányelveket oszt meg, amelyek egy *devising*gal kísérletező csoport számára hasznosak lehetnek, ezeket saját tapasztalatából és a *devising*gal kapcsolatos elméleti írásokból meríti. Oddey ugyan nem reflektál különösképpen rá, de az általa megosztott példák, gyakorlatok és irányelvek nagyrészt arra vonatkoznak, hogy hogyan lehet közösen létrehozni egy karaktereken alapuló és történetet bemutató színházi előadást. Ily módon, ha az Oddey-féle *devising* el is mozdul az előre megírt drámaszöveg előadásának gondolatától, valamely naturalista ábrázolásmódtól és a drámaíró autoritásától, a csoport kollaborációját és a kreatív művész kibontakozását a közösen létrehozott szövegek könyv és az abból következő dramatikusan színházi paradigmát működtető előadás céljának veti alá.

Deirdre Heddon és Jane Milling annak érdekében, hogy elkerülhetővé váljon a *devising* felszívódása az egyéb színházi gyakorlatok sorában – ahogyan azt Duška Radosavljević indítványozza –,

„azokat a színházi társulatokat vizsgálj[a], amelyek a »*devising*« vagy »kollaboratív alkotás« fogalmaival egy olyan mun-

²¹ Uo., 3.

²² Uo., 4.

²³ AVRA SIDIROPOULOU, *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre* (New York: Palgrave Macmillan, 2016), 3, <https://doi.org/10.1057/9781137001788>.

²⁴ Vö. ODDEY, *Devising theatre...*, 43skk.

²⁵ Vö. RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making...*, 66.

²⁶ ODDEY, *Devising Theatre...*, 11.

²⁷ Uo., 149.

kamódszert írnak le, amelyben semmilyen szövegekönyv – sem írott drámaszöveg, sem pedig előadásszöveg – nem létezik azelőtt, hogy a társulat létrehozná a munkát”.²⁸

A *devising* módszerének a szerzők ugyanakkor három fajtáját különítik el, amely fajták természetesen inkább jelölnek irányokat, mint konkrét kategóriákat: a színészre, színészetre és történetre fókuszálót, az alkotói gyakorlatokat előnyben részesítőt, ahol a kép a szöveggel egyenértékű szereppel bír, illetve a színház politikai és társadalmi hatására koncentrálót.²⁹ Ennek értelmében a kollaboráció másodlagos szerepet kap, és *devising*-nak minősülhet olyan munkafolyamat is, amelyben egyetlen személy vesz részt, illetve minden olyan munkafolyamat, amely alapjául nem egy előre megírt dráma szolgál.

Heddon és Milling úgy véli, hogy a *devised* színházi munkákban van valami közös, egy dramaturgiai stílus, amelyre a fragmentáltság, a többszörös rétegek és narratívák jellemzők, amelyet azonban alapvetően lehetséges volna egyetlen szerzőnek is létrehozni, és példaként hozzák fel Samuel Beckett, Heiner Müller, Peter Handke vagy Suzan Lori-Parks munkásságát. Heddon és Milling ezzel a kijelentésével a lehmanni posztdramatikus színházi koncepcióhoz kapcsolódik, megkockáztatva, hogy a *devising* gyakorlatának hatása lehetett az efféle szövegírással.³⁰ Míg Oddey-nál – talán a színházi nevelési példák előtérbe kerülése miatt – a *devising* tökéletesen megfelelő a dramatikus színházi paradigma szerinti előadások létrehozására, addig Heddon és Milling szerint a *devising* potenciálisan egy újfajta előadástípus létrehozását eredményezi. Az ő értelmezésükben a *devised* színháznak nincs szoros köze a demokratikusabb színházcsinál-

láshoz, sőt, a szerzők azzal érvelnek, hogy ez még a hatvanas-hetvenes években sem volt feltétlenül igaz, amikor a vezetónélküliség eszméje alapjaiban határozta meg a kollektív alkotásról való gondolkodást.³¹ Ehelyett a *devising* sokkal inkább kapcsolódik az *ex nihilo* alkotói folyamatokhoz, amelyekből posztdramatikusként is értelmezhető előadásszöveg jöhet létre. Továbbá a *devising*-nak a színházra tett legjelentősebb hatása abban áll, hogy „védelmébe vette az előadás viszonylatában az előadás létrehozásának *folyamatát*”.³²

Emma Govan, Helen Nicholson és Katie Normington a *devising* kapcsán megjegyzi, hogy ahhoz nem lehet egyetlen ideológiai vagy esztétikai célt hozzárendelni: „[a *devised* előadás] stratégiái és módszerei széleskörű kulturális területhez tartoznak, beleértve a politikus és közösségi színházakat, a fizikai színházat és performanszokat, valamint az előadóművészetet.”³³ Ennek értelmében Govan és társai tartózkodnak az egyértelmű kategorizálástól és meghatározástól, és helyette inkább azokat a *devising* gondolatához kapcsolható újabb színházcsinálói gyakorlatokat vizsgálják, amelyek valamely már létező gyakorlattal kapcsolatos elégedetlenségből származtak.³⁴ A kötetben bemutatott társulatok, alkotók és projektek is példázzák a kollektív alkotás eme tág értelmezését, és ily módon a szerzők a fogalom széleskörű hasznosítása mellett teszik le a voksukat anélkül, hogy Radosavljevičhez hasonlóan explicit ajánlatot tennének annak felszámolására. A *devising* meghatározása kapcsán Oddey, illetve Heddon és Milling munkásságára is reflektálva Govan és társai a következőt állapítják meg:

„[b]ár a kortárs színházcsinálók általában nem tartják politikai eszménynek

²⁸ HEDDON and MILLING, *Devising Performance...*, 3.

²⁹ Vö. uo., 27.

³⁰ Vö. uo., 221sk.

³¹ Vö. uo., 223.

³² Uo. Kiemelés az eredetiben.

³³ GOVAN, NICHOLSON and NORMINGTON, *Making a Performance...*, 4.

³⁴ Vö. uo., 7.

az írott szöveg tekintélyének megtörését, és sokan már nem szívesebben dolgoznak a *mainstreamen* kívül, az új anyag létrehozásának, formálásának és eredeti előadássá szerkesztésének gyakorlata teszi ki továbbra is a *devised* előadás központi dinamikáját.”³⁵

Az ő értelmezésükben a *devising* fókuszában kezdettől fogva a „kreatív folyamat áll”, ugyanakkor a *devising* csakis többes számban értelmezhető, és „mint kísérleti folyamatok és kreatív stratégiák összességei” ellenáll a meghatározásnak és kategorizálásnak.³⁶

A Syssoyeva és Proudfit által szerkesztett többszerzős, kétkötetes, a kollektív alkotás történetét és megnyilvánulásait vizsgáló munka az eddig idézett és egyéb releváns könyveket is felülvizsgálja annak érdekében, hogy átfogó képet alkosson a szóban forgó eljárásról, amelynek alakulását a modern rendező megjelenésével párhuzamos folyamatban látják.³⁷ Ennek a projektnek a különlegessége, hogy itt kísérlet történik egy ún. munkadefiníció megalkotására. Ebben valamelyest visszaköszönnek az olyan, már említett aspektusok, mint a folyamat és a csoport előtérbe kerülése, illetve valamely, már létező struktúrához képest történő pozicionálás:

„Van egy csoport. Ez a csoport színházat szeretne csinálni. A csoport azt választja – vagy, fordítva, a csoport vezetője felajánlja –, hogy olyan eljárás szerint dolgozzanak, amelyben tudatos hangsúlyt kap az eljárás csoportjellege, illetve a csoporttagok közötti lehetséges együttműködési módok; ezeket rendszerint kollaboratívabb módszereknek gondolják a csoporttagok az előző élményeiknél, tapasztalataiknál.

A folyamat rendszerint kimagasló fontossággal bír; a várt esztétikai vagy politikai eredményeket a felajánlott munkamódszer közvetlen kihatásaként értelmezik. A folyamatra irányuló módszer akár ideológiai háttérű is lehet, amennyiben – legalábbis történetileg – a kollektív alkotás gyakran cselekvésbe ültetett vitát jelentett a csoport által ismert előzetes metodológiákkal: ez a cselekvés lehetett vizsgálódás, felpezsdítés, kihívás, megdöntés. A külső és/vagy elnyomó struktúra, amelyet a csoport az új módszerek által kihívni vél, lehet esztétikai, intézményes, interperszonális, társadalmi, gazdasági, politikai, etikai vagy ezek adaléka.”³⁸

Ami az eddigi definíciós kísérletekből és leírásokból kiderül a kollektív alkotásról és/vagy *devised* színházról, az egyrészt a szövegalapú, a drámaíró autoritását hangsúlyozó színházi hagyománnyal való szembekerülés, másrészt ebben a folyamatban a színész alkotóvá előléptetése, ennek következtében az improvizáció hasznosítása az új előadás vagy előadásszöveg létrehozásában. Egy másik gyakran visszatérő fogalom a laboratórium és kísérletezés, amely koncepció szorosán kötődik a kollektív alkotáshoz szükséges hosszabb próbaidő kérdéséhez, tehát közvetve az eljárás fenntarthatóságához a jelenlegi színházi infrastruktúrában. Oddey beszél arról, hogy a megszokott háromhetes próbaidővel ellentétben a *devised* színházi munkákban nagyon változó, hogy mennyi időre lesz szükség, ugyanakkor az eljárás mód specifikus volta miatt a rendelkezésre álló idő nagyban függ a bevonható támogatók mértékétől és tágabban a színházi tá-

³⁵ Uo., 6.

³⁶ Uo., 7.

³⁷ Vö. PROUDFIT and SYSSOYEVA, „Preface...”, 13.

³⁸ SYSSOYEVA Kathryn Mederos, „Introduction: Toward a New History of Collective Creation”, in PROUDFIT and SYSSOYEVA, eds., *Collective Creation in Contemporary Performance*, 1–11, 6sk., <https://doi.org/10.1057/9781137331274>.

mogatási rendszer szabályaitól.³⁹ A csoport, kollaboráció és folyamat fogalmak tulajdonképpen a színész megváltozott szerepével hozhatók összefüggésbe, és nem föltétlenül vonják maguk után a színházcsinálásban résztvevő alkotóközösség hierarchikus berögződéseinek felülvizsgálását. Heddon és Milling megjegyzi, hogy az improvizáció hasznosítása mögötti eszme a színész elnyomott belső kreativitását hirdeti: az improvizáció segítségével a színész tehát visszatál ehhez az ártatlan, gyermeki kreativitáshoz, általa (és a szöveg béklyójától felszabadítva) végre kifejezheti önmagát.⁴⁰ A színész fizikumának és képzeletének improvizáció és egyéb gyakorlatok által történő tréningjét a szerzők többek között Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Copeau és Piscator nevéhez kötik.⁴¹

Előadás, drámaíró, rendező

Ami az előadásszöveg közös létrehozását illeti, több példából is az derül ki, hogy a *devised* módszerrel dolgozó társulatok egy idő után ismét azt választják, hogy drámaíróval dolgozzanak, az előadásszöveg megírását ugyanis speciális készségnek gondolják.⁴² A drámaíró tehát visszakerülhet a kép-

³⁹ Vö. ODDEY, *Devising Theatre*, 12skk. A *devised* típusú munkák pénzügyi támogatásáról a brit-amerikai kontextusban lásd továbbá: HEDDON and MILLING, *Devising Performance: A Critical History*, 118skk., illetve az eljárásról és a fesztiválrendszer kapcsolatáról: GOVAN, NICHOLSON and NORMINGTON, *Making a Performance*, 192skk.

⁴⁰ Vö. HEDDON and MILLING, *Devising Performance...*, 30.

⁴¹ Vö. *uo.*, 29.

⁴² Roger Bechtel szerint a második világháború után mind Amerikában, mind Nagy-Britanniában felerősödött az alternatív színházi szcénában a marxista és brechtianus elvek alapján való működés iránti vágy. Főként a brecht örökségnek tudja be a szerző, hogy egyre nagyobb hangsúly kerül az előadás-

be, és ez jelezheti azt, hogy a *devising* / kollektív alkotás nem jelent paradigmaváltást a szöveg alapú színházhoz képest, vagyis nem szabadul meg a drámaíró hatalmától, és azt is, hogy a drámaíró képes létrehozni azt a Heddon és Milling által körülírt dramaturgiai stílust, amelyet ez az eljárás mód megkíván. A csoportfolyamatok előtérbe kerülése okán elvileg a *devising* a szerzői szerep meggyengülését implikálja akkor is, ha a drámaíró visszakerül a képbe, viszont az olyan *devised* társulatokkal együtt dolgozó szerzők esetében, mint például a Caryl Churchillé és a Joint Stocké, nemzetközi távlatban kimondható, hogy mégis csak a szerző kerekedett felül.⁴³ Mindenesetre ezekben a munkákban mindig drámaírókról [playwright] esik szó, bár a csapattal szorosán együtt dolgozó drámaírók munkája, akik a közös improvizációból vagy annak alapján előadásszöveget generálnak, amelyet a próbafolyamat során írnak, bizonyos mértékben emlékeztet arra, amit a kontinentális Európában a dramaturg végez.

A dramaturg szerepét illetően érdemes röviden kitérni e munkakör német hagyományára. Michael Raab dramaturg a német és a brit színházi kontextus összefüggésében szemlélteti e munkakört, végigkövetve azt a folyamatot, amelynek során a weimari köztársaságban először szétválik a dramaturg és a rendező szerepe Max Reinhardtnál, majd az előbbi fokozatos változásokon megy keresztül, hogy aztán a hetvenes években a

szöveg megkomponáltságára: „A játszás [performing] sokkal kevesebb tapasztalatot igényelt, és a rendezés, legalábbis elvileg, közös felelősség lehetett, de az írás teljesen más kihívást jelentett.” Roger BECHTEL, „The Playwright and the Collective: Drama and Politics in British Devised Theatre”, in PROUDFIT and SYSSOYEVA, eds., *Collective Creation in Contemporary Performance*, 39–50. Továbbá ODDEY, *Devising Theatre...*, 49skk.

⁴³ A drámaíró és a kollektíva viszonyáról a brit kontextusban bővebben lásd BECHTEL, „The Playwright and the Collective...”.

rendező szoros alkotótársaként a klasszikus drámák színpadi újraértelmezésében kapjon kulcsfontosságú szerepet. De ahogyan a klasszikus művek elkezdtek veszíteni a kulturális relevanciájukból, úgy gyengült a dramaturg szerepe is a szerzői minőségükben egyre pregnánsabban fellépő rendezők javára. Raab mind a kőszínházi intézmény műsorpolitikájának alakításában, mind pedig a produkción belül betöltött funkciója tekintetében leáldozóban látja a dramaturg szerepét, és ebben a független színházi szcéna struktúráinak és esztétikájának a kőszínházi működésre gyakorolt hatását is érvényre juttatja.⁴⁴ Fontos megemlíteni, hogy a német értelemben vett dramaturg még a hetvenes években is csak a láthatatlansága árán tudta kifejteni a hatását, a legendás rendező-dramaturg párosok a rendezői színház paradigmájában – ha kollaborációjuk harmonikus is – csakis egy alapvetően hierarchikus viszonyrendszerben képzelhetők el, amely viszonyban a szerzői kredit kizárólagosan a rendezőnek jár.⁴⁵ Ha az előadásszöveg kapcsán egymás mellé kerül a brit-amerikai és a kontinentális európai modell, láthatóvá válik mindkét kontextusban az a konvenció, amelyet a kollektív alkotás és/vagy *devising* elgondolása elvileg elbizonytalaníthat. Míg a brit-amerikai színház kontextusában a drámaközpontúság és a drámaírókat megillető szerzői jog erejét kezdené ki a *devising* koncepciója, addig a kontinentális európai struktúrában az előadás szerzőjeként stabilizálódó rendező hatalmával kerül feszültségbe. Mindkét esetben szerzői jogi (azzal együtt finansziális és szakmai) okai, illetve etikai következményei vannak a hatalmi viszonyok és munkakörök hegemoniájának.

Hogy a kollektív alkotás a rendezői színház kontextusában csak a szerzőség reflektálása által értelmezhető, azt a két koncepció egy másik egybetorkollása is indokolja. Ami a rendezői színház kialakulását illeti, Mejerhold rajzolta fel a rendező megváltozott szerepét a létrejövő előadás viszonylatában. Az ő értelmezésében a korábbi, trianguláris rendszer azt jelenti, hogy a rendező mint „privilegizált néző” helyezkedik el a háromszög csúcsán, míg a másik két ponton a szerző és a színész található (1. ábra). A mejerholdi új elképzelés értelmében ez a viszony egyenes irányú: első pontján áll a szerző, őt követi a rendező, őt a színész, majd mindez szembekerül a nézővel (2. ábra).⁴⁶ Theodore Shank egy hasonló típusú építkezést mutat ki a 20. század második felében a kollektív alkotás eljárása kapcsán. 1972-es írásában, amely a kollektív alkotás módszerét mutatja be szerteágazó példák segítségével, ezt az egyetlen kreatív folyamatot implikáló eljárást egy-folyamatos módszernek [one-process method] nevezi, és a képzőművészeti alkotómódszerekhez hasonlítja, ezt tartva a legnagyobb különbségnek a hagyományos színházi alkotómunkához képest.⁴⁷ Az egy-folyamatos módszer elgondolása rámutat arra a párhuzamra, miszerint mind a *devising*, mind pedig a rendezői színház koncepciójában a szerző és a dráma felszívódik az alkotási folyamatban és elveszti autoritását. Ugyanakkor Shank példáiból az is kitűnik, amit az angol nyelvű szakirodalom több helyen visszaigazolt: hogy az egy-folyamatos módszer és a rendező munkája nem zárja ki egymást, ám fontos különbség, hogy a ren-

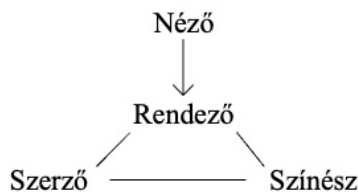
⁴⁴ Vö. RAAB, „In Lessing’s Footsteps...”.

⁴⁵ Dieter Sturm kapcsán említi meg a szerző a dramaturg szakma egyik nagy „íratlan szabályát”: „Dramaturgként sok mindent elérhetsz, amíg nem tervezed, hogy magadnak követeled az érdemeidet.” Uo., 5.

⁴⁶ Vö. David BRADBY and David WILLIAMS, *Directors’ theatre*, Modern dramatists (New York, NY: St. Martin’s Press, 1988), 14, <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19478-0>.

⁴⁷ Vö. Theodore SHANK, „Collective Creation”, *The Drama Review* 16, No. 2 (1972): 3–31, 4, 30, <https://doi.org/10.2307/1144710>.

dezőhöz nem szerzői, hanem a *leadership* értelmében vett vezetői feladatok társulnak.⁴⁸



1. ábra

2. ábra⁴⁸

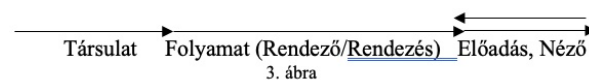
Egy gondolat kísérlet erejéig érdemes ezt az ábrát a fentiek értelmében és a *devising* / kollektív alkotás lecsupaszított koncepciója szerint megrajzolni. Ebből az derül ki, hogy a *devising* / kollektív alkotás esetében ugyancsak lineáris építkezésről van szó, ahol azonban a kiindulópont a színész(ek) (pontosabban a társulat), ennek hozománya a folyamat, annak pedig az előadás, amely a nézőkkel való élő kölcsönhatásban valósul meg (3. ábra).⁴⁹ Ebben a leképezésben a folyamat – amelyet az idézett szakírók mindegyike központi jelentőségűnek tekint a módszer tekintetében – helyettesíti a rendezőt/rendezést, ám nem feltétlenül zárja ki a rendezőt mint a folyamat vezetőjét. Épp a drámaíró színházának koncepciója az, ami miatt a brit-amerikai kontextusban tulajdonképpen mindegy, hogy – Mederos Syssoyeva szavaival élve – „[a] csoport [...] választja – vagy fordítva, a csoport vezetője felajánlja”⁵⁰ a kollektív alko-

⁴⁸ Az 1. és 2. ábra forrása: BRADBY and WILLIAMS, *Directors' theatre*, 14.

⁴⁹ Ez a tanulmány nem tér ki a kollektív alkotás kontextusában az előadás és a néző szerepeinek vizsgálatára, de az ábra megrajzolásánál a kollektív alkotás hatvanas-hetvenes években megfigyelhető elgondolásai szolgáltak kiindulópontként, amellyel kapcsolatban kijelenthető, hogy az előadás a néző által jön létre.

⁵⁰ SYSSOYEVA, „Introduction...”, 2013, 6.

tást. Függetlenül attól, hogy a kezdeményezés kihez fűződik, a rendező mint *leader* – a fentebb vázolt konvencióbeli különbségek miatt – soha nem tud olyan értelemben a társulat fölé kerülni, ahogy az a rendezői színházi koncepcióban alapértelmezett módon megtörténik. És fordítva, a rendezői színházi paradigmában egy kollaboratívabb folyamatba történő meghívás, azaz kizárólag a kezdeményezés gesztusa által nem számolódnak fel automatikusan a hegemon színházi konvenciók.⁵¹



3. ábra

A kollektív alkotás kezdetei?

Ha Syssoyeva és Proudfit értelmezését követjük, úgy tűnik, hogy az olyan fogalmak, mint az improvizáció, a színész alkotóvá előlépése és a csoportfolyamat mind egy töről fakadnak, és két színházcsinálási mód párhuzamos kifejlődésére adnak lehetőséget: az egyik a modern rendezői színház, a másik a *devised* színház. De míg Radosavljević a *devising* eljárás módjainak mindenütt jelenlétében a *devising* mint műfaj felszámolását és a posztdramatikus színház vagy színházcsinálás [*theatre-making*] általánosabb kategóriája felé történő elmozdulást emeli ki,⁵² addig Syssoyeva és Proudfit a közös inspirációs forrás felkutatásában a kollektív alkotás koncepciójának a mindenkori színházcsinál-

⁵¹ A kollektív alkotás kezdeményezésének és a rendezői színház berögződéseinek találkozását alkotói szemszögből elemzem egy saját munkát feldolgozó esszében. Lásd ADORJÁNI Panna, „Úton a közös nyelv felé: Módszertani megjegyzések a kollektív alkotásról a 99,6% című előadás kapcsán”, in *THEATER30(+1) színháztudományi konferencia. Szeged, 2021. július 29-30.*, szerk. JÁSZAY Tamás, 183–205 (Szeged: MASZK Egyesület, Szeged Megálló, Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, 2022).

⁵² Vö. RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making...*, 61.

lasi stratégiákra gyakorolt hatását domborítja ki egy olyan kutatás értelmében, amely a gyakorlatok kontinuitását és kölcsönös megtermékenyítését hangsúlyozza.⁵³ Mindkét stratégia csak részben kínál megoldást arra a problémára, amely a rendezés színházának intézménye felől a koncepció kapcsán felmerül: vagyis hogy milyen viszonyulás és fordítás bizonyul produktívnak egy olyan színházcsinálási gondolat kapcsán, amely egyszerre szívódik fel a kortárs színházi gyakorlatok globalizáló és uniformizáló törekvéseiben és a kontinentális európai színháztörténeti kánonban anélkül, hogy explicit – vagyis a *mainstream* színházi konvenciókban, tehát az állami fenntartású intézmények működtetésében, illetve az egyetemi oktatás curriculumában visszakövethető – hatást gyakorolt volna például a közép-kelet-európai régió intézményes struktúráira. Ha a kollektív alkotás vagy *devising* a 20. század során periférikus módon hathatott is bizonyos csoportok vagy alkotók gondolkodására, hosszútávon nem okozott változást a közép-kelet-európai térség színházi intézményeiben. A deprofessionalizálás vagy multiprofessionalizálás törekvésétől eltekintve, amely például a kommunista államok kultúrprogramjaira igenis jellemző volt,⁵⁴ mindazok a fejlemények, amelyeket az idézett szakkönyvek a kollektív alkotás és/vagy *devising* történeté-

hez kapcsolnak, a kontinentális európai színháztörténetben hagyományosan nem ezek hagyatékának számítanak. Ezt példásan szemlélteti az a mód, ahogyan Syssoyeva és Proudfit hasznosítja Sztanyiszlavszkij és Mejerhold munkásságának egy szeletét a kollektív alkotás körbeíró történetének megalkotása érdekében.

Történetileg Syssoyeva és Proudfit a kollektív alkotást három, egymást részben fedő hullámra osztja. Az első hullám a 20. század első felére koncentrálódik, a modern rendező megjelenését követi nyomon, és hozzávetőlegesen a második világháború végéig tart. A második hullám az ötvenes évektől a nyolcvanas évek elejéig tart, és ez az az időszak, amelyet hagyományosan a kollektív alkotáshoz kapcsolunk, ugyanis ezt a hullámot a kollektívák, a marxista politikák, az utópikus gondolkodásmód jellemezte. A harmadik hullám a nyolcvanas évektől kezdődik és napjainkig tart, s ebben az ideologikus magatartást etikus és posztutópikus gondolkodás váltja fel.⁵⁵ A harmadik hullám egy új terminust is hoz magával, a *devised* színház kifejezést: „a *devising* kiszorítja a *kollektív alkotást*, azt a benyomást erősítve, hogy a színházi gyakorlatban egy teljesen új mozgalom született meg”.⁵⁶ Bár Proudfit és Syssoyeva elismeri, hogy ez a harmadik hullám egy más típusú színházcsinálást jelent, a *devising* gyakorlatát Radosavljević-csal ellentétben a kollektív alkotás hullámokban ívelő alakulástörténetébe ágyazva láttatják. Sőt, a harmadik hullám alkotóinak ideológiától való eltávolodásával tulajdonképpen azt vélik felfedezni, hogy a kollektív alkotás visszaér oda, ahonnan indult: „Következésképp felvetjük, hogy a Mejerhold által kitalált, majd Sztanyiszlavszkij által kidolgozott protokollektív-alkotási modell teljes kört írt le a század során, és felbukkan a kortárs gyakorlat domináns trendjeiben, legalábbis az

⁵³ Vö. SYSSOYEVA, „Introduction...”, 2013, 4.

⁵⁴ A deprofessionalizálódás elgondolását az erdélyi magyar színházi szaksajtóban a „hivatásos” és „amatőr” koncepcióinak kontextusában és a kommunista kultúrpropaganda fényében a következő tanulmányban vizsgálom részletesebben: ADORJÁNI Panna, „Az amatőr és hivatásos színház viszonya az erdélyi magyar szakmai diskurzusban a '60-as, '70-es és '80-as években”, in *Test – hatalom – intézmény: a színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerk. UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 250–269 (București–Marosvásárhely: Eikon–UArtPress Kiadó, 2021).

⁵⁵ Vö. SYSSOYEVA, „Introduction...”, 2013, 7sk.

⁵⁶ PROUDFIT and SYSSOYEVA, „Preface...”, 23. [Kiemelés az eredetiben.]

Egyesült Államokban (és úgy tűnik, Európában is – ez a kérdés kiváló kiindulópont lehetne további kutatásoknak), a hangsúly pedig az alkalmazkodó vezetésre, etikus csoportfolyamatokra, és a színész-alkotó centralitására kerül.”⁵⁷

A Mejerhold és Sztanyiszlavszkij nevéhez kötött proto-kollektív-alkotási modell a két alkotó együttműködésére vonatkozik 1905-ben, a Moszkvai Művész Színházhoz köthető Povarszkaja utcai stúdióban. Ez a hat hónapos periódus ugyan nem eredményezett semmilyen előadást, Syssoyeva szerint a találkozás során az alkotópáros kollaboratív módszereken (improvizáció, látványtervezőkkel való együttműködésen, illetve kollektív alkotáson) dolgozott; kutatói színházuk pedig további stúdiók és iskolák alapjául szolgált.⁵⁸ Bár maga Syssoyeva is bevallja, hogy Sztanyiszlavszkij improvizáció iránti érdeklődése, illetve Mejerhold kollaborációja a látványtervezőkkel „felbukkanó” kezdeményezésnek tekintendő, olyan „ötlet[nek], amelyet a gyakorlatban kifejtettek, de még nem valósítottak meg”,⁵⁹ kérdéses, hogy miért pont ezt az időszakot tekinti mérvadónak a két rendező munkásságának értelmezésében. Ráadásul Syssoyeva a meglátásai nagy részét Nyemirovics-Dancsenko Sztanyiszlavszkijnek írt leveléből származtatja, akinek a próbával kapcsolatos panasaiból vonja le azt a következtetést, hogy Sztanyiszlavszkij és Mejerhold az improvizáció által kívánta megteremtteni a színész mint alkotó koncepcióját.⁶⁰

⁵⁷ SYSOYEVA, „Introduction...”, 8.

⁵⁸ Vö. Kathryn Mederos SYSOYEVA, „Revolution in the Theatre I. Meyerhold, Stanislavsky, and Collective Creation, Russia, 1905”, in *A History of Collective Creation*, eds. Kathryn Mederos SYSOYEVA and Scott PROUDFIT, 37–57 (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013), 38, <https://doi.org/10.1057/9781137331304>.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Uo., 42sk., 42sk.

Érdekes módon Kékesi Kun Árpád a Povarszkaja utcai stúdió végét és a bemutatandó előadás, Maeterlinck *Tintagiles halála* című darabja Mejerhold-féle rendezésének a bukását Sztanyiszlavszkij és Mejerhold alkotói konfliktusával magyarázza: „a főpróba közben Sztanyiszlavszkij világosságért kiáltott – arra hivatkozva, hogy a nézőnek tisztán kell látnia az arcokat –, ám a túl erős fények tönkretették a produkció hatását, amelyet aztán fiasónak minősítettek, a stúdiót pedig alig néhány hónapos működés után bezárták”.⁶¹ Gyanítható, hogy a szimbolista játéknnyelvel kísérletező Mejerhold, és a kisrealista ábrázolással foglalatostkodó Sztanyiszlavszkij kettős kollaborációja nem volt túl sikeres, és Nyemirovics-Dancsenko Syssoyeva által sokat idézett leveléből úgy tűnik, hogy az improvizációs próbálkozások a Művész Színház közösségében sem kaptak megfelelő támogatást. Kékesi Kun megjegyzi, hogy Sztanyiszlavszkij az egyesült államokbeli érdeklődés hatására dolgozta ki a lélektani realista játékmódot rögzítő Rendszert, „a realizmus »hamis« konvenciói és világszemlélete ellenében radikálisan új játéknnyelveket kreáló – Brechtel és Artaud-val egy időben”.⁶² Amikor tehát Syssoyeva Deirdre Hedding és Jane Milling munkájára utal, akik Sztanyiszlavszkij improvizációs technikáinak hatását elemzik az ötvenes, hatvanas és hetvenes évek brit, amerikai és ausztrál kollektív alkotásaiban, és ebben a kontextusban az improvizáció kezdeteit és Mejerhold személyét kívánja az említett közreműködésben kiemelni,⁶³ akkor egy olyan hagyományt idéz meg, amely csak közvetve köthető az általa vizsgált időszakhoz, és sokkal inkább annak a projektnek az eredménye, amely által Sztanyiszlavszkij összegezni kívánta a színesszettel kapcsolatos megfigyeléseit.

⁶¹ KÉKESI KUN ÁRPÁD, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 143.

⁶² Uo., 64.

⁶³ Vö. SYSOYEVA, „Revolution in the Theatre...”, 40.

A kollektív alkotásnak ez az értelmezése, amely bekebelezi a 20. századi kontinentális európai színháztörténet emblemikus rendezőegységiségeit, akiket a közép-kelet-európai diskurzusban a rendezői színház kategóriájával szokás társítani, és amely három hullámban és kultúrákon átívelően láttatja a kollektív alkotás történetét és alakulását, tulajdonképpen nem tesz mást, mint kimondja a modern rendező megjelenésével fémjelzett korszakot, és kiemeli ennek következményeit a saját specifikus színházkonceptiója szempontjából. Egy olyan korszakét, amely kapcsolatba hozható az előadás drámáról való leválásával, következésképpen a színház mint művészet és a színház mint tudomány önállósodásával. Ebben az értelemben az előadás létrehozásának kreatív folyamatára kerül a hangsúly, ahol az előadást létrehozó stáb (főszerepben a színészekkel) a hagyományos értelemben vett drámaíró (f)ölé kerül. A közép-kelet-európai nézőpont arra világít rá, hogy amikor a *devising* és kollektív alkotás szakkönyveiben a színész kreativitására támaszkodó, nem szövegalapú előadások és az ebből következő színházcsinálói technikák és eljárások úgy kerülnek bemutatásra, mint amelyek kötelező módon a kollektív alkotáshoz vezetnek vagy abból származnak, lehetővé válik a kollektív alkotás szellemének visszakeresése olyan esetekben is, amelyeknek saját kontextusukban teljesen más értelmezése és jelentése elfogadott. Ezáltal összeér a kollektív alkotás/*devising* és a rendezői színház, hogy helyet teremtsen a színházcsinálás általános tendenciájának, viszont eltűnik mindaz, ami a rendezői színházi paradigma felől különbséget jelentő sajátosságként olvasható a kollektív alkotás történetéből és hagyatékából, vagyis a deprofesszionalizálódás, a folyamat demokratizálódása és a színész megváltozott szerepe mellett a rendező megváltozott szerepe, illetve mindezek következtében egy másféle szerzőiségi lehetősége.

Bibliográfia

- ADORJÁNI, Panna. „Az amatőr és hivatásos színház viszonya az erdélyi magyar szakmai diskurzusban a '60-as, '70-es és '80-as években”. In *Test – hatalom – intézmény: a színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerkesztette UNGVÁRI ZRINYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 250–269. București–Marosvásárhely: Eikon–UArtPress Kiadó, 2021.
- ADORJÁNI, Panna. „Úton a közös nyelv felé: Módszertani megjegyzések a kollektív alkotásról a *99,6%* című előadás kapcsán”. In *THEALTER₃₀₍₊₁₎ színháztudományi konferencia. Szeged, 2021. július 29–30.*, szerkesztette JÁSZAY Tamás, 183–205. Szeged: MASZK Egyesület, Szeged Megálló, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar, 2022.
- ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix. „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”. *Színház* 53, 3 (2020): 2–6.
- BECHTEL, Roger. „The Playwright and the Collective: Drama and Politics in British Devised Theatre”. In *Collective Creation in Contemporary Performance*, edited by Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, 39–50. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
<https://doi.org/10.1057/9781137331274>.
- BRADBY, David and David WILLIAMS. *Directors' theatre. Modern dramatists*. New York, NY: St. Martin's Press, 1988.
<https://doi.org/10.1007/978-1-349-19478-0>.
- GOVAN, Emma, Helen NICHOLSON and Katie NORMINGTON. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. London: Routledge, 2007.
<https://doi.org/10.4324/9780203946954>.
- HEDDON, Deirdre and Jane MILLING. *Devising Performance: A Critical History*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- IOSIFESCU, Silvan. „Principalele trăsături ale teatrului sovietic”. *Viața Românească* 2, 3–4 (1949): 271–284.

- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Nincs itt semmi lát-nivaló?”. *Játéktér.ro*. 2017.03.31. <https://www.jatekter.ro/?p=21560>.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- ODDEY, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. London–New York: Routledge, 1994.
- PROUDFIT, Scott and Kathryn Mederos SYSSOYEVA. „Preface: From Margin to Center. Collective Creation and Devising at the Turn of the Millennium (A View from the United States)”. In *Collective Creation in Contemporary Performance*, edited by Scott PROUDFIT and Kathryn Mederos SYSSOYEVA, 13–38. New York: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331274>.
- PROUDFIT, Scott and Kathryn Mederos SYSSOYEVA. „Preface to Part II: Crossroads and Confluence, 1945–1985”. In *A history of collective creation*, edited by Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, 115–128. New York: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331304>.
- RAAB, Michael. „In Lessing’s Footsteps: Dramaturgy in Germany and Britain: Essay”. *Miranda*, 23 (2021). <https://doi.org/10.4000/miranda.43245>.
- RADOSAVLJEVIĆ, Duška. *Theatre-making: interplay between text and performance in the 21st century*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire–New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137367884>.
- RADOSAVLJEVIĆ, Duška. „Theatre-Making: The End of Directing as We Know It”. In *The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*, szerkesztette Iulia POPOVICI, 179–197. Festivalul International de Teatru de la Sibiu. Cluj-Napoca: Tact, 2015.
- RAICU, Mihail. „Dramaturgia sovietică și teatrul românesc”. *Viața Românească* 1, 6 (1948): 215–221.
- RUNCAN, Miruna. „Jegyzetek egy színházi botrány kapcsán”. *Játéktér.ro*, 2017.04.09. <http://www.jatekter.ro/?p=21709>.
- SHANK, Theodore. „Collective Creation”. *The Drama Review* 16, No. 2 (1972): 3–31. <https://doi.org/10.2307/1144710>.
- SIDIROPOULOU, Avra. *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. <https://doi.org/10.1057/9781137001788>.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos. „Introduction: Toward a New History of Collective Creation”. In *A History of Collective Creation*, szerkesztette Kathryn Mederos SYSSOYEVA és Scott PROUDFIT, 1–10. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331304>.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos. „Introduction: Toward a New History of Collective Creation”. In *Collective Creation in Contemporary Performance*, edited by Scott PROUDFIT and Kathryn Mederos SYSSOYEVA, 1–11. New York: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331274>.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos. „Revolution in the Theatre I. Meyerhold, Stanislavsky, and Collective Creation, Russia, 1905”. In *A History of Collective Creation*, edited by Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, 37–57. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331304>.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos and Scott PROUDFIT, eds. *A History of Collective Creation*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331304>.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos and Scott PROUDFIT, eds. *Collective Creation in Contemporary Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- UNGVÁRI ZRÍNYI, Ildikó. „Arról, hogy milyen ketrecbe tessék eljűk színész barátainkat. Állattá válás Zsoldak színpadán”. *Játéktér* 7, 2. sz. (2018): 29–38.

A vitaszínház és a társadalmi emlékezet

ANTAL KLAUDIA

A MU Színház hatvanéves kor feletti civilekből álló közössége a *Felnőttkorunk'89* című vitaszínházi előadásban a rendszerváltás témáját járta körül.¹ A résztvevő-alkotók különböző műfajokon – haiku versformán, fan magazinon, Örkény István-féle egyperces novellán, monológon, improvizált jeleneten – keresztül a tíz hónapos próbafolyamat során azt kutatták, mi is történt, milyen folyamatok zajlottak le a rendszerváltás során a társadalomban és bennük. Az előadások alkalmával a néző-résztvevőkkel közösen pedig azt vizsgálták,² milyen viszonyban áll a jelen, a jelenkori társadalom és annak problémái Magyarország múltjának e kiemelkedő, sikeresnek tartott pillanatával. Az előadás első lépéseként az alkotók arra a kérték a közönséget, hogy írják fel egy cetlire azt a három szót, ami elsőként eszükbe jut a rendszerváltásról. A papírra vetett, majd az alkotók által

a jelenetek elején felolvasott gondolatok között – az általam látott előadás alkalmával – többek között a „szabadság”, a „nyitás”, a „tolerancia”, az „utazás”, a „remény”, a „várakozás”, a „csoda”, a *Szomszédok* és Antall József neve szerepelt. A gondolatkísérlet akkor vált igazán érdekessé, amikor egyazon személy tollából vagy egymást követve hallhattuk az ellentétes véleményről árulkodó „szabadság” és „csalódottság”, „félelem” és „öröm”, „lehetőség” és „munkanélküliség”, „demokrácia” és „genszterváltás” szavakat. Már a válaszok sokszínűsége és polémiája is azt mutatja, illetve igazolja, hogy míg a történelem lehet egyetemes, az emlékezet nem. Hiszen, ahogy Pierre Nora írja, „[a]z emlékezet maga az élet, melyet élő csoportok hordoznak, s ekképpen folyamatos fejlődésben áll”,³ vagyis ahány csoport, annyiféle emlékezet létezik. A továbbiakban a *Felnőttkorunk'89* példáján keresztül azt fogom közelebbről megvizsgálni, hogy a vitaszínház műfaja milyen kapcsolatban áll a társadalmi emlékezettel, milyen emlékezés-struktúrával dolgozik, illetve hogyan járulhat hozzá a múlt feldolgozásához.

Közismert tény, írja Szabó Attila *Az emlékezet színpadai* című kötetében,⁴ hogy kezdetben a múltfeldolgozás diskurzusa a holokauszt német feldolgozásának kontextusá-

¹ Rendező: SEREGLEI András. Dramaturg: ROBERT Júlia. Produkciós vezető: SZTRIPSKY Hanna. Vitaszínház szakértők: HAJÓS Zsuzsa, NYÁRI Arnold, TÁRNOKI Márk. Résztvevő-alkotók: FULLÁR Gyula, GÁRDOS Mari, HORVÁTH Jutka, HORVÁTH László, JENES Eszter, KABAI Zsóka, KAPOSVÁRI Mari, KISS Károly, KONKOLY THEGE Marianne, KOVÁCSNÉ Ági, Ladányi Zsóka, RADVÁNSZKI Katalin, ROZVÁCZY Judit, STILL Anni, TERÉK Kati, VELANCSICS Gabriella. Bemutató: 2018. november 17., IV. OPEN Fesztivál, MU Színház.

² A fogalomhoz bővebben lásd ANTAL Klaudia, *A részvételi színház politikussága*, doktori disszertáció (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2021), 77–84, hozzáférés: 2023.03.08, <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/34186/antal-klaudia-phd-2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

³ Pierre NORA, „Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája”, ford. K. HORVÁTH Zsolt, hozzáférés: 2022.09.07, <https://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html>.

⁴ SZABÓ Attila, *Az emlékezet színpadai: Performatív múltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019), 17.

ban jelent meg, fő hivatkozási pontjául pedig Theodor W. Adorno 1959-es *Mit jelent a múlt feldolgozása?* című előadása vált,⁵ melyben a német filozófus a múlt jelenben való továbbélését hangsúlyozza. Ahogy arra az angol fordító nyomán a szerző is felhívja a figyelmet,⁶ Adorno nem véletlenül az *Aufarbeitung* kifejezést használja a német szakirodalomban később elterjedt *Vergangenheitsbewältigung* helyett: míg az előbbi a folyamatra helyezi a hangsúlyt, addig az utóbbi befejezettséget, lezárást, a múlt felett aratott diadalt sejtet. Adorno azonban pont a feldolgozás befejezetlenségére utal, melyből (az is) következik, hogy a múlt feldolgozásához nem elég csak a történeteket felmutatni, felidézni,⁷ viszonyba is kell lépni vele.

De mit jelent ez a színházi előadásokra, azon belül is a vitzínház műfajára vonatkoztatva? A színház – mint tudjuk – közösségi tér, s ekként kitűnően alkalmas a közös ügyek, így többek között egy csoport múltjának a bemutatására, vizsgálatára. Fontos azonban megjegyezni, ahogy azt Tompa Andrea is kiemeli a múltfeldolgozó előadásokról szóló tanulmányában, hogy „az ábrázolás önmagában nem azonos a feldolgozás aktív gesztusával.”⁸ Ily módon azok a színházi alkotások tekinthetőek múltfeldolgozó előadásoknak, melyek a múlt problematizálására, az ok-okozati viszonyok feltárására, a múlt és a jelen kapcsolatának a megértésére irányul-

nak. Ennek következtében a múlt feldolgozása magában hordozza a jelenre való reflektálást is. Ezen előadások célja, hogy különböző nézőpontokat, perspektívákat, múltértelmezéseket jelenítsenek meg és ütköztesenek egymással. Kiemelik az eltérő szempontok „egymásmellettségét”, játékba hozásukkal pedig arra készítetik a nézőt, hogy gondolják át vagy éppen újra saját hozzáállásukat, nézetüket. A befogadót minden esetben aktivitásra sarkallják, hiszen egy előadás „nem önmagában dolgozza fel a múltat, hanem a közösség, a néző, a befogadó közreműködésével/által, akihez szól.”⁹ A múltfeldolgozó előadások tehát a *dialogikus emlékezés* stratégiáját alkalmazzák:¹⁰ a múltat több szempontrendszer bevonásával szemlélik, felmutatják az emlékek ellentmondó sokféleségét és elfogadják azok egymásmellettségét.¹¹

A *Felnőttkorunk'89* című előadás pontos műfaji megjelölése a *közösségi vitzínház*. A közösségi színház nem rendelkezik egy szűken vett definícióval,¹² aminek az az oka, hogy nem egy önálló részvételi színházi műfajt takar, hanem különféle (eltérő módszertannal és céllal dolgozó) színházi kísérletek átfogó

⁵ Theodor W. ADORNO, „Mit jelent a múlt feldolgozása?”, ford. TÖRÖK Tamás, hozzáférés: 2022.09.07, <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa>, <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa-ii>, <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa-iii>.

⁶ SZABÓ, *Az emlékezet...*, 18.

⁷ Uo., 22.

⁸ TOMPA Andrea, „Heldenplatz és Hősök tere: A múltfeldolgozásról a kortárs magyar színházban”, *Színház*, 2013.02.18, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/>.

⁹ Uo.

¹⁰ Lásd Aleida ASSMANN, „Az emlékezet átalakító ereje”, ford. MÁTÉ Gyöngy, *Studia Litteraria* 51, 1–2. sz. (2012): 8–22, 17; Aleida ASSMANN, „From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past”, hozzáférés: 2022.09.17, https://www.yzu.am/files/02A_Assmann.pdf.

¹¹ PANDUR Petra, *Az ötvenhatos forradalom színpadra állításai: 1956 színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás után*, doktori disszertáció (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2020), 27–28, hozzáférés: 2023.03.08, <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/23905/pandur-petra-phd2020.pdf?sequence=1&isAlloWed=y>.

¹² A közösségi színház fogalmához bővebben lásd ANTAL, *A részvételi színház...*, 132–139.

megnevezésül szolgál – így magában foglalhatja a vitaszínház egyes eseteit is. A közösségi színházban a résztvevők sokszor a társadalom egy valamilyen szempontból marginálisnak tekinthető csoportjának tagjai közül kerülnek ki: a *Felnőttkorunk’89* esetében szépkorú civilek kaptak lehetőséget, hogy „képviseljék az érdekeiket, közvetítsék az értékeiket, [...] és közösséget teremtsenek”.¹³ A közösségi színházi előadásokra jellemzően a *Felnőttkorunk’89* is kollektív alkotásként jött létre:¹⁴ a hatvan év feletti civilek elbeszéléseiből, a közös improvizációk során felmerülő személyes történetekből jött létre a szövegekönyv. Mivel jelen esetben egy összeszokott, több közös előadást jegyző csa-

patról van szó,¹⁵ a közösségépítés és az egyéni kompetenciák fejlesztése helyett a figyelem fókuszáltan a múltfeldolgozásra irányult már az alkotófolyamat során is.

A próbafolyamat azzal vette kezdetét, hogy a résztvevő-alkotók felidéztek és megosztották egymással a rendszerváltáshoz fűződő emlékeiket, majd azokat – a rendező (Sereglei András) és a dramaturg (Róbert Júlia) vezetésével – hol egyénileg, hol együttes erővel verssé, novellává, többszereplős jelenetté formálták. Már ebben az alkotói fázisban működésbe lépett az egyéni és kollektív emlékezet, hiszen, ahogy Pandur Petra írja a csapat korábbi, *Gyerekkorunk’56* című, ugyancsak múltfeldolgozó előadásáról szóló elemzésében,

„a saját élmények történetté szervezése, rekonstruálása, és mások történeteinek meghallgatása révén – az alkotók beszámolóí szerint – a résztvevők maguk is új fénytörésben kezdték el szemlélni a történelem ezen epizódját, és egyúttal saját emlékeiket is, miközben az eseményekhez való viszonyuk is elmélyült.”¹⁶

Jó példa erre a rendező, Sereglei András tapasztalata a *Felnőttkorunk’89* kapcsán:

„Az én családom kifejezetten a vesztes oldalon állt. Nagyon nehéz helyzetekre emlékszem ebből az időből. Érdekes volt hallgatnom őket, hogy szinte valamennyien a rendszerváltás nyertesei. Főleg a sikereket, a lehetőségeket emelték ki a történeteikből. Ez engem rákényszerített arra, hogy felülvizsgáljam

¹³ NOVÁK Géza Máté, GOLDEN Dániel és CZIBOLY Ádám, „Alkalmazott színház, színházi nevelés és színház-pedagógia Magyarországon”, *Magyar Tudomány* 179, 6. sz. (2018): 843–850, 845.

¹⁴ „Mederos Syssoyeva és Proudfit, valamint az idézett kötet mindegyik szerzője a kollektív alkotás meghatározásához Deirdre Heddon és Jane Milling úttörő munkáját veszi alapul, akik a devisingként identifikált kollektív alkotás minimumdefiníciójaként az ex nihilo színházi munkát jelölik meg, vagyis egy »olyan munkamódszert, ahol semmilyen szövegekönyv nem létezik – sem drámaszöveg, sem pedig előadáshoz írt kotta – azelőtt, hogy a társulat létrehozná az adott munkát«, azaz egy »olyan folyamat[ot], amely során az előadást a csoport a semmiből, előzetes szövegekönyv nélkül hozza létre.«” ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix, „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”, *Színház* 53, 3. sz. (2020): 2–6, 5. A kollektív alkotás fogalmához még lásd FODOR Tamás, „A création collective mint a független színház kvázi önigazgató modellje – 1. rész”, *Színház*, 2019.11.11, <http://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/>.

¹⁵ Korábbi előadásaik: *Ezüstlakodalom, Gyerekkorunk’56*.

¹⁶ PANDUR, *Az ötvenhatos forradalom...*, 184.

az általános hozzáállásomat a rendszerváltáshoz.”¹⁷

A résztvevő-alkotók egymást hallgatva, majd a saját és mások történetén tovább dolgozva megtapasztalhatták, hogy „nincs olyan emlék, amely tisztán belsőnek volna mondható, vagyis amely csak az egyéni emlékezetben őrződhet meg”,¹⁸ hogy „az emlékeink a többiek emlékeire és a társadalmi emlékezet széles kereteire épülnek”,¹⁹ vagyis hogy az emlékeink a maguk töredezett voltukban kiegészítik egymást és segítenek reflexív viszonyt létesíteni a saját és közös múltunk eseményeivel.

Mindez a létrejött előadás struktúráján is tetten érhető: „kong” szó választotta el az egymáshoz csak lazán kapcsolódó jeleneteket, a személyes élményeken alapuló monológok felolvasását pedig felosztották több előadó között, modellálva ezzel a személyes emlékezet kollektív jellegét. A jelenetek a rendszerváltást hol pozitív, hol negatív színben tüntették fel: szó esett az ugrásszerűen megemelkedett munkanélküliségről, a jövő bizonytalanságáról, a privatizáció előnyeiről és hátrányairól, a szabad vallásgyakorlás, utazás és tanulás örömeiről, a családi szerepek változásáról, a besúgók titkolt kilétéről. A résztvevő-alkotók tehát nem az emlékképek homogenitására törekedtek, hanem – a közösségi színház műfajára jellemzően – az „igazság” széleskörű skáláját kívánták felállí-

tani.²⁰ Ezzel azt is elismerték, hogy a múlt eredeti formájában sosem jeleníthető meg, hiszen ki van téve a felejtés és az emlékezés szelektív jellegének, illetve a rekonstrukció bizonytalan folyamatának. Az emlékek felidőzésében a jelenlévő énünk minden érzésével és gondolatával aktívan részt vesz, éppen ezért állnak ingatag lábakon a gyerekkori emlékeink. De eleve máshogy emlékezik egy felnőtt és egy idős ember – teszi hozzá Halbwachs:²¹ a felnőtteket kevésbé érdeklik a múlt azon eseményei, melyek nem kapcsolódnak szorosan jelenlegi életükhöz, az idősek azonban szívesen tekintenek vissza a múltra, emlékképeik azonban sokszor torzításon mennek keresztül, hiszen ők maguk nem elfogulatlanok a jelennel, jelenkori énük ugyanúgy fontos szerepet játszik az emlékek előhívásában. Így az, hogy a *Felnőttkorunk’89* résztvevő-alkotói, akik a *Gyerekkorunk’56* című előadásukban még az ’56-os forradalommal kapcsolatos gyerekkori emlékeiket osztották meg, a rendszerváltást már felnőtt fejjel élték meg, lényegtelen. Hiszen a múltat eredeti formájában képtelenek megjeleníteni, csak annak az újramondására tudnak kísérletet tenni.²²

De nem csupán a résztvevő-alkotók, hanem a nézők is lehetőséget kaptak a vitaszínházi formának köszönhetően arra,²³ hogy aktívan részt vegyenek a kollektív emlékezés aktusában, új szempontrendszerrel bővítsék a dialogikus emlékezés folyamatát. Az előadás során két alkalommal a moderátor, Sztripszky Hanna egy-egy eldöntendő kérdéssel fordult a nézők felé, melyre válaszul első lépésként kiválaszthatták, hogy a nézőtér melyik, a kérdésben pro vagy kontra álláspontot képviselő oldalán foglalnak he-

¹⁷ [n. n.], „»Ez egy 100%-ig saját élményű forradalmi megemlékezés«: Interjú Sereglei Andrással”, *Színház*, 2018.11.16, <https://szinhaz.org/interju/2018/11/16/ez-egy-100-ig-sajat-elmanyu-forradalmi-megemlekezés-interju-sereglei-andrassal/>.

¹⁸ Maurice HALBWACHS, *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2018), 349.

¹⁹ Uo., 60.

²⁰ Monica PRENDERGAST and Juliana SAXTON, eds., *Applied Theatre* (Bristol: Intellect, 2009), 135–136.

²¹ HALBWACHS, *Az emlékezet...*, 139–145.

²² PANDUR, *Az ötvenhatos forradalom...*, 189.

²³ A vitaszínház fogalmához bővebben lásd ANTAL, *A részvételi színház...*, 124–131.

lyet. Ezt követően a vitaszínház szabályainak megfelelően röviden megindokolhatták döntésüket, és párbeszédbe léphettek egymással, a diszkusszió folyamán pedig szabadon – akármikor és akárhányszor – változtathattak álláspontjukon és a helyükön.

A kérdések az általánostól a személyes felé haladtak: a néző-résztevőknek először azon kellett elgondolkodniuk, hogy sikeres volt-e rendszerváltás, majd ezt a kérdést a saját családjuk szempontjából felül kellett vizsgálniuk. A másik alkalommal arról folyt a vita, hogy felnőtt-e a magyar társadalom ahhoz, hogy a demokráciát működtesse, illetve hogy a résztvevő maga felnőtt-e erre a feladatra. Bár a korábbi színházi jelenetek is felidézhettek a néző-résztevőkben emlékeket, a kérdések megválaszolásakor és a vita során nem csupán elkerülhetetlenné vált, hogy visszaemlékezzenek a rendszerváltás hatására a társadalomban és a saját családjukban zajló folyamatokra, hanem muszáj volt átgondolniuk a rendszerváltáshoz fűződő viszonyukat, annak életükre gyakorolt hatását, melynek tudatosítására addig nem biztos, hogy sor került. A vitaszínház gyakorlatában tetten érhetővé válik Halbwachs azon tézise, mely szerint „az ember általában társadalmi közegben tesz szert emlékekre, ebben a közegben idézi fel, ismeri fel és lokalizálja őket”, illetve hogy „többnyire akkor fordulunk emlékezetünkhöz, amikor válaszolni akarunk mások kérdéseire.”²⁴

Az általam látott előadáson a közönség egyik részét középiskolások, míg a másikat túlnyomóan az előadóakkal hasonló korúak alkották. Függetlenül attól, hogy a fiatalok közvetlenül nem tapasztalták meg a rendszerváltás eseményeit, s arról csak a történelmi ismereteik, a családi szóbeszéd és jelenkori tapasztalataik alapján tudtak véleményt formálni, nézeteik megosztásával és (családi) emlékeik felelevenítésével hozzájárultak ahhoz, hogy az est folyamán műkö-

désbe lépjen a *kommunikatív emlékezet*,²⁵ hiszen aktívan részt vettek a közelmúltra vonatkozó emlékek felidézése kapcsán a jelenlévők között kibontakozó társadalmi interakcióban. Az assmanni értelemben vett kommunikatív emlékezet olyan emlékeket ölel fel,²⁶ melyeken az ember a kortársaival osztozik; nem történelmi dokumentumokra, hanem az emberek emlékeiből és elbeszéléseiből kirajzolódó történelemképre, az oral historyra támaszkodik. A kommunikatív emlékezés a kollektív emlékezés egyik, „eleven” formája, melyben a szemtanúknak, jelen esetben a rendszerváltást felnőtként megélt előadóknak és néző-résztevőknek hangsúlyos szerep jut. Mivel azonban, ahogy azt Kovács Éva *Az emlékezet szociológiai elmélete* című tanulmányában írja,

„egy történelmi korszaknak minden kortárs csak bizonyos, a saját életét érintő részeire, részleteire emlékszik, ezért a kommunikatív emlékezet nem egyszólamú és nem is folyamatos. Az elsődleges élmény mindig töredezett és élményként átadhatatlan, s minden későbbi »összesűrítési folyamat« másodlagos [...]. A szegmentált emlékezet emiatt egymással versengő elbeszéléseket hoz létre.”²⁷

A kommunikatív emlékezet többszólamúságát és töredezettségét kitűnően szemlélteti a néző-résztevők között kialakuló vita és nézeteltérés az emlékek felidézése, illetve a múlt és a jelen viszonyának az értelmezése

²⁵ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004), 51–52.

²⁶ Uo.

²⁷ KOVÁCS ÉVA, „Az emlékezet szociológiai elméletéhez”, in *Emlékezés, identitás, diszkurzus: Pszichológia és társadalom*, szerk. BODOR Péter, 207–230 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2015), 212.

²⁴ HALBWACHS, *Az emlékezet...*, 8.

során. A jelenlévők között egyik kérdést illetően sem alakult ki konszenzus, de a vitaszínháznak ez nem is célja, hisz a műfaj alapvetően a társadalmi disszenzuson alapuló demokrácia eszményét hirdeti.

Összefoglalásképpen, a vitaszínház múltfeldolgozó előadasként lehetőséget tud teremteni egy közösség számára, hogy felelevenítsenek egy, a csoport számára releváns múltbeli eseményt, és átgondolják annak a jelenre gyakorolt hatását. Az emlékek felidézését, illetve a kollektív emlékezésben való aktív részvételt a vitára sarkalló kérdésekkel segítik elő: a válaszadás során a néző-résztevők kénytelenek viszonyba lépni a múlttal és valamilyen álláspontra helyezkedni. A vitaszínház laza dramaturgiai struktúrája elősegíti, hogy már a színházi jelenetek is rámutassanak az emlékek és az álláspontok ellentmondó sokféleségére, egymás mellett való megférésére. A néző-résztevők között kibontakozó vita is azt szolgálja, hogy a múlt a maga problematikusságában kerüljön bemutatásra, hogy minél több vélemény hangozzon el, és minél több szempont alapján járják körül a jelenlévők a múlt és a jelen kapcsolatát. Fontos megjegyezni azt, amit a *Felnőttkorunk'89* általam látott alkalmán az egyik néző-résztevő meg is fogalmazott, hogy a rendszerváltás igazi vesztesei nincsenek jelen, így a válaszokból kialakult kép, hogy sikeres volt-e a rendszerváltás, csalóka. Ha a vitaszínház kérdésfelvetése ennyire általános, a jelenlévő közönség pedig specifikusnak mondható (ebben az esetben budapesti középiskolás fiatalokból, XI. kerületi nyugdíjasokból és a téma/vitaszínházi forma iránti érdeklődőkből áll), akkor a válaszokból nem szabad az egész társadalomra vonatkozó következtetéseket levonni. Mindig meg kell vizsgálni, hogy a kérdések a társadalom mekkora csoportját érintik és az adott előadáson a csoportból mennyien és kik vesznek részt. Ha a közönség a kérdéses témában a társadalom reprezentatív csoportjának tekinthető, akkor lehetséges, de nem szükséges valamilyen konklúzió levonása.

Amennyiben nem egy reprezentatív csoporttal állunk szemben, akkor bárminemű végkövetkeztetés félrevezető lehet. A vitaszínház értéke és létjogosultsága azonban nem ettől függ, elsődleges célja nem egy közös igazság megtalálása, hanem a szemléletformálás. A vitaszínház a különféle társadalmi igazságok iránti nyitottságot és kíváncsiságot, az önvizsgálatot, a párbeszédre való hajlandóságot kívánja értéként felmutatni és útravalóul átadni a résztvevőknek.

Bibliográfia

- ADORJANI Panna és KRICSFALUSI Beatrix. „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”. *Színház* 53, 3. sz. (2020): 2–6.
- ADORNO, Theodor W. „Mit jelent a múlt feldolgozása?”. Fordította TÖRÖK Tamás. Hozzáférés: 2022.09.07. <http://pilpul.net/komoly/mit-jelent-mult-feldolgozasa>.
- ANTAL Klaudia. *A részvételi színház politikussága*. Doktori disszertáció. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2021. Hozzáférés: 2023.03.08. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/34186/antal-klaudia-phd-2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- ASSMANN, Aleida. „Az emlékezet átalakító ereje”. Fordította MATE Gyöngy. *Studia Litteraria* 51, 1–2. sz. (2012): 8–22.
- ASSMANN, Aleida. „From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past”. Hozzáférés: 2022.09.17. https://www.yzu.am/files/02A_Assmann.pdf.
- ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004.

- FODOR Tamás. „A création collective mint a független színház kvázi önigazgató modellje – 1. rész”. *Színház*. 2019.11.11. <http://szinhaz.net/2019/11/11/fodor-tamas-a-creation-collective-mint-a-fuggetlen-szinhaz-kvazi-onigazgato-modellje-1-resz/>.
- HALBWACHS, Maurice. *Az emlékezet társadalmi keretei*. Fordította SUJTÓ László. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2018.
- KOVÁCS Éva. „Az emlékezet szociológiai elméletéhez”. In *Emlékezés, identitás, diszkurzus: Pszichológia és társadalom*, szerkesztette BODOR Péter, 207–230. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2015.
- [Név nélkül.] „»Ez egy 100%-ig saját élményű forradalmi megemlékezés«: Interjú Sereglei Andrással”. *Színház*. 2018.11.16. <https://szinhaz.org/interju/2018/11/16/ez-egy-100-ig-sajat-elmanyu-forradalmi-megemlekezés-interju-sereglei-andrassal/>.
- NORA, Pierre. „Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája”. Fordította: K. HORVÁTH Zsolt. Hozzáférés: 2022.09.07. <https://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html>.
- NOVÁK Géza Máté, GOLDEN Dániel és CZIBOLY Ádám. „Alkalmazott színház, színházi nevelés és színház-pedagógia Magyarországon”. *Magyar Tudomány* 179, 6. sz. (2018): 843–850.
- PANDUR Petra. *Az ötvenhatos forradalom színpadra állításai: 1956 színházi és dráma-irodalmi reprezentációi a rendszerváltás után*. Doktori disszertáció. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2020. Hozzáférés: 2023.03.08. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/23905/pandur-petra-phd2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- PRENDERGAST, Monica and Juliana SAXTON, eds. *Applied Theatre*. Bristol: Intellect, 2009.
- SZABÓ Attila. *Az emlékezet színpadai: Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2019.
- TOMPA Andrea. „Heldenplatz és Hősök tere: A műtfeldolgozásról a kortárs magyar színházban”. *Színház*. 2013.02.18. <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/>.

A költői egzisztencia kegyetlensége

ERDÉLY PEROVICS ANDREA

Kutatásomban a Søren Kierkegaard által meghatározott költői egzisztenciát Antonin Artaud kegyetlenségre vonatkozó írásain és gyakorlati törekvésein keresztül értelmezem. Az ellentmondás vagy paradoxon kulcsfontossága mindkét gondolkodónál nyilvánvaló. Tanulmányomban egyrészt arra a kérdésre keresem a választ, hogy miért lehet Kierkegaard, illetve Artaud számára a paradoxon nélkülözhetetlen. Másrészt arra is, hogy mi lehet a paradoxon jelentősége az egyik, illetve a másik gondolkodónál. Nem véletlen egybeesés az sem, hogy az ellentmondások iránti elhivatottság forrása mindkettőjüknél Hérakleitosz. Írásomban az ellentétekre és az ebből következő indirekt közlési módra, illetve a mozgás, és a változás fogalmaira fókuszálok – nem a külső, hanem a belső világban elfoglalt pozíciójuk szemszögéből.

Artaud gondolkodásának költészete

Artaud értelmezésében a szent¹ egy médium, aki kapcsolatot tart föld és ég között, azaz korrelációban áll a dolgok sokféleségével és ellentmondásaival, rendtelenségével és egységével.² A szentség lényege a két gyökeresen különböző formának az interferenciájában, az egymást taszító és kizáró erőknek a viharos egybeolvadásában rejlik. Ez a

¹ Az Artaud által meghatározott szent(ség) fogalmát két műre alapozom: *A színház és hasonmása*, valamint *Héliogabalus, avagy a megkoronázott anarchista*.

² Lásd Maurice BLANCHOT, „A költői tudat környörtelensége”, in *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete*, szerk. DARIDA Veronika és DEMCSÁK Katalin, ford. MOLNÁR Zsófia, 33–41 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2011), 39.

követhetetlen és ellentmondásos folyamat racionálisan értelmezhetetlen. Artaud hangsúlyozza is, hogy a végtelen konfliktustávlatokat felölelő és fuzionáló művelet kizárólag költői elemzést kaphat, ésszerű vagy tudományos magyarázatot nem. Ugyanakkor felmerül a kérdés: vajon a fegyelmezett szigoráról elhíresült kegyetlenség gondolkodójától elhangzó instrukció nem pusztán provokáció? Vajon a költői megközelítésre vonatkozó megjegyzése nem pusztán a kommunikációjának módjára vonatkozó – indirekt – figyelmeztetés? Véleményem szerint evidens, hogy a rejtett közlési mód mögött Artaud gondolatmenete átgondolt, alapos és következetes, azaz az összeegyeztethetlenségek nem véletlenszerűek, hanem törvényszerűek. A valódi kérdés tehát az, hogy Artaud miért tartja szükségszerűnek a diszkurzivitás megszüntetését. Miért használ egymásnak ellentmondó, kontrasztos képeket, metaforákat? Miért állít fel számtalan paradoxont?³

Artaud küzdelme a gondolkodás válsághelyzetében, azaz a paradoxon(ok) keletkezésekor kezdődik, ahol a gondolkodás már és még lehetetlen.⁴ Ezen tapasztalatait a Jacques Rivière-rel, a *Nouvelle Revue Française* szerkesztőjével, folytatott levelezésében⁵ rögzíti, amikor a gondolkodás abszurdumát, a gondolatok megragadhatatlanságát dokumentálja – költői színvonalon. A papírra vetett so-

³ Artaud-i paradoxon pl. a „szervek nélküli test” fogalma, vagy a kasztrált Héliogabalus, aki nővé változik, miközben férfi marad stb.

⁴ Vö. BLANCHOT, *Artaud, avagy...*, 24–25.

⁵ Antonin ARTAUD, „Correspondance avec Jacques Rivière”, in *L’Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, préface de Alain JOUFFROY, 17–47 (Paris: Gallimard, 1968).

rok Artaud számára óriási téttel bírnak, mert erőfeszítései nem csak költeményeinek a megvalósulásáról szólnak, hanem elsősorban saját gondolatainak létjogosultságáról. A még nem beteljesült önnön gondolatok végtelen lehetőségének (potencialitásának) tárházából, az általa kiválasztott gondolattal szemben, amelyet mozgásba hoz és valóságossá (aktuálissá) tesz, Artaud mintha minden alkalommal veszítene. Ezt azzal magyarázza, hogy az aktuális gondolatnak a tárgya rendre kitér előle és egy mélyebben gyökerező gondolati síkra tereli, azaz megállás nélkül süllyed, minden egyes beteljesült gondolattal, mintha egy lépést tenne visszafelé.

A paradoxonok nélkülözhetetlenségének okaira vonatkozó kutatás szempontjából két fontos mozzanatot kell kiemelni és értelmezni. Az első a gondolkodás és a gondolat közötti különbség meghatározásának kérdésköre, a második az élet és a gondolkodás szétválaszthatatlanságának területe. A lehetőségként létező gondolat foszforeszkáló pontként mutatkozik meg az artaud-i elmében, és alapvetően nem időbeli, hanem térbeli dimenzióban van jelen. A pulzáló gondolatok sokaságából azonban Artaud egyet sem tud megragadni, mert megfosztották annak jogától.⁶ Ha viszont gondolatait elkobozták, akkor Artaud félelme és meghasonulása jogos: kihez tartoznak, ha már nem hozzá a saját gondolatai? Bár a gondolat elillan, de a gondolkodás, azaz a gondolatokat körülvevő, esetenként azokat fekete lyukként elnyelő – egyfajta áradatként funkcionáló – térfogat jelenvalósága állandó. A gondolkodás folyamata – amelyben többek között az ellentétpárok sem számolják fel egymást – nem fékezhető meg. Ha azonban az mégis leáll, akkor a gondolkodással együtt az egyszeri és megismételhetetlen – a nietzschei *principium individuationis* által gerjesztett minden heterogenitást bekebelező dionüszoszi erőhöz

⁶ A mai orvosi diagnózis szerint Artaud skizofréniában szenvedett.

hasonlítható⁷ – élet is befejeződik. Tehát a gondolkodás nélküli élet Artaud számára nem élet, pusztán létezés. Bár az élettől elválaszthatatlan gondolkodás nem olyasmi, amit szavakba lehet foglalni, hiszen nem rögzít és nem is ért semmit, ebből mégsem az következik, hogy ne nyilvánulna meg valamilyen formában. Ellenkezőleg: a gondolkodás az egyén cselekedetében, a szenvedéstörténetében⁸ nyer kifejezést.

Philippe Sollers szerint az eleve kódokba zárt társadalmi elvárások, amelyek leszűkítik a gondolkodni akarást, a szolgálalkú nyelvtan által könnyedén definiálható ígézetek is.⁹ A gondolkodás ezzel szemben minden kódolásnak ellenálló tapasztalat, egyfajta költészet, amelyet nem csupán az értelem irányít, hanem egy kegyetlen aktus is: az örület előhívása. Ez a „megélt nyelv” a legszabadabb szellemben – az örületben – találja meg helyét, és minden pillanatban újraíródik. Sollers szerint a gondolkodás legerősebb pontja kifejezetten az, ahol megbicsaklik, ahol válsághelyzetbe kerül. Ennek értelmében már világos, hogy Artaud miért párosítja a gondolkodást a szenvedéssel, miért nevezi felkavaró élménynek, hiszen annak minden egyes mozzanata áthatja és megbélyegzi életét. A kódolt, rendszerezett általánossal szemben álló artaud-i élet és gondolkodás, amely sem fogalmakkal nem ragadható meg, sem ésszel be nem látható, kitaszítottásra ítéltetett.

A nem sematikus gondolkodás fogalmának pontos meghatározása röviden így foglалható össze: örökmozgó, rendszertelen, kimondhatatlan, de a cselekedeten keresztül formát nyerő energia, amely egyedisége miatt az általánossal szüntelenül konfrontálódó és szenvedő állapot. A gondolkodás se nem

⁷ Lásd KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 219.

⁸ Artaud szenvedéstörténetéről szóló releváns értekezés Susan Sontag nevéhez is kötődik.

⁹ Vö. Philippe SOLLERS, „A gondolat-jel”, in *Artaud, avagy...*, 59–61.

az ésszerűség, se nem az irracionalitás által vezérelt művelet, hanem inkább egy szüntelenül keletkező/teremtődő költészethez hasonlítható: alkotói folyamat. Az alkotás titokzatos létrejövételéről Rainer Maria Rilke¹⁰ egy levelében azt írja, hogy annak lépéseiről számot adni nem szabad, ugyanis a mű részecskéje értéktelen és értelmezhetetlen az organikus alkotás egységén kívül. Rilke szerint az alkotói folyamat egyfajta „személyes örülettel” azonos – és sokszor még az alkotó számára is követhetetlen –, magányos tapasztalat. Vajon Artaud nem épp a rilkei intelemnek az ellenkezőjét teszi? Nem a „személyes örületét” akarja minden porcikájával feltárni? Egyáltalán van-e más alternatívája, ha a gondolatait – szelleme irtóztatós betegsége¹¹ miatt – elvesztette, és minden megvalósultnak hitt gondolatával egyre mélyebbre süllyed? A talajtalanság, valamint a nagysággal mindent jelentéktelenné tévő gondolkodása terében, Artaud, mint egy földrengést detektáló szeizmográf, rezgéseket közvetít, és a vakító mélységben keletkező lökéshullámokat, jeleket rögzíti papírra. Azáltal, hogy Artaud – gondolatai híján – az artikulálhatatlan gondolkodás gyötrelmes útvesztőiről, annak ellentmondásairól, azaz „személyes örületéről” ad hírt, jogot formál a beszédhez: „Olyan ember vagyok, aki az elméje miatt sokat szenvedett, és ezért *jogom* van beszélni.”¹² Artaud számára a gondolkodás szenvedéstörténetéről beszélni annyi, mint életben maradni.

A belsejében tomboló háborúról Artaud csak úgy tud közvetíteni, ha a törvényszerűen összeegyeztethetetlen erőket felmutatja. Hérakleitosz iránti mély tisztelete és rajongása is ebből eredeztethető, hiszen a „homályos” filozófus azon ritka gondolkodók egyike, aki az ellentétek szükségszerűségétől nem

riad vissza, sőt. Hérakleitosz szerint az ellentétek között vég nélküli harc folyik, ám mivel az ellentétek csupán aspektusai az egységnek, egy távolabbi perspektívából egy és ugyanazok. A „homályos” filozófus töredékeinek elmélyült ismeretét Artaud a *Mexikó és a civilizáció*, a *Lét Új Revelációi*, valamint a pszeudo-Hérakleitosz fragmentumaival is bizonyítja: „Ellentétekből születik a megegyezés és a Harmónia.”¹³ Az artaud-i szenvedéstörténet tehát kilóg az ésszerűség és a fogalmiság rendszeréből. Kérdés, hogy vajon miben manifesztálódhat Artaud számára a rendezetlen és kaotikus gondolkodás útvesztőiből való kijutás? Csakis valami olyasmiben, ami meghaladja a racionalitás tárgyát, ami a tudhatóságon túl van.

Kierkegaard „magánszínháza”

„Amikor az eleaták tagadták a mozgást, Diogenész – mint köztudott – fellépett ellenük, s valóban *fellépett*, hisz egy szót sem szólt, csak fel-alá járkált, gondolván, ez elég a cáfolathoz”¹⁴ – így szól Kierkegaard *Az ismétlés* című írásának kezdő mondata. Az eleaták a tapasztalat által szerzett ismereteink ténylegességét kérdőjelezi meg úgy, hogy azokat észérvekkel cáfolják. Állításuk szerint tehát a valóságot az omnipotens ész határozza meg. Kierkegaard azonban a valóságot messze nem megnyugtató, rendszerezett és következetes egységnek, hanem annál sokkal bonyolultabb és komplexebb különbözőségnek látja. Ezért is helyezi filozófiájának középpontjába a paradox jellegű egzisztenciát.

Kierkegaard a naplójában így fogalmaz: „Arra van valójában szükségem, hogy tisz-

¹⁰ Lásd Rainer Maria RILKE, *Levelek: 1899–1907*, szerk. és ford. BÁTHORI Csaba (Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 1994), 130.

¹¹ ARTAUD, *L’Ombilic des Limbes...*, 20.

¹² Uo., 28.

¹³ Antonin ARTAUD, *A színház és az istenek*, szerk. FEKETE Valéria, ford. BETLEN János, FEKETE Valéria, HÁRS Ernő, PÁLL Csilla, SZEREDÁS András és ZIMRE Krisztina (Budapest: Orpheusz Könyvkiadó, 1999), 337.

¹⁴ Søren KIERKEGAARD, *Az ismétlés*, ford. SOÓS Anita és GYENGE Zoltán (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2008), 9.

tázzam, *mi az, amit tennem kell*, nem pedig *mi az, amit tudnom kell...* a legfontosabb, megtalálni az igazságot, amely *nekem* igaz, megtalálni azt *az eszmét, amiért hajlandó vagyok élni és meghalni*. Mi hasznom lenne az úgynevezett objektív igazságból..., ha *rám* és az *életemre* nem lenne hatással.”¹⁵ Kierkegaard kritikája tehát a következő: mi értelme van a filozófiának, ha az egyénre semmilyen hatással sincs, és az életünktől elkülönült, „objektív” szférákban lelhető fel? Válaszul egy olyan módszert alkalmaz,¹⁶ amelynek segítségével átfogó képet kaphatunk az élet szerteágazó módozatairól, különös tekintettel az emberi lét aktuális mivoltára. Az eljárást egy hasonlattal is magyarázza: ha a sötétségben megjelenik egy fényfolt, az a hollétünkre nem tud kielégítő választ adni, hiszen a tér egésze továbbra is sötétben marad. Azonban, ha egy másik fényforrás is jelentkezik, az összeadódó fények, az általuk kirajzolódó térbeli arányok és a viszonyítási pontok már több információt hordoznak. Tehát az egyetlen szemzőgből való elfogult vizsgálódás Kierkegaard szerint megtévesztő, valódi belátásra csak akkor tehetünk szert, ha vannak viszonyítási pontok.

Kierkegaard a naplójában arról is ír,¹⁷ hogy miért szeretett volna színész lenni: a színészek megadatik, más ember bőrébe bújva, kilépni saját életéből. Ezzel a külső beavatkozással egy új, eddig ismeretlen útra kerül, és egy másik valóságban találja magát. Csak ilyen, vagy ehhez hasonló tapasztalás által lehet közelebb kerülni egy olyan tudáshoz, amelyre alapozni, vagy amelyhez

viszonyítani lehet, annak ellenére, hogy a gondolatok nem tartoznak szervesen a közvetítőhöz. Ezek a gondolatok a színészen keresztül nem idegen entitásként – egyfajta objektivitásból – jelennek meg, hanem az egyén belső – szubjektív – materiájából formálódnak. Kierkegaard szerint az ilyen impulzusok a létezésünk legelementárisabb forrásával, Istennel vannak összefüggésben. Az egyén csak a belső aktivitása – az önmagában való elmerülés – által kerülhet közelebb egzisztenciájának „isteni” minőségéhez. Kierkegaard hangsúlyozza: ahhoz, hogy az ember bármit képes legyen megismerni, először meg kell értse önmagát. Az emberi cselekvés valódi színtere tehát az egzisztencia bensőjében, az állandó mozgásban lévő belső aktualitásokban, azaz az „én” pillanatnyi – akár szélsőséges – módozatainak dinamikájában van. Bár Kierkegaard végül nem lett színész, filozófiájában a színház kulcsfontosságú szerepet kapott. Írásain keresztül „mesterdramaturgként” egyfajta „szövegsházát” valósít meg, amelyben különféle identitású szereplők egymással vitatkoznak, értekeznek.¹⁸ Az „előadás” ereje nem pusztán a retorikából ered, hanem leginkább a dramatizált élethelyzetekből. Az egy-egy dilemmát feldolgozó inkognitó mindig máshonnan, egy másik életútról láttatja nézeteit. De ennek a monumentális drámának, a benne megszólaló – eltérő állásponton lévő – egyedi emberek által kihallatszódó polifóniának vajon van-e, létezhet-e végső konklúziója? Ki ennek a „magánszínháznak” a démiurgosza? Az „ének” végtelenjében nem vész-e el a mindent felölelő démiurgosz –, ha egyáltalán van ilyen? Ha az ember egyszerre szerzője, rendezője, főszereplője saját drámájának, mégis hol van az a Kierkegaard által előírt, nélkülözhetetlen viszonyítási pont?

Általános az egyetértés abban, hogy a színház valamiféle vallási kultuszból származhat, melynek során az összegyűltek együtt dicső-

¹⁵ Søren KIERKEGAARD, *The Essential Kierkegaard*, eds. Howard V. HONG and Edna H. HONG (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000), 8.

¹⁶ Lásd Gregor MALANTSCHUK, *Kierkegaard's Thought*, trans. Howard V. HONG and Edna H. HONG (Princeton, London: Princeton University Press, 1974), 108.

¹⁷ Lásd KIERKEGAARD, *The Essential Kierkegaard*, 8–9.

¹⁸ Lásd NAGY András, *Az inkognitó lovagja* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2021), 16.

ítették az istenségeket. Az ókori görög tragédia feltehetőleg a Dionüszosz tiszteletére rendezett orgiasztikus rítusokból jött létre. Arthur C. Danto a reprezentációról szóló értekezésében levezeti, hogy a dionüszoszi rítusok orgiasztikus eseményein az ünneplőknek maga isten jelent meg az eksztatikus állapot tetőfokán. Innen származik a színházi reprezentáció első jelentése: az isteni megjelenés (*apophania* vagy *theophania*).¹⁹ Ezek szerint a „magánszínház” – azaz az egzisztencia bensőjének – színpadán megjelenhet Isten, vagyis az „én” „Istenben alapozza meg magát.”²⁰ Kierkegaard szerint az ember nem pusztán testi lény, melynek részei a végeség, az időbeliség és a szabadság, hanem annál több. Az ember a test és a lélek szintézise, azaz szellem, amely által a végtelen, az örök és a szükségszerű megnyilatkozhat. Az ember az Istenhez való viszonyán keresztül, az Istenhez viszonyítva válhat csak önmagává. Az „én” módozatai tehát az Istenhez mért távolság vagy közelség dialektikus játékának az aktuális lenyomatai, azaz az „én” nem statikus, hanem folyamatosan változó állapot.

Az egzisztencia tehát állandó mozgásban lévő, önmagát más-más perspektívába pozicionáló és cáfoló, folyamatosan átváltozó, paradox jellegű szellem. Mivel a koncepcióban a mozgás, a változás és az ellentétek központi szerepe egyértelmű, evidens, hogy Kierkegaard filozófiája bőségesen merít Hérakleitosz gondolatiságából. Az ókori filozófus szerint nem létezik olyan anyag, amely időtálló lenne, ellenkezőleg, a matéria folyamatos mozgásban van, azaz változó. Hogy lehet kétszer ugyanabba a folyóba lépni, ha a folyó lényege a víznek az állandó cseréje, az áramlás? Kierkegaard többször is

utal Hérakleitosz 91. töredékére, például „az élet egy áradat”²¹ vagy „az élet egy folyó”²² formájában. A „homályos” filozófus szerint a világ mint – mozgó és változó – dinamikus egy: feszültségekkel teli egységek-ből áll. Az ellentétek közötti kapcsolat négy fajtáját is bemutatja: az első három ellentétpár egyazon alanyban található, a negyedik azonban lényegénél fogva kapcsolódik össze az ellenétpárjával, azaz „egy és ugyanazok”, pusztán a változási folyamatnak különböző szakaszai.²³ A világban jelenlévő állandó változást, vagy az egymásnak feszülő erők mozgását Hérakleitosz a harc, illetve a háború metaforájával párosítja.

Kierkegaard Hérakleitosz 93. töredékére²⁴ is hivatkozik: „Az úr, akié a jóshely Delphoiban, nem mond ki semmit, nem rejt el semmit, hanem jelez.” Bár a fragmentumok nem egyértelműek, Hérakleitosz gondolkodásának átfogó egysége azért világosan megmutatkozik. Mivel a tapasztalati úton szerzett ismeretek pusztán jelzik a világ mélyen fekvő szerkezetét – hiszen a „természet rejtőzködni szokott” –, a dolgok valódi szerkezetét nem könnyű megismerni. A jelek értelmezése viszont kizárólag az egyén felelőssége és szabadsága. Az igazság mindenki számára hozzáférhető, hiszen a „szabályszerűség” (*Logosz*) mindenben megfigyelhető, és egyaránt fellelhető a külső, illetve a belső világban is. Az ellentétek, a mozgás és – különösen az emberben zajló állandó – változás törvényszerűségeiről szóló gondolatok mellett tehát van még egy hérakleitoszi forráspont, amelyből Kierkegaard írásai kétségte-

¹⁹ Lásd Arthur C. DANTO, *A közhely színeváltozása*, ford. SAJÓ Sándor (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1996), 20.

²⁰ Lásd Søren KIERKEGAARD, *A halálos betegség*, ford. RÁCZ Péter (Budapest: Göncöl Kiadó, 1993), 97.

²¹ Lásd KIERKEGAARD, *Az ismétlés*, 54.

²² Lásd Søren KIERKEGAARD, *Vagy – vagy*, ford. DANI Tivadar (Budapest: Osiris Kiadó, 2019), 29.

²³ Vö. G. S. KIRK, J. E. RAVEN és M. SCHOFIELD, *A preszókratikus filozófusok*, ford. CZISZTER Kálmán és STEIGER Kornél (Budapest: Atlantis Kiadó, 2002), 282–283.

²⁴ Lásd KIERKEGAARD, *Vagy–vagy*, 184.

lenül építkeznek, ez pedig az aforisztikus közlési mód.

Mivel a bensőjében folytatott munkáról Kierkegaard csak jelzéseket adhat, kizárólag indirekt módon kommunikál. Számára a szabadság gesztusaként manifesztálódó inkognitó, azon túl, hogy a szép megszólaltatásának eszköze, egyben olyan szemléletmód is, amely az autonóm létezésnek a költői szinten való explikációja. Amíg az inkognitó egy álarc mögötti – de nem a külvilág előli – rejtőzködés, addig az azon keresztül való megszólalás maga a személyiség, azaz az egzisztencia. A rejtőzködés valójában tehát egy költői alternatíva, amely több belső valóságot is képes megérteni és felmutatni. Minél több szemszögből lát valaki, annál jobban érti önmagát, és annál több tartalommal gazdagszik, nem mennyiségi, hanem minőségi értelemben. Az ellentmondás csak látszólagos: az inkognitó (bezárkózás) a rejtettként való megmutatkozás, amely elválaszthatatlan az egzisztenciától (megnyilvánulás).²⁵ Az *ismérlés* című művében Kierkegaard egy ifjúnak a küzdelmeiről ír, aki retteg egzisztenciájának az elvesztésétől. Egy óriási válság után az ifjú – megújult erővel – önmagát újra megtalálja: költői egzisztenciaként életét a művészet szolgálatába állítja. A költői egzisztenciát valódi vallásosság járja át, amely nem azonos az egyház által meghatározott Isten-kép iránti formális imádat, hanem egyfajta személyes hittel, meggyőződéssel, mindent felülmúló szenvedélyvel. A vallási egzisztenciától csupán annyiban különbözik, hogy nem tud saját vallásosságáról.

Kierkegaard szerint tehát a gondolkodás önmagában nem elég. Az észérvekre alapozott vizsgálódások semmilyen szinten sem érintkeznek az ember életével. A paradox jellegű egzisztencia radikálisan egyedi, azaz kilóg a fogalmiság, és az észszerűség ható-

köréből. Ezért szakít a filozófia gondolkodási hagyományával, és ezért kerül szellemiségének középpontjába a paradoxon, hiszen az ellentmondással való szembesülés a gondolkodás válsághelyzetét okozza.

Ahol pedig a gondolkodás megszűnik, ott a hit kezdődik.

Artaud és Kierkegaard hithez való viszonya

A radikálisan egyedi artaud-i szenvedéstörténet és kierkegaard-i egzisztencia minden egyes mozzanata érthetetlen és abszurd. Mivel a szokásos elvárásoknak – lényegük nélkül fogva – nem tudnak megfelelni, szükségszerűen a közösséggel szemben, magányosan és kitalálva kell találják magukat. Az egyediség a személyt teljes mértékben elszakítja a világtól, a közösség által meghatározott szemléletmódtól. Amikor Artaud a társadalom által „öngyilkolt” Van Gogh-ról ír, a festőn kívül megemlíti több kivételesen tiszta, jóindulatú és barátságos alakot is, akik egyfajta „polgári mágia” (*magie civique*) áldozatai voltak, ilyenek: Baudelaire, Poe, Nerval, Nietzsche, Hölderlin, Coleridge, valamint Kierkegaard is.²⁶ Artaud szerint a gonosz szellemű átlagos többség mérget bocsát ki a levegőbe, melynek során a kivételes személyek a légzés útján megfertőződnek és áldozatul esnek. Mivel az autentikusság a társadalom szemszögéből megbocsáthatatlan bűnnek számít, ezért komoly büntetéssel jár. A romlatlan szellemű egyénre a középszerű tömeg kiveti a hálóját, lidércnyomással gyötri napjait, rémálommal terheli éjszakáit, és addig hányja polgári átkát, ameddig az áldozatot teljesen ki nem veti a társadalom. A kollektív mágia elnyomása alatt álló, kudarcra ítélt, megigézett egyénre szabott verdikt eleve el van rendelve: öngyilkosságot kell végrehajtania. Artaud szerint a társadalomból való kivetettség, az ebből eredeztethető személyes tragédiák nem az autenticitás lény-

²⁵ Lásd GYENGE Zoltán, *Kierkegaard élete és filozófiája* (Máriabesnyő–Gödöllő: Attraktor, 2007), 41–44.

²⁶ Antonin ARTAUD, *Van Gogh, le suicidé de la société* (Paris: Éditions Allia, 2022), 14–15.

géből fakadó radikalitásnak a következményei, ellenkezőleg, a végzetes ítélet alapvetően a csöcselék esszencialitásából következnek. A többség által generált gyűlölet, a közepszerűségből fakadó bosszúvágy nem ismeri a könyörületet, hanem ragaszkodik a kivégzéshez.

Az önmagát a tömeggel szemben pozicionáló magatartás, a Kierkegaard és Artaud számára ugyancsak fontos gondolkodónál, a „homályos” filozófusnál is megfigyelhető. Diogenész Laertiosz szerint Hérakleitosz az írását eleve azért helyezte el Artemisz templomában, hogy csak a kivételes „kevesek” tudjanak hozzáférni.²⁷ A kortársaikkal szemben – Hérakleitosz szellemiségében – megfogalmazott kierkegaard-i és artaud-i vádak nagyon sok ponton kereszteződnek. A gondolatiságukból állandóan kiköszönő legmeghatározóbb aforizma azonban, minden bizonnyal, az önreflexióra vonatkozó 101. töredék: „Elkezdtém keresni önmagamat.” Egy szétbomlott világban mi értelme van pusztán a spekulációkkal foglalkozni, ahelyett, hogy először inkább önmagunkkal „harcolnánk” meg? Artaud Hérakleitoszhoz hűen a harc metaforájával, az egymást feltételező ellentétek hangsúlyozásával a következőképpen fogalmaz: „harccal a békéért”²⁸ –, hiszen önmagunk keresése során önmagunk legkülönbözőbb arcaival, énünk állandó változásával kell megküzdenünk. Mindkét gondolkodó szerint téves az a tendencia, amely a világot kizárólag a racionalitáson keresztül akarja megérteni, hiszen már eleve önmagunkban is van valami, valamiféle többlet, amit nem tudunk sem lekövetni, sem megérteni. Egy olyan megértésre lenne szükség, amely nem csak a racionalitáson alapszik.

A tudomány által elért következtetések, eredmények nemhogy nem adnak választ az élet legfontosabb kérdéseire – pl. az élet értelmére –, hanem arra is emlékeztetik az

embert, hogy tudásuk kapacitása vajmi kevés az igazság megszerzéséhez. Racionális magyarázatot adni életünk jelentőségéről az univerzum végtelen nagyságának szemszögéből hiábavalónak tűnő próbálkozás. Sőt, minél inkább szembesülünk az emberi lét (térbeli) kicsinységével, (időbeli) végességével és (kauzális) jelentéktelenségével, annál nagyobb a kétségbeesés. Azonban ez a nyugtalanító és rettegéssel teli állapot egyben válasz is, igaz nem racionális. Az ember számára az abszolút igazság nem tárulkozhat fel, nem adatik meg. De intuitív módon az ember érzékelhet valamit, ami bár tudományosan nem megmagyarázható, mégis lényegi. Ezt az intuitív tudást Kierkegaard a hittellel, azaz az Istennel ápolta személyes viszonytal; Artaud pedig az élet hasonmásával, azaz a színházzal párosítja. Kierkegaard-nak az egyház, Artaud-nak pedig a színház iránti bírálatát egy forrás táplálja. Az egyház mint a hit reprezentánsa és a színház mint az „élet lényegének”²⁹ intézményesített, szórakoztatásról szóló iparága Kierkegaard és Artaud számára a legszentebb dolgok megszenteltetésének, lezüllesztésének legevidensebb példái. A blaszfémia felelőse pedig a tömeg.

Az egyediség által újradefiniált valódi kereszténység és színház azonban szükségszerűen meghaladja a nyelvet, az értelem és az etika kritériumait. Kierkegaard szerint az élet az egzisztenciális pillanatok összességékként ragadható meg, azaz az inkognitói is csak teljes komplexitásukban kaphatnak valódi értelmet. Az egymással szemben álló álláspontok azonban összeegyeztethetetlenek, ahogyan az Artaud által megfogalmazott tartalmak is. Az összes eltérő hangnak és ellentmondásnak nincs egy megragadható perspektívája vagy konklúziója, mert az is – ahogyan lényegénél fogva a folyó vize is – folyamatosan változik és átalakul. A végkövetkeztetés csak indirekt módon – „homályosan” –, az egészszövből kihallatszódozó konszo-

²⁷ Lásd KIRK, RAVEN és SCHOFIELD, *A preszókratikus...*, 274–275.

²⁸ ARTAUD, *A színház...*, 219.

²⁹ Uo., 218.

náns vagy disszonáns jelzéseknek a polifóniáján keresztül rajzolódhat ki.

A belső világban egymásnak feszülő ellentétekről Kierkegaard Az *ismétlés*ben is értekezik, amelynek eleve a hérakleitoszi dilemma a kiindulópontja. Az írásban ugyanakkor a színháznak is kulcsfontosságú szerepe van, mert egy olyan egyedi művészeti ágról van szó, amelyben a mozgás, az idő, az ismétlés kardinális helyet foglalnak el. Az ifjú költő a színházat, mint egy állandóan változó és mégis ismétlődő áramlást szemléli, miközben a belsejében egy konstans küzdelem folyik, csak hogy megtarthassa énjét. Ennek a folytonos megmérettetésnek a forrása pedig a lélek mélyében lángoló hit, annak ellenére, hogy a költő nem tud saját mély vallássosságáról. Ha ebben a szenvedéssel teli állapotban hagyja magát elveszni, akkor újjászülető önmagát nem találhatja meg, és nem folytathatja létezését költői egzisztenciaként. Artaud az „Utazás a tarahumarák földjén” című írásában felteszi a kérdést: „mi az Én?” – válaszul pedig annyit tud adni, hogy az Én csak akkor jelenik meg, amikor a szív kiválasztotta.³⁰ Artaud kegyetlen színházában, amely „elsősorban velem kegyetlen, nekem nehéz színház”,³¹ az Én megtartása tehát egyfajta tudaton túli, zsigeri aktivitás. Ahogyan a kierkegaard-i költői egzisztenciának, úgy a kegyetlenség aktorának döntései is a pillanatban dőlnek el. A momentumok azonban nem egymásból következnek, hanem önálló érvényűek, azaz egy metafizikai ugrás által valósulnak meg. Tehát az „én” megtartásának függvényeként létező döntés nem egy hosszabb mérlegelésnek az eredménye, hanem egy ráción túli, érzésen alapuló – artaud-i megfogalmazás-

ban „szívből” jövő – hirtelen választásé. Artaud és Kierkegaard tehát rehabilitálják az alulértékelt érzelmeket. Kierkegaard szerint a valódi kereszténység vissza kell találjon az eredeti – személyes – hithez, amely nincsen függő viszonyban a közvetítő-papokkal, annál inkább az emberben tomboló szenvedéllyel. Álláspontja szerint csak a szenvedéllyel átítatott személyes hit nyithatja meg az emberben azt az átjárót, amelyben az egyes közvetlen viszonyba kerülhet Istennel. Artaud a beszámolójában arról ír,³² hogy a végső dolgok feszegetésénél, amikor a gondolkodás a felfogóképességünk határaival kezd szembesülni, a tudat elkezd minden megnevezhetetlen dolog iránt undort gerjeszteni. Pedig, megélése szerint, Istent csak a közönséges tudaton kívül létező valóságban lehet megtalálni.

Mindkét gondolkodó megállapítja, egyfelől, hogy Isten nem lehet az elgondolás tárgya, másfelől azt is, hogy Isten létezését nem a külsőségekben, hanem az én legbensőbb személyességében kell keresni. Kierkegaard szerint, amikor a gondolkodás megszűnik, a hit rettenetes paradoxona megkezdődik.³³ Azzal, hogy az egyedi egzisztencia önmagát Istenben alapozza meg, a szubjektivitás kivívja az objektivitásnál való magasabb rendűséget. Abban az autonóm személyiségben, aki mindent felülmúló szenvedéllyel hisz, Isten jelenvalósága abszolút. Ez azt jelenti, hogy Istennel szemben abszolút a kötelessége, amit annak ellenére is vállalnia kell, hogy nem érti és maga sem ismeri Isten akaratának mértjeit. A kívülről örülnék tűnő, radikális egyesnek az Istenhez való, rejtélyes természetű viszonya – mint például Ábrahámé, aki a fiát is képes lenne feláldozni –, mintha az emberi szférát meghaladó, végtelen mozdulatként³⁴ manifesztálna. A ben-

³⁰ Antonin ARTAUD, *Artaud, a mumus*, szerk. FEKETE Valéria, ford. BETLEN János, SZEREDÁS András és TANDORI Dezső (Budapest: Orpheusz Kiadó, 1998), 127.

³¹ Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, szerk. VINKÓ József, ford. BETLEN János (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985), 138.

³² ARTAUD, *Artaud, a mumus*, 127–132.

³³ Lásd Søren KIERKEGAARD, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986), 90.

³⁴ Lásd *uo.*, 228.

ne zajló folyamatokról az egzisztencia nem tud nyilatkozni, ugyanis önmaga is megértési problémákkal küzd, kérdezni vagy vitatkozni pedig még lehetősége sincsen, hiszen nincs olyan közös nyelv, amelyen Istennel megérthetnék egymást. Isten szava a csöndben hallható meg, és mivel érthetetlen, értelmezhetetlen és megismételhetetlen, a titokőrző magányra kényszerül – ez a *mysterium tremendum*, a csöndtől való félelem és reszketés.³⁵ Amikor Kierkegaard a hitről elmélkedik, erről az abszurd és paradox mozgásról, amely az Isten közelségének vagy távolságának dialektikájában mutatkozik meg, és amely az egyes egyetlen lehetősége arra, hogy önmagává váljon, nem könnyű eldönteni, hogy ez még mindig filozófiai értekezésnek számít, vagy már nem. Egyfajta kettős otthontalanság bontakozik ki Kierkegaard munkáján keresztül, hiszen amit a hit kérdésének területén művel, az „már nem” filozófia és „még nem” is a hit beteljesülése.³⁶

Artaud-nak a hitről szóló megnyilvánulásai ennél bonyolultabbnak mutatkoznak. A gondolkodásról kifejtett meglátásai – amit egyfajta áradatként, térfogattal rendelkező, szüntelenül teremtődő költészetként határoz meg – szintén egy furcsa, otthontalan állapotból szólalnak meg, egy olyan helyről, ahol a gondolkodás már és még lehetetlen. A betegségéből származó gondolatoktól való megfosztottság Artaud-ban olyan haragot kelt, amelyet élete végéig megtart és ki is mutat. Látható, hogy életét egyfajta lapangó „vallási mánia”³⁷ kíséri végig, azonban

a teremtővel való viszonya mégsem mondható harmonikusnak, inkább ambivalensnek. Életének legnehezebb időszakában, a rodezi elmeegógyintézetben töltött évei alatt fanatikus módjára jár istentiszteletre, naponta gyón és áldoz, a templom padlóján hason fekve teátrálisan vezekel, megszállottan imádkozik. Istenhez való ragaszkodása tehát akkor erősödik fel benne, amikor a világtól elzártan egyfajta belső csend magányára van kényszerítve. Mintha a nesztelenség állapotában, a félelemtől és a szorongástól való menekülésében még a fő ellenségével, minden szenvedésének okozójával, Istennel is hajlandó lenne békét kötni. De ez a megbékélés nem tart sokáig: amint elhagyja az intézetet, visszatér „ateista” öntudatához, és írásaiban istenkáromló kijelentéseket tesz, mint például „Isten szarból van”, „isten-tetű”³⁸ stb. Azonban be kell látni, hogy Artaud Istennel való kapcsolata, minden konfliktus ellenére, elmélyült, személyes és állandó. A kierkegaard-i értelemben vett igaz kereszténységnek, amely önmagát Istenben alapozza meg, vélhetően Artaud az egyik megtestesítője. Csakhogy Artaud, akár a Caravaggio által megörökített Izsák, nem nyugszik bele sorsába, ellenáll apja szándékának, végső elkeseredésében és rémületében üvölt. Hova tűnt Ábrahám szeretete? Hogy engedelmesskedhet Ábrahám egy velejéig gonosz parancsnak? A szörnyűséges emberölési kísérlet után hogy bízzon meg Izsák az apjában? Artaud az Istennel szemben való abszolút kötelességét azért utasítja el, mert megtört az iránta érzett bizalma. Cserébe megszállottként ragaszkodik egyediségéhez, ahhoz az „énhez”, amelyik Istentől függetlenül van; valamint a gondolatok nélküli hangjához is, hiszen emberfeletti szenvedésével kivívta a hozzá való jogot. Radikálisan elutasítja szingularitásának feladását, és nem hajlandó feladni „énjét” egy magasabb

³⁵ Vö. John D. CAPUTO, „Instants, Secrets and Singularities: Dealing death in Kierkegaard and Derrida”, in *Søren Kierkegaard: Critical Assessments of Leading Philosophers*, eds. Daniel W. CONWAY and K. E. GOVER, 64–86 (London–New York: Routledge, 2002), 68.

³⁶ Lásd KIERKEGAARD, *Félelem...*, 236.

³⁷ Lásd DARIDA Veronika, „Körtörténet: Artaud rodezi portréja”, in *Rodezi levelek (1943–46)*, szerk. DARIDA Veronika, 7–23 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2011), 16–18.

³⁸ Lásd Antonin ARTAUD, „Istenítélettel végezni”, ford. JÁKFAI Magdolna, *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 53–71, 58.

rendű, mindent magába foglaló „plurális-egynek” a beteljesüléséért. Minden erejével azon van, hogy ezt az ellentmondásos állapotot, azaz a hit paradoxonát elhárítsa magától. Azonban minél jobban kitart ezen döntése mellett, minél jobban áll ellen Isten hívásának, és gyülemlik fel benne a düh, kívülről annál „örültebbnek” tűnik. A Kierkegaard által megfogalmazott állítás, miszerint egy ember csak akkor harcolhat Istennel, ha valamennyire távol kerül tőle, mintha Artaud példáján keresztül manifesztálna. Aki azonban Istentől végtelenül messze kerül, az nem is harcolhat vele. Tehát Artaud Istennel való konstans küzdelme az Istenben való megalapozottságának a bizonyítéka.

Az örület kifejeződése – ahogyan azt Artaud kapcsán Foucault³⁹ is megállapította – a csenddel azonos, amely csak a mű hiányán keresztül tud megnyilatkozni. Artaud ezért is állíthatja, hogy műveinél az élete, vagyis egzisztenciájának minden egyes cselekedete mindenről sokkal többet mond. Alkotásaival vagy azok „hiányával” előhívott szakrális erőterének a tétje: az önmagába – és nem az Istenbe – vetett hitének fönntartása, valamint szingularitásának a megőrzése – és nem az általános egyesnek az alárendelődése. Az Artaud belsejében tomboló háború oka alapvetően nem az, hogy az önmagában való elmerülés során énjének legkülönbözőbb arcaival szembesül, hanem az, hogy Isten jelenlététől nem tud megszabadulni, vagy kierkegaard-i nézőpontból, nem tudja elviselni az önmagában rejlő „isteni” minőséggel való szembesülést. Artaud pozíciója, Kierkegaard egyik inkognitójával, Johannes de Silentioval állítható párhuzamba, aki szintén egy köztes területről, egyfajta otthontalanságból szólal meg. Johannes de Silentio többször is kiemeli, hogy a hit abszurditásával nem tud mit kezdeni, ezért a hit előtti utolsó lépést, pontosabban ugrást,

egyszerűen nem képes megtenni. Az etikai szférát, az általánost, a megérthetőt már hátrahagyva, a végtelen resignáció állapotából képtelen a hitbe áttörni, azaz a „már nem” etikai és „még nem” vallási stádiumban helyezkedik el. Az igazi autentikus létezés előtt álló egzisztencia pedig nem más, mint a költői egzisztencia.

Miközben Artaud önmagában elmerülve az énjének megőrzéséért küzd, szembesül egyfelől – minden erőfeszítése ellenére – egzisztenciájának isteni minőségével, másfelől – az isteni minőségének perspektívájából – emberi létének térbeli kicsinységével, időbeli végeességével és kauzális jelentéktelenségével. Életének szenvedéstörténete tehát csak úgy kaphat értelmet, ha egy bestiális lényben, az „isten-tetűben” alapozza meg önmagát. Mivel ennél a belátásnál kétségbeejtőbb faktum Artaud számára nem is létezhet, nem is akarhat tudomást szerezni énjének az Istentől való végső függőségéről – ez a magatartás pedig Kierkegaard filozófiájában nem más, mint a kétségbeesés harmadik formája, azaz a dac. Artaud az Istennel való konfliktusát a végsőig fenntartja.

Bibliográfia

- ARTAUD, Antonin. *A könyörtelen színház*. Szerkesztette VINKÓ József. Fordította BETLEN János. Budapest: Gondolat Kiadó, 1985.
- ARTAUD, Antonin. *Artaud, a mumus*. Fordította BETLEN János, SZEREDÁS András és TANDORI Dezső. Budapest: Orpheusz Kiadó, 1998.
- ARTAUD, Antonin. *A színház és az istenek*. Szerkesztette FEKETE Valéria. Fordította BETLEN János, FEKETE Valéria, HÁRS Ernő, PÁLL Csilla, SZEREDÁS András és ZIMRE Krisztina. Budapest: Orpheusz Könyvkiadó, 1999.
- ARTAUD, Antonin. „Istenítélettel végezni”. Fordította JÁKFAI Magdolna, *Theatron* 6, 3–4. SZ. (2007): 53–71.

³⁹ Lásd Michel FOUCAULT, *A bolondság története*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004), 735–736.

- ARTAUD, Antonin. *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs* et autres textes. Préface de Alain JOUFFROY. Paris: Gallimard, 1968.
- ARTAUD, Antonin. *Rodezi levelek (1943–46)*. Szerkesztette DARIDA Veronika. Fordította SZABÓ Marcell. Budapest: Kijárat Kiadó, 2011.
- ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, le suicidé de la société*. Paris: Éditions Allia, 2022.
- CAPUTO, John D. „Instants, Secrets and Singularities: Dealing death in Kierkegaard and Derrida.” In *Søren Kierkegaard: Critical Assessments of Leading Philosophers*, edited by Daniel W. CONWAY and K. E. GOVER, 64–86. London–New York: Routledge, 2002.
- DANTO, Arthur C. *A közhely színeváltozása*. Fordította SAJÓ Sándor. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 1996.
- DARIDA Veronika és DEMCSÁK Katalin, szerk. *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete*. Fordította HORVÁTH Eszter, MOLNÁR Zsófia, RADVÁNYSZKY Anikó, SCHNELLER Dóra és SZABÓ Marcell. Budapest: Kijárat Kiadó, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A bolondság története*. Fordította SUJTÓ László. Budapest: Atlantisz, 2004.
- GYENGE Zoltán. *Kierkegaard élete és filozófiája*. Máriabesnyő–Gödöllő: Attraktor, 2007.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *A halálos betegség*. Fordította RÁCZ Péter. Budapest: Göncöl Kiadó, 1993.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Az ismétlés*. Fordította SOÓS Anita és GYENGE Zoltán. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2008.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Félelem és reszketés*. Fordította RÁCZ Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *The Essential Kierkegaard*. Edited by Howard V. HONG and Edna H. HONG, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Vagy–vagy*. Fordította DANI Tivadar. Budapest: Osiris Kiadó, 2019.
- KIRK, G. S., RAVEN, J. E. és SCHOFIELD, M. *A preszókratikus filozófusok*. Fordította CZISZTER Kálmán és STEIGER Kornél. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2002.
- MALANTSCHUK, Gregor. *Kierkegaard's Thought*. Translated by Howard V. HONG and Edna H. HONG, Princeton, London: Princeton University Press, 1974.
- NAGY András. *Az inkognitó lovagja*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2021.
- RILKE, Rainer Maria. *Levelek: 1899–1907*. Szerkesztette és fordította BÁTHORI Csaba. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 1994.

Kalandozások a zsidó dráma és színház világában

VÁRADI ÁGNES

PEREMICZKY Szilvia. *Zsidó dráma, színház és identitás*. Budapest: Ráció Kiadó, 2019.

A 2019-ben megjelent *Zsidó dráma, színház és identitás* a szerző habilitációs értekezésének kibővített és átdolgozott változata – olvashatjuk a kötetet bevezető köszönetnyilvánításban.¹ Ez meg is határozza, illetve markánsan ki is jelöli mind az írói, mind az olvasói attitűdöt. Az író igyekszik minden tudományos eredményét, a kutatás során feltárt összefüggéseket – az ismertetett téziseket bizonyítandó – újból rögzíteni, megerősíteni, ugyanakkor az olvasó – a tudományos munka előtt tisztelve – koherens értelmezésekre és konzekvensen végig vitt gondolati ívekre, valamint koncepciózusan kialakított struktúrára számít.

Peremiczky Szilvia az Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem docenseként szakértője a zsidó kultúrtörténetnek, kutatási területei közé tartozik többek között a középkori, a hispániai és itáliai zsidó irodalom, a judeo-spanyol nyelvű szefárd kultúra; az izraeli irodalom; a reformkor és a 19. század második felének magyar zsidó irodalma, a zsidó dráma és színház, továbbá a 20. század hatvanas-hetvenes éveinek olasz, spanyol, francia és angol nyelvű költészete. A 2012-ben *Jeruzsálem a zsidó irodalomban* címmel megjelent kötetében Peremiczky az egyes korok zsidó identitásváltozatait vizsgálja az egyes irodalmi szövegek Jeruzsálem-képének ala-

kulásán keresztül.² Az elmúlt évtizedben publikált számos tanulmány tanúsítja a szerző széleskörű érdeklődését,³ a témák sokfélesége, az eltérő műelemzési megközelítések jelzik azt a kutatói szemléletmódot, amely ebben a kötetben válik különösen meghatározóvá.

Kutatási irány, metodika

Merész vállalkozás a kötet, még ha – mondhatjuk – egy elkötelezett szakértő merészsége is ez. Zsidó identitásról, esetleg identitásokról beszélni a Tóra két színházra is vonatkozó két törvényétől kezdve a jelenkori izraeli drámáig nagy kihívásnak tűnik.⁴ A szerző ennek tudatában (is) pozicionálja magát, és jelöli ki kutatási határait a *Bevezetésben*: „a zsidó tudományok kontextusát pró-

² PEREMICZKY Szilvia, *Jeruzsálem a zsidó irodalomban* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2012).

³ A publikációk közül néhány: PEREMICZKY Szilvia, „Szabadságvágy politikai radikalizmus: Ormódi Bertalan, Kemény Zsigmond Függetlenségi Párti zsidó kritikusa”, in *„Visszhangot ver az időben”: Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály hetvenedik születésnapjára*, szerk. BENGI László, HOVÁNYI Márton és JÓZAN Ildikó, 120–127 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013); PEREMICZKY Szilvia, „A fordító magányossága: Kortárs magyar költők Izraelben”, *Múlt és Jövő*, 1. sz. (2010): 110–113.

⁴ „A zsidó identitás alakulásának, változásainak végigkövetése [...] azért is izgalmas feladat, mert történelmi okokból a zsidó identitás sokkal több változáson ment keresztül, sokkal rugalmasabbnak bizonyult, mint a legtöbb identitás és ebből következően több és árnyaltabb identitásalakzatot hozott létre.” PEREMICZKY, *Zsidó dráma...*, 11.

¹ PEREMICZKY, *Zsidó dráma...*, 7. A habilitációs értekezés műfaji sajátosságai elsősorban a kötet szerkesztésében mutatkoznak meg, így nemcsak egy viszonylag hosszú *Bevezetés* és egy *Összegzés*, hanem az átfogó, nagyívű fejezetek, az informatív szövegbázis, a forrásgazdagság is erre utalnak.

bálom hozzáadni a színháztörténet, színház-tudomány aspektusához, és fordítva, [...], mindezt az identitásalakzatok kérdésének elemzésével,⁵ vagyis azzal a középponti gondolattal, hogy a zsidó identitások színházi reprezentációi pontos képet nyújthatnak annak változásairól, illetve változatairól. Így például míg a századforduló Amerikájában vagy Lengyelországban indititásörző szerepe van a színháznak, addig az ötvenes évek Izraeljében identitásképzőként jelenik meg.⁶

Ennek alapján a szerző kutatásának fókuszában – ahogya *Bevezetésben* olvashatjuk – a színháztörténeti kontextus vizsgálatán túl a drámai szövegekben megjelenő identitásalakzatok állnak, vagyis szándékában áll olyan alkotásokat bemutatni, amelyekben különböző zsidó identitások jelennek meg. Nyilvánvalóan az is fontos szemponttá válik, hogy az adott darab milyen módon reprezentálja a zsidó identitás problematikáját. A *Bevezetésből* az is kirajzolódik, hogy az identitás és a színház fogalma miképpen kapcsolódik: a szerző legmeghatározóbb forrása-ként Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című könyvét jelöli meg,⁷ melyben Fischer-Lichte a változó identitásalakzatok kontextusában értelmezi az európai dráma történetét. E koncepció válik Peremiczky Szilvia kutatási módszerének fő komponensévé,⁸ e szerint a határátlépésekben megragadható

identitásváltozásokkal a zsidó identitásalakzatok is leképezhetőek.⁹

A *Bevezetésben* olvasható módszertani alapvetések közül szembeötlő a holisztikus szemléletmód hangsúlyozása: az a szerzői szándék, hogy az egyes tudományterületek összekapcsolása színháztörténeti olvasatban is új megközelítési módusokat rajzoljon ki. A holisztikus szemlélet preferenciája a drámai szövegek analízisében is meghatározó szempontként jelenik meg a bevezető írás szerint.¹⁰ Bár a szöveg áll az elemzések középpontjában, a szerző leszögezi, hogy nem hagyhatja figyelmen kívül a „kulturális vagy pszichológiai környezetet és a befogadót sem, amennyiben a szöveg megengedi és az értelmezés megkívánja.”¹¹

A kutatásba vont daraboknak – tudhatjuk meg a *Bevezetésből* – a következő szempontoknak kellett megfelelniük: az adott dráma szerzője életének egy szakaszában magát a zsidó identitás valamely formájával (vallási, etnikai, kulturális) azonosítja, továbbá „a darab a zsidó identitás szempontjából valamilyen lényeges mondanivalót hordoz”,¹² illetve a mű Magyarországon valamilyen formában hozzáférhető, vagyis bemutatott, vagy legalább nyomtatásban olvasható.

A kötet szerkezete

A kötet tartalomjegyzéke imponáló fejezet-címeivel egyszerre nyugtázza le és bizonytalanítja el a mindenkori olvasót, hiszen a kissé bo-

⁵ Uo.

⁶ Uo., 12.

⁷ Uo., 18.

⁸ „Fischer-Lichte elemzése és megállapításai a színház és identitás (kapcsán) a zsidó színház és zsidó identitás kapcsolatára is adaptálhatók. [sic!] Könyve bevezetőjében abból indul ki, hogy az identitásfelfogások a legtöbb elmélet szerint változnak, ami határátlépése(k) nélkül elképzelhetetlen lenne.” Uo., 19.

⁹ „Vizsgálataiba ezután bevonja Arnold van Gennep belga kultúrantropológus átmeneti rítus fogalmának hármasszoros elméletét, amely szerint a kulturális performansznak is tekinthető és az identitásváltást is szolgáló *rites de séparation* (elválasztás rítusa), a *rites de marge* (határhelyzet rítusa) és a *rites d'agrégation* (befogadás rítusa) során kerül valaki új státuszba.” Uo.

¹⁰ Uo., 13.

¹¹ Uo., 14.

¹² Uo., 15.

nyolult struktúra, amely az egyes részek, fejezetek, illetve alfejezetek egymáshoz való viszonyát jellemzi, és amely föltehetőleg még őrzi a habilitációs értekezés szerkezeti felépítését, a témában kevésbé jártas olvasó számára nehezen követhetőnek bizonyul. Szerencsésebb megoldás lenne a szöveg első pillantásra is jobban áttekinthető szerkezeti tagolása. A kötet három nagy része közötti terjedelmi aránytalanság (az első rész harmic, a második kétszáz, a harmadik hetven oldal) már jelzésértékű: a zsidó dráma és színház bonyolult és ellentmondásos helyzet mutatja a zsidó(ság) történelmében. Így az első rész, a harminc oldalas *Vallási és színháztörténeti áttekintés* a Talmud törvényeitől kezdődően egészen a zsidó felvilágosodásig, vagyis a haszkaláig (18. század) tematizálja a zsidó vallási hagyomány és a színház kapcsolatát.¹³ A második rész, a *Zsidó színház a diaszpórában* kétszáz oldalt tesz ki és három fejezetből áll (*Inkvizíció és önazonosság között; Az egyéni integráció színháza: belépés a többségi nyelvű drámairodalomba és színházművészetbe; továbbá Modernizáció és zsidó identitás Nyugat- és Közép Európán túl*), a 15. századtól a 20. század közepéig mutatja be a zsidó dráma- és színháztörténetet. Itt, ennek a résznek a második fejezetében két alfejezetben (*A magyar és az amerikai paradigma* és *A zenés színház: opera, operett, balett és musical*) olvasható a legtöbb drámaelemzés. A legutolsó fejezet pedig a jiddis és a szefárd színház világába kalauzolja el az olvasót. A kötet harmadik része hetven oldal, címe *A nemzeti integráció színháza*, és a modern héber dráma és színház világát mutatja be Izrael Állam születése előtt és után.

Az egyes részek terjedelmi különbségeire a *Vallási és színháztörténeti áttekintés*ben kaphatunk magyarázatot; megtudhatjuk, hogy a zsidó hagyomány szigorú, halakhikus rendelkezései nem tették lehetővé a színház legitimációját egészen a zsidó felvilágosodásig (18. század), így válik érthetővé az, hogy a

68. oldalon kezdődő *A magyar és az amerikai paradigma* című fejezetben már a 20. század drámaival találkozhatunk, hiszen zsidó drámáról és színházi törekvésekről igazán csak e ponttól kezdődően beszélhetünk.

A zsidó identitás

Amennyiben rögzíteni szeretnénk a kötetet meghatározó identitásalakzat-struktúrát, nincs könnyű dolgunk. Az egymást követő fejezetekben csak nehezen körvonalazódik valamilyen rendszer – bár lehet, hogy ez nem is lehet célja e kötetnek – ám az olvasói megértést nagyban segítené, ha a szerző a változó identitásalakzatokat feltüntette volna a rész- és fejezetcímekben is, vagyis már a tartalomjegyzékben megjelenne a kötet gondolati íve. Így azonban a kötet végén található *Összegzés* válik nélkülözhetetlen segítségévé a mindenkori olvasónak, hiszen abban találja meg a kötetfelépítés megértéséhez szükséges útjelzőket.¹⁴ Ennek kapcsán megemlítenéd, hogy az első ötven oldal, a vallástörténeti rész, amely átfogó képet nyújt a zsidó vallás által meghatározott normákról, az általa képviselt értékrendről, kultúraalakító gesztusáról, a kötet egészének megértésében játszik kiemelkedő szerepet, ugyanis a zsidó közösségek történetében kevésbé jártas befogadónak számolnia kell azzal, hogy az egyes fejezetek rövid bevezetései nem lesznek elegendők a szükséges háttértudás megszerzésére.¹⁵

A korszakoként is és zsidó közösségekként is változó identitások színpadi reprezentációinak vizsgálata áll a Peremiczky-kötet középpontjában, ezért kívánatos volna, ha nem csak az *Összegzés*ből derülne ki a zsidó identitás-formációk korántsem egyszerűen dekódolható rendszere (az identitás felisme-

¹³ Uo., 25–55.

¹⁴ Uo., 347–350.

¹⁵ Többek között a szefárd vagy a conversók identitásaira, illetve az askenázi vagy a magyar és amerikai zsidóidentitásokra, és az egyes zsidó közösségek eltérő történelmére.

rése, vagyis önazonosság megélése; majd a többségi társadalmon belül az egyéni integráció; az asszimilációs folyamat; külön egység az egyfajta megélhető csoportidentitás – jiddis és szefárd közösségek –, és legvégül a nemzeti integráció, vagyis a zsidó identitás kiteljesedése). Az identitásváltozások e struktúrája a könyv fő szerkesztési elveként értelmezhető.

Zsidó dráma és színház

A Tóra törvényein alapuló rabbinikus tiltások hangsúlyosan szigorúak voltak a színházzal szemben. A Talmud szerint a színház a haszontalan időtöltés és az erkölcstelenség közege is – tudhatjuk meg a szerző színháztörténeti áttekintéséből –, és a zsidó hagyomány színházzal szembeni ellenérzése éppen az identitás megőrzésének szándékára vezethető vissza.¹⁶ A zsidó vallási keretben ebben a vonatkozásban kivételt csak az úgynevezett purimspíl jelentett,¹⁷ amely ugyan „nagy hatást gyakorolt a zsidó drámára, és lehetővé tette a dráma műfajának beszivárgását a zsidó kultúrába, de nem legitimizálta azt, ezért a zsidó dráma alapvetően a hagyományon kívül fejlődött.”¹⁸ Itáliában és Hispániában, ahol a zsidó közösségek 16–17. századig (hispániai kiűzetésükig)¹⁹ a társada-

lom meghatározó szereplői voltak mind gazdasági, mind kulturális szempontból, a megélhető identitás harmonikusan illeszkedett a többségi normarendhez. A zsidó világi színház Itáliában jön létre. Ezek a darabok már nem a purimspílekből és nem a vallási-erkölcsi tandrámákból építkeznek. Leone de’ Sommi nemcsak az első héber nyelven írt dráma (*Cahut bedihuta dekidusin*),²⁰ hanem az első zsidó színházelméleti munka szerzője is.²¹ A 17–18. században különleges kulturális közeget jelentett Amszterdam az ott élő zsidók számára. A szabad vallásgyakorlás változó identitásokat generál, és e korszak drámairodalmában az identitások pluralitása reprezentálódik.²²

A kötet második része a zsidó dráma, ezzel együtt az identitás lehetséges reprezentációit vizsgálja a többségi nyelvű színházművészetben. Így mindenképpen szükségesnek látszik a zsidó dráma definiálása a többségi nyelvű kultúrák keretében. Támponokat e tekintetben *A magyar zsidó létformái* alfejezet kínál az olvasónak, e szerint

„a zsidó identitás színpadi ábrázolása és a zsidó színház fogalma nem fedik egymást. Egy nem zsidó színház is játszhatja egy zsidó szerző zsidó identitással foglalkozó darabjait – akár nem zsidó színészekkel –, miközben egy zsidó színház is játszhat nem zsidó témájú darabot, annak judaizálása nélkül is...”²³

A magyar és az amerikai paradigma című fejezet első felében a magyar zsidó drámakánonnt és ennek színpadi megjelenési lehető-

¹⁶ Uo., 26–29.

¹⁷ „A purimspíl gyökerei a 10. századi babiloni zsidó közösségekig nyúlnak vissza; itt vált szokássá egy, az ünnep előtt készített Hámán-bábot elégetni. [...] A purimjáték műfajának [...] jellemzője, hogy improvizatív népi játékokat éppúgy találunk köztük, mint ismert szerzők által írt darabokat, és részint ezzel összefüggésben különböző regiszterekről beszélhetünk.” Uo., 43.

¹⁸ Uo.

¹⁹ „1492-ben, nem sokkal Granada visszafoglalása és a keresztény reconquista teljes győzelme után a katolikus királyok, Aragóniai Ferdinánd és Kasztíliai Izabella rendeletben tiltották ki a zsidókat a királyságból. Azok-

nak, akik nem vállalták a kikeresztelkedést, el kellett hagyniuk Spanyolországot.” Uo., 55.
²⁰ Az 1550 körül megírt drámának később ladino és olasz fordítása is elkészül. Uo., 48.

²¹ Uo. Leone de Sommi könyve héber nyelven zsidó tematikájú drámai szövegeket mutat be.

²² Uo., 67.

²³ Uo., 71.

ségeit tematizálja a szerző. A színház- és a drámatörténet áttekintő bemutatása kapcsán külön kell szólnunk a drámaelemzések-ről. A magyar drámakánon azon darabjai állnak a Peremiczky-kötet fókuszában, amelyek valamilyen mértékben érintik a zsidó tematikát, vagyis beleférnek a *Bevezetésben* meghatározott zsidó dráma definíciójába. Jóllehet számos szerzőről és darabról esik szó e fejezetben, ám a szerkesztésből fakadóan nem igazán érthető a drámatörténeti ív, hiszen több szerző és drámája a színház-történeti kontextus keretében említődik (például Pap Károly *Mózes*, *Szent színpad*, illetve Lengyel Menyhért *Bölcs Náthán* vagy Lábán leányai vagy Spiró György *Hello, doktor Mengele* és *Elsötítés* című darabok),²⁴ más drámákról viszont rövidebb-hosszabb elemzéseket ad, ezek azonban csak a fejezet végén jelennek meg (Szomory Dezső *Péntek este*, továbbá Bródy Sándor *Tímár Liza* és *Lyon Lea*, Pap Károly *Leviát György*, illetve Simon Tamás *A zsidó Don Juan* és Turán Tamás *Szívzsidó – avagy Jászai és Szomory elvérzett itt*).²⁵ A *Bevezetésben* rögzített szerzői intenció szerint a drámaelemzésekben is a holisztikus szemléletmód a mérvadó, mégis azt kell felismernünk, hogy az elemző szövegek, ha nélkülöznek egyfajta egységes(itő) metodikai rendszert, zavarossá és sok esetben esetlegessé válhatnak. A szerző az elemzések első részében igyekszik az adott darabot színház-történeti kontextusban elhelyezni, ennek kapcsán recepció-történetének zsidó vonatkozású olvasatát is megkapja a befogadó. Az elemzési preferencia a drámák esetében csak a zsidó vonatkozást emeli ki, minden más metodikai aspektust mellőzve. Sok esetben éppen emiatt az egykomponensű megközelítési mód miatt a szakszerűség, a tudományos szemléletmód csorbát szenved az elemzésekben,²⁶ ám azt is el kell is-

merni, hogy a drámák zsidó vonatkozású kontextusának beemelése a színház-történetbe a kötet vitathatatlan érdeme. A kérdés az, hogy elegendőnek bizonyul-e ez elemzési keret, vagy szerencsésebb lett volna egyéb drámaelemzési szempontot is játékba hozni? Az elemzések hossza is nagyon eltérő: a tizenhárom oldalastól (Simon Tamás) kezdődően a három és féloldalasig (Turán Róbert) bezárólag.

Itt meg kell jegyeznünk, hogy a magyar színházi közeg bemutatása után némileg következetlennek vagy esetlegesnek tűnik, hogy más európai többségi nyelvű kultúrát mellőzve az amerikai színházművészet közegébe kerülünk hirtelen. A közel harminc oldalas alfejezet terjedelmében csak arra teremt lehetőséget, hogy a jellegzetes amerikai műfajok felsorolása után két szerző egy-egy darabját elemezze részletesebben a szerző (Arthur Miller: *Az ügynök halála*; Alfred Uhry: *Miss Daisy sofőrje*).

A második rész második fejezete *A zenés színház: opera, operett, balett és musical*,²⁷ melyen az olvasó először kissé meglepődhet, ugyanis ez alapján a zenés színház nem része az egyes nemzeti, vagyis többségi kultúráknak, amelyekről az előző fejezetekben esett szó. Ám kiderül, hogy a zenés színház vonatkozásában a zsidó tematika élvez kizárólagos prioritást. Ez azt jelenti, hogy ebben a fejezetben nem csak magyar és amerikai művekről esik szó. Így az operairodalom három darabja – Jacques-Fromental Halévy: *A zsidónő*, Goldmark Károly: *Sába királynője* és Arnold Schönberg: *Mózes és Áron* – áll a fejezet középpontjában.²⁸ Az operettek világában ugyan számos zsidó alkotót találunk (Kálmán Imrét, Ábrahám Pált vagy Zerkovitz Bélát), ám a zsidó tematika nem reprezentálódik a színpadokon.²⁹ A musical műfaja érdemel még figyelmet, és számos mű közül ki kell emelnünk az 1961-ben bemutatott *Egy*

²⁴ Uo., 80–81.

²⁵ Uo., 84–117.

²⁶ Például Bródy Sándor *Tímár Liza* című darabjának elemző bemutatása. Uo., 85–89.

²⁷ Uo., 141–211.

²⁸ Uo., 142–173.

²⁹ Uo., 173–183.

szerelem három éjszakája című musicalt, Ránki György, Hubay Miklós és Vas István darabját,³⁰ továbbá Jerry Bock, Joseph Stein és Sheldon Harnick *Hegedűs a háztetőn* című alkotását.³¹ A téma sokféleségéből adódik az, hogy e rövid fejezetben az egyes műfajok bemutatása nem igazán tud egységes képet adni, eltérő megközelítési szempontokkal, különböző elemzési stratégiákkal találkozhatunk.

Végül pedig a második rész utolsó fejezete a *Modernizáció és zsidó identitás Nyugat-és Közép-Európán túl* két nagyobb alfejezetre tagolódik: az elsőben a jiddis,³² a másodikban a szefárd színház és dráma³³ áll a középpontban. A tanulmányok kultúrtörténeti vonatkozásukban már-már felülírják a téma színház- és drámatörténeti megközelítéseit – annak jegyében, ahogy a szerző a bevezető írásban utal a holisztikus szemléletmód szövegalkotó princípiumára. Ugyanez az elv érvényesül *A nemzeti integráció színháza* című harmadik részben is, amelyet az első héber nemzeti színtársulat (Habima) megalapításától (1917) Izrael Állam Nemzeti Színházának létrejöttén át (1958) egészen a napjaink héber nyelvű drámáig tartó ív fog keretbe.³⁴ Színháztörténeti olvasatban mindenképpen kuriózum az izraeli színházi gyakorlat és a modern zsidó drámák reprezentatív bemutatása,³⁵ ez a darabok tematikus elemzését je-

lenti, továbbá az írások a politika és a színház összefonódásának, illetve a mítoszok fennmaradásának vagy lerombolásának okait is összegzik.

Összegzés

Valóban merész és nagyszabású vállalás a Peremiczky-kötet: a szerzők és az elemzésbe vont darabok száma olyan feldolgozandó anyagmennyiséget jelent – és ne feledkezzünk meg a zsidó közösségek eltérő identitástörténetének feldolgozásáról –, amely bármilyen következetesnek tűnő kompozíciós tervet meg tud hiúsítani, és amely szétfejsíti az arányos építkezés keretét. A kötet értéke vitathatatlan, fölöttébb izgalmas a színháztörténet judaisztikai szempontú olvasata. A szerző a *Bevezetésben* rögzíti a módszertani alapvetéseit és kutatásának határait,³⁶ és valóban a holisztikus szemléletmód érvényesül a kötet írásaiban. A szerzői koncepciónak megfelelően a tanulmányok a színháztörténet (esetleg drámatörténet) és a judaisztikai tudományok között egyensúlyoznak, ez a kettősség okoz a színháztörténet vonatkozásában némi hiányérzetet az olvasóban (hiszen a színház-, illetve a drámatörténeti szakkönyvek módszertani kidolgozottságát, filológiai megalapozottságát nem lehet számon kérni így, ebben a formában a kötetben), ám a mű különleges helyet foglal el a színház- és drámatörténeti szakkönyvek között, hiszen a szerző több kutatási, megközelítési szempont egyidejű alkalmazásával a zsidó színház-és drámatörténet egyfajta kultúrtörténeti olvasatát adja olvasóinak.

³⁰ Uo., 202.

³¹ Uo., 211.

³² A jiddis drámák közül hangsúlyos szerepben An-Ski *Dybuk* című drámája áll (tizenhárom oldal). Uo., 226–238.

³³ A szefárd drámák közül Laura Papo Bohoreta *Esterka* című drámáját elemzi a szerző. Uo., 254–259.

³⁴ Uo., 264.

³⁵ Ebben a részben az elemzések középpontjában négy darab áll: Lea Goldberg *A kastély úrnője*, Joshua Sobol *Gettó* című drámája, továbbá Hanoch Levin *Az élet mint olyan* és Hadar Galron *Mikve* című darabjai. Uo., 306–343.

³⁶ „A témát holisztikus szemlélettel közelítem meg, részint azért, mert a színház számos művészeti ágat érint és integrál, és nem függetleníthető eszmetörténeti, történeti vagy pszichológiai jelenségektől sem; részint pedig azért, mert a túlzott specializációra épülő tudomány szemlélet egyre inkább túlhaladott.” Uo., 12.

Kollektív alkotás

LEPOSA BALÁZS

SÁNDOR L. István. *Szabadságzigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig.* Budapest: Selinunte Kiadó, 2020.

Bő két évvel a megjelenés után, 2023 februárjában olvastam Sándor L. István¹ *Szabadságzigetek* című kötetét, amely alcíme szerint Fodor Tamás és a Stúdió „K” történetét ígéri 1978-ig, 588 oldalon, gazdag jegyzetapparátussal, fényképekkel, függelékében kronológiával és hosszú névmutatóval. Az impozáns méretű kötet soha nem látott terjedelemben foglalkozik a magyar alternatív-, amatőr-, ellen- vagy másszínházi mozgalmának emblematikus alakjával és társulatával, és minden bizonnyal ennek a területnek egyik leghíresebb alkotói műhelyét (az Orfeót és a Stúdió „K”-t) igyekszik az olvasóközönséghez közelebb hozni. Genette irodalmi szövegekre vonatkozó kategóriáját kölcsönvéve kijelenthető, hogy architextuális² és paratextuális³ utaláshálójával tudományos műként identifikálja magát, legalábbis nekem mint olvasónak a tudományos monográfiák külsőségeit idézi meg, elvárásai horizontomat ebbe az irányba tereli. Ugyanakkor a szöveg idézetek mentén formálódik meg, így a szerző és az idézett beszélők (írók) közötti viszony sokszor

nem teljesen világos, az olvasó olykor nehezen követi, hogy ki beszél(t), ki notált, kit is olvas éppen.

A belső borító második alcíme árnyalja és szűkíti ezeket az elvárásokat: beszélgetéseket, elemzéseket és rekonstrukciókat ígér. Ez a második alcím viszonylag pontosan jelöli a kötet tartalmát: gerincét a beszélgetések, azaz lejegyzett Oral History (OH) interjúk adják, ezek mellett (oldalszám szerinti súly alapján) rövidebb elemzéseket és rekonstrukciós kísérleteket olvashatunk, váltokozva. A kötet nagyfejezetei kronologikusan rajzolják fel Fodor pályáját az Universitas együttestől a Stúdió „K” *Wayzeckjéig*, az interjúrészek – vélhetőleg – utólagos vágások és szerkesztések révén kerültek abba a fejezetbe, amelyekbe tartalmuk alapján valók.

A beszélgetéseket meg-megszakítják az elemzések és rekonstrukciók, melyeknek sorrendisége és hangsúlyai sokszor esetlegesnek tűnnek. Az olvasónak többször támad az az érzése, hogy két-három különböző könyvet olvas, amelyben az interjúk köznyelvi fordulatait és anekdotikus beszédmódját a kortárs (azaz 1960-as és 1970-es évek) újságcikkekből bőven idéző (és ezáltal a kor zsurnálkritikai nyelvén megszólaló) összefoglalók és kisebb részben elemző részek szakítanak meg. A kötet sem a szerkesztés, sem a kutatás módszertanáról nem tudósít, a szerző sem a fellelt dokumentumokra, sem azok felhasználására nem vagy csak nagyon kis mértékben reflektál. Ez nemcsak azért problémás, mert egy ekkora ívű és jelentőségű munka esetén elvárható a munkamódszer ismertetése (amely a több szólamra széteső írást, a szöveg kompozícióját olvasói, befogadói szempontból érthetőbbé és követhetőbbé tenné), hanem azért is, mert a kötetből szinte teljes mértékben kimarad a kortárs (2020-as évek) értelmezői horizontja,

¹ Sándor L. István (alias: eseli) nevét és tevékenységét jól ismeri a hazai színházi szakma. Az *Ellenfény* szerkesztője, megszámlálhatatlan kritika és színházhoz kapcsolódó írás szerzője, az utóbbi években színháztörténeti könyveket is publikál, amelyek a Selinunte kiadónál jelennek meg. Színházhoz kapcsolódó beszélgetések és események budapesti helyszíneinek gyakori vendége, olykor szervezője.

² Gérard GENETTE, „Transztextualitás”, ford. BURJÁN MÓNika, *Helikon* 42 (1996): 82–90, 84.

³ Uo., 85.

említés szintjén sem jelenik meg az a színházi, szakmai diskurzus, amely a Stúdió „K” történetét napjainkban kíséri. Világos, hogy Sándor L. kifejezetten az előadások létrejöttére és létrehozására koncentrálnak és produkcióesztétikát prezentál, Fodor és társulata színpadi motivációit, illetve az Orfeo és a Stúdió „K” színházkulturális kontextusát igyekszik megfesteni, de nem ejt arról szót, hogy mindez miért érdekes a jelenből, hogyan alakította és alakítja a magyar színház és a róla szóló szakmai diskurzus történetét 50–60 éves távlatban. Bár a cím utal rá, a könyv végén a szerző explicit megfogalmazza, hogy a kötetet következő rész(ek) fogják követni, amely(ek) remélhetőleg a kronológiai tárgyalásmód logikáját követve az utókor értelmezéseit és az előadások, különösen a *Woyzeck* hatástörténetét is magába foglalja/foglalják majd, mindez egyelőre ígéret, és jelen pillanatban a hiányt erősíti.

A kötet konkrétumainak bemutatását az emlegetett alcím hármasságában prezentálom, mert ebben a recenzióban a kronológiai tárgyalásmód nem indokolt, továbbá a három kategória három különböző műfajt, szemléletmódot és nem utolsó sorban olvasásmódot implikál.

Beszélgetések

A kötet oldalszámra vetített tartalmának legnagyobb részét interjúk teszik ki, amelyek Fodor Tamás mellett a társulat tagjaival, Németh Ilonával, Angelus Ivánnal, Székely B. Miklóssal, Oszkay Csabával készültek. Az interjúk közreadása fantasztikus lehetőségeket rejt, olvasásuk kifejezetten élvezetes, de érthetetlen, hogy miért nem tudjuk, hogy mikor és hol, milyen hordozóra vették fel őket, és főleg, hogy miért nincs jelölve a kérdező személye. Nem derül ki az sem, hogy a kötetbe illesztés során a beszélgetések hogyan lettek megvágva, ki és milyen módszer szerint osztotta szét őket tárgyuk szerint. A beszélgetések a rövid bevezető tanúsága szerint a kollektíva „belső nézőpontjából”

rajzolják fel az eseményeket, míg az elemzések és rekonstrukciók a „külső nézőpontot” reprezentálják.⁴

Bár többször utal Sándor L. olyan beszélgetésre, amelynek tartalma nem került be véglegesen „a filmbe”,⁵ nem tudjuk meg, hogy milyen filmről van szó.⁶ Kissé követhetetlen tehát, hogy a kötetbe milyen forrásokból kerültek be az interjúk, hogy az interjúk a filmhez készültek-e, illetve hogy a film számtalan megszólalójából ki és miért került a kötetbe. A beszélgetések bőszeges jegyzetanyaggal vannak ellátva, az említett nevek és politikai, kultúrtörténeti fogalmak is magyarázatot kapnak. Mindez alapos és fáradságos munka eredménye, de sok az esetlegesség (felmerül például, hogy miért kapott külön lábjegyzetet a *Népszabadság* a kötet 224. oldalán, vagy a dialektikus materializmus a 246. oldalon, vagy miért olvashatunk egy hosszú bekezdésnyi jegyzetet a „háztáji földekről”, miközben az ugyanebben a mondatban szereplő „gmk” nem kap kifejtést a 259. oldalon).

A beszélgetésekből összeálló virtuális kötetben tehát a témával foglalkozó kutatók és érdeklődők remek forrásgyűjteményt kapnak a korai Kádár-korban való létről, a társulat mindennapjairól és szerveződéséről, a kom-

⁴ SÁNDOR L., *Szabadságszigetek...*, 11.

⁵ A kötet 169. oldalán lábjegyzetben: „Az Orfeo történetét nagyrészt az Orfeo csoportról szóló dokumentumfilm számára készült csoportos beszélgetés alapján foglalom össze [...]”, majd a 196. oldal lábjegyzetében: „Az *Orfeo csoport*. Dokumentumfilm a nagy generációról.”

⁶ A YouTube-ra 2019-ben került feltöltésre *Az Orfeo csoport* című film, amely vélhetőleg a 2010-ben rögzített beszélgetés szerkesztett és vágott változatát tartalmazza. *Az Orfeo csoport* (magyar dokumentumfilm), rendezte NEMES István, Duna Műhely-Mediawave Kft, 2010, hozzáférés: 2023.03.05, https://www.youtube.com/watch?v=xTLAPH_RFIE&list=RDxTLAPH_RFIE&start_radio=1&rv=xTLAPH_RFIE&t=27.

munában való létről, az orfeós viszonyok problematikusságáról, magáról az Orfeo-ügyről és következményeiről, de a próbarendről, színházi alkotásról, dramaturgiai, színészvezetési és általában a Fodorra és társulatára jellemző alkotási módszerekről is. A *Woyzeck* kapcsán több nézőpontból is elolvasható az előadás keletkezéstörténete, amely kétségkívül különleges lehetőséget és perspektívát ad a témával foglalkozóknak. Ugyanakkor a források jelöletlensége sajnos nagyban megnehezíti a tartalmak felhasználhatóságát. Szintén problematikusnak tűnik a „belső nézőpont” ilyen típusú bemutatása, ha mindez nem kap értelmezői keretet, narratív leírást. Miközben a források közlése, ahogy említettem, óriási lehetőségeket kínál, és nagyban megkönnyíti az elemzések és jövőbeni kutatások elkészítését, komoly problémát jelentenek az adatolás hiányosságai, amelyet valamilyen formában pótolni kellene.

Elemzések

Az Egyetemi Színpad és az Orfeo előadásainak, valamint a Stúdió „K” *Woyzeck*et megelőző előadásainak elemzéseiben és rekonstrukcióiban sajnos szinte kizárólag a kortárs kritikákra építkezik a szerző, leggyakrabban talán Molnár Gál Pétert idézi, sokszor hosszú bekezdéseken keresztül, majd egy-egy félvagy egész mondat segítségével kontextualizálja, összegzi az idézetet. Bár Molnár Gál kitüntetett szerepe egyértelmű a Stúdió „K” életében (ti. nemcsak zsurnalisztikai tevékenységében, hanem ügynöki szerepében is követte Fodor társulatának tevékenységét), problematikusnak tűnik az elkészült előadások bemutatását nagyrészt az ő kritikái és beszámolóai alapján összegezni. Például az *Új nemzedék, új színház* című alfejezetben, amelyben a „háború utáni fiatalság” ízlését és világát Molnár Gál korabeli cikke alapján ismerteti, végeredményben a hatalom értelmezői közegét, annak is egy meglehetősen

esetleges szeletét rekonstruálja.⁷ Lezár és egyszerűsít egy komplex társadalmi-szociológiai, fejlődéslélektani-pszichológiai problémát, azzal nem vitatkozik, nem teszi idézőjelbe, nem tesz hozzá. Saját (21. századi) értelmezői helyzetét sem tematizálja. Mindez az 1960-as évek rendezői színházának szintén rövid leírását előzi meg, melyben a Georges Banu rendezői és közösségi színházról vallott nézeteit ismerteti,⁸ hogy két oldallal később már Grotowskiról beszélhessen, aki aztán egy külön alfejezetet is kap. A gondolati ív ilyenformán Molnár Gáltól Grotowskiig terjed az idézett lapokon, és ennek esetlegessége nyilvánvaló és szembetűnő. Bár a kiragadott pár oldal csak egy példát mutat föl, sajnos gyakran előfordul a kötetben hasonló következetlenség, zavaró tényező, amely végeredményben az olvasót elbizonytalanítja, figyelmét eltereli.

Az *Orfeo-ügy* című fejezet⁹ kapcsán Kalmár Balázs recenziójában¹⁰ már felhívta a figyelmet arra, hogy a szerző még utalás formájában sem említi Ring Orsolyát, illetve munkásságának azon részleteit, amelyek a témában megjelentek.¹¹ A kötet elemzéseinek összességét jellemzi azonban, hogy egyik kivételtől (például Nánay István kötetei) eltekintve az 1990 utáni diskurzus elemeire egyáltalán nem hivatkozik Sándor L.

Rekonstrukciók

A színháztörténész állandó problémájába ütközik a szerző, amikor olyan előadásokról kíván szólni, amelyek már nincsenek műsoron, és eredeti állapotukban nem lelhetőek

⁷ SÁNDOR L., *Szabadságzigetek...*, 107–108.

⁸ Uo., 108–110.

⁹ Uo., 307–343.

¹⁰ KALMÁR Balázs, „Anyag és hozadék”, *Színház* 55, 5. sz. (2022): 45–46, 46.

¹¹ Például RING Orsolya, „A színjátszás harmadik útja és a hatalom: Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években”, *Múltunk* 53, 3. sz. (2008): 233–257.

fel. Az előadásrekonstrukció nehéz és kényes feladat, amelyhez nincs általánosan elfogadott módszertan, hiszen mindig az aktuálisan elérhető nyomokból kell építkezni. Maga a rekonstrukció sokszor nem különül el az elemzéstől, hiszen utóbbinak akkor is előfeltétele az előbbi, ha azt külön nem jelezzük.

A kötetben helyet kapó rekonstrukciók kapcsán azonban egyet kell értenem Adorjáni Pannával, aki a szövegkönyvek tartalmi leírása helyett inkább magát a szövegkönyvet olvasta volna szívesebben függelékként.¹² Különösen annak a *Woyzeck*nek kapcsán, amely a vizsgált előadáskorpusz egyetlenjeként videódokumentációval vagy inkább filmesített változattal (sőt változatokkal) is rendelkezik. Nyilvánvalóan más a helyzet a korábbi bemutatók esetében, ahol a rekonstrukció sokszor csak az OH-interjúk visszaemlékezéseiből kísérelhető meg, de itt is nehezen követhető a szűzsé, illetve az ahhoz kapcsolódó értelmezési kísérletek.

A kötet utolsó harmada a *Woyzeck*kel foglalkozik, és ebben a szakaszban az elemzések, rekonstrukciók aránya lényegesen nagyobb a beszélgetésekenél, így egységesebb, jobban megírt fejezetet olvashatunk. Büchner drámája, illetve annak hazai interpretációi is külön fejezetet kaptak, majd az előadás térhasználatáról olvashatunk elkülönülő leírásokat. Az előadás lényegi, lehangsúlyosabb elemzését azonban ismét a szöveghez köti Sándor L., *A sorsát vesztő ember* című fejezet aprólékosan megy végig a szövegkönyvön és az előadáson lineárisan, mondatról mondatra, illetve percről percre. Az elemzés és a rekonstrukció itt kéz a kézben jár, következtetései jól indokoltak, de kissé nehézkes, szöveg- és szerepközpontú. Az elemzést hatás-történeti alfejezet, majd újabb három beszélgetés követi (utolsóként Fodor Tamás rendezői módszereit, illetve ars poeticáját ismerhetjük meg, saját szavaiból), végül a kö-

tetet kurta, az előadás külföldi vendégszepléseit összegző fejezet zárja, amely a következő kötetre ígéri a *Woyzeck* és Stúdió „K” történetének folytatását.

A kötet minden bizonnyal fontos forrásdokumentuma lesz a magyar ellenszínházi stúdiumoknak. Bosszantó hibái, befejezetlenségei és esetlegességei ellenére is használható lesz a Stúdió „K” *Woyzeck* előtti történetének megismerésében is, bár olvasás közben sokszor felmerült, hogy a források (vagyis a kötetben szereplő Oral History-interjúk) közlésére talán alkalmasabb felület lehetett volna (vagy lehetne?) az internet. A jegyzetek sokszor Wikipédia-szerű leírásai szintén a webes megjelenésért kiáltanak. A webes megjelenésben ki lehetne javítani az adatolási hiányosságokat is. A kötet elemző részei valószínűleg önmagukban is megállták volna a helyüket, sőt a lineáris olvasás okozta kizökkenések nélkül vélhetőleg koherensebb olvasmányélményt nyújtottak volna.

Remélhetőleg a következő rész javítja ezen első rész hibáit, és nem csak transztextuális alakzatokban ragadja meg az idézés és idézettség formuláit. Bízunk benne, hogy az elmúlt 30 év színházi diskurzusainak beemelésével az egyéni teljesítmény helyett inkább arra helyezi a hangsúlyt, amelyre a Stúdió „K” és Fodor Tamás minket tanít: a kollektív alkotásra, és annak vállalására.

¹² ADORJÁNI Panna, „A felderíthetetlen múlt változatai”, *Jelenkor* 64 (2021): 723–726, 726.

E számunk szerzői

ADORJÁNI PANNA, teatrológus, színházcsináló, az Eötvös Loránd Tudományegyetem összehasonlító irodalomtudomány programjának doktorandusza. Kutatási területe a kollektív alkotás romániai és magyar mintázatai a rendszerváltozás előtti időszakban. Kollektív munkamódszereket részben zenei előképzettsége révén rendszeresen alkalmaz alkotói munkáiban is.

ANTAL KLAUDIA, kutatási területe a részvételi színház, doktori disszertációját *A részvételi színház politikussága* címmel írta. Mesterszakos tanulmányait a KRE Színházstudomány szakán, a PhD-képzést pedig a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában végezte. 2013 óta ír rendszeresen kritikát, tanulmányt, recenziót és készít interjút.

ERDÉLY PEROVICS ANDREA, a Szegedi Tudományegyetem Filozófia Doktori Iskolájának hallgatója. Kutatásait a művészetfilozófia területén folytatja, különös hangsúlyt fektetve a színház szerepének, jelentőségének kérdéskörére. Tudományos munkáin túl a *Metanoia* Artopédia színészeként a gyakorlatban is foglalkozik színházzal.

HEVESI LÁSZLÓ (1995) színművész, 2020-tól a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. A magyar nyelvű Shylock-alkítások rendjét, hatásmechanizmusait és technikáját kutatja.

JÁKFALVI MAGDOLNA DSc, színháztörténész, a Pécsi Tudományegyetem egyetemi tanára. Könyvei a klasszikus és a neoavantgárd színházi eseményeit elemzik, a magyar realista színház emlékezetét pedig a színházi befogadás kortárs folyamataként mutatják be. *A Theatron* színházstudományi periodika és a *Philther*-kutatások egyik alapítója.

KÉKESI KUN ÁRPÁD, a Károli Gáspár Református Egyetem Színházstudományi Tanszékének és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának oktatója, a *Theatron* színházstudományi periodika (1998–) és a *Philther*-kutatások (2010–) egyik alapítója. Az 1990-es évek közepe óta rendszeresen publikál elméleti és történeti tanulmányokat a magyar és az európai színházról. Kutatásai előterében az ezredforduló színházi folyamatai, a rendezés színházának története, a zenés színház múltja és jelene, különféle formációi, illetve a második világháború utáni magyarországi színjátszás állnak.

KISS GABRIELLA, színháztörténész, drámapedagógus, a Károli Gáspár Református Egyetem Színházstudományi Tanszékének docense. Kutatásai középpontjában jelenleg a kortárs színház és a színházi nevelés kapcsolata áll.

KOZMA GÁBOR VIKTOR (1990) PhD, színházcsináló, színésztréner, a kolozsvári BBTE tanári asszisztense, A Vadász Esélye társulat művészeti vezetője. Egyetemi és doktori tanulmányait a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen végezte. 2018–2022 között az Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasa. 2022-ben Summa Cum Laude minősítéssel kapta meg doktori fokozatát.

LEPOSA BALÁZS, színháztörténész, levéltáros. 2022-ben szerzett PhD-fokozatot a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, jelenleg a Central European University OSA archívumában dolgozik. Kutatási területe az 1945 utáni magyar színház. Disszertációját a budapesti színházak szovjetizációjáról írta.

OLÁH TAMÁS, az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén szerezte alapszakos diplomáját 2013-

ban. A budapesti Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakán 2015-ben diplomázott. Magyar nyelv és irodalom tanári mesterdiplomáját az újvidéki Magyar Tanszéken 2016-ban vette át. PhD-dolgozatát a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen védte meg 2022-ben. Kutatási területei a posztdramatikus, a politikai és a közösségi színház. A magyar nyelvű kisebbségi színház formáit kutatja a Vajdaságban. Dramaturgként és rendezőként több független és kőszínházi produkcióban is közreműködött Szerbiában, Romániában és Magyarországon. A *Híd* folyóirat szerkesztője. A vajdasági Magyarkanizsán él.

P. MÜLLER PÉTER, irodalom- és színház-történész, az MTA doktora, a PTE egyetemi tanára, az Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola vezetője. 1999-től 2004-ig az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet igazgatója. Az 1990–91, 1993–94, 2016–17-es tanévekben amerikai egyetemeken vendégprofesszora. Első könyve, *A groteszk dramaturgiája* 1990-ben, a legutóbbi, a *Színház önmagán kívül* 2021-ben jelent meg.

PINTÉR-NÉMETH NIKOLETT, a vokális hang elméleti és gyakorlati kutatója, jelenleg doktorvárományos a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában. Társalapítója a baranyai székhe-

lyű Sinum Színházi Műhely Egyesületnek (2019-től), amelynek célja a nonverbális előadói eszközök kutatása, valamint a kulturális javak földrajzilag egyenlőbb eloszlása hazai és nemzetközi kapcsolódások mentén.

POROGI DORKA, színházrendező, színház-történész, a BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa. PhD dolgozatát 2022-ben védte meg a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában. Kutatási területe a 20. századi magyar színháztörténet, színészet-történet, elmélet és gyakorlat kapcsolata.

VÁRADI ÁGNES, a Színház-és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában 2022-ben szerzett PhD fokozatot. Gyakorló magyar- és drámatanár. Kutatási területe a századelő magyar drámairodalma és a darabok színpadi reprezentációinak lehetősége. Doktori értekezését *Drámai hősnők típusai a századelő magyar irodalmában* címmel írta meg.

VIDÓ GÁBOR TAMÁS (1986), a PTE-BTK Interdiszciplináris Doktori Iskola történész hallgatója, kutatási területe a Kádár-kori amatőr színházi csoportok és az államhatalom viszonyrendszere. Korábban közel tíz évig újságíró volt, Szentesen érettségizett az irodalmi-drámai tagozaton.